



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DA
AMAZÔNIA

RAIMUNDO NONATO DE CASTRO

**SOBRE O BRILHANTE EFEITO: HISTÓRIA E
NARRATIVA VISUAL NA AMAZÔNIA EM ANTÔNIO
PARREIRAS (1905 – 1908)**

BELÉM
2012

RAIMUNDO NONATO DE CASTRO

**SOBRE O BRILHANTE EFEITO: HISTÓRIA E NARRATIVA
VISUAL NA AMAZÔNIA EM ANTÔNIO PARREIRAS (1905 –
1908)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em História da Universidade Federal do
Pará como exigência parcial para a obtenção do título
de mestre em História. Orientador: Prof. Dr. Aldrin
Moura de Figueiredo

BELÉM
2012

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

(Biblioteca de Pós-Graduação do IFCH/UFPA, Belém-PA)

Castro, Raimundo Nonato de

Sobre o brilhante efeito: história e narrativa visual na Amazônia em Antônio Parreiras (1905-1908) / Raimundo Nonato de Castro ; orientador, Aldrin Moura de Figueiredo. - 2012.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2012.

1. Amazônia - História - 1905-1908. 2. Parreiras, Antonio - 1860-1937. A conquista do Amazonas. 3. Pintura brasileira. 4. Artes. Título.

CDD - 22. ed. 981.1

RAIMUNDO NONATO DE CASTRO

**SOBRE O BRILHANTE EFEITO: HISTÓRIA E NARRATIVA
VISUAL NA AMAZÔNIA EM ANTÔNIO PARREIRAS (1905 –
1908)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em História da Universidade Federal do
Pará como exigência parcial para a obtenção do título
de mestre em História. Orientador: Prof. Dr. Aldrin
Moura de Figueiredo

Data de Aprovação:

Banca Examinadora

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo

Prof^a. Dr^a. Maria de Nazaré Sarges

Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça

Belém
2012

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. (...). O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (Walter Benjamim)

Dedico este trabalho à minha família!

Agradecimentos

Em primeiro a Deus, por todas as conquistas.

À Universidade do Estado do Pará pelo trabalho e pela bolsa de estudos concedida nos últimos 8 meses para que este trabalho pudesse ser concretizado. Ao Museu do Histórico do Estado do Pará pelo apoio e pelas fotografias das imagens que compõem o seu acervo e que foram importantes para a realização deste trabalho.

Ao meu pai Manoel pelo exemplo de homem. À minha mãe, Maria Sofia quem sempre me acolhe.

À minha esposa Regina que procura sempre compreender os meus momentos de angústia. À minha linda filha Raphaela que sempre procura saber do meu interesse pela história. Ao meu filho Rodrigo que mesmo sem entender fica horas me olhando, admirado com a quantidade de livros ao meu lado.

Aos meus irmãos que acompanham e incentivam as conquistas desde a Graduação.

Ao Prof. Aldrin pela paciência e orientação e pelas muitas vezes que me acalmou quando tudo era desesperador. À Prof.^a Magda Ricci com sua sabedoria inspiradora direcionou-me neste trabalho. Aos professores Mauro e Geraldo Coelho, que reforçaram o pensamento acerca das leituras de imagens. A este último um agradecimento especial por ter aceitado participar da banca de defesa desta dissertação. À Prof.^a Maria de Nazaré, a nossa Naná o meu muito obrigado.

Aos amigos da UEPA, Bruno Moura, Hellen Raiol, Elane Falcão, Marcos Paulo, Suely Belém, Auricélia e Léa Ferreira. Um agradecimento especial ao professor e amigo Douglas Conceição por se mostrar solícito sempre que conversamos.

Ao professor Jofre Jacob que na condição de Pró-Reitor, foi responsável pelos grandes avanços conquistados pela UEPA e pelo apoio que me proporcionou para o desenvolvimento da pesquisa deste trabalho. À Prof.^a Fabíola Raquel que sempre está atenta às necessidades de formação acadêmica. Ao Prof. Juarez Quaresma excelente amigo e atento pesquisador.

Aos amigos de luta, que sempre estão presentes na minha vida. Raimundo Amilson, Leonardo Novo, Paulo César o fotógrafo e maior incentivador, Fabrício Queiroz, Fabrício Herberth, Abel Jerônimo meu amigo/irmão e a Adriana.

Ao Alan Coelho pelas manifestações de apoio e pela amizade. Ao Fabiano Bastos, o diplomata, que leu o meu projeto de pesquisa e muitos dos textos que produzi e produzimos quando trabalhávamos na SECULT/PA.

Aos amigos do Mestrado, em especial, à amiga e brilhante Sheila Evangelista, famosa por organizar as festas e ao meu amigo Marcelo Carvalho, que sempre deu bons conselhos e boas referências.

Não poderia deixar de lembrar o amigo Rômulo e as amigas Michele Barros, Dayseane Ferraz, Renata Malcher, Zenaide Paiva que sempre estão atentas aos pedidos.

Um agradecimento especial ao prof. Márcio Couto que incentivou a procurar e mostrar os resultados dos meus trabalhos, palavras sinceras que renderam algumas publicações.

Aos amigos que fiz no Rio de Janeiro quando por lá estive realizando as pesquisas no Museu Antônio Parreiras, em Niterói.

Aos amigos do Arquivo Público do Pará, em especial ao amigo de graduação Ederson Pinho.

Aos funcionários do CENTUR, fundamentais no levantamento de informações e na reprodução das documentações.

A todos que direta e indiretamente participaram da elaboração deste, o meu muito obrigado.

O ofício do pintor é este: descrever com linhas e pintar com cores, em qualquer quadro ou parede que se lhe apresente, superfícies vistas de qualquer corpo, os quais, a uma certa distancia e em uma certa posição do centro, parecem estar em relevo e ter muita semelhança com os corpos. O fim da pintura é granjear para o pintor reconhecimento, estima e glória, muito mais do que riqueza.

Leon Battista Alberti

Em geral são elas atribuídas à imprevidência deles. Não é isto aceitável. Deve refletir-se que para produzir obra de arte é preciso esquecer, embora momentaneamente, o resultado material. Se não for assim, surgirá, impondo-se, o industrial, o negociante. Na execução de uma obra de arte jamais se pode medir, regrar tempo e despesas, porque não depende isso da vontade do artista. Se não pode calcular nem o tempo nem o material que terá de dispender na execução de um quadro ou de uma escultura, como regrar-se em relação à questão financeira?

Antônio Parreiras

Resumo

A tela *A Conquista do Amazonas* de Antônio Parreiras procura representar o domínio lusitano sobre os povos amazônicos, demonstrando a soberania do branco, fato este essencial para o início da república brasileira. Neste caso, o quadro é uma tentativa de reviver as grandes conquistas lusitanas, utilizando-se de uma analogia, como se a implantação Republicana ganhasse uma dimensão grandiosa, característica das conquistas europeias do período colonial.

Portanto, ter um fato passado, capaz de gerar uma unidade, era considerado essencial à formação de uma nação. Sendo caracterizada como um princípio espiritual; considerada sagrada e baseada em um passado heroico. Neste caso, a nação era uma solidariedade em larga escala, constituída da percepção dos sacrifícios feitos no passado. O artista desempenhou um papel fundamental, buscando as origens da existência da nação, imaginando-a, de modo a apresentá-la aos cidadãos, confrontando-os, mesmo nos locais mais distantes da nação.

Palavras-chave: Antônio Parreiras; República; Imagens; Artes; Narrativa visual.

Abstract

The screen *A Conquista do Amazonas* by Antônio Parreiras seeks to represent the Lusitanian dominion over Amazonian people, demonstrating the sovereignty of white people, a fact essential for the initiation of the Brazilian Republic. In this case, the picture is an attempt to revive the great Lusitanian achievements, using an analogy, as if the Republican establishment gains grand scales, characteristic of European conquests of the colonial period.

Therefore, having a last fact, capable of generating a unity, it was considered essential to the formation of a nation. Being characterized as a spiritual principle, considered sacred and based on a heroic past. In this case, the nation was a large-scale solidarity, constituted of the perception of the sacrifices made in the past. The artist played a key role in seeking the origins of the existence of the nation, imagining it, so, to present it to the citizens, confronting them, even in the most distant locals of the nation.

Key words: Antônio Parreiras; Republic; Images; Art; Visual narrative.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Carlos de Azevedo. <i>Augusto Montenegro</i> , 1904, óleo s/ tela. 65,5 x 50,4 cm.	23
Figura 2: Pedro Américo. <i>Tiradentes Esquartejado</i> , 1893, óleo s/ tela. 270 x 165 cm.	27
Figura 3: Detalhe do Salão Renascença.	37
Figura 4: Domenico De Angelis & Giovanni Capranesi. <i>Os Últimos dias de Carlos Gomes</i> , 1899, óleo s/ tela 224 x 484 cm.	48
Figura 5: Aniversário de Lemos.	50
Figura 6: Carlos De Servi. <i>Atelier</i> , 1900, óleo s/ tela 90 x 62 cm.	54
Figura 7: Mauricio Blaise. <i>Monumento Comemorativo do Primeiro Congresso dos Intendentes Municipais</i> . 1906.	63
Figura 8: Antônio Parreiras. <i>Avenida São Jerônimo</i> , 1905, óleo s/tela, 64,4 x 54 cm.	78
Figura 9: Cartão Postal – Exposição de Carlos Custódio de Azevedo.	82
Figura 10: Antônio Parreiras. <i>Entrada do Bosque Municipal</i> , 1905, óleo s/tela. 50,5 x 91,0 cm	93
Figura 11: João Gomes Correa de Farias. <i>Romanos no Fórum</i> , 1909, óleo s/tela. 50 x 90 cm.	94
Figura 12: Rodolpho Chambelland: <i>Homenagem a A. Parreiras</i> , 1940, óleo s/tela. 50 x 90 cm.	96
Figura 13: Antônio Parreiras. <i>Clareira no Bosque</i> , 1905, óleo s/tela. 99,3 x 149,5 cm.	104
Figura 14: Exposição Parreiras, 1905. Foyer do Teatro da Paz.	107
Figura 15: Detalhe da tela (1). <i>A Conquista do Amazonas</i> , 1907, óleo s/tela. 800 x 400 cm.	120
Figura 16: Antônio Parreiras. <i>A Morte de Virgínia</i> , 1905, óleo s/tela. 220 x 150 cm.	124
Figura 17: Antônio Parreiras. <i>A Conquista do Amazonas</i> , 1907, óleo s/tela. 800 x 400 cm.	126
Figura 18: Detalhe da tela (2). <i>A Conquista do Amazonas</i> , 1907, óleo s/tela. 800 x 400 cm.	136
Figura 19: Detalhe da tela (3). <i>A Conquista do Amazonas</i> , 1907, óleo s/tela. 800 x 400 cm.	137
Figura 20: Detalhe da tela (4). <i>A Conquista do Amazonas</i> , 1907, óleo s/tela. 800 x 400 cm.	140

Sumário

INTRODUÇÃO	14
Capítulo 1 <i>A Produção artística e o Imaginário de república</i>	21
1.1 Pintando a república (1889-1930)	21
1.2 A construção do movimento republicano no Pará	31
1.3 O olhar interrogador: construção narrativa do herói	35
1.4 Discursos contrários: a república é questionada	41
1.5 A república moderna: representação pela arte	44
1.6 Símbolos republicanos paraenses	53
Capítulo 2 <i>A república civilizada</i>	65
2.1 Belém: a terceira cidade da república	65
2.2 As exposições de arte: Belém e a ideia de civilização	73
2.3 O Pará artístico: discurso político da pedagogia civilizacional	81
2.4 A crítica de arte e os trabalhos de Antônio Parreiras	89
2.5 Parreiras um fluminense renegado!	92
2.6 Antônio Parreiras: o pintor e a formação acadêmica	96
2.7 A liberdade de pintar	100
Capítulo 3 <i>A tela A Conquista do Amazonas</i> de Antônio Parreiras	106
3.1 Elementos construtivos da identidade amazônica	106
3.2 Paisagem amazônica em Antônio Parreiras: A exposição de Parreiras de 1905	108
3.3 A natureza Amazônica: as encomendas de Antônio Lemos	111
3.4 A conquista do Amazonas: a extensão da conquista	115
3.5 A tela histórica <i>A Conquista do Amazonas</i> : paisagem e retrato	118
3.6 A nova exposição de Parreiras: os croquis da Conquista	122
3.7 A grande encomenda: <i>A Conquista do Amazonas</i>	123
Considerações Finais	142
Fontes e Referências Bibliográficas	147

Introdução

A tela *A Conquista do Amazonas* voltou, após dois anos de restauro, a fazer parte do acervo do Museu Histórico do Estado do Pará¹, a comemoração de entrega do quadro, contou com uma série de atividades, como palestras e visitas no espaço museológico. A entrega do quadro foi amplamente divulgada na mídia paraense. O evento foi realizado nas dependências do Museu Histórico do Estado do Pará, no mês de fevereiro de 2012, contando com a presença de autoridades políticas, historiadores, artistas plásticos, integrantes da imprensa e público em geral. Algo parecido, porém, com muito mais impacto na mídia da época, aconteceu com a entrega da obra pelo pintor fluminense Antônio Parreiras, ao governador Augusto Montenegro, em 1908. A imprensa paraense do período frisava que “um dos mais reputados artistas do pincel brasileiro”² estaria em Belém para entregar o quadro encomendado em 1905. A encomenda feita pelo governo do estado, no contexto de valorização das artes plásticas no Pará, ornamentaria o salão nobre do Palácio dos governadores. A imprensa assim descrevia: o espectador ficou empolgado com o “brilhante efeito”³ provocado no salão com o quadro de Parreiras. No espaço o contemplador viu uma reprodução de tirar o fôlego, pois a produção de Parreiras permitiu um efeito inusitado e, uma interpretação da história colonial no Pará, mas, para isso, era necessário percorrer o quadro em três momentos, e devido o realismo do efeito os observadores poderiam construir uma interpretação o mais próximo de sua realidade. Os jornais da cidade destacavam, ainda, que com a entrega do quadro, Antônio Parreiras cumpria as cláusulas do contrato celebrado com o governador Augusto Montenegro “para conclusão desse quadro que deve figurar no salão de honra do palácio estadual”⁴. O quadro foi disposto na parede lateral e ao fundo, “do salão nobre de recepções oficiais de palácio”⁵ e contou com a presença de um “grupo limitado de representantes da imprensa e alguns artistas que vivem em nosso meio”⁶. A imagem da tela em fotografia foi levada ao conhecimento da população pelas letras dos críticos dos jornais paraense. Importante destacar que a exposição do quadro era direcionada a uma plateia previamente convidada, no entanto, *O Jornal* disponibilizou: “a porta dos nossos escritórios

¹ Pará Cultural. Órgão informativo da Secretaria de Estado de Cultura. Fevereiro 2012. N. 002 – Ano I – Belém/Pará.

² Antônio Parreiras. *O Jornal*, Belém, 12 de janeiro de 1908. p, 1.

³ O quadro de Parreiras. *Folha do Norte*, Belém, 19 de janeiro de 1908. p, 1.

⁴ Antônio Parreiras. *O Jornal*, Belém, 13 de janeiro de 1908. p, 1.

⁵ *A Conquista do Amazonas*. *O Jornal*, Belém, 16 de janeiro de 1908. p, 1.

⁶ O quadro de Parreiras. *Folha do Norte*, Belém, 19 de janeiro de 1908. p, 1.

expomos hoje, uma miniatura da tela de Parreiras, pela qual se poderá ter uma ideia clara do quadro do mestre”⁷. Neste sentido, o jornal de apoio ao governador Augusto Montenegro proporcionava a população belenense uma prévia do quadro tão esperado e importante para a região. Os críticos de arte local lançaram nas páginas dos jornais os mais diversos elogios, no entanto, diferente da primeira exposição realizada em Belém, o pintor Parreiras viu sua tela ser criticada pelas gazetas da capital do país e/ou pelos jornais paraenses que reproduziam estas críticas em suas páginas. Após a exposição da tela, o pintor concluía com o governo o estipulado em contrato: obedeceu ao prazo de entrega. Augusto Montenegro, ao realizar a encomenda, afirmava que “o distinto artista nacional corresponderá a confiança que nele depositei, e que o Pará, graças a minha iniciativa, possuirá obra prima do nosso patricio”⁸.

A produção de um quadro com essa simbologia não poderia ser delegada a um pintor qualquer, neste sentido Antônio Parreiras pintaria a sua obra prima que ficaria no Pará como parte do projeto republicano de construção de símbolos nacionais. Com essa encomenda, o pintor organizou a sua primeira tela histórica. Rico em detalhes, o quadro *A Conquista do Amazonas* remete o observador ao período colonial. Vê-se na imagem uma narrativa que pretende dar conta da identidade regional no momento do nascimento do estado do Pará para além das fronteiras com os outros estados. Nesta perspectiva, o principal objetivo consistia em identificar quais elementos de história e natureza presente na tela *A Conquista do Amazonas* de Antônio Parreiras. A tela histórica não foi analisada da forma como a fizemos, contudo em vários trabalhos de teses e dissertações, grande parte das fontes apresentadas neste trabalho já foi analisada, porém procuramos extrair outra leitura dos originais, de modo que há uma abertura de novos horizontes documentais⁹. Porém, é importante alertar que o historiador deve preocupar-se com “o grau de coerência interna e correspondência entre textos e imagens necessários para que a interpretação iconográfica seja verdadeiramente aceitável”¹⁰.

A tela narra um dos “grandes feitos” do período colonial. A produção da tela está inserida no contexto de elaboração do projeto de construção de uma identidade regional. Tanto é que a tela está dividida em três momentos-chave. O primeiro relaciona-se ao ato de conquista, no qual a leitura do termo de posse é feito. No centro, os cinco membros da

⁷ *A Conquista do Amazonas. O Jornal*, Belém, 09 de dezembro de 1907. p. 2.

⁸ PARÁ. Mensagem dirigida pelo Sr. Governador dr. Augusto Montenegro ao Congresso Legislativo do Pará em 7 de setembro de 1905. Belém: Imprensa Oficial, 1905. p. 64.

⁹ MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo. V. 23, nº 45, pp, 11-36 – 2003.

¹⁰ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p, 82.

expedição chefiada por Pedro Teixeira ouvem de maneira solene, não havendo manifestação de desrespeito, o ato de posse das terras amazônicas. O segundo momento relaciona-se a ideia de civilização no qual o europeu conduz o elemento indígena em direção à vivência em sociedade e ao progresso. Por último, o predomínio absoluto das tecnologias europeias, uma vez que as velas das embarcações portuguesas ocupam lugar de destaque, se comparadas àquelas produzidas pelos indígenas amazônicos. O nobre europeu ocupa o centro da tela e as duas laterais do quadro. Embora o índio amazônico esteja representado, a mensagem passada pelo quadro reside na superioridade do europeu, capaz de conquistar as mais longínquas terras, demonstrando um feito defendido pelos positivistas dos primeiros anos da república.

Procuramos fazer uma abordagem da obra do pintor Parreiras verificando as duas passagens que fez pela cidade de Belém. E com base nas informações fornecidas pelos viajantes como Duque Estrada, por exemplo, identificamos o contexto de transformações pelo qual a cidade de Belém passava, garantindo-lhe a condição de terceira cidade da república. Ao longo deste trabalho, optamos por colocar alguns subtítulos de acordo com aqueles encontrados na documentação, para que o leitor possa perceber a forma como a cidade de Belém e a sua população era vista pelos viajantes e pela imprensa do período. Destaque-se que a imprensa fazia questão de colocar-se ao lado de cada grupo que representava. Além disso, realizamos uma atualização da ortografia das fontes e bibliografias utilizadas de maneira a facilitar a leitura e o entendimento do texto, deixando-o mais claro e compreensível.

Diante da encomenda realizada pelo governador, surgiram dois grandes questionamentos: Por que da escolha do pintor Parreiras para a execução do trabalho de tão grande dimensão e com uma quantidade considerável de sujeitos? E quais elementos de uma pretensa simbologia estariam por trás da tela? Quanto ao primeiro verificamos que ela foi realizada ainda na primeira viagem que o pintor realizou ao Pará em 1905, ocasião em que expôs 42 trabalhos, além de outros encomendados pela intendência municipal. Com relação aos elementos republicanos presentes na tela, os percebemos no discurso que se queria construir a partir do contexto histórico vivido pelo autor e pelos mecenas. No início do século XX, ainda, ficava evidente a necessidade de construção de elementos que fossem capazes de representar a república brasileira. Havia uma nítida necessidade de estabelecer um conjunto de elementos embasados por uma pedagogia cívica, na qual a educação ocupava destaque privilegiado, contando, para isso, com a participação de professores e intelectuais. Neste

sentido, os pintores ganharam destaque, já que poderiam criar uma identidade comum para a população do Pará.

A problemática histórica levou à necessidade de situar a imagem no contexto na medida em que na interação social são produzidos os sentidos e valores. Para que haja essa interação é importante retrair a biografia, a carreira e a trajetória das imagens. Contudo, como as imagens são testemunhos históricos, devemos ver com restrições as análises realizadas sobre as mesmas, visto que a mesma imagem pode reciclar-se, de modo a assumir vários papéis, produzindo efeitos diversos. Desta forma, o historiador não deve esquecer que é possível ir além da ideologia e do imaginário que compõem os textos que acompanham as imagens. Temos com as pinturas um conjunto de recursos que proporcionam a ampliação da pesquisa histórica. O modelo de republicano adotado, por meio das imagens demonstrava a permanência do caráter predominantemente afetivo e ideológico. A tela *A Conquista do Amazonas* insere-se no contexto republicano como um elemento visual observado e que adquire um registro por parte do observador e da sociedade, adquirindo uma relação atraente e compondo as atividades pedagógicas.

O trabalho apresenta como principal objetivo, a análise da obra de Antônio Parreiras no contexto inicial da república, enquanto construção de símbolos na sociedade paraense, de modo a identificar os elementos republicanos presentes com a encomenda da tela, e como este instrumento foi utilizado pelo governo republicano para reforçar o imaginário de que a população civilizada estava inserida num estado grandioso em extensão e rico economicamente. A partir de então, iniciamos o trabalho realizando uma análise da história da arte na Amazônia, destacando a produção recente acerca do tema. Fizemos uso das obras sobre a história da arte no Brasil para identificar a forma como a história era construída a partir do contexto vivido pelos pintores, além de identificar a construção do imaginário de república, com o uso das imagens de cunho histórico. Realizamos um estudo comparando os eventos ocorridos na Capital do Brasil, como os rituais fúnebres em homenagem a Floriano Peixoto e aqueles realizados em Belém, em homenagem a Carlos Gomes¹¹. A partir de então observamos que ocorreu uma cronologia da implantação de monumentos republicanos em Belém, com a realização de concursos e a distribuição de prêmios aos artistas vencedores. Neste sentido, percebemos como a ideia de civilização foi sendo construída pela intelectualidade paraense envolvida na elaboração de um discurso educacional, bem como na construção da identidade cívica local. A partir de então, realizou-se uma análise da história da

¹¹ Sobre os rituais em homenagem a Carlos Gomes ver: COELHO, Geraldo Mártires. *O brilho da supernova: a morte bela de Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

arte na Amazônia, e sua relação estabelecida entre o mercado de arte e o mecenato, com a proteção e o incentivo por meio de pensões e compras das obras pelo estado aos pintores premiados com bolsa de estudos na Europa.

Os periódicos utilizados nesta dissertação encontram-se disponíveis, em microfilmes, na Biblioteca Pública Arthur Viana, com eles realizamos uma análise da situação política de valorização das belas artes em Belém e dos principais artistas plásticos que passaram pela região no período analisado. Os Ofícios, Cartas e Memorandos disponibilizados em códices no Arquivo Público do Estado do Pará (APEP), nos possibilitaram uma abordagem acerca da política econômica e seus efeitos sobre a sociedade paraense. Documentos conservados no Museu Antônio Parreiras em Niterói, Rio de Janeiro, contribuíram para que pudéssemos realizar uma análise do contexto social vivido pelo pintor Parreiras. Fizemos uso das mensagens dos governadores ao Congresso Legislativo paraense (disponíveis no APEP), nas quais justificavam os investimentos e gastos realizados pelo estado, dentre os quais as compras de quadros, para ornamentar os salões do palácio dos governadores, ou mesmo nas reformas dos prédios que foram herdados do império e que passaram por um processo de republicanização. A produção de obra de arte, em contextos como o que analisamos, destaca-se por estar “crispada de uma atividade histórica entre outras, implica o manejo de um montante considerável de material ideológico, sob a forma de ideias, imagens e valores”¹², ou seja, está carregada de valores simbólicos que, tinham como objetivo inculcar nas mentalidades a ideia de república, a qual caminhava em direção ao pleno desenvolvimento da nação. Por isso, as produções artísticas do início da república contribuíram para a formação de uma identidade nacional a partir da pintura, na medida em que as obras de artes produzidas pelos pintores atendiam as exigências dos mecenas e estavam carregadas de sistemas ideológicos.

O trabalho foi dividido em três capítulos, nos quais se procurou dar conta das duas questões-chaves que direcionaram este trabalho. O primeiro capítulo, intitulado *A Produção artística e o Imaginário de república*, realiza uma síntese da construção da ideia de república no Brasil e, como os republicanos utilizaram-se dos pintores na produção de uma identidade para o Brasil Republicano. Ao mesmo tempo fez-se um estudo comparando a construção e implantação do movimento republicano no Pará, com a atuação dos positivistas enquanto

¹² Sérgio Miceli, sociólogo responsável pela publicação no Brasil de autores no campo de história social da arte afirma que as obras de arte estão carregadas de valores ideológicos. MICELI, Sergio. Por uma história social da arte. In: CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. P, 17.

divulgadores da ideia república, e que não utilizavam apenas dos textos escritos, mas trabalharam intensamente na produção de iconografias publicadas principalmente em dias festivos. Havia uma necessidade de legitimar o poder republicano e, a complementação dos textos escritos ocorria pelo uso das imagens e a forma como poderiam atingir um grupo cada vez maior, em especial a camada letrada da sociedade. Neste capítulo o principal interesse reside na forma de atuação dos republicanos paraenses ao se utilizarem das imagens e dos textos produzidos para a formação de uma identidade baseada nas manifestações derivadas das produções artísticas direcionadas.

Intitulamos o segundo capítulo, de *A república civilizada* para demonstrar que o contexto vivido na Amazônia justificava-se pela ideia de que a sociedade belenense caracterizava-se pela civilidade de seu povo, de acordo com os discursos desenvolvidos nas páginas dos jornais locais e pelas impressões dos viajantes que colocavam Belém na condição de terceira cidade da república, em virtude de sua condição de cidade intelectualizada e com aspecto europeu. Constatou-se, ainda, que residia entre os intelectuais a ideia de cidade civilizada caracterizada pela realização de exposições de arte, que somadas ao processo de encomendas estabelecidas pelo mercado de arte, colocavam Belém numa espécie de centro cultural da Amazônia. Neste capítulo, verificou-se que a realização de exposições de arte estava inserida no discurso de uma política de pedagogia civilizacional defendida pelos republicanos paraenses. É fundamental pensar o papel desempenhado pela crítica de arte na construção de uma identidade amazônica. A compra, o valor e a exibição dos quadros, vinculava-se à apresentação realizada pelos críticos nas páginas dos jornais locais, valorizando ou não o pintor no mercado de artes existente em Belém. Ressalte-se que ao colocarem Belém na condição de terceira cidade da república, este fato favoreceu a vinda de um número significativo de pintores em busca de lucro com as suas exposições. Ainda realizamos uma breve biografia do pintor Antônio Parreiras em que verificamos além da sua formação e influência, o incentivo que teve para a produção de quadros históricos.

No último capítulo, intitulado *A tela A Conquista do Amazonas* de Antônio Parreiras, procuramos realizar uma análise aprofundada da tela, identificando-a enquanto um dos elementos constitutivos da identidade amazônica. Para isso, concluímos que a escolha do pintor atendia aos anseios estabelecidos pelos republicanos que viam em Parreiras um dos grandes nomes da pintura brasileira do período. O tema do quadro relaciona-se a necessidade de construir uma grande tela que albergasse a população paraense em torno de um evento que fosse capaz de aproximar a união do estado, o feito representado, portanto, ia além das

fronteiras estabelecidas com os entes da federação. O ato de posse chegava, para surpresa de todos, até o Peru. Por isso, Parreiras produziu uma espécie de “certidão” de nascimento para o estado do Pará.

Neste sentido, interpretamos que a pintura atendia aos anseios republicanos. Contudo, era preciso que o pintor fornecesse a população paraense uma mostra da sua qualidade artística. Isto ele o fez nas exposições de 1905. No mês de agosto daquele ano a exposição dos quadros, encomendados pela intendência municipal, mostrava claramente a sua qualidade artística, que seria capaz de atender aos objetivos buscados pelo governador Augusto Montenegro ao realizar encomenda do quadro *A Conquista do Amazonas*. A tela apresenta um conjunto dos vários gêneros artísticos e, o pintor soube aproveitar-se dos estudos realizados para a produção do quadro, de modo que produziu a sua primeira obra histórica, que foi considerada uma verdadeira “obra prima do nosso patrício”¹³, nas palavras do governador Augusto Montenegro. Ao utilizar-se das várias técnicas que tinha conhecimento e apesar das críticas contrárias que recebeu ao entregar o quadro, Antônio Parreiras demonstrava ao povo paraense que as cláusulas contratuais haviam sido respeitadas, ficava evidente no quadro que não havia qualquer afronta a ideia de uma cidade e população civilizada. A tela obedeceu ao estilo de pintura de história, o pintor utilizou-se de dados documentados e de ação inventiva. Ao pintar a tela histórica o artista colocou na grande tela os elementos representativos das grandes conquistas europeias, provocando uma emoção contagiante no público, que passou a se identificar com o evento narrado, gerando uma espécie de sentimento comum. Neste caso, o quadro mostra o nascimento do Pará, cercado por um grande evento, com grandes homens, de modo que a interpretação nos permite afirmar que havia uma evidente identificação da tela com o projeto republicano paraense.

¹³ PARÁ. Mensagem dirigida pelo Sr. Governador dr. Augusto Montenegro ao Congresso Legislativo do Pará em 7 de setembro de 1905. Belém: Imprensa Oficial, 1905. p, 64.

Capítulo 1 A Produção artística e o imaginário de república

Pintando a república (1889-1930)

A arte tem como tarefa exercer uma função pública, e cumpre esta tarefa, quando contribui para elevar moralmente o homem através do cultivo da sensibilidade. Para tanto, o artista político e pedagogo, por meio das suas representações, faz com que a ilustração do entendimento se junte a ilustração da sensibilidade. A educação estética, por meio das belas artes, pode recuperar o homem refém “de seus sentimentos ou tiranizados pela sua razão”. Neste caso, a arte é vista como uma forma de comunicação, cuja tarefa “é harmonizar a sociedade”. Podendo, neste caso, recuperar a ideia de “senso comum destruído”¹⁴. A república recém-nascida buscava a sua consolidação, para tanto, em alguns momentos encontrou, no passado colonial, os elementos que deram sustentação ao seu desenvolvimento. Para isso, os elementos estéticos utilizados pelo império foram bem utilizados pelos republicanos. Basta lembrarmos que boa parte dos pintores, que atuaram na construção de uma identidade nacional republicana, foi pensionista do governo imperial na Europa. Nomes como Victor Meireles, Pedro Américo, Almeida Junior, Eliseu Visconti, só para citar alguns, destacaram-se no cenário imperial construindo elementos que passassem uma imagem positiva do império. Os quadros de Batalhas que foram produzidos na segunda metade do século XIX, por exemplo, satisfizeram segundo Mário Barata, as necessidades “circunstancial na época da Guerra do Paraguai”. Neste caso, passaram a predominar os temas históricos e bíblicos, nos quais as alegorias sensacionalistas e as cenas de gênero foram amplamente criticadas pelo “jovem crítico Gonzaga Duque”¹⁵, que considerava esta tônica uma espécie de atraso para a arte nacional.

A pintura no Brasil, em especial o gênero paisagem, só foi possível graças à influência que sofreu da Missão Francesa. Alguns pintores que integravam o grupo que formavam a Missão foram os responsáveis pela fundação da Academia Imperial de Belas Artes. Os pintores franceses deram início a uma produção artística de caráter acadêmico que influenciaria os pintores nacionais na sua maneira de ver e representar a natureza. As influências que Antônio Parreiras recebeu de seu professor, o alemão George Grimm e dos pintores que antecederam, demonstra a forma como a paisagem passou a ser agregada ao tema

¹⁴ FACINA, Adriana. Arte Nacional e educação estética em Mário de Andrade. In: REIS FILHO, Daniel Airão (Org.). *Intelectuais, história e política: séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p, 154.

¹⁵ BARATA, Mário. As artes plásticas de 1808 a 1889. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O Brasil Monárquico: Reações e transações*. Tomo II, São Paulo – Rio de Janeiro: DIFEL, 1976. p, 424.

de história, segundo Figueiredo. Ou seja, a influência dos primeiros pintores de paisagem que se estabeleceram no Brasil sentiu-se nas pinturas de um “Eliseu Visconti, Benedito Calixto, Oscar Pereira da Silva e o próprio Theodoro Braga”, portanto, pintores que estavam na condição de intelectuais e que “militaram fortemente na construção de uma nova identidade nacional angulada pelo campo visual”¹⁶.

Antônio Parreiras é sujeito do seu tempo, viveu num mundo em transição do império para a república, encantou-se com a possibilidade de ser estudante da Academia Imperial de Belas Artes, embora as coisas não tivessem acontecido como imaginava, teve de custear a sua manutenção na escola. Na sua primeira exposição oficial recebeu a visita do imperador e sua vinculação com o pintor Victor Meirelles, por exemplo, demonstra que foi influenciado para que viesse a produzir quadros históricos. Quadros estes que se destacavam não só pela grandeza representada, mas também pelos elementos que os cercavam, dentre os quais, a moldura que ganhava uma decoração a parte, permitindo ao espectador observar o conjunto da obra. O quadro, segundo o crítico, está encerrado em rica moldura dourada, tendo ao centro, no alto, o escudo de armas do estado do Pará, enquanto que na parte inferior se leem “gravados em letras pretas sobre fundo dourado a legenda – *Conquista do Amazonas – quadro histórico de A. Parreiras – MCMVII*”¹⁷.

A pintura histórica no período imperial procurava demonstrar a força do Imperador e de seus nobres sempre representados em ocasião sublime. Portanto, foram pitados para despertar o orgulho, através da narrativa de acontecimentos que pudessem identificar o povo com o Brasil, criando uma história na qual a exaltação, pela grandiosidade e pela quantidade significativa de elementos, pudesse despertar o ego nacionalista de grandes momentos de glórias. A pintura republicana não ficava atrás, mostrava-se pela concepção de uma estética de valorização dos grandes feitos, mas não poderiam ser aqueles do império, era preciso recuar um pouco, buscar na colônia os eventos capazes de transformar a realidade, motivando as paixões nacionalistas. Havia por isso, a necessidade de criar uma identidade republicana, que ligasse a república a uma ideia de progresso e civilização, neste caso, a própria imagem republicana se valia dos grandes momentos lusitanos, de condução dos elementos indígenas na busca de uma civilização. Essa era a imagem que deveria prevalecer. A sociedade deveria ser visualizada no processo de construção da nação brasileira, com todas

¹⁶ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. A pintura da história: patrimônio e paisagem na Amazônia, 1890-1910. In: SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da & CANCELA, Cristina Donza. *Paisagem e Cultura: Dinâmicas do patrimônio e da memória na atualidade*. Belém: EDUFPA, 2009. P. 237.

¹⁷ A Conquista do Amazonas. *O Jornal*, Belém, 19 de janeiro de 1908. p. 1.

as riquezas que cercavam as terras brasileiras. Quando a tela *A Conquista do Amazonas* foi entregue ao governador do Pará, apresentava todos os elementos estabelecidos em contrato. A moldura ganhou um destaque à parte, deveria ser “dourada, estilizada; terá trinta e cinco centímetros de largura”¹⁸. Previa-se, ainda, que na parte superior deveriam ser colocadas as armas do estado do Pará. Há, portanto, a intenção de relacionar a obra do artista fluminense aos elementos republicanos, que compõem a grande tela em homenagem a conquista das terras amazônicas.



Figura 1: Carlos de Azevedo. *Augusto Montenegro*, 1904, óleo s/ tela, 65,5 x 50,4 cm. Acervo: Museu da Universidade Federal do Pará – PA.

No início do século XX, a recém-instalada república brasileira passava a perceber que os valores pensados por ela, começavam a ser questionados. Muitos destes ainda herdados do império¹⁹ direcionavam o modo de agir dos grupos políticos dominantes que estavam no poder por meio dos seus representantes, para que pudessem dar continuidade à política de interesse próprio. Os governantes atuavam de acordo com os prognósticos estabelecidos pela

¹⁸ PARÁ. Secretaria da Fazenda. Editais: termo de contrato. *Diário Oficial do Estado* - 11 de agosto de 1905. p. 3.

¹⁹ Giselle Martins Venâncio destaca que no Brasil “o processo de invenção/construção da nação teve início nas primeiras décadas do século XIX. Romper com a situação colonial e estabelecer uma identidade distinta da do colonizador foi uma importante ação a que se dedicaram os homens daquele período. Era preciso criar uma identidade brasileira. Era necessário descobrir ou estabelecer hábitos, costumes, expressões artísticas e narrativas, uma história e uma mitologia de heróis nacionais que distinguissem o brasileiro do colonizador português forjando uma identidade nacional positiva e diversa capaz de plasmar o consenso social. Se a nação é resultado de uma genealogia histórica, urgia estabelecê-la, elegendo na sucessão das nações possíveis, a invenção ideal.”. 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. p. 3.

política do café-com-leite²⁰, que gerava uma concentração de política nas mãos de um pequeno grupo, que apesar de defensores da república, estabeleceu um racha, em relação aos interesses entre os grupos republicanos e as oligarquias paulista e mineira. Apesar disso, no início do século XX a república era vista como um regime capaz de representar a liberdade e igualdade. E as cidades tornavam-se o berço da cidadania moderna. Contudo, a sua implantação, em 1889, e a consequente consolidação do novo regime ocorreu sem a participação popular²¹, sendo possível graças à vitória da ideologia liberal de caráter pré – democrático. Tendo como amparo o poder das oligarquias que viam no novo momento político a possibilidade de se manterem a frente da economia e, sobretudo, dos domínios da política.

As oligarquias impediram a implantação de uma república baseada na ampla participação popular, de caráter radical, confrontando-se com a ideia pensada pelos positivistas²² radicais, que foram então, colocados à margem do processo de implantação do novo regime. Este momento político necessitava construir a versão oficial dos fatos. Para tanto, os artistas estavam diante de novas questões e novas responsabilidades. Maraliz Christo afirma “a Proclamação da República fora um golpe militar rápido”, precisava fabricar os novos heróis como elementos que a impuseram de modo pacífico, sem necessidade do uso da violência, para ela “a versão dos fatos se sobrepuja aos acontecimentos e muitas foram as apresentadas”²³. Os diversos projetos de governo apresentados passaram a se revezarem nos

²⁰ A política do café-com-leite foi um acordo firmado entre as oligarquias estaduais e o governo federal durante a república Velha para que os presidentes da república fossem escolhidos entre os políticos de São Paulo e Minas Gerais. Portanto, ora o presidente seria paulista, ora mineiro. O acordo era uma alusão à economia de São Paulo e Minas grandes produtores, respectivamente, de café e leite. Além disso, eram estados bastante populosos, fortes politicamente e berços de duas das principais legendas republicanas: o Partido Republicano Paulista e o Partido Republicano Mineiro.

²¹ A historiografia recente vem debatendo uma nova concepção de participação do povo na implantação da república, Mello chama atenção para a última década monárquica, que em sua opinião foi marcada por uma crise de direção. Ela afirma que houve um alto grau de politização da sociedade da Corte, que através dos movimentos públicos como, por exemplo, comícios, palestras e *meetings*, defendia a causa republicana, assim como abolicionista. Ocorreu uma radicalização e mobilização popular e a polícia era frequentemente solicitada para reprimir as manifestações nas ruas. Este espaço caracterizava-se por apresentar a dualidade afeição/desafeição, na medida em que havia uma relação afetiva da população com o imperador e críticas ao regime monárquico. A rua é o espaço principal analisado por Mello e o povo é o protagonista, o homem comum toma conhecimento dos acontecimentos e os absorve a sua maneira. “Era, pois, na rua que se vinha demonstrar as alegrias, as insatisfações, os protestos, as ideias”. MELLO, Maria Teresa Chaves de. *A república consentida: cultura democrática e científica do final do Império*. Rio de Janeiro: Editora FGV; Editora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. 2007. p, 50.

²² Vicente Salles destaca que os positivistas sempre defenderam um governo forte, concentrado nas mãos de um só homem. SALLES, Vicente. *Marxismo, Socialismo e os Militantes excluídos*. Belém: Paka-Tatu, 2001.

²³ 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>.

monumentos públicos, buscando-se sempre uma desvinculação entre a implantação da república e o movimento civil.

Importante destacar que a pintura histórica de caráter pedagógica e cívica do início da república, destacava-se por ser numerosa, mas não apresentavam “o poder de uma convicção coletiva”. Pedro Américo “antigo pintor oficial do Império” iniciou um trabalho que, procurava retratar a Conjuração Mineira e, mesmo aposentado da Escola Nacional de Belas Artes e deputado Constituinte pela Paraíba, pintou em Florença “e expusera no Rio de Janeiro, em grande formato, o corpo esquartejado de Tiradentes sobre o cadafalso”. A pintura foi rechaçada pela “crítica que a considerou desrespeitosa ao herói, por apresentá-lo aos pedaços”²⁴. Necessário ainda notar que, a imagem de *Tiradentes esquartejado* (Fig. 2) faria parte de um projeto de cinco telas, as quais deveriam narrar a trajetória da Conjuração Mineira. 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 iriam traí-los. Diante disso, construiria a narrativa que seria 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 esquecida por quase 50 anos, não permitia uma interpretação que pudesse levar à “ressureição dos ideais do herói”, uma vez que congela a morte. De modo que, a imagem 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. Portanto, esta representação não era a imagem desejada pelos republicanos para justificar os seus ideais.

A república nascente demonstrava que a participação ativa da população não era do seu interesse. Mesmo assim, procurava envolvê-lo, de modo que se sentisse participe nas questões políticas republicanas. Para isso, a educação²⁵ desempenharia papel fundamental, por intermédio de uma pedagogia cívica, capaz de criar heróis, que levasse o povo a ver-se representado. Voltemos ao “*Tiradentes esquartejado*” que representa o corpo do herói aos pedaços, como se estivesse em um altar chamando atenção do observador para a sensação de

²⁴ *Idem.* p. 1161.

²⁵ 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.

injustiça, o quadro forte conduz o olhar do espectador para o crucifixo e para as barbas ruivas, tem-se uma alusão à crucificação de Cristo. Há neste quadro uma apelação simbólica ao cristianismo, fato este que seria capaz de transmitir a ideia de que ali estava representado um herói nacional, que lutou e morreu pela implantação do novo regime. A instalação da república, neste sentido, não ocorreu de forma pacífica como havia sido colocado na imprensa do período. O povo havia participado, não diretamente, mas pelos seus heróis, que mostravam na imagem os conflitos, as lutas e os sacrifícios pelos brasileiros.

Vale ressaltar que além de pintor, o historiador, do final do século XIX e início do XX, trabalhou intensamente com objetivo de construir um ideal de nação, no qual todos pudessem se sentir parte. Pois, “o resultado do trabalho do historiador não se traduzia em rentabilidade econômica e sim, simbólica”²⁶. 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. Com base nesta observação, podemos afirmar que as imagens caracterizam-se pelo apelo visual, que se destaca como detentor de uma imensa carga emotiva. Portanto, as pinturas figuram-se como componente essencial aos discursos “que além de convencer pelo argumento lógico, devem seduzir, persuadir pela emoção produzida, ainda que subliminarmente”²⁷. 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.

²⁶ 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. p, 22.

²⁷ 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. p, 27.



Figura 2: Pedro Américo. *Tiradentes Esquartejado*, 1893, óleo s/ tela, 270 x 165 cm. Acervo: Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora – MG.

Os quadros históricos e os monumentos tornam-se “análogos aos eventos que pretendem narrar”²⁸. Aldrin Figueiredo chama atenção para a forma como a obra interage com a história ao construir o “momento exato” no qual ocorreu a cena e, o herói deve sempre ocupar lugar de destaque na tela. Constrói-se o poder que, segundo Bronislaw Baczko, é capaz de duplicar e reforçar a dominação já existente. Os símbolos buscam a garantia da obediência “pela conjugação das relações de sentido e poderio”. As telas e monumentos produzidos no Brasil, no contexto da implantação da república, destacam-se por ser particularmente “raros e preciosos”, prevalecendo um imaginário capaz de estabelecer uma hierarquia entre os símbolos. Neste caso, os bens produzidos adquirem respeito e são protegidos pelos aparelhos de repressão do estado “que a si próprios se atribuem no campo simbólico, provam, se necessário fosse, o carácter decerto imaginário”²⁹. Com isso, os

²⁸ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. O centenário mestiço: Theodoro Braga e a pintura histórica da fundação da Amazônia, 1908-2008. pp. 395-401 In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares, DAZZI, Camila, VALLE, Arthur. *Oitocentos: arte brasileira do império à primeira república*. Rio de Janeiro: EAB-UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

²⁹ BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. p, 298-299.

monumentos que são erigidos em nome da glória e do carisma dos chefes políticos, devem estar expostos em praça pública e amparados por uma força capaz de preservá-los.

Apesar da facilidade e rapidez do aprendizado, as decifrações das imagens continuam difíceis. As imagens republicanas necessitam de textos que as esclareçam e explique os significados escondidos e não evidentes. As imagens devem golpear com força, imprimir-se na mente e na imaginação por causa da sua força, de seu caráter estranho, inusitado ou até mesmo escandaloso³⁰. Diante disso, os significados são apreendidos pela determinação dos princípios subjacentes, os quais revelam uma atitude básica da nação, que ao descobrir e interpretar os valores simbólicos, embora muitas vezes sejam desconhecidos do próprio artista, podem “diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar”³¹. Os símbolos “são os instrumentos por excelência da integração social”, ao mesmo tempo em que exercem uma comunicação, criando na sociedade o “consensus”, de modo a estabelecer uma reprodução da “ordem social”. O que se busca por fim é o que Bourdieu chama de “integração fictícia da sociedade”³², já que o grupo dominante estabelece um controle sobre o dominado, passando a haver uma legitimação das distinções. Neste caso, é importante compreender a forma como os republicanos utilizaram-se das imagens e de como elas passaram por um processo de seleção e organização para atender determinado fim, de maneira a abordar a república em todos os setores. A pintura desenvolveu papel primordial na construção dessa representação. Juntaram-se aos pintores os literatos que corroboraram para a afirmação dessa nacionalidade, com a intensificação da propaganda política a favor do modelo republicano.

Ressalte-se que estes aspectos interligam-se dentro de uma perspectiva capaz de encontrar-se num “espaço de interação”, onde os agentes buscam impor o seu veredito de forma “imparcial”, “para fazerem reconhecer a sua visão como objetiva”. Para tanto, a imprensa desempenha um papel fundamental, porque ocupa a condição de elemento e “forças que dependem da sua pertença a campos objetivamente hierarquizados e da sua posição nos campos respectivos”³³. Assim, a formação de toda uma estrutura capaz de atender aos desígnios republicanos era reforçada pela força com que atuavam. Os aniversários da república são um exemplo de como o projeto de consolidação deveria ser aplicado, ou seja, de

³⁰ Escrevi sobre este tema na *Revista História e-história*. ISSN: 1807-1783. Atualizada em 12 de janeiro de 2012. Com o título A Produção artística e o imaginário de república. Ver: <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=418>.

³¹ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 53.

³² BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010. p. 10.

³³ *Idem.* p. 55.

forma repetitiva, o povo simples passaria pelo processo de domesticação no qual acreditaria ser um membro essencial para os novos rumos traçados pela república.

Sobre as festas republicanas o jornal *A Província do Pará* destacava, em sua edição do dia 09 de novembro de 1905, que não se tratava apenas de uma festa, mas de algo maior, de característica nacional, na qual “continuam ativamente os preparativos para as grandes festas cívicas”³⁴. Este jornal definia bem a sua atuação e o quanto os novos representantes estavam preocupados em construir uma imagem, que levasse a compreensão dos novos caminhos adotados pelo estado a um número cada vez maior de “cidadãos”. A ideia predominante é aquela que coloca o imaginário a serviço da razão manipuladora. Portanto, se passa a fabricar elementos que são considerados armas de combate ao antigo, no que Baczko chama de “contra-imaginário”, mas também, destacando-se como um “instrumento de educação destinado a inculcar no espírito do povo novos valores e novos modelos formadores”³⁵.

