

ALDRIN MOURA DE FIGUEIREDO

Eternos modernos:

uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929

Tese de Doutorado apresentada ao
Departamento de História do Instituto
de Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Estadual de Campinas
sob a orientação do Prof. Dr. Sidney
Chalhoub.

Este exemplar corresponde à
redação final da tese
defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em
09 / 11 / 2001

BANCA

Prof. Dr. Sidney Chalhoub (orientador)

Prof. Dr. Benedito José Viana da Costa Nunes

Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Junior

Profª Drª Margarida de Souza Neves

Profª Drª Maria Clementina Pereira Cunha

Prof. Dr. Michael McDonald Hall – (Suplente)

Prof. Dr. Cláudio Henrique de Moraes Batalha – (Suplente)

novembro/2001

UNIDADE BC
 N.º CHAMADA: T/UNICAMP
F4692
 V. 47468
 T. 837102
 P. X
 PRE. R\$ 11,00
 DATA 05-02-02
 N.º CPD

2

CM00163502-4

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

F 469 e **Figueiredo, Aldrin Moura de**
Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura
na Amazônia, 1908-1929 / Aldrin Moura de Figueiredo.
- - Campinas, SP : [s. n.], 2001.

Orientador: Sidney Chalhoub.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Arte moderna – Séc. XX. 2. Historia social – Amazônia –
1908-1929. 3. Amazônia – História. 4. Amazônia na literatura.
5. Pará – História – Séc. XX. I. Chalhoub, Sidney.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas. III. Título.

Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929.

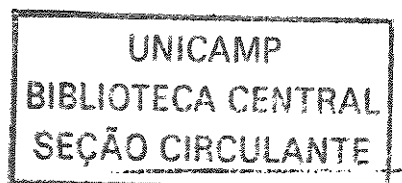
Resumo:

Entre 1908 e 1929, a capital do estado do Pará viveu um período de enormes transformações em sua vida cultural e política com a emergência de grupos intelectuais que divulgavam uma nova interpretação da realidade brasileira, vista agora sob o ângulo amazônico. Da pintura à escrita da história da pátria, passando pela construção das efemérides nacionais relidas sob um prisma moderno, até a elaboração de uma história do tempo presente, os literatos paraenses procuram definir uma outra visão da chamada identidade nacional na qual a Amazônia passava necessariamente a ser uma espécie de epicentro intelectual do país.

"Eternos modernos": a social history of art and literature in the Amazon region, 1908-1929.

Abstract:

Between 1908 and 1929, the capital of the state of Pará, Brazil, lived a period of enormous changes in its cultural life and politics due to the emergency of intellectual groups that proclaimed a new interpretation of Brazilian reality, now from the "Amazonian angle". From painting to the writing of nation's history, the paraenses literary men, reconstructing national events under a modern prism and elaborating a history of present time, looked for to define another vision of national identity in which the Amazon region was considered as a kind of intellectual epicenter of the country.



*Para o Heitor,
que chegou trazendo alegria.*

*Para o velho Veríssimo,
que se foi deixando saudade.*

*"E como ficou chato ser moderno.
Agora serei eterno".*

Carlos Drummond de Andrade

Sumário.

Abreviaturas. 8

Apresentação e agradecimentos. 9

Capítulo 1.

Dos pincéis às letras: Nasce a Belém Velha, 1908-1916.

1. Uma data dentro de outra: O pintor apresenta o seu quadro, 19.
2. Uma história dentro de outra: o pintor refaz o passado, 27.
 - 2.1. A arte como exposição da história ou uma história social da arte?, 17.
 - 2.2. A cópia de Rafael, entre o fim da escravidão e o alvorecer da República, 31.
 - 2.3. Os pintores franceses e a floração paraense, 41.
 - 2.4. Parreiras, Calixto e Theodoro Braga no Teatro da Paz, 47.
 - 2.5. A temporada de 1908: a pintura da história da Amazônia, 63.
3. Theodoro Braga em *vernissage*: um *atelier* parisiense no *foyer* do teatro?, 71.
4. A conquista de um rio e fundação de uma cidade: a pintura da história, 85.
5. A estiagem, a decadência e a gestação da nova história da Amazônia, 97.
6. A história em almanaque: Belém do Pará completa trezentos anos, 111.

