



Universidade Federal do Pará
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia

Raimundo Nonato de Castro

**O lápis endiabrado: Andreino Cotta e a caricatura em Belém do Pará
nos anos 20**

Belém
2018

Raimundo Nonato de Castro

**O lápis endiabrado: Andreino Cotta e a caricatura em Belém do Pará
nos anos 20**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo

Belém

2018

Raimundo Nonato de Castro

O lápis endiabrado: Andreilino Cotta e a caricatura em Belém do Pará nos anos 20

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em História. Orientação: Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo (Orientador/FAHIS/UFPA).

Prof. Dr. Antônio Maurício Dias da Costa (Membro/FAHIS/UFPA).

Prof^a. Dr^a. Maria de Nazaré Sarges (Membro/FAHIS/UFPA).

Prof. Dr. Manoel Ribeiro de Moraes Junior (Membro/DFCS/PPGCR/UEPA)

Prof^a. Dr^a. Marisa de Oliveira Mokarzel (Membro/UNAMA).

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

- C3551 Castro, Raimundo Nonato de
O LAPIS ENDIABRADO : Andreino Cotta e a caricatura em Belém do Pará /
Raimundo Nonato de Castro. — 2018
318 f. : il. color
- Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia
(PPHIST), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará,
Belém, 2018.
Orientação: Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo
1. Andreino Cotta. 2. Caricatura. 3. Belém “moderna”. 4. Política. 5. Periódicos. I.
Figueiredo, Aldrin Moura de , *orient.* II. Título

CDD 981.15092

Dedico esta Tese a todos os meus familiares e amigos que muito contribuíram para que pudesse atingir o sonho de obtenção do título de Doutor.

Agradecimentos

Agradeço ao Instituto Federal do Pará pela licença para que pudesse dar continuidade à pesquisa bem como a escrita da Tese. E graças a licença pude dedicar-me às atividades acadêmicas como a participação em eventos acadêmicos entre outros.

Ao amigo e professor Aldrin Moura de Figueiredo, que como orientador trouxe uma série de elementos para que pudesse escrever este trabalho. Bem como pela maneira como instigou-me a participar do Edital Prêmio Literários da Fundação Cultural do Pará (2018), onde fui premiado, tendo a minha dissertação sido publicada na forma de livro. Agradecimento aos professores do PPHIST, o meu muito obrigado.

Ao amigo e irmão de coração Abel Jeronimo que ao longo dos anos se tornou um mecenas, com o empréstimo e doação de livros na área do estudo para que pudesse escrever este trabalho, o meu muito obrigado. Aos amigos azulinos, Leonardo Castro, Amilson Pinheiro, Paulo César e Fabrícios Queiroz e Herberth.

Agradecimento especial a professora Cristina Ribeiro que leu parte dos escritos ainda na fase de produção, as suas sugestões colaboraram muito na organização do trabalho final. Agradeço a Amanda Reis que foi bolsista e fez o levantamento de uma parte documental. Aos membros da banca de qualificação, professora Caroline Fernandes e professor Mauricio Costa pelas indicações extremamente relevantes.

Agradeço aos funcionários dos espaços de pesquisa – CENTUR, Arquivo Público do Pará, Academia Paraense de Letras, Biblioteca da UFPA, Museu do Estado do Pará, Museu da UFPA. Aos professores do Instituto Federal do Pará – Natalia, Francisco, Humberto, Robson, Jean, Ana Paula, Laura, Heraldo Miranda, Patrícia, obrigado a todos.

Agradecimento aos colegas da turma de doutorado e mestrado (2014) que debateram diversos temas e de certo modo foram aproveitados na construção deste trabalho.

Aos meus familiares, em particular aos meus pais Manoel e Maria, que sempre me ensinaram que a educação é o principal caminho que um homem deve seguir. Agradecimentos enormes à família que constitui. Minha esposa Regina e meus filhos Raphaela e Rodrigo. Esse agradecimento se deve aos muitos momentos que me ausentei para pesquisar e/ou participar de eventos. Ficando privado da presença e diversão ao lado de vocês, por isso, muito obrigado por terem tolerado e compreendido as minhas ausências.

MUSA VADIA
MELINDROSA

Estilhaços de sol na loira trança,
No ardente olhar irradiações de outrora
Guarda na voz a música sonora
De uma canção de amor e de esperança...

Quando o seu vulto senhoril avança
Na avenida, esta, súbito, se enflora
E a gente vê, por entre flores, Flora
A lhe guiar os passos de criança.

Passa ridente, e a multidão de rastro
Nuns olhares atônitos, a furtos,
Segue-lhe a alegre trajetória d'astro:

E nota, - entre a elegância das botinas
E a leve fimbria do vestido curto, -
Escandaloso par de pernas finas.

Zé Bohemio.

Resumo

A cidade de Belém, dos anos de 1920, carregava no imaginário da sua população a ideia de que a *urbs* era marcada por seus aspectos “modernos”. E o palco ideal para reforçar esse imaginário foi as páginas dos periódicos e semanários que circularam na capital do Pará nas primeiras décadas do século XX. Justamente neste cenário que a figura de Andreino Cotta conseguiu construir, com as suas análises, imagens que foram capazes de questionar a maneira como a Belém “moderna” era vista diante dos diversos problemas vividos na capital paraense. Com as representações caricaturais, por exemplo, os periódicos tinham as armas capazes de conduzir as interpretações no processo de formação simbólica, criando estereótipos, os quais buscavam representar a cidade. Nos jornais e revistas construíram representações as mais diversas, como as de caráter humorísticas que eram marcadas pelos aspectos breves, concisos, trucados, rápidos e revertidos de significados, demonstrando certa familiaridade. Nesse aspecto de disputa ideológica, os intelectuais, mostraram-se atuantes no circuito editorial, em especial, os humoristas destacaram-se por construir pelo lápis a produção artística recheada de dupla interpretação.

Palavras-chaves: Andreino Cotta. Caricatura. Belém “moderna”. Política. Periódicos.

Abstract

The city of Belém in the 1920s carried in the imagination of its population the idea that the *urbs* was marked by its “modern” aspects. And the ideal stage to reinforce this imaginary was the pages of the periodicals and weeklies that circulated in the capital of Pará in the first decades of the twentieth century. It is precisely in this context that the figure of Andreilino Cotta was able to construct, through his analyzes, images that were able to question how “modern” Belém was seen in the notice of the various problems experienced in the capital of Pará. With the caricature representations, for example, the periodicals had the guns capable of conducting the interpretations in the process of symbolic formation, creating stereotypes, which look for represent the city. In newspapers and magazines, they constructed representations of the most diverse, such as those of humorous character that were marked by the brief, concise, truncated, fast and reversed aspects of meanings, demonstrating a certain familiarity. In this aspect of ideological dispute, the intellectuals were active in the editorial circuit, in special, the comedians stood out for construct by pencil the artistic production filled with double interpretation.

Key-words: Andreilino Cotta. Caricature. Belém “modern”. Politics. Newspapers.

Lista de Figuras

Figura 1. Vida fútil. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 13 de agosto de 1921. Ano 4, nº. 175.	25
Figura 2. Contos da Semana. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 31 de dezembro de 1921. Ano 4, nº. 195.	29
Figura 3. Fox-Trot. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 26 de janeiro de 1924. Ano 6, nº. 301.	35
Figura 4. SALLES, Vicente. <i>Marxismo, Socialismo e os militantes excluídos</i> . Belém: Paka-Tatu, 2001, p. 88.	39
Figura 5. Nascimento, João Afonso do. Epistola a uma moça bonita. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 26 de abril de 1924. Ano 2, nº. 57.	42
Figura 6. Nascimento, João Afonso do. Epistola a uma moça bonita. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 26 de abril de 1924. Ano 2, nº. 57.	42
Figura 7. REGO, Clovis Morais. <i>Theodoro Braga</i> : historiador e artista. Belém: Conselho Estadual de cultura, 1974, p. 50.	44
Figura 8. JOAFNAS. Para o natal. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 27 de dezembro de 1919. Ano 2, nº. 92.	45
Figura 9. A vida fútil. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 17 de janeiro de 1920. Ano 2, nº. 94.	46
Figura 10. CARAS E CARETAS. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 02 de julho de 1921. Ano 4, nº. 169.	49
Figura 11. O Seguro morreu de velho... <i>O Estado do Pará</i> . Belém, 06 de abril de 1924, p. 1.	51
Figura 12. Artes e artistas: Bela Yara. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 17 de junho de 1922. Ano 5, nº. 218.	54
Figura 13. A vida Fútil. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 20 de agosto de 1921. Ano 4, nº. 176.	58
Figura 14. Um “cometa” que... passou! <i>O Estado do Pará</i> . Belém, 01 de setembro de 1927, p. 1.	63
Figura 15. A vida fútil. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 13 de agosto de 1921. Ano 4, nº. 175.	65
Figura 16. <i>A Semana</i> : Revista ilustrada. Belém, 14 de janeiro de 1922. Ano 4, nº. 197.	66
Figura 17. <i>O Estado do Pará</i> , Belém, 1924.	69
Figura 18. Os nossos concertos. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 14 de maio de 1921. Ano 4, nº. 162.	72
Figura 19. A vida fútil. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 24 de setembro de 1921. Ano 4, nº. 181.	74
Figura 20. “Batutas Paraenses”. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 29 de outubro de 1921. Ano 4, nº. 186.	77
Figura 21. A posse do novo governador. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 05 de fevereiro de 1921. Ano 4, nº. 149.	85
Figura 22. Os frutos de uma covardia. <i>Belém Nova</i> . Belém, 30 de agosto de 1927. Ano 4, nº. 73.	95
Figura 23. Capa da Revista. <i>Belém Nova</i> . Belém, 09 de maio de 1925. Ano 2, nº. 35.	98
Figura 24. Medidas de emergência. <i>Belém Nova</i> . Belém, 30 de agosto de 1927. Ano 4, nº. 73.	100
Figura 25. O voto livre. <i>O Estado do Pará</i> .	103

Belém, 17 de fevereiro de 1924, p. 1.	
Figura 26. LIMA, Herman. <i>História da caricatura no Brasil</i> . Rio de Janeiro: José Olympio, 1963, p. 170.	105
Figura 27. O desagravo da justiça. <i>O Malho</i> , Rio de Janeiro, 05 de março de 1927, p. 43. Ano XXVI, número. 1277.	108
Figura 28. Sua majestade o turuna da cidade. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 13 de agosto de 1927. Ano 9, nº. 488.	113
Figura 29. A vida Fútil. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 29 de março de 1924. Ano 6, nº. 310.	120
Figura 30. Figuras e figurões. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 15 de janeiro de 1927. Ano 8, nº. 445.	124
Figura 31. Capa da Revista. <i>Belém Nova</i> . Belém. 19 de fevereiro de 1927. Ano 4. nº 66.	128
Figura 32: Capa. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 01 de março de 1924. Ano 6, nº 306.	131
Figura 33: Sem título. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 03 de setembro de 1921. Ano 4, nº. 178.	134
Figura 34: A Rainha da Beleza paraense. <i>A Semana</i> : revista Ilustrada. Belém, 15 de setembro de 1923. Ano 6, nº. 282.	140
Figura 35. Belém Moderna. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 29 de novembro de 1919. Ano 2, nº. 88.	145
Figura 36. Belém Moderna. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 12 de abril de 1924. Ano 7, nº. 312.	146
Figura 37. Andreilino Cotta. <i>Litoral do Mosqueiro, 1944</i> , óleo s/ tela 60 x 92 cm. Acervo: Museu de Arte de Belém – PA	153
Figura 38. A A <i>Semana</i> artística. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 23 de março de 1931. Ano 13, nº. 659.	156
Figura 39. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 26 de janeiro de 1924. Ano 6, nº. 301.	161
Figura 40. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 26 de janeiro de 1924. Ano 6, nº. 301.	163
Figura 41. “El terror” do litoral. <i>O Estado do Pará</i> . Belém. 27 de janeiro de 1924, p. 1.	171
Figura 42. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 03 de dezembro de 1921. Ano 4, nº. 191.	178
Figura 43. O Elogio da Moda. <i>Guajarina</i> . Belém, 06 de novembro de 1920.	185
Figura 44. Maison Française. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 24 de maio de 1919. Ano 2, nº. 61.	188
Figura 45. A moda e o ba-ta-clan. <i>O Estado do Pará</i> . Belém, 08 de junho de 1924, p. 1.	189
Figura 46. A vida fútil. Os vestidos berrantes. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 07 de junho de 1924. Ano 7, nº. 320.	192
Figura 47. Ai! Meu tempo. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 20 de agosto de 1920. Ano 3, nº. 126.	194
Figura 48. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 03 de dezembro de 1921. Ano 4, nº. 191.	198
Figura 49. Ai! Meu tempo. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 20 de agosto de 1920. Ano 3, nº. 126.	199
Figura 50. Mlle. ENFADONHA. Venenos de Eva: Telefonema indiscreta. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém 20 de maio de 1933, ano15, nº. 750.	207

Figura 51. Tributo de Saudade. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 03 de maio de 1930. Ano 12, nº. 624.	212
Figura 52: <i>A Semana</i> : revista ilustrada, Belém, 16 de abril de 1921. Ano 4, nº. 158.	218
Figura 53: <i>A Semana</i> : revista ilustrada, Belém, 16 de abril de 1921. Ano 4, nº. 158.	220
Figura 54: Instantâneos da cidade. <i>O Estado do Pará</i> , Belém, 1924.	222
Figura 55: <i>A Semana</i> : revista ilustrada, Belém, 07 de dezembro de 1929. Ano 11, nº. 604.	225
Figura 56. Tucháuas de minha taba. <i>O Estado do Pará</i> . Belém. 15 de agosto de 1926, p. 1	226
Figura 57. Figurões, figuras e figurinhas. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 18 de agosto de 1928. Ano 10, nº. 537.	228
Figura 58. Galanteria de Baile. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 27 de outubro de 1934. Ano 16, nº. 822.	230
Figura 59. <i>O Estado do Pará</i> . Belém, 29 de janeiro de 1949, p. 6.	231
Figura 60. <i>O Estado do Pará</i> . Belém, 29 de janeiro de 1949, p. 6.	232
Figura 61. <i>O Estado do Pará</i> . Belém, 29 de janeiro de 1949, p. 6.	233
Figura 62. <i>O Estado do Pará</i> . Belém, 26 de fevereiro de 1949, p. 4.	234
Figura 63. <i>O Estado do Pará</i> . Belém, 26 de fevereiro de 1949, p. 4.	234
Figura 64. <i>O Estado do Pará</i> . Belém, 26 de fevereiro de 1949, p. 4.	235
Figura 65. <i>O Estado do Pará</i> . Belém, 27 de fevereiro de 1949, p. 4.	235
Figura 66. Paixão de <i>Pierrot</i> . <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 12/02/1921. Ano. 4, nº. 150.	238
Figura 67. No baile de máscaras. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 09/02/1929. Ano. 10, nº. 562.	240
Figura 68. Hip! Hip! urrah o carnaval. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 09/02/1929. Ano. 10, nº. 562.	242
Figura 69. Hip! Hip! urrah o carnaval. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 09/02/1929. Ano. 10, nº. 562.	244
Figura 70. Hip! Hip! urrah o carnaval. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém,09/02/1929. Ano. 10, nº. 562.	245
Figura 71. Hip! Hip! urrah o carnaval. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 09/02/1929. Ano. 10, nº. 562.	246
Figura 72. Hip! Hip! urrah o carnaval. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 09/02/1929. Ano. 10, nº. 562.	247
Figura 73. Hip! Hip! urrah o carnaval. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 09/02/1929. Ano. 10, nº. 562.	249
Figura 74. Num sábado gordo. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 09/02/1929. Ano. 10, nº. 562.	251
Figura 75. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 28 de março de 1925. Ano. 7, nº. 362.	255
Figura 76. <i>O Estado do Pará</i> . Belém, 09 de abril de 1924, p. 1.	257
Figura 77. <i>O Estado do Pará</i> . Belém, 21 de abril de 1924, p. 1.	259
Figura 78: Pedro Américo. <i>Tiradentes Esquartejado, 1893, óleo s/ tela, 270 x 165 cm.</i> Acervo: Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora – MG.	262
Figura 79: <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém. 24 de dezembro de 1921. Ano. 4, nº. 194.	264
Figura 80: <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém. 03 de janeiro de 1925. Ano. 7, nº. 350.	265

Figura 81: <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém. 03 de janeiro de 1925. Ano. 7, nº. 350.	266
Figura 82: <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém. 04 de outubro de 1930. Ano. 12, nº. 638.	268
Figura 83: <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém. 04 de outubro de 1930. Ano. 12, nº. 638.	269
Figura 84: <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém. 04 de outubro de 1930. Ano. 12, nº. 638.	270
Figura 85: <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém. 04 de outubro de 1930. Ano. 12, nº. 638.	271
Figura 86: Carlos De Servi. <i>Atelier</i> , 1900, óleo s/ tela 90 x 62 cm. Acervo: Museu de Arte de Belém – PA.	274
Figura 87: Um moderno dilúvio... <i>O Estado do Pará</i> , Belém, 1924.	278
Figura 88: Belém no Inverno. <i>Folha do Norte</i> , Belém, 26 de janeiro 1921, p. 1	279
Figura 89: Coisas da Pará Elétric.... <i>O Estado do Pará</i> , Belém, 10 de fevereiro 1924, p. 1	282
Figura 90: <i>O Estado do Pará</i> , Belém, 12 de março 1944, p. 5.	284
Figura 91: O prato do dia... <i>O Estado do Pará</i> , Belém, 1924.	287
Figura 92: Espiritanças. <i>A Semana</i> : revista ilustrada. Belém, 02 de abril 1921. Ano 4, nº. 156.	296

Sumário

Introdução	15
Capítulo 1	23
1.1. Caricaturas: conceito e debates historiográfico	23
1.2. Caricaturas no Pará: de João Carlos Wiegandt a Andrelino Cotta	38
1.3. Andrelino Cotta: formação, grupos e relações sociais	47
1.4. Andrelino Cotta: caricaturas de impacto social.	58
Capítulo 2.	83
2.1. Cenário político, periódicos e informação: os anos 1920 em Belém.	83
2.2. Os Politiqueiros: os republicanos no Pará dos anos 20	89
2.3. Crítica política: A caricatura de Cotta como enfrentamento político - o caso de <i>A Semana</i> , <i>Belém Nova</i> , <i>Guajarina</i> e <i>Cigarra</i>	117
2.4. O lugar de Andrelino Cotta na Imprensa: Revistas e Jornais	142
Capítulo 3.	174
3.1. Andrelino Cotta e a cidade de Belém: caricaturas e representações	174
3.2. Revistas e Magazines espaços de intelectuais.	176
3.3. A Moda em Belém: Já cortaram as mangas o que vem depois?	186
3.4. Literatura e identidade amazônica.	208
Capítulo 4.	215
4.1. Os tipos sociais na caricatura de Andrelino Cotta	215
4.2. Andrelino Cotta: os tipos carnavalescos	229
4.3. Andrelino Cotta: os tipos ilustrativos e comemorativos.	253
4.4. Atelier Cotta: o que se produzia a mais.	267
4.5. Reclamações do Povo: O Zé na caricatura de Andrelino Cotta	272
Considerações finais	298
Fontes e Referências bibliográficas	301

Introdução

“Faz anos amanhã o nosso prezado amigo e colaborador Andreolino Cotta, consciencioso e aplaudido artista que, a lápis e a pena, tantos belos trabalhos tem produzido, ilustrando as colunas dos jornais e revistas de Belém.

Sendo o melhor caricaturista que possuímos, Andreolino Cotta fez-se um nome apreciado em nosso meio, onde todos fazem justiça a bizzarria da sua arte.

A Semana abraça o seu inteligente cooperador.” (*A Semana*, 29/11/1924)

O nome de Andreolino Cotta ganhou destaque no momento em que mudou para a cidade de Belém. Na capital do Pará, atuou como professor, no entanto, a sua principal atuação nos primeiros anos foi nas redações dos jornais e revistas, principalmente na revista *A Semana*,¹ quando no dia 02 de julho de 1921, Rocha Moreira,² proprietário do magazine o apresentou à sociedade belenense como o mais novo caricaturista. Assim, Andreolino tornou-se, ao longo de sua trajetória, uma referência no campo da caricatura local, mostrando-se extremamente atuante, haja vista que sobreviveu das suas produções.

Trabalhou em diferentes frentes, pois além de caricaturista, atuou como músico e artista plástico, assim, podemos dizer que se tornou um operário da arte e, como tal, lançou seu olhar sobre diversos pontos. Dentre eles, um merece destaque: o campo da ótica social, posto que seus trabalhos observaram os diversos problemas sociais vividos na capital do Pará, dentre os quais o abastecimento de água, a carestia de vida e os transportes públicos. É a partir dessa ampla atuação que surgiram diversos questionamentos ao longo da pesquisa ora apresentada.

Antes de perceber a importância deste homem para a história e historiografia da Amazônia, descrevo a maneira como tive contato com as suas produções. Durante os anos de 2002 e 2008 estive na condição de funcionário público da Secretaria de Estado de Cultura do

¹ Circulou na cidade de Belém entre os anos de 1918 e 1943. Sendo considerada uma das principais e mais duradouras revistas de generalidades do Norte do Brasil. Revista de propriedade de Manuel Lobato e Alcides Santos e que circulou na cidade de Belém entre os anos de 1918 e 1943. Serviu como um divulgador de ideias e como revelador de talentos, pois muitos intelectuais passaram pela redação deste importante semanário.

² José da Rocha Moreira, nasceu no Ceará e faleceu em Belém do Pará. Nesta cidade desenvolveu seus estudos. Foi redator da *Folha do Norte* e da revista *A Semana*, colaborando permanentemente na *Belém Nova*, revista que encampou a *Semana Modernista* de São Paulo. Publicou vários livros como: *Brocatellos*; *Versos pagãos*, *Pompas*; *Pan*; entre outros. Informações disponíveis em:

<http://www.fcp.pa.gov.br/images/dli/gbpav/espacos/obrasraras/pdf/cov.pdf>. Acesso em: 03/11/2016.

Pará, ocupava naquela ocasião o cargo de Técnico em Gestão Cultural. Atuando, inicialmente, no setor de educação e, posteriormente, lotado no setor de documentação do Sistema Integrado de Museus - SIM. A partir de então, tive contato com uma série de documentos e obras de arte que fazem parte do acervo do Museu Histórico do Estado do Pará. Naquele momento, iniciei um conjunto de pesquisas a fim de auxiliar o SIM no levantamento de dados sobre as pinturas que compõem o acervo dos museus.³ Aliás, muitas das obras de arte estavam sem informação e/ou divergiam de parte do material disposto no setor de documentação. Em muitas ocasiões, o material foi disponibilizado em exposições trazendo diversos significados, mostrando-se ambíguas. Diante disso, era possível ao observador, não conhecendo o seu contexto, “lê-las como um momento de triunfo e não estaria errado, pois este é também um significado perfeitamente aceitável” (HALL, 2016, p. 143).

Por essa razão, ao lado de outros pesquisadores, elaboramos um plano de trabalho, iniciado com o levantamento de fontes em locais específicos da cidade de Belém. O primeiro, como de costume para os historiadores paraenses, foi o Arquivo Público do Pará, mais especificamente, as pastas relacionadas às exposições de belas artes, organizadas pelo governo do Pará nos anos de 1940. Nelas encontrou-se algumas informações as quais faziam parte do acervo documental do SIM, servindo para constatar boa parte dos materiais disponíveis no setor de documentação.

No segundo momento, partimos para a pesquisa no setor de obras raras da Biblioteca Pública Arthur Viana, no Centro Cultural Tancredo Neves – CENTUR. Neste lugar, passamos a maior parte do tempo, pois além da farta bibliografia sobre os primeiros anos da república paraense e dos relatos de viajantes que passaram pela região no início do século XX, tínhamos a nossa disposição jornais, como *Folha do Norte*, *O Estado do Pará* e *A Província do Pará*. Esses periódicos, com a sua devida importância para a história do Pará e do Brasil, apresentavam os seus posicionamentos, além de trazerem ao público leitor paraense os principais dados informativos sobre a história nacional e mundial. Dessa forma, podemos afirmar que os principais elementos que subsidiaram a pesquisa endereçada ao SIM mostravam-se profícuos, apesar de certas lacunas.

³ O Sistema Integrado de Museus da Secretaria de Cultura do Pará é o responsável pela gestão dos espaços museológicos e composto pelos Museu Histórico do Estado do Pará, Museu do Círio, Museu de Arte Sacra, Museu da Casa das 11 Janelas, Museu da Imagem e do Som, Corveta Museu Solimões, Museu do Forte do Presépio e Memorial Amazônico das Navegações.

E foi justamente no setor de Obras Raras do CENTUR que me deparei com várias revistas (*A Semana*, *Belém Nova*, *A Cigarra*). A maior parte desses semanários foi fundado com o objetivo de atender demandas específicas, saindo de circulação rapidamente. Porém, a exceção ficou por conta da *A Semana*, magazine intitulado “revista ilustrada” e que trouxe aos leitores do Norte do Brasil uma forma interessante de repassar as informações. As revistas mostravam, além dos temas comumente debatidos pelos jornais, uma forma menos rigorosa de apresentar os aspectos gerais, como política, literatura e artes. Em suma, as revistas trabalhavam com os aspectos mundanos, carregados, em muitos casos pelas “fofocas”.

Foi na revista *A Semana* que vi pela primeira vez a figura do cametaense Andreilino Cotta. A primeira fotografia do artista foi estampada na página de apresentação da revista publicada no dia 02 de julho de 1921. O rosto de um sujeito moço, com seu chapéu, estava sendo apresentado ao público leitor como o mais novo caricaturista, de singular habilidade no uso do “lápiz endiabrado”. Trouxe, segundo os redatores, a recordação de grandes nomes da caricatura paraense, haja vista que nomes consagrados das artes do humor tinham marcado a sua participação ativamente naquele magazine. As caricaturas produzidas, especialmente, durante os anos de 1920, mostravam, segundo os redatores da revista, que em pouco tempo o jovem Andreilino Cotta deixaria a cidade de Belém para realizar aperfeiçoamento na área, como já havia acontecido com “J. Arthur e Antônio Nascimento”.

Contudo, Andreilino Cotta não partiu. Ficou em Belém, teve aulas com professores importantes da história da arte no Pará, como Clotilde Pereira, permitindo que sua formação fosse toda local. Esse fato, talvez, culminou no recebimento de várias críticas dos seus contemporâneos, como Paolo Ricci, por exemplo. Apesar disso, ao observar as caricaturas daquele jovem “vindo do interior”, parafraseando aqui Belchior, percebi a presença de diversos elementos confrontando as ideias defendidas pela administração municipal de Belém, e que pelas representações imagéticas, estavam aquém do visto nas ruas da cidade.

Porquanto, uma série de questionamentos começaram a ser considerados. Entre eles: Porque razão um jovem cametaense teve espaço no principal magazine de circulação na cidade de Belém? Quais razões levaram aquele jovem a produzir imagens críticas para temas contemporâneos e que, de certo modo, eram o oposto ao defendido pela administração municipal e estadual? Por que Belém, em plena crise da borracha mostrava-se enquanto palco ativo para as artes em geral?

Sabemos que as caricaturas produzidas neste contexto se constituíram de uma visão intencionada da realidade, tanto é que Martha Liliana Pinto Malaver é enfática em mostrar que elas remetem a uma rede completa de signos que se apresentam entre a consciência subjetiva e a consciência coletiva. Apesar de as caricaturas exibirem aspectos fragmentários do processo histórico, elas apresentam os acontecimentos eleitos pelo “capricho o el humor del caricaturista” (PINTO MALAVER, 2014, p. 278). Neste sentido, como os espaços de divulgação das produções de Cotta estavam ligados a determinados grupos políticos, questiona-se: até que ponto este artista gozou de liberdade para construir suas narrativas visuais, sem sofrer perseguições e censuras?

O cenário político vivido na capital do Pará, durante os anos de 1920, demonstrava que quem fazia oposição ao governo corria o risco de ser perseguido, seja pela ameaça, seja pela violência física. Talvez por isso, em alguns momentos, o jovem caricaturista não tenha assinado os seus trabalhos. Assim, a maior parte das imagens sem assinatura apresentam elementos gráficos próximos das imagens assinadas por Cotta. Outro ponto interessante reside na participação ativa de diversos artistas ocupando espaços nas redações dos periódicos, manifestando seu posicionamento crítico, pelas letras, crônicas e imagens.

Os magazines mostraram-se extremamente atraentes para os jovens intelectuais, pois, muitas vezes, seguiam os caminhos traçados pelos mais velhos e, gradativamente, ocupavam postos importantes dentro dos semanários. Cotta, por exemplo, na década de 1930, chegou a condição de redator artístico, o que possibilitou uma atuação de maior alcance, pois passou a produzir imagens as quais visavam o circuito comercial, com propagandas dos produtos a serem consumidos pelo mercado local. Mesmo assim, a sua presença nas redações dos jornais demonstrava a necessidade de ocupar posição firme no dia a dia local, nacional e internacional, por isso, o caricaturista cametaense se tornou um dos principais nomes desse tipo de arte no jornal *O Estado do Pará* e nas revistas *A Semana* e *Belém Nova*.⁴

⁴ Fundada em 1923, abordava as manifestações artísticas regionais. Teve como diretor o poeta Bruno de Menezes. Contou com a colaboração da jovem intelectualidade paraenses e nacional. Circulou de 15 de setembro de 1923 até 15 de abril de 1929. Segundo Figueiredo (2008, p. 166) “A revista apareceu reclamando uma novidade: o modernismo nas artes. Com uma alcunha sugestiva, Belém Nova parecia contrapor-se a tudo que já havia ocorrido no campo das artes paraenses”. Segundo Marilnice Coelho (2003, p. 51) “Essa revista paraense teve circulação quinzenal, por quase seis anos, precisamente de 15 de setembro de 1923 a 15 de abril de 1929. Uma vida considerada bastante longa para um periódico literário, daqueles tempos, chegando a uma tiragem de 5 mil exemplares. A impressão era feita na gráfica oficial do Estado e a redação funcionava na rua 28 de Setembro nº 6, em Belém”.

Não à toa, *O Estado do Pará*, na década de 1920, foi considerado o mais feroz jornal de oposição em circulação na cidade de Belém. No periódico, Andreilino Cotta encontrou o espaço privilegiado para intensificar as suas narrativas visuais, capazes de apresentar a capital do Pará, enquanto uma cidade que sofria, com a falta de recurso, devido à crise econômica vivenciada no Pará, desde os anos de 1912. O aspecto negativo econômico impediu a realização de serviços básicos, como o abastecimento de água, serviço de transporte entre outros.

Andreilino Cotta produziu representações, como alguém que apresentava o olhar diferenciado da cidade. Conseguiu mostrar as precariedades vividas na capital. Assim, as imagens, além de possibilitarem aos leitores uma compreensão sobre a condição econômica vivida, também fizeram o público rir da “frágil modernidade” vivenciada em Belém. Para confirmar a tese, recorri a literatura, dentre as quais a de Dalcídio Jurandir, com o seu conjunto de obras possibilitou compreender os momentos de desespero pelas quais a capital passava, mais precisamente, a precariedade dos transportes e dos serviços públicos. Lembrando que a maior parte das obras de Jurandir faziam parte de suas memórias, pois foram escritas anos depois de sua estadia em Belém.

Mesmo neste estado de crise econômica, foi possível perceber a preocupação do governo em assegurar a ordem pública. Para isso, fundou a guarda civil para combater a presença, na área central da cidade, dos sujeitos considerados “incivilizados” pelos seus hábitos e que representavam o atraso. Defendia-se que eles deveriam ser expulsos da cidade. Não à toa, boa parte da política de exclusão dos tempos da *Belle Époque* tinha espaço na administração municipal. E, Andreilino Cotta procurava apresentar, nas suas produções, o quanto os governos eram responsáveis pelas condições de precariedades presentes na cidade de Belém, ao longo dos anos de 1920.

Vale ressaltar que a produção deste trabalho segue uma linha de pesquisa iniciada na década dos anos de 1990, como parte de uma historiografia que vem se mantendo ativa na Amazônia. Nomes como Aldrin Moura de Figueiredo, Moema Alves, Caroline Fernandes, Rosa Cláudia Pereira, Geraldo Mártires Coelho, Rosa Maria Lourenço Arraes e Raimundo Nonato de Castro,⁵ têm realizado pesquisas, envolventes e que abordam a trajetória de artistas

⁵ Sobre os resultados das pesquisas ver: FIGUEIREDO, Aldrin Moura. O museu como patrimônio, a república como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890-1940). In.: *ANTITESE*, v. 7, n. 14. p. 20-42, Julho, 2014. _____. Quimera Amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará 1890-1910. *Clio*.

e as exposições de pinturas realizadas na cidade de Belém. Ao mesmo tempo em que relacionam os temas e a trajetória das artes no Pará, ampliando, com isso, as conexões entre a região e o debate a nível nacional e global.

Sendo assim, podemos considerar que boa parte destes trabalhos serviram para apresentar uma história da Amazônia extremamente rica e, por isso permitiu entender as influências sofridas por Andreilino Cotta. As suas produções artísticas apresentam elementos os quais vinculam-se com os valores que estavam sendo construídos no contexto. Tanto é que as caricaturas produzidas pelo artista cametaense abordaram diversas temáticas as quais estavam sendo debatidas em todo o Brasil, ganhando as páginas de jornais e revistas de circulação nacional.

O objetivo desse trabalho é compreender a importância de Andreilino Cotta para a história da Amazônia, bem como entender a forma como ele foi inserido nas redações dos jornais e revistas de circulação na cidade de Belém. Além disso, busca-se perceber a importância deste pintor, caricaturista e músico, para trajetória da caricatura na capital do Pará. Tendo como referência as suas imagens e textos objetiva-se analisar o modo de produção e a circulação dos seus produtos.

A tese está dividida em quatro capítulos. No primeiro debatemos os conceitos de caricatura que foram utilizados no início do século XX e, de certo modo, orientaram a produção de Andreilino Cotta. Para tanto reforçamos esta concepção com a historiografia mais recente, de forma que a “arte da bizzarria” foi se consolidando enquanto um estilo artístico, por si capaz de levar ao público não leitor a compreensão de determinada situação. Neste capítulo,

Série história do Nordeste (UFPE) ,v. 28, p. 71-93, 2010. _____. *Janelas do passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história*. Belém, FUMBEL, 2011. ALVES, Moema de Bacelar. *Do Lyceo ao Foyer: exposição de arte e gosto no Pará da virada do século XX*. 2013. 190f. Dissertação de Mestrado. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História. Universidade federal Fluminense, 2013. FERNANDES, Caroline. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Feio*. Belém: IAP, 2013. PEREIRA, Rosa Claudia. *Percepção visual da cidade: iconografia da natureza urbana de Belém (1808-1908)*. Tese de Doutorado. Programa de pós-Graduação em História Social da Amazônia. Universidade Federal do Pará, 2015. COELHO, Geraldo Mártires. *Na Belém da belle époque da borracha (1890-1910): dirigindo os olhares*. *Escritos* (Fundação Casa de Rui Barbosa), v. 5, p. 141, 2011. _____. *Lemos, Montenegro e o mecenato: a economia política da imagem (1897-1910)*. Antônio Lemos: revisitando o mito (1913-2013). Belém: Editora Açai, 2014, v. 1, p. 15-25. MEIRA, Maria Angélica. *A Paisagem como espólio: Arthur Frazão e o Grupo do Utinga (1940-1960)*. Tese de Doutorado. Programa de pós-Graduação em História Social da Amazônia. Universidade Federal do Pará, 2018. CASTRO, Raimundo Nonato de Castro. *Sobre o brilhante efeito: história e narrativa visual em Antônio Parreiras (1905-1908)*. Dissertação de Mestrado. Programa de pós-Graduação em História Social da Amazônia. Universidade Federal do Pará, 2012. ARRAES, Rosa Maria Lourenço. *Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras, 1895-1909*. Dissertação de Mestrado. Programa de pós-Graduação em História Social da Amazônia. Universidade Federal do Pará, 2006.

trabalhou-se o perfil biográfico de Andrelino Cotta, bem como a sua formação, as relações sociais estabelecidas ao longo da sua vida em Belém e sua ligação com os grupos políticos. Justamente aqui procurou-se abordar a construção das caricaturas de Cotta, bem como as representações as quais tinham por objetivo apresentar imagens capazes de impactar negativa ou positivamente os aspectos sociais.

No segundo, procuramos demonstrar o cenário político vivido na Belém dos anos de 1920, juntamente com a importância dos periódicos na construção de conceitos e valores, especialmente, nas páginas das revistas que apresentavam uma linguagem simples e carregada de imagens, ressaltando aqui o termo muito comum para a maneira como a política paraense se fazia, com os politiquinhos. Aliás, estes foram amplamente criticados, mas de certo exerciam importante atuação junto à formação de alianças políticas que objetivavam garantir a manutenção das estruturas de poder nas mãos dos grupos políticos os quais estavam a frente dos partidos políticos, como o PRP. Diante desse quadro, visualizou-se os elementos os quais foram inseridos no cotidiano regional, tendo como base as revistas de destaque neste contexto, como a *Guajarina*,⁶ *Belém Nova*, *A Cigarra* e *A Semana*. Voltamos a destacar neste capítulo o lugar de Andrelino Cotta na imprensa paraense, em especial, a sua atuação nos periódicos. O objetivo é apresentar a importância do artista na construção de valores e conceitos, levando em consideração a relevância das imagens e textos produzidos por Cotta.

O terceiro capítulo tem por objetivo apresentar a forma como Cotta viu a cidade de Belém, logo após sua chegada à capital, bem como a utilização das caricaturas para criar representações capazes de dar conta da dinâmica social vivida na capital do Pará. Justamente neste capítulo há uma ênfase à grande quantidade de magazines de circulação na cidade, e que abriram espaços para o “lápiz endiabrado” do cametaense. Lembrando, assim a relevância das revistas responsáveis pela criação de certos padrões utilizados em diversos setores, como a moda. Mas também apresentou diversos debates como a questão de gênero, nos anos de 1920.

⁶ Revista impressa na tipografia Delta, local onde funcionava a redação e a administração. Andrade de Queiroz era o redator-chefe, já o secretário foi o escritor Osvaldo Orico. Contava com a participação de nomes como Eduardo Ribeiro, Jesus Hosannah, De Campos Ribeiro, Ernani Viera e Arnaldo. Eládio Lima Filho, Carlos Lima, Angelus e Solivar que ficaram à frente da direção de arte, a qual era exercida por dois artistas, no mínimo. Importante destacar que a seção de arte era desempenhada por dois diretores, que eram responsáveis pela função de ilustrar além da capa a maioria das matérias, bem como de compor e distribuir os textos e gráficos no miolo da revista. Sobre as revistas de caráter literário, artístico e social que circularam em Belém ver. MOURA JUNIOR, Gidalti Oliveira. *A capa do século XX: Um estudo sobre a estética e a linguagem visual da revista Belém Nova*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2011.

Vale ressaltar ainda, a questão ligada às ideias de identidade e literatura presente nas páginas dos magazines, muitas vezes reforçadas com a reprodução de imagens.

No último capítulo, buscou-se apresentar os tipos sociais produzidos nas caricaturas de Andreilino Cotta, destacando a ampla produção do artista e revelando o quanto essas imagens foram relevantes para dar visibilidade ao caricaturista, mas também, apresentar o quanto estavam carregadas de significados, na medida em que foram capazes de criar representações, as quais impactaram a maneira como a sociedade passou a ver os caminhos tomados pela cidade amazônica. Além disso, ficava evidente o quanto a atuação de Cotta foi capaz de trazer à tona elementos representativos de sua época. Claro que o caricaturista não podia fugir das determinações dos redatores e mesmo pelas ideias dominantes as quais marcaram a sua época como, por exemplo, o ideal republicano que cercava os caminhos políticos e estavam, de modo explícito, nas imagens caricaturais de Andreilino Cotta. Justamente neste capítulo, pode-se ser visto a intensidade de tipos criados ao longo dos anos de atuação do caricaturista, mesmo em momentos em que a caricatura já não ocupava o lugar privilegiado pelo “lápiz endiabrado” do cametaense.

Capítulo 1.

1.1. Caricaturas: conceito e debates historiográfico

Ao longo deste trabalho abordou-se o termo caricatura como um elemento de arte capaz de dar conta das representações construídas por Andreilino Cotta. Isso se deve ao fato de, no início do século XX, o termo caricatura era capaz de definir a maneira como as imagens dos homens públicos foram colocadas nas páginas dos magazines e periódicos, apresentando os exageros que sobressaiam na imagem construída. Apesar da utilização quase absoluta do termo, na segunda metade do século XX, palavras como cartuns e charges ganharam ênfase. Para o professor venezuelano Carlos Abreu (2000), nas línguas espanholas e inglesa não existia a palavra “charge”, por isso o predomínio do termo caricatura ou caricatura política.

Para este autor, apesar da existência de diversas características, não se encontra entre os termos diferenças substanciais. Diz ainda não haver necessidade de diferenciar entre o desenho humorístico e a caricatura, nem por sua estrutura, nem pelos propósitos perseguidos, nem por suas marcas formais, são, com isso, dois lados da mesma moeda (ABREU, 2000). Por outro lado, autores como Camilo Riani (2002), considera haver um consenso entre os estudiosos de imagens, na medida em que a existência de categorias específicas como a charge, a caricatura e o cartum, apresentam características próprias. Para outros, no entanto, não visualiza tais diferenciações, mas tratam charge e caricatura como se fossem iguais. Rodrigo Patto Motta (2006) afirma que as caricaturas são representações das figuras humanas conhecidas, já as charges abordam fatos ou acontecimentos específicos. Neste sentido, prefere trabalhar com o termo “caricatura”, destacando que se trata de uma designação genérica aplicada às diversas formas de humor gráfico. Os desenhos por ele analisados são caricaturas de personagens retirados dos debates políticos.

As divergências quanto aos conceitos são enormes. Ivan Cabral da Silva (2008) em sua dissertação de mestrado, afirma que o termo caricatura designava o campo geral do humor gráfico. Para ele não havia subdivisões tão bem delineada quanto as utilizadas nos dias atuais, pois nos salões de humor realizados, no final do século XX, os seus curadores

passaram a considerar a caricatura como uma modalidade do humor gráfico, mostrava-se como um campo maior no qual estavam inseridos a charge e o cartum.⁷

A caricatura, via de regra, tem por base o humor, o prazer e não a busca da crítica ao sujeito. Deste modo, a agressividade não toma espaço. O humor torna-se uma ferramenta tanto da charge quanto da caricatura política, cujo objetivo é transmitir uma mensagem ou mesmo convencer o leitor. Ao lado deste soma-se ainda a possibilidade de carregar na ironia ou no sarcasmo. Talvez por isso, as caricaturas e as charges, enquanto categorias do humor gráfico, nem sempre são capazes de provocar o riso. Podendo ser perturbadoras, pois o elemento central da representação, pode ser identificado com a forte crítica. Charges e caricaturas podem ir muito além da simples representação de algum personagem, já que pode revelar, denunciar, aos olhos do desenhista um conjunto de estrutura de dominação. Assim as caricaturas política podem atacar ou defender um personagem, uma ideologia, o poder em si (GAWRYSZEWSKI, 2008).

Neste sentido, quando iniciamos o trabalho sobre a figura de Andreilino Cotta, nos deparamos com um caricaturista⁸ bastante atuante no cenário paraense dos anos de 1920. Muito jovem iniciou de maneira acalorada a sua participação na roda intelectual do período e escolheu a caricatura como meio de ingresso numa das principais revistas de circulação local e nacional, neste caso *A Semana*. Inserido, viu seu nome com mais frequência, nas páginas e mãos dos leitores, estes em muitos momentos aguardavam as suas “endiabradas” caricaturas, para rirem dos sujeitos e paisagens caricaturadas. Cotta foi inserido na vida da imprensa

⁷ Segundo os principais estudiosos do tema, a caricatura está ligada a representação de um sujeito, exagerando nos seus traços físicos. Ocorrendo sobre as pernas, o nariz, a boca entre outros. Isso quer dizer que os traços físicos e o comportamento, bem como os trajes, adquirem forte densidade psicológica. Isso porque eles seriam capazes de oferecer-se enquanto instrumentos de leitura e de codificação da própria pessoa. No domínio público, as coisas falam por si. Isto é, aparecem elementos subjetivos nas caricaturas que ficam ocultos por trás das representações dos indivíduos e situações diante da sociedade. Elas funcionam como um verdadeiro termômetro social, formador de opinião. Já a charge, tem por objetivo a crítica humorística de um fato ou de um acontecimento específico. E como se trata de uma reprodução gráfica de uma notícia já conhecida do público segundo a ótica do chargista. Tanto se apresenta como somente através de imagens quando combinando imagem e texto. Sua ocorrência opera com base em fatos reais e o conhecimento prévio do tema abordado na charge, por parte do leitor, é fator essencial para que se possa compreendê-la. Por fim o cartoon mostra-se atemporal, já que geralmente não faz nenhuma referência a alguma personalidade ou fato do noticiário. Assim, eles podem ser considerados um texto de humor universal. Há situações em que pessoas reais são retratadas nos cartuns, mas sua imagem invoca o simbolismo ligado à sua pessoa, construído historicamente, como, por exemplo, a imagem de Napoleão é relacionada à loucura.

⁸ Apesar das conceituações sobre caricaturas, charges e cartoons apresentarem divergências e concordâncias, utilizamos ao longo do trabalho os conceitos de caricaturas atribuídos ao pintor Andreilino Cotta, pelos seus contemporâneos. Para esses intelectuais todas as imagens produzidas por Cotta, independente de fazer referência a homens ou a cidade de Belém, eram consideradas caricaturas.

paraense como um caricaturista de grande talento, teria empolgado os redatores e o espírito dos leitores pela “graça e a flagrâncias”, com a qual copiava a figura dos seus caricaturados, “não os expondo ao ridículo, e nem por isso deixando de arrancar um sorriso a pessoa que manuseia a revista” (MOREIRA, Caras e caretas. *A Semana*, 02/07/1921).

Os primeiros traços delineados pelo caricaturista foram das características dos colaboradores da revista, como Genaro Ponte Sousa, Marcos Hesketh, Thiago de Souza e inúmeros outros. Andreilino Cotta fez com uma “perfeição admirável, apenas digna de aplausos”. Para Rocha Moreira “é de prever que o não tenhamos aqui, entre nós, por muito tempo, onde os talentos de sua têmpera se anulam, por falta de uma escola de aperfeiçoamento no gênero”. As palavras do redator tinham sentido, pois outros caricaturistas e pintores haviam saído de Belém, como “J. Arthur e Antônio Nascimento”. O redator assim referenciava acreditando na necessidade de aperfeiçoar as “brilhantes qualidades de caricaturista” (MOREIRA, Caras e caretas. *A Semana*, 02/07/1921).

Andreilino Cotta, segundo os redatores do magazine, deveria realizar seu aprendizado no Rio de Janeiro, capital da república. Cotta encontraria o lugar onde teria “uma educação esmerada”, o tornando nome “respeitável no manejo do lápis”. Neste sentido, Andreilino Cotta caracterizava-se como dotado de inspiração e portador de um pulso firme, sabia emprestar às suas produções “um humorismo delicioso”. Havia encontrado na *A Semana* o lugar para desenvolvê-lo com qualidade.

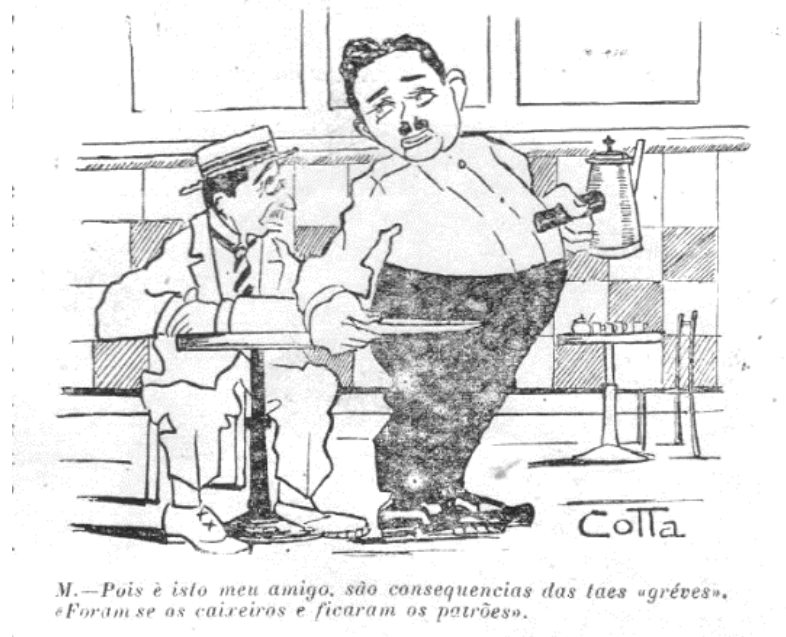


Figura 1. A vida fútil. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 13 de agosto de 1921. Ano 4, nº 175.

Nos anos 20, do século XX, uma das grandes questões sobre a caricatura, residia em saber: qual a finalidade e sua relação como arte séria? Cotta colaborou com esse questionamento, pois na imagem mostrou um problema sério para os rumos da república, bem como o trato com os trabalhadores. O papel do garçom é realizado pelo patrão que questiona as consequências das greves, chamando atenção para os caixeiros ausentes, ficando os patrões para realizar os atendimentos aos clientes. Cotta demonstra, assim, a sua maneira de ver o contexto das greves enfrentadas no Brasil, na década de 20. Na imagem podem ser vistos dois homens, o primeiro bem vestido, de terno e chapéu apresenta-se com o rosto preocupado, aguardando o atendimento. O salão está praticamente vazio. O garçom, com bule na mão esquerda e segurando uma espécie de bandeja na mão direita, volta-se com ar de lamentação para reclamar da situação vivida no momento. A questão da greve era séria e Cotta a relata de forma humorada e melancólica.

As caricaturas serviam para apresentar situações provocadoras para a sociedade, mostravam os males de forma humorada, e isso levou a diversos questionamentos, por isso, Julião Machado,⁹ em artigo publicado no jornal, *O Paiz*, de 20 de janeiro de 1920, questionou se a caricatura era uma arte, ao mesmo tempo, procurou saber se o principal fim seria fazer as pessoas rirem. Para “muita gente está verdade ainda pode parecer absurda e paradoxal. Não conviria vulgarizá-la e esclarecê-la o melhor possível”? Confirmando sua tese buscou sua definição em Paul Guartier, na sua obra de 1911, intitulada *Le rire et la caricature*, onde afirmava:

Afinal, embora a caricatura encontre o riso no seu caminho, nada tem de uma arte do riso, como muitos autores avançaram e é tida pelo preconceito corrente.

A confusão, em virtude da qual a apresentaram como essencialmente folgada explica-se e até pode ser desculpada pelo frequente recurso que ela obtém e, sobretudo, obteve, da charge, ou exagero aviltante. Não só não provoca o riso inevitavelmente e a propósito de tudo – visto que há caricaturas que não fazem rir e até as há tristes – assim, as *Lorettes vieil lles*, de Gavarni, ou o *Doux pays*, de Forain, nunca passaram como alegres, bem como *Le*

⁹ Segundo Fonseca (2016) Julião Félix Machado nasceu em 19 de junho de 1863, na cidade de São Paulo de Luanda, capital de Angola, e que era possessão colonial portuguesa. O pai de Julião era comerciante da praça de Luanda e membro da Associação Comercial. Julião Machado estudou em Coimbra e depois em Lisboa, Portugal. Porém os interesses o levaram para a vida boêmia. Retornou a cidade natal e começou a trabalhar nos negócios da família. Causou escândalo, quando foram descobertos nos importantes livros de contabilidade seus irreverentes personagens desenhados. Passou a satirizar a sociedade. Considerava que a arte da caricatura “deveria ser independente” (p. 102). Estudou na França. No Brasil trabalhou com vários nomes importantes, como J. Carlos e Olavo Bilac. Sempre atuando em revistas e jornais. Faleceu em 1930, em Lisboa – Portugal.

massacre de la rue Transonain, ou L'ordre régne a Varsovie – mas ainda se pode acrescentar que a caricatura é triste de inspiração e triste de fundo, mesmo quando provoca o riso com o auxílio da charge, visto que a sátira se deve fixar essencialmente, sobre o lado feio das coisas e os que mais contradizem o ideal do artista, com exclusão de todos os outros” (MACHADO, *O PAÍZ*, 20/01/1920, p. 3).

Partindo dessa premissa, para Herman Lima (1943) a caricatura se mostrava como “arte gentil”, pois era praticada em intervalos dos “conspícuos trabalhos do atelier de uma grande escola de pintores italianos”. Como se tratava de um trabalho no qual, para muitos teóricos, era comparado com o período da adolescência, os caricaturistas iniciavam essas atividades como uma espécie de passatempo, no qual objetivavam extrair das imagens determinados traços pessoais, considerados absurdos e, em muitos casos, inventavam onde não existiam. Importante essa manifestação, pois a caricatura se apresentava como um elemento divulgador “dos acontecimentos contemporâneos”, a tal ponto que a História, em muitos momentos, se vê forçada a recorrer a uma “expressão do grotesco intencional numa charge do passado”, objetivando-se compreender a maneira como os homens e as coisas do seu tempo se comportavam, “dando sê-lhe, assim o mesmo apreço que a um palimpsesto ou a um códice” (LIMA, H., 1943, p. 6).

Ainda seguindo as referências de Herman Lima (1943, p. 5) acerca do papel desempenhado pela caricatura, no qual a destacava enquanto uma arma “dos tempos modernos” e “tão poderosa que dispensa os excessos da deformação e da distorção”, porém se evidenciavam nas produções caricatas, do início do século XX, justamente o excesso de deformação e distorção. A imagem caricata, em muitos momentos, tornou-se tão poderosa e chegou a representar “muito mais do que o escritor, como no caso de Ângelo Agostini”,¹⁰ se tornou uma espécie de homem profético, pelas suas imagens. Representavam as suas impressões dos momentos históricos vividos no Brasil Império, por exemplo.

¹⁰ Ângelo Agostini nasceu em Vercelli, Piemonte, em 8 de abril de 1843. Passou a infância e adolescência em Paris, onde frequentou a Escola de Belas Artes. Ainda jovem veio para o Brasil, permanecendo e naturalizando-se brasileiro. Fundou uma série de revistas, como *O Diabo Coxo*, 1864, e *O Cabrião*, 1866, na cidade de São Paulo. Já no Rio de Janeiro, trabalhou em *O Arlequim*, que no ano de 1868 foi transformada em *A Vida Fluminense*. Trabalhou ainda em *O Mosquito*. E em 1875 fundou a *Revista Ilustrada*. Além disso trabalhou em vários jornais como *Dom Quixote*, *Gazeta de Notícias*, *Leitura para Todos* e em *O Malho*. Faleceu em 23 de janeiro de 1910. Para mais ver: AGOSTINI, Ângelo. *As aventuras de Nhô-Quim & Zé Caipora: os primeiros quadrinhos brasileiros 1869-1883*. Pesquisa, organização e introdução Arthos Eichler Cardoso. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

A maior parte dos trabalhos de Agostini tinham como objeto a figura do imperador Pedro II. Apesar de ter sido representado de diversas formas, as imagens foram bem recepcionadas pelo povo e, em muitos momentos a representação do Imperador o apresentava com a “sua conduta de homem honrado” (TAVORA, 1975, p. 14). Para Araken Távora a simpatia despertada pela imagem, de Pedro II, manifestou-se ainda mais pela tolerância para com os seus críticos, pois diversos “conselheiros e aduladores” (1975, p. 14) pediram o fim desse tipo de produção, já que em muitos momentos, o exagero das caricaturas, mostraram o Imperador travestido ou metamorfoseado de galinha.

Neste sentido, a caricatura política apresentou-se, no caso brasileiro, como uma fonte de um realismo, como fundamento de uma arte diferente, neste tipo de arte, os desenhos apresentam elementos possíveis de observação do caráter físico e moral, embora na caricatura não exista caráter, segundo Herman Lima (1943). Em contrapartida, o desenho humorístico não se vincula a ideia de um desenho puro, pois não é, em muitos casos, concebido em toda a liberdade, mas sob o signo da imaginação. Por essa razão, as imagens caricaturais buscaram no desenho humorístico o “nivelamento de classes”, nas palavras de Herman Lima, já que havia uma espécie de aproximação, mostrando-se certo sentimento de prazer, contribuindo na formação artística das massas. O alvo das caricaturas são justamente o grande público e como as imagens eram oferecidas ao público, mesmo o homem analfabeto tinha acesso e ao vê-las poderia analisar, de acordo, com os seus padrões. Nery (2011, p. 244) diz que, neste caso, as imagens são apresentadas enquanto uma “peça pronta para uma justa avaliação”. Produzindo um efeito cômico manifestado por intermédio de análises implícita e intensamente embutida, levando o expectador a apreciá-la de maneira distanciada. Embora não tenham quaisquer identificações com o protagonista, o leitor vê a imagem e dela manifesta a sua impressão cômica da representação.

Diferente das representações feitas sobre as cidades, no caso do Rio de Janeiro, São Paulo ou Belém, ou mesmo sobre personagens ilustres, como o Imperador Pedro II, percebe-se a representação das imagens levando os habitantes ou súditos a vislumbrarem a realidade vivenciada. Em todas essas situações mostra-se o caricaturista como crítico e guardião dos usos e “costumes da sociedade” (NERY, 2011, p. 232). O autor da caricatura, em muitos momentos, observa o seu meio, aproveitando para anotar as informações colhidas, ao mesmo tempo, busca nos documentos a sua disposição, os elementos necessários para construir a sua narrativa visual.

Neste sentido, as imagens humorísticas, principalmente, a caricatura para Herman Lima (1943), tendem a nivelar as classes, pois elas podem assegurar ao leitor/observador o mesmo sentimento de prazer, além de poder contribuir na construção de uma educação crítica acerca da representação, mesmo da massa geral das populações, porque são especialidades que, pela sua natureza e função social e política, se dirige e interessam a um grande público.



Figura 2. Contos da Semana. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 31 de dezembro de 1921. Ano 4. nº. 195.

Nesta imagem o debate fica por conta dos valores cobrados pelos alugueis. Cotta mostrou a preocupação residente nas exigências do proprietário com ameaça à suspensão do pagamento dos alugueis. O encontro, segundo o caricaturista, ocorre no passeio público, local onde diversos temas poderiam ser colocados em pauta. No caso da representação, os homens aparentam certa idade. Pelos trajés é possível afirmar pertencerem ao mesmo grupo social, a cena mostra ainda o conhecimento de ambos sobre o tema recorrente no dia a dia da sociedade local.

Partindo dessa consideração, o professor Elias Thomé Saliba diz que as caricaturas são objetos capazes de gerar uma narrativa cômica. Com isso, a produção do humor consiste na construção de um sentimento do contrário, “provocado pela reflexão, que

não se oculta nem se converte em forma de sentimento como uma sombra” (SALIBA, 2002, p. 25). Vale destacar, seguindo essa análise, as caricaturas são colocadas como construções carregadas de dados históricos e sociais. Assim, “a atitude humorística é vista como parte indistinta dos processos cognitivos, pois ela partilha, como o jogo, a arte e o inconsciente, o espaço do indizível, do não dito e, até do impensado” (SALIBA, 2002, p. 28). Como um elemento histórico é possível identificar, na representação humorística, fontes capazes de construir racionalmente os elementos nelas apresentados.

Neste caminho, a representação humorística coloca-se como capaz de constituir-se, como forma privilegiada de representar a história, demonstrando os elementos de ruptura e de contrariedade marcando a narrativa histórica. Quando se volta à análise acerca da caricatura no Brasil vê-se, com a representação cômica, uma marca na primeira república brasileira, mas que não nasceu neste período, “certamente adquiriu novas dimensões” (SALIBA, 2002, p. 38). Mesmo durante o Império, os principais caricaturistas atuantes no Brasil tiveram liberdade para produzir seus trabalhos, mostrando muitas vezes o Imperador em condições delicadas, sem que houvesse por parte do monarca quaisquer tipos de retaliação.

Com o crescimento significativo da imprensa no Brasil, os jornais passaram a carregar em suas páginas imagens, com traços leves e baratos, espelhando, em muitos casos, a maneira popular de representar-se. Mostrava-se como um mecanismo de difusão de opiniões sintetizadas, nas quais as aspirações, conquistas e a ideia do progresso ganhavam espaço e adeptos. Havia por parte desses periódicos uma ideologia manifestada pela maneira como apresentava o seu estilo de escrita e a busca de um público leitor. Luciano Magno em sua obra sobre a história da caricatura brasileira enfatiza a forma como a mesma adquiriu relevância para a história nacional, construindo narrativas caricaturais capazes de demonstrar de forma “mais expressiva que a palavra escrita” (MAGNO, 2012, p. 24), um conjunto de ideias em pouco espaço. Dessa forma essa arte foi capaz de comunicar de forma acelerada os aspectos sociais e políticos. Tanto é que no Brasil monárquico a liberdade de expressão foi considerável, pois permitiu entre outros o debate aberto acerca da república.¹¹

¹¹ A busca da imprensa por leitores levou ao surgimento de vários periódicos que passaram a abordar as caricaturas em seus diversos momentos na história do Brasil. Sobre os precursores da caricatura no Brasil e sua consolidação, ver: MAGNO, Luciano. *História da caricatura brasileira: os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2012.

A caricatura ao ser construída, pelo lápis do seu criador, apresentava certa finalidade, qual seja, a obtenção do bom riso, não degradando e mostrando-se superior, caminhando em direção à “civilização”; por outro lado, condenava-se quando era direcionado contra alguém e, que visasse único e exclusivamente a degradação de uma pessoa ou seu interesse (SALIBA, 2002). Por essa razão, a caricatura chegou a ser analisada, inclusive pelas demais ciências. Por exemplo, em matéria publicada, no *O Jornal*, de 11 de outubro de 1920, com o título de “A caricatura nos domínios da ciência: enquanto os colegas falam o professor Fernando Magalhães faz caricaturas...”, o autor do texto descreveu a atuação do médico e suas habilidades enquanto caricaturista. Considerando a caricatura uma arte séria em oposição aos que a consideravam uma “arte do ridículo”.

Sendo uma arte difícil de ser cultivada, em decorrência dos elementos que eram carregados, a produção caricata deveria assegurar ao espectador a possibilidade do riso imediato. O apreender o traço caricatural de uma pessoa, não era tarefa simples, havia momentos nos quais as expressões fisionômicas “se prestam admiravelmente para a caricatura, também é verdade que existem outras inteiramente inexpressivas, caras que nada dizem” (*O Jornal*, 11/10/1920, p. 3). Por isso, seria necessário aproveitar os traços favoráveis dos caricaturados, mas também cabia ao artista descobrir características implícitas para serem utilizadas na obtenção do resultado cômico.

Como as caricaturas eram realizadas não apenas por profissionais, mas também por amadores, esses seriam os mais comuns, representavam “pessoas que por temperamento, não podem estar paradas” (*O Jornal*, 11/10/1920, p. 3). No caso em questão, diversos amadores aproveitavam das situações para rabiscarem imagens engraçadas. É natural, quando se trata de um amador caricaturista, as imagens construídas identificam-se com os elementos do seu cotidiano.

É isso o que acontece na Sociedade de Medicina e Cirurgia. Enquanto os oradores falam o presidente, professor Fernando Magalhães, vai traçando caricaturas. A caricatura é incompatível com a ciência? E a prova disso é que o professor Fernando Magalhães a cultivava desde os bancos da faculdade de medicina, onde o seu lápis já praticava irreverências com os mestres. O nosso companheiro que acompanha os debates da Sociedade de Medicina e Cirurgia pode unir as caricaturas que, a título de curiosidade, oferecemos hoje aos nossos leitores. (*O Jornal*, 11/10/1920, p. 3).

Como houve uma intensa produção de caricaturas na primeira república brasileira, em muitos momentos os caricaturistas foram colocados na condição de marginalizados, a sua arte era vista como incompatível e desrespeitosa. Muitos autores não assinavam as suas obras, sendo publicadas como anônimas, ou por pseudônimo. No entanto, não foi o que aconteceu com certos caricaturistas de renome, como “Bastos Tigre, Raul Pederneiras e José do Patrocínio Filho, pois todos assinaram com seus próprios nomes a maioria dos seus espetáculos revisteiros” (SALIBA, 2002, p. 119). As assinaturas serviam, primeiro para identificar o autor, responsabilizando-o por determinados exageros. Em segundo lugar, quando as imagens eram ofensivas e serviam para atingir opositores, o nome não aparecia, o objetivo era impedir a possibilidade de retaliação.

As caricaturas são, segundo Christie Davies (2011, p. 94) “objetos visuais e materiais compostos por um indivíduo específico para um grupo específico de indivíduos” e, devem circular objetivando atingir os resultados esperados, para tanto utiliza-se de vários mecanismos de circulação, como o meio impresso ou eletrônico. As produções caricatas seguem certo roteiro, quer dizer no momento da sua produção os eventos mostram qual o circuito a ser percorrido e quais os tipos de imagens irão, de certo modo, agradar ao público. Por seu turno a imagem editorial, em determinadas situações, tende a avançar em direção ao deboche, porém, em certos casos, a “intenção do autor não é tanto enviar uma mensagem, mas, antes, provocar o humor, mesmo que para isso necessite submeter seu objeto ao ridículo” (DAVIES, 2011, p. 95).

O caricaturista, em regra, se vale do humor; há por isso, uma subordinação com o propósito sério de utilizá-lo. A imagem passa a mensagem do autor, procurando, sempre, assegurar uma representação convincente e real. Vale ressaltar que a ideia de seriedade apresenta certo risco, pois é possível perceber a tensão entre o que se busca assegurar e o modelo cômico. Ou seja, se procura uma representação social, ao mesmo tempo em que o riso se torna um dos elementos essenciais para o observador, construindo um momento no qual a imagem é transmitida. O lápis do caricaturista, em muitos momentos, deprecia o oponente, quando para muitos o objetivo seria provocar um riso de divertimento. Destaque-se, ao elogiar este tipo de produção, “aqueles que riram com apreciação não usarão palavras como engraçado ou divertido, mas sim inteligente ou bem pensado (DAVIES, 2011, p. 95).

Apesar de ser considerada uma fonte histórica importante, o cômico apresenta-se enigmático para o historiador, pois não se pode assimilar este tipo de produção de maneira

linear, ou seja, na representação visualiza-se diversos elementos com várias interpretações, e um determinado objeto submete-se a diversos aspectos, exibindo faces diferenciadas, em muitos casos contraditórios. As caricaturas são por si ricas em análises, porém difíceis de apreensão, mostrando-se ainda, representações caricatas ambíguas e desafiadoras (SILVEIRA, 1996). As imagens, em muitos casos, foram utilizadas tão somente como objeto ilustrativo, com isso, “a abordagem histórica do material visual não está restrita à atribuição de significação ideológica”. A produção de determinada época se diferencia dos valores sociais do mesmo período. Isto quer dizer, o consumidor de imagens pode, em vários momentos, de modo “inconsciente com a ideologia sociopolítica” (GASKELL, 1992, p. 260) acompanhar de forma diferente algo que se queria representar, por isso, não há uma inclinação quanto à provocação política motivada, a partir da interpretação dada a imagem nos dias atuais.

O sentido da expressão caricatura vem do latim “*caricare* e corresponde a ridicularizar, satirizar, criticar – antecede a ilustração gráfica” (SILVEIRA, 1996, p. 22). Vale ressaltar, diversos autores se valeram ao longo da história da prática do humorismo e sátira como meio de obter um maior número de leitores. Para isso, deformavam ou exageravam, nas suas produções, os sujeitos ou paisagens. Nesse sentido, a partir da segunda metade do século XVII, o verbo *caricare* – adquiriu novo significado, como o sinônimo de “carga, peso”, a sua conjugação se vinculava a descrever os desenhos carregados das figuras ilustres da época. Este tipo de produção dirigia formas de protestos, com a conjugação de ilustrações e pequenos textos contextualizados historicamente. Para se ter ideia, na França, onde houve um “desenvolvimento espetacular da caricatura” e sua utilização como recurso histórico “a palavra correlata é charge, que igualmente quer dizer fazer carga e até hoje é empregada para denominar o desenho humorístico” (SILVEIRA, 1996, p. 22).

No caso francês, as imagens, o tipo de humor construído a partir das charges, apresentavam um grande apelo ao público, no caso a grande massa. Esse tipo de representação buscava se comunicar, de modo, teoricamente aberto, discreto e complexo. Evidente, tratava-se de um jogo de esconde e mostra. Utiliza-se do recurso das imagens e do texto e, em muitas situações, a imagem dava conta da intenção comunicativa. Os eventos históricos ocorridos na França, como a Revolução de 1879, proporcionaram um momento ideal para o aumento de publicação de charges, especialmente, sobre as questões políticas.

A importância do caricaturista foi tão grande que se apresentou como uma espécie de juiz jogando com o retrato do sujeito, de modo a distorcê-lo, com o objetivo de expressar o sentimento a seu respeito. Seguindo a análise, o segredo de uma boa caricatura, nas palavras de Gombrich (2000, p. 301) é “oferecer uma interpretação visual de uma fisionomia que desde então não conseguimos esquecer e que a vítima sempre carregará consigo como um homem enfeitiçado”, deixando na memória dos observadores uma representação constantemente em movimento e capaz de reconhecê-lo sempre ao vê-lo, ou mesmo quando há elementos ligando a imagem construída do sujeito. Neste sentido, todas às vezes, ao olhar a imagem, o leitor constrói um complexo processo no qual os sentidos possibilitam a interpretação a partir do reconhecimento imediato dos caricaturados. Por essa razão, carregam, as imagens, elementos que podem ser percebidos, como o “espaço e tempo do evento, objeto ou tema enunciado” (LIMA, M., 2012, p. 31).

Silveira ao realizar uma contextualização sobre a manifestação do humor pelo mundo, diz haver, inicialmente, a disseminação pela Europa, atingindo a Itália, principalmente os jornais “*Papagallo, L’Asino, paschino*” (1996, p. 31), preenchendo as páginas de muitos outros jornais satíricos, em seguida chegando a Bélgica, Portugal e outros países, além de ameaçar os Estados Unidos e a América do Sul. Praticamente todos os países foram atingidos pelo modo de apresentar os sujeitos e paisagens com outras características deformadas, tanto é que Lobato (1955, p. 7) registrou, “não há país onde a caricatura não visse em folhas periódicas como um gênero de primeira necessidade, indispensável ao fígado da civilização”. No caso brasileiro, vale destacar, o papel desempenhado pelos aspectos simbólicos desempenhados pelas imagens construídas pelo próprio Monteiro Lobato. O Jeca tatu¹² confere uma espécie de vínculo de pertencimento, porque ao conferir o reconhecimento e a autoestima, as imagens construídas do Jeca serviram para mobilizar tanto as campanhas políticas quanto as sanitárias (VELLOSO, 2011, p. 372).

Importa destacar, no Brasil, a caricatura é vista como um elemento importante, constituindo-se ao logo dos séculos, como um mecanismo de combate. O surgimento da caricatura nas terras brasileiras data do século XVII, principalmente com a literatura humorística (LIMA, H., 1943). Quer dizer que mesmo antes do aparecimento da principal

¹² Segundo Velloso (2011) A figura do Jeca, foi criada em 1918, por Monteiro Lobato, em sua obra intitulada *Urupês*. O personagem se fazia representar por um caipira, que era apresentado como indolente, doentio e sempre acorçado, ao mesmo tempo tristonho e melancólico, sendo por isso, incapaz de qualquer reação.

revista de humor, *A Lanterna Mágica*,¹³ havia a publicação de caricaturas estampadas de forma avulsa e de tamanho pequeno. No entanto, na década de 30 do século XIX, com o surgimento, segundo Ana Belluzzo, de uma imprensa considerada crítica, as imagens passaram a fazer parte do cotidiano de vários periódicos de Norte a Sul do Brasil. Encontraram espaços nos pasquins, os quais estavam ligados aos interesses políticos, em especial, dos grupos opositores, mostrando-se ferozes nos seus ataques aos adversários. Podiam ser jornalistas, literatos e personalidades públicas, como no caso do Imperador Pedro II, ou mesmo as críticas aos costumes sociais, “os pasquins preparam o solo sob o qual se instala a forma caricatural no Brasil (BELLUZZO, 1992, p. 209).



Figura 3. Fox-Trot. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 26 de janeiro de 1924. Ano 6, nº. 301.

Os costumes, por sinal, foram um dos principais elementos representados por Andreilino Cotta em suas caricaturas. Para isso, boa parte das imagens construídas para confrontar determinadas situações apresentavam-se ricas em referências aos padrões sociais

¹³. Em 1844 Araújo Porto Alegre coloca em circulação *A Lanterna Mágica* que se destacou enquanto um álbum anônimo com quinze caricaturas atribuídas a Rafael Mendes de Carvalho, e 23 cenas ou episódios, em 180 páginas, o periódico plástico-filosófico, apresentava diálogos em prosa e cartas de cunho jornalístico endereçada aos leitores. Para mais ver: ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. A comédia urbana: de Robert Macaire à Lanterna Mágica. Representações e práticas comparáveis na imprensa ilustrada no século XIX - entre o romantismo e o realismo. *Teresa*, São Paulo, n. 12-13, p. 174-191, dec. 2013. ISSN 2447-8997. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/99349/97810>>. Acesso em: 27 mar. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2013.99349>.

constituídos. Em 26 de janeiro de 1924, *A Semana* publicou a imagem da página anterior, aparentemente descompromissada, contudo pelo conjunto da cena, mostra a relevância do poema, fazendo referência a um acessório tão comum no dia a dia das mulheres belenenses, daquele período. Havia, com isso, a intenção de construir um modelo social capaz de albergar novos padrões. Ao observa a mulher caricaturada, vê-se, primeiro a intencionalidade de mostrar seus trajes, e segundo a discordância com a grande bengala trazida no braço direito. Vale destacar, esse elemento tinha o uso mais comum entre os homens e foi sendo incorporado à moda feminina.

Neste sentido, Cotta é ousado na sua produção porque além dessa representação, na mesma edição da *A Semana*, outro texto intitulado “Bolhas de Sabão” voltava-se para diversos conceitos. O autor, que não é identificado, chamou atenção para as senhoras de Belém, as quais faziam uso de “bengalões”, justamente neste momento, até os homens usavam “pó de arroz e pulseiras”. Seguindo a narrativa, apresentava as “Janeleiras” pelo “Vocábulo” diferenciando as moças habilidosas na arte da costura, do bordado e do “adubar” da panela, daquelas que nada entendem, mas que em compensação escreviam textos para jornais. Depois das “Janeleiras” chegava ao “Cachorro” nome representativo da lealdade, contudo quando fazia referência ao homem representava algo ruim. Já o “Burro” visto como quadrupede inteligente, no entanto, quando se adjetivava o bípede ficava evidente quem deveria andar de quatro patas. O que essas terminologias representavam? Por que elas estão ao lado da imagem caricata de Andreilino Cotta?

Diante dos questionamentos visualiza-se que os conjuntos, apresentados por essas imagens e textos, serviam para atender determinados anseios. Isso muitas vezes não poderia ser dito, era expressado pelas narrativas visuais, contudo, no caso em questão, o texto é forte neste questionamento. Pois o dito apresentava termos comuns aplicados aos homens comuns e ao corpo político. Ou seja, a irreverência do texto e imagem chegava aos juízes, pois:

“Juiz” – Homem a que se corre, no foro, e que corre no campo de futebol.
 “Philomena” – Senhora barulhenta e apressada, que nos levanta na rua...
 “Manteiga” – Substância gordurosa, com que os baianos barraram o pão amargo dos paraenses. “Sobretudo” – Peça acessório de vestuário elegante masculino. Cobrindo certos indivíduos, muda o nome para “sobre... coisa alguma”. “Banqueiros” – Bons cigarros, e homens que só fumam charutos, só se assentam em “maples” e, às vezes, merecem os bancos dos réus.
 “Fraqueza” – Decadência do organismo e também corajoso consentimento de amor...” (TURIBIO. Bolhas de sabão. *A Semana*. 26/01/1924).

Apesar de um número considerado de caricaturistas ter se instalado no Brasil, há certa unanimidade, entre os pesquisadores,¹⁴ que a figura do caricaturista Ângelo Agostini é o grande nome dessa arte no Brasil. O pintor chegou ao Brasil em 1859 e o seu trabalho ganhou contornos importantes, na medida em que lançou diversas críticas ao regime e aos sujeitos políticos da época. Neste sentido, a “Nova História”, segundo Peter Burke (1992), proporcionou os usos de objetos produzidos e que passaram a ser compreendidos como história das práticas, dos saberes, das representações, do imaginário social, também como uma tentativa séria de incorporar os aspectos da vida cotidiana. E isso fica evidente nas imagens caricatas de Ângelo Agostini, porque o material visual produzido no passado passou a ser admitido como fonte capaz de apresentar evidências do passado (GASKELL, 1992, p. 267).

No caso das caricaturas, no que diz respeito às suas especificidades, apresentam características representativas capazes de revelar olhares sobre o mundo, de modo a aproximar a algo considerado real. Muitas vezes, apresenta elementos históricos um pouco distante das intencionalidades da história oficial, da manipulação das intenções, de configurações as quais seduzem pela importância adquirida pelas imagens ao longo da história e, em muitos casos, evidenciadas na condição ambígua da caricatura.

Ora as caricaturas mostram-se como elementos, na sua composição, apresentando diversos elementos sociais, em muitos casos não isoladas, pois eram construídas para atender determinadas ações e intenções. Apresenta-se ainda desafiadora, porque em muitos casos serviam para alertar sobre os comportamentos desviantes, exibindo o desrespeito às normas e às regras. Via de regra o caricaturista demonstra o seu olhar apurado, percebendo os deslizamentos cometidos pela população, por isso mostrava-se ousada e desestabilizadora (PESAVENTO, 1993).

Rogério Sousa Silva (2011) chama atenção para o fato das caricaturas produzidas por Raul Pederneiras¹⁵ assim, como por muitos outros artistas, permanecerem à

¹⁴ Dentre os diversos pesquisadores ver: FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a Imagem Gráfica do Humor*. Rio Grande Sul: Artes e Ofícios, 1999; LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Liv. José Olympio, 1963; SILVA, Rosângela de Jesus. Ângelo Agostini: crítica de arte, política e cultura no Brasil do Segundo Reinado. *RHAA*, Campinas, n.6, p. 107-122, dez. 2006. ISSN 2179-2305. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%206%20-%20artigo%209.pdf>, acesso em 27 mar. 2018.

¹⁵ Raul Paranhos Pederneiras (1874-1953), notabilizou-se como Caricaturista, chargista, professor, pintor, escritor e dramaturgo. Formou-se em direito. E iniciou sua carreira como caricaturista em 1898, no diário em cores *O Mercúrio*, do Rio de Janeiro. Informações disponíveis em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4263/raul-pederneiras>. Acesso em 27/03/2018.

margem das grandes instituições oficiais como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a Academia Brasileira de Letras.

Os caricaturistas produziram trabalhos como a caricatura, a sátira e o humor como caminhos para questionamentos, interligando-se com as transformações vivenciadas no espaço urbano. Neste sentido um conjunto de elementos mereceram atenção especial, por parte dos intelectuais, por exemplo é possível exemplificar o processo que levou à implantação da república, em 1889, com uma série de imagens questionadoras ao poder do Imperador Pedro II. O passar dos anos apresentou um regime que não atendia aos anseios esperados pela população, em especial aos pobres. É possível considerar, ainda, a abolição da escravidão a qual não foi acompanhada de um processo de inclusão social da população de ex-escravos, além de uma elite política e sua necessidade de implantação do projeto de modernização e civilização do Brasil. E esses problemas não ficavam restritos ao Rio de Janeiro, expandindo-se pelo restante do país.

O papel desempenhado pelos caricaturistas foi importante na construção do desgaste da imagem pública do Imperador, sendo apresentado, em muitos momentos, de forma displicente e em outros cochilando. A proclamação da república no Brasil foi possível por conta da formação de uma sociedade, na qual viu a elite que, além de buscar preservar os seus privilégios econômicos, sociais e políticos, conduziu o processo.

1.2. Caricaturas no Pará: de João Carlos Wiegandt a Andreilino Cotta

No Pará os primórdios da caricatura inauguram-se com a chegada de João Carlos Wiegandt, em 1870. Iniciou suas atividades com dificuldade, mas com certa intensidade. Encontrou, na cidade de Belém, um clima propício ao desenvolvimento das suas atividades, pois ao mesmo tempo viu a capital do Pará cercada pelos avanços ocasionados pelo boom da economia gomífera, percebeu a necessidade de iniciar uma imprensa caricata, lançando nas páginas dos periódicos, interpretações dos tipos políticos da cidade. Para Vicente Salles, Wiegandt foi o pioneiro da caricatura no Grão-Pará e a sua atuação foi tão relevante, porque mesmo com a implantação da república foi “nomeado professor de desenho da Escola Normal e fez parte da primeira diretoria da sociedade propagadora de Ensino” (SALLES, 2001, p. 102).

Ao se instalar em Belém trouxe consigo “ideias republicanas e socialistas, não do desejo de enriquecer” (SALLES, 2001, p. 98). A imagem a seguir, retirada do livro “Marxismo, Socialismo e os militantes excluídos”, de Vicente Salles, demonstra a maneira como Wiegandt produzia seus trabalhos. No caso, apresentou um sujeito de certa idade, apoiando seu corpo a um guarda-chuva, no caso de Belém, teria dupla função, primeiro de apoio ao sujeito, adquirindo a função de bengala, e a segunda, de protegê-lo da chuva.

O chapéu cobre-lhe parte da cabeça, mas é possível ver que a mão esquerda aponta para algo. Aqui o homem está bem trajado e caminha vagarosamente. O exagero da charge fica por conta das grandes e finas pernas. Neste caso, o artista alemão encontrou na cidade de Belém o espaço propício ao desenvolvimento das atividades artísticas relacionando às feições políticas, econômicas e sociais com a caricatura, no contexto da *Belle Époque*.



Figura 4. SALLES, Vicente. *Marxismo, Socialismo e os militantes excluídos*. Belém: Paka-Tatu, 2001. p. 88

Marcou presença, no estado do Pará, outro importante caricaturista, que possivelmente serviu de inspiração ao pintor cametaense Andreilino Cotta, o artista russo D.O. Whidopff que veio para a região, justamente num momento interessante, pois havia um intenso “movimento artístico, mercê da presença de Carlos Gomes, da criação da Escola de

Desenho e da fundação do periódico *O Mosquito*” (LIMA. H., 1963, p. 930), esse artista destacou-se como uma das “mais fortes personalidades da caricatura moderna”, por isso, foi considerado como um sujeito de méritos universais, “verdadeira *avis rara* em nosso meio, quando o norte do País esplendia no auge do *rush* do ouro negro, infelizmente não se demorou entre nós, pois viveu em Belém apenas dois anos” (1894-96) (LIMA. H., 1963, p. 932).

As imagens caricaturais apresentam elementos importantes acerca da sociedade na qual foram produzidas, sendo assim, segundo Alberto Maguel, as imagens e as histórias produzem informações capazes de ser utilizadas para construir argumentos e garantir, por seus elementos, uma representação do mundo, formando “símbolos, sinais, mensagens e alegorias” (MAGUEL, 2001, p. 21), por isso, são um conjunto representativo de valores, como “um retrato sublime, banhada de luz, facultada por uma voz interior, posta a nu por um dedo celestial que aponta, no passado de uma vida inteira” (MAGUEL, 2001, p. 30-31). Isto é, por ser construída para atender demandas de uma determinada época, podem apresentar características únicas, na qual a narrativa pode enfatizar diversas conceituações sobre algo a ser representado.

Na cidade de Belém, Paolo Ricci (sem data) dizia não haver caricaturistas como os existentes no Rio de Janeiro ou São Paulo, por isso, “rigorosamente, nós não temos em Belém um caricaturista, a feição de Raul ou Calixto” (p. 257). Contudo, no Pará, existiu um número considerável, destacando-se pela sua produção caricata. Importa definir o entendimento sobre caricaturista, na acepção comum seria o artista que em traços rápidos surpreendia o lado “cômico do indivíduo, o calcanhar de Aquiles, por assim dizer, da fisionomia do cidadão e o transporta para um retrato ligeiro com um sainete” (RICCI, sem data, p. 257). Ou seja, o lado caricatural mostrava-se na frente da pessoa, nas pernas e em outros lugares mais escusos. Paolo Ricci se questionava “por que não temos a rigor caricaturista?” E respondia afirmando faltar a alma da caricatura, “a espiritualidade, traduzida num certo humorismo”.¹⁶ Sem isso não se mostraria qualidade na caricatura. Pois a função da caricatura seria a de corrigir ou demolir pelo espírito ridículo e, deveria ser espirituosa, fazendo os observadores rirem.

¹⁶ Obra Não publicada, disponível na Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. O relatório, *As artes plásticas no Estado do Pará*, de autoria de Paolo Ricci foi entregue à Funarte (Fundação Nacional de Artes) provavelmente ao final de 1978. Apesar de subvencionada pela instituição não chegou a ser publicada pela mesma. Sua disponibilização em formato digital visa facilitar o acesso ao documento para os interessados, considerando que não há nenhuma cópia do mesmo disponível no Pará. Nota do digitalizador.

Diante dessas afirmações considerou nomes relevantes da caricatura atuantes na região, mostrando o quanto o seu trabalho foi importante. João Afonso Nascimento,¹⁷ cronista importante para a história da literatura paraense, praticou a arte da caricatura, em especial, quando narrou situações relativas ao carnaval.¹⁸ A arte da caricatura, neste caso, poderia ser realizada por um especialista ou mesmo um amador. Não era o caso de JOAFNAS pseudônimo de João Afonso do Nascimento, muito utilizado para referenciar as suas teses sobre as situações corriqueiras.

Na sua “Epístola a uma moça bonita”, JOAFNAS (*A Semana*, 26/04/1919) em resposta a sua “querida amiguinha”, destacou o quanto satisfeito estava em ter recebido a carta com alguns questionamentos. Neste momento, utilizou de narrativa textual e imagética para prender o seu público leitor. Tocou em pontos centrais acerca do período carnavalesco e as consequências. Com isso, todos ficavam escandalizados. Primeiro pelas beatas ao se depararem logo cedo com foliões retornando das festas, segundo, pelo período sagrado, marcado com a Semana Santa se aproximando, mostrando os impactos do preço do bacalhau “cotado a cinco mil réis o quilo”.

Interessante, no caso da produção de JOAFNAS, é a maneira como construiu uma narrativa na qual apresentou os elementos a cercarem os primeiros meses do ano, ou seja, apresentando uma grande festa, no caso o carnaval, e seguindo com os elementos religiosos, como uma necessidade de frequentar a igreja para realizar a confissão, passando pela figura de um Judas, chegando ao baile em si. Deste modo, em 4 imagens o cronista criou uma representação, que além de reforçar os seus argumentos, apresentava uma narrativa visual nova para os parâmetros sociais vivenciados no período.

¹⁷ Nascido em 1855 em São Luís – Maranhão, era autodidata. Estudou no Liceu Maranhense. Dedicou mais de 50 anos de sua carreira a imprensa do Maranhão e das capitais do Pará e Amazonas. Publicou diversos trabalhos, nos quais mostrou as suas várias facetas como tradutor, desenhista, jornalista, escritor, crítico literário, teatrólogo, crítico de arte e historiador. Faleceu em Belém, em 17 de abril de 1924. Informações disponíveis em: www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202010/71890_Joao_Afonso_-_O_Homem_Que_Escreveu_o_Primeiro_Livro_d.pdf, acesso em: 29/03/2018. Sobre a importância de João Afonso do Nascimento e a representação da história por meio da caricatura e da moda, ver: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Vestir a história pintura, moda e identidade nacional na Amazônia, c.1916-1923. *Histórica* (São Paulo. Online), v. 53, p. 1-15, 2012.