As propagandas jornalísticas, do final do século XIX e início do XX, em Belém, demonstravam a necessidade de organizar as grandes festas pátrias, cujo objetivo residia na construção do imaginário capaz de representar a união nacional, passando a ser entendido como a formação ideal que, deveria ser iniciado com as crianças, “vimos ontem dois uniformes – um de menino e outro de menina – dos que serão exibidos no dia 15 pelos alunos das escolas municipais”. Os uniformes apresentavam elementos simbólicos de identidade regional. Todavia, como se tratava do processo de pedagogia cívica, a participação dos professores também era fundamental. Por isso, a “diretoria do Ensino esta convidando o respectivo professorado para, acompanhado dos alunos que deverão cantar o hino, no dia 15 do corrente”. Há nestas palavras uma imposição sistemática de formação de ideais. O Hino nacional, símbolo do estado, deveria ser cantando pelos professores e alunos e, aqueles que não soubessem ler iriam pouco a pouco decorando a letra e após os sucessivos festejos, também o cantariam. O fato era tão importante que no mesmo dia o intendente Antônio Lemos convocou uma reunião extraordinária, do Conselho municipal, “a fim de comemorar no dia 15 do corrente, o advento do regime democrático em nossa pátria”³⁶. Tem-se um processo de implantação da memória coletiva, onde a conexão entre organização e

³⁴ Festas republicanas. *A Província do Pará*, Belém, 09 de novembro de 1905, p. 1. Sobre as festas organizadas pelos republicanos, Ver: MOURA, Daniella de Almeida. *A República paraense em festa (1890-1911)*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2008.

³⁵ BACZKO, Bronislaw. *Op. Cit.* p, 301.

³⁶ Festas republicanas. *A Província do Pará*, Belém, 09 de novembro de 1905. p, 1.

conservação tornam-se parte integrante do discurso sobre a memória e inerente a ele, por isso conservar na memória os “objetos naturais é a mesma coisa que classificá-los em ordem, construir tabelas e, a partir disso, pronunciar seu verdadeiro nome”³⁷.

A propaganda política não ocorria de forma disforme. Estava centrada num ideal maior: a república moderna e inovadora, capaz de produzir o tão sonhado desenvolvimento político, econômico e social para o Brasil. E, deveria estar presente em cada esquina, nos prédios públicos, nas praças e nas casas dos políticos. As imagens e monumentos foram sendo executados e implantados em lugares estratégicos, capaz de proporcionar um novo aprendizado, a cada olhar do transeunte. Portanto, a linguagem dos signos se destaca por mostrar, algo que exerce uma influência especial sobre a imaginação. Bazcko destaca que, é próprio da imaginação, “transportar o homem para fora de si próprio”. Neste sentido, devemos entender que as relações sociais e a instituição política, só vai se consolidar na medida em que, o homem “prolongue a sua existência através das imagens que tem de si próprio e de outrem”. Diante disso, o que leva o homem a agir é o “coração, suas paixões e os seus desejos”. No caso em análise, a imaginação é uma faculdade específica dos homens, que se acede, dirigindo a linguagem “enérgica dos símbolos e dos emblemas”. Portanto, a utilização dessa linguagem no âmbito do sistema de educação pública, torna-se uma pedra angular, que é construída pelos ritos e festas cívicas. Por este processo busca-se a instalação no coração da vida coletiva, construindo um imaginário especificamente político, que “traduziria os princípios legitimadores do poder justo do povo soberano e dos modelos formadores do cidadão virtuoso”. Os objetos imponentes, as imagens chamativas, os grandes espetáculos e as emoções fortes são os grandes responsáveis por guiar o homem. E, pela facilidade de ser aplicado aos indivíduos, apodera-se do controle dos meios produtivos de modo a guiar a imaginação coletiva, com o fim de “impregnar as mentalidades com novos valores e fortalecer a sua legitimidade, o poder tem designadamente de institucionalizar um simbolismo e um ritual novos”³⁸.

³⁷ ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. São Paulo: editora da UNESP, 2010. p. 90.

³⁸ BACZKO, Bronislaw. *Op. Cit.* p. 301 - 302.

A construção do movimento republicano no Pará

O movimento republicano, no Pará, teve início com “republicanos históricos”, estes atuaram na construção do imaginário, por meio de um ativismo político, e mesmo no período monárquico, implantaram o ideal que foi reforçado com a implantação do Clube Republicano, caracterizado como a primeira “célula organizada pelo republicanismo no Norte do País”, o que proporcionou a alguns políticos assumir a administração pública no “alvorecer da república no Pará”³⁹. O pensamento republicano no Pará teve início bem antes da fundação do Clube Republicano em 1886, com as primeiras publicações acerca do tema já em 1872, Manoel Barata destacava que os textos publicados no jornal *O Futuro*, embora apresentassem características do republicanismo eram evasivos e sem fundamento.

Os políticos paraenses somente atuaram de forma engajada quando se utilizaram da imprensa, para levar adiante a ideia de república, e a criação do Clube foi o primeiro passo no caminho da consolidação deste ideal. Destaque-se que neste momento havia 204 Clubes republicanos, dos quais 33 foram fundados nos estados do norte e do nordeste. A formação do Clube Republicano paraense contou com a participação de Lauro Sodré⁴⁰, Paes de Carvalho e Justo Chermont, que somados a outros republicanos estabeleceram os direcionamentos a serem seguidos pelos seus membros. Os discursos apresentados no Clube e aberto à população caracterizavam a república como um regime que, seria capaz de organizar os rumos políticos e sociais do Brasil, para isso era necessário estabelecer um pacto de poder, que fosse capaz de levar o país ao tão sonhado progresso. No entanto, a fundação do Clube não foi suficiente para fortalecer os ideais republicanos defendidos no Pará. Alguns “republicanos históricos” afirmavam que era preciso um órgão literário que pudesse veicular as propagandas do Clube de forma a estender o alcance das suas ideias e valores. A proposta foi aceita e foi fundado o jornal *A República*, que segundo Alan Coelho teve como responsável pela sua redação, além de Justo Chermont, Henrique Santa Rosa e Manuel Barata. O jornal circulou de setembro de 1886 a março de 1887, tendo como missão primeira debater que o Brasil necessitava de um novo modelo de política que seria a alternativa ao atraso vivido pela sociedade brasileira. Com este mecanismo de informação procurou-se demonstrar e ampliar os ideais republicanos, de maneira a convencer seus possíveis eleitores,

³⁹ FARIAS, William Gaia. *A construção da República no Pará (1886-1897)*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2005. p. 16

⁴⁰ Alan Coelho, de forma consistente executou um trabalho sobre a vida, a formação política e atuação de Lauro Sodré, dando ênfase a toda a sua formação de cunho positivista, além da sua atuação na formação e construção da república no Pará. COELHO, Alan Watrin. *A ciência do governar: positivismo, evolucionismo e natureza em Lauro Sodré*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2006.

com a argumentação que se centrava no poder da escrita, atividade considerada essencial e comum aos positivistas.

Como continuidade ao processo de consolidação dos seus valores, os republicanos históricos elaboram em 7 de setembro de 1888 o segundo manifesto do Clube, que foi redigido por Lauro Sodré e publicado na imprensa, apresentava um conteúdo direcionado na defesa da Abolição da escravatura no Brasil. Este debate sobre a Abolição, explícito no manifesto, na opinião de Ernesto Cruz proporcionou o desenvolvimento da propaganda republicana, com um incremento da discursão sobre a defesa da república no Pará. Os discursos proferidos por Lauro Sodré e Justo Chermont, por exemplo, afirmavam que havia uma aproximação entre a escravidão e a monarquia, os quais conduziam o estado sempre ao caminho do atraso. Devido o Clube não ter sede própria, não havia local definido para a realização das reuniões, Cruz destaca que elas aconteciam nas residências dos seus diretores. E para realizar a publicação do jornal, os diretores contraíram um empréstimo que seria saudado com as rendas advindas dos lucros das vendas do jornal, que passou a ter circulação diária. Dentre as várias idéias, os republicanos procuravam reforçar à implantação do trabalho livre que associado à ideia de república permitiria o desenvolvimento do Brasil, conduzindo-o inevitavelmente, em direção ao progresso, com isso pouco a pouco ganhariam mais espaço e adeptos na consolidação da luta republicana.

Outro fato importante, na construção desse ideal, reside na atuação do Clube republicano, que não ficou limitado à capital, chegando inclusive, ao distrito de Breves com a fundação do *Club Saldanha Marinho*, no início de 1897. Neste clima de desconfiança em relação à Monarquia, no dia 27 de junho de 1889, chegava a Belém o Conde d'Eu que vinha em busca de apoio para assegurar a ascensão da princesa Isabel ao trono. Como uma espécie de afronta ao Clube Republicano, Lauro Sodré foi designado para comandar a Guarda de Honra no cerimonial de recepção ao conde. Lauro Sodré cumpriu com sua obrigação, no entanto na sede do Clube republicano proferiu um discurso considerado áspero, afirmou que a população brasileira sofria em virtude da situação política vivida pela Monarquia, considerando-a culpada pelas desgraças que assolavam a população, e que iriam subsistir caso o terceiro reinado fosse implantado. Com esse discurso áspero ao esposo da Princesa Isabel, Lauro Sodré não sairia impune, ao contrário, sofreu retaliações ao ser transferido⁴¹ para a

⁴¹ Sobre a transferência de Lauro Sodré, a historiografia não apresenta um consenso, pois alguns autores como Octávio Meira Filho e Ricardo Borges afirmam que em decorrência do texto crítico de autoria de Sodré, o governo monárquico efetuou a sua transferência. No entanto o biógrafo e filho Emmanuel Sodré afirma que o motivo da mudança foi a criação do Clube Militar e seus membros o aclamariam como o primeiro presidente da república instalada.

guarnição de Mato Grosso. Este fato não agradou aos republicanos paraenses que manifestaram apoio a proposta de um novo governo com a intensificação das propagandas em favor da república.

Ressalte-se que os republicanos publicaram um artigo,⁴² nas comemorações do dia 7 de setembro de 1886, onde afirmavam não haver motivo para a realização de tal festejo, pois destacavam que a data era uma farsa, que se caracterizava apenas enquanto o aniversário da monarquia. Este debate objetivava desvincular a data em relação à Monarquia, ou seja, residia a intenção de afastar qualquer sentimento de patriotismo. Como sabemos, a data foi incorporada ao calendário republicano de festas cívicas. E os redatores do jornal *A República* recusaram-se a escrever artigos que a exaltassem, na medida em que consideravam não ser importante reconstruir os eventos onde as memórias fossem direcionadas à Monarquia. Contudo, os interesses políticos levaram a novas interpretações, nas comemorações do 7 de setembro de 1890, quando o governador era Justo Chermont, este acompanhado de comitiva conduziu no município de Santa Izabel as comemorações relativas ao aniversário da independência, essa mudança de postura do governador em relação a data, está relacionada a escolha dos representantes paraenses para o Congresso Nacional, que seria realizada no mesmo mês⁴³.

Tem-se com isso a construção de um projeto republicano apoiado em valores herdados da monarquia, com o intuito de conseguir fortalecer os representantes do grupo político que estavam no poder naquele momento. Os republicanos sabiam que era necessário construir uma identidade nacional e regional para conquistar cada vez mais a simpatia do povo paraense. As propagandas republicanas foram sendo fortalecidas. Como já foi dito, havia uma nítida necessidade de vincular o movimento republicano ao desejo de abolição, o jornal *A República*, através dos seus artigos, vinculava a cada publicação os republicanos à abolição, existia uma constante mobilização intelectual em relação à situação dos escravos, buscavam o apoio inicialmente da população contrária à escravidão e logo em seguida de toda a sociedade paraense⁴⁴.

A forma como o Clube Republicano se apresentava fazia diferença. Lutavam para reforçar o imaginário de que a república era contra a escravidão, tanto que os seus integrantes participaram da fundação, em abril de 1888, da Liga Redentora, que se caracterizava enquanto uma sociedade emancipadora. Manoel Barata afirma que essa Liga era a responsável por ter

⁴² *A República*. Belém, 13/09/1887. p. 3.

⁴³ *A República*. Belém, 10/09/1890. p. 1.

⁴⁴ *A República*. Belém, 03/03/1887. p. 2.

declarado a emancipação nos distritos do Pinheiro e de Mosqueiro. Neste sentido, o movimento republicano atacava de maneira direta os alicerces da Monarquia em derrocada. O símbolo máximo da manutenção aristocrática era combatido, embora o próprio império desse sinal de que a emancipação não iria demorar. A ideia prevalecente estava relacionada ao movimento republicano que procurava amparar o processo de abolição da escravidão, passando a mensagem da necessidade de extinguir o passado atrasado, implantando um sistema que atendesse as novas exigências da modernidade. Os republicanos históricos defendiam a imediata abolição da escravidão e a implantação de uma república capaz de favorecer o desenvolvimento da sociedade rumo ao progresso.

Estes republicanos destacaram-se no cenário nacional e regional, e quando a república foi implantada em 1889, os políticos que assumiram o poder faziam parte dos fundadores do Clube Republicano. Sabemos que apenas no dia 16 de novembro de 1889 os políticos paraenses proclamaram e assumiram o novo governo. Mas no estado com dimensões grandiosas as informações demorariam dias e até meses para que as vilas e povoados do interior tomassem conhecimento da situação política. O processo de implantação da república no Pará se valeu da imprensa para colocar na ordem do dia as suas reais intenções. E a vinculação do movimento a uma ideia de abolição permitiu a aproximação entre os valores defendidos pelos republicanos históricos e uma quantidade significativa da população paraense.

A ideia de república demonstra, no caso do Pará, que houve uma aproximação entre os órgãos da sociedade civil, como as sociedades de luta contra a escravidão e os meios de comunicação, que posicionavam as suas ideias e valores na luta pela implantação do modelo republicano sem a participação popular. A ideia chave residia na obtenção do apoio da população paraense no processo de consolidação deste ideal. A república procurou se valer de imagens, monumentos e cerimônias que pudesse estabelecer uma relação entre o imaginário e a memória coletiva. Estes aspectos seriam desenvolvidos com o financiamento feito pela intendência e pelo estado. O imaginário republicano cercava-se de um discurso capaz de demonstrar o interesse que cada elemento pictórico deveria oferecer, criando uma ideia de unidade, apesar de localizarem-se em pontos diferentes da cidade em transformação. No entanto, a unidade política deveria estabelecer-se por meio das festividades que colocavam lado a lado o povo e os seus representantes. A pedagogia cívica fazia parte das festas republicanas, apresentando uma cidade na qual o universo caracterizava-se pela modernidade e civilização.

Os novos donos do poder procuraram reforçar o imaginário republicano, para isso utilizaram-se das belas artes como um elemento essencial de construção de uma imagem na qual a sociedade pudesse se identificar. Com isso, a realização de concursos para a edificação de monumentos ganhou destaque cada vez maior. E apesar das críticas quanto aos gastos públicos em festas e monumentos, o governo republicano ampliava a sua atuação, de acordo com os opositores os gastos com os festejos, por exemplo, era muito alto, já que não haviam realizados investimentos em outros setores da sociedade. Apesar das críticas os republicanos sabiam da necessidade de construir os elementos de cunho ideológico capaz de colocar todos os cidadãos na mesma condição.

A figura feminina destacava-se no cenário como o principal elemento de identificação dos valores republicanos. O modelo francês de liberdade foi utilizado pela república recém-instalada. A representação da mulher pelas artes permitiu a utilização dos valores em favor do novo governo. E ao colocá-la no centro do debate, os republicanos sabiam que haveria uma aproximação do povo aos valores defendidos por eles. Ressalte-se que o monumento ocuparia um local estratégico para a representação republicana. A praça da república pela sua localização e importância permitiu que os republicanos ampliassem sua atuação, o símbolo máximo do novo regime estaria na parte central e de grande concentração da população belenense, uma vez que era o local onde se situavam os importantes espaços públicos e de sociabilidade. O próprio nome da praça insere-se no contexto de transformações responsáveis pelos principais debates sobre a política paraense.

O olhar interrogador: construção narrativa do herói

O quadro histórico destaca-se, segundo Jorge Coli, a partir de uma observação pormenorizada dos elementos representativos. E, o “olhar que interroga⁴⁵ é sempre mais fecundo do que o conceito que o define”⁴⁶, nessa perspectiva, a imagem engloba a todos, numa articulação entre os elementos que compõem os princípios da narração. Construindo uma ideia, que seria reforçada pelas explicações impostas pela imprensa. Surgindo, com isso, o mito, a lenda, a história oficial, em suma, um herói capaz de agregar o povo e os preceitos políticos da república. O impacto de uma obra é capaz de exercer uma força externa e interna

⁴⁵ Para Marc Bloch o essencial é enxergar que os documentos e os testemunhos “só falam quando sabemos interrogá-los, toda investigação histórica supõe, desde seus primeiros passos, que a investigação já tenha uma direção”. BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2011.

⁴⁶ COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac / São Paulo, 2005. p. 11.

sobre o observador, sendo multiplicada de maneira explícita e indireta, constituindo-se numa representação ideológica. Embora os pintores deste período estivessem respaldados pela produção acadêmica, a produção era justificada pelo domínio da ciência, demonstrada por um trabalho metódico e indutivo que procurava organizar os detalhes e deles extrair os significados.

Justifica-se a forma de construção do herói e, portanto, da consolidação da república, por meio de uma construção narrativa da identidade nacional. Claro que “o pintor-herói – explorador e poeta – criaria uma obra nacional e eterna”⁴⁷. Neste sentido, as elites triunfantes deram início a encomendas, as quais deveriam reproduzir momentos estratégicos. Com narrativas oficiais, a produção de imagens seria capaz de representar os sentidos comuns. Povoando a história com signos, que repercutiriam o seu poder e o novo momento político vivido no Brasil. Além da crescente preocupação em construir um imaginário de república. Era necessário reformar ou mesmo construir prédios públicos, nos quais as pinturas e esculturas deveriam estar em harmonia com a decoração interior. Essa preocupação levou ao surgimento do gênero composição de “salões”, que se tornaram exposições particulares no interior dos imóveis. No Pará, o Palácio do Governo, ao ser reformado, teve várias obras adquiridas e direcionadas aos novos ambientes. Cada salão apresentava decorações⁴⁸ distintas que iam desde a sala estilo *Império* ao salão *Renascença*, no qual a meta era “exaltar o efeito de imponência, poder e digna magnificência que deviam caracterizar a sede do governo de um grande e laborioso povo”⁴⁹. O projeto republicano de construção de uma nova história do Brasil, e de seu culto as virtudes e valores nacionais, levaram os políticos estaduais a buscar uma valorização dos eventos e personagens regionais, desde que estivessem carregados de importância simbólica.

⁴⁷ PINHEIRO, João Ribeiro. *História da pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Casa Leuzinger, 1931. p, 98.

⁴⁸ “No Brasil a partir de meados da década de 1890, depois de superada a instabilidade dos anos iniciais da república, vamos encontrar uma série de edifícios públicos sendo reformados e construídos, nos quais arquitetura, decoração de interiores, pintura e escultura se encontram estreitamente associadas”. Sobre a pintura decorativa republicana, Ver: VALLE, Arthur. Pintura decorativa na 1ª República: Formas e Funções. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_pint_dec.htm.

⁴⁹ HOBSBAWM, Eric. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p, 136.



Figura: 3. Detalhe do Salão Renascença⁵⁰
Museu Histórico do Estado do Pará. Foto: Paulo Cezar.

A história tornou-se um assunto de estado. Figueiredo enfatiza que a pintura transformou-se em tema de interesse da república e, destacava-se como um mecanismo capaz de atingir o povo. O estado passou a conceder ao pintor uma proteção, manifestada pela compra e pelas encomendas – o mecenato. No entanto, era necessário que este fosse capaz de atender aos objetivos do governo. A pintura de história não era algo simples, devendo ser demonstrada pelo domínio amplo da pesquisa histórica, e passava por uma análise inventiva e subjetiva do pintor. Antônio Parreiras destaca-se, neste sentido, por imaginar e fabricar maneiras de representar a nação. José Mauricio Saldanha Álvarez afirma que foi na fase mais madura, que pintor passou a produzir elementos constitutivos do imaginário republicano. Portanto, as imagens, enquanto criações humanas se destacam por “testemunhar o que não pode ser dito com palavras”⁵¹, assim:

O discurso artístico produzido por Parreiras deve ser mediado dentro da exiguidade do circuito das ideias liberais e do mercado dos bens simbólicos no Brasil no século XIX, e nas primeiras décadas do século XX. Ao fim e ao

⁵⁰ Segundo Aldrin Figueiredo este era “o mais importante Salão do Palácio dos Governadores foi decorado, aproveitando-se o forro em aço fundido, proveniente dos Estados Unidos, adquirido na administração de Lauro Sodré, em 1894. A decoração foi feita por Joseph Cassé que utilizou como cor de fundo o glibeu escuro. O monograma do Estado do Pará em letras douradas é repetido em todas as paredes, com motivos de tapeçaria, entre arabescos ao centro de ramos de café floridos, simbolizando a entrada do principal concorrente da borracha nas exportações brasileiras”. Na parede em detalhe, foi o local escolhido para abrigar a tela “A Conquista do Amazonas”, encomendada pelo Governador Augusto Montenegro para decorar este salão. Catálogo da exposição do MHEP, 2008.

⁵¹ BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. São Paulo: Edusc, 2004. p. 38.

cabo de uma longa existência, nosso artista legou à posteridade inúmeras pinturas da paisagem juntamente com cenas históricas encomendadas pelas elites que, graças a esses atos de imagem, inculcava no grande público o ideal de supremacia de grupo e exemplos de virtú cívica de que se julgava detentora.⁵²

A república procurava construir sua imagem associada aos avanços tecnológicos, contudo, a exclusão social ir-se-ia mostrar e, a urbanização das cidades dava uma ideia dos caminhos traçados pelos republicanos. Milton Hatoum enfatiza que “a cidade embelezada serviu sempre para um punhado de privilegiados: uma elite que desfrutou de uma infraestrutura urbana moderna”⁵³. Deste modo, temos o que Hobsbawm chama de “lembrança do poder do Estado”⁵⁴ e, esta seria ressaltada nas grandes capitais, com os edifícios imponentes e as espetaculares vias públicas. O que parecia ter iniciado de forma harmoniosa, entre os entes da federação, produziu descontentamentos em relação às tomadas de decisões políticas. A concentração do poder nas mãos de poucos, ou seja, das oligarquias gerou um clima de desconfiança. Devemos considerar que o período analisado coincidia com a produção e valorização do principal produto exportado pelo Brasil: o café. O que de certa maneira permitia a manutenção das estruturas agrárias dominantes no Brasil.

Sabemos que a implantação da república se fez, nas palavras de Manoel Bomfim, “com a participação de chefes de ocasião, quase todos estranhos à propaganda”. Neste sentido, não houve um ensaio de resistência, a nação brasileira recebeu o novo governo de forma natural, sem a participação do povo⁵⁵. E a república destaca-se por ter reclamado para si as ideias de justiça, liberdade e competência administrativa. Contudo, o que se observou foi a “abolição da monarquia, com a federação das antigas províncias” e ao mesmo tempo “as misérias da vida interna do país se agravaram”. Apesar de haver reclamado os avanços possíveis, já que certa modernidade se apresentava, ocorreu uma centralização nas mãos das oligarquias, sendo que a “democracia de mentira”⁵⁶ assentou-se nos valores republicanos

⁵² ÁLVAREZ, José Maurício Saldanha. “Era terra do Brasil”: Representação da nação brasileira na obra de Antônio Parreiras. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 2, abr. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/ap_jmsa.htm>.

⁵³ HATOUM, Milton. Manaus: o impasse da modernidade. In: Prefácio. DIAS, Edinea Mascarenhas. *Op. Cit.* p. 12.

⁵⁴ HOBBSAWM, Eric. *A invenção das tradições*. *Op. Cit.* p. 123.

⁵⁵ A historiografia há tempos trata essa ausência de participação do povo como uma atitude de bestialização em relação à implantação da república. Mello destaca, contudo, que “à bestialização do povo, correspondeu a bestialização conformada dos monarquistas”. Neste sentido essa historiografia que “privilegia a versão dos bestializados desvaloriza o que a década de 1880 valorizou: a Rua”. Mello conclui que a república já estava difundida na cultura democrática e científica consciente ou inconsciente. MELLO, Maria Teresa Chaves de. *A república consentida*: *Op. Cit.* p. 231.

⁵⁶ BOMFIM, Manoel. *O Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935. p 311.

determinados pelos donos do poder de São Paulo e Minas Gerais. O novo regime trouxe à população expectativas quanto à possibilidade de mudanças. Os velhos problemas estruturais como, por exemplo, abastecimento de água, saneamento e higiene, foram agravados de maneira considerável no início da república, resultando em surtos violentos de epidemias, em especial, na capital, Rio de Janeiro⁵⁷. No entanto, os problemas mais corriqueiros que colocavam em xeque os caminhos do novo governo, eram os de caráter econômicos, devido ao constante aumento no custo de vida, agravados pela imigração, que “ampliava a oferta de mão-de-obra e acirrava a luta pelos escassos empregos disponíveis”⁵⁸. Diante dessa situação, ao assumir a administração do Pará, os republicanos encontravam-se diante de uma grave crise econômica: afirmavam ser uma das piores heranças do império. Este fato, segundo William Gaia Farias, serviu de justificativa para que “o governo provisório de Justo Chermont demitisse vários funcionários da Fazenda Estadual”⁵⁹. Tornava-se uma constante na administração republicana a atribuição à Monarquia da difícil situação financeira vivenciada pelo poder republicano.

Mais uma vez, recorremos a Bazcko para entendermos como foi criado um imaginário capaz de consolidar o novo regime, haja vista a necessidade de renegar o passado considerado atrasado. Assim, os elementos construtivos da identidade nacional, poderiam organizar a sociedade, valorizando os princípios necessários para a consolidação do regime instalado, neste sentido:

A Revolução Francesa, em particular, constitui um exemplo notável da instalação de um novo imaginário social que, através dos seus símbolos, cultos e ritos, simultaneamente traduz e guia o fervor coletivo, ao mesmo tempo que consolida o novo consenso estabelecido com base numa nova organização social.⁶⁰

O povo não tinha representação política e, a ele não era permitida a participação nas decisões políticas que era considerada assunto de estado, que se fazia representar pelas classes dominantes. Embora o povo tivesse se destacado nos eventos políticos da década de 1880, não tinha uma presença forte nos eventos políticos. Destaque-se que de acordo com a Constituição de 1891, os alfabetizados tinham direito ao voto, porém, apenas 20% da

⁵⁷ Sobre as epidemias que violentamente surgiram no Rio de Janeiro no Início da república ver: CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo, Companhia das letras, 1996. PEREIRA, Leonardo. *As Barricadas da saúde: vacina e protesto popular no Rio de Janeiro da Primeira república*. CARVALHO, José Murilo. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

⁵⁸ CARVALHO, José Murilo. *Op. Cit.* p, 21.

⁵⁹ FARIAS, William Gaia. *Op. Cit.* p, 104.

⁶⁰ BACZKO, Bronislaw. *Op. Cit.* p, 307.

população exerceria este direito, ocorrendo à exclusão de 80% da mesma. Resultado: o novo regime pouco ou quase nada ampliava a participação da população nos debates e decisões políticas⁶¹. Podemos afirmar que havia uma forte contradição entre as ideias divulgadas pelos propagandistas republicanos, na medida em que os princípios democráticos não foram estendidos a todos. Verificando-se um governo opressor e violento no trato aos adversários e, sobretudo, contra a população empobrecida.

A república apresentava ideias que por serem consideradas adequadas, mesmo que temporariamente, levava a população a crer que estava diante do processo de avanço da política brasileira. O progresso tão defendido pelos positivistas era utilizado para justificar a consolidação republicana, pois “o que caracterizou, sobretudo, a firmeza da república e a conformidade da Nação com ela, foi a confiança geral que se manifestou desde os primeiros dias da nossa organização”⁶². Os republicanos passaram a utilizar-se das interpretações da história, demonstrando que a nação encontrava-se num processo de evolução lenta e na direção desejável. Portanto, as ideias representam os anseios humanos exercendo “um poder decisivo na história”. Segundo Gilberto Dupas “algumas delas – como justiça, tolerância, igualdade, mercado, livre-concorrência e socialismo – dependem de uma elaboração intelectual mais refinada”⁶³. As ideias direcionadas são definidas por Terry Eagleton⁶⁴, enquanto um processo de significados, signos e valores da vida social, ou mesmo, como um corpo de ideias característico de um determinado grupo ou classe social. O objetivo político busca conter algumas formas de conflitos sociais que venham a ocorrer, quando determinados grupos passam a ocupar o controle. Assim, a ideologia como discurso interessado, requer a mesma qualificação que a caracteriza como uma questão de poder. No entanto, esses valores são importantes, quando considerados centrais a toda uma ordem social. Isso determina a forma como os grupos estabelecem os seus objetivos, e os resultados que procuram obter, seja pela implantação de um imaginário ou para a manutenção nas estruturas dominantes.

⁶¹ O artigo 70 da Constituição de 1891 definia enquanto eleitores apenas aqueles cidadãos maiores de 21 anos e que se alistasse na forma da Lei, contudo, o § 1º, estabelecia que não poderiam ser alistados os mendigos, analfabetos, praças de fé e religiosos. Segundo o censo de 1890, a população brasileira era composta de 14.333.915 habitantes, sendo 82% deste total considerados analfabetos, de acordo com Anuario estatístico do Brazil 1908 - 1912. Rio de Janeiro: Directoria Geral de Estatística, v. 1-3, 1916-1927.

⁶² BRASIL. Mensagem dirigida ao Congresso Nacional pelo Generalíssimo Manoel Deodoro da Fonseca (chefe do governo provisório). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890. p, 10.

⁶³ DUPAS, Gilberto. *O mito do progresso; ou progresso como ideologia*. São Paulo: Editora UNESP, 2006. p, 29.

⁶⁴ EAGLETON, Terry. *Ideologia*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.

Discursos contrários: a república é questionada

As oposições à república aumentavam cada vez mais, Lauro Sodré e Barbosa Lima, por exemplo, tinham como objetivo principal em seus discursos, acabar com a república dos Fazendeiros, “com a República prostituída”⁶⁵. Carvalho destaca que vários documentos enviados a Câmara do Rio de Janeiro, chamavam atenção para a descrença em relação ao desenvolvimento das liberdades cívicas defendidas pela classe operária. Ficavam evidentes as diferenças de relacionamento entre os republicanos e a elite, enquanto que esta gozava de certos privilégios. O povo foi colocado à margem da sociedade. Foram expulsos de suas casas devido aos processos de urbanização das cidades, ao mesmo tempo em que, sofriam com os abusos do estado, por exemplo, quando ocorreu a obrigatoriedade da vacina (1904).

O governo provisório, dirigido por Deodoro da Fonseca em mensagem dirigida ao congresso em 1891, destacava o momento de harmonia vivido pelo país em relação às nações estrangeiras, a “república está felizmente em paz com todas as Nações do mundo, e tudo concorre para que sejam cordiais as relações que com elas mantem”. Na mesma mensagem, afirmava que internamente prevalecia a ordem e a tranquilidade da república que, segundo o governo, estavam firmadas no bom senso da população que se fortalecia cada vez mais. No caso dos estados do Amazonas e do Pará, enfatizava que haviam surgido “lamentáveis tentativas de perturbação”, mas que foram prontamente sufocadas pela cooperação da força pública e espontânea dos cidadãos. Para Deodoro da Fonseca os cidadãos amazonenses e paraenses sabiam que somente sob o domínio da paz “pode o povo gozar das garantias constitucionais que o governo busca assegurar”⁶⁶.

Os grupos que se apoderam do controle, procuram estabelecer um monopólio sobre os imaginários sociais. Portanto, controlam uma arma que se caracteriza como temida e sofisticada. Bazcko afirma que é “difícil sobrestimar as possibilidades que se abrem”, visto que o grupo dominante passa a exercer um controle, quase que absoluto sobre os meios produtivos da memória. As escolas de artes e ofícios, por exemplo, dão uma ideia da forma como se passa a produzir uma imagem positiva da administração do país. O estado conta com iniciativas “de tipo totalitário que visam anular os valores e modelos formadores diferentes

⁶⁵ CARVALHO, José Murilo. *Op. Cit.* p, 96.

⁶⁶ BRASIL. Mensagem dirigida ao Congresso Nacional pelo Generalíssimo Manoel Deodoro da Fonseca (chefe do governo provisório). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891. pp, 4-5.

daqueles que o estado deseja”. Deste modo, o estado é capaz de condicionar e manipular as massas, além de bloquear a “produção e renovação espontânea dos imaginários sociais”⁶⁷.

Os estados do Norte e Nordeste manifestavam o interesse em participar das decisões político-econômicas que favorecessem a manutenção da república e, o desenvolvimento tão divulgado na imprensa e nos Álbuns⁶⁸ propagandísticos, que apresentavam a nação brasileira. É notório que a ausência de uma relação mais definida de atitudes, por parte do poder central, de colocar os demais entes da federação em debate, levou a diversas revoltas em todas as regiões do Brasil. Revoltas que questionavam os rumos políticos adotados pela política brasileira. Max Nodan, declarado monarquista, ao escrever para *A Província do Pará* de 25 de janeiro de 1908, chama atenção para a forma como o novo governo foi sendo conduzido, além dos aspectos sociais negativos surgidos com a implantação do regime. A crítica era direcionada aos rumos tomados pela república, pois ao invés de gerar o progresso esperado, havia dado continuidade aos caminhos traçados pela Monarquia:

A República, quando mesmo deva ser um progresso e uma verdade, implica sem a menor dúvida, toda uma serie de instituições sociais, econômicas e políticas, absolutamente diversas das instituições em vigor.

Mal ainda havia cessado a rasoira revolucionaria e já a construção social, caráter idade média, estava novamente de pé; os materiais em parte eram outros; mas o plano e as linhas gerais continuavam sendo os mesmíssimos⁶⁹.

Diversas revoltas eclodiram no Brasil. Contudo, as que mais chamaram a atenção estavam relacionadas aos debates que ocorreram nos meios intelectualizados, no caso dos jornais, por exemplo. Vários dos nossos políticos foram colocados na condição de derrotados e corrompidos. Aconteceu com o Imperador e, voltou a acontecer com os políticos republicanos, colocados como personagens corruptos e mal intencionados, estampavam as capas dos jornais e revistas, levando surra do “Zé Povo”⁷⁰, personagem este que deu trabalho aos políticos do período. A política republicana deveria mudar este panorama. Para tanto, seria necessário mostrar que sua atuação havia mudado. O interesse agora deixava de ser o

⁶⁷ BACZKO, Bronislaw. *Op. Cit.* p, 308.

⁶⁸ Sobre a importância dos Álbuns, enquanto propagandas do governo, publiquei um texto onde destaco que, no caso do Pará, o Álbum de 1908, por exemplo, publicado em três línguas: português, francês e inglês, destaca-se pelos textos organizados pelos homens das letras do início do século XX, sendo amplamente ilustrado. E eram dedicados aos visitantes estrangeiros. Esperava-se com isso divulgar a imagem próspera e civilizada da região. Ver: CASTRO, Raimundo Nonato de. Encomenda primorosa. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro. Ano 6. Nº 72. p, 62-67. Setembro de 2011.

⁶⁹ República. *A Província do Pará*, Belém, 25 de janeiro de 1908. p, 1.

⁷⁰ Leonardo Pereira caracteriza o (...), “Zé Povo” como uma figura tradicionalmente utilizada nos jornais em suas tentativas de interpretar o sentimento popular (...). PEREIRA, Leonardo. *Op. Cit.*

império e o Rei e passava a ser o povo, na condição de centro do debate republicano. Embora, os pensamentos que norteassem este novo momento tivessem certa relação com a instalação da república, esta não possuía meios de se apresentar para a população. Seria necessário construir modelos, apresentar heróis e fatos. Isso caberia aos que mais bem representaram a Monarquia, os artistas pintores e historiadores⁷¹, que se destacaram, adquirindo um enorme prestígio na república. O modelo político instalado, em fins do século XIX e início do XX, precisava de novos elementos simbólicos.

Theodoro Braga, ao escrever o retrospecto da história da arte⁷² na Amazônia, tinha como objetivo substituir as ideias impregnadas pelo passado colonial, que na república não era característico do país leigo e democrático. Intencionalmente omitiu e esqueceu este passado da história da arte no Pará, destacando, portanto, que a pintura na Amazônia é tipicamente republicana. Neste caso, constrói-se um passado legítimo. Segundo Hobsbawm o “passado é um elemento essencial”, capaz de organizar o estado de acordo com os seus interesses. Portanto, o passado “fornece um pano de fundo mais glorioso a um presente que não tem muito o que comemorar”⁷³. A república necessitava de um passado capaz de fornecer os elementos satisfatórios à manutenção das suas estruturas. O que havia sido produzido durante o império lá deveria ficar, ou melhor, deveria ser esquecido, haja vista que representava o passado, sem brilho e sem desenvolvimento. A república deveria ser vista como sinônimo de moderno, capaz de criar a nova sociedade. As transformações principais deveriam está relacionadas aos republicanos sem contar com a participação do povo. Embora, nem todos fossem representados neste contexto, como é o caso dos ex-escravos, que foram colocados à margem da sociedade, o que levou ao processo de favelização que se intensificou nas principais cidades do Brasil, conforme observou Sidney Chalhoub⁷⁴.

Embora os anseios por melhores condições de vida e trabalho ganhassem espaço entre a população, elas foram colocadas de lado. O modelo republicano vencedor surgiu carregado de instituições ditas democráticas. Contudo, não permitiu ao povo dizer o que queria e sentia. Ildefonso Tavares explica que “nada há a esperar deste regime”. Tratava-se de uma crítica violenta contra o regime republicano. Nas páginas do jornal *Folha do Norte* o

⁷¹ Gonzaga Duque, em *A Arte Brasileira*, realiza uma análise dos principais pintores que estiveram a serviço do império, destacando a produção artística do momento. Não deixando de exercer de forma contundente as críticas que deveriam ser feitas por um crítico de arte. DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas – SP: Mercado das Letras, 1995 (Coleção Arte: ensaios e documentos).

⁷² BRAGA, Theodoro. “A arte no Pará, 1888-1918: retrospecto histórico dos últimos trinta annos”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*. v. 7. Belém, 1934, p. 149-159.

⁷³ HOBSBAWM, Eric. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 17.

⁷⁴ CHALHOUB, Sidney. *Op. Cit.*

escritor reforçava a sua insatisfação, afirmando que os republicanos haviam banido “uma família sob o pretexto de ser privilegiada e constituem vinte outras que vivem e enriquecem dos dinheiros da nação”. A crítica apontava para as oligarquias que se beneficiaram com a implantação do novo regime, porque “tomam o lema de ordem, implantando a desordem em toda a sua organização”. Tavares não para por aí, lança crítica, inclusive, contra a maneira autoritária do governo em combater a oposição. E ao falar de progresso afirma que a república estava “retrocedendo aos tempos em que se eliminavam os adversários nas sombrias prisões ou pelo cacete”. Com a frase: “deixe-me ficar no meu cantinho, quieto”, o autor demonstrava seu receio, mas não satisfeito, continuava “como um elemento deletério, a república vai corrompendo”⁷⁵. Diante da crítica, vemos o novo governo sendo questionado. Apesar da situação demonstrada pelo crítico, a república era vista como o modelo que simbolizava os anseios da população e que buscava se consolidar.

Para tanto, as comemorações e os grandes eventos seriam os transformadores da realidade e das críticas políticas, com isso o 15 de novembro passou a ser considerado como “o extraordinário acontecimento”. E a organização das festas não seria apenas de iniciativa do governo, mas também dos particulares, na medida em que para comemorar o acontecimento “estão preparadas grandes festas públicas, assim como diversas demonstrações de iniciativa particulares” e o senador Antônio Lemos dirigiu convite para a imprensa assistir “a imponente cerimônia republicana”⁷⁶. Era necessário, portanto, confrontar a oposição à república. Com a sua aclamação, “o clima de festa para os republicanos era visível”, já que os jornais que defendiam o regime, abordavam a forma como esta comemoração seria realizada, cheia de ostentação e, com ampla participação da sociedade, “pelo menos esse era o discurso aparente”⁷⁷.

A república moderna: representação pela arte.

No Pará, o processo de instalação da república, ocorreu logo em seguida à implantação no Brasil. Os meios de comunicação favoreceram este processo e, aos 16 de novembro de 1889, o estado aderiu ao novo regime. Destaque-se que, desde 1886, já se havia instalado o *Club Republicano* do Pará, que contava com a participação de uma elite intelectualizada, contando com alguns nomes que atuaram diretamente no processo de implantação e organização do governo republicano como, por exemplo, Manoel Barata, Justo

⁷⁵ A nova comédia republicana. *Folha do Norte*, Belém. 11 de junho de 1905. p. 1.

⁷⁶ Festas republicanas. *A Província do Pará*, Belém, 14 de novembro de 1905. p. 1.

⁷⁷ MOURA, Daniella de Almeida. *Op. Cit.* p. 32.

Chermont, Lauro Sodré, Paes de Carvalho, só para citar alguns⁷⁸. Vale lembrar que, enquanto os estados do Sudeste contavam com o café como principal produto de exportação, o Amazonas e o Pará destacavam-se como os grandes fornecedores do látex. Fato este que inseriu a região amazônica no contexto econômico mundial. Diante da demanda internacional pelo produto, a geração de recursos financeiros possibilitou ao Pará atender os interesses dos grupos estrangeiros que aqui se instalaram. O governo republicano deu início ao processo de reurbanização da cidade de Belém. Ocorrendo a instalação de lojas e serviços que seguiam o modelo europeu, sobretudo, o francês. Maria de Nazaré Sarges destaca o período da *Belle Époque*⁷⁹ como sendo de grandes transformações, que persiste até os dias atuais no imaginário local. Antes do estado se tornar o patrocinador do processo de urbanização, a cidade de Belém passou por um crescimento populacional considerável, em especial, devido à vinda de milhares de nordestinos que fugiam da seca e viam na região uma possibilidade de garantir a sua sobrevivência. Este crescimento ocasionou um impacto socioeconômico considerável na região, demonstrando que o aparelho urbanístico não estava preparado para atender as demandas da população crescente.

Diversos problemas se intensificaram como, por exemplo, a falta de habitação para estes imigrantes. Belém, neste sentido, vai passar por um processo de urbanização e, conseqüentemente, uma intensa e diversificada vida cultural. Segundo Sarges a modernização da cidade de Belém coincidiu com a modernidade surgida em Paris e Viena, capitais que serviram de ideal para a *Belle Époque* tropical. Algo interessante para os republicanos, que percebiam o conceito de modernidade intimamente ligado ao de progresso. Diante disso, os políticos procuraram contribuir para uma intensa transformação, ligada tanto às questões internas quanto às externas. No âmbito interno, percebe-se, nitidamente a tentativa de criar hábitos urbanos e civilizados. Com isso, o papel da educação cívica desempenharia uma função essencial na construção de uma identidade nova para o Pará republicano.

A consolidação do regime republicano no Pará, na opinião de Sarges, relaciona-se à ascensão ao poder por Antônio Lemos, o qual passou a representar os avanços obtidos, em termos arquitetônicos, urbanísticos e artísticos, por meio de uma renovação estética da cidade.

⁷⁸ Farias analisa o contexto em questão e chama atenção para a forma de construção dos grupos que passaram a fazer parte do Partido Republicano: “Entende-se que para compreender o estabelecimento da república, é necessário voltar-se à constituição dos grupos que disputavam o poder no momento da transição política. Desta forma, verifica-se o constante uso dos termos “republicanos históricos” e “adesistas republicanos”, e talvez mais ainda das denominações; “republicanos”, “democratas” e “católicos”(…). FARIAS, William Gaia. *Op. Cit.* p, 13

⁷⁹ Sobre a *Belle Époque* na Amazônia Ver: SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: riquezas produzindo a belle-époque, 1870-1912*. 3ª ed. Belém: Paka-Tatu, 2010. DAOU, Ana Maria. *A Belle Époque Amazônica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

É claro, que o momento vivido pelo governante foi propício à implantação da política renovadora. Importa lembrar, no entanto, que o primeiro aspecto a caracterizar o novo regime, seria o da organização de uma política que primasse pela limpeza. Assim, a república exigia que as cidades manifestassem a seus cidadãos a obrigação de se manter limpo e bem vestido, criando-se uma imagem de uma população educada e civilizada. As novidades trazidas para a região, a partir das riquezas produzidas pela economia gomífera⁸⁰, não se limitavam aos aspectos tecnológicos ou materiais. Exemplo disso está na vinda de Carlos Gomes para o Pará. Tamaña importância do evento que o Brasil voltava às atenções para a região, em especial, para a cidade de Belém. Para os positivistas como Lauro Sodré, este era um ponto fundamental, representado pela prestação e reconhecimento dos feitos dos grandes homens da história. E, o povo identificava-se com os assuntos ritualizados. Geraldo Coelho destaca que a construção do mito “gomesiano” assemelhou-se ao que se realizou no Rio de Janeiro, em homenagem a Floriano Peixoto.

Transcrevendo noticiário de periódicos do Rio de Janeiro, em alguns casos de forma minuciosa, os jornais locais trabalhavam os funerais do Consolidador da República como tendo sido a maior manifestação cívica até então ocorrida no Brasil, detalhando os procedimentos adotados para a sua organização, o seu desenrolar, os seus cenários e o seu efeito sobre o espírito dos republicanos da Capital Federal⁸¹.

Comemorações de grande dimensão como essa geravam altos gastos. Neste sentido, o apogeu da economia da borracha contribuiu de forma direta para que estes eventos pudessem ser realizados. Sobre a riqueza do estado, o governador Augusto Montenegro especificava que a produção era extraída no próprio território paraense, e que a constituição da riqueza⁸² local era possível graças aos esforços do governo para conseguir arrecadar as taxas para o tesouro estadual, e graças às exportações para o exterior é que o Pará conseguia manter-se produtivo. As riquezas, advindas da produção do látex como já foi sobejamente dito, eram as responsáveis pelos luxos, além do financiamento dos símbolos cívicos, os quais deveriam proporcionar à população uma estreita ligação com o novo momento. Embora, os debates ficassem restritos aos governantes, o povo era levado a se identificar com os novos

⁸⁰ Osório Duque-Estrada nos informa acerca da importância da economia da borracha, quando nos diz que: “(...) o imposto sobre a borracha pesa com a enorme cifra de mais de 2/3 na receita geral do Pará, (...). DUQUE ESTRADA, Osório. *Op. Cit.* p, 69.

⁸¹ COELHO, Geraldo Mártires. *O brilho da supernova: a morte bela de Carlos Gomes. Op. Cit.* p, 142.

⁸² PARÁ. Mensagem dirigida pelo Sr. Governador dr. Augusto Montenegro ao Congresso Legislativo do Pará em 7 de setembro de 1905. Belém: Imprensa Oficial, 1905. p, 10.

valores advindos da república, por meio de uma política civilizacional, que atuava através de símbolos.

As taxas das exportações da borracha e os valores que ingressavam nos cofres públicos possibilitaram o fortalecimento da política e dos ideais republicanos. Podemos perceber que, o aumento da produção e dos lucros recebidos pelo estado coincidiu com as transformações empreendidas na cidade de Belém pela administração de Antônio Lemos. E, conseqüentemente, os contratos com os pintores e escultores, realizados tanto pela intendência municipal, quanto pelo governo paraense. Verificamos aí, a coincidência entre a república e o momento econômico favorável. O que possibilitou as grandes transformações arquitetônicas na capital paraense. Representando um período bastante favorável à produção artística. O pintor que se dirigia ao Pará acreditava no sucesso de suas exposições, além da possibilidade de se tornar pensionista do estado.

Dois obras produzidas neste contexto apresentam características de uma república que procurava republicanizar os elementos herdados do império. Em primeiro, lugar a tela encomendada para homenagear o compositor Carlos Gomes e o monumento à república. Sobre este último, dedicaremos maior atenção nas páginas seguintes. Já com relação ao primeiro, temos uma nítida mudança de pensamento, o compositor Carlos Gomes era um representante do império. Apesar de toda a importância tida em torno do grande homem que era, foi praticamente abandonado pelos representantes da monarquia, no entanto, o Pará, na figura de Lauro Sodré realizou o convite para que pudesse vir dirigir um conservatório de música em Belém⁸³. O quadro apresenta-se recheado de políticos que ascenderam com a implantação da república, parte dos “republicanos históricos” se fazem presentes na representação, e Lauro Sodré ocupa juntamente com o moribundo o centro da tela. E mesmo Carlos Gomes tendo se mantido fiel a Monarquia, segundo Geraldo Coelho, a ritualização de sua morte procurava dar conta de uma necessidade política de transformar o maestro num símbolo republicano, “proclamava-se Carlos Gomes como símbolo do povo brasileiro”⁸⁴. Podemos compreender no quadro a posição política ocupada por cada elemento na obra. Antônio Lemos, por exemplo, não tinha o poder político que adquiriu anos depois. Na tela o

⁸³ Sobre a morte de Carlos Gomes o governador do Pará Lauro Sodré afirmava que “Aqui apagou-se-lhe a fecunda existência gloriosa. Perdeu a Academia de Belas Artes em Carlos Gomes a alma que haveria de animá-la; e mais ainda perdeu a pátria inteira que ele tanto tinha sabido honrar em vida, quanto soube ela honrá-lo morto”. PARÁ. Mensagem dirigida ao Congresso do Estado do Pará pelo Dr. Lauro Sodré Governador do Estado. Ao expirar o seu mandato no dia 1 de fevereiro de 1897. Belém: Imprensa no Diário Oficial, 1897. p. 36.