Capítulo 2.

Datas antigas, festas modernas, 1916-1923.

1. Um outro diálogo com a França: Theodoro Braga e a história nacional, 115.
2. Desfiles do passado nacional: os três séculos de moda na Amazônia, 129.
3. Uma galeria histórica: a sociedade como ateliê e a estética psicológica, 147.
4. Das relíquias históricas à guerra do Paraguai, 163.
5. As várias Independências: entre a guerra e a adesão, 173.
6. Memórias do brigue Palhaço: da poliantéia ao modernismo, 185.

Capítulo 3.

Histórias literárias: nasce a Belém Nova, 1923-1929.

1. Do centenário ao modernismo, 189.
2. Modernismo e revolução: Bruno de Menezes, anarquista, 207.
3. Entre o *champagne* e o peixe-frito: nascem os Vândalos do Apocalipse, 219.
4. *Ultraísmo, football e art-nouveau*: uma mistura amazônica?, 321.
5. *Jazz band* ou Jazz Brando? a sátira moderna de *Belém Nova*, 253.
6. *Flami-n'-Assú* e as histórias do *ai me acuda*, 265.
7. Um mecenato às avessas: política e modernismo, 273.

Epílogo.

O retorno de Belém Nova e a partida de Ismael Nery: histórias para a eternidade, 287.

Fontes e Referências Bibliográficas, 299.

Abreviaturas

AAPP – *Anais do Arquivo Público do Pará*
 AB – *Anuário de Belém*
 ABAPP – *Annaes da Bibliotheca e Archivo Publico do Pará*
 AE – *A Escola*
 AIHGSP – *Arquivo do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*
 AP – *A Paz*
 AS – *A Semana*
 AT – *A Tarde*
 BA – *Boletim de Ariel*
 BMPEG – *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*
 BN – *Belém Nova*
 CB – *O Correio de Belém*
 CEC – *Conselho Estadual de Cultura [Pará]*
 CII – *Coleção Joaquim Inojosa*
 CPSGH – *Catálogo da Primeira Série de uma Galeria Histórica*
 CTB – *Coleção Theodoro Braga*
 DN – *Diário Nacional*
 EAILBC – *A Exposição Artística e Industrial do Liceu Benjamin Constant*
 EP – *O Estado do Pará*
 FCRB – *Fundação Casa de Rui Barbosa*
 FN – *Folha do Norte*
 JB – *Jazz Brando*
 LN – *O Leão do Norte*
 MABE – *Museu de Arte de Belém*
 MEP – *Museu do Estado do Pará*
 ML – *O Mundo Literário*
 MO – *O Mosquito*
 OI – *O Imparcial*
 OJ – *O Jornal*
 OM – *O Martelo*
 OS – *O Semeador*
 PP – *A Província do Pará*
 RA – *Revista de Antropofagia*
 RAPL – *Revista da Academia Paraense de Letras*
 RB – *Revista do Brasil*
 RBH – *Revista Brasileira de História*
 RCP – *Revista de Cultura do Pará*
 RE – *Revista de Ensino*
 RHIGB – *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*
 RIHGP – *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*
 RP – *Revista Paraense*
 RSEP – *Revista da Sociedade de Estudos Paraenses*
 VH – *Victor Hugo*
 VT – *A Voz do Trabalhador*

Apresentação e Agradecimentos.