¹⁸ Sobre o tema e a questão do social ver: CASTRO, Raimundo Nonato de. Do carnaval ao social: a caricatura de Andreino Cotta – 1919-1928. *Temporalidades*. V. 7, n. 1 (jan./abr. 2015). Belo Horizonte. UFMG, 2015.

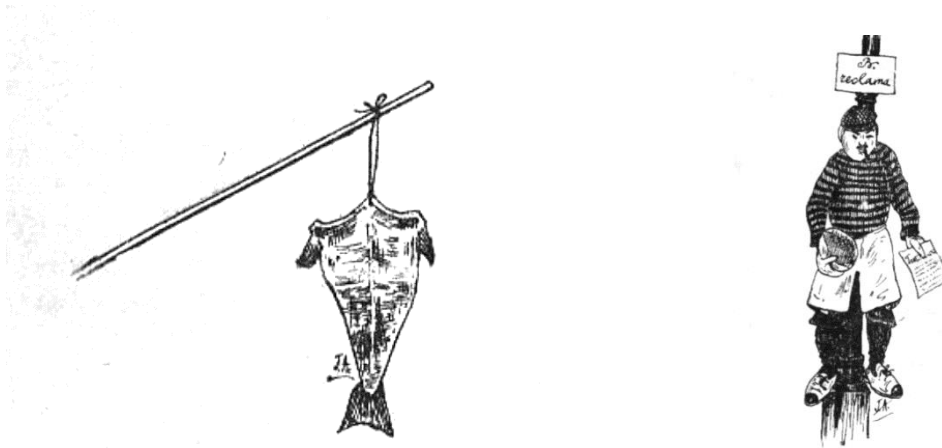


Figura 5. Nascimento, João Afonso do. Epistola a uma moça bonita. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 26 de abril de 1924. Ano 2. nº. 57.

No caso das imagens acima vê-se as charges do bacalhau e do judas que seria malhado no sábado. Já as imagens abaixo, reforçava os elementos presentes, ao acompanharem o seu texto, reforçava a ideia da penitência, representada pelo confessionário, o padre e a moça ajoelhada. Na opinião de JOAFNAS, deveria se convencer de que o século não admitia mais uma certa ordem de “ideias e de abusões” e, os valores considerados como “dogmas irrefutáveis”, na opinião do autor, não eram mais aceitos, pois os tempos eram outros. Por isso, de certa maneira as mulheres tinham um papel diferente, sendo apresentadas enquanto sujeitos históricos adquirindo novos hábitos, como a possibilidade de ir aos bailes carnavalescos.

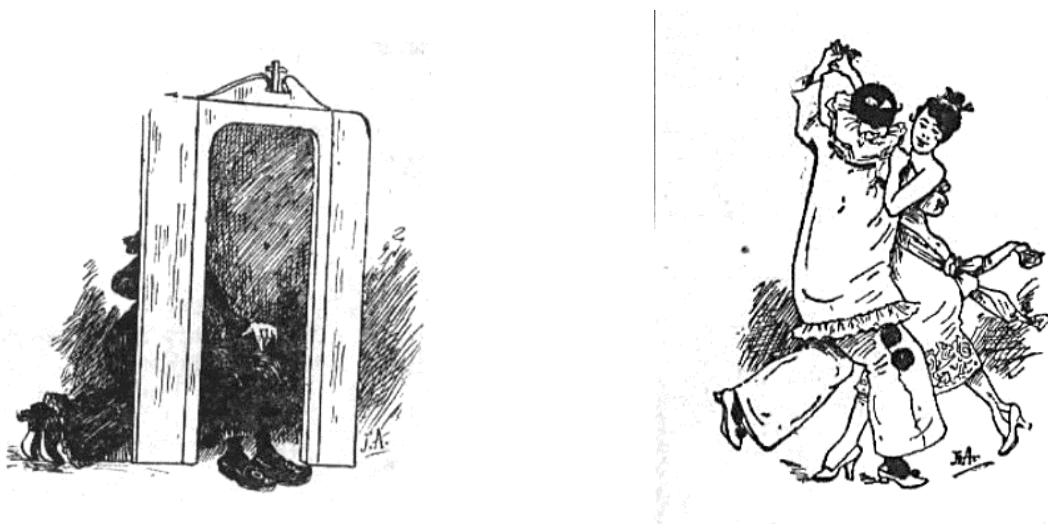


Figura 6. Nascimento, João Afonso do. Epistola a uma moça bonita. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 26 de abril de 1924. Ano 2. nº. 57.

JOAFNAS (*A Semana*, 26/04/1919) destacava que *Pierrot* apresentava-se com o seu amplo e comprido casaco e as suas “pantalonas fofas”, mostrando-se menos pecaminoso, em comparação aos vestidos da “moda atual, este justo ao corpo como uma bainha de guarda-chuva”, as roupas, por isso, eram em demasia decotadas, em todos os elementos, como o corpete e a saia, deixando a mostra “palmo e meio de perna”, sem falar nos saltos de dez centímetros de altura, forçando as mulheres a um modo de andar “que seria ridículo se não fosse comprometedor da reputação e da saúde”. Neste sentido, é interessante perceber que o autor aproveita para lançar críticas ao tema da moda, hora ou outra, durante os vários momentos voltavam à tona, o debate, pelos textos e imagens dos literatos paraenses.

Além desses caricaturistas, outros nomes importantes construíram imagens caricatas, rendendo-lhes um espaço na galeria dos grandes nomes da história da caricatura do Pará. Nomes como Theodoro Braga,¹⁹ Antônio Nascimento, o *Angelus*;²⁰ Crispim do Amaral;²¹ Eládio Lima²² e Archibald Campbell deixaram uma intensa produção nos pasquins da virada do século XIX e XX. Em especial, os três últimos se dedicaram a produzir imagens satíricas e caricatas da sociedade belenense da época (NEVES, 2010). Apesar de não ter

¹⁹ Theodoro José da Silva Braga, nasceu em 8 de junho de 1872. Notabilizou-se como pintor, historiador, professor. Participou de diversos salões de arte. Além de compor a tela “A Fundação da cidade de Belém”. Foi professor da escola de Belas artes de São Paulo. Faleceu em 31 de agosto de 1953. Para mais informações ver: REGO, Clovis Morais. *Theodoro Braga: Historiador e artista*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1974. FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Theodoro Braga e a história da arte na Amazônia. In: *A fundação da cidade de Belém*. Belém: Museu de Arte de Belém, 2004.

²⁰ O pintor Ângelus Nascimento, pseudônimo de Antônio Ângelo de Abreu Nascimento, nasceu em Turiaçu, Maranhão, a 11 de dezembro de 1895. Estudou com a professora Clotilde Pereira, do Colégio Moderno. Em 1915 inaugurou sua primeira exposição de caricaturas, que foi bem recebida pela imprensa. Mais tarde começou a estudar desenho com os mestres Carlos de Azevedo e José Girard, não se envolvendo com o estúdio acadêmico de Theodoro Braga. Em 1918 participou com trinta trabalhos no segundo *Salon* de Belas Artes do Pará, sendo o único concorrente na categoria de caricatura. Ativo participante do partido anarquista, diante da repressão imposta com a posse de Lauro Sodré no governo do Pará, viu-se obrigado a seguir, em 1919, para o Rio de Janeiro, onde passou a atuar junto às revistas *O Malho* e *Fon-fon*. Com a morte do irmão, em 1926, retornou à Belém para arcar com os encargos de família, quando assumiu como professor de desenho no Ginásio Paes de Carvalho. Continuou ativamente suas atividades artísticas enquanto trabalhou na imprensa, como ilustrador e paginador na *Folha do Norte* e no *O Estado do Pará* até o seu falecimento, em 21 de maio de 1959. Ver: SALLES, Vicente. O siso e o riso: Ângelus Nascimento por Vicente Salles. In: *Revista PZZ*. Belém, n.1, 2005. p.21-31.

²¹ Nasceu em Olinda – PE, em 1858. Destacou-se como Desenhista, caricaturista, ilustrador, aquarelista, pintor, decorador e cenógrafo. Iniciou seus estudos em Recife. Sai da sua terra aos 18 anos para trabalhar na decoração de grandes teatros em Belém e Manaus. Faleceu em 1911 no Rio de Janeiro. Informações disponíveis em: <https://www.catalogodasartes.com.br/app/artista/Crispim%20do%20Amaral/>. Acesso em 30/03/2018.

²² Eládio Lima (1900 e 1943). Foi caricaturista e pintor autodidata, e desde criança, interessava-se por animais, plantas e também pelas artes. A mando do pai Eládio Amorim Lima, mudou para o Rio de Janeiro. Em 1925, retornou ao Pará e trabalhou no escritório do pai. Contudo não escondia sua predileção por zoologia, arqueologia e arte. Foi Membro da Academia Paraense de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico do Pará. Informações disponíveis em: www.museu-goeldi.br/portal/node/1893, acesso em 31/03/2018.

conseguido imagens caricatas de alguns destes nomes, deixaram uma quantidade significativa de pinturas que fazem parte de acervos particulares e públicos.

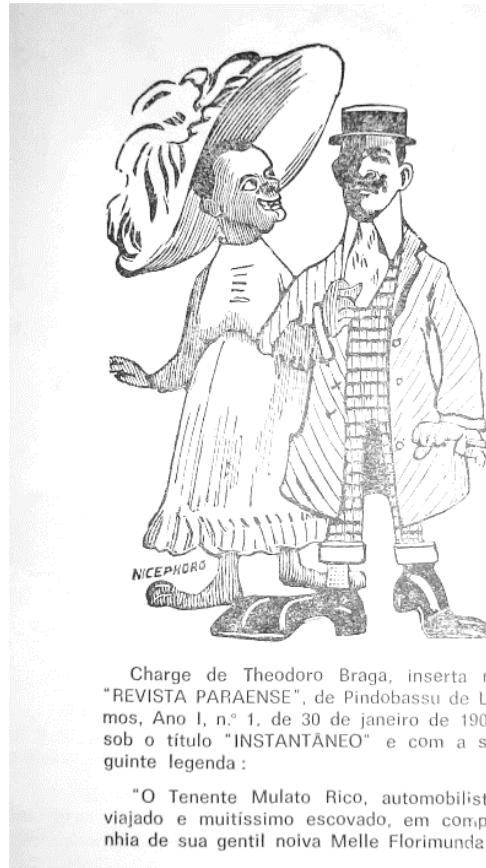


Figura 7. REGO, Clovis Morais. *Theodoro Braga*: historiador e artista. Belém: Conselho Estadual de cultura, 1974. p. 50.

É interessante perceber a quantidade de pintores que iniciaram as suas atividades como caricaturistas, mostra o quanto essa arte foi relevante na construção de elementos representativos. Como na imagem de Theodoro Braga, na qual apresenta dois sujeitos os quais fogem aos padrões sociais predominantes. "O Tenente Mulato Rico" cheio de outros adjetivos circula pelas ruas da cidade, apresentando a sua noiva. Vê-se como o objetivo da representação contradiz os valores sociais dominantes do período. Contudo, o casal está bem vestido, o sapato do homem é exagerado, já o exagero da mulher fica por conta do chapéu largo. O casal está maravilhado com o passear e servir de exemplo para os demais observadores.



As vítimas daquelle que nasceu para nos salvar...

Figura 8. JOAFNAS. Para o natal. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 27 de dezembro de 1919. Ano 2. nº. 92.

JOAFNAS contribuiu, com uma imagem a mais, capaz de apresentar um contexto interessante, como no caso do Natal. Apresentou um sujeito oriental, carregando na mão direita um peru e amarrado um porco gordo, mostrando os dois animais como as vítimas usadas nas famosas ceias de natal. A alusão a Cristo manifesta-se implícito e explícito. Mostra o quanto a imagem pode dar conta de configurações capaz de apresentar um determinado momento histórico, religioso e assim por diante. A imagem, de certa maneira, torna-se uma espécie de padronização do Natal, o que pode questionar o autor a respeito da referência ao homem oriental, pois os valores ocidentais predominam em relação aos demais.

Até o ano de 1920, Eládio Lima mostrou-se produtivo nas páginas da revista *A Semana*, uma série de imagens foram publicadas, tocavam em diversos temas, no entanto o mais comum estava relacionado com o cotidiano e moda. Como este último foi intensamente debatido ao longo do tempo, praticamente todos os caricaturistas colaboradores da revista apresentaram a sua análise sobre o tema, contudo a maior parte das interpretações somavam-se a determinados textos, apresentando uma forte ligação entre as imagens e os textos. O conjunto, reforçava a estrutura que se queria apresentar. Neste sentido, a construção

humorística reforça o caráter múltiplos com “alta capacidade de trânsito entre práticas culturais distintas” (SALIBA, 2002, p. 163).



Figura 9. A vida fútil. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 17 de janeiro de 1920. Ano 2. n . 94.

Na imagem, a mulher “comportada” contrasta com as suas roupas, ou seja, o vestido permite uma visão maior do corpo, o tamanho da saia deixa as pernas de fora, somado ao sapato de salto alto, bem como pela ausência de mangas, demonstra uma nova maneira de vestir-se, além disso a forma como a mão se encontra ao queixo e as pernas cruzadas, conduzem ao ato de seduc o. Ela   o centro de todas as aten es, até mesmo a almofada, na qual descansa os p s, d  a impressão de que a admira. Atrás da moça, o cupido apresenta-se entristecido, pois não precisa mais utilizar dos seus recursos para que a jovem consiga seduzir o seu amor. No caso, além da representa o, o texto utilizado para compor a narrativa, traz elementos como o “*flirt*” e, diante disso, o amado retorna desesperado, com receio da infidelidade, que não ocorre, assegurando ao casal a fidelidade “eterna e imperturbável”.

Por isso, no caso brasileiro, a representa o humorística, mais do que percep o e sentimento da ruptura e da contrariedade, foi também uma  tica emotiva, uma epifania da emo o que se dilu a na vida cotidiana, e s  de vez em quando, tal como um breve intervalo de alegria e de riso, brilhava e

iluminava a rotina dos ritmos repetitivos e diários. Ética do descompromisso, do divertimento, da sublimação, mas também de liberdade (SALIBA, 2002, p. 305).

O que isso quer dizer? Que a narrativa caricata, apresentava elementos, muitas vezes, ligados aos valores sociais apresentados como símbolos de modernidade. No caso, a moda procurava passar a ideia de liberdade por parte do caricaturista, porém não devemos esquecer do controle exercido nas dependências das redações, tanto das imagens quanto dos textos, na medida em que quando escritas “as palavras exercem poder” (DARTON, 2016, p. 14). Neste caso, mesmo as imagens e textos circulando cotidianamente viam-se diante de um controle, o qual, em muitos momentos, ocorria de forma intencional, chegando ao público o material, que criticava a cidade, o comportamento social, a política e seus representantes. Vale destacar, Cotta tinha conseguido essa condição graças a maneira como havia se afirmado dentro de seu atelier estabelecendo, com isso, um valor de mercado para os seus produtos (ALPERS, 2010).

1.3. Andreilino Cotta: formação, grupos e relações sociais

Andreilino da Costa Cotta (1894-1972) nasceu na cidade paraense de Cametá, em 30 de novembro. Filho de Roque da Costa Cotta e Olímpia de Leão Cotta. Estudou música na Associação dos Artistas Paraenses e pintura na Academia de Belas Artes do Pará. Foi professor do Conservatório de Belas Artes do Pará. Fez música de câmara no Rádio Clube do Pará e deu recitais no Teatro da Paz e foi membro da Orquestra Sinfônica Paraense. Era violoncelista e compôs pequenas peças para seu instrumento (SALLES, 1970). Cotta destacou-se pela produção artística, sobretudo após a sua vinda para a cidade de Belém, ao que tudo indica, em abril de 1919, pois as primeiras referências ao pintor, na capital do Pará, estão nas páginas do jornal *O Estado do Pará*,²³ como professor do Instituto Siqueira Mendes, na vila do Pinheiro (atual distrito de Icoaraci).

²³ Em toda a documentação pesquisada, a primeira referência ao cametaense Andreilino Cotta aparece no periódico *O Estado do Pará*, de 28 de abril de 1919, com o título “Notícias do Pinheiro”, que destacava A Festa Acadêmica, direto do Pinheiro:

Desde as primeiras horas da manhã, que o Pinheiro se mostrava festivo, aguardando a chegada do navio que conduzia a mocidade acadêmica que vinha comemorar a data alegre como é de praxe todos os anos.

Notava-se na ponte municipal um profuso embandeiramento improvisados.

Em Belém, Andreilino Cotta trabalhou, inicialmente, na revista *A Semana*, onde exerceu o papel de caricaturista. O artista cametaense produziu diversos trabalhos carregados de simbologias amazônicas, como as telas que compõe o acervo do Museu de Arte de Belém. Cotta “fez parte de uma geração de artistas que militou no modernismo de um modo muito peculiar” (FIGUEIREDO, 2014, p. 28), pois destacou-se além da pintura, pela produção caricata, copista de folhetos de cordel, dos quais muitos foram publicados pela editora Guajarina. Aldrin Moura de Figueiredo (2014) destaca, ainda, que o pintor atuou como ilustrador do jornal *Folha do Norte* e da *Revista Pará Ilustrado*, na década de 1940. A formação de Cotta como pintor foi feita inteiramente no Pará, com os professores José Porfírio de Leão, José Girard e Clotilde Pereira. Em 1931, iniciou sua carreira de docente, ministrando a disciplina de arte decorativa no Colégio Lauro Sodré, com grande prestígio nos círculos intelectuais da cidade. Vale destacar, contudo, que a sua condição de docente tem início, segundo a nota 23, no ano de 1919, contrariando o que a historiografia tem defendido. Além disso, Andreilino Cotta foi aluno do curso particular do professor José Porfírio de Leão (pensionista do estado em Roma), segundo Paolo Ricci (sem data).

Os jovens estudantes foram recebidos por uma comissão composta dos srs. Coronel Juvencio Sarmiento, Manoel B. de Araújo, **professor Andreilino Cotta**, pelo ESTADO DO PARA; Noberto Guedelho, Manoel Moreira da Silva, pela Sociedade D. Frei Caetano Brandão e inúmeras senhoritas. (Grifo do autor).



Figura 10. CARAS E CARETAS. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 02 de julho de 1921. Ano 4, nº. 169.

A primeira imagem de Andreelino Cotta, nas páginas da revista *A semana*, mostra um sujeito moço, apresentado como alguém cheio de qualidades artísticas. A chegada se deu por indicação de Pedro Bittencourt, anunciando, em 1921, a visita de um novo caricaturista, que “se dispunha a emprestar seu lápis às páginas desta revista”. Com a chegada do artista cametaense ficou evidente a importância das relações de amizade entre os coordenadores da revista, tanto que “um dia, há meses atrás, quando entrávamos na redação, Pedro Bittencourt, sorridente, e demonstrando a sua amizade pela A SEMANA” (MOREIRA, Caras e caretas. *A Semana*, 02/07/1921), apresentou aos diretores, o caricaturista.

Andreelino Cotta ministrou, ainda, um curso de artes plásticas, a partir da década de 50, no Conservatório de Belas Artes dirigido pelo músico e professor Adelermo Mattos. O curso restringia-se ao ensino da pintura, por apenas um professor e era de “nível inferior a qualquer dos quantos cursos particulares de pintura” que funcionaram em Belém. Cotta era uma figura “*sui generis*”, “bom tipo humano”, como artista, todavia, “padeceu do grave defeito da autossuficiência”. Paolo Ricci criticava Cotta enfatizando o não comparecimento à exposição de pintura alguma, “ainda que recebesse convite especial ou que a mostra fosse de um nome famoso, internacionalmente”. Considerava não ter mais nada a aprender, de

ninguém. Era um pintor “incensado pelos poetas acadêmicos da cidade, pelos méritos de ser um pintor voltado exclusivamente para as coisas da região, para os temas telúricos”, do pintor das “Yaras, das Vitórias Régias, dos temas populares como os “Bois Bumbas, das Noites de São João” (RICCI, sem data, p. 326), das paisagens amazônicas onde figuravam cisnes entre a fauna equatorial.

Porém, justiça precisa ser feita, segundo Ricci, ao “bonachão e bom amigo Andreilino Cotta”, pois como não ia à exposição de ninguém, também não criticava ninguém. Vivia sua arte e deixava em paz a dos outros. E outra “justiça” se impõe como imperiosa:

Fomos testemunhas de suas atividades artísticas. Tínhamos um estúdio nos altos da Casa Loureiro, nele trabalhávamos nos fins de semana, sendo nosso vizinho esse pintor de características regionais. Víamos como preparava, ele próprio, suas telas, com algodãozinho barato impermeabilizado, primeiramente, de uma camada de goma. Pois bem, padeçam, suas telas e seus temas, dos vícios de que são acusados, Andreilino Cotta era um criativo. Nunca reproduziu nada de fotografias. Buscava na sua imaginação suas paisagens amazônicas, suas Yaras e seus lagos tranquilos, onde conviviam espécimes amazônicos com espécimes europeus. Tudo irreal, sim, mas fruto da liberdade da sua fantasia (RICCI, sem data, pp. 316-317).

Ressalte-se a intensa participação como ilustrador e caricaturista no jornal, *O Estado do Pará*, desde os primeiros anos da década de 20, até os anos 50 do século passado, onde publicou vários trabalhos ilustrativos acerca da cidade de Belém, em especial, as áreas periféricas, por meio de caricaturas e charges. Outro ponto importante dessa produção reside nas críticas direcionadas às empresas que desenvolviam atividades essenciais na cidade, como o serviço de abastecimento de água, o transporte público como os *bonds* e o fornecimento de energia elétrica.

Além disso, destacou-se, também a partir dos anos 30, pelas exposições de quadros produzidos para participar dos salões de arte ocorridos na capital. Como caricaturista, foi responsável pela ilustração das páginas de vários órgãos da imprensa do estado do Pará. Ilustrou os tipos sociais presentes na cidade de Belém, como os vendedores de manga e as lavadeiras, mas dedicou boa parte do seu trabalho aos tipos carnavalescos e políticos. Não escondia de onde vinha a sua inspiração, boa parte do que produziu foi fruto das situações corriqueiras da cidade, como os alagamentos e a falta de limpeza. E, apesar do seu vínculo com os semanários, nos periódicos exerceu uma dura crítica à forma como a administração

local e estadual conduziam a política no Pará. Foi também professor de desenho da Escola Normal do Pará.



Figura 11. O Seguro morreu de velho... *O Estado do Pará*. Belém, 06 de abril de 1924, p. 1

Andrelino Cotta, com esta imagem, publicada nas páginas do periódico, *O Estado do Pará*, demonstrava as suas habilidades, ao focar em temas comuns os quais afetavam a população de Belém. Assim, o abastecimento de água foi apresentado como uma carência constante em várias partes da cidade. A representação mostra com a construção da narrativa focada no personagem criado pelo caricaturista. O Zé é apresentado como curioso com o comportamento da população, em verdadeiro ato de desespero busca assegurar a água para o banho e para o café da manhã, pelo menos enquanto o verão não chegava. As personagens da imagem buscam assegurar a água, com todos os recursos disponíveis, ou seja, utilizam-se de latas, pratos e afins. O Zé da sua janela pede calma, para não irem com tanta sede ao pote. Quando se olha para a torneira ao lado da casa do Zé, apenas gotas caem aos poucos, mostrando claramente, a precária situação enfrentada pela cidade de Belém.

Soma-se a falta d'água a ausência de saneamento. As ruas facilmente alagadas, além disso, o matagal prevalecia no cenário urbano. Havia um conjunto de situações as quais ocasionavam problemas como as doenças tão comuns nos primeiros anos da república brasileira. Assim, ao construir esse tipo de representação, o caricaturista estava consciente do seu papel como alguém capaz de apresentar os questionamentos críticos sobre a capital do Pará.

Recém-chegado a Belém, Andreelino Cotta, deparou-se com uma cidade marcada pela crise econômica tão preocupante para o estado, em especial, pela baixa do preço do principal produto da região, no caso a borracha. Mesmo diante da crise havia uma dinâmica social, que permitiu a inclusão deste pintor nas redações das revistas.

O caricaturista foi recepcionado pelos editores da *A Semana*. De certo modo, viram as suas qualidades artísticas, porém acreditaram que a sua permanência duraria pouco tempo, devido a sua capacidade de atuação, mas principalmente pela falta de escolas de qualificação na cidade. No entanto, as pesquisas demonstraram o contrário, pois o pintor cametaense não se ausentou de Belém, em busca de qualificação, tendo objetivamente atuado em diversos veículos de comunicação, sempre apresentando as suas caricaturas, charges e tipos sociais, como pano de fundo do quadro social da cidade.

As charges iniciais provocaram, no público leitor da revista, “comentários simpáticos” e o “lápiz endiabrado do jovem caricaturista”, pela forma de expressão de suas imagens fez com os editores recordassem “Antônio Nascimento, o Angelus” nome responsável pela ilustração de diversas revistas, porém, a partir desse momento, passaram a estampar “sempre com agrado” (MOREIRA, Caras e caretas. *A Semana*, 02/07/1921) as imagens produzidas por Cotta.

Andreelino Cotta viveu na cidade de Belém marcada pela presença constante de pintores, músicos e por uma efervescência teatral muito forte. Os anos 20, do século XX, apesar de marcarem um momento de crise para a economia do estado, não impediram o aumento das atividades artísticas vivenciadas na capital do Pará. O cenário era favorável às apresentações das companhias teatrais. Nas páginas da revista eram comuns fotografias dos espetáculos realizados no suntuoso Teatro da Paz ou mesmo no *Palace Theatre*.²⁴ Vê-se

²⁴ O *Palace Theatre* estava localizado dentro do Grande Hotel, que foi inaugurado em 1913. Pertencia a firma Teixeira Martins que também era proprietário do Cinema Olympia. Construído pela firma Salvador Mesquita & Ca, uma das grandes construtoras do Pará na época. No final do ano de 1913 foi inaugurado no espaço do

claramente, o momento de crise econômica, apesar de intenso, levou intelectuais e a elite local a buscarem assegurar determinados valores e a manutenção de atividades voltadas para reforçar as ideias de “modernidade e civilização” para a cidade, com a realização de atividades culturais direcionadas, por exemplo.

O sucesso dessas atividades era tamanho e as fotografias de artistas de diversas áreas circulavam nas páginas dos jornais e revistas. Na figura 12 (p. 54) temos a fotografia da bailarina brasileira, apresentada para elite paraense. A fotografia ocupa lugar central na página da revista e ao lado do texto constrói argumentos comparativos. Há, neste caso, um elemento caracterizador do cenário, pois ao apresentar a bailarina, o texto enfatizou ser a brasileira cheia de talentos e valores caracterizadores da “civilização”. Em decorrência dos seus atributos a formosa bailarina havia se apresentado em vários estados do Brasil, incluindo a capital da república, por isso destacava-se pela desenvoltura e “pelos seus dotes artísticos e a sua qualidade de brasileira” (Artes e artistas. *A Semana*, 17/06/1922).

O que seria, afinal essa “qualidade de brasileira” na apresentação do texto? Ora havia, nestes primeiros anos republicanos brasileiro, a necessidade de criar interpretações ligadas a ideia de nação. Por essa razão fazia-se necessário construir uma narrativa na qual apenas a imagem da bailarina brasileira aparecesse, em oposição ao argentino “Del Mastro” apresentado como “bailarino acrobático e de salão” (Artes e artistas. *A Semana*, 17/06/1922). Isso era uma forma de adjetivar a jovem brasileira como uma artista digna de admiração, seja pela forma ou maneira como cultivava a sua arte. Apresentava uma moça diferenciada, mostrando-a superior do ponto de vista das artes cênicas. A partir do texto, ficava evidente a necessidade de apresentar a moça brasileira, em posição ao homem argentino, tratando, com isso, uma oposição, tanto quanto ao gênero, mas principalmente em relação a duas nações. Assim, a ênfase ficava por conta do “nacionalismo” o qual deveria sobrepor-se a quaisquer outras referências. Neste sentido, as ideias relacionadas à Nação, quanto ao ideário de “civilização” ganhavam destaque, mostrando claramente a condição da cidade de Belém como lugar de atração dos valores artísticos e modernos da sociedade.

Grande Hotel o *Palace Theatre*, lugar importante de artes cênicas, que recebeu companhias e artistas do sul do país e do exterior, como Ítala Fausta, Eva Stacchino, Vicente Celestino e outros. Carneiro (2016) destaca que neste espaço se desenvolvia atividades de cinema e teatro. “O *Palace* contava com a presença de vários camarotes localizados na parte superior do prédio e as frisas, espécie de camarote que ficava um pouco acima das cadeiras de madeira utilizadas pela plateia”. Para mais ver: CARNEIRO, Eva Dayna Felix. *Belém entre filmes e fitas: a experiência do cinema, do cotidiano das salas às representações sociais nos anos de 1920*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Belém, 2011. Em especial o capítulo 2.



Figura 12. Artes e artistas: Bela Yara. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 17 de junho de 1922. Ano 5, n°. 218.

O circuito artístico, vivido na Belém, dos anos 1920, destacou-se como favorável ao desenvolvimento das atividades artísticas de Andreino Cotta, o que possibilitou a compreensão e inserção do pintor no mercado gráfico paraense. Era jovem e bem relacionado, isso levou a sua rápida aceitação na revista, *A Semana*, pela interferência de um amigo dos proprietários do semanário. Mostrava-se disposto a colaborar com o magazine, por isso, não demorou e suas primeiras imagens invadiram as páginas da revista provocando riso e sem ofender os seus caricaturados.

Importa lembrar, os primeiros anos do século XX, na cidade de Belém, foram marcados por uma intensa atividade artística. A vida cultural da cidade havia tempos passava por um intenso processo, manifestado pela enorme quantidade de exposições de artes realizadas na cidade, desde os primeiros anos do século XX. Neste clima de alteração, proporcionada pela república, em 1901, Belém ‘viu nascer a galeria de arte’, com a exposição

de Custódio de Azevedo, nome que ficaria célebre em toda a década de 1910 (FIGUEIREDO, 2002; CASTRO, 2012, p. 82).

A produção artística criou, a “atmosfera de um objeto”, segundo Flávio de Carvalho (2014, p. 53), em que a narrativa gera uma espécie de recordação proporcionada pelos objetos oferecidos aos observadores, porque estabelece uma ligação entre “as camadas profundas do inconsciente”, conduzindo os sujeitos a buscarem nas profundezas das suas recordações lembranças de um determinado tempo. Considerando as produções deste contexto, o pintor “verdadeiramente inteligente jamais termina a sua obra, e a grande beleza da pintura automática, super-realista, está no ineditismo sempre novo que apresenta” (CARVALHO, 2014, p. 86). Neste sentido, Cotta em suas representações imagéticas produziu certa recordação a partir da interpretação das suas caricaturas.

Para Flávio de Carvalho (2014), um detalhe relevante, ficava por conta das mudanças de pensamento em relação a pintura, em fins do século XIX. Havia uma compreensão por parte dos pintores, aprofundando temas de acordo com as conveniências ordenadas, pois a partir das necessidades do espírito crítico seriam capazes de compreender e acolher as profundezas da análise, ou seja, o debate sobre a questão da natureza da pintura aparecia mais uma vez, conduzindo os pintores, os quais se tornavam uma espécie de artistas sonhadores, apresentando os resultados diferentes dos que são percebidos pelos leitores.

Leopoldo Waizbort chama atenção para forma como os elementos são representados. Os artistas constroem as suas representações, partindo de formas de figuração já existentes, as quais são “reprocessadas” de acordo com as necessidades das expressividades. Por essa razão “não é uma memória social que é pura e simplesmente evocada, mas também um conjunto de representações materiais disponíveis” (WAIZBORT, 2015, p. 12). Neste sentido, o deslocamento do interesse, por parte do pintor, segue os modelos disponibilizados nos elementos encontrados no passado, passando por um processo de adequação, onde é possível perceber o que Hobsbawm (1997) denominou de “permanências e rupturas”.

Seguindo essa direção, o processo o qual Leopoldo Waizbort chama de perspectiva trans-histórica, mostra uma consolidação das análises ao longo do tempo pela maneira como as perguntas são colocadas, buscando-se, sempre a compreensão das formas de expressão humana, principalmente “a dimensão simbólica envolvida nessas formas de expressão e a memória que opera nesses processos de armazenagem, manutenção transmissão

e transformação” (WAIZOBORT, 2015, p. 13). Sendo assim, no conjunto das interpretações constrói-se os símbolos, capazes de carregar experiências, bem como apresentar intensidades verificadas na cultura humana. Por isso, o homem é capaz de exprimir seus sentimentos e ações em diversos momentos, buscando constantemente esclarecimento acerca dos elementos simbólicos construídos ao longo do tempo e espaço.

Para Jacques Le Goff essas ideias se enquadram na denominação de “longa duração”, pois a relação entre o presente e o passado é algo inevitável e legítimo. O passado torna-se presente, “na medida em que “não deixa de viver”. A história é construída, tendo como referência a documentação apresentada como “contemporânea, visto que o passado é apreendido no presente e responde, com isso, a seus interesses, o que não só é inevitável como legítimo”, quer dizer, a “história é duração, o passado é ao mesmo tempo passado e presente” (LE GOFF, 2013, p. 53). E essa longa duração não deve impedir o distanciamento do historiador em relação ao passado, “uma distância reverente, necessária para que o respeite e evite o anacronismo” (LE GOFF, 2013, p. 29).

O processo que leva a construção de símbolos, mostra-se como energia conservada, e surge das experiências humanas de caráter intenso e primordiais, neste sentido, dois elementos são essenciais para o entendimento: expressão e orientação, por isso as duas representam uma relação do ser humano com o mundo vivido, sendo assim;

Exprimir sentimentos, ideias, desejos, paixões, temores e angustias, por um lado, e orientar-se em meio ao mundo em que se vive, por outro, está na raiz da vida humana. Acompanhar ao longo do tempo e do espaço as transformações nessas formas de expressão e de orientação seria uma tarefa central” (WAIZBORT, 2015, p. 14).

Outrossim, os objetos construídos para um determinado período da história, como no caso das imagens de Andreino Cotta, permanecem irradiando constantes sentidos, nos quais podem ser “recebido, negligenciado ou perdido, por essa razão a memória oferece um aporte decisivo para a análise” dos movimentos humanos, por isso, fica evidente nos quadros, imagens, caricaturas, xilogravuras, entre outros, uma espécie de caráter duplo presentes nas produções, visto servirem “aos seres humanos como instrumentos, por assim dizer, de domínio da natureza: com imagens se pode (ao menos começar a) explicar, de algum modo, o que aparece como enigmático, misterioso, perigoso” (WAIZBORT, 2015, p. 19).

Por isso, a realidade vivenciada, em Belém, possibilitou ao pintor Andreilino Cotta um contato com as artes plásticas. Embora contasse, com 25 anos em 1919, os eventos que ocorreram na cidade, durante as décadas 1910 e 1920,²⁵ marcaram a maneira de ver a sociedade paraense desses primeiros anos de sua estadia. O caricaturista deparou-se com uma cidade construindo elementos caracterizadores desta nova política. E, mesmo não sendo a república dos sonhos, para muitos, havia marcado profundamente as mentalidades paraenses do início do século. Houve uma série de manifestações de caráter cívico, realizado por intermédio das festas republicanas, denominado por Geraldo Mártires Coelho (2002, p. 132) de “Culto patriótico e liturgia cívica”, onde ocorriam as realizações de cerimônias de exaltação à república. Para tanto, o imaginário de ordem, aliado aos símbolos, buscavam construir uma representação exemplar para a população paraense. Não à toa, houve nos primeiros anos de implantação do novo regime, uma quantidade significativa de concursos os quais visavam construir signos representativos, como o monumento a república e o monumento ao congresso político de 1903.²⁶

O pintor Andreilino Cotta estava, nas palavras de Le Goff, diante de uma “Memória futura”, ou seja, como nenhum documento é inocente, traz consigo diversas análises, devendo ser visualizados considerando as “condições de produção do documento devem ser minuciosamente estudadas” (LE GOFF, 2013, p. 108), isto quer dizer, embora Cotta tenha construído suas representações sobre a cidade de Belém, bem como de seus habitantes, deve ter observado os pormenores que o cercavam como, exemplo, observou os jornais de circulação local, dos quais lia e retirava imagens para a composição das suas caricaturas.

²⁵ Dentre os diversos eventos que marcaram os primeiros anos do século XX, tem-se a realização de uma série de exposições de artes que ocorreram em Belém, desde de 1901, como a exposição de Carlos de Azevedo, Batista da Costa, Francisco Aurélio de Figueiredo, Theodoro Braga, Antônio Parreiras. E no ano de 1916, ocorreu a festa do Tricentenário de fundação da cidade de Belém. Para mais ver: CASTRO, Raimundo Nonato de. *Sobre o brilhante efeito: história e narrativa visual em Antônio Parreiras (1905-1908)*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2012. MOURA, Ignácio. *Anuario de Belém em comemoração do seu tricentenário (1616-1916)*. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1915.

²⁶ Para mais ver: MOURA, Daniella de Almeida. *A República paraense em festa (1890-1911)*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2008.

1.4. Andreino Cotta: caricaturas de impacto social.

Com base nestas afirmativas, Cotta iniciou sua aventura de caricaturista produzindo imagens impactantes, as quais se conectavam com práticas, materiais, ideias e sua dimensão simbólica. Contudo, percebe-se, em relação ao pintor, haver, partindo da análise de Le Goff (2013, p. 390) “esquecimentos e os silêncios da história”, conduzindo a um processo de manipulação da memória coletiva e a produção das imagens de Andreino Cotta, permaneceu de lado, pois não foi possível perceber na historiografia a produção intensa deste artista cametaense.

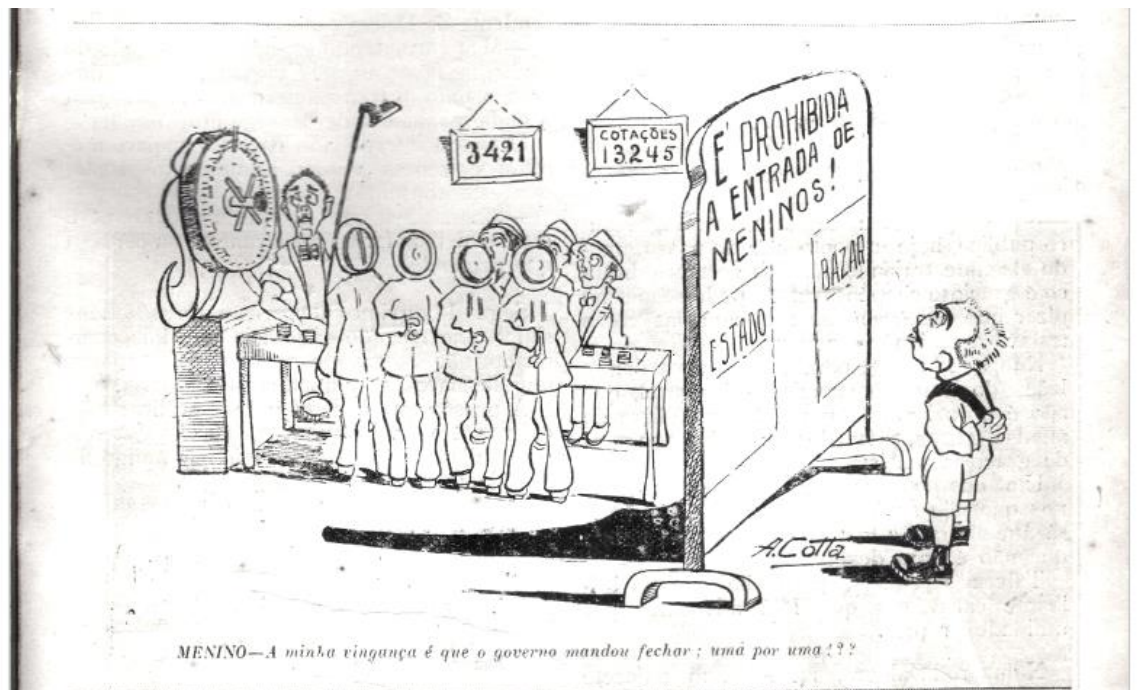


Figura 13. A vida Fútil. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 20 de agosto de 1921. Ano 4, nº. 176.

A primeira caricatura de impacto de Andreino Cotta reproduzida na revista, *A Semana*, toca num dos principais problemas da sociedade brasileira: os jogos de azar. Essa prática se mostrava eficaz, atraindo, além dos adultos os jovens. Contudo, para o governo do estado era necessário acabar com essa prática, no entanto havia um dilema que, segundo Sousa Castro o jogo era destacado como contravenção punível, mas a população o havia adotado como uma prática comum. Por isso, em Relatório apresentado ao Congresso Legislativo do Pará, em 07 de setembro de 1921, solicitava “providências necessárias e

oportunas” (PARÁ, 1921, p. 66). Os debates contemporâneos, ao caricaturista, demonstravam claramente a sua ligação com o momento histórico vivido e os problemas sociais, representados pela imagem, causavam um impacto positivo, na opinião dos republicanos.

A imagem é reveladora, pois aponta a intensa participação de homens públicos na prática dos jogos de azar, seja pela maneira como estão representados, ou mesmo pela força como o discurso do governador Sousa Castro foi apresentado na mensagem ao Congresso Legislativo do Pará, em 1921, no qual enfatizou que a sociedade adotou a prática do jogo, com isso, favoreceu a sua existência. Por seu turno, o menino pela representação também participava da prática, mas, pela imagem, estava excluído do processo, pois assim foi determinado pela legislação, a qual proibiu a entrada de menores nas salas de jogos, por seu turno o menino, destacava Cotta, com o texto, “a minha vingança é que o governo mandou fechar; uma por uma:??”

Embora a jogatina, praticada pelas camadas populares, fosse considerada, ao lado do consumo de álcool, pelas autoridades como elementos capazes proporcionar a desorganização e a incitação à indisciplina, justamente no momento em que se buscava valorizar a família, o trabalho e a disciplina. O jogo do bicho estava atrelado às camadas populares e, por isso, deveria ser combatido. Contudo, às elites eram permitidas outras práticas da jogatina, assim ao se voltar os olhos para a figura 13 (p. 58) o público participante apresentado por Cotta, são das classes abastadas, e isso é possível confirmar pelas suas vestimentas, mostrando uma clara oposição ao discurso das elites políticas.

Pela maneira como as informações são inseridas na imagem, pode-se ver duas palavras essenciais para a consideração. Os termos Estado e Bazar dão uma dimensão dos participantes da jogatina. Ou seja, desde agentes públicos a funcionários da iniciativa privada apostavam em jogos, os quais muitos funcionavam em clubes frequentados pela elite e, por essa razão, não sofriam a fiscalização das autoridades. Fabiana Lopes da Cunha (2008, p. 327), referindo-se ao Rio de Janeiro, chamou atenção dos clubes dominando a cidade, “enquanto certos espaços e jogos eram permitidos à elite”. Por outro lado, os que eram praticados pelas classes populares, como o jogo do bicho, “eram combatidos pela força policial”. No caso da representação de Andreilino Cotta vê-se o posicionamento, coloca-se lado a lado com a ideia dos republicanos de combate à prática feita pelas camadas populares. Contudo, tolerava aquelas praticadas pelas elites. Embora na sua representação, o menino que,

a partir de então não tem acesso, pois é “menor” deslumbra-se com a possibilidade de todos esses serem fechados pelo governo.

A fala do menino é forte, porém a mensagem é finalizada com interrogações, as quais podem levar o observador a questionar se de fato serão fechadas. Embora a legislação da época tivesse previsto maneiras de combater, a forma como a frase é atribuída ao menino, por Cotta, mostra que não ficou evidente o caráter combativo aos lugares frequentados pela elite paraense dos anos 20, do século passado.

Humberto de Campos fazendo referência aos jogos de azar praticados na Argentina, especialmente em Buenos Aires, manifestou-se afirmando que as massas populares não desprezavam, nas horas “graves” da república, momentos de descontração, nas quais envolviam as jogatinas, uma espécie de “recreio do espírito”, e como o povo daquela cidade “gosta de teatro”, o governo procurava distraí-lo, subvencionando as atividades teatrais na capital, pois mesmo diante da crise econômica que os ameaçava, voltava-se as atenções para todas as artes e indústrias. Visualiza-se, a partir das informações trazidas por Campos, uma espécie de política do “pão e circo”, no qual o entretenimento serviria como um momento de descontração numa república em crise.

Chamou atenção, contudo, de Humberto de Campos o fato de o poder público não ter “metido a mão nos cofres públicos”, na medida em que canalizou “para as empresas quantias clandestinamente arrecadadas que faziam a fortuna de advogados administrativos e de funcionários inescrupulosos”. Os órgãos fiscalizadores há muito lutavam “mais que a nossa, contra o jogo”. Havia dezenas de clubes, recorriam a todos os expedientes e vinham resistindo a campanha, “subornando políticos e autoridades”, além disso, os encontros ocorriam em espaços estrangeiros estabelecidos “como se fossem associações destinadas à reunião das respectivas colônias” (CAMPOS, 1982, p. 149).

O governo da Argentina vivia uma espécie ditadura, nas palavras de Humberto de Campos, e como de costume utilizava-se dos atributos da força, resolvendo “acabar com esses disfarces cosmopolitas do vício” invadiu as sedes dos clubes “de súditos do Rei de Copas e da Rainha de Paus”, após flagrar as atividades consideradas ilegais nestes espaços, “fechou sumariamente”, o clube francês e o brasileiro, além de outros considerados suspeitos. No entanto, em pouco tempo houve a reabertura dos mesmos;

as suas janelas e uma banda das suas portas. O dinheiro destinado aos advogados administrativos e às autoridades desonestas havia sido recebido

diretamente pela Polícia, a qual organizou com ele, segundo me informaram, uma caixa, cujo produto é empregado em obras de beneficência e de conveniência pública, entre as quais se encontram as empresas teatrais. Se o vício é invencível com o seu ouro, que esse ouro tenha, então, destino honrado, servindo ao povo, de cujo sangue se sustenta (CAMPOS, 1982, p. 150).

No caso de Belém, o governo de Sousa Castro via as dificuldades enfrentadas pela polícia para satisfazer os preceitos legais, bem como a opinião pública, caracterizada como “variante e contraditória”. O jogo, na opinião de governador do Pará, era “uma praga” e um mal social, além de representar tudo quanto havia de ruim e de prejudicial. No entanto, a sociedade adotava essa prática, favorecendo sua existência. Sousa Castro enfatizou: o moralista que “o desprestigia quando lhe convém e em aparecia tão somente, há de concordar que um termo médio deve ser a preocupação do legislador”. Diante da situação fática vivenciada pelos estados, foi aprovado o Regulamento Federal, “atualmente em execução” (PARÁ, 1921, p. 67), nele encontrava-se o artigo, o qual reconhecia a competência do estado para tributar o jogo.

A Lei 3.987, de 02 de janeiro de 1920, dava a União o poder de tributar em 15% as entidades autorizadas ao funcionamento dos jogos, para tanto definia um conjunto de regras a serem observadas pelos seus diretores. Sendo assim, seguindo o estabelecido, em especial pelo artigo 14 da referida lei, teria permissão para executar as práticas dos jogos sem serem admoestados pelo estado.

Art. 14. Aos *clubs* e casinos das estações balneárias termais e climatéricas poderá ser concedida autorização temporária para a realização dos jogos de azar em locais próprios ou separados, mediante as seguintes condições:

§ 1º Prévia licença da autoridade respectiva.

§ 2º Na autorização deverão ser discriminados o prazo da concessão, a natureza dos jogos de azar permitidos, as medidas de localização por parte dos agentes da autoridade, condições de admissão nas salas de jogo, as horas de abertura e de encerramento, a taxa de 15 % devida e a maneira de cobrá-la.

§ 3º Nas salas do jogo só poderão ter entrada pessoas maiores.

§ 4º A autorização poderá ser cassada, em caso de inobservância das cláusulas preestabelecidas, a pedido justificado do Conselho Municipal, ou quando assim o entender o poder público, sem que aos concessionários assista direito a qualquer indenização.

§ 5º Cada *club* ou casino que obtiver a autorização, seja ou não organizado em sociedade, terá como responsáveis um gerente e um diretor.

§ 6º Uma vez licenciados e sujeitos a taxa de 15 % os *clubs* e casinos poderão funcionar sem que incidam nas disposições das leis penais relativas ao jogo.²⁷ (Grifo nosso).

Sousa Castro solicitava aos legisladores o apoio para a regulamentação do combate às práticas do jogo, porém concedendo ao governo o direito de tributar os espaços onde eram praticados, ao mesmo tempo, deveria facilitar a ação da força policial. A competência estadual, segundo o governador, concorria com a federal na hipótese mais favorável à aplicação do Regulamento, visto o jogo apresentado como de índole inteiramente policial e, por isso, “devia caber pela Constituição Federal o seu regulamento ao Estado, caso isso fosse permitido”. Para mostrar o desejo do governo de assegurar a plenitude das leis, concorrendo, senão, para o bem da coletividade, “solicitado por ofício do digno delegado fiscal, sr. Dr. Ulysses Cajazeira, a abrir a campanha prudente e enérgica contra o jogo”, a fim de garantir o cumprimento do Regulamento, “não tive dúvida em corresponder a sua gentileza, dando imediatas providências para a fiscalização e concorrendo com todo o prestígio da minha autoridade e dos meus auxiliares para o pleno êxito da missão” (PARÁ, 1921, p. 68).

²⁷ Lei 3.987, de 02 de janeiro de 1920, criou o Departamento Nacional de Saúde Pública, subordinado diretamente ao Ministro da Justiça e Negócios Interiores. disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1920-1929/lei-3987-2-janeiro-1920-570495-publicacaooriginal-93627-pl.html>. Acesso em 05/04/2018.



Figura 14. Um “cometa” que... passou! *O Estado do Pará*. Belém, 01 de setembro de 1927, p. 1.

Esta figura foi publicada aproximadamente seis anos após as atividades do poder executivo de combate à prática da jogatina. Se percebe, contudo, que o combate iniciado em 1921, não surtiu o efeito esperado pela administração estadual. No jornal, *O Estado do Pará*, a caricatura mostra as forças policiais agindo de maneira firme, com o objetivo de pôr fim ao divertimento. Por isso, a figura do Zé questiona o guarda sobre a fogueira de S. João realizada pelo estado, para pôr fim às atividades lucrativas, pois “me felicitava o bolso”. Isto quer dizer, esse tipo de atividade era muito comum nas ruas da cidade. E, ao analisarmos a representação, percebemos o predomínio do jogo do bicho, porque os símbolos representativos da jogatina estão sendo queimados na fogueira. Apesar de não identificarmos o autor da caricatura, ela aponta para um problema levantado pelo caricaturista Andreilino Cotta. De modo geral, a imagem caricatural se apresenta extremamente relevante para se compreender o contexto histórico vivido na cidade de Belém. Por seu turno, neste momento, o principal caricaturista do periódico era Andreilino Cotta, deixando claro a grande possibilidade de ser o autor da

imagem. No caso deste tipo de produção, no qual se apresenta uma crítica forte contra a forma adotada pelo governo em combater as atividades do jogo, o autor não quis correr o risco.

Com a primeira caricatura de impacto social (figura 13, p. 58), Andrelino Cotta mostrava-se representativo e combativo. A *Semana* publicava em suas páginas questões conjunturais da política interna brasileira. Por essa razão a construção de imagens capazes de apresentar elementos sociais interessantes mostram-se como uma espécie de consolidação de “representações propagadoras dos valores do novo regime” (MARTINS, 2008, p. 127), assim as páginas das revistas deveriam, com suas imagens, confirmar o ideário de república marcado pela utopia da Ordem e do Progresso. Por conseguinte, as revistas complementavam as críticas do dia a dia, pois traziam informações variadas, apresentando, em muitas ocasiões, comentários de interesse do povo, tornavam-se lugar de representação leve, porém provocadoras do riso por quem folheava os magazines. Para muitos críticos o abrir das revistas mostravam uma nacionalização da caricatura,

“(…) Com Raul a caricatura se nacionaliza. Formou com Calixto e Raul a *isigne* trindade da garantuja brasileira. Até que Calixto e Raul começassem a encher com seus bonecos a imprensa ilustrada, essa arte humorística andara no Rio de Janeiro em mãos estrangeiras, ou secundária e pobre, imitava sem lustre os mestres franceses. Foram eles que deram autonomia, originalidade, fibra e graça (...)”. (LIMA. H., 1963, p. 1012)

As imagens caricatas, produzidas por Andrelino Cotta, tinham ligação com determinadas informações ou contextos históricos. Como no caso da figura abaixo, reproduzida em 13 de agosto de 1921, nas páginas da *A Semana*, apresentou um velho, em “Meditação” e sua preocupação recaía sobre a organização do próximo carro alegórico para o carnaval, evidentemente o velho de bengala e chapéu caminha a passos lentos, demonstra uma reflexão, não apenas do personagem, mas do próprio chargista, o qual acompanha o carnaval como um dos grandes eventos da cidade de Belém. O olhar longínquo, aliado ao grande bigode, criava um tipo característico produzido por Cotta, a sua representação é engraçada, mas não ofende, há preocupação tão somente com o carro alegórico para o “próximo carnaval”. A partir disso, questiona-se por que Andrelino Cotta construiu uma imagem com essa temática? O carnaval havia mudado radicalmente, apresentando novos elementos, como os carros alegóricos representantes da nova modernidade e responsável por gerar

desconfortos, em especial, aos mais velhos, os quais se sentiam ofendidos com as inovações trazidas pelos novos tempos.



Meditando em plúvio para o carro alegórico do futuro Carnaval.

Figura 15. A vida fútil. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 13 de agosto de 1921. Ano 4, nº. 175.

O caricaturista, a partir de então, destacou-se pela intensa produção de imagens, e elas recheavam as páginas do semanário *A Semana* e do jornal *Estado do Pará* com temas variados incorporados. Os problemas econômicos que assolavam a *urb* ganhavam espaço cada vez maior pelo lápis do artista cametaense. Na edição de 14 de janeiro de 1921, a revista apresentou uma caricatura, na qual Cotta destacava o preço da farinha em constante aumento. Na figura, o Zé, neste caso, representa o povo, de modo desesperado, a questionar a pressa da farinha em subir a escada, representando aqui a elevação dos preços deste produto no comércio paraense. A farinha era considerada essencial da dieta da população do Pará, visto ser consumida com diversos outros acompanhamentos, como o açai e o peixe.²⁸

²⁸ CORRÊA (2010) em tese de doutorado, analisando o contexto cultural de Belém entre as décadas de 1920 e 1940 destaca a importância da farinha e de seus acompanhamentos para o dia a dia da população periférica da cidade, mostrando o quão importante era o produto para a dieta local. Ver: CORRÊA, Ângela Tereza de

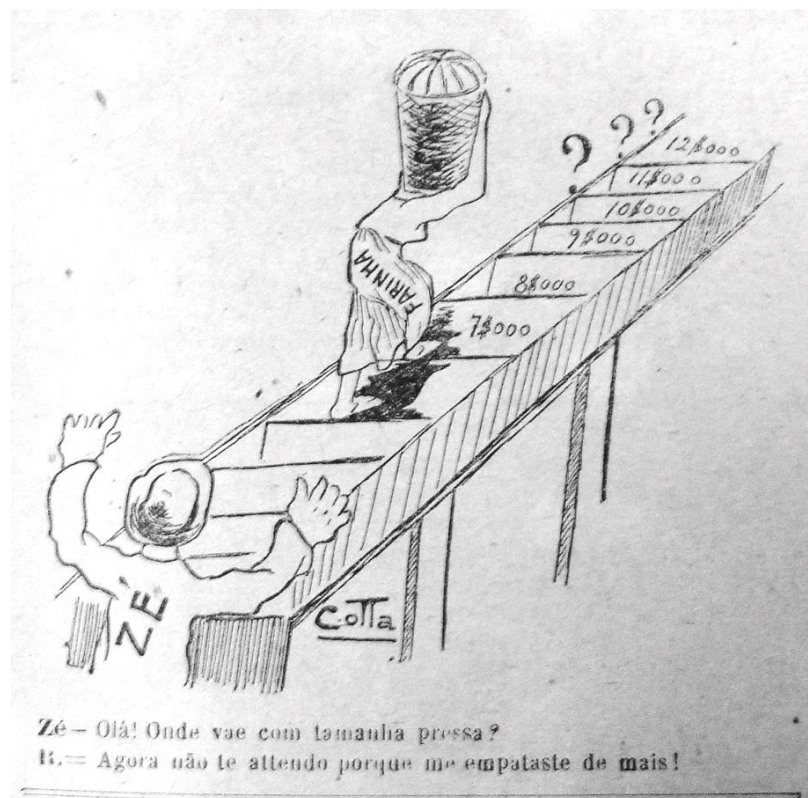


Figura 16. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 14 de janeiro de 1922. Ano 4, nº. 197.

O aumento constante do preço deste importante produto afetava boa parte da população belenense. Vale destacar, a cena apresenta a representação da farinha como uma mulher, simbolizando a carestia de vida, a qual afetava os habitantes, em especial, da periferia da cidade e do interior do estado. Com a alta dos preços, não sabia, pela caricatura de Cotta, os preços possíveis alçados com o passar dos dias, por esta razão a preocupação do caricaturista. Embora essa imagem tenha sido publicada de modo isolado nas páginas da revista, pois não havia, ao longo das páginas do magazine, quaisquer textos indicando ou vinculando a representação, demonstrando, assim, a liberdade que Andreilino Cotta tinha ao construir as suas narrativas visuais sobre os problemas marcantes da cidade. Pode-se considerar, neste momento, o caricaturista poderia ter uma “vocação para negociar, permutar e trocar” (MATTOS, 2010, p. 15), o que possibilitaria a construção de elementos, os quais atendiam aos interesses da revista.

Por sinal os redatores, do periódico *A Província do Pará*, estampavam a sua preocupação com a carestia de vida. O problema assolava a população do Pará, tanto que a consideravam como uma “imprecação dolorosa e estarreciante”, pois aniquilava os empreendimentos, ou seja, encarecia os gêneros alimentícios de primeira e “inadiável necessidade” (COHEN. A carestia de vida. *A Província do Pará*, 04/03/1924, p. 1). O redator identificado como J. B. Cohen, explicava a situação na sua residência. Primeiro, diante da situação econômica vivida pelo estado, teve a ideia “quase genial” de normalizar a vida, distribuindo matematicamente, os recursos auferidos com o suor do seu trabalho.

Todas as despesas foram organizadas e mesmo diante dos meses de trinta e um dia era obrigado a fazer “absoluta abstinência, mas ainda quando estava diante de um fevereiro como o da “enormidade do atual”. Segundo, como a sua família era composta de oito pessoas, o padeiro deixava oito pães, diariamente, enquanto o quitandeiro trazia um cartuchinho de manteiga de “cujo cheirinho, todos inspiramos uma porção”. A crise e a carestia de vida eram tamanhas e causavam alteração no cotidiano dos habitantes de Belém, modificando o seu comportamento. O autor do texto achou por bem destacar o valor do pão,

Há dias, porém, depois das oblações matinais, dirigi-me a sala de jantar e, notando que sobre a mesa só estavam o bule de café, o açucareiro e as xicaras, gritei a criada.
 Gertrudes, que é dos pães?
 Estão na mesa, patrão.
 Aqui só está o café! Tornei-lhe amuado.
 Vem a criada, veio a mulher, vieram os filhos! Procuramos, catamos; nada!
 Rezamos e imploramos até aos espíritos de toda casta que nos mostrassem onde estavam os pães e a manteiga... e nada!
 Afinal, cansados e desiludidos, concordamos em considerar fevereiro mês de 31 e... fomos ao café simples...
 Terminada a refeição, estava a Gertrudes retirando as louças quando o meu filhinho que é angelicalmente travesso, esgaravatando com um garfo a fenda intersticial das taboas da mesa, fez saltar qualquer coisa que se foi alojar no olho esquerdo da Gertrudes.
 Grita a criada, Corro. Estabelece-se a confusão!
 Patrão, o menino cegou me!
 Como? atirou-me uma coisa no olho
 Com a delicadeza e cuidados exigidos pela região, arreganho as pálpebras da paciente e, efetivamente observo que um corpo qualquer lá se achava encravado na goteira lacrimal da criada.
 Com a ponta de um lenço retorcida, retiro o corpo estranho, cuja forma de bago de café chamou a minha atenção.
 Pois, que pensam os leitores era aquilo? Nada mais, nada menos que um pão de 200 réis...
 Estava decifrado o enigma...

Efetivamente, lá se ocultavam na greta o resto dos pães e o cartuchinho de manteiga (COHEN. A carestia de vida. *A Província do Pará*, 04/03/1924, p. 1)

No caso, aquele corpo estranho encontrado no olho de Gertrudes mostrava-se tão valioso para o patrão, já que chegou a definir o preço, porém, a criança buscava, no fundo, o pedacinho de pão para comer. A fome tornou-se comum na vida de muitos paraenses, de certa maneira mesmo nas residências as quais tinham rendimentos. Contudo, a questão predominante diante da cena, era saber: como os moradores, de Belém, viviam diante dessa situação desesperadora? Esse era um dos grandes dilemas. Como sobreviver em meio à crise financeira e a carestia de vida? E como esse problema era recorrente, em muitos casos culpava-se o estado pela situação precária vivida pela população. O debate sobre o tema se tornou comum, seja pela literatura, seja pelas artes.

Aliás a carestia de vida era um dos temas mais focalizados pelos caricaturistas (LIMA, H., 1963). Esse tema há muito ocupava as páginas de jornais e revistas. Isso é interessante do ponto de vista da produção caricata, já que havia constantes representações, quase que diariamente, de imagens abordando diversos problemas. Na representação da página 69 (figura 17) o Zé, criado por Cotta, ganhou uma nova representação. Apareceu, em 1924, nas páginas do jornal *O Estado do Pará*. A figura foi apresentada com aspectos sertanejos, lembrando uma espécie de vaqueiro Marajoara. Ataca de forma violenta a “Carestia da vida”, pois se lançou sobre o evento econômico. A representação é interessante, na medida em que destaca um diálogo com “Hermes”, o deus grego do comércio, o qual observa de longe a atuação do Zé, de Andreilino Cotta.

O Zé vaqueiro pede que a cobra volte e solicita intervenção do “Seu Commercio para que mate o bicho”. No entanto, “Hermes” afirma ser a carestia uma “cria cá da casa”, sendo enfático “acostuma-te com ela”. A cena é interessante pela forma como o símbolo do comércio observa a ação do Zé, em ato de desespero comenta não ter medo, contudo é preciso se resguardar para não ser confundido com o “Zé das Pretas”.²⁹ A crise financeira que

²⁹ José Antônio Ferreira da Silva, conhecido como o Zé das Pretas, era comerciante em Mosqueiro e ganhou notoriedade pelo fato de ter tido a sua herança desaparecido. O caso foi parar na 4ª vara, e tinha como acusado Manuel Peres que residia a travessa de São Matheus. O promotor do caso dr. Francisco Pereira Brasil, havia solicitado ao juiz o arquivamento das diligências policiais, o que foi negado pelo magistrado, dr. Dantas Cavalcante, contudo não conformado o promotor representou ao desembargador Procurador Geral do Estado, que mandou que as diligências fossem arquivadas no Ministério Público. O caso foi noticiado nos periódicos e recorrentemente apareciam nas páginas das revistas de Belém. (*A Província do Pará*, 27 e 30/05/1924, p. 1).

assolava o estado do Pará ficava evidenciada nesta imagem produzida por Andreilino Cotta. Isso foi reforçado pela fala do governador do Pará, em 1922, a Assembleia Legislativa, na qual afirmou “Aquela fortuna de ontem é a pobreza de hoje”, numa clara manifestação dos problemas econômicos que assolaram o Pará e a cidade de Belém, no período pós economia da borracha, pois, “Teve o Pará, durante longos anos, como quase únicas fontes de vida, a indústria extrativa da borracha, em primeiro lugar, e secundariamente a pecuária” (PARÁ, 1922, p. 22).

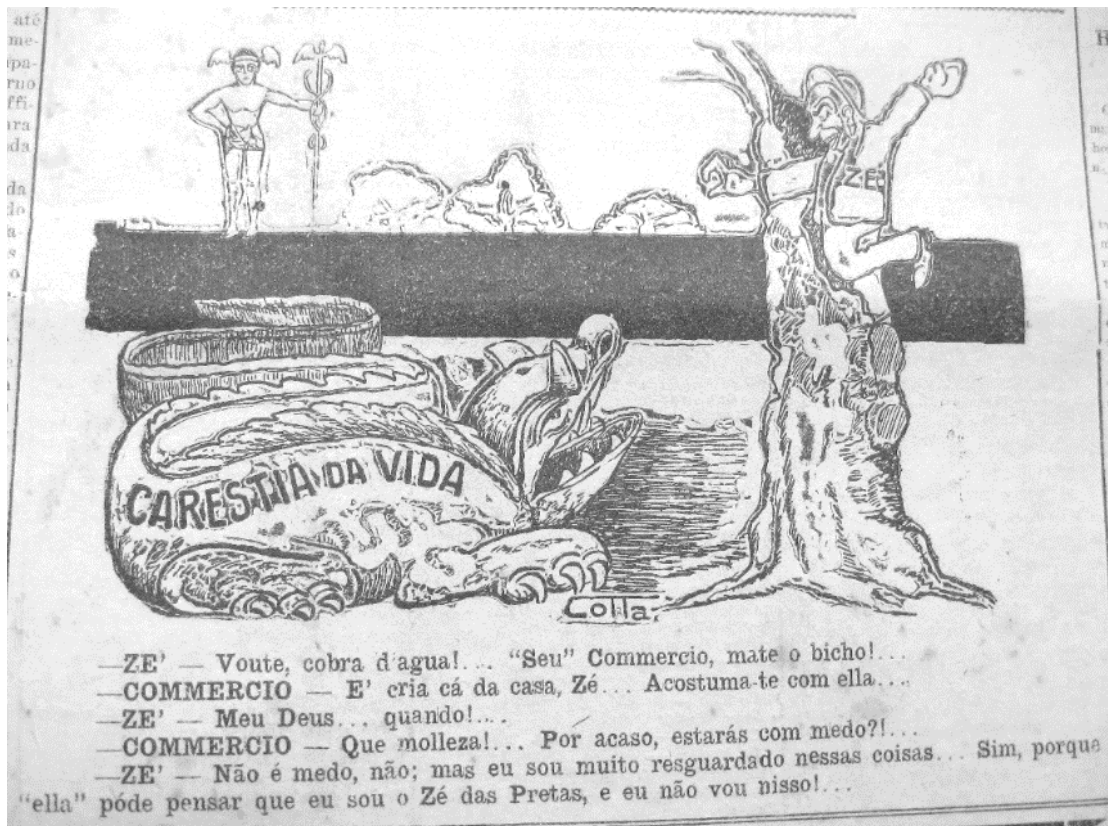


Figura 17. *O Estado do Pará*, Belém, 1924.³⁰

³⁰ O Jornal, *O Estado do Pará*, tem uma parte do seu material digitalizado, porém outra parte importante se perdeu. No período aqui pesquisado, isto é, os anos 20 do século XX, vários jornais circularam na cidade de Belém, no entanto três grandes jornais tinham circulação diária na cidade: *A Província do Pará*, *Folha do Norte* e *O Estado do Pará*. Desses apenas a *Folha do Norte* foi microfilmado, e por isso acessível a pesquisa. Algumas das figuras presentes neste trabalho foram possíveis graças a doações feitas por outros pesquisadores, que tinham outros trabalhos em andamento e como acharam “interessante”, resolveram fotografar. Por esta razão algumas figuras não estão referenciadas completamente, como no caso das figuras 17 (p. 69), 54 (p. 222), 87 (p. 278) e 91 (p. 287), na qual apenas o periódico e o ano puderam ser referenciados. (Fotografias do pesquisado José Maria Jr. Membro do Instituto Histórico e Geográfico do Pará).

Na imagem verificamos que Hermes posiciona-se de forma impositiva. Apoia o braço direito ao corpo, enquanto na mão esquerda segura o caduceu doado pelo deus Apolo. Andreilino Cotta estabelece um diálogo com a mitologia grega, o que de certo modo contribuiu para a construção desta importante representação. A “cobra d’água” olha o Zé com a boca aberta, lembrando mais um jacaré, o rabo é longo e chega a Hermes. O Zé apoia-se no tronco de árvore do qual joga-se contra a carestia. Ao observar o tronco, imediatamente, remetemos a interpretação ao principal produto da economia paraense, no caso a seringueira. Mas a árvore está sem folha, significa que teve toda a sua riqueza sugada, restando apenas a madeira seca como lembrança do período conhecido como apogeu da economia da borracha, o qual marcou a *Belle Époque* na Amazônia.

A representação de um vaqueiro marajoara estava ligada aos valores locais de identidade. Pois, para Raynéro Maroja (Vaqueiro do Marajó. *A Província do Pará*, 14/04/1924, p 1), este símbolo amazônico de imediato vivia no “fardo da vida a arrancar das trevas a ignorância incontáveis” de suas credences, as quais eram responsáveis por agravar as péssimas condições de vida, pois a sua organização do trabalho, a higiene, a instrução, tudo o que lhe poderia erguer o nível “rasteiro” da saúde, da inteligência e da moralidade ficavam em segundo plano. Dalcídio Jurandir (1992, p. 84) em seu romance “Marajó” descrevendo a festa de São Sebastião apresentou os elementos marcantes da festividade, como os “vaqueiros e pescadores fedendo a curral, a tarrafa e a maresia”, numa clara demonstração da condição de vida dos homens marajoaras.

Por sinal, viviam em condições precárias, mas eram símbolo da luta pela vida, “neste meio de tanta fartura e tão escasso moirejar”. Para o autor, o vaqueiro marajoara fisicamente é suscetível de reproduzir proezas hercúleas, provava subjugando “touro bravo, como que se exercita num folguedo inócuo”. Enfrentava onças, carregando sempre do lado esquerdo “o sombreiro provocador”, enquanto na direita trazia pendurado o terçado “perfuro-golpeante”. Mas confessava o temor por um único adversário o “cearense de quatro costados” (MAROJA. Vaqueiro do Marajó. *A Província do Pará*, 14/04/1924, p. 1). É diferente dos demais vaqueiros, seja gaúcho ou nordestino, pois as suas características o tonavam únicos.

Já que não era um sujeito falido, a sua manufatura era realizada durante longas horas, numa espécie de “sedentarismo de tuchaua”,³¹ mostrava-se valente, tecia

³¹ A palavra aqui foi empregada no sentido de cacique, por isso, segundo o dicionário Unesp tem o mesmo significado de morubixaba (BORBA, 2011, p. 942).

artificialmente as cordas, muxingas³² e esteiras de uso comum. Além disso, “diz-se que antigamente” realizava prodigiosas coreografias, onde “desaparafusando-se nos lundus” fervorosos, resultante da dupla “influência do índio, e gerada da escravatura dos frades expulsos pelo marques de Pombal”. Porém, segundo Raynéro Maroja, “civilizou-se”, e nos anos de 1920, a exceção de algum velho “gaiteiro” não se lembraria das danças praticadas no passado, limitando-se a arremedar *polkas* e valsas, ao som de “cavernosas orquestras de pau e corda” (Vaqueiro do Marajó. *A Província do Pará*, 14/04/1924, p. 1).

Aproveitando as informações sobre as orquestras as quais se apresentavam em Belém, Andreilino Cotta apresentou na *A Semana* a sua compreensão acerca dos concertos. A representação mostra a carência cultural, do ponto de vista do caricaturista. A questão é tão importante, pois a sua indagação é sobre o que acontecia nos concertos, “um dó agudíssimo” ao invés de uma qualidade musical, já o maestro é apresentado com todas as características de um profissional da área, bem vestido, em cima de um palco com batuta na mão direita, determinando o fluxo musical, ao mesmo tempo a mão esquerda auxilia na comunicação com os músicos.

³² O mesmo que chicote instrumento comum utilizado no dia a dia dos vaqueiros marajoaras que confeccionavam o seu instrumento de trabalho de forma artesanal. Jurandir (1992) em diversas passagens do texto a utiliza como expressão de caráter popular e regional, ao mesmo tempo em que se apresentam “caráter duvidoso e para a falta de entendimento sobre tais expressões” (LEAL, 2008, p. 18).



Figura 18. Os nossos concertos. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 14/05/1921. Ano 4, nº. 162.

A orquestra é composta por mulheres e a maneira como se apresentam demonstra desarmonia ao momento, seja pelas roupas, seja pelas expressões faciais. A harmonia não é vista na representação porque é quase impossível ver todas as integrantes da orquestra. “Um dó agudíssimo” é uma maneira encontrada por Cotta para reforçar a sua imagem, gerando com isso graça ao momento. O leitor poderia identificar-se com a representação ao perceber sujeitos que compunham a orquestra ou até mesmo sentir-se parte. Vale ressaltar que para as elites a dinâmica cultural era uma exigência, no entanto, o que Andreelino Cotta propôs foi uma espécie de questionamento aos valores dessa elite por meio das suas representações, mostrando com a imagem o tipo de orquestra presente na cidade, dos anos de 1920.

Os tipos característicos das cidades brasileiras, do início do século XX, como o seresteiro, também ganhou espaço pelo lápis do caricaturista. Embora esse tipo fosse reverenciado por muitos, em especial, pelos boêmios, deparou-se com diversas críticas. A começar pelo tipo de música executada, ou mesmo pelo incômodo gerado, quando a voz do cantor não era assim tão interessante. Na representação da figura 19 (p. 74) visualiza-se que o músico não agradou. O pai da criança não aparece na imagem, mas pede ao menino para ir até

o cancionista e reclamar. De modo objetivo fala: “o papai manda dizer, p’ra o sinhô acabar já com isso, que já é tarde e ele quer descansar...”, ou seja, o músico está atrapalhando o descanso do possível trabalhador.

Os conquistadores e boêmios das noites de Belém recebiam, com a caricatura de Cotta, uma forte crítica, por isso as imagens apresentavam elementos constituidores de significados, pois em muitos casos não precisavam de texto para passar a mensagem. Com isso a imagem é capaz de construir símbolos capazes de mostrar, em determinados momentos, o comportamento social a ser combatido. E as noites boêmias representavam, para alguns, a distorção da sociedade, com isso era necessário combater esse tipo de vida ociosa.

Contudo, ao se voltar os olhos para a imagem, o espectador, percebe a existência de diversos confrontos: O primeiro reside em associar a figura de um moço bem vestido que ao som do violão entoa sua canção, demonstrando fazer parte de um grupo comum no cotidiano das cidades, um sujeito considerado, por muitos, como desocupado. Para o professor Antônio Maurício Dias da Costa (2016, p. 89) “muitos músicos de cordões se faziam presentes em noitadas musicais ocorridas em bairros suburbanos de Belém desde o início do século”. Essa atividade musical ocorria com “violonistas de bairros como Pedreira e Umarizal”, os frequentadores das noites boêmias, de Belém, apresentavam-se em diversos lugares como nas “rodas musicais, nas apresentações em cassinos, em residências abastadas ou em salas de espera de cinema e teatros, músicos negros e mulatos buscavam reconhecimento e ganhos econômicos.” O autor traz à tona informações importantes acerca dos músicos paraenses, pois a maioria dos violonistas não tinham formação e muitos eram mulatos e negros, por certo apresentavam-se como pessoas de cor, por essa razão as autoridades viam o trabalho destes músicos como elemento negativo.



Figura 19. A vida fútil. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 24 de setembro de 1921. Ano 4, nº. 181.

Ao analisar a questão do popular, na música da Amazônia, Antônio Maurício Dias da Costa (2016) apresenta elementos relevantes acerca dos violonistas que atuaram em Belém, na década dos anos de 1920. Muitos dos violonistas eram de origem pobre e sem formação convencional, contudo, para Costa essa relação os aproximou dos literatos, além de músicos de formação acadêmica. Fica evidente, nas palavras do pesquisador, a vida boêmia apresentou-se como “oportunidade de conhecer a ‘arte do povo’”, porque passou a ser considerada como “fonte de inspiração” para os literatos, em contrapartida para os músicos “estendiam seu leque de relações para além do subúrbio e obtinham melhores condições de propagar suas obras e seu virtuosismo musical” (2016, p. 89).

Vale ressaltar, esses músicos suburbanos sofriam constante discriminação e perseguição policial, bastava para isso o porte do violão como instrumento de trabalho. A partir da década de 1920, houve um intenso processo de promoção da “arte popular”, assim definida por Costa (2016, p. 89), em jornais e revistas, conduzindo o violão a uma valorização e ingresso nos “espaços de educação musical”.

Nas festas populares, nos cinemas e teatros o violão ganhou destaque. Costa chama atenção para a coluna intitulada “Músicas Populares”, publicada nas páginas da revista

A Semana, em 1920, na qual os literatos apresentavam os homens do violão, concedendo espaço privilegiado em suas análises. Segundo Costa (2016, p. 90) o “violonista Cirilo Silva foi apontando como um “caprichoso musicista”. Outro nome de destaque foi João Santa-Cruz, que se somou a tantos outros, e atuava nas noites boêmias de Belém. Vale destacar, muitos destes violonistas exerciam outras atividades durante o dia como encadernadores, tipógrafos, carpinteiros e carteiros.

João Santa-Cruz, ao lado de outros músicos, perambulava com seu violão pelas noites boêmias de Belém. E como esse grupo passou a ser valorizado, a partir das análises dos literatos paraense, suas músicas passaram a alegrar o cotidiano dos intelectuais, mas também atiçavam os sonhos das moças, “que dos seus quartos talvez sonhassem com a dança vigorosa de Valentino”. (Miss Love. *A Semana*. 29/10/1921). O violão de Santa-Cruz era um dos mais conhecidos e nas noites belenenses, empunhava-o sempre acompanhado do seu chapéu, cantava serenatas, encantando, em especial, as mulheres que se fascinavam, muitas, perdidas em paixão. Santa-Cruz era responsável pela organização de um grupo, denominado os “Batutas Paraenses”. Ganhou espaço nas crônicas publicadas na *A Semana*, principalmente nos anos de 1920.

Miss Love publicou, em 29 de outubro de 1921, a crônica intitulada “Batutas Paraenses”, nas páginas da revista *A Semana* para falar sobre o violão de Santa Cruz. Para isso voltou ao jornal *Folha do Norte*, mais precisamente, o número publicado em 28 de dezembro de 1919, neste havia um texto de autoria de Rocha Moreira, intitulado “Boêmios”, o texto narrava a partida de João Santa-Cruz para o Sul do país para buscar as noites agitadas do Rio de Janeiro. Com base neste texto, o cronista destacou “os sisudos e circunspectos burgueses” que viviam chateados com a presença do violonista, o qual encantava as mulheres no salão de festas, pois as “sensíveis flores” (Miss Love. *A Semana*. 29/10/1921), buscavam o prazer no calor das luzes noturnas. Ainda para os burgueses, neste caso representavam a elite local, a ameaça aos “*flits*” ficava por conta de Santa-Cruz, em dias de céus estrelado e sob o luar da noite, encantava as jovens com sua música.

Quando veio a notícia da partida de Santa-Cruz, em 1919, houve uma euforia por parte dos burgueses, mas não agradou aos seus amigos, estes rechearam os jornais e revistas com as crônicas sobre a sua possível viagem para o Sul, mostrando, com isso, a sua importância para as noites de Belém. Segundo Miss Love o violonista se aprimorou na arte do dedilhar as cordas do violão, seu instrumento predileto. Durante o dia, o instrumento

repousava das atividades noturnas, ressurgindo com “as estrelas e com os plenilúnios magníficos”, fazendo gemer o seu sonoro alaúde no passeio público, para “orvalhar o silêncio com a beleza soberba dos versos de Catullo da Paixão Cearense”³³ (Miss Love. *A Semana*. 29/10/1921). Rocha Moreira lembrava que justamente quando se aproximava o inverno, quando os boêmios se “tresmalham como ovelhas sem refúgio”, o violonista patricio, “o boêmio anônimo”, se despedia, buscando as noites agitadas do Rio, onde a sua “alma de esteta humilde, que aqui já se fanava como uma flor, vai viver e vibrar” (Miss Love. *A Semana*. 29/10/1921).

Miss Love diante das informações sobre a possível partida de Santa-Cruz, da cidade de Belém, destacou que as noites “deliciosas de São Braz”; não seriam mais as mesmas. E as noites enluaradas ficariam tristes, porque o violão não seria tocado de modo “maravilhoso, soliloquiando, tristemente, os versos cheios de saudade do *Luar do Sertão...*” (Miss Love. *A Semana*. 29/10/1921) Os sujeitos boêmios de Belém, cuja alma pendia das cordas sonolentas, quando os seus dedos ágeis pelas cordas roçagavam, derramando torrentes de harmonia, “vão adoecer de tédio e de nostalgia, nostalgia do país da Ternura, para onde os conduziam os sons magoados e doces do delicado instrumento” (Miss Love. *A Semana*. 29/10/1921).

Ficou evidente, os literatos tinham se aproximado dos cancioneiros populares, isso lhes permitiu compreender os sofrimentos e dissabores do povo comum, mas também o que se conceituava como cultura popular, justamente no período de busca de uma identidade nacional. Com isso, o violão se tornou uma espécie de símbolo nacional. E as modinhas reforçaram esse imaginário. Tanto é assim que os anos de 1920 mostraram uma procura sobre o ser brasileiro e nacional. Márcia Taborda (2007) é enfática, pois ao falar do violão, disse que o mesmo esteve presente na sociedade brasileira, seja nos círculos da elite, seja nas manifestações das camadas populares.

³³ Nasceu em 08 de outubro de 1863, maranhense da cidade de São Luís, foi um dos grandes poetas da história do Brasil. Clovis Gusmão ao entrevistar Catulo da Paixão Cearense, este afirmou que “nem sempre o violão foi o que era no meu tempo, começou a contar-me. Eu o reabilitei e tornei o instrumento amaldiçoado pelos pais de família, num instrumento que podia entrar em qualquer casa. Antes de mim, o violão era do capadócio; depois de mim, o violão passou a ser da poesia” (*A Noite Ilustrada*, 19/07/1946). Como era boêmio, faleceu completamente pobre, no Rio de Janeiro, em 10 de maio de 1946. Vale destacar que interrompeu os seus estudos aos 19 anos, quando resolveu usar o violão como instrumento de trabalho, de tal modo que pouco a pouco foi moralizando o violão levando-o aos salões nobres da capital. Como era autodidata passou a escrever as suas modinhas que passaram a agradar quem as ouvia. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/120588/per120588_1946_EdicaoEspecial.pdf, acesso em 07/03/2018.

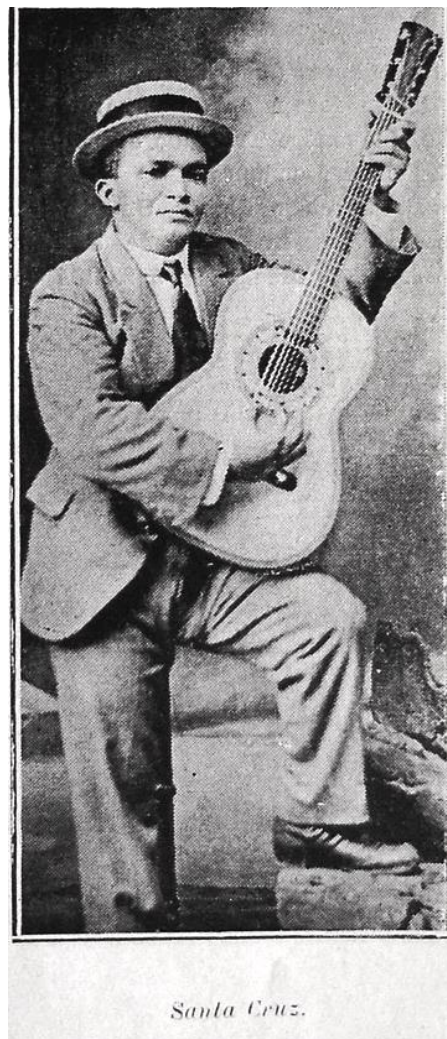


Figura 20. “Batutas Paraenses”. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 29 de outubro de 1921. Ano 4, nº. 186.

Para Miss Love, no momento de saudade, Santa-Cruz representava o último boêmio, pois como sonhador viu estremecer ao seu lado “a caravana bizarra de intelectuais e artistas”, que sabia compreender a “sua alma irmã”, de artista “humilde e sem vaidades” e, justamente, quando o reconhecimento de seu trabalho, na cidade de Belém, despertava, ou seja, “quando colhia triunfos nas noites de boêmia”, resolveu que partiria para o Sul do País. Lembrava do texto de Rocha Moreira para destacar que as noites perderiam com a ausência do violonista, pois era comum, durante as madrugadas, ouvirem as músicas do Santa-Cruz, quando voltavam de um banquete na Associação da Imprensa, durante o “frio da madrugada” (Miss Love. *A Semana*. 29/10/1921), relaxavam ouvindo, durante algumas horas, o violão de João Santa-Cruz. Era um momento de lazer para os grupos de boêmios os quais circulavam nas noites enluaradas e frias de Belém.

Sempre presente nas noites boêmias da cidade, a figura marcante de Santa Cruz construiu sua reputação junto aos intelectuais, cultivava também amizades dos artistas, decerto, garantia o seu trânsito tranquilo em espaços considerados elitizados, ressaltando, contudo, que o principal palco de apresentação era as ruas, deste modo sua “alma se expandiu”. E os dedos do artista “passeavam pelas cordas, acordando gemidos ao violão plangente”. Era comum o artista do violão atender aos pedidos dos amigos para que tocasse a,

“música suave e dolorosa da *Dor Surpresa* derramou-se no silêncio. E outras vieram, dizendo a sua voz cheia, de barítono, versos de Catullo. Segundo Wanderley e Mello Moraes Filho.

Perto do Kean, na esquina do Mercado, os imigrantes cearenses, dormiam depois de banidos pela seca, despertando, talvez, como num sonho, às estrofes plenas de sentimento do *Luar do Sertão* e do *Sertão do Ceará...*

As despedidas a Manoel Augusto foram feitas com acompanhamentos da *A Bahia é boa terra*, cantando cada um dos circunstantes uma quadra. Lembramo-nos bem que havendo poetas na roda, as melhores quadras feitas de improviso foram as de Arnaldo Lobo, Alexandre Trindade e João Alfredo de Mendonça.

Passaram-se dias. Uma noite, com Alexandre Trindade e João Alfredo de Mendonça, à saída do teatro, depois de admirar a Itália Fausto, assediados por intempestivo tédio, lembramo-nos do Santa-Cruz. E lá nos fomos em busca do Kean, onde encontramos o fidalgo violinista, que tocava para enlevo de um casal de ingleses, talvez atacados de *spleen*.

Depois perdemos de vista o violonista norte-rio-grandense.

Agora, porém, na vizinhança das praias, onde ouvimos emocionantes serenatas ao luar, não tendo os violões aquelas notas inspiradas do de Santa-Cruz, surpreendeu-nos a crônica de Jacques Rolla, anunciando que ele vai partir.

Regressaremos das praias a Belém, amanhã. Talvez nos seja dado ouvir uma última vez o violão de Santa-Cruz gemendo a *Dor Suprema*, música feita de lágrimas e anseios.

E então o nosso adeus ao artista humilde que soube plasmar a sua evidência com esse humilde instrumento” (Miss Love. *A Semana*. 29/10/1921).