⁸⁴ COELHO, Geraldo Mártires. *O brilho da supernova*. Op. Cit. p. 148.

vemos atrás de Lauro Sodré, em pé, mas com o olhar direcionado ao espectador, mostrando-se imponente na observação daqueles que seriam administrados por ele.



Figura 4: Domenico De Angelis & Giovanni Capranesi. *Os Últimos dias de Carlos Gomes*, 1899, óleo s/ tela 224 x 484 cm.
Acervo: Museu de Arte de Belém – PA

Apesar do momento econômico favorável, os políticos que compunham o Partido Republicano do Pará passaram a divergir, levando a cisão política. Alguns políticos manifestaram-se contrários aos rumos adotados pela política paraense. Resultado, Lauro Sodré tido como um dos grandes pensadores republicanos e primeiro governador eleito do Pará foi posto na condição de opositor. A imagem inicial, porém, dos políticos paraenses idealizadores da república no estado deveria ser outra. Na tela acima verificamos além da homenagem que foi prestada ao compositor Carlos Gomes, diversos líderes republicanos estão em volta do corpo do moribundo, prestando-lhe as homenagens cabida aos grandes vultos. Aldrin Figueiredo chama atenção para um detalhe interessante, a morte está idealizada. Por isso, o maestro Carlos Gomes foi colocado,

Ao centro da tela, (...), numa idealizada bela morte, pisando num sugestivo tapete de onça pintada, à guisa de um emblema heroico, cercado por admiradores. Entre eles, num primeiro plano, sentados ao lado do músico, Lauro Sodré (1858-1944) e Justo Chermont (1857-1926). Mais a frente, em

conversa, José Paes de Carvalho (1850-1943) e o bispo do Pará Dom Antônio Manuel de Castilho Brandão (1849-1910). Um detalhe digno de nota, Antônio Lemos (1843-1913), em segundo plano, reflete sua posição política em 1896, quando do evento narrado em tela. Lemos assumiria a intendência de Belém um ano depois, em 1897, marcando uma ascensão definitiva até sua queda política seguida da morte no exílio em 1913⁸⁵.

Com a morte do compositor, os políticos locais encomendam a tela em destaque. E a presença dos mesmos se faz presente na representação. Pode-se observar além de Carlos Gomes ao centro, Lauro Sodré, Paes de Carvalho e Antônio Lemos. Detalhe interessante é o fato de o maestro ser compreendido a partir das artes, enquanto um herói para o regime então instalado. Carlos Gomes foi glorificado em Belém, e Geraldo Coelho chama atenção para o funeral do compositor, destacando a teatralização da dor com a finalidade de manifestar a afetividade coletividade. Uma espécie de glorificação do herói. Essa atividade cívica, demonstrada por ocasião dos funerais, apresentava-se com ausência de hierarquia, haja vista que todos prestavam as homenagens devidas ao herói morto, não havendo, para isso, uma separação social. O ritual caracteriza-se enquanto um momento completamente homogêneo na realização das homenagens. Embora os políticos representados na tela tenham sido dispostos em clima de homenagens e harmonia, foram responsáveis pela formação de grupos que passaram a rivalizar, e os debates nos jornais locais tornaram-se constantes, nos periódicos assumiam, publicamente, posicionamentos contrários às propostas políticas adotadas por ambos. Dentre as mais diversas acusações contra o governo de Augusto Montenegro, estavam os constantes aumentos de impostos cobrados dos produtores de borracha. Na mensagem dirigida ao Congresso Legislativo, em 7 de setembro de 1907, o governador, defendia-se afirmando que tal acusação não passava de um atentado à verdade “afirmar-se que o governo paraense vive a explorar os produtores com impostos novos e agravação dos antigos”⁸⁶. Novamente, recorremos a Ildefonso Tavares que chama atenção para a “*A nova comédia republicana*”, onde realiza um diagnóstico da situação da república paraense e o modo como ela se encontrava. Diz que “achegaram-se os últimos de que falo ao calor oficial; esqueceram-se do seu passado e hoje aprovam, dando palmas, o que ontem condenavam”. A crítica tem como alvo o grupo republicano que estava no poder. Ainda de acordo com a sua opinião, as leis eram “feitas com as mãos e desmanchadas com os pés”. Tem-se uma crítica dura, que não poupava palavras, para o crítico a república havia se tornado “uma democracia

⁸⁵ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Janelas do Passado, espelho do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história*. Belém: Prefeitura Municipal de Belém/Fundação Cultural de Belém – FUMBEL, 2011. p. 40.

⁸⁶ PARÁ. Mensagem dirigida pelo Sr. Governador dr. Augusto Montenegro ao Congresso Legislativo do Pará em 7 de setembro de 1905. Belém: Imprensa Oficial, 1907. p. 24

aristocraticamente intolerante”⁸⁷, além de impedir a participação popular nos caminhos traçados pelo regime.



Figura 5: Aniversário de Lemos. *O Jornal*. Belém, 17 de dezembro de 1907. p. 1.

A imagem de Antônio Lemos nas páginas do *O Jornal* demonstra a relação de poder e a representação das artes, pois a reprodução do governante o mostra de perfil, e os elementos compositivos da imagem deixam entrever uma aproximação do intendente com as belas artes. E mesmo que a imagem esteja estampada nas páginas do jornal de propriedade de Lemos, fica evidente a ideia de relacioná-lo a um homem culto e admirado no meio artístico. O rosto de Lemos reforça a ideia de um homem que estava transformando a realidade belenense, ao mesmo tempo em que inculcava na mentalidade popular a imagem de um legítimo republicano. Os meios de comunicação serviram, fundamentalmente, para que os ideais de cada grupo pudessem ser avaliados pelo povo, pelo menos pela população letrada. Neste caso, a atuação dos jornais seria decisiva. De forma objetiva e se enquadrando, de acordo com o grupo, expunham os seus pensamentos, buscando atingir a população leiga, com o objetivo de definir os caminhos adotados pelo grupo político que se queria dominante.

⁸⁷ A nova comédia republicana. *Folha do Norte*, Belém, 11 de junho de 1905. p. 1.

Para levar os debates ao conhecimento da população, os grupos rivais se digladiavam nas páginas dos jornais, os quais procuravam, de maneira parcial, demonstrar os motivos responsáveis pelo rompimento da aliança política, em 1897; bem como a condição de inimigos que ambos os grupos adotavam. Diversos jornais paraenses se debatiam em favor de um grupo ou de outro. Dentre eles destaca-se *A Folha do Norte* que defendia os interesses dos grupos ligados a Lauro Sodré, e os jornais *A Província do Pará* e o *O Jornal*, ambos defensores dos grupos rivais a Sodré, representados neste caso pela figura de Antônio Lemos. Para termos idéia da situação, a violência entre esses grupos não ficou apenas nas páginas dos jornais⁸⁸, chegando, até mesmo às agressões e assassinatos, além da procura em eliminar os veículos de comunicação opositores, por meio de incêndios, por exemplo. Não iremos aprofundar esta discussão em relação aos grupos acima identificados, pois o assunto foi amplamente debatido em livros, dissertações e teses, não sendo interesse de análise deste trabalho⁸⁹. Desse modo, o nosso interesse reside na forma de atuação dos republicanos paraenses sobre a utilização de imagens e textos. Ou seja, o papel da educação e a formação da identidade baseada nas representações derivadas destas manifestações. Portanto, a manutenção destes políticos no poder relacionava-se com a forma de construção de valores e símbolos, isto é, dos elementos que direcionavam a atuação de cada segmento na sociedade paraense.

Faltava uma identidade coletiva para o Brasil e essa tarefa caberia aos intelectuais da primeira república (1889-1930), que deveriam criar símbolos e signos, que devido ao seu valor, pudessem representar e encarnar as aspirações e ideais característicos da coletividade. No entanto, diante das diversas ambiguidades produzidas pela república, fazia-se necessário levar adiante o processo de educação por meio de uma pedagogia cívica, que na concepção de José Murilo de Carvalho, procurava redefinir as bases republicanas, para o estabelecimento de um governo que “não fosse uma caricatura de si mesmo”. Nos primeiros anos republicanos, o descontentamento foi geral. Neste sentido, os propagandistas ao lado dos principais

⁸⁸ Humberto de Campos afirma que Antônio Lemos condescendente com os seus partidários destacava que alguns destes, “de vez em quando exaltados pela paixão partidária praticavam uma violência”. Campos chama atenção, ainda, para o fato de que muitos jornalistas de oposição foram agredidos e outros emigraram. O autor da obra “*Contrastes*” escreve que certa vez Antônio Lemos lhe assegurou que “nunca ordenei uma agressão, uma violência contra um adversário. E, se soubesse que um correligionário premeditava alguma, teria impedido que ele a praticasse. Sorriu, porém, acrescentou: - Só uma vingança foi executada por ordem minha. Foi a lição que tomou Acrísio Mota. Mandei que lhe esfregassem na cabeça um pouco de pixe, para que ele se lembrasse dos favores que me devia, e não fosse ingrato insultando-me. O meu empregado precipitou-se, porém, e virou a lata na cabeça do rapaz, que teve de raspar até as sobrancelhas e escapou de morrer afogado. O que se fez, quer na capital, quer no interior nunca teve a minha aprovação...” CAMPOS, Humberto de. *Contrastes (crônicas)*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores, 1945. p. 109-110.

⁸⁹ Para uma análise aprofundada, ver: FARIAS, William Gaia. *Op. Cit.*

participantes do movimento republicano, “rapidamente perceberam que não se tratava da república dos seus sonhos”. Diante da situação diversos opositores passaram a manifestar opiniões, como a que foi realizada por Alberto Sales que considerava o novo regime o “mais corrupto e mais despótico do que o governo monárquico”⁹⁰.

Era preciso romper com este pensamento. O primeiro passo para a alteração do pensamento seria possível graças aos avanços econômicos, que forçaram as reformas das cidades, as quais passaram por processos de embelezamento, com transformações radicais, configurando-se em mudanças exigidas pelas elites instaladas nas áreas urbanas. O governo sabia que era necessário apoiar as exigências das elites amazônicas. As novas construções surgiram no espaço urbano como, por exemplo, teatros, escolas, Bancos, praças, prédios, bulevares, entre outros, servindo para reforçar o imaginário de uma república modernizadora. O disciplinamento dos hábitos dos cidadãos era necessário, com a implantação de regras de moralização desde as vias públicas, chegando-se às residências. Essas atitudes buscavam impedir que o interesse público fosse desrespeitado. As regras estendiam-se aos estabelecimentos comerciais da cidade que deveriam manter-se limpos e os seus proprietários estavam obrigados a pintá-los uma vez por ano, além de lavados semanalmente. O descumprimento a estas regras poderia resultar em sanção a ser paga em papel moeda, ou até mesmo o fechamento do estabelecimento⁹¹.

Buscou-se construir a imagem da cidade caracterizada pela organização. Capaz de transformar, inclusive, o modo de agir e pensar do povo. O papel de educar a população e ao mesmo tempo de fiscalizá-la, caberia aos agentes municipais, representados por uma “Policia Municipal”, que se destacava como instrumento de interferência na vida particular dos habitantes da cidade. Somado a isso, devemos lembrar que a cidade embelezada, primava pela construção de uma identidade capaz de identificar-se com o culto aos grandes homens. Na opinião de Sarges, o culto aos grandes vultos fazia parte do processo de urbanização e, seria importante fazer a população lembrar “de quem realiza as grandes obras de modernização e, de certa forma, colabore com o progresso da civilização”⁹². Edinea Mascarenhas ressalta que a cidade considerada como espaço comum é modificada, ganhando novas configurações,

⁹⁰ CARVALHO, José Murilo. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 33.

⁹¹ Sobre os comportamentos estabelecidos pelos códigos de posturas, Ver: SARGES, Maria de Nazaré. *Op. Cit.* Sobre a ideia de nação na tela de Antônio Parreiras escrevi artigo intitulado: O quadro Conquista do Amazonas de Antônio Parreiras e a ideia de nação. *19&20*, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/ap_rnc.htm>.

⁹² SARGES, Maria de Nazaré. *Op. Cit.* p. 191.

adequando-se a nova função social. Neste sentido, “a modernidade traria um novo estilo de vida e grandes transformações, não só materiais, como também espirituais e culturais”⁹³.

Símbolos republicanos paraenses

A construção de uma simbologia republicana paraense necessitava apoderar-se dos elementos pensados ainda no império, neste sentido a reorientação pensada pelos republicanos passou pelas reformas empreendidas em dois dos grandes símbolos do império no Pará: o Instituto Gentil Bittencourt e o Museu Emilio Goeldi. Ambos passaram por um processo de republicanização. As reformas e construção dos prédios para abrigar o Museu e Instituto foram consideradas grandes avanços empreendidos pelos republicanos que viam a educação como uma forma de condução da sociedade ao progresso. Com a entrega do novo prédio que passou a abrigar o antigo colégio de “Nossa Senhora do Amparo” (atual Gentil Bittencourt) o governador Augusto Montenegro destacava que “o colégio nada trouxe da velha casa: tudo quanto nele atualmente existe é completamente novo, inclusive a própria roupa das meninas”⁹⁴. As palavras do governador são importantes, à medida que usa o termo “velho” e “novo”, ressaltando que do velho colégio nada se aproveitou, nem mesmo o uniforme, já com relação ao termo “novo” percebe-se uma nítida necessidade de direcioná-lo aos aspectos da modernidade que se apresentava no contexto republicano de transformação.

Antes disso, Lauro Sodré, em Mensagem dirigida ao Congresso do Estado do Pará, datada de 1º de fevereiro de 1897, afirmava que a população encontraria a partir da reforma que foi realizada no Museu Goeldi um local digno, uma verdadeira obra patriótica. O Museu foi uma preocupação do governo de Sodré, “cuidei interessado dos destinos do Museu”. Neste sentido, o estado destacou-se na produção de uma obra patriótica ao traçar os objetivos do Museu, haja vista que “serve aos interesses do ensino público”. Por isso o museu servia “a causa da propaganda em benefício dos nossos créditos como povo livre e culto”. E os investimentos feitos na reforma do Museu levaram o governador a afirmar que este ato seria mais bem chamado de “criação ao ato que o organizou”⁹⁵. Portanto, os rumos políticos adotados pelos republicanos procuravam incorporá-los ao seu discurso, por meio de uma republicanização das instituições herdadas do império. O projeto republicano deveria reafirmar que a implantação da república foi efetivada de forma pacífica, tanto que os

⁹³ DIAS, Edinea Mascarenhas. *A Ilusão do Fausto: Manaus 1890-1920*. Manaus: Editora Valer, 2007. p, 28

⁹⁴ PARÁ. Mensagem dirigida pelo Sr. Governador dr. Augusto Montenegro ao Congresso Legislativo do Pará em 7 de setembro de 1906. Belém: Imprensa Oficial, 1906. p, 41.

⁹⁵ PARÁ. Mensagem dirigida ao Congresso do Estado do Pará pelo Dr. Lauro Sodré Governador do Estado. Ao expirar o seu mandato no dia 1 de fevereiro de 1897. Belém: Imprenso no Diário Oficial, 1897. p, 34

elementos herdados da Monarquia estavam sendo incorporados aos valores republicanos. No entanto, era necessária a construção de elementos que dessem a população um ar de confiança, garantidor da ordem, do progresso e que ocupasse o centro do debate. Neste sentido, o artista deveria procurar retratar de forma fiel o mundo que o cercava, a partir de seu próprio estilo, mostrando uma preocupação com o povo e as coisas que o circundam. E, sua individualidade significaria “reconhecer a sua nacionalidade”⁹⁶.



Figura 6: Carlos De Servi. *Atelier*, 1900, óleo s/ tela 90 x 62 cm.
Acervo: Museu de Arte de Belém – PA

Temos então, um processo de construção no qual o poder inventivo se torna durável pelo tempo. Nesta imagem, a mulher do povo destaca-se pela pose e pela forma como segura o pincel, com certo ar de nobreza. Ao fundo, o busto do Barão do Rio Branco “um medalhão com a figura de Mariane e o cenário com nítido colorido *art nouveau* e orientalista”⁹⁷. A moça em destaque constrói uma representação ideal da república, existe harmonia no *atelier*, um equilíbrio nas cores. O ambiente representa um momento de paz, a figura feminina neste momento de *ordem* trabalha na construção do *progresso* da nação, representada pelos grandes eventos e fatos. Portanto, tem-se na imagem um conteúdo carregado de simbologia, que fazia parte do processo de elaboração dos valores republicanos.

⁹⁶ VENÂNCIO, Giselle Martins. *Op. Cit.* p, 12.

⁹⁷ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Janelas do Passado, espelho do presente. Op. Cit.* p, 51.

A pintura então é capaz de assumir uma dimensão trans-contemporânea pelas infinitas possibilidades de suscitar olhares críticos⁹⁸. A compreensão da história nacional parte de um entendimento da história local, que levaria a um reforço da memória coletiva. Neste ponto, as imagens são a escrita de quem não sabe ler.

As imagens construídas no período republicano, segundo Aldrin Figueiredo, foram capazes, em alguns casos, de construir a reputação do pintor destruindo a do historiador. Ao possibilitar este imaginário, o historiador pintor não pensava em ser apenas regional, mas se colocava em âmbito nacional em relação a sua arte. Portanto, faz parte do processo de recriação da história, na qual os pintores trabalharam arduamente, procurando amparar-se em fatos “exatos” que pudessem dar vida aos anseios advindos com as encomendas. Segundo a crítica, o pintor Antônio Parreiras já havia realizado persistentes pesquisas, de modo que se assenhoreou “já dos dados históricos absolutamente exatos de que necessita para a realização conscienciosa do seu trabalho”. Diante das informações que o pintor conseguiu, a crítica destacava que faltava o estudo do “tipo das embarcações indígenas daquela época das quais a contextura não destoa de todo das de hoje”, no entanto, começaria em breve a estudá-las⁹⁹.

Tem início uma intensa propaganda na qual os republicanos do Pará acreditavam que a imprensa desempenharia um papel fundamental, na divulgação dos valores do novo regime. Nos artigos que circulavam diariamente, criticava-se a monarquia e exaltavam à república. Essa manifestação era realizada, em muitos momentos, através de textos de cunho científico. As habilidades intelectuais deveriam estar a serviço do novo regime. Neste caso, os homens das letras e das iconografias seriam os responsáveis por ampliar o número de seguidores republicanos. Como afirmado anteriormente, os jornais seriam o local ideal para que as propagandas republicanas chegassem de maneira acessível à maioria da população. Na opinião de Farias, foi a partir do “positivismo defendido por Lauro Sodré”, que os republicanos dedicaram-se à “produção de iconografias com objetivo de criar um imaginário republicano paraense através da manipulação de símbolos”¹⁰⁰.

A utilização dos elementos pictóricos enquanto representação republicana foi debatida por alguns historiadores paraenses e nacionais, que perceberam nas imagens a

⁹⁸ Antônio Parreiras também exerceu a tarefa de crítico de artes no jornal O Estado de São Paulo. O fato importante reside na assinatura do seu nome por extenso, o que o diferenciava dos demais pintores, que se utilizavam suas iniciais ou mesmo de pseudônimo. Sobre o tema ver: SALGUEIRO, Valéria. Pintor e crítico - Antônio Parreiras n'O Estado de São Paulo (1894-1895). *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/ap_vs.htm>.

⁹⁹ A “Conquista do Amazonas”. *A Província do Pará*, Belém, 17 de julho de 1905. p. 2.

¹⁰⁰ FARIAS, William Gaia. *Op. Cit.* p. 43

ligação entre o artista e o contexto representado, segundo o que Peter Burke chama de “o impacto da imagem na imaginação histórica”. Neste caso, as imagens que são colocadas diante de homens permitem “compartilhar as experiências não verbais ou o conhecimento de culturas passadas”¹⁰¹. Entre o povo, as imagens têm impacto muito maior que a linguagem, pois o olhar permite uma aproximação com os heróis. A razão e o intelecto são afetados por esta representação, adquirindo importância muito maior. As pinturas históricas, portanto, ganham ênfase no processo de criação de imagens ao moldar na memória coletiva a república recém-instalada.

As obras de artes apresentam-se como um diálogo aberto. Anseiam por ser interrogadas, já que o objeto se torna uma arte contemporânea, no qual o olhar dirigido é capaz de perceber o olhar evocativo e ideológico que tem. Neste sentido, as imagens criam plateias constantemente renovadas. As imagens passam por processos de seleção ou mesmo de eleição, devendo ser guardadas e preservadas, visto que contribuíram para formar a ideia de nação, processo este, manifestado no Brasil, ao longo do século XIX e nas primeiras décadas do XX. A análise do período monárquico e republicano demonstra que o processo de fundação da nação era necessário para construir, também, uma memória nacional. Neste caso, o papel desempenhado pelo IHGB¹⁰² foi de fundamental importância, tanto para o império, quanto para a república. E no âmbito regional foram fundados os institutos estaduais, que deveriam fornecer ao nacional uma história única, que representasse a nação brasileira. Neste processo de criação da identidade brasileira, a cidade de Belém sofreu profundas alterações. O Teatro da Paz é um exemplo, na medida em que a reforma empreendida entre os anos de 1887 e 1890, possibilitou a introdução de uma imagem, que teria como função decorar a sala de espetáculos, a pintura denominada “*Alegoria da República*”¹⁰³ que, segundo Roseane Silveira de Souza, foi pintada pelo pernambucano Chrispim do Amaral e disposta naquele ambiente. A imagem mostra a união entre os povos, representado pela chegada do novo regime e fazia parte das celebrações à república brasileira.

¹⁰¹ Peter Burke destaca que o uso de imagens por historiadores não pode e nem deve ser limitado a “evidência” no sentido estrito do termo. Para saber mais sobre o assunto e a forma como as imagens constituem evidências históricas. Ver: BURKE, Peter. *Op. Cit.*

¹⁰² Para uma análise mais aprofundada acerca do papel desempenhado pelo IHGB na formação da identidade nacional, Ver: KODAMA, Kaori. *Os índios no Império do Brasil: a etnografia do IHGB entre as décadas de 1840 e 1860*. São Paulo: Edusp, Rio de Janeiro, FIOCRUZ, 2009.

¹⁰³ A imagem foi realizada no atelier do coreógrafo francês Eugène Carpezat, e por esta razão “ainda hoje é comum atribuírem a alegoria do pano” a este pintor e coreógrafo. SOUZA, Roseane Silveira de. Teatro da Paz: histórias invisíveis em Belém do Grão-Pará. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 18. n. 2. P. 93-121. jul.-dez. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v4n3/v4n3a16.pdf>.

Importante destacar, que a pintura histórica desenvolvida na Academia Imperial de Belas Artes¹⁰⁴ desfrutava de grande prestígio, devido, sobretudo, ao fato de o pintor de história ser considerado um pintor de imagens capazes de veicular a memória nacional. Ressalte-se, que a Academia apresentava como projeto político a criação de fundamentos culturais da nação; por meio da fundação de símbolos nacionais, de modo a consolidar um verdadeiro imaginário para o país¹⁰⁵. Para que o resultado fosse obtido, o artigo 32 do Decreto nº 3937 de 13 de abril de 1901, que regulamentava o funcionamento da Escola Nacional de Belas Artes, definia que os professores deveriam ser escolhidos dentre os artistas de reconhecimento e competência e, nomeados pelo conselho escolar por um período de cinco anos. Fazia parte da política republicana o incentivo aos alunos por meio de concurso anual, no qual eram ofertados como prêmios, viagem a Europa na condição de pensionistas do estado. O governo preocupava-se em construir uma arte de afirmação nacional tanto que o prêmio somente era concedido a brasileiro nato¹⁰⁶.

A pintura de história apresenta como principal característica a sua dimensão. Na opinião de Jorge Coli, esta era considerada essencial. A grandiosidade da tela permitiria ao público identificar-se com ela, incorporando-a a cena. Sabemos que uma obra como a de Parreiras não apresenta um único significado. E, por possuir características polissêmicas, deve ser vista como um discurso complexo, no qual informa vários significados, que ora se complementam ora se distinguem. O pintor deveria utilizar os pincéis para construir uma história, para tanto necessitava analisar documentos que, ao serem transcritos, adquiriam novos significados. Embora em muitos casos os mesmos fossem “omitidos, para justificar o argumento da obra”¹⁰⁷. Com isso, a produção de valores deveria ser consolidada na tela, gerando uma espécie de mito fundador. Na tela de Parreiras, constrói-se uma identidade nacional para a Amazônia. O trabalho realizado pelo artista insere-se no imaginário como uma manipulação, está envolto numa articulação de discursos, os quais foram construídos, por meio de signos que passaram a ocupar, em muitos casos, o lugar da escrita, reafirmando a ideia republicana. Os discursos e mensagens eram revestidos de conteúdos simbólicos, que

¹⁰⁴ Fundada em 1816 com a vinda da missão artística francesa. E segundo Giselle Martins, a Academia Imperial de Belas Artes, estava estruturada nos preceitos básicos do neoclassicismo. Organizada pela missão francesa buscava divulgar as noções de arte como representação do belo ideal, a valorização do desenho como estrutura básica da obra de arte e a preferência por algumas técnicas específicas como a pintura a óleo, ou de alguns materiais como o mármore ou o bronze para as esculturas. VENÂNCIO, Giselle Martins. *Op. cit.* p. 4.

¹⁰⁵ Decreto nº 3937 de 13 de abril de 1901, Regulamento da Escola Nacional de Belas Artes.

¹⁰⁶ O artigo 147 destaca que para ser admitido no concurso era necessário que o candidato provasse ser brasileiro e não ter mais de 30 anos. Decreto nº 3937 de 13 de abril de 1901, Regulamento da Escola Nacional de Belas Artes.

¹⁰⁷ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. (Tese de Doutorado), São Paulo: Unicamp, 2001. p. 87.

procuravam inserir-se no cotidiano de determinados grupos. Este processo não é nada simples, pois as análises deste trabalho procuram entender e confiar na obra que analisamos, devendo compreender o universo do artista de modo que o olhar se faz necessário para entendimento da arte. Portanto, antes de acreditar no texto devemos acreditar na arte, enquanto objeto que clama por uma decifração.

As obras para serem compreendidas devem ser interrogadas. E, nada melhor, do que os procedimentos comparativos. Por isso, podemos afirmar que a obra de Parreiras, elaborada a partir da encomenda¹⁰⁸ realizada pelo governador, Augusto Montenegro, tinha dentre suas várias funções: trabalhar a ordem e a regeneração. Com a derrocada do império, surgia um novo momento, a república que precisava estabelecer novos rumos a serem seguidos. Neste caso, as novas concepções de educação favoreciam esta implantação. Parreiras vai fazer parte deste universo, não só no Pará, mas em vários entes da federação. Com a construção de obras históricas capaz de marcar o nascimento de um novo estado, relacionado com o novo momento político.

A pintura torna-se um elemento pedagógico. Para Jorge Coli trata-se de um elemento heroico. A razão humana vai, portanto, “dominar toda a animalidade, permitindo ao homem desvendar o segredo do universo e de assenhorear-se pelo mundo do saber”. O pintor será capaz de produzir e revelar uma arte de caráter cívico, sendo que a obra tornar-se “portadora de emoção e de memória, vai manifestar as experiências de vida individual e coletiva do seu autor”¹⁰⁹. Assim, o ver ganha um sentido específico no contexto. Diante do que é visto, ganha estatuto de existência, caracterizando-se como uma forma de apropriação. Não há com isso, história sem discurso, na medida em que o olhar abarca e torna-se próximo da mão. Estamos, neste sentido, diante de discursos que estabelecem uma história que não se define pela cronologia nem por seus acidentes, mas pela produção de sentidos.

Os relatos de imagens, monumentos, a elaboração de conceitos passam a interferir no cotidiano das pessoas. No caso republicano, percebemos que procura apagar os sentidos do império com o estabelecimento de “novos valores”. Com a construção de novas leituras,

¹⁰⁸ O Pintor Parreiras. *O Jornal*, Belém, 13 de julho de 1905. p, 1. Valéria Salgueiro destaca que, Parreiras pintou muitos quadros históricos por encomendas de governantes e dirigentes de instituições. Enfatizando sempre a história do Brasil, que nas suas pinturas, leva em conta os critérios e as composições estabelecidos por quem encomendou cada obra. SALGUEIRO, Valéria. *Antônio Parreiras: notas e críticas discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista*. Niterói: EdUFF, 2000.

¹⁰⁹ Jorge Coli, em sua obra *O Corpo da Liberdade*, permite uma compreensão maior da relação entre a arte e a educação, e como os governantes se utilizaram deste saber para inferir a sua forma de pensar, dando ao sujeito uma interpretação, que em muitos casos foi interpretada a sua maneira o que gerou diversos eventos de oposição à política adotada pelo Estado. COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p, 98.

propõe-se a filtrar o contexto científico e historiográfico, procurando ora apagar, ora atualizar outros aspectos dessa contemporaneidade, perpetuando com isso o “discurso da *dominação cultural*, isto é, aquele que se dá em um sentido único, ‘eterno’”¹¹⁰. Outro aspecto importante está relacionado com a construção da identidade. É justamente no discurso histórico que o homem se constrói em sua dimensão memorável. O resultando de um processo político e ideológico, formado pelo confronto das relações de força e de sentido, instituído pelo que Hobsbawm¹¹¹ chama de “tradição inventada”. Apresentando-se como algo que deve ser dito, ou mesmo esquecido. Ao mesmo tempo lembrado a propósito do passado, no que diz respeito “à constituição da sua memória”¹¹². Vale ressaltar, que os artistas buscam, no conhecimento dos eruditos, imagens que possam expor mensagens desejadas. Por isso, podemos afirmar que, com base nas informações obtidas por seus estudos e análises de mitos e lendas, Antônio Parreiras soube utilizar de elementos da sua atualidade, eruditos e populares, atendendo as aspirações políticas, de modo a representá-las enquanto imagens.

Temos, portanto, diversos investimentos simbólicos que irão dar vida e corpo aos atributos convencionais. No caso da tela *A Conquista do Amazonas*, a imagem procura representar o domínio lusitano sobre os povos amazônicos, demonstrando a soberania do branco, fato este essencial para o início da república. O quadro é uma tentativa de reviver as grandes conquistas lusitanas, utilizando-se de uma analogia, como se a implantação republicana ganhasse uma dimensão grandiosa, característica das conquistas europeias do período colonial. Grandes heróis das conquistas amazônicas se mostram no primeiro plano, do quadro, de modo que o povo ao ser representado fica em segundo plano. Portanto, a tela coloca o povo mudo, anônimo. Ressaltando as análises realizadas por Coli sobre a tela “*A Liberdade Guiando o Povo*” de Eugène Delacroix na qual,

(...) a multidão anônima compõe-se, deste modo, de um conjunto de indivíduos, um mais um; ela não forma uma unidade cultural que possui características coletivas, impressas em cada indivíduo. Eles não fazem parte de um povo, no sentido de uma etnia ou de uma nação, mas da humanidade¹¹³.

A necessidade republicana para criar símbolos começou a ganhar forças no Pará com o governo Provisório de Justo Chermont, o pensamento político do momento exigia a

¹¹⁰ *Idem.* p, 131.

¹¹¹ Para Hobsbawm “o nacionalismo, o Estado nacional, os símbolos nacionais, as interpretações históricas, e daí por diante são elementos altamente aplicáveis a inovação histórica comparativamente recente, a ideia de nação”. HOBSBAWM, Eric. *A invenção das tradições*. Op. Cit. p, 22.

¹¹² ORLANDI, Eni Puccinelli. Op. Cit. p, 140.

¹¹³ COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. Op. Cit. p, 98.

implantação de valores cívico morais. E, a confecção de um monumento dedicado à república, no qual os cidadãos pudessem ser levados a “simpatizar com as instituições republicanas”, criaria “um imaginário republicano propriamente dito”. Como exemplo, deste culto patriótico e liturgia cívica, voltamos a análise feita por Geraldo Coelho acerca dos funerais de Floriano Peixoto e Carlos Gomes. Aquele, pelo fato de ter combatido os movimentos contrários à república, ficando conhecido como *Marechal de Ferro*. Este por suas óperas como o *Guarany* que representava, nas concepções letradas ou não, práticas de cidadania, realizadas pela luta contra o sistema escravista e a ordem monárquica. Em ambos os casos, a população é levada a identificar-se, na representação, por uma espécie de dor pública. Que colocava a república recém-nascida na condição de órfã. Temos aqui a idealização de uma mudança política relacionada às transformações sociais, mediante oportunidades públicas. Neste sentido, nos dois eventos há uma nítida encenação da pedagogia política, no sentido de que a cenografia “principal era a República em si mesma”, apesar da maneira como os rituais, de maneira figurativa, a colocam “pranteando os seus grandes filhos”¹¹⁴.

O louvor e as façanhas se mostram nestes rituais, realizados pelos “sepulcros funerários que avisam e admoestam todos aqueles que estiveram ausentes do local e do tempo”. Tem-se, com isso, uma ampla relação de legibilidade e visibilidade, capaz de construir um signo monumental do poder político absoluto na infinidade de sua representação. Construindo-se um imaginário que não designa a simples visibilidade, colocando aos olhos do povo, os acontecimentos e personagens em narrativas que direcionam o discurso. Apresentando uma interpretação capaz de gerar a beleza, a justiça e a felicidade com o objetivo de atingir a todos, este “efeito-poder”, expressão de Ricoeur, encontra um campo privilegiado de exercício na esfera política, pois o poder é animado pelo desejo absoluto e essa marca compõe um imaginário transtornado “levando-o para o lado fantástico”¹¹⁵.

Além das festividades relacionadas às grandes figuras que se destacaram no cenário nacional na construção e manutenção dos valores republicanos e sociais, anualmente em Belém, no mês novembro, ocorriam intensas comemorações para festejar o natalício republicano. Bem como a realização de concursos para construções de monumentos que facilitassem o sentido pedagógico, por meio de uma linguagem direta, objetiva, de valorização do governo e do sistema político instalado. Estabelecendo um contato direto com o povo e alimentando os sentimentos cívicos. O monumento à república, edificado em Belém e de

¹¹⁴ COELHO, Geraldo. *No coração do povo: o monumento a República em Belém 1891-1897*. Belém: Paka-Tatu, 2002. p, 137.

¹¹⁵ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. p, 278.

autoria de Michele Sansebastiano¹¹⁶, deveria ser entregue, obedecendo à concepção republicana, de modo atender o caráter cívico-pedagógico proposto para o monumento. De certo modo, dependeria da existência de um imaginário previamente construído. Tarefa esta, realizada com êxito nos diversos festejos, anualmente, anunciados nas folhas dos jornais da cidade. Assim, os periódicos procuravam dar conta desta necessidade.

As imagens e monumentos procuram servir de base ideológica e genética do poder. A forma como a construção do monumento foi amplamente anunciada, seja na formação do *Club republicano*, ou mesmo, pela constante atuação da imprensa, somado ao papel assumido pelos concursos, favoreceram a ampliação dos conceitos relacionados ao ideário de república. Não podemos esquecer o papel essencial da doutrina positivista que viu a necessidade de construir uma imaginação republicana, apoiada em velhos significados. Como, por exemplo, definido na figura de Tiradentes, que saiu da condição de insurgente, a símbolo do novo regime. Esses fatores contribuíram para justificar uma república pautada nos ideais burgueses de Progresso, seja político ou moral, resultando na síntese de uma civilização. O papel desempenhado pela memória, segundo Frances A. Yates, caracteriza-se como uma criação de sistemas de imagens que “devem ter brotado e desaguado em obras criativas de arte e literatura”¹¹⁷. De acordo com esse pensamento, surgiram coleções repletas de valores morais e cívicos, nos quais as imagens se destacavam pela fabricação direcionada ao construir uma memória de caráter coletivo. Além de pintores, muitos artistas estavam na condição de historiadores, fato este que os levou a desempenhar uma função definidora para a Nação, na medida em que “cada futuro se tornava um presente”, e posteriormente este passado histórico no tempo progressivo da ciência histórica, garantia uma profundidade e “assim projetava a existência continua da nação”. Portanto, ter um fato passado capaz de gerar uma unidade era considerado essencial à formação de uma nação. Sendo caracterizada como “um princípio espiritual”; considerada sagrada e baseada em “um passado heroico”. Neste caso a nação era “uma solidariedade em larga escala, constituída da percepção dos sacrifícios feitos no passado”. O artista desempenha um papel fundamental, buscando as origens da existência da nação, imaginando-a de modo a apresentá-la aos cidadãos, confrontando-os, mesmo nos locais mais distantes da nação.

¹¹⁶ Segundo Aldrin Figueiredo “Michele Sansebastiano, autor do imponente monumento a Republica existente em Belém, se chamava Vincenzo Michelangelo, nascido em 1852 em Gênova, e que iniciou seu aprendizado artístico com Luigi Montecuco”. FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Janelas do Passado, espelho do presente*. Op. Cit. p, 46.

¹¹⁷ YATES, Frances A. *A arte da memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. p, 121.

Neste sentido, temos a construção da história da nação que se torna uma espécie de centro de estímulo narrativo, pois se vale de documentos considerados oficiais para responder às crescentes “perguntas sobre o estado, as instituições de grande escala e seus governantes”. A história quando escrita por um profissional “substitui o saber popular e a cultura, as sagas familiares de dinastias e linhagens nobres, e as narrativas em que a vontade de Deus manifestava-se no passado”¹¹⁸. Portanto, era necessário avançar. Em 1903, foi realizado o Congresso Político¹¹⁹ que procurava definir os novos rumos de atuação dos republicanos paraenses. Após o Congresso, foi dado início a um novo concurso, que tinha como finalidade o erguimento de um monumento comemorativo daquele acontecimento. Tratava-se de um estudo detalhado de colunas e entablamentos, com a colocação dos escudos municipal, estadual e nacional, com redação em bronze. E, seria colocado no Bosque, local de realização do evento. Teve como vencedor o pintor francês Maurice Blaise que naquela ocasião era professor na Escola Normal.

Vale afirmar, que os jornais *A Província do Pará* e *O Jornal* estampavam nas suas primeiras páginas, o edital deste concurso como um evento de grande importância, devido ao seu caráter nacional, chamando atenção dos leitores para o resultado do mesmo. Saliente-se que o monumento de Maurice Blaise deveria apresentar elementos que chamasse atenção do observador pela grandiosidade e beleza da obra, já que o mesmo passaria a abrigar uma referência republicana. Assim, noticiava *A Província do Pará* o pagamento do prêmio ao vencedor do concurso que foi realizado no início de 1906, Blaise recebeu¹²⁰ no dia 09 de junho de 1906, o prêmio no valor de 3:000\$, na casa A.B. de Brito & Cia, que estava localizada à rua treze de maio. O monumento comemorativo do congresso dos intendentess municipais e dos chefes políticos do partido republicano paraense vencedor foi erguido neste mesmo ano. Tem-se, portanto, a realização de um processo de construção de uma identidade regional/nacional, por intermédio de um projeto de educação pedagógica de caráter cívico, de modo a fornecer ao mais leigo cidadão uma sequência dos fatos republicanos, que no caso da

¹¹⁸ SMITH, Bonnie G. *Gênero e história: homens, mulheres e a prática histórica*. São Paulo: EDUSC, 2003. p. 311 – 313.

¹¹⁹ Antônio de Carvalho afirma que o “Congresso político da natureza do aquele foi, até hoje, o primeiro que se realizou no Brasil e talvez em toda a América, tendo sido, ainda, muito raras semelhantes assembleias, mesmo nos Estados Europeus de mais longa vida”. Quanto ao “monumento para cujo projeto está em via de ser aberto concurso artístico em Belém, Rio de Janeiro e Roma, deverá comemorar e perpetuar condignamente, mas sem exageros de ostentação, a primeira reunião do Congresso dos Intendentes Municipais e dos chefes políticos do Partido Republicano Paraense, realizada em Agosto de 1903, na capital do Estado do Pará”. CARVALHO, Antônio de. *O congresso político de 1903*. Belém: Secção de Obras d’A PROVINCIA DO PARÁ. 1904. p. 3.

¹²⁰ O congresso politico de 1903. *A Província do Pará*, Belém, 10 de junho de 1906. p. 1.

pintura, Aldrin Figueiredo afirma que existe “(...) uma autoridade compartilhada entre a história e a pintura que era entronizar como ‘santo’ a imagem do herói da pátria (...)”¹²¹.



Figura 7: Mauricio Blaise. *Monumento Comemorativo do Primeiro Congresso dos Intendentes Municipais. 1906.*

Bustos: Governador do Estado: Augusto Montenegro e Intendente de Belém: Antônio Lemos

Local: Bosque Rodrigues Alves - Belém-Pará.

Foto: Nonato Castro

Daniella Moura destaca que os políticos republicanos paraenses se utilizaram de diversos rituais cívicos. Dentre os quais as grandes comemorações, dos dias 15 e 16 de novembro realizadas constantemente, como uma forma de inserir e, reforçar o ideário de cidadania, ao lado dos sentimentos de participação política. A república, no entanto, revelava o seu outro lado. Nas reuniões fechadas, exclusivas, realizadas para um pequeno grupo, mas que era amplamente divulgada pela imprensa, a sociedade tomava conhecimento das mesmas. Eram os famosos banquetes, que não tinha período definido para ocorrer, nesses lugares, nas palavras de Moura, “representam vantagens políticas concretas”, o que favorecia as políticas públicas a serem tomadas pelos republicanos em cada município. Pois, no “interior dos salões de banquetes (...) eram feitos pedidos, implorações benevolências e realizadas as conversas mais íntimas (...)”¹²².

¹²¹ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos. Op. Cit.* p, 155.

¹²² MOURA, Daniella de Almeida. *Op. Cit.* p, 77.

Outro aspecto relacionado à questão da pedagogia cívica e que chama atenção de Figueiredo, reside na preparação dos alunos para se identificarem, desde crianças, com os valores pátrios, no caso em questão, os valores republicanos. Diante disso, as mulheres adquirem uma função essencial nas concepções dos literatos, elas apresentavam uma aproximação com a vocação pátria, na medida em que elas estão mais próximas ao “sentido de vocação pela pátria, além do que o aspecto maternal implicava num excelente indício de devotamento e santificação”, o que levava, em muitos momentos, a comparação com a imagem de “Santana Mestre, mãe e educadora de Nossa Senhora”¹²³. Podemos afirmar que a produção de monumentos e quadros históricos procurava construir e reinventar o passado nacional. Desta forma, as festas e solenidades assumiram um papel de fundamental importância, pois chamava e incorporava o povo aos eventos políticos republicanos. A representação mostrava-se como uma espécie de acesso ao passado e o povo passava a ocupar um lugar privilegiado. Assim, as divulgações destes eventos em jornais, sobretudo, aqueles ligados aos grupos dominantes, atendiam aos interesses republicanos de aproximar o povo dos valores pensados para a república. Neste sentido, a contribuição de Ginzburg é relevante na medida em que afirma que as imagens passam por um processo de domesticação, destacando-se enquanto representação real, concreta e corpórea. Tornando-se uma espécie símbolo concreto da abstração do estado¹²⁴. Portanto, a representação se faz como realidade que evoca ausência, tornando-se visível a realidade representada, sugerindo com isso algo que está sempre presente. As imagens adquirem, em especial, a forma e valores no contexto em que se relacionam. As obras expostas, na cidade de Belém, no início do século XX, vão adquirindo utilidades as mais diversas, servindo para decorar, mas também como elementos que definiam o status social do agente que as adquiria. Com isso, a ideia de civilização na Amazônia estava reforçada graças à presença de um número significativo de estrangeiros, que se estabeleciam na região, com objeto de aumentar os lucros oriundos das vendas da borracha no mercado internacional.

¹²³ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos Modernos. Op. Cit.* p, 159.

¹²⁴ GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Capítulo 2 A república civilizada

Belém: a terceira cidade da república

L'art est la plus haute expression d'une civilisation, le seul moyen pour elle de se survivre; il n'est pas un luxe, mais une nécessité; sans lui, que resterait-il des siècles de Ramsés, de Périclés, de Léon X et de Louis XIV?¹²⁵

Quando em viagem ao Norte do Brasil, em 1909, Osório Duque –Estrada verificava os avanços que eram comentados em outras partes do Brasil. E, ao chegar a Belém, deparou-se com uma cidade desenvolvida, considerando-a “a terceira cidade da república: pela sua beleza natural, pelas grandes avenidas”. Belém do Pará enchera os olhos do viajante. Para narrar esta viagem ao norte, escreveu uma obra denominada “*O Norte: impressões de viagem*”, no texto ficou evidente a surpresa que teve em relação à Amazônia, em especial com o viver da população de Belém, a cidade destacava-se por seus “hábitos de elegância e de conforto” e, habitada por uma população inteligente e laboriosa, que sabe resistir às inclemências do clima e aos contratempos da fortuna. De todas as coisas que o impressionaram, nada se compara ao gosto¹²⁶ que a população de Belém tinha pelas artes. Tanto que ao dedicar um capítulo de sua obra sobre a “*Leda*”¹²⁷, *quadro de Ticiano Vecellio*, o autor destaca que “só um espírito superiormente educado e amante da arte”¹²⁸ seria capaz de empreender um trabalho e gasto tão grande para ter uma obra do mestre italiano, embora não seja o objetivo deste trabalho, sabe-se que as técnicas de identificação das obras de artes no final do século XIX e início do XX, não eram suficientes para determinar a origem e autoria do autor de determinada obra. E como sabemos, havia uma quantidade significativa de pinturas que eram copiadas¹²⁹ pelos discípulos, e pelos alunos nas escolas de belas artes.

¹²⁵ LEROY, Alfred. *Histoire de la Peinture Française (1800-1933): son évolution et ses maîtres*. Paris: Albin Michel, Editeur, 19???. p. 11. “A arte é a mais alta expressão da civilização, a única maneira para que ela sobreviva e, não é um luxo, mas uma necessidade, sem ela, o que teria restado dos séculos de Ramsés, de Péricles, Leão X e Luiz XIV?”

¹²⁶ Lauro Sodré afirmava que um dos objetivos principais do seu governo residia no “desejo de desenvolver o gosto pelas belas artes”, com isso organizou uma resolução, que segundo ele foi acertada “de enviar a Europa por conta dos cofres públicos, vários moços que estão em Paris e em Roma os seus cursos regulares”. PARÁ. Mensagem dirigida ao Congresso do Estado do Pará pelo Dr. Lauro Sodré Governador do Estado. Ao expirar o seu mandato no dia 1 de fevereiro de 1897. Belém: Imprensa no Diário Oficial, 1897. p. 36.

¹²⁷ A revista Kosmos de setembro de 1906, assim destacava a descoberta da “Leda” de Ticiano pelo advogado paraense dr. Paes Barreto. “É o maior acontecimento artísticos dos tempos que correm a descoberta de um Ticiano no Brasil, o inexcusável, o sumptuoso pintor das belezas venezianas”. Revista Kosmos. A leda ticianesca. Rio de Janeiro. Setembro de 1906. p. 5.

¹²⁸ DUQUE ESTRADA, Osório. *Op. Cit*, p. 25.

¹²⁹ Atualmente existem três pinturas denominadas “Danae” que estão expostas nos Museo del Prado (Madri-Espanha), Kunsthistorisches Museum (Viena) e Ermitage (San Pietroburgo), todas atribuídas a Ticiano Vecellio e datadas respectivamente de 1553, 1554. Sendo que as duas últimas foram cópias realizadas pelo próprio artista

Além de Duque Estrada, outro viajante que ficou impressionado com a região foi Euclides da Cunha. O escritor destacava que “não se imagina no resto do Brasil o que é a cidade de Belém”, com os seus grandes edifícios, suas praças incomparáveis e com a sua gente de “hábitos europeus, cavalheira e generosa”¹³⁰, neste sentido, as impressões que teve de Belém, segundo Velloso Leão, foi a maior surpresa que teve de sua viagem ao Norte do país.

Esta impressão coincidia com a mudança de valores empreendida na cidade de Belém desde a Proclamação da república. Uma cultura cívico-pedagógica havia contribuído para que a elite paraense passasse esta impressão. Evidencia-se que a contribuição dos comerciantes e negociantes europeus foi importante na formação desta identidade. Neste sentido, os “estadistas” de acordo com Duque-Estrada, “nos nossos dias, viram nas belas artes o meio prático de elevar o nível moral geral”¹³¹. No caso de Belém a civilização foi imposta sobre a natureza, que passou à condição de domesticada. Embora a ideia de uma cidade civilizada fosse visualizada pelo visitante, a maior parte de população não tinha acesso à educação e, isso dificultava o aprendizado. Mas era preciso que todos se identificassem com o bem comum e, as elites, há muito, demonstravam o quanto eram patrióticos. Isso era demonstrado nas festas republicanas. Utilizando-se das palavras de Maurice Agulhon a “gente humilde era também patriota”¹³², e o bem político deveria trabalhar esta condição e estabelecer os caminhos políticos adotados pelos republicanos. O poder instalado via no progresso uma possibilidade de integração entre os grupos letrados e o povo. Neste sentido, os avanços sociais, políticos e econômicos levariam a todos a civilização. Sabemos que os termos, civilização e progresso, mantêm uma estreita relação, já que assumem a postura de avanço, seja em relação ao estado social, seja em relação ao gênero humano.