A pesquisa que originou esta tese iniciou-se em 1996, com algumas breves leituras sobre um grupo de intelectuais paraenses, apelidado por seu líder de *Vândalos do Apocalipse*, que por volta da década de 1920, havia agitado sobremodo as letras amazônicas, com incisivos manifestos de renovação contra cânones do passado. Logo foi conformando-se a idéia de investigar a experiência daqueles literatos nas primeiras décadas do século XX. Minha expectativa, surgida em trabalho anterior sobre folcloristas e etnólogos na Amazônia, era demonstrar a importância dessa literatura, chamada modernista, na construção de uma nova identidade nacional, vista sob o ângulo amazônico. Mais precisamente, buscava recompor a experiência de organização de um grupo intelectual praticamente desconhecido nos estudos sobre o modernismo brasileiro, talvez por ter construído uma história muito distante das salas, cafés e livrarias paulistas e cariocas — havidos, desde então, como epicentros culturais de todo o país nos anos de 1920. Repercussão, eis a palavra-chave! À cada aniversário da Semana de Arte Moderna de 1922, os remanescentes do movimento, historiadores da literatura, críticos de arte, todos, de algum modo, nos vários recantos do país, sentiam-se e ainda sentem-se responsáveis por narrar ou debater o modo como se deu a conversão dos redutos mais distantes ao modernismo, depois dos ecos de São Paulo.

A vasta bibliografia e a eloquente memória do modernismo brasileiro tornava minha empreitada muito mais difícil, especialmente porque o autor desta tese passou então a procurar um novo percurso para contar outras histórias que teimavam em se distanciar e fugir desse discurso unívoco da *gênesis* paulista. Alguns historiadores da Semana de 22 chegaram mesmo à incrível façanha de elaborar um *ranking* das capitais brasileiras que mais precocemente atenderam ao chamado da juventude paulistana: primeiro Recife, depois Belém do Pará, depois Belo Horizonte e assim por diante. Joaquim Inojosa, um

conhecido literato pernambucano, vinculado ao modernismo dos anos 20, foi quem traçou esta genealogia, recitada na Academia Pernambucana de Letras, em 1972, em comemoração ao cinquentenário do movimento de São Paulo¹. No final da preleção aos acadêmicos de Recife, Inojosa confirmou, em brados, o significado dessa história, louvando “a geração pernambucana de 20, que identificou o Nordeste com o modernismo brasileiro”, assim como a “de São Paulo por nos haver gerado o modernismo”, ou ainda os jovens das outras “províncias brasileiras por haverem transformado o modernismo em realidade”². Estava assim estabelecida uma história linear e inexorável das vanguardas nacionais da década de 1920.

Enredado por tentar entender como essa memória foi construída e mitificada, fui aos poucos dando-me conta que a Amazônia já possuía um lugar consagrado nos anais do modernismo. Não exatamente como um centro intelectual de vanguarda, mas apenas como uma espécie de reserva de sólidas tradições e de um imenso fabulário, profundamente necessários para o reencontro com as verdadeiras raízes pátrias. Não foi à toa que duas das obras de fundação do modernismo brasileiro haviam sido criadas depois de seus autores terem visitado a Amazônia: *Macunaíma*, de Mário de Andrade, originada de sua viagem de *turista aprendiz*, em 1927, e *Cobra Norato*, de Raul Bopp, cujo esboço foi escrito ainda durante a temporada em que o autor morou em Belém, em 1921. Mas, ao mesmo tempo em que ia encontrando nos autores consagrados inúmeras referências sobre a Amazônia, por outro lado, ia cada vez mais perdendo de vista os autores locais — com pouca ou, quase nenhuma, projeção nos compêndios de história literária sobre o tema. Deixando um pouco de lado os livros, comecei a procurar na imprensa e nas revistas da época a produção que pudesse existir daqueles tais *Vândalos do Apocalipse*. Mergulhei na leitura das duas revistas mais importantes de então: *A Semana*, fundada em 1918, e *Belém Nova*, aparecida em 1923. Nesses dois magazines reencontrei aquele grupo de jovens e, mais do que isto,

as pistas para recomeçar o trabalho. Dezenas de personagens foram aparecendo e, junto a eles, sua rebeldia.