A crônica apresentou algumas informações relevantes, a começar pelos locais onde a presença de Santa-Cruz era comum, pois sempre se apresentava tanto para os amigos quanto para casais, no caso destes, certamente era uma atividade remunerada, já que muitos moços apaixonados, encontravam nas modinhas e músicas apaixonadas um mecanismo de sedução. Segundo, havia uma procura constante pelo violonista nas noites belenenses, isto é, os intelectuais o buscavam, pois com sua música criava um ambiente de saudosismo para o público. Terceiro, o cronista afirmava que suas canções traziam saudades aos migrantes cearenses, os quais estavam instalados nas áreas de comércio da cidade, como no caso das

calçadas do Mercado de São Braz. Por último, a informação sobre a organização de uma despedida ao artista paraense, em decorrência da sua possível partida.

Contudo, a crônica publicada na *A Semana*, em 1921, quase dois anos depois da notícia, dada por Rocha Moreira sobre a possível partida de João Santa-Cruz, destacou que o artista não partiu do Norte, permaneceu na cidade. Para Miss Love a permanência alegrava aos que pagavam para ouvir o talento do violonista. E para manter o artista nas terras do Norte, a empresa do Olympia confiou a tarefa de organizar o grupo “Batutas Paraenses”, essa atitude foi considerada pelo cronista como uma “louvável iniciativa”, pois com a proposta haveria uma valorização do “que é nosso”. Vale ressaltar, diante do quadro destacado na *A Semana*, o artista foi apresentado como um dos grandes boêmios da cidade Belém, marcando presença nos mais diferentes recantos da *urb*. Atendia de forma musical os patrícios e também os estrangeiros, permitindo recordações, pelas músicas carregadas de saudades, de quem conhecia as noites belenenses (Miss Love. *A Semana*. 29/10/1921).

Nas imagens caricatas, produzidas por Andreino Cotta, é possível perceber um “padrão de intenção”, partindo das análises de Michael Baxandall. Nas caricaturas visualizadas vê-se os homens vestidos elegantemente e os meninos apresentam-se como único, há um tipo específico, que se veste de bota e macacão e observa ou interage com o sujeito caricaturado. Apesar dessa interpretação inicial acerca das imagens de Cotta, não é possível “contar o que passou na cabeça do pintor”, mas elaborar uma interpretação sobre os seus fins e meios de produção, com isso a “análise se realiza em constante e ostensiva interação com o quadro” (BAXANDALL, 2006, p. 162).

Ressalte-se, o caricaturista apresentou a sua produção a partir da compreensão e conhecimento da sua cultura, mostrando com isso uma intimidade e uma espontaneidade que o observador não possui, agindo no âmbito dos padrões e das normas culturais sem pensar conscientemente sobre elas, sem mesmo formulá-las como padrões. E tendo como referência a figura 20 (p. 77) é possível compreender a maneira como a vida boêmia ocorria na capital do Pará. Por sinal esses homens passeavam por vários lugares como o cais, os bares, cafés, pequenos restaurantes e, em espaços exclusivos, como as escolas de belas artes. Mostravam-se sujeitos curiosos, isto quer dizer, o mundo exterior teria uma finalidade decorativa, na medida em que serviam para construção de uma representação do tipo de homem comum das noites boêmias de Belém.

As noites belenenses ganhava contornos extravagantes. Para termos ideia, Martins Vianna (Vida Bohemia. *A Semana*, 27/07/1922) escreveu um texto intitulado “Noite de boemia” e o local escolhido para o evento foi o Café *Chic* que ficava localizado no largo da Pólvora. A narrativa tratou de uma “Animada palestra” a qual “nos dominava e distraía, enquanto íamos sorvendo deliciosas “viuvinhas”, como nota preliminar dessa “noite de emotividades!...”. Era 10 horas da noite e um grupo de intelectuais e boêmios de Belém, proseavam, bebiam e admiravam as viúvas a passar pelo local. Importa destacar, viuvinhas aqui refere-se às jovens senhoras que haviam perdido os seus maridos e, como mulheres viúvas, gozavam de certa liberdade para frequentar espaços não frequentados quando solteiras.

Vianna (1922) destacava que Jacques Flores³⁴ e Zé Vicente haviam proporcionado algumas gargalhadas, pois havia declamado alguns versos humorísticos, tornando a noite agradável aos ouvidos e olhos dos presentes. Debatiam de modo a mostrar a cada um dos presentes os domínios da literatura, afinal, como intelectual, o seu diálogo não poderia ser simples, mas aprofundado em termos de escola literária. Tanto que a presença de “Sande” considerado um discípulo “perfeito e exímio de Guilherme e Menotti” escutava os debates sobre a questão do “moderno”, porque segundo a narrativa, Menotti havia prometido uma “obra monumental”, seria a cartada final contra a “irritação dos velhos”, como o próprio Menotti se referia aos intelectuais os quais não seguiam os valores dos simbolistas.

O debate em questão apresentava elementos e objeções aos simbolistas, mostrando ao intelecto velho, estupefato, a “superioridade” dos novos. “- E quem não quiser ser velho, que se torne moço, atalhou Jacques Flores”. Concordou Hilmo, como já o fizeram dois do “nosso meio que, num disfarçado ‘lirismo’, deram o primeiro passo para a hodiernidade vencedora: o simbolismo!...” Zé Vicente era considerado “um notório intelectual” destacou “eu estou com os velhos; não gosto do penumbrismo”. Essas palavras levaram a questionamentos de alguns, por não acreditarem que os intelectuais aplaudissem

³⁴ Luís Teixeira Gomes, nascido em Belém, foi jornalista do periódico Folha do Norte, era respeitado no meio por jornalístico pelo “estilo claro expressivo e ainda por sua seriedade profissional, produziu centenas de crônicas, além de autor de conferências e trabalhos avulsos”. Assinava com o pseudônimo de Jacques Flores, carregava um certo toque humorístico na sua escrita. Participou do movimento modernista no Pará. Atuou juntamente com Andreilino Cotta, produzindo textos para as imagens caricaturais. Para mais ver: CUNHA, Ana Selma Barbosa. Narrativas na panela de barro: A academia do peixe frito em Jacques Flores. *Asas da Palavra*. Belém. Vol. 15. N. 1. Jul.2018. Disponível em: <http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/article/view/1163/pdf>. Acesso em 06/12/2018.

“Flávios” ao denominar de “marasmo literário”, defendendo, com isso o simbolismo. Diante disso, aconselhou a Zé Vicente a leitura de

“Horas de Soror Dolorosa”, “Era uma vez”, de Guilherme de Almeida; “Laís”, “Juca Mulato”, de Menotti Del Piccia; “Jardim dos ídolos e das rosas”, de Homero Prates; Ribeiro Couto, em “Jardim das Confidencias”; aprecie essa nervosidade de homem nas páginas de “Mulher nua”, de Gilka Machado; leia Ronald Carvalho e, então, terá admirado a sutileza do simbolismo.

O simbolismo para Narciso Salles não seria um exagero, era vista em versos que ficavam muito longe da beleza “incomparável do verdadeiro simbolismo”. Os debates se estendiam pela madrugada, os copos vazios já eram sinônimos de confusão. Os olhares eram outros, substituíram as viúvas pela “Pilsen” e o “chopp”. Havia um enorme barulho, ninguém se entendia, havia debates, lamentações, discursos e exaltação, porém, Vianna, diante das observações sobre uma noite boêmia, finalizava a análise lembrando sua condição de principiante e, entre os intelectuais, pensava na alma boêmia dos poetas, “Ah! Só os artistas sabem passar uma noite divertida!” (VIANNA. Vida bohemia. *A Semana*, 27/07/1922).

A vida noturna era uma das diversões dos boêmios e intelectuais de Belém e o cenário de transformações havia construído a ideia de uma cidade intensa. Boa parte desses homens formavam uma elite intelectual, os quais se destacavam pelas suas atuações nos diversos segmentos sociais, por isso, quando se volta a análise para o início do século XX, é possível observar a série de alterações passadas pela cidade de Belém, vivendo uma intensidade de ações, nas diversas áreas culturais, permitindo, nos primeiros anos do novo século, a realização de diversas exposições de arte³⁵ em sua maioria frequentadas por uma elite política e intelectual que criou os discursos e as representações da cidade.

Partindo desta análise, é possível considerar que as produções científicas, artísticas e culturais, do século XX, tiveram seus alicerces nas produções do século anterior. Importa lembrar, a cidade natal de Andreilino Cotta, Cametá, foi um dos principais centros de debates políticos e religiosos, onde muitos homens, daquela cidade, se destacaram no cenário paraense, boa parte dos “notáveis”, como ficaram conhecidos os homens públicos

³⁵ Passaram por Belém e expuseram no *Foyer* do Teatro da Paz, no início do século XX, Antônio Parreiras, Theodoro Braga, Aurélio de Figueiredo, Carlos de Azevedo, Joseph Casse, Benedito Calixto e Fernandez Machado. Nomes importantes do campo das artes plásticas que possivelmente colaboraram com a produção artística de Andreilino Cotta.

cametaenses, assumiram postos importantes na estrutura de poder do Pará, tanto do ponto de vista da vida política, quanto dos aspectos religiosos, exerceram tarefas relevantes na formação de diálogos e conflitos políticos da região.³⁶ Por isso, Cotta poderia ter sido “bem aceito” pela sua origem de cametaense, como mais um elemento importante socialmente.

³⁶ Dentre os cametaenses destacam-se os bispos Dom Romualdo de Seixas e Dom Romualdo de Sousa Coelho, para mais informações ver: MOCBEL, Alberto Mória. *Lembranças e esperanças*. Belém: Grão-Pará, 1996.

Capítulo 2.

2.1. Cenário político, periódicos e informação: os anos 1920 em Belém.

A nossa outrora tão risonha, brilhante e poética Belém, não sei por que mal signo é hoje quase um sudário da nossa vida artística e literária. Não mais o movimento belicoso das artérias elegantes, onde o feminismo *chic*, lantejoulando a Natureza fúlcra, iluminava bardos e trovadores, inspirando poetas e prosadores e dando gênio aos gênios; não mais essa mocidade fulgurante, que rebrilhava nos salões, dando vida à vida; não mais essa elite privilegiada, que irrompia pelos teatros e pelos jornais, luminosa e pulcra, ávida de renome e glória. (Jayme Calheiros. *A Semana*, Belém, 14/05/1921).

Nos anos de 1920, no Pará, havia uma intensa participação política de nomes considerados importantes no cenário republicano local e nacional. Esses políticos determinavam os nomes dos sucessores aos cargos políticos. Para se ter ideia, nomes como Lauro Sodré³⁷ (1858-1944), ainda se mostrava atuante e ocupava posição privilegiada no cenário político paraense. Nas eleições de 1920, Sousa Castro³⁸ (1875-1940) foi eleito governador pelo Partido Republicano do Pará – PRP – sob indicação de Sodré. Castro assumiu o cargo em fevereiro de 1921, permanecendo no governo até ser substituído por Dionísio Bentes³⁹ (1881-1954), também vinculado ao PRP, que governou o estado de 1925 a 1929. Sousa Castro continuou na vida pública na condição de senador, na medida em que foi eleito pois “não tendo competidor, foi sem delongas reconhecido e empossado, podendo assim continuar a prestar os serviços que o Pará tem direito de exigir de seus filhos” (PARA, 1925, p. 6).

³⁷ Sobre a importância do político republicano para a história do Pará e da Amazônia ver: COELHO, Alan Watrin. *A ciência do governar: positivismo, evolucionismo e natureza em Lauro Sodré*. 2006. 116 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2006. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia Social da Amazônia.

³⁸ Antonino Emiliano de Souza Castro, segundo Carlos Rocque, o político paraense, foi eleito governador em 1920, sucedendo a Lauro Sodré. Teve como maior empecilho a sua administração, a crise financeira vivida no Pará. Segundo Rocque a crise não era mais do que reflexo da queda borracha, que arruinou a economia “planiciária”. Ficou no governo até 29 de janeiro de 1925, quando passou o governo para Dionísio Ausier Bentes. Foi várias vezes deputado federal. (ROCQUE, 1968, p. 1610)

³⁹ Dionísio Ausier Bentes foi médico e como político ocupou os cargos de vereador e prefeito de Belém, além de ter ocupado os postos de Deputado Federal, Senador e Governador do Estado. Nascido em Faro, estudou o ensino secundário no ginásio Paes de Carvalho, indo para o Rio de Janeiro, onde ingressou na faculdade de medicina, formando-se em janeiro de 1906. Para mais ver: ROCQUE, Carlos. *Grande Enciclopédia da Amazônia*. Belém: Amazônia Editora LTDA, 1968, vol. 1. p. 276.

Para se ter ideia, quando ocorreu a indicação de Sousa Castro ao governo do estado, em substituição a Lauro Sodré, apenas um nome concorreu. A posse do novo governador ocorreu em fevereiro de 1921. Nessa ocasião, os jornais e revistas locais estamparam em suas páginas fotografias do novo governador. Neste cenário, o jornal, *O Estado do Pará*, passou a questionar a política local de manutenção das estruturas nas mãos do Partido Republicano do Pará, porém, para os periódicos a *Província do Pará*, *Folha do Norte* e a revista *A Semana*, o evento foi considerado um ato de civismo dado o sucesso alcançado. Desde a eleição o nome de Sousa Castro ocupou lugar privilegiado nos veículos de comunicação da cidade de Belém. O periódico, *Folha do Norte*, em matéria noticiada, no dia 27 de janeiro de 1921, narrou a chegada do “prezado amigo”, o novo governador eleito. A notícia da chegada é relevante, pois “o ilustre paraense” seria o responsável por suceder no governo “o preclaro dr. Lauro Sodré, aprestam-se todas as classes sociais, significando-lhe por essa forma a alta admiração e simpatia pelos seus atributos morais e cívicos” (Dr. Sousa Castro. *Folha do Norte*. 27/01/1921, p. 1).

Ora o momento de transição de governo poderia levar a novos caminhos, porém a estrutura de poder dominante no cenário político paraense dava conta de estabelecer o controle por parte do PRP. Neste caso, fica evidente a forma como a política local era construída, na intenção clara de manter no governo os homens que estivessem ligados aos ideais de república que dominavam a cena regional. Por isso, os periódicos reforçavam cotidianamente os elementos políticos necessários para a manutenção da estrutura de poder.

Talvez por isso, um magazine como *A Semana* tornou o ato de posse do governador Sousa Castro algo necessário, de modo a destacar nas páginas da revista a grandeza do evento que, segundo a narrativa visual, se manifestava em harmonia com o governador. Mas o que levou a revista a dedicar espaços a esta divulgação? Sem dúvida em virtude do financiamento recebido pelo semanário de modo indireto, por parte do governo. Por essa razão, o periódico, tornou-se um defensor dos preceitos defendidos pelo governador. E como a revista tinha uma aceitação ampla no seio social, as suas publicações eram vistas e lidas por um número considerável de leitores, deste modo, o magazine ajudava a formar opiniões e valores no imaginário paraense. Nas fotografias veiculadas pelo semanário, um grande cortejo cívico acompanhou o novo governador, mostrando, assim, a relevância do ato para a sociedade paraense dos anos 20.

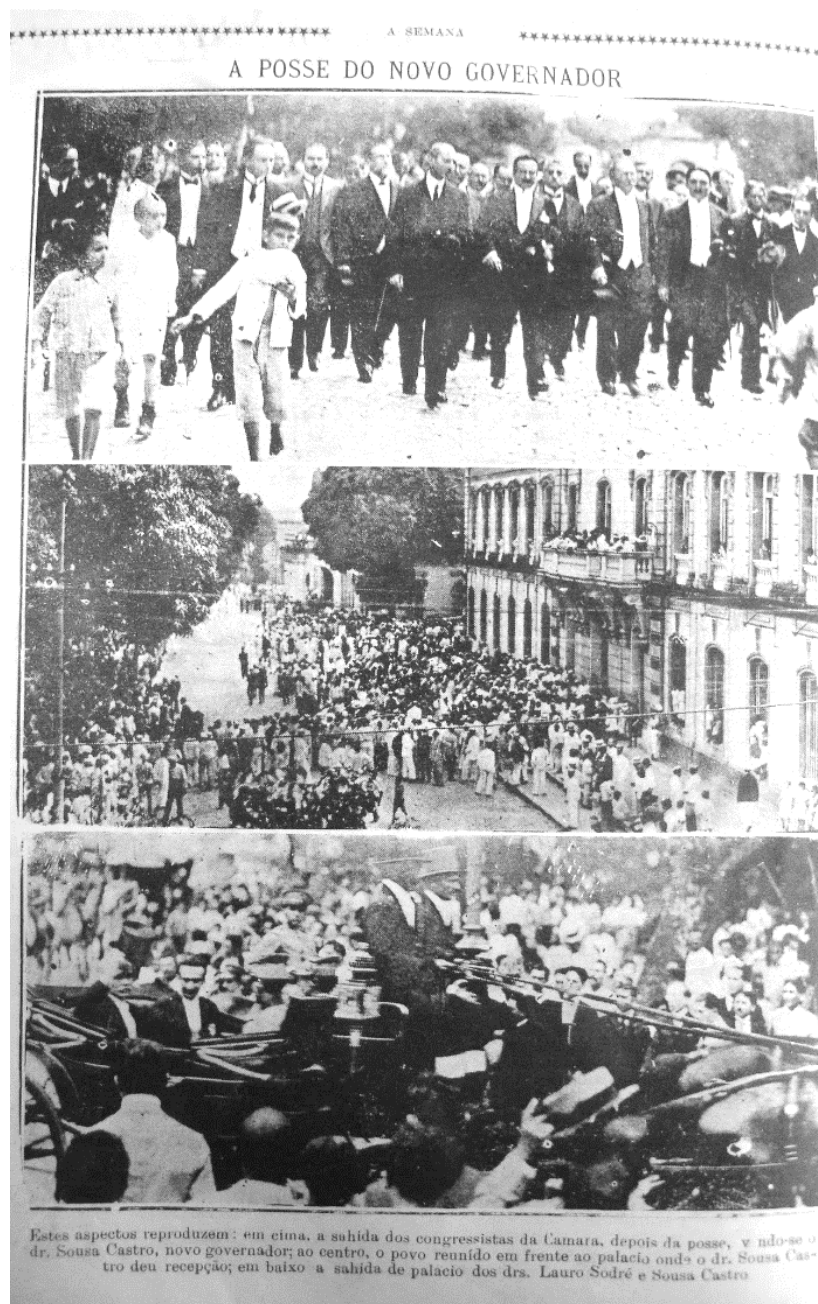


Figura 21: A posse do novo governador. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 05 de fevereiro de 1921. Ano 4, nº.

149.

As fotografias expostas tinham o objetivo de narrar um ato solene e a importância do mesmo para os cidadãos paraenses. Três fotografias foram utilizadas para apresentar os aspectos marcantes da participação ativa do semanário na cobertura do evento mais esperado do mês de fevereiro de 1921. As imagens dão conta de uma “apoteose” carregada, em sua aura, de valorização dos aspectos relacionados ao civismo. Isto é, há na cena certa pedagogia cívica. Serviam para reforçar “coesões sociais”, por isso, os exemplos deveriam ser,

constantemente, encenados nos eventos republicanos e o lugar preferido para a manifestação eram as ruas e prédios públicos, proporcionando uma ampla participação social

A posse do governador contou com a presença ativa de crianças à frente da parada cívica. O segundo momento é marcado pelas festividades. Estas ocorriam, preferencialmente, no local destinado às atividades do chefe do poder executivo, ou seja, o Palácio do Governo, cuja praça lotada de admiradores, correligionários e eleitores era o palco ideal para a encenação. E, por último, uma fotografia, em primeiro plano, mostra o rosto do governador em passeio público. O forte apelo fica por conta da sua postura, já que num ato de cordialidade, acena com o chapéu para o público presente em forma de agradecimento.

O poder político representa-se com uma dimensão que leva em consideração uma ampla participação popular em que o cidadão era chamado a integrar-se ao universo de signos republicanos. O momento da posse do novo governo fazia parte de um elemento há muito trabalhado pelos republicanos: o uso dos festejos para criar uma ideia de um governo forte e favorável a todos, por isso era necessário a presença do povo, sendo assim, na figura 21 (p. 85) é visível “ao centro, o povo reunido em frente ao palácio onde o dr. Sousa Castro deu recepção”. Embora essa seja a intenção, o mais comum nas fotografias são as personalidades como na “saída dos congressistas da Câmara depois da posse” (A posse do novo governador. *A Semana*. 05/02/1921).

Quando a comitiva retorna às ruas vê-se lado a lado o ex-governador Lauro Sodré com Sousa Castro. Partindo dessas representações temos o que Pierre Bourdieu (2010, p. 10) denominou de “integração social”, ou seja, o resultado disso foi possível a partir dos símbolos caracterizadores, como instrumentos de “conhecimento e de comunicação, eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social, contribuindo, fundamentalmente, para a reprodução da ordem social”. O ato de posse deveria ser marcado pelo envolvimento com o povo, levando assim a “integração lógica” que se tornaria uma condição “da integração moral”.

Nos anos de 1920, houve a intensidade das publicações realizadas pelos magazines, os quais se tornaram os principais veículos de propagação de ideais de cunho moral e/ou intelectual. Como espaços privilegiados, contribuíram para a afirmação de valores, bem como foram determinantes em relação ao comportamento social, pois ao lado da literatura e do humor, apresentaram novas maneiras de ver a sociedade local e nacional.

Contaram ainda, com recursos materiais e tecnológicos para aumentar a sua área de abrangência e, assim, ampliar a propaganda favorável ao governador.

Por seu turno, *O Estado do Pará* era visto como um jornal de oposição, pois em muitos momentos foi colocado como de “feitio dubio”. Reforçava-se a ideia dos governistas de não precisarem de “sugestões desse jornal” (*Folha do Norte*, 20/01/1922, p. 1) para governar o estado. Feito essa pequena consideração fica evidente, no cenário político paraense, a presença de forças posicionadas, também, contrárias ao governo. Embora oposicionista, as reportagens do jornal, *O Estado do Pará*, apresentavam matérias sobre a revista *A Semana*, por exemplo, elogiando os números postos em circulação todos os sábados, na capital do Pará.

Via-se, nas páginas dos periódicos, a apresentação de uma *urbs* agitada, mostrando-se como um lugar privilegiado para se compreender a história da Amazônia. Somava-se à produção literária, o humor responsável por exercer um papel fundamental na construção do imaginário político republicano. Além disso os magazines mostravam-se como espaços de experimentação de linguagens, por isso disponibilizavam, no seu interior, confluência de diversos discursos da sociedade. Foram capazes de evidenciar as mudanças técnicas e as novas percepções. Por essa razão, os jornais e as revistas interagiram, apresentando os elementos de construção do imaginário de determinada época, vinculando-se com o contexto das reformas e transformações urbanas, permitindo visualizar certa fronteira entre o artesanal e a comunicação de massa, resgatando tradições orais (QUELUZ, 2011).

Por outro lado, deve-se lembrar dos trabalhos produzidos pelos caricaturistas, os quais contribuíram na formação de uma nova estética na publicidade, criando maneiras gráficas de representarem as novas necessidades do mercado publicitário, e também da política do período, isso representou uma nova abordagem de visualizar vantagens e benefícios no uso dos produtos, inovando as possibilidades dos cartazes, anúncios, rótulos (QUELUZ, 2011).

Do ponto de vista do mercado editorial, havia uma crescente participação e ampliação dos leitores, com isso, aumentou-se, consideravelmente, o número de anúncios estampando as páginas dos periódicos. A causa para esse aumento vertiginoso foi a quantidade de assinantes dos periódicos. Com a visibilidade, não apenas as pessoas e políticos, mas também os produtos industriais e comerciais, buscavam nestes espaços publicitários a aproximação entre os sujeitos sociais.

No campo político, podemos citar como exemplo, o governador Sousa Castro, gozando de certa tranquilidade, tendo, praticamente, *O Estado do Pará* como opositor. Os demais, jornais e revistas, lançavam, constantemente, informações favoráveis ao chefe do poder executivo estadual. O governador não teve problemas para, nas eleições de 1924, indicar como substituto, o senador Dionísio Bentes, o qual além de assumir o governo do estado, ficou à frente do Partido Republicano Paraense.

Como já mencionado ao longo deste trabalho, o estado do Pará viveu uma séria crise econômica. O período fragilizava ainda mais as relações entre os cidadãos. Porém para Dionísio Bentes o problema estava relacionado à falta de pessoas para habitar as regiões distante do território. Começava o novo governo destacando a situação econômica. Para o governador havia um intuito formal de desenvolver o estado, no entanto, “o primeiro entrave, que se nos oferece, é a falta de gente”, pois a extensão territorial, demonstrava que boa parte da região era despovoada e “até desconhecida” (PARÁ, 1925, p. 9) se comparada às zonas preferidas, no caso consideravam as de acesso fácil, como a capital (Belém), às margens dos rios navegáveis e da Estrada de Ferro de Bragança, porém, Bentes enfatizava que mesmo nessas áreas ressentiam-se da ausência de habitantes para a grande superfície a cobrir.

Ainda, para o governador uma das causas do desenvolvimento econômico tardio provinha dos interesses das pessoas vindas de lugares mais povoados, por isso não se prendiam à terra, pelo estímulo das árvores que plantaram, mas ao desejo de “fazerem fortuna fácil”, pois rapidamente desertavam “os seus pousos provisórios”, em busca de outros mais convidativos, devido em parte as condições de “aspereza do clima, porque tinham vindo de mais amenos, como do sul do país ou da Europa” (PARÁ, 1925, p. 9). Eram essas razões condutoras do estado ao atraso, bem como as crises pelas quais vinha passando nos últimos anos, em especial, com o enfraquecimento da economia da borracha. Contudo, é interessante perceber a presença de todo um sistema de produção que, embora considerado irrisório, mostrava uma variedade de produtos produzidos nas terras paraenses. Diante desse quadro o governo estadual lançava uma crítica ao federal, dada a busca da valorização do café em detrimento das demais atividades praticadas no Brasil.

2.2. Os Polítiquesiros: os republicanos no Pará dos anos 20

Mesmo diante de um quadro de ocupação territorial considerado baixo, havia movimentação de pessoas para o interior do estado à procura das “indústrias extrativistas”, principalmente quando atingiam preços altos, “trate-se de borracha, castanha, madeiras ou sementes oleaginosas”, moviam-se pela ambição do lucro imediato, constituindo-se em “massas nômades, que penetram sertões a dentro” (PARÁ, 1925, p. 9). Em fala dirigida a Assembleia Legislativa do Pará, Bentes destacou como “o necessário, o imprescindível era que o homem se localizasse, tanto na pequena como na grande propriedade, fazendo a criação e lavoura”, e mais industrializando os produtos daí derivados, o que aliás, encontraria tudo à feição, para tanto as estradas deveriam estar preparadas e os rios navegáveis. O combustível seria a lenha. O governador concluiu focalizando que a borracha havia sido o produto responsável pelo progresso e o regresso das terras do estado, isso porque, até 1877, o Pará viveu exclusivamente de uma lavoura precária e pelos preços baixos “apenas servia aos seus habitantes e a deixar modestas sobras para a exportação” (PARÁ, 1925, p. 10).

O mercado internacional demonstrava uma necessidade pela borracha, como essencial no processo industrial, no entanto com a produção inglesa, sendo executada na Ásia, a decadência do produto na Amazônia havia levado à crise econômica séria. Contudo, no imaginário local a ideia de valorização do produto se fazia presente e isso ocorreria a qualquer momento, por isso,

Em relação à borracha, não há dúvida que podemos suprir, com as seringueiras da Amazônia, as necessidades industriais do mundo. Mas esbarramos, imediatamente, com dois elementos, que, reunidos, tem obrigado esta região a fornecer minguado contingente de produtos – no máximo 40.000 toneladas e, no mínimo, 20.000 -: a falta de gente e dificuldade de transportes (PARÁ, 1925, p. 11).

Segundo Bentes, o problema residia em dois elementos chaves: O primeiro partia da construção de uma imagem na qual a crise vivida na Amazônia, dos anos de 1920, era resultante das administrações passadas, e dos empréstimos feitos nos primeiros anos do século XX. Tanto é que para o governador, em 1910, a praça do Pará assistiu ao espetáculo doloroso das falências, tendo de prejuízo, num ano só, “mais de cem mil contos de réis em diferença de preço da borracha, que, bruscamente, caíra de 18\$000 a 5\$000 e 3\$000, e isso sem

compradores”, e as razões que levaram a esse quadro desesperador, devia-se “à inteligente combinação de banqueiros e corretores das bolsas de Londres, Liverpool e New York”. Desse momento em diante os preços chegaram a cifras irrisórias, não dando para pagar sequer o custo da produção, “razão porque ainda o ano passado o produto baixou para 4.013 tons, em relação à nossa do Pará, sendo cotada a 2\$800, por quilograma” (PARÁ, 1925, p. 12). Já o segundo, ligava-se a falta de pessoal para adentrar a floresta em busca do produto para ser vendido no mercado internacional.

A saída para a crise residia no incentivo e/ou atração de novos investidores para a região e o governo assegurou todas as possibilidades. Desta forma, “o sr. Henry Ford tem no Pará todas as facilidades para a aplicação e desenvolvimento de seu capital”, portanto, encontraria nessas terras “todas as garantias”, pois estaria numa “terra policiada, com governo certo e justiça organizada e respeitada” (PARÁ, 1925, p. 29). O governador afirmava dessa forma, porque o Brasil havia vivido uma situação preocupante com o denominado movimento tenentista, originado no Rio de Janeiro, com o levante do forte de Copacabana. Isso havia assustado os diversos investidores e governos dos estados da federação.

Este movimento não ficou restrito ao Rio de Janeiro, pois expandiu-se por várias partes do território brasileiro e esse fato levou a saída de investidores do País. Ocasionalmente ocasionou um enfraquecimento da arrecadação e repercutiu sobre o funcionalismo público que não pode receber com pontualidade os seus vencimentos. A situação era desesperadora e produziu sensível abalo na fraca organização política existente no Pará. Por exemplo, em relação à instrução pública ocorreu uma precariedade do serviço, pois, segundo Luiz Cordeiro⁴⁰ (1920, p. 57), houve a “falta de assiduidade do professor e toma maior vulto com a ausência consequente do aluno às aulas”. Os eventos foram ocorrendo de maneira progressiva, da capital para o interior, o ensino público perdeu, segundo Cordeiro (1920) o prestígio. Para o autor, com a falta de pagamento, o governo deixou de fiscalizar os servidores da educação e

⁴⁰ Nasceu a 28 de abril de 1877 na cidade de Guimarães, Maranhão e morreu a 12 de outubro de 1931. Fez o curso primário e secundário no Maranhão e aos 17 anos emigrou para Belém, onde estudou Ciências Contábeis, formando-se em guarda-livros e empregou sua ação como corretor nas atividades marítimas e comerciais, além de corretor, tornou-se fazendeiro com a fazenda denominada Cabana, no Marajó. Ao lado de sua atividade profissional e de criador, foi um escritor de primeira linha, publicando suas crônicas e artigos nos jornais de Belém. Editou várias obras muito interessantes, de estudos locais e gerais. Entre seus livros publicados podemos citar os seguintes: Roosevelt e a Amazônia; Três primissas num sorites; Pródromos de uma cruzada; O Estudo do Pará: seu comércio e indústrias de 1721 e 1919; Os Factos e a história. O escritor Luiz Cordeiro era conhecido como titular de uma biblioteca composta de obras europeias clássicas, principalmente francesas e portuguesas, além de um conjunto de obras dos grandes escritores e poetas brasileiros. Informações disponíveis em: <http://www.fcp.pa.gov.br/images/dli/gbpav/espacos/obrasraras/pdf/cov.pdf>. Acesso em: 07/12/2018.

isso corroborou com a precarização dos serviços públicos do Pará. Deste modo, o reflexo da crise a qual o estado viveu foi considerada “violenta” e “a desorganização não atingiu a extremos e o ensino, sofrendo embora duras vicissitudes, não se dissolveu”. Continuou sob o abnegado trabalho “dos dignos membros do magistério” a impedir que no exame de futuras gerações a lembrança da “defecção econômica do Pará assinalasse também essa mais grave e duradoura do analfabetismo, da ignorância” (CORDEIRO, 1920, p. 57).

Foi justamente neste cenário de crise, que ocorreu o surgimento de uma das principais figuras: O politiqueiro. Na opinião de Luiz Cordeiro (1920, p. 129), é “uma espécie de micróbio nas sociedades contemporâneas; não há finanças que lhes possam resistir”. Isso quer dizer, diante dessa figura, a república via a sua presença cada vez maior, tornando-se uma espécie de “parasita” absorvendo a fibra vital dos produtores no estado. O elemento de destaque desse politiqueiro residia na busca constante das finanças públicas, pois o poder econômico tornava-se o principal objetivo deste elemento surgido na república. Neste sentido, Cordeiro criticava a omissão dos governantes paraenses em solucionar as crises vivida neste contexto, pois com a proclamação da república o “prurido de grandes melhoramentos constituiu aspirações do governo central” (1920, p. 135).

O governo federal concedeu favores especiais e largamente distribuídos aos agricultores do Sul do país, porém, no caso da região Norte, pediu-se “que fossem eles também extensivos à indústria extrativa e, apesar ‘das promessas’, até hoje aqui não chegaram” (CORDEIRO, 1920, p. 135). Em outras palavras, a vida se tornava ainda mais precária no Pará, seja pela elevação dos preços dos principais gêneros de consumo, fosse pela ausência de investimentos nos setores produtivos. A exemplo, a carne era escassa para o abastecimento da capital e as mercadorias se elevavam de preço constantemente. Para o comércio que “tanto florescia”, já eram os sinais de nova crise. Mas, “tudo ocorria normalmente, ou aparentemente normal”, pois, o governo “pagava regularmente, tinha suas contas em dia, e as obras públicas em atividade”, dando a impressão de vida ao comércio interno, fornecendo-lhe o “sérum” que corria em suas veias, “a fazer de sangue” (CORDEIRO, 1920, p. 145).

No entanto, os politiqueiros mostravam-se presentes, especialmente, nos períodos de sucessões dos respectivos governos estaduais. O jornal, *O Paiz*, chamava atenção em sua edição, de 05 de janeiro de 1920, para as eleições estaduais, destacando “mesmo quando ainda faltam prazos consideráveis para a terminação do mandato dos atuais presidentes”, iniciava-se

uma corrida em busca de garantir o apoio e a eleição dos possíveis candidatos. Essa atitude era capaz de envolver um “lamentável desvio das boas doutrinas do regime e constitui uma causa de perturbação na vida dos Estados” (As sucessões nos estados, *O Paiz*, 05/01/1920, p. 3), os quais seriam sacrificados pelas ambições da politicagem.

O grande problema, na opinião do *O Paiz*, residia no fato de os governos temporários, formarem o traço característico das instituições republicanas e ficarem reduzidos a uma situação crônica de desorganização política e administrativa, pois as crises poderiam se ampliar abrangendo quase todo o período governamental do sucessor. Além do efeito perturbador, exercido pelo choque das ambições pessoais e pelo atrito dos grupos partidários, a propósito da escolha dos candidatos, há outro aspecto do caso, concorrente para reforçar as razões da condenação dessas prematuras agitações.

A escolha de uma candidatura, sobretudo, a um cargo executivo era considerada uma questão de oportunidade, por isso, tornava-se indispensável perceber que entre a personalidade do candidato e as circunstâncias do momento político e dos problemas administrativos especiais da ocasião, existia certa relação. Um político, cujo nome seria naturalmente indicado para determinado cargo eletivo, poderia, em certas condições, tornar-se o pior dos candidatos. Ao mesmo tempo em que não se podia esquecer da relação política com a economia, considerando os aspectos explorados pelos politiqueros como uma maneira de assegurar o controle de determinados setores econômicos. No caso do comércio paraense, a importação dos produtos eram uma constante, porém o responsável pelo pagamento ainda era a borracha e “a preços que ninguém reparava” (CORDEIRO, 1920, p. 145).

Para se ter ideia dessa análise, entre 1879 a 1883, a população paraense quase dobrou, o que longe de garantir um futuro melhor, agravou ainda mais a situação econômica, a carestia de vida e a falta de produção de outra atividade, “tal qual como se fazia nas antigas explorações de ouro no Brasil e na Califórnia”, levou as populações paraenses a se estabelecerem de modo precário e tudo quanto compravam e faziam tinha caráter provisório “para amanhã abandonarem sem grande prejuízo, o que também cria as crises como as de 1900”, chamadas as “grandes crises” que duraram até os novos imprevistos e “venham com novos capitais suprir o que se perdeu muitas vezes por sua totalidade” (CORDEIRO, 1920, p. 148).

Embora a crise fosse elementar, as autoridades procuravam passar tanto em jornais quanto em revistas a ideia de prosperidade, e essa riqueza representou “o resultado da

prática exata e fidelíssima dos princípios republicanos e federativos”, em virtude dos quais poderiam, qualquer membro da União, expandir as suas energias, abrindo os horizontes “as atividades outrora sopitadas, criando abundantes fontes de riqueza”, isso levaria ao desenvolvimento do ensino, ampliando a esfera pública, desenvolvendo as indústrias “sob as suas múltiplas formas, melhorando a situação da agricultura”, fundando grandes fábricas, “alargando e vitalizando fartamente o comércio interno e externo, com a abertura de recentes vias de comércio” (CORDEIRO, 1920, p. 150). Esse posicionamento servia para reforçar a ideia primordial de necessidade de investimentos em setores produtivos, ao mesmo tempo, deveria incentivar a permanência da população em áreas produtivas, ou seja, outros aspectos da economia deveriam ser explorados.

Maria Tereza Chaves de Mello chama atenção para o termo república e como foi utilizado neste cenário enquanto uma marca: “o sinal do futuro”, justamente porque estava atrelado à ideia de evolução ou até mesmo como revolução. Neste sentido, o papel desempenhado pela propaganda republicana “foi a de estabelecer uma sinonímia fechada entre os termos república e democracia” (2009, p. 29). Sendo assim, criou-se em diversas partes da federação a imagem do novo regime conduzindo a população em direção ao progresso, por outro lado a democracia ganhava corpo consolidando a participação do povo em seus eventos. Claro que isso ficou apenas no discurso. Em vários momentos os governadores cometeram abusos manifestados pelo uso da força contra os seus opositores.

No caso do Pará, o clima de insegurança, proporcionado pelas crises econômicas e, ao mesmo tempo, a falta de recurso, levou os governadores e interventores a, por meio dos seus capangas organizados, e sob “as ordens da demagogia”, espancarem “todas as pessoas que lhes caíam no desagrado”. A situação era tão imoral, pois se fazia “convites pela imprensa governista, em letras de tipos grossos para reunião desses indivíduos em tal e tal lugar para ataque que aí se convencionaria e estava premeditado para o dia seguinte...”. O quadro político desse período foi considerado nefasto para o estado do Pará “que até hoje perduram os seus efeitos no espírito público, não permitindo que o crédito de vez se restabelecesse” (CORDEIRO, 1920, p. 179).

O governo de Dionísio Bentes ficou profundamente marcado pela maneira como tratou os seus opositores. Em diversos periódicos locais e nacionais, o nome do governador apareceu, seja como um governante forte, seja na condição de autoritário, pois perseguiu politicamente e violentamente a quem manifestava-se contrário à sua administração. Importa

lembrar, antes dos episódios de perseguição, havia uma relação amigável entre o político e a imprensa. Tanto que quando da posse realizada em fevereiro de 1925, a revista *A Semana*, em editorial denominado “A posse do novo governador”, apresentou o ato como um movimento “popular” e, por isso tornava-se “animador e profundamente significativo”.

Considerado como um administrador que atendia aos interesses do povo, Dionísio Bentes, com o seu olhar “perquiridor” e ouvindo os anseios da população foi eleito e, ao subir as escadas do palácio, sabia das responsabilidades de se governar o Pará. Ainda, segundo o magazine, o novo governador mostrava-se amadurecido de espírito e, por isso, não iria vacilar “nos traços do programa político que se delineou o homem público”, isso quer dizer que ele contava com o apoio dos veículos de comunicação. Ganhou espaço as palavras de um governante que seria um “perfeito” substituto para o governador anterior.

A Semana, em seu editorial, reforçava a imagem de um homem público que apresentava uma cultura próxima da “gente inglesa”, além do seu pensamento destacado enquanto um obreiro eficaz. Por isso, desejavam ao novo governo a união de elementos suficientes para tornar a sua administração promissora, porém era necessária a ampla participação dos paraenses em torno do objetivo comum, buscando assim ajudar o novo governador. O estado do Pará deveria seguir o exemplo dado pela administração de São Paulo, pela qual os paulistanos ofereciam lição de “tolerância e cordura dos homens públicos”, embora fosse colocado em campos opostos, uniam-se em busca do benefício da terra comum.

A administração do “ilustre paraense” estava diante de uma obra “colossal e excede de muito, em largueza e peso, a estrutura dum ombro só”, apesar de se acreditar que Dionísio Bentes seria capaz de administrar o Pará, encontrando soluções para os problemas econômicos vividos no Norte do país. Por essa razão, o editorial da revista enfatizava a participação de todos os paraenses, destacando a presença da população para ver o governador subir as escadas do palácio, além disso, colocava-se na condição de auxiliar o governo onde fosse necessário para o desenvolvimento do estado. Apesar do editorial não ser assinado, percebe-se certa cordialidade entre o governador e a imprensa, no entanto essa relação vai sofrer grandes alterações, dentre as quais a perseguição violenta efetivada pelo governador ou a seu mando, contra os oposicionistas.⁴¹

⁴¹ Sobre a questão da censura e perseguição de autoridades políticas e religiosas a caricaturistas e ao periodismo de humor entre os séculos XVIII e XX, ver: AVON, Dominique. (dir.). *La caricature au risque des autorités*



Figura 22. Os frutos de uma covardia. *Belém Nova*. Belém, 30 de agosto de 1927. Ano 4, nº. 73.

Como exemplo desse novo quadro estabelecido no Pará, a *Belém Nova*, de 30 de agosto de 1927, apresentou em fotografias um cenário alarmante para os opositores do governo de Dionísio Bentes. O chefe do executivo estadual não aceitava críticas ao seu governo e, quando os periódicos locais ameaçaram e publicaram notícias contrárias à sua administração, houve uma radicalização. Nesta fotografia o diretor da revista, Paulo de Oliveira, mostrou a agressão sofrida, no dia 16 de agosto de 1927, em uma emboscada na qual foi chicoteado pelas costas, deixando evidente a reação do governo a qualquer tentativa oposicionista. Com o título de “Os frutos de uma covardia”, o editorial da revista *Belém Nova*

politiques et religieuses. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010. Sobre a caricatura e a censura na França do século XIX, ver: GOLDSTEIN, Robert Justin. *Censorship of political caricature in nineteenth-century France*. Kent: Kent State University Press, 1989.

ênfatiçou a forma autoritária pela qual a administração pública era controlada e como a justiça foi considerada omissa em relação ao atentado,

Eis, aí, entregue à justiça de Deus, um bárbaro documento para a vanglória do sr. Dionísio Bentes, o novo rei Grunther da política paraense! É a fotografia do estado em que os sicários do Mussolini de Faro deixaram o nosso querido diretor Paulo de Oliveira! Como não lhe podem, frente a frente, fazer curvar a cerviz altiva, atacam-no pelas costas, armados de chibatas e cacetes! Eis, ahi, pois, esse documento nefando para o registro da História, e do qual deverá orgulhar-se o homem em cuja alma a traição abriu a horrenda e repelente chaga iscariótica! (Os frutos de uma covardia. *Belém Nova*, 30/08/1927).

Chama atenção os trechos marcantes neste texto, a começar pela relação entre o político paraense e o ditador italiano Mussolini, mostrando claramente o seu comportamento aproximado de um ditador. Da mesma forma, os editores da revista tinham certeza da importância da fotografia pelo seu forte apelo, pois mostrava-se como um documento para a História, nesse caso escrita com o H maiúsculo para destacar o fato histórico em andamento. Outro aspecto relevante, ficou por conta da relação entre o político e a expressão “iscariótica”, numa alusão à traição a Jesus Cristo por um dos seus apóstolos.

Neste caso, a revista lembrou a sua atuação, mesmo de forma indireta, junto ao governo de Bentes. Porém, como houve uma mudança nos rumos da política paraense, os principais alvos do governo foram os periódicos *Folha do Norte* e *O Estado do Pará*, além do magazine *Belém Nova*. Ressalte-se que quando essa revista surgiu, estava no poder o governador Souza Castro o qual, em 1924, apoiou a candidatura de Dionísio Bentes. A relação entre o governo e a revista era amigável, pois, inclusive houve apoio explícito ao governante, com mensagens positivas e de defesa do mesmo nas páginas do magazine.

Moura Junior chama atenção para a intensa produção presente nestes magazines, em especial das charges feitas para a revista *Belém Nova*. O autor das imagens, Andreilino Cotta, continuava atuante, seja apresentando os políticos em momentos positivos, ou então lançando fortes críticas aos governantes. Neste caso, o apoio ao governo de Souza Castro pode ser observado na imagem da página 98, onde duas pessoas são apresentadas, a primeira está com o rosto escondido pelas máscaras, no caso pode ser a representação do povo, e a segunda representando a imprensa, elas foram colocadas ao fundo da imagem e atiram pedras contra governador. Ao lado do chefe do executivo, está uma “senhora que representa a opinião pública” (MOURA JUNIOR, 2011, pp. 139-140). Na imagem, a senhora mostra-se

velha e esguia, quase sem forças para defender o governador. Usa a espada e um escudo que traz as cores da bandeira do estado do Pará. É possível perceber a maneira como o governo estadual foi perdendo força diante da opinião pública, por isso o caricaturista viu nesta representação a perda gradativa de espaços diante da população paraense.

Embora a situação construída seja capaz de mostrar a defesa feita pela revista, é evidente que Cotta ‘carrega’ nos traços, possibilitando compreender a forma como a imprensa e o homem mascarado atacam o governo, que vai perdendo a importância ao longo dos anos de sua administração e a parca opinião pública, velha e frágil, não tem forças suficientes nem o mesmo vigor, capazes de manter o governo livre das críticas. No entanto, o governador mesmo com a fragilidade do contexto, mantém-se conservado e não se assusta com as pedras arremessadas sobre a sua figura.

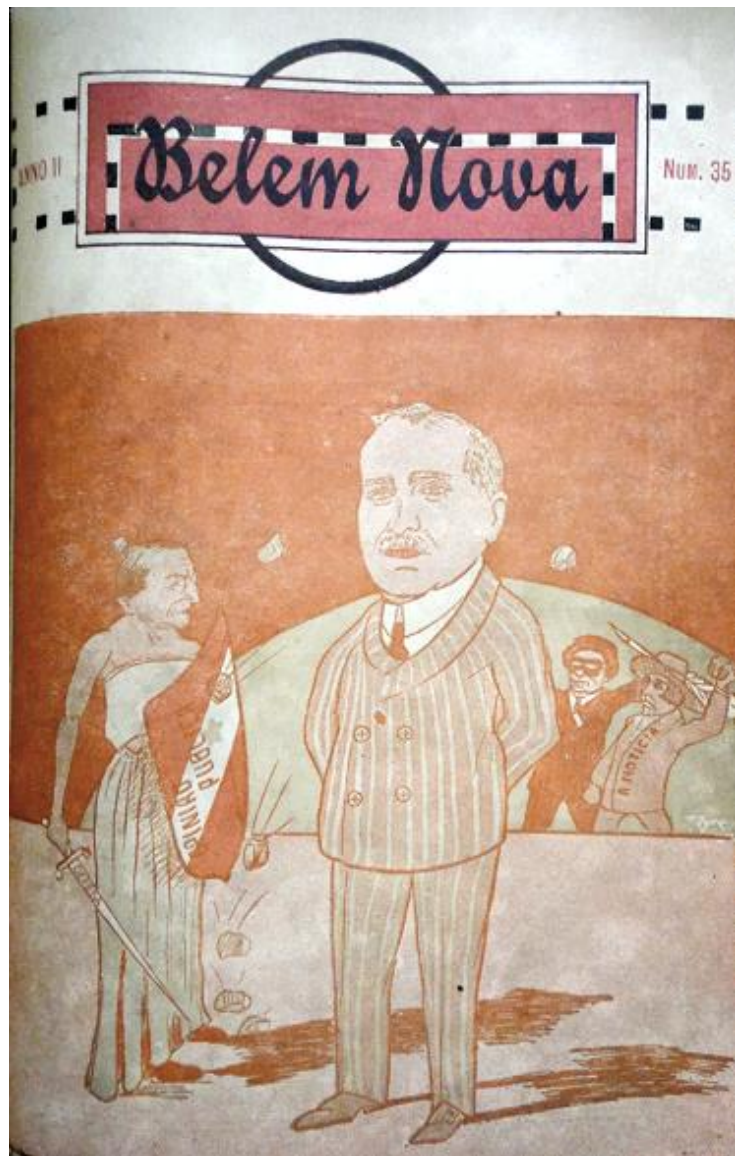


Figura 23. Capa da Revista. *Belém Nova*. Belém, 09 de maio de 1925. Ano 2. nº. 35.

O governo de Sousa Castro destacou-se por buscar assegurar três pontos chaves: O primeiro seria garantir as divisas do trabalho, justiça e honestidade. O segundo, a criação de um banco especializado no crédito agrícola, visto como uma saída para as questões relacionadas à crise econômica vivida no Pará e a ampliação da navegação fluvial ao lado da construção de estradas que atendessem aos anseios do povo do interior do estado. No entanto, poucos avanços ocorreram nestes setores. A sua administração,

Propunha sanear as debilitadas finanças do Estado, evitando empréstimos e promovendo a arrecadação de rendas, ao mesmo tempo em que pretendia rever a legislação fiscal, reconhecida como ineficiente e antiquada... exercer

máxima vigilância a respeito dos problemas municipais, saneamento urbano, e dos incentivos à produção agropecuária e seu escoamento...baratear o acesso ao judiciário... amparar os funcionários públicos, com um plano de cargos e salários...uma nova política econômica de beneficiamento das matérias-primas do Pará... o novo governo mostrava-se favorável à imigração japonesa e à continuidade da vinda de nordestinos para a região (FIGUEIREDO, 2001, p. 273).

Neste caminho, a *Belém Nova* também publicou imagens do administrador em vários momentos constrangedores. Contudo, enquanto as relações políticas entre o governo e a revista ocorriam de maneira amistosa, o semanário mantinha-se quieto, mesmo diante das acusações e do quadro político vivido no Pará, constantemente estampados nas páginas do jornal *O Estado do Pará*. Conquanto, quando ocorreu o rompimento das relações, o magazine colocou-se na condição de órgão opositor ao governo, estampando diversas críticas e charges contrárias ao chefe do poder executivo estadual.

A intensidade dos conflitos, entre imprensa e o estado, mostrava-se cada vez maior, principalmente no terceiro ano do governo de Dionísio Bentes, onde a violência policial, manifestou-se pelas inúmeras tentativas de censura à imprensa local, bem como “na dura perseguição aos jornalistas opositores”. Essa situação colocou a *Belém Nova* como principal opositor. Diante desse quadro, em 1928, o governo ordenou a destruição das estruturas físicas do jornal *O Estado do Pará* e o cerco à *Folha do Norte*, essa ação representou o auge do conflito. Neste ponto, a imprensa local tornou-se mais atuante em oposição ao governo, tanto com a publicação de charges e fotografias contrárias ao governo, quanto com a produção de textos e crônicas pelos intelectuais opositores.

Ainda na edição de 30 de agosto de 1927, a *Belém Nova* publicou uma charge alusiva ao jornalista Santana Marques,⁴² redator do jornal *O Estado do Pará*. Na imagem, ficaram evidentes dois elementos centrais: O primeiro relacionado aos abusos cometidos pelo poder político representado pelo governador do Pará, Dionísio Bentes e, o segundo, vinculado à forma como o “confrade” deveria andar pelas ruas da cidade de Belém. Ou seja, foi colocado envolto numa espécie de tanque de guerra, com armas apontando para todos os

⁴² Themístocles Santana Marques foi professor e um dos mais importantes jornalistas paraenses. Destacou-se como o principal responsável pelo *O Estado do Pará*, fundado por Afonso Chermont. Ao fechar o jornal passou para *Folha do Norte*. Segundo seus críticos escrevia muito bem. Era ponderado nas suas análises, mas não tão independente quanto se parecia. Como muitos jornalista de sua época tirava a maior parte dos seus rendimentos das atividades realizadas no setor público. Informações disponíveis em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/armazem-literario/ed710-jornalistas-de-carteirinha/>. Acesso em 15/08/2018.

lados, mas isso não seria o suficiente, pois carregava, ainda uma espécie de rifle, ou outro objeto do gênero. É bom destacar, esse tipo de charge, embora representativa da situação política vivida, neste contexto, não era assinada, pois seria uma forma de se identificar, facilitando a reação do grupo questionado. O momento político marcou um cenário de intensa perseguição, não é toa, a imprensa oposicionista, em muitos momentos, reagiu da maneira que lhe era possível. Isto é, representando os políticos e sua atuação na administração pública.

Themístocles Santana Marques, jornalista e diretor do jornal *O Estado do Pará*, com essa representação, estava preparado para enfrentar qualquer tentativa de impedir o livre exercício da imprensa. Somente armado poderia proteger-se das intromissões do governo estadual. O “Mussolini de Faro” não aceitava críticas ao seu governo. No entanto, diante da situação vivida no Pará e com a publicação dos atos cometidos pelo governo ou a seu mando, isso não garantia tranquilidade aos intelectuais opositores. Em muitos momentos ocorreram atentados contra os jornalistas paraenses, que tiveram de se esconder nas redações dos jornais e revistas.



Como deveria andar pelas ruas o nosso talentoso confrade Sant'Anna Marques, d' "O Estado".

Figura 24. Medidas de emergência. *Belém Nova*. Belém, 30 de agosto de 1927. Ano 4. nº. 73.

A edição da revista, *Belém Nova* de nº 74, foi enfática ao criticar o governador. Atacou de todos os lados. Com imagens e representações,⁴³ carregou nos traços, abordou temas considerados sensíveis para a administração. Nos textos que compunham a edição, criticavam, não apenas o autoritarismo, mas também os abusos em relação ao serviço público com a prática do “pistolão”, neste caso seria o de utilizar-se da influência política. Assim no texto intitulado “Um aviso”, o autor publicou nas páginas do magazine a impressão em relação ao tratamento que a administração pública dispensava aos cidadãos que buscavam empregos nas repartições públicas do município. O aviso “interessante afixado profusamente, em cartazes impressos”, pelos departamentos da Intendência Municipal de Belém, destacava que nesta repartição, “*nem nos demais departamentos municipais, não existem vagas a preencher, sendo inúteis os pedidos de empregos que tomam o tempo útil consagrado ao serviço público*”, na medida em que “*nem nos departamentos municipais não existem vagas a preencher!*”.⁴⁴

Por sinal o ato de pedir empregos atrasaria os funcionários públicos, pois lhes tiravam o tempo útil consagrado ao serviço. Desta forma, não seria permitido o ingresso do cidadão na repartição, o aviso estampado nas entradas dos prédios impediria a ação de possíveis interessados em novos empregos. Por seu turno, essa atitude de leitura seria o justificável, se a maioria da população soubesse ler. Além disso, o autor lançou críticas ao excesso de burocracia e o exercício do trabalho, nas repartições, realizado por pessoas despreparadas, pois “Vai sem comentários gramaticais, a fim de que o leitor possa fazer juízo espontâneo a respeito da parvoíce vernacular”. Aqui a crítica a burocracia ganha destaque, porquanto “fosse distribuída criteriosamente pelos administradores”, estes enviariam “as mediocridades para o cabo da foice da Limpeza Pública” conduzindo ao aproveitamento para o funcionalismo público de cidadãos “intelectivamente compatíveis com o cargo para que fossem nomeados”, por isso “não teríamos o pesaroso ensejo de registrar casos de ignorância crassa, como o que, ora, registramos à guisa de estímulo para a profilaxia e estudo da língua portuguesa entre nós” (Um aviso. *Belém Nova*, 30/08/1927).

⁴³ A caricatura adquiriu funções relevantes para a compreensão das relações sociais e conflitos políticos. Sobre o tema ver: MAIDMENT, Brian. *Comedy, caricature and the social order, 1820-1850*. Manchester: Manchester University Press, 2013.

⁴⁴ O texto que compõe a edição de nº 74, em especial nesta, apresenta trechos grifados, “os grifos são nossos”, numa clara tentativa de reforçar os elementos chaves da escrita textual. Um aviso. *Belém Nova*. Belém, 04 de agosto de 1927. N. 73.

O critério de escolha dos funcionários residia na ideia do pistolão e garantia a poucos o emprego público. Por conseguinte, os intelectuais ficavam à margem “sem recursos, debatendo-se contra as vicissitudes e quase na miséria”, porque uma das principais promessas da república havia sido a alfabetização, considerada pelos editores como “mera utopia”. Segundo o mesmo texto, “parece que, cada vez mais, analfabetos ficamos neste regime de burocracia”, no qual tudo quanto diz respeito a intelectualidade é oprimido. A título de exemplo destacava:

Para um cidadão se qualificar eleitor – não compra papel não paga selos, não paga reconhecimento de firma, enfim, tudo lhe é gratuito. Ainda, não raro, ganha alguma coisa como *ajuda de custo*, para as eleições.

Agora, para um jovem estudante frequentar um estabelecimento de ensino – compra papel selado, paga selos federais e estaduais, paga matrícula, paga tabelião, paga inscrição a exame, enfim, tudo é pago. E ainda tem de comprar gorro, fardamenta e perneiras para comparecer as aulas.

É que a mediocridade tem medo da vitória do talento (Um aviso. *Belém Nova*, 30/08/1927).

Os governantes, diante dessas afirmações, não aceitariam passivamente verem seus nomes colocados de forma negativa no mercado editorial paraense, por esta razão, buscaram combater a circulação, seja das ideias, seja dos seus redatores. Mas, nem por isso, os editores se calaram diante das atrocidades cometidas pelo estado. As críticas ganharam uma dimensão maior, na qual o sistema republicano passou a ser visto como corrupto, algo que ia desde o processo eleitoral e chegava no cotidiano do governante, seja ele municipal estadual ou nacional.



Figura 25. O voto livre. *O Estado do Pará*. Belém, 17 de fevereiro de 1924. p.1.

A referência à situação política marcada pelas fraudes eleitorais é reforçada pela imagem construída por Andreilino Cotta. Ao se posicionar, o caricaturista lançou críticas diretas ao regime político republicano. A fraude eleitoral foi representada por uma senhora velha e gorda que se mostrava dona da urna. O interessante é reforçado pelos eleitores, no caso são mortos. Neste sentido, a fraude se colocou à frente do cemitério onde os eleitores enfileirados aguardavam a vez de depositarem o seu voto. A Fraude eleitoral aguardava o “comparecimento” dos eleitores, que foram recebidos com “sede bem-vindos”. O texto compõe com a imagem uma cena forte, pois destacou: “nesta república positivista os vivos continuam a ser cada vez mais governados pelos mortos...” enquanto as portas do cemitério “abrem-se de par em par, dando passagem a uma multidão de eleitores...”.

Não se está diante uma simples constatação, na qual a caricatura mostrou-se como a responsável pela divulgação de valores, tornando-se uma arma poderosa contra a tirania e a opressão na república. Este tipo de representação política objetivava expressar simbolicamente “a grande verdade das coisas” (LIMA, H., 1963, p. 178). Deste modo, o riso

provocado por este tipo de caricatura é gerado não pela imagem em si, mas pelo que se descobre ao se deparar com imagens sobre as eleições e as fraudes comuns no cotidiano das populações brasileiras.

A imagem de Andreino Cotta apresenta uma similaridade com a do caricaturista K. Lixto, produzida em 1918 para a revista *D. Quixote*, no qual “A verdade eleitoral” é representada por duas mulheres. Da urna sai a verdade, que se mostra jovem e despida. Em contrapartida, a política é relacionada a uma mulher velha e gorda trazendo na saia a palavra “política” e em suas mãos um documento com a inscrição “FRAUDE”. Neste sentido, a representação da fraude, produzida por Cotta, aproveita elementos e tipos trazidos da imagem anterior de autoria de K. Lixto. No caso de ambas, apresentam como características a clareza do desenho, pois um conjunto de informações, independente da legenda, consegue passar a mensagem sem problemas.

As duas senhoras são representadas como velhas, pois a fraude era uma prática comum no sistema eleitoral brasileiro desde o império, e isso ficava evidente nas primeiras décadas do século XX, quando o modelo republicano reforçou os mecanismos de controle sobre as urnas. E, no período eleitoral republicano, o comando do sistema coube aos governadores e coronéis que, por intermédio de uma relação de favores e benefícios, mantinham no poder os grupos oligárquicos. Esse sistema levou a diversos questionamentos e o palco preferido para estes eram as páginas dos periódicos.



A VERDADE ELEITORAL

A moralidade política não permitirá que a Verdade saia nua das urnas.

K. Lixto. *D. Quixote* (20-2-1918).

Figura 26. LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963, p. 170.

Algumas características, no entanto, diferenciam as imagens. Em relação à senhora representante da fraude eleitoral, produzida por K. Lixto. Ela usa óculos e lê o documento, mostrando que a política brasileira tinha pleno conhecimento da situação vivenciada nas eleições realizadas no Brasil. O cabelo está amarrado em ambas, mas os olhos são diferentes, e a posição como foram dispostas na imagem também dá uma dimensão de que houve, por parte de Cotta, um aproveitamento da imagem de K. Lixto. Nas duas representações há um frangir da testa, representando a preocupação ou mesmo uma atitude autoritária na qual se pode depreender que a verdade foi substituída pelos interesses do grupo político dominante da república.

Marcos Napolitano (2016, p. 28) chama atenção para o fato de as fraudes eleitorais servirem para manutenção dos grupos políticos no poder. A prática fraudulenta foi institucionalizada e os mecanismos de fraude eram muitos, como o “voto de cabresto”, a

“adulteração das atas eleitorais”⁴⁵ e a “utilização de nomes de cidadãos mortos para fraudar os votos”, só para citar alguns. Esse clima institucionalizado de disputa criou tensões políticas constantes, que “não raro terminavam em escaramuças violentas entre as facções oligárquicas”. Neste sentido, havia um constante conflito entre os poderes, manifestados em vários momentos da história republicana brasileira, servindo de incentivo para a produção intensa dos caricaturistas brasileiros.

Em relação à situação política vivida no Pará, fica evidente que não estava restrita a nível local, posto a quantidade de notícias diariamente publicada na imprensa nacional. Na edição de *O Malho*, de 05 de março de 1927, houve uma série de críticas destinadas, em especial, ao governador do Pará Dionísio Bentes. A coluna intitulada “O Desagravo da Justiça” conceituava Bentes como um verdadeiro politiqueiro e afirmava que a maneira como o estado do Pará era administrado o havia posto na “mais deplorável situação de penúria”. O mais grave ficou por conta da afirmação: “É possível dizer que essa infeliz unidade da Federação nunca teve governos”, pois nos tempos áureos da borracha, os homens que estavam à frente da sua administração, nada mais fizeram a não ser taxar o quanto possível esse produto, elevando o seu custo, graças ao peso dos impostos, “a preços proibitivos” (O desagravo da justiça, *O Malho*, 05/03/1927, p. 43).

Segundo o jornal, os políticos paraenses queriam dinheiro para se “locupletarem e locupletarem parentes e aderentes”, estabelecidos na Europa e “alhures, a tripa fora, à custa dos cofres estaduais”. O texto criticava ainda, “na sua desídia, nem ao menos, cuidaram, entretanto, de defender o produto que tornava possíveis essas nababescas dilapidações”. E quando veio a derrocada econômica da Amazônia, graças à concorrência das plantações de borracha do Oriente, era de esperar que essa “amarga lição calasse no espírito dos homens, aos quais os paraenses confiavam e confiam a direção dos destinos do seu infeliz Estado” (O desagravo da justiça, *O Malho*, 05/03/1927, p. 43). Esse engano, por parte da população em relação aos políticos, proporcionou aos governos do Pará, embora com menos recursos, a continuação da política despreocupada com o desenvolvimento do Pará.

⁴⁵ O voto de cabresto era tido como um modelo pelo qual os eleitores eram coagidos a votar em determinados candidatos sob a vista dos coronéis e seus jagunços armados. Já as atas consolidavam legalmente o resultado das urnas nos municípios. Importa lembrar que muitas das práticas fraudulentas vinham da época da monarquia e foram consagradas no sistema eleitoral republicano. Sobre as eleições na primeira república brasileira ver: FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Globo, 2012. Especialmente o capítulo XIV, no qual o autor analisa de maneira exaustiva a forma como o sistema eleitoral foi implantado no Brasil e as alterações impostas pelos grupos políticos que estavam no poder.

Não havia muito, chegavam notícias da “inditosa unidade do extremo norte, a escandalosa justiça de desembargadores seus, à mingua de recursos, porque o governo lhes não pagava os seus vencimentos, viam-se forçados a recorrer a caridade pública pelas ruas” e como era natural, a informação foi logo desmentida. Contudo, para o autor “como reza a sabedoria popular, através de um rifão – não há fumaça sem fogo”. Essa observação coincidiu com a chegada de novas notícias sobre o Pará ao Sul do país, consideradas “ainda mais escandalosas – se é possível! – acerca das relações do Governo Paraense”, com os membros do poder judiciário estadual. Desta vez, porém, elas se revestiam de cunho oficial e somente poderiam ser desmentidas mediante um inquérito, no qual o governo federal deveria tomar parte, “pois se trata de um telegrama endereçado por um juiz de direito ao Sr. Presidente da República”, solicitando “às necessárias providencias” a fim de que lhe seja possível exercer os deveres “sagrados do seu cargo sem coação do governo paraense, e da politicagem de campanário por ele apaniguada e prestigiada” (O desagravo da justiça, *O Malho*, 05/03/1927, p. 43).

O telegrama foi encaminhado pelo Juiz de direito da comarca de Maracanã, o Dr. Mariano Antunes, e ex-chefe de polícia do estado, no início do governo de Dionísio Bentes, no qual afirma ter deixado o cargo voluntariamente. Queixava-se ao mais alto magistrado da Nação de estar impossibilitado de “repartir convenientemente a Justiça na sua comarca”, porque disso o impede a politicagem local, cujo governador do estado controlava com mão forte. Citando fato e testemunhas, o Dr. Mariano Antunes dava como informantes da sua idoneidade o senador Lauro Sodré e o senador Souza Castro, “parente e amigo do atual governador do Pará que é o sr. Dionísio Bentes”. De sorte, esse despacho, se tornava, assim, um dos “libelos mais graves” de que há notícia na história republicana do Brasil. Os fatos alegados pelo juiz de direito de Maracanã, salvo no caso de se “tratar de um paranoico”, deveriam ser considerados verdadeiros, “posto que S.S. joga com o seu cargo e com a reputação do seu critério, trazendo-os ao conhecimento do Sr. Presidente da República” (O desagravo da justiça, *O Malho*, 05/03/1927, p. 43).



Figura 27. O desagravo da justiça. *O Malho*, Rio de Janeiro, 05 de março de 1927. P 43. Ano XXVI, número. 1277.

As agressões contra a justiça praticadas pelo governador do Pará manifestavam-se, além do texto, nestas caricaturas publicadas em *O Malho*, nas quais o símbolo da justiça brasileira é violentado e impedido de agir de modo independente, sendo, por isso, obrigada a seguir os preceitos estabelecidos por Dionísio Bentes. O governador não deixa a justiça sozinha, impedindo-a de agir por conta própria, tendo que atender aos mandos e desmandos do governo estadual. Isso consolidava a ideia da politicagem agindo de modo absoluto no cenário político paraense, mas era preciso combater essa forma de atuação do governo, buscando o respeito aos princípios da separação dos poderes.

Nas quatro representações, os olhos da justiça deveriam estar vendados, porém a venda é retirada pelo governador, de modo a obrigá-la a seguir os valores estipulados pelo representante do poder executivo. Quando tenta caminhar sozinha é bruscamente impedida, pois é amarrada, sob o olhar do povo que nada faz. Nos dois outros momentos, é possível ainda perceber a rudez com que a justiça é tratada, sendo violentada e obrigada a conduzir o chefe político nas costas.

Partindo desse pressuposto, em relação a politicagem praticada no estado do Pará, seria “necessário, pois, que encontre uma fórmula” que permitisse coibir os excessos e os desgovernos existentes nesses “longínquos régulos provincianos, que se julgando acobertados pela distância”, ferindo assim a própria estrutura da democracia nacional, justamente no elemento mais respeitável e mais nobre – “a divisão da justiça”. Neste caso, ao passar pela Câmara e, em seguida pelo Senado Federal, “onde guardou o lugar quente para o seu parente Souza Castro”, Dionísio Bentes que foi considerado “uma figura apagada, que parecia inofensiva”, mostrou-se diferente, pois, dentro do regime republicano a sua postura não o credenciava a cometer desmandos, bem como não permitia servir aos interesses dos seus politiquinhos e da sua politicagem, em detrimento dos mais sagrados direitos do povo do Pará. Por essa situação seria imprescindível que, se apure a veracidade da gravíssima denúncia do juiz de direito de Maracanã. E no caso, se é que se não quer tornar um réu confesso, é o próprio Sr. Dionísio Bentes quem deve promover uma comissão de rigoroso inquérito solicitando para presidi-la um arbitro do Governo Federal. Tenha o governador do Pará a hombridade de pedi-lo, é bem provável que o Sr. Washington Luís não lh’o negue. Mas é de duvidar que o Sr. Bentes o peça.... (O desagravo da justiça, *O Malho*, 05/03/1927, p. 43)

Fica evidente no posicionamento do *O Malho* a sua postura contrária a imagem de Dionísio Bentes. A repercussão da publicação, deste texto, teve um efeito interessante, levando, inclusive, os jornalistas dos estados fronteiriços, ao Pará, também, a se posicionarem. O jornal, *O Imparcial*, de São Luiz, destacou que Dionísio Bentes deveria continuar em seu propósito de construir e elevar a sua terra, “projetando luz própria, sem se deixar dominar pelos planetas satélites, e não hão de lhe faltar aplausos, tão pouco se lhe tardará justiça ao seu governo, como sucede, no momento ao dr. Dionísio Bentes, no Pará”. Considerado um estadista de “pulso firme e de intenções as mais louváveis”, havia construído uma atmosfera saudável de simpatias, e colocado na condição de um homem de “grande relevância moral” (Em torno da mensagem. *O Imparcial*. São Luiz, 13/02/1927, p. 1).

No dia 9 de julho de 1927, o mesmo jornal trazia uma coluna intitulada “o que vai pelo mundo, do país, Pará”, a matéria sobre a sessão realizada no Superior Tribunal do Estado, sobre o caso do Juiz de direito de Maracanã, Dr. Mariano Antunes destacou a realização da sessão afirmando ter sido “debatidíssima”. Com a abertura da audiência, foi lido um ofício do governador do estado em resposta aquele enviado pelo presidente do tribunal. Questionava o dr. Juiz Mariano Antunes que havia comunicado ter sido substituído do cargo

dias antes das eleições estaduais por ordem do governador, e que só retornaria ao cargo depois de conclusos os trabalhos eleitorais. Bentes lamentou e afirmou ter sempre assegurado as garantias do Juiz Antunes, respeitando os representantes do poder judiciário.

O governador Dionísio Bentes destacou ainda em seu ofício, que “não podia garantir ao juiz de Maracanã, quando este estava faltando com a estrita obrigação de seu cargo”, visto não ter presidido a primeira seção eleitoral. Vê-se aqui uma crítica forte por parte de Bentes ao juiz, demonstrando o não cumprimento das suas obrigações e, por isso o substituiu durante o período eleitoral. No entanto, poderia retornar ao cargo após a conclusão do pleito. Para provar a situação o governador “juntou listas contendo o resultado das eleições realizadas em Maracanã”, na qual o pleito transcorreu em ordem, acrescentando o papel da oposição na fiscalização das urnas, “alcançando em algumas seções votação superior a outros pleitos anteriores”. Bentes mostrava aos críticos a sua “decisão acertada”, pois deu inclusive a oposição o direito de fiscalizar o pleito, justificou esclarecendo o número maior de eleitores opositores. Questionou, dessa forma, a idoneidade do juiz de Maracanã. Deste modo,

O chefe de Estado termina assegurando alto apreço ao Poder Judiciário.

Finda a leitura do ofício, o desembargador Manoel Buarque, pedindo a palavra, disse que o ofício do dr. Mariano Antunes devia ser arquivado e nunca enviado ao governador, visto que o juiz de Maracanã não poderia afirmar suas declarações.

O desembargador Júlio Costa dá um aparte, dizendo: “mas o que tem v. exc., com isso?” Ao que retruca o desembargador Buarque: “Não sou desembargador? V. exc., é meu superior?”

Neste pé, o desembargador Pires dos Reis intervém em favor do desembargador Buarque, dizendo que o desembargador Júlio Costa faz oposição ao governo, recebendo, entretanto, favores dele, ocultamente.

O desembargador Júlio Costa, interrompe, dizendo: “Não grite comigo!”

O presidente do Tribunal desembargador Borges Pereira, intervém, declarando que tomou providências.

O desembargador Pires dos Reis diz duvidar dessas providências, acrescentando que a presidência usa de subterfúgios.

O presidente, vendo a altura que tomavam os debates fez soar os tímpanos, conseguindo acalmar os ânimos exaltados.

O público, aglomerado, assistiu, espantado, os deprimentes diálogos. Continuam os apartes.

O desembargador Santos Estanislau faz brilhantes peroração explicando os fatos.

O desembargador Arthur Porto, dirigindo-se ao presidente, diz que este não merece a confiança do Tribunal.

Terminados os debates, a maioria do Tribunal resolve multar o juiz, dr. Mariano Antunes

É essa a terceira multa aplicada a esse magistrado. (O que vai pelo mundo. *O Imparcial*. São Luiz, 09/07/1927, p. 9).

Percebe-se que as divergências entre o juiz de Maracanã e o governador Dionísio Bentes era algo que ia além das questões relacionadas à divisão dos poderes, pois as questões de caráter pessoal colocavam em conflito estes homens. Neste sentido, questiona-se o porquê do jornal de São Luís ter se posicionado de maneira a defender claramente os procedimentos adotados pelo chefe do executivo paraense? Havia uma aproximação entre os entes federados, e no caso dos jornais, a proximidade regional seria uma necessidade de mostrar os “avanços” visualizados no estado vizinho. Coadunava-se este tipo de análise com o pensamento de Jean Starobinsk em relação à ideia de “civilização”, pelo qual existe uma necessidade de se comparar duas cidades, com o objetivo de apresentar os aspectos que torna uma superior em relação à outra. Essa comparação pode envolver os elementos arquitetônicos, mas também a maneira como a política é desenvolvida nestes espaços. Sendo assim, a administração estabelece controles nos quais as relações humanas passam a ser “reguladas por um código simbólico nos quais os sinais têm valor de atos” (STAROBINSKI, 2001, p. 20. CASTRO, 2012).

Assumindo um papel de defensor do governo de Dionísio Bentes, o periódico *ABC* do Rio de Janeiro, trazia como *slogan* “política, actualidades, questões sociais, letras e artes”, no qual destacava que com a ascensão de Bentes ao poder, o político, que era médico, seria capaz de curar os males sociais saneando a administração pública, pois levantava o estado do “colapso que o paralisava nas suas anciãs projeções” (Dealbar de uma pátria. *ABC*, 04/12/1926, p. 16). O governador havia impulsionado um surto de produção, integrou, segundo Vicente Abranches (*ABC*, 1926) o estado numa espécie de ideal de grandeza. Isso ficava evidente pela “florescência” administrativa, por essa razão a administração de Bentes merecia ser divulgada, recebendo aplausos pela obra iniciada.

A obra administrativa apresentava-se, segundo os redatores do jornal, como uma “revelação de civismo”, pois a sociedade andava tão descrente dos valores morais dos “nossos homens”. Nas palavras de Vicente Abranches, o ambiente do estado, antes da ascensão de Dionísio Bentes, era de descrença, de desânimo integral, porque a incerteza dominava os ânimos dos menos pessimistas, questionava-se “o Pará havia de ser sempre uma terra sem futuro!” (*ABC*, 04/12/1926, p. 16). A crise econômica que assolava o Pará era o principal empecilho ao desenvolvimento. Nesse contexto, a figura do governador, era apresentado carregado de dúvidas quanto a sua gestão. Para o governo e seus apoiadores os pontos,

considerados positivos deveriam ser postos sempre nas páginas dos jornais de apoio ao governo.

Neste sentido, “em pouco tempo, o sr. Dionísio Bentes desfez todas as apreensões. Encheu a todas as medidas. Desde o seu governo ele vem demonstrando os móveis morais da sua obra de patriotismo”. A palavra patriotismo ganhou destaque maior porque foi considerada uma atitude de “energia impressa por ele no governo do Pará” e apresentou como preocupação o trabalho que “é ordem na sua essência mais íntegra”, dessa forma colocou a “terra acima de tudo”. O resultado da sua gestão mostrou aos demais entes da federação um estado com sua terra sendo “limpa, saneada, instruída e policiada, igual para todos sem discrepância”. O autor, Vicente Abranches, ao enfatizar sua observação destacou a importância da nomeação do dr. Crespo de Castro, um engenheiro da “tempera de Pereira Passos” para prefeito da cidade, mostrando, assim, a importância do gestor estadual no “esplendor da administração que se impõe pelo trabalho digno” (ABC, 04/12/1926, p. 16).



Figura 28. Sua majestade o turuna da cidade. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 13 de agosto de 1927. Ano 9. nº 488.

Neste cenário, no qual a disputa política ganhou uma dimensão maior com a perseguição aos jornalistas e atentados aos periódicos considerados de oposição ao governador Dionísio Bentes, Andreilino Cotta apresentou, por meio de suas representações caricaturais, imagens, a princípio, não ofensivas ao caricaturado. Com isso, na figura acima apresentou, o prefeito de Belém, Antônio Crespo de Castro, administrador municipal entre os anos de 1926 e 1928, em pose dominante. O destaque fica por conta do chefe do executivo municipal forte e eficaz que carrega um bastão representando o município de Belém. Fazendo uma comparação ao texto publicado no *ABC* há um elogio à sua gestão e, embora Cotta tenha produzido imagens combativas ao governo de Bentes, mostra, ainda, nas páginas da revista *A*

Semana sua vinculação aos anseios dos redatores do magazine. Há, com isso, uma relação de amizade entre o periódico e o governo.

Na imagem, Andreilino Cotta, demonstra o seu domínio em relação à construção da caricatura política. A forma como o município é conduzido pelo intendente ganha importância. No entanto, partindo de uma interpretação e observando a imagem percebe-se uma ligação entre ela e a revista *A Semana*. Não há exagero capaz de colocar o representante municipal numa condição de ridículo, pois na representação apenas as pernas são exageradas. Contudo, apesar do caricaturista apresentar, pelas suas produções, uma liberdade profissional, encontrava o “*habitus* normativo da redação, ou seja, está inserido em uma estrutura de ação e pensamento bastante específica e que ditará o teor geral da imagem” (LIEBEL, 2017, p. 85)

Na representação fica evidente que o “turuna da cidade”, neste caso, significa um sujeito ágil, forte, capaz de tudo (BORBA, 2011). Ele é comparado a “Sua majestade” pela imponência e a forma como segura e mantém o bastão apoiado, não o deixando escapar. Tem o controle da administração pública. As representações, neste sentido, adquirem significados diversos de acordo com a interpretação que sofrem. Tem-se com essa imagem, nas palavras de Carlo Ginzburg (2014, p. 66), a “máquina de propaganda”, pois circulam em meios privilegiados de informação para o período em análise.

Sendo assim, o impacto produzido por esses elementos foi capaz de construir um imaginário de questionamentos aos valores culturais, políticos e morais da época. Neste sentido, as produções artísticas estimularam as construções de representação, bem como proporcionaram uma análise dos valores presentes nos trabalhos. Retratando, de modo especial, os eventos e colocando em xeque as noções estabelecidas pelo retratar. Temos assim, segundo T.J. Clark (2004) uma sociedade enquanto um campo de batalha de representações. Já Lúcia Santaella (2012, p. 23) vai além, pois considera as imagens representações visuais e, “como tal, implicam convenções de representação que dependem não só de habilidades quanto do aprendizado de técnicas específicas”.

Foi justamente neste cenário de alterações vivido, nos anos de 1920, que a postura social exigiu novas abordagens, por isso um conjunto de ações envolvendo o campo das artes ganhou destaque. E as alterações urbanas, pelas quais a cidade de Belém estava inserida, refletiram na forma como as caricaturas foram construídas. Os caricaturistas passaram a produzir de acordo com a exigência do mercado editorial. Assim, Andreilino Cotta vincula-se ao discurso ideológico no qual estava inserido, estabelecendo práticas sociais manifestadas de

modo específico e parcial. T. J. Clark (2004) demonstra como as ideologias estão vinculadas, na maioria das vezes, às atitudes e experiências de um grupo que, ao confrontarem, procuram impor os seus valores a outros elementos sociais.

Voltando à análise de Vicente Abranches, ele afirma que houve durante a administração de Dionísio Bentes uma significativa melhora das contas públicas, mostrando que o estado do Pará acertava os passos como um administrador capaz de resolver os problemas econômicos vividos na sua administração, porque:

Dionísio Bentes chamado a presidir os destinos do Pará fez da sua vontade clarividente, do seu patriotismo e da sua ação o esplêndido acorde do levantamento integral do Pará. Logo as primeiras manifestações de governo mostraram a todos, a guelfos e gibelinos, que havia uma força máscula, um peso moral, a zelar pelos interesses superiores do Estado. Mostrou, sem rancor escusado, a preocupação do trabalho, a sinceridade dos atos e a certeza da justiça – fatores de vitória, que formam o tríplice esplendor do seu governo bem-intencionado (*ABC*, 04/12/1926, p. 16).

Para Vicente Abranches, o governo de Bentes se assemelhava aos de Augusto Montenegro considerado, por ele, como “maravilhoso dínamo organizador e o do Sr. Sousa Castro” que havia estabilizado a ordem. E o Pará, por isso, teve em Dionísio Bentes um administrador a “altura do cargo sempre mal compreendido”, porque depois da paralisação econômica gerada pela crise financeira, o estado vivia em situação preocupante. Contudo, novas esperanças surgiam, pois com “a ascensão do sr. Dionísio Bentes cessaram as circunvoluções desonradoras que anemiavam o sangue da administração. Começou um ritmo de força a pairar sobre o ambiente” (*ABC*, 04/12/1926, p. 16). Em poucos meses, segundo Abranches, o governador conseguiu o equilíbrio financeiro, econômico e administrativo.

Confia, desconfiando. Faz-se o que ele manda. De bom ou de mau. Mas a autoridade não está subdividida por apaniguados e compadres. O governador é o governador. Só isto é um sintoma revelador.

Por outro lado, esse homem de bem levou para o governo a esplêndida fórmula: impulsionar o Estado.

Impulsioná-lo pela coesão, pela seriedade, pelo trabalho, pela escolha de valores reais ao dealbar de uma pátria nova.

O sr. Dionísio Bentes fez-se o condutor plásmico de realidades novas pela sua política de levar o Estado por linha sem curvas e sem precipícios.

O Pará tem, pois, um administrador que se impõe por uma conduta de patriotismo. Patriotismo que é, na terra, o bem e o amor dos filhos dignos (*ABC*, 04/12/1926, p. 16).

Apesar dos elogios narrados por Vicente Abranches várias críticas à administração de Bentes ganharam destaque, inclusive na capital da república. O periódico *ABC*, em edição de 21 de abril de 1928, voltava a dedicar uma matéria ao governador do Pará. Com o título de “Carne às feras” narrava a atuação dos jornais de oposição. Considerava que os periódicos apelavam ao explorar as imagens de homens públicos, procurando assim formar dissidências, pois muitos não ficavam satisfeitos, por exemplo, com a “tranquilidade da situação paraense”. Dessa forma, tornava a política divisória como um esporte.

Os jornais em suas críticas, segundo o periódico, procuravam manchar a imagem do chefe do executivo paraense, este era visto, pelos redatores do *ABC*, como “administrador sereno e reto” que realizava uma obra marcante. Novamente o jornal tocava num ponto central: o civismo, para justificar a maneira como o estado estava sendo governado. Sendo assim, o Pará “é uma unidade de grandes recursos latentes, que reclama um pulso firme na sua direção” (Carne as feras. *ABC*. Rio de Janeiro. 21/04/1928. p. 8), dessa forma fica evidente o posicionamento dos redatores em favor de Bentes, defendendo inclusive os momentos de autoritarismo do governador.

Para os redatores do *ABC* o motivo de ruína pelo qual o Pará tinha passado seria os “erros acumulados, de pendularidade e de incompetência” e isso foi agravado pela desvalorização “completa do grande produto regional que é a borracha”. Quando assumiu o mandato governamental, em 1926, a situação econômica estava longe de ser resolvida, “era mesmo extremamente precária, a despeito do esforço dos últimos governos, filiados ao partido dominante, pelos motivos já indicados e por uma depreciação ainda maior da borracha” (Carne às feras. *ABC*. Rio de Janeiro. 21/04/1928. p. 8). O texto apresentava os responsáveis pelo colapso vivido no Pará. E neste momento, já não mais comparavam o governo de Bentes com os anteriores, que passaram inclusive a ser criticados pela nova análise da conjuntura paraense.

Dionísio Bentes, como “homem calmo”, procurou resolver, nas palavras dos redatores de *ABC*, a situação encarando com “sentimento de uma responsabilidade completa, que exigia atitudes heroicas”. Para tanto, tomando medidas urgentes, restringiu as despesas, buscou a confiança pública, saturada de ceticismo. Demonstrou coragem concretizando atos expressos em serviços que se impunham por desinteresse da justiça. Na opinião do *ABC*, vencida a fase rude da afirmação de patriotismo, alcançou uma popularidade “inconfundível no seu estado”, pois o funcionalismo estava recebendo em dia e os compromissos do tesouro e

a assistência leal e esclarecida aos problemas capitais do Pará criaram uma situação de prestígio e de acatamento para “o honesto e impávido dirigente”. Para reforçar o seu posicionamento em face do governador, o *ABC* citava os “depoimentos das pessoas que chegam do grande estado do Norte”, na qual destacavam a política paraense, porque experimentava transformações, resultando em melhorias na economia e “pelas forças produtivas do Pará” (Carne as feras. *ABC*. Rio de Janeiro. 21/04/1928. p. 8).

Porém, a campanha “infrene que um jornal de Belém” promoveu e “acoitado” por uma parte da imprensa da capital, contra o governo “o nome e a honra de Dionísio Bentes”, não teria êxito. O jornal de Belém a quem o *ABC* fez referência era *O Estado do Pará*, que há muito posicionava-se como opositor, tomando posição radical quando ocorreram os atentados a sede do periódico a mando do governador. Os fatos narrados criticavam além do governador os senadores, Lauro Sodré e Sousa Castro e a imprensa da capital se valiam dos “dramas sensacionalistas” ocupando espaços nos pasquins “dos difamadores da política paraense” (Carne as feras. *ABC*. Rio de Janeiro. 21/04/1928. p. 8).