Duque-Estrada já havia manifestado que os avanços da cidade de Belém era uma característica da civilidade. Para tanto, faz uma comparação entre as cidades do norte do país, em especial Belém, com São Paulo e Rio de Janeiro. E, como afirma Jean Starobinsk para que

a partir da primeira. Apesar de apresentar diferenças consideráveis, contudo, a posição da modelo, é a mesma nas três representações. Sobre as cópias produzidas por discípulos e alunos dos mestres da pintura, Ver: ALPERS, Svetlana. *O Projeto Rembrandt: o ateliê e o mercado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, em especial o capítulo 1, no qual a autora procura identificar a forma de produção das obras de Rembrandt, chamando a atenção para “a peculiaridade da fatura de Rembrandt” (p. 88). “A pratica da copia acompanhou o homem em toda a história, independente da civilização ou nação”. Com essa observação Reginaldo da Rocha Leite chama atenção para os propulsores da pratica a cópia na Academia Imperial das Belas Artes. LEITE, Reginaldo da Rocha. Os propulsores da pratica da cópia na academia imperial das belas artes: períodos de introdução e consolidação de uma metodologia artístico-pedagógica. In: VALLE, Arthur & outros. *Oitocentos: arte brasileira do império à primeira república*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ/DezenoveVinte, 2008. p, 114.

¹³⁰ Sobre a passagem de Euclides da Cunha pela Amazônia e a impressão que teve da cidade de Belém, Ver: LEÃO, Velloso. *Euclides da Cunha na Amazônia (ensaios)*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966. p, 24.

¹³¹ DUQUE ESTRADA, Osorio. *Op. Cit.* p, 43.

¹³² AGULHON, Maurice. *1848, O aprendizado da República*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p, 132.

haja civilização é necessária à existência de duas cidades que possam ser comparadas, com o objetivo de apresentar os aspectos superiores de uma, ou de lamentar os atrasos da outra. Diante da nova realidade vivida pela cidade de Belém onde diversos pintores e músicos se apresentavam, era necessário ter um povo com hábitos civilizados. Com isso, 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”¹³³. Neste caso, a realidade republicana exigia costumes e comportamentos novos. Sendo 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 da polícia é de fundamental importância para a obtenção dos resultados. Sarges chama atenção para a atuação e o controle exercido pelo governo municipal, ao afirmar que, o controle do poder público “ia além da esfera visual da cidade”, chegando inclusive ao controle de moralidade dos seus habitantes, portanto, o controle “atingia as dimensões da vida privado do indivíduo”¹³⁴.

Starobinski reforça esta situação ao destacar três elementos utilizados pelos grupos dominantes com o intuito de estabelecer a sua manutenção. Primeiro, destaca os aspectos relacionados ao termo humanidade, seguindo a ideia de beneficência e por último, os aspectos do civismo. Com base nestes termos, os republicanos passaram a associá-los a palavra civilização. Claro que esta palavra não designará apenas “um processo complexo de refinamento dos costumes, de organização social, de equipamento técnico, de aumento dos conhecimentos”, mas estará carregada de uma “aura sagrada”¹³⁵. Podemos perceber, neste processo, uma constante busca de imposição de valores. O processo de civilização precisava ser controlado ainda mais quando relacionado aos povos considerados bárbaros, tem que educá-los, mesmo que seja necessário o recurso da violência. Há, com isso, uma nítida autorização das “elites civilizadas”, para que haja, inclusive, o sacrifício dos que não podem ser civilizados. A cidade de Belém o realiza de várias formas, ao expulsar ou colocar os doentes e mendigos em asilos, estava demonstrando claramente que estes grupos não tinham condições de chegar ao estágio de civilizados¹³⁶. Eram bárbaros e tinham que circular longe dos olhos civilizados dos povos educados e emancipados. Starobinski vai além: afirma que o

¹³³ STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 20.

¹³⁴ SARGES, Maria de Nazaré. *Op. Cit.* p. 163.

¹³⁵ STAROBINSKI, Jean. *Op. Cit.* p. 32.

¹³⁶ Jacques Ourique ao escrever sobre a participação do Pará na Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908, afirma que “Da organização burocrática passou aos melhoramentos públicos, de que são frisantes testemunhos o estado sanitário da cidade, a extinção da mendicidade pública, a criação verdadeira do serviço de extinção de incêndios e o amparo às órfãs desprotegidas deste município”. p. 48. OURIQUE, Jacques. *O Estado do Pará na exposição nacional do Rio de Janeiro em 1908*. Rio de Janeiro: Typografia Leuzinger, 1908.

perigo interior a ser levado em consideração exige do governo uma resposta, e esta era efetivada com uma reação que visava proteger os “valores sagrados da civilização cristã por meio de todas as medidas possíveis de represamento, de proteção da ordem, de educação e de propaganda”¹³⁷. Os republicanos buscavam exercer o controle no âmbito interno, elaborando elementos que fossem capazes de justificar esta dominação. Por exemplo, os retratos dos políticos apresentavam um valor semântico no qual o pintor transpõe para o visível, permitindo ao observador verificar a possibilidade de glória com uma grande representação capaz frear os anseios mais revolucionários. Oferece-se uma imagem legível de várias maneiras, de modo que o observador possa interpretá-la de modo diferente e, para a qual possam transferir as suas próprias preocupações e sentimentos. Segundo Castelnuovo isso funciona como uma fórmula a qual “indica a existência de um público cultivado ao extremo”. Neste sentido, o retrato instalado nas diversas repartições públicas buscava uma coisa diferente da imagem fixa, unívoca, porque “deseja dar de si mesmo, e de sua relação com os demais homens, com a natureza, certa imagem”¹³⁸ de grandiosidade e de transformações afetivas, na qual todos os grupos sociais possam se identificar.

A busca por uma sociedade civilizada passava pela necessidade de fazer com que os indivíduos buscassem o interesse geral, em detrimento do individual. Neste caso, haveria a consolidação da unidade política, capaz de demonstrar os aspectos evolutivos da sociedade republicana. Norbert Elias destaca que o processo de civilização não segue uma linha reta, pois a tendência geral da mudança pode ser identificada, por escalas menores, observando os mais diversos movimentos que se entrecruzam, ou seja, a forma como o grupo dominante impõe os seus valores. E, a reprodução de hábitos ditos civilizados, em crianças, “não ocorria tão exclusivamente atrás de portas fechadas”, mas “de forma mais direta, na presença de outras pessoas”¹³⁹. Na cidade de Belém, os hábitos da civilização ficavam evidentes no modo de vestir-se, na medida em que as pessoas decentemente trajadas teriam acesso às exposições ocorridas na cidade. De maneira alguma seria permitida a entrada de sujeitos que não estivessem condizentes com a nova realidade. Este fato deveria ser modificado e, a educação do povo, seja pública ou privada dos seus corpos¹⁴⁰ e de seus hábitos deveriam passar por uma

¹³⁷ STAROBINSKI, Jean. *Op. Cit.* p, 40.

¹³⁸ CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: Ensaio de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p, 62.

¹³⁹ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 2 V. p, 286.

¹⁴⁰ O olhar é orientado, submetido a um código de moralidade. É o que limita a beleza às esferas circunscritas do corpo. Impõem-se, sobretudo, um critério: o do descoberto ou o do escondido. Sobre a história do corpo e suas

transformação social. Contudo, sobre aqueles que manifestavam a barbárie, restaria apenas a sua expulsão dos lugares intelectualizados, como as praças e o teatro, por exemplo.

Temos o que Norbert Elias destaca como símbolo de um novo refinamento das maneiras, ou seja, o processo de transformação associada à ideia de civilização foi estabelecido pelos republicanos, que passaram a exercer o domínio rigoroso sobre a conduta e sensibilidade dos demais membros da sociedade. Elias afirma que o processo de transformação social foi possível ao criar no imaginário das pessoas, a necessidade de educar os homens de modo que este modelo mostrava-se capaz de exercer um controle sobre os comportamentos individuais e coletivos em determinados períodos, criando estruturas sociais capazes de provocar mudanças de relacionamento entre as pessoas. Ressalte-se que as festas republicanas apresentadas no primeiro capítulo, tinham como função essencial construir um imaginário, que deveria ocupar as mentalidades dos republicanos e da população do início do século XX. O tema é interessante e Starobinski afirma que os episódios festivos destacavam-se e apelavam para imaginação, na medida em que “A festa do começo dos tempos e as sociedades regeneradas permanecerão postulados da razão especulativa, ou apelos da imaginação”¹⁴¹. Portanto, a necessidade de construção desse imaginário, levou os políticos republicanos a dialogarem com os principais intelectuais daquele momento, cujo objetivo estava centrado na construção de elementos capazes de representar os seus interesses, levando a uma interpretação do conjunto social.

Neste sentido, Antônio Parreiras insere-se no contexto amazônico permitindo aos republicanos uma legitimidade para construir um símbolo, que agregasse toda a sociedade paraense. O homem educado, na visão de Starobinski, seria responsável pela organização do discurso, o qual seria reconhecido, apenas, entre indivíduos que sabem decifrar da mesma maneira o universo literário. Verificamos aqui a importância das festas republicanas e da educação cívica, na medida em que demonstra uma preocupação, que seria transformar a individualidade num conjunto, no qual se identificasse com os valores republicanos. Para melhor entendermos esta análise devemos observar o quanto a produção artística, neste contexto político, foi valorizada. Contudo, ao representar na tela a conquista das terras para a coroa de Portugal, o pintor utilizou-se de uma série de conhecimentos os quais juntamente com um repertório de heróis fabulosos, procura de forma objetiva exprimir uma intenção e linguagem capazes de produzir saudosismo ao passado de conquistas.

representações Ver: VIGARELLO, Georges. *História da beleza: o corpo e a arte de embelezar, do Renascimento aos dias de hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

¹⁴¹ STAROBINSKI, Jean. *Op. Cit.* p, 229.

Os republicanos procuravam construir uma imagem que fosse capaz de associar modernidade e civilização, para tanto trataram de cercar-se de elementos que pudessem direcioná-los nesta busca. Sendo assim, as imagens produzidas no início da república paraense, contribuíram na elaboração de valores ditos como reais, em que se adquirem aspectos mitológicos que desempenham um suporte receptor de projeções que são desejadas, ao mesmo tempo em que está acompanhado de uma função intelectual, portanto, “em torno do tema épico-mítico, toda uma construção pedagógica, política, moralizadora é possível”¹⁴². Svetlana Alpers chama atenção para a forma “natural” ou “vivida” das pinturas inglesas. E, como eram utilizadas com frequência, para qualificar as apresentações teatrais ou as representações feitas pelos pintores. A obra deveria despertar a emoção do espectador. Alpers destaca ainda que “Rembrandt” ao atrasar a entrega de algumas obras justificava o motivo “porque estava preocupado em representar o movimento mais amplo e mais natural de seus personagens”¹⁴³. Contudo, para se chegar a esta conclusão, o pintor deveria estar informado dos acontecimentos, fazer pesquisas e contar com modelo capaz de permitir o mais próximo possível o ato a ser retratado. Os quadros deveriam, neste caso, estar dotados de elementos que permitissem uma interação entre os objetivos do grupo dominante e do povo a ser civilizado.

Podemos afirmar que os grandes homens e, os eventos históricos passaram a se destacar e a merecer honrarias. Em decorrência da necessidade de construção de uma ideia comum, capaz de colocar todos os indivíduos diante de uma identidade nacional. E, o papel desempenhado pelas artes foi de fundamental importância, já que ela pode inventar os eventos e heróis, contribuindo para o engrandecimento dos fatos e dos sujeitos que participaram das conquistas. O que estava em debate era o “interesse de tentar definir o papel e a importância da Amazônia na história do Brasil”. Portanto, a história passou a ser o ponto de “convergência das preocupações e dos diálogos”. Colocada na ordem do dia, a produção de uma tela histórica, bem como a produção de um livro estava relacionada ao interesse de transformar uma identidade nacional, a partir das “experiências individuais”, desde que formada com base nos saberes dos literatos do início da república.

A história da pátria deveria estar presente na vida dos estudantes brasileiros. E no caso do Pará, foram editados diversos livros que tinham como finalidade apresentar os heróis nacionais. Em 1926, Raymundo Proença e Silvio Nascimento publicaram um livro intitulado “*Noções de história da pátria*”, que era direcionado aos alunos do 3º ano do curso elementar,

¹⁴² *Idem.* p. 248.

¹⁴³ ALPERS, Svetlana. *Op. Cit.* p. 140.

fazendo a sua análise desde “o descobrimento do Brasil” e, concluindo com o processo de conquista das terras amazônicas, com a fundação da cidade de Belém, em 1616, por Caldeira Castelo Branco. Tratava-se, por isso, de um pequeno manual, no qual estariam “as primeiras e as mais remotas balizas que norteariam a vida do futuro cidadão”¹⁴⁴. Os autores iniciam a obra com uma conceituação da história que teria como fim primordial a ilustração do espírito, que seria possível pelo estudo dos fatos e suas consequências políticas e morais e não apenas pelo relatar “friamente dos acontecimentos”. O livro é constituído de “algumas notas elucidativas”, que se destacam na condição de “pequeno léxico”, tratando dos termos e das frases que são empregados na obra. O objetivo destas informações segundo Proença e Silvio Nascimento, seria de dupla vantagem, a primeira tornar compreensíveis as crianças o assunto lido e segundo enriquecer lhes o “vocabulário com a aquisição de elementos que constituem verdadeiro exercício de linguagem”¹⁴⁵. Há, neste caso, um nítido cruzamento de informações históricas com a escrita e a pintura. Theodoro Braga publicou, no caso do Pará, uma obra¹⁴⁶ que tinha como objetivo reforçar o nacionalismo regional, para tanto, adota uma postura diferenciada, organizando uma nova interpretação da história local colocando o índio como um dos elementos formadores da população amazônica. Norbert Elias chama atenção para o aumento das publicações de livros, que “constitui bom sinal de um avanço pronunciado no processo civilizador, porque sempre são consideráveis a transformação e regulação de paixões necessárias tanto para escrevê-los quanto para lê-los”¹⁴⁷. Importante destacar ainda, como forma de caracterizar a sociedade paraense enquanto civilizada, a criação do Regimento Estadual e a sua banda de música, para tanto o governo contratou, segundo Vicente Salles maestros estrangeiros para dirigi-la,

Em 1900 estava à frente do conjunto o maestro italiano Luis Maria Smido. A 17 de julho de 1903 Smido foi dispensado do cargo, sendo nomeado, para substituí-lo, outro italiano, o maestro Ettore Bosio¹⁴⁸.

Apesar do apoio dado aos artistas, Augusto Montenegro não foi bem visto nem por políticos, nem por artistas. Dentre os fatores que levaram a tais conclusões, Edilson Farias

¹⁴⁴ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Op. Cit.* p, 116.

¹⁴⁵ PROENÇA, Raymundo & Silvio Nascimento. *Noções de História Pátria*. Belém: Oficinas gráficas do instituto Lauro Sodré, 1926. p, 2-3.

¹⁴⁶ Theodoro Braga publicou em 1898 a obra “Pontos de Historia do Pará”. No mesmo ano, Theodoro Rodrigues publicou “História do Brasil”, obras importantíssimas na construção de uma identidade nacional daquele contexto.

¹⁴⁷ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Formação do estado e civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. 2 V. p, 229.

¹⁴⁸ SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970. P.31.

destaca a suspensão dos “proventos que mantinham os estudantes no exterior”¹⁴⁹, em 1901, além da pressão que recebeu para que fechasse o Instituto Carlos Gomes¹⁵⁰, em 1908. Essa atitude, para Vicente Salles foi prejudicial aos rumos artísticos tomados pelo Pará que só veio a reabrir o Instituto em 1928¹⁵¹. As produções artísticas deveriam ter um valor didático, com finalidade educativa e promocional dos grandes homens e eventos da história, lembrou Nikolaus Pevsner. Ao mesmo tempo, deveria haver a valorização do sujeito que possuía recursos financeiros consideráveis, porque desempenharia um papel essencial de promoção das artes. Portanto, cabia a estes “gastar com prodigalidade, exibir o luxo”. E na condição de destaque, esse ato de gastar passaria a ser “visto como uma obrigação social”¹⁵². Sabemos também que este papel desempenhado pelos ricos ou pelo governo configuraria uma sociedade civilizada, no final do século XIX e início do XX.

A pintura promoveria uma identificação da nação, uma vez que as representações em telas históricas apresentavam-se muito mais valiosas que a apresentação realista dos seres humanos. Pevsner, utilizando-se das palavras de Frederico, o Grande, destaca que para se atingir um bem-estar é necessário educar o seu povo, “o verdadeiro bem-estar, proveito e glória de um estado impõem que o povo seja tão educado e esclarecido quanto possível”¹⁵³. Neste sentido, o grande número de pessoas que frequentaram a exposição que Antônio Parreiras realizou em Belém em 1905, dava uma ideia do quanto o povo paraense estava relacionando-se com as artes. No entanto, não podemos esquecer o papel desempenhado pela imprensa paraense que passou a anunciar diariamente, tanto o período da exposição, quanto o número de visitantes que a frequentavam.

Encerra-se hoje a exposição Parreiras – um dos mais brilhantes sucessos artísticos de que temos sido testemunha nestes últimos tempos. Foi visitada em 9 dias por 6.246 pessoas, ou seja, uma média diária de 694 visitantes.
(...)

¹⁴⁹ Apoiando-se nas análises de Paolo Ricci que sugere nas entrelinhas de seu relatório que o decorador do Palácio do Governo, Augusto Casse, a partir de uma observação (se não intriga), junto ao Governador (diante das obras - resultado do exercício de academia - enviadas para comprovar o aproveitamento dos paraenses na Europa), em que afirmou serem as telas dos pensionistas meras cópias, uma vez que conhecia a todas e os seus verdadeiros autores, foi o responsável pela resolução de Montenegro, uma vez que suscitou a desconfiança do mesmo sobre a honestidade e o comportamento de nossos artistas estudantes em terras estrangeiras. FARIAS, Edison. *Tramas e dramas sobre a tela de Constantino da Motta. 19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007.

¹⁵⁰ No governo de Lauro Sodré foi criado um Conservatório de Música que seria dirigido pelo maestro Carlos Gomes que, muito doente e desamparado, vivia momentos difíceis. Atendendo a solicitação do governo estadual, Carlos Gomes chegou a Belém no dia 21 de maio de 1895. Tomando posse no cargo apenas no dia 5 de junho, em decorrência da situação em que se encontrava. Foram inúmeras as homenagens.

¹⁵¹ Em 1928, alguns intelectuais e artistas, entre estes Cincinato Ferreira de Sousa e Ettore Bosio, resolveram propor ao governo a restauração do Instituto Carlos Gomes, o que realmente se efetivou e, desde então, esse tem sido o único estabelecimento de ensino musical mantido pelo estado. SALLES, Vicente. *Op. Cit.* p. 50

¹⁵² PEVSNER, Nikolaus. *Academia de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 184.

¹⁵³ *Idem.* p. 209.

Ontem, um grupo de alunos do 2º ano do ginásio Paes de Carvalho, acompanhado dos professores Carlos de Azevedo e dr. Ignácio Moura, esteve no *foyer* do teatro da Paz.

O dr. Moura, para melhor elucidação dos jovens visitantes, pediu a Parreiras que os guiasse com a sua palavra através da exposição.

Amável, aceitou o festejado paisagista a incumbência, da qual desempenhou a contento dos rapazes.

À saída o dr. Moura agradeceu a gentilíssima deferência do pintor¹⁵⁴.

Os hábitos iam-se modificando, havia um conjunto de regras que passaram a determinar a forma como os belenenses deveriam se comportar. A apreciação das belas artes era o caminho a ser adotado na direção da civilização, na medida em que a arte é uma linguagem de invenção e, a verdadeira arte manifestaria o ideal da sociedade, nação e do estado. Fazendo uso das palavras de Franz Kugler, Pevsner destaca o quanto as artes foram utilizadas pelas autoridades públicas com objetivo de educar a população, bem como estabelecer novos costumes e valores, “a influência benéfica que a Arte pode exercer sobre o aprimoramento dos costumes e da educação em geral, seu desenvolvimento deve ser reconhecido como uma necessidade pública”¹⁵⁵. As mudanças relativas aos conceitos de civilidade estavam sendo estabelecidas. O cenário político e o momento econômico destacavam-se. Era necessário incentivar a vinda de artistas para Belém. E, a sua permanência nas escolas de desenho tornara-se uma necessidade. Os artistas iriam contribuir na formação de uma identidade republicana capaz de romper com o passado imperial considerado atrasado.

As exposições de arte: Belém e a ideia de civilização

A historiografia regional vem-se destacando por apresentar novos elementos acerca da história da arte no Pará. Novos direcionamentos são dados ao papel desempenhado pelas imagens e suas transformações. De acordo com as teorias sociológicas e históricas, as imagens destacam-se enquanto fontes que, ao serem utilizadas, podem dar conta de estabelecer uma ligação entre o pintor e o seu contexto. Neste sentido, as pinturas permitem a análise de determinado contexto, desde que se respeitem os valores emotivos e construtivos que elas carregam. Os historiadores têm-se destacado pela produção de obras, que procuram demonstrar como a história da arte vem sendo construída na Amazônia. Autores como Aldrin Figueiredo, Caroline Fernandes, Rosa Arraes, Rosa Cláudia Pereira, Geraldo Coelho e William Gaia Farias demonstram que o uso das imagens ou monumentos tem representado, cada vez mais, uma busca da compreensão de nossa história. Pois, os

¹⁵⁴ Exposição Parreiras. *A Província do Pará*, Belém, 30 de junho de 1905, p. 1.

¹⁵⁵ PEVSNER, Nikolaus. *Op. Cit.* p, 284.

documentos/monumentos, nas palavras de Coelho, demonstram ao historiador à grande quantidade de fontes que o mesmo pode se servir. Neste sentido, procuramos inserir o nosso trabalho neste universo, tentando compreender, o quanto os valores produzidos pelas obras de arte têm uma orientação, no sentido de fornecer ao historiador elementos, os quais possam demonstrar o contexto sócio-político no qual o pintor estava inserido. Neste caso, o quadro *A Conquista do Amazonas* de Antônio Parreiras, por ter sido realizado no contexto da primeira república, período de reafirmação e de construção de valores simbólicos, mostram o quando a riqueza dos detalhes da obra está relacionada com os objetos políticos republicanos.

Para Benedito Nunes, “a arte excede, de muito, os limites das avaliações estéticas”. Por isso, a obra de arte exprime uma concepção de mundo que atende aos valores tidos como novos e originais, vinculando-se “a religião, à moral, e à sociedade como um todo”¹⁵⁶, passando a existir uma ligação entre a emoção passada pelo autor e a compreensão do observador. Neste caso, caracteriza-se enquanto uma afirmação de caráter coletivo. Por isso, a arte não tem fronteiras, já que nasce da criação humana, sendo produzida para representar uma situação realista ou não, tornando-se uma testemunha do passado humano. Diante disso, a obra apresenta uma qualidade, essencialmente, de criação artística, haja vista que ela permite ao homem a captação de propriedades e valores essenciais do mundo. Portanto, a expressividade intensifica-se no comportamento do homem com a vida, adquirindo sentido, por meio da esperança e da experiência humana. Desta forma, existe uma necessidade humana quanto à estética, na medida em que a arte surge como uma atividade privilegiada do homem. E o objeto artístico possui a capacidade de produzir emoção estética, além desempenhar uma função que lhe dá plenitude no sentido universal. Por isso, a obra de arte realiza e manifesta interesses.

A partir dos conceitos apresentados, podemos afirmar que as ideias sociais seriam mais bem veiculadas em pinturas e monumentos. Se comparados a textos, as imagens levam grandes vantagens, na medida em que poderiam ser entendidas pelos iletrados, proporcionando emoções, porque as pinturas são vividamente lembradas. E, as imagens apresentam como objetivo principal estruturar e disseminar as ideias do grupo político. Para tanto, o interior dos prédios públicos e particulares ganhavam destaque como se fossem um museu, devido as pinturas realizadas por artistas renomados, assim “podiam também influenciar diplomatas e governantes recebidos no palácio de governo”¹⁵⁷, por exemplo. Estas

¹⁵⁶ NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da arte*. São Paulo: Editora Ática, 1991. p. 15.

¹⁵⁷ BAPTISTA, Anna Paola P. O poder da Imagem – Arte Pública em Siena da Primeira Metade do século XIV. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira. *História e Imagem*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1998. p. 225.

influências exercidas com as obras de artes são possíveis, graças à separação entre ela e o seu criador, uma vez que adquirem autonomia. Neste sentido, as obras de arte, em especial, as de cunho histórico têm como finalidade servir ao estado, a Igreja, ou a qualquer outro indivíduo. No entanto, Paulo de Menezes, opõe-se a esta ideia ao afirmar que a arte deve ser pura, e por isto não deve servir a qualquer instituição.

É lamentável que todos os que se interessam pela vida social em geral não compreendam a utilidade da arte abstrata pura [...]. Opõem-se com veemência à arte abstrata porque a consideram algo ideal e irreal. Em geral usam a arte como propaganda de ideias coletivas ou pessoais e, portanto, como literatura¹⁵⁸.

Aqui, podemos verificar que as obras, por seu interesse institucional, apresentam elementos simbólicos cujo significado encontra-se na cultura. Por ser enquadrado na categoria de signo artístico, adquire características autônomas, capazes de provocar o deleite da contemplação e exibir-se de forma sensível. Apta a transformar-se, levando ao relacionamento dos seres com a vida entre si. Traduzindo-se de uma expressão individual, em uma experiência humana coletiva. A obra, enquanto resultado do trabalho consciente do artista, significa uma ação material de vinculação do homem à natureza, no sentido de transformar. Portanto, representa uma ação espiritual de vinculação do homem ao mundo, de modo que a transformação se manifesta como forma de prazer contemplativo. Feito estas observações acerca do uso que as imagens adquirem, em especial, a forma como se relacionam com o seu contexto, as obras expostas e adquiridas na cidade de Belém no início do século XX, adquiriram utilidades as mais diversas, serviram para decorar casas e órgãos estatais. Além disso, eram também aproveitadas como elementos que definiam o status social do agente que as adquiria. Devido ao aspecto capitalista, podemos então afirmar que, a história da arte no Pará, está ligada a tradição republicana. Essa ligação está relacionada à forma como foi “contada por intelectuais comprometidos com a ideologia da República”. Neste sentido, as obras que passaram a fazer parte desta construção ideológica apresentavam elementos temáticos ligados à cidade de Belém, à natureza e, em particular, a história local. Fernandes destaca que ficava nítido “os esforços de autopromoção do poder público viabilizado pelo papel legado às artes”¹⁵⁹. Michael Baxandall enfatiza que enquanto produto da ação humana, as pinturas adquiridas pelas autoridades locais são capazes de fixar em nossa consciência uma

¹⁵⁸ MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. *A trama das imagens: Manifestos e Pinturas no começo do Século XX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. – (Texto e Arte; 14). p. 160.

¹⁵⁹ SILVA, Caroline Fernandes. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Centro de Estudos Gerais, Mestrado em História, Niterói, 2009. p. 14-15.

maneira de falar e pensar. Embora o que se busque seja a valorização de um modelo político, a explicação de um quadro depende do relevo que escolhemos. Portanto, quando se quer explicar um quadro “no sentido de revelar suas causas históricas”, o que explicamos não é o quadro em si quanto uma representação que temos dela mediada pela descrição parcialmente interpretativa, pois “essa descrição é pouco ordenada e vivida”¹⁶⁰.

Geraldo Coelho destaca que a “identidade cultural do homem” está fundada na condição de “criador de linguagens simbólicas”. Assim, o homem estrutura a linguagem diferenciada, criando símbolos, de modo a recriar os “cânones fundadores de sua relação ontológica, antropológica e filosófica com o mundo”¹⁶¹. Podemos entender que o quadro, ao ser observado, pode gerar entendimentos direcionados ou mesmo provocar indignação por parte da plateia. No entanto, a partir de uma perspectiva pedagógica, os quadros levam ao surgimento de uma história que deve ser seguida. Neste ponto, a representação da história produzida, em especial, para o “povo comum”, leva ao entendimento de que só é possível a partir do olhar e da pedagogia cívica. A partir desta observação, surgiriam determinados princípios como, por exemplo, o do respeito aos grandes homens e a ordem social, capaz de estruturar o comportamento social a ser seguido de modo que as representações, além de abrigar a sua própria significação, estabelecem um elo entre significado e significante, demonstrando os aspectos relacionados à “natureza, juízos de valor ou às leituras sobre a sociedade, sua ordenação, classes e linguagens sociais”. Neste caso, a partir dos discursos imagéticos é possível construir formas e estratégias simbólicas de “representação do real, que por sua vez iluminam os modos como os imaginários sociais filtram, recompõem e matizam a realidade”¹⁶².

Ao analisarmos as imagens procuramos integrá-las, enquanto um discurso, às representações das linguagens culturais, estabelecendo um ponto de ligação entre a iconografia e a cadeia simbólica de ordenação e explicação do mundo. As imagens caracterizam-se como indutores da memória, que são reforçadas, especialmente, em países que apresentam uma ampla desigualdade social, manifestada por fragmentações políticas e ideológicas. Neste caso, os elementos imagéticos assumem uma importância pedagógica, colocando na mesma condição os elementos sociais de forma hegemônica, por meio de uma história comum. As imagens apresentam um poder que ao ser colocado “sob os olhos deve ser

¹⁶⁰ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p, 43.

¹⁶¹ COELHO, Geraldo Mártires. *O violino de Ingres: leituras de história cultural*. Belém: Paka-Tatu, 2005. p, 98.

¹⁶² *Idem*, p, 116.

ligado a um poder mais fundamental”¹⁶³, definindo um projeto de caráter retórico, no qual é capaz de persuadir e ligar-se ao prestígio, que o imaginário é capaz de manifestar nas visibilidades das figuras da linguagem. De fato, o poder da imagem é tão grande que é capaz de substituir uma coisa presente em lugar de outro. Paul Ricoeur afirma que “O rei só é verdadeiramente rei, isto é, monarca, nas imagens que lhe conferem uma presença considerada real”¹⁶⁴. As muitas exposições de artes que foram realizadas em Belém, desde o século XIX, procuravam mostrar nas pinturas, os eventos históricos, as paisagens, cenas de gênero e retratos. Neste caso, quando Antônio Parreiras foi contratado para realizar uma série de pinturas destinadas à Pinacoteca municipal, segundo Aldrin Figueiredo, teve início na administração municipal uma fase de grandes encomendas de pinturas. Neste sentido, obras de Parreiras demonstravam a sua formação de pintor de paisagem, ao ar livre, bem como a sua influência impressionista, ressaltada numa natureza melancólica, observada, por exemplo, na tela “*Avenida São Jerônimo*”¹⁶⁵.

¹⁶³ RICOEUR, Paul. *Op. Cit.* p, 277.

¹⁶⁴ *Idem*, p, 278.

¹⁶⁵ Rosa Arraes, em sua dissertação de mestrado, nos permite uma viagem pelas obras que foram encomendadas por Antônio Lemos, de modo que ela chama a exposição de “transformando a sala em recortes de Belém”. Neste sentido, ela afirma que “Uma nova Belém ia surgindo, e as transformações viriam em vários sentidos, modificando principalmente a visão que os estrangeiros tinham sobre a cidade, seja nos espaços públicos, ou as modificações relativas ao comportamento da população. Um novo cenário estava posto para os habitantes de Belém, vias muito mais largas, passeios públicos, muitos edifícios públicos foram erguidos para oferecerem maior conforto à população cada vez mais exigente. Para fins de suprir os novos hábitos requintados da classe emergente, foram construídos prédios luxuosos como os cafés, e as lojas de artigos importados diretamente da Europa”. ARRAES, Rosa Maria Lourenço Arraes. *Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras 1895-1909*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2006. p, 25.



Figura 8: Antônio Parreiras. *Avenida São Jerônimo*, 1905, óleo s/tela, 64,4 x 54 cm.
Acervo: Museu de Arte de Belém – PA

A tela em destaque leva o observador a não se preocupar apenas com a natureza, embora, possamos afirmar que a cena é dominada pelas imensas árvores que compõem a cena, deixando aqui e acolá, uma brecha para que os raios de sol possam entrar. No entanto, podemos observar os aspectos de uma cidade urbanizada e civilizada, evidenciada nos trilhos dos bondes que estão ao centro da tela conduzindo o olhar do espectador ao mundo civilizado. A representação da civilização reside também no casal que passeia calmamente na larga avenida, levando o observador a certa melancolia. Apesar de se tratar de uma cena urbana, não é possível ver na tela os tipos característicos de qualquer cidade brasileira do início do século XX, já que não é possível visualizar nenhum vendedor, seja branco, caboclo ou negro. A ideia de uma cidade civilizada ficava evidenciada nas telas de Antônio Parreiras. As exposições de arte serviam para dar visibilidade ao artista, e também, ao governo republicano. Por meio de encomendas, este assumiu o papel de mecenas, de modo que soube tirar proveito dos pintores e das suas produções. Utilizando-as como forma de manter as estruturas político-sociais e, ao mesmo tempo, levar até as populações incultas, uma prática cívico-pedagógica. Ressalte-se, que as exposições definiam muito bem o seu público alvo e a imprensa do período fazia questão de afirmar que se tratava de belas artes, as quais estavam ligadas a elevados valores da civilização. Para tanto, no caso da exposição de Parreiras, a *Folha do*

Norte de 04 de junho de 1905, assim informava às pessoas que desejassem visitar a exposição que, embora gratuita, deveriam atentar para alguns detalhes como “a todas as pessoas decentemente vestidas”, porém, nas noites de espetáculos a exposição só seria “frequentada pelas pessoas que estiverem no teatro”¹⁶⁶..

Novamente recorremos a Osório Duque-Estrada para destacar que a cidade de Belém preenchia alguns requisitos que a colocavam em condição de destaque, no contexto republicano, pois dava a impressão de que somente havia atingido aquele estágio de desenvolvimento graças ao novo momento político. Neste caso, a terceira cidade da república destacava-se não só pela beleza natural, mas também “pelas grandes avenidas” que cortavam em todas as direções, “pela amplitude das suas praças, pelos seus ataviados jardins”, por isso a cidade de Belém dava ao visitante, certo “conforto de vida que ali se passa”¹⁶⁷, neste caso a exceção das cidades de Rio de Janeiro e São Paulo, nenhuma outra competiria com a capital do Pará. Podemos concluir com base na leitura do trecho acima que Belém ganhava cada vez mais destaque no circuito artístico nacional e internacional. Sabemos que, Duque-Estrada ao fazer esta afirmativa demonstrava para o restante do Brasil, o quanto a cidade do Pará estava desenvolvida econômica e intelectualmente, fato este reforçado pela ideia de que a cidade assumira a condição de cidade limpa, arejada e com um excelente serviço de limpeza, além de confortável. Habitada por uma população inteligente e trabalhadora. Em relação ao termo *inteligente*, ele vai distinguir os frequentadores das exposições de arte, como pessoas cultas e que sabiam apreciar as belas artes. Para exemplificar a erudição em relação às artes no Pará, Duque-Estrada dedica algumas páginas ao Dr. Paes Barreto¹⁶⁸, possuidor de uma das grandes coleções¹⁶⁹ de artes presentes em Belém. Realiza uma entrevista interessante, na qual os dois dialogam e defendem, por fim, a criação de um museu de arte, na medida em que na concepção do visitante, os estadistas haviam percebido que as belas artes poderiam ser consideradas com um meio prático de elevar o nível moral da população.

¹⁶⁶ Parreiras e seus quadros. *A Folha do Norte*, Belém, 04 de junho de 1905, p. 1.

¹⁶⁷ DUQUE ESTRADA, Osório. *Op. Cit.* p. 25.

¹⁶⁸ Fernando de Castro Paes Barreto dono de uma das grandes coleções particulares de artes da cidade. Considerado apreciador e admirador das belas artes. “(...) assistiu em Paris aos últimos trabalhos de restauração do quadro de Ticiano, e pôde ver as suas suspeitas plenamente confirmadas com o consenso unanime de artistas e críticos notáveis, como Emile Bourdelle e o eminente Auguste Rodin, cuja opinião é concorde em reconhecer neste quadro todos os segredos da paleta do grande mestre da escola veneziana, o sublime Ticiano. DUQUE ESTRADA, Osório. *Op. Cit.* p. 87.

¹⁶⁹ Para Juliana de Souza Silva a atividade de colecionar arte como uma oportunidade de ascensão cultural, de vincular-se a uma tradição de bom gosto e luxo, por outro, preferiam encomendar obras que tivessem a dimensão de sua vida privada, de suas casas e cotidiano, como os retratos, as paisagens e as pinturas de gênero em geral. SILVA, Juliana de Souza. Da ampliação do acesso a arte na França de meados do século XVIII e início do XIX. Anais do IV encontro de História da arte – IFCH/UNICAMP, 2008. p. 1097.

Para os homens letrados do início do século XX, a criação de museus deveria enfatizar os elementos locais. E, os museus de perspectivas nacionais e estrangeiros contribuiriam com uma visão histórica, tornando-se uma alternativa para o processo de formação da cidadania. Nesse contexto, a cidade de Belém dava os primeiros passos na formação de uma sociedade intelectualizada que admirava as belas artes. Por necessidade, os seus governantes viam à possibilidade de criar espaços que pudessem atender aos ideais republicanos. Os quadros, *A Fundação da cidade de Belém* de Theodoro Braga¹⁷⁰ e *A Conquista do Amazonas* de Antônio Parreiras, destacam-se na sociedade paraense, enquanto representação dos momentos grandiosos, de feitos memoráveis dos grandes homens, que enfrentaram diversos perigos, seja natural ou humano. Essa imagem deveria estar presente no imaginário dos cidadãos do início do século XX. Neste sentido, as pinturas vão ser de grande utilidade, porque facilitavam o acesso dos mesmos aos grandes eventos do passado, bem como deveriam unir os membros da sociedade, na qual a origem lusitana identificava a todos.

Fato relevante. Segundo o visitante, Belém naquela ocasião, destacava-se por proporcionar a sua população uma importante “biblioteca, escolas, institutos de beneficência, imprensa de primeira ordem, além de um belo serviço de *bonds*”¹⁷¹. Contava, ainda, segundo o visitante, com suntuoso teatro, passeios, praças, jardins, monumentos, hotéis, clubes, sociedades recreativas. Elementos importantíssimos no processo de construção de uma sociedade letrada e intelectualizada. Belém merecia destaque pelo edifício do Palácio do governo, que se encontrava ornamentado por alguns quadros, de pintores nacionais como, por exemplo, *A morte de Virgínia*¹⁷², de Antônio Parreiras; *Praia do Leme*, de Aurélio de Figueiredo; *Falquejadores*, de Benedito Calixto; o *Phtysico*, de Correia de Farias e a *Fiandeira* de Carlos de Azevedo¹⁷³. O fato interessante reside na forma de obtenção desses quadros, pois

¹⁷⁰ Sobre o quadro *A Fundação de Belém*, Ver: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *A fundação da cidade de Belém: pintura e história da arte na Amazônia*. Belém: Museu de Arte de Belém, 2004.

¹⁷¹ ESTRADA, Osorio. *Op. Cit.* p, 24.

¹⁷² Em Mensagem dirigida a Assembleia em 1905, o governador destaca que havia adquirido “Para o gabinete de despacho adquiri do mesmo pintor a – Morte de Virgínia -. É meu pensamento, ir com vagar adornando essa peça com outros quadros de pintores brasileiros. Mensagem dirigida pelo Sr. Governador dr. Augusto Montenegro ao Congresso Legislativo do Pará em 7 de setembro de 1905. Belém: Imprensa Oficial, 1905. p. 64. Para Miyoshi, Moema foi convertida num emblema da cultura brasileira. No processo de transformação, a obra de Meirelles tem um especial sentido. O corpo nu e inerte da índia, em meio à natureza do quadro, foi a adequação de um gênero pictórico à nação que adotou a imagem idealizada do índio como símbolo. O bronze de Bernardelli, mais provocante, acompanha as inquietações decadentistas do fim de século. Para além das duas obras, Moema inspirou outros autores, cujas visões e modos de abordagem contribuíram à permanência da personagem. Mas é a pintura de Meirelles, até hoje pouco compreendida, a sua versão mais brilhante, além de um poderoso comentário do seu tempo. p. 9. Sobre as diversas representações de Moema, e quais os principais pintores Ver: MIYOSHI, Alexander Gaiotto. *Moema é morta*. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Capinas-SP, 2010.

¹⁷³ ESTRADA, Osorio. *Op. Cit.* p, 27

muitos foram adquiridos pelo governador Augusto Montenegro, no momento em que estes artistas realizavam suas exposições na cidade. Chamando atenção, Duque-Estrada colocava o governador na condição de “um estadista”. Ernesto Mattoso, biógrafo de Augusto Montenegro, tece longos elogios ao seu governo, reforçando a ideia de que se tratava de um estadista e que a sua obra foi capaz de reforçar o ego nacionalista dos paraenses que souberam “aproveitar a surpreendente revelação da alta competência do ilustre cidadão”¹⁷⁴. Continuamente, temos então com estas exposições dois fatos importantes: a administração pública valorizou as exposições de artes que se realizavam em Belém, o que levou a formação de coleções particulares e pública; e também se criou um imaginário de cidade civilizada, ilustrada que sabia como poucos, valorizar as belas artes e, conseqüentemente, passou a encomendar obras que procuravam dar conta da história da região. Em texto publicado no jornal *A Província do Pará*, o historiador Ignácio Moura lembrava que “Antônio Parreiras ainda é moço e dele se pode esperar muitas outras obras primas”. Contudo era necessário, na opinião do historiador, que o estado fosse capaz de assumir a frente do processo de proteção destes artistas. Porque, somente conseguiria obter bons resultados com “o valimento público e o apoio e a proteção dos governos bem intencionados do país”. Lembrava ainda que a formação e proteção pelo estado eram essenciais no processo de construção de uma população civilizada e educada dentro dos valores da pedagogia cívica. Na medida em que “Proteger um artista é o melhor meio que uma boa administração pode ter para estabelecer a melhor educação cívica do povo”¹⁷⁵.

O Pará artístico: discurso político da pedagogia civilizacional

A vida cultural em Belém fervilhava. As transformações urbanas forçavam uma nova interpretação da sociedade, os republicanos sabiam que o momento era propício para consolidar o ideário de república. O discurso político apoiava-se na educação civilizacional. Neste sentido, as exposições de arte que se intensificaram no início do século XX demonstraram que o governo republicano encontrava, neste contexto, o momento adequado para passar a ideia de que a cidade havia atingido o apogeu civilizacional. No início do século XX, a cidade de Belém era administrada pelo intendente Antônio Lemos e o Pará pelo governador Augusto Montenegro. O momento econômico, ainda favorável, possibilitou

¹⁷⁴ MATTOSO, Ernesto. *O Dr. Augusto Montenegro: sua obra e seu governo*. Paris: Tony Dussieux, Editeur, 1907. p, 250.

¹⁷⁵ Na exposição Parreiras. *A Província do Pará*, Belém, 11 de julho de 1905. p, 1.

avanços consideráveis, em especial, relacionados ao desenvolvimento urbano, pelo qual a cidade passou. Neste clima de mudança 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”.

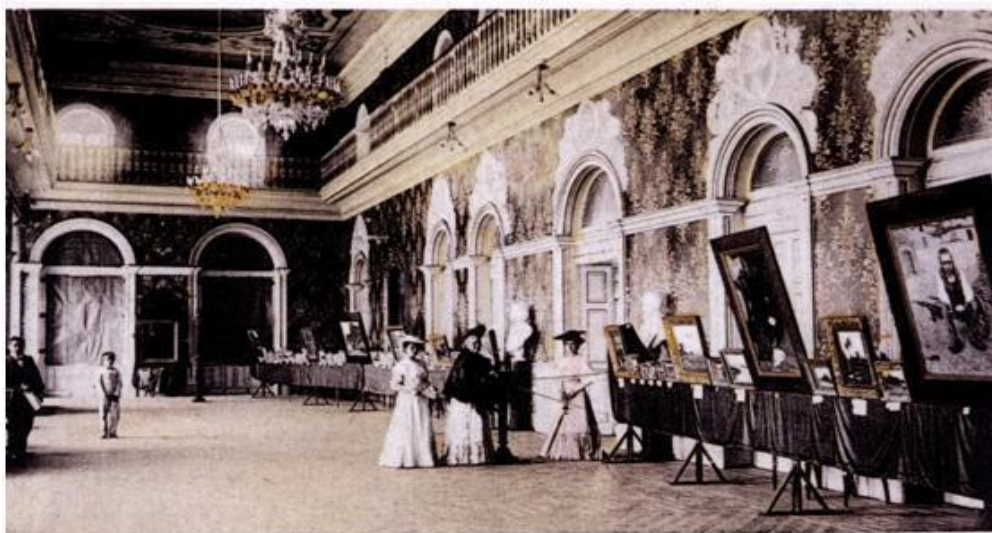


Figura 9: Cartão Postal – Exposição de Carlos Custódio de Azevedo – Teatro da Paz.
Fonte: Belém da Saudade: A memória de Belém no início do século em cartões-postais.

O evento foi um marco das exposições em Belém. Além da curiosidade gerada no espectador, de uma forma geral, levou à formação de um grupo interessado em analisar as pinturas. É claro que a próxima e grande exposição só viria acontecer em 1905, com Antônio Parreiras, mas havia proporcionado a criação de um grupo de intelectuais que passaram a frequentar estes espaços “a cata do menor deslize com suas linhas e cores”¹⁷⁶. Deste modo, a primeira exposição de arte realizada por Antônio Parreiras, em 1905, transformou a cidade de Belém numa vitrine para os diversos pintores nacionais e estrangeiros. Estes artistas buscavam expor e vender suas telas. A exposição de Parreiras é tida como um marco pela imprensa do período dos grandes momentos das artes no Pará, “vai continuar a obra que Parreiras iniciou”¹⁷⁷. Em menos de três anos o Teatro do Paz serviu de palco para as diversas exposições. Realizaram exposição no *Foyer* do Teatro da Paz, além de Parreiras, Theodoro Braga, Aurélio de Figueiredo, Carlos de Azevedo, Joseph Casse, Benedito Calixto e Fernandez Machado. O ano de 1906 é caracterizado pelas exposições realizadas por Theodoro Braga, que segundo Figueiredo era “apadrinhado pelo intendente municipal Antônio Lemos”.

¹⁷⁶ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Op. Cit.* p, 44.

¹⁷⁷ Coisas de arte. *O Jornal*, Belém, 07 de agosto de 1907. p, 2.

Este pintor foi importante para a história da arte na Amazônia não apenas pelas pinturas, mas pelas “iniciativas de aproximação entre artistas, literatos e autoridades”¹⁷⁸. Tornou-se um dos grandes nomes da pintura local. No ano seguinte chega à Belém Francisco Aurélio Figueiredo para realizar a sua exposição de 66 telas. O jornal *Folha do Norte* assim noticiava a chegada do pintor,

Chegou ontem a esta capital o ilustre pintor brasileiro sr. Aurélio de Figueiredo, que efetuar aqui uma exposição dos seus trabalhos. Pretendia s. s. ir ontem mesmo ao governador do Estado a fim de pedir-lhe o salão nobre do teatro da Paz para serem ali expostas os quadros que traz consigo¹⁷⁹.

Ainda neste ano, é a vez do pintor paulista Benedito Calixto¹⁸⁰ que teve vários de seus quadros adquiridos pelo governo estadual e pela intendência municipal. Importante destacar, que no dia 15 de julho de 1907, o pintor doa ao diretor do *O Jornal* uma tela denominada “*praia de São Vicente*”¹⁸¹, o que resulta em diversos elogios a sua exposição. Com a grande quantidade de exposições¹⁸² que foram realizadas em Belém, *O Jornal* concluía que o Pará estava na condição de um estado “genuinamente artístico”. E, a forma como as encomendas foram sendo realizadas, colocaram-no no centro dos debates acerca da pintura e do colecionismo do Brasil no início da república. Como consequência das boas exposições que se realizavam e dos resultados positivos que os pintores recebiam com a venda de seus quadros, vários outros eram incentivados a deslocarem-se para a região. *O Jornal*, de 10 de março de 1907, chama atenção para a formação de coleções particulares¹⁸³ de obras de arte de

¹⁷⁸ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Op. Cit.* p, 50.

¹⁷⁹ Aurélio de Figueiredo. *Folha do Norte*, Belém, 25 de fevereiro de 1907. p, 1

¹⁸⁰ Dos pintores que tem chegado ao Pará, de outros estados do sul, acreditamos ser Calixto um dos que mais vae impressionar o bom gosto de nossos conterrâneos, na louvável aquisição de trabalhos artísticos.

Dizemos isto porque Benedito Calixto tem alguma coisa mais de nosso no seu pincel: é o mais brasileiro. Estuda a nossa natureza como ela é, sem variações combinadas para efeito, sem falsidades de tons: simples, formosos, triunfantes como são os trechos admiráveis de nosso imenso território.

Ouvimos ontem, no teatro da Paz, as mais calorosas felicitações a Benedito Calixto. A exposição Benedito Calixto. *O Jornal*, Belém, 02 de julho de 1907, p, 1.

¹⁸¹ Benedito Calixto: uma gentileza aO Jornal. *O Jornal*, Belém, 15 de julho de 1907, p. 1.