Paralelamente, comecei a caçar, em vários recantos do país, outras fontes que pudessem me auxiliar na escrita dessa história. Uma grande surpresa foi a descoberta do arquivo pessoal de Theodoro Braga, o mais importante pintor paraense do início do século XX, e que estava guardado no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Aos poucos, fui estabelecendo uma forte conexão entre o que havia encontrado nas revistas e o precioso material conservado por Theodoro Braga. A busca de uma nova identidade nacional, diferentemente daquela defendida no século XIX, e que, a todo custo, pretendia ligar o Brasil à Europa, afinal era um sonho antigo. Além disso, percebi que estava procurando algo que não era propriamente histórico: o modernismo — exatamente porque existiram “modernos” em outros momentos. Cada época procurou assumir-se como *nova* em relação aos tempos pretéritos. Foram modernos os nominalistas do século XIV e os humanistas do século XVI. Foi moderna a dúvida cartesiana do século XVII, assim como o traço iluminista do século XVIII. E, certamente, o romantismo de José Alencar haveria de ser lido como moderno em relação aos tratados setecentistas. Isso, que bem poderia ser observado na leitura de obras historiográficas, fui percebendo na análise da vasta documentação sobre os *novos* paraenses do século XX. Em vista dessa constatação, que agora pode assumir um ar de obviedade, adquiri a obsessão de entender as diferenças que marcaram esse modernismo da década de 1920, na Amazônia — e aí tive que recuar um pouco no tempo.

Nessa digressão tive, mais uma vez, a ajuda póstuma de Theodoro Braga. Em seu arquivo, encontrei uma história surpreendente guardada por um pintor que pretendia ficar para a história. Todo o trabalho que teve em recolher documentos, fazer anotações, registrar suas memórias, ocultou um objetivo muito peculiar. No entremeio da história da arte na Amazônia, Theodoro Braga costurava uma

autobiografia, republicana e moderna. Recém-chegado de Paris, em 1905, onde passara alguns anos desfrutando uma bolsa da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, em companhia de um dos mais célebres mestres da pintura histórica francesa, Jean-Paul Laurens, foi apadrinhado pelo Intendente de Belém, Antônio Lemos, recebendo logo sua primeira encomenda de vulto. Em 1908, Theodoro Braga concluiu aquela que ficaria conhecida como a sua obra-prima — *A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará*, tal como teria ocorrido no limiar do século XVII. Mas o trabalho de composição da obra foi demorado, com muitas pesquisas em arquivos, ensaios e provas. Da idéia inicial, talvez tenha ficado apenas a certeza de que se tratava de um registro do *passado*, da *Belém Velha*, dos primeiros tempos da história da Amazônia — nada mais. Agoniado com os rígidos modelos da pintura histórica francesa, Theodoro Braga começou a desconfiar da possibilidade do plágio, da cópia de uma realidade distante. Aqui começa de fato esta tese, pois a história desse modernismo no Pará começou com a pintura. O projeto de Theodoro Braga definiu-se pela conquista de um passado que não estava somente escondido na poeira dos arquivos, mas também no interesse das elites em tentar, a todo custo, mostrar que a gênese do Brasil e da Amazônia estava, de fato, no Velho Mundo.

Sem romper de todo com seu aprendizado em França, Theodoro Braga, juntamente com uma legião de hábeis interlocutores, propuseram uma moderna interpretação dessa história, lançando a semente do gosto pelo passado, pela mania do antiquário, pela busca das tradições. Nos anos seguintes, esse projeto de escrita do passado cresceria ainda mais, com uma longa temporada de comemorações das mais importantes efemérides pátrias — dos trezentos anos da fundação de Belém, festejado em 1916, ao centenário da Independência do Brasil, comemorado no Pará em duas datas, 1922 e 1923, seguindo posicionamentos políticos a respeito do assunto. Por meio dessas festas cívicas, em nada inocentes, os intelectuais paraenses foram construindo novas identidades de grupo, relações de sociabilidade e também