2.3. Crítica política: A caricatura de Cotta como enfrentamento político - o caso de *A Semana, Belém Nova, Guajarina e Cigarra*

A cidade de Belém, dos anos 20, foi marcada por profundas alterações sociais, políticas e econômicas: primeiro ocorreu uma série de transformações no modo como a cidade passou a ser vista, resultando no aumento populacional, o que exigiu maior controle sobre os habitantes da *urbs* e esse foi constante ao longo da história de Belém. No final dos anos 1940, por exemplo, o governo municipal publicou, no *O Estado do Pará*, do dia 21 de abril de 1949, o novo Código de Posturas, estabelecendo as “necessárias relações entre o poder local e os municípios” (*O Estado do Pará*, 21/04/1949). O título III, do Código, no artigo 51 definia a competência da prefeitura para exercer, em cooperação com os poderes do estado, as funções de polícia, regulamentando-as e estabelecendo medidas preventivas e repressivas no sentido de garantir a ordem, a moralidade e a segurança pública. Importa destacar que o Código foi sendo publicado, parceladamente, no mesmo jornal, ao longo do mês de abril de 1949.

No entanto, este não foi o primeiro código a ser organizado pelo governo municipal, De modo geral, nos períodos de avanço econômico como, por exemplo, nos

primeiros anos do século XX, no qual a economia⁴⁶ da borracha caminhava a passos largos para elite exportadora e comercial, o governo do intendente Antônio José de Lemos (1843-1913),⁴⁷ com o intuito de seguir os preceitos positivistas viu “a necessidade de se dar a determinados segmentos da população da cidade segurança e acomodação, além de colocar em prática a ideia de progresso enfatizada pelo novo regime republicano” (SARGES, 2010, p. 152). Lemos implantou um código carregado de valores e interesses vinculados aos políticos republicanos. Havia, por isso, neste contexto, a ideia de civilização associada à modernização da cidade.

Sendo assim, a palavra civilização adquire significados de acordo com o momento histórico. Neste caso, como se trata de uma construção manifestada por intermédio das “consequências imprevistas dos conflitos, dos trabalhos, das inovações pontuais”, usando-se das palavras de Jean Starobinski (2001, p. 17), o processo de civilização não é sustentado por desígnios conscientes e constantes, na verdade, pode-se entendê-la como um elemento ininterrupto, no qual se mostra, em primeiro lugar, pelas características de comportamento exteriores e, segundo pela linguagem construída para justificar a manutenção de estruturas de poder, em ambas se busca uma representação de ordem coletiva. No caso de Belém, os Códigos de Posturas eram apresentados como elementos justificadores do serviço ou da defesa da civilização, mesmo que fosse necessário “legitimar o recurso à violência” (STAROBINSKI, 2001, p. 33).

Ao estabelecer os valores morais a serem adotados pela população de Belém, a administração municipal criava mecanismos, inclusive, capazes de controlar as ações necessárias para o uso da força. O Código que estava em vigência, desde 1897, “sofreu algumas alterações”, sendo substituído por um novo que ficou “pronto em 1900 passando a ser chamado de Código de Polícia Municipal” (SARGES, 2010, p. 212). Neste caso, ao fazer referência à Amazônia e, em especial, às cidades de Belém e Manaus, visualiza-se, neste

⁴⁶ Com a promulgação da primeira Constituição republicana do Brasil, houve a abolição das instituições monárquicas as quais eram criticadas pelas correntes republicanas. E com a transformação das províncias em estados, estes receberam maiores poderes administrativos, como exemplo dessa autonomia, Marcos Napolitano destaca a gestão tributária. Assim os “governos estaduais sob o regime republicano ficavam com as rendas geradas pela exportação, enquanto a União ficava com as rendas geradas pela importação de produtos. As primeiras eram mais polpudas que as segundas, pois o Brasil era uma economia agroexportadora”. (NAPOLITANO, 2016, p. 25).

⁴⁷ Para mais informação ver. SARGES, Maria de Nazaré. *Memórias do Velho Intendente: Antônio Lemos (1869/1973)*. 1. ed. Belém: Paka-Tatu, 2004; SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: Riquezas produzindo a belle-époque (1870-1912)*. 2ª. ed. Belém: Paka-Tatu, 2002.

contexto, uma região enriquecida, graças a economia da borracha. O cenário foi propício à criação de mecanismos de controle social.

Feito essa observação sobre os processos de controle social, em especial, os relacionados aos Códigos de Posturas implantados na Amazônia, principalmente, em Belém, evidencia-se o quanto a ideia de “civilização” estava explicitada nos atos administrativos municipais. Com a publicação do Código promovia-se os valores morais. A população da capital passava a ter conhecimento sobre aquilo considerado ou não permitido, a partir dessas legislações. Ora isso vai além das organizações dos espaços públicos pois, chegava, por exemplo, numa política de exclusão social. Para alcançar o ato de “purificar o espaço que se está organizando, há necessidade de se excluir dele os elementos nocivos à saúde dos sãos” (MASCARENHAS, 2007, p. 122).

Foi justamente neste cenário que as revistas de circulação local e nacional ganharam importância social. Vários eram os destaques estampados nas páginas dos semanários, especialmente a caricatura que ganhou relevância, ao procurar dar conta de uma realidade político/social da cidade de Belém. No caso da *A Semana*, diversos colaboradores rechearam-na com as mais variadas produções. Ia desde poemas, passando por análises da vida política local, nacional e internacional, chegando aos problemas sociais. A produção dessa revista procurava dar conta da cidade, mostrando os seus aspectos elegantes e “modernos” que, no caso, representava a compreensão dos autores com suas análises e representações. Como os semanários eram locais privilegiados de divulgação de valores o debate era constante, em especial, quando relacionado ao desenvolvimento urbano.

A intervenção no cotidiano da cidade ficava evidente na charge de Andreilino Cotta. Na imagem da página 120, o agente público condena a qualidade da água vendida pelo homem. Pelo diálogo concluímos tratar-se de um estrangeiro. Na figura vê-se o sanitarista adicionando um produto na água, reafirmando que ela está contaminada, porém não se pode definir a substância acrescentada pelo agente. Visualiza-se a atividade comercial sendo desenvolvida na rua, não há higiene na cena. Ao lado do vendedor, há um pássaro que lembra o urubu.

Os utensílios aparentam velhos e muitas garrafas estão quebradas. Além disso, o agente público faz menção a micróbios com e sem rabo, mostrando que para combater os vendedores de rua não seria necessário um conhecimento científico sobre o tema, mas tão somente o que estava determinado pelos Códigos de Posturas. Ao fundo, é possível ver, ainda,

outro agente com uma mochila e uma bandeira com as letras F.A.,⁴⁸ junto a uma cerca de madeira em ruínas.



Figura 29. A vida fútil. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 29 de março de 1924. Ano 6, nº 310.

Ressalte-se que nessas revistas circulavam as mais diversas informações, contribuindo na construção de uma mentalidade, em muitos casos, conservadora, haja vista que esses periódicos tinham um público representado pelas elites, mas em muitos momentos ampliavam atingindo as camadas populares, com o uso da fotografia e das caricaturas. Vale lembrar que o poder de alcance das revistas dependia, em muitos casos, dos nomes que assinavam as crônicas, poesias entre outros. Esses gêneros textuais faziam parte de uma elite intelectual e transitavam por vários periódicos, como *A Semana* e a *Guajarina*. Sobre a última, *A Província Pará*, destacou:

⁴⁸ Segundo Júlio Lobato, em seu livro intitulado “Notas de um repórter (da Folha do Norte)” e publicado em 1916, ao realizar uma pesquisa sobre as péssimas condições dos hotéis e padarias de Belém, na década de 1910, chamou atenção para as atividades desempenhadas pelo serviço de Profilaxia, que procurava “limpar a cidade, impor a limpeza nas casas comerciais e nas particulares e acabar com essa infinidade de pardieiros” (LOBATO, 1916, p. 4). Os funcionários do serviço carregavam bandeiras com as letras F.A em referência à a doença a ser combatida, no caso a Febre Amarela.

“GUAJARINA”

“depois do grande êxito alcançado com o número anterior, circula hoje, às primeiras horas da tarde, repleto da mais fina e variada colaboração, este noticioso magazine da nossa sociedade elegante.

Correspondendo a extraordinária simpatia com que foi acolhida, Guajarina apresentasse-se hoje novamente em primorosa edição de 36 páginas repletas de interessantíssimas charges e alegorias de Eládio e Carlos Lima, afora uma vasta reportagem fotográfica da quinzena,

Na capa vem o retrato da senhora Luiz Estevam de Oliveira, reproduzido de um lindo quadro a óleo de mademoiselle Antonieta Santos, e páginas a dentro insere colaboração de Xavier de Carvalho, Andrade Queiroz, Jonas Farias, Pereira Bajé, Eneida Costa⁴⁹, Peregrino Junior e Osvaldo Orico.

Guajarina será exposta à venda nos principais pontos da cidade” (Guajarina. *A Província do Pará*, 17/07/1920, p. 1).

Diante do trecho acima a revista ganhou uma relevância social, pois contava com um conjunto de elementos capazes de promover a sua divulgação, seja por meio do corpo intelectual, seja pelo aparato técnico, como as fotografias e o papel que compunha o periódico. Dessa forma, chegava ao mercado belenense, elevando a moral intelectual dos nortistas, *slogan* que acompanhava os textos de apresentação do magazine e ganhavam destaque nas primeiras páginas dos jornais locais. Apresentada como uma obra primorosa, contava com a exposição de belas fotografias, além de charges e alegorias. No caso, ainda, os nomes dos colaboradores davam uma espécie de *know how* ao periódico, daí a sua aceitação no espaço social e literato de Belém. Os números publicados foram, segundo a imprensa, produzidos com maior cunho artístico e literário, tornando a revista o “principal magazine do

⁴⁹ Eneida Costa de Moraes nasceu em Belém do Pará no dia 23 de outubro de 1904. Jornalista, escritora, foi uma das mais profundas conhecedoras do carnaval brasileiro. Formada em odontologia, logo trocou seu consultório para se tornar colaboradora em jornais e revistas. A paixão pelas letras levou-a a organizar grupos de escritores para discutir literatura em vários cantos do Brasil. O ano de 1929 marcou a estreia como autora, com o volume de versos "Terra Verde". Três anos depois ela entra na militância política. Presa em 1935, por defender principalmente a inclusão social, é mandada para a Casa de Correção do Rio. Sua passagem por lá despertou a curiosidade do escritor Graciliano Ramos. Preso, também, por causa de suas ideias políticas, ele indagava aos amigos “...quem é aquela mulher de voz forte e poderosa”. O interesse se transformou em admiração e rendeu a Eneida a imortalidade no livro “Memórias do Cárcere”. Mesmo tendo passado por tantos percalços, a autora não perdia seu encantamento pelo carnaval. Dizia ela: “É no carnaval que todas as fronteiras sociais desabam — pretos, brancos, cafuzos, caboclos, todos em confraternização durante o reinado momesco”. Essa festa e suas mudanças estão registrada no livro "História do Carnaval Carioca", que virou leitura obrigatória para quem quer conhecer um pouco mais sobre a folia. Foi homenageada pela Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, do Rio de Janeiro, que, em 1984, teve como tema do samba enredo "Eneida, Amor e Fantasia". Em Belém, o Império de Samba "Quem São Eles?" Dedicou também a ela o samba-enredo. A autora faleceu em abril de 1971, na cidade do Rio de Janeiro. Informações disponíveis em:

http://www.releituras.com/eneida_menu.asp. Acesso em 06 de setembro de 2017.

meio”. Essa observação, na verdade, antecipava a referência feita pelo jornal sobre o número a ser publicado no dia seguinte,

O número de amanhã, além de trazer as costumadas secções humoristas, trocadilhos, “charges” delicadas e finas caricaturas e desenhos, sob a direção artística dos irmãos Carlos e Eládio Lima, vem repleto da mais seleta e colaboração literária do nosso meio (Guajarina. *A Província do Pará*, 30/07/1920, p. 1).

A forma como esses quinzenários eram apresentados destacava algumas de suas particularidades, como a linha editorial e a sintomática durabilidade, por isso alguns indícios revelam como as revistas ilustradas serviram de plataforma de divulgação de um ideário de modernidade e que acompanhavam o cotidiano da elite belenense do período, “mas também ela própria representativa de uma realidade técnica que comprovaria a mudança de rumo do periodismo nacional” (NOGUEIRA, 2010, p. 63.). Com isso, o número seguinte seria responsável pela consolidação daquele magazine e também dos colaboradores, ganhando ênfase na edição da revista. *A Província do Pará* lembrava entre outros os trabalhos literários, onde a “Guajarina publicara inéditos” de autores regionais como Osvaldo Orico, Andrade Queiroz, Peregrino Junior, Martins Napoleão, Eduardo Ribeiro, Jesus Hosannah, Pinheiro Sozinho, além de uma “vasta reportagem fotográfica de atualidades, aspectos da festa do Sport Club, concerto Malcher Cadevilha, instantâneos etc..” (Guajarina. *A Província do Pará*, 30/07/1920, p. 1). A revista apresentava os aspectos mundanos em atendimento aos anseios da elite paraense.

Esses intelectuais, como já dito, atuavam em diversos espaços, demonstrando a aceitação em circular nas redações dos jornais e revistas, colaborando com textos e imagens. Além disso, estes espaços mostravam-se atrativos para os intelectuais, não ficavam restritos aos trabalhos locais, abrindo espaços para autores de várias partes do Brasil. Verifica-se a presença de sucursais em outras cidades, principalmente, São Paulo e Rio de Janeiro, de modo a permitir a circulação de ideias e informações entre os entes federados.

O magazine publicou colaborações dos principais intelectuais do país. Para tanto, contava com os seguintes nomes “Alberto de Oliveira, Humberto de Campos e Alberto Farias” (Guajarina. *A Província do Pará*, 30/07/1920, p. 1), este último da Academia Brasileira de Letras. Além de Hermes Fontes, Olegario Mariano, Tasso da Silveira, Leal de Sousa, João do Norte, etc. Estes haviam, segundo *A Província do Pará*, enviado, por

intermédio de Peregrino Junior, correspondente da *Guajarina*, no Rio de Janeiro, trabalhos inéditos. Havia uma circulação intensa de informações e colaborações entre o Rio de Janeiro e a cidade de Belém, aproximando os estados e sua intelectualidade. Acreditavam que com a regularidade das publicações, o magazine alcançaria êxito, pois os seus proprietários seriam responsáveis por colocá-la como um magazine vitorioso no cenário social paraense.

Vale ressaltar, o número de revistas que circularam em Belém, entre as décadas de 10 e 40 foram significativos. Destacaram-se pela abrangência dos temas e pela longevidade de algumas. Dedicavam boa parte de sua produção à literatura, às artes, às questões sociais, à política, ao esporte e aos temas variados. Dentre os vários magazines e ano de fundação elenca-se, por exemplo: *Ilustração Paraense*, 1912; *Caraboo*, 1914; *Efeméris*, 1916; *A Semana*, 1917; *Guajarina*, 1919; *A Revolta*, 1919. Ainda é possível acrescentar a Revista *Belém Nova*, 1923 e a *A Cigarra*, 1919.

Sobre *A Cigarra*, *A Folha do Norte* afirmou na publicação de aniversário do semanário: trata-se, pela riqueza de produção, de uma das mais atrativas revistas em circulação na cidade. Era uma edição “linda” trabalhada com cuidado. A edição de aniversário “vai dar a “A Cigarra”, dentro de alguns dias, prosseguindo, vitoriosamente na sua existência de mais de 2 anos” (*A Cigarra. Folha do Norte*, 16/02/1921, p. 1). Essa informação nos remete a uma revista que estava em circulação há pouco tempo, mas caracterizada, pela imprensa, como vitoriosa.

Chama atenção desse magazine, o fato de ser dirigida por Bianor Penalber,⁵⁰ considerado um dos grandes nomes da intelectualidade paraense que há muito colaborava com a revista *A Semana*, além de estar presente nas redações da *Folha do Norte*, assim “nosso companheiro” (*A Cigarra. Folha do Norte*, 05/03/1921, p. 2), fazia parte de um corpo de intelectuais que dominava o circuito literário paraense desse período, ora atuando em conjunto numa revista, que aparentemente tinha um público maior, ora na construção e ampliação de novos leitores no mercado publicitário daquele período.

⁵⁰ Segundo o pesquisador José Maria de Castro Abreu Junior, Bianor Penalber foi uma das figuras mais atuantes da história do Pará. Formado como um dos quatro primeiros médicos da Faculdade de Medicina do Pará, em 1924, teve atuação como jornalista antes mesmo de começar a estudar medicina. E mesmo após a conclusão do curso continuou trabalhando em diversos jornais e revistas de Belém, como *A Semana*, e o *Estado do Pará*, colaborou ainda com o *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, além de professor do Instituto de Educação do Pará. Para mais ver: MIRANDA, Aristóteles Guilliod de; ABREU JUNIOR, José Maria de Castro. Razões do esquecimento: em busca dos vestígios do Sindicato Médico Paraense. *Rev Pan-Amaz Saúde*, Ananindeua, v. 6, n. 2, p. 11 - 21, jun. 2015. Disponível em <http://scielo.iec.gov.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-62232015000200002&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 16 ago. 2018.

Andrelino Cotta retratou Bianor Penalber como um “figura e figurões” da sociedade paraense. O diretor da *A Cigarra* destacou-se pela dedicação ao estudo da medicina e quando concluiu o curso foi saudado em diversos momentos, seja nas páginas da *A Semana*, seja nas páginas da *Folha do Norte*. Esse tipo de prática serviu para justificar a dominação de grupos políticos e intelectuais sobre o conjunto social, por essa razão fazia-se necessário publicar com frequência as conquistas dos homens, criando representações e padronizações para a sociedade, numa espécie de modelo a ser seguido. Tem-se o que Jacques Rancière (2014, p. 62) define como uma “função narrativa”, na qual os intelectuais tomam o “não lugar”, pois constroem uma narrativa histórica baseada nas palavras de grupos que se protegem e elevam o seu nome em detrimento dos demais. Neste sentido, as revistas e jornais tornaram-se lugares privilegiados para o desenvolvimento da cultura narrativa e visual.



Figura 30. Figuras e figurões. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 15 de janeiro de 1927. Ano 8, nº 445.

A revista *A Cigarra*, intitulava-se como “uma publicação de assuntos palpitantes da atualidade” e não tem recebido destaque por parte da historiografia paraense. É possível considerar essa lacuna em decorrência da ausência de material nos acervos de Belém. Existem poucos números na Biblioteca Pública Arthur Viana e estão “sem condições de manuseio”, e atualmente no site da Instituição há um número digitalizado, fornecendo rico material sobre os seus colaboradores e a forma de atuação da revista no meio social paraense.

O periódico *Folha do Norte*, noticiava sempre o novo número posto em circulação e tecia adjetivos dos mais diversos. Na edição, de 05 de março de 1921, o jornal destacou na segunda página a nova publicação que estava destinada ao “sucesso dos anteriores”. Ora, diante das apresentações feitas ao longo da semana, pelos jornais diários, acerca dos semanários, verifica-se não tratar de uma revista inexpressiva, ocupava lugar de destaque no cenário político local e nacional. A revista reunia “apreciáveis trabalhos de nomes em evidências nas nossas letras”, ou seja, seguia um padrão de qualidade que ia desde a escolha da ilustração da página até a composição dos textos. Para se ter ideia, o periódico “virá com um texto escolhido, salientando-se a sua primeira página, com uma interessante paisagem, trabalho de um jovem artista, tendo inspirados versos, alusivos a mesma, do distinto poeta José Simões” (*A Cigarra. Folha do Norte*, 05/03/1921, p. 2).

Estava-se diante uma revista apreciada pelos leitores de Belém, tendo sua atuação ido além do público especializado. Vale ressaltar, dado o sucesso, o semanário já havia sido posto nas páginas dos jornais bem antes. Para se ter ideia, nas comemorações de dois anos de aniversário, a *Folha do Norte*, afirmou ser o número especial. Mostrava como “linda edição ao segundo aniversário do apreciável e atraente periódico” (*A Cigarra. Folha do Norte*, 19/01/1921, p. 1). Com essas referências ficava evidente a importância do periódico para a sociedade belenense. Ainda, no mesmo mês, a edição do dia 31, contaria com o “número de páginas aumentado”, reuniria em prosa e verso “escolhidas e excelentes colaborações de conhecidos nomes de nosso meio intelectual”. Contaria, a edição “afora esses valiosos trabalhos, que lhe galantearão as páginas, ‘A Cigarra’ virá sugestiva com ‘sueños’ de palpitante atualidade, ‘charges’, bons clichés, etc”. (*A Cigarra. Folha do Norte*, 31/01/1921, p. 1).

Arnaldo Vale, em texto publicado na revista *A CIGARRA*, do dia 31 de janeiro de 1921, chamava atenção do redator Bianor Penalber, para o aniversário do periódico e sua relação homônima com a revista publicada em São Paulo:

Que a sua “CIGARRA”, portanto, era trabalho e persistência voando e rechinando alado e vibrátil espaço das nossas letras, siga as pegadas da sua homônima de São Paulo, que se insinuando modesta, mas confiantemente, é hoje, no gênero uma das melhores revistas do Brasil.

(...)

Mas a sua “Cigarra”, a Cigarra paraense, já contam, já freteniui, já vivem dois anos. Há de viver outros, muitos outros, ainda. Merece-o por digna e bem-intencionada (VALE, *A Cigarra*. 31/01/1921, p. 6).

O trecho faz referência a uma espécie de diálogo, no qual Arnaldo Vale endereça a sua escrita a Bianor Penalber, por esta razão, os termos utilizados, no texto, como “sua” enfatiza a propriedade da revista pelo diretor. Arnaldo Vale destacava a revista homônima caminhando no sentido de tornar-se relevante no meio social paraense. Importa observar, neste circuito, *A Cigarra* publicada em São Paulo, desde 1914, tinha um aspecto considerado moderno, em especial pelos seus maquinários. O quinzenal paulista destacou-se pela sua popularidade, bem como por refletir o comportamento da época, para tanto utilizava-se de fotografias e ilustrações, além de jogos e textos assinados por escritores como Oswald de Andrade, Monteiro Lobato e Olavo Bilac. Na edição paulistana, de 29 de outubro de 1914, na segunda página, sob o título de “São evidentes: as grandes vantagens dos anúncios n’A Cigarra”, o editor destacava:

Sendo a revista de maior circulação no Estado de S. Paulo, mantendo o *record* da venda avulsa na capital e penetrando em todos os pontos do Norte e Sul do Brasil, “A Cigarra, oferece enormes vantagens ao comércio para a propaganda de seus produtos.

“A CIGARRA”, mantém oficina, instalada à Rua da Consolação No. 100 – A, exclusivamente para a sua confecção e montada com os mais modernos maquinários. “A CIGARRA”, vem aumentando sempre a sua tiragem, que com o presente número atingiu a elevada cifra de 25.000 exemplares, o que representa, de fato, um sucesso incontestável, único nos anais do jornalismo paulistano, segundo a palavra autorizada do grande órgão da imprensa brasileira – O Estado de S. Paulo (*A Cigarra*, São Paulo. 29/10/1914).

A revista paulista se mostrava grandiosa pela quantidade de publicações, o que por si atraiu um número considerável de anunciantes. O redator deixava claro o recorde de vendas mantido pela revista, pois ela chegava em várias partes do Brasil, de modo que a denominação era sinônimo de sucesso para os anunciantes interessados em ter suas vendas em expansão. Voltando as atenções para a revista paraense, é possível afirmar não se tratar de uma franquía ou sucursal, pois nasceu de maneira original. No entanto, vê-se os magazines

ligados por círculos de amizade e possibilitando a circulação de produtos no mercado local, mas também é importante destacar que isso proporcionou o aumento da influência política nestes espaços, pois os nomes dos intelectuais foram vistos nas variadas redações desses magazines, como é o caso do redator de *A Cigarra*: Bianor Penalber. Outro detalhe interessante, nas produções, fica por conta das caricaturas. E os nomes dos profissionais circularam nesse meio, tendo seus trabalhos publicados ora numa revista, ora noutra, demonstrando, em primeiro lugar a importância desses para o meio e segundo a carência dos profissionais da área, de modo a atender os mais diversos lugares de produção, como jornais e revistas.

Exemplo dessa circulação foi o pintor Andreilino Cotta que produziu tanto para o periódico *O Estado do Pará*, quanto para os magazines *A Semana* e *Belém Nova*. Embora pelas nomenclaturas das revistas exista certa diferença, ao analisar esses magazines nos deparamos com certo padrão de publicação, pois acompanhavam a tendência relacionada aos aspectos do cotidiano, mostrando o dia a dia da elite paraense, com o recurso da fotografia, por exemplo. As revistas seguiam um modelo, tanto as capas, quanto os editoriais apresentavam elementos de similaridade. Nas capas desses periódicos, visualiza-se desde fotos de políticos, senhoras, senhorinhas e senhores, bem como pinturas ou charges elaboradas pelos intelectuais paraenses. Além disso, outros elementos marcaram aproximação entre os estilos desses trabalhos. Como exemplo temos os textos narrativos, poemas, crônicas, passando pelas seções de charadas e aquelas destinadas aos esportes, no caso, o futebol e os considerados, atualmente, amadores como o boxe, o remo e a natação.

Além disso, o carnaval era um dos temas de maior ênfase nas páginas dos semanários, pois além do destaque, caracterizava-se como uma das festas marcantes da sociedade paraense, seja pelos grandes bailes realizados nos principais clubes da capital, seja pelos desfiles em carros alegóricos pelas vias centrais da cidade. Na figura 31 (p. 128) a representação do carnaval ganha espaço e importância.

Gidalti Oliveira Moura Júnior, em sua dissertação de mestrado, ao analisar a importância das revistas, na década dos anos de 1920, em especial a *Belém Nova*, destacou a caricatura do carnaval estampado na capa do semanário, mostrou “o vermelho saturado” como predominante na cena, “tornando a composição quente”. A imagem não apresenta um preenchimento sendo “desnecessário nos espaços entre as pernas e os braços do personagem”, por esta razão “a sombra faz o canto esquerdo ‘pensar’ visualmente”. Já a textura do chão é

feita por “linhas horizontais, reforça o conceito de base” (MOURA JUNIOR, 2011, p. 137), deste modo a representação do carnaval proporciona à cena um momento de festa, alegria associado à ideia de conquista.



Figura 31. Capa da Revista. *Belém Nova*. Belém, 19 de fevereiro de 1927. Ano 4. nº 66.

Ao observar a imagem, de modo pormenorizado, vê-se uma charge ganhando relevância. Andreilino Cotta construiu uma figura carnavalesca gigante que, simbolicamente, representa o carnaval colorido e pelas suas roupas podemos dizer que apresenta um símbolo rico. Enquanto a cor predominante é o vermelho, cor quente, carregada em si de elementos do romance, de conquista. A vibração da cena é enorme. Os sujeitos postos nas mãos do carnaval estão tímidos, mas isso duraria pouco.

Para termos ideia da relevância do tema para os autores do período, Eneida Costa de Moraes, em crônica publicada, na revista *A Cigarra*, de 31 de janeiro de 1921, descreveu uma cena onde há um diálogo entre um vestido, um sapato e uma máscara. Com o título de “*Pierrete Rose*”, a autora destaca os valores atribuídos por cada elemento a *Pierrot* e a *Arlequim*. O diálogo se dá no interior do pequeno quarto da *Pierrete* solteira, enquanto está dormindo. Pela janela entreaberta entravam os raios do sol nascente, a cena ocorre no meio do quarto em desordem, no qual os sapatinhos de cetim, a máscara negra de veludo e o vestido tarlatana rosco dialogavam. O vestido reclamava dos machucados dos seus folhos. Ao longo do texto fica evidente que *Arlequim* era o oposto de *Pierrot*. O vestido afirmava não gostar do primeiro e preferia o segundo. Isso se devia pelo fato de ser meigo e suave. Lembrava todas as vezes que *Pierrete* dançava, tocava apenas de leve, de maneira sutil, por outro lado *Arlequim* fazia tudo ao contrário, pois era bravo e violento, cerrava tanto a si no corpo de *Pierrete* que acabou machucando o vestido.

Por seu turno a máscara enfatizava o contrário, preferia a beleza audaciosa de *Arlequim*, o barulho de seus guizos e os quadrados brancos e negros de sua roupa faziam bem e tornavam-se agradável de ver. E não parava por aí,

Pierrot é demasiado romântico para ser homem. Parece mais uma senhora!! Tem lábios vermelhos e olhos tristes. É um infeliz Pierrot. Eu se fosse ele nem mais sairia pelo carnaval! Iria ser padre barnabita... O seu ar muito triste, o seu semblante de dor desagradou pierrette. Ela é moça; prefere as frases volúveis, elegantes e alegres de Arlequim à voz doce, sincera e sofredora de Pierrot... Há mulheres que preferem o volúvel ao sincero, porque aquele é mais elegante e chic do que este (COSTA. A Cigarra. 31/01/1921, p. 4).

Já máscara encarou todos de frente. Lançou várias críticas a *Pierrot*, considerando-o muito triste e, por isso não deveria sair durante o carnaval, poderia torna-se padre. *Arlequim* foi considerado um sujeito ousado, porque havia beijado a testa, próximo aos olhos de *Pierrete*. Por seu turno, *Alerquim* mostrava-se ao contrário, nem se quer beijou as mãos da moça. A preferência decididamente foi por este último.

Os sapatos também entraram no debate, chamando atenção para o seu estado, pois estava todo pisado e coberto de flores e de confetes, mas nem por isso estavam felizes, pois para eles, *Alerquim* quando dançava pisava-o, causando um grande mal. Por isso, manifestavam-se cansados pelos tantos “*rags e frox trots*”. Ao contrário *Pierrot* não os

deixavam fatigados, na medida em que quando dançava, fazia com calma, enquanto *Arlequim* era afoito e os seus guizos mostravam-se barulhentos. Diante do cansaço restou a despedida, dando boa noite aos demais.

Embora a discussão não tenha uma conclusão. Eneida Costa de Moraes ressalta,

No seu leito todo branco, *Pierrete* dormia, numa profusão de se dar e sem dar, os braços abertos em cruz, com um lindo sorriso a brincar-lhe nos lábios.

Sonhava que *Arlequim*, o seu querido *Arlequim*, raptava-a dos braços ternos de *Pierrot*, para um lindo país, onde tudo era tão róseo como seu vestido tarlatana e lindo com o seu colar de pérolas...

Infeliz colombina, não sabe que há de sofrer tanto quanto faz sofrer *Pierrot*...

Lá fora, ouve-se uma voz terna e doce que canta versos de amor.

Pobre *Pierrot*!...

“Pois não quisestes um beijo forte?

O beijo veio... e te esfolhou...

Tinha de ser assim... é a sorte...

O amor é cúmplice da morte.

Morre *Pierrot*” (COSTA. *A Cigarra*. 31/01/1921, p. 4).

Voltando as atenções para a figura 31 (p. 128) de autoria do pintor Cametaense Andreilino Cotta, produzida em 1927, há entre ela e o texto de Eneida Costa de Moraes certa relação, apesar de retratar momentos diferentes, pois são produtos de anos diferentes. Há um elemento central, o *Arlequim*, símbolo de um carnaval alegre, colorido dominando a cena. Vale ressaltar, os tipos carnavalescos foram os preferidos do caricaturista Cotta. De outro lado, afirmo a existência da aproximação entre o padrão de produção dessas revistas. Na edição de 19 de fevereiro de 1927, da *Belém Nova*, especial, a capa apresenta *layout* muito próximo dos números produzidos pela *A Semana*.

Sendo assim, volta-se ao ano de 1924, mais precisamente, para a revista *A Semana*, publicada em 01 de março, para visualizar uma das primeiras representações do carnaval, produzida pelo caricaturista Andreilino Cotta. De modo que há uma nítida diferença entre as duas produções, porém, os elementos compositivos e a forma como estão dispostos, aproximam as duas imagens e as duas revistas. Assim, na figura 31 o evento é representado por um *Arlequim*, que carrega em suas mãos um casal. Por outro lado, na figura 32 (p. 131) a mulher foi colocada como uma porta estandarte, apresentada cercada de crianças numa espécie de inocência e pureza dos carnavais do passado, por isso as crianças estão em grande número, colocando em xeque o tipo de carnaval pretendido.

Visualiza-se os elementos que compõem a estrutura do carnaval. Nas figuras 31 e 32 a composição procura dar uma dimensão das relações sociais presentes no meio cultural paraense. Tanto *Alerquim* e *Pierrot* foram representados nas duas imagens, construindo um ideal de carnaval em momentos diferentes. Contudo, na figura abaixo, as crianças estão vestidas representando os símbolos carnavalescos. A colombina, embora encare a todos, carrega nos olhos um ar de tristeza, isso pode se dá pela ausência de *Alerquim* e/ou *Pierrot* adultos, mesmo assim, a sua representação exerce certa autoridade, demonstrada pelo domínio da cena.



Figura 32: Capa. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 01 de março de 1924. Ano 6, nº 306.

Diante das citações e imagens, duas análises estão presentes: No primeiro temos uma busca de criação carnavalesca capaz de conduzir a um processo de conquista, amor e, por

isso, uma festa mundana. E o segundo, uma festa familiar, sem maldades, marcada pela inocência. Na figura 31 (p. 128) a representação feminina é projetada com uma saia relativamente curta, há uma nítida mudança de postura em relação ao comportamento social dos anos de 1920. Já na figura 32, a colombina foi apresentada com um vestido um pouco alongado, em meio as crianças mostrando-se comportada, dentro dos parâmetros sociais exigidos. A mulher, da segunda metade da década de 20 do século XX, apresenta-se dona de si, buscando novas possibilidades, com maior presença no meio sociopolítico.

Visualiza-se, nas duas imagens, a produção de Andreilino Cotta apresentando tipos carnavalescos e comuns na sua produção no período. Com isso, ao analisarmos as duas figuras, embora, tenham sido produzidas, como já frisado, para revistas e diretores diferentes, existe entre elas uma relação a ser destacada. A disposição espacial obedece a uma centralização, mostrando ao leitor como o carnaval e seus símbolos são representados em capa inteira, construindo uma relevância para o evento. Nas capas, os títulos das revistas diferem, pois na *Belém Nova* foi disposto acima da imagem, enquanto que na *A Semana* foi colocado logo abaixo. As charges ao centro da página objetivam representar o carnaval. Na primeira, *Alerquim* foi disposto em momento de alegria, carregando em suas mãos um homem e uma mulher. Apesar da figura feminina ocupar uma posição esteticamente alta se comparada ao homem, a sua representação dá conta de uma mulher “tímida”, mas capaz de seduzir, contando com as vestimentas ousadas. O homem, por outro lado, foi representado de modo elegante, bem vestido, as mãos juntas mostram certo nervosismo, mas o seu olhar é direcionado à moça, sua feição demonstra algo para ligá-los, por essa razão pode colocar-se como dominante. A cena demonstra uma ação de paquera, conquista, ou seja, uma atitude que conduziria ao ato amoroso a qualquer momento.

Na figura 32 (p. 131), embora o período seja anterior, a cena é dominada por uma figura feminina. A representação do carnaval é claramente um ideal do tipo de festa ingênua. Um momento de inocência é marcado com a presença de crianças rodeando a moça que domina e/ou é dominada pelo olhar do observador. Os elementos dão conta da construção simbólica para a cidade. Essa ideia mostrava-se pela organização de um carnaval marcado por certa harmonia. Da mesma forma, as capas das revistas constituíram-se como capazes de demonstrar os comportamentos sociais vivido na cidade de Belém, que pouco a pouco via as alterações comportamentais mudarem o modo de se relacionar com o carnaval.

André Amaral de Toral chama atenção para o fato das artes, possibilitarem aos homens, “manifestarem uma série de valores que só podem ser apreendidos e notados por um sistema autônomo de conhecimento e de atividade”, ou seja, a análise destas imagens precisa levar em consideração um conjunto de elementos capazes de contribuir para a sua descrição no contexto de sua produção. No caso dessas representações, considera-se que são capazes de remeter para as formas de pensamento e características visuais que uma sociedade faz de si mesma e das demais. Sendo assim, as imagens são capazes de ir “direto ao cérebro sem exigir intermediário verbal” (TORAL, 2001, p. 25), pois elas transmitem diversas percepções e opiniões. É por isso que as imagens se tornam elementos centrais para imprensa, pois não há necessidade de saber ler para observar que determinada representação lançava críticas a grupos políticos ou a membros da sociedade.

Neste sentido, é oportuno verificar a forma como *A Semana* era apresentada pelo periódico *Folha do Norte*: diariamente nas páginas do jornal, abria-se espaço para comunicar os dias e horários da publicação do semanário, sendo assim, buscava-se compreender o contexto e, os leitores poderiam visualizar uma história que gradativamente era construída com o recurso dos elementos repassados pelos periódicos, ao mesmo tempo, reforçava um imaginário capaz de colocar a revista entre as de maior destaque no contexto local.

Deste modo, considera-se a existência de uma espécie de compromisso com o real, haja vista o circuito jornalístico de Belém, do início do século XX, que se tornou uma criação intelectual visando atender aos grupos políticos dominantes. Por isso, “recriá-lo em seu contexto implica um compromisso com uma intenção manifesta de atribuir-lhes sentido” (TORAL, 2011, p. 23). Havia uma nítida necessidade de ampliar o espaço de atuação não só das revistas, mas também dos seus redatores e colaboradores, era necessário criar uma representação capaz de justificar a frequência dessas publicações.

O momento marcava-se pela condição que o jornal ocupava junto aos governos de Sousa Castro e Dionísio Bentes. Vale destacar, durante algum tempo a *Folha do Norte* esteve na condição de jornal de oposição ao governo, preferencialmente, nos primeiros anos da república, mas, agora, os tempos eram outros e, assim, este periódico ocupava a condição de jornal da situação, colocando os seus representantes, bem como seus grupos numa condição “especial”, isto quer dizer, passaram a constar nas primeiras páginas do periódico, com frequência, os elementos capazes de representar os interesses dos grupos políticos. *A Semana* tinha um espaço reservado nas páginas do periódico, aos sábados pela manhã, pois a

publicação do semanário ocorria sempre no período da tarde, “às primeiras horas”, a edição do semanário era “aguardada, com ansiedade, pela sociedade belenense” (*A Semana. Folha do Norte*, 12/02/1921, p. 1), demonstrando certa harmonia na transmissão das informações que se queria, mas também justificando a importância da revista para a elite belenense, e essa tinha oportunidade de se ver representada pelo lápis e fotografias dos colaboradores do magazine.

Partindo de uma análise propagandística, o jornal contribuiu com a ideia de que o exemplar do semanário deveria ser consumido pelos leitores paraenses. Assim, o número publicado, no dia 03 de setembro de 1921, segundo a *Folha do Norte*, estava ornado de “fotografias e de excelente colaboração em prosa e verso. O número contava com “interessante reportagem humorística, constituem alegre passatempo aos seus incontáveis leitores” (*A Semana. Folha do Norte*, 03/09/1921, p. 1).

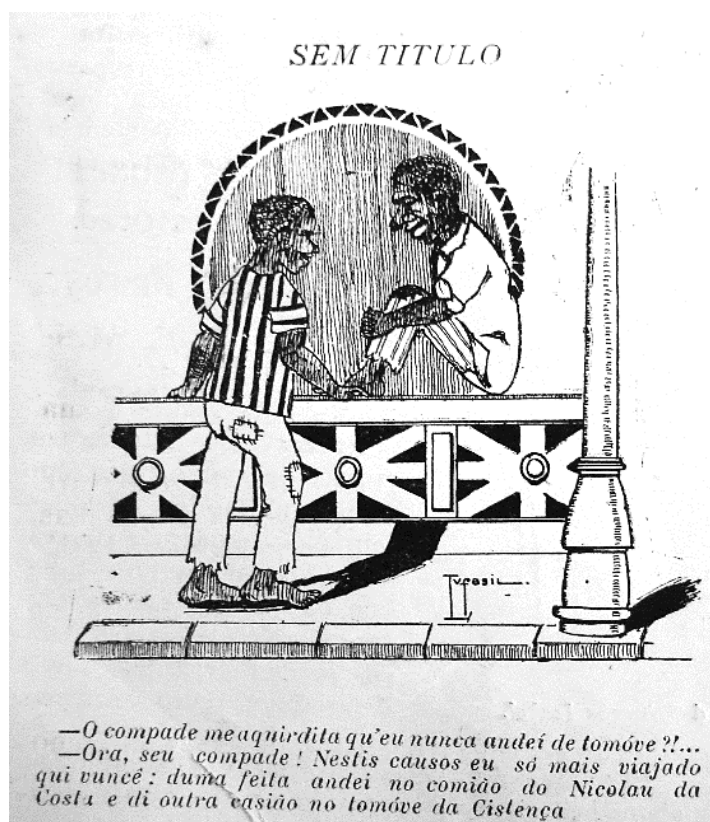


Figura 33: Sem título. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 03 de setembro de 1921. Ano 4, nº 178.

Dois aspectos chamam atenção nessa passagem: o primeiro relacionado à reportagem humorística, na opinião do jornal era “interessantíssima” e, o segundo,

relacionado à ideia de “incontáveis leitores”. Aliás, qual seria o tipo de jornalismo humorístico e quais os leitores? Em relação ao primeiro, a imagem (fig. 33) bem representa essa análise ao destacar o diálogo entre dois homens pretos, malvestidos e descalços. O primeiro afirma, por meio de uma pergunta, nunca ter andado de automóvel. O que o outro responde já ter andado de caminhão e no automóvel da assistência. Vê-se, neste caso, a necessidade de construir um sujeito que, segundo a definição de Starobinski (2001, p. 29) deveria ser polido, porque “Polir é civilizar os indivíduos, suas maneiras, sua linguagem”.

Constrói-se, com isso, uma ideia de ordem coletiva, de leis, de instituições que visam assegurar a brandura do comércio humano. A passagem é feita pelo verbo policiar, e diz “respeito aos indivíduos reunidos, às nações” (STAROBINSKI, 2001, p. 29). Neste sentido, os sujeitos apresentados na figura 33 deveriam ser polidos, pois demonstram, segundo o autor da caricatura, não adequação às regras estabelecidas pelos códigos, podendo sofrer consequências do “progresso e da civilização” como, por exemplo, a expulsão dos espaços públicos, como as praças e áreas centrais da cidade.

O debate, visualizado na figura 33, deveria ser engraçado, para o contexto, por expor duas figuras comuns aparentemente negros e analfabetos.⁵¹ Debatem sobre um item considerado importante no processo de “modernidade”. Assim, o mais comum nas páginas das revistas residia na exibição das pessoas da elite ao lado dos avanços técnicos e urbanísticos da cidade. Como esclarece Starobinski (2001, p. 20) é preciso a existência de cidades e cidadãos, “para qualificar o *rusticus* e a *rusticitas*, em oposição ao *urbanus* e à *urbanitas*”. Por conseguinte, se faz necessário ser habitante das cidades, “seja para se gabar de uma *civilidade* superior, seja para lamentar, em versos melódicos e supremamente estudados a felicidade pastoral, a tranquilidade arcádica”.

Neste caso, o contexto aqui analisado demonstra como a grande quantidade de revistas gerou uma divisão em relação ao número de leitores fiéis, como acontece nos dias atuais, no qual as revistas buscam de todas as formas aumentar consideravelmente o número de leitores e divulgadores. No caso, *A Semana* tinha um espaço reservado nas páginas do

⁵¹ Durante os séculos XVIII e XIX ocorreu uma intensificação da divulgação de textos e imagens, os quais buscavam representar e construir estereótipos dos africanos na Inglaterra. As imagens caricaturais tocavam em temas comuns, principalmente a relacionada a escravidão e os reflexos no cotidiano das cidades europeias. No caso de Belém, diversos sujeitos se deslocavam pelas ruas da cidade em busca de trabalho. Eram colocados na condição de marginalizados e perseguidos. Sobre as representações e estereótipos de africanos na caricatura inglesa ver: ODUMOSU, Temi. *Africans in English caricature 1769-1819: black jokes, white humour*. London: Harvey Miller Publishers, 2017.

jornal *Folha do Norte*, isso demonstrava a sua condição de aliados publicitários, bem como de aliados políticos do governo de Sousa Castro e Dionísio Bentes. Tinham a simpatia necessária para ser divulgada neste semanário. Ainda há aspectos curiosos a serem observados, por “está, pois, um número digno de ser adquirido” (*A Semana. Folha do Norte*, 03/09/1921, p. 1). Aqui se reforça a necessidade dos leitores do periódico de comprarem o semanário e em todas as publicações feitas sobre *A Semana* os nomes dos proprietários ganhavam espaços e os “confrades” tinham seus nomes publicados numa atitude política de tornarem-se populares e possíveis agregadores de votos para seus correligionários, como os governadores do Pará mais também dos prefeitos de Belém.

Ainda é possível identificar dois elementos comuns na cidade de Belém, a partir do diálogo estabelecido na figura 33 (p. 134), o primeiro representado pelo termo automóvel numa clara demonstração de colocar a cidade na condição de “moderna” marcada pela presença dos elementos tecnológicos. Já a segunda está diretamente ligada ao atraso da população marginalizada, neste caso os homens pretos, pelo cenário aparentam está no coreto de praça pública. Os homens estão em posição que permite visualizar os rostos e as posturas de cada um e ao fundo como se o sol desse todo um brilho para a cena. O primeiro sentado o outro em pé, mas com as mãos apoiando o corpo ao coreto. Os homens aqui representados são rústicos, grosseiros, deste modo, sem educação e, de acordo com o Código de Posturas, não poderiam estar naquele local em ato de vadiagem. Koselleck (2006, p. 103) enfatiza o dever por parte do historiador de uma “obrigação de compreender os conflitos sociais e políticos do passado por meio das delimitações conceituais e da interpretação dos usos da linguagem feitos pelos contemporâneos de então”, ou seja, ao visualizar esta representação, compreende-se que o meio de circulação de ideias residia nas páginas de veículos de comunicação ligados aos grupos políticos buscando construir a interpretação de uma sociedade ideal que, na condição de “moderna”, ria dos seus atrasos pontuais. Carlo Ginzburg (1991, p. 37) define essa relação como um “nexo centro/periferia”, no qual não pode ser “visto como uma relação invariável entre a inovação e o atraso”. Depreende-se uma relação móvel, sujeita à acelerações e tensões bruscas, ligada a modificações políticas e sociais e não apenas artísticas. Neste sentido, as imagens divulgadas eram utilizadas na construção e reforço do imaginário de superioridade de um grupo político em relação aos demais.

Em relação aos adjetivos, utilizados nas páginas do periódico, há evidências sobre a importância do semanário para a sociedade paraense, neste caso, fazia parte do discurso do

grupo político dominante, no contexto dos anos de 1920, pois, a “esplendida revista, que se vem impondo, dia a dia, em nosso meio”, numa crescente popularidade, “aparecerá hoje com a pontualidade de costume, em magnífica edição, onde pontilham a graça esfuziante e a pilheria fina” (A Semana. *Folha do Norte*. 03/12/1921, p. 1). A construção de uma imagem capaz de tornar a revista “esplendorosa” não se dava apenas com a publicação de seus números, mas também com uma intensa campanha de afirmação feita pelos seus “confrades”. Assim, nos diversos momentos da história da revista ocorreu a realização de concursos, seja para eleger a mais bela jovem do meio social paraense, quanto de beleza infantil ou mesmo concurso de carecas. A revista atingia, por isso, todos os públicos, em especial os jovens desejosos de se verem nas páginas dos magazines.

Sobre os concursos, a publicação da *A Semana* de 12 de maio de 1923 destacou o resultado parcial do concurso para a escolha da mulher mais bonita do Pará. O evento foi realizado durante alguns meses do ano de 1923, com as cédulas de votação incorporadas à revista. Os votantes dirigiam-se até o escritório da *A Semana* e depositavam as cédulas. Semanalmente eram divulgados os resultados parciais. O resultado apurado, na edição de 12 de maio de 1923, apontou a senhorita Enedina Ordonez à frente da demais concorrentes. Porém, chamou atenção a publicação de um texto de autoria de Eustachio de Azevedo, considerado pela revista um dos “mais cintilantes espíritos do nosso meio intelectual” e dava alegria aos redatores pela colaboração ainda mais ao tratar da beleza feminina, e o objetivo seria que as “nossas patrícias saberão apreciar” (Qual a mais bela mulher do Pará? *A Semana*.12/05/1923).

Eustachio de Azevedo assim descrevia:

Discordo, em parte, da opinião do meu nobre e ilustre amigo dr. Oscar de Carvalho, sobre a beleza da mulher.

Que os pós, os cremes, os batons, o carmim e os postigos são arrebiques que desvalorizam a mulher a nossos olhos, porque são artifícios que descobrimos sem grande esforço, - de pleno acordo; porém, que uma boa alimentação, a respiração larga, banhos de ar e de luz e os esportes façam bela a mulher, - discordo.

Esse regime pode, é certo, desenvolver lhe o físico, torná-la possuidora de nervos sadios, de saúde de ferro, alegre, cheia de vida e até simpática; bela, porém, jamais. Uma estrábica, uma microcéfala, uma mulher defeituosa, - nunca chega a ser bela, nem mesmo a força de esportes e de regime salutar.

A beleza é um dom natural, nasce com a criatura que a possui, vem do berço. Pode, porém, por circunstâncias várias, estiolar-se, tornar-se esmarrida, e, então, é o caso dos esportes e de um bom tratamento, para que, de novo, se lhe reavivem os atrativos adormecidos.

Zeuxis, o grande pintor da antiguidade, dizia que a mulher, para ser bela, deve possuir os dons que ele notara na deslumbrante beleza de Helena, e que eram 3, a saber:

Três coisas alvas: a pele, os dentes e as mãos; três coisas negras: os olhos, as pestanas e as sobrancelhas; três coisas rosadas: os lábios, as faces e as unhas; três coisas longas: os cabelos, o busto e os dedos; três coisas curtas: os dentes, as orelhas e os pés; três coisas pequenas: a boca, a cintura e os dedos do pé; devem ser largos: o peito e a garganta; nariz, seios e cabeça, de regular grandeza; dedos, punhos e tornozelos delicados; pernas e braços torneados e cheios.

Deixei apenas de citar dois predicados... por não me lembrar de momento; mas, a mulher que possuir os 28 citados, deve merecer votos e seu nome pode, sem desdouro ser sufragado. (Qual a mais bela mulher do Pará? *A Semana*.12/05/1923).

Diante da produção de Eustachio de Azevedo, pontua-se apresentação de um discurso excludente. Ao concordar com o pensamento do pintor “Zeuxis”, criou, assim, um tipo considerado “bela”, o qual deveria apresentar a pele branca, excluindo as mulheres negras. Não é à toa que boa parte das mulheres votadas eram membros da elite e brancas. E isso foi reforçado pelas fotografias disponibilizadas nas páginas do semanário. O autor do texto destacou que as mulheres praticantes de esportes adquiriam certa beleza, mas não poderiam ser consideradas belas, pois defendia que somente àquelas que naturalmente o eram deveriam ser consideradas. Por essa razão, para receber os votos as candidatas deveriam possuir os 28 predicados citados. Como esse tipo de beleza é quase impossível, pois “Zeuxis” para chegar a esse padrão procurou pintar as mulheres consideradas as mais belas da Grécia, chegando a produzir o quadro *Helena* numa referência a Helena de Tróia.

Eustachio de Azevedo não parou por aí, complementou e ainda destacou o livro de E. de Chavannes intitulado *La beauté féminine*, acrescentou não bastar os 30 predicados de “Zeuxis” para a mulher ser considerada um verdadeiro tipo de beleza. Escreveu: “A rosa mais bela não teria valor nenhum se não tivesse perfume; o rouxinol, de plumagem tenra, é mais simpático do que o pavão fazendo brilhar ao sol as cores de suas penas”. As belas mulheres encantavam os olhos, mas, era preciso mais ainda: “certa coisa que não se explica, mas que se sente, que subjuga o espírito e que se chama – graça” (Qual a mais bela mulher do Pará? *A Semana*.12/05/1923). Eustachio de Azevedo, enfim, compreendia como a elegância era o encanto que despertava nos pretendentes e no geral, talvez essa fosse a razão de justificar o número de votos entregues na sede da revista.

A graça, para Eustachio de Azevedo, requeria bom gosto no trajar, um certo que no andar, nos menores gestos, no modo de falar, como a despertar de um sonho, valia-se de Caio Valério Catulo,⁵² comparando “Quintia a Lésbia”, que dizia:

“Muitos acham que Quintia é bela, eu não. Ela tem a pele branca, um corpo elegante, suas formas são bem proporcionais, porém, sem graça nenhuma. Lésbia, pelo contrário! É verdadeiramente bela, não só pelo seu corpo escultural e perfeito, como também pelas suas maneiras encantadoras e, sobretudo, pela graça, que Quintia não tem” (Qual a mais bela mulher do Pará? *A Semana*.12/05/1923).

A graça, ainda segundo Azevedo, mostrava-se como o esquisito encanto da mulher; sendo o reflexo da “beleza d’alma”. Apresentava-se como o vento que agitava as cordas de um instrumento “abandonado, ferindo sons de uma música do céu”, de tão doce e terna “nenhum dedo humano” seria capaz de imitar, ou mesmo de representar essa beleza. Se procurassem uma mulher assim, e “o Pará é viveiro delas”, que possuía “os 28 predicados citados, da formosa Helena” e, sobretudo a graça cativante da sedutora Lésbia, de que Catulo nos fala”, não deveria hesitar em votar devendo descarregar “nela toda a sua votação, que nada mais farão do que a justiça e a honra à Beleza Vitoriosa” (Qual a mais bela mulher do Pará? *A Semana*.12/05/1923).

⁵² Nasceu em Verona, viveu entre 84-54 a.C. pertenceu a uma cidade rica. Tinha relação de amizade com o Imperador Júlio César. Mudou-se para Roma onde se ligou ao círculo dos poetas de ideais estéticos. Para mais ver: REBELLO, Ivone da Silva. *Lésbia: a inspiração romântica de Catulo*. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno12-16.html>. Acesso em 01/05/2018.



Figura 34: A Rainha da Beleza paraense. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 15 de setembro de 1923. Ano 6, nº 282.

A mulher mais bela do Pará recebeu o título no dia 16 de setembro de 1923, em evento realizado, às 5 horas da tarde, “nos salões da Assembleia Paraense”, seguido de um animado chá dançante. O dia da entrega ocorreu pela solicitação das senhorinhas que “desejam mais realçar o encanto da reunião, com as suas silhuetas encantadoras”. A sociedade “elegante se prepara ansiosa, para assistir à festa da entrega dos prêmios às vencedoras do nosso concurso de Beleza”. O editorial chamou atenção para “o interesse que o mundo *chic* desta formosa Belém dispensou ao concurso do nosso magazine”, o fato justificava-se “na elevada votação das candidatas”, demonstrando, assim o sucesso “que decerto, ira ter a festa, amparada, como está, pelas nossas mais altas autoridades e pelas principais famílias do nosso meio culto”, ou seja, os grupos que participariam do evento faziam parte da elite econômica e intelectual da cidade de Belém.

O primeiro prêmio destinado “a Rainha da Beleza, senhorita Odette Acatauassú Nunes” figura 34 (p. 140), foi entregue pelo Governador do estado, dr. Souza Castro, “que a proclamará a Mais Bela”. Já as candidatas classificadas, em segundo e terceiro lugar, “senhorinhas Odaléa Rebello e Hermilla Bahia, serão entregues pelo dr. Cypriano Santos, intendente de Belém e coronel Apolinário Moreira, presidente da Associação de Imprensa”. A importância do concurso foi tamanha e diversos prêmios à Mais Bela, “foram gentilmente ofertados por várias casas comerciais devendo ser entregues pelos ofertantes durante o serão” (A mais bela. *A Semana*, 08/09/1923).

Em homenagem à Rainha da Beleza a “*A Semana*” publicada, no sábado 15 de setembro de 1923, foi apresentada em edição luxuosa e os nomes que assinaram o número do magazine foram escolhidos, considerando aqueles “firmados na seara das letras” paraense. Tanto no editorial quanto nas páginas que compunham o magazine, diversas imagens foram publicadas em homenagem a grande vitória de Odette Acatauassú Nunes. O fato curioso ficou por conta da relação estabelecida entre a beleza e o centenário da Adesão do Pará a independência do Brasil. Neste caso,

são horas de entretenimento e alegria que o *escol* social de Belém fruirá, associando-se ao tributo que se vai render aquela que, no ano do centenário da adesão do Pará a Independência, representa bem o esplendor da formosura nesta linda terra da Amazônia. (A festa d’a Semana em honra da beleza vitoriosa. *A Semana*. 15/09/1923).

Há uma preocupação em ligar a beleza feminina com a beleza das terras amazônicas. Assim, o processo de conquistas resultou no processo de independência do Brasil, pelo Pará, levando o estado a uma reorganização, neste meio termo, o governo estadual, juntamente com a elite intelectual organizavam-se para a realização das comemorações do centenário de Adesão a Independência, reforçando a ideia da grandeza amazônica, destacando a beleza dos seus habitantes.

O sucesso destes concursos era grande. Os jornais locais mencionavam os horários e locais de compra dos semanários. A *Folha do Norte* enfatizou que “dentro das primeiras horas da tarde” circulará a edição semanal “desse querido magazine”, cuja aceitação por parte do “nosso público já lhe deu foros de prestigioso conceito”. Por essa razão estava diante de um magazine respeitado no cenário social, aproximava-se, cada vez mais, de seu público leitor e admirador. Aqui considerado os membros da elite econômica, política e

intelectual de Belém, além de leitores. Porém, isso não quer dizer que os sujeitos considerados comuns não buscassem adquirir esses magazines. O número de “hoje está convidativo”, trouxe uma “farta e variada colaboração”, podendo destacar a realização do “concurso de beleza infantil”, por sinal ia de “vento em popa”. Outros aspectos também chamavam atenção deste semanário, como a seção esportiva carregada de “fotografia dos campeões do remo nas regatas de domingo passado, e ainda do malogrado desportista suíço” (*A Semana. Folha do Norte*. 08/07/1922, p. 1).

Isso é relevante, pois somente dentro do circuito de amizades seria possível inserir-se no meio social dominante. Diante disso, houve uma intensa mobilização da elite belenense, no sentido de buscar no circuito informativo e de diversão levado adiante pelo semanário, a presença constante, pelas fotografias de membros da elite e pela divulgação dos seus produtos nas páginas dos magazines. A participação da sociedade paraense colaborou para a afirmação do magazine, como um elemento de formação e valorização da identidade local. Mas também representava elementos da identidade nacional, posto que não apenas os aspectos da cultura local eram postos nas suas páginas, como, também, a constante presença de viajantes e os novos conceitos ganhavam destaque no meio social paraense.

2.4. O lugar de Andreilino Cotta na Imprensa: Revistas e Jornais

Em novembro de 1938, a revista *A Semana* publicou um texto de autoria de Tancredo Vasconcellos, chefe de polícia do Acre, considerado pela imprensa como um intelectual carioca, esteve em Belém em duas ocasiões, em 1926 e 1938. O texto do intelectual mencionou, em sua passagem inicial pela cidade, que as mulheres se destacavam por sua beleza vulgar, mas que, em decadência tinha na alma um “travo de amargor profundo”, desse onde deixavam impressa uma mágoa “incurável”, atormentando a alma e deformando o rosto. Com essas observações afirmou ainda que a cidade apresentava um aspecto “contristado e contristador”. As ruas mal calçadas, praças abandonadas. O movimento das ruas quase não existia, havia na opinião do observador uma descrença e desconsolo por toda a parte. Concluía a primeira observação enfatizando a “forma de civilização primitiva, rudimentar e preguiçosa. Belém enchia a alma de melancolia e de tristeza e não de entusiasmo e de encorajamento” (Belém. Dr. Tancredo Vasconcelos. *A Semana*. 05/11/1938).

A partir dos relatos do visitante verifica-se a apresentação de uma versão diferente sobre a Belém dos anos de 1920, pois apresentou um contraponto, as narrativas de viajantes que estiveram na capital do Pará, naqueles anos e que haviam registrado os seus aspectos de “grandiosidade” os quais eram considerados uma marca da cidade. Sendo assim, a cidade havia ingressado no seu largo “período de declínio e estagnação” (DEL PRIORE, 2017, p. 71)

Na segunda passagem por Belém, o visitante viu “o progresso”. A cidade tornou-se sinônimo de esplendor e otimismo. A capital do Pará “enfeitiçava e encantava”. “Belém sorri e confia seu futuro”. A cidade agitava-se. Movia-se a passos largos em direção ao progresso, na opinião de Vasconcelos. As ruas, antes paradas, em dinamismo, estavam, agora, movimentadas, numa clara alusão ao movimento das grandes cidades. A elegância e “galanteria” faziam parte do cotidiano da cidade. Os estabelecimentos comerciais, segundo o viajante, eram importantes, honravam qualquer cidade grande, mesmo o Rio de Janeiro. O sistema de transporte era fácil e confortável, conduzia a multidão “satisfeita a arrabaldes alegres”. O Bosque era o lugar preferido para passeios encantadores e o Museu Goeldi considerado uma “joia, o mais perfeito da América do Sul”. Concluía, Vasconcelos, destacando dois pontos: a elegância e a inteligência,

Elegância. As suas filhas caminham com o passo ágil e o desembaraço natural das cariocas. A inteligência brilha lhes nos olhos e a alegria brinca lhes nos corações. A mulher de Belém é bem a mulher do Norte. São como as de Esparta. É bem conhecida a lenda daquelas espartanas, que, ao dar-lhe um mensageiro a notícia da guerra: “Morreram os teus filhos”, retrucou: “Miserável! Não te pergunto por isto, mas quem ganhou a batalha”. A inteligência e o patriotismo falam lhes no olhar audacioso.

Inteligência. Um núcleo de intelectos jovens se despetala, prometendo ao Brasil uma grandeza irretorquível e inegável. A Amazônia tem hoje a sua literatura, e esta tem a pujança e a grandeza do seu solo privilegiado. E nunca poderá descrer do seu destino um país que possui – uma Amazônia, e uma Amazônia que tem uma capital: Belém. Pois é, a semelhança daquelas portas centenárias e grandiosas por onde entravam outrora as riquezas que vinham de outras partes nas cidades antigas, pelos portões largos desta cidade maravilhosa, que penetra a riqueza que vem de paragens longínquas e por onde se escoia o sulco imortal de uma civilização imorredoura (VASCONCELLOS. Belém. *A Semana*. 05/11/1938).

Diversos elementos chamam atenção no texto acima, destacando entre outros uma região marcada pelo “progresso” de uma “civilização imorredoura”. Vasconcelos mostra um conjunto de itens capazes de dar conta dessa ideia de “modernidade” vivida na cidade de Belém. Para tanto faz um comparativo entre as grandezas dos homens e mulheres habitantes

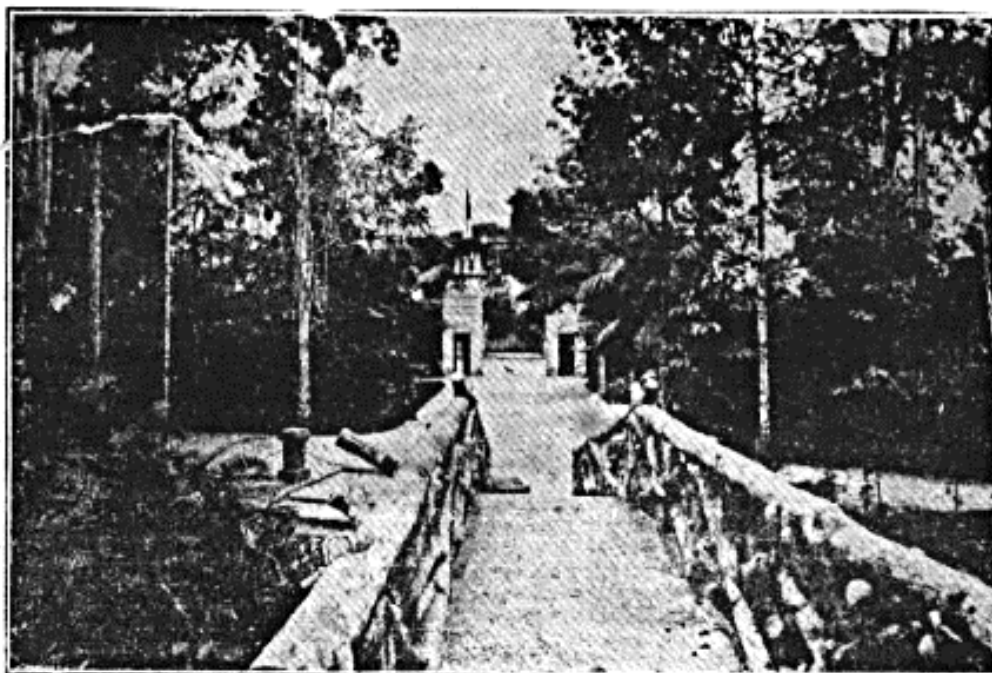
da capital do Pará. Primeiro, ressaltando o seu patriotismo presente no “olhar audacioso”, e segundo, lembrando o grupo de intelectuais jovens capazes de tornar pelas suas letras uma “civilização imorredoura”. Vale ressaltar, esse tipo de análise se coadunava com o pensamento estabelecido pelo regime político vivido no Brasil. O governo de Getúlio Vargas havia implementado o Estado Novo e com ele um conjunto de medidas que pudessem estruturar as bases do governo, mantendo constantemente a figura do político marcada pela harmonia com o povo. Isto posto, as revistas e jornais, por exemplo, deveriam estar registrados junto ao DIP para que levasse adiante valores nacionalistas (FAUSTO, 2015; FAORO, 2012).

No entanto, quando voltamos as análises para a revista *A Semana*, em especial, para os anos de 1920, nos deparamos com diversas imagens que dão conta de uma cidade que se queria “moderna”. Por seu turno, apresentava-se com diversos problemas de ordem urbana, como a carência de saneamento, falta de abastecimento de água, transporte público precário e certo abandono das áreas periféricas. Vale destacar, entre os anos de 1919 e 1924, o semanário publicou uma série intitulada “Belém Moderna”, na qual exibia em fotografias os elementos arquitetônicos considerados importantes para a representação da grandeza da cidade.⁵³ Com base na documentação pesquisada, aproximadamente 25 imagens foram publicadas, sendo incluídas basicamente em pelo menos um exemplar mensal da revista, o que contribuiu para a criar/reforçar uma espécie de identidade local.

O Bosque tornou-se um dos principais pontos de exibição dessa identidade local, porque a população belenense se dirigia em bondes ou em transportes particulares para passar o domingo em família. Já os solteiros buscavam nos recantos do Bosque a possibilidade de encontros amorosos. Vale lembrar, este espaço ficava distante da área central da cidade, pois localizava-se no distante “Marco de Léguas” e chegar até lá custava um determinado valor, não disponível a muitos. Restando assim como um lugar de diversão e encontros da elite belenense.

⁵³ Apesar de Andreilino Cotta ter se dedicado a construir elementos que, de certo modo, confrontassem os valores de modernidade visualizados no cotidiano da cidade de Belém. Em relação a arquitetura não o vemos tão ativo assim. Sobre as representações da arquitetura e do urbanismo como uma crítica satírica à modernidade, ver: NERI, Gabriele. *Caricature architettoniche satira e critica del progetto moderno*. Macerata: Quodlibet, 2015.

BELEM MODERNA



Bellíssimo trecho da bosque Rodrigues Alves, no Marco de Legua

Figura 35. Belém Moderna. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 29 de novembro de 1919. Ano 2, nº 88.

As fotografias retratavam as ruas, praças, teatros, hotéis e docas, além dos palácios do governo e da intendência municipal. Contudo, em quase todas as imagens chama atenção a sua composição, com pessoas bem vestidas, ou mesmo com a presença de elementos considerados “modernos”, como os globos de iluminação, a fiação elétrica por onde os *bondes* deslizavam e, até mesmo as arborizações plantadas na cidade para amenizar o calor dos trópicos.

Na figura acima ficou evidente o quanto esses elementos foram considerados importantes, não apenas por apresentar-se enquanto símbolo de uma cidade grandiosa, mas sobretudo, por sua vinculação a uma identidade regional. Nessa linha, os textos que, geralmente acompanhavam as imagens, procuravam reproduzir e/ou mesmo concentrar uma relação entre a arquitetura e os proprietários dos imóveis ou firmas, assim como relacioná-los com importância para a cidade. Neste caso, a revista apresentou os elementos que marcaram a grandeza da capital do Pará, apresentando as fachadas dos prédios em suas páginas, como a do Grande Hotel, estampado com o objetivo de, “dá motivo a que o nosso sentimento de

cívico entusiasmo exalte um estabelecimento que, por modelar, tanto concorre para o embelezamento e civilização da nossa cidade”.



Figura 36. Belém Moderna. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 12 de abril de 1924. Ano 7, nº 312.

A Semana comemorava o seu natalício no dia 23 de março. E, na edição especial de comemoração ao 6º aniversário, publicada, no dia 22 de março de 1924, por algum motivo, houve a troca das fachadas, e os *clichés* reproduzidos não eram do Grande Hotel,⁵⁴ apresentou um estilo diferente, por essa razão levaria “nossa Belém para um atraso que nos envergonharia...”; neste sentido, o semanário, buscou corrigir o equívoco, publicou a fotografia acima, pois, segundo os editores, para quem o conhecia, sabia o “elegante estabelecimento” ganharia destaque maior, na medida em que apresentou, *A Semana*, a

⁵⁴ Na documentação disponibilizada na seção de obras raras da Biblioteca Pública Arthur Viana, essa edição não existe no acervo, de modo que não podemos realizar as análises relativas ao estilo de prédio que foi apresentado pelos editores do semanário.

fachada como de “fato ele é”. Deste modo, a figura da página anterior apresentou “o *clichê* que tão bem desenha a beleza arquitetural do prédio”.

Por essa razão, o edifício foi considerado pelos proprietários do magazine como de “valor dos empreendimentos grandes de nossa terra”. Sendo assim, o Grande Hotel era “desses que honram o Pará, produto da brilhante e honesta atividade dos Srs. Teixeira Martins & C.^a” (Belém Moderna. *A Semana*. 12/04/1924). Diversos questionamentos podem ser realizados em relação a esse tipo de publicação. Primeiro: O que levou os proprietários do magazine a justificarem tal equívoco quanto à troca de fotografias? Segundo: Qual a necessidade de se estampar nas páginas da revista essa imagem e reforçar os nomes dos proprietários?

O objetivo desse tipo de publicação visava assegurar uma espécie de patrocínio ao desenvolvimento das atividades desempenhadas pela revista. Ao mesmo tempo, dava ao empreendimento o espaço privilegiado nas páginas do semanário de maior duração da história de Belém e do Pará. Já o nome dos proprietários do Grande Hotel ganhava notoriedade pelo desenvolvimento produzido para a cidade, reforçando a ideia de um regionalismo. Essa representação correlacionava-se com a palavra “civilização”, enquanto um elemento relevante, pois passou a ser considerada uma constante nas publicações desses magazines.

Havia entre os integrantes das revistas uma necessidade de mostrarem-se ativos no desenvolvimento das atividades socioeconômicas e políticas vividas na cidade. Assim, alguns aspectos marcantes na vida de Andrelino Cotta, se mostram na revista *A Semana*. Para se ter ideia, nas comemorações do 12º aniversário do magazine foi publicado um número especial no qual os diversos funcionários e ex-funcionários escreveram crônicas, poesias entre outros textos, com o objetivo de homenagear o semanário. No entanto, um aspecto chamou atenção, justamente na edição, de 23 de março de 1931, o caricaturista Cotta apareceu na condição de redator artístico da revista.

Com o título de “Os que fazem *A Semana*”, os integrantes da revista apareceram, em página inteira, fotografados com as suas respectivas atribuições. Embora a predileção fosse estampar os nomes, em alguns momentos, a fotografia dos rostos dos participantes ganhou um espaço maior. Houve uma mudança de postura do próprio semanário. Com a mudança de funções, Andrelino Cotta passou da condição de caricaturista a redator artístico. E isso impactou os rumos artísticos desse pintor, pois, a partir da década de 1930, Cotta participou, de maneira ativa, das exposições oficiais de arte, organizadas entre outros, pelo

governo do estado. Além disso, *A Semana* passou a contar com outros caricaturistas, os quais foram responsáveis pelas imagens que estamparam o número de aniversário.

Edgar Proença,⁵⁵ que assumiu o comando da revista após o falecimento de Alcides Santos, na mesma edição, publicou texto intitulado “Quanto custa fazer a *A Semana*” mostrando a revista enquanto resultado de esforço incalculável. Era um semanário, publicado todos os sábados, “há doze anos”, circulava pela cidade como uma “trebellante falena a derramar a carícia sensual de seu beijo sobre as flores mimosas dos jardins”. Proença desconstruía essa representação ao destacar: “Tudo isto é, efetivamente, uma doce imaginação de poesia”. Fazer *A Semana*, entretanto, é “abordoar-nos a um trabalho exaustivo”, fazendo “a gente sentir os primeiros toques de uma velhice que vem render, como nas guaritas os soldados entre si” (Quanto custa fazer a “A SEMANA”. *A Semana*. 23/03/1931).

Os novos colaboradores traziam consigo energia inconsciente e boêmia e ganhavam espaço no magazine. Contudo, lembravam da produção como algo de custo alto, assim era preciso uma dedicação intensa, pois construir uma imagem positiva do magazine deveria ser constante, pois tratava-se de uma moldura de “elegância e sensação da vida da cidade”. Para pôr em circulação semanalmente, precisava de dinheiro, o que muitas vezes faltava, esse modelo fazia parte da lógica que não falhava. O ambiente de produção era tão intenso, que chegou a conceituar o dinheiro como um “fidalgo que humilhava a gente e azedava a lama de certos tipos sem consciência e sem moral”. Deste modo, o capital era uma “*avis-rara*”. O gerente financeiro “Osmarino Pingarilho, quando aos sábados” rezava o evangelho “Meus senhores! Economia. Sigam o exemplo do nosso diretor Edgar Proença, que não mete vales” (Quanto custa fazer a “A SEMANA”. *A Semana*. 23/03/1931).

Bruno de Menezes,⁵⁶ todo dia, segundo Proença, tinha um compromisso, por essa razão “metia um vale”. Já o “Zé Simões” estava em débito com a lavadeira, segundo

⁵⁵ Considerado por muitos historiadores como um “Decano dos jornalistas paraenses”. Foi fundador e um dos proprietários da PRC-5, Radio Clube do Pará. Segundo Carlos Rocque, Proença iniciou sua carreira de jornalista como repórter marítimo do jornal *Folha do Norte*. Considerado como eclético na sua profissão, pois fez o jornalismo político, o esportivo, o policial e o social. Teve uma forte atuação nos magazines de Belém, principalmente a frente da revista *A Semana*, onde assinava com o pseudônimo de “Miracy”. (ROCQUE, 1968, p. 1416-1417.).

⁵⁶ Bento Bruno de Menezes Costa (Belém PA, 1893 - Manaus AM, 1963). Publica, em 1920, seu primeiro livro de poesia, *Crucifixo*, na época, membro da Academia dos Poetas Paraenses. Em 1923 funda a revista literária *Belém Nova*, responsável pela divulgação da poesia modernista após a década de 20. Publica, no ano seguinte, *Bailado Lunar*; seguiram-se *Poesia* (1931), *Batuque* (1939), *Lua Sonâmbula* (1953), *Poema para Fortaleza* (1957) e *Onze Sonetos* (1960). Nos anos seguintes escreve peças teatrais juninas para o grupo Pirapema e, em 1950, publica a novela *Maria*. Em 1954 torna-se membro do Instituto Histórico e Geográfico do Pará e da

afirmava. E mal terminava o seu discurso, “Pingarilho” era interrompido. “Seu Pinga, falta papel para a capa. Os rolos da máquina estão em petição de miséria”. Os dias na redação eram intensos. Todos os colaboradores apareciam, vez ou outra cobrando pelos trabalhos. O gravador “Armando Mendonça” comunicava a chegada de Dona “Fleugma”, queria receber “os cobs dos clichês” (Quanto custa fazer a “A SEMANA”. *A Semana*. 23/03/1931). Ainda, segundo Proença, o gravador era um herói entre os funcionários da *A Semana*, pois, responsável por uma série de tarefas e as fazia sem reclamar.

Bebia-se um café, “sordidamente requentado, fabricado numa tasca, havendo distúrbio entre o dr. Paulo Oliveira e Andrelino Cotta para sorverem a primeira golada”. Outro aspecto curioso, ocorrido na redação da revista, ficava por conta do telefone, tocava “mais do que o da polícia”, segundo Proença. E o mais procurado era “Miracy”, o responsável pelas notícias gerais, relacionadas, principalmente, aos namoros dos outros, pois tomava conhecimento de “mil e um flertes da terra. A série de narrações telefônicas é infindável” (Quanto custa fazer a “A SEMANA”. *A Semana*. 23/03/1931). Mas, as angústias da produção de uma revista iam além, posto que as dificuldades se mostravam ainda quando chegavam nas mãos dos leitores.

Desde segunda feira a sábado, aqui dentro é uma colmeia de trabalho honesto e fecundo. Aos sábados o produto de nosso esforço é atirado ao sabor dos comentários de mil espécies. Há os, felizmente na sua maioria, lisonjeiros e amigos. Mas há outros...

- Proença, desculpe a franqueza; mas A SEMANA está abaixo da crítica. Não vale um tostão. Os clichês estão que é uma borrada; o papel é vagabundo, os “gravetos” sem espíritos; enfim, podes limpar as mãos à parede com o teu pasquim.

Que assim, armado do fueiro de sua estupidez, algumas feitas me acutilam, tem acabado de ler, por empréstimo o número passado da revista. É por isso que a nossa abnegação se entibia, muitas vezes. Não temos auxílio oficial e

Comissão Paraense de Folclore e lança o romance *Candunga*, com o qual ganha o Prêmio Estado do Pará. É presidente da Academia Paraense de Letras entre 1956 e 1957. Publica diversos livros sobre folclore, em 1958 e 1959, entre os quais *Boi Bumbá*, *Auto Popular*. Bruno de Menezes pertence à segunda geração do modernismo brasileiro. Segundo o crítico Dante Costa, ele realizou em sua obra uma transposição “das vivências do negro no Brasil, do fato folclórico, da realidade que não interessa apenas ao crítico literário, mas também e principalmente ao sociólogo, ao estudioso dos hábitos e costumes, ao etnógrafo do negro brasileiro”. Informações disponíveis em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4889/bruno-de-menezes>, acesso em 23/03/2018. Sobre Bruno de Menezes e sua presença na literatura da Amazônia dos anos 20, ver: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. O dançarino da lua: a arte e o mundo de Bruno de Menezes nos anos 20. In: Élide Rugai Bastos; Renan Freitas Pinto. (Org.). *Voices da Amazônia III*. 1ed. Manaus: EDUA, 2016, v. 1, p. 237-271. Sobre as relações entre literatura, política e vanguarda em Bruno de Menezes, ver: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Arte, literatura e revolução: Bruno de Menezes, anarquista, 1913-1923. In: Edilza Joana de Oliveira Fontes; José Maia Bezerra Neto. (Org.). *Diálogos entre história, literatura & memória*. Belém: Paka-Tatu, 2007, p. 293-307.

vivemos com dificuldades. A A SEMANA tem um número de leitores efetivos, que são nossos desinteressados amigos. Esses são vítimas dos filantes, que formam uma legião imensa. (Quanto custa fazer a “A SEMANA”. *A Semana*. 23/03/1931).

Para termos ideia das críticas realizadas por Proença, um exemplar do magazine passava por dezenas de mãos, por empréstimo, o que para ele era algo “Incrível”. Bastos Portella, o redator de “*Fon-Fon*”, conhecia bem o que era a “feitura de uma revista”. Em sua crônica, “cheia de bondade para comigo”, escreveu no “*Fon-Fon*” do Rio de Janeiro:

Dar ao público uma revista, é trabalhoso, pela preocupação a que obriga os seus dirigentes, preocupação de ordem comercial e administrativa; mortificante, pelo insano labor literário que consiste na organização técnica da revista; delicado, pelo tino diplomático, pela ética, pelo espírito de justiça e critério que reclama, na seleção dos valores. Os valores que vão concorrer para o êxito e prestígio da publicação. (Quanto custa fazer a “A SEMANA”. *A Semana*. 23/03/1931).

Sobretudo, essa última parte é uma das mais difíceis para o diretor de um semanário. Enfrentava “ingratidões e aborrecimentos”. Bastava notar que o jornalista, o redator de revista, segundo Proença, é um sujeito que “vive a servir de escada, para todos, sem que, na maioria dos casos, o seu nome apareça” (Quanto custa fazer a “A SEMANA”. *A Semana*. 23/03/1931). A revista servia de painel expositor para homens e mulheres na busca de possibilidades de ver seu nome avaliado pela opinião pública e dos leitores do magazine. Não à toa, certo “almofadinha”, pediu a publicação de sua fotografia nas páginas do semanário, e no sábado, perguntou pelo telefone:

- A A SEMANA já saiu?
- Sim, senhor.
- Não sabe me informar se traz o meu retrato, que eu dei para publicar?
- Não sei. Por que?
- Porque se eu tivesse a certeza, iria comprar um número... (Quanto custa fazer a “A SEMANA”. *A Semana*. 23/03/1931).

Havia um público certo o qual adquiria o magazine, mas a maior parte era como o “almofadinha” que “são as centenas”. Contudo, *A Semana*, “há de continuar a vencer, dê por paus ou por pedras” (Quanto custa fazer a “A SEMANA”. *A Semana*. 23/03/1931). Bastava, para orgulho e consolo, o conceito adquirido na alta sociedade paraense e na opinião pública do estado. Proença prometia enfrentar todos os revezes, resistir e não recuar, por maior que

fosse os obstáculos. Em seu 12º aniversário ficou evidente a importância da revista para a história de Belém e do Pará, bem como dos seus proprietários e colaboradores.

Neste contexto, Andreilino Cotta mostrava-se cada vez mais atuante na estrutura do semanário. O ano de 1935, trouxe uma série de artigos publicados na *A Semana* de autoria de Cotta. Com o título de “Considerações sobre artes decorativas”, o diretor artístico apresentava seu entendimento sobre a questão das artes e sua relação com a indústria. A partir desse ponto, tem-se um autor apresentando os elementos capazes de interagir com as artes plásticas e o mundo industrial. Embora as fontes encontradas na seção de obras raras do CENTUR, sejam essenciais na construção deste trabalho, os números da revista disponíveis apresentam muitas lacunas.⁵⁷

Antes de adentrarmos na análise dos textos produzidos por Cotta, em 21 de novembro de 1931, *A Semana*, publicou uma nota sobre o aniversário do pintor com a denominação “Um de casa que faz anos”, destacando haver datas que tocavam de perto “o coração d’A Semana”, e no dia 30, “que se passou”, foi uma delas, por assinalar o natalício desse “leal companheiro de lutas que é o Andreilino Cotta”, um dos redatores “queridos de nossa revista”, empresta o seu lápis de “mestre, como finíssimo ilustrador e caricaturista que toda a Belém aplaude e admira”. Considerado importante na casa, um elemento “precioso pela carinhosa dedicação pela lealdade, pela bondade e pelos talentos artísticos”, predicados esses “si não mais realçam, o deve ao prezado companheiro à sua modéstia peculiar” (Um de casa que faz anos. *A Semana*. 21/11/1931). *A Semana* esteve em festas, dia 30. E o Cotta não chegou para os abraços e para os *chopps*...⁵⁸ Pelas narrativas é possível constatar, o diretor artístico ganhou mais espaço, mostrando com isso a importância das suas produções para o magazine.

Andreilino Cotta contava então com espaço privilegiado e passou a expressar a sua opinião também por meio de textos, demonstrando agora a contribuição nas produções

⁵⁷ Na Biblioteca Pública Arthur Viana do CENTUR, existem apenas quatro exemplares relativos ao ano de 1935. Os números publicados em 23/02, 18/05, 06/07 e 03/08. Essa observação é relevante, pois da série escrita e publicada por Andreilino Cotta estão disponíveis apenas a de número II, intitulada “Considerações sobre a arte decorativa: Aplicação de nossa flora e fauna nos produtos industriais” disponível na edição do dia 18 de maio de 1935, e a de número IX, intitulada “Considerações sobre a arte decorativa: O valor do reino animal”, disponibilizada na edição de 06 de julho de 1935. Portanto estão ausentes os números I, III, IV, V, VI, VII e VIII. É possível que Andreilino Cotta tenha dedicado esses números a temas que foram explorados por ele, na realização dos seus trabalhos e que participaram das mostras de arte que ocorreram na década de 40.

⁵⁸ A revista faz uma pequena confusão, haja vista que o aniversário de Cotta ocorreria no dia 30 de novembro e a edição do dia 21 já utilizou o verbo no passado, como se esse evento já tivesse ocorrido. É possível que o texto tivesse sido produzido para a edição de dezembro.

industriais por intermédio das artes. Quando publicou o texto II, da série, o principal objetivo residiu na possibilidade de aplicação dos elementos de todas as produções industriais em “certas e determinadas medidas” ligando-os pela ciência e pela arte.

Já na “Aplicação de nossa flora e fauna nos produtos industriais”, mostrou o objetivo de elucidar de forma proveitosa a possibilidade de unir os elementos constantes das indústrias com a produção artística produzida no estado do Pará. Considerou a necessidade de aproximar as escolas de artes e as indústrias, como mecanismo capaz de desempenhar na sociedade uma missão “civilizadora e determinada”. Para Andrelino Cotta, as escolas de artes seriam responsáveis pelo desenvolvimento do gosto e ideias. Contudo, esses elementos estariam subordinados pela harmonia das formas, seguindo as “leis e exigências que o sentimento requer” (Considerações sobre arte decorativa. *A Semana*. 18/05/1935).

As indústrias abrangeriam a multiplicidade de produções coordenadas, da tecnologia para a ciência artística, de onde concluiu: o “progresso da técnica-especializada” poderia levar a construção de obras com as características de “perfeição”. Neste caso, a necessidade de dar a arte a importância que ela requer nos produtos da indústria, foi tida como objeto de circunstância, afluindo cada vez mais “ao nosso meio” (Considerações sobre arte decorativa. *A Semana*. 18/05/1935) para elaborar as obras contemporâneas. Por essa razão, para Cotta as artes aplicadas prestariam um direcionamento na determinação do acordo entre o bom e o útil, e a relação entre artes e indústrias gerariam produtos com qualidade, refletindo na difusão dos valores regionais.

Neste ponto, segundo Andrelino Cotta, haveria uma valorização dos objetos, isso se daria na proporção que a inteligência e o gosto avançavam para o lado do “progresso”. Sendo necessário, ainda, a dedicação ao ensino especial em cada gênero das artes, pois neste momento, “será trabalhoso, porém, indispensável juntar os objetos de arte-aplicada às indústrias”. Para completar sua observação, o pintor chamava atenção para a importância do ensino público, o qual se mostrava de,

grande dever de um governo, conduz este, ao fim de todos os interesses de um povo; dá valor à revelação intelectual e moral assim como à fortuna material. O esplendor das artes não somente indica o mais alto grau de civilização de uma sociedade, como é o sinal mais claro de prosperidade que indica a preponderância de seu comércio e de suas indústrias. Iguala os menores países às maiores nações (Considerações sobre arte decorativa. *A Semana*. 18/05/1935).

Sob este ponto de vista, Andreilino Cotta reforçava o desejo patriótico no qual se daria o advento artístico a ser estabelecido no país, correspondendo às maiores necessidades de fim “altamente útil à nacionalidade”, isto é, mostrava as artes como caminho para valorização dos símbolos nacionais e locais, por isso mantinha o foco sobre a relevância da fauna e flora amazônica nas produções das indústrias, ou seja, ao considerar a relevância dos temas regionais, colocava-se contrário ao produzido anteriormente, em especial, a importação de produtos.