¹⁸² Além das exposições mencionadas O Jornal chama atenção para a exposição do J. Fernandes Machado, que “consta de 29 telas a coleção do artista patricio, que teve a fineza de vir ontem a tarde apresentar-nos pessoalmente os seus cumprimentos, sendo acompanhado, nessa visita, pelo seu colega, o distinto pintor paraense dr. Theodoro Braga. Um certame artístico. *O Jornal*, Belém, 31 de julho de 1907, p. 1. Contudo, a exposição só foi oficialmente aberta no dia 11 de setembro de 1907 no *Foyer* do teatro da Paz, contando com a presença do governado Augusto Montenegro e do intendente Antônio Lemos. Exposição de pintura. *O Jornal*, Belém, 10 de setembro de 1907, p. 1. O crítico Otacilio de C. apresentou os quadros expostos, chamando atenção para a tela “Gloria coroando Goncalves Dias”, pela sua dimensão, 2m, e por ter se baseado em “documentos autênticos e oficiais”. Coisas de arte. *O Jornal*, Belém, 11 de setembro de 1907, p. 1

¹⁸³ Dentre todos os colecionadores o que mais se destaca é Paes Barreto, em quase todas as noticias dos jornais, chamando atenção para as exposições de arte, o vemos adquirido quadros para a sua coleção. Na exposição de Bendito Calixto adquiriu: *Manhã de abril e Largo do monumento*. A exposição Benedito Calixto. *O Jornal*,

artistas brasileiros. Pois, o “interesse que elas têm despertado no público”, somava-se ao papel desempenhado pela imprensa que já contava com um bom número de críticos de arte que se destacavam influenciando tanto na visitação quanto na compra dos quadros pela população belenense, visto que “a justeza de apreciações por parte da crítica”, levavam a um número “avultado de aquisições pelos amadores”. Tudo isso, na concepção da crítica, atestava “as nossas aptidões em assuntos intelectuais”, mas claro que a crítica não esquecia o momento político e econômico que a sociedade paraense vivia, os avanços andavam “a par com os recursos tirados do comércio e da indústria”¹⁸⁴.

Esse novo momento reforçava o imaginário de república, contribuindo para a mística de que a população de Belém estava cada vez mais intelectualizada. Isso se consolidava através da divulgação pela imprensa das disciplinas ministradas nas escolas, bem como o número de alunos que compareciam para assisti-las. *O Jornal* de 10 de março de 1907 chamava atenção para as aulas realizadas no Ginásio Paes de Carvalho, no dia anterior, onde foram ministradas as disciplinas de geografia, latim, grego, alemão, inglês, lógica, história natural, física, química e desenho. O número de alunos que compareceram aquelas aulas também, merecem destaque, ao totalizarem 122 alunos e 61 alunas¹⁸⁵. Portanto, como fazia parte do processo republicano, era necessário educar o povo para que formassem uma sociedade intelectualizada e civilizada. Ressalte-se que, o ensino de desenho previsto nas aulas do Ginásio Paes de Carvalho era desenvolvido pelos pintores profissionais, como Carlos de Azevedo, por exemplo. Em carta, datada de 15 de setembro de 1909, ficava evidente os caminhos apontados pela república, em relação à comemoração do 20º aniversário da proclamação, onde seria homenageado “os egrégios patriotas Benjamin, Deodoro e Floriano”, além da implantação e construção de uma escola em homenagem a Quintino Bocaiuva.

Alguns republicanos resolveram comemorar solenemente, a 15 de novembro próximo, a data da proclamação da República, tributando homenagem de veneração e respeito (...).

Essa comemoração constará, nesta cidade, de uma sessão solene e do lançamento da pedra para a fundação da Escola “Quintino Bocaiúva”¹⁸⁶.

Verificamos que a chamada do *O Jornal* demonstrava uma preocupação do governo do Pará, em colocar-se na condição de “benfeitor do povo”, o qual subvencionava a

Belém, 02 de julho de 1907, p. 1. Já na exposição de Fernandes, adquiriu Ancorado e Barbasan pintando em Anticoli. Exposição Fernandez. *O Jornal*, Belém, 28 de outubro de 1907. p. 1.

¹⁸⁴ A Arte em Belém. *O Jornal*, Belém, 10 de março de 1907. p. 1.

¹⁸⁵ Ensino Público. *O Jornal*, Belém, 10 de março de 1907. p. 1.

¹⁸⁶ Códice de Cartas. Fundo: Secretaria do Governo, ano 1909. Arquivo Público do Estado do Pará - APEP. Caixa. 09.

educação, sobretudo, com a criação e manutenção das “escolas de artes”, além de “comprar obras de artistas”¹⁸⁷. Mas, não se adquiria obras de qualquer artista, era necessário que o mesmo fosse reconhecido. As encomendas realizadas por estes mecenas necessitavam de uma espécie de selo de qualidade, capaz de criar ou reforçar uma ideia, um valor ou um costume. As viagens concedidas aos pintores brasileiros pelo governo reforçariam estes ideais. Segundo Arthur Valle, o prêmio concedido em forma de viagens a Europa, serviria para o “aprimoramento e atualização de sua produção junto ao que de mais celebrado se fazia em matéria de arte no Velho Mundo”. O prêmio de viagem consistia “em uma temporada de estudos no estrangeiro (leia-se Europa) subvencionada pelo Estado Brasileiro”¹⁸⁸. Essa concessão era dada àqueles que se destacavam em concursos realizados pela Academia de Belas Artes. Em contrapartida, os pensionistas teriam uma obrigação¹⁸⁹ com o mecenas estadual. E, as regras aplicadas aos pensionistas nacionais também eram aplicadas aos pintores pensionistas do Pará. Essa relação que obrigava os pintores a cada ano de sua estadia a fornecer trabalhos ao estado ainda não foi estudado pela historiografia local. Mesmo assim, a educação era o ponto fundamental no processo de formação de um grupo distinto capaz de atender os objetivos propostos pela república.

Mesmo na condição de oposição, o jornal *Folha do Norte* ao noticiar a exposição de Parreiras, chama atenção para a grande repercussão que teve. No entanto, lança críticas sobre a sociedade paraense pela falta de apreciação às artes. O crítico demonstra que a impressão geral que recebeu da formosa galeria “foi-nos extraordinariamente agradável”, marcando o certame do “nosso patricio” o ponto brilhante de arte na vida paraense, que ainda era “tão pouco afeita, infelizmente, a apreciação de concursos de tal gênero”, apesar de já terem passado e convivido na sociedade belenense “artistas nacionais e estrangeiros de inegável merecimento”¹⁹⁰. Caroline Fernandes chama atenção para a vinda do pintor italiano Pedro Campofiorito que chega a Belém no final do século XIX e cuja principal missão seria a

¹⁸⁷ PEVSNER, Nikolaus. *Op. Cit.* p, 285.

¹⁸⁸ VALLE, Arthur. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930). *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian.htm>

¹⁸⁹ 1º ano – oito estudos pintados ou desenhados; 2º ano – oito estudos pintados; 3º ano – Uma copia de quadro designado pelo Conselho Escolar e o esboço para a execução de um quadro de três ou mais figuras, acompanhando o respectivo orçamento para as despesas com material para o mesmo quadro; 4º e 5º anos – execução do quadro que será comprado pela Escola se o conselho Escolar julgar digno de ser adquirido. Regulamento para o Processo dos Concursos na Escola Nacional de Belas Artes para os Lugares de Pensionista do Estado na Europa-1892. Livro de Correspondências Recebidas da Escola Nacional de Belas Artes entre 1890 e 1894, pp.45 (verso) - 48. Documento original pertencente ao acervo arquivístico do Museu Dom João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/documentos/Premio_viagem_1892.htm.

¹⁹⁰ Parreiras. *Folha do Norte*, Belém, 20 de junho de 1905. p, 1.

de “integrar e dirigir uma escola de Belas Artes do Pará que seria criada pelo governo do estado”¹⁹¹. Novamente, podemos afirmar que o objetivo dos republicanos consistia em construir um modelo de educação que atendesse os objetivos republicanos¹⁹².

Com relação ao ensino das artes, Pevsner chama atenção para um texto de autoria de L. de Laborde, no qual destaca que “o governo deveria tomar medidas para fomentar de imediato o ensino de arte nas escolas”. Ora, como bem sabemos, o governo republicano instaurado em 1889, fazia questão de romper com os valores artístico do período imperial, extinguindo a Academia Imperial de Belas Artes (criada em 1826) e, ao mesmo tempo, implantando a Escola Nacional de Belas Artes (efetivada em 8 de novembro de 1890), que tinha como finalidade desenvolver uma arte nacional¹⁹³. Dentre os vários objetivos, residia a criação dos novos símbolos característicos do novo regime. Além de ser um dos mecanismos fundamentais para aperfeiçoar o gosto da nação, já que de acordo com Laborde, esse aperfeiçoamento dar-se-ia no momento em que o estado encomendasse as obras de arte, editasse publicações baratas, preocupasse com o teatro e com os grandes espetáculos, além de construir belos edifícios e recomendando a realização de obras urbanas “abrindo avenidas e praças e conservando os monumentos antigos”¹⁹⁴. Os republicanos deveriam estruturar a sua atuação, de modo a formar uma elite capaz de atender aos interesses da coletividade.

A pintura caracteriza-se enquanto uma “tradição artesanal, que olha sem constrangimento para trás em busca de casos exemplares”¹⁹⁵. Neste sentido, as obras de arte permitiriam uma análise dos valores e os estimulariam. Retratando, de modo especial, os eventos e colocando em xeque as noções estabelecidas do retratar. T.J. Clark enfatiza que a sociedade é um campo de batalha de representações. No caso em análise, o momento era favorável às alterações das formas a serem representadas, pois os novos políticos exigiam

¹⁹¹ SILVA, Caroline Fernandes. *Op. Cit.* p, 23.

¹⁹² Na mensagem dirigida ao Congresso em 1897, Lauro Sodré destacava que a Academia de Belas Artes funcionava regularmente, “o instituto criado e mantido por uma associação com auxílios do governo”. PARÁ. Mensagem dirigida ao Congresso do Estado do Pará pelo Dr. Lauro Sodré Governador do Estado. Ao expirar o seu mandato no dia 1 de fevereiro de 1897. Belém: Imprensa no Diário Oficial, 1897. p, 36.

¹⁹³ Dois fatos, segundo Farias, são dignos de destaque para o cenário ativo da arte pictórica em Belém. Primeiro a criação do Liceu Paraense, em 1841, e segundo a regulamentação proveniente da lei nº 16 de 1892, esta última, assegurou a alguns artistas o estudo fora do Brasil, por meio do pensionato, e ao mesmo tempo dava oportunidade de entrarem em contato com os mestres da Academia Imperial de Belas Artes do Brasil e em Paris. A bolsa instituída pela Coroa permitiu a Constantino Pedro Chaves da Motta, por exemplo, o estudo de pintura na Academia Real de São Lucas, em Roma. Neste sentido, o cenário belenense se reconfigurou. Além disso, com o início da massificação da imagem fixa a partir das atividades da Fidanza & Cia e das Exposições Artísticas-Industriais, a partir de 1876, reforçaram o desejo e a necessidade de ser criada a tão sonhada academia no Pará. FARIAS, Edilson da Silva. *Op. Cit.*

¹⁹⁴ PEVSNER, Nikolaus. *Op. Cit.* p, 285-286.

¹⁹⁵ CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna: paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p, 21.

uma postura condizente com as mudanças advindas da modernidade. Essa ideia de que o Pará encontrava-se intelectualizado fazia parte de um discurso ideológico no qual os dirigentes republicanos estabeleciam a sua prática social, de maneira específica e parcial, neste sentido, Clark demonstra que 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.

Elias enfatiza que não se pode simplesmente condenar as ideologias sociais, visto que estas não podem ser desconsideradas da “ideia de que processos de longo prazo possa ser objeto de estudo sem um motivo ideológico”¹⁹⁶, de modo a conduzir uma mudança na conduta e nos sentimentos humanos rumo “a uma direção muito específica”¹⁹⁷. Portanto, a ideia de civilização, que orienta os caminhos adotados pela república paraense, esta organizada nos relacionamentos humanos que se fazem acompanhar de correspondentes mudanças nas maneiras, na estrutura da personalidade do homem. E, o resultado, embora provisório, é a formação do imaginário de que os homens, do final do século XIX e início do XX, estavam na condição de “civilizados”. O processo civilizador adotado no ocidente foi desenvolvido pelas classes alta e média que exigiram de seus responsáveis uma autodisciplina ativa e constante, devendo voltar-se para os interesses em longo prazo, com o controle exercido sobre os membros da sociedade, de modo a controlar as emoções momentâneas e disciplinando as condutas sociais.

Não esqueçamos as rivalidades políticas, as quais são exteriorizadas nos jornais, onde fazem circular as opiniões, criticando de forma direta o modelo de república organizado. O jornal *Folha do Norte*, de 22 de junho de 1906, chama atenção para o aniversário da Constituição Estadual, fazendo severas críticas à mesma e ao regime político. O texto publicado afirma que “seria um acontecimento quiçá jubiloso”, no entanto, não havia razões para comemorar, pois à sombra desse “enxovalhado código nossos direitos regionais se perpetraram abusos e desmandos sem nome como, de resto, à sombra todas as leis da República”. Era a o novo poder que mostrava as duas faces do regime ao mesmo tempo em que os jornais da situação defendiam o Pará enquanto, um estado civilizado. A *Folha do Norte* destacava o contrário, afirmando que não era verdadeira a condição de cidade civilizada¹⁹⁸, na medida em que a república continuava a tratar os cidadãos com os mesmos

¹⁹⁶ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Op. Cit. p, 234.

¹⁹⁷ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Formação do estado e civilização*. Op. Cit. p, 192.

¹⁹⁸ “se houvesse ainda alguma coisa de sério entre nós e se isto fosse uma terra civilizada”. A Constituição. *Folha do Norte*, Belém, 22 de junho de 1905. p, 1.

mecanismos do império, utilizando com veemência a força policial e praticando a expulsão dos pobres do centro da cidade.

A política republicana de implantação de valores ideológicos estava relacionada à necessidade de criar um contra discurso que estabelecesse os limites e tornasse uma forma de resistência aos valores monárquicos e de oposição. Portanto, os republicanos viam neste momento uma forma de construir e reforçar o seu imaginário. Associaram o novo regime aos avanços econômicos, políticos e sociais. Havia uma imagem de que a sociedade estava avançando, buscando intelectualizar-se. Os republicanos viam o governo com bons olhos, porque a sua condição de mecenas e apreciador das belas artes, influenciava na aquisição das obras artes expostas na cidade, além de colocar à disposição dos artistas o mais suntuoso espaço de Belém: o *Foyer* do Teatro da Paz, para que pudessem expor seus trabalhos. Ressalte-se que as exposições proporcionaram aos governantes a escolha dos pintores que iriam construir a identidade regional. Aproveitando este clima muitos pintores colocavam seus trabalhos a venda para a intendência municipal e para o governo estadual. E sempre que ocorriam as exposições, os governantes paraenses eram os primeiros a receber os convites, o que significava abrir os espaços públicos para a sua realização e recepção. Julieta França¹⁹⁹ aproveitando o clima de mecenato praticado em Belém põe a venda os seus trabalhos. Para tanto, escreve uma carta de Paris ao intendente Antônio Lemos, para que os adquirissem e viesse fazer a “ornamentação de nossas principais praças, avenidas e logradouros públicos”. Segundo a interessada, os objetos postos a disposição da administração municipal, receberam elogios “quer no Brasil, quer em Paris”. Todas as esculturas vêm acompanhadas de imagens e valores. No entanto, o que mais chama atenção do noticiário publicado em *O Jornal* é a escultura denominada “*A República e o gênio paraense*”, que se destaca por ser, “Originalíssima produção escultural”, a escultura havia sido amplamente divulgada “pelas amplas referencias que lhes fizera a imprensa brasileira”. Representa a imagem da república empunhando a bandeira nacional, tendo ao seu lado, nobre e altivo, sobre um pedestal em que se esmaga a hiena das ambições que se erguiam contra a nossa soberania, a figura dominante do patricio “forte, consciente de seu valor, fronte erguida a defender os nossos brios de povo livre, a nossa consciência e o nosso prestígio”²⁰⁰. Julieta França tinha, portanto, a intenção de vender as suas esculturas. Sabendo do período vivenciado no Pará, procurou encaminhar entre

¹⁹⁹ Sobre a presença das mulheres nas academias e escolas de belas artes, Ver: SIMIONE, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres na escola nacional de belas artes: gênero e formação artística em tempos de república. In: VALLE, Arthur & outros. *Oitocentos: arte brasileira do império à primeira república*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

²⁰⁰ Julieta França. *O Jornal*, Belém, 24 de março de 1907. p. 1.

os seus trabalhos, aquele que iria agradar aos anseios dos republicanos. Demonstrando, na escultura, a imagem soberana da república, bem como o patricio, numa pose dominante. Infelizmente, não encontramos qualquer documento de compra destas imagens pela intendência municipal.

A crítica de arte e os trabalhos de Antônio Parreiras.

Para Omar Calabrese, a crítica de arte está ligada a expansão de um mercado burguês de artes. Os valores representados pelos críticos contribuem para criar uma imagem mística do mundo da arte. Ao analisar as obras de arte, o crítico ganha tanto espaço quanto o artista, ao contribuir para a formação de um juízo de valor a respeito de determinado pintor. Não era a toa que os pintores procuravam aproximar-se dos jornais, seja com a doação de imagens, seja com as visitas frequentes a estes espaços. Quando Parreiras chegou à Belém, a primeira atividade importante que realizou foi apresentar-se ao senador Antônio Lemos, no escritório do *O Jornal*, onde mostrou diversas cartas de apresentação escritas pelos “distintos colegas da imprensa carioca”²⁰¹. O fato é importante, além de intendente de Belém, Antônio Lemos era o diretor de *O Jornal*. Era quase uma obrigação do pintor a visita e apresentação nestes espaços. A retribuição a visita ficava estampada nas páginas dos jornais, sejam eles rivais ou não. “Parreiras, cuja visita pessoal agradecemos, projeta fazer nesta capital uma exposição”²⁰², com essa frase a *Folha do Norte* chamava atenção da população para exposição que iria ser realizada em Belém. Portanto, as exposições de artes em Belém proporcionaram o surgimento de um grupo especializado, que se destacaria pela forma positiva ou negativa de apreciação de determinada pintura²⁰³. Dentre os principais nomes deste momento está: Alfredo Sousa, que ganhava “realce na imprensa local, com suas análises mais detida sobre os temas, técnicas e fases dos artistas, que passavam pela cidade”²⁰⁴. Além deste, Marques de Carvalho e Otacílio de C, também se destacavam.

Diante da receptividade que encontrou em Belém, o trabalho de Parreiras na Amazônia não sofreu tanto com as críticas feitas por especialistas, ao contrário, foi muito elogiado e recepcionado, tanto pelas autoridades, quanto pela imprensa. O principal jornal de

²⁰¹ Exposição de pintura. *O Jornal*, Belém, 06 de junho de 1905. p, 1.

²⁰² Parreiras. *Folha do Norte*, Belém, 03 de junho de 1905. p, 1.

²⁰³ As infinitas interpretações legitimam qualquer interpretação. Assim, enquanto que o crítico pode exprimir um juízo individual dotado, pelo menos, de um valor entre muitos, o seu discurso só pode ser medido com a mesma vara. “A lenda do crítico” proclamou que ele é inatacável. Só se podem desmentir as suas opiniões por meio de discursos homólogos do seu, o que, aparentemente, se torna antitético pelo seu conteúdo e, por isso mesmo, o sanciona. CALABRESE, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70. p, 17.

²⁰⁴ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos*. Op. Cit. p, 44.

oposição ao governo *Folha do Norte*, destacava em sua edição de 03 de junho de 1905 a chegada do pintor a cidade de Belém.

Chegou ontem do Rio de Janeiro, em viagem de estudo de natureza amazônica, onde encontrará matéria para primorosos trabalhos, este eminente artista brasileiro, de tão simpático e invejável renome.

Parreiras, cuja visita pessoal agradecemos, projeta fazer nesta capital uma exposição dos seus belos quadros, que tão brilhante êxito alcançaram, ainda há pouco, no Rio de Janeiro, depois do que seguirá para o Amazonas, onde vae estabelecer por algum tempo o seu atelier de trabalho

O nosso patrício trouxe consigo apenas quarenta dos seus quadros²⁰⁵.

A referência à chegada do pintor estampada na primeira página do jornal, cercada ainda, de adjetivos positivos, proporcionaram-no uma recepção calorosa pela sociedade belenense. Este aspecto positivo proporcionou a Antônio Parreiras a realização de trabalhos encomendados, além de um trânsito livre entre os elementos da sociedade. A cidade de Belém contava com alguns críticos de arte importantes. Destacavam-se por escrever nos principais jornais da cidade e, mesmo nesta condição, não fizeram críticas às encomendas feitas pelo Governador Augusto Montenegro, muito menos àquelas realizadas por Antônio Lemos. É curiosa essa ausência de críticas, pois os críticos destacavam-se pela pena afiada. Para termos uma ideia da situação, na coluna intitulada “Crítica d’arte”, do jornal *Folha do Norte*, o crítico que assinava a coluna com a identificação “A. de C”, escreveu um texto denominado “os retratos de sua excelência”, onde faz uma análise rigorosa das expressões do intendente de Belém, Antônio Lemos. Em primeiro lugar, o texto faz uma menção às atitudes do intendente, que havia colocado suas imagens num cartão postal impresso e que seria adquirido pelos seus amigos e admiradores em memória de seu aniversário.

O texto é longo, recheado de críticas ao governante, além do seu modelo político. No entanto, em nenhum momento “A de C” destaca o nome do pintor ou dos pintores dos quadros que serviram de base para a formação do Cartão Postal. Quando realiza alguma referência apenas destaca “o pincel do Divino Mestre deu àquele rosto beleza forte, máscula, potentíssima...”. Destaque-se que os adjetivos empregados pelo crítico, estão no sentido pejorativo. O restante da crítica ofende em muitos momentos a imagem do homem público, por exemplo, ao ter “um olhar de águia”. Antônio Lemos, neste momento, não era uma unanimidade política. Mas a sua posição na administração municipal dava-lhe o respeito necessário para desenvolver suas atividades e transformações urbanas que a cidade necessitava. Encerrando o texto, o autor faz um questionamento “- Onde diabos está o bruto

²⁰⁵ Parreiras. *Folha do Norte*, Belém, 03 de junho de 1905. p. 1.

crisântemo que sua excelência usa habitualmente?” Ora, tratava-se de uma forma direta de questionar a postura do intendente. Essa ausência percebida na imagem representando o Antônio Lemos, quase aos 70 anos de idade, leva o crítico a aguardar ansioso pelos próximos Cartões Postais.

O cabelo está branco e ralo. A vastidão da fronte bifurca-se em duas entradas magníficas – indicio claro das tempestades do mundo que estrondearam sobre a sua cabeça nesse lapso de tempo. Mas está gordo, forte, viçoso, e encaderna-se numa conspícua sobre casa de traspasse avantajado, como se se envolvesse num manto real.

É outra lacuna, que seria desejável fosse sanada na edição por vir desses cartões postais, que estão predestinados a um alto sucesso²⁰⁶.

A crítica era enfática, objetiva e direta, quando o pintor fluminense apresentou os novos quadros encomendados por Antônio Lemos, os jornais de Belém, mesmo a *Folha do Norte* tendo afirmado que o pintor não agiu com a sua liberdade de pintar, o crítico frisava que suas pinturas são exemplo de trabalho bem realizado. Contudo, destacava que os quadros “não quer dizer que são fracos”, na medida em que todos obedeceram a maneira do pintor, “não desdoiram o exímio paisagista, que é raríssimo exemplo de atividade, no Brasil”²⁰⁷. Por outro lado, *O Jornal* e *A Província do Pará* na edição do dia 09 de agosto de 1905, dedicam praticamente, a página inteira para elogiar os quadros de Parreiras. A crítica é feita por Antônio de Carvalho que inicia o texto ressaltando o tempo que passou apreciando as novas obras do pintor fluminense. Destacando quadro a quadro as pinturas executadas, conclui a sua crítica afirmando que o maior número de quadros “dessa galeria artística do exímio paisagista” foi produzida pelo pintor Parreiras com “amor e independência, para serem essas telas observadas a razoável distância”, não apenas pelo crítico, mas também por olhos não “mistificados pelos mercantilistas artísticos da fotografia colorida e da oleografia”, este segundo o crítico caracterizam-se por ser traiçoeiros e prejudiciais a estética da pintura “honradamente feita d’après nature”²⁰⁸. Ignácio Moura também apresentou o seu lado crítico ao escrever para o jornal *A Província do Pará*, de 11 de junho de 1905. No texto, o membro do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, ressaltava os aspectos positivos da vinda de Parreiras para a cidade de Belém e, quanto a sua presença traria resultados positivos para a sociedade local. Afirmado que, o pintor havia colocado nas telas “os momentos mais solenes”²⁰⁹ da paisagem de Belém.

²⁰⁶ Crítica de arte. *Folha do Norte*, Belém, 17 de dezembro de 1905. p. 1.

²⁰⁷ Quadro de Parreiras. *Folha do Norte*, Belém, 09 de agosto de 1905. p. 1.

²⁰⁸ Crítica d’arte. *A Província do Pará*, Belém, 09 de agosto de 1905. p. 1.

²⁰⁹ Na exposição de Antônio Parreiras. *A Província do Pará*, Belém, 11 de julho de 1905. p. 1.

Parreiras um fluminense renegado!

Tamanho os avanços visualizados por Antônio Parreiras no Pará, que num artigo publicado no jornal *A Província do Pará*, o autor identificado apenas como Jandaim, fica impressionado com as observações feitas pelo pintor, em relação à cidade de Belém, de modo a compará-la com a capital da república. Segundo o autor do artigo, Parreiras desdenhava do Rio de Janeiro, mesmo dos lugares que ele mais admirava. Neste sentido, a natureza amazônica havia encantado o pintor fluminense, fato este que levou o crítico a afirmar que Parreiras era um fluminense renegado, “acha um outro beco das Canelas a nossa Avenida Central”, o pintor ridicularizava o parque da praça da república, para ele “só existem de grandioso as avenidas belenenses, os incomparáveis jardins belenenses, e acima de tudo, em assunto de parque, o Bosque Municipal do mesmo modo belenense!..”²¹⁰.

Devemos compreender as observações feitas por Antônio Parreiras, como uma limitação, já que neste momento o pintor havia firmado contrato com o Governador do Pará, Augusto Montenegro, para confeccionar a tela histórica, sobre a conquista do Amazonas. Esse texto, embora reproduza aspectos interessantes que reforçam as palavras de Duque-Estrada, na afirmação de ser a cidade de Belém bastante avançada, demonstra uma orientação do pintor em não afrontar os políticos da região, havia sido contratado para a execução de vários trabalhos artísticos. Sob esse prisma, fica evidente a representação dos aspectos naturais de Belém que tanto impressionaram o pintor fluminense e a natureza que tanto encantara os viajantes, é transportada para as telas que iriam decorar e compor a pinacoteca de Belém. Os aspectos contidos na valorização da natureza destacam-se em detrimento à construção humana. A entrada do bosque está dominada pelos aspectos grandiosos da floresta amazônica.

²¹⁰ Do Rio. *A Província do Pará*, Belém, 04 de novembro de 1905. p. 1.



Figura 10: Antônio Parreiras. *Entrada do Bosque Municipal*, 1905, óleo s/tela. 50,5 x 91,0 cm.
Fonte: Acervo Museu de Arte de Belém – PA

Percebe-se, portanto, certa influência dos Pré-rafaelitas²¹¹, porque a imagem representa a entrada do bosque em ruínas e, como sabemos, naquele momento ele estava reformado. Sabe-se, entretanto, que a reforma era tida como um sacrilégio aos prédios e monumentos antigos, pelos pré-rafaelitas que afirmavam não ser uma “imitação do passado, mas um modo literária e artisticamente cultivado, de explicar caminhos abertos pelo Romantismo”. Há nisso, uma clara insurgência contra as convenções acadêmicas, buscando-se uma renovação na pintura, com seus perfis e suas paisagens, por Antônio Parreiras. Importante frisar que no texto publicado na *A Província do Pará* o crítico afirma que Parreiras tinha verdadeiro encantamento pelo corpo de Bombeiros do Rio. Contudo, depois de sua permanência na cidade de Belém, a sua opinião foi modificada. E, ao referir-se à natureza teria dito – “Natureza? – a que circunda o Guajará;” e, quanto ao corpo de bombeiros – “corpo de bombeiros? – o organizado pelo nosso preclaro chefe e mestre Antônio Lemos!...”²¹².

No texto, é novamente possível visualizar a presença de Antônio Lemos que recebe diversos elogios, estava, pois na condição de o grande mecenas das artes plásticas.

²¹¹ Irmandade Pré-Rafaelita, um grupo de pintores fundado em 1848 por William H. Hunt (1790-1864), Dante G. Rossetti (1828-82), e John E. Millais (1829-96), que era organizado ao modo de uma confraria medieval e desejava devolver à arte a sua pureza e honestidade do Gótico tardio. Sobre os Pré-Rafaelistas Ver: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. MATOS, Manuel Cadafaz. Leopoldo Battistini: Um pré-rafaelita italiano na dimensão de classicismo. Coimbra: *separata do Bol. Bibl. Univ. Coimbra*, vol. 41, 1992, pp. 227-248.

²¹² Do Rio. *A Província do Pará*, Belém, 04 de novembro de 1905. p. 1.

Incentivando os artistas a produzirem elementos, que dessem conta da representação republicana. Neste sentido, a pintura *Romanos no Fórum*, de João Gomes Corrêa de Farias, adquirida pela intendência municipal interpretava o significado deste momento político, no qual a palavra tornava-se o elemento principal do debate político e imagético republicano no qual o pintor retrata o “instante do coração comunal e do exercício da palavra”²¹³. Os olhares voltam-se para todas as direções, demonstrando que qualquer pessoa poderia estar sendo observada pelos representantes do povo. E, para a implantação de um imaginário, capaz de atender as demandas políticas e sociais, se fazia necessário mostrar ao indivíduo que, no regime republicano ele era representado. Além dessa representação o mecenas procurava reforçar o imaginário encomendando pinturas ou incentivando os artistas a produzirem objetos que pudessem ser adquiridos pelo Intendente.

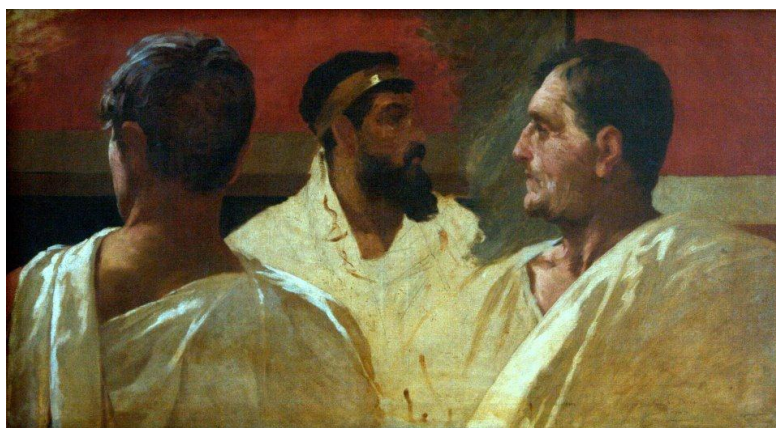


Figura 11: João Gomes Correa de Farias. *Romanos no Fórum*, 1909, óleo s/tela. 50 x 90 cm. Acervo: Museu de Arte de Belém

Ressalte-se que, na primeira exposição que realizou em 1905, Antônio Parreiras pintou duas telas que tinham como objetivo agradar a população local. Para tanto, as pinturas representavam os trechos do bosque municipal. Tendo como objetivo, demonstrar a todos os interessados que o seu trabalho tinha qualidade. A *Folha do Norte* afirmava que Parreiras, o incalculável pintor que o público carioca tanto tem festejado, “tem prontas duas telas representando trechos do bosque municipal, para que se avalie da fidelidade da cópia e se julgue dos seus processos de arte”²¹⁴. Ao receber da imprensa paraense diversos elogios, Antônio Parreiras ganhou ainda mais notoriedade entre os políticos, o que lhe permitiu ser contratado pela intendência municipal e pelo estado para realizar trabalhos importantes para a história do Pará. As alterações urbanas que tanto impressionaram Parreiras contribuíram para

²¹³ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Janelas do Passado, espelho do presente*. Op. Cit. p, 60.

²¹⁴ Exposição Parreiras. *Folha do Norte*, Belém, 16 de junho de 1905. p, 1.

reforçar o imaginário republicano. E como afirma T.J.Clark sobre os avanços realizados por Haussmann na cidade Paris, a “cidade estava apagando suas formas e acessórios”, no sentido de permitir uma nova moldura e esta deveria atentar para os avanços obtidos pelo progresso republicano, “e talvez Haussmann acabasse provando ter fornecido uma moldura na qual uma nova ordem de vida humana poderia ter a possibilidade de existir”²¹⁵.

Em texto denominado “Profissão de Fé”²¹⁶, Antônio Parreiras destaca que ao enveredar pela pintura histórica, obteve diversas vantagens. Haja vista, ter contribuído para um dos momentos mais interessantes da pintura histórica no Brasil, enfatizando que o aspecto predominante de sua pintura é a natureza. Neste caminho o pintor Parreiras, um fluminense renegado, encontra o cenário ideal para a produção de seus trabalhos. A romancista carioca Julia Lopes de Almeida²¹⁷ em texto publicado no jornal *A Província do Pará*, afirmou: “o desejo de ver as terras do Pará”, não apenas pelo Amazonas, enquanto “o maior rio do mundo”, mas pelas suas florestas “negras e impenetráveis”. Além do aspecto urbano no meio das florestas, para a romancista a “acolhedora cidade de Belém” destacava-se por ser moderna, ativa, inteligente e pela sua força e independência soube, “como nenhuma outra, abrir maternalmente o seio carinhoso, para que nele exalasse o último suspiro o maior gênio universal do Brasil”²¹⁸.

A vinda de Parreiras foi vista com entusiasmo pela crítica. Elogiado em Belém, fez sua exposição num dos lugares mais suntuosos da sociedade paraense. Recebeu encomendas da administração municipal, do governo do estado, e de particulares, como a que recebeu do Grêmio Literário Português. Claro que esta boa aceitação do pintor pela cidade de Belém, fez com que tecesse diversos elogios aos paraenses, em particular, aos mecenas enriquecidos com os lucros da economia gomífera. Antônio Parreiras soube como poucos aproveitar a oportunidade que lhe foi dada. Belém viveu a arte. Os republicanos souberam aproveitar as habilidades dos pintores que poderiam criar momentos únicos, transformando a realidade amazônica. Aproximando o povo dos novos valores, as festas cívicas eram o grande

²¹⁵ CLARK, T.J. *Op. Cit.* p, 75.

²¹⁶ PARREIRAS, Antônio. “Profissão de Fé”. Manuscrito - Texto datilografado com correções manuscritas por Antônio Parreiras, sob o título Profissão de fé, em 09 folhas. local e data indeterminados, 27,0 x 21,0 cm.

²¹⁷ Nasceu no Rio de Janeiro em 24 de setembro de 1862, e faleceu na mesma cidade em 30 de maio de 1934. Contista, romancista, cronista, teatróloga. Viveu parte da infância em Campinas (SP). Estreou na imprensa em 1881, quando as mulheres mal iniciavam carreira literária em jornais no Brasil, publicando no semanário *A Gazeta de Campinas*. Fez conferências e colaborou em vários periódicos do Rio de Janeiro e de São Paulo, entre eles *Gazeta de Notícias*, *Jornal do Comércio*, *Ilustração Brasileira*, *A Semana*, *O País*, *Tribunal Liberal*.
Informações disponíveis em:
<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/Mesas/NADILZA%20M%20DE%20BARROS%20MOREIRA.pdf>.

²¹⁸ Antônio Parreiras. *A Província do Pará*, Belém, 11 de junho de 1905. p. 1.

momento de fixação destes valores, como afirma Maurice Agulhon, “a república surgiu num momento de grave depressão econômica”²¹⁹. Fatores este que, no caso do Brasil, levaram a uma necessidade de implantar o novo regime sem a efetiva participação do povo.

Antônio Parreiras: o pintor e a formação acadêmica.

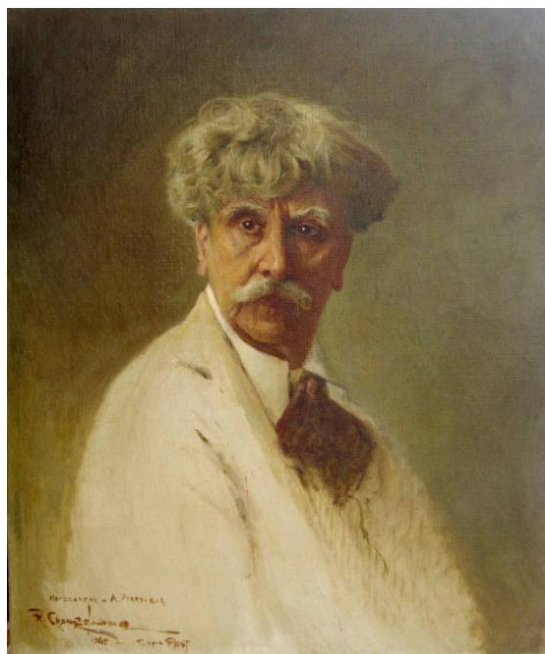


Figura 12: Rodolpho Chambelland: *Homenagem a A. Parreiras*, 1940, óleo s/tela. 50 x 90 cm. Acervo: Museu Antônio Parreiras – Niterói.

Carlos Maciel Levy escreveu uma biografia sobre Antônio Parreiras, na qual destaca toda a formação acadêmica do Pintor. Nascido em janeiro de 1861, começou a se interessar pela arte ao manter contato com jovens pintores. Segundo o biógrafo, Parreiras tinha horror aos livros se interessando apenas por aqueles que continham gravuras. Nos arquivos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, segundo Levy, encontra-se um requerimento do pintor, solicitando admissão no curso noturno de desenho da Academia Imperial de Belas Artes. No entanto, não há qualquer indício de que o mesmo possa ter sido admitido, segundo o biógrafo, Antônio Parreiras foi professor, escriturário e até sócio de uma sapataria, mas não se adaptava aos trabalhos convencionais. Diante de toda essa situação “em fins de 1882, vende a casa que havia herdado do pai, e matricula-se como aluno amador, a 25 de janeiro de 1885, na Academia Imperial de Belas Artes”.

Apesar da matrícula na Academia, enfrentava dois grandes problemas: o primeiro de caráter econômico, haja vista, não ter condições de arcar com o curso, o que decerto

²¹⁹ AGULHON, Maurice. *Op. Cit.* p, 42.

implicava na sua não permanência na instituição. E, não estava satisfeito com os rigores acadêmicos impostos pela instituição. O segundo problema foi praticamente resolvido, pelo seu contato com o pintor e professor de paisagem da Academia Imperial de Belas Artes, o alemão Johann Georg Grimm que vinha atuando à margem da ortodoxia acadêmica e polarizando o talento de um grupo de alunos extremamente independentes. O professor alemão não aceitava os métodos estabelecidos pela instituição, bem como a atuação dos professores “responsáveis diretos por inúmeras provocações e pela sistemática oposição aos métodos adotados”²²⁰. Este fato levou-o a pedir demissão em julho de 1884. Em consequência disso, os alunos que assistiam as suas aulas, partiram com ele, formando o chamado “Grupo Grimm”. No mesmo ano Parreiras é aceito nas aulas de desenho e aritmética do alemão. Com a formação do grupo, os alunos partem para o estudo de paisagem *in loco*. Observando os aspectos da natureza, que segundo Grimm, “deve ser objeto de constante contemplação”²²¹. Neste sentido, os alunos deveriam receber uma educação, na qual pudessem sentir e captar a natureza, apreendendo e interpretando-a.

Antônio Parreiras paisagista inicia sua carreira independente em 1885, realizando uma exposição de sete paisagens de pequenas dimensões. Contudo, realiza oficialmente sua primeira exposição em 27 de maio de 1886, no atelier do fotógrafo Joaquim Insley Pacheco, localizado à Rua do Ouvidor. A exposição não foi bem recebida pelo povo, já que as pinturas históricas tinham lugar privilegiado, abarcavam todos os outros gêneros. Levy chama atenção para a visita à exposição, realizada pelo Imperador Pedro II, o que na opinião do biógrafo, foi suficiente para que a exposição virasse um sucesso. Outra curiosidade interessante, é que antes de ter condições de viajar para realizar estudos na Europa, Parreiras procurou ser um pintor independente, na medida em que a sua ambição e todos os seus esforços dirigiam-se sempre para o ideal de ser um artista profissional, “que trabalhasse com independência e por isso mesmo pudesse sobreviver comedido com os recursos provenientes deste trabalho, exclusivo e intenso”²²². Embalado pelos resultados positivos das suas exposições, Parreiras consegue viajar para a Europa em 1888, se instalando em Veneza. A cultura europeia exerce sobre ele grande fascínio. Em seguida, ingressa na Academia de Belas Artes local, frequentando as aulas do professor lombardo Filippo Cárcano, este apresentava uma aproximação com o estilo impressionista. Ao retornar ao Brasil em 1890, encontra o país

²²⁰ LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Antônio Parreiras: pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro, Pinakothek, 1981. p. 20-21.

²²¹ Escrevi sobre este tema na Revista de História da Biblioteca Nacional e na revista 19&20, n.4. v.V, out/dez 2010. Ver: http://www.dezenovevinte.net/obras/ap_rnc.htm.

²²² LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Op. Cit.* p. 34.

modificado: em vez de um Imperador, encontra um Presidente. É nomeado para o cargo de professor de paisagem da Academia de Belas Artes. Implanta um modelo muito próximo ao de seu antigo professor George Grimm, preferia a pintura ao ar livre. Os seus fundamentos foram adquiridos na convivência “profunda e ardorosa com os ideais da pintura ao ar livre”. No entanto, um novo fator concede-lhe mais segurança e originalidade, com a “síntese amadurecida das convicções naturalistas com o apaixonado temperamento de um artista há longo tempo obstinado em procurar caminhos autênticos e coerentes para o seu trabalho”²²³.

Parreiras era, então, considerado um dos grandes expoentes da pintura nacional. Levy destaca que, daquele momento em diante, o pintor assumira uma maneira de pintar que só se encontra em seu trabalho e, que supera todas as limitações históricas. Há um nítido exagero por parte do biógrafo. Mas este fato demonstra que logo após a vinda da Europa, o pintor diante do novo cenário político, tinha motivos para festejar. A república vinha acompanhada da necessidade de implantação de um imaginário capaz de atender aos objetivos e valores do regime recém-instalado. Transformava os arredores da sua cidade numa espécie de moldura. A cidade que morava necessitava dos elementos do campo, como uma forma de dominação. O pintor de paisagem afastava-se sempre da cidade na busca de elementos capazes de produzir os efeitos necessários aos seus quadros. Estabelecendo uma diferença entre a cidade e o campo, embora a sua representação fosse estabelecida por uma interligação. Clark afirma que “as metrópoles tenham um limite, um lado de fora, um outro lugar onde se possa chegar, como se, ao fazer isso, fosse possível lhes devolver a identidade perdida”²²⁴.

O artista se deparou com cidades onde havia um conjunto de restrições e formalidades, que eram opostas a natureza. Cidades em franco processo de revitalização, na qual a natureza perdia o lugar e as fábricas destacavam-se. Era necessário imaginar uma natureza, criar e representar nas telas a imagem mais natural. No entanto, em alguns momentos devia escapar das cidades, buscar um exílio momentâneo, longe das multidões. Ao pintar os arredores de Cabo Frio o pintor destaca que o estilo empregado naquele momento era o da escola realista, teve que seguir com este estilo, “não tive outra orientação”. Segundo, Parreiras este modo de pintar não o satisfazia, “não podia ser uma expressão de arte”, visto que em todo o canto predominava “a natureza morta”²²⁵. Mesmo que procurasse reproduzir a

²²³ *Idem.* p, 36.

²²⁴ CLARK, T.J. *Op. Cit.* p, 270.

²²⁵ PARREIRAS, Antônio Diogo. *História de um pintor contada por ele mesmo: Brazil – França, 1881-1936*. Niterói: Diário Oficial, 1943. p, 75.

natureza, considerava impossível realizar a sua representação tal. No entanto, ao procurar representá-la, o pintor afirmou que,

Na ânsia infrene de criar (...). Ataquei a tela, freneticamente, sem vacilações.
(...)
Quanto tempo se passou não sei.
A tela estava literalmente cheia. Borrão informe, áspero, pastoso, rugoso de perto. Do longe, porém, tudo se envolvia em tinta cinzenta, bastante transparente para, através dela, se sentir vibrando o tom local.
Tudo em redor de mim se apagava dentro de um ambiente vaporoso... Tudo sem contornos, apenas “massas”.
Então vi na minha tela a visão daquela natureza.
Desde este dia, deixei de copiar para interpretar; e, para sempre me separei de Grimm²²⁶.

Em notícia publicada no *O Jornal*, de 11 de março de 1907, destacava-se certa influência que Antônio Parreiras teria tido para pintar os demais quadros, dentre os quais *A Conquista do Amazonas*. O texto afirma que quando chegou a Europa após a encomenda do quadro, o pintor foi para a Espanha a fim de visitar os museus de arte, “coligindo apontamentos para o seu trabalho”, permaneceu longas horas no Museu do Prado. Esta permanência lhe permitiu estudar as obras de Velásquez. Informação interessante, porque na opinião do crítico seria este mestre da pintura espanhola o “inspirador genial dos seus novos progressos”. Outro local que muito chamou atenção do pintor Parreiras foi o Museu do Louvre, onde passou a contemplar “um quadro de Milet”. E no seu atelier, em Paris, as paredes aos poucos iam ganhando cores, após as análises realizadas nestes museus de arte. Prosseguiu realizando visitas aos museus de Portugal, Espanha, França, Suíça, Inglaterra, Áustria e Itália. Nestes locais, estudava os pintores e as escolas, realizando comparações atentas e aperfeiçoando o estudo e a observação meticulosa dos seus processos de pintura e, “sem procurar imitá-los, acentuando cada vez mais a sua individualidade artística”.

Apesar de Velásquez ter sido considerado pelo crítico do *O Jornal* o inspirador dos novos progressos do pintor Parreiras, este reafirmava que não deixou de estudar com maior cuidado um único artista, procurando surpreender-lhe os segredos de composição e acabamento das suas telas mais notáveis. O crítico afirmava, portanto, que o “errante pintor das selvas brasileiras está tão perfeito figurista quanto daqui partiu aprimorado paisagista”²²⁷. Essa informação é relevante. Ele passa a ver a floresta sobre novos aspectos. Na pintura *Entrada do Bosque Municipal*, 1905 (Fig. 10), a condição de civilizado relacionava-se com a

²²⁶ *Idem.* p. 76. Sobre as formas adotadas pelo pintor Parreiras para executar os seus trabalhos, Ver: SALGUEIRO, Valéria (org.). O caderno de notas de Antônio Parreiras. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/ap_caderno.htm.

²²⁷ O pintor Antônio Parreiras. *O Jornal*, Belém, 11 de março de 1907. p. 1.

forma como as árvores passaram a ser vista pela sociedade, de lugar escuro, que representa a ignorância, adquiriram feições novas, dentre as quais, a arborização e a econômica²²⁸. A prática de arborizar a cidade foi uma das políticas tomadas pela administração de Lemos. O Bosque, portanto, passou a preservar um pouco da natureza amazônica nos arredores de Belém.

A liberdade de pintar.

Svetlana Alpers defende que “a pintura nos transforma em testemunhas visuais de personagens e equipamentos da história”²²⁹, com base neste argumento, pode-se compreender que, a produção de quadros está relacionada com a forma de atuação do pintor. Nas palavras de Alpers, ele “pretende estar acima dos artesãos”. De modo, a produzir “os quadros para os ricos comerciantes”. Estes desempenham um papel importante de compradores de “imagens ilusórias de bens de altíssimo custo”²³⁰. Com base nesta informação, nos questionamos: que valores e que independência os artistas do início da república defendiam? Parreiras procurou se destacar como um pintor independente, “mas não me fiz artista para ganhar dinheiro”, dizia o pintor. No entanto, diversos pintores do final do século XIX e início do XX que receberam encomendas de quadros de retratos, históricos ou paisagem, reproduziram nas telas os modelos e os valores que lhes eram impostos.

Antônio Parreiras afirmava: “nunca pintei senão o que quis pintar”²³¹. Contudo, a liberdade de pintar estava limitada pelas encomendas feitas a um pintor reconhecido e consagrado, que deveria representar nas telas os objetivos do regime republicano, em especial, as ideias de civilização e modernidade. Alpers chama atenção para o artista que produz obras históricas. O pintor deve, obrigatoriamente, transformar-se num ator, como se houvesse a necessidade de representar uma cena. Para a autora, os comentadores modernos sobre a arte holandesa, afirmam que existe uma evocação do ator por parte dos pintores e os tratados sobre a arte era uma tentativa de realçar o status dos artistas, associando-os aos poetas graças a um parentesco comum com os autores. Este fato é importante por demonstrar a forma como os pintores se relacionavam com o público que buscavam atingir. Não procurando apenas ser aceito pelos pintores, mas também pelos jornais locais. Pois qualquer atividade realizada pelo

²²⁸ Keith Thomas explica que “desde o século XIII, havia um comércio estabelecido de madeira para a construção e lenha.” 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. p. 281.