misturando-se entre si. Literatos de origens sociais, intelectuais e políticas muito diversas foram aproximando-se em vista de um novo projeto de nação, em que a Amazônia tomava, finalmente o lugar de proa. Paulatinamente uma nova geração ia surgindo, de certo modo sob a proteção da anterior. Os *novos* paraenses, no entanto, enxergariam o caminho da revolução em quase tudo. Alguns viriam do movimento operário anarquista e comunista, muito comentado depois do sucesso da revolução de outubro de 1917 na Rússia, outros eram almofadinhas ricos, habituados a freqüentar os melhores bordeis e terraços de Belém. Todos, no entanto, passaram pelo aval das redações de jornais. O contato com as vanguardas européias ocorreu meio instantaneamente, mas o processo de releitura pelo qual passou o futurismo italiano nas plagas amazônicas causaria pânico em Marinette. Mas, de tudo, algo ainda mais *novo* ficou marcado entre os *novos* de então: já era hora de esquecer o *passado*. A velha cidade pintada por Theodoro Braga teria que dar lugar a uma nova cidade, uma *Belém Nova*, moderna, futurista, baseada “na vida dos nossos dias”, para usar a expressão consagrada por Bruno de Menezes, o chefe da trupe paraense.

Examinando esse longo percurso de histórias, houve algumas surpresas. Primeiramente, a constatação de que esses sujeitos foram, de fato, os primeiros a lutar contra a hegemonia do Rio de Janeiro, a antiga corte imperial, na vida brasileira — e, certamente, foram acompanhados por outros rebeldes contemporâneos em outras “províncias”. A partir daí, a fama, o prestígio e o calor da vida metropolitana carioca já não fazia tanta falta. Ao mesmo tempo, esses jovens literatos tomaram a dianteira na redescoberta do homem mestiço da Amazônia. Já que o passado da *belle-époque* não havia conseguido branquear a raça e nem domesticar seus hábitos, restou aos modernistas a reabilitação da cultura local, positivando valores antes profundamente detratados. Também foi na pena desses intelectuais que o regionalismo ganhou projeção, contrariando uma velha premissa do século XIX, de que a história surgia sempre a partir do centro do poder, das gestas palacianas, do cotidiano da corte... fosse ele qual fosse.

Neste aspecto, paraenses, pernambucanos, baianos — nortistas em geral, tiveram lugar de destaque. Além disso, poetas e romancistas, cronistas e redatores, muitos insubordinaram-se contra a velha gramática portuguesa, defendendo uma língua toda nossa. No Pará, um tal Duque do Guajará verteu tudo isso em poesia fonética, uma doidice, afirmavam seus críticos. O certo era que, subjazia aí novamente a inspiração regional e popular da nova literatura, quebrando as amarras do vernáculo em relação às regras do padrão formal. Por fim, os modernistas entraram fundo na política, identificando-se com problemas sociais, vivenciando explicitamente as lutas partidárias e ideológicas mais marcantes da época, cujo nome de Paulo de Oliveira, surrado em 1927, por capangas do governador paraense Dionysio Bentes, continua sendo o exemplo mais eloqüente. Feliz a comparação de Peregrino Júnior do modernismo com o estuário do Rio Amazonas, “onde muitas águas se misturaram, e na grossa torrente formada pela fusão de todas essas águas muitos navegantes seguiram em todos esses rumos, para diferentes quadrantes, até lançarem âncoras nas experiências e realizações culturais dos nossos dias”³.

Nos três capítulos que se seguem, o leitor encontrará não somente as histórias desse modernismo amazônico, mas as incertezas, decepções e surpresas do autor desta tese. Como foi surpresa também terminar com um retorno à pintura: no lugar de Theodoro Braga, Ismael Nery; ao invés de telas históricas, o retrato cubista do tempo presente. No lirismo poético de juventude ou nos escritos indignados da imprensa, busquei o melhor, quiçá o mais seguro, caminho para entender o fundamento máximo de toda essa história: o passado talvez não seja um país tão distante, mas certamente seus habitantes fazem por lá as coisas de outro modo. Há aqui uma fresta desse passado e apenas uma olhada nos sujeitos que por lá viveram. O modernismo amazônico, certamente como muitos outros pelo país afora, guardou sua própria legenda: reside aqui uma história autônoma, em nada subsequente, reflexo ou eco de qualquer outra história forjada em um pretenso centro da nação. Agora resta-nos revirar todas essas querelas esquecidas,

seja lá onde estejam pelo país afora, pois são tantas que não caberiam no maior dos compêndios universitários. Talvez, no final das contas, os literatos paraenses também já estivessem cansados da alcunha de modernos, preferindo mais a eternidade... Infelizmente, não pude dar esse presente a eles, mas aqui vai a minha paga por suas incríveis histórias.