Figura 37. Andreilino Cotta. *Litoral do Mosqueiro*, 1944, óleo s/ tela 60 x 92 cm.
Acervo: Museu de Arte de Belém - PA

Com essa tela, produzida em 1944, o pintor Cotta mostrava a sua preocupação em retratar a natureza amazônica. A grandeza dos seus trabalhos reside, no que Figueiredo (2014, p. 28) chamou de “telas eivadas de calor, no belo mormaço e nas águas barrentas”, na qual a representação do artista foi inspirada num dos pontos atraentes da elite belenense, especialmente, a ilha do Mosqueiro local de vários momentos de entretenimento. No caso, as praias de água doce, mostravam a valorização, perseguida por Andreilino Cotta, em especial quando escreveu o seu texto sobre os elementos flora e fauna e suas aplicações no setor

industrial. Na imagem, é possível perceber a intensidade da sua paleta, as cores vivas predominam. A natureza amazônica ocupa espaço privilegiado, mostrando-se imponente. Ao mesmo tempo, a torna gigante diante do olhar do observador, convidado a ver de perto a intensidade amazônica.

Neste caminho, Andreilino Cotta afirmou o valor premeditado da revelação intelectual “de nossa terra, depende exclusivamente ao início de habilitação concisa dos altos poderes públicos”. Deste modo, a boa vontade “dos nossos governos” há de harmonizar está elevada obra de merecido proveito, tanto “à mocidade propenciosa” como à defesa das produções industriais, ambas de grande interesse ao País. As tecnologias das artes decorativas manifestariam ante o desejo da mocidade vocacionada, habilitando-a ao meio intelectual e artístico para o desenvolvimento manual e intuitivo do povo. Seria a conjugação de uma obra concreta que participaria das artes e indústrias.

Reunir estas duas utilidades para um fim concreto daria o apoio principal a formação de um elemento de grandeza e de prosperidade à “nossa civilização contemporânea”. Segundo Cotta, a indústria belga, por exemplo, remetia excelentes mostruários de suas obras primas, manufaturadas em suas escolas pelo aperfeiçoamento prático e de grande alcance material a “nossa riqueza natural”. Um mundo de disposições variadas existia na confecção dos produtos de “nossa flora e fauna” (Considerações sobre arte decorativa. *A Semana*. 18/05/1935). Por essa razão a Bélgica seria o espelho do mundo artístico-industrial.

No caso do Brasil, segundo Cotta, existia uma variedade de produtos, os quais poderiam ser confeccionados manualmente com auxílio das “nossas possibilidades econômicas”. A justificativa partia da ideia na qual as riquezas brasileiras poderiam se valer da facilidade de matérias primas presentes no território. Ao contrário da Bélgica, onde era evidente a dificuldade para obter esse material, mesmo assim, os belgas eram fornecedores de “mostruários ao mundo industrial”. A exuberância da vegetação brasileira, oferecia variadas espécies de produtos fecundos aos artefatos diversos. Daí, o incentivo e a facilidade das artes expressivas para o artífice.

Para Andreilino Cotta a única dificuldade era a falta de vontade, seja dos governantes ou dos trabalhadores artesanais, pois “Basta querer trabalhar”. Os brasileiros encontrariam na própria natureza, o seu auxílio ponderável para a confecção das artes decorativas e, “pelo fervor, havemos de ressurgir exuberantemente do fundo de nossa riqueza

produtiva, para concretização legítima das artes no Brasil”, sendo assim estaria reservado ao Brasil “um futuro glorioso”. Caso o estado brasileiro estivesse disposto a unir-se aos artistas, empenhando-se em desenvolver e aproveitar “os nossos produtos acima mencionados, então teremos o advento da nossa arte tal qual o empreendimento dos nossos adiantados países” (Considerações sobre arte decorativa. *A Semana*. 18/05/1935).

Cotta, de certo modo, colocava nas páginas do semanário uma série de questionamentos, relacionados ao estudo das artes e sua aplicação à indústria. Ao realizar uma atividade comparativa, mostrou as dificuldades dos países europeus, como a Bélgica, em adquirir matéria prima para o desenvolvimento industrial. Ao mesmo tempo, afirmou caso o estado brasileiro estivesse disposto a promover o desenvolvimento das artes e das indústrias, poderia fazê-lo com a criação de escolas de artes capazes de criar jovens artistas, fornecendo elementos práticos ao segmento industrial, levando, pois ao aumento dos lucros pelas qualidades dos produtos.

Já em sua análise sobre o “valor do reino animal”, o autor cametaense observou a variedade do reino animal brasileiro, no que diz respeito a ornamentação, constituía-se na “maior distinção”, porque a natureza reservou qualidades diversas para oferecer a beleza na construção de artes decorativas. Neste sentido, a classificação dos corpos orgânicos está “a semelhança dos seres úteis e que bastante poderão oferecer capacidade de meios vários” (Considerações sobre artes decorativas, IX. *A Semana*. 06/07/1935), de formas exteriores, concorrendo, segundo o autor, na habilidade dos arranjos. Assim, as formas de animais figurados nas decorações, exprimiam, segundo Cotta, uma verdadeira expressão do pensamento, dotando a própria consciência do arranjo ou do poder imaginativo da concepção.

Outros pontos a serem considerados, na opinião de Andreino Cotta, residia no fato de vários animais se aproximarem dos homens, seja pelo sentimento de habilidade, seja pela necessidade de proteção. Essa aproximação tornava o homem um ser privilegiado, pois poderia construir suas narrativas pela sua interpretação, conduzindo na construção de diversas formações figurativas. Essa aproximação seria considerada uma fonte de alimentação mental capaz de reforçar a imaginação do homem na construção de obras que valorizassem as figuras dos animais, sejam eles amazônicos ou não.

Nos corpos, por exemplo, “inorgânicos se estabelecem excelentes modelos de formas que se efetuam geralmente em delineamentos retos ou curvas nas superfícies planas”, considerava, Andreino Cotta, essa força de expressão uma criação de linguagem toda

especial para a interpretação dos vegetais. Sendo assim, “os antigos” quando interpretavam a linguagem visualizavam “vários símbolos e emblemas significativos” os quais se organizavam dentro de “exuberantes formas e riquezas da flora”, neste caso, caracterizavam-se como “elemento homogêneo de toda beleza e aplicação ao emprego dos ornamentos decorativos” (Considerações sobre artes decorativas, IX. *A Semana*. 06/07/1935).



Figura 38. A A *Semana* artística. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 23 de março de 1931. Ano 13, nº. 659.

A Semana, publicada, em 23 de março de 1931, apresentou Andreilino Cotta ocupando a condição de redator artístico. Estampou em página inteira, a imagem acima, na

coluna intitulada “A A *Semana* artística”, o pintor mostrava as suas qualidades quanto à imaginação de cenas. Para isso, representou o “sono” capaz de conciliar os instintos: colocou o homem e fera dormindo de maneira harmoniosa. Não há violência na cena, apesar de estar diante de um animal da savana africana. Cotta demonstra o seu conhecimento sobre a fauna, e dispôs a representação seguindo estilos clássicos de valorização do corpo do masculino. Em ato de coragem colocou o braço na cabeça do leão, que não está morto, mas descansando. Existe algo de local na imagem. A paisagem que domina o fundo do quadro, mostra-se por uma árvore gigantesca representada pela quantidade de galhos, nos quais o homem apoia-se para o sono.

Na Amazônia, a “grande fauna” e a flora, constituíram-se como elementos privilegiados e indispensáveis para decoração. Por isso, vários símbolos de ornamentos antigos foram distinguidos com uma completa conformação característica do sistema adaptado ao estilo da época;

As esfinges, são verdadeiras encarnações monstruosas, conformadas da composição de dois animais. Estas, representam a dualidade de sentimento em uma só composição. Na Grécia e em Roma, o leão, a águia, a serpente, o pavão, o galo, o cavalo e mesmo o javali, traduziam as suas qualidades e os seus pensamentos próprios de animais, e seus valores na aplicação como adorno decorativo. Na Renascença, havia apenas uma classificação que interferia no gênero das decorações de edifícios de longa construção. Neste caso primavam pela modelação figurativa da besta. Assim, completaram a uniformidade desse sistema. Os caracteres emblemáticos dos animais, não se permutavam e nem se confundiam durante centenas de anos. A arte antiga, não pode infelizmente imitar as formas naturais, porém, acontecendo o mesmo com os animais, dividindo-os em distinção de dois ou três para formarem um sentido completo nas concepções emoldadas nos sistemas da época. Não são figuras de indivíduos, apenas resumo de sínteses. Na idade antiga, construíam-se obras monstruosas de legítimas significações, tanto que os animais se figuravam com cabeça de homem e homens com cabeça de animais. Ficaram criados dessa forma os sátiros, os centauros, os dois termos das esfinges, etc. (Considerações sobre artes decorativas, IX. *A Semana*. 06/07/1935

Andrelino Cotta, concluía afirmando sobre a existência de uma infinidade de arrolamentos completos aos motivos da arte decorativa moderna.⁵⁹ A figura humana “é o

⁵⁹ A caricatura foi uma das principais atividades desenvolvidas por Andrelino Cotta. E na condição de redator artístico visualizou as artes como um mecanismo de engrandecer as indústrias. Sobre a caricatura e seus usos na arte decorativa entre o final do século XIX até as vanguardas, ver: BARGIUEL, Réjane. (ed.) De la caricature à l'affiche: 1850-1918. Paris: Les arts décoratifs, 2016.

mais importante na explanação de ideias” e nas conformações estéticas dentre os demais seres da natureza. Deve-se considerar o gênero de ornamentação disposta pelos “excelentes moldes dos animais, porque bastante influem para o brilho e a seleção dos motivos que artisticamente embelezam as decorações contemporâneas” (Considerações sobre artes decorativas, IX. *A Semana*. 06/07/1935).

Nos anos de 1930, nos deparamos com Andreilino Cotta ocupando um lugar privilegiado, do ponto de vista da produção, pois além de redator artístico, participou dos salões oficiais de arte, organizados por particulares e pelo governo do Pará. A nova ocupação proporcionou ao artista cametaense a possibilidade de dedicar-se ao trabalho de pintor. Contudo, para chegar a essa condição teve participação ativa na imprensa paraense, atuando em jornais e revistas, contrapondo-se, nos anos de 1920, em muitos casos, ao determinado pelos redatores, aos quais estava submetido.

Basta lembrar que as duas principais revistas de circulação local buscavam assegurar um maior número de leitores, para isso era necessário pautar a situação política do grupo de redatores e proprietários. Na edição do sexto aniversário da *A Semana*, o diretor proprietário Alcides Santos colocou em circulação uma edição de luxo, na qual trouxe um artigo, intitulado “Desfazendo uma injustiça”, objetivava mostrar que a revista “não foi, não é, não será nunca uma publicação com preocupações partidárias”. Desde os seus primeiros dias, “dissemos-los e toda sua existência o prova, suficientemente, que ela não admite tais liames”. Porém, nada a impedia e impelia a ser eminentemente “justa”. Na medida em que, quando algo não atendia a realidade fática, poderia corrigir as injustiças publicadas pelos jornais locais. Chamou atenção para a crônica de “sexta-feira, 21 do corrente, o ilustre sr. Dr. Alcides Gentil, que é sem favor, um espírito de escola, se excedeu em comentários sobre o sr. Dr. Sousa Castro, que s. exc. absolutamente não merece”.

O posicionamento do magazine, como um órgão sem ligação partidária, como afirmava o seu diretor proprietário, apresentava crônicas e narrativas, em muitos casos, de defesa do estado e dos governantes, como no caso de Sousa Castro, considerado pelo proprietário da *A Semana*, “um digno estadista”. A publicação de Alcides Gentil questionava o governador quanto a situação de penúria vivida nas terras paraenses, em especial, do funcionalismo público com os seus salários atrasados. A situação econômica vivida no Pará havia levado à falência de empresas, gerado o desemprego, reduzido a arrecadação, o que levou à falta de recursos para o pagamento dos funcionários do estado. Para Alcides Santos,

os comentários negativos sofridos pelo governador não eram justos. Sousa Castro mostrava-se atento à situação, porém como alternativa para a crise econômica era necessário a abertura de novos mercados, o que não acontecia por falta de confiança entre os produtores e consumidores.

A situação retratada pelo diretor proprietário da *A Semana* foi reforçado pelas representações caricatas, feitas por Andreilino Cotta, da cidade de Belém e pela literatura de Dalcídio Jurandir. Essa, aliás, serviu para visualizar o contexto da cidade, ao mesmo tempo permitiu compreender a situação econômica vivida pelo Pará, nas primeiras décadas do século XX. Numa das passagens de seu livro, *Belém do Grão Pará*, o autor destaca os atos praticados pelo governo estadual, o governador Sousa Castro, por novo decreto, procurava reduzir as despesas da administração estadual. Por seu turno, uma das personagens, D. Inácia, criticava os atos do governo, que a levava a rir,

daquele governo estadual, do calote e bolso furado, que reduzia despesas. Mas se o funcionalismo com meses de atraso em cima do pobre cangote, andava de fundilho roto! Se tudo estava na mão do diretor do Tesouro que organizava a quadrilha negociando os atrasados (JURANDIR, 1960, p. 38).

Percebe-se diversas acusações contra o governador, o trecho é enfático ao acusar o diretor do tesouro de organizar a quadrilha que roubava de forma descarada a administração estadual. No entanto, o governo, seja a nível municipal, ou estadual precisava criar mecanismos de controle social. As acusações contra o governo, evidenciadas na obra de Dalcídio Jurandir (1960) poderia ocasionar conflitos. Neste sentido, diversas medidas foram tomadas para assegurar, por parte do governo, o controle sobre a população paraense e sobre os periódicos. Por exemplo, houve a criação de uma Guarda Civil que teria a função de manter a ordem no espaço central da cidade. Na figura 39 (p. 161) vê-se na representação o Guarda Civil, que na opinião da *A Semana* “debutou” pondo medo em todos, “logo à gente”, mas principalmente aos “jécas”. Ressalte-se, a caricatura de Andreilino Cotta, produzida e reproduzida no contexto dos anos de 1920, foi marcada pela construção da ideia difundida no Brasil das primeiras décadas do século XX, da figura do Jeca. Essa personagem tão frequentada nas obras de Monteiro Lobato deixava entrever a percepção da *belle époque* tornava-a obsoleta,

ao expressar verdades sobre o lado ignorado da nação (os dilemas do homem do campo, a miséria de grande parcela da população, a decadência de amplas zonas do interior de São Paulo) já intuídas, mas ainda não enfrentadas e reconhecidas publicamente. Daí a sua ressonância e penetração, daí as contrárias vozes ufanistas (LEITE, 1996, p. 76).

Embora, na imagem, a figura representativa do “jéca” não se faça presente, o texto procura dar conta do garbo, o qual só atinge ao integrante da Guarda Civil. Temos de lembrar que o “surto caboclista”, neste contexto, tornou-se uma espécie de estandarte da bandeira nacionalista, o qual foi exaltada, mesmo de modo pitoresco, aparecendo nas imagens e na literatura com certa louvação idílica, idealizadora ou, mesmo como uma personagem ambígua, “que oscila entre a apresentação do caipira como finório e espertalhão ou como *capiau* tolo e ingênuo” (LEITE, 1996, p. 77).

Na obra, *Passagem dos Inocentes*, o autor Dalcídio Jurandir reforça o imaginário de um caboclo forte e participativo do movimento cabano. Varreu das “terras do Arari as barbas do Visconde”. Seguindo a ideia do caboclismo, os adjetivos que alimentam os caboclos amazônicos são de “Raça de gente”, de respeito, porque os “nossos cabanos tinham faros de militares”, assim foram capazes de “botar o Visconde daqui” (JURANDIR, 1963, p. 137). Contudo, a oposição ao caboclo apresenta-se pelo controle exercido pela cidade de Belém sobre a sua população. Com a sua vestimenta militar e seu instrumento de repressão, no caso o cassetete, ficou evidente os ideais de controle social imposto pelo estado. No entanto, ao observarmos detalhadamente a representação vê-se como objetivo o combate aos “estrupícios cometidos pelos jecas”.



Figura 39. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 26 de janeiro de 1924. Ano 6, nº. 301.

Na imagem, Andreilino Cotta demonstra o momento vivido na cidade, marcado pela crise econômica, o qual levou a fundação da instituição guarda civil, responsável pelo controle sobre os sujeitos praticantes de atos considerados ofensivos aos valores estabelecidos pelo Código de Posturas. O Guarda Civil em sua pose dominante, apresentou elementos capazes de justificar a sua inserção na grandiosidade da *urbs*, segundo o texto destacava-se “cheia de garbo, de elegância e asseio”. No meio havia a repressão, na medida em que os “estrupícios” seriam combatidos pelo guarda civil, pois garantiria a manutenção da ordem ao expulsar, do centro da cidade e dos olhares da elite, os “Jécas”.

A questão colocada é saber: porque no momento de crise econômica vivida pelo estado do Pará e município de Belém se criou a guarda civil? Que razões justificariam tal criação? Quando se pensa em Belém, durante a década de 20, do século passado, vê-se claramente, a predominância de uma elite herdeira da cidade marcada por aspectos trazidos do período da *Belle Époque*, grosso modo acreditava numa representação urbana “civilizada”. Outro elemento comum da “moderna” Belém ficou por conta do conjunto de sujeitos, responsáveis por darem a cidade um aspecto rural, como no caso dos vendedores de leite,

deslocando-se de porta em porta, numa clara dimensão das relações sociais presentes nas cidades amazônicas, além da presença de carroceiros que exerciam influência na forma como os transportes eram realizados em Belém.

A cidade precisa controlar esses sujeitos, pois a elite amazônica, em muitos casos, representava os sujeitos comuns com certo “atraso civilizacional”. O homem comum, sem educação, embora fosse necessário para a realidade urbana, deveria ser controlado e posto longe dos olhos da elite econômica e da intelectualidade amazônica. Para se ter ideia, o regulamento da polícia civil estabelecia, no artigo 135, as obrigações dos carroceiros, que ia desde o bom tratamento aos animais, bem como a necessidade de ter sempre em mãos as carteiras de permissão ao serviço. Além disso, não poderiam transitar sem o devido cuidado, principalmente, em meios aos automóveis e *bonds* (Polícia civil. *O Estado do Pará*. 08/02/1920, p. 2). Para as elites esse tipo de controle se fazia necessário, apesar de esses trabalhadores serem essenciais às atividades econômicas da cidade, o seu comportamento era tido como sinônimo de atraso.

As figuras 39 (p. 161) e 40 (p. 163) apresentam a instituição guarda civil como um recurso de controle social a ser exercido na cidade de Belém. O jornal, *Folha do Norte*, publicado, em 02 de janeiro de 1924, deu ênfase a inauguração oficial da corporação. Considerada de grande utilidade para a cidade “adiantada como a nossa”. Foi criada pelo decreto governamental, de 23 de novembro de 1923. Composta de 100 homens, todos “rigorosamente uniformizados de *kaki*, empunhando seus cassetetes”. Os guardas ficaram militarmente postados em linha, “em frente ao edifício da estação central de polícia”. O desembargador Júlio Costa, chefe de polícia destacou como modesta a guarda civil, embora “de acordo com a situação do estado, podia a polícia dispor de mais um elemento de manutenção da ordem e garantia dos direitos do cidadão, e isso se devia ao governo patriótico”.

Para o governador, Sousa Castro, a criação da instituição fazia parte do seu programa de governo, zelando pelo bem-estar do povo. Com isso, a nova corporação “iniciou ontem seus serviços com o 2º giro diurno. A central contava, ainda, em seus compartimentos com 12 armas dispostas para igual número de guardas, os quais “ficarão ali de plantão durante a noite, havendo um automóvel para atender aos serviços urgentes” (Guarda Civil: a inauguração oficial. *Folha do Norte*. 02/01/1924, p. 2).

Apesar da observação feita pelos redatores do periódico “*Folha do Norte*” que consideravam Belém enquanto uma cidade adiantada, para Marli Tereza Furtado (2007, p. 62) se tratava de um “fantasma de outrora”. Chegou a essa conclusão ao analisar a obra de Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, em especial, as personagens que circularam pela capital do Pará, por isso, estariam diante de “uma Belém fantasmática, como alegoria de um período de fausto, esplendor e desfaçatez”, durante os anos de 1920. Toda a riqueza produzida pela economia da borracha serviu como uma lembrança a uns poucos beneficiados, além de contarem com políticos os quais controlaram o poder, no início do século XX. No entanto, os anos de 1920, haviam herdados os avanços urbanísticos e, mesmo em crise econômica, buscavam uma maneira de valorizar a extração do látex. Talvez, por isso, havia publicações diárias sobre os valores deste produto no mercado nacional e internacional. E, diante de uma cidade aparentemente “moderna”, o controle exercido sobre os trabalhadores continuavam na ordem do dia.



Cuidado, vós, que andaes pela calçada,
vêde o guarda civil: teme-lhe as zangas!
Não lhe faleis nos oculos, em nada;
respeitae essa nobre instituição!
Cuidado, vós, que andaes vendendo mangas..
Povo, cautela! “Trastejou”, prisão...

Figura 40. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 26/ de janeiro de 1924. Ano 6, nº. 301.

Muito embora a cidade fosse marcada por uma sociedade heterógena, os tipos comuns não ganhavam espaço nas páginas dos periódicos paraenses. Quando o estavam desfilavam nas secções destinadas aos problemas policiais. Em muitas situações foram representados como na imagem acima, ocupando profissões consideradas degradantes, como os vendedores de manga, descalços deveriam ter cuidado com a “nobre instituição”. Neste trecho prevalece o sarcasmo, pois o texto, juntamente com a imagem, nos possibilita entender a ironia presente na representação da guarda civil.

Os vendedores eram alertados de imediato: “cuidado, vós, que andaes vendendo mangas...” pois qualquer desvio os levaria à prisão. O alerta, neste caso, direcionava-se ao “povo” comum, para agirem com cautela e no momento em que “Trastejou,⁶⁰ prisão...”. Na imagem, ganha força a altura do guarda, segurando o cassetete com a mão direita reafirma o poder da instituição e seu próprio diante do povo comum, com a outra aponta o caminho a ser seguido pelos sujeitos, isto é, deveriam se afastar da área central da cidade. Nos deparamos, na representação com lavadeiras e vendedores de mangas, gente simples e descalços, mas necessários ao funcionamento da cidade.

Neste caso, significa dizer, os mecanismos de defesa da “civilização”, contaram com o recurso da violência, segundo Jean Starobinski (2001, p. 33) “O anticivilizado, o bárbaro deve ser posto fora de condição de prejudicar, se não podem ser educados ou convertidos”. Neste sentido, a representação de Andreino Cotta demonstrou a necessidade de retirar os incultos e incivilizados das áreas centrais, proporcionando não apenas “um processo complexo de refinamento dos costumes”, mas de organização social, além da introdução de equipamentos técnicos, aumento de conhecimentos, contudo “se carregará de uma aura sagrada” (STAROBINSKI, 2011, p. 32). Observando as análises propostas acima por Starobinski, a palavra civilização quando adiciona ao seu termo o elemento considerado sagrado acaba por demonizar os seus antônimos, em especial, para acusar aqueles considerados inaptos a “civilização”.

No caso de Belém, os vendedores de manga não estão adequados à realidade vivenciada pela cidade dos anos de 1920. Não obstante, são conduzidos à marginalização. Contudo, observa-se que os sujeitos necessários à sociedade, em muitos aspectos, representam

⁶⁰ A palavra “trastejou” está diretamente relacionada ao ato de andar de um lado para o outro, ou mesmo cuidar de trastes ou objetos caseiros, ou ainda e o que melhor e se encaixa na representação, negociar em trastes, em coisas de baixo valor. (BORBA. 2011, p. 1381).

“O perigo interior”⁶¹ que uma vez considerado como elemento presente na sociedade exige, por parte, dos seus administradores uma resposta. Visava a proteção dos “valores sagrados da civilização” (STAROBINSKI, 2011, p. 40) obtém-se por todos os recursos e medidas possíveis, como o represamento, a proteção da ordem, pela educação, bem como pela propaganda.

Neste último, a propagação desses valores ocupava destaque marcante nas páginas das revistas e periódicos de circulação diária na cidade de Belém. Ora, isso demonstrava uma preocupação em controlar os sujeitos, pois a todo momento contrariavam as regras estabelecidas pelo Código de Posturas de Belém, criando a necessidade de se combater “o perigo atual para os que caminham a pé nas ruas arborizadas de mangueiras”, resultado das contravenções, ou seja, “a casca de manga”. A situação era gerada em função do “moleque ocioso que apedreja as mangueiras, saboreia as mangas e atira as cascas à rua”, colocando em risco a integridade do sujeito de bem e descuidado.

Diante desse quadro, como a cidade contava com a Instituição que tinha por objetivo colocar ordem nas ruas, o jornal, *Folha do Norte*, destacou “agora que há uma guarda civil, por que não realizar aquela modesta aspiração de todo o transeunte, que vê as suas pernas, a sua cabeça ou as suas costelas ameaçadas de uma fratura iminente?” Com uma crítica severa ao chefe de polícia, o periódico dizia:

Se o sr. Chefe de polícia se locomovesse por seu pé, abandonando algumas horas por dia o automóvel, que o leva ao trabalho, esta reclamação não teria oportunidade, porque seguramente, no seu próprio interesse, um serviço de policiamento, estaria já organizado, para dar combate à praga dos apedrejadores de mangueiras (*Folha do Norte*. 06/01/1924, p. 1)

Essa crítica não era feita apenas ao chefe de polícia, nas páginas dos jornais, mas aos guardas civis que combatiam duramente os demais trabalhadores. Tanto que “Hygino da Conceição”, todos os domingos, “aproveitando a folga do trabalho, logo após o almoço”, ia à casa de seu compadre “Estephanio do Rosário”, onde passava horas conversando sobre a crise econômica do estado, a última “fita” passada no cinema “Paris”, a “dureza” dos guardas civis

⁶¹ O termo “O perigo *interior*”, segundo Starobinski (2001, p. 39) foi capaz de tomar os aspectos das “Classes perigosas, e do proletariado, dos apaches e dos moicanos oriundos das grandes metrópoles industriais”. Importa destacar que em determinados momentos passaram a ser considerados como consequência de libertação dos instintos provocados pelos movimentos intelectuais de emancipação e de revolta. Para mais Ver: STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

contra os infratores do Código Municipal e “mil assuntos que lhe vem a cachola” (Na polícia e nas ruas. *Folha do Norte*. 15/01/1924, p. 2). Ou seja, o assunto ocupava espaço nos debates realizados, seja no âmbito público seja no privado. Por essa razão, a “civilização” não se correlacionava com o instruir os homens, isto é, “desenvolver suas aptidões instrumentais”, mas era necessário complementar, com a educação, “significa fazer” dos homens “seres livres e racionais, capazes de não se deixar dominar pela exclusiva preocupação com a produção material” (STAROBINSKI, 2001, p. 45).

No caso do diálogo, entre esses dois cidadãos, existem dois elementos centrais em relação a guarda civil, a primeira relacionada à “dureza” e a segunda se liga ao processo de exclusão dos trabalhadores dos espaços frequentados pela elite local. “Estephania do Rosário” destacou,

- Você já viu compadre? Outro dia a minha mulher saiu a passeio com a criada, que levava nos braços o Juquinha quando, ao chegar à praça da República, um desses guardas civis fez a criada descer do passeio porque “disque” não pode carregar crianças, embrulhos e tabuleiros por onde a gente transita... Ora, já se viu...

- Não pode ser, compadre, foi engano. (Na polícia e nas ruas. *Folha do Norte*. 15/01/1924, p. 2)

O espaço da cena era um dos lugares mais frequentados pela elite da época. A praça da república continuava a ser um dos principais passeios públicos, isso vinha desde os tempos da *Belle Époque*. Mesmos nos anos de 1920, ainda era considerado o lugar marcante para a elite belenense, pois ali estavam os principais centros representativos da grandiosidade de Belém, como o teatro da Paz e o *Palace Theatre*, localizado no Grande hotel. Nesse cenário circulavam os mais variados personagens e trabalhadores de uma capital que se mostrava “adiantada”, mas, ao mesmo tempo, necessitava de uma rede econômica a qual proporcionasse o desenvolvimento urbano e político.

Havia nas mentalidades belenense da época uma ideia marcante de modernidade. No entanto, o que se queria com essa modernidade? No primeiro momento podemos afirmar, a cidade caminhava com os seus elementos considerados “civilizados”, por esta razão seria “o critério capaz de permite julgar e condenar a não-civilização, a barbárie”. No caso em questão, a “criada” representa o lado “incivilizado” da sociedade, por isso, seria natural a cidade urbanizada e polida, segundo Starobinski “já não comporta os elementos de agressividade inseparáveis da ideia que se faz do indivíduo rústico” (2001, p. 57), nesse aspecto, representado tanto pelos vendedores de manga, quanto pelos moleques atiradores de

pedras nas mangueiras, deixando as cascas jogadas pelo chão, porque poderiam ocasionar sérios acidentes, bem como a “criada” carregando no colo a criança, retirada da calçada pelos guardas, representantes do estado e da “civilização”.

Os três elementos mostravam-se marcantes numa *urbs* considerada “civilizada”, mas que dependia dos serviços oferecidos e considerados atrasados, como os carroceiros, cujo trabalho executado não era tranquilo, pois comumente sofriam insultos, além de serem agredidos, em muitas ocasiões na frente de praças policiais os quais não tomavam providência. Por sinal, a guarda civil seria a responsável por manter a ordem no espaço público, combatendo as confusões e brigas corriqueiras, em especial, na área de intenso comércio, tal como o Ver-o-Peso.

Aos poucos os trabalhadores passaram a se organizar, buscando formas de assegurar a manutenção do seu trabalho. Por exemplo, os carroceiros fundaram uma sociedade para cuidar dos interesses dos seus sócios e não sócios, bem como debater o controle exercido pela polícia civil, a partir da regulamentação dos serviços na cidade de Belém. Assim, em 10 de junho de 1920, a sociedade convocou a categoria para a realização da assembleia geral, cujo objeto seria “tratar do regulamento da polícia civil, sobre a organização dos veículos” (*O Estado do Pará*. 10/06/1920, p. 4).

O controle sobre os trabalhadores enrijeceu, uma vez que a força policial recebeu autorização do poder público para exercer a ordem não só no centro, mas em alguns bairros periféricos. Objetivava-se combater os atos dos carroceiros “que conduzem os seus veículos em disparadas pelas ruas de diversos bairros da cidade e trepados nos mesmos” (*O Estado do Pará*. 15/09/1920, p. 4). As críticas iam além, em especial, contra os carroceiros que transitavam pelas calçadas desrespeitando o Código de Posturas municipal. Muitos dos “abusos” praticados pelos trabalhadores decorriam dos desentendimentos ocorridos entre si e, nas páginas policiais era comum a presença de rixa,

Entre carroceiros – há muito que existe certa desarmonia entre os carroceiros Eduardo Augusto Mendes e Antônio Gomes Lopes.

Anteontem encontraram-se no Hotel Bragança e o Mendes não perguntou quem estava de guarda e, com um umbigo de boi investiu contra Lopes, espancando-o.

A vítima queixou-se à polícia e o Mendes foi para o xadrez. (*O Estado do Pará*. 29/051921, p. 2).

Diariamente, havia menção aos trabalhos executados por estes trabalhadores. Levando as autoridades a reforçarem o combate das atividades consideradas exageradas por parte dos carroceiros. Sendo assim, um dos principais artigos infringidos era o 77 do Código de Posturas. Na edição do jornal, *O Estado do Pará*, de 16 de setembro de 1921, a página policial trazia a reportagem com o título de “Indivíduo Malvado”, relatando os abusos cometidos contra os animais. No entanto, se questionava o fato dos trabalhadores não darem importância a sobrecargas dos “seus carros”.

O autor dos maus-tratos foi o carroceiro “Manoel Pereira da Silva” que, segundo relato, havia carregado “ontem a sua carroça com sacas de sal”, porém “em tal quantidade, que o animal quase não podia puxá-la”. O detalhe da reportagem ficou por conta do animal que “ao chegar em frente à Central parou e o carroceiro” num ato de fúria tirou “um fueiro do veículo” e espancou “barbaramente” o animal, “ferindo-o”. O fato de o animal parar em frente à central demonstrava, nas palavras do jornalista uma espécie de pedido de socorro. A “autoridade de permanência prendeu o desalmado, com incurso no art. 77 do Código Municipal, mandando-o recolher ao xadrez” (*O Estado do Pará*. 16/09/1921, p. 2).

Mesmo diante de conflitos constantes, esse grupo destacava-se como essencial para a funcionalidade da *urbs*, apesar de parte da elite local considerar a cidade de Belém como “moderna”. Além desses sujeitos, podemos voltar à figura 40 (p. 163) e verificar a orientação do representante municipal, buscava conduzir os “jecas” para longe do centro urbano, considerado “civilizado”. O caricaturista, Andreilino Cotta, utilizou-se da perspectiva colocando o guarda, em termos de tamanho, superior a todos os outros, por conseguinte, impôs a sua vontade sobre os demais. Em contrapartida, os vendedores de manga são, em termos de tamanho, menores e, na condição de “incivilizados” caminham sem proteção nos pés, estão descalços. A partir dessa análise recorreremos a Dalcídio Jurandir (1960), para compreender o sentido dessa referência,

As senhoras da cidade” protegiam-se do sol, mas que no “quarteirão sem calçada, cheio de goiabas podres e à vista dos cacos de vidro, a madame avançava para o Largo de Nazaré, **transportada por dois negros africanos que eram aqueles seus sapatos fabulosos** (JURANDIR, 1960, p. 42). (grifo nosso)

O espanto acerca da situação levou a personagem a questionar a cena, pois “não sabia porque lhe deu na cabeça pensar isto, mas pensou que bem podia ser a mulher do

Arcebispo, não?” (JURANDIR, 1960, p. 42). Partindo desse ponto, a representação leva à seguinte conclusão: há sinais de uma relação entre o passado escravista, onde além dos “sapatos fabulosos”, os vendedores podem ser comparados aos antigos escravos de ganho. Raymond Williams destacou que os elementos caracterizadores do contraste entre campo e cidade são responsáveis por mostrar “uma das principais maneiras de adquirirmos consciência de uma parte central de nossa experiência é das crises de nossa sociedade”. Neste sentido, as percepções dependem “das formas, imagens e ideias em mudança” (WILLIAMS, 2011, p. 471).

A “modernidade” pode ser percebida nas diferentes interpretações que surgiram, no início do século XX, na cidade de Belém. As formas e maneiras como a cidade foi representada nos mostram a evolução dos problemas sociais. Para compreender melhor essa análise, a professora Franciane Lacerda destacou como a economia da borracha impulsionou a construção de palacetes, praças, bem como a abertura e pavimentação de ruas e, ao mesmo tempo, marcou o início de medidas de saneamento na cidade. Isso levou a um processo de exclusão da população pobre, colocada em áreas afastadas da cidade, pois não tinham como manter ou mesmo reformar as suas casas de acordo com o determinado pelo Código de Posturas. A “modernidade” manifestava-se pelos novos padrões, seja de moralidade ou mesmo de higiene. Houve ênfase e necessidade de novos padrões de vilas operárias, segundo o engenheiro “Olympio Chermont, ao escrever um livro contendo ideais de construção de casas operárias, as mesmas ‘deveriam concorrer para melhores condições das classes proletárias em minha terra’” (LACERDA, 2009, p. 169).

A modernidade urbano-industrial, iniciada na Europa, no final do século XVIII, estaria associada a diversos outros processos macro históricos, assim, a urbanização vivida nas cidades americanas, demonstrava claramente a forte influência recebida dos países europeus. No caso de Belém, a economia da borracha foi a responsável pela inserção da Amazônia no contexto internacional das relações de comércio. Esta inserção das cidades modernas, gerou uma transformação nas estruturas das paisagens, ocasionando a implantação de esquemas capazes de acelerar e intensificar os processos de exploração do mundo natural. Estes levaram a interpretações as quais ocasionaram certo desenvolvimento histórico específico; capaz, segundo Raymond Williams, de representar “formas de isolamento e identificação de processos mais gerais”. Quer dizer a referência à cidade se tornou algo muito

comum “para se referir ao capitalismo, a burocracia ou ao poder centralizado” (WILLIAMS, 2011, p. 474).

Neste sentido, a cidade de Belém, passou a conviver com sujeitos culturais que impuseram a forma como os seus habitantes deveriam se comportar.⁶² É neste cenário que a figura do caricaturista, Andreino Cotta se destaca. Ou seja, apesar da crise financeira vivida pelo Pará, a região amazônica, de certo, ainda contava, mesmo de maneira menos intensa, com os recursos advindos do capital internacional e as críticas ao governo e as companhias beneficiadas com a produção amazônica eram estampadas nas páginas dos periódicos.

⁶² Esse campo de disputa que a cidade se tornou ganhou destaque maior na produção de Raymond Williams, que destaca que os processos de representação presentes nas cidades a partir do modo de produção capitalista continuam a ser “em termos de história do mundo”, um dos agentes responsáveis por “esses tipos de transformação física e social” (2011, p. 478). Por isso, passou-se a construir imagens da cidade que estavam associadas as ideias de futuro, isto quer dizer, as demais cidades, que tinham como referência o campo, passaram a ser vistas como sinônimo de passado. Neste sentido, a caricatura de Andreino Cotta não se ateve as cidades do interior, e onde as relações com o campo são mais evidentes, mas se focou no debate urbano, da ideia de uma cidade “moderna”. Contudo, as imagens destacam-se por diversas críticas a esse modelo de cidade urbanizada pelas forças do capitalismo. Sobre representação Ver: Ginzburg, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Em especial o capítulo três intitulado “Representação: a palavra, a ideia, a coisa”, no qual discute o conceito e forma como a expressão passou a ser utilizada pelas ciências humanas.



Figura 41. “El terror” do litoral. *O Estado do Pará*. Belém. 27 de janeiro de 1924, p. 1.

Em 1924, Andreilino Cotta mostrava, nas páginas dos periódicos, sua análise acerca da situação econômica vivenciada no estado do Pará. Lançou severas críticas a *Port of Pará*⁶³ companhia responsável pelo porto de Belém. O principal capital gerenciador da empresa era americano, porém como a economia global seguia o padrão inglês, tinha a Libra (£) como principal moeda de comércio internacional. A imagem produzida por Cotta reforçava o imaginário no qual as riquezas produzidas na Amazônia eram enviadas ao mercado internacional, gerando lucros nas sedes das empresas, em detrimento das filiais estabelecidas na região. Com isso, “A IRONIA DO ZÉ” é categórica em afirmar sobre a “matéria prima é nossa!”, de modo a lembrar ao “seu guêla”, mesmo continuando “comendo”

⁶³ Sobre o processo de implantação da Companhia na região ver: ARRUDA, Euler Santos. *Porto de Belém do Pará: origens, concessão e contemporaneidade*. Dissertação (mestrado). Mestrado em Planejamento Urbano e Regional. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

as riquezas locais, não poderia esquecer de “mandar-nos ao menos por empréstimo algumas librinhas”.

Ao olharmos detidamente a representação da *Port of Pará*, fica evidente, no caso, o litoral está sobre o seu controle, além do que todos os produtos, obrigatoriamente, passavam pelos portos, em direção ao mercado externo, estando assim nas mãos da companhia. Por essa razão Cotta apresenta, em primeiro plano, uma ampla imagem do cais, com as suas funcionalidades, como os atracadores e ao fundo os galpões da companhia com os seus guindastes elétricos. Porém, assusta a maneira como a Companhia é representada, devorando todos os produtos. Açai, ovos, farinha, cupuaçu, abacaxi, peixes e látex, produtos estes, que faziam parte da dieta do “seu guela”. Ao devorar, transformava os produtos em libras derramadas aos milhares na matriz.

“El Terror” do litoral é apresentado como um monstro com grandes presas. Com sua boca grande consegue ingerir uma quantidade significativa de produtos, não fazendo distinção entre eles. Tem ainda, as grandes garras, capazes de rasgar as suas vítimas. Os olhos esbugalhados estão desconfiados olhando de lado, mostram certa preocupação. Contudo, como não há interferência das autoridades paraenses, a sua fome de lucros é demonstrada por Andreilino Cotta como um problema para região. Apesar de fornecer a matéria prima, fica sem retorno financeiro, segundo o caricaturista, isso seria resolvido com um simples lembrete, posto não deveria se esquecer de mandar para a região umas “librinhas”. A expressão em diminutivo, concluía a intencionalidade de Cotta, qual seja, demonstrar a importância dos produtos para aumentar os lucros da companhia, deixando na região a pobreza. Porém, caso o estado quisesse contar com algum recurso deveria realizar empréstimos junto aos bancos, isso aumentaria a condição de penúria da região.

Neste sentido, a *Port of Pará* recebeu, além das críticas de Andreilino Cotta, por meio de suas caricaturas, elogios por parte dos jornais locais. Muitos periódicos consideravam a empresa importante para solucionar o problema relacionada à carestia de vida. Ao chamar atenção para a instalação de um armazém de consumo para o pessoal da Companhia, pois tinha a seu “serviço, centenas de operários, afora o pessoal da empresa, que é em números considerável”. O objetivo era de “minorar os efeitos da carestia de vida”, o armazém seria instalado em Val de Cães, para o consumo, dos seus empregados, sobretudo para que os operários obtivessem os gêneros de principal consumo, a preços vantajosos. Contudo, para atingir essa finalidade, a gerência da *Port of Pará* pediu ao governo do estado isenção de

impostos, para o seu negócio, sujeitando-se, porém, às outras medidas fiscais e, ao mesmo tempo submeteria a apreciação do governo as tabelas com os preços dos gêneros a serem negociados (*A Port of Pará* e a carestia da vida. *Folha do Norte*. 17/01/1924, p. 1). Apesar da informação valiosa, não encontramos na documentação pesquisada dados sobre a instalação do referido armazém. Vale ressaltar, o jornal *Folha do Norte* se mostrava politicamente vinculado ao governador Sousa Castro.

Como os periódicos, em muitos casos, colocavam-se, no jogo político, ao lado de determinados grupos como, por exemplo, o jornal *Folha do Norte*, que nos anos de 1920, estava, declaradamente, vinculado aos governadores Sousa Castro e Dionísio Bentes, realizar quaisquer tipos de críticas poderia ocasionar conflitos maiores, como se pode observar na figura 24 (p. 100). Andreino Cotta sabia desse controle, mesmo assim, era colaborador do principal jornal de oposição, *O Estado do Pará*, de certo modo, gozava de uma liberdade para produzir imagens caricatas contrárias aos grupos econômicos e/ou políticos.

Capítulo 3

3.1. Andreino Cotta e a cidade de Belém: caricaturas e representações

Quando o século XX dava seus primeiros passos, diversos viajantes passaram pela cidade de Belém, dentre eles, o poeta, professor e crítico literário Joaquim Osório Duque Estrada. Ele destacou que a capital do Pará encontrava-se na condição de terceira cidade da república, os motivos de sua afirmação residiam no conjunto de elementos urbanos caracterizadores. Para tanto, citava a existência de bibliotecas, museus, parques (DUQUE-ESTRADA, 1909). As impressões do viajante, escritas nos primeiros anos do século XX, são capazes de tornar a presença viva do passado que possibilita o conhecimento histórico (MORADIELLOS, 2001). As manifestações do viajante corroboraram na construção de um imaginário positivo acerca da grandiosidade vivida nos primeiros anos do século passado em Belém.

Por seu turno, Isabel de Orléans e Bragança ao visitar, em 1927, a capital do Pará, afirmou: era “soberba com as suas avenidas ladeadas de grandes mangueiras”, além de seus jardins públicos e o museu paraense Emílio Goeldi, considerado na época um dos mais belos do mundo com seus “milhares de espécies de pássaros brasileiros” (BRAGANÇA, 1983, p. 95). O relato de uma cidade grandiosa, anos após a visita de Osório Estrada, reafirmava a condição que se queria de uma “cidade moderna” e de características civilizadas.

Assim, o espaço civilizado é também aquele onde os valores modernos apresentam-se em conformidade com o pensamento elitista. Neste caminho o homem necessita apagar as asperezas e as desigualdades grosseiras, polindo o sujeito o qual deveria ocupar espaço privilegiado na sociedade, diferente do homem rústico. Este precisava ser conduzido para fora dos espaços modernos, nos quais os valores oficiais ganhavam destaque cada vez maior.

Mário de Andrade (2015) na sua obra “*O Turista Aprendiz*”, ao chegar à cidade de Belém, em 1927, evidenciou que as autoridades seguiam uma espécie de padrão de representação, ou seja, as atividades envolviam a comitiva de viajantes, dando a mesma um caráter oficial. Isso ocorria, desde a vestimenta aos alimentos, dentre outros. As visitas, feitas por Andrade, aos diversos locais de Belém estavam carregadas de aspectos de oficialidade, o que, de certa forma, prejudicou a sua observação.

Mesmo assim, as ideias de uma cidade representativa, do ponto de vista da modernidade, foram reafirmadas nos livros e observações feitas pelos viajantes. Estes, segundo Fábio Castro (2010, p. 60) ao passarem por Belém, entre as décadas de 20 e 60, descreveram diversos signos e códigos mostrando a cidade próxima aos padrões europeus. Ou seja, a representação de uma cidade com características modernizantes e europeizada, conservou-se ao longo dos anos. Por isso, reafirmou o que denominou de “base mítica” sobre o período da economia da borracha na Amazônia.

A construção de um imaginário sobre a cidade de Belém, durante esse período chamou atenção para a maneira como a mesma foi representada. Adjetivos como “cidade moderna”, europeizada, Paris dos trópicos serviram para construir a representação que não passavam de “miragens modernas”, na opinião de Castro (2010, p. 60).

Não se pode esquecer, os intelectuais de Belém reforçavam esse ideal, para isso os jornais e revistas de circulação local e nacional levavam em seu interior imagens dos principais pontos da cidade como, por exemplo, o mercado do Ver-o-Peso, mas principalmente dos pontos religiosos como a Igreja de Nazaré ou mesmo a Catedral da Sé. O Bosque da cidade e o Palácio do Governo eram outros pontos importantes na representação dessa modernidade.

Vale ressaltar, a ideia de “modernidade” acompanhava os valores arquitetônicos empreendidos na cidade durante o chamado período da borracha, mas ainda predominaram durante boa parte dos anos seguintes. Carregados de simbologias, conduziam o pensamento dos seus habitantes ao passado. Esse tipo de manifestação, para Jacques Le Goff (2013, p. 387), faz parte de uma construção de memória, na qual conservam-se certas informações as quais remetem a um conjunto de “funções psíquicas”, neste sentido, os homens atualizam as impressões e informações passadas ou que são representadas como tal.

Importa lembrar, nas páginas dos jornais de circulação diária, as imagens⁶⁴ da “cidade moderna” eram reforçadas com o domínio das artes populares, segundo Hobsbawm (1995, p. 196) dominadas por um conjunto de forças “assim basicamente tecnológicas e

⁶⁴ Para Hobsbawm a “imprensa atraía os alfabetizados, embora países de escolaridade de massa fizesse o melhor possível para satisfazer os semialfabetizados com ilustrações e histórias em quadrinhos, ainda não admiradas pelos intelectuais, e desenvolvendo uma linguagem muito colorida, apelativa e pseudodemótica, que evitava palavras de muitas sílabas. (...)”. HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 193. Neste caso, em países como o Brasil, a imprensa interessava a uma pequena elite que buscava mostrar, por meio deste recurso, uma relação entre o poder político e a ideia de modernização.

industriais: imprensa...”. E como a região estava inserida no contexto internacional das relações comerciais em decorrência do seu principal produto, a Amazônia passou a exercer forte atração sobre artistas, pintores e companhias de artes. Deslocavam-se a fim de expor e apresentar seus trabalhos, o que proporcionou o surgimento de uma elite intelectual como, por exemplo, os críticos de arte.

Na década de 10 do século XX, a cidade “intelectualizada” reforçou ainda mais esse dinamismo com o surgimento de uma série de revistas de circulação semanal e/ou quinzenalmente. Debatiam as questões políticas, os assuntos cotidianos, como a moda, a literatura, o futebol entre outros. O cenário armado colocava na ordem do dia os magazines que seriam os primeiros em número de leitores e colaboradores. A quantidade de semanários publicados é relevante, pois a concorrência permitiu a sobrevivência daqueles que melhor se adequaram às necessidades dos leitores e financiadores. O fato é que nas páginas dos novos veículos de circulação estampavam-se as fotografias dos momentos *chics* da cidade de Belém.

Além dessa produção comum, publicada nas páginas de jornais e revistas, apareceram imagens que, de certo modo, não atendiam aos interesses dos grupos políticos, como as caricaturas críticas. Nos anos 20, por exemplo, tem-se a presença de caricaturistas, apresentando elementos de uma cidade fragilizada do ponto de vista da modernidade. Diversos problemas sociais são evidenciados. A *urbs* necessitava de melhorias em diversos setores, como o saneamento e o abastecimento de água. Ressalte-se ainda a questão da segurança pública, bem como o sistema de transporte e iluminação, os quais não chegavam a todas as áreas da cidade, mesmo na parte central. Melhorias eram necessárias e as reclamações eram evidentes. Os caricaturistas perceberam um momento extremamente rico para as suas produções, faltava, contudo, o lugar para a divulgação.

3.2. Revistas e Magazines espaços de intelectuais.

A *urbs* “moderna” era apresentada como um palco de construção de ideário capaz de, nas páginas dos periódicos e semanários, construir representações as mais diversas, como as de caráter humorísticas marcadas pelos aspectos breves, concisos, truncados, rápidos e revertidos de significados demonstrando, com isso, certa familiaridade. Claro, nesse aspecto de disputa ideológica, os intelectuais, atuantes no circuito editorial, em especial, os

humoristas destacavam-se por construir pelo lápis a produção artística, recheada de uma dupla interpretação, capaz de conduzir a diversas interpretações.

As representações, para Roger Chartier (1990, p. 17), fazem parte da construção social determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. Por essa razão, as formas como são percebidas pelo meio social “não são de forma alguma discursos neutros”, pois produzem estratégias e práticas sociais, escolares, políticas e essas tendem a “impor uma autoridade à custa de outros por elas menosprezadas. As representações buscam, com isso, legitimar escolhas e condutas dos indivíduos. Isto quer dizer, no espaço de disputa de poder, existe uma luta de representações e essas competições manifestam-se em termos de poder e dominação. Neste sentido, percebe-se a disputa adquirindo caráter relevante, pois os grupos buscam impor a sua concepção de mundo social e os valores os quais devem prevalecer são os seus.

Para Stuart Hall (2016, p. 33) representação é vista como um elemento essencial carregado de significados, esses por sinal, são “produzidos e compartilhados” tanto por intermédio de uma cultura e visam atender aos interesses dos grupos os quais estão ligados. Assim, o sentido que o representa adquire, envolve entre outros, o uso da linguagem, signos e imagens, esses por seu turno, significam ou representam os objetos construídos. Tanto para Chartier quanto para Hall a representação manifesta-se como características que buscam garantir um caráter geral para que a sociedade possa compreender os valores sociais como algo pertencente, não apenas ao grupo social, mas ao conjunto.

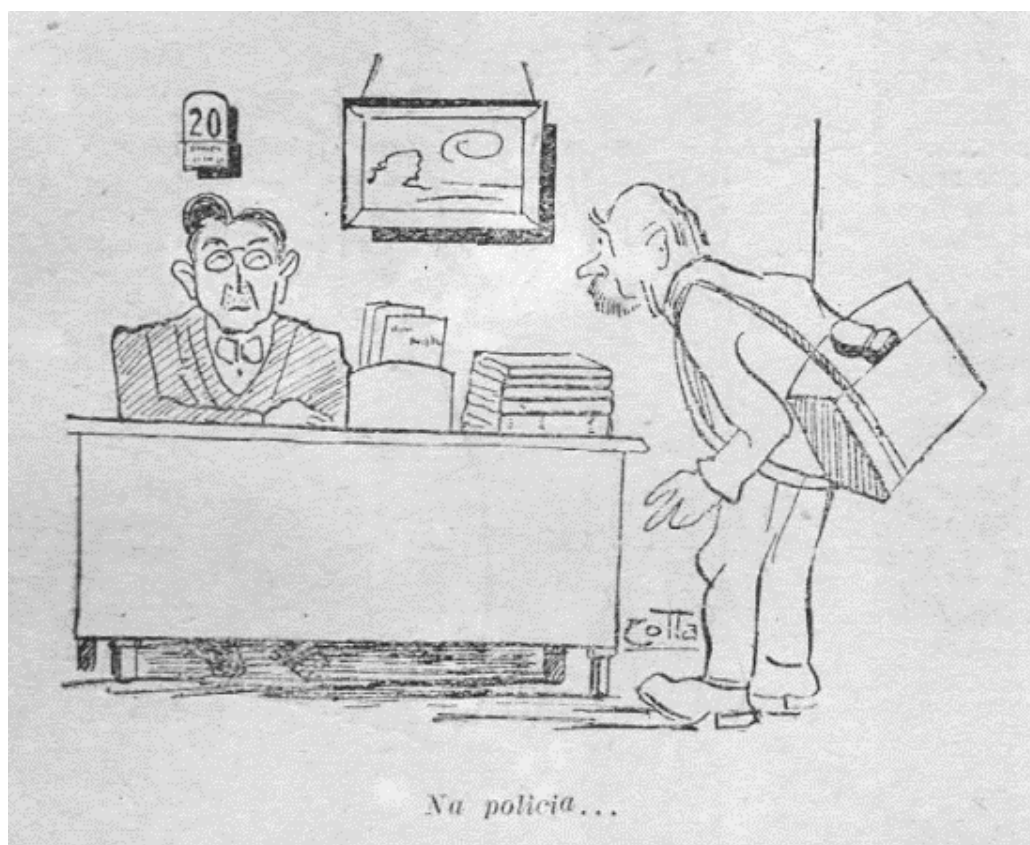


Figura 42. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 03 de dezembro de 1921. Ano 4, nº. 191.

Nesta imagem é possível perceber, que a cena ocorre entre dois homens e o título “na polícia...” mostra um ambiente próximo a uma delegacia. Intitulado “Os pais” o texto, de autoria de Coelho Neto,⁶⁵ que cerca a imagem, toca num tema interessante, qual seja, a busca dos pais pela honra da filha ofendida. No caso, o texto estampado na seção “Contos d’A Semana”, estabelece um diálogo entre o pai, um ferreiro analfabeto e o barão. Os dois dialogam sobre a moça violada pelo filho do barão, contudo em decorrência das exigências da esposa, o ferreiro busca o pai do rapaz, para saber a respeito do casório.

O casamento, porém, segundo o Barão não vai acontecer porque inclusive o filho já estava distante. O ferreiro de nome sr. Bento compreende, mas para isso e, em virtude das palavras da esposa, irá a delegacia e aos jornais, pois pelas leis, do período, o rapaz seria obrigado a casar, em função do delito. Porém, existe uma alternativa para tanto, qual seja, o

⁶⁵ Henrique Maximiano Coelho Neto foi romancista, crítico e teatrólogo, nasceu em Caxias - MA, em 21 de fevereiro de 1864, e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 28 de novembro de 1934. As suas produções literárias estamparam as páginas de várias revistas e jornais do Brasil, principalmente na imprensa carioca. Informações disponíveis em: <http://www.academia.org.br/academicos/coelho-neto>. Acesso em: 16/03/2018.

dinheiro, por isso “a gente com dinheiro na mão pode arranjar qualquer coisa, nem é preciso dizer o que houve, está bem visto... mas o dinheiro... v.s sabe”. O final da história diz que o barão descobriu o ferreiro, “a sorrir, recontava vagarosamente as notas, levando de instante a instante, o grosso dedo a boca” (COELHO NETO. Os pais. *A Semana*, 03/12/1921).

Verifica-se na figura 42 (p. 178), certo padrão de construção, ou seja, a imagem foi construída, considerando como ponto de partida o texto, em situações envolvendo a honra poderiam conduzir os homens ao casamento obrigatório. Não à toa, o Barão propõe ao ferreiro o pagamento de uma espécie de dote. Contudo, considerando tão somente a imagem, há na cena um velho, dirigindo-se ao que está sentado, em pose mostra-se superior do ponto de vista do lugar, podendo ser considerado o delegado. O velho faz a reclamação, mas pela cena isolada, a mala carregada às costas, apresenta outros instrumentos de trabalho. Mostrando se tratar de um homem comum, um engraxate, que pode também está pedindo para engraxar os sapatos da autoridade policial. O ambiente está calmo, mas na parede é possível ver o número 20, fazendo referência ao final do mês, essa alusão pode ainda está ligada ao pagamento do funcionalismo.

As caricaturas, assim como os demais documentos, passaram pelo processo de adequação aos valores dos grupos dominantes, neste caso, as elites intelectuais e políticas. Elias Thomé Saliba (2002, p. 32) enfatiza que a construção humorística no Brasil se destacou, inicialmente, nas margens “primeiro nos rodapés dos jornais ou em pequenos e efêmeros pasquins semanais, depois nas margens das obras dos próprios autores e, por fim, nas margens da própria produção escrita”. Por isso, no caso de Belém e, principalmente, em relação ao período aqui analisado, visualiza-se uma intensa produção, a qual se destacou pela participação da intelectualidade local, bem como pelo quantitativo de magazines de circulação regular na cidade.

O circuito artístico e literário dava uma dimensão de certa realidade vivenciada por Belém. No entanto, segundo Rancière (2014, p. 80) tem-se uma dupla narrativa a qual garantiria uma espécie de “verdade a papelada dos pobres”, ou seja, o papel desempenhado por esses magazines atendia aos interesses da coletividade, quer dizer contribuiu na formação de um imaginário de valorização local, com a organização de críticas aos grupos políticos considerados opositores, ou mesmo na construção de um padrão de desenvolvimento, o qual privilegiava os sujeitos elegantes e intelectuais da cidade, formando uma elite amazônica.

Neste sentido, nomes como Eneida Costa de Moraes, que teve papel ativo na revista *A Semana*, fundada em 1919, tendo como proprietário Manuel Lobato e Alcides Santos, ganhou destaque cada vez maior, isso lhe permitiu atuar no sudeste do país. Esse tipo de situação é, segundo Jean Starobinsk (2002), como um elemento de “Ação e Reação”, na medida em que o destaque desses agentes sociais, na sociedade, permite a possibilidade de atuar em outras partes da Federação, assim o homem, enquanto sujeito social, encontra-se e faz parte da natureza, agindo nela segundo leis as quais lhe são próprias, por isso a necessidade de construção de ideias e fatos, as quais recebiam impulso dos sujeitos agindo de acordo com as leis do grupo político dominante.

No entanto, a produção intelectual segue um conjunto de ações pelas quais procuram comportar a energia dos seres agindo sobre eles e conduzindo a uma modificação desses ideais, sendo assim, tem-se o que Starobinski (2002, p. 293) denomina de “visíveis ou escondidos” para as relações sociais nas quais são determinadas por toda uma conjuntura diversa, seja de pensamentos, opiniões, vontades, ações que se passam com o sujeito.

Por essa análise, é necessário visualizar as conjunturas que constituem a situação de determinado país e de sua população. Embora, a história não siga um curso regular, pois ocorre a intervenção humana. O homem busca uma explicação do mundo pela razão, porém a vontade encontra limites no próprio indivíduo em meio ao grupo político ao qual está vinculado. Por isso, o cenário social levou a relação entre compreender e perceber o desenvolvimento do conhecimento científico na busca de condição de perfeição, no qual a percepção do progresso passou a ser defendida pelos positivistas, do final do século XIX e início do XX, como um elemento central na construção de uma sociedade marcada por decisões políticas, buscando um equilíbrio intelectual pela representação, seja nos periódicos ou nas revistas de circulação local e nacional.

No caso de Belém, o circuito intelectual foi marcado por um processo de influência das doutrinas sociais e políticas que definiam e divulgavam as ideias de progresso republicano. O período aqui analisado demonstra certa contribuição dos centros politicamente desenvolvidos, como São Paulo e Rio de Janeiro,⁶⁶ onde havia uma quantidade significativa

⁶⁶ Dentre as principais revistas de circulação desse período podemos destacar: *Semana Ilustrada*, *Revista da Semana*, *Kosmos*, *Fonfon! Ilustração Brasileira*, *Careta*, *Paratodos*, *O Malho*, *A Cigarra*, *O Cruzeiro*. Muitas tiveram período curto de existência, por outro lado algumas se adequaram as realidades e se mantiveram ativas durante certo tempo no mercado editorial brasileiro, influenciando a criação de revistas vários estados da federação, como a homônima *A Cigarra*, em Belém, dirigida por Bianor Penalber. Para mais ver: MOURA,

de jornais e revistas, as quais chegavam até o Norte do Brasil, divulgando diversos ideais de modernidade experimentados nas capitais destes estados. Considerado o mais rico estado da Federação, São Paulo servia como elemento caracterizador do processo de embelezamento urbano, enquanto que o Rio de Janeiro, como capital da república, atraía diversos nomes da intelectualidade nacional e estrangeira, reforçando com suas leituras uma imagem positiva da cidade carioca.

No caso dessas principais cidades brasileiras, verificou-se um número elevado de periódicos e semanários, os quais contavam com artistas dedicados a reproduzir caricaturas, poesias, humor, pinturas, partituras, entre outros temas, garantindo notoriedade a uns, em contrapartida outros foram condenados ao isolamento.⁶⁷ No caso de Andreilino Cotta, em Belém, a sua produção caricata não ofendia os seus caricaturados, mostrando assim, atender aos interesses dos semanários locais.

Vale destacar, o mais comum, nas páginas das revistas, eram as produções literárias, como prosas e poemas, de autores locais e nacionais, ao mesmo tempo, os assuntos variados ocupavam lugar central nas publicações, mas a arte de caracterizar de forma caricatural apresentava aspectos inéditos e inesperados. A “máquina humana”, definição dos caricaturistas por Herman Lima (1963, p. 7), poderia “dá as vezes de um relevo constante da cultura inteira”, por esta razão as caricaturas são capazes de refletir claramente as principais características de uma determinada sociedade, como diversos eram os temas debatidos, variavam desde geografia, história, esportes, moda, artes além dos debates políticos como, as eleições estadual, municipal e federal. Por isso, esse tipo de produção tem o interesse do historiador, o qual busca na farta documentação compreender as análises dos aspectos políticos e sociais.

Ranielle Leal. História das Revistas Brasileiras – informação e entretenimento. *VIII Encontro Nacional de História da Mídia*. Unicentro, Guarapuava – PR – 28 a 30 de abril de 2011. Hobsbawm (1995, p. 202) destaca que “quaisquer que fossem os objetivos conscientes ou inconscientes dos que moldavam a história do mundo atrasado, a modernização, ou seja, a imitação de modelos derivados do Ocidente, era o caminho necessário e indispensável para atingi-los”. Tem-se com essa relação entre o moderno e o atrasado uma aproximação mesmo que inconsciente e que colocavam o centro-sul do Brasil numa condição de avançado industrial e intelectualmente.

⁶⁷ Saliba chama atenção para o caso de Bananére e Cornélio Pires, afirmando que a “acolhida não teria sido muito receptiva. Juó Bananére (...) já estava afastado dos circuitos jornalísticos durante os anos 20. As criações humorísticas de Bananére, calcada numa síntese anárquica pela impertinência, pelas rebarbas de ressentimento social que carregavam e, sobretudo, pela linguagem misturada tida como de mau gosto, certamente não agradavam, pelo menos ao público que frequentava o Teatro Municipal, o Automóvel Clube, a Câmara de comércio e outras instituições paulistanas do mesmo naipe”. (2002, p. 176).

O circuito jornalístico deste período mostrou, das últimas décadas do século XIX às primeiras do seguinte, a ocorrência da alocação de milhares de publicações jornalísticas ou não que tomaram o formato de revista ganhando o mercado e seu público definido. Aliás, este era um dos principais objetivos dos semanários, pois se tornaram ao lado dos jornais, excelentes propagandistas, de produtos em geral, como medicamentos, alimentos, serviços, como médicos e advogados. Nas páginas deste tipo de publicação mostravam textos sempre acompanhados de fotografias da cidade e de seus habitantes ilustres. Destacavam ainda, os principais eventos, como as exposições de arte. Aliás, sobre as artes, Terry Eagleton (2005, p. 37) enfatiza a possibilidade de poder “refletir a vida refinada, mas são também a medida dela”, isto quer dizer, se elas incorporam, também avaliam, neste caso, são capazes de unir o real desejável à maneira como a política deve ser produzida e não faltavam os debates sobre aspectos políticos, sempre ligados ao grupo dos quais recebiam apoio.

Ora, as publicações modernizaram-se, por isso, em meio a essa situação, tudo era considerado novo, apresentavam-se como elementos trazidos pela ideia de modernidade conectada com os processos de urbanização da cidade, por essa razão é possível perceber como os escritores, pintores e caricaturistas buscaram responder a esse desenvolvimento, mesmo de forma fragmentada, utilizando-se de uma linguagem nova e de valores culturais presentes no cotidiano da elite intelectual.

No Brasil, as imagens caricatas ganharam destaque maior, em fins do século XIX, no entanto, as caricaturas, durante a república destacaram-se de maneira disseminada na produção literária rotulada, aparecendo sempre nas margens, “primeiro nos rodapés dos jornais ou em pequenos e efêmeros pasquins semanais, depois nas margens das obras dos próprios autores e, por fim, nas margens da própria produção escrita” (SALIBA, 2002, p. 214). Vale destacar, no caso de Belém, a maior parte dessa produção estampou as páginas das revistas e, posteriormente, dos periódicos, principalmente, dos jornais de oposição aos grupos políticos que estivessem no poder.

A atração exercida pelas revistas sobre o historiador ocorre em virtude do seu caráter irresistível, pois numa única edição diversos elementos estão presentes, como textos, imagens, técnicas, visões de mundo e imaginários coletivos, isto é, a complexidade do processo de construção da revista associada à sua difusão correlaciona-se com o perfil dos proprietários e dos consumidores. Assim, ao visualizar o conjunto presente na revista é

possível observar o quadro histórico, porém faz-se necessário o cuidado para não se deixar envolver, já que o

Processo de aliciante sedução é passível de levá-lo a registros precipitados e equivocados decorrentes, sobretudo, das mensagens educadoras da publicidade, ou por vezes enviesadas da propaganda. Razão pela qual a fonte requer cuidados, em face dos apelos que transportam e induzem o pesquisador a configurações quase pictóricas do passado (MARTINS, 2003, p, 60)

Para ter ideia de como a circulação de valores influenciava no comportamento social da população, a revista *Guajarina*, importante semanário que circulou em Belém, entre as décadas de 1910 e 1930, em editorial, de Bráulio Sombra (*Guajarina*, 06/11/1920), intitulado **O Elogio da Moda**, destacava a importância dos vestidos e sua relação com a moral, segundo o autor, deixava de cabelos em pé “a moralidade tradicional”, alarmada diante da audácia da moda. As saias, mesmo com o clamor dos conservadores, diminuía de tamanho, enquanto se alargavam os decotes e eliminavam-se as mangas. Destaque-se, a moda era constantemente debatida nas páginas dos jornais e revistas, de circulação nacional, dos primeiros anos do século XX.

No caso do Pará, o debate sobre a moda ganhava as páginas dos principais veículos de comunicação local. O aspecto importante residia ainda, segundo Bráulio Sombra, na vitória do nu, o qual desorientava a tradição e reduzia os valores morais, porém trazia vantagens para as mulheres. Neste caso, o discurso produzido para ser lido por uma elite intelectual, apontava os prós e contras da moda. Em relação aos prós evidenciavam-se as vantagens para o corpo das moças, onde os aspectos se relacionavam com a saúde, pois o corpo tornava-se mais belo sem as roupas que enganavam e encobriam as belezas femininas, pois a saia a altura da rótula, segundo análise do “higienista Magalhães”, tinha a vantagem de deixar nos seus lugares os “micróbios das calçadas e traz constantemente frescas as batatas das pernas”.

Ainda segundo Bráulio Sombra a supressão das mangas permitia as mulheres quando davam o adeus uma coreografia mais completa, mostrando inteiramente, do braço que se alça e acena, toda a leveza. Isto quer dizer, sobre todas essas vantagens de ordem material, a moda tornava-se um culto à justiça, porque no final das contas, o conjunto da cena permitia um julgamento preciso das pessoas, mas principalmente do corpo feminino. Para tanto, o

rosto era uma parte mínima do corpo humano, necessitava de vestidos que o tornasse elegante, garantido a beleza das “Evas” e a moda corrigiu essa injustiça. Neste novo cenário, a elegância e a beleza enfeitavam-se apenas. O feio não competiria mais com o belo, iguados ambos sob a capa do luxo.

A moda tornou-se elemento essencial, tanto que é possível inseri-la em conjunto cada vez maior. Neste sentido, Gilda de Melo e Souza (1987) destacou a não possibilidade de estudar a arte da moda, de modo isolado do seu contexto, pois é carregada de injunções sociais, por isso, os elementos estéticos não podem ser os únicos analisados, ou seja, para que se possa compreender a riqueza de informações trazidos pela moda, faz-se necessário inseri-la no seu momento e no seu tempo, buscando, com isso descobrir quais as ligações mantém com a sociedade, e se mostram de forma marcante, em especial nas figuras femininas.

Ao longo da narrativa, o aspecto que constrói a moda masculina, foi perdendo gradativamente os traços exibicionistas e imperando cada vez mais os tons de preto e cinza. Isto é, havia claramente uma oposição ao traje feminino, no caso se enriquecia com as rendas, enfeites, babados e fitas. As cores, principalmente o branco e os tons claros estampavam as peças femininas. Evidencia-se uma nítida conotação entre os valores masculinos e femininos, pois os homens com suas vestimentas deveriam incorporar a seriedade e o ascetismo nas sóbrias roupas escuras, por seu turno as mulheres incorporavam, com suas roupas claras, a docilidade da esposa e mãe.

Com isso, a moda do nu, perfeitamente higiênica e moral, progrediria rapidamente, na opinião “Magalhães Diógenes” (SOMBRA. O elogio da moda. *Guajarina*, 06/11/1920), quando reencarnasse, segundo o autor, teria um desapontamento maior, porque não encontraria o homem que procurou e, das mulheres não encontraria nem mesmo os vestidos. O texto mostra a opinião de um homem sobre a moda, precisamente a feminina, criticando a forma como vinha sendo atualizada, para atender as necessidades da mulher na cidade de Belém, do século passado. Assim, não fazia sentido a manutenção de uma moda que atrapalhava o desenrolar da vida belenense, pois a mulher, por exemplo, encurtou a saia para facilitar a subida nos bondes.

Diante do editorial, visualiza-se na narrativa de Braulio Sombra, a ênfase constante sobre a relevância da moda e, menciona a análise do higienista “Magalhães Diógenes”, sobre a importância das roupas femininas, porém para exemplificar a imagem

utilizada não é das vestimentas femininas, mas do deputado Federal Chermont de Miranda, apresentado com traje típico de um homem comportado, dos anos de 1920.

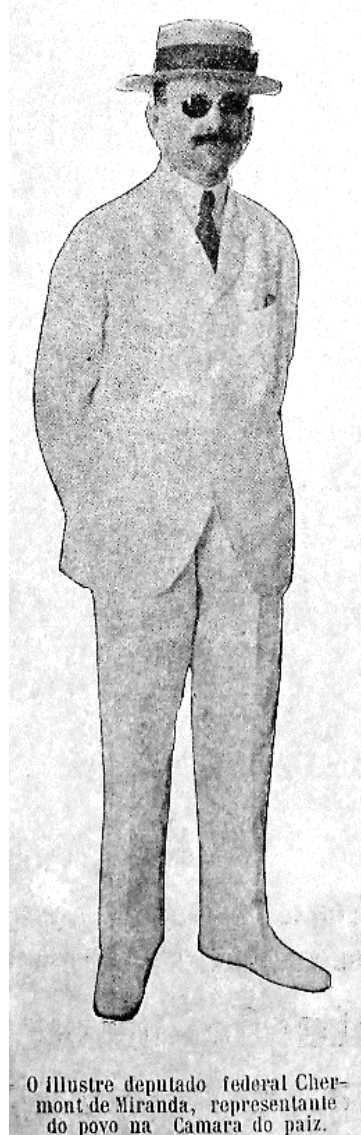


Figura 43. O Elogio da Moda. *Guajarina*. Belém, 06 de novembro de 1920.

O elegante deputado e representante do povo não poderia ser fotografado em roupas simplórias, daí o conjunto fotografado mostrando certa harmonia. O terno complementado pelo chapéu, bem como pelos óculos dão uma dimensão da construção de um sujeito elegantemente vestido para representar o povo paraense. Importa destacar, o editorial centraliza a figura masculina no ato de domínio de um texto que faz referência ao comportamento das mulheres da década de 20, do século XX.

Ocorre, neste contexto, por parte da revista *Guajarina* a construção ou mesmo o reforço de uma ideia de “modernidade”, no caso, de Belém, também está associada à moda. Essa por sua vez relaciona-se com o comportamento social. O mais interessante é que os desenhistas de modas “uma raça notoriamente não analítica” conseguem prever formas dos acontecimentos futuros. Para Eric Hobsbawm (1995, p. 178) é possível comparar os desenhistas aos “profetas profissionais”, na medida em que “essas artes previram o colapso da sociedade liberal burguesa com vários anos de antecedência”. Vale lembrar, diversos elementos, como as artes, a arquitetura, a indústria, marcaram a ideia de sociedade “moderna”, pois os idealizadores estavam ativos e produtivos nestes primeiros anos do século XX.⁶⁸

Já revista, *A Semana*, em edição de 07 de junho de 1924, trazia em suas páginas um conjunto de análise sobre a moda. Na coluna intitulada “A vida fútil”, o título da matéria “os vestidos berrantes”, servia para contradizer o momento vivido na cidade de Belém. Na narrativa textual a moda de “agora” era toda “extravagante” apresentavam os figurinos que nos “mandam inovações, imediatamente adotadas pelas nossas graciosas patrícias”. O fato é que para o autor, primeiro veio a moda dos cabelos curtos “e todas foram ao cabelereiro, entregando à tesoura as madeixas, loiras ou não, que faziam o encanto dos namorados”. Por isso, a população feminina do país “descabelou-se com censuras de uns e aplausos de outros”, inclusive de uma personalidade importante da sociedade paraense, o Padre Dubois, que “num artigo afirmou ser higiênica e elegante a medida” (Os vestidos berrantes. A vida fútil. *A Semana*, 07/06/1924). A grande questão residia, em saber quem eram as mulheres que frequentavam o cabelereiro, pois o serviço não devia ser barato e o período de crise vivenciado em Belém mostrava-se pelas constantes dificuldades enfrentadas no dia-a-dia da cidade.

3.3. A Moda em Belém: Já cortaram as mangas o que vem depois?

Maria de Magda (A moda. *A Semana*, 24/05/1919) nome comum nas páginas da revista destacou-se por colocar à disposição das mulheres paraenses informações sobre a

⁶⁸ No campo das artes Hobsbawm afirma que as únicas inovações formais depois de 1914 no mundo da vanguarda estabelecida foram o *dadaísmo* que se transformou ou antecipou o *surrealismo*. E dentre os nomes que já se encontravam bastante ativos no mundo pós 1914, estava T. S. Eliot, “cuja poesia só foi publicada de 1917 em diante, já fazia parte do cenário vanguardista de Londres”. HOBBSAWM (1995, p. 179).

moda. Para isso publicou com frequência crônicas carregadas de elogios à delicadeza dos trabalhos saídos das mãos femininas. Todos eram marcados pela sutileza singular que só os dedos das mulheres poderiam confeccionar. Na crônica publicada, na *A Semana*, ocupou-se dos bordados, não aqueles produzidos pela “indústria progressista dos Estados Unidos”, aliás havia tornado essa produção uma pequenez de coisas fáceis. Referiu-se, por isso, aos feitos à mão, os bordados capazes de se destacarem como “vaporizações cristalizadas”.

Para Maria Magda (*A moda. A Semana*, 24/05/1919) havia diversos tipos de sistemas e escolas, que confeccionavam os bordados, como os da Madeira, se mostravam forte e cromáticos. Impecáveis, mas porque havia saídos das mãos das mulheres inglesas, italianas e francesas, assim, alegravam aos olhos dos apreciadores. Segundo a autora, essas produções eram utilizadas em todo tipo de roupas. Seja em camisas, calçolas, anáguas. Recebiam diversas combinações, tornando-se verdadeiras obras primas de “ornato caseiro e íntimo”. Finalizava o texto, com a afirmação, segundo a qual o bordado à máquina não desbancaria o realizado à mão, pois não possuía a delicadeza deste, muito menos a forma natural de construção.

Reiterava que o lugar de destaque para o uso dos bordados produzidos à mão seria as lingerie, em especial, pelas mulheres de bom gosto. Por essa razão nas páginas do semanário foram introduzidas imagens de “lindos bordados”, que a autora esperava serem utilizados, também nas cortinas e atoalhados.

Com esse texto, ficou evidente que a preocupação com a moda era comum no cotidiano da cidade de Belém. Os magazines tornaram a questão importante, para que homens e mulheres pudessem ver e ser vistos nas páginas das revistas, sempre em trajes e momentos elegantes. Por essa razão é possível encontrar fotografias de homens e mulheres da sociedade paraense sendo apresentados na condição de “elegantes”. Contudo, a moda,⁶⁹ apesar de ser apresentada como elemento de importância, era criticada, em muitos momentos como algo extremamente exagerada.

⁶⁹ Em 1923, em Belém, foi publicado o livro *Três Séculos de Modas*, de autoria de Joao Affonso do Nascimento, este é seu único livro publicado e considerado um dos primeiros estudos sobre história da moda escrito e publicado no Brasil. O autor percorre as mudanças da moda entre 1616 e 1916, caminhando entre textos e ilustrações produzidas inteiramente por ele, em comemoração ao tricentenário da cidade de Belém. Com esse livro temos a certeza da relevância da moda para a história do Brasil, além de ter servido de influência para as produções de Andreilino Cotta. Sobre o tema ver: AFFONSO, João. **Três Séculos de Modas**. Belém: Livraria Universal, 1924.



Figura 44. Maison Française. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 24 de maio de 1919. Ano 2, nº. 61.

A quantidade de imagens que circularam nas páginas dos magazines e semanários são fundamentais para compreender a maneira como a cidade se envolvia com elementos caracterizadores de uma “modernidade” marcante, ligada com os aspectos urbanos os quais cercavam a população belenense. A figura acima, trata de um anúncio de uma importante loja de vendas de roupas exclusivamente para mulheres. O nome da loja por si, torna-se um atrativo para as possíveis compradoras, de modo que pudessem sentir-se longe da cidade de Belém e próximas de Paris. Os vestidos e sapatos atenderiam as necessidades da mulher “moderna”, os vestidos, apresentados eram mais curtos em comparação aos anteriores.

Outro aspecto relevante, mostrava-se pela forma como os cabelos foram apresentados, amarrados nas mulheres adultas e curto na criança. Isso demonstra o avanço da moda definindo o comportamento social a ser seguido nos anos vindouros. Já na imagem a seguir, intitulada “A moda e o ba-ta-clan”, publicada no jornal, *O Estado do Pará*, em 08 de junho de 1924, trouxe uma série de elementos importantes para se compreender o período.



Figura 45. A moda e o ba-ta-clan. *O Estado do Pará*. Belém, 08 de junho de 1924, p. 1.

Andrelino Cotta, enquanto caricaturista do periódico, apresentou dois elementos centrais neste debate: Primeiro ao dar ênfase aos vestidos, em seguida focou nos cabelos. Além de apresentar o papel desempenhado pelos barbeiros, atendendo, na representação, apenas as mulheres. Aqui percebe-se a maneira como as jovens estavam inseridas no circuito da moda na região. Vê-se uma longa fila, enquanto, gradativamente o barbeiro reduz o comprimento dos cabelos das senhoras, jovens e crianças. Ao olharmos as jovens na fila, vê-se que aguardam o momento com riso. Por seu turno, a senhora e a criança não estão satisfeitas com o tipo de corte. Ora o riso, pode representar diversas situações, contudo, acredita-se as jovens riem da senhora e da criança, saindo desconfortadas com a situação provocada pelo corte de cabelo. Soma-se a isso os vestidos usados por ambas, apesar de longos, já não tem mais as mangas para cobrir os ombros da senhora frangindo a testa.

Contudo, o Zé, figura caricata de Andreilino Cotta, observa na surdina essa novidade, atrás da cortina manifesta-se sobre as inovações trazidas pela moda, destacando: “Já cortaram as saias... já cortaram as mangas... vamos ver agora se depois dos cabelos “elas” ainda tem alguma coisa p’ra cortar!...” Ou seja, o que mais a moda importava ao cotidiano das mulheres e, claro, o caricaturista não perderia a oportunidade para manifestar-se sobre essas novidades.

Vale ressaltar, a cena apresentada por Cotta, mostra-se como num teatro, há uma cortina entre o primeiro momento, no caso a senhora e a criança, e o segundo, no qual Barbeiro realiza as suas atribuições. A cortina está aberta, permitindo ao observador compreender a ação desenvolvida no palco. Há na cena, uma cadeira, um espelho, utilizados para a prática do profissional. Em seguida, vê-se ao menos três cadeiras servindo para as moças aguardarem a vez de ter os cabelos encurtados. O piso de madeira mostra que havia um padrão da construção, haja vista que na maior parte dos estabelecimentos comerciais da cidade, os pisos eram de madeira da região, como o acapu e o pau amarelo.

O Zé é apresentado, por Cotta, como um sujeito curioso. Abre parte da cortina e visualiza as mulheres, tanto no momento do corte, quanto ao saírem entristecidas com seu novo cabelo. A personagem olha para os observadores e dialoga com os mesmos, os questionamentos, são dirigidos aos compradores do jornal. Os leitores são o alvo das perguntas do Zé e do Cotta. O leitor recebe a mulher e a criança, ambas de mãos dadas, numa atitude de assegurar a “confiança” na saída do estabelecimento, a mulher ainda carrega na mão direita um leque, o qual serviria para amenizar o calor, mas também para esconder o rosto diante de algum conhecido.

O cabelereiro age de forma quase mecânica, pois com a sua tesoura corta os cabelos das moças, respeitando uma certa altura. Os pescoços ficam de fora. O olhar do profissional é dirigido à altura do banco, aliás este serve como parâmetro para manter um certo padrão quanto às inovações trazidas pela moda. Essa novidade pode ser percebida pelo corte do cabelo da senhora e da criança, bem como da moça que está na poltrona.

Livia Assunção Vairo dos Santos (2015, p. 17) chama atenção para o fato das novidades vivenciadas pela “modernidade” serem abordadas por diversos autores, seja ele romântico, socialista, crítico, por sinal forjava-se numa concepção de progresso, o qual mostrava as “facetas mais excludentes e caóticas”. Nesse sentido, a pobreza, a fome, o crescimento desordenado de cidades, as epidemias e a exploração conviviam “lado a lado com

a ostentação, o luxo, a futilidade e a hipocrisia das altas classes”. Essa demonstração coadunava-se com o modo de representação das cidades brasileiras do início do século XX.

A economia havia possibilitado o crescimento e urbanização das capitais, isso atraiu diversos homens e mulheres em busca de empregos para sustentar suas famílias. E, como esse período havia atraído brasileiros saídos do interior, também proporcionou a vinda de imigrantes europeus que trouxeram valores novos. Em muitos casos, esses valores culturais, provocaram choques responsáveis por ocasionar diversos conflitos, em muitos casos ocasionados até pelo olhar.

Pelas ruas das cidades, senhoras e senhorinhas circulavam com vestidos de “cores espalhafatosas”, os textos criticavam as novidades trazidas pela moda. As censuras às crônicas eram usuais, porém quando se tratava de moda, poucas mulheres escreviam, ficando, assim, nas mãos dos homens a construção de textos dos quais questionavam as vestimentas femininas. As senhoras apresentavam-se nas alamedas do Bosque, nas praças de retretas, nas igrejas, trajando vestidos de variadas cores, à semelhança de “flores que andassem dispensas ao vento” (A vida fútil, *A Semana*, 07/06/1924). As mudanças percebidas na cidade, embora representassem novos padrões de comportamento, não agradavam a todos, pois quem tinha acesso as revistas deparavam-se com diversas críticas e curiosidades.

Novamente o texto que acompanha a imagem toca em dois pontos centrais desse debate. O primeiro refere-se ao corte de cabelo, mostrando o papel desempenhado pela tesoura, o qual ocorreu uma verdadeira corrida ao cabelereiro para atualizar as necessidades da moda. Em seguida os vestidos, os quais foram denominados como berrantes. Na representação da figura 46 (p. 192) vê-se os cabelos cortados, a moça está usando um chapéu. Já o vestido está cheio de penduricalhos e a postura da mulher torna a cena feia, levando-a a andar curvada. A partir de então questiona-se: quem condena esse tipo de criação? Por que a representação está nas páginas de uma revista dona de um bom número de leitores do sexo feminino? Essas perguntas, porém, servem para orientar o modo como as revistas e a moda eram divulgadas em Belém. Mostrando uma necessidade de ampliar o número de leitores influenciando no comportamento de uma sociedade apresentada como “moderna”.



Figura 46. A vida fútil. Os vestidos berrantes. *A Semana*: Revista ilustrada. Belém, 07 de maio de 1924. Ano 7, n.º. 320.

Os intelectuais paraenses a todo momento manifestavam suas impressões sobre a moda. Personalidades conhecidas produziam artigos e crônicas colocando frente a frente valores estéticos. Arthur Porto e a professora Arzuilla Horta, colaboradores da revista *A Semana*, publicaram com título de “Ai! Meu tempo!...”, nas páginas da revista, de 28 de agosto de 1920, um texto, com ilustrações de Theodoro Braga. Na crônica, enfatizaram a personagem central D. Engracia. Viúva de 60 anos ao lado de Lucy e Daisy, sobrinhas de 17 e 18 anos. Passaram a travar um diálogo interessante e abordaram diversos temas, especialmente a moda. A cena se passa numa sala de costura onde D. Engracia, de óculos, “vestida à antiga”, sentada numa cadeira de braços, tendo ao lado uma cestinha de trabalho, fazia uns sapatinhos de lã, com um grande novelo no colo.

No primeiro momento ouve-se “por trás de um biombo” a conversa ruidosa das moças, no entanto, para dona Engracia, as jovens estariam brigando como de costume. Esse comportamento comum era decorrente dos “modos e gênios”, pois seriam “verdadeiros diabretes de saias”. Segundo a crônica, as moças tinham vindo do Rio de Janeiro e os pais haviam lhes mandado para morar com a tia, talvez por não poderem “aturá-las” e, desde esse dia, não houve mais sossego na casa de D. Engracia.

A tia dizia que não tinham “um pingo” de juízo e nem faziam nada com jeito. Acordavam às oito horas da manhã, “amarelas como banana madura”, metiam-se no “*toilette*”, saindo vermelhas como “camarões fritos”. Ou seja, passavam horas maquiando-se, embelezando-se. Usavam vestidos tão curtos que pareciam “saiotes de dançarinas”, de mangas “nem lembrança”. A graça da cena, ficava por conta dos comentários de D. Engracia, ao afirmar que “hoje, só há mangas nas mangueiras”. Também não escapavam das observações da velha senhora, os cabelos, os sapatos e os diálogos: “Vejam só o que estão dizendo... Virgem Maria!...”.

“Lucy (dentro). – Daisy, Daisy, que achas? Já estou bem vermelha?
Dayse Idem). Ah! ah! ah! Estás interessante!... Olha no espelho. Tens uma face mais pintada que a outra. Esfrega o lenço; não lambe os beiços porque sai a tinta. Tens pó de arroz até nos olhos. Deixa limpar (pausa). Pronto; agora sim; estás *batuta*! (ambas continuam se tocando). É verdade. Lucy! Queres saber quem anda roxinho por mim? O Maneco. Nem sei, quer por força fazer fita comigo. É a minha sombra: para onde ando lá vae o Maneco. Virgem! Que criatura insuportável!...”