²²⁹ ALPERS, Svetlana. *Op. Cit.* p. 66.

²³⁰ *Idem.* p. 73.

²³¹ PARREIRAS, Antônio Diogo. *Op. Cit.* p. 64.

“ilustre pintor nacional” era largamente noticiada. Buscando assegurar um clima de interação com a sociedade local, Parreiras chegou, inclusive, a visitar escolas belenenses e apresentar-se para os alunos que o aguardavam com ansiedade.

Esteve ontem, às 7 1\2 da noite, em visita ao Liceu de Artes e Ofícios Benjamin Constant o nosso distinto patricio Antônio Parreiras.

Receberam-no cavalheirosamente o diretor, senador Pereira Guimarães, os lentes drs. Ignácio Moura e Enéas Pinheiro, e professores Raymundo Trindade, Porfírio Moreira e Avertano do Nascimento, e os srs dr. Eutychio Pinheiro, Leandro Tocantins e Francisco C., junior.

Parreiras demorou-se algum tempo na aula de desenho, a cargo do professor Carlos de Azevedo, observando detidamente os trabalhos dos alunos. Pouco depois, na sala da congregação, o nosso colaborador dr. Ignácio Moura saudou, em atentado discurso, o proficiente paisagista, que agradeceu, sinceramente emocionado²³².

Sobre a independência do pintor, Gonzaga Duque chama atenção para a produção de Parreiras, no sentido de uma reafirmação da individualidade do autor considerado pelo crítico como forte e enérgica. O pintor ao produzir as suas obras, não escolhia os modelos, fazendo um trabalho rústico e, pertencente à classe de personagens e assuntos que lhes eram prediletos. As obras que pinta, embora, a figura humana apareça, destaca-se pela magnitude da natureza. A liberdade em pintar não está restrita “por nenhum código nem sopitada por nenhuma ditadura”²³³. Michael Baxandall chama atenção para a forma como os pintores observam as estruturas conceituais das sociedades a que pertencem. Portanto, ao observar uma obra, deve-se procurar verificar as ideias práticas que estão embutidas nas imagens representativas. Uma questão que cerca o pensamento de Baxandall relaciona-se com a necessidade de um reconhecimento indireto da seriedade intelectual do artista, além do desejo de aproximar a pintura dos “novos modos de pensar fundados na palavra e no conceito -, mas as instituições não são de fato desabonadoras”²³⁴.

Como as imagens representativas procuram dar conta de um estilo triunfante, os quadros históricos destacam-se pela imponência apresentada, seja em relação ao fato, ou mesmo em relação ao líder que deve ocupar o centro da tela. As exigências passavam por uma reflexão que o artista não deveria realizar, uma vez que os governantes deveriam estar representados como ícones. Peter Burke chama atenção para a postura, o traje, além das propriedades que os cercam, transmitindo um senso de majestade. Diante desta afirmação, Burke destaca que a leitura das imagens apresenta um problema central, que seria o da

²³² Antônio Parreiras. *A Província do Pará*, Belém, 12 de agosto de 1905. p, 1.

²³³ DUQUE, Gonzaga. *Contemporâneos: Pintores e Escultores*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929. p, 44.

²³⁴ BAXANDALL, Michael. *Op. Cit.* p, 122.

identificação das convenções narrativas ou “discurso”, levando a diversas interpretações, quando a convenção determinava outra análise. Por isso, as narrativas “se baseiam em fórmulas de algum tipo”, o que se procura é uma “tentativa de congelar a ação, de captar a história numa única imagem”²³⁵.

Considerando estas afirmativas, o pintor se via vinculado ao conjunto de regras impostos pela academia. Sendo que, o destaque relacionava-se com a forma como o mesmo era contrato para executar trabalhos direcionados a órgãos estatais ou casas particulares. Por isso, Fernand Braudel ressalta que “a arte não é gratuita”²³⁶, na medida em que o diálogo entre os pintores e mecenas é estabelecido por uma dependência. Neste caso, as encomendas direcionam o modo como o pintor realiza seu trabalho. Mesmo quando os pintores se consideravam independentes T. J. Clark diz que, quando saíam para o campo “em torno de Paris nos anos 1870”²³⁷, na busca de paisagem, “sabiam que estavam escolhendo, ou aceitando, um lugar que era fácil (quase convencional)”. Pois a busca do lugar a ser representado deveria ser o que mais agradava ao público. Neste caso, quando recorreremos às pinturas realizadas por Antônio Parreiras e, que foram encomendadas por Antônio Lemos, a imprensa frisava que os quadros “constituem eles reproduções admiráveis de trechos da cidade, avenidas, bosque”²³⁸. Portanto, estamos diante de paisagens arranjadas, o que Clark chama de “uma transição visível – ou simbólica”, porque “os arredores de Paris, já não eram mais nem cidade nem campo”²³⁹. A paisagem produzida transformava-se numa ilusão superficial, na medida em que os pintores acreditavam que haviam deixado à cidade para trás. Neste caso, eles criariam a própria paisagem ali, “num lugar em que podia encher de objetos íntimos, aros, chapéus, café, crianças, esposas, criadas. Seria um interior, uma ficção, um *hortus conclusus*”²⁴⁰. A pintura *Entrada do Bosque Municipal*, 1905 (Fig. 10) mostra que há uma distância entre a cidade e os seus arredores. O Bosque, portanto, era o lugar onde as pessoas passeavam, divertiam-se, respiravam o ar puro. A revista *A Semana*, de 13 de agosto de 1921, chamava atenção para o domingo no Bosque, enquanto uma atividade realizada longe da cidade, ou seja, nos arredores de Belém. Juca Bohemio, em poema denominado *O Bosque*, diz que:

Leitores, a fita nova
É o verão que se inicia;

²³⁵ BURKE, Peter. *Op. Cit.* p, 180

²³⁶ BRAUDEL, Fernand. *O modelo italiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p, 154.

²³⁷ CLARK, T.J. *Op. Cit.* p, 211.

²³⁸ Os novos quadros de Parreiras. *O Jornal*, Belém, 08 de agosto de 1905. p, 1.

²³⁹ CLARK, T.J. *Op. Cit.* p, 215.

²⁴⁰ *Idem.* p, 267.

A graça, o “chic”, a folia
Da tentadora estação,
E’ o Bosque! Quereis a prova?
Ide ao domingo, em passeio.
Ao Bosque, que agora é o seio
Verdadeiro de Abrahão.

Entre as árvores rendadas
Do verde que agrada a vista,
Não há velho que resista
A alegria que ali vai...
Crianças endomingadas
São, no Bosque, aves em folga,
E essa alegria hoje empolga
O mais sisudo papai²⁴¹.

O poema destaca a importância dos arredores de Belém para a sua população. Local de lazer no qual as crianças se divertiam, em especial, nos dias de Domingo. Os aspectos da cidade estavam evidenciados no Bosque. Uma característica marcava a cidade, isto é, a “invasão dos que procuravam diversão”, visto que os periódicos colocavam em evidência, as gravuras do lugar. O bosque foi representado por Antônio Parreiras. Mas era necessário registrá-lo sem as alterações trazidas pelo desenvolvimento urbano. A mudança não é percebida. As alterações deveriam estar representadas, enquanto um processo natural, no qual o “espectador devia sentir que o processo era acidental, quase recatado, um pouco de devastação, mas não mais do que isso”²⁴². Neste caso, qual o motivo que levou a administração municipal a selecionar a entrada do Bosque, bem como a *Clareira do Bosque Municipal* (Fig. 13)? No primeiro capítulo, falamos a respeito do Congresso Político de 1903, neste evento, as autoridades reuniram-se naquele lugar para debater os rumos da política paraense. Portanto, o local tinha algo de especial: não poderia ficar eternizado apenas nas fotografias. Deveria estar revestido de um valor, quase mitológico. O maior pintor de paisagem do Brasil, daquele momento, iria representá-lo. Rosa Arraes, ao estudar este quadro, destaca a forma como o pintor se envolve com a natureza “ao ponto de retirar a figura humana desta sua obra”²⁴³. Neste caso, a independência do pintor pode ter sido demonstrada por esta atitude de exclusão.

No entanto, a *Folha do Norte* de 09 de agosto de 1905, considerava que a “encomenda para quem quer que viva da arte”, tem um efeito negativo na medida em que limita a atuação do pintor. E, o artista não tendo a possibilidade de agir de forma

²⁴¹ Cine Revista: O Bosque. Revista A Semana, Belém, 13 de agosto de 1921.

²⁴² CLARK, T.J. *Op. Cit.* p, 263.

²⁴³ ARRAES, Rosa Maria Lourenço. *Op. Cit.* p, 111.

independente, adota as posturas impostas pelo mecenas. A sua inspiração fica limitada, como se estivesse sofrendo um aprisionamento moral. Portanto, “não é o mesmo quando o artista, consciente da sua pessoa, ou mesmo inconsciente do momento psicológico que atravessa, se deixa arrebatado pela inspiração própria”²⁴⁴. A pintura e as fotos que circularam em Belém, mostrando o Congresso Político, permitiriam ao contemplador um retorno ao passado, possibilitando a visualização de um dos momentos políticos mais importantes do começo de república. Rosa Arraes destaca ainda, que o “artista revelava a monumentalidade da mata”, de modo que a “diversidade de tons verde e sépia, que se graduavam na perspectiva de um infinito”²⁴⁵ levam o olhar do observador a se perder na profundidade e altura da tela. Temos com esta análise o que Meyer Shapiro chama de “pertencimento ao perceptivo” no qual se estabelece diversas características e valores dos temas, bem como entre a teoria e a prática do artista. Ou seja, uma das características do estilo *Impressionista* está demonstrado nesta representação. A imagem é visualizada como um local fixo e, com características constantes, contudo, “o pintor abordou-a pensando em seu aspecto momentâneo, em sua luz, atmosfera e movimentação”²⁴⁶.



Figura 13: Antônio Parreiras. *Clareira no Bosque*, 1905, óleo s/tela. 99,3 x 149,5 cm.
Acervo: Museu de Arte de Belém – PA

Clark confirma que estes espaços de uso coletivo, eram aproveitados pelos grupos dominantes, tornando-se “um grande campo simbólico”, na medida em que giravam todas as

²⁴⁴ Quadros de Parreiras. *Folha do Norte*, Belém, 09 de agosto de 1905. p. 1.

²⁴⁵ ARRAES, Rosa Maria Lourenço Arraes. Op. Cit.

²⁴⁶ SCHAPIRO, Meyer. Op. Cit. p. 28.

formas de liberdade. Era um local de lazer, mas também, onde se estabeleciam as disputas políticas e sociais. A busca de uma “liberdade, realização, naturalidade e individualidade”, estes elementos eram considerados essenciais pelos grupos políticos, que viam nestes lugares “ações tanto de retaguarda como de ataque eram montadas, e a desinformação saltava aos olhos”²⁴⁷. Alpers ressalta que Rembrandt, na condição de mestre de seu atelier, soube afirmar a sua liberdade individual, desvinculando-se da dependência dos mecenas ou mesmo de patrocinadores. Este é um dos casos raros, nos quais o artista é capaz de estabelecer uma rede de negócios, utilizando-se do mercado para vender as suas obras a preços estabelecidos por ele. Mas para a utilização do mercado, o status do pintor era essencial, considerando o aspecto da profissionalização. Para tanto, a institucionalização da mesma permitiria a reivindicação e a afirmação de critério de competência. Contudo, mesmo sabendo que os sujeitos capazes de adquirir as suas obras eram as famílias de posse, Alpers destaca que “a corte e família são temas aos quais jamais se dedicou, na vida ou na arte”²⁴⁸. Portanto, para qualquer pintor, a perspectiva seria a de se ver livre dos mecenas. Mesmo diante de uma situação de encomendas, o artista reclamava a sua liberdade a todo o momento. E, as obras produzidas de maneira independentes, levavam o artista a estipular um valor de mercado, estabelecido por uma relação de troca de mercadorias. Neste sentido, “o valor é uma construção social ou humana produzida num sistema de relações ativado pelos desejos humanos”²⁴⁹.

²⁴⁷ CLARK, T.J. *Op. Cit.* p, 276.

²⁴⁸ ALPERS, Svetlana. *Op. Cit.* p, 272.

²⁴⁹ *Idem.* p, 294.

Capítulo 3 A tela *A Conquista do Amazonas* de Antônio Parreiras

Elementos construtivos da identidade amazônica.

Com o apogeu da economia da borracha, a região amazônica vivenciou uma fase de esplendor, representada pelos investimentos feitos em infraestrutura, realizados nas cidades de Belém e Manaus. Visando atender as necessidades produzidas pela *Belle Époque*, os políticos paraenses procuravam mostrar o quanto à sociedade amazônica encontrava-se civilizada, precisavam construir uma nova moral associada à pedagogia cívica, que iria formar cidadãos capazes de se identificar com os valores nacionalistas trazidos com a implantação da república. Neste sentido, as atividades desempenhadas pelos governantes demonstravam que havia uma ligação não só com as necessidades do estado, mas também com as elites locais que exigiam transformações urbanas. Afinal, a Amazônia estava inserida num contexto mais amplo, visto que os olhos do mundo estavam voltados para a região. Com isso, a presença cada vez maior de investidores estrangeiros era um indicativo desta nova realidade, com a elaboração de um discurso nacionalista e moralista, de maneira a criar as estruturas que favorecessem a vida na cidade. Os grandes eventos deveriam ocorrer, os artistas deveriam se deslocar para as cidades amazônicas. Neste sentido, os grandes espetáculos favoreceriam este imaginário, a exemplo das grandes óperas realizadas nos teatros (Teatro da Paz e Amazonas). O cinematógrafo ganhava destaque cada vez maior. Os jornais locais anunciavam diariamente os nomes dos artistas e os horários das apresentações²⁵⁰. A vida cultural belenense fervilhava. Havia uma espécie de amadurecimento cultural. Neste momento, grandes nomes das artes vinham apresentar o resultado das suas produções na Amazônia. Ganhavam destaque, na sociedade local, pessoas que adquiriram obras para formar coleções particulares, demonstrando o quanto estavam civilizados, detalhe importante na formação da identidade regional e nacional, era de verdadeiro “deslumbramento a impressão que se recebe na capital do Pará”, e a população contemplava as preciosas e opulentas coleções de quadros e objetos de arte “acumulados em 65 galerias de pintura pertencentes a amadores, ao estado e a intendência municipal²⁵¹”.

Obras de artes de paisagem, gênero e, em especial, de caráter histórico destacavam os aspectos e as belezas regionais, eram responsáveis por elaborar um discurso de valorização da cultura e da história amazônica, pois ganhava ênfase cívica-educacional,

²⁵⁰ Variedades norte-americanas: primeira companhia. Alguns dos principais artistas. *O Jornal*, Belém, 12 de junho de 1907, p. 4.

²⁵¹ DUQUE ESTRADA, Osorio. *Op. Cit.* p, 32.

levando os governantes a realizarem encomendas aos artistas pintores. Neste sentido, a exposição de Antônio Parreiras de 1905, além de ter sido um grande sucesso, conforme registro dos jornais, destacava-se por projetar a região no cenário nacional. Diante de tal sucesso, o intendente de Belém, Antônio Lemos, encomendou um conjunto de 8 (oito) trabalhos, que deveriam destacar os principais logradouros e ruas da cidade de Belém. No dia 08 de agosto de 1905, Parreiras abria nova exposição em Belém, intitulada pelo *O Jornal*, de “*Os Novos quadros de Parreiras*”, foi realizada no *Foyer* do Teatro da Paz, e mais uma vez considerada sucesso de público. E, por se tratar de encomenda oficial, o pintor recebeu elogios sobre as mais novas obras. O crítico de arte destacava que “Constituem eles reproduções admiráveis de trechos da cidade (...)”. Com isso, a crítica fazia questão de destacar o quanto o regionalismo estava presente nas obras que iriam compor a pinacoteca municipal. Esses elogios procuravam reforçar o desenvolvimento que Belém vinha sofrendo. O que foi posto nas telas eram, necessariamente, os trechos mais importantes na visão de Antônio Lemos. Novamente, o texto do crítico afirmava que o frequentador estava olhando as telas “ultimamente animadas pela inspiração de Parreiras, ninguém há que não experimente logo a sensação do meio que nos circunda e não logre a visão dos trechos mais sedutores da nossa bela capital”.



Figura 14: Exposição Parreiras, 1905. Foyer do Teatro da Paz.

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

O texto do periódico afirmava não ser capaz de lançar uma crítica ao trabalho, e caso tentasse seria uma pretensão demasiada, não era possível devido aos limites da notícia ligeira, que tinha a função apenas de demonstrar uma impressão dos novos quadros. A crítica

só poderia ser realizada por meio de uma análise mais técnica, na qual se exararia uma opinião rigorosa sobre os trabalhos de um artista “cujo nome impõe ao que lhe vai dizer sobre os trabalhos o máximo escrúpulo e a maior segurança nos juízos”²⁵². Destaque-se que a crítica de arte demonstrava uma preocupação com os aspectos do belo, do gosto e do civilizado. Neste caso, o que fazemos neste trabalho é um tanto complexo, apesar de valermos-nos das ideias tirada do universo do pintor, não significa que a intenção do artista era realmente a que supomos. Ao analisarmos a crítica de arte, não podemos considerá-la como um registro puro. Segundo Baxandall a pintura é vista num dado momento histórico, de acordo com determinados objetivos e características. Neste sentido, a pintura “sofre as injunções e sugestões genéricas de uma moda e de uma tradição essencialmente literária”²⁵³.

As formas como as obras de arte são analisadas podem, de acordo com a sua época e, respeitando os aspectos normativos e convencionais, “tornar-se muito opressivo”, na medida em que grande parte das críticas feitas, em fins do XVIII e início do XIX, não foram, segundo Baxandall, realizadas por críticos de arte propriamente ditos, havia uma limitação: o crítico não advinha de uma formação acadêmica. Contudo, o Pará do início do XX destacou-se pelas constantes publicações realizadas nos periódicos, pelos de críticos que se destacaram por construírem e reforçarem conceitos estéticos. Ressalte-se que o interesse pelas artes plásticas que, diariamente estampavam as páginas dos jornais, segundo Figueiredo, “acabou promovendo antigos artistas da cidade”²⁵⁴. Detalhe relevante, na medida em que o público amazônico reavivava a sua memória, delimitando o campo de atuação de um grupo de pintores paraenses.

Paisagem amazônica em Antônio Parreiras: A exposição de Parreiras de 1905.

Quando estive em Belém, em 1905, Antônio Parreiras era considerado um pintor consagrado. A imprensa paraense afirmava que a elite artística local se depararia com a produção de um “notável paisagista brasileiro, o qual desde ontem se acha em Belém, vindo da Capital Federal a bordo do *São Salvador*”²⁵⁵. Parreiras objetivava realizar uma grande exposição das suas 41 telas a óleo²⁵⁶. Inicialmente, iria expô-las no *hall* do Colégio Paes de

²⁵² Os novos quadros de Parreiras. *O Jornal*, Belém: 08 de agosto de 1905. p. 1.

²⁵³ BAXANDALL, Michael. *Op. Cit.* p. 128.

²⁵⁴ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos. Op. Cit.* p. 37.

²⁵⁵ Exposição de pintura. *O Jornal*, Belém, 03 de junho de 1905. p. 1.

²⁵⁶ O Jornal de 04 de junho de 1905 destaca quais as telas forma expostas naquele Vernissage:

“Gentilmente recebido, ontem pelo Sr. Dr. Governador do Estado, vae o pintor Antônio Parreiras, a conselho de s. Exa. fazer a exposição de seus quadros do foyer do teatro da Paz.

Carvalho. Contudo, pela receptividade que teve e, ao ser acompanhado pelo professor e pintor Carlos Azevedo, o governador Augusto Montenegro ofereceu o *Foyer* do Teatro da Paz. Importante palco de espetáculos. Quando foi aberta a exposição, a população correu para conferir de perto, as obras tão comentadas nos jornais locais. O “aplaudido pintor brasileiro” foi recepcionado com demonstrações de apreço por todas as classes sociais de Belém. O governador do Pará e o intendente de Belém proporcionaram o mais cordial agasalho, facilitando todos os meios para a realização da sua exposição, tanto que a imprensa de Belém e os “telegramas têm dado noticia da recepção e do êxito de Parreiras”²⁵⁷.

A imprensa de Belém destacava que, desde as primeiras notícias, começou a manifestar-se na população uma verdadeira ansiedade pela exposição artística, de modo assumir o fato da inauguração as proporções de uma “notável manifestação de bom gosto da sociedade de Belém”²⁵⁸. A exposição foi bem aceita. E os jornais diariamente noticiavam o número de frequentadores, fornecendo-nos estatísticas dos visitantes à exposição. A grande quantidade de observadores dava ideia do sucesso que vinha sendo obtido no Pará por Antônio Parreiras. No dia 23 de junho de 1905, a repercussão da exposição foi tão grande que o número de visitantes chegou a 3.003 e a uma hora da tarde, horário em que a exposição deveria ser fechada, ainda muita gente disputava um lugar para ver os “belos quadros expostos, havendo necessidade de, por algum tempo, impedir as entradas para evitar atropelos”²⁵⁹.

Além disso, devido à importância que obteve na exposição grande parte das suas obras foram adquiridas pelas autoridades e apreciadores locais. Embora não tivesse sido a primeira grande exposição de artes realizada no Pará, pois nomes consagrados já haviam passado pela região e realizado exposições importantes²⁶⁰. Parreiras, ao contrário, além da exposição que realizou, recebeu diversas encomendas, como já citamos anteriormente,

São estas as telas constantes do catalogo que nos ofereceu: - Morte de Virginia, Esperando o Zagal, Tormenta, Morte do Pastor, Ovelha ferida, Tarde de Agosto, No tanque, Cena da roça, Naufrágio, Cabana abandonada, Interior de cabana, Brejal, Rochedo da Boa-Viagem, Mau tempo, Tarde de Dezembro, Sudoeste; Luz matutina, Parque abandonado, Marinha, Villagem de pescadores, Lar infeliz, Vencido, Manhã de neblina, Ressonando, Alvorada, Trabalho, Arethusa, Cabana de pescadores, Esperando o norte, Reflexo, Solidão, Adormecida, Triste noticia, Calmaria, Agonia dos amendoeiros, Depois da chuva, Nevoaça, Uma impressão, Pasto em Julho e mais umas três ou quatros que se não acham nele compreendidas.

O Sr. Dr. Augusto Montenegro aceitou o convite de Parreiras para inaugurar-lhe a exposição, o que, como já dissemos se fará em breves dias.

Serão gratuitas as entradas, custando apenas, os catálogos o preço de 1\$000, cada exemplar”. Exposição de pintura. *O Jornal*, Belém, 04 de junho de 1905. p. 1.

²⁵⁷ O pintor Parreiras. *O Jornal*, Belém, 16 de junho de 1905. p. 1.

²⁵⁸ O pintor Parreiras. *O Jornal*, Belém, 21 de junho de 1905. p. 1.

²⁵⁹ O pintor Parreiras. *O Jornal*, Belém, 23 de junho de 1905. p. 2.

²⁶⁰ Para uma leitura mais aprofundada sobre a grande quantidade de exposições realizadas em Belém, Ver: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos. Op. Cit.*

àquelas realizadas pela intendência municipal, pelo governo estadual. De última hora recebeu a encomenda do Sr. Domingos Barreira, que era presidente do Grêmio Literário Português, um *croquis* de um quadro histórico, representando a chegada das primeiras caravelas portuguesas à Bahia cabralina. O pintor havia passado pelo estado da Bahia, e segundo a imprensa “conhece bem o assunto”, aceitou a encomenda e para tanto, aproveitou na execução os apontamentos do seu álbum de viagem. A pintura definitiva seria transportada para uma das paredes do salão nobre do Grêmio Literário pelo pintor Irineu de Souza²⁶¹.

Fazendo referência ao quadro “Tormenta” a imprensa destacava o papel da natureza, de modo a empolgar a atenção do espectador. Assim, as figuras em número de seis pescadores pressurosos em furta as redes e as embarcações, além da temerosa tempestade que se apresentava na pesada calmaria acentuada habilmente. São unicamente acessórios do quadro, servindo para completar a expressão fornecida pelo negro céu proceloso e pelos vagalhões que apenas se começam a elevar, dobrando ligeiramente sobre si mesmos franjas de espuma. As emoções foram despertadas pelas pinturas de Parreiras, no quadro Lar Infeliz, o crítico João Andréa em artigo publicado no *O Jornal* destacava que havia uma profunda tristeza, tudo ali representava a miséria, demonstrava uma extrema pobreza em que “vive aquela gente, tudo é desolação e angustia”. No quadro, o corpo da mulher foi colocado numa posição tortuosa, sucumbida na grande dor que lhe dilacera a alma, ainda entre as mãos crispadas, o rosário de que se servia para implorar a piedade divina. Para o crítico, se não fosse a linha sinuosa do corpo, o ambiente do quadro ficaria monótono “com as muitas verticais formadas pelos batentes das portas e das janelas e pelas do fogão”, visto que estão todas muito próximas umas das outras, além disso apresentavam-se cortadas por algumas outras linhas horizontais”²⁶². As telas produzidas para esta exposição contaram ainda com três, especialmente preparadas, observando a paisagem local, fato este determinante, na medida em que Antônio Lemos as adquiriu. Neste caso, a natureza local ganhava importância pela paleta do pintor fluminense, já que de acordo com *A Província do Pará* tratava-se de uma verdadeira representação da natureza brasileira sendo “as suas paisagens, admiráveis cópias da natureza brasileira e podem figurar nos mais preciosos museus”²⁶³.

²⁶¹ O pintor Parreiras. *O Jornal*, Belém, 13 de agosto de 1905. p, 1.

²⁶² O pintor Parreiras. *O Jornal*, Belém, 14 de junho de 1905.p, 1.

²⁶³ Na exposição Parreiras. *A Província do Pará*, Belém, 11 de julho de 1905. p, 1

A natureza Amazônica: as encomendas de Antônio Lemos

O Intendente de Belém Antônio Lemos, segundo Figueiredo “havia consolidado a sua imagem de mecenas e apreciador do requintado universo artístico”²⁶⁴. Quando a exposição de Antônio Parreiras foi inaugurada, diversos intelectuais fizeram questão de estar no *vernissage*, demonstrando o quanto a cidade de Belém encontrava-se civilizada. Este motivo levou muito destes intelectuais a adquirirem as obras expostas, ao mesmo tempo em que as encomendas artísticas demonstravam o poder econômico da sociedade belenense. Havia uma necessidade de representar nas telas de um grande pintor, as imagens das paisagens comuns aos moradores de Belém. Contudo, elas deveriam demonstrar a beleza e imponência da natureza amazônica. Antônio Lemos demonstrava ainda uma preocupação com os valores nacionais, visto que trabalhava na construção da identidade regional, buscando a formação de uma imagem de república enquanto algo capaz de favorecer o pleno desenvolvimento econômico. Assim, ao encomendar um conjunto de oito trabalhos para compor a Pinacoteca municipal, Lemos assumia o papel de mecenas e conhecedor das belas artes. E, sobretudo, de alguém que via nestas obras a possibilidade de eternizar as belezas da cidade de Belém. Frisava que as imagens deveriam representar os principais logradouros e monumentos da cidade, aliás, tratava-se de uma pintura direcionada, porque não cabia ao pintor escolher o local a ser representado, poderia apenas melhorar alguma distorção. Portanto, o pintor estava vinculado à limitação imposta pela encomenda fechada nos argumentos do intendente. A natureza tropical, com seu verde exuberante, com as suas opulências originais, “sua abundância fecunda de luz criadora e sadia” encontrou no pincel do “exímio paisagista um intérprete apaixonado”, que lhe sentiu “a alma, que viveu por instantes o seu fulgor e a sua magnificência, do modo mais extraordinário e admirável”²⁶⁵.

Claro que o argumento acima está de acordo com os critérios estabelecidos pela administração municipal. *O Jornal* reforçava o discurso político, defendendo de forma clara, que o *paisagista* agiu de forma apaixonada, revelando as belezas naturais da capital do Pará. Nessas telas prevalecem os aspectos naturais, uma visão romantizada executada pelo pintor paisagista. Os elementos da natureza amazônica vão se destacando, as oito telas foram confeccionadas e, expostas no mês de agosto de 1905. Segundo, o crítico tratava-se de belíssimas representações de trechos da nossa cidade e do bosque municipal, que se destacava por certo realismo das imagens. De modo, que a natureza com as suas maravilhas e seus tons vigorosos, representam a opulência e, os encantos da cidade “refletidas nas telas do talentoso

²⁶⁴ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Eternos modernos. *Op. Cit.* p, 48.

²⁶⁵ Os novos quadros de Parreiras. *O Jornal*, Belém, 08 de agosto de 1905. p, 1.

Parreiras”²⁶⁶. Neste sentido, temos o que Fernand Braudel destaca como a imposição do gosto, “o cliente que encomenda, escolhe, impõe o seu gosto”. Assim, as obras de Parreiras, a partir dos interesses de uma elite, são definidas pela busca de ser “invejada e, no caso, exibicionista”. No entanto, diferente do pensamento de Braudel ao afirmar que na Itália do renascimento o “povo não entra nos quadros de uma civilização”. No caso das encomendas feitas por Lemos, objetivava-se uma construção de um povo educado pelos olhos, e que deveria reverenciar a cidade de modo que os valores republicanos fossem expressos a partir da necessidade e dos desejos da sociedade, embora sejam traduzidos pelas hierarquias.

Em Belém, assim como em Florença, o povo era pouco percebido durante as festas cívicas, posto que a arte e o pensamento orientam-se, “portanto, se decidem no alto das hierarquias sociais. Se a rica burguesia fosse a única a dizer sua palavra, tudo se tornaria racional”, mas não podemos esquecer que apesar da fraca participação da pequena e média burguesia nas decisões políticas, as suas orientações ficariam restritas ao “universo da sentimentalidade”²⁶⁷. As obras de arte serviram para orientar os interesses de uma elite que buscava consolidar-se no poder. No caso do Pará, essa elite vinha discutindo os caminhos a serem consolidados com a instalação do novo modelo. Assim, os republicanos definiam o papel que cada elemento deveria ocupar na sociedade. A legislação do período exerceu um papel fundamental, ao impor um conjunto de normas e valores a serem respeitados pela população belenense.

A cidade urbanizada seria eternizada nas telas do respeitado pintor. Renomado e reconhecido por todos os membros da sociedade para dar legitimidade e reforçar o imaginário republicano de que o progresso só seria possível, a partir de um discurso positivista, que destacava a sociedade pela busca em consolidar o desenvolvimento econômico e social. Com as encomendas feitas pela administração municipal, Antônio Parreiras passava horas visitando os locais que seriam retratados nas telas, de modo a perceber a natureza amazônica e, a maneira como deveria ser retratada e exposta, obedecendo aos valores estabelecidos pelo mecenas. Antônio Lemos havia escolhido os seguintes pontos de Belém para serem pintados por Antônio Parreiras, devendo essas telas pertencer a intendência municipal. *Entrada do bosque; A clareira do Congresso; A choupana de Atalá*, abrangendo grande parte do bosque; *a Catedral e parte da praça D. Frei Caetano Brandão; interior da Catedral; Parque Baptista Campos; Praça Republica*, abrangendo o monumento e a fachada do teatro; *o porto; umas das*

²⁶⁶ O pintor Parreiras. *O Jornal*, Belém, 06 de agosto de 1905. p, 1.

²⁶⁷ BRAUDEL, Fernand. *Op. Cit.* p, 65.

*avenidas da Praça da Republica; praça visconde Rio Branco e quartel de bombeiros*²⁶⁸. As produções do pintor mostravam que ele já havia se interessado bem antes por expor os seus trabalhos no Pará, além de demonstrar certo interesse pela natureza amazônica, uma vez que o Pará era tido como um estado capaz de prestar homenagens a artistas, como já havia feito com Carlos Gomes. Segundo Julia Lopes de Almeida, em texto publicado na *A Província do Pará*, de 1905, o Pará vinha destacando-se por ser capaz de exercer atração sobre os artistas, além de mostrar-se civilizado:

(...)

Preitos a artistas, só os sabem prestar os povos cultos ou de elevados instintos. Atraindo Carlos Gomes, o Pará revelou-se.

Pensando nisso, lembra-me perfeitamente de que um dia, em minha casa, conversando com o pintor Parreiras, perguntei-lhe:

- Porque não vai ao Pará?!

Ele percebeu talvez nessa pergunta o desejo de eu ver depois reproduzidas nas suas telas paisagens que de outro modo me não será dado ver, e a conversa perdeu-se em assuntos vagos... Nem ele se lembraria disso e nem teria talvez reparado no meu sorrisinho satisfeito quando há dias me disse na sua linda exposição:

- Sabe?! Vou ao Pará!

(...).²⁶⁹

O Pará exerceu esta atração sobre Parreiras. Em seus novos quadros ficou evidente que a natureza amazônica, apesar de estar domesticada, demonstrava o quanto o homem ainda era dominado por ela. E, os avanços políticos davam um novo direcionamento para a região. A cidade de Belém poderia ser observada. Ganhava vida nos olhos dos observadores. Os jornais destacavam o quanto a nova exposição de Parreiras reproduzia com realidade os aspectos mais belos da cidade de Belém. O crítico iniciou a sua análise pela maior tela, a que reproduzia a clareira do bosque municipal, onde se realizou um dos “nossos maiores acontecimentos políticos”. Neste quadro, o sentimento foi de “verdadeira admiração”. O crítico de arte destacava que o artista não poderia ter sido mais feliz, o tom verde escuro das folhagens das árvores ganhava ênfase, na medida em que não havia “ali um só exagero de cor, um só abuso de colorido, a sombra é verdadeira, a luz admirável”, o artista havia vencido as maiores dificuldades da perspectiva nesse “magnífico trabalho”.

A análise das obras de Parreiras continua, demonstrava que seria grave injustiça não especializar na galeria os quadros que mais “nos parecem dignas de admiração”. O pintor transportou para a tela um dos formosos aspectos da Praça Batista Campos, conseguiu um sucesso de crítica mais exigente. A representação “é real, é flagrante, é verdadeiro”, o lago

²⁶⁸ O pintor Parreiras. *O Jornal*, Belém, 05 de julho de 1905. p, 1.

²⁶⁹ Antônio Parreiras. *A Província do Pará*, Belém, 11 de junho de 1905. p, 1.

estende-se em baixo à sombra da vegetação, sob a dolência do céu tranquilo e morno, dando a medida “exata da emoção do artista”, toda ela derramada na melancolia daquelas águas cheias tristeza, “não se poderia fazer mais do que o alcançado pelo artista”²⁷⁰. Neste sentido, a encomenda da intendência municipal tinha como objetivo uma autopromoção, na qual o Intendente Antônio Lemos era o grande arquiteto, responsável pelo embelezamento da cidade de Belém. Para tanto, as pinturas reforçariam o imaginário de uma cidade culta, já que são capazes de “oferecer aos sentidos uma tradução sensível, sem erros, da mesma realidade perfeita que o intelecto apreende por intermédio dos conceitos gerais e do raciocínio”²⁷¹.

A república paraense ganhou destaque privilegiado, necessitava criar argumentos capazes de mostrar o quanto o novo regime era especial. Uma pintura chamou a atenção de todos, já que se tratava da *Clareira do Bosque municipal* (Fig. 13). O mesmo local onde foi realizado o Congresso político de 1903, novamente estaria nas lembranças da população belenense. A diferença, agora, residia na possibilidade de toda a população poder visualizar o local exato dos acontecimentos que pararam a cidade naquele ano. Era, portanto, um local para ser admirado, em virtude dos acontecimentos políticos que nortearam os caminhos da política paraense. J. Eustaquio de Azevedo concluía que a inspiração dos pintores é buscada “nas maravilhas mitológicas, nos símbolos pagãos, nos mistérios da fé religiosa, nos feitos históricos, nos quadros múltiplos da vida real, tal como fazem os escultores e os poetas”²⁷². Portanto, o artista e o poeta são os dois tipos que produzem coisas de valor diferente, por força de uma “mesma atividade imitativa, mimética”²⁷³. O primeiro seria capaz de fabricar objetos, que passam a ser considerados úteis, na medida em que imitam ou mesmo reproduzem coisas mutáveis do mundo.

Em contrapartida aos apontamentos feitos pelo *O Jornal* e *A Província do Pará*, a *Folha do Norte* destacava que por se tratar de encomendas, o pintor Parreiras não teria tido a liberdade para criar os efeitos e acrescentar maiores detalhes as suas pinturas. Portanto, o crítico afirma que a encomenda para quem quer que viva da arte, “não importa qual seja o ramo escolhido, tem para a imaginação do artista o efeito da grilheta atada aos pés dum condenado”, ou seja, não permitiria ao artista agir ao seu gosto. E embora seja largo o espaço diante dele, “isso não diminui o efeito moral da prisão”. Neste caso, não seria o mesmo quando um artista, consciente da sua pessoa, ou mesmo inconsciente do momento psicológico

²⁷⁰ Os novos quadros de Parreiras. *O Jornal*, Belém, 08 de agosto de 1905. p. 1.

²⁷¹ NUNES, Benedito. *Op. Cit.* p. 42.

²⁷² AZEVEDO, J. Eustachio. *Bellas Artes: palestras literárias*. Belém: Livraria carioca, 19??. p. 20.

²⁷³ NUNES, Benedito. *Op. Cit.* p. 25.

que atravessa se deixa arrebatado pela inspiração própria. Por isso, as imagens analisadas pelo crítico, apesar da limitação imposta pelas encomendas, “absolutamente, não quer dizer que são fracos os quadros que vimos”, todos eles obedecem, segundo a análise “a maneira do pintor, não desdouram o exímio paisagista, que é um raríssimo exemplo de atividade no Brasil”²⁷⁴.

Apesar da crítica ao ato de criação, o pintor Parreiras recebeu fortes elogios. As imagens reproduzidas nas telas mostravam o regional, permitindo uma identificação dos elementos comuns aos moradores de Belém. Antônio de Carvalho, ao destacar o *Trecho da Avenida São Jerônimo* (Fig. 8), chama atenção para a forma como o mesmo foi executado, “a sua fatura pôde ser considerada rigorosamente moderna” e, a representação abordada pelo pintor chama atenção do crítico pela preponderância do tom verde “escura e luxuriante”. Assim, reforçando importância da natureza amazônica domesticada, além do que o texto publicado na *A Província do Pará*, no dia 09 de agosto de 1905, chama atenção do leitor para a iluminação, em meio à “(...) arborização urbana, entre a qual se destaca um globo de (...) voltaico da iluminação pública”. A paisagem marcada pelas gigantescas mangueiras fecha o ambiente tornando-o escuro, porém permite, em alguns momentos, o destaque de outros elementos, como a luz que de espaço em espaço aparece de forma violenta. As manchas de luz irrompem por entre os ramos, chegando forte ao solo, ao passo que, no último plano, transitam figuras rápidas, quase “liliputianas, mas verdadeiras, ao lado daqueles gigantes vegetais”²⁷⁵.

A conquista do Amazonas: a extensão da conquista.

Segundo Osvaldo Teixeira, a arte exprime ideias e sentimentos de uma época, de modo a incentivar “a ação ou o sonho”²⁷⁶. Como a arte nasceu com o homem, não se pode separar da história. Neste sentido, deve-se analisar a obra, levando em consideração o momento em que a mesma foi produzida. Podemos questionar que motivos levaram o governador do Pará a encomendar uma tela histórica de tamanha dimensão. Sabemos que a escolha de Parreiras estava de acordo com os valores republicanos, de ter a produção realizada por um pintor reconhecido, no qual a imprensa frisava, a todo o momento, que se tratava de um renomado pintor. A arte, como forma simbólica, “é uma forma de conhecimento para o

²⁷⁴ Quadros de Parreiras. *Folha do Norte*, Belém. 08 de agosto de 1905. p. 1.

²⁷⁵ Crítica d’Arte. *A Província do Pará*, Belém. 09 de agosto de 1905. p. 1.

²⁷⁶ TEIXEIRA, Osvaldo. Prefácio. In: REIS JUNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. São Paulo: editora “Leia”, 1944. p. 2.

artista que cria e, para a consciência que contempla o produto de sua criação”²⁷⁷. Neste sentido, ao produzir uma obra de arte, como *A Conquista do Amazonas*, procura-se reforçar as ideias de grandiosidade, que se relacionavam com os festejos cívicos, permitindo ao povo paraense uma identificação forte com os valores republicanos. A pintura apresenta valores simbólicos que são determinados em cada momento, pela sua duplicidade e ambivalência de referência, pois a tela significaria o ato de posse das terras para a coroa de Portugal. Mas, também, poderia representar outro significado, na medida em que nos cartórios judiciais dos estados do Pará e Amazonas e inclusive no Supremo Tribunal Federal (STF), havia uma disputa muito forte sobre a questão de limites territoriais entre estes entes federados e, ocupava as discussões da intelectualidade regional²⁷⁸.

No ardor das discussões sobre as questões territoriais, o quadro *A Conquista do Amazonas* foi encomendado e, para tanto a sua representação deveria ir além dos limites territoriais do Pará. O governador Augusto Montenegro deixava claro que o objetivo principal da tela, era o de representar um feito de dominação no qual Pedro Teixeira “toma solenemente posse das terras do rio Aguarico em nome de El-Rei Philippe IV”²⁷⁹. Ficava evidente que o ato de posse estava carregado de um valor simbólico, porque os limites territoriais permitiriam o reavivamento do passado, provocando euforia por parte dos observadores, ao se deparar com um ato no qual as terras estavam sendo tomadas para a coroa de Espanha. Neste sentido, a produção da obra levaria o observador a ver o quanto o estado do Pará era

²⁷⁷ NUNES, Benedito. *Op. Cit.* p, 70.

²⁷⁸ A expedição comandada por Pedro Teixeira, entre 1637 e 1639, com a fundação do povoado de Franciscana em território peruano, possibilitaram, mais tarde, os debates sobre os limites estabelecidos pelo Tratado de Madri (1750). O que reforçava a ideia de um Pará grande. E com o fim da União Ibérica, em 1640, foi iniciada as negociações entre Portugal e Espanha para definir a situação das terras invadidas e colonizadas, o Amazonas foi incorporado às possessões lusitanas. Neste momento, o governador do Maranhão, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, deveria realizar o levantamento da situação na região. Estabelece-se, por dois anos, numa antiga vila carmelita do rio Negro, chamada de Mariuá (1754), sendo rebatizada de Barcelos. Podemos perceber que a discussão vinha de longa data. Sendo reforçada no final do século XIX e início do XX. Diante dos debates, o governo do Pará, pelo decreto nº 1206, de 27 de maio de 1898, solicitou ao intendente municipal de Faro informações e documentos que “serviam de base aos estudos que estão procedendo aos estados do Pará e do Amazonas”, para a definição dos seus respectivos limites territoriais. Além de verificar se houve arrecadação de impostos “da margem direita do rio Nhamudá”. (Código de Circulares. Fundo: Secretaria do Governo, ano 1901. Arquivo Público do Estado do Pará - APEP. Caixa. 12)

Sobre as questões de limites entre Pará e o Amazonas, o Arquivo Público do Pará dispõe de documentos relevantes a cerca da situação, inclusive uma Convenção localizada nos Códices do APEP, não apresenta uma numeração. Contudo, foi assinado pelos membros da comissão de limites Lopo Gonsalves Bastos Netto, Joaquim Ribeiro Gonsalves, Henrique Américo Santa Rosa, Samuel Wallace. Dossell e Arthur Octavio Nobre Vianna. A bibliografia do período sobre o tema também se apresenta relevante sobre a temática territorial, para mais informações Ver: BELÉM, José Furtado. *Limites Orientais do Estado do Amazonas: Ocupação de terras amazonenses pelo governo paraense*. Manaus: Tipografia da livraria “Palais Royal” de Lino Aguiar & Cia, 1912. PEDREGULHO, Manoel Buarque da Rocha. *Limites do Pará com o Amazonas*. Belém: Tipografia da Livraria Bittencourt, 1912. MORAES, Prudente. *A fronteira ocidental do Pará. Contestação e razões finais: o Estado do Pará na ação que lhe move o do Amazonas*. Rio de Janeiro: Typ do Jornal do Comércio, 1919.

²⁷⁹ O pintor Parreiras. O Jornal, Belém, 13 de julho de 1905. p, 1.

grandioso e, como a forma de obtenção daquelas terras estava cercada de um aspecto mitológico, recheado de aventuras, como a lembrar da “Odisseia”.

Para T. J. Clark a arte “busca os limites das coisas do entendimento”. Porém, para se chegar a esses objetivos, ela se utiliza de métodos favoritos que “são a ironia, a negação, o rosto sem expressão, a simulação de ignorância ou inocência”. Produzindo certa discrepância entre o que mostra “e a maneira como mostra”. Portanto, ao observamos a tela de Parreiras, visualizamos o período colonial, mas “as coisas e as pinturas não são compatíveis”²⁸⁰. A política republicana adotada, em fins do século XIX e início do século XX, levou ao desenvolvimento de uma sociedade que justificava a sua situação econômica como um fator derivado do regime. O contexto favoreceu o apogeu da pintura na Amazônia, tanto que Theodoro Braga afirmava que a pintura somente foi possível no período republicano. Essa pintura, marcadamente republicana, era vista pelos moradores da cidade de Belém, e ao ser visualizado ganhava ênfase, contribuindo para a construção uma identidade amazônica. Theodoro Braga, ao pintar a tela “*A Fundação da Cidade de Belém*”, contribuiu significativa na elaboração de uma imagem representativa dos primeiros anos da ocupação portuguesa na região. Criou-se uma certidão de nascimento para a cidade de Belém. Segundo Figueiredo a obra de Braga destaca-se por ser a sua “grande invenção” que marcou “toda a sua geração”²⁸¹. Portanto, a obra destaca-se por ser obra de grande valor, assim como a tela de Parreiras enquanto um símbolo de sua época.

A Conquista do Amazonas (Fig. 17), por seu turno, representa algo que vai além da cidade, ela é a própria representação do Estado. O governador observava que uma imagem poderia render-lhes frutos satisfatórios no campo da política. E a encomenda da obra marcaria o nascimento do Pará além das fronteiras portuguesas definidas no século XVII. As duas telas representam, portanto, o período colonial, mas a mensagem que carregam está relacionada ao mito de origem das populações amazônicas. Neste caso, a representação da cena demonstra que havia a necessidade de auxílio do colonizador português, que é o responsável pela condução das populações nativas em direção à civilização. Esta encontra o seu apogeu justamente nestas representações que se destacam enquanto “polissêmicas, como todo produto da arte”, visto que toda e qualquer leitura, realizada em qualquer lugar, apresentam interpretações diferentes. Contudo, a sensação de domínio sobre a natureza ganha destaque, afirmando a ideia de civilização que se queria representar nas telas.

²⁸⁰ CLARK, T.J. *Op. Cit.* p, 46.

²⁸¹ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *A pintura da história: patrimônio e paisagem na Amazônia, 1890-1910.* *Op. Cit.* p, 240.

A tela histórica *A Conquista do Amazonas*: paisagem e retrato.

Na tela histórica *A Conquista do Amazonas* de Antônio Parreiras é possível visualizar diversos gêneros compositivos, desde a pintura de paisagem que se mostra dominante na representação, passando pelos retratos nos quais são observados as expressões e olhares do grupo conquistador. A tela foi produzida para ornamentar o Salão “nobre de recepções oficiais de Palácio”²⁸² do governo e contempla vários elementos que só seriam representados numa tela de grande dimensão. O pintor Parreiras, como é sabido, era pintor de paisagem, e nas suas obras a natureza ganhava ênfase, no caso da tela, o crítico afirmava que era possível ver a representação de uma paisagem “amazônica constituída pelo tom verde-negro da vegetação que cobre a ilha que ai se destaca”²⁸³. Importante ressaltar que a pintura de paisagem ocupava lugar secundário na hierarquia acadêmica, a situação foi modificada no século XIX, uma das razões que levaram a essa mudança decorreu da introdução da chamada pintura ao ar livre que se popularizou neste momento, graças à invenção da bisnaga descartável para tintas. Essa pintura tem no impressionismo²⁸⁴ a sua maior representação, ou seja, ela é executada pela observação da natureza, a partir das próprias impressões pessoais dos pintores que levaram a uma nova maneira de ver e representar a natureza, aproveitando os elementos da luminosidade com cores complementares.

Na tela de Parreiras, observamos uma intervenção do pintor ao retratar o céu que, apesar de não ser um consenso entre os críticos, merece destaque, posto que “ao alto, o céu de um azul límpido, apenas encoberto, a espaços, por tênues nuvens quase transparentes, colocadas à direita, perto do ângulo superior”. O crítico do *O Jornal*, mesmo elogiando o trabalho de Parreiras, destaca um azul que não era típico das terras amazônicas. O quadro de Parreiras foi finalizado no seu *atelier* em Niterói, para tanto se utilizou de modelos vivos para realizar a produção. *A Conquista do Amazonas* está recheada de figuras individuais e coletivas, o que demonstram que o pintor contou com utilização de documentos, fotografias e do auxílio dos materiais fornecidos pelo governador do Pará.