Os agradecimentos são inicialmente para o pessoal dos arquivos e bibliotecas onde realizei a pesquisa. A maior parte do levantamento documental foi realizado na biblioteca da Academia Paraense de Letras, onde encontrei a coleção mais completa da revista *Belém Nova*. Lá tive a prestimosa assistência do acadêmico Alonso Rocha, também biógrafo de Bruno de Menezes, e depois fui auxiliado pelo trabalho de meu aluno Vitor Ferreira, com o *Jazz Brando*. Na Biblioteca Orlando Bittar do Conselho Estadual de Cultura do Pará, fiz um exaustivo levantamento na coleção da revista *A Semana*, no qual pude contar a ajuda de Wendell Harley, que rapidamente tornou-se íntimo não só dos funcionários do Conselho, mas também das histórias contadas no velho magazine. Na Biblioteca Pública do Pará Arthur Vianna, pesquisei grande parte das publicações, relatórios e outras revistas da época, contando com a gentil acolhida de Magda Chaar Abdul-Khalec, responsável pela sessão de obras raras. Em São Paulo, passei um bom tempo pesquisando no Arquivo do Instituto Histórico e Geográfico, onde fui guiado por Brás Ciro Gallota no acesso à imensa coleção de Theodoro Braga. Na Unicamp, encontrei os jornais anarquistas do Pará no Arquivo Edgar Leuenroth, ao mesmo tempo em que consultei parte da bibliografia na Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, com o atendimento eficiente e amigo de Solange Vital de Souza, que buscou comigo obras de difícil acesso por meio do serviço de empréstimo entre bibliotecas. De volta a Belém, completei esse trabalho na Biblioteca do Museu Paraense Emílio Goeldi e na biblioteca particular do professor Benedito Nunes, que não somente emprestou-me livros, mas, em longas conversas à boquinha da noite na

Casa da Estrela, ajudou-me a terminar esse trabalho. Estendo minha gratidão também à Maria Sylvia Nunes, filha de Cursino Silva, um dos ativos membros da revista *Ephemeris*, e que, bem ao seu modo, foi contando-me outras histórias que ficaram sem registro impresso.

Aos colegas do Departamento de História da UFPA, agradeço a liberação de minhas funções docentes para cursar o doutorado e o auxílio para conseguir uma bolsa da CAPES, sem a qual seria muito mais difícil a sobrevivência longe de casa. Mas, além disso, pude contar com outro tipo de mercê. Décio Guzmán, que estava em Paris, enviou-me precioso material sobre Jean-Paul Laurens, mestre de Theodoro Braga. Maria de Nazaré Sarges acompanhou-me, em várias ocasiões, nas viagens entre Campinas e São Paulo, durante a pesquisa no IHGSP, conseguindo que Jeziel De Paula reproduzisse as fotografias do acervo de Theodoro Braga. Claudia Fuller, José Maia Bezerra Neto, Rafael Chambouleyron e Franciane Lacerda (agora acompanhada da elegante menina Esther, como nas páginas de *Belém Nova*), além das habituais sugestões, mostraram-se importantes interlocutores em vários momentos no correr da pesquisa. Ainda em Campinas, pude contar com a amizade e o carinho de Lucia Helena Silva, Isabel Guillen, Denílson Botelho, Luciana Arêas, Silvia Cristina Souza, Beatriz Kushnir e Ermínia Silva — que saudade! Também sou grato a Leonardo Pereira, que hospedou-me em São Paulo algumas vezes e além disso foi um dos responsáveis por essa minha envergada para o lado da literatura. Do mesmo modo, não posso esquecer do amigo Henrique Espada Lima Filho que, com muito humor e amizade, ajudou-me em todo esse período distante da terra. Anna Christina Bentes, queridíssima, leu algumas partes do que escrevi e, mais do que tudo, cobrou-me uma conclusão. Sou grato por isso também.