Lucy. – E tu? Porque não o atendes?

Daisy: - Eu?!... Era o que faltava! Só se estivesse louca! É um sujeito tão casqueta e tão *pífio* que já levou um formidável barracão. Imagina Lucy que não é um rapaz *chic*, apesar de dizerem que conversa admiravelmente bem e faz magníficos versos! Não joga *foot-ball*, nem *water-polo*, não nada, não rema, não frequenta o *Sport*, a *Assembleia*, o *Pará-Club*, não veste à moderna, não tem *arame* e nem aos menos sabe flertar... Para que me servia semelhante palerma?

Lucy. – Tens toda razão, Daisy; não há como o meu Nhozinho. Esse sim, é *batuta* de verdade. Já o viste com o seu último fato novo?

Daisy. – Ainda não. De que cor?

Lucy. – Sei lá! Agora me apertaste. É assim... um fato de uma cor esquisita, meio verde, meio amarelo, bem apertadinho na cintura, um verdadeiro *almofadinha*! O mano chama-lhe burro, mas pouco me importa, porque é um *sportman chic* e não anda pronto.

Daisy. – Olha Lucy, que está ficando tarde. Não deixo hoje de ir à Perfumaria comprar *rouge* e também ver o meu gajo, de passagem.

Lucy. – Então, vamos já pedir licença a titia para sair. (Entram). (Ai! Meu tempo. *A Semana*, 20/08/1920).

Ao aproximarem-se da tia pediram-lhe a benção, no que D. Engracia respondeu “– Deus as abençoe e lhes dê juízo... Que andam a fazer”? Todos os dias, as jovens saíam para fazer algumas compras no comércio. “Sempre as mesmas compras e os mesmos passeios”. A senhora questionava: “se queriam sair porque não estavam vestidas?” Com risos as sobrinhas respondiam: “e não estamos vestidas?! A titia não vê? Pois já estamos prontinhas...” e estavam, segundo elas, *chics*. Em tom sarcástico D. Engracia questionou, “– Vestidas?! Santo

Deus!... Só se for para o banho! Tenham juízo, meninas...”. As sobrinhas consideravam os vestidos muito finos, caros e elegantes. Porém a tia interrompia, “- Credo! Cruz! O mundo parece estar para acabar... E estes sapatos de equilibristas?!...”. O debate entre as personagens coloca em cena a questão das gerações, destacando o padrão comparativo de cada uma. Enquanto para a senhora os vestidos, os sapatos e a maquiagem estavam exagerados, para as moças os tempos eram outros e permitia às mulheres certa liberdade se comparado ao tempo de D. Engracia.



Figura 47. Ai! Meu tempo. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 20 de agosto de 1920. Ano 3, nº. 126.

Nesta primeira imagem vê-se o quanto a moda foi moldando padrões de comportamento, capaz de marcar momentos importantes na visão dos contemporâneos. Como o texto foi escrito por um homem, Arthur Porto, embora tenha contado com a participação da professora Arzuilla Horta, apresenta dois pontos de vista importantes, os gêneros ganham destaque na narrativa e as ilustrações de Theodoro Braga mostram o quão atraente o texto consegue ser ao permitir ao leitor do magazine a visualização da sua sociedade e do seu contexto histórico.

Observando a imagem, a senhora sentada na poltrona, de óculos, com a mão em gestos, mostrando os braços cobertos pelas longas mangas do vestido, dialoga com as jovens, as quais usam os vestidos questionados pela tia, deixam entrever uma série de elementos.

Como a ausência de mangas, a saia curta, mostrando as pernas até o joelho. O decote e as costas nuas, estão preponderantes, demonstrando que as vestimentas permitem uma liberdade maior para as mulheres dos anos 20 do século passado.

Na visão de Herman Lima (1963, p. 448), a moda, em especial, a feminina foi “sempre motivo para as caricaturas engraçadíssimas, pela exploração do ridículo de que muitas vezes se reveste” e, por essa razão se tornou um dos principais objetos de muitos caricaturistas, como Sebastien Auguste Sisson, artista francês radicado no Brasil; Pedro Américo de Figueiredo e Melo, considerado um dos maiores pintores acadêmicos do país; Julião Félix Machado, importante caricaturista que começou a publicar as suas produções, em 1886, *n’O Diabo coxo e na Revista Ilustrada*, em 1887; Raul Pederneiras, destacado jornalista da primeira metade do século XX; José Carlos de Brito Cunha, chargista, caricaturista, desenhista, pintor, ilustrador, iniciou a carreira em 1902, na revista *O tagarela*, só para citar os mais expressivos. É necessário considerar, os tempos eram outros e a maneira como Herman Lima (1963) considera essa representação não leva em consideração as necessidades adquiridas pelas mulheres ao longo da história. Tanto que a título de exemplo, as saias mais curtas facilitavam o levantar das pernas na hora de entrar nos bondes.

Na crônica sobre a moda, o modelo dos sapatos também era motivo de orgulho para as jovens, pois haviam adquirido há pouco tempo e o modelo, consideravam-nos “a Luiz XV...”. O confronto entre o que pensavam as jovens e a senhora mostra um choque de geração bastante interessante, não à toa D. Engracia questionava “– Qual Luiz XV, qual história! E esses cabelos arrepiados são com certeza à Maria Antonieta”? E num momento de euforia, buscando impor seus valores, abriu a cesta e apresentou um pente e disse “vão se pentear, - porque só parece, que se levantaram agora da cama, (com ênfase). Ai! Meu tempo! Meu tempo”! O penteado das sobrinhas não agradava a tia, sentia-se ofendida pelo descompasso das meninas, exigindo com isso o pentear dos cabelos. A atitude da senhora é, por isso, conservadora, do ponto de vista das jovens.

Acreditavam, Daisy e Lucy serem comportadas, questionavam a tia para observar os trajes das outras moças, que segundo as irmãs assustavam a todos.

Daisy. – Ora, a titia sempre a pregar sermões! As outras andam pior do que isto e não se diz nada. Eu bem conheço o *truc* de todas as velhas, que rezam pela mesma cartilha; dizem que as modas do seu tempo, sim, é que eram modas convenientes. Mas é só para nos passarem um *blefe*. Eu não vou nisso. Todas as moças da antiguidade pareciam umas **santinhas**, mas, na

realidade, quantas não eram **sapequinhas**. Por seu gosto, titia, deveríamos andar de rosário em punho, embiocadas como freiras, visitando igrejas, não? (Ai! Meu tempo. *A Semana*, 20/08/1920) (grifo nosso)

As jovens desafiavam a tia, ao utilizarem duas expressões: santinhas e sapequinhas, numa atitude comparativa, afirmavam que a tia deveria comportar-se de forma próxima as das moças, assim como estas buscavam os seus amores e seus possíveis maridos. Diante desse confronto, a tia questionou as moças, sobre o que queriam saber. As sobrinhas deveriam, na opinião da tia, deixar as faceirices e as rodas dos moços, pois caso continuassem com aquela postura, poderiam perder um “bom casamento”, as jovens riram das palavras da tia. Para assegurar um casamento, nestes novos tempos, deveriam romper com os valores considerados, pelas jovens, como “processos antigos”. Contudo, as jovens senhoritas queriam saber o modo como a tia havia conseguido seu casamento, pois com “tanta santidade” de seu tempo, soubera “pescar o titio”, casando-se. Porém, da forma como aconteceu o casamento da velha senhora teria sido algum “milagre de Santo Antônio”. O texto carrega nos elementos simbólicos ligados a religião, pois o catolicismo, apesar de não ser a religião oficial do estado, mostrava-se importante, fazendo com que as referências a diversos elementos estivessem carregadas por estes aspectos. O fato é relevante porque, mesmo nas páginas dos periódicos de circulação diária, em Belém, apresentavam informações relativas à igreja católica e aos santos.

Para D. Engracia, o falecido marido “que Deus haja nos céus”, era um bom homem e, ao recordar do esposo, levou o lenço aos olhos. O saudosismo da tia foi logo comentado pelas sobrinhas, porém suscitaram a forma como havia conhecido o marido. O objetivo das jovens era saber como a tia havia conseguido “pescar um bom marido”. A senhora destacou nunca ter sido uma “sirigaita”, numa espécie de comparação ao comportamento das jovens. No entanto, o lugar onde conhecera o tio das moças, foi a Igreja da Trindade, a mais “concorrida por gente boa, moços e moças...”. A Igreja, por sua localização, ocupava lugar privilegiado, na área central, próxima a antiga Faculdade de Direito, mostrando a importância da mesma para a concorrência dos rapazes e moças da cidade de Belém.

Demonstrando certo conhecimento de francês, Lucy disparou: “Ah! Então era esse o lugar dos *rendez-vous*, não?” Ou seja, era o lugar dos encontros amorosos, ou onde os mesmos surgiam. A Igreja, considerada pelas sobrinhas como lugar de avó, mostrava-se um

lugar importante, pois foi justamente na Trindade, quando a tia participava da “Novena da Senhora do Rosário e dos outros santos”, que encontrou o “nhô Zézinho”. Numa sexta feira da paixão, ao sair da Igreja foi até a pia tomar água benta. Fazia com o objetivo de “espantar o demo”. Foi justamente quando colocou a mão na pia, percebeu o futuro marido colocar a dele, nisso as “duas mãos se encontraram e a água salpicou-me a cara”. De imediato ficou espantada com o ocorrido, olhou zangada para o homem ao rir e nada disse. Imediatamente, D. Engracia resolveu sair. Ao olhar para trás, percebeu que o jovem continuando a olha e rir. Chegou em casa pensando na água benta, na Senhora das dores, no Senhor morto e no nhô Zézinho. Alguns dias depois, numa manhã, D. Engracia estava colhendo flores no jardim e viu passar, através da cerca, o rapaz, muito bem vestido “mais bonito ainda”, apesar de ser envergonhada, como ela mesma se definiu, de súbito tomou uma rosa e a atirou aos pés do moço. O jovem parou, admirado, apanhou a flor, cheirou-a, mas não viu D. Engracia “porque eu estava bem escondidinha”. No outro dia, o homem foi falar com a mãe de criação, “pedindo para casar comigo...”.

As sobrinhas comemoraram e de maneira humorada, destacaram haver sido um milagre o casamento, pois de tanto andar na igreja, havia encontrado, na pia da água benta a mão do “nhô Zézinho”, e questionava a tia e hoje “nós e que somos as sapecas”. D. Engracia lembrava ainda não ter terminado a sua história. Lembrou, porém, que a madrinha, como chamava a mãe de criação, havia respondido, a moça não estava preparada para casar, porquanto lhe faltava aprender a costurar e o governo da casa. No entanto, depois de três meses casou. A tia destacou ter aprendido a fazer camisas, vestidos, ceroulas, fronhas. O casamento, segundo a tia, foi a “capucha”, sem festas nem moda, mas foi muito feliz com o seu marido.

Este tipo de casamento para as sobrinhas mostrava que “não havia **civilização**” (grifo nosso). Consideraram ainda, o noivado triste, sem graça, pois, nestes novos tempos, exigiria, nas palavras de Daisy, um noivado longo, “para gozar bem as delícias do noivado”, andar de braço dados com o eleito, fazendo o “footing pelas avenidas”, provocando invejas às outras que ficariam de queixo caído. Isso, seria a “maior das aspirações”, sendo um noivado ideal, o restante era conversa. Lucy ia além, destacando o bom do noivado era dançar com o noivo, pois depois de casada “a gente fica papel queimado”.

D. Engracia afirmou ter dançado muito com nhô Zézinho, mas não era dança “pulada nem sapecada como a hoje”. As danças eram quadrilha “séria”. A tia se considerava

uma boa dançarina. Daisy mais uma vez questionou a tia, afirmando sobre as “danças de hoje” não se comparavam com as conhecidas pela tia, porém, ainda estava em tempo. A música “tão dengosa faz logo a gente ficar *sapequinha*”. Há uma cena engraçada. O leitor se depara com certo humor, possível considerar, ao analisar o contexto, esse tipo de fonte permite compreender a maneira como dois períodos, representados pelo confronto de gerações podem apresentar elementos históricos específicos. E a narrativa em questão representa, segundo Marcelo Balaban (2009, p. 95), parte de uma “memória constitutiva da vida do personagem”, ou seja, a construção do texto acompanha parte do vivido pelos seus autores, de modo a possibilitar a compreensão da sociedade em momentos distintos.

A dança do tempo das jovens, no caso a dos anos de 1920 era, segundo Daisy uma verdadeira ginástica, pois os movimentos dos corpos eram variados. A dança era uma “delícia”, ainda mais quando era feita com certo “almofadinha, batuta de verdade, *chic*”, era o que de melhor poderia acontecer a uma mulher. Aliás, o tipo “almofadinha” foi retratado por Cotta, como sinônimo de rapaz exagerado no modo de vestir, sempre preocupado com a própria aparência, também significava sujeito educado e para as sobrinhas, o moço deveria ser competente no ato de dançar. Porém a representação do caricaturista apresenta um sujeito, embora apresentável, pois está bem vestido, um tanto quanto desajeitado.



Figura 48. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 03 de dezembro de 1921. Ano 4, nº. 191.

O Almofadinha encara as leitoras, procurando encantá-las. Vê-se claramente uma crítica por parte de Cotta. Este homem era o modelo que se apresentava para o ano de 1922. Em metamorfose, embora ainda não estivesse pronto, de acordo com os padrões de beleza defendidos pelas sobrinhas de D. Engracia. O homem apresentado para o ano novo não é o modelo de beleza que encantaria de imediato, porém as roupas bem passadas, cabem no corpo e servem para dimensionar a importância deste tipo para a sociedade em geral. Isto fica evidente, pelo conjunto, a pose, a gravata e as asas, mostram o quão importante para a moças este sujeito era.



Figura 49. Ai! Meu tempo. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 20 de agosto de 1920. Ano 3, nº. 126.

A sobrinha utiliza-se da expressão “civilização” numa clara comparação entre as épocas de cada. A dança das sobrinhas era algo incomum, para dona Engracia. “– Misericórdia, meu Deus!” As meninas foram consideradas loucas. Para as moças o ato era maravilhoso, pois “até a gente, se esquece de que vive. Parece que se vai subindo para o céu!...” A tia ao contrário achava a dança algo de gente “desmiolada! Não posso tolerar danças carnavalescas”. Ao tentar sair da cena, levantou-se rapidamente. Porém o novelo de lã, que estava no colo, caiu, e imediatamente as moças pararam e lembraram-se do “*foot-ball*, começaram a *schootar* o novelo”.

Lucy. – Vamos ao *foot-ball!* *Schoota!* Defende!

A titia é o *referee!*

Lucy. – Goal! Goal! (Batem palmas e saem correndo).

Ambas. – Adeus, titia! Viva as sapequinhas e os almofadinhas!

D. Engracia (que não se pode retirar por causa do jogo improvisado). – Eis aí uma boa amostra da educação moderna, no seio da sociedade mais civilizada! Como estão desviadas as moças da verdadeira educação doméstica! Que se pode esperar dessas futuras mães de família?! E ainda se acusa as escolas! Qual escolas! A culpa é dos pais ou responsáveis, que aprovam estes escândalos de modas e de modos! O mundo está perdido, meu Deus! Salvae-nos! Ai! Meu tempo! Meu tempo! (Ai! Meu tempo. *A Semana*, 20/08/1920)

Podemos identificar, a partir do texto, a ideia de “civilização” marcada pelo modo de vida da sociedade paraense. A palavra caracteriza-se por um abrandamento dos costumes, no caso, para as sobrinhas de Dona Engracia havia claramente a ligação entre os termos “Civilização” e “Progresso”. Segundo Starobinski (2001, p. 15) “são termos destinados a manter as mais estreitas relações”, deste modo a marcha da civilização é representada por diversos estados de aperfeiçoamento sucessivos. Temos, assim, a ideia de que “Civilizar” torna-se um elemento capaz de atender aos valores humanos, bem como os objetos, buscando, com isso, abolir todas as asperezas e as desigualdades grosseiras, eliminando as atitudes rudes.

Necessitava-se suprimir os valores capazes de gerar atrito. Os códigos de postura implementados nas capitais do Pará e do Amazonas buscavam identificar os sujeitos considerados incivilizados, para que a sua representação se desse de “maneira a que os contatos sejam deslizantes e suaves”. Novamente podemos visualizar que os mecanismos de controle social se tornavam uma espécie de “instrumentos que, figuradamente, asseguram a transformação da grosseria, da rusticidade em civilidade, urbanidade, cultura” (STAROBINSKI, 2001, p. 16).

Nos primeiros anos do século XX, seguindo o pensamento de Ricardo Schmachtenberg (2008, p. 1.), as cidades viram surgir os códigos, os quais buscavam regulamentar os desvios visualizados nas cidades. Essas, aliás, vinham passando por uma série de condições favoráveis ao desenvolvimento de ambiente “doentio”, e assim dotadas de mecanismos regulamentares, prevenia-se os efeitos nocivos os quais “pudessem incidir sobre o espaço urbano e infectar a população”. Contudo, a população, em especial a elite, deveria ser conservada longe dos doentes, por essa razão os códigos buscavam evitar a presença dos

grupos considerados marginais, e que como não poderia ser civilizada, deveriam ser excluídos das áreas centrais das cidades.

Além da estratégia de controle, por parte dos governantes, com o recurso dos Códigos de Posturas, Humberto de Campos (1982, p. 113) lembra da importância da moda em relação a ideia de civilização, pois como era uma só, “para todo o mundo que é ou se considera civilizado”. Porém, os confrontos trazidos pelos costureiros davam, segundo Campos, a impressão de que os mesmos haviam ficado “todos, malucos ao mesmo tempo”, porque o interessante é que havia “vestidos apertados e vestidos frouxos; de tecidos pesados e de tecidos leves; decotados até o estômago ou afogados até o queixo”. De certo modo, havia uma espécie de anarquia quanto ao domínio da moda, porém essa mudança constante, obedecia aos “motivos superiores, de ordem econômica e psicológica”. Percebe-se, a ideia de civilização acompanhava os desenvolvimentos passados pelas sociedades, ou seja, eram construídos por consequências “imprevistas de conflitos, dos trabalhos, das inovações pontuais” (STAROBINSKI, 2001, p. 17), nas quais as relações humanas passam a ser reguladas por códigos simbólicos apresentando valores, conduzindo à formação de padrões a ser seguidos.

No entanto, os comportamentos e padrões são estabelecidos de acordo com a sociedade na qual se vive. Sendo assim, no período anterior aos anos 20, do século passado, as avós e bisavós usaram anquinhas, crinolinas ou mesmo vestidos arrastando, e isso ocorria porque a vida “lhes era tranquila e parada”. Não à toa, a aristocrata se movia como uma “grande boneca de molas delicadas”, porém essa tranquilidade foi sendo substituída pelas novidades trazidas pela “modernidade”, pois;

Tendo de entrar em bondes a mulher teve de suprimir a manga estofada. Tendo de correr para tomar um veículo, encurtou o vestido. E como, a partir de 1914, tivesse de fazer concorrência ao homem na atividade prática, simplificou as modas complicadas, cortou o cabelo que lhe tomava muito tempo a compor, tirando de uma necessidade todas as vantagens nos domínios do gosto (CAMPOS, 1982, p. 114).

Ao voltar-se a atenção para a citação acima, visualiza-se as sobrinhas de D. Engracia, mostrando com o seu debate, os novos tempos, exigindo das mulheres um comportamento novo. Nesse sentido, os vestidos usados, de acordo com o definido pela moda, mostravam os valores “modernos” definidos pela sociedade belenense do início do século

XX, pois tendo de entrar nos bondes houve a supressão das mangas estofadas e precisando correr para tomar o veículo, encurtou o vestido, isto quer dizer, a moda acompanhou os elementos “modernizadores” da população.

Humberto de Campos (1982) chamou atenção para Marcel Prévost,⁷⁰ este havia iniciado, em Paris, “uma campanha contra a restauração da saia comprida”. No caso do Brasil, a oportunidade de escrever um artigo assegurando que, caso a moda fosse readotada, teria pouca duração. Pois a necessidade dos tempos “modernos” logo estabeleceria o retorno ao regime da saia curta e do cabelo cortado. Campos lançou uma série de questionamentos como, por exemplo, se a mulher de 1900 que usava saia comprida, teria ela regressado a 1885 para utilizar a saia balão, ou mesmo a 1930 teria voltado a usar a saia comprida de 1900. Nestas duas situações caso tivessem feito, estariam confessando a sua inferioridade injustificável e mesmo incompreensível, haja vista “ela afirma hoje, por toda parte, as suas excepcionais qualidades de inteligência” (CAMPOS, 1982, p. 115).

A mulher havia adquirido novos hábitos e comportamentos, além de maneiras influenciadas pelas mudanças do período, principalmente pelas revistas do período, como a *Fon-Fon* do Rio de Janeiro, apresentando as mulheres modernas como as praticantes dos esportes. Eram vistas pelas avenidas da cidade, bem como iam aos bailes elegantes, participando ativamente da vida social da cidade. Essa mulher era considerada moderna, porém suas atitudes provocavam espanto, principalmente nos homens. Os hábitos eram considerados avançados para o seu tempo, observa-se a quebra da hierarquia entre o público e o privado, na medida em que a mulher passou a ser vista passeando sozinha pelas ruas dos grandes centros. Para muitos, o correto seria o homem sair para o espaço público, enquanto a mulher dedicava-se às tarefas domésticas, contudo gradativamente essa postura foi sendo alterada e a mulher ganhou as ruas.

As novas atitudes das mulheres “modernas” estavam por inverter a ordem natural, pois ao ganharem o espaço público, iam sozinhas às ruas, faziam as compras sem os acompanhantes. O questionamento era comum, fazendo com que os homens desejassem o retorno das mulheres ao lar, ou seja, o retorno as tarefas antes estabelecidas. O receio maior

⁷⁰ Valentin Louis Georges Eugène Marcel Prevost (1871-1922) ensaísta, romancista e crítico. Escreveu sobre vários temas, em especial, para o jornal *Le Mensuel* e para a prestigiada revista *La Revue Blanche*. Como romancista destacou-se pela produção de histórias que pretendiam mostrar o efeito da Educação parisiense sobre as mulheres jovens. Foi eleito para a *Académie Française* em 1909. Informações disponíveis em: <https://www.britannica.com/biography/Marcel-Prevost>, acesso em 21/03/2018.

residia no fato de que as senhoras passassem a ocupar o lugar dos homens na sociedade, as ideias de igualdade dos sexos começavam a ser debatido com mais força nos anos de 1920.

Fabiana Macena (2010, p. 121), em dissertação de mestrado, apresentando as mulheres cariocas, dos primeiros anos da década de 20, do século XX, na revista *Fon-Fon*, é enfática ao dizer que “As representações do gênero e da modernidade”, marcaram a construção das relações femininas a partir das “tensões, prescrições e ambiguidades”. Essas foram responsáveis por marcar a sociedade do período, justamente no contexto no qual se debatia a necessidade de inserção do país na “ordem mundial civilizada e moderna”, ao mesmo tempo era necessário “preservar algumas tradições vistas como alicerces da sociedade, dentre elas, a maternidade e a domesticidade femininas”. Em outras palavras, fazia-se necessário mostrar às mulheres os seus deveres direcionados ao lar.

O discurso de uma sociedade “moderna”, na qual as mulheres ganhavam espaço, recorria às falas masculinas, o que por si autorizava o discurso como um elemento recorrente de construção de análise, visando colocar as representações femininas nas páginas dos jornais e revistas. Porém, mesmo no caso onde as narrativas eram construídas pelas mulheres, ficava evidente a necessidade do apoio masculino, as imagens representativas eram elaboradas e sofriam a “influência dos textos e construção dos homens”. (MACENA, 2010, p. 106).

Para tornar o seu texto consistente, Humberto de Campos (1982, p. 115) ressaltou: “se não me engano”, Platão contava “que o traje da mulher ateniense reflete a mentalidade grega”, isto quer dizer, a moda, de maneira geral, reflete o pensamento de sua época. E o vestuário leve “unido ao corpo, oferecendo na intimidade do lar” mostrava-se gracioso em seus movimentos, pois era vestuário pronto “a cair para o banho, para ginástica ou para o amor”. Portanto, o mundo civilizado do século XX deu à mulher “a graça e essas facilidades. Porque abdicar das vantagens tão lenta e merecidamente conquistadas?”. Ser mulher “moderna”, neste contexto, demandava o exercício de verdadeira equilibrista, pois havia o receio de contrariar os valores do patriarcalismo. Macena (2010, p. 61) explica que a conduta moderna foi bem-vinda, no entanto, tornou-se um elemento temido, na medida em que era necessário exercer um controle e vigilância, principalmente sobre os “papéis femininos”, já que o desenvolvimento de características modernas não poderia afetar a dimensão da “ordem antiga patriarcal”.

Eneida Costa de Moraes (Da cidade majestosa. *A Semana*, 15/01/1927) trouxe informação relevante do ponto de vista da vida das mulheres. Chamava atenção para a vitória

do feminismo e do fortalecimento do “sexo oposto”. Isso ficou evidente nas artes, literatura, política e nos esportes, neste último, havia um nome em evidência. Diante do novo quadro, muitos comentários e críticas recebiam. Contudo, havia coisa pior, pois a mulher havia deixado de usar smoking. A moda havia passado, mas “tremei cavalheiros”, uma criatura de cabelos morenos desafiou “aqui, nesta cidade pescadora”, todas as mulheres e todos os homens que duvidassem para um “match de box!”.

Os jornais publicaram o desafio e garantiam: a moça era uma “boxeuseuse conhecida”. Eneida Costa de Moraes afirmou ainda: a coisa era terrível, sendo o soco nas mãos masculinas um sinal de força, o que seria nas mãos femininas? Para tanto imaginou as unhas feitas numa elegante manicure dentro de luvas “grotescas de boxe”. Seria algo ridículo? Destacou Eneida Costa não saber, pois “ontem fumar, beber, cruzar as pernas, pintar as unhas era ridículo para as mulheres... hoje é *chic*, natural, comum...” por último aconselhou os amigos a precaverem-se, era necessário ter cuidado “vós, meus senhores”. Caso as mulheres resolvessem aprender os boxes, os homens viveriam “desmandibulados, coitados dos homens”

Há na narrativa de Eneida Costa a apresentação de elementos novos no cotidiano das cidades brasileiras, pois escreve diretamente do Rio de Janeiro, mostrando que as mulheres ganhavam destaque cada vez maior, embora em muitas situações ficasse evidente uma tentativa de questionar os valores do patriarcalismo, o qual em muitas ocasiões impediam as atividades das mulheres. Apresentando-as como as responsáveis pelas atividades domésticas. A questão é tão importante que, no mesmo número da *A Semana*, publicada em 15 de janeiro de 1927, o editorial trouxe como questionamento o título “Qual é a Rainha dos Empregados do Comércio?”, o objetivo foi o lançamento de um concurso, para que os frequentadores do comércio escolhessem a rainha dos empregados entre as moças adolescentes.

O texto, embora sem assinatura, mostrou alguns elementos curiosos. Afirmou ser a vida, como um todo, uma arte, e assim haveria de ser recompensada. Todos sabiam, segundo o texto, de “uma avultada falange de moças” se empenhando com seus esforços na “grande luta comercial”. Trabalhando no comércio, porque para muitas delas o “destino roubou o sonho de viverem em um constante colóquio com os espelhos, a olhar sempre das janelas os bondes e o sol...”. Fica evidente ser a narrativa escrita por um dos redatores que via as mulheres como sujeitas aos valores do patriarcalismo, pois, deveriam estar em casa

embelezando-se para conquistar um marido. Ou seja, exerciam as atividades comerciais, não por vontade, mas por necessidade, pelo acaso do destino.

O sorriso encantador das jovens tinha algo de singular encanto. Sorrindo, convenciam os homens a entrarem em uma loja e comprar, “empregar bem o dinheiro, sob uns olhos bonitos de mulher adolescente...”. A graça das mulheres seduzia os homens e, assim, trabalhando conseguiam aumentar as vendas e, num ato de “reconhecimento”, os proprietários da *A Semana* viram a necessidade de realizar um concurso para eleger a Rainha do comércio. Seria aquela de melhor sorriso, a mais bonita e virtuosa, enfim a “capaz de ser rainha”. Os gestos seriam dignos e seguiam o já realizado em outras cidades do Brasil, como o Rio de Janeiro que já teria eleito a sua rainha. Nos números seguintes da revista, estariam os cupons para os leitores votarem nas suas preferidas. Ora novamente vê-se os redatores colocando as mulheres na condição de representantes tão somente da beleza. No entanto, fica evidente que muitas atividades comerciais obtiveram sucesso pelo charme feminino capaz de encantar os homens.

Neste contexto de valorização da figura feminina e dos elementos compositivos da cidade, como a sua arquitetura, a figura de Andreilino Cotta encontra o lugar propício para a produção de suas caricaturas sobre Belém. Chama atenção ainda a quantidade de elementos simbólicos marcando a “grandeza” da capital do Pará; circulavam com frequência crônicas abordando os diferentes momentos representativos da cidade e as revistas e jornais procuravam dar conta dessas características. No texto de Mlle ENFADONHA (*A Semana*, 20/05/1933), intitulado “Venenos de Eva”, a narrativa apresentou um pequeno debate entre duas amigas, o meio para isso foi telefone, um símbolo da “modernidade” vivida nas cidades brasileiras. As amigas aproveitaram o “telefonema indiscreto” para lançarem uma série de questionamentos sobre a festa que havia ocorrido na noite anterior: “O Baile das professoras”.

O evento tradicional tornou o diálogo rico, pois uma das amigas quis saber: “não quiseste ir ao baile das professoras? Imediatamente, a outra respondeu “Infelizmente, não pude”, o motivo foi o fato de as “coisas estão pretas e a linda *toilette* por mim idealizada e preparada com todos os requintes ficou... em imaginação”. A sociedade belenense, dos anos de 1920, tornava a participação em festas quase uma obrigação para quem fizesse parte da elite local. Contudo era necessário confeccionar, em alguns casos, as suas próprias roupas e com certa antecedência, principalmente para as mulheres, as quais nestes momentos aproveitam para se mostrarem belas e com roupas diferentes das demais.

Como a que havia ficado com seu vestido apenas na imaginação sofreu logo com a fala sarcástica da outra amiga. “- Pois não sabes o que perdestes! A brilhante recepção compareceu tudo (perdão! Tu não estavas lá, por isso essa palavra não se justifica) – uma grande parte do que Belém possui em elegância beleza e distinção”. Ou seja, as pessoas elegantes da cidade compareceram ao baile. “- Como tu sabes ser gentil e boa, quando queres!”. Isto é, não bastava mostrar que a festa tinha sido um sucesso, a amiga alfinetou a outra destacando ter perdido a oportunidade de aparecer diante da sociedade paraense.

A crônica apesar de clara, precisou de uma imagem para reforçar o debate. Tem-se, pois um diálogo interessante, contudo a forma como a imagem foi colocada, mostra a importância das produções de Andreilino Cotta para a consistência da informação. O texto publicado, na *A Semana*, de 20 de maio de 1933, finalizou com a referência às moças, as quais continuavam encantadoras, contudo “Vestem de senhoras... os decotes fazem confusão... meninas tão novas... Quanto eu tiver filhas...”. A interlocutora, aproveitou e reforçou a forma como as moças comportavam-se, mostrando a moda extravagante. No entanto, exageram. Por essa razão, afirmou uma das amigas que quando tivesse filhas elas seriam diferentes. A outra, porém, manifestou-se e disse: “farás o que todas fazem é a moda”. O diálogo persiste, mas em determinado momento uma interrompe, afirmando ser melhor conversarem pessoalmente, na medida em que há muito mais a ser dito, antes, contudo ainda há tempo para mais uma informação, “Ia esquecendo de dizer-te que aquela tua simpática, estava lá... luto recente... muito interessante, em sua *toilete* amarela...”. Para a amiga, a “tua simpática” estava de luto recente, de modo que nem deveria estar na festa e muito menos de amarelo. A outra retrucou “- As tuas reticências são ferinas! Mas não sabes que o amarelo também é desespero?”.



Figura 50. Mlle. ENFADONHA. Venenos de Eva: Telefonema indiscreta. *A Semana*: revista ilustrada. Belém 20 de maio de 1933, ano15, n°. 750.

A crônica termina com essa imagem. Em primeiro lugar, a postura da moça reflete diversas críticas levantadas contra a moda, ora agradando, ora servindo para fazer as demais rirem dos excessos e dos trajes curtos. Além dos cabelos que ganharam novas representações com os cortes frequentes. O florido do vestido confunde, tornando a imagem confusa. Andreilino Cotta inseria-se cada vez mais numa sociedade, a qual buscava adequar-se aos novos momentos com a introdução dos elementos da moda. Ganhando espaços nos lugares frequentados pela elite belenense. Mostrava Cotta com essa representação, a compreensão da moda que circulava na cidade. Primeiro pelos cabelos excessivamente curtos e com uma espécie de gel os colava ao couro cabeludo. Segundo o vestido muito curto, provocava entre os olhares curiosos questionamentos pelos excessos, além claro do sapato de salto alto, responsável, em muitos momentos, por desequilibrarem as mulheres.

A sociedade paraense colocava-se num ambiente de transformações, marcada nos diversos campos como, por exemplo, a literatura, apresentando um repertório rico nas páginas dos periódicos e revistas; as artes se mostravam pela expressiva quantidade de exposições

realizadas em Belém, além da criação de uma escola de Belas Artes e na moda moldando o comportamento social. Neste sentido, a cidade passou a conviver com elementos irreverentes ao mesmo tempo polêmicos e vinculados ao período, mostrando-se com uma nova fase para a literatura paraense.

3.4. Literatura e identidade amazônica.

Os anos de 1920 apresentou várias inovações que reorganizaram a maneira de pensar da sociedade, entre elas a literatura com espaço cada vez maior, pelo conjunto de publicações e produções disponibilizados nas páginas dos periódicos. Diversos nomes importantes da literatura paraense mostraram os resultados dos seus trabalhos também nas revistas,⁷¹ marcando uma identidade regional e apresentando aos leitores de Belém o quanto intenso era a produção. Para termos ideia, a nova fase do modernismo no Pará, segundo Queiroz (2012, p. 28), apresentava os novos contornos da literatura, conduzindo a um afastamento “efetivamente da aura e da tutela dos moldes clássicos”, pois “os manifestos” no Pará foram capazes de divulgar e instruir um novo momento para a literatura, criando assim, “a fronteira entre a tradição e a inovação”.

Isto foi capaz de proporcionar um debate relacionado com a “própria identidade amazônica”, essa nomenclatura se destaca como essencial na construção de uma representação na qual procurava dar conta da manifestação desta nova arte circulante no Brasil, mas, no caso do Pará, destacava-se por sua produção diferenciada, dotada de “preocupações e linguagens coincidentes com a nova realidade literária brasileira”. (QUEIROZ, 2012, p. 28).

Antes, porém, se faz necessário compreender que, durante muito tempo, a literatura brasileira foi considerada um fenômeno cívico, pois serviu para consolidar argumentos que pudessem passar um ar de nacionalismo, ao mesmo tempo, buscou um elemento capaz de unificar e integrar o Brasil.⁷² Os valores literários e artísticos do eixo Rio –

⁷¹ Sobre os grupos intelectuais e o debate sobre o modernismo em Belém do Pará, reunindo literatos e artistas em torno do problema da ruptura com o passado, ver: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Efêmeros e vândalos: narrativa, cânone e herança modernista na Amazônia (1916-1929). In: FLORES, Maria Bernadete Ramos; PETERLE, Patrícia (Org.). História e arte: herança, memória e patrimônio. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014, p. 303-333.

⁷² Sobre essa perspectiva ver: COUTINHO, Afrânio (org). *A Literatura no Brasil: relações e perspectivas*. São Paulo: Global, 1997.

São Paulo, na opinião de Aldrin Moura de Figueiredo (2012, p. 19), não se fazia tão necessário quanto no passado para nova realidade paraense e mais como o “passado da *belle-époque* não havia conseguido branquear a raça e nem domesticar seus hábitos, restou aos modernistas a reabilitação da cultura local, positivando valores antes profundamente destrutados”.

Bruno de Menezes, colaborador ativo da revista *A Semana*, além de ter sido fundador da Revista *Belém Nova*, em 15 de novembro de 1923, publicou uma série de poemas e prosa. No entanto, na edição de 26 de novembro de 1921, o poema intitulado “Renúncia”, em homenagem a Carlos Nascimento, outro grande nome da literatura paraense do período, foi publicado. Objetivava-se valorizar o homem e escritor que tanto colaborou com as letras amazônicas.

RENUNCIA

A Carlos Nascimento

Teus olhares de esfinge tentadora
 não me demovem deste meu respeito;
 quando me vires, qual se um monge eu fôro
 vê no meu todo um novo ser perfeito

Transfigura-te e cruza as mãos no peito
 na contrição de humilde pecadora;
 mostra um semblante em lágrimas desfeito,
 branco fantasma errante de Lenôra...

O’ “nunca mais” entre nós dois sepulto...
 Fugamos ambos deste ideal sonhado
 no desespero da paixão sem culto!

Fica na sombra, por misericórdia...
 Todo Fruto Proibido do Pecado
 torna-se em Pomo de infernal discórdia!...

A homenagem a Carlos Nascimento se deu em virtude do seu falecimento. O poema demonstra a importância desse tipo de produção para manter viva a lembrança dos seus pares. Um ato de recordação. Esse tipo de literatura mostrava ainda a construção de uma identidade Amazônica e os principais nomes deveriam colaborar ativamente neste processo. O valor de um poema como este mostrava-se pelas palavras de elogios cuidadosamente escolhidas, como “perfeito”.

Eustachio de Azevedo⁷³ foi outro nome importante presente nas páginas dos semanários paraenses. Vale ressaltar, para se compreender a literatura paraense dos anos de 1920 era necessário realizar uma espécie de retorno aos debates das décadas anteriores. Neste sentido, objetivava-se conhecer o passado da literatura paraense. Queiroz (2012) vai além ao afirmar, neste momento, como estava em debate as comemorações do centenário da independência do Brasil, a região amazônica via ser despertada uma consciência quanto ao isolamento em relação ao restante do país. Buscavam, os intelectuais amazônicos, um desejo de ver seus trabalhos ganhando visibilidade. E a crise da economia da borracha aumentava ainda mais o desejo de ampliar os trabalhos, de modo a alcançar várias partes do Brasil.

Fazia-se necessário dar ênfase aos nomes da literatura paraense. Em crônica publicada por Jacques Rolla, em 1927, com o título de Poetas paraenses, mostrava o desconhecimento por parte da juventude local sobre os grandes poetas regionais. Jacques Rolla havia recebido do Rio de Janeiro, de um “velho amigo”, uma carta na qual comunicava ter lido os livros de sua autoria “Anthologia Amazônica” e Litteratura Paraense”, mas gostaria de ler também os livros de poesias de:

Bruno Seabra, Júlio César, Santa Helena Magno, Juvenal Tavares, Gustavo Adolpho, Mucio Javrot, Bezerra de Albuquerque, Vilhena Alves e João de Deus do Rego, intitulados, respectivamente, “Flores e Fructos”, “Pyraustas”, “Harpejos Poéticos”, “Paraenses”, “Risos e Lagrimas”, “Crepusculares”, “Lyra das Selvas” “Monodias” e “Primeiras Rimass” (ROLLA, *A Semana*, 15/01/1927).

Todos haviam sido citados por Jacques Rolla e, como o amigo carioca havia pedido os livros, o autor utiliza-se da *A Semana* para expressar a sua desolação, já que não poderia atender aos desejos do amigo. Percorreu os sebos de Belém, “um por um”, visitou todas as livrarias, “indagando com interesse e carinho”, mas a resposta foi sempre negativa. Para Jacques Rolla foi doloroso, pois os representantes da poesia do Pará, “no dilúculo de nossas letras, que souberam cantar em ponipotente arroubo os seus rios, os seus pássaros, as

⁷³ Escritor paraense, nascido em 20 de setembro de 1867 e falecido em 05 de outubro de 1943. Participou ativamente do movimento intelectual paraense. Adotou o pseudônimo de Jacques Rolla. Informações disponíveis em: <http://memoriadaliteraturadopara.blogspot.com.br/2013/03/eustaquio-de-azevedo.html>, acesso em 25/03/2018. Destacou-se por publicar “Artigos, crônicas, conferências, poesia, novelas, e mais traduções de escritores ingleses e franceses, saíam da pena de Jacques Rolla, pseudônimo por muito tempo usado por Eustáquio de Azevedo” (COELHO, 2008: 161). Disponível em: www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero05/FCRB_Escritos_5_8_Geraldo_Martires_Coelho.pdf. Acesso em 25/03/2018.

suas florestas, o seu fulgurante sol” estavam agora esquecidos. Os livros não existiam, a não ser os títulos raramente conhecidos. Diante desse quadro, a mocidade intelectual paraense estava privada de ler e admirar tais obras.

O problema, segundo Jacques Rolla, ainda residia no fato de não ter sido publicado uma segunda edição das obras poéticas. O que levou a questionar “quem terá essa boa sorte de possuir hoje esses volumes raros? Para ele outros tantos poetas regionais caíram no esquecimento, como Frederico Rhossard, que havia falecido sem deixar um livro publicado. Perguntando-se onde foram parar os “originais das Estrophes”, de Rhossard, os quais haviam sido prefaciadas “magistralmente, por Izidore Martins Júnior”. E concluía afirmando sobre o fato de ninguém responder aos seus questionamentos.

Quando escrevi a Anthologia manuseei, com amor, todos esses livros, a exceção das “Estrophes”; dois deles por especial gentileza do meu saudoso amigo Bertoldo Nunes; a ele devo leitura dos “Harpejos Poeticos” e das Pyraustas”, ao dr. Aldebaro de Albuquerque, o manuseio da “Lyra nas Selvas”, de seu saudoso pai, livro que conserva, e faz muito bem como santa relíquia.

As “Flores e Frutos”, as “Paraenses”, os “Risos e Lágrimas”, os “Crepusculares”, as “Monodias” e as “Primeiras Rimas” tenho a satisfação imensa de possuir em minha estante.

Mas... não me posso privar deles e nem o amigo que me escreveu exige esse sacrifício.

Às vezes, há quem m’os peça por empréstimo... Desculpo-me como posso, vindo-me à memória a sentença do Marquez de Maricá:

“Livro emprestado é filho prodigo que não volta à casa paterna” (ROLLA, *A Semana*, 15/01/1927).

A publicação deste texto, nas páginas da *A Semana*, foi encaminhada ao amigo distante, as respostas foram marcadas por mágoa, por não ter conseguido atender os desejos do solicitante. Ora, isso quer dizer, havia um mercado editorial forte, mas não tinha como prática a reedição de livros. Nomes importantes da literatura paraense caíam no esquecimento, e quando se procuravam às referências as essas literaturas, não se tinha acesso. Justamente no cenário dos anos 1920, quando se buscava uma identidade para atender os anseios da nação brasileira, em meio as mudanças trazidas pelo modernismo. A nova forma de escrever coligava-se a inserção de novos elementos na escrita. Andreilino Cotta como caricaturista apresentou diversos personagens do cotidiano amazônico, e que será visto no item específico. Na representação abaixo, realizou uma homenagem a Alcides Santos. Este durante muito tempo ocupou o cargo de diretor gerente do semanário. Para que seu o nome não fosse

esquecido, o colocou numa chama constante, em meio ao vento, balançando firmemente. Mostrando com isso a força do seu nome.

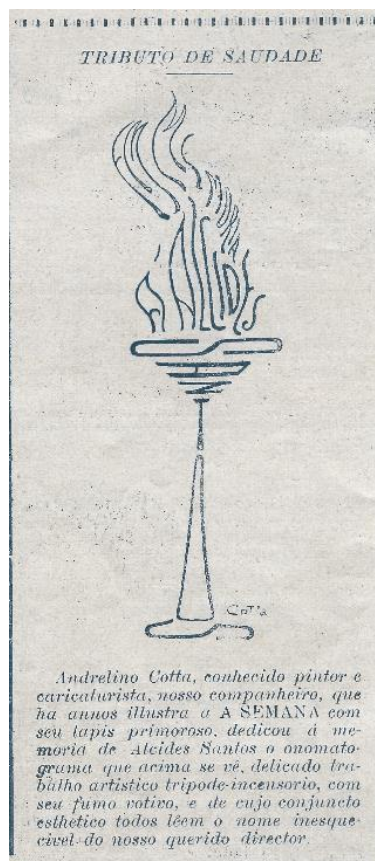


Figura 51. Tributo de Saudade. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 03 de maio de 1930. Ano 12, nº. 624.

Andreilino Cotta mostrou-se conhecedor dos elementos compositivos para a produção de textos, não à toa, essa homenagem endereçada ao sujeito tão importante, pois fez parte do corpo editorial da revista *A Semana*, estampado na edição de nº 624, com o “anomatograma” considerado de um “delicado trabalho artístico” onde vê-se o nome do “nosso querido diretor” falecido há algum tempo, mas que permanecia sua lembrança, sendo reforçado esse imaginário com a publicação da imagem produzida pelo caricaturista ilustrador daquele magazine há tempos.

Havia claramente nos anos de 1920 uma nova maneira de analisar a sociedade paraense, haja vista que grupos intelectuais buscavam uma identidade própria para a região. Isso quer dizer, ocorreu uma valorização dos temas locais. Tanto assim, nas páginas dos jornais e revistas criados para atenderem as novas demandas mostravam-se produtivas,

abordando as mais diversas temáticas, dando espaços a novos sujeitos, mas sem deixar de lembrar dos antigos colaboradores, os quais haviam se destacado nos diversos campos da sociedade paraense.

Ernani Vieira (1927) mais um dos colaboradores da revista *A Semana*, mostrando a ligação até o ano de 1927 com o governador do Pará, Dionísio Bentes, escreveu a poesia intitulada “Exaltação”, destacou as grandezas e penúrias vivenciadas na cidade de Belém, contudo, denominou a figura do governador como um verdadeiro “Ulysses” capaz de salvar a cidade das penalidades que estava submetida.

Belém - Dona Cidade da poesia...
Quanta Doçura, quando te transbordas,
dentro da Noite, da Oração das cordas
dos troveiros Violões em alegria!...

Penélope sonâmbula, tu bordas
áureo manto de luz- alma erradia –
para esse Ulysses que te vem com o Dia
e ante cujos mil ósculos acordas...

Minha Dona Cidade... Tanta, tanta
Beleza vejo que teus Sonhos há,
que a minh'alma se ajoelha, se te canta.

Estou de joelhos... sim de joelhos... ah!
é bem um templo o Grão-Pará, oh Santa
Maria de Belém do Grão-Pará!

Ernani Viera construiu uma espécie de narrativa mitológica para o governador, mostrando como a literatura serviu para reforçar uma ideia de construção de valores, de certo modo, visando aproximar o homem público dos leitores. Aliás, estes viam na narrativa a grandeza da administração. Ressalte-se que a situação política de harmonia não se manteria por muito tempo, pois houve, neste mesmo ano, um racha entre uma parte da imprensa e o governador, levando a diversos conflitos, como já vimos.

Os discursos políticos estampados nas páginas dos jornais e revistas, recorriam a expressões e valores do regionalismo, buscando enfatizar uma presença maior no cenário das representações do nacionalismo. Buscaram substituir os valores estrangeiros por símbolos e motivos nacionais, mas a questão da substituição colocou na ordem do dia elementos considerados rurais, como o caboclo, por exemplo. Este elemento ratificava o discurso de brasilidade e que esteve presente nas “tendências modernistas” (QUEIROZ, 2012, p. 33). No

entanto, ainda se vivia com autores e políticos, de certo modo, uma forma de representação, assegurando o domínio econômico e social, mas que gradativamente perdia espaço para as novas manifestações do modernismo amazônico, seja na literatura, seja nas artes e os principais divulgadores dessas novas representações estavam nas colunas e páginas de jornais e semanários locais e nacionais.

A *Semana* foi o grande exemplo da quantidade de informações disponíveis, pois nela versavam sobre o cotidiano da cidade de Belém. A revista circulou em diversos lugares do Brasil, contando com a participação ativa de colaboradores de várias partes do território brasileiro. Além dessa, outro exemplo de atividade literária, esteve por conta da *Belém Nova* (1923 a 1929) publicada sobre a direção de Bruno de Menezes. De publicação quinzenal contou com a participação do Grupo dos Novos os quais se reuniam com o intuito de debater os ideais modernistas. O primeiro número da revista trouxe nomes da literatura local como Apolinário Moreira, Ignácio Moura, Pereira Castro, Peregrino Junior, Raul Bopp e Abguar Bastos, “este último autor do Manifesto FLAMI-N’-ASSU (A Grande Chama), que propunha uma renovação estética literária regional” (MOURÃO, 2006, p. 34.), apesar de não ter ido adiante, serviu para marcar a intensa contribuição para a literatura paraense, buscando construir e reforçar a identidade local.⁷⁴

Neste sentido, um conjunto de intelectuais se revezavam, à sua maneira, construindo valores, os quais passaram a fazer parte do dia a dia da cidade de Belém. Os mais diversos ramos das artes apareciam com maior ou menor intensidade. Poemas, crônicas, ensaios, pinturas, gravuras, e caricaturas, chegavam com seus aspectos nas páginas dos semanários, quinzenários e jornais. Esses intelectuais atuavam em todos esses veículos de comunicação, mostrando a necessidade de se fazerem presentes. De todos os lados da cidade de Belém, durante muito tempo, segundo os críticos da época, se via a falta de caricaturistas. Considerados essenciais na construção de valores regionais e nacionais, era necessário que as suas produções não prejudicassem os caricaturados. E Andrelino Cotta, com os seus tipos, ganhou espaço cada vez maior na imprensa paraense do período.

⁷⁴ Sobre Abguar Bastos e o manifesto flami-n’-assú no modernismo brasileiro, ver: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Flami-n’-assú na transversal do tempo: patrimônio histórico, cultura e identidade nacional na Amazônia. In: COELHO, Wilma de Nazaré Baía; MAGALHÃES, Ana del Tabor. (Org.). *Educação para a diversidade: olhares sobre a educação para as relações étnico-raciais*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010, p. 266-276.

Capítulo 4.

4.1. Os tipos sociais na caricatura de Andreino Cotta

Andreino Cotta, apesar de ter sido apresentado como um dos principais nomes da caricatura paraense do início do século XX e tendo sido comparado a Ângelus Nascimento, apresentou-se como um sujeito questionador e viveu, por isso, à margem dos grupos intelectuais do período. Fato comprovado, por não o encontrarmos ligado a uma determinada escola, grupo ou estilo artístico dominante no período correspondente nos anos de 1920. A sua participação como caricaturista esteve diretamente ligada ao seu ingresso em jornais e revistas locais. De certo modo, nos leva a crer que, apesar de seu isolamento, seja por escolha ou mesmo por não ser aceito nos grupos artísticos, teve uma ampla participação em espaços de divulgação de ideias e valores, os quais serviram para mostrar o quanto a “bizarria da sua arte” (*A Semana*, 29/11/1924) foi relevante na construção de novos conceitos acerca da cidade de Belém.

Dito isso, temos convicção de que o caricaturista aproveitou os espaços oferecidos pelas revistas e jornais, para manifestar a sua predileção em representar os problemas vividos na cidade de Belém, bem como os sujeitos e companhias que faziam parte da *urbs*. Foram representados políticos, trabalhadores e companhias prestadoras de serviços para a cidade. Deste modo, observava as diversas facetas da cidade de Belém e as consequências desses serviços para as áreas centrais e periféricas. Assim, a cidade transformou-se no lugar ideal para as representações e críticas vorazes produzidas por Cotta. E o seu “lápiz endiabrado”, ao abordar os problemas cotidiano da cidade, colocou em evidência as dificuldades vividas na capital do Pará.

Ressalte-se que os magazines e jornais eram lidos, também, por intelectuais, os quais estavam representados por esses meios de comunicação. Quer dizer, independentemente de ser considerado de oposição ou situação, os jornais circulavam nas mãos dos diversos grupos sociais e políticos. Por essa razão, os periódicos destacavam-se como lugares privilegiados. E foi justamente nas páginas dos jornais e/ou revistas que o caricaturista colocou as impressões das suas análises, criando diversos tipos sociais. Estes foram sendo construídos e chegaram nas mãos da elite ou mesmo do povo comum que, hora ou outra adquiriam os jornais e/ou revistas. Ana Luiza Martins diz, ao fazer menção a Nicolau Midosi,

que nos espaços como as revistas, por exemplo, “dão-se a ler, sem risco de cansaço, artigos sobre todos os conhecidos assuntos por onde anda o pensamento, a imaginação, a análise, o ensino do homem”, pois o conjunto de textos e imagens garantiriam a diversão, já que iam além do que se destacavam pela matéria, como “de ordinário no livro singular, ou de muitas matérias em rápido percurso como no jornal” (MARTINS, 2008, p. 63).

Neste sentido, esse tipo de espaço mostrava o quanto o público leitor se aproximava deste material, pois ali estavam concentrados diversos autores, em muitos casos, próximos do povo comum e, ao mesmo tempo, faziam parte de uma elite intelectual com fácil circulação pelos diversos recantos das cidades, tendo acesso aos homens públicos. Essa situação possibilitava garantir um aumento da venda dos produtos, mas também, do número de financiadores os quais, com suas marcas, divulgavam para um público maior os serviços e produtos colocados no mercado paraense.

Este aspecto é relevante, uma vez que o conjunto de colaboradores foi capaz de levar ao funcionamento das revistas e jornais e o seu elenco respaldava posicionamentos, além de mostrar para os leitores, em muitos momentos, algo que se queria expressar. Em cidades como Belém, as notícias ganhavam destaque maior e com o uso das imagens, as informações tornavam-se cada vez mais interessantes e agradáveis para alguns e ofensivas para outros. As produções de Andreilino Cotta, em especial aquelas relacionadas à cidade, mostravam tipos comuns não como fotografados, mas como caricaturados e, dessa forma, permitiam que esses tipos circulassem nas mesmas páginas de semanários e jornais importantes. Representados em momentos interessantes.

A Província do Pará, de 01 de janeiro de 1921, trouxe em primeira página uma informação um tanto quanto interessante, com o título de “Verdadeira Maravilha!”, o jornal narrou a perseguição a uma onça, o caso ocorreu na área central de Belém. A caçada ao “terrível felino”, segundo o periódico, mostrou as condições favoráveis para a habitação de animais silvestres, ainda mais em alguns recantos onde “o capim é da altura de um homem”. Os fatos narrados demonstraram a forma como o episódio se deu, pois “em visita a casa da noiva, anteontem o sr. Joaquim Dantas, piloto do Amazonas, atualmente a serviço do Loyd Brasileiro”, uma das “distintíssimas filhas do ilustre desembargador Santos Estanislau”, o noivo se achava “em casa daquele magistrado, passando o dia” e a tarde, quando saiu, em companhia de um “fâmulo de nome Tolentino”, para os fundos do quintal, foi “olhar um serviço de roçagem que ali se estava fazendo”.

O “sr. Dantas” havia visto, meses antes no quintal, uma grande cobra e, lembrando-se desse fato, “armou-se de cacete de acapu”. Ao chegar a certa altura notou um movimento diferente no meio do capinzal. Ao lado do “criado” viu um animal, à primeira vista lhe pareceu uma grande raposa, saltou do mato e “observando melhor verificou que se tratava de uma grande onça perigosíssima” da espécie conhecida por “suçuarana”. Passaram, então a perseguir “corajosamente” o “terrível felino”. O animal fugiu em direção ao jardim, onde esbarrou no gradil, “retrocedeu com violência e teria ferido os seus perseguidores”, se estes não a tivessem enfrentado e “valorosamente, o sr. Dantas com o cacete de acapu e o criado com um terçado de que tinha conseguido lançar mão” (Verdadeira Maravilha, *A Província do Pará*. 01/01/1921, p. 1) atingiram o animal que foi imediatamente morto.

O texto de janeiro de 1921 mostrou o ato de heroísmo do “Sr. Dantas”, pois ao matar o animal provou ser um homem de coragem e, por isso, um bom partido. Mas também, o texto serviu para comprovar a situação precária vivida na capital do Pará. Belém foi apresentada como um lugar de necessidades urgentes, como o serviço de limpeza pública. E, aproveitando a situação, Andreilino Cotta publicou, quatro meses depois, a figura 52 (p. 218). Exposta na *A Semana*, o caricaturista mostrou certa liberdade em apresentar a cidade, a partir de um fato ocorrido no primeiro dia do ano de 1921. O autor trabalhou com uma composição de cena, já que “compor é reproduzir uma cena interpretada” (ALPERS, 2010, p. 134) e isso aconteceu com base nas informações trazidas pelo jornal.

Neste sentido, nas produções de Andreilino Cotta, o tipo e as categorias destacam-se pela forma ímpar como foram representados. Ao observarmos a figura 52, nos deparamos com um tipo de representação diferente, pois como o atelier era o local onde Cotta produzia a sua arte, justamente aí mostrava o tipo diferencial de produção, apresentando uma forma peculiar de constituir e compor as suas imagens, resultando em tipos sociais, em parte, frutos de uma invenção ou mesmo representação, no qual os elementos sociais traziam à tona características da vida em Belém.

O objetivo da imagem é claro, qual seja: demonstrar o quanto os problemas relacionados ao descaso enfrentado, pela cidade, faziam parte do dia a dia de Belém. Quer dizer, no fundo essa representação é resultado da forma como o autor observou a capital, percebendo os problemas tão comuns enfrentados pelas cidades do interior, onde a presença de animais se faziam presentes, mas no caso da capital a ideia repassada assume uma dimensão maior ainda, no momento em que boa parte das ideias construídas pelas imagens

atingem áreas consideradas centrais. No fundo, este tipo de produção reforçava o ideal de que os poderes administrativos, local e estadual, não acompanhavam as demandas vividas nas cidades do interior e principalmente na capital do Pará.



Figura 52: *A Semana*: revista ilustrada, Belém, 16 de abril de 1921. Ano 4, nº. 158.

O que Andreino Cotta queria com essa representação? É possível que a partir das narrativas sobre esses eventos, o caricaturista tenha encontrado o momento adequado para a mostrar a maneira como percebeu a cidade onde passou a morar. Nas páginas da *A Semana*, apresentou aos leitores e redatores representações capazes de visualizar as mazelas vividas em Belém. Os espaços privilegiados dessas representações não eram tão somente a periferia, mas também as áreas centrais da cidade. Ao caso da onça, por exemplo, somou-se muitas outras narrativas visuais sobre a presença de animais encontrados pelas ruas, em virtude da falta de limpeza pública.

Vários detalhes chamam atenção na representação. Primeiro, o texto no canto superior direito, afirmando “Há tempos na avenida Serzedelo Correa, os moradores mataram

uma onça”, a informação, obtida da *A Província do Pará*, confirma a tese de que, para a produção de determinadas imagens caricaturais, Andreino Cotta recorreu aos jornais. Considerou as matérias que tocavam em pontos cruciais para a cidade, tais como: a questão da limpeza pública. Segundo a área apresentada demonstrava a necessidade de limpeza pública. Terceiro, o trabalhador não pertence à administração pública. Por fim, o serviço de limpeza feito no espaço público é realizado por um particular que com sua enxada arrancava o “capim alto da altura de um homem” e servia de esconderijo para animais perigosos, como a onça que a espreita, esperava o momento adequado para o ataque ao trabalhador.

O homem é apresentado com as pernas das calças levantadas até a altura do joelho, além das mangas da camisa puxadas a altura dos cotovelos. O chapéu de palha utilizado para protegê-lo do sol. Apesar de não ser possível ver o rosto do caricaturado, com clareza, vemos o destaque dado por Cotta para o grande bigode. Ao fundo visualiza-se as casas simples e as árvores secas, sem folhas. A área está coberta tão somente pelos capins, o que reforça a ideia do caricaturista sobre a predominância desta situação na cidade. No texto que compõe cena, o autor chama atenção para a presença de “outros feios animais” se proliferando nas crescentes gramas cercando a cidade, e com isso a “onça que não se inflama, passa a fazer avenida”.

A representação demonstra o perigo vivido na *urb*, pois a qualquer momento algo poderia ocorrer com o trabalhador ou mesmo com um transeunte. A cidade recebia, por parte de Andreino Cotta, uma crítica e nas páginas da revista *A Semana*, encontrou o lugar privilegiado para realizá-las, muitas tinham como alvo a administração municipal, considerada omissa em relação aos problemas sociais vividos na cidade. Tanto é que no mesmo número de 16 de abril de 1921, outra imagem consistente reforçava a impressão do caricaturista sobre a cidade.

A figura da página a seguir, apresentada por Cotta, mostrou outro animal: o jacaré. Embora o desfecho da cena tenha sido a morte do animal, diversos elementos inovam a produção do caricaturista. Diferentemente da onça à espreita e tentando fugir, o jacaré atacou o trabalhador da limpeza pública. Em relação ao felino não sabemos o destino dado a sua carne e ao seu couro. Contudo, no caso do jacaré o destino reservado foi outro. Assim como na produção da figura 52 (p. 218) o caricaturista recorreu novamente ao jornal *A Província do Pará*, a edição do dia 03 de abril de 1921, reservou em primeira página um espaço para o noticiário informando sobre “o perigoso anfíbio” morto por um trabalhador da limpeza.

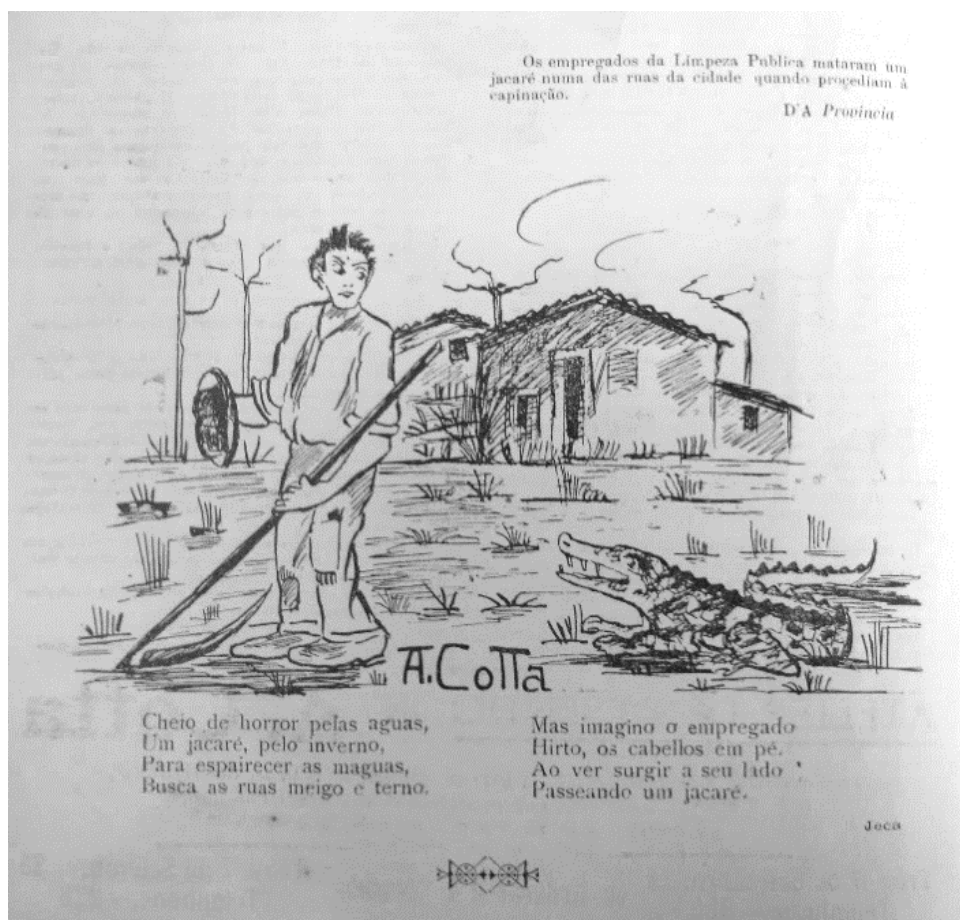


Figura 53: *A Semana*: revista ilustrada, Belém, 16 de abril de 1921. Ano 4, nº. 158.

Com matéria intitulada “Um Jacaré dentro da cidade”, o periódico apresentou a precária situação vivida na cidade de Belém e, ao lado da caricatura, publicada na revista *A Semana*, reforçou o imaginário de atraso da *urb*. De modo geral, existe uma representação negativa da capital do Pará, nos anos de 1920. Com o texto do jornal *A Província do Pará* ficou evidente a situação de penúria nos subúrbios, além das precárias condições dos trabalhadores da limpeza pública. Segundo a reportagem “O perigoso anfíbio foi morto ontem por um trabalhador da limpeza pública”. Contudo, a situação foi possível devido “os matagases que entopem as ruas de Belém, mesmo as mais frequentadas, já são o habitáculo de animais perigosos”. Para o autor do noticiário, os animais “aparecem raramente, é verdade, mas com o andar dos dias e com a incúria da limpeza pública” em pouco tempo haveria a proliferação, transformando a cidade num “verdadeiro campo de aclimação” (Um jacaré dentro da cidade. *A Província do Pará*. 03/04/1921, p. 1).

Vale ressaltar, o jornal havia publicado, no dia primeiro de janeiro de 1921, a notícia da “caçada de uma onça morta em pleno coração da cidade”. O periódico anunciava,

além da onça, as “capoeiras que vicejam dentro da ‘*urbs*’ abrigam também jacarés”. Um dos empregados da limpeza ao penetrar no matagal pisou num animal, o qual tentou agarrar o seu calcanhar, apavorado chamou outro companheiro e, abrindo cautelosamente o capim cerrado, entrou a procurar o bicho, encontrando um jacaré, que foi morto, e “- camaradas, o melhor é repartirmos o jacaré e o comeremos” (Um jacaré dentro da cidade. *A Província do Pará*. 03/04/1921, p. 1). O caricaturista analisa duas publicações do periódico, para construir as suas representações sobre Belém.

Cotta destaca que o consumo da carne se deu em decorrência dos “tempos bichudos”. Com essa expressão considera-se a questão do baixo salário dos trabalhadores da limpeza, ao não acompanhar as reais necessidades dos operários. Sendo assim, a carne do jacaré foi vista como uma alternativa as carnes verdes, por sinal, tinham naquele momento preços elevados, já o matagal ao ocupar cada vez mais espaços na cidade, além de contradizer os elementos da “modernidade”, muito embora estivesse representado nas páginas das revistas, com suas fotografias, serviram para apresentar, pelas caricaturas, uma Belém cheia de problemas, os quais deveriam ser combatidos, mas com a crise econômica vivida na Amazônia, esses tipos de problemas iriam persistir.

Assim, mais uma vez, em 1924, Andreolino Cotta mostrou a situação precária da cidade de Belém, com os seus “Instantâneos da cidade”, charge sobre a área central, na qual mostrou um casal bem vestido parado em frente ao capinzal. É possível considerar, no primeiro olhar, que estes caricaturados faziam parte de uma elite e a circular por estes espaços, deparavam-se com os capins e matos crescidos, dando a cidade um aspecto negativo. Ao fundo, podemos ver os telhados e fachadas de algumas casas e igrejas. A imagem da página 222 é diferente das figuras 52 e 53 (p. 218 e 220), pois ao apresentar as residências que compõem a cena mostram-se os casarões bem construídos, por essa razão, afirmamos se tratar da área central da cidade de Belém. A expressão utilizada pelo casal é relevante, ao conferir um ar de sarcasmo, na medida em que estão “admirando nossas belezas naturais...”. Entre o casal e as residências há um grande matagal e apesar de servirem de admiração, representavam obstáculo à ideia de civilização.



Figura 54: *O Estado do Pará, Belém, 1924.*

As produções de Andreilino Cotta encontravam, nos jornais, textos os quais serviram de análise para a construção de suas caricaturas. O periódico, *Folha do Norte*, publicou com o título de o “Capim nas ruas de Belém” de autoria de Ormind Bastos, uma crônica que chamava atenção para os problemas trazidos para a população belenense. Esta por sinal, estava apreensiva e alarmada com o “rápido crescimento do capim nas ruas da capital”. Destacava, ainda, se a administração municipal não intervisse, no sentido de combater a precária situação das ruas, em “breve estaremos morando dentro do mato; e, além de privados dos nossos foros de cidade civilizada”, ainda estariam impedidos até de “ir ao emprego ou ao trabalho”, para a autora não restava dúvida “estamos reduzidos à miséria extrema; pois se não há dinheiro nem para capinar as ruas” (O capim nas ruas de Belém. *Folha do Norte*,

27/01/1924, p. 1). Com essa análise reforçava a situação de crise econômica e penúria vivida no Pará.

A conjuntura nacional foi exposta na crônica de Ormindá Bastos, inclusive ao chamar atenção para as chuvas que atingiam naquele momento o Sul do país, provocando o desabamento de barreiras, além de obstruir as vias férreas, enquanto importantes vias de circulação de mercadorias. Lembra, ainda, como as chuvas eram responsáveis por provocar o transbordamento dos açudes e rios. No caso de Belém, as mesmas tinham produzido um aumento da “tonalidade verde das travessas, estradas, calçadas, boulevards” (O capim nas ruas de Belém. *Folha do Norte*, 27/01/1924, p. 1) carregando de sombrias cores a visão dos seus habitantes.

Havia, na opinião da autora, uma espécie de contrassenso, pois o verde, caracteristicamente “a cor da esperança”, levou ao surgimento na cidade de ideias lúgubres, desfazendo a ilusão e “chamar-nos bruscamente a realidade da vida”, pois, se não fossem os importunos e denunciadores capinzais, não haveria motivo para “descrermos da prosperidade municipal”. Criticava a administração municipal de várias formas, porém ressaltava que quando decidia eliminar o verde da via pública, a preferência ficava nas imediações dos palacetes “confortáveis, nas praças e avenidas elegantes”; enquanto as ruas dos “menos favorecidos da sorte” ficavam à mercê, continuavam revestidas “dessa consoladora cor” que rebentavam e desenvolviam-se “em plena, grata liberdade”, os mais variados matizes da esperança, desde o “verde claro, risonho, do humilde capim rasteiro, até o verde negro dos “soberbos tajãs, das mangueiras que nunca sentiam o ultraje da poda” (O capim nas ruas de Belém. *Folha do Norte*, 27/01/1924, p. 1).

Voltando as imagens 52 e 53 (p. 218 e 220), Andreilino Cotta optou por representar os trabalhadores em espaços periféricos, magros, com calças rasgadas, chapéus e com uma referência aos jecas. Ora, o que isso quer dizer? Por que Andreilino Cotta produziu esse tipo de imagem para uma revista tão importante para a sociedade paraense do período? Partindo dos questionamentos acima, podemos afirmar a existência, necessariamente, de uma construção de tipos sociais pelo caricaturista. Estes representavam os diversos segmentos belenenses. Não à toa os jecas foram os primeiros grandes representantes sociais, do início do século XX e, ao lado da circulação de ideias de progresso eram mostrados em situações marcadamente periféricas.

Outro elemento importante vinculava-se com a ideia ainda em vigor no período e que se relacionava com o ideário de república dominante no cenário político, do início do século passado. Ana Luiza Martins chama atenção para o cenário político, na medida em que apesar da mudança, o país continuava com os mesmos personagens, tanto que “A proclamação da república, longe de configurar uma ruptura de amplo espectro, trouxe à baila dissidências de toda ordem, revelando a permanência de práticas arcaicas numa sociedade que se queria moderna” (MARTINS, 2008, p. 114). Isso quer dizer, na verdade, os diversos elementos inovadores foram inseridos nas estruturas urbanas das cidades, mostrando um certo desenvolvimento, dando a sociedade republicana um “ar de modernidade”.

A luz elétrica, o telégrafo submarino e depois o sem fio, o telefone, o cinematógrafo, as estruturas de ferro pré-fabricadas que resultavam em edificações de impacto na paisagem; e mais os bondes elétricos, o automóvel, a máquina de escrever, os zepelins, a busca de uma nova estética -, todas essas inovações justificavam a crença de que a mudança do século trazia uma nova era (MARTINS, 2008, p. 115).

Neste sentido, juntou-se a esses elementos inovadores as revistas que passaram, então, a ser o local ideal para reforçar os modelos de “progresso e modernidade”. Neste caso, nas páginas do semanário de Alcides Santos e Rocha Moreira, Andreino Cotta teve a “liberdade”, nos anos de 1920, de confrontar os seus tipos sociais, com os elementos os quais buscavam assegurar a ideia de uma Belém “moderna”. Foi justamente o modelo de cidade adotado pelos semanários que serviu de palco para as críticas caricatas de Andreino Cotta. Neste sentido, as revistas apresentavam os pontos centrais da cidade, marcando uma espécie de identidade e a fotografia tornou-se a grande aliada dessas representações. Como eram diversos os temas tratados nos semanários, eles se constituíam, segundo Martins (2008, p. 126), “no sorriso da sociedade”, pois quanto mais agradável fosse o exemplar, possivelmente seria o número de leitores experimentando as “modernas formas de comunicação técnica e visual”, ficando, com isso, evidente o objetivo dos proprietários e patrocinadores das revistas, qual seja? As suas representações, pois não bastavam exibir o texto, o confronto, mas também as imagens dos homens e mulheres, integrantes do grupo intelectual, os quais colaboravam com os magazines e jornais.

Assim, Cotta delineava em traços característicos as figuras de “Genaro Ponte Sousa, Marcos Hesketh, Thiago de Souza e inúmeros outros”, produzindo com uma

“perfeição admirável, apenas digna de aplausos” (Caras e caretas. *A Semana*. 02/07/1921). Vale ressaltar, esse tipo de produção constantes nas páginas das revistas buscavam representar com suas imagens, seja fotografias ou caricaturas, os ideais utópicos de “Ordem e Progresso”, as quais eram reforçadas pelas “paradas militares e recepções a políticos ilustres”. O interessante ficava, ainda, por conta da valorização das cenas, onde a “arquitetura monumental que brotava da placidez de praças e jardins e da indústria ao retratar suas instalações e maquinário modernos” (MARTINS, 2008, p. 127).



Figura 55. *A Semana*: revista ilustrada, Belém, 07 de dezembro de 1929. Ano 11, nº. 604.

No tipo representativo acima construído, o caricaturista apresenta Thiago Ribeiro Pontes com o título de o menino do sagrado coração, o texto que compõe a imagem dá conta do escritor calmo, porém ao escrever poderia causar problemas sérios a quem dirigia a sua narrativa. Este modelo de representação de nomes importantes, dentro da revista ou mesmo fora, ganhou em muitos momentos diversos títulos.

Quando a publicação se dava na revista *A Semana*, por exemplo, recebeu a denominação de “figurões, figuras e figurinhas. No entanto, quando a caricatura era apresentada no jornal, *O Estado do Pará*, recebeu o título de “Tucháuas de minha taba”. O que isso quer dizer? Considerando que estes homens circulavam nos diversos espaços, era necessário a representação dos mesmos nas páginas destes veículos de comunicação, mostrando para o público leitor a relevância dos mesmos para a sociedade paraense.



Figura 56. Tucháuas de minha taba. *O Estado do Pará*. Belém. 15/08/1926. p. 1.

Na imagem da página anterior vê-se a figura do médico paraense Camilo Salgado, tido, até hoje, pelos mais pobres como alguém que fazia e faz o bem, sendo considerado uma espécie de santo popular. Camilo Salgado mostrava-se talentoso na sua profissão e constantemente o seu nome estava vinculado às matérias de jornais e revistas. Cotta apresenta uma caricatura positiva, considerando, inclusive a construção narrativa realizada por Jaques Flores. A expressão “Tucháuas de minha taba”⁷⁵ demonstra a leitura regional produzida por Cotta. Vale lembrar, estes tipos foram construídos respeitando, em todo o caso, a relação da imagem e texto e, conseqüentemente, a atividade desempenhada por estes homens.

Este tipo de produção foi dominante pelo lápis de Andreilino Cotta, durante os anos de 1920, em especial, o período compreendido entre 1924 e 1926. As imagens fizeram parte de uma série que manteve o título para todos os outros caricaturados. Cotta acena com certo padrão, qual seja: a representação obedecia a valorização da pose, em corpo inteiro, em perfil carregando os símbolos do cotidiano de suas profissões. Como no caso do médico Camilo Salgado bem vestido, tendo o seu guarda-chuva e chapéu. Símbolo de médico. Dirigia-se até os mais pobres, receitando chá e realizando cirurgias capazes de salvar as vidas dos moradores de Belém por ele atendidos. Importa destacar, o texto faz menção à ideia de que “agora não mais receito. Vou agir à faca...” para definir claramente os procedimentos a serem adotados pelo médico. Deste modo, o guarda-chuva, símbolo de uso comum, na cidade de Belém, seja para se proteger da chuva, ou mesmo do calor tem o formato de uma faca, demonstrando as afinidades constituídas pelo texto e imagem. Neste ponto é possível afirmar, os autores do texto e imagem dialogavam na construção de elementos capazes de dar conta do objetivo almejado.

Por seu turno, no caso da *A Semana*, apesar do título ter sido mantido durante o período em que os tipos foram produzidos, a maioria das representações não foram executadas por Andreilino Cotta, porém foi o responsável pelo pontapé inicial, para a execução dessas representações, nas páginas do magazine. Contudo, em muitos casos não foi possível identificar os sujeitos retratados pelo caricaturista. Sendo assim, os textos que complementavam as imagens, dão conta da profissão. Ficando evidente a preocupação de

⁷⁵ Considerando que a expressão tem uma relação com as práticas indígenas, isso quer dizer que os tuxauas, eram uma espécie de pajés e, por isso, representavam uma parcela de pessoas que se destacavam por duas razões, de acordo com Botelho (2006), uma ligada ao exercício de funções que excedem o sagrado, capazes de gerar interferências política nos respectivos grupos sociais e segundo pela extraordinária capacidade de reconstruir os próprios saberes, como uma história de longa duração.

construir a caricatura não ofensiva, mas capaz de gerar o riso agradável aos que leem e veem os representados.



Figura 57. Figurões, figuras e figurinhas. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 18/08/1928. Ano 10, nº. 537.

Na imagem acima, com o manejo do lápis, o caricaturista, apresentou o caricaturado como um sujeito dotado de “pulso firme”. Já Cotta foi visto como alguém que “sabe emprestar às suas produções um humorismo delicioso”. Assim, em relação a essas

produções específicas, é possível constatar, da produção de Andreelino Cotta, que atendiam aos interesses de uma elite que se queria representada. Tanto o médico quanto o juiz, os famosos bacharéis, os quais ocupavam espaços privilegiados na política brasileira, ganharam ênfase na maneira como foram reproduzidos, quando olhamos para as figuras 56 e 57 (p. 226 e 228) vemos a construção do tipo relevante socialmente, atendendo aos diversos segmentos sociais. Sem dúvida a maneira como o texto foi sendo relacionado com as imagens mostrava que, em alguns casos, este tipo de relação se fazia necessária.

Os dois homens são apresentados bem vestidos, os elementos compositivos, como o terno, chapéu e a bengala mostram a relevância destes para o cotidiano belenense. Em relação às poses, há uma pequena diferença, pois enquanto a imagem do médico está olhando para o horizonte, de modo a justificar a importância da ciência para os demais membros da sociedade, o juiz encara a todos, mostrando a altivez do seu cargo. Com exceção dos tipos comuns, as representações de homens públicos não sofriram os exageros comuns da caricatura, demonstrando, de certo uma conexão ou mesmo relação de amizade evidenciada nos bastidores das revistas e jornais.

Nessas produções, Andreelino Cotta envolvia a cidade com os seus habitantes, em vários momentos e lugares, pois ao deparar-se com a Belém dos anos de 1920, percebeu os elementos trazidos da época anterior, conhecida como *Belle Époque*, mas também pode perceber a situação precária vivida, em especial, nas áreas periféricas. Contudo, outros elementos chamaram atenção do caricaturista e um deles marcou à sua maneira de entender o comportamento da cidade. Neste caso, os tipos carnavalescos foram capazes de carregar diversos significados, bem como contribuíram para reforçar a ligação construída pelos habitantes da *urbs* e sua relação com a caricatura. Além disso, outros elementos foram representados pelo caricaturista, como os temas religiosos, muitos relacionados ao natal e ao Círio de Nazaré.

4.2. Andreelino Cotta: os tipos carnavalescos

Ao consultar a documentação referente a jornais e revistas, nos deparamos com um sujeito apaixonado pelo carnaval belenense. Essa festa tomava conta da cidade de Belém nos meses de fevereiro, mostrando a importância para as elites regionais, mas também, apresentava a maneira como o povo participava ativamente das festividades de Momo. E não

apenas Cotta construiu imagens representativas desse evento, como outros tantos pintores e caricaturistas. No entanto, as representações do caricaturista cametaense, mostravam, de certo modo, um ar de inocência nas suas produções. Assim, ao apresentar as representações do carnaval se dava destaque aos aspectos relevantes e considerados como o modelo de festa que se queria praticar na cidade de Belém.

Os periódicos são exemplares, ao mostrar a intensidade desses eventos, pois mesmo em meses não considerados carnavalescos, ocorreu a publicação de imagens representativas como, em outubro de 1934, na revista *A Semana*, aliás dedicou uma página a apresentar um conjunto de texto e imagem: A “Galanteria de baile”. Apresentou a caricatura de um casal que dança de forma frenética no baile, não se sabe onde, mas pelo texto mostra a tentativa do rapaz em conquista a mulher.

Galanteria de baile

ELLE—V. Eccia. dansa de um modo maravilhoso.

ELLA—Deveras?

ELLE—Deveras. E' mais



maravilhoso do que a celebre mulher que dansou diante de Herodes Antipas e lhe pediu a cabeça de São João Baptista.

ELLA—Por que?

ELLE—Porque, quando ella dansou, foi decapitado um homem só; o quando V. Eccia. dansa, perdem a cabeça todos!

DO ROMANCE DA VIDA

... e o Senhor ouvirá com paciencia essa historia tão triste? Para rir depois numa ironia brutal ao meu pranto amargo? Ah, quer que lhe conte o caminhar crudelissimo por essa estrada intermina de tormentos inauditos. E se essa infortunada caminhante fosse uma parte de si, o fructo do seu sangue? Sua filha, ingratamente despresada... Não, não morreu, ainda vive. Paga innocentemente a ferocidade da sua luxuria, as nodoas que deixou impunemente em muitos lares. E' a Justiça do alto, inexoravel e pre-

Figura 58. Galanteria de Baile. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 27/10/1934. Ano 16, nº. 822.

Outro aspecto importante ficou por conta do apoio dos corpos, pois juntos dançam e se entreolham. O homem, claro mostrando querer algo a mais, na medida em que morde os lábios, por seu turno a mulher encanta-se com a cantada recebida. Como a representação foi publicada em outubro, duas situações podem ser consideradas: primeiro como os bailes eram uma constante no cotidiano da cidade, essa imagem poderia reforçar os objetivos dos

frequentadores das festas. Em segundo, à medida em que se aproximava o ano novo, é possível caracterizar a ansiedade pelo carnaval ao se aproximar.

Na imagem é possível observar a forma como o carnaval foi apresentado, nota-se o galanteador, o qual aproveita o momento para, por meio de uma metáfora, utilizando-se de uma passagem do Novo Testamento, elogiar as habilidades da dançarina. E isso reforça a ideia de que a dança se vinculava com a sensualidade, por isso, utilizava-se do propósito de conquista. Essa é uma das últimas caricaturas produzida por Andreilino Cotta para *A Semana*. No entanto, continuou produzindo imagens caricaturais sobre o carnaval no jornal *O Estado do Pará*. Por sinal, o ano de 1949 foi um dos mais produtivos, em termos de caricaturas carnavalescas, para Cotta. Construiu com o seu lápis uma série que foi ornamentando as páginas do periódico.



Figura 59. *O Estado do Pará*. Belém, 29/01/1949, p. 6.



Figura 60. *O Estado do Pará.* Belém, 29/01/1949, p. 6.⁷⁶

No final do mês de janeiro de 1949, as primeiras imagens caricatas ganharam destaque. Os grupos carnavalescos, com seus blocos, chegavam às ruas da cidade, mostrando-se eufóricos em relação ao acontecimento. Na representação (fig. 59 p. 231) e na imagem acima é possível identificar o bloco extremamente animado. Com as mulheres puxando o bloco pelas ruas da cidade. Por seu turno os homens vestidos a caráter e com seus instrumentos musicais conduzem o bloco, deixando o momento prazeroso para todos. Sabemos que Cotta valorizava os subúrbios da cidade, no entanto, não se pode afirmar que este bloco estivesse ligado aos bairros periféricos. Na segunda imagem o caricaturado com o pandeiro parece estar fora de si. O carnaval pode ter levado o homem a perder a razão, na medida em que o estado eufórico apresentado, pelo rosto em êxtase, é capaz de demonstrar que o sujeito perdeu o controle. O pandeiro está perto da boca, e o homem em *frenesi* ri, ao mesmo tempo seus olhos perdem a direção. Existe uma certa loucura na representação.

⁷⁶ Observando a imagem é possível perceber que a assinatura de Andreilino Cotta está impressa ao contrário. Isso ocorria pela maneira como o clichê fotográfico era inserido de forma invertido na tipografia no momento da impressão. Esse tipo de situação era considerado comum nas publicações dos jornais.



Figura 61. *O Estado do Pará.* Belém, 26/02/1949, p. 4.

Contudo, com o mês de fevereiro em andamento, a figura de Momo ganhou ênfase. Nesta imagem, a boca, numa espécie de canto gigante, é o símbolo da representação do personagem. Cotta pretende demonstrar a riqueza deste elemento. Apesar de não ser possível identificar pela coloração do jornal, as cores que a imagem possivelmente receberia. Afirmamos que essa representação é carregada de cor simbólica, porque a vestimenta de Momo é algo extravagante, demonstrando a intensidade do ato de cantar. O que por si é capaz de atrair os amantes dos blocos carnavalescos. Aliás, estes surgem com as imagens construídas na mesma página, publicada em 26 de fevereiro de 1949. Os músicos apresentam-se em harmonia, destacando o quanto era interessante o carnaval dos anos de 1940.



Figura 62. *O Estado do Pará.* Belém, 26/02/1949, p. 4.



Figura 63. *O Estado do Pará.* Belém, 26/02/1949, p. 4.

Nas figuras acima, bem como na 64 (p. 235) ocorre uma manifestação desenfreada de alegria, o colorido simbólico dá conta de uma representação carnavalesca tão próxima do cotidiano de Andreilino Cotta. Podemos afirmar que este foi um dos temas preferidos do caricaturista cametaense. A sequência dessas imagens foi finalizada em 27 de fevereiro do mesmo ano, com duas representações em tamanho menor, mas representativas. A primeira mostra um casal em frenético baile se agarrando, como que querendo beijar-se e, de

certo modo, isso seria permitido, pois ambos mascarados não conseguiriam se identificar e muito menos seriam identificados pelos olhares dos curiosos. Já a segunda mostra mais uma vez o principal instrumento, o pandeiro nas mãos de um sujeito aos gritos convocando os brincantes para saírem às ruas em festa. Com isso, o carnaval soava corriqueiro, desafiador e, ao mesmo tempo, intenso.



Figura 64. *O Estado do Pará.* Belém, 27/02/1949, p. 4.



Figura 65. *O Estado do Pará.* Belém, 27/02/1949, p. 4.