A cena desenvolve-se em primeiro plano, no entanto, visualizamos um domínio absoluto da natureza sobre o homem. Essa natureza dominante leva o espectador a certo saudosismo. O predomínio das grandes árvores amazônicas delimita a sua representação no quadro, elas se destacam no primeiro plano da representação. Mas o observador visualiza

²⁸² Conquista do Amazonas: uma exposição de pintura. *O Jornal*, Belém, 16 de janeiro de 1908. p. 1.

²⁸³ Conquista do Amazonas. *O Jornal*, Belém, 19 de janeiro de 1908. p. 1.

²⁸⁴ Sobre o movimento Impressionista Ver: SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002. FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 2011. FRANCASTEL, Pierre. *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*. Lisboa: Editora Livros do Brasil, 2000.

diversos elementos naturais, desde o sol que ilumina o ato de posse, ao rio que se mostra grandioso, graças às embarcações gigantescas fundeadas em suas margens. Outro elemento natural que ganha destaque na representação é o vento que movimenta as árvores, as bandeiras e as velas das embarcações. As velas visualizadas ao fundo da tela mostram o quanto os ventos foram fundamentais no processo das Grandes Navegações²⁸⁵. Neste sentido, a natureza demonstrada na tela de Parreiras é colocada na condição de dominada pelos europeus, que passaram a utilizá-la a seu favor, facilitando o seu deslocamento em direção ao Novo mundo. Como afirma Crosby, a dominação dos elementos naturais, em especial, os ventos, levaram os europeus a lugares nunca antes imaginados. Esses mesmos europeus, no entanto, necessitavam de recursos extras que lhes proporcionassem a imposição do seu poder. Portanto, os grandes navios, somados aos seus canhões, tornaram-se o trunfo dos navegadores europeus, durante a conquista dos oceanos, por exemplo. Além da paisagem predominante na tela *A Conquista do Amazonas*, outro gênero que se destaca é o retrato²⁸⁶ que ocupa lugar central na representação da conquista, pois que os grandes homens estão visualizados no centro da tela. As poses fornecem características que se destacam enquanto um gênero autônomo. Frise-se que nos séculos XVIII e XIX os retratos foram destacados em novos contornos, representando figuras dos diversos segmentos sociais, em sentido mais amplo, ou seja, há uma liberdade maior de expressão, onde o pintor subverte a convenção.

²⁸⁵ Segundo Alfred W. Crosby, “(...) os oficiais e marinheiros sabiam mais sobre os ventos e as correntes dos grandes oceanos, e mais sobre a geografia do mundo geral, que quem quer que fosse, fora Deus. Conheciam um caminho em torno da América. Sabiam que o oceano pacífico e, portanto, o mundo eram muito maiores do que supunha. Sabiam que havia um caminho através desse oceano e ao redor do mundo, e que os ventos alísios eram tão confiáveis em toda parte, menos no Pacífico ocidental, quanto no Atlântico. (...). (Imperialismo ecológico: a expansão biológica da Europa 900-1900, p. 118).

²⁸⁶ Para Hans Vlieghe o mais excepcional tipo de retrato, mais aristocrático e dispendioso era o *portrait historié*, que representava o modelo ou modelos caracterizados como personagens históricos ou mitológicos. “Assim como para a Nobreza, a posse de retratos proporcionava aos *nouveaux riches* uma espécie de árvore genealógica visual. A importância que dava ao conhecimento dos antepassados está na mesma linha de seus esforços bem-sucedidos para fazer parte da nobreza. Evidentemente, a posse de bens de raiz era o primeiro requisito, mas, além disso, era essencial ter uma fundamentação genealógica adequada as suas pretensões. Embora se atribuísse valor a feições claramente reconhecíveis, esperava-se, sobretudo que o pintor melhorasse esses traços quando necessário e fosse capaz de mostrar seus modelos de modo a enfatizar sua posição social”. VLIEGHE, Hans. *Arte e Arquitetura Flamenga, 1585- 1700*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001. p, 8. Sobre a pintura de retratos, Ver: CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana. Op. Cit.* SLIVE, Seymour. *Pintura holandesa 1600-1800*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.



Figura 15: Detalhe da tela. *A Conquista do Amazonas*, 1907, óleo s/tela. 800 x 400 cm. Acervo: Museu Histórico do Estado do Pará – PA

Na imagem, o retrato fica em evidência, as figuras na tela dirigem os olhares ao ato solene. No entanto, na pintura de Parreiras o observador pode analisar os vários momentos que compõem a obra, e verificar que os diversos personagens com os seus olhares ora buscam o ato de posse, ora um observador que não foi retratado na imagem. Essa característica do retrato segue uma consagração da fórmula, na medida em que o retrato de perfil era utilizado para “fins de celebração e comemoração”²⁸⁷. O retrato, neste caso, assume um “autêntico e imediato significado simbólico”, portanto a imagem que tem valor comemorativo por excelência é aquela que é representada de perfil. Contudo, percebemos nos retratos, que compõem a tela *A Conquista do Amazonas*, que as suas dimensões destacam-se como elementos novos e imponentes, visto que está alicerçada num assunto que representa o caráter público do modelo e da imagem. Por exemplo, a representação de Pedro Teixeira, serviu para redimensioná-la enquanto um destacado conquistador responsável por um grande ato de conquista das terras amazônicas. Há uma despersonalização do retrato, entretanto trata-se de um sinal característico do exercício de poder, quer nos trajés, nos atributos e na pose, quer na expressão do olhar. Por isso, na tela ganha mais destaque os caracteres públicos do que os privados. Neste caso, o centro da tela está recheado de uma áurea simbólica, o retrato de

²⁸⁷ CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana*. Op. Cit. p. 35.

Pedro Teixeira destaca-se pelos objetos e instrumentos carregados de alusões. Ele ocupa o campo dos significados alegóricos e supra individuais que se quer atribuir-lhe, no entanto, a imagem não aparece de forma despersonalizada, porque pode ser lida ao mesmo tempo como metáfora e história.

Desse modo, a pintura de história, como já frisado ao logo do texto, somente é possível pela glorificação do tema que é abordada, mas que necessita de uma consciência “quase esmagadora do prestígio dos feitos do passado”. A pintura de história proporcionava ao pintor certo prestígio que remontava nas palavras de Michael Levey a “Garracci e Rafael”²⁸⁸. Devemos considerar que o termo é aplicado à pintura na qual se representa os fatos históricos, cenas mitológicas, literárias e da história religiosa. Contudo, ela está estritamente ligada ao registro de eventos da história política. As batalhas, as cenas de guerra, personagens célebres, fatos e feitos de homens notáveis são os que passam a ser contados em telas de grandes dimensões. Em geral, as telas de caráter histórico faziam parte de projetos que procuravam reforçar certas ideias. Por isso, a maioria das telas históricas, em geral, era realizada a partir das encomendas de modo que evidenciavam um tipo de produção relacionada com a temática da nação ou da política.

A pintura de história torna-se um desafio maior ao pintor, haja vista que nessas telas existem experimentações simultâneas de diferentes gêneros artísticos, tanto com a paisagem e natureza morta que se destacam como pano de fundo e de elementos de cenário; e retratos e cenas de gêneros que estão nas caracterizações dos personagens e na ambiência. Neste caso, a realização de telas com um grande número de elementos, incita os pintores a procurarem soluções inéditas em termos de composição. No início do século XX a pintura de história ainda era vista como “o gênero mais nobre e ambicioso para um grande pintor”. Neste sentido, o pintor Parreiras insere-se na sociedade paraense como um dos grandes responsáveis pela produção de um quadro “primorosamente executado e imaginado, sobretudo atendendo-se as mil dificuldades da pintura no gênero histórico”²⁸⁹.

²⁸⁸ LEVEY, Michael. *Pintura e Escultura na França, 1700-1789*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998. p. 10.

²⁸⁹ PARA. Governador (1901 – 1909: Augusto Montenegro). *Álbum do Estado do Pará*. Paris: Champonet, 1908. p. 284.

A nova exposição de Parreiras: os *croquis* da Conquista

Ao entregar a tela ao governador do Pará, o pintor Antônio Parreiras encontrava mais uma vez um momento propício para exhibir as suas produções. Claro que o grande destaque ficaria por conta dos *croquis* da tela encomendada. Neste sentido, o mesmo sucesso das exposições anteriores o aguardava. A imprensa paraense procura manifestar a sua posição em relação ao trabalho do pintor. No entanto, *O Jornal* ao destacar a chegada de Parreiras para realizar a entrega do seu trabalho de encomenda, frisava que “o reputado pintor Antônio Parreiras” “inaugurará amanhã, pela manhã, a exposição de 10 quadros que figuram no grande colocado no Palácio”²⁹⁰. A exposição durou apenas quatro dias, foi inaugurada “no domingo vindouro” no *Foyer* do teatro da Paz e, foram expostos apenas 10 trabalhos que figuram na tela *A conquista do Amazonas*. O certame artístico, que apenas “durará 4 dias, será inaugurado às 8 horas da manhã, com assistência do eminente chefe do Estado, ficando franca a visita das famílias até as 5 horas da tarde”²⁹¹. Os quadros expostos no Teatro da Paz eram: *Adormecida*, estudo de nu, tamanho natural; *Missionários*, grande tela de cinco figuras, interior de floresta; *Faceira*, quadro de gênero; *Helos*, Cristo a margem do Jordão; *Chateua de Chilou* e *Angustiérre*, paisagens suíças; *Ville de Arrey*, paisagem francesa; canto de atelier; *Argentiérre*, paisagem suíça; *Esperando*, estudo de nu e uma paisagem suíça.

Os quadros davam uma dimensão, segundo o crítico, dos avanços que teve o pintor da sua permanência na Europa, visto que a população elegante de Belém pode “admirar os formosos trabalhos do emérito pintor, uma das glórias da arte nacional”, julgaria, ainda os “progressos que o talentoso artista nacional fez na sua arte durante os anos passados na Europa em acurado estudo”²⁹². Na tela *Ville de Arrey* o crítico destacava que o pintor havia posto em evidência todo o seu talento de artista, pois “a beira de um pequeno lago, pequeno trecho de terra fresca o ambiente está ensombrado de pinheiros desolados e tristes”. Neste sentido, tudo enchia o espaço com grande poesia consoladora e doce. A exposição foi inaugurada no dia 19 de janeiro de 1908, contando com a presença do governador Augusto Montenegro e de outras autoridades, além de representantes da imprensa, artistas e amadores existentes em Belém e muitas famílias e cavalheiros.

No primeiro dia da exposição, estiveram presentes mais de mil pessoas que foram apreciar as “formosas telas”. Quando a exposição foi encerrada no dia 22 de janeiro de 1908, haviam sido adquiridos os seguintes quadros: *croquis da Conquista do Amazonas*, pelo Dr.

²⁹⁰ Exposição Parreiras. *O Jornal*, Belém, 20 de janeiro de 1908. p. 1.

²⁹¹ A Conquista do Amazonas: uma exposição de pintura. *O Jornal*, Belém, 16 de janeiro de 1908. p. 1.

²⁹² Exposição Parreiras. *O Jornal*, Belém, 20 de janeiro de 1908. p. 1.

Arthur Lemos; *Tempestade e Esperando*, pelo Sr. Paes Barreto; *Missionários*, pelo Dr. Firmo Braga, tendo o “distinto artista presenteado ao Dr. Brito Pontes com o quadro *Adormecida*”²⁹³. *O Jornal* destacava que restavam apenas cinco quadros que ficaram expostos ao público até a hora de encerramento da exposição. Embora o objetivo principal da vinda do pintor Parreiras a cidade Belém, fosse entregar o quadro ao governador do Pará, talvez por esta razão o pintor não tenha preparado uma quantidade significativa de quadros para serem expostos no Pará. Apesar do curto tempo, a exposição repetiu o mesmo sucesso das anteriores. Contou com um grande número de observadores, além da venda de seus principais quadros para um povo que valorizava, segundo o crítico, as belas artes na sociedade paraense, e eram os responsáveis pela formação de coleções particulares.

A grande encomenda: A Conquista do Amazonas.

Para Otacílio de C. a arte é a gênese da invenção e da imitação, resultantes da sensibilidade e da impressão, “ela leva-nos a criação de formas gerais e eternas que reproduzem o belo”. Mesmo com esta explicação, a plateia “às vezes não admite certas e determinadas manifestações de um artista, ou porque desconhece o fato que ele reproduz, ou porque não observou”, o que na opinião do crítico “na maioria dos casos quem reproduz teve de verificar mais detalhadamente”²⁹⁴. Neste contexto, onde a produção artística ganhava ênfase maior, Augusto Montenegro destacava-se como um grande mecenas que o estado do Pará contava. Membro da diplomacia nacional havia viajado à Europa diversas vezes, além de formado em direito. Atuou na cidade Paris, vendo de perto as reformas que melhoraram aquela cidade, tornando-a atraente e elitizada.

Seguindo a mesma linha de incentivo às belas artes, que era praticado pelos ricos franceses e pelo intendente de Belém Antônio Lemos, o governador do Estado do Pará, Augusto Montenegro, que além de adquirir *A morte de Virginia*²⁹⁵, encomendou a grande tela

²⁹³ Exposição Parreiras. *O Jornal*, Belém, 22 de janeiro de 1908. p. 2.

²⁹⁴ Coisas de arte. *O jornal*, Belém, 16 de dezembro de 1907. p. 1.

²⁹⁵ O Jornal Folha do Norte, assim descreve esta tela:

“(…)

Foi nesta passagem do intenso drama passional que Parreiras bebeu inspirado para sua tela genial. O cadáver de Virginia é perfeito. O mais exigente crítico não terá que dizer aquele céu e aquele mar, que dão a ideia duma infinita grandeza e tocam o espectador duma profunda comoção. Propositalmente, o artista não reproduziu na praia os fragmentos do navio que o mar ali depositara com o corpo. Isto lhe convinha seguramente, mas Parreiras preferiu arrostar com todas as dificuldades para poder vencê-las, como venceu, vitoriosamente.

A quem conheça os detalhes do romance, será este, ao observar o quadro, o primeiro pensamento que o assaltará; terá, entretanto, de confessar que em lugar de volver contra o artista, resulta ainda em elogio ao seu belo quadro, merecidamente o mais custoso da coleção.

A *Conquista do Amazonas* (Fig. 17) ao pintor Parreiras para representar a grandiosidade Amazônica, e deveria abordar o tema das expedições de exploração e conquista em que se expandia o “gênio aventureiro”, que segundo a publicação do *Álbum do Pará* de 1908²⁹⁶, era uma das características da raça lusitana “desses famosos tempos”. Para o governador, o pintor Parreiras iria produzir a grande tela, cujo objetivo seria “a glorificação do seu país, e que precisou aqui, de sua parte, um considerável esforço”²⁹⁷.



Figura 16: Antônio Parreiras. *A Morte de Virgínia*, 1905, óleo s/tela. 220 x 150 cm.
Acervo: Museu Histórico do Estado do Pará – PA

O trecho retirado do *Álbum do Pará* dá a ideia do que deveria ser representado na tela de Antônio Parreiras. O pintor misturaria os dados documentados e acrescentaria

Pena e vergonha é que esta obra admirável tenha que voltar com seu autor ao Rio, porque, nesta terra, os poucos amadores que existem são pobres e os que têm dinheiro não são amadores nem nada...”. A morte de Virgínia. *Folha do Norte*, Belém, 20 de junho de 1905. p, 1

²⁹⁶ As publicações dos *Álbuns* tonaram-se comuns no final do século XIX e início do XX davam visibilidade não somente ao estado, mas também aos seus empreendimentos comerciais, industriais e sociais. Além de favorecer uma propaganda de particulares no exterior. Em carta endereçada ao governador do Pará, Manuel Carneiro da Costa, solicita ao govenador providencias quanto às informações contidas naquele livro. “Tendo chegado ao meu conhecimento que no álbum do Pará, mandado organizar por V^a. Ex.^a tem na página 241, a fotografia de meu estabelecimento industrial, (Rua indústria, 127), estando ela, porém com o nome de outro industrial J. de Freitas & C^a. Procurando e obtendo certeza d’isso, resolvi dirigir-me a V^a. Ex.^a. solicitando o obsequio de tomar em consideração tal erro, que de algum modo prejudica interesses meus, pois os Inds. J. de Freitas & C^a., têm a Rua Benjamim Constant, casa do mesmo ramo de negócio que eu.

Aguardando as esclarecidas providencias de V^a. Ex.^a CÓDICE DE CARTAS. Fundo: Secretaria do Governo, ano 1901. Arquivo Público do Estado do Pará - APEP. Caixa. 09.

²⁹⁷ PARA. Governador (1901 – 1909: Augusto Montenegro). *Álbum do Estado do Pará*. Paris: Champonet, 1908. p, 284.

invenção e mitologia²⁹⁸, o episódio seria o da grande expedição organizada pelo Governador da Capitania do Maranhão, Jácomo Raymundo, em pleno contexto da União Ibérica (1580 – 1640). O comando coube a Pedro Teixeira e, tinha como objetivo a conquista do grande rio Amazonas e das terras da região. A construção, fundação de fortalezas e vilas para a coroa de Portugal demonstrava a dominação portuguesa sobre os elementos presentes ao longo da viagem: seja os indígenas e/ou naturais. Podemos afirmar que os governos estaduais, a partir de uma necessidade exigida pelo regime federalista, se empenharam na possibilidade de impregnar nas ruas e nos prédios públicos uma pedagogia cívica. Neste sentido, quase tudo recebia uma decoração eclética, visto que o estilo neoclássico, segundo Salgueiro “passou a ser associado à Monarquia e a Pedro II”, a arte decorativa representava um esforço em demarcar o período republicano “como uma época de renovação e modernidade em oposição ao passado colonial e ao período imperial”.

As encomendas procuravam dar visualidade à identidade nacional, que estava sendo edificada naquele momento. Portanto, as imagens construídas, estabeleceram como um discurso que se integrou a república, tornando-se um elemento “básico para o despertar e o aprofundamento do sentimento de pátria”. Esta construção do imaginário era muito bem utilizada pelos republicanos que sabiam que com o tempo “despertavam também a adesão da população aos projetos políticos das elites dirigentes pela via das relações afetivas e simbólicas, sutilmente cultivadas com o recurso ao apelo visual”²⁹⁹. Neste sentido, o quadro iria ocupar uma parede do salão nobre (Fig. 3) do Palácio dos governadores decorado para atender a essa necessidade republicana. A tela emprestava ao salão, segundo o crítico, um brilhante efeito, realçado pelo finíssimo mobiliário e pelos retratos dos presidentes republicanos, dispersos pelas demais paredes³⁰⁰. Além desses, outros símbolos estavam presentes nas paredes do salão e davam bem a dimensão do que esperava ser representado. Por exemplo, o monograma do estado do Pará estava cercado pelo grande símbolo da economia brasileira do período: o café.

²⁹⁸ Sobre as estruturas de transformações de um símbolo místico, Ver: DORA, Panofsky. *A caixa de pandora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

²⁹⁹ SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação: pintura de história e a primeira República. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 30, 2002, p. 3-22. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2170>. p. 6.

³⁰⁰ Conquista do Amazonas: uma exposição de pintura. *O Jornal*, Belém, 16 de janeiro de 1908. p. 1.



Figura 17: Antônio Parreiras. *A Conquista do Amazonas*, 1907, óleo s/tela. 800 x 400 cm. Acervo: Museu Histórico do Estado do Pará – PA

Nesse panorama, construir uma identidade amazônica que pudesse transmitir ao povo a ideia de um estado grande, marcado pela modernidade, passava a ocupar o centro dos debates políticos do momento. A tela ficaria exposta neste salão, para impressionar a todos que a vissem. Não seria uma impressão provocada apenas pelas grandes dimensões, mas também pelo valor que o governador pagou pela obra. Para a realização do quadro, o governo do estado fixou em contrato todos os elementos que deveriam estar presentes na tela. No mesmo documento ficou estipulado o valor a ser pago pela realização do trabalho. Ao contratante seria paga pela completa execução do quadro a importância de quarenta contos de réis-papel, sendo efetivado em prestações que foram divididas da seguinte maneira: dez contos de réis no momento em que o quadro fosse marcado na tela, a qual seria pintada; dez contos de réis quando o pintor realizasse o esboço do quadro e o restante, vinte contos de réis, quando o mesmo estivesse concluído e instalado no lugar definitivo. A décima quarta cláusula deixava clara a forma como o Estado pagaria pela realização do trabalho, para tanto, somente iniciaria o pagamento, após a escolha do tecido a ser pintado. Contudo, o selo proporcional foi pago pelo contratante no valor de quarenta e oito (48\$000) mil réis, pago ao contratado. Importante destacar, que o governo do Pará obrigou-se a fornecer todos os elementos necessários para a realização do quadro “armas, vasilhames e costumes selvagens, assim como os meios para o mesmo fazer alguns estudos de índios”.³⁰¹ Por último, o estado estava obrigado a arcar com todas as despesas com a execução do quadro, sua remoção do lugar de

³⁰¹ PARÁ. Secretaria da Fazenda. Editais: termo de contrato. 11 de agosto de 1905. p, 3.

onde for pintado até o Pará. Neste sentido, as atitudes demonstradas no contrato entre o governo do Pará e o pintor fluminense, deixavam transparecer os aspectos característicos do mecenas paraense, fornecendo além dos recursos materiais quaisquer outros, que fossem interessantes para a execução da empreitada.

Destacamos, ainda, que não havia apenas a necessidade de impressionar a sociedade paraense. Os republicanos viam no pintor a possibilidade de mostrar as grandezas amazônicas, em outros lugares. Para tanto, o contrato deixava claro que o pintor tinha autorização do governo para expor o quadro em Paris ou no Rio de Janeiro. Porque Paris? Como sabemos era considerada o centro intelectual. Local para onde a burguesia se dirigia. Cidade que era exemplo de urbanização e, nada melhor do que ter o quadro exposto na cidade civilizada/intelectualizada. No entanto, o contrato dava espaço para o ou, quer dizer, poderia ser exposto do Rio de Janeiro e, de fato ai o foi. Para deleite dos republicanos paraenses, contou, inclusive, com a presença do Presidente Afonso Pena. O Rio de Janeiro, enquanto capital republicana destacava-se por melhorar as suas condições urbanas, passava por um processo de embelezamento, que lhes dava um ar de civilidade, aliás, exigência da república. A exposição da tela no Rio de Janeiro, segundo a crítica, alcançou o destacado brilho, grande número de pessoas procuravam ver o famoso quadro. A imprensa carioca, “por seu turno, apreciou o belo trabalho do ilustre mestre, tecendo-lhe os maiores elogios”. A presença do presidente nesta exposição, fez com que os jornais do Rio de Janeiro publicassem críticas sobre a tela. *O Jornal* reproduziu um destes textos destacando a importância do quadro e sua análise valorativa na construção de uma identidade amazônica e nacional. O “tema da grande tela é uma daquelas expedições de exploração e conquista”³⁰². Vista como expectativa de realçar as conquistas portuguesas, a expedição apresentava como “alvo principal a fundação de uma cidade nas margens do Amazonas”. Conforme destacado no segundo capítulo, o Amazonas enchia os olhos dos brasileiros, elevando os valores do nacionalismo.

O quadro chama atenção do observador por resumir toda a aventura ao momento de leitura da posse das terras, porque a pintura tinha como objetivo “apresentar de um modo inteligível e claro uma cena que o olhar deve apanhar”. Diante da observação, o crítico afirmava que o pintor “conseguiu fazer uma tela profundamente atraente”. A cena está organizada em três grupos principais que se ligam entre si por outros grupos secundários “constituindo um conjunto explicativo do tema que o artista quis interpretar”. Ao observar o evento representado na tela, o espectador deve continuamente voltar à outra para formar a sua

³⁰² A Conquista do Amazonas. *O Jornal*, Belém, 23 de dezembro de 1907. p. 1.

explicação. Para a crítica, este ato tornar-se-ia um inconveniente, pois “o fim primordial de um quadro é representar o seu tema de modo tal que este seja facilmente apreendido no seu todo em um relance de olhos”. Sendo assim, temos o que Gombrich chama de “impressão geral de uma cena” que por meio do olhar nós temos “a capacidade de acrescentar os detalhes complementares”³⁰³.

A importância do quadro relacionava-se ao espaço que iria ocupar, na medida em que, a dimensão do mesmo, proporcionaria a “inspeção de todas as suas partes de um ponto fixo”³⁰⁴. Neste sentido, uma “pintura como essa não tem significado fora do lugar para o qual foi feita”³⁰⁵. E o salão de honra do palácio do governo, já havia sido definido pelo governador Augusto Montenegro, para receber o quadro. Seria, portanto, o local indicado para a sua exposição. O salão foi ornamentado com os elementos característicos da república. A tela ficaria lado a lado com os retratos dos presidentes. Temos a “mitificação das antigas histórias”, conforme chamou Castelnuovo, visto que todos os grandes eventos deveriam representar “uma espécie de panteão das glórias”³⁰⁶. Sendo assim, a exposição da tela na capital federal, concederia ao Pará os mesmos ares civilizados, neste caso uma busca constante pelo nacionalismo. Otacílio de C. publica uma crônica no *O Jornal* de 07 de agosto de 1907, intitulado *Coisas de Arte* no qual destacava que a nacionalidade havia lutado contra o “carrancismo e venceu”, o progresso, havia sido alcançado, mas faltava, em sua opinião, vencer “o antiquário, eliminando-o ou educando-o”. Para Otacílio de C. a primeira forma seria a inteligente e de acordo com o momento social, portanto, era necessário fechar as portas da ignorância, atirando-se para fora o que era inútil, ou seja, o que não prestava. O texto destacava o valor do nacionalismo e do progresso alcançado pelo novo momento político. Mas se destacava como uma crítica aos estados considerados mais civilizados do Brasil, neste contexto, Rio de Janeiro e São Paulo. De acordo com o crítico a população daqueles estados optava por adquirir obras de estrangeiros a comprar as obras dos nacionais. De fato, assim o eram, contudo, neste texto, o autor faz uma série de análises no qual colocava o Estado do Pará na condição de Estado genuinamente artístico, provando cada vez mais essa qualidade para o crítico, este fato “nos honra, isso nos consola”. O mais comum era conhecer o estado apenas pela borracha que é exportada ou mesmo pelas “batatas que recebemos”.

³⁰³ GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2008. p. 444.

³⁰⁴ A Conquista do Amazonas. *O Jornal*, Belém, 23 de dezembro de 1907. p. 1.

³⁰⁵ GOMBRICH, E. H. *Op. Cit.* p. 445.

³⁰⁶ CASTELNUOVO, Enrico. *Op. Cit.* p. 112.

Otacílio de C. vai além ao afirmar que os colonizadores portugueses não transmitiram nenhum sentimento artístico, ao contrário abafaram todas as manifestações da “nossa individualidade”, mantendo os ideais de uma mocidade viril que teria legado muito se não fosse “o atraso da rotina”. Para o crítico o estado de São Paulo era um dos mais adiantados intelectualmente, destacando-se enquanto superior aos demais estados da federação, pagando caro pelas telas dos estrangeiros que lá faziam as exposições dos seus trabalhos. Contudo, São Paulo apresentava um núcleo de artistas que “honram o estado”, dentre eles, Pedro Alexandre, “esse vulto artístico que comprador em Paris para os seus quadros de natureza morta”; Benedito Calixto que “acabou de colocar em nosso meio 36 telas”; Almeida Junior, “o grande morto”; Oscar Pereira da Silva que “continua estudando, destacando-se”, além destes Fernandez Machado “esse apaixonado pintor brasileiro do *S. Francisco*, cuja origem espanhola denuncia o seu nome”.

Otacílio de C. ao fazer esta síntese dos pintores de São Paulo, destaca que este último nome iria continuar a obra que Parreiras iniciou e que Theodoro Braga, Aurélio de Figueiredo, Carlos de Azevedo, Casse e Calixto trilharam e “oxalá outros ainda o palmilhem na mesma senda”. O crítico convocava a tantos outros pintores a virem ao Pará, “a todos acolherá sem a soberba dos nulos e nem dos enfatuados”³⁰⁷. Neste sentido, para produzir o quadro que teria como assunto principal, a cena descrita no auto de posse das terras do Rio Aguarico, ocorrido em 16 de agosto de 1639 e, que tinha como figura central o capitão-mor Pedro Teixeira, Antônio Parreiras iniciaria uma aventura ainda maior do que a sua vinda para a Amazônia: pintar a sua primeira tela histórica. Para realizar esta pintura, Antônio Parreiras necessitava de informações que o direcionassem nesta produção. Para tanto, as pesquisas na Biblioteca Pública do Pará e, a possibilidade de uma excursão pelo Amazonas, segundo a imprensa do período, seriam as etapas a serem seguidas pelo pintor para o desenvolvimento desta empreitada. Parreiras seguiu viagem até Manaus, lá vendeu o restante de suas obras da primeira exposição realizada em Belém, em 1905. No entanto, a viagem tinha um sentido maior, e: “Mesmo assim doente, tive que ir a Manaus fazer os estudos para o cenário do trabalho encomendado”.

Tratava-se de conseguir informações que pudessem orientar o pintor na realização do seu primeiro quadro histórico. Após partir de Manaus ainda doente e com algum recurso obtido com as vendas advindas das suas exposições na Amazônia. Antônio Parreiras viajou para a Europa. Com a sua recuperação deu início as suas pesquisas acerca do tema na França.

³⁰⁷ Coisas de arte. *O Jornal*, Belém, 07 de agosto de 1907. p. 2.

O pintor afirma que “depois de quase três anos, regresssei ao Brasil, onde com os estudos feitos em Paris, executei a Conquista em meu atelier em São Domingos”³⁰⁸. Apesar de ter aproximadamente três anos para executar a obra, Antônio Parreiras começou a pintá-la, definitivamente, em agosto de 1907³⁰⁹. Importante frisar que o tecido da tela, de acordo com o contrato, deveria ser de “linho de primeira qualidade e sem emendas”. Deveria ser algo excepcional, que emocionasse o observador. Todos os dados da composição deveriam ser rigorosamente baseados “em documentos de irrefutável veracidade”. Os costumes “escrupulosamente observados”, de modo que o quadro deveria sintetizar de forma objetiva os fatos que “nele se quer perpetuar”³¹⁰. O quadro começa a ser preparado na França. Destaque-se que, Parreiras quando partiu para a Europa, estava muito doente. Com a sua recuperação, finalmente, pôde dar início ao seu quadro histórico ao qual se via obrigado pelo contrato. Apesar de todas as dificuldades em conseguir as informações para confeccionar a tela, o pintor não desistiu e, realizou estudos em vários países da Europa. E tendo que se manter na cidade de Paris:

Mas, pouco a pouco, a saúde lhe foi tornando ao corpo e a sua energia despertava, resoluto, firme, e de novo a sua imaginação se foi povoando de sonhos de arte, como as paredes nuas do seu atelier se foram cobrindo de pequenos palmos de tela a principio, de quadros maiores depois, todos marcando um rumo certo, uma diretriz segura, e tudo, as pequenas manchas, as indicações a fusain, o vago delineamento de um relevo, as figuras esparsas, os rápidos estudos, fazia sentir, denunciava claramente a confecção, por partes, do seu grande quadro A conquista. Uma paisagem aqui, da Suíça; outra ali, de Londres; uma recordação de Madrid, um lago em *Ville d'Avray* e outros quadros de mais cuidado acabamento, dão certo encanto aos altos muros do atelier de Parreiras, quebram a possível monotonia das varias figuras trajando a Luiz XIV, dos selvagens que espreitam para as telas como se ansiassem por lhes ver surgirem ao fundo as opulentas florestas virgens que tem de farfalhar majestosas, soberbas, na ampla tela central, em que a mão já firme do pintor brasileiro, traçou o croquis geral seu grande quadro³¹¹.

³⁰⁸ PARREIRAS, Antônio. *Op. Cit.* pp, 89-90. “Diz o pintor que era tempo de muito trabalho e pouco dinheiro e, com tantas obras em seu ateliê, intentou uma viagem ao norte do Brasil”. FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. A conquista do Amazonas: história e memória visual da territorialidade amazônica, 1637 – 1907. In: CHAMBOULEYRON, Rafael & ALONSO, José Luís Ruiz-Peinado (Orgs.). *T(r)ópicos de história: gente, espaço e tempo na Amazônia (séculos XVII a XXI)*. Belém: Editora Açai, 2010. p, 220.

³⁰⁹ A conquista do Amazonas. O Jornal, Belém, 06 de agosto de 1907. p, 1.

³¹⁰ A décima clausula previa que quadro “será pintado em tela de linho de primeira qualidade e sem emendas”. PARÁ. Secretaria da Fazenda. Editais: termo de contrato. 11 de agosto de 1905. p, 3.

³¹¹ O pintor Antônio Parreiras. *O Jornal*, Belém, 11 de março de 1907. p, 1.

Apesar da necessidade de pintar um quadro histórico de grande dimensão, “oito metros de comprimento por quatro metros de largura”³¹², conforme determinava o contrato com o governo do Pará, continuava a pintar paisagens, as quais ornamentavam o seu *atelier* em Paris, localizado na Rue Boissonade, que segundo Maciel Levy, tornara-se o ponto de encontro predileto para outros artistas brasileiros³¹³. Sabemos que Parreiras iniciou a sua carreira como pintor de paisagem. Carlos Maciel Levy³¹⁴ afirma que alguns fatores podem ter direcionado o artista fluminense a produção de obras históricas. Primeiro, devido a pouca receptividade e a indiferença pública pelas suas obras, o que ficou comprovado quando realizou sua exposição de estreia realizada em 27 de maio de 1886, no atelier do fotógrafo Joaquim Insley Pacheco, à Rua do Ouvidor, RJ, poucas pessoas foram vê-las. Neste contexto, as pinturas de paisagens não tinham a mesma expressão que os quadros históricos. Segundo, há muito recebia diversos conselhos do pintor Victor Meirelles para que se dedicasse a produção de quadros históricos.

A partir da produção da tela *A Conquista do Amazonas*, Parreiras produziu uma quantidade significativa de quadros históricos que davam visibilidade a histórias e heróis regionais. O pintor passou a preocupar-se com este estilo de trabalho, o que deveria impressionar, não somente pelo tamanho dos quadros, mas também pela enorme quantidade de elementos que o comporiam. Neste sentido, ao destacar-se enquanto quadro histórico, *A Conquista do Amazonas* fazia parte do projeto republicano de identidade da história do Brasil, de culto às virtudes e valores nacionais. Assim, os governos estaduais e municipais buscaram uma valorização dos eventos e personagens regionais, desde que estivessem carregados de importância simbólica. Uma espécie de mito de origem. A pintura histórica apresenta como principal característica a sua dimensão. Na opinião de Jorge Coli, esta era considerada essencial, já que nas grandes telas surgiria a grande obra. No entanto, sabemos que uma obra como a de Parreiras não apresenta um único significado e, devido a sua característica polissêmica, deve ser vista como um discurso complexo que apresenta várias informações, que ora se complementam ora se distinguem.

³¹² A cláusula terceira estipulava que a área total deveria ser de “trinta e dois metros de superfície entre as paralelas formadas pela moldura”. PARÁ. Secretaria da Fazenda. Editais: termo de contrato. 11 de agosto de 1905. p. 3.

³¹³ LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Op. Cit.*

³¹⁴ Maciel Levy destaca que mesmo com a receptividade obtida pelas exposições seguintes realizadas pelo pintor fluminense, Parreiras “(...) mostra-se indignado com o que considerou indiferença pública. Nesta época, torna-se mais sensível aos conselhos de Victor Meirelles, que desde há algum tempo procurava motivá-lo no sentido do interesse pela pintura histórica. Por ambas as razões, revela a diversos amigos sua disposição de abandonar o paisagismo, que continuava a ser bastante desprestigiado nos meios artísticos. p. 40.

Concluída em dezembro de 1907, no Rio de Janeiro, foi exposta no edifício da Associação dos Empregados no Comércio, pela primeira vez, contando inclusive com a presença do presidente Afonso Pena. E entregue ao governo do Pará em 15 de janeiro de 1908, sendo amplamente divulgada na imprensa local e nacional. Parreiras sabia da importância da tela, tanto que sobre a mesma, no ângulo inferior esquerdo, inseriu as palavras – “Encomendado pelo Sr. Dr. Augusto Montenegro, governador do estado do Pará”³¹⁵, e no ângulo inferior direito o pintor inseriu a sua assinatura e a data de conclusão do quadro. Fica evidente no quadro a relação entre homem e natureza, pois ao mesmo tempo em que a grandeza amazônica é revelada na obra, percebe-se embora em grande quantidade, o homem que teve como função domesticar as florestas e rios amazônicos. Este domínio foi capaz de levar o colonizador português a lugares longínquos e, estabelecer possessões para a coroa de Portugal.

Vale ressaltar, que neste período de enriquecimento da região amazônica, diversos intelectuais viam no Rio Amazonas (“o maior rio do mundo”) o elemento capaz de reforçar e/ou mesmo aumentar o ego nacionalista, que era visto como uma necessidade do modelo republicano. O jornal *A Província do Pará* chamava atenção do texto de Julia Lopes de Almeida, no qual reforçava em Parreiras a ideia de ver o Amazonas, o que segundo Almeida, seria uma forma de levar a outros lugares por meio de sua pintura, uma beleza natural pertencente a este novo Brasil. Como, por exemplo, o maior rio do mundo, que será só pela sedução do seu aspecto, infinitamente variado e infinitamente belo, “que tanto desejo vê-lo”. Havia com esse desejo, um ar que se mistura “a esta curiosidade natural, uma pontinha de vaidade patriótica, de que, ai de mim! Não sou absolutamente isenta?”³¹⁶

Com a entrega do quadro algumas críticas foram feitas ao pintor. Não era apenas uma pintura de paisagem, mas um quadro histórico e todos estavam atentos a sua produção. E, quando a tela foi exposta pela primeira vez no Rio de Janeiro, em 09 de dezembro de 1907, o crítico José Marianno Filho³¹⁷ realizou uma análise do pintor e da tela. Destacava que a

³¹⁵ A Conquista do Amazonas. *O Jornal*, Belém, 19 de janeiro de 1908. p. 1.

³¹⁶ Antônio Parreiras. *A Província do Pará*, Belém, 11 de junho de 1905. p. 1

³¹⁷ José Marianno Filho (1881-1946). Foi crítico de arquitetura, urbanismo e artes. Autor do livro: *À margem do problema arquitetônico nacional*. Rio de Janeiro, Artes Gráficas, 1943. Embora não fosse arquiteto (era médico), José Marianno era um entusiasta e presuntivo *connoisseur* da arte e da arquitetura pré-republicana brasileira, e paladino do que designava como *arquitetura tradicional brasileira* – duvidosamente chamada arquitetura neocolonial –, que esteve em voga no início do século XX. Aliás, nosso crítico tinha sido diretor da antiga Escola Nacional de Belas Artes, estabelecimento onde eram formados os arquitetos brasileiros, antes do advento das da Faculdade Nacional de Arquitetura, das demais faculdades de arquitetura e dos cursos que preparavam os engenheiros-arquitetos no âmbito politécnico. Não era um crítico anônimo, e publicou inúmeros artigos sobre arte e arquitetura. Informações disponíveis em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.021/807>.

pintura feita por Parreiras é “sem emoção e sem arte”, a pintura exposta retratava um conjunto de valores, representativos do “elemento fidalgo”, que, segundo o crítico, havia chegado à posteridade com o “ridículo de seus brasões”, sem contar o espírito acanhado e grotesco de “pequenos senhores feudais, arrogantes e nulos”. Esses eram “fidalgotes de barão e sem castelo, frívolos e inúteis”, que haviam escandalizado a sua época com “aqueles costumes”. Portanto, “nunca foi um elemento étnico” e nunca pretenderam mais do que o direito de “justificar a seu bel prazer povos conquistados”. Com relação às primeiras impressões, após observar a imagem, o crítico insiste que apenas um franciscano foi realmente estudado, e que ao longo do quadro faltam representações condignas, chegando ao ponto de afirmar que há uma deficiência na pintura de Parreiras. No primeiro plano, ocupando a extrema esquerda da sua tela, “esta um grupo de índios contidos pelo bravo Bento Rodrigues e mais ao centro, dois selvícolas” estes dois elementos simbolizavam o patriotismo, segundo o crítico. Ao analisar os dois índios, enfatiza que o modelo de um e de outros é mais incompleto, sendo considerado “deficientíssimo”, apenas um afortunado franciscano foi “convenientemente estudado”³¹⁸. Em relação aos indígenas, destaca que a opulência que é observada no indianismo de Alencar não esta presente na tela, seja pela cor empobrecida, seja pela ausência de massa muscular. No entanto, o texto publicado pelo *O Jornal* destacava que “o espírito do patriotismo indígena” foi representado, porque há uma noção de “rebelado contra a invasão do homem branco”³¹⁹.

A tela de Antônio Parreiras não foi bem aceita por Marianno Filho, destacava que o pintor cometeu um erro de perspectiva. Uma vez que, as velas das embarcações ao fundo da imagem, levam o observador a crer que as elas são enormes e pela forma como são visualizadas, estariam “fundeadas ... em terra firme”. Portanto, o erro de perspectiva, passa por uma análise, na qual o crítico chega a ser irônico, na medida em que, o erro “é manifesto, palpável. A menos que os povos conquistados do Amazonas, mais precavidos do que nós outros, tivessem um ancoradouro interno e mesmo um cais”. Em contraposição ao pensamento de Marianno Filho, o texto publicado no *O Jornal* destacava que as velas das embarcações que formavam a expedição se achavam ancorado junto à terra firme, estavam próximas a uma curva formada pelo rio Apa e que banha o local. Percebemos que o crítico afirmava haver um ancoradouro natural permitindo que as grandes embarcações pudessem

³¹⁸ Pró-Arte: A Conquista do Amazonas – Antônio Parreiras – o pintor e o artista. *Folha do Norte*, Belém, 12 de janeiro de 1908. p. 1.

³¹⁹ A Conquista do Amazonas. *O Jornal*, Belém, 23 de dezembro de 1907. p. 1. Sobre as imagens explicativas do Brasil no século XIX, Ver: NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2004.

ancorar no local e que o ato de posse fosse realizado. Podemos observar nos textos publicados nos jornais paraenses um nítido confronto de ideias, nos quais os críticos apontam interpretações diversas, porém as análises atendem aos interesses defendidos pelos grupos dos quais faziam parte. Para os republicanos, por exemplo, o quadro bastaria por si só “para granjear ao seu autor um justo renome de mestre do pincel”³²⁰.

Quase ao centro da tela, em segundo plano, “está o grupo principal”, composto pelo capitão-mor Pedro Teixeira, do porta bandeira Bartholomeu de Mattos e outros. Contudo, o destaque da crítica é concebido ao “porta-estandarte”, que na opinião de Marianno Filho, deveria estar cercado de certa superioridade e desenvoltura, mas que “primam pela ausência neste Bartholomeu de Mattos”. A atitude do personagem é inexplicavelmente, “sem expressão e ainda por cima sem desenho”. Por último, o crítico destaca em relação à cabeça “desse personagem está positivamente fora de lugar, sem correlação nem harmonia com o movimento do corpo”, por isso esta personagem é quase um desastre e, somente pela “insuficiente observação do Sr. Parreiras poderia justificá-la”. A cena desenvolve-se, portanto, numa projeção do terreno sobre a confluência de um igarapé, com as águas plácidas do alto Amazonas, onde surge às velas dos barcos acostados, decorando o primeiro plano, à esquerda, um trecho pequeno e característico da floresta amazônica: um tronco colossal cercado de gigantescos cipós, ao lado de palmeiras delicadas e frondosas; e à direita, ao fundo, a multidão que assiste ao ato solene da posse. No mesmo lado e, no primeiro plano, bicos de pirogas, aparecem, em equilíbrio à disposição dos elementos do quadro. Apesar das severas críticas que Antônio Parreiras recebeu de Marianno Filho, este ao final da sua crítica ressalta que o pintor conseguiu lhe provocar saudade, ao observar uma tela de sua autoria denominada “*Feliz d’Avray*” e enfatiza que “a arte não é uma carreira; é uma missão e uma vocação”. A paisagem toda esta impregnada de uma suavíssima poesia e diante da quietude bucólica daquelas paisagens tem-se uma “intraduzível saudade de uma felicidade gozada, intangível e fugaz como um sonho”³²¹. Outro texto publicado pelo jornal *Folha do Norte*, datado de 19 de janeiro de 1908, intitulado “*O quadro de Parreiras*”, embora o texto não seja assinado, o autor destaca que a tela foi exposta para um grupo limitado de representantes da imprensa e alguns artistas. O salão onde foi exposto recebeu críticas de imediato, na opinião do crítico, a luz não favorecia, sendo o salão considerado pequeno para o evento.

³²⁰ A Conquista do Amazonas. *O Jornal*, Belém, 19 de janeiro de 1908. p. 1.

³²¹ Pró-Arte: A Conquista do Amazonas – Antônio Parreiras – o pintor e o artista. *Folha do Norte*, Belém, 12 de janeiro de 1908. p. 1.

No entanto, pelo tamanho do quadro, o espectador ficou empolgado com o “brilhante efeito”. Como o assunto deveria representar as conquistas das terras amazônicas, “o artista fixou na tela o episódio capital da viagem de Pedro Teixeira”. Este se destaca pela forma como observa o ato heroico, que atentamente é observado por um pequeno grupo que “mostra-se máscula e solene”. A ideia de civilização volta a ser reforçada com a observação da obra, pois os “fidalgos portugueses trazem o seu contingente à civilização” e o ato é apresentado pela a autoridade que está representada diante dos demais participantes. Novamente, o porta-bandeira e a insígnia da cruz são destaques. Contudo, os elementos que mais chamaram a atenção do crítico foram os aspectos secundários, dentre os quais os “missionários jesuítas, o colono fixado pela aliança com o índio”, neste caso a formação da nova família, cuja criança apresenta-se ainda nua e receosa do ato que testemunha.

Os índios são apresentados sob dois aspectos: “o da revolta surda”, esboçada pela atitude do velho indígena “cuja seta emplumada jaz partida a seus pés”³²². Para outro crítico o velho apresenta-se numa atitude de “abatimento, com as armas partidas por imprestáveis em suas mãos enfraquecidas pelo tempo, simboliza a inação impotente diante da força do facto realizado”³²³. O outro aspecto apresenta-se ao lado, onde um índio forte e musculoso, “não volta como o velho o dorso ao conquistador” deixando clara a sua indignação “pela crispção dos dedos que se agarram nervosamente a terra mãe”. O índio moço personificava “o espírito de fé na revindita e no surgimento futuro da sua raça”, uma vez que os olhos estão observando de forma austera a ação comandada pelo invasor português. Atrás destes dois índios, está o brasileiro Bento Rodrigues e diversos índios, numa atitude de convívio familiar, simbolizando “o conagraçamento e o concurso das duas raças no desenvolvimento do país”. Neste mesmo momento, é possível perceber um grupo de religiosos que estão “representando o espírito de evangelização”.

³²² O quadro de Parreiras. *Folha do Norte*, Belém, 19 de janeiro de 1908. p, 1.

³²³ A Conquista do Amazonas. *O Jornal*, Belém, 23 de dezembro de 1907. p, 1.



Figura 18: Detalhe da tela. *A Conquista do Amazonas*, 1907, óleo s/tela. 800 x 400 cm. Acervo: Museu Histórico do Estado do Pará – PA

O aspecto da tolerância é reforçado pela relação estabelecida entre a raça europeia e o grupo de mulheres índias, que se apresentam em atitudes calmas, sentadas e indolentes. No entanto, a principal “exibe-se em sua nudez e simplicidade, quase sorridente, de pé, firmando-se na seta que empunha”. Para o crítico ao fundo visualizamos um grupo de mulheres índias, dentre as quais, se destacam uma em pé, “bela em formas e de fisionomia, a Vênus indígena”. Que, segundo a mitologia, deveria apaixonar e escravizar tantos invasores brancos, “conforme rezam as lendas e narram às crônicas”. A atitude das outras índias chama atenção do observador pelo fato de encontrarem-se numa posição de humildade. Portanto, “simbolizando as virtudes mais meigas e caseiras da mulher da taba”³²⁴.

³²⁴ A Conquista do Amazonas. *O Jornal*, Belém, 23 de dezembro de 1907. p. 1.



Figura 19: Detalhe da tela. *A Conquista do Amazonas*, 1907, óleo s/tela. 800 x 400 cm. Acervo: Museu Histórico do Estado do Pará – PA

A Vênus³²⁵ indígena representa, portanto, o amor confiante, não se curva ao conquistador e pela sua pose chama atenção pela beleza do seu corpo, bem definido e pelos seios fartos, enquanto que nas demais indígenas, não podemos ter a mesma sensação, porque não foi permitido ao conquistador visualizar os seus corpos e nem seus rostos que estão distorcidos sem definições de traços. Neste detalhe, as pernas cruzadas conduzem o olhar observador a uma sequência, que parte das penas e termina nas mãos que dominam a lança. Comparando-a com a “*Vênus de Urbino*” de Tiziano Vecellio, datada de 1538, temos a ideia de que “o gesto da Vênus remeteria justamente aos preparativos para o ato sexual”³²⁶. Além disso, o apoio da cabeça e do corpo na árvore mostra o seu momento de descanso. E a incidência da luz sobre esta indígena, torna evidente a forma como o pintor via a sua “Vênus”, de modo a representá-la levando o observador a confiar nos seus atributos. Neste sentido, no meio da floresta fechada e à margem do rio, a beleza dos deuses se manifestava nesta representação. Como esta possui uma força inevitável, haja vista que a nudez apresenta aspectos sexuais, que se torna convertida “em várias ações e atributos, e traduzida numa

³²⁵ Na mitologia grega, Afrodite era a deusa do amor, da beleza corporal e do sexo. Para os gregos, ela tinha uma forte influência no desenvolvimento e prazer sexual das pessoas. Era considerada também a deusa protetora das prostitutas na Grécia Antiga. Foi cultuada nas cidades de Esparta, Atenas e Corinto. Na Roma Antiga, recebeu o nome de Vênus.