Pela série de representações podemos considerar que as figuras 58 (p. 230) e 64 carregam em si uma aproximação. Pois em ambas, o casal apresenta semelhanças, seja pelas

roupas, seja pela maneira como estão dançando. Andreino Cotta mostra que tinha um modelo, um padrão de representação das suas construções caricatas. Porém, quando retornamos a período anterior aos anos de 1934, nos deparamos com imagens menos rabiscadas, mas que na sua grande maioria comungavam com os textos. Não à toa, o período que marcou os anos de 1920, mostrou um carnaval, de certo modo, carregado de simbologias, representando um ideal a ser seguido nos bailes carnavalescos de Belém.

Para Herman Lima, os símbolos carnavalescos, como por exemplo, os carros alegóricos, criticavam o governo imperial e foram responsáveis, entre outras coisas, por demissão de gabinete inteiro, na medida em que “o ministério do gabinete de João Alfredo aparecia montado num caracol puxado por uma junta de bois” (LIMA. H., 1963, p. 528), esse tipo de manifestação nas ruas do Rio de Janeiro levou a interpretação dos que assistiam aos festivais, sobre aquele modelo de administração praticado no país. Esses elementos mostraram a importância das caricaturas que, gradativamente, encontravam nessas manifestações momentos capazes de levar o público a rir e, simultaneamente, levava-os a perceber a situação, seja política ou econômica, vivida no Brasil.

Apesar dos bailes de carnaval serem uma constante na cidade de Belém, na década dos anos de 1920, ganharam um lugar privilegiado para a realização destes eventos. O *Palace Theatre*, localizado no Grande Hotel, mostrava a relevância do empreendimento para a sociedade belenense. Isto se justifica pela quantidade de matérias publicadas na *A Semana*, ao exprimir a grandeza dos carnavais realizados naquele espaço. O número do magazine, de 10 de fevereiro de 1923 publicou a crônica intitulada “Os grandes bailes do Palace”, para isso fez, inicialmente, positivos comentários sobre os proprietários, os “srs. Teixeira, Martins & C.^a”, os quais deveriam estar satisfeitos com o “retumbante sucesso dos bailes iniciais, a fantasia” promovidos no “elegante *Palace Theatre*” (Os grandes bailes do Palace. *A Semana*. 10/02/1923).

A crônica ressaltou como a sociedade paraense havia se divertido por “horas seguidas”. E como se tratava do primeiro baile realizado na noite de sábado, mostrou como digno de nota “original da quadra alegre”. Percebiam que o autor chama os eventos carnavalescos de “quadra alegre”, demonstrando o fato de a sociedade aproveitar ao máximo o evento. Contudo, para que o sucesso dos bailes chegasse ao ápice, a decoração era um elemento essencial, porque “merecem francos e sinceros aplausos”. Foi considerada um

triunfo completo e contribuiu para a crescente animação “extraordinária que se notava na brilhante *soirée*” (Os grandes bailes do Palace. *A Semana*. 10/02/1923).

Ressaltava o cronista, a principal lembrança ficou por conta das duas orquestras, e “isso mesmo já se observara na festa do Centenário, quando o dr. Fraga de Castro, não resistindo ao encanto dos movimentos coreográficos, dançou ininterruptamente e teve vertigens sucessivas”. Neste sentido, ambas “valiam ouro”, principalmente a de músicas regionais, de cujos números escolhidos “vale registrar” um samba de autoria “da formosa senhorinha Renée Novaes, que é um belo talento artístico, fadado a grandes louros” (Os grandes bailes do Palace. *A Semana*. 10/02/1923). Os festivais carnavalescos eram tão intensos, justificando-se pela quantidade de moças participando ativamente dos bailes, não apenas com sua beleza, mas com a composição de músicas para serem executadas no decorrer das festas.

Um detalhe curioso ficou por conta dos elogios atribuídos as “lindas patricias emprestavam maior fulgor a magnífica festa”, bem como aos homens mais velhos, como no caso do “sr. Roberto Paiva”, este gostava de dançar com menina bonita e, por isso, atrapalhava-se com a quantidade de moças “batutas”. Para o cronista, estavam presentes “sem dúvidas as mais belas” da sociedade paraense. A festa decorreu de forma “brilhantíssima” agradou a todos, com exceção do “dr. Luiz Barreiros”, porque havia dançado com um mascarado, efetivamente, pensando ser alguma menina interessante e, ao final, “posseço, verificou que fora vítima de formidável “blague” carnavalesca. O fantasiado era o dr. Matheus Pereira” (Os grandes bailes do Palace. *A Semana*. 10/02/1923).

O sucesso dos bailes do *Palace* levou os demais clubes a realizarem os seus festivais carnavalescos. Como o *Para Club* e o “bal-masque” da Assembleia Paraense, no caso, colocou em movimento a “aristocracia da nossa capital” o evento foi realizado no prédio “nobre de sua sede”. Para isso, diversos esforços foram conjugados a fim de abrilhantar a festa, destacando-se como a “reafirmação da pujança do brilhante grêmio”, na opinião do crítico “tem inscritas nas páginas gloriosas da sua existência lindas reuniões, que ficaram assinaladas inesquecivelmente” (Os grandes bailes do Palace. *A Semana*. 10/02/1923). Neste caso, os dois clubes organizaram as festas, mas não tiveram a mesma dimensão das realizadas pelo *Palace* e nem adquiriram a mesma consistência em relação as publicações nas páginas da revista *A Semana*.

Vale ressaltar, os bailes de carnaval praticados nos salões, com serpentinas e confetes, “a moda veneziana” (DEL PRIORE. 2017, p. 21), demonstrava que as elites procuravam inserir mudanças as quais “objetivavam desafricanizar o carnaval”, de modo a provocar a assimilação do novo modelo pelas camadas populares. E no caso de Belém, o modelo de carnaval publicado nas páginas dos magazines era justamente aquele construído nos grandes salões sociais da cidade. Por essa razão os diversos segmentos sociais procuravam representar à sua maneira a ideia que tinham dos carnavais.



Figura 66. Paixão de Pierrot. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 12/02/1921. Ano. 4, nº. 150.

Lupércio Saltão, segundo informação trazida pela revista *A Semana*, era aluno da Escola de Belas Artes de Belém, produziu a imagem da página anterior, na qual destacou a representação de PIERROT com seu bandolim jogado ao chão e com várias garrafas de vinho quebradas. A garrafa inteira ainda continha a bebida e no ato de verdadeiro prazer é imediatamente ingerida. Está sentado sobre os barris, demonstrando claramente o seu amor pela bebida. Além disso, o lugar escolhido para tal produção foi o porão. Assim, o conjunto composto pela escada e pelo teto em madeira demonstra *Pierrot* buscando um lugar tranquilo, longe das loucuras carnavalescas que, naquele momento, possivelmente dominava os pisos superiores. A imagem datada de 1921 mostra o momento de euforia do personagem e, o pintor o fez de modo a valorizar os elementos que compuseram a cena.

Sendo assim, podemos afirmar: as imagens, sejam elas pinturas ou caricaturas, foram produzidas para serem visualizadas, no que Jacques Aumont (1993, p. 61) definiu como “multiplicidade de fixações”, pois as imagens são realizadas para produzir no olhar a indução capaz de considerar as várias interpretações construídas pelo espectador. Deste modo, não são produzidas para serem gratuitas, porque foram fabricadas para atender a determinados usos, seja eles coletivos ou individuais. Isto quer dizer, existe uma vinculação entre o espectador e a realidade, de modo que fazem parte de um domínio simbólico manifestado em diversos momentos da produção artística. A narrativa verificada na figura 66 (p. 238) apresenta decerto a maneira como o carnaval paraense foi visto pela elite belenense, nos primeiros anos da década de 1920.

Tanto é que nos números publicados nos meses de fevereiro dos anos seguinte, *A Semana* colocou em suas páginas diversas crônicas sobre os bailes no *Palace Theatre*. Todas eram enfáticas em enaltecer as festas, mostrando a intensa participação da elite belenense nestes eventos. Em 1924, Caio Simas, um colaborador da revista, publicou na coluna intitulada “Gatafunhos” os motivos pelos quais gostava da temporada do carnaval, porque para o autor constituía-se de uma fonte inesgotável de boas “pilherias e de cenas que divertem”. No entanto, apreciava, com maior intensidade, durante a “quadra da bulha e do prazer” as pessoas e suas escolhas como fantasias originais, “mas que passam despercebidas porque emudecem, não sabendo dizer dos tipos que encarnam” (Gatafunhos. *A Semana: Revista ilustrada*. Belém, 01/03/1924. Ano 6. nº 306).

O autor, ao realizar este comentário, voltou suas atenções para o *Palace Theatre*, o qual no “sábado último, por ocasião do baile dos *Pierrots* e *Pierretes*, assim aconteceu”,

quando o coronel Carlos Rego, considerado um bravo militar e “fala mais do que a preta do leite”. Antes, porém, Caio Simas justificou o uso da expressão “preta do leite” para deixar claro que não tinha vinculação com os homens cultos do meio social paraense. Voltando ao Coronel Carlos Rego, afirmou que, na época carnavalesca, o coronel tinha sempre fantasias originais, pois mal entrou no Palace foi logo reconhecido, apesar de não ter pronunciado uma só palavra, “Mas, Santo Deus! Aquele andar marcial do belicoso militar é tudo” (Gatafunhos. *A Semana*: Revista ilustrada. Belém, 01/03/1924. Ano 6. nº 306).



Figura 67. No baile de máscaras. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 09/02/1929. Ano. 10, nº. 562.

A imagem acima fez parte da crônica, escrita por Edgar Proença, que ocupava a função de secretário da revista *A Semana*. Andreino Cotta mostra com esse tipo, uma columbina que está encantada com o carnaval, mas também com a possibilidade de praticar sua primeira infidelidade. A boca está carregada pelo batom e o seu olhar distante dão conta da maneira como muitas jovens eram vistas pelos homens ao longo da quadra carnavalesca. Justamente neste momento, os bailes carnavalescos destacavam-se como lugares capazes de produzir situações as mais diversas, como a questão da infidelidade. Edgar Proença, descreve essa sensação, a partir das suas percepções ao longo do evento, demonstrando ser uma prática normal, que ocorreria a qualquer momento. Para reforçar a sua tese contou com as caricaturas

de Andreilino Cotta. Deste modo, em 1929, com texto intitulado “No Baile de máscaras” destacou:

- Mentiroso
- Mentirosa
- Onde é que estavas?
- Ali, no bar, bebendo um guaraná...
- Mentiroso. Fui ver-te, e não estavas.

Arrufaram-se.

A festa ia em meio e um delírio alucinado dominava o ambiente.

Lá vai um mascarado, desiludido. Saltou, rinchavelhou e não “cavou” um só vintém com a sua espirose... Foi, sim, apupado! Dominó desmoralizado.

Os pares rodopiavam frenéticos, embalados sensualmente pela música desenfreada, epilética de uma “jazz-band”.

O éter embriaga, esguichado pelos lança-perfumes metálicos, estilo canhão 420.

As Colombinas, a um canto, sangram um beijo de “rouge” no roto enfarinhado dos seus Pierrots...

Por todos os ângulos do salão, agarradinhos, três, quatro, oito, dez pares segredam cavatinas de amor, juras de fidelidade.

A “jazz”, enlouquecida, ataca o

Jura

 jura

 pelo Senhor!

 Jura

 pela imagem

 da santa Cruz

 do Redentor...

Todos juram, transportados de sonho e de volúpia.

- Mentiroso!
- Mentirosa...
- Onde é que estavas?
- Ali, no bar, bebendo um guaraná.

O mentiroso mentia. Fora dar uma “espiadela” no City Clube.

A mentirosa mentia também. Fora vê-lo no bar. Ele não estava e ela... aproveitara para consumir a sua primeira infidelidade. (PROENÇA, Edgar. No baile de máscaras. *A Semana*. 09/02/1929).

Pela narrativa, Edgar Proença demonstrou a forma como muitos jovens se comportavam. Ao mesmo tempo valorizou as bandas as quais se apresentavam e tocavam as canções, de certo modo, apresentando sua relação com o momento, seja de danças, ou romance vividos nos espaços dos bailes. Vale ressaltar, a maioria dos bailes eram de

máscaras, por seu turno, favoreciam a “fuga”, ocasionando a prática da infidelidade, pois o momento era propício a tal evento. Importa destacar, a participação nos bailes carnavalescos pelos colaboradores da *A semana* se mostrava intenso. Andreilino Cotta caricaturou a maior parte dos participantes da revista, inclusive inseriu-se demonstrando grosso modo a relevância da caricatura para criar uma espécie de comparativos entres os seus membros.

Com o título de “Hip! Hip! Urrah Carnaval!” *A Semana* estampou “nós somos da fuzarca!” lembrando a chegada da hora de maior “alarde e vitória do carnaval paraense”. O evento seria realizado “amanhã é o domingo gordo” e a cidade tomaria conta daquele aspecto “verdadeiramente belo, sedutor e alucinante”. Assim, nos salões e nas avenidas o público de Belém teria horas “admiráveis de loucura bizarra, entre deleites da música, das flores de papel e do éter perfumando”. Para o autor do texto, a cidade teria pela frente três dias célebres de alegria, na qual “toda a população civilizada” se divertiria ao “rigor” das gargalhadas. O carnaval seria a mais “bela alegoria”, sendo o ponto de admiração da vida.



O Zé Simões, no salseiro,
—gafanhoto quebradiço—
bate e rebate um pandeiro,
a se babar num derriço.

Figura 68. Hip! Hip! urrah o carnaval. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 09/02/1929. Ano. 10, nº. 562.

O poeta Zé Simões foi representado, por Cotta, como um sujeito alto e magro e, com o pandeiro se envolvia nos bailes, porém as suas vestimentas são simples, não há o exagero das cores, demonstrando assim que o carnaval poderia ser aproveitado por todos. Aliás, o carnaval em Belém, segundo o autor do texto, “é como o de toda parte. Um carnaval da fuzarca!” Todo mundo se espalhava e no final ninguém se entendia. Para os ricos era o momento de exibir os seus automóveis, além de trazerem as mãos abarrotadas de lança-perfumes, já os pobres “contentam-se em... falar dos ricos...”, por seu turno os caloteiros aumentavam as suas dívidas e tudo isso pelo carnaval. Para reforçar a importância das festas para a revista, utilizou-se das habilidades do caricaturista para demonstrar a ativa participação da “gangue da A SEMANA” nos bailes carnavalescos.

Colombina, Colombina,
mas cadê o teu Pierrot?
Limpa agora a lamparina
pra iluminar o nosso amor!

Que tapia! Meu Deus, quando?
Quem é bom já nasce feito...
Viva a tropa quem cantando,
é viva num “quebra-peito”! (Hip! Hip! urrah o carnaval. *A Semana*.
29/02/1929)

E os membros da *A Semana* foram representados de forma caricatural, mas as imagens não eram debochadas, não ridicularizavam os colaboradores da revista. O secretário Edgar Proença, ganhou a representação na qual foi apresentado como um sujeito baixinho. Além disso, mostrou-se o seu adereço carnavalesco. O relevante na imagem ficou por conta da intensidade do olhar, porque todo o movimento é feito no sentido de encarar os leitores, ao mesmo tempo, mostrou a sua grande cabeça. Simbolicamente ligada à sua inteligência, considerada responsável por garantir à revista a sua longa duração. De forma imponente, assume a condição de “turuna” da gangue da revista.



O Edgar, semiscarunfíco,
salta, berra e, bem turuna,
só de mão, todo triumphico,
vae depennando o «Graúna»...

Figura 69. Hip! Hip! urrah o carnaval. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 09/02/1929. Ano. 10, n.º. 562.

No texto que completa a narrativa visual, palavras de uso comum, mas que eram aplicadas aos grandes homens, como turunas, ganhavam relevância, já que Proença mostrava-se sereno na maneira como se apresentava. Contudo, ao olharmos as roupas, a sua fantasia é carregada de cores, além de não ter nenhum instrumento, porta-se como o regente, que com sua inteligência consegue colocar a “gangue da A SEMANA” na linha. O pequeno grande homem, fez da revista uma das mais relevantes da história do Pará, talvez a maneira altiva como foi posto nas páginas do magazine dê a dimensão da relevância, não apenas intelectual, mas sobretudo, política alcançada pelo secretário do periódico. Portanto, quando observamos todos os caricaturados, temos a certeza de estarmos diante do regente da banda.

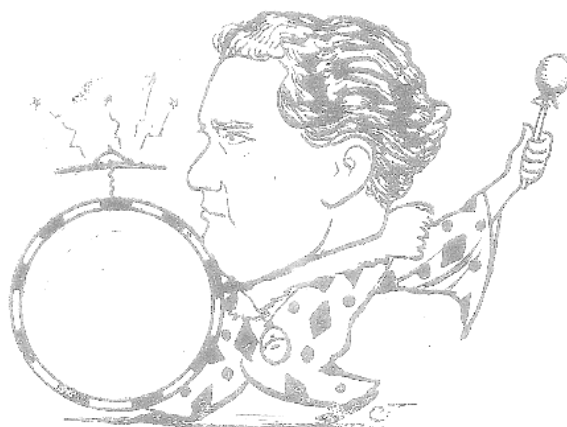


Ah! de prazer eu me enrolo,
vendo em meio ao borborinho,
o Jacques Flúris num sólo,
num sólo de cavaquinho.

Figura 70. Hip! Hip! urrah o carnaval. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 09/02/1929. Ano. 10, nº. 562.

Jacques Flores aparentemente é o mais ousado, pois foi representado, por Andreilino Cotta, com vestido extremamente curto, deixando as finas pernas totalmente descobertas, bem como os ombros. Há uma crítica à moda feminina, mas ao mesmo tempo, apresenta a liberdade encontrada pelos os homens para se fantasiarem durante a quadra carnavalesca, o caricaturado carrega em suas mãos o seu instrumento musical: o cavaquinho. Aos poucos a banda foi sendo construída e colocada em ordem. Vale ressaltar, para uma banda ter significado, além dos músicos, com os seus instrumentos, bem como do regente, precisava de um músico de relevância, alguém capaz de colaborar com a revista pelas qualidades artísticas e pela profissão. Por isso, Ulisses Nobre,⁷⁷ ao se destacar como um dos grandes músicos da história do Pará, tinha espaço garantido na redação da *A Semana*.

⁷⁷ Segundo Carlos Roque na sua obra “Grande Enciclopédia da Amazônia”, Ulysses Euclides do Couto Nobre, nasceu em Belém, em 22 de fevereiro de 1887. Faleceu em 08 de setembro de 1953. Era barítono e cronista musical. Filho do Flautista Gentil Augusto do Couto Nobre, estudou canto lírico em Belém, com o tenor Júlio Ugolini e, no Rio de Janeiro, com o professor Michele Palmieri. Estreou em 1906, cantando no Teatro da Paz num recital de sua irmã Helena Nobre. (ROQUE, 1968, p. 1207).



En num bombo sou bem Nobre.
 E na farra não dou tombo.
 Quem me vê logo descobre
 que eu tenho cara de bombo.

Figura 71. Hip! Hip! urrah o carnaval. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 09/02/1929. Ano. 10, nº. 562.

Ulisses Nobre foi prontamente apresentado com seu instrumento musical. Podemos perceber a comparação realizada entre o rosto de Nobre e o bombo. Representado com o rosto arredondado, o cabelo bem arrumado. Buscou, Cotta, apresentar um homem esteticamente bem preparado e que sabiamente desenvolvia as suas tarefas. A maneira enfática, do barítono, ao tocar o bombo é importante, pois demonstrou a maneira intensa no desenvolver das atividades as quais estava encarregado, buscando assim, realizá-las com perfeição. Além disso, as suas vestimentas o colocam na condição de alguém presente nos espaços festivos com frequência. Vale ressaltar, em diversos momentos ocorreram as publicações pela revista sobre os festivais dos irmãos Nobre, como ficaram conhecidos Helena⁷⁸ e Ulisses, em muitas delas as fotografias davam conta da importância dos músicos para a sociedade paraense.

“A tropa” da *A Semana* precisava de um violoncelista para ficar completa. Andreilino Cotta confeccionou a sua autocaricatura, inserindo-se no grupo, mostrando-se apto a participar dos carnavais belenenses. Além do que, quando optou pelo instrumento musical, mostrou claramente a sua inclinação à música, apresentando a sua predileção, na medida em

⁷⁸ Gilda Helena Gomes Maia em sua dissertação de mestrado realizou uma pesquisa intensa sobre a vida e obra de Helena Nobre, ressaltando a relevância da musicista para a história da Amazônia. Para mais ver: MAIA, Gilda Helena Gomes. *Helena Nobre: uma musicista paraense da primeira metade do século XX*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2011.

que ao longo da sua história participou da vida artística, compondo músicas e participando de orquestras.



Figura 72. Hip! Hip! urrah o carnaval. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 09/02/1929. Ano. 10, nº. 562.

Na representação acima, Andreilino Cotta apresenta as suas duas habilidades, de caricaturista e músico. Assim como Edgar Proença, Cotta era um sujeito baixinho e, desse modo, se auto representa. Contudo, não há na imagem quaisquer elementos de caráter negativo. Mostrando a preocupação em construir imagens, mesmo que caricatas capazes de valorizar os homens, das letras e artes, os quais colaboravam com o magazine. Vale destacar, o texto final, um poema, que complementou as imagens, solidificou as caricaturas pois:

Aguenta, tropa danada,
 Tropa mesmo de arrelia.
 - Comigo não pega nada,

Que eu sou dunga na folia

Agora passa do meu lado
O Thiago Ribeiro Pontes,
Dando gritos, fantasiado
De filho de Trás-os-Montes.

Fazendo um estrepito imenso,
Dando por pedra e por pau,
Pula num pé, ou anda penso
O Aldebaro Klautau.

Vestido de camisaõ
Chupando um pipo, olalá!
Chora, e até se tira ao chão
O dr. Mimi Sabat. (Hip! Hip! urrah o carnaval. *A Semana*. 29/02/1929)

Para finalizar a composição da “gangue da *A Semana*”, Andrelino Cotta trouxe Felinto Lobato vestido de “pierrette”, com vestido e sem instrumento algum, puxando o bloco. Pela representação era um dos mais animados e, com isso, estava “completa a barca”. Claro que para os autores do texto, o grupo da revista era um dos mais entusiásticos, pois todos participavam dos diversos blocos carnavalescos. Desde os salões, bem como nas ruas. Em todos os lugares durante o carnaval o grupo se fazia presente, conseguindo, de certo, retratar a realidade belenense durante a quadra carnavalesca. Por essa razão, o conjunto da obra dava conta do que se buscava. Não à toa, as fotografias, crônicas, caricaturas apresentavam o desenrolar do reinado de Momo.



Figura 73. Hip! Hip! urrah o carnaval. A *Semana*: revista ilustrada. Belém, 09/02/1929. Ano. 10, nº. 562.

Importa lembrar, o recurso, aos vários instrumentos musicais, estava de acordo com a maneira como os carnavais eram vistos e realizados. Ressaltando que, em diversos espaços da cidade, as festas carnavalescas eram realizadas, seja na área central, onde as elites se concentravam, ou mesmo na periferia, na qual o povo comum, com seus blocos, se divertia. E um dos principais instrumentos, era o violão, o qual ganhava a colaboração de chocalhos, tambores, atabaques, pandeiros e clarinetes, permitindo a execução de diversos estilos musicais, caracterizando o carnaval das primeiras décadas do século XX como uma miscelânea musical, seja de gêneros musicais, danças e performances festivas (COSTA, 2016).

As representações sobre o carnaval ganhavam diversos enfoques. Na coluna intitulada “Gravetos”, o autor Edgar Proença, ao assinar com o pseudônimo de Miracy, afirmou que nos bailes carnavalescos, mas principalmente os realizados no *Palace*, traziam para a elite paraense certa felicidade, porque no salão “feérico”, impregnado de doces vertigens, os rapazes e as formosas “girls amam...”, pois com o acerto dos proprietários, muita gente devia aos bailes do *Palace* a sua primeira aventura. Justamente naquele “ambiente

encantado” se tem originado muitos contratos matrimoniais e, talvez, “tenhamos a anotar mais uns casamentinhos na atual safra carnavalesca” (Hip! Hip! urrah o carnaval. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 09/02/1929). Ora, o autor faz essa menção, na medida em que diversos casamentos entre os jovens paraenses ocorriam, pelos romances estabelecidos na quadra carnavalesca. Destaque-se, o termo “casamentinhos” o qual está explicitamente ligado aos jovens frequentadores desses eventos os quais tinham a oportunidade de ir além da troca de olhares.

Miracy ao reparar a todos no salão, viu que os doutores “Lourenço Paiva e Altair Burlamaqui” seriam os primeiros “frutos da sessão”, pois em todo o baile dançaram com as “suas eleitas e só falavam no próximo e ditoso enlace...”. É bom lembrar, as promessas de casamento aumentavam as possibilidades dos mais ousados e ousadas, por essa razão havia possibilidades de as danças tornarem-se mais “quentes” para o casal. Além disso o,

Doutor Lourenço tem um cofre onde qualquer níquel extra zás! Mergulha e fica lá dentro... prevenindo o porvir. Daqui a uns dez anos terá, talvez, uns quinhentos ferros.

O Altair mostrou à sua futura noivinha, e ela, distraída, deixou-a sobre uma cadeira, uma nota em que ele já faz os cálculos do novo lar: mercado, 5\$000 diários; casa, 30\$000; roupa lavada, 20\$; água e luz, 10\$; cozinheira, 8\$, e cinema uma vez por mês, 4\$200.

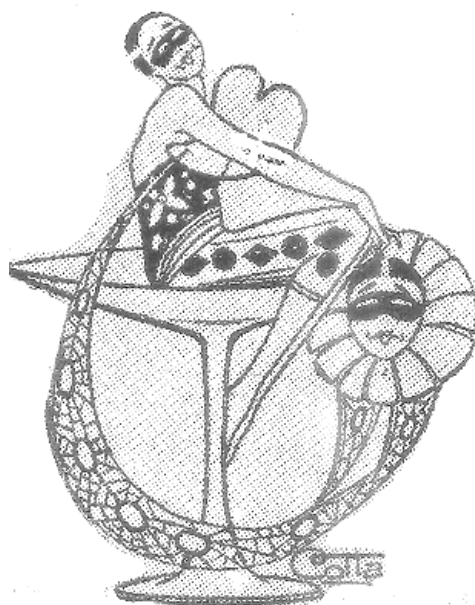
São esses os casamentos que o Palace inventou.

Há muitos outros que hoje à noite vou observar. (Hip! Hip! urrah o carnaval. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 09/02/1929).

Ou seja, as promessas de casamento tornavam-se uma constante e a figura de Miracy, além de compor o quadro dos colaboradores da revista, como secretário, construía imagens dos seus observados, mostrando para os leitores a “verdadeira” imagem dos homens da elite paraense. Por seu turno, essa representação poderia sofrer um sério revés. Jacques Flores, por exemplo, narrou a infelicidade de “Malaquias” na crônica “Num sábado gordo”. Destacou como estava numa época “bulhenta do deus Momo” não seria fora de rumo descrever um fato para o qual indiretamente havia concorrido. Lembrou que foi justamente num sábado gordo, “há uns oito anos atrás”.

Dentre as várias sociedades recreativas regionais, segundo Flores, que estavam numa espécie de galeria da fama, o *Royal Clube*, localizado à rua Lauro Sodré, esquina da travessa Benjamin Constant, era um dos principais palcos carnavalescos. Flores destacou, por essa época “eu, com os menos oito anos (hoje estou velho acabado) a pesar-me sobre os

ombros e como rapaz do bom-tom, não perdia uma festa dançante”. Sempre comparecendo aos bailes de carnaval. Por isso, fez de tudo para obter o convite para ir ao *Royal Clube*. E as “9 e picos” da noite ao lado da namorada, “das irmãs da namorada, das primas da namorada” e ainda ao lado das “amiguinhas da cuja” dirigiu-se solene e teso para o baile.



A risonha Columbina,
senhora dos corações,
de «Pierrot», louca e malina,
mata as doces ilusões...

Figura 74. Num sábado gordo. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 09/02/1929. Ano. 10, nº. 562.

Boa parte das crônicas de Jacques Flores vinham acompanhadas pelas caricaturas de Andreino Cotta. Nesta imagem a questão das ilusões construídas pela risonha *Colombina* mostrava que era a “senhora dos corações” capaz de, por sua postura “louca e malina” matar as ilusões masculinas. A representação de Cotta apresenta a figura com duas caras, transformando o seu comportamento em algo sedutor e, logo em seguida, provocador de desilusões. Aliás, segundo Flores, a noite daquele sábado estava linda e pelas ruas da cidade via-se um contínuo cruzar de automóveis e bondes cheios de passageiros, destacando-se entre eles, os mais “espalhafatosos mascarados”. Jacques Flores com seu grupo de moças saltou de “um elétrico no reduto”, quando foi abordado por “Malaquias” – falecido há três anos – era conhecido, em Belém, como “verdadeiro pão de festas, e que cá do dégas se tornara

camarada, num dançar do celebre Odeon” (FLORES, Jacques. Num sábado gordo. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 09/02/1929. Ano. 10. Nº 562).

Malaquias explicou à Jacques Flores ter um convite para o baile do *Royal Clube*, porém não tinha conseguido “as pequenas” para levar e, como no convite estava claro, o cavalheiro só poderia entrar acompanhado de damas, deste modo se achava inibido de dançar, “- Si é esta a causa, você está servido - disse-lhe eu”. O Malaquias agarrou-se “a minha palavra de unhas e dentes” e, assim, feitos os ajustes para a entrada, todos dobraram a travessa Benjamin Constant. Ficou combinado o seguinte: O Malaquias entraria com três moças e Jacques Flores, logo atrás, com “o resto da tropa”. Contudo, à frente do prédio, que servia de sede ao *Royal Clube*, estava apinhado de uma densa multidão. “Era um sereno colossal”. Flores entregou o convite ao porteiro quando viu acima, no patamar, o Malaquias “empenhado em forte discussão com dois sujeitos” (FLORES, Jacques. Num sábado gordo. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 09/02/1929. Ano. 10. Nº 562).

Eram diretores do clube. Conheciam o Malaquias como um “terrível come bailes” e sabiam que as acompanhantes não pertenciam à sua família, motivo porque “estavam no firme propósito de barrá-lo”. Houve um “salsifré dos diabos”. Receoso de levar vaia do “sereno”, o Malaquias entraria ou então “viraria o bicho”. Graças à intervenção de vários convidados, foi-lhe permitido ficar uma hora de quarentena no botequim e, ao fim desse “tempo zarpar”. Foi assim, nesse sábado gordo, no qual o “pobre do Malaquias não gozou as delícias dos sambas carnavalescos” (FLORES, Jacques. Num sábado gordo. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 09/02/1929. Ano. 10, nº 562). O autor da crônica, chama atenção do evento para um sujeito que falecera havia tempo, por isso, ficou mais fácil realizar essa análise, inclusive citando o codinome. Isso demonstra que, a participação dos colaboradores da revista ocorria em diversas frentes e maneiras, participando ativamente dos momentos carnavalescos. Criando expectativas sobre os possíveis textos frequentemente publicados no magazine. Permitindo, a alguns, visibilidade e a outros certos constrangimentos. Por essa razão, os semanários passaram a ocupar lugar de destaque no cotidiano das cidades brasileiras.

4.3. Andreilino Cotta: os tipos ilustrativos e comemorativos.

Andreilino Cotta destacou-se em um meio extremamente exigente nos anos de 1920. Como caricaturista conseguiu se impor. Foi visto por seus contemporâneos como um sujeito bom e, que apesar de não ter tido formação acadêmica fora do Pará, conseguiu certo sucesso. Destacando-se desde jovem ao ilustrar as páginas da revista *A Semana* e, em seguida os demais periódicos. No caso, dois merecem atenção, a revista *Belém Nova* e o jornal *O Estado do Pará*.

Evidente que a sua permanência nestes espaços só foi possível pelas suas relações de amizade, pois permitiram, assim, a sua liberdade em torno das produções as quais estamparam as páginas dos periódicos onde trabalhou. Vale ressaltar, apesar disso, houve certo controle partindo das redações, as quais limitava a produção dos artistas. Porém a quantidade de trabalhos publicados nas diversas áreas do conhecimento, permitiram a publicação de outros que não foram submetidos, de forma direta, ao controle dos redatores. Tanto que ao longo das produções caricatas de Cotta, percebe-se o chargista criando maneiras de relacioná-las com os textos e com o contexto no qual estava inserido.

Os veículos de comunicação estavam, direta ou indiretamente, ligados às estruturas políticas e como o estado desenvolveu mecanismos de controle para, desse modo, impor a sua estrutura de poder, se utilizou do terror como mecanismo eficiente, não ficando restrito ao coletivo, chegando ao controle individual. Desde modo, quando se verifica a maneira como Cotta produziu os seus trabalhos sabemos que, em muitos momentos, só foram possíveis quando não houve ofensas aos seus caricaturados, em especial, quando os produziu para a revista *A semana*.

Contudo, apesar de o caricaturista ter contextualizado a sua produção, de modo a assegurar, ao menos em parte, a maneira como compreendeu a cidade em que vivia, é possível considerar que, Cotta sofreu na denominação de Carlo Guinzburg (2014, p, 57), o “desencantamento do mundo”, isto é, Andreilino Cotta viveu, em Belém e foi capaz de perceber as transformações pelas quais a cidade havia passado. Contudo, na década dos anos de 1920, conviveu com os problemas trazidos pela intensa crise econômica a qual assolou o estado do Pará. Tanto nas narrativas visuais quanto na literatura foi possível perceber a intensidade da degradação pela qual a cidade convivia. Neste sentido, quando analisamos a documentação, em especial, os relatórios de governo e os jornais, visualizamos uma série de

problemas marcantes na cidade de Belém e que afligiu, também, os seus habitantes. Importa lembrar que os “viajantes ilustres” e estrangeiros ao passarem e/ou habitarem a capital do Pará, perceberam as suas necessidades e fragilidades. Muitas representadas, de forma direta, como o abastecimento de água, saneamento, segurança, transporte e alimentação.

No entanto, apesar de lançar críticas sobre a cidade pelos infortúnios trazidos pela crise econômica, Andreilino Cotta produziu imagens capazes de engradecer determinados pontos, como as caricaturas dos “Figuras, Figurões” ou mesmo os “Tucháuas de minha taba”, além claro de representar, nas capas dos periódicos que trabalhou, elementos que engrandeciam e os tornavam únicos para a sociedade paraense. No caso da revista *A Semana*, o mais comum era este tipo de produção ser realizado nas edições de aniversário. O que demonstrava uma espécie de necessidade de criar e/ou reforçar elementos caracterizadores desse importante veículo de comunicação.

O objetivo deste tipo de produção seria o de agradecer e retribuir as diversas homenagens prestadas pelos leitores e financiadores da revista. Não à toa, os números de aniversário eram produzidos em material especial e o número de páginas bem maior em relação às demais publicações. Isso era reflexo da quantidade de felicitações recebidas pelos particulares e empresas. Prestavam as homenagens e aproveitavam para estampar os produtos e qualidades dos mesmos para os possíveis compradores. Isso é dito, pois nem sempre a revista era adquirida em grande número, na medida em que uma parte era doada para os patrocinadores, no caso recebiam um exemplar. Outros eram encaminhados para a redação dos jornais e revistas locais e nacionais; os demais eram vendidos e, muitas vezes, o exemplar passavam de mão em mão, como afirmou o secretário do magazine Edgar Proença.

Na edição de 28 de março de 1925, por exemplo, o redator aproveitou para estampar uma representação de Cotta, bem como uma série de crônicas sobre a revista. Dentre elas, uma chamou atenção pelo nome do autor, “A. STIÉVENART” bem como pelo título denominado “Nos bastidores da A SEMANA”. Iniciou a narrativa destacando às cinco horas da tarde, a entrada no “gabinete da redação da A Semana”, quando viu um grupo de intelectuais e os “comandantes Emmanuel Braga, Arnaldo Valle, Raymundo e Edgar Proença. José Simões e Nogueira de Carvalho” discutiam o assunto, anagrama, pseudônimo, criptônimo, etc. Neste momento o telefone tocou e um dos participantes respondeu: - sai daqui a meia hora...”. Observou o autor, a discussão continuava, apareceu em cena um dicionário e a “brilhante” palestra prosseguiu; ficou mudo, apenas “ouvindo e aprendendo

muito”. Mais uma vez tocou o telefone e a mesma resposta (Nos bastidores da A SEMANA. *A Semana*, 28/03/1925).

“No interior das oficinas”, *A Semana*, é vista como um “embrião” que ainda estava sob o aspecto de pacote “de respeitável altura”. Diversos serventes correm de um lado para o outro, depois de receber a capa e anúncios das mãos do “Pedro” e, chegando ao fim entregavam o número ao “Oriente” para grampear, a tarefa recomeçava. Fora das oficinas um grupo de “pequenos vendedores” esperavam. Ouviram que a revista sairia as “cinco e meia”, uma “algazarra infernal, gritos, cantos e vivas: divertem-se, sob o olhar paternal de dois policiais” (Nos bastidores da A SEMANA. *A Semana*, 28/03/1925), na opinião do autor os policiais pareciam dar cunho oficial à manifestação.

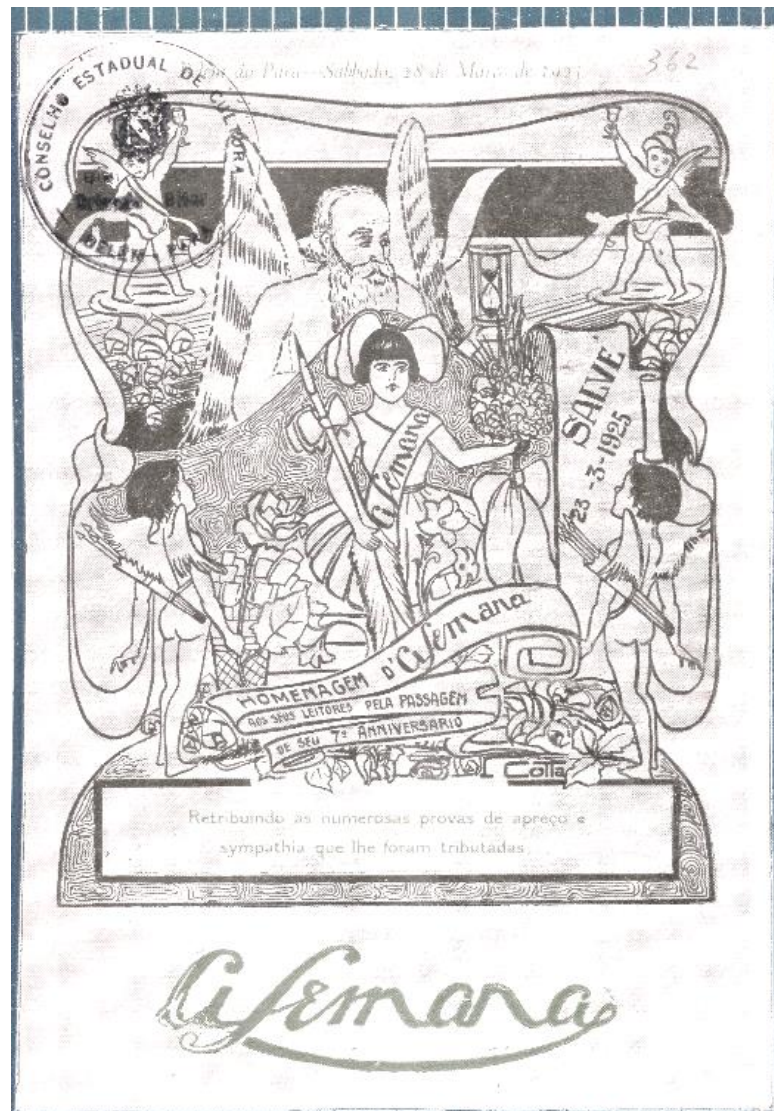


Figura 75. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 28/03/1925. Ano. 7, nº. 362.

O telefone tocou, mais uma vez, resposta às “seis horas”. Para passar o tempo, José Simões propõe um café; “saímos, o poeta, o comandante Braga e eu”. Vinte e cinco minutos depois retornaram, mas a revista ainda não estava pronta. O telefone tocou, Simões propõe retirar do fone, “não consinto e tomo conta do aparelho”. Do lado de fora a algazarra aumenta, “apareceu um cego e a pirralhada em coro acompanha as suas modinhas”. Seis horas e meia: notícia sensacional: “A Semana já se vende na rua!... e, entretanto, nenhum exemplar saiu das oficinas. E essa??!...”. O fato, segundo o autor da crônica, alguns garotos, aproveitando a balburdia geral, haviam com capas do dia, reunido anúncios diversos, páginas de edições de 21 do mês de março e de outras antigas, formando alguns números grudados ou presos com barbantes e tinham ido vendê-las. O resultado: os compradores furiosos, compareceram à redação, perguntando. “Isto é que é o número de aniversário?!” (Nos bastidores da A SEMANA. *A Semana*, 28/03/1925).

Neste momento, os “originais” são recolhidos. Os telefonemas não paravam. Os intelectuais exaustos. Porém, as “Sete horas” o número de aniversário estava pronto, cada um dos presentes recebeu um exemplar, com ordem expressa de escondê-lo “o que fiz logo, no cós da calça; o bolso quase não se continha” (Nos bastidores da A SEMANA. *A Semana*, 28/03/1925). Diversos elementos podem ser considerados deste texto, primeiro a facilidade para ingresso nas redações da revista de pessoas, as quais, por suas relações de amizade com os “intelectuais” circulavam tranquilamente nos bastidores agitados do magazine. Segundo a grande quantidade de meninos, os primeiros a receberem os números para, em seguida, sair vendendo pelas ruas da cidade. Terceiro, a revista fazia parte do cotidiano de uma elite, na qual constantemente se valia das suas informações, isto quer dizer, o magazine se tornou, no caso de Belém, um dos principais formadores de opinião. Por fim, a quantidade de anúncios também se mostrou sugestivo, criando um mecanismo de divulgação de produtos e serviços.

A capa da revista (fig. 75, p. 255) mostra a maneira como Andreilino Cotta entendia a grandiosidade do magazine, ao abordar pela representação um ideal positivista de valorização do trabalho, sendo construído ao longo da história da revista. Tanto que elementos mitológicos se fazem presentes na imagem. Há uma idealização capaz de unir o religioso com os elementos mundanos, no qual a taça nas mãos do querubim, bem como o brasão do Pará na cabeça do anjo permitem uma interpretação de origem. Criando uma representação de pedagogia cívica, característica dos primeiros anos da república brasileira.

Na mesma direção, Cotta já havia publicado, nas páginas do jornal *O Estado do Pará*, a representação do aniversário do periódico. Podemos perceber entre as imagens certa conexão. Apesar da diferença das publicações ser de aproximadamente um ano, em ambas o caricaturista inseriu a imagem mitológica de Cronos representado pelo homem velho, com longa barba e asas. Ressalte-se o símbolo máximo representado pela ampulheta que se faz presente nas duas imagens comemorativas.



Figura 76. *O Estado do Pará*. Belém, 09/04/1924, p. 1.

Na figura acima e na figura 75 (p. 255) o deus Cronos representa a longevidade dos periódicos. As representações das duas jovens moças passam a imagem de vigor dos veículos de comunicação, mostrando a intensidade da juventude, ao mesmo tempo,

demonstrando que ambos teriam bastante tempo para se manterem no mercado editorial. Com isso, o vigor das jovens seria algo essencial na construção e solidez de um jornal ou revista. A semelhança entre as imagens é impressionante, porém a que representa o jornal, é mais detalhada, rica em traços, apresentando as habilidades do caricaturista em construir as suas representações. Por seu turno, se compararmos as imagens, podemos ver as linhas da figura 75 são mais simples. O que nos leva a considerar que, caso tivesse optado por uma construção mais rebuscada, talvez não fosse possível inseri-la, a partir dos maquinários presentes nas redações do magazine, porque não bastava criar a imagem, era necessário a presença do gráfico habilidoso capaz de inserir nas páginas dos periódicos, imagens com uma qualidade maior. E mesmo nos anos de 1920, em São Paulo e Rio de Janeiro, por exemplo, considerados os principais pontos de produção de material impresso, ainda se deparavam com gráficas precárias, muitas inclusive instaladas em pequenos cômodos sem ventilação, barulhentos e com maquinário primitivo (MARTINS, 2008).

Em todo o contexto, dos anos de 1920, Andreilino Cotta demonstrou nas suas narrativas visuais a busca em conectar-se com os eventos políticos vividos ao longo do ano. Para termos ideia, quanto às datas festivas, como a páscoa ou o natal, as imagens caricatas ganhavam interpretações relevantes. Além disso, as caricaturas que representavam o ano novo se mostravam comuns e estavam presentes, tanto nas páginas dos magazines, quanto dos jornais. Contudo, um tipo em especial ganhou notoriedade ainda maior, porque tocava num ponto comum para a república brasileira. O enforcamento de Tiradentes adquiriu novos significados. E tanto na pintura histórica, como nas caricaturas, este tipo de construção além de abordar o tema de outra forma, encontrava novos mecanismos de divulgação de valores.

A partir de então, o tipo de representação que construiu a imagem do herói nacional havia, na opinião dos republicanos, iniciado o processo no qual culminou na implantação da república no Brasil. Fazendo com que muitos artistas apresentassem o homem/herói por inteiro, completamente diferente da imagem pensada por Pedro Américo, pois não era justo representar o herói morto, mas construir uma representação capaz de trazer o povo para o lado dos republicanos. Apesar da construção de Andreilino Cotta ter sido feita no ano de 1924, isso demonstrava, pelo menos entre os homens das letras e que estavam a frente do jornal *O Estado do Pará*, a necessidade de forçar os republicanos a verificarem os ideais capazes de conduzi-los ao processo republicano.

A imagem de Andreilino Cotta é cercada de críticas aos governantes do Partido Republicano do Pará, na medida em que deixou evidente, no texto, a maneira crítica direcionada pelos editores do jornal, especialmente, o modo como viram os caminhos tomados pelos republicanos e suas administrações. Para tanto, foram definidos como “iconoclastas da república”. Neste sentido, a maneira como o título foi inserido, nas páginas do periódico dão uma dimensão do modelo negativo adquirido pela administração republicana, no Pará e no Brasil. A liberdade vista como um sonho sempre tardio é interessante, porque demonstra uma forte oposição do jornal ao governo republicano, dos anos de 1920.



Figura 77. *O Estado do Pará.* Belém, 21/04/1924, p. 1.

Trata-se de uma imagem com valor de pintura histórica. A maneira como o herói foi disposto, em primeiro plano, com a cabeça protegida pela república idealizada, como uma mulher que carrega os trechos da bandeira brasileira e do positivismo, ou seja, a expressão “ordem e Progresso”. O homem que representa Tiradentes é uma espécie de Cristo idealizado, pelas concepções europeias, pois é apresentado com cabelos lisos e barba longa. Vestido numa túnica, carrega em seus braços e no pescoço um crucifixo, além de ser representado descalço. O carrasco também é apresentado sem calçados, mas a sua condição o coloca com uma perna de joelhos, sem camisa, lembrando, com isso, trata-se de um homem simples, que observa Tiradentes, meio que sem saber o que fazer. Apesar disso, segura a corda que será puxada para enforcar o herói. Ressalte-se que em 1924 a palavra liberdade ainda gerava contradições, pois para os redatores do jornal era um “sonho sempre tardio...”.

A corda, em torno do pescoço do herói, é longa. O carrasco tem uma quantidade de corda considerável em suas mãos, por isso, o ato deve ser demorado. Além do que, o sol nascente demonstra que o novo dia ressurgirá e as ideias de liberdade ganharão força. A data do sacrifício é enfática, ao ser inserida no centro do sol: o 21 de abril de 1792, considerada de grande relevância, durante o período republicano. No entanto, os valores defendidos pelo mártir não foram respeitados, pois foram substituídas pelos “iconoclastas da república”.

Neste caso, vale destacar, a pintura histórica, de caráter pedagógico e cívico, do início da república, apesar de numerosa sofreu um enfraquecimento, segundo Maraliz Christo (2009, p. 1161), “as últimas serão representadas sem o poder de uma convicção coletiva”. Mesmo assim, destaca que Pedro Américo, o pintor oficial do Império, iniciou um trabalho, o qual procurou retratar a Conjuração Mineira e, apesar de naquele momento está aposentado da Escola Nacional de Belas Artes, e já na condição de deputado Constituinte pela Paraíba, chegou a pintar em Florença e expor, no Rio de Janeiro, em grande formato, o corpo esquartejado de Tiradentes sobre o cadafalso. Esta exposição foi considerada desrespeitosa, pois apresentou o herói em pedaços.

Frise-se, a imagem de *Tiradentes esquartejado* (fig. 78, p. 262) faria parte de um projeto de cinco telas, as quais deveriam narrar a trajetória da Conjuração Mineira. Christo (2009) afirma que Pedro Américo planejou executar cinco quadros, para construir uma narrativa sobre o tema em forma de tragédia: o herói seria punido por confiar nos poderosos da região mineradora, que o trairia. Diante disso, construiria a narrativa capaz de transformar

a imagem de um “Tiradentes-mártir” num elemento privilegiado, o qual passaria à condição de um “herói-vítima”.

Como não foi bem aceita, a imagem foi rechaçada por quase 50 anos e não permitiu uma interpretação que pudesse levar à “ressureição dos ideais do herói”, porque congelou a morte. Desse modo, não recebeu o tratamento adequado para este tipo de representação, não circulou e nem ilustrou livros sobre a história do Brasil, no início da república, pois este tipo de pintura não era a imagem desejada, pelos republicanos, para justificar os seus ideais, no início do século XX (CASTRO, 2012). Ou seja, o regime nascente demonstrava que a ativa participação do povo não era do seu interesse. Mesmo assim, procurou envolvê-lo de modo a sentirem-se partícipes nas questões políticas republicanas. Para isso, a educação⁷⁹ desempenharia papel fundamental, por intermédio de uma pedagogia cívica capaz de criar heróis capazes de levar o povo a vê-se representado.

Com o *Tiradentes esquartejado* (fig. 78, p. 262), o qual representava o corpo do herói aos pedaços, como se estivesse em um altar, chamando atenção, embora diante de um quadro forte, que produz a sensação de injustiça no observador, para as barbas ruivas, bem ao lado de um crucifixo. Criando-se uma alusão à crucificação de Cristo. Há neste quadro uma apelação simbólica ao cristianismo, fato este capaz de transmitir a ideia de que ali estava representado um herói nacional. Lutou e morreu pela implantação do novo regime. Do mesmo modo, quando voltamos os olhos para a caricatura de Cotta, nos deparamos com a imagem do herói vivo e carregado por uma simbologia religiosa.

Por isso, nas duas representações, podemos constatar que a instalação da república não se deu de forma pacífica, como foi colocado na imprensa do período. O povo participou de diferentes maneiras e o seu herói mostrava, nas imagens, os conflitos, as lutas e os sacrifícios dos brasileiros. Deste modo, a própria representação caricata está diretamente ligada aos valores do final do século XIX e início do XX, na medida em que os homens das

⁷⁹ Paes de Carvalho destacava que a educação “do ponto de vista profundamente republicano (...) o ensino deveria emancipar-se da jurisdição do governo e ficar exclusivamente a cargo das doutrinas e dos métodos que possam orientá-los. (...) Entretanto o governo ainda é obrigado, e sê-lo-á por muito tempo, a intervir nesta matéria, por que infelizmente ainda bem pouco se pode esperar da iniciativa individual ou coletiva”. PARÁ. Mensagem dirigida ao Congresso do Estado do Pará pelo Dr. Paes de Carvalho Governador do Estado. A 7 de abril de 1899. Belém: Tip. do Diário Oficial, 1899. p. 48. A educação assume grande importância no processo de representação da cidade que se organiza. O estado, o Município e os particulares são os responsáveis pela abertura de inúmeras escolas públicas e privadas. Sobre a educação para preparar para o mercado e trabalho, e este como um fator de segurança para a sociedade urbana, Ver: DIAS, Edinea Mascarenhas. *A Ilusão do Fausto – Manaus – 1890-1920*. Manaus: Editora Valer, 2007.

letras e das artes trabalharam, intensamente, com objetivo de construir um ideal de nação, no qual o povo pudesse se sentir parte.

Pois, “o resultado do trabalho do historiador não se traduzia em rentabilidade econômica e sim, simbólica” (FERREIRA, 2008, p. 22). Permanecendo uma espécie de consagração do mesmo em relação aos seus pares. Claro que pintores e historiadores constroem uma espécie de domínio-comum de pressupostos, ideais e conceitos formados na descoberta de novos mundos e no debate intelectual e político, do qual os autores se apropriam para, modificando-os ou não, aplicá-los a situações específicas e a contextos locais em determinados momentos (CASTRO, 2012).



Figura 78: Pedro Américo. *Tiradentes Esquartejado*, 1893, óleo s/ tela, 270 x 165 cm.
Acervo: Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora – MG.

Com base na observação anterior, Maria Stella Bresciani (2008) enfatiza que as imagens se caracterizam pelo apelo visual, destacando-se como detentoras de uma imensa carga emotiva. Portanto, as pinturas figuram-se como componentes essenciais aos discursos “que além de convencer pelo argumento lógico, devem seduzir, persuadir pela emoção produzida, ainda que subliminarmente” (BRESCIANI, 2008, p. 27). Neste sentido, as imagens são uma escrita “viva”. E para os que não sabem ler podem, por meio delas, percorrer uma história pictórica absorvendo ideias e recebendo mensagens morais. Assim, as imagens podem ser utilizadas como símbolos que adquirem um caráter perfeitamente lícito quanto às aspirações, passando do nível dos sentidos para a dos conceitos.

Dois temas comemorativos comuns, nas produções de Andreino Cotta foram o natal e o ano novo. No caso do primeiro, a imagem que chegou ao público leitor da revista *A Semana*, do dia 24 de dezembro de 1921, mostrou-se bastante interessante. Não apenas por trazer uma representação clássica do nascimento de Jesus Cristo, mas principalmente pelo colorido da imagem. Temos aqui uma fotografia da pintura de Cotta, no qual os traços retilíneos das pinceladas ficam evidentes. O traço das construções e a pose dos personagens dão conta da ideia de intensidade da imagem. Por coincidência, a revista chegou aos leitores, na tarde do dia 24 de dezembro, ou seja, véspera do Natal, por isso, a imagem é tão intensa e chamativa, além de apelativa.



Figura 79: *A Semana*: revista ilustrada. Belém. 24/12/1921. Ano. 4, nº. 194.

Percebe-se na imagem, os três magos glorificando o menino, nascido em uma manjedoura. Os pais estão encantados e a grande estrela joga a luminosidade sobre a criança. Apenas os dois magos atrás não estão de joelhos, mas curvam o corpo em sinal de respeito. O Pai está descalço e diferente da mãe não carrega em sua cabeça a auréola que caracterizaria, do ponto de vista religioso, a sua condição de santo. Por seu turno, em 1925, Andreilino Cotta apresentou uma nova ideia do que seria este momento. Contudo, a publicação só ocorreu em

03 de janeiro de 1925. Após a sua primeira imagem, não há o colorido da anterior, mas não deixa de ser representativa e simbólica.

A intensidade da imagem ocorre pela representação dos magos em primeiro plano. Um anjo anuncia o nascimento de Jesus Cristo. A estrela no céu tem um brilho fervoroso. Os caminhos do deserto estão iluminados. Os reis do oriente são saudados de longe. O céu está límpido, porém algumas nuvens se apresentam. As linhas do traçado mostram uma harmonia na construção da imagem. Outra vez podemos afirmar o predomínio da pintura está em equilíbrio nas páginas do magazine. Os quatro cantos estão devidamente ocupados e o centro mostra os elementos compositivos da narrativa de forma harmoniosa.

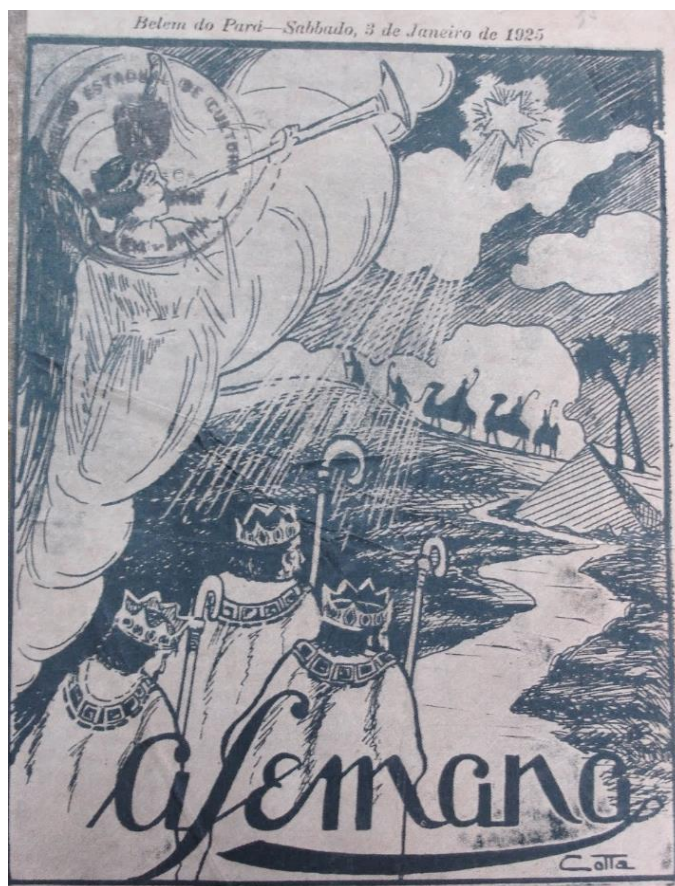


Figura 80: *A Semana*: revista ilustrada. Belém. 03/01/1925. Ano. 7, nº. 350.

Na mesma edição, Cotta inseriu o seu tipo referente ao ano novo. 1925 foi saudado como uma criança nascida de um ovo. Do ninho eclodiu em festa. Olhando a todos os leitores do semanário. Novamente o equilíbrio da pintura ficou evidente. A criança branca representou o ano novo, apresentou os seus aspectos fenotípicos diferentes dos homens

amazônicos, na medida em que podemos destacar os cabelos apresentados como loiros. A base onde o novo nasceu é um ninho forte, bem feito o que poderia garantir as grandes conquistas do ano novo, como a ascensão do novo governador, por exemplo.

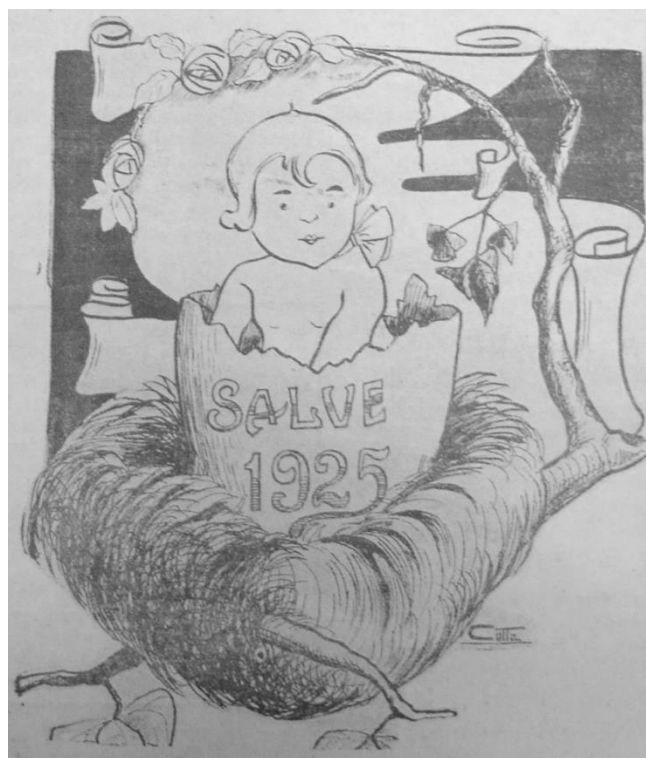


Figura 81: *A Semana*: revista ilustrada. Belém. 03/01/1925. Ano. 7, nº. 350.

As caricaturas, para MAUAD (1997), se apresentam como documento que, na sua concepção, “humanizam o tempo”, na medida em que o caricaturista foi capaz de conceber uma mensagem, partindo do seu modo pessoal de viver. Por isso, em muitos casos, a mensagem narrada pelas imagens não era engraçada, no entanto, é possível visualizar as críticas direcionadas a determinados sujeitos. Tanto é assim que as imagens;

Decantadas pelo tempo podem ser vistas como emblemas que condensam e iluminam as maneiras diversas como cada época se apropria do passado, do presente e do futuro. Contraditoriamente, conservam uma espécie de atemporalidade, apesar de estarem inscritas no devir inexorável que a tudo e a todos arrasta desde o que já foi o que ainda o é. (MAUAD, 1997, p. 545).

A autora propõe analisar as imagens como elementos capazes de apresentar características de uma época e de determinado autor. No caso de Belém, os tipos produzidos

por Cotta demonstram o quanto as suas produções foram capazes de nos proporcionar conhecer a cidade e a sua relação com os seus habitantes, particularmente, o círculo de intelectuais ao qual estava ligado. Neste caso, como as imagens são atemporais, podemos ver a maneira como elas foram inseridas numa das principais revistas de circulação da região, de modo a construir uma interpretação capaz de fornecer informações sobre a grandeza dos eventos e a necessidade de os simbolizar, construindo um ideal de representação social para, no caso da figura 81 (p. 266), onde o ano novo foi relacionado à uma criança, destacando a pureza dos primeiros anos, no entanto, com o passar do tempo pode se deixar levar pelos infortúnios do mundo.

4.4. Atelier Cotta: o que se produzia a mais.

Andreilino Cotta participou ativamente das atividades relacionadas as publicidades comerciais. O seu atelier funcionava na sede da revista *A Semana*. Divulgava, nas páginas do magazine, os desenhos realizados e as caricaturas com a “nitidez mais completa e executados com assombrosa rapidez”, além disso, deixava claro que os trabalhos seriam produzidos “a gosto do freguês e por todos os sistemas”, e o mais importante com “preços reduzidos”. Dois aspectos merecem destaque, o primeiro pelas ideias dos seus trabalhos nítidos e completos, mostrando aos leitores e possíveis interessados que os seus desenhos e caricaturas apresentavam um autor habilidoso, e isso somente foi possível graças a apresentação feita pelos redatores da revista quando do seu ingresso, mostrando que Cotta ocupava aquele lugar graças a capacidade de produzir trabalhos primorosos.

Segundo, temos uma ideia crucial relacionada com o papel desempenhado pelas encomendas, pois o anúncio deixava claro, que as produções iriam ocorrer, de acordo com o pensado pelo freguês, mostrando que o caricaturista não “interferiria” no resultado. Sabe-se que esse tipo de consideração não representa os valores trazidos pelo trabalho de Cotta. Para tanto, quando nos deparamos com os desenhos ou caricaturas, percebemos a representação e até mesmo a vinculação a determinados tipos, como no caso da figura 82 (p. 268), produzida para a Confeitaria e Sorveteria Alvear, de propriedade de Câmara & Cia. O lugar, pela imagem, foi considerado o “centro da elite paraense” e a sua localização dava conta da sua instalação na avenida São Mateus (atual Padre Eutíquio), trazia ainda no anúncio o número e o contato telefônico.

Como os telefones estavam instalados em poucas residências, por ser um serviço caro, é possível que apenas os membros da elite belenense o utilizassem. Vale destacar, essa consideração parte do tipo do anúncio e público-alvo a ser atingido. Tanto assim, como visto na imagem, o perímetro situava-se próximo a área central da cidade, demonstrando o público a quem se dirigia. Este, portanto, era o objetivo da sorveteria. Outro elemento relevante, fica por conta do homem ao centro da representação, trazendo em sua mão direita uma taça enorme de sorvete, o principal produto, enquanto que a mão esquerda é colocada ao lado da boca, num gesto simbólico de quem está gritando para os seus clientes.



Figura 82: *A Semana*: revista ilustrada. Belém. 04/10/1930. Ano. 12, nº. 638.

Contudo, o homem apresenta-se muito bem vestido. O terno e a gravata buscam passar confiança. Consolidando a ideia de estar-se diante de um local bem frequentado, por isso, afirma-se que os pobres não teriam vez. Construiu-se uma imagem excludente. De certo modo, evidencia-se que, apesar de ter produzido diversas imagens contestadoras sobre a cidade de Belém e seus habitantes, em especial quando procurava retratar os problemas sociais, Cotta seguia, nesta representação, o que lhe fora solicitado pela encomenda. Mas a taça de sorvete com a dimensão representada, pode construir a ideia de valorização do produto

comercializado no ambiente, ou mesmo uma crítica, quando considera que apenas uns poucos teriam acesso a este produto.

Na mesma edição da revista *A Semana*, publicada em 04 de outubro de 1930, o semanário trouxe outro anúncio de confeitaria e sorveteria. Tratava-se da confeitaria Serra de propriedade de M. Lopes Serra. Nesta o destaque ficou por conta da referência, mais uma vez, destinada à elite paraense. Porém, a imagem mostrou uma mulher, apesar de não gritar, como no caso da figura 82 (p. 268), enquanto uma dama, com seu casaco e chapéu. A taça de sorvete fica segura na mão direita, assemelha-se a reproduzida na imagem anterior. Evidencia-se o padrão da representação deste item. No entanto, esta não tinha sido a primeira encomenda de Cotta endereçada ao mercado de sorvetes da capital.



Figura 83: *A Semana*: revista ilustrada. Belém. 04/10/1930. Ano. 12, nº. 638.

Temos, nessa imagem, uma expressão de delicadeza, representada pelo sexo feminino. E o local, de forma próxima da anterior, está ligado à área central, mostrando, por isso, que o seu objetivo se relacionava com o seu público. No entanto inovava, ao trazer um elemento atrativo para os seus clientes, isto é, a “jazz band a hora do aperitivo”. As imagens construídas mostravam os diversos serviços ofertados num único lugar. Andreilino Cotta produziu anúncios para lojas de sapatos e em todo este tipo de construção não faltou menção à elite paraense. Isto demonstrava uma certa necessidade de relacionar sempre os temas anunciados a um grupo específico, em especial, pelo fator econômico.



Figura 84: A *Semana*: revista ilustrada. Belém. 04/10/1930. Ano. 12, nº. 638.

Nesta imagem, o homem elegantemente representado está muito bem vestido, se considerarmos a época. Está de acordo com os padrões da moda masculina, porém para complementar esta afirmativa foi necessário a representação do sapato em tamanho grande. Por essa razão, a ideia central reside no fato de este “lindo calçado” ser uma derivação de vários elementos trazidos de vários países e direcionados aos rapazes “*ultra-chic*” da cidade de Belém. Além do mais, se considerarmos o preço anunciado fugia aos padrões vinculados aos de valores populares.

O caricaturista atendia as mais diversas encomendas, para termos ideia, além daquelas direcionadas especificamente as questões alimentícias e lojas de sapatos, procurou mostrar as fábricas existentes na cidade, as quais se destacavam pela presença em outras partes do Brasil. Como o caso da firma “*Grão – Pará*”, que ficava na rua 13 maio e tinha uma filial na cidade do Rio de Janeiro. O anúncio bem interessante por apresentar as qualidades dos produtos. O “*Guaraná Simões*” foi um exemplo, pois era, na opinião dos seus proprietários, considerado vencedor em todas as discussões, destacando-se pelas suas características, que o levaram a condição de “vencedor em toda linha”.



Figura 85: *A Semana*: revista ilustrada. Belém. 04/10/1930. Ano. 12, nº. 638.

As encomendas estavam carregadas de exigências dos patrocinadores, mas também traziam em seu bojo elementos que vinculavam ao tipo produzido pelo seu autor. Neste caso, apesar da imagem acima não ter boa nitidez, é possível perceber os motivos amazônicos presentes na construção. A garrafa de guaraná ocupa o centro da representação, mas está cercada por quatro círculos, os quais trazem referências aos elementos compositivos do produto. Além disso há certo *glamour* na figura, não existe homem ou mulher consumindo o produto, mas ele por si carrega a simbologia de ser desejado por quem o via. Por essa razão as imagens são apresentadas buscando uma certa intencionalidade, neste sentido, os leitores do importante semanário sabiam da relevância do guaraná. Vale ressaltar, o fato de a fábrica possuir uma filial no Rio de Janeiro mostrava o quanto era grande e os seus proprietários seriam vencedores num meio tão competitivo.

4.5. Reclamações do Povo: O Zé na caricatura de Andreino Cotta

Embora a cidade de Belém do Pará, segundo Maria de Nazaré Sarges (2010), tivesse vivido um intenso processo de transformação, os quais coincidiram com a “modernidade”, surgida em Paris⁸⁰ e Viena e que serviram de ideal para a *Belle Époque* tropical, as intensas modificações, vivenciadas na cidade, relacionava-se com a ideia de “progresso” trazida pelos políticos republicanos. Aliás, procuravam modificar os hábitos da população do Pará. Para isso, fazia-se necessário a imposição de outros elementos considerados urbanos e “civilizados”. Seguindo essa linha de pensamento “a civilização”, segundo Flávio de Carvalho, “aparece no momento de agonia da cidade e vem como consequência dessa agonia” (2014, p. 29).

A construção desse imaginário, com alteração do conjunto de elementos ligados à monarquia, ganhou uma nova interpretação com o projeto republicano, no qual a implantação da república se efetivou de forma pacífica e, os elementos herdados da Monarquia foram incorporados aos valores republicanos. No entanto, era necessário a construção de novos valores capazes de dar, à população, um ar de confiança, garantidor da ordem, do progresso ao ocupar o centro do debate.

Vale ressaltar, a ideia estava centrada nas mãos das elites políticas e intelectuais da primeira república, que consideravam as classes populares como ignorantes, por isso, deveriam ser conduzidas das “trevas intelectuais”, as quais haviam dominado o período monárquico brasileiro, para as luzes. De modo que, os brasileiros seriam retirados da sua condição “secularmente dominados pelo colonialismo, pelo servilismo, pelo analfabetismo e pela religiosidade vista como ‘rústica” (NAPOLITANO, 2016, p. 55-56). No período compreendido entre o início da república e os anos 1920 ocorreu uma crescente valorização, por parte dos intelectuais brasileiros, do folclore rural com buscas a identificar “os tipos populares brasileiros autênticos” (NAPOLITANO, 2016, p. 61). De certo, esse pensamento esteve presente nas produções artísticas de Andreino Cotta, ao produzir narrativas visuais na busca de assegurar a representação da cidade de Belém e de seus componentes.

⁸⁰ Como a ideia de modernidade era tema comum nas ruas da cidade de Belém, a forma como ela foi construída pelos discursos narrativos que, se valiam de imagens, colocavam no imaginário local a noção de vivência na cidade moderna, em plena floresta. Para se compreender a maneira como as representações de modernidade foram debatidas pela historiografia, especialmente na França do século XIX e XX, ver: HANNOOSH, Michele. *Baudelaire and caricature: from the comic to an art of modernity*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1992.

Além das produções caricatas, vale lembrar que coube aos artistas retratar de forma relevante o seu mundo, a partir de seu próprio estilo, mostrando uma preocupação com o povo e as coisas ao seu redor. Com isso, a individualidade significaria “reconhecer a sua nacionalidade” (VENÂNCIO, 2008, p, 12). Ou seja, no âmbito das produções individuais deveriam deixar claro a maneira como as construções narrativas e visuais buscavam uma aproximação com o povo. Demonstrando, a inserção dos mesmo enquanto parte do todo e por essa razão deveriam ser conduzidos pelos grupos intelectuais atuantes na república. Juntando esses elementos, havia o processo de reafirmação da ideia de nação focado nos valores republicanos, firmados por meio dos “signos da modernidade”. Não à toa, os objetos tradicionais se relacionavam com a nacionalidade. Assim, a “Tradição, Povo, Razão de Estado e Alta Cultura” eram apresentados enquanto valores de cunho pedagógico localizados “dentro de uma narrativa evolucionista fundada na continuidade histórica” (SALIBA, 2002, p. 31). Apesar da referência, Saliba trouxe uma nova forma de identificar, por meio da representação humorística, as questões ligadas a nação. De acordo com o seu raciocínio, cada povo com as suas peculiaridades e linguagens criam representações as quais permitem ao povo uma aproximação.

No entanto, quando observamos a pintura de Carlos de Servi (fig. 86, p. 274), datada de 1900, ou seja, produzida no final do século XIX, podemos constatar que, havia, por parte dos republicanos e intelectuais uma constante necessidade de se criar símbolos representativos para o novo regime. Ainda nos anos de 1920, em boa parte do Brasil, esse tipo de construção de narrativa visual esteve presente nos espaços acadêmicos. A mudança viria com a nova forma de se pensar o Brasil, a partir do movimento “modernista” que trouxe outras necessidades. E apesar da figura do “Zé” fazer parte do cotidiano brasileiro desde a época do Império, na caricatura, ela continuava a fazer parte da história do país.



Figura 86: Carlos De Servi. *Atelier*, 1900, óleo s/ tela 90 x 62 cm.
Acervo: Museu de Arte de Belém – PA

Voltando a figura acima, existe nesta representação aspectos considerados modernos, em especial, os relacionados aos ideais republicanos. Tem-se, assim, o processo de construção da república que ocorre com o poder inventivo do pintor e, por si, é capaz de se tornar durável pelo tempo. A mulher no seu atelier tem uma pose consistente. A maneira como está vestida, muito bem alinhada, bem como a forma pela qual segura o pincel concede certo ar de nobreza e superioridade. Essa interpretação é reafirmada pelos elementos que a cercam. Ao fundo, visualiza-se o busto do Barão do Rio Branco “um medalhão com a figura de Mariane e o cenário com nítido colorido *art nouveau* e orientalista” (FIGUEIREDO, 2011, p. 51). É possível ver o *atelier* está em ordem, numa clara alusão ao ideal de república, como um ambiente em harmonia, onde a moça consegue construir uma representação capaz de

engradecer o regime, pois apresenta vários signos, dentre os quais o busto de um grande homem.

No *atelier* existe um equilíbrio de cores. O ambiente representa um momento de paz. A figura feminina, neste momento de *ordem*, trabalha na construção do progresso da nação, representado pelos grandes eventos, fatos e homens. Tem-se na imagem um conteúdo carregado de simbologia. Aliás, este tipo fazia parte do processo de elaboração dos valores republicanos. Essa pintura é capaz de assumir uma dimensão “trans-histórica”, na opinião de Leopoldo Waizbort pelas infinitas possibilidades de suscitar olhares e análises. A compreensão da história nacional parte de um entendimento da história local, que levaria a um reforço da memória coletiva. Neste ponto, as imagens tornam-se a escrita de quem não sabe ler. Isso quer dizer, as imagens, por se tratarem de construções de expressão humana e pela quantidade de elementos simbólicos presentes, adquirem, ao longo do tempo, conceitos que se manifestam por intermédio dos “processos de armazenagem, manutenção, transmissão e transformação” (WAIZBORT, 2015, p. 13).

Vale ressaltar, a análise abrange, também, as caricaturas, ao despertar o interesse do leitor, pela representação daquilo que se quer compreender. Assim, as imagens produzidas por Cotta, atenderam a diversos públicos. Muitas delas tinham como intenção e objetivo valorizar os grandes homens e intelectuais. Construiu valores que se aproximavam do que era defendido, ainda nos anos de 1920, pelos republicanos que queriam se manter no poder. O humor, segundo Georges Minois (2003, p. 566) em sua obra “História do Riso e do escárnio”, foi largamente difundido e possibilitou ao “homem do século XX a existir e a sobreviver as catástrofes”, neste caso quando voltamos os olhos para a cidade de Belém, percebemos a presença de uma série de problemas de ordem social, as quais levaram muitos dos seus habitantes ao desespero, como no caso do abastecimento de água, transporte público, alagamentos das vias, além claro de ordem econômica, representado pela grave crise econômica vivenciada nos anos de 1920.

Ao lado dos problemas sociais vividos nas cidades brasileiras, havia a necessidade de demonstrar o quanto o desenvolvimento urbano e intelectual fazia parte do cotidiano da população brasileira. Segundo Eric Hobsbawm (1997), a maneira como as cidades deveriam ser vistas tornou-se uma característica das sociedades desenvolvidas após a Revolução Industrial. E no caso de Belém, tornou-se uma constante obrigação inventar, instituir ou desenvolver novas redes de convenções, que mostravam as rotinas dos seus habitantes com

uma frequência maior, ou seja, o sujeito bem vestido demonstrava, claramente, sua condição de “civilizado” e, por isso, apto ao domínio das atividades públicas. Não poderia, por exemplo, uma sociedade considerada evoluída ser administrada por um sujeito qualquer. Aliás este sujeito, nos anos de 1920, vai servir de exemplo de mudança de vida, o “jeca”, que nas caricaturas de Andreilino Cotta foi representado na periferia da cidade, combatendo os elementos do atraso que exigiam a força bruta como, no caso das onças e jacarés (fig. 52 e 53, p. 218 e 220). E, quando este personagem apareceu na área central da cidade foi expulso pelo guarda civil que representava o controle sobre os “incivilizados” (fig. 40, p. 163).

Chegamos a um ponto central, pois vimos ao longo das imagens, de Cotta, diversas críticas à Belém, por seu turno outras consideram a capital do Pará carregada de elementos representativos do atraso. Pode ser que haja uma contradição entre a produção de Andreilino Cotta e a maneira como os periódicos definiam os critérios de publicação. No entanto, a maior parte das representações estão carregadas de críticas as quais demonstram o quanto o caricaturista percebia os infortúnios vividos na cidade.

Seguindo essa linha de pensamento, concordamos com as análises de Jean Starobinski, ao relacionar o entendimento da ideia de civilização se faz necessário à existência de dois elementos capazes de ser comparados. O objetivo é apresentar os aspectos superiores de um, ou de lamentar os atrasos do outro. Diante da realidade, vivida na cidade de Belém, onde diversos intelectuais – historiadores, pintores e músicos – se apresentavam, fazia-se necessário ter um povo de hábitos civilizados. Com isso, a administração municipal estabeleceu controles onde “as relações humanas” passaram a ser “reguladas por um código simbólico nos quais os sinais têm valor de atos” (STAROBINSKI, 2001, p. 20). Neste caso, a realidade republicana exigia costumes e comportamentos novos e, isso não passou despercebido por Cotta que viu esse controle e o representou de acordo com a figura 40.

Seria necessária a implantação de uma educação capaz de estampar, nas ruas e praças, valores que deveriam ser observados e não questionados. Neste caso, o papel do guarda civil é de fundamental importância para a obtenção dos resultados. Sarges chama atenção para a atuação e o controle exercido pelo governo municipal, pois o poder público “ia além da esfera visual da cidade”, chegando inclusive a controlar a moralidade dos seus habitantes, e com essa intenção “atingia as dimensões da vida privada do indivíduo” (SARGES, 2010, p. 163). A higienização constantemente confundida com os processos de “modernização” construiu um aspecto estético para a cidade. Neste sentido, o calçamento das

vias, por exemplo, foi visto como “um dos passos mais importantes para a modernização” (DENIPOTI, 1999, p. 24).

A “frágil modernidade”, o termo é meu na falta de um melhor, que marcava a cidade de Belém foi demonstrada, nos traços caricaturais de Andreilino Cotta. Assim, após a chuva, uma marca comum da cidade, os alagamentos, por si, eram algo comum, principalmente no período chuvoso, marcaram a presença. Este fato já havia sido abordado pelo naturalista Henry Walter Bates que ao desembarcar na capital do Pará em 28 de maio de 1848, escreveu que “à tarde caiu pesado aguaceiro” (BATES, 1944, p. 32). E Andreilino Cotta, atuando no jornal *O Estado do Pará*, lançou diversas críticas à cidade de Belém, demonstrando nas páginas do periódico, de grande aceitação, a maneira como via a capital do Pará.

Na imagem da página a seguir visualiza-se umas das cenas mais comuns da vida dos belenenses. Embora a produção de Andreilino Cotta esteja datada de 1924, o jornal *Folha do Norte*, em sua edição de 26 de janeiro de 1921, trouxe a fotografia da avenida 16 de novembro, em frente à estação de ferro de Bragança, com o título de “Belém no Inverno”. Na imagem (fig. 88, p. 279), vê-se a avenida completamente alagada. O caricaturista, provavelmente, aproveitou a imagem reproduzida no periódico para construir/criticar a cidade de Belém. Na figura 87, a representação provoca forte impacto, pois além de ter sido publicada pelo jornal de oposição, em 1924, teria alcançado um número considerável de leitores.



Figura 87: Um moderno dilúvio... *O Estado do Pará*, Belém, 1924.

O Estado do Pará assim como *A Província do Pará*, juntamente com alguns semanários, passaram a fazer oposição ao governo. Na fotografia (fig. 88. p. 279) é possível ver o domínio do espaço pelas palmeiras imperiais, contudo, um lugar especial foi reservado aos trabalhadores ao demonstrarem o domínio do meio, em especial, pela sua capacidade de executar as tarefas mesmo em áreas alagadas. Importa notar a existência de uma forte crítica a situação da via pública, durante o inverno. O texto que compõe a cena é enfático ao destacar: “vendo-se aquele trecho urbano completamente inundado”. Essa observação produz um incômodo aos habitantes da *urb*, pois o alagamento de uma das principais vias da cidade, bem como do convento e da estação dos bondes traziam em seu cerne uma imagem capaz de contradizer os elementos da “modernidade” presentes na fotografia como, por exemplo, os postes de iluminação e os trilhos do trem.

As informações, neste contexto, circulavam com maior intensidade, pois o número de jornais e revistas de circulação local e nacional, ganhavam novos leitores e, com isso, as agitações sociais, políticas e econômicas tinham espaços reservados nas páginas dos periódicos. Não à toa, essa característica vai ao encontro da definição de Maria Tereza Chaves

de Mello como um momento no qual ocorreu “uma influência social por ser ao mesmo tempo efeito e causa de intensa politização da época”, além de caracterizar-se como “por acolher e ser a principal fonte de divulgação da produção cultural e literária” (2007, p. 79).

Deste modo, no caso de Belém, ocorreu uma ampliação da atuação da imprensa no cenário político paraense, mostrando uma necessidade de construir elementos capazes de satisfazer a realidade republicana. Os intelectuais que desempenhavam o papel de opositores se valiam, entre outras coisas, de fotografias contundentes capazes de lançar críticas ferozes a forma como a administração, seja municipal ou estadual, construía o seu governo. Isso foi possível com o desenvolvimento da imprensa a qual, no início do século XX, demonstrou o seu poder de organização. Sendo assim, a imprensa foi vista como um “poderoso instrumento de propaganda” (MAIA, 1881, p. 5) e, por isso, deveria ser cautelosa. Caso contrário produziria efeitos prejudiciais ao estado como, no caso da representação fotográfica abaixo. Apesar de representar um problema vivido todos os anos na cidade de Belém, poderia ser entendido como um elemento capaz de prejudicar a administração municipal e estadual.



Figura 88: Belém no Inverno. *Folha do Norte*, Belém, 26 de janeiro 1921, p. 1

Importa ressaltar, “a imprensa moralizada traz a sociedade incalculáveis benefícios”, contudo é reconhecido que poderia causar estragos morais e essa “maravilhosa invenção nas mãos polutas da perversidade”, prejudicaria as relações sociais, podendo levar a conflitos entre o estado e o seu povo. Isso quer dizer, os limites da imprensa deveriam ser analisados, assim “esta liberdade da imprensa, bem regrada, servirá para conter despotismos, emendar erros, evitar males, desfazer mentiras, em uma palavra iluminar os horizontes sociais” (MAIA. 1881, p. 5). O posicionamento de Raymundo Maia foi construído a partir das relações estabelecidas entre os governos e os veículos de comunicação, onde muitas vezes ocorriam perseguições de um lado ao outro. A preocupação do autor residia na ideia de que a imprensa pudesse exercer as suas atividades de modo honesto, pois a considerava um dos principais instrumentos políticos do país naquela ocasião.

Voltando às duas imagens anteriores, a diferença entre a fotografia e a caricatura ficou por conta do conjunto de elementos constitutivos que figuraram nas representações. Vê-se, além da avenida alagada, os animais que também marcaram presença em outras caricaturas da cidade. As cobras e jacarés, por exemplo, reforçavam a crítica a administração municipal, neste caso representada por uma ave de rapina: o urubu. Fica evidente ainda nas duas imagens as referências à área central da cidade. O texto da caricatura (fig. 87. p. 278) é enfático ao afirmar: “Um moderno dilúvio” e para piorar a situação da administração municipal, foi necessário tão somente 40 minutos de chuva para colocar a cidade embaixo d’água. A “arca”, numa sátira, é representada pelo antigo convento do largo de S. José e a Administração Pública, representada pelo urubu, observa “um grande jacaré que quer devorar...” Por último, a justificativa para a situação de desespero vivida em Belém na qual o texto chama atenção dos leitores para o fato de “estarmos no ano bissexto”, onde a maior intensidade das chuvas ocorreria naqueles primeiros meses do ano de 1924.

Nas duas imagens a referência é feita ao centro da cidade: a avenida 16 novembro, um dos principais corredores de circulação de pessoas, mercadorias e transporte coletivo, que ligava a área central à periferia. Em ambas se vê os trabalhadores praticamente submersos. Contudo, as atividades econômicas não poderiam cessar, por isso, os homens adentram nas áreas alagadas dando continuidade as atividades rotineiras. O trecho urbano não perde a sua importância, embora esteja alagado, a economia local já estava acostumada a esses eventos naturais.

No caso da figura 88 (p. 279) vê-se ao fundo o Convento São José, a parede do grande prédio o qual possibilita, ao leitor, localizar os estragos produzidos pelas enchentes. Por seu turno, a caricatura (fig. 87. p. 278) permitiu uma aproximação da cena. Neste caso, pergunta-se: qual a proposta de Andreilino Cotta com a sua caricatura sobre a cidade? Pois ao construir a representação tendo como base uma fotografia publicada, no ano de 1921, na qual os símbolos da “modernidade” estavam presentes, como o caso dos postes de iluminação e os trilhos dos bondes, Cotta contradizia a imagem de uma Belém “moderna”, pois conviviam lado a lado com diversos problemas. Por essa razão, ele retira esses símbolos, colocando na imagem uma avenida cheia de animais, numa clara alusão ao abandono, pelo qual a cidade vivia, naqueles anos, por parte da Administração Pública municipal.

Com as ruas alagadas, os bondes não poderiam circular neste terreno, pois havia o risco dos constantes choques que deixavam os passageiros aterrorizados, principalmente, no transporte realizado nas áreas periféricas da cidade. Para termos ideia dessa situação, *A Província do Pará*, no dia 16 de fevereiro de 1924, publicou a matéria intitulada “*Bond Poraquê*”, o próprio título dar uma dimensão da situação. Tratava-se de uma crítica ao bonde que atendia o populoso bairro do Jurunas, ou seja, apesar de bastante habitado, o bairro contava tão somente com dois veículos para transportar os passageiros que trabalhavam e se deslocavam para a região central de Belém.

O autor do texto chamou atenção para os passageiros os quais tiveram a “infelicidade” de viajar, “ontem, pela manhã”, por ocasião da “cabulosa chuva” que caiu sobre a cidade de Belém, nos únicos *bonds* precários de circulação no bairro do Jurunas e, apesar disso, na opinião do autor, geravam as “maiores rendas” da *Pará Electric*. O carro de n. 137, “coitadinho, que ao peso dos anos de constante serviço, tiritava nos trilhos, com frio, sem uma sanefa sequer (em lugar delas colocaram, carnavalescamente, uns imundos farrapos”. Pois, este “rebotinho de *bond*”, além de enfrentar um dia chuvoso, estava eletrificado, os motivos para tal seriam os defeitos nas instalações elétricas, fazendo com que os passageiros se concentrassem no centro do veículo, isto porque os bancos, “santo Deus eram mesmos que uns pequenos lagos” (*Bond poraquê. A Província do Pará*, 16/02/1924, p. 2), e todos os passageiros tiveram de evitar contato com os metais.

No entanto, uma “pobre mocinha” descuidada tocou com o braço no amparo de ferro que suportava um dos alagados bancos, tomou “tal choque que não se conteve e bradou uns verbos, agarrando o cotovelo”. Resultado, todos os passageiros riram, porém, a situação

deu ensejo para um “gaiato qualquer, fazendo espírito, gritasse dor de cotovelo!”. Por seu turno a “alegre mocinha, ensopada como um pinto, pois fizera das roupas mata-borrão”, relanceando um olhar pelos passageiros falou “- Ah Binns de uma figa!!!...E...cousa!..” (Bond poraquê. *A Província do Pará*, 16/02/1924, p. 2). Diante da narrativa, percebe-se as condições de precariedade dos transportes que atendiam as áreas periféricas da cidade não comportando a população. Ao mesmo tempo, a companhia não fazia serviços de melhoria, atendendo em parte os moradores do centro e enviando para os demais bairros veículos em péssimas condições. Vale ressaltar o quão desafiador era o deslocamento nos transportes pelos passageiros realizados nos *bondes* da cidade. Muitos sofreram acidentes.

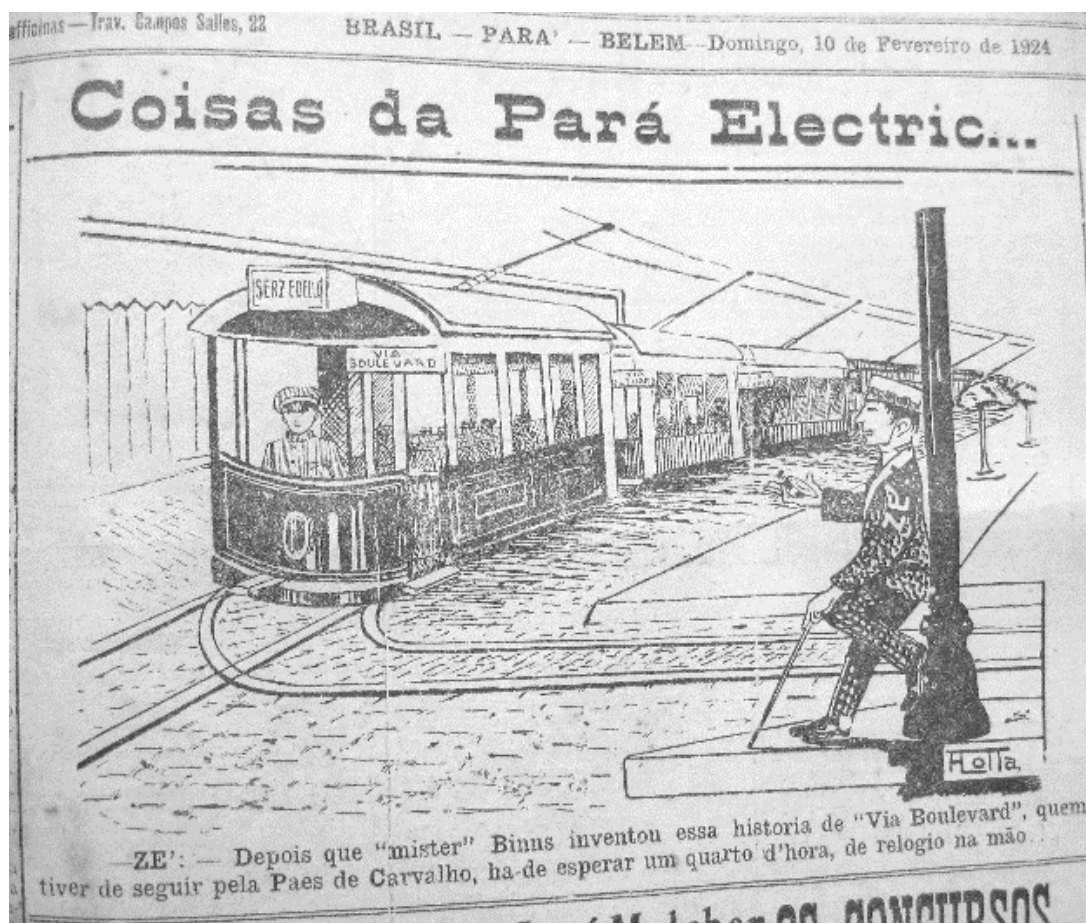


Figura 89: Coisas da Pará Eletic.... *O Estado do Pará*, Belém, 10 de fevereiro de 1924, p. 1

Ainda, em fevereiro de 1924, Andreilino Cotta estampou, nas páginas do periódico *O Estado do Pará* a representação dos bondes que circulavam pelas vias centrais da cidade. A imagem é elucidativa, na medida em que mostra os avanços trazidos para a Belém com o calçamento em paralelepípedo, bem como a implantação de trilhos, seguidos pelos postes que

sustentavam os cabos elétricos e as lâmpadas. Sinais de novos tempos vividos na cidade. No entanto, essa novidade já era comum no cotidiano da capital do Pará. Mas, a Pará *Electric*, com o objetivo de “melhorar” o transporte de passageiro implantou a chamada “Via *Boulevard*”. Para os redatores do jornal, a companhia havia desviado as rotas dos transportes e todos deveriam passar pelo novo lugar. É justamente aí que entra em cena a figura do “Zé” de Andreilino Cotta, encostado no poste esperando “um quarto d’hora, de relógio na mão” para seguir viagem.

Há uma reclamação quanto às mudanças trazidas pela companhia, principalmente a relacionada à demora em seguir viagem. A imagem apresenta um conjunto de bondes em fila, o que leva a crer, estarem sendo puxados por um único vagão. A figura do “Zé” mostra-se bem interessante. Primeiro pela sua pose. Segundo pelas suas vestimentas. Lembrando que, mesmo para realizar o embarque nos bondes, era necessário seguir um conjunto de regras instituídas pela administração e pela companhia. Alexandre Martins de Lima ao analisar a cidade de Belém, a partir dos trilhos dos bondes, apresenta uma série de elementos construídos tendo como partida as relações entre a cidade e seus habitantes. De modo que, boa parte das pessoas ao chegarem do interior do estado na capital e tendo de apanhar o transporte, deixavam evidente a sua condição de inadequação aos padrões considerados admissíveis ou normais como, exemplo da situação, destaca que ao “perceber que havia perdido o bonde, logo o seguindo em desabalada carreira” (Lima, A., 2011, p. 286), esse comportamento não se adequava aos padrões, quando o correto seria aguardar o próximo transporte.

O personagem de Cotta, o “Zé”, aguarda pacientemente a chegada do próximo bonde. Contudo, fica evidente está chateado com a demora, mas como os padrões sociais exigiam tal comportamento, o personagem encosta corpo junto ao poste e, com a mão esquerda apoia a bengala, enquanto na mão direita observa atentamente quanto tempo o transporte demora para passar. Destaque-se, diante da demora o bonde que se aproxima o “Serzedelo via *boulevard*” conduz os demais. Percebemos a aproximação dos bondes vazios. Provavelmente os passageiros cansaram de esperar e tomaram caminho a pé. No entanto, o “Zé” caracterizado como uma espécie de representante do povo, por morar em área distante do centro, teve de aguardar o transporte.

Questão relevante, na medida em que os problemas relativos ao transporte público de Belém se alongaram no tempo e espaço. Só para termos ideia, na década de 40 do século

XX, Andreino Cotta, ainda atuante no jornal *Estado do Pará*, fez uma série de imagens questionando a *Para Elétric* em virtude do mal serviço prestado pelos Bondes administrados pela Companhia. Tanto é que o “jornal deu início a uma campanha de divulgação dos mais variados incidentes ocorridos na cidade que envolvesse principalmente os bondes” (PANTOJA, 2015, p. 25).

Como o sistema de transporte era deficitário, diversos problemas assolaram a população belenense. A população teve de conviver com constantes acidentes os quais levavam muitas vezes à mutilações e mortes dos transeuntes. Andreino Cotta mostrava, com isso, certa preocupação com o serviço prestado, em especial, àqueles direcionados às áreas afastadas do centro. Isso quer dizer, no contexto relativo aos anos de 1940, o transporte de passageiros por bondes, o qual tinha sido considerado sinônimo de progresso, no início do século XX, representava, agora certo atraso para a cidade de Belém, pois os transportes precários, lentos e velhos não acompanhavam os novos tempos. Assim, ao olharmos a imagem abaixo, é possível perceber, o bonde pedia socorro, pois era o mesmo carro que há muito tempo servia a população. Não havia a renovação da frota.

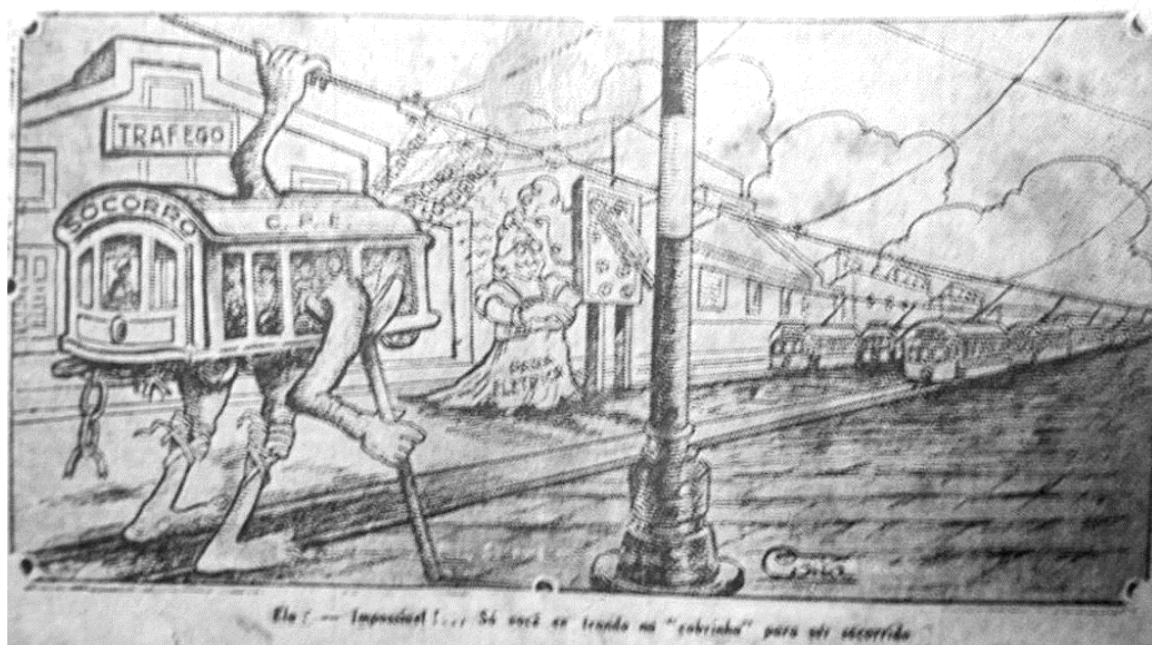


Figura 90: *O Estado do Pará*, Belém, 12 de março 1944, p. 5.

Nesta imagem, o pedido de socorro do bonde, demonstra que a falta de reparos não acompanhava as demandas do serviço, o transporte era obsoleto e mal conseguia seguir

viagem. As rodas, representadas pelas pernas cansadas e com joelhos remendados, destacam a dificuldade em percorrer as ruas da cidade. Apoia uma das mãos na bengala e a outra segura o cabo elétrico, evidenciando a penúria em viajar neste transporte. Em contrapartida a companhia, Pará *Eletric*, representada por uma senhora gorda observa a cena, de longe, apesar de mostrar-se constrangida com a representação, fica quieta, ao mesmo tempo tem seus lucros aumentados, em virtude do péssimo serviço executado em Belém. Cotta tocava mais uma vez num problema nevrálgico da cidade. O sistema de transporte não satisfazia as reais necessidades da capital do Pará.

O serviço era precário e quando havia necessidade de realizar a manutenção o transtorno era geral. Para se ter ideia, quando a Intendência municipal entrevistou, houve alteração do itinerário dos bondes, em especial dos que passavam pela Paes de Carvalho, pois “há muitas semanas que o público sofria o transtorno da alteração do serviço de bondes que descem pela Paes de Carvalho”, sendo obrigatória a viagem pelo *boulevard* a quem queria chegar ao comércio e adjacências. A “anormalidade” provocou queixas gerais, o motivo se deu pelo conserto “de leito da Piedade e Paes de Carvalho, mandado executar pela Intendência” (O serviço de bondes pela Paes de Carvalho. *O Estado do Pará*. 01/10/1930, p. 1).

O trecho retirado da matéria publicada, no jornal *O Estado do Pará*, destacava, ainda, “Anteontem, porém, a reduzida turma de trabalhadores empregados naquele serviço” (O serviço de bondes pela Paes de Carvalho. *O Estado do Pará*. 01/10/1930, p. 1) finalizou a tarefa e, imediatamente, os bondes Cremação e Avenida Cypriano Santos passaram a transitar por ali, houve satisfação, pois, as linhas de bondes que passavam pelo trecho eram consideradas rápidas para se chegar ao comércio. Fica evidente a crítica ao número de operários utilizados pela intendência para a condução dos serviços, demonstrando, assim, que parte da demora da obra foi ocasionado pelo pequeno grupo de trabalhadores empregados pela administração municipal para a execução de um serviço essencial aos transportes de Belém.

Em outro acidente envolvendo o serviço de bondes, J. Castro escreveu em 27 de outubro de 1928 sobre o acidente sofrido por volta das três e meia da tarde, fazendo com que aprendesse uma “magnífica lição” a qual lhe foi ensinada pelos bondes da Pará *Eletric*, “pois fiquei sabendo que a gente não deve fiar em parafusos de quem quer que seja, pois, frouxos, podem causar danos irreparáveis”. Ao confiar nos parafusos dos balaústres de um bonde, J. Castro afirmou: “desabei-me com paus, parafusos e talvez outras coisas mais”, para cima do

passaio da Alfaiataria Pinto. Sofreu ferimentos no rosto, além de ter quebrado um dente e rompido as calças. Por fim agradecia “a Deus por não ter sido maior o acidente”.

Vale ressaltar, no texto publicado no jornal *O Estado do Pará*, J. Castro destacava, porém, que com a ligeira notícia não buscava fazer escândalo, nem pretendia qualquer indenização, “apesar de já me haver dito o Pingarilho que o terei de gastar mais de uma centena de mil réis para substituir o dente partido”. Enquanto o proprietário da alfaiataria também o havia informado de que um novo “par de calças custar-me-á cem mil réis”. No entanto, qual era o objetivo dessa notícia? Segundo o autor, prevenir os demais passageiros, de quando tiverem de tomar os bondes da “poderosa e debochativa empresa, façam com o máximo de cuidado”, pois todas as “grongas estão imprestabilíssimas e não há para quem apelar no sentido de obter os reparos necessários das mencionadas viaturas” (Os bondes da Pará Eletric. *O Estado do Pará*. 27/10/1928, p. 1).

Ficava evidente nos noticiários quase diários sobre o sistema de transportes de Belém, a menção, costumeira, dos diversos acidentes sofridos pela população ao utilizar o serviço da Pará *Eletric*. Além disso, o jornal, por seus editores, aproveitava para justificar a situação de penúria vivida na capital do Pará, pois o gerente da empresa inglesa apenas “sorri, porque sabe que as autoridades estão a mercê de suas exigências” (Os bondes da Pará Eletric. *O Estado do Pará*. 27/10/1928, p. 1). Diante da afirmativa de J. Castro, percebe-se a maneira como a empresa administrava os bondes na cidade, contando com a falta de fiscalização do poder público. Destacava ainda que as áreas mais atingidas pela ausência do poder público residiam nas periferias da cidade.

Além dos problemas já citados, outro momento crucial para a cidade, residia no precário sistema de abastecimento de água. Na figura 11 (p. 51), a imagem representativa do Zé observando o desespero da maioria da população em busca de água em meio a chuva é um tanto quanto engraçada. A representação é interessante, pois mostra a única torneira presente na imagem, de onde é possível ver apenas gotas de água. Demonstrando, com isso, que o problema marcava a cidade ao longo do ano, por essa razão, em meio a chuva, havia uma busca desenfreada da população em armazenar água. Molhados e com baldes, o povo está nas bicas das casas, assegurando o produto raro nas residências dos belenenses. Neste caso, mesmo as chuvas que provocavam alagamentos, também serviam para o abastecimento e o estado não dava conta de atender as necessidades urbanas da cidade marcada por uma frágil “modernidade”.

Se por um lado a chuva proporcionava/proporciona à Belém do Pará uma característica só sua, ou seja, os intensos invernos são capazes de alagar a cidade, ao mesmo tempo a população não altera a sua rotina, na medida em que há uma espécie de domínio do homem ao meio, representando uma adaptação das relações entre o homem e a natureza como representado na figura abaixo, onde apesar do alagamento do centro comercial, as atividades econômicas continuam a todo o vapor, inclusive com o recurso ao uso da canoa, como veículo de locomoção, em substituição aos demais. Outra saída para resolver a questão mostrava-se com o simples ato de levantar as calças até a altura do joelho e passar pelas áreas alagadas.



Figura 91: O prato do dia...*O Estado do Pará*. Belém, 1924.

Com o título de “O prato do dia...”, Andreilino Cotta mostrava a sua representação sobre a maneira como a população, ao frequentar a área do centro comercial, buscava os produtos para compor o almoço e o jantar. O título é sugestivo fazendo uma referência ao comércio. Pelo visto, a quantidade de água trazida pelas chuvas mostrava a sua intensidade. E, além do intenso volume de chuva, a capital do Pará sofria com a influência das marés, o que

elevava o nível dos rios e dos canais da cidade. Na representação de Cotta fica evidente o quanto o homem belenense havia se adaptado aos infortúnios naturais.

O período de intensas chuvas em Belém ocorre entre os meses de dezembro e março, neste sentido, as imagens fazem referências a esse contexto. Não à toa que a literatura também o faz. Dalcídio Jurandir (1960) em seu romance *Belém do Grão-Pará* chama atenção para o mês de março, em especial, o aspecto relacionado ao alagamento provocado pelas marés. Tanto que:

(...) Viva maré de março visitando o Mercado de Ferro, lojas e botequins, refletindo junto ao balcão os violões desencordados nas prateleiras. Os bondes, ao fazer a curva no trecho inundado, navegavam. As canoas no porto veleiro, em cima da enchente, ao nível da rua de velas içadas, pareciam prontas a velejar cidade adentro, amarrando os seus cabos nas torres do Carmo, da Sé, de Santo Alexandre e nas sumaumeiras do arraial de Nazaré (JURANDIR, 1960, p. 36).

Essa passagem enfatiza o aspecto frágil da cidade em relação aos efeitos da natureza, seja pelas chuvas marcando sua presença na capital durante os primeiros meses do ano, no chamado inverno amazônico, seja pelas constantes enchentes provocadas pelas marés. A situação comum demonstrava a *urbs* “moderna”, localizada na margem da baía do Guajará, não estava preparada para os eventos naturais responsáveis pelos transtornos provocados no seu dia a dia. Contudo, importa lembrar, a situação era comum, mas com a fundação da cidade e sua expansão ocorreu o domínio do meio pelo homem e, mesmo com as inundações, a cidade movimentava-se, conforme a narrativa de Jurandir (1960).

Novamente observando a figura 91 (p. 287) afirma-se a representação de Andreilino Cotta além de lançar críticas sobre a administração municipal, aponta para uma característica que marcava os aspectos considerados frágeis nessa cidade “moderna”. Mesmo diante da situação denunciada por Cotta, havia por parte dos governantes uma preocupação em construir o imaginário de uma Belém “moderna”, constituída de aspectos considerados “civilizados” como, a construção artificial de elementos os quais valorizasse a saúde dos seus habitantes, a exemplo tem-se a urbanização das áreas centrais e gradativamente a intervenção nos espaços periféricos. O controle da população e dos seus hábitos partia do pressuposto de que a administração pública controlava e civilizava a população da capital.

O abastecimento de água, por exemplo, fazia parte desse controle social. E mesmo com a grande quantidade de água nos rios que cercam a capital do Pará, o problema mais

comum residia na falta de investimentos no setor de abastecimento, para que atendesse as necessidades da população.

Contudo, em relação a esses, havia problemas muito mais sérios, iam desde a falta de investimento, passando por uma concentração dos serviços nas áreas centrais da cidade. Andreilino Cotta havia percebido essa problemática, tanto que realizou vários trabalhos com essa temática. No entanto, as imagens produzidas por esse caricaturista, sobre o tema, embora lançasse críticas ao conjunto como um todo, mostrava a ineficiência dos serviços. E os governantes não conseguiram sanar essa situação, já que na década de 50 do século XX, o problema da falta de água em Belém, ocupava novamente as páginas dos periódicos, “continua a cidade praticamente sem água” (A falta de água em Belém. *O Estado do Pará*. 01/03/1950, p. 1), com essa matéria o periódico *O Estado do Pará* destacava o precário serviço oferecido na cidade.

Por conseguinte, o mais impressionante ficava por conta dos motivos alegados para a triste situação, pois “é a má lenha que estaria sendo fornecida às caldeiras do Utinga”. Segundo o periódico o clamor contra a falta de água era grande em toda a cidade, “os nossos confrades da ‘Folha’ diariamente registram apelos nesse sentido, e a nós próprios outras tantas reclamações têm sido feitas, por escrito e pelo telefone”. E para piorar a situação, “ontem, ao que estamos informados, em alguns bairros a falta de água se agravou ainda mais” (A falta de água em Belém. *O Estado do Pará*. 01/03/1950, p. 1).

Embora o trecho faça referência a um problema dos anos de 1950, esse era um elemento que havia se prolongado no tempo. Não à toa que a figura 11 (p. 51), cujo título “Seguro morreu de velho”, vê-se as pessoas amontoadas, com latas em bicas aparando a água da chuva, demonstra-se um desespero na cena. Todos buscam acumular, com tudo o que é possível, a água. Formam-se filas. O volume de água que desce das calhas é enorme. Onde tem uma bica existe uma aglomeração. A cena ocorre na cidade de Belém, considerada “moderna”, mas que convivia com um precário sistema de abastecimento de água, levando a população ao desespero, de encarar o temporal na busca de assegurar a água para as atividades diárias.

Durante o governo de Sousa Castro, o abastecimento de água foi tido como uma das prioridades. Em fala dirigida a Assembleia do Pará, em 1921, no item abastecimento de água, ficou evidente “Fossem outras as condições do Estado, seria de toda conveniência aplicar os saldos do seu rendimento em benefício próprio, tornando-o mais prestável a

utilização pública” (PARÁ, 1921, p. 73). Isso quer dizer, o serviço de abastecimento sofria com a falta de recursos, tornando-o deficiente. Neste caso, a figura 11 demonstrava a preocupação do caricaturista com a dificuldade enfrentada pela população em conseguir água nas suas torneiras.

Já na fala, do ano 1922, o governador do Pará destacou a ampliação do serviço de abastecimento de água, que havia passado, em especial, para atender as áreas periféricas da cidade.

No ano de 1921 a rede de distribuição, em serviço executado pela Repartição, foi aumentada de 410 metros, com circunstância interessante de que esta ampliação do abastecimento de água se realizou em bairros afastados da cidade, habitadas principalmente pela população operária. (PARÁ, 1922, p 51).

A população operária, segundo a fala do governador, receberia os avanços trazidos pela ampliação do serviço de abastecimento de água. Por isso, a administração estadual ressaltou que a distribuição de água era feita em toda a cidade “embora as dificuldades financeiras” vivenciadas e somados ao “alto preço do material estrangeiro” tenham impedido a reforma e ampliação do serviço. Por conseguinte, o executivo denunciava o desperdício da água, destacando “desde que haja negligência do consumidor”, ou seja, mais de 3 milhões de litros eram “desperdiçados sem vantagem razoável do consumidor e com prejuízo do estado” (PARÁ, 1922, p. 51).

O problema do abastecimento de água fazia parte do dia a dia do belenense, neste sentido, os periódicos estampavam publicações interessantes, como a intitulada “A água”, no jornal *O Estado do Pará*, onde chamou atenção para:

Últimos dias de estio e inquietante mormaço, prenunciam, certamente, um verão rigoroso e fazem prever uma série de privações a que será obrigada a população de Belém, onde a falta de água potável foi sensível, durante todo o inverno.

Uma vez que não é possível qualquer providência no sentido de atender-se as reclamações do povo prejudicado, bem-estaria o governo em determinar a redução da importância que anda a cobrar mensalmente a cada consumidor... este passará a pagar uma taxa razoável pelo gasto da pressão hidráulica proveniente das torneiras (Água. *O Estado do Pará*. 05/06/1928, p. 1).

O período crítico levou a produção da matéria a fim de demonstrar a preocupação com o abastecimento precário da cidade. Contudo, o estado não atendeu as reclamações do

povo, demonstrando a falta de assistência por parte da administração, para com os seus cidadãos, haja vista que o governo continuava a cobrar pelo fornecimento e o valor era considerado elevado. Importante destacar, durante o ano de 1928, *O Estado do Pará*, preencheu suas páginas com referências ao precário serviço de águas de Belém, criando, inclusive uma coluna intitulada “Água! Água! Água!”, onde eram expostos os posicionamentos dos editores, ou mesmo, pelas cartas de moradores os quais não se identificavam, mas demonstravam, a seu modo, os problemas enfrentados nos arredores da cidade.

Uma carta, assinada por “UM MORADOR”, por exemplo, foi publicada no periódico com diversas afirmativas, sendo, posteriormente, questionadas. Em seu relato, afirmou escrever ao jornal para ver os seus questionamentos publicados, pois o fazia “quase sem esperanças”, mesmo assim recorria “mais uma vez, por intermédio do seu jornal”, e em nome dos moradores de “toda a 9 de janeiro”, solicitando uma providência do diretor do Serviço de Águas, no sentido de “ver se nos livra da falta do precioso líquido”. A situação narrada mostrava um desespero em relação a “luta de todos os dias a fim de arranjar a água suficiente para beber e para o asseio do corpo”. Interessante constatar, as torneiras “pingam uma miséria de água e isso mesmo em certas horas, pondo os moradores em aflitiva situação, causando verdadeira neurastenia” (Água! Água! Água! *O Estado do Pará*. 24/10/1928, p. 1). A representação criada pela publicação da carta se coadunava com as imagens de Andreilino Cotta sobre a falta da água nas torneiras de Belém, a exemplo, podemos voltar para a figura 11 (p. 51).

“UM MORADOR” concluiu que só podia ser uma espécie de vingança do diretor de Águas, porque quanto mais surgiam reclamações, mas mantinha-se indiferente. A carta apresentava uma alternativa para o abastecimento: no caso organizar uma “formidável caravana e ir a Palácio em presença do sr. Governador do Estado”, com o objetivo de que o mesmo tomasse para si a “incumbência de chamar à ordem o seu auxiliar que tão mal está servindo a população” (Água! Água! Água! *O Estado do Pará*. 24/10/1928, p. 1). Seria um ato no qual demonstraria o total desespero vivenciado nas ruas da cidade de Belém, constantemente sofrendo com o desabastecimento de água.

Em outro momento, a população do bairro da cidade velha reclamou da ligação feita por uma fábrica, havia deixado o volume de água, nas torneiras dos moradores, escasso.

Contudo, a maior parte das críticas eram direcionadas ao diretor de serviços de águas, considerado o responsável pelas atrocidades cometidas contra a população;

Água! Água!

Para publicar recebemos o seguinte:

“moradores da Cidade Velha reclamam ao diretor do Serviço de Águas contra a falta do precioso líquido naquele bairro. Os interessados declaram que ali sempre houve água com regular abundância, mas está veio a cessar ultimamente desde que uma fábrica existente à rua Dr. Malcher, próxima ao largo da Sé, fez ligação direta por meio de canos muito grossos, daquele estabelecimento para a rede geral. Ao que parece, tal ligação foi feita, com o consentimento do próprio diretor que não refletia ou não quis refletir que aquilo causaria prejuízo aos moradores do bairro. O que é certo é que, atualmente, não há água na Cidade Velha, mas isto representa mais uma “benemerência”; dar de beber aos abastados que podem pagar a ligação à rede geral. Os demais morram à sede (Água! Água! *O Estado do Pará*. 27/10/1928, p. 1).

Diante do quadro apresentado, o jornal mostrava, por intermédio das cartas dos moradores da cidade velha, que naquele bairro havia, de certo modo, abundância de água. No entanto, por ação da fábrica localizada a “rua Dr. Malcher” levou a escassez do produto. E o motivo para tal foi a instalação direta, “por meio de tubos grossos”, o que a *priori* pode ser considerada clandestina, contudo contou com o “consentimento” do diretor do serviço de água da capital. Na opinião dos moradores, havia uma espécie de relação entre os “abastados” e a administração pública que permitia este tipo de situação muito comum na cidade de Belém.

No entanto, “UM MORADOR” foi intitulado, em nota publicada pelo mesmo jornal, do dia 23 de novembro de 1928, como um “adulador dos governos” o qual anonimamente “veio a fala atribuir a falta d’água reinante na cidade às nossas fábricas”, que no dizer do morador “sugavam todo o líquido existente nos encanamentos por meio de bombas poderosas”. O novo texto considerou, “hoje podemos assegurar que essa afirmativa é mentirosa”, porque havia nos estabelecimentos industriais de Belém a mesma carência de água “que nas casas particulares”. Para solucionar o problema, por exemplo, a Empresa Gráfica dispunha de três derivações e mesmo assim mandou “construir um poço, para suprir as suas necessidades” (Água! *O Estado do Pará*. 23/11/1928, p. 1).

Por seu turno a fábrica de beneficiamento de borracha Farah utilizava água de um poço no qual os seus proprietários “mandaram abrir há muito tempo”. A Fábrica Palmeira, uma das mais acusadas como “sanguessuga do precioso líquido”, sentia de tal forma a ausência do mesmo nos seus encanamentos, “ao que nos informam, os seus proprietários

resolveram canalizar para os seus tanques depósitos, toda a que cair do céu das chuvas abençoadas que de quando em vez molham a cidade” (*Água! O Estado do Pará*. 23/11/1928, p. 1). Essa medida estava sendo implementada por outras fábricas instaladas na cidade. O que por si demonstra ser o abastecimento um dos grandes problemas que assolavam, não apenas as residências particulares, como também as fábricas causando, assim, prejuízo para as suas atividades comerciais.

Diante das constantes reclamações de vários lugares, o governo mantinha-se distante, pois não tomava providência com o intuito de amenizar a “angustiante situação”. Neste caso, a falta de água na cidade, por exemplo, “ontem atingiu o máximo”, não houve bairro que pudesse contar com o “precioso líquido”. As queixas eram gerais. De todos os lados as reclamações “choviam às dezenas”. A imprensa, “não há dia que não traga em suas colunas” um eco dos apelos “angustiantes da população inteira a quem a falta d’água causa transtornos sem conta”. Não os ouvia o governo. Para o homem das “benemerências de tarifa pouco importa que a água deserte das torneiras”. Lá no alto do “bestunte do s. exc. certamente há de ter aflorado esta ideia – o povo não precisa de água! Que morra de sede e de sujo e pague pontualmente o líquido que não gastou” (*Água! O Estado do Pará*. 23/11/1928, p. 1).

De todo modo, as reclamações publicadas pelo periódico mostravam o quanto o problema era relevante, porém os mais afetados, como os moradores e as fábricas passaram a rivalizar, levando a acusações entre as partes. Em contrapartida, o governo continuava ocioso, sem procurar solucionar o problema. Tanto na literatura, quanto nas narrativas visuais as críticas à falta de atitude do governo eram uma constante. Porém, a administração cobrava com pontualidade as tarifas relativas aos serviços não prestados.

Vale lembrar, os noticiários diários mostravam, por isso, uma preocupação maior, na medida em que o verão se aproximava, e “já se sente, extraordinariamente, a falta d’água em toda a cidade”. As reclamações gerais, contudo, ainda buscavam saber a quem apelar, pois a diretoria do Serviço agia rapidamente quando o “consumidor não pagava o que gastava, manda fechar-lhe a derivação”. O descaso era tamanho e as reclamações maiores ainda, comprovava a situação, pois

Anteontem, tivemos mais uma prova cabal para continuarmos a pedir água para a população de Belém.

O vapor “Itapagé”, da Costeira, levou 26 horas para ser abastecido com menos de 100 toneladas de água, o que valeu ouvirem-se comentários desabonadores à repartição do sr. Raymundo Vianna.

E dizer-se que o Pará é banhado por um dos maiores rios do mundo!..
(Água! Água! *O Estado do Pará*. 28/10/1928, p. 1).

Diante desse quadro, visualiza-se que o desabastecimento de água atingia a todos. Porém, como o sistema de canalização priorizava as áreas centrais da cidade, desta forma os mais prejudicados eram principalmente a população periférica de Belém, os quais tinham de enfrentar tantos outros problemas, como os alagamentos e a falta de transporte.

Cotta colocou na ordem do dia imagens representativas de Belém e de seus habitantes, ou seja, confrontou os elementos característicos dessa natureza amazônica, no cotidiano da cidade. Diante disso, o caricaturista conceituou o tema da arte, ao mesmo tempo, explicou a questão do ensino público na construção de elementos capazes de conduzir o povo em direção aos valores intelectuais e morais, sendo responsável pela formação intelectual, bem como por uma fortuna material.

O homem, segundo Flávio de Carvalho, “vive no seu mundo, mas raramente se dá ao trabalho de examinar o mundo em que vive”, esse exame constrói a sensibilidade humana e, isso só ocorre a partir dos “ossos do mundo organizados em coleção; só as coleções podem fornecer comparação e dialética e, conseqüentemente, sugestibilidade”. Neste caminho, Andreilino Cotta deparou-se com uma cidade marcada pela sua coleção de ossos, neste caso “é, portanto mais importante a um observador que os ossos do próprio observador” (CARVALHO, 2014, p. 52). Por isso, o pintor cametaense buscava entender a cidade que o acolheu, mostrando-a nas páginas de jornais e revistas, construindo uma representação dos aspectos preponderantes dessa capital amazônica.

Cotta, ao inserir-se neste cenário de transformação, teceu os fios da história, mostrando, por isso, a preocupação denominada por Cláudio DeNipoti como “aventura de um aprendiz de tecelão”, na medida em que “os pedaços unem-se formando os fios”, pois o tecelão “começará com um achado singular, o primeiro grupo de pedaços de fio envelhecido” (DENIPOTI, 1999, p. 20). Ou seja, a construção de uma imagem representativa de Belém ganhava contornos pelo “lápiz endiabrado” de Cotta, mostrando, em muitos momentos, a cidade visitada a partir do seu olhar de questionador.

Isso quer dizer, ainda que o valor do passado não seja perceptível dentro da época porque “não há ponto de vista, não há contraste, falta comparação, e sem contraste não pode haver julgamentos”, podemos afirmar que o homem dentro do ambiente “tem visão muito limitada e enxerga um ou outro acontecimento a um tempo”, em contrapartida quem está

afastado, “enxerga simultaneamente toda a vida de um mundo” como, exemplo, tem-se o arqueólogo que, ao examinar um determinado período, “tem a visibilidade do homem em voo” sendo capaz de “julgar porque enxerga ao mesmo tempo um grande número de acontecimentos” (CARVALHO, 2014, p. 52).

O pintor e caricaturista Andreilino Cotta colocou-se, em diversos momentos, contra as regras estabelecidas. Nas páginas das revistas diversos temas foram abordados, o seu lápis teve a missão de apresentar vários acontecimentos da vida “normal” de uma grande cidade. Como exemplo disso, pode ser visto a questão da religião, como o Espiritismo.⁸¹ No caso da imagem da página a seguir, onde a médium, Ana Prado, dialoga com os presentes, tentando impedir o embarque do “seu Coelho, no Uberaba”. Contudo, uma das figuras marcantes da sociedade paraense, do início do século XX, o padre Dubois⁸² contrasta a cena, ressaltando ao seu Coelho para não embarcar, mas “avisar a polícia, o capitão do porto e o agente do *Loyd* das predileções dessa sibila”. E a nota do redator afirma que o conselho somente ocorreu após a notícia do sinistro. Portanto, Cotta inseria-se, no contexto de Belém, com suas imagens tratando de temas comuns do cotidiano da cidade.

A imagem é relevante, na medida em que aborda um tema tão comum nos anos de 1920. A cena é marcada pela sombra do espírito incorporado à médium alertando sobre o possível naufrágio. Os demais assistem ao momento. São pessoas bem vestidas, mostrando seu pertencimento ao grupo de intelectuais ou mesmo da elite paraense. A médium está de cabeça baixa sobre a mesa. Os demais mostram certa surpresa com as narrativas. Há ainda um

⁸¹ Para saber mais sobre o tema em Belém ver: EVANGELISTA, Sheila Izolete Mendes. *O arraial do espiritismo: a médium Anna Prado, positivistas, espíritas e católicos em Belém (1918-1923)*. 2012. 105 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2012. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia.

⁸² “Florence Dubois nasceu, no dia 12 de novembro de 1878 em Aix’ d’Aigillon, norte da França. Iniciou seus estudos no colégio dos Lassalistas de Bouges, e ingressou no seminário Menor do Barnabitas, aos 15 anos. Formou-se bacharel em Retórica na Sorbonne de Paris aos 19, e ordenou-se sacerdote aos 19, no dia 10 de março de 1902, em Bruxelas. Sua primeira visita ao Brasil aconteceu aos 25 anos. Em 1905 o religioso chega ao Pará, lugar em que desejava continuar o trabalho missionário no município de Gurupi, que faz divisa entre o Pará e o Maranhão. Na chegada, Padre Dubois conhece a aldeia dos índios Tembés do Alto-Guamá, Bragança e depois o Rio de Janeiro, onde realizou a fundação dos Barnabitas na então Capital Federal. Em outubro do mesmo ano, Padre Dubois se junta à comunidade de Nazaré. Belém se tornara o seu grande destino, escolhido para desenvolver suas atividades pastorais, interrompidas em 1915, período em que fora convocado para servir no *front*, como capelão e padoleiro (maqueiro) na Primeira Guerra Mundial (1914-1918), durante quatro anos.” Religioso muito popular no Estado. Bispos de vários estados do País o convidavam para conferências, pregações e retiros. Vigários dos mais distantes lugares faziam questão de sua presença para presidir festas de santos e ouvir suas reflexões. Escreveu ativamente nos periódicos e semanários da época. Faleceu em Paris em 11 de outubro de 1964. Informações disponíveis em: <http://mosqueirando.blogspot.com.br/2013/05/janelas-do-tempo-padre-dubois.html>. Acesso em 19/02/2018.

certo medo na cena, provocado pelo espírito localizado às costas de Ana Prado, os dedos da mão esquerda, por exemplo, são diferentes e o negro da representação carrega um simbolismo demoníaco. Não à toa, o comentário da cena fica por conta do padre Dubois, pois como católico não aceitava aquele tipo de representação. O texto que acompanha a imagem chama a médium de “vidente” demonstrando, desta forma, a sua condição se aproximava do charlatanismo. Vale ressaltar, o conjunto compositivo da cena coloca em evidência a ocorrência do evento à noite, dando ainda mais um ar pesado e curioso à imagem.



Figura 92: Espiritanças. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 02 de abril 1921. Ano 4, nº. 156.

Acreditamos que Cotta, ao construir essa imagem, demonstrava a sua aproximação com o catolicismo. A representação questiona os argumentos propostos pela ideia de uma religiosidade baseada no espiritismo. Por essa razão, o caricaturista intitula a sua construção como “Espiritanças”, ou seja, um neologismo, no qual a palavra não apresenta um sentido, a não ser pelas previsões que somente seriam divulgadas depois do acontecimento

dos eventos. Vale ressaltar, o conjunto caricatural produzido pelo artista cametaense apresenta uma sociedade em ebulição, marcada por diversas influências. Os campos de atuação demonstravam o quanto as suas imagens aproximavam-se dos diversos temas vividos no dia a dia da capital do Pará.

Considerações finais

Andrelino Cotta construiu a sua narrativa visual a partir de elementos comuns do cotidiano da cidade de Belém. Mostrou com a intensa produção a capacidade de representar os diversos problemas vividos na capital do Pará. Foi aceito no grupo de intelectuais proprietários de jornais e revistas e nestes espaços teve a possibilidade apresentar a maneira como via a cidade que o recebeu. A participação na imprensa paraense foi possível a partir das relações de amizades, por sinal se tornaram necessárias para que os intelectuais tivessem espaço. Vale ressaltar a não participação no “grupo dos novos”, possivelmente por escolha, na medida em que, segundo Figueiredo (2012, p. 46) o grupo foi considerado “antipatriotas, derrotistas e desertores da causa brasileira”. Sendo assim, apesar de lançar severas críticas à administração municipal, principalmente, Cotta demonstrava um certo ar de patriotismo quando, por exemplo, escreveu os textos no qual narrou a importância do ensino público e das artes, mas também quando com a produção de imagens, sejam elas, caricaturais e/ou pinturas, valorizou os elementos regionais e nacionais.

O artista cametaense tocou em pontos importantes para as questões dos valores morais. Produziu temas relacionados à moda, pois colocou na ordem do dia a maneira como o comportamento social, na cidade de Belém, ganhava contornos que, ora valorizavam a postura anterior, ora demonstravam os avanços trazidos, como aquelas que facilitavam o deslocamento das mulheres ou mesmo ligadas à questão da saúde. Além de se deparar com novas regras estabelecidas pela legislação, como o combate aos jogos de azar, Cotta demonstrou como contemporâneo o receio trazido pelas novas necessidades estabelecidas pelo estado brasileiro e sua aplicação a nível estadual.

A intensa participação de Andrelino Cotta na imprensa paraense demonstra que este era um dos caminhos para adquirir importância no espaço social local, pois somente assim, poderia participar dos salões de artes, bem como organizar as exposições de arte ou de caricaturas. Criou, com isso, a condição necessária para, inclusive, organizar o seu atelier, onde conseguiu comercializar os seus produtos, por meio das encomendas. Deste modo, as narrativas visuais de Cotta procuravam demonstrar os “espaços sociais”, na definição de Caroline Fernandes (2012, p. 74), no sentido de que os modelos representativos são responsáveis por caracterizar as cidades, ao mesmo tempo “fazem parte de experiências distintas dos grupos e indivíduos”.

Apesar da grande produção de temas e tipos, Cotta não saiu da cidade de Belém para realizar estudos relacionados às artes plásticas. Embora os confrades, da revista *A Semana*, tenham afirmado que o mesmo não se demoraria muito, pois havia a necessidade de buscar qualificação em outro estado brasileiro. Belém, contudo, foi o lugar no qual o caricaturista cametaense encontrou os professores que o acolheram, como a portuguesa Clotilde Pereira. E a primeira informação que temos sobre Cotta se dá na vila do Pinheiro, em 1919, o encontramos como professor. Isso demonstra o diferencial deste homem porque participou, no período em que esteve no Pinheiro, intensamente das atividades consideradas patrióticas.

Mostrou-se como um homem de múltiplas facetas, além de caricaturista, foi pintor músico e compositor. No entanto, seus trabalhos foram considerados, por seus contemporâneos, como regional, talvez pela focalização de sua produção para as áreas periféricas da cidade. Produziu cenas comuns aos olhos da elite paraense como, no caso das pinturas, onde apresentou temas comuns como, a venda de tacacá e açai. No caso da caricatura mostrou, com este tipo de produção, as informações de circulação, nos jornais e revistas e, assim, caricaturava as matérias publicadas nos periódicos.

Andreilino Cotta conseguiu produzir momentos os quais apresentavam a cidade de Belém com os seus diversos problemas, confrontando com o que era pensado pela elite local. Esta, por sinal, procurou defender a ideia de uma cidade “moderna”, talvez por isso marginalizava boa parte da sua população como no caso das lavadeiras e dos vendedores de manga. Neste caso, ao destacar o símbolo da repressão do governo – a guarda civil – mostrou a sua interpretação das atrocidades quanto aos valores culturais que foram sendo construídos como, por exemplo, no caso dos moleques ao subirem nas mangueiras para comer as mangas jogavam, em seguida, as cascas nas calçadas, podendo levar a elite, em circulação pelo passeio público, a escorregar e machucar-se.

A maneira como construiu os seus objetos caricaturais demonstram, também, que em diversos momentos procurou não cometer abusos comuns nos exageros da arte caricata, pois com lápis e pena “tantos belos trabalhos tem produzido, ilustrando as colunas dos jornais e revistas de Belém”. Sendo considerado o melhor caricaturista “que possuímos”, Cotta fez-se um nome “apreciado em nosso meio, onde todos fazem justiça a **bizarria** de sua arte” (*A Semana*, 29/11/1924. Ano 7. n. 345). (grifo nosso). Neste sentido, a maneira como o artista se impôs, no meio artístico e no circuito dos veículos de comunicação, proporcionou uma

integração com políticos, personalidades entre outros. Ao caricaturar esses homens, em muitos momentos, não se utilizou do exagero, mantendo uma arte não ofensiva, estando de acordo com o estabelecido pelas redações dos jornais e revistas da capital do Pará.

Portanto, a história de Andreilino Cotta está cercada da maneira como a arte caricatural foi sendo construída no Pará. Destacou-se como um dos grandes nomes dessa arte, no início do século XX, buscando espaços onde as relações de apadrinhamento imperavam. Demonstrou, com a sua arte, ser capaz de produzir temas e tipos os quais atraíam leitores visuais capazes de compreender os significados trazidos nas suas caricaturas. Neste sentido, tem-se, nas palavras de Georges Minois (2003), a “Polidez do desespero”, ou seja, para este autor o humor foi largamente difundido no século XX, servindo como um elemento importante para que o homem pudesse existir e sobreviver ao conjunto de catástrofes que marcou o século.

Diante do quadro vivido por Cotta, a construção de elementos que pudessem trazer ao público a possibilidade de riso, mostrou o humor como um dos argumentos muito utilizados durante os anos de 1920, na medida em que o riso construído a partir dos temas irônicos “é sempre calculado, intelectualizado, refletido” (MINOIS, 2003, p. 570), quer dizer, as imagens produzidas por Andreilino Cotta, em especial, aquelas relacionadas à questão da cidade, demonstravam o modo como zombavam dos detalhes em nome do conjunto, buscando assim, confrontar a ideia de uma Belém “Moderna”, diante das afirmativas trazidas pelos jornais e revistas de circulação na capital do Pará. Neste sentido, o caricaturista cametaense aproveitou as ocasiões proporcionadas pelos periódicos, para de certo modo confrontar o imaginário predominante na cidade de Belém. E junto com as imagens, os textos ganharam ênfase nas páginas dos jornais e revistas, retratando a situação precária vivida na cidade, serviram para justificar a maneira como Cotta observava a Belém dos anos de 1920.

Fontes e Referências bibliográficas

Belém. (CENTUR – biblioteca Pública Arthur Viana – Seção de microfilmes/obras raras)

Revistas

A Cigarra

COSTA, Eneida. Pierrete Rose. *A Cigarra*. Belém, 31 de janeiro de 1921. Número 1, Vol. 1, Ano III. P. 4.

VALE, Arnaldo. Que a CIGARRA cante sempre. *A Cigarra*. Belém, 31 de janeiro de 1921. Nº 1. Vol. III, ano III. P. 6.

A Semana: revista ilustrada

A A *Semana* artística. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 23 de março de 1931. Ano 13, nº 659.

Ai! Meu tempo. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 20 de agosto de 1920. Ano 3, nº 126.

A festa d'a Semana em honra da beleza vitoriosa. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 15 de setembro de 1923. Ano 6, nº 282.

A mais bela. A festa da entrega. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 08 de setembro de 1923. Ano 6, nº 281.

A nossa corporação da guarda civil. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 03 de janeiro de 1925. Ano 7, nº 350.

A posse do novo governador. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 05 de fevereiro de 1921. Ano 4, nº 149.

A posse do novo governador. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 07 de fevereiro de 1925. Ano 7, nº 355.

Artes e artistas: Bela Yara. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 17 de junho de 1922. Ano 5, nº 218.

A Rainha da Beleza paraense. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 15 de setembro de 1923. Ano 6, nº 282.

A Semana: revista ilustrada. Belém, 27 de dezembro de 1919. Ano 2. nº. 92.

A Semana: revista ilustrada. Belém, 16 de abril de 1921. Ano 4, nº 158.

- A Semana*: revista ilustrada. Belém. 24 de dezembro de 1921. Ano. 4, nº. 194.
- A Semana*: revista ilustrada. Belém, 03 de dezembro de 1921. Ano 4, nº 191.
- A Semana*: revista ilustrada. Belém, 14 de janeiro de 1922. Ano 4, nº 197.
- A Semana*: revista ilustrada. Belém, 10 de maio de 1924. Ano 7, nº 316.
- A Semana*: revista ilustrada. Belém, 29 de novembro de 1924. Ano 7, nº 345.
- A Semana*: revista ilustrada. Belém. 03 de janeiro de 1925. Ano. 7, nº. 350.
- A Semana*: revista ilustrada, Belém, 07 de dezembro de 1929. Ano 11, nº 604.
- A Semana*: revista ilustrada. Belém. 04 de outubro de 1930. Ano. 12, nº. 638.
- A vida fútil. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 17 de janeiro de 1920. Ano 2. nº. 94.
- A vida fútil. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 13 de agosto de 1921. Ano 4, nº 175.
- A vida Fútil. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 20 de agosto de 1921. Ano 4, nº 176.
- A vida fútil. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 24 de setembro de 1921. Ano 4, nº. 181.
- A vida fútil. Os vestidos berrantes. *A Semana*: revista ilustrada. Belém. 07 de junho de 1924. Ano 7, nº 320.
- A vida fútil. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 29 de março de 1924. Ano 6, nº 310.
- “Batutas Paraenses”. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 29 de outubro de 1921. Ano 4, nº. 186.
- Belém Moderna. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 12 de abril de 1924. Ano 7, nº 312.
- Belém Moderna. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 29 de novembro de 1919, Ano 2, nº 88.
- Belém Moderna. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 12 de abril de 1924. Ano 7, nº 312.
- Capa. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 01 de março de 1924. Ano 6, nº 306.
- COELHO NETO, Henrique Maximiano. Os Pais. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 03 de dezembro de 1921. Ano 4, nº. 191.
- Contos da Semana. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 31 de dezembro de 1921. Ano 4, nº. 195.
- COSTA, Eneida. Da cidade majestosa. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 15 de janeiro de 1927. Ano 8, nº. 455.
- COTTA, Andreilino. Considerações sobre artes decorativas: Aplicação de nossa flora e fauna nos produtos industriais, II. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 18 de maio de 1935. Ano. 17, nº. 847.
- COTTA, Andreilino. Considerações sobre artes decorativas: O valor do reino animal, IX. *A Semana*: revista ilustrada. Belém 06 de julho de 1935, Ano. 17, nº. 854.

Desfazendo uma injustiça. *A Semana: revista ilustrada*. Belém. 29 de março de 1924. Ano 6, nº. 310.

DIAVOLO, Fran. Artes e artistas. Antônio Nascimento. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 08 de novembro de 1919. Ano 2, nº. 85.

Espiritanças. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 02 de abril 1921. Ano 4, nº. 156.

Figuras e figurões. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 15 de janeiro de 1927. Ano 8, nº. 445.

Figurões, figuras e figurinhas. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 18/08/1928. Ano 10, nº. 537.

FLORES, Jacques. Num sábado gordo. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 09 de fevereiro de 1929. Ano. 10, nº. 562.

Fox-Trot. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 26 de janeiro de 1924. Ano 6. nº. 301.

Galanteria de Baile. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 27 de outubro de 1934. Ano 16, nº. 822.

Gatafunhos. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 01 de março de 1924. Ano 6, nº. 306.

JOAFNAS. Para o natal. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 27 de dezembro de 1919. Ano 2. nº. 92.

MAGDA, Maria de. A moda. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 24 de maio de 1919. Ano. 2, nº 61.

Maison Française. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 24 de maio de 1919. Ano 2, nº. 61

Meditação. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 07 de dezembro de 1929. Ano 11, nº. 604.

Mlle. ENFADONHA. Venenos de Eva: Telefonema indiscreta. *A Semana: revista ilustrada*. Belém 20 de maio de 1933, ano15, nº. 750.

Miss Love. “Batutas Paraenses”, *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 29 de outubro de 1921. Ano 10, nº. 186.

MOREIRA, Rocha. Caras e Caretas. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 02 de julho de 1921. Ano 4, nº. 169.

MOREIRA, Rocha. Revista *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 13 de agosto de 1927. Ano 9, nº. 488.

MOREIRA, Rocha. Caras e Caretas. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 02 de julho de 1921. Ano 4, nº. 169.

NASCIMENTO, João Afonso do. Epistola a uma moça bonita. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 26 de abril de 1924. Ano 2. nº. 57.

- No baile de máscaras. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 09/02/1929. Ano. 10, nº. 562.
- Nos Bastidores da A SEMANA. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 28/03/1925. Ano. 7, nº. 362.
- Os grandes bailes do Palace. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 10 de fevereiro de 1923. Ano 5, nº. 251.
- Os nossos concertos. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 14/05/1921. Ano 4, nº. 162.
- Os vestidos berrantes. A vida Fútil. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 07 de maio de 1924. Ano 7, nº. 320.
- PROENÇA, Edgar. Quanto custa fazer a “A SEMANA”. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 23 de março de 1931, ano 13, nº. 659 (edição de aniversário).
- Qual a mais bela mulher do Pará? *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 12 de maio de 1923. Ano 6, nº. 264.
- ROLLA, Jacques. Poetas Paraenses. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 15 de janeiro de 1927. Ano 8, nº. 455.
- Sua majestade o turuna da cidade. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 13 de agosto de 1927. Ano 9, nº. 488.
- Sem título. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 03 de setembro de 1921. Ano 4, nº. 178.
- TURIBIO. Bolhas de Sabão. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 26 de janeiro de 1924. Ano 6, nº. 301.
- Tributo de Saudade. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 03 de maio de 1930. Ano 12, nº. 624.
- Um de casa que faz anos. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 21 de novembro de 1931. Ano 13, nº. 690.
- VALLE, Arnaldo. JOAFNAS. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 07 de junho de 1924. Ano 7, nº. 325.
- VASCONCELLOS, Dr. Tancredo. Belém. *A Semana: revista Ilustrada*. Belém, 05 de novembro de 1938, ano 20 nº. 1005.
- VIANNA, Martins. Vida Bohemia. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 27 de julho de 1922. Ano 5, nº. 224.
- VIEIRA, Ernani. Exaltação. *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 15 de janeiro de 1927. Ano 8, nº. 455.

Belém Nova.

Capa da Revista. *Belém Nova*. Belém, 09 de maio de 1925. Ano 2, nº. 35.

Capa da Revista. *Belém Nova*. Belém. 19 de fevereiro de 1927. Ano 4, nº. 66.

Medidas de emergência. *Belém Nova*. Belém, 30 de agosto de 1927. Ano 4, nº. 73.

Os frutos de uma covardia. *Belém Nova*. Belém, 30 de agosto de 1927. Ano 4, nº. 73.

Um aviso. *Belém Nova*, Belém, 30 de agosto de 1927. Ano 4. nº. 74.

Guajarina

SOMBRA, Bráulio. O Elogio da Moda. *Guajarina*. Belém, 06 de novembro de 1920. Ano 2, nº. 20.

Periódicos

Folha do Norte

“A CIGARRA”. *Folha do Norte*. Belém, 19 de janeiro de 1921, p. 1

“A CIGARRA”. *Folha do Norte*. Belém, 16 de fevereiro de 1921, p. 1

“A CIGARRA”. *Folha do Norte*. Belém, 05 de março de 1921, p. 2.

“A CIGARRA”. *Folha do Norte*. Belém, 31 de janeiro de 1921, p. 1.

Guarda civil: a inauguração oficial. *Folha do Norte*. Belém, 02 de janeiro de 1924, p. 2.

A Semana. *Folha do Norte*. Belém, 12 de fevereiro de 1921, p. 1

A Semana. *Folha do Norte*. Belém, 03 de setembro de 1921, p. 1

A Semana. *Folha do Norte*. Belém, 03 de setembro de 1921, p. 1

A Semana. *Folha do Norte*. Belém, 03 de dezembro de 1921, p. 1

A Semana. *Folha do Norte*. Belém, 12 de maio de 1923, p. 1

A Semana. *Folha do Norte*. Belém, 08 de julho de 1922, p.1

BASTOS, Ormindá. O capim nas ruas de Belém. *Folha do Norte*. Belém, 27 de janeiro de 1924, p. 1.

Dr. Sousa Castro. *Folha do Norte*. Belém, 27 de janeiro de 1921, p. 1.

Folha do Norte. Belém. 06 de janeiro de 1924, p. 1.

MOREIRA, Rocha. Comentários A Guarda Civil. *Folha do Norte*. Belém, 13 de janeiro de 1924, p. 1

Na Polícia e nas ruas. *Folha do Norte*. Belém. 15 de janeiro de 1924, p. 2.

Notas artísticas. *Folha do Norte*. Belém, 20 de março de 1924, p. 2.

Notas artísticas. O próximo “salon” paraense. *Folha do Norte*. Belém, 24 de abril de 1924, p. 3.

Notas Mundanas. Batizados. *Folha do Norte*. Belém, 30 de abril de 1924, p. 2.

Um certame de arte. *Folha do Norte*. Belém, 04 de julho de 1921, p.1.

O Estado do Pará

A água. *O Estado do Pará*. Belém, 05 de junho de 1928, p. 1.

Água! Água! Água! *O Estado do Pará*. Belém, 24 de outubro de 1928, p. 1.

Água! Água! *O Estado do Pará*. Belém, 27 de outubro de 1928, p. 1.

Água! Água! *O Estado do Pará*. Belém, 28 de outubro de 1928, p. 1.

Água! *O Estado do Pará*. Belém, 23 de novembro de 1928, p. 1.

A falta de água em Belém. *O Estado do Pará*. Belém. 01 de março de 1950, p. 1.

A moda e o ba-ta-clan. *O Estado do Pará*. Belém, 08 de junho de 1924, p. 1.

Castro. J. Os bondes da Pará Elétrica. *O Estado do Pará*. 27 de outubro de 1928, p. 1.

Código de Posturas Municipais. *O Estado do Pará*. Belém, 21 de abril de 1949, p. 6.

Coisas da Pará Eletric.... *O Estado do Pará*. Belém, 26 de janeiro 1921, p. 1.

“El terror” do litoral. *O Estado do Pará*. Belém. 27 de janeiro de 1924, p. 1.

Nótulas de arte. *O Estado do Pará*. Belém, 06 de abril de 1924, p. 1.

Nótulas de arte. A exposição Euclides Fonseca encerra-se domingo. *Estado do Pará*. Belém, 03 de abril de 1924, p. 3.

O Estado do Pará. Belém, 21 de fevereiro de 1920, p. 2.

O Estado do Pará. Belém 10 de junho de 1920, p. 4.

O Estado do Pará. Belém, 15 de setembro de 1920, p. 4.

O Estado do Pará. Belém, 29 de maio de 1921, p. 2.

O Estado do Pará. Belém, 16 de setembro de 1921, p. 2.

O Estado do Pará. Belém, 1924.

O Estado do Pará. Belém, 12 de março 1944, p. 5

O Estado do Pará. Belém, 29 de janeiro de 1949, p. 6.

O Estado do Pará. Belém, 26 de fevereiro de 1949, p. 4.

O Estado do Pará. Belém, 27 de fevereiro de 1949, p. 4.

O prato do dia...*O Estado do Pará*, Belém, 1924.

O Seguro morreu de velho... *O Estado do Pará*. Belém, 06 de abril de 1924, p. 1.

O serviço de bondes pela Paes de Carvalho. *O Estado do Pará*. Belém, 01 de outubro de 1930, p. 1.

O voto livre. *O Estado do Pará*. Belém, 17 de fevereiro de 1924, p. 1.

Polícia Civil. *O Estado do Pará*. Belém, 08 de fevereiro de 1920, p. 2.

Salão Paraense de Belas Artes. *O Estado do Pará*. Belém, 04 de maio de 1924, p. 1.

Tucháuas de minha taba. *O Estado do Pará*. Belém. 15 de agosto de 1926, p. 1.

Um “cometa” que... passou! *O Estado do Pará*. Belém, 01 de setembro de 1927, p. 1.

Várias notícias. *O Estado do Pará*. Belém, 26 de setembro de 1920, p. 5

A Província do Pará

Ainda o “Zé das Pretas. *A Província do Pará*. Belém. 30 de maio de 1924, p. 1

Bond Poraquê. *A Província do Pará*. Belém. 16 de fevereiro de 1924, p. 2.

COHEN, J. B. A carestia de vida. *A Província do Pará*. Belém, 04 de março de 1924, p. 1

“Guajarina”. *A Província do Pará*. Belém, 30 de julho de 1920, p.1

“Guajarina”. *A Província do Pará*. Belém, 17 de julho de 1920, p. 1

“Guajarina”. *A Província do Pará*. Belém, 30 de julho de 1920, p.1

MAROJA. Rayneró. Vaqueiro do Marajó. *A Província do Pará*. Belém, 14 de abril de 1924, p. 1.

O caso do “Zé das Pretas”. *A Província do Pará*. Belém. 27 de maio de 1924, p. 1.

Reclamações do povo. *A Província do Pará*. Belém, 15 de fevereiro de 1924, p. 2.

Reclamações do povo. *A província do Pará*. Belém, 05 de fevereiro de 1924, p. 2.

Reclamações do povo. *A Província do Pará*. Belém, 16 de fevereiro de 1924, p. 2.

VERDADEIRA MARAVILHA: uma onça dentro da cidade. *A Província do Pará*. Belém, 01 de janeiro de 1921, p. 1.

Hemeroteca digital (Biblioteca Nacional)

São Luiz

O Imparcial

Em torno da mensagem. *O imparcial*, São Luiz. 13 de fevereiro de 1927, p. 1. nº. 252.

O que vai pelo mundo. *O Imparcial*. São Luiz. 9 de julho de 1927, p. 9. nº. 398.

São Paulo

A Cigarra

São evidentes: as grandes vantagens dos anúncios n'A Cigarra. *A CIGARRA*. São Paulo, 29 de outubro de 1914, (não paginado).

Rio de Janeiro

ABC

ABRANCHES, Vicente. Dealbar de uma pátria *ABC*.: política, actualidades, questões sociais, letras e artes (RJ) – 1915-1934. Ano 1926. Edição 00613, p.16. 04 de dezembro de 1926.

Carne as feras. *ABC*.: política, actualidades, questões sociais, letras e artes (RJ) – 1915-1934. Ano 1928. Edição 00685, p. 08. 21 de abril de 1928.

O Jornal

A caricatura nos domínios da ciência: enquanto os colegas falam o professor Fernando Magalhães faz caricaturas... *O Jornal*. Rio de Janeiro, de 11 de outubro de 1920, p. 3.

O Malho

O desagravo da justiça. *O Malho*. Rio de Janeiro, 05 de março de 1927, p. 43. Ano XXVI, número. 1277.

O Paiz

As sucessões nos estados. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 05 de janeiro de 1920, p. 3.

Julião Machado. “A caricatura é uma arte séria”. *O Paíz*. Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 1920, p. 3.

A Noite ilustrada.

GUSMÃO, Clóvis. O tempo das serenatas. *A Noite Ilustrada*. Rio de Janeiro, 19 de julho de 1946, p. 5. Disponível em;

http://memoria.bn.br/pdf/120588/per120588_1946_EdicaoEspecial.pdf, acesso em 09/04/2018.

Bibliografia.

- ABREU, C. (2000). Periodismo iconográfico (V). Dibujo satírico, dibujo humorístico, chiste gráfico y caricatura. *Revista Latina de Comunicación Social*, [en línea] 3(36), pp.0. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81933601>. Acesso em 03/04/2016.
- AGOSTINI, Ângelo. *As aventuras de Nhô-Quim & Zé Caipora: os primeiros quadrinhos brasileiros 1869-1883*. Pesquisa, organização e introdução Arthos Eichler Cardoso. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.
- ALPERS, Svetlana. *O projeto de Rembrandt: O atelier e o mercado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ALVES, Moema de Bacelar. *Do Lyceo ao Foyer: exposição de arte e gosto no Pará da virada do século XX*. 2013. 190f. Dissertação de Mestrado. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História. Universidade federal Fluminense, 2013.
- ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. A comédia urbana: de Robert Macaire à Lanterna Mágica. Representações e práticas comparáveis na imprensa ilustrada no século XIX - entre o romantismo e o realismo. *Teresa*, São Paulo, n. 12-13, p. 174-191, dec. 2013. ISSN 2447-8997. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/99349/97810>>. Acesso em: 27 mar. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2013.99349>.
- ANDRADE, Mário de. *O Turista aprendiz*. Brasília, DF: Iphan, 2015.
- ARRAES, Rosa Maria Lourenço. *Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras, 1895-1909*. Dissertação de Mestrado. Programa de pós-Graduação em História Social da Amazônia. Universidade Federal do Pará, 2006.
- ARRUDA, Euler Santos. *Porto de Belém do Pará: origens, concessão e contemporaneidade*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestrado em Planejamento Urbano e Regional, Rio de Janeiro, 2003.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- AVON, Dominique. (dir.). *La caricature au risque des autorités politiques et religieuses*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010.
- BALABAN, Marcelo. *Poeta do Lápis: sátira e política na trajetória de Ângelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- BARGIUEL, Réjane. (ed.) *De la caricature à l'affiche: 1850-1918*. Paris: Les arts décoratifs, 2016.

- BATES, Henry Walter. *O naturalista no rio Amazonas*. Rio de Janeiro: Companhia editora nacional, 1944. 1 volume.
- BAXANDALL, Michel. *Padrões de intenção: a explicação histórica nos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Voltolino e as raízes do modernismo*. São Paulo: Marco Zero, 1992.
- BORBA, Francisco S. *Dicionário Unesp do português contemporâneo*. Curitiba: Piá, 2011.
- BOTELHO, J.B., COSTA, H.L. da: Pajé: reconstrução e sobrevivência. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 4, p. 927-56, out.-dez.2006.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- BRAGANÇA, Isabel de Orléans. *De todo o coração*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- BRESCIANI, Maria Stella Martins. Oliveira Vianna entre interpretes do Brasil. Convergências e discordâncias. In: FERREIRA, Antônio Celso, BEZERRA, Holien Gonçalves, LUCA, Tania Regina de. *O historiador e seu tempo: encontros com a história*. São Paulo: Editora da UNESP: ANPUH, 2008.
- BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: Novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.
- CAMPOS, Humberto de. *Contrastes (crônicas)*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores, 1945.
- CAMPOS, Humberto de. *Notas de um diarista*. São Paulo: OPUS Editora, 1982.
- CARNEIRO, Eva Dayna Felix. *Belém entre filmes e fitas: a experiência do cinema, do cotidiano das salas às representações sociais nos anos de 1920*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Belém, 2011.
- CARVALHO, Flávio. *Os ossos do mundo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.
- CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CASTRO, Fábio Fonseca de. *A cidade Sebastiana: era da borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade*. Belém: Edições do Autor. 2010.
- CASTRO, Raimundo Nonato de. *Sobre o brilhante efeito: história e narrativa visual na Amazônia em Antônio Parreiras (1905-1908)*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2012.

- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- CHRISTO, M. Castro Vieira de. (2009). A pintura de história no Brasil do século XIX: Panorama introdutório. *Arbor*, 185 (740): 1147-1168 doi: 10.3989/arbor. 2009. 740n1082. p. 1160. Disponível em: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/386/387>.
- CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- COELHO, Alan Watrin. *A ciência do governar: positivismo, evolucionismo e natureza em Lauro Sodré*. 2006. 116 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2006. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia Social da Amazônia.
- COELHO, Geraldo Mártires. *No coração do povo: O monumento à república em Belém 1891-1897*. Belém: Paka-Tatu, 2002.
- _____. *Na Belém da belle époque da borracha (1890-1910)*. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero05/artigo08.php>, acesso em 25/03/2018.
- _____. *Na Belém da belle époque da borracha (1890-1910): dirigindo os olhares. Escritos* (Fundação Casa de Rui Barbosa), v. 5, p. 141, 2011.
- _____. *Lemos, Montenegro e o mecenato: a economia política da imagem (1897-1910). Antônio Lemos: revisitando o mito (1913-2013)*. Belém: Editora Açai, 2014, v. 1, p. 15-25.
- COELHO, Marinilce Oliveira *Memórias literárias de Belém do Pará: o Grupo dos Novos, 1946-1952*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: 2003.
- CORDEIRO, Luiz. *O Estado do Pará: seu comércio e industrias de 1719 a 1920*. Belém: Tavares Cardoso & Ca. 1920.
- CORRÊA, Ângela Tereza de Oliveira. *História, cultura e música em Belém: décadas de 1920-1940*. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2010.
- COSTA, Antônio Maurício Dias da. A questão do popular na música da Amazônia paraense da primeira metade do século XX. *Rev. Inst. Estud. Bras.* São Paulo, n. 63, p. 86 - 102, Apr. 2016. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742016000100086&lng=en&nrm=iso>. access on 09 Apr. 2018. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i63p86-102>.

- CUNHA, Fabiana Lopes da. *Caricaturas carnavalescas: carnaval e humor no Rio de Janeiro através da ótica das revistas ilustradas FON-FON! e Careta (1908-1921)*. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.
- D’ALESSIO, Marcia Mansor. Imprensa, História, Historiografia. Algumas observações. In.: FERREIRA, Antonio Celso; BEZERRA, Holien Goncalves; De LUCA, Tania Regina. (Orgs.). *O Historiador e seu tempo: encontros com a história*. São Paulo: Editora UNESP: ANPUH, 2008.
- DARTON, Robert. *Censores em ação: como os estados influenciaram a literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- DAOU, Ana Maria. *A Belle Époque Amazônica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- DAVIES, Christie. Cartuns, Caricaturas e piadas: roteiros e estereótipos. In.: LUSTOSA, Isabel. *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.
- DEL PRIORE, Mary. *Histórias da gente brasileira*. Volume 3: República – Memórias (189-1950). Rio de Janeiro: LeYa, 2017.
- DENIPOTI, Cláudio. *Páginas de prazer: a sexualidade através da leitura no início do século*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.
- DIAS, Edinea Mascarenhas. *A Ilusão do Fausto: Manaus 1890-1920*. Manaus: Editora Valer, 2007.
- DUQUE ESTRADA, Osório. *O Norte Impressões de viagem*. Porto. Livraria Chardron, 1909.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Unesp, 2005.
- EVANGELISTA, Sheila Izolete Mendes. *O arraial do espiritismo: a médium Anna Prado, positivistas, espíritas e católicos em Belém (1918-1923)*. 2012. 105 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2012. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia.
- FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Globo, 2012.
- FARIAS, William Gaia. *A construção da República no Pará (1886-1897)*. Belém: Açáí, 2016.
- FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

FERREIRA, Antônio Celso. O historiador sem tempo. In: FERREIRA, Antônio Celso, BEZERRA, Holien Gonçalves, LUCA, Tania Regina de. *O historiador e seu tempo: encontros com a história*. São Paulo: Editora da UNESP: ANPUH, 2008.

FERNANDES, Caroline. *O moderno em aberto: o Mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Feio*. Belém: IAP, 2013.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Os vândalos do Apocalipse e outras histórias: Arte e literatura no Pará dos anos 20*. Belém: IAP. 2012.

_____. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. (Tese de Doutorado), São Paulo: Unicamp, 2001.

_____. O museu como patrimônio, a república como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890-1940). Londrina. *Antíteses*, v.7, n. 14, p. 20-42, jul – dez. 2014.

Disponível em:

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/viewFile/20524/15661>, acesso em 11/04/2015.

_____. *Janelas do Passado, espelho do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história*. Belém: Prefeitura Municipal de Belém/Fundação Cultural de Belém – FUMBEL, 2011.

_____. Quimera Amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará 1890-1910. *Clio*. Série história do Nordeste (UFPE), v. 28, p. 71-93, 2010.

_____. Vestir a história pintura, moda e identidade nacional na Amazônia, c.1916-1923. *Histórica* (São Paulo. Online), v. 53, p. 1-15, 2012.

_____. Efêmeros e vândalos: narrativa, cânone e herança modernista na Amazônia (1916-1929). In: Flores, Maria Bernardete Ramos; Peterle, Patricia (Org.). *História e arte: herança, memória e patrimônio*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014, p. 303-333.

_____. Flami-n'-assú na transversal do tempo: patrimônio histórico, cultura e identidade nacional na Amazônia. In: Wilma de Nazaré Baía Coelho; Ana del Tabor Magalhães. (Org.). *Educação para a diversidade: olhares sobre a educação para as relações étnico-raciais*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010, p. 266-276.

_____. O dançarino da lua: a arte e o mundo de Bruno de Menezes nos anos 20. In: Élide Rugai Bastos; Renan Freitas Pinto. (Org.). *Vozes da Amazônia III*. 1ed. Manaus: EDUA, 2016, v. 1, p. 237-271.

_____. Arte, literatura e revolução: Bruno de Menezes, anarquista, 1913-1923. In: Edilza Joana de Oliveira Fontes; José Maia Bezerra Neto. (Org.). *Diálogos entre história, literatura & memória*. Belém: Paka-Tatu, 2007, p. 293-307. (sobre as relações entre literatura, política e vanguarda em Bruno de Menezes).

_____. Os novos e o centenário: arte, literatura e efeméride no Pará dos anos 20. *Revista de Estudos Amazônicos*. Belém. v. III, nº 2, 2008, p. 165-183. Disponível em: <http://www.ufpa.br/pphist/estudosamazonicos/arquivos/artigos/7%20-%20III%20-%202%20-%202008%20-%20Aldrin%20Figueiredo.pdf>, acesso em 07/12/2018.

FONSECA, Letícia Pedruzzi. *Uma revolução gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1885-1898*. São Paulo: Blucher, 2016.

FURTADO, Marlí Tereza. Dalcídio Jurandir: entre o histórico e o fictício em Belém do Grão-Pará. In.: FONTES, Edilza Joana de Oliveira & BEZERRA NETO, José Maia (Orgs.). *Diálogos entre história, literatura & memória*. Belém: Paka-Tatu, 2007.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In.: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992. Pp. 237 – 271.

GAWRYSZEWSKI, Alberto. Conceito de caricatura: não tem graça nenhuma. In: *Revista Domínios da Imagem*, número 02, maio de 2008, Universidade Estadual de Londrina, 2008.

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: Quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *A micro história e outros ensaios*. Lisboa: DIFEL/Bertrand Brasil, 1991.

_____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOLDSTEIN, Robert Justin. *Censorship of political caricature in nineteenth-century France*. Kent: Kent State University Press, 1989.

GOMBRICH, E. *A história da Arte*. São Paulo: LTC. 2000.

HALL. Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio: Apicuri, 2016.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HANNOOSH, Michele. *Baudelaire and caricature: from the comic to an art of modernity*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1992.

- JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão-Pará*. São Paulo: Livraria Martins, 1960.
- _____. *Passagem dos Inocentes*. São Paulo: Editora Martins, 1963.
- _____. *Marajó*. Belém: Cejup, 1992.
- LACERDA, Franciane Gama & SARGES, Maria de Nazaré Sarges. DE HERODES PARA PILATOS: Violência e poder na Belém da virada do século XX. *Projeto História*, São Paulo, n.38, pp. 165-182, jun. 2009.
- LEAL, Marcilene Pinheiro. *Identidade e hibridismo em Dalcídio Jurandir: a formação identitária de Alfredo, em três casas e um rio*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Curso de Mestrado em Letras, Belém, 2008.
- LE BOT, Marc. Arte/Design. *ARS* (São Paulo) [online]. 2008, vol.6, n.11, pp. 7-21. ISSN 1678-5320. p. 9. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202008000100001>. Acesso em 06/07/2015.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996.
- LIEBEL, Vinícius. *Charges*. In. LIEBEL, Silva [et al.]. Possibilidades de pesquisa em História. São Paulo: Contexto, 2017.
- LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1963. 4 volumes.
- LIMA, Alexandre Martins de. *Pelos trilhos dos bondes: cidade, modernidade e tensões sociais em Belém de 1869 a 1947*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Pará, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do trópico Úmido, Belém, 2011.
- LIMA, Marília Dalva Teixeira de. *A construção de sentido no gênero charge: o discurso humorístico da crítica social no Brasil nas Eras FHC e Lula*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Linguística, 2012.
- LOBATO, Júlio. *Notas de um repórter: a vida de um repórter – reportagens nos hotéis e padarias de Belém*. Belém: typ. F Lopes, 1916.
- LOBATO, Monteiro. *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo: brasiliense, 1955.

- KOSELLECK, Reinhart. História dos conceitos e história social. In: *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC – Rio, 2006.
- MACENA, Fabiana Francisca. *Madames, mademoiselles, melindrosas: “feminino e modernidade na revista Fon-Fon (1907-1914)*. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Brasília. Instituto de Humanas, Programa de Pós-graduação em História, 2010.
- MAGNO, Luciano. *História da caricatura brasileira: os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2012.
- MAIA, Raymundo Joaquim Ewerton. *A Responsabilidade da Imprensa*. São Luiz-MA: Typografia da Civilização. 1881.
- MAIA, Gilda Helena Gomes. *Helena Nobre: uma musicista paraense da primeira metade do século XX*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2011.
- MAIA, Maíra. A cidade de Belém do Grão-Pará de Dalcídio Jurandir. In: SARGES, Maria de Nazaré & LACERDA, Franciane Gama. *Belém do Pará: História, cultura e cidade - Para além dos 400 anos*. Belém: Editora Açai, 2016.
- MAIDMENT, Brian. *Comedy, caricature and the social order, 1820-1850*. Manchester: Manchester University Press, 2013.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revista: Imprensa e práticas culturais em tempos de República*. São Paulo (1890-1922). São Paulo: EDUSP. 2008.
- _____. Da fantasia à história: folheando páginas revisteiras. *História*, São Paulo, 22 (1): 59-79, 2003.
- MATTOS, Claudia Valladão de. O Rembrandt de Svetlana Alpers e a nova história da arte. Introdução à edição brasileira. In.: ALPERS, Svetlana. *O Projeto de Rembrandt: o atelier e o mercado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MAUAD, Ana Maria. Emblemas do tempo: imagens sobre a passagem do século XIX para o XX na imprensa carioca. *Hist. cienc. saúde-Manguinhos* [online]. 1997, vol.4, n.3, pp.533-554. ISSN 0104-5970. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59701997000300007>.. Acesso em: 07/06/2018.

- MEIRA, Maria Angélica. *A Paisagem como espólio: Arthur Frazão e o Grupo do Utinga (1940-1960)*. Tese de Doutorado. Programa de pós-Graduação em História Social da Amazônia. Universidade Federal do Pará, 2018.
- MELLO, Maria Tereza Chaves de. *A república consentida: cultura democrática e científica no final do império*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.
- MELLO, Maria Tereza Chaves de. A modernidade republicana. *Tempo*, Niterói, v. 13, n. 26, p. 15-31, 2009. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042009000100002&lng=en&nrm=iso>. access on 12 Dec. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-77042009000100002>.
- MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MIRANDA, Aristóteles Guilliod de; ABREU JUNIOR, José Maria de Castro. Razões do esquecimento: em busca dos vestígios do Sindicato Médico Paraense. **Rev Pan-Amaz Saude**, Ananindeua, v. 6, n. 2, p. 11 - 21, jun. 2015. Disponível em <http://scielo.iec.gov.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-62232015000200002&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 16 ago. 2018.
- MOCBEL, Alberto Mória. *Lembranças e esperanças*. Belém: Grão-Pará, 1996.
- MORADIELLOS, Enrique. *Las caras de Clío: Una introducción a la Historia*. Madrid. SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A, 2001.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Jango e o golpe de 1964 na caricatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006. il. (Nova Biblioteca de Ciências Sociais).
- MOURA, Daniella de Almeida. *A República paraense em festa (1890-1911)*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2008.
- MOURA, Ignácio. *Anuario de Belém em comemoração do seu tricentenário (1616-1916)*. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1915.
- MOURA, Ranielle Leal. História das Revistas Brasileiras – informação e entretenimento. *VIII Encontro Nacional de História da Mídia*. Unicentro, Guarapuava – PR – 28 a 30 de abril de 2011. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/8o-encontro-2011-1/artigos/Historia%20das%20Revistas%20brasileiras%202013%20informacao%20e%20entretenimento.pdf/view>. Acesso em 17/05/2014.

- MOURA JUNIOR, Gidalti Oliveira. *A capa do século XX: Um estudo sobre a estética e a linguagem visual da revista Belém Nova*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes. Belém, 2011.
- MOURÃO, Silvia Carvalho. *A SEMANA: periódico literário*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras. Santarém-PA, 2006.
- NAPOLITANO, Marcos. *História do Brasil república: da queda da Monarquia ao fim do Estado Novo*. São Paulo: Contexto, 2016.
- NERI, Gabriele. *Caricature architettoniche satira e critica del progetto moderno*. Macerata: Quodlibet, 2015.
- NERY, Laura. Nostalgia e Novidade: Estratégias do humor gráfico em Raul Pederneiras. In.: LUSTOSA, Isabel (org.). *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. pp. 225-249.
- NEVES, Maira Wanderley *O mundo binoquiano: narrativas, mulheres e modernidades em Belém do Pará*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2010.
- NOGUEIRA, Clara Asperti. Revista Careta (1908-1922): Símbolo da modernização da imprensa no século XX. *Miscelânea*, Assis, vol.8, jul/dez. 2010. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/v8/clara.pdf>. Acesso em 16/03/2012.
- ODUMOSU, Temi. *Africans in English caricature 1769-1819: black jokes, white humour*. London: Harvey Miller Publishers, 2017.
- PANTOJA, Rafael de Amorim. *Na guerra, só resta rir: o humor jornalístico e as representações do conflito mundial na imprensa de Belém do Pará (1942-1945)*. UFPA. Belém, 2015. Monografia (Graduação em História).
- PARÁ. Mensagem apresentada ao congresso legislativo do estado em sessão solene de abertura da 1ª reunião de sua 11ª legislatura, a 7 de setembro de 1921, pelo governador do estado Antônio Emiliano de Sousa Castro. Belém: Oficinas gráficas do Instituto “Lauro Sodré”, 1921.

- PARÁ. Mensagem apresentada ao congresso legislativo em 7 de setembro de 1922, pelo Dr. Antônio Emiliano de Sousa Castro, governador do estado Pará. Belém: Oficinas gráficas do Instituto “Lauro Sodré”, 1922.
- PARÁ. Mensagem apresentada ao congresso legislativo em 7 de setembro de 1925, pelo Dr. Dionisio Ausier Bentes, governador do estado Pará. Belém, 1925.
- PEREIRA, Rosa Claudia. *Percepção visual da cidade: iconografia da natureza urbana de Belém (1808-1908)*. Tese de Doutorado. Programa de pós-Graduação em História Social da Amazônia. Universidade Federal do Pará, 2015.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *Porto Alegre caricata; a imagem conta a história*. Porto Alegre: EU/Secretaria Municipal da Cultura, 1993.
- PINTO MALAVER, Martha Liliana. ¡Dictadores! A discreción. Una mirada desde la caricatura de 'Chapete'. *Hist. Caribe* [online]. 2014, vol.9, n.25, pp.273-300. ISSN 0122-8803. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0122-88032014000200010&lang=pt. Acesso em 10/01/2016.
- POE, E. A. Excertos da marginália. In: *Ficção completa, poesia & ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. O humor gráfico no início do século XX em Curitiba. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011.
- QUEIROZ, José Francisco da Silva. *Por uma História da recepção da obra de Max Martins*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história: ensaio de poética do saber*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- REBELLO, Ivone da Silva. *Lésbia: a inspiração romântica de Catulo*. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno12-16.html>. Acesso em 01/05/2018.
- REGO, Clovis Moraes. *Theodoro Braga: historiador e artista*. Belém: Conselho Estadual de cultura, 1974.
- RIANI, Camilo. *Tá rindo de quê? (Um mergulho nos salões de humor de Piracicaba)*. Piracicaba: UNIMEP, 2002.
- RICCI, Paolo. *As artes plásticas no Estado do Pará*. Obra Não publicada, disponível na Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

- ROCQUE, Carlos. *Grande Enciclopédia da Amazônia*. Belém: Amazônia Editora LTDA, 1968. V. 1, 2, 3, 4.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SALLES, Vicente. *Marxismo, Socialismo e os militantes excluídos*. Belém: Paka-Tatu, 2001.
- _____. *Música e músicos do Pará: quatro séculos de música no Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970.
- SANTAELLA, Lucia. *Leitura de imagens*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.
- SANTOS, Livia Assunção Vairo dos. O Riso como coisa séria: as caricaturas políticas de Honoré Daumier. *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História*. Florianópolis/SC. Julho de 2015. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434389592_ARQUIVO_Orisocomocoisa-seria-artigo.pdf. Acesso em 12/05/2017.
- SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2010.
- _____. *Memórias do Velho Intendente*. Belém, Paka-Tatu, 2002.
- SCHMACHTENBERG, Ricardo. Código de Posturas e Regulamentos: vigiar, controlar e punir. IN. IX Encontro Estadual de História. Anpuh-RS. Porto Alegre. 14 a 18 de julho de 2008. *Anais eletrônicos*. Pp. 01-13. Disponível em: http://www.eeh2008.anpuh-rs.org.br/resources/content/anais/1209158027_ARQUIVO_CODIGOSDEPOSTURAS.pdf. Acesso em 20/03/2018.
- SILVA, Ivam Cabral da. *Humor gráfico: o sorriso pensante e a formação do leitor*. Natal: UFRN/RN. Dissertação de Mestrado, 2008.
- SILVA, Rogério Souza. Entre caricaturas e trocadilhos: Raul Pederneiras e seu passeio pelas linguagens. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho de 2011. Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308237896_ARQUIVO_ENTRE_CARICATURAS_E_TROCADILHOS-ANPUH-2011\[1\].pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308237896_ARQUIVO_ENTRE_CARICATURAS_E_TROCADILHOS-ANPUH-2011[1].pdf), acesso em 20/02/2013.
- SILVA, Rosângela de Jesus. Ângelo Agostini: crítica de arte, política e cultura no Brasil do Segundo Reinado. *RHAA*, Campinas, n.6, p. 107-122, dez. 2006. ISSN 2179-2305. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%206%20-%20artigo%209.pdf>. Acesso em 27 mar. 2018.

- SILVEIRA, Mauro Cesar. *A batalha de papel: a guerra do Paraguai através da caricatura*. Porto Alegre: L&PM, 1996.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O Espírito das Roupas: A Moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização: Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Ação e reação: vida e aventuras de um casal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- TABORDA, Marcia. *O violão no Rio de Janeiro: um instrumento nacional*. Anais do XVII Congresso da ANPPOM. São Paulo, 2007. Disponível em: http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_M_Taborda.pdf, acesso em: 09/04/2018.
- TAVORA, Araken. *Pedro II através da caricatura*. Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A, 1975.
- THOMAS, Keith. *O homem e o Mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- TORAL, André Amaral de. *IMAGENS EM DESORDEM: A iconografia da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. A mulata, o papagaio e a francesa: o jogo dos estereótipos culturais. In.: LUSTOSA, Isabel (org.). *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. Pp. 365-387.
- VENÂNCIO, Giselle Martins. Pintando o Brasil: artes plásticas e construção da identidade nacional (1816 – 1922). *Revista História em reflexão*: Vol. 2 n. 4 – UFGD – Dourados jul/dez 2008. Disponível em: <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/view/292>. Acesso em 14 de setembro de 2011.
- WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. In.: WALBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.