³²⁶ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Ticiano, Manet, Degas: nota sobre o nu feminino na pintura. *Revista de história da arte e arqueologia*. N. 7 jan/jun, 2007. UNICAMP. Pp. 53-61. p, 55.

linguagem opulenta e convencional”³²⁷. Neste caso, o nu deve ser impessoal, ou seja, não poderia se particularizar. O público observa a Vênus indígena, nua oferecendo-se ao conquistador e os seus olhos perdidos no espaço do quadro, podem ser comparados “ao olhar do cupido ou olhar desesperado do bufão”³²⁸.

Claro que, as imagens do paisagista não agradaram as publicações de alguns jornais, “também não nos pareceu muito nosso o azul do céu”. Apesar de ter estudado a paisagem amazônica, Parreiras demonstrava no céu, o azul típico do sul do país. No entanto, as árvores grandiosas presentes na tela, dão a exata dimensão do imaginário acerca das grandezas amazônicas. No dia 16 de janeiro de 1908, o jornal *Folha do Norte* publicou o texto denominado “*O quadro de Parreiras*”, o crítico destacava que havia sido uma bela concepção “essa de fazer passar o fato histórico da posse daquelas terras nesse maravilhoso palco da majestosa floresta amazônica”, com o enorme tronco a esquerda simbolizando a pujança, as duas seringueiras entrelaçadas, a fertilidade e a frondosa e espessa vegetação do fundo, soma-se a “exuberância dessa extraordinária natureza”³²⁹.

O processo de miscigenação não foi esquecido pelo pintor fluminense. A família nascente foi retratada na representação, ao centro, vê-se um casal: um português altivo e atento à cena juntamente com uma índia totalmente catequizada, revela-se com este encontro a família nascente, com a exibição de seu filho, mestiço agarrado à saia da mãe, ainda nu, confirmando nitidamente o processo de formação da população amazônica. Ao fundo, um grupo formado por um homem branco, uma mulher indígena e uma criança mestiça, simbolizando o casamento entre as raças invasora e a raça “aborígene e a constituição da nova família indígena”³³⁰. Contudo, a presença do negro na região não foi observada por Antônio Parreiras, motivo: tratava-se de uma obra encomendada. Assim, os interesses do mecenas ficavam evidentes no contrato, que solicitava a inclusão apenas dos nobres portugueses e dos índios amazônicos. Todavia sabemos que a presença do negro³³¹ na Amazônia data do século XVII, mesmo período que se estava representando na tela *A Conquista do Amazonas*.

Novamente, percebemos na imagem, a presença de um estilo domesticado e charmoso característico do impressionismo, movimento artístico que influenciou

³²⁷ CLARK, T.J. *Op. Cit.* p, 185.

³²⁸ *Idem.* p, 192.

³²⁹ O quadro de Parreiras. *Folha do Norte*, Belém, 16 de janeiro de 1908. p, 1.

³³⁰ *Idem.*

³³¹ Para saber sobre a presença dos negros africanos na Amazônia Ver: BEZERRA NETO, José Maia. *Escravidão negra na Amazônia (Secs. XVII – XIX)*. Belém: Paka-Tatu, 2001. REIS, Arthur Cezar Ferreira. *O negro na empresa colonial dos portugueses na Amazônia*. Lisboa: Papelaria Fernandes, 1961. SALLES, Vicente. *O negro no Pará. Sob o regime da escravidão*. Brasília: Ministério da Educação; Belém: Secretaria de Estado de Cultura – SECULT, 1998.

sobremaneira o pintor Parreiras. A marca impressionista permitia ao observador ver e ser visto pela natureza, de modo que a representação evidencia-se pelas “vibrações coloridas, e devem ser obtidas na tela unicamente por vibrações coloridas”³³². Os pintores impressionistas, neste momento, preferiam ser chamados de *plein-aristes*, e seu intuito primordial residia no fato de pintar efeitos e não fatos, esse sentimento da cor, esse aspecto temporário que os objetos tomam com as modificações sutis, graduais e constantemente mutáveis da luz. O quadro apresenta uma tonalidade quente e luminosa e “nesse véu arroxeadado que o envolve”, demonstra a influência profunda que o pintor sofreu “dadas as suas qualidades de paisagista e de meridional, não podia ter escapado durante os dois anos que passou na capital francesa”³³³. Neste sentido, o impressionismo apresentava como característica central a busca pelo registro da tonalidade que os objetos adquirem quando refletem a luz solar, visto que há uma modificação da luz pela natureza. Neste caso, ao fundo da tela, vemos as velas que não apresentam contornos nítidos, e a linha é uma abstração do ser humano para representar as imagens. As sombras representadas na tela apresentam certa luminosidade, além de um colorido, o que alguns críticos chamavam de exagerado, visto que o contraste de luz e sombra seria obtido de acordo com a lei das cores complementares. Por exemplo, um amarelo próximo a um violeta reproduz a impressão de luz e de sombra³³⁴ muito mais real do que o claro-escuro, que eram tão valorizados pelos pintores renascentistas. Cores e tonalidades não deveriam ser obtidas pela mistura das tintas na paleta do pintor, mas realizadas em pequenas pinceladas dissociadas e puras. É o olhar do observador que ao misturar a pintura realizaria a combinação das cores, obtendo deste modo o resultado final. Portanto, a mistura de cores deixaria de ser produzido pela técnica e seria transformada pela óptica do observador. Ao observar o solo, o destaque fica pelo aspecto implacável do sol tropical, “sente-se que ha ali a evaporação produzida pelo calor intenso na humidade das terras baixas”. Essa tonalidade provocada pelos elementos naturais, segundo o crítico, seria o grande responsável pelo espírito aventureiro e irrequieto dos exploradores, somados ainda ao “fervor de evangelização dos missionários, as qualidades modernas de energia, de investigação, de espírito, de empreendimento, de luta, de expansão e de progresso”³³⁵. Diante desta análise, podemos observar, no detalhe, que a cor laranja, tão característica do impressionismo, ganhava destaque na tela de Parreiras, demonstrando claramente a influência que sofreu deste

³³² CLARK, T.J. *Op. Cit.* p, 51.

³³³ A Conquista do Amazonas. *O Jornal*, Belém, 23 de dezembro de 1907. p, 1.

³³⁴ Sobre sombras e luzes Ver: BAXANDALL, Michael. *Sombras e luzes*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

³³⁵ A Conquista do Amazonas. *O Jornal*, Belém, 23 de dezembro de 1907. p, 1.

movimento. Observamos o reflexo produzido pela sombra que se destaca nas águas do Orenoco.



Figura 19: Detalhe da tela. *A Conquista do Amazonas*, 1907, óleo s/tela. 800 x 400 cm. Acervo: Museu Histórico do Estado do Pará – PA

O processo de ocupação religioso também foi abordado nesta conquista da Amazônia, as três “figuras de frades, um mercenário e dois franciscanos, um destes o cronista da expedição, Christobal dAcunã”, ao centro da tela, ganham destaque privilegiado, reforçando a força que a Igreja Católica tinha naquele momento. Parreiras brinca com o público que, ao observar o religioso ao centro, é transformado em cúmplice do ato de conquista. Um pouco a direita, o padre franciscano, Domingo Brieva, afasta-se da cena, caminhando de costas para o ato de posse, estaria representando o “espírito cristão, se opusera àquela empresa, por ver que a ditava mais o espírito da conquista e escravização dos gentios, do que a da catequese e civilização”³³⁶. Além destes, podemos perceber o processo de catequização no crucifixo pendurado no pescoço do índio velho e nas vestimentas da índia sentada no primeiro plano. O velho reconhecia-se derrotado e completamente catequizado, enquanto que a indígena, que atentamente observa a cena, estava em pleno processo de cristianização. Em síntese, no primeiro plano do quadro, à esquerda, um trecho pequeno e característico da floresta, uma grande árvore rodeado por “gigantescos cipós, ao lado de palmeiras delicadas e frondosas. E à direita, ao fundo, a multidão que assiste ao ato solene da posse”³³⁷.

³³⁶ A Conquista do Amazonas. *O Jornal*, Belém, 23 de dezembro de 1907. p. 1.

³³⁷ O quadro de Parreiras. *Folha do Norte*, Belém, 16 de janeiro de 1908. p. 1.

No início da república paraense nada valorizaria mais as belezas naturais de um Pará que, no início do século XX, passou a ser visto pelo Brasil com outros olhos. A tela de Parreiras contribuiu para dar visibilidade e mostrar que o estado republicano caracterizava-se pela grandiosidade do território e de seus atos heroicos. Portanto, os significados deste quadro estavam relacionados às ideias de possibilitar ao povo uma recordação e celebração, “através da representação de quem o exercia, um ofício e uma função essencial”. Neste caso, optou-se pelo conjunto na representação, ao invés de individualizá-lo. Para Castenuolvo este tipo de representação, deveria ser “evitada em favor de imagens ou mensagens de significado alcance”³³⁸. Representa-se o conjunto, o espírito aventureiro, a conquista do território, constrói-se o imaginário capaz de albergar todos os integrantes da sociedade paraense, demonstrando uma imagem do estado que ia além das fronteiras com o Amazonas, ou seja, transmite-se ao observador uma mensagem particular. A imagem é elaborada para servir de instrumento de poder e domínio. Portanto, a tela *A Conquista do Amazonas* de Parreiras torna-se a própria celebração do governo, que busca manifestar os princípios éticos e políticos que inspiram o novo regime.

Apesar das pinturas serem construídas para atender aos anseios republicanos, não se percebe uma reflexão do povo sobre estas, mesmo sendo uma arte da elite para o povo. Apenas os críticos expressavam sua opinião, o povo tornava-se um espectador ordenado. E como os jornalistas faziam parte do grupo letrado, as suas análises eram, portanto, lidas por seus pares. Neste caso, uma obra de arte nunca está sozinha, nasce relacionada a algo, “vive e pode se transformar nos olhos dos assistentes, em relação a alguma outra coisa”. A imagem tem muitos valores que podem ser estéticos, mas também “culturais, sociais, políticos”. Em muitos momentos, as imagens foram e continuam sendo utilizadas como meio de dominação simbólica, como objeto de culto, “instrumentos de distinção social, fonte de prazer estético e assim por diante”. Castelnuovo afirma que a nossa história está baseada num conjunto de obras que sobreviveram a vários perigos. A história do Pará perdeu grande parte de suas obras, mas as que continuam guardadas e disponibilizadas ao seu público, podem garantir uma reconstituição da história das “instituições, dos museus, da historiografia, da recepção”³³⁹.

³³⁸ CASTELNUOVO, Enrico. *Op. Cit.* p, 108.

³³⁹ *Idem*, p, 143.

Considerações finais

Identificar os elementos republicanos presentes na tela *A Conquista do Amazonas* de Antônio Parreiras não foi tarefa fácil e nem sabemos se realmente conseguimos atingir o objetivo apresentado na introdução. Como se trata de uma obra trans-contemporânea, a todo o momento surgem novas interpretações que, de acordo com o filtro do contexto científico e historiográfico, procuram ora apagar, ora atualizar os aspectos dessa contemporaneidade. Antônio Parreiras conseguiu inserir-se no contexto amazônico ganhando notoriedade. Fato este, que o colocou na condição de construtor de um símbolo amazônico, capaz de atender aos objetivos traçados pelos republicanos paraenses. A política republicana de valorização das belas artes tornou-se um projeto de estado. Na mensagem ao Legislativo paraense de 1897, o governador Lauro Sodré afirmava que havia acertado em trabalhar o gosto pelas artes da população paraense. O gosto pelas belas artes tornava-se, no governo republicano, uma necessidade, tanto que “desenvolver o gosto pelas belas artes”, só seria possível com os investimentos realizados pelo estado, com o envio de jovens pintores a Europa, “por conta dos cofres públicos”, estes pensionistas do estado deveriam estudar artes nos centros culturais, por isso “vários moços estão em Paris e em Roma”³⁴⁰.

O governo republicano buscava criar uma imagem na qual o estado fosse o grande responsável pelo desenvolvimento da educação, e em maior destaque o ensino das artes. Esse imaginário estava associado à ideia de criação de um grupo de intelectuais capazes de construir uma história para a região a partir das belas artes. A formação acadêmica tornava-se uma espécie de selo de qualidade, onde as obras produzidas pelos pintores pensionistas eram o retrato de um estado em franco desenvolvimento em direção ao progresso. Os republicanos sabiam que era necessário construir os elementos que identificasse a população com os avanços trazidos pela república. Não podemos esquecer que o momento econômico era favorável, o que proporcionou o desenvolvimento de um grupo de intelectuais que puderam atuar em todos os setores da sociedade paraense. Tanto que no texto publicado no *O Jornal* o crítico destacava que “não há de negar que ao lado do desenvolvimento material, o gosto pela arte tem feito notáveis progressos entre nós”³⁴¹. Uma nova história estava sendo construída. Os novos monumentos que surgiam serviam para reforçar este imaginário. Já aqueles que foram herdados do império deveriam sofrer alterações que os liberassem do seu passado, para

³⁴⁰ PARÁ. Mensagem dirigida ao Congresso do Estado do Pará pelo Dr. Lauro Sodré Governador do Estado. Ao expirar o seu mandato no dia 1 de fevereiro de 1897. Belém: Imprensa no Diário Oficial, 1897. p. 36.

³⁴¹ A arte em Belém. *O Jornal*, Belém, 10 de março de 1907. p. 1.

tanto a reconstrução e reformas empreendidas pelo governo republicano, manifestava a real intenção dos representantes da república.

Neste clima de transformação vivida pela sociedade paraense, diversos artistas vieram para Belém em busca de novas oportunidades. O início do século XX foi marcado pela grande quantidade de exposições realizadas na cidade. O que contribuiu para a formação de grupo de críticos de arte, que passou a se destacar, devido às análises que realizavam sobre as telas e sobre os artistas que passavam pela Amazônia. Esse período de oportunidades trouxe até o Pará o pintor Antônio Parreiras que encontrou um local propício para realizar suas pesquisas de pintura ao ar livre. A natureza amazônica impressionou o fluminense, além de mostrá-lo que a cidade de Belém estava tão ou mais desenvolvida que as cidades do sudeste do país. Tanto que ficou impressionado com as praças, parques e corpo de bombeiros, “organizado pelo nosso preclaro chefe e mestre Antônio Lemos...”³⁴² Parreiras destacou-se em Belém pela receptividade que teve, foi acompanhado por pintores locais que o conduziram apresentando-o aos políticos paraenses.

Com a exposição que realizou em 1905, foi colocado na condição de um grande paisagista responsável pela produção de “belíssimas representações de trechos da nossa formosa cidade”. Motivo este, que o fez receber encomendas tanto da administração municipal, quanto estadual, além de encomendas particulares. O “aplaudido paisagista brasileiro”³⁴³ conseguiu preencher os requisitos necessários para a produção de quadros importantes para a república paraense. Ao pintar os principais trechos de Belém, conseguiu mostrar nas telas uma cidade desenvolvida, civilizada e com um povo de hábitos europeus, de acordo com Euclides da Cunha. Neste sentido, a escolha do pintor pelo intendente Antônio Lemos foi realizada sem concursos, que se destacavam no contexto pela escolha de um pintor e/ou escultor de qualidade para a realização de trabalhos considerados importantes e que marcariam um momento único na história local, e as telas produzidas pelo pintor deram conta dos desejos de Lemos em ter representados os detalhes da cidade por ele escolhido. E com a nova exposição dos quadros encomendados, Antônio Parreiras demonstrava aptidão para fazer parte do projeto republicano de construção de elementos representativo da república brasileira.

Augusto Montenegro, que se destacou na compra do quadro *A Morte de Virgínia*, segundo a imprensa do período, o quadro mais caro da exposição de Parreiras de 1905,

³⁴² Do Rio. *A Província do Pará*, Belém, 04 de novembro de 1905. p, 1.

³⁴³ O pintor Parreiras. *O Jornal*, Belém, 06 de agosto de 1905. p, 1.

demonstrava com a sua atitude certa valorização às belas artes. Destaque-se ainda, que o *Foyer* do teatro da Paz foi oferecido pelo próprio governador para que o pintor Parreiras realizasse a sua exposição. Estas atitudes permitem afirmar que o governador destacava-se enquanto um mecenas amazônico. Essa afirmativa faz sentido quando ele realiza a encomenda do primeiro quadro histórico do pintor Antônio Parreiras. Mesmo antes de ter sido oficializado o contrato de execução do quadro entre o pintor e o estado, *O Jornal* na sua edição, de 12 de julho de 1905, destacava que “sabemos haver o governo do estado do Pará feito a encomenda ao pintor Antônio Parreiras de um quadro histórico de grandes dimensões”. O periódico era um dos jornais de apoio ao governador republicano e fazia questão de divulgar em suas páginas a realização do contrato que só foi oficializado em 11 de agosto de 1905, com a publicação do extrato do contrato pelo Diário Oficial do Estado.

Como se tratava de um quadro histórico, o jornal frisava ainda que estava destinado a ornamentar um dos “salões do palácio amarelo”. Além disso, o tema do quadro, embora não tivesse sido definitivamente acertado, deveria basear-se nos “autos de posse das terras do rio Aguarico, tendo como figura principal Pedro Teixeira”³⁴⁴. Portanto, tratava-se de um quadro que seria capaz de colocar em destaque o auto de posse das terras amazônicas, demonstrando o poderio bélico e tecnológico do europeu face ao elemento indígena. O contrato celebrado entre Parreiras e o governo do estado dava ao pintor três anos para a execução do quadro, além disso, caberia ao estado fornecer, ao pintor, os elementos necessários para comporem a representação, além do pagamento pelo quadro no valor de quarenta contos de réis-papel. Por último, o contrato permitia ao pintor a possibilidade de expô-lo nas cidades de Paris ou Rio de Janeiro, e como sabemos a tela foi exposta na capital da república. A exposição foi concorrida, pois se tratava do primeiro quadro histórico pintado pelo pintor paisagista. Este fato foi importante, porque a partir de então, o pintor realizou diversos trabalhos com a temática histórica, o que lhe rendeu notoriedade. No entanto, conforme defendido pelo governador Augusto Montenegro, o Pará “a minha iniciativa possuirá a obra prima do nosso patricio”³⁴⁵.

Para realizar a sua primeira tela histórica, o pintor realizou uma série de pesquisas, tanto em Belém, quanto em Manaus, além das informações que levantou na Europa, nas visitas que realizou nos museus europeus. Com a entrega do quadro, em 1908, o pintor Parreiras havia produzido a sua obra prima ao pintar o ato de conquista das terras amazônicas.

³⁴⁴ A Conquista do Amazonas. *O Jornal*, Belém, 12 de julho de 1905. p, 1.

³⁴⁵ PARÁ. Mensagem dirigida pelo Sr. Governador dr. Augusto Montenegro ao Congresso Legislativo do Pará em 7 de setembro de 1905. Belém: Imprensa Oficial, 1905. p, 64.

O quadro mostra o ato de leitura da tomada das terras amazônicas para a coroa portuguesa. Carregado de simbologias, destaca o nascimento da nova família, a partir da união entre o elemento europeu e o indígena, caracterizando a população amazônica como mestiça. Destaca, também, o papel desempenhado pelas ordens religiosas que mais atuaram na região. Além dos elementos destacados acima, podemos perceber a indignação do índio que não consegue reagir diante do invasor, demonstrado na tela pela flecha quebrada aos pés do índio velho. O pintor, apesar das críticas que sofreu em relação à composição da tela, ganhou destaque ao pintar uma bela em formas e fisionomia: a Vênus selvagem, de acordo com o crítico do *O Jornal*³⁴⁶, demonstrada pela pose sexual que força o europeu a lançar um olhar de cobiça sobre ela.

Ao traçar o contexto de ocupação e domínio das terras amazônicas para os europeus, o pintor colocava na tela um grande feito do período colonial, o que leva a conclusão de que o ato de posse, evidenciado na imagem, com base em documentos e imaginação do pintor, estabelece o momento “exato” do nascimento do Estado do Pará. Para os republicanos, a dimensão territorial mitológica em relação à origem, colocaria os paraenses na mesma condição em relação à nação. Contudo, além das imagens de caráter simbólico, era necessária a utilização de uma pedagogia cívica capaz de apresentar uma identidade nacional para o estado. Portanto, as festas republicanas, o papel desempenhado pela educação, o mecenato e os pintores nacionais e estrangeiros contribuíram para a formação de uma identidade regional, onde as ideias relacionadas ao progresso e desenvolvimento do estado, necessitavam de elementos que fossem caracterizados de forma homogênea na construção de uma sociedade baseada nos valores de ordem e progresso.

Neste jogo de poderes estabelecidos pelo mecenato em especial, os republicanos procuraram construir um imaginário que pudesse justificar os resultados obtidos com os primeiros anos da república. Sabiam que muitos intelectuais ainda se declaravam monarquistas, sonhavam com o seu retorno, por isso criar uma identidade regional e nacional fazia parte do projeto republicano de negação do passado imperial. Ainda que a origem comum fosse buscada no período colonial, e assim o fizeram, com o *Tiradentes*, a nível nacional e com *A Conquista do Amazonas* a nível regional, por exemplo. A atitude de construção de identidades não ficou restrita a atuação do estado, que embora, se destacasse, enquanto o grande patrocinador, os particulares atuaram de forma considerável na construção deste imaginário, visto que muitos foram responsáveis pelo incentivo às belas artes com a

³⁴⁶ A Conquista do Amazonas. *O Jornal*, Belém, 23 de dezembro de 1907. p. 1.

organização de exposições, compra de quadros e esculturas, o que levou a formação de coleções particulares. O contexto de transformações que a cidade de Belém passou, colaborou para a construção do imaginário de que as atividades artísticas desenvolviam-se no seio de uma sociedade inteligente e laboriosa. Os colecionadores particulares gastavam avultadas quantias nas compras e restauração de obras consideradas importantes. Sendo assim, a república brasileira, em especial a paraense, construiu os seus símbolos, a partir de um comprometimento social, onde os recursos financeiros advindo da economia gomífera levaram ao fortalecimento do ideal republicano, bem como passou a exercer uma atração cada vez mais forte sobre os intelectuais e pintores responsáveis pela construção de elementos visuais republicanos.

Fontes e Referências

Fontes

BRASIL. Mensagem dirigida ao Congresso Nacional pelo Generalíssimo Manoel Deodoro da Fonseca (chefe do governo provisório). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890.

BRASIL. *Mensagem dirigida ao Congresso Nacional pelo Generalíssimo Manoel Deodoro da Fonseca (chefe do governo provisório)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891.

BRASIL. Anuario estatístico do Brazil 1908 - 1912. Rio de Janeiro: Directoria Geral de Estatística, v. 1-3, 1916-1927.

BRASIL. Decreto nº 3937 de 13 de abril de 1901, Regulamento da Escola Nacional de Belas Artes.

BRASIL. Constituição de 1824. Regulamento para o Processo dos Concursos na Escola Nacional de Belas Artes para os Lugares de Pensionista do Estado na Europa-1892. Livro de Correspondências Recebidas da Escola Nacional de Belas Artes entre 1890 e 1894, pp.45 (verso) - 48. Documento original pertencente ao acervo arquivístico do Museu Dom João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/documentos/Premio_viagem_1892.htm. Acesso em: 09 de setembro de 2010.

A SEMANA. Cine Revista: O Bosque. Revista, Belém, 13 de agosto de 1921.

REVISTA KOSMOS. A leda ticianesca. Rio de Janeiro. Setembro de 1906.

Museu Antônio Parreiras

PARREIRAS, Antônio. “Profissão de Fé”. Manuscrito - Texto datilografado com correções manuscritas por Antônio Parreiras, sob o título Profissão de fé, em 09 folhas. Local e data indeterminados, 27,0 x 21,0 cm.

Arquivo Público do Pará

BELÉM. Intendência Municipal (1898-1911: A. J. de Lemos). *Álbum de Belém*. 15 de novembro de 1902. Paris: P. Renouard, 1902. 104 p.

CÓDICE DE CARTAS. Fundo: Secretaria do Governo, ano 1909. Arquivo Público do Estado do Pará - APEP. Caixa. 09.

CÓDICE DE CARTAS. Fundo: Secretaria do Governo, ano 1901. Arquivo Público do Estado do Pará - APEP. Caixa. 09.

CÓDICE DE CIRCULARES. Fundo: Secretaria do Governo, ano 1901. Arquivo Público do Estado do Pará - APEP. Caixa. 12.

PARÁ. Mensagem dirigida ao Congresso do Estado do Pará pelo Dr. Lauro Sodré Governador do Estado. Ao expirar o seu mandato no dia 1 de fevereiro de 1897. Belém: Imprenso no Diário Oficial, 1897.

PARÁ. Mensagem dirigida pelo Sr. Governador dr. Augusto Montenegro ao Congresso Legislativo do Pará em 7 de setembro de 1905. Belém: Imprensa Oficial, 1905.

PARÁ. Mensagem dirigida pelo Sr. Governador dr. Augusto Montenegro ao Congresso Legislativo do Pará em 7 de setembro de 1906. Belém: Imprensa Oficial, 1906.

PARÁ. Mensagem dirigida pelo Sr. Governador dr. Augusto Montenegro ao Congresso Legislativo do Pará em 7 de setembro de 1907. Belém: Imprensa Oficial, 1907.

PARÁ. Mensagem dirigida pelo Sr. Governador dr. Augusto Montenegro ao Congresso Legislativo do Pará em 7 de setembro de 1908. Belém: Imprensa Oficial, 1908.

PARÁ. Mensagem dirigida pelo Sr. Governador dr. Augusto Montenegro ao Congresso Legislativo do Pará em 7 de setembro de 1909. Belém: Imprensa Oficial, 1909.

PARÁ. Secretaria da Fazenda. Editais: termo de contrato. 11 de agosto de 1905. p. 3.

Biblioteca Nacional (Secção de Manuscritos)

DUQUE, Gonzaga. Os de hoje. Benedito Berna.

_____. Ilustrações de Natal.

_____. O salão de 1904.

_____. Uma palheta que vive (João Baptista da Costa)

Biblioteca Publica Arthur Vianna

PARA. Governador (1901 – 1909: Augusto Montenegro). *Álbum do Estado do Pará*. Paris: Champonet, 1908.

PARÁ. Secretaria de Cultura do Estado. *Belém da Saudade: A Saudade: memória da Belém do início do século em cartões postais*. 2. ed. Belém: Ver. Aum, 1998.

Periódicos.

A República

A República. Belém, 03 de março de 1887. p, 2.

A República. Belém, 13 de setembro de 1887. p, 3.

A República. Belém, 10 de setembro de 1890. p, 1.

O Jornal

Aniversário de Lemos. *O Jornal*. Belém, 17 de dezembro de 1907. p, 1.

Antônio Parreiras. *O Jornal*, Belém, 12 de janeiro de 1908. p, 1.

Antônio Parreiras. *O Jornal*, Belém, 13 de janeiro de 1908. p, 1.

A Arte em Belém. *O Jornal*, Belém, 10 de março de 1907. p, 1.

A Conquista do Amazonas: uma exposição de pintura. *O Jornal*, Belém, 16 de janeiro de 1908. p, 1.

A Conquista do Amazonas. *O Jornal*, Belém, 19 de janeiro de 1908. p, 1.

A Conquista do Amazonas. *O Jornal*, Belém, 12 de julho de 1905. p, 1.

A Conquista do Amazonas. *O Jornal*, Belém, 06 de agosto de 1907. p, 1.

A Conquista do Amazonas. *O Jornal*, Belém, 09 de dezembro de 1907. p, 2.

A Conquista do Amazonas. *O Jornal*, Belém, 23 de dezembro de 1907. p, 1.

A exposição Benedicto Calixto. *O Jornal*, Belém, 02 de julho de 1907, p, 1.

Benedicto Calixto: uma gentileza aO Jornal. *O Jornal*, Belém, 15 de julho de 1907, p, 1.

Coisas de arte. *O Jornal*, Belém, 07 de agosto de 1907. p, 2.

Coisas de arte. *O Jornal*, Belém, 11 de setembro de 1907, p, 1.

Ensino Público. *O Jornal*, Belém, 10 de março de 1907. p,1.

Exposição Parreiras. *O Jornal*, Belém, 20 de janeiro de 1908. p, 1.

Exposição Parreiras. *O Jornal*, Belém, 22 de janeiro de 1908. p, 2.

Exposição de pintura. *O Jornal*, Belém, 03 de junho de 1905. p, 1

Exposição de pintura. *O Jornal*, Belém, 04 de junho de 1905. p,1

Exposição de pintura. *O Jornal*, Belém, 06 de junho de 1905, p.1.

Exposição de pintura. *O Jornal*, Belém, 10 de setembro de 1907, p, 1

Exposição Fernandez. *O Jornal*, Belém, 28 de outubro de 1907, p.1.

Julieta França. *O Jornal*, Belém, 24 de março de 1907, p.1.

O pintor Antônio Parreiras. *O Jornal*, Belém, 11 de março de 1907. p,1.

O pintor Parreiras. *O Jornal*, Belém, 14 de junho de 1905.p, 1.

O pintor Parreiras. *O Jornal*, Belém, 16 de junho de 1905. p, 1.

O pintor Parreiras. *O Jornal*, Belém, 21 de junho de 1905. p, 1.

O pintor Parreiras. *O Jornal*, Belém, 23 de junho de 1905. p, 2.

O pintor Parreiras. *O Jornal*, Belém, 05 de julho de 1905. p, 1.

O pintor Parreiras. *O Jornal*, Belém, 13 de julho de 1905. p,1.

O pintor Parreiras. *O Jornal*, Belém, 06 de agosto de 1905. p, 1.

O pintor Parreiras. *O Jornal*, Belém, 13 de agosto de 1905. p, 1.

Os novos quadros de Parreiras. *O Jornal*, Belém, 08 de agosto de 1905. p,1.

Um certame artístico. *O Jornal*, Belém, 31 de julho de 1907, p. 1.

Variedades norte-americanas: primeira companhia. Alguns dos principais artistas. *O Jornal*, Belém, 12 de junho de 1907. p, 4.

A Província do Pará

Antônio Parreiras. *A Província do Pará*, Belém, 11 de junho de 1905. p, 1

Antônio Parreiras. *A Província do Pará*, Belém, 11 de agosto de 1905. p, 1.

Antônio Parreiras. *A Província do Pará*, Belém, 12 de agosto de 1905. p,1.

Antônio Parreiras. *A Província do Pará*, Belém, 13 de agosto de 1905. p, 1.

As telas de Parreiras. *A Província do Pará*, Belém, 07 de julho de 1905. p, 1.

A “Conquista do Amazonas”. *A Província do Pará*, Belém, 17 de julho de 1905. p, 2

A conquista do Amazonas. *A Província do Pará*, Belém, 13 de julho de 1905. p, 1.

A conquista do Amazonas. *A Província do Pará*, Belém, 14 de julho de 1905. p, 1.

A conquista do Amazonas. *A Província do Pará*, Belém, 17 de julho de 1905. p, 1.

A conquista do Amazonas. *A Província do Pará*, Belém, 19 de julho de 1905. p, 1.

Crítica d’arte. *A Província do Pará*, Belém, 09 de agosto de 1905. p,1.

Do Rio. *A Província do Pará*, Belém, 04 de novembro de 1905. p,1.

Exposição Parreiras. *A Província do Pará*, Belém, 30 de junho de 1905, p,1.

Festas republicanas. *A Província do Pará*, Belém, 09 de novembro de 1905, p, 1.

Festas republicanas. *A Província do Pará*, Belém, 14 de novembro de 1905. p, 1.

Na exposição Parreiras. *A Província do Pará*, Belém, 11 de julho de 1905. p, 1.

Noticias diversas. *A Província do Pará*, Belém, 26 de julho de 1905. p, 1.

Noticias diversas. *A Província do Pará*, Belém, 06 de agosto de 1905. p, 1.

O congresso politico de 1903. *A Província do Pará*, Belém, 10 de junho de 1906. p, 1.

República. *A Província do Pará*, Belém, 25 de janeiro de 1908. p. 1.

Folha do Norte

A Constituição. *Folha do Norte*, Belém, 22 de junho de 1905. p, 1.

A nova comédia republicana. *Folha do Norte*, Belém. 11 de junho de 1905. p, 1

A morte de Virginia. *Folha do Norte*, Belém, 20 de junho de 1905. p, 1.

Aurélio de Figueiredo. *Folha do Norte*, Belém, 25 de fevereiro de 1907. p, 1.

Critica de arte. *Folha do Norte*, Belém, 17 de dezembro de 1905. p,1.

Exposição Parreiras. *Folha do Norte*, Belém, 16 de junho de 1905. p,1.

Quadros de Parreiras. *Folha do Norte*, Belém. 08 de agosto de 1905. p, 1

Quadro de Parreiras. *Folha do Norte*, Belém, 09 de agosto de 1905. p,1.

Na região da arte – Parreiras. *Folha do Norte*, Belém, 26 de junho de 1905. p, 1.

Notas artísticas. *Folha do Norte*, Belém, 28 de junho de 1905. p, 1.

O quadro de Parreiras. *Folha do Norte*, Belém, 19 de janeiro de 1908. p, 1

Parreiras e seus quadros. *Folha do Norte*, Belém, 04 de junho de 1905. p, 1.

Parreiras. *Folha do Norte*, Belém, 03 de junho de 1905. p, 1.

Parreiras. *Folha do Norte*, Belém, 20 de junho de 1905. p, 1.

Parreiras. *Folha do Norte*, Belém, 21 de junho de 1905. p, 1.

Parreiras. *Folha do Norte*, Belém, 22 de janeiro de 1908. p, 1.

Parreiras. *Folha do Norte*, Belém, 22 de junho de 1905. p, 1.

Parreiras. *Folha do Norte*, Belém, 23 de junho de 1905. p, 1.

Parreiras. *Folha do Norte*, Belém, 24 de junho de 1905. p, 1.

Parreiras. *Folha do Norte*, Belém, 25 de junho de 1905. p, 1.

Parreiras. *Folha do Norte*, Belém, 26 de junho de 1905. p, 1.

Parreiras. *Folha do Norte*, Belém, 27 de junho de 1905. p, 1.

Parreiras. *Folha do Norte*, Belém, 30 de junho de 1905. p, 1.

Pró-Arte: A Conquista do Amazonas – Antônio Parreiras – o pintor e o artista. *Folha do Norte*, Belém, 12 de janeiro de 1908. p. 1.

Fontes Literárias:

AZEVEDO, J. Eustachio. *Bellas Artes: palestras literárias*. Belém: Livraria carioca, 19??.

BELÉM, José Furtado. *Limites Orientais do Estado do Amazonas: Ocupação de terras amazonenses pelo governo paraense*. Manaus: Typografia da livraria “Palais Royal” de Lino Aguiar & Cia, 1912.

BOMFIM, Manoel. *O Brasil. Com uma nota explicativa de Carlos Maul*. São Paulo: companhia editora nacional, 1935. (Bibliotheca pedagógica brasileira). Serie V. brasiliana. Vol. XLVII.

BRAGA, Theodoro. “A arte no Pará, 1888-1918: retrospecto historico dos últimos trinta annos”. *Revista do Instituto Historico e Geographico do Pará*. v.7. Belém, 1934, pp.149-159.

_____. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora, 1942.

CAMPOS, Humberto de. *Contrastes (crônicas)*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores, 1945.

CARVALHO, Antônio de. *O congresso político de 1903*. Belém: Secção de Obras d’A PROVINCIA DO PARÁ. 1904.

DUQUE ESTRADA, Osorio. *O norte Impressões de viagem*. Porto. Livraria chardron, 1909.

DUQUE, Gonzaga. *Graves e Frivolos: por assuntos de arte*. Lisboa: Livraria clássica editora, 1910.

_____. *Contemporâneos: Pintores e Escultores*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929.

MATTOSO, Ernesto. *O Dr. Augusto Montenegro: sua obra e seu governo*. Paris: Tony Dussieux, Editeur, 1907.

MORAES, Prudente. *A fronteira occidental do Pará. Contestação e razões finais: o estado do Pará na acção que lhe move o do Amazonas*. Rio de Janeiro: Typ do Jornal do Commercio, 1919.

PARREIRAS, Antônio Diogo. *História de um pintor contada por ele mesmo: Brazil – França, 1881-1936*. Niterói: Diario Oficial, 1943.

PEDREGULHO, Manoel Buarque da Rocha. *Limites do Pará com o Amazonas*. Belém: Typografia da Livraria Bittencourt, 1912.

PINHEIRO, João Ribeiro. *História da pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Casa Leuzinger, 1931.

PROENÇA, Raymundo & Silvio Nascimento. *Noções de História Patria*. Belém: Oficinas gráficas do instituto Lauro Sodré, 1926.

OURIQUE, Jacques. *O Estado do Pará na exposição nacional do Rio de Janeiro em 1908*. Rio de Janeiro: Typografia Leuzinger, 1908.

REIS JUNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. São Paulo: editora “Leia”, 1944.

Referências Bibliográficas:

AGULHON, Maurice. *1848, O aprendizado da República*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

ALPERS, Svetlana. *O Projeto Rembrandt: o ateliê e o mercado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ÁLVAREZ, José Maurício Saldanha. “Era terra do Brasil”: Representação da nação brasileira na obra de Antônio Parreiras. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 2, abr. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/ap_jmsa.htm>. Acesso em 14 de setembro de 2011.

ARRAES, Rosa Maria Lourenço Arraes. *Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras 1895-1909*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2006.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BAPTISTA, Anna Paola P. O poder da Imagem – Arte Pública em Siena da Primeira Metade do século XIV. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira. *História e Imagem*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1998.

BARATA, Mário. As artes plásticas de 1808 a 1889. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O Brasil Monárquico: Reações e transações*. Tomo II, São Paulo – Rio de Janeiro: DIFEL, 1976.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Sombras e luzes*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

BEZERRA NETO, José Maia. *Escravidão negra na Amazônia (Secs. XVII – XIX)*. Belém: Paka-Tatu, 2001.

BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BORGES, Ricardo. *O Pará Republicano*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1983.

BORGES, Vera Lúcia Bogéa. Na rua o povo dá voz à república. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Rio de Janeiro. v. 16, n.1, p.263-267, jan-mar. 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702009000100016&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 17 de março de 2012.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRAUDEL, Fernand. *O modelo italiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. Oliveira Vianna entre intérpretes 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. *Testemunha ocular: história e imagem*. São Paulo: Edusc, 2004.

CALABRESE, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70.

CARVALHO, José Murilo. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: Ensaio de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CASTRO, Raimundo Nonato de. O quadro Conquista do Amazonas de Antônio Parreiras e a ideia de nação. *19&20*, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/ap_rnc.htm>.

_____. A produção artística e o imaginário de república. São Paulo: *Revista história e-história*. Atualizada em 12 de janeiro de 2012. ISSN: 1807-1783. Disponível em: <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=418>.

_____. Encomenda primorosa. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro. Ano 6. Nº 72. Pp. 62-67. Setembro de 2011.

_____. A ideia de nação na tela “A Conquista do Amazonas” de Antônio Parreiras. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1294793245_ARQUIVO_artigo.pdf.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo, Companhia das letras, 1996.

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>, acesso em 14 de setembro de 2011.

CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna: paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COELHO, Geraldo Mártires. *O brilho da supernova: a morte bela de Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

_____. *No coração do povo: o monumento a República em Belém 1891-1897*. Belém: Paka-Tatu, 2002.

_____. *O violino de Ingres: leituras de história cultural*. Belém: Paka-Tatu, 2005.

COELHO, Alan Watrin. *A ciência do governar: positivismo, evolucionismo e natureza em Lauro Sodré*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2006.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac / São Paulo, 2005.

_____. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CRUZ, Ernesto. *História do Pará*. 2ª ed., Belém: Governo do Estado do Pará, 1973, v. II.

DAOU, Ana Maria. *A Belle Époque Amazônica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

DAZZI, Camila Carneiro. *Relações Brasil-Itália na Arte do segundo Oitocentos: estudos sobre Henrique Bernadelli (1880 a 1890)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas – SP, 2006.

DIAS, Edinea Mascarenhas. *A Ilusão do Fausto: Manaus 1890-1920*. Manaus: Editora Valer, 2007.

DORA, Panofsky. *A caixa de pandora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DUPAS, Gilberto. *O mito do progresso; ou progresso como ideologia*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas – SP: Mercado das Letras, 1995 (Coleção Arte: ensaios e documentos).

EAGLETON, Terry. *Ideologia*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Formação do estado e civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. 2 V.

_____. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 2 V.

FACINA, Adriana. Arte Nacional e educação estética em Mário de Andrade. In: REIS FILHO, Daniel Aairão (Org.). *Intelectuais, história e política: séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

FARIAS, William Gaia. *A construção da República no Pará (1886-1897)*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2005.

FARIAS, Edison. Tramas e dramas sobre a tela de Constantino da Motta. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/cm_tramas_imagens.htm>. Acesso em: 12 de julho de 2011.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*. Lisboa: Editora Livros do Brasil, 2000.

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.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *A fundação da cidade de Belém: pintura e história da arte na Amazônia*. Belém: Museu de Arte de Belém, 2004.

_____. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. (Tese de Doutorado), São Paulo: Unicamp, 2001.

_____. O centenário mestiço: Theodoro Braga e a pintura histórica da fundação da Amazônia, 1908-2008. p. 395-401 In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares, DAZZI, Camila, VALLE, Arthur. *Oitocentos: arte brasileira do império à primeira república*. Rio de Janeiro: EAB-UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

_____. A pintura da história: patrimônio e paisagem na Amazônia, 1890-1910. In: SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da & CANCELA, Cristina Donza. *Paisagem e Cultura: Dinâmicas do patrimônio e da memória na atualidade*. Belém: EDUFPA, 2009. P. 237.

_____. A conquista do Amazonas: história e memória visual da territorialidade amazônica, 1637 – 1907. In: CHAMBOULEYRON, Rafael & ALONSO, José Luis Ruiz-Peinado (Orgs.). *T(r)ópicos de história: gente, espaço e tempo na Amazônia (séculos XVII a XXI)*. Belém: Editora Açai, 2010.

_____. *Janelas do Passado, espelho do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história*. Belém: Prefeitura Municipal de Belém/Fundação Cultural de Belém – FUMBEL, 2011.

_____. *Catálogo da exposição do MHEP, 2008*.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HATOUM, Milton. Manaus: o impasse da modernidade. In: Prefácio. DIAS, Edinea Mascarenhas. *A Ilusão do Fausto – Manaus – 1890-1920*. Manaus: Editora Valer, 2007.

HOBBSAWM, Eric. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KODAMA, Kaori. *Os índios no Império do Brasil: a etnografia do IHGB entre as décadas de 1840 e 1860*. São Paulo: Edusp, Rio de Janeiro, FIOCRUZ, 2009.

LEITE, Reginaldo da Rocha. Os propulsores da prática da cópia na academia imperial das belas artes: períodos de introdução e consolidação de uma metodologia artístico-pedagógica. In: VALLE, Arthur & outros. *Oitocentos: arte brasileira do império à primeira república*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

LEÃO, Velloso. *Euclides da Cunha na Amazônia (ensaios)*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

LEROY, Alfred. *Histoire de la Peinture Française (1800-1933): son évolution et ses maîtres*. Paris: Albin Michel, Editeur, 19??.

LEVEY, Michael. *Pintura e Escultura na França, 1700-1789*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Antônio Parreiras: pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro, Pinakothek, 1981.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Elementos de estética*. Belém: EDUFPA, 2002.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Ticiano, Manet, Degas: nota sobre o nu feminino na pintura. *Revista de história da arte e arqueologia*. N. 7 jan/jun, 2007. UNICAMP. Pp. 53-61. P. 55.

MATOS, Manuel Cadafaz. *Leopoldo Battistini: Um pré-rafaelita italiano na dimensão de classicismo*. Coimbra: separata do Bol. Bibl. Univ. Coimbra, vol. 41, 1992, pp. 227-248.

MEIRA FILHO, Octávio. *A Primeira República no Pará: desde o crepúsculo da Monarquia até o Golpe de Estado de 1891*. Belém: Falangola, 1981.

MELLO, Maria Tereza Chaves de. A Modernidade Republicana. A nova “velha” República - *Revista Tempo – UFF*, Rio de Janeiro. v. 13, n. 26, p. 15-31, jan. 2009. Disponível em: http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/v13n26a02.pdf, acesso em: 17 de março de 2012.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo. V. 23, nº 45, pp, 11-36 – 2003.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. *A trama das imagens: Manifestos e Pinturas no começo do Século XX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. – (Texto e Arte; 14).

MICELI, Sergio. Por uma história social da arte. In: CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna: paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MIYOSHI, Alexander Gaiotto. *Moema é morta*. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Capinas-SP, 2010.

MOREIRA, Nadilza M. de Barros. Júlia Lopes de Almeida: uma trajetória feminina/feminista nas crônicas da belle époque brasileira. XII Seminário Nacional Mulher e Literatura e do III Seminário Internacional Mulher e Literatura – Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural. Disponível em:
<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/Mesas/NADILZA%20M%20DE%20BARROS%20MOREIRA.pdf>. Acesso em 25/06/2011.

MOTTA, Liandra. *Antônio Parreiras: a trajetória de um pintor através da crítica de sua época*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Mestrado em Artes, Campinas, 2006.

MOURA, Daniella de Almeida. *A República paraense em festa (1890-1911)*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2008.

NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2004.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da arte*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Discurso e Texto: formação e circulação dos sentidos*. Campinas, SP: Pontes, 2001.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PEREIRA, Leonardo. *As Barricadas da saúde: vacina e protesto popular no Rio de Janeiro da Primeira República*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2002.

PEVSNER, Nikolaus. *Academia de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

REIS, Arthur Cezar Ferreira. *O negro na empresa colonial dos portugueses na Amazônia*. Lisboa: Papelaria Fernandes, 1961.

REIS, José Carlos. *Escola dos Annales: a inovação em História*. São Paulo: Paz e terra, 2004.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das idéias*. São Paulo: editora da UNESP, 2010.

SALGUEIRO, Valéria. *Antônio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista*. Niterói: EdUFF, 2000.

_____. O caderno de notas de Antônio Parreiras. *19&20*, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/ap_caderno.htm. Acesso em 12 de julho de 2011.

_____. Pintor e crítico - Antônio Parreiras n'O Estado de São Paulo (1894-1895). *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/ap_vs.htm>. Acesso em 14 de janeiro de 2010.

_____. A arte de construir a nação: pintura de história e a primeira República. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n° 30, 2002, p. 3-22. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2170>. Acesso em: 15 de março de 2009.

SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

_____. *O negro no Pará. Sob o regime da escravidão*. Brasília: Ministério da Educação; Belém: Secretaria de Estado de Cultura – SECULT; Fundação Cultural “Tancredo Neves”, 1998.

_____. *Marxismo, Socialismo e os Militantes excluídos*. Belém: Paka-Tatu, 2001.

SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: riquezas produzindo a belle-époque, 1870-1912*. Belém: Paka-Tatu, 2010.

SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

SILVA, Juliana de Souza. Da ampliação do acesso a arte na França de meados do século XVIII e início do XIX. Anais do IV encontro de História da arte – IFCH/UNICAMP, 2008. p. 1097. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/SILVA,%20Juliana%20de%20%20Souza%20-%20IVEHA.pdf>. Acesso em: 20/03/2011.

SILVA, Caroline Fernandes. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Centro de Estudos Gerais, Mestrado em História, Niterói, 2009.

SIMIONE, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres na escola nacional de belas artes: gênero e formação artística em tempos de república. In: VALLE, Arthur & outros. *Oitocentos: arte*

brasileira do império à primeira república. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

SLIVE, Seymour. *Pintura holandesa 1600-1800*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.

SMITH, Bonnie G. *Gênero e história: homens, mulheres e a prática histórica*. São Paulo: EDUSC, 2003.

SODRÉ, Emmanuel. *Lauro Sodré na história da República*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1970.

SOUZA, Laura de Mello. Prefácio. In: RAMINELLI, Ronald. *Imagens da colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

SOUZA, Roseane Silveira de. Teatro da Paz: histórias invisíveis em Belém do Grão-Pará. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 18. n. 2. P. 93-121. jul.-dez. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v4n3/v4n3a16.pdf>. Acesso em 23 de novembro de 2011.

STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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.

VALLE, Arthur. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930). *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian.htm>. Acesso em: 13/02/2012.

_____. Pintura decorativa na 1ª República: Formas e Funções. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_pint_dec.htm. Acesso em 02 de fevereiro de 2011.

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.

VIGARELLO, Georges. *História da beleza: o corpo e a arte de embelezar, do Renascimento aos dias de hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

VLIEGHE, Hans. *Arte e Arquitetura Flamenga, 1585- 1700*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

YATES, Frances A. *A arte da memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.