No andar da carruagem, fui adquirindo novas experiências pesquisa e ganhando outros amigos. Meu compadre Rodrigo de Dias Lima que, de Porto Alegre, enviou-me os dois primeiros capítulos da tese, lidos e devidamente anotados — que beleza! Nelson Sanjad, que também andava escrevendo sua tese, não

teve tempo para ler, da mesma forma que Andréa Sanjad, ocupada que esteve em duas gestações — João Pedrinho e Chiquinho Sanjad, alvíssaras! Aqui é o lugar da amizade. Rui Murrieta sempre apareceu com estímulo e uma novidade na manga. Longe da família, sempre “escondida” em Alenquer, tive por perto apenas uma emissária do mesmo sangue, minha irmã Élide — proteção fraterna. Também tenho dívidas com duas pessoas fundamentais em todo esse trabalho e que misturaram inspiração e amizade: Vicente Salles, com seu conhecimento de tirar o fôlego de qualquer iniciante, e Francisco Paulo Mendes, neto de um dos protagonistas desta tese, o crítico João Affonso do Nascimento. Paulo Mendes, recentemente falecido, aos 90 anos, foi uma das pessoas mais incríveis que pude conhecer em toda a vida, e aqui não há palavras para descrevê-lo — sorte de quem pode tê-lo por perto alguma vez na vida, pois era pessoa rara.

Na parte acadêmica, tive o privilégio de desfrutar do convívio da Linha de Pesquisa em História Social da Cultura na Unicamp, desde de 1994, ainda nos tempos do mestrado. Sidney Chalhoub, hábil leitor, além de orientar todo o trabalho, também esperou pacientemente por mais um ano para que o mesmo pudesse ser concluído. No exame de qualificação da tese, fui brindado pelos comentários de Maria Clementina Pereira Cunha, a quem devo a sugestão do título final, Heloisa Pontes e Maria Stella Bresciani, com quem também fiz um curso sobre literatura e cidades. Em 1996, Michael Hall ministrou um curso sobre o direito, história e movimentos sociais, época em que pude desfrutar das inúmeras indicações bibliográficas, que o transformaram num excelente guia para iniciantes e especialistas. Mais recentemente, Margarida de Souza Neves, que também vem estudando essas “redescobertas” do Brasil pelos modernistas, veio a Belém, debateu conosco, e deixou saudades. Serge Gruzinski de tanto falar-me das vanguardas mexicanas — de D. Rivera e F. Kahlo, e não só destes, deu um sopro novo à leitura das conexões latino americanas do modernismo amazônico. Mary del Priore tem convidado-nos para participar

de alguns de alguns de seus inúmeros projetos editoriais, mostrando, de fato, que o sonho dos modernistas em quebrar as fronteiras geográficas do país, pode ser mais que uma utopia.

Por fim, e propositadamente, minha gratidão com Magda, minha mulher. Nesses últimos anos, além de todo o carinho e cumplicidade comigo, defendeu sua própria tese (e que tese!), além de parir o nosso menino Heitor — nossa grande alegria. Seu amparo foi maior do que tudo e, certamente, o ponto final deve muito ao seu encorajamento cotidiano e ao amor que ela reservou pra mim.

Belém do Pará, setembro de 2001

Notas.

¹ Joaquim Inojosa, “Visão geral do modernismo brasileiro”. In: *Os Andrades e outros aspectos modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, pp.240-284.

² Idem, p.283-4.

³ Peregrino Júnior, “A lição do modernismo: o fenômeno literário na conjuntura nacional e mundial”. *RBC* v.1, n.2. 1969, p.171.

Capítulo 1.

Dos pincéis às letras: nasce a Belém Velha.

1. Uma data dentro de outra: o pintor apresenta o seu quadro.

"Dez horas do dia! Sobre uma única paisagem que podemos chamá-la de panorâmica, desenrolam-se, separadas por uma *baguette* da moldura, duas cenas do grande fato histórico". Com esse tom épico, o pintor Theodoro Braga começava a explicação de sua obra-prima, retratando a *Fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará*. O quadro veio a público nas vésperas do Natal de 1908, durante as festas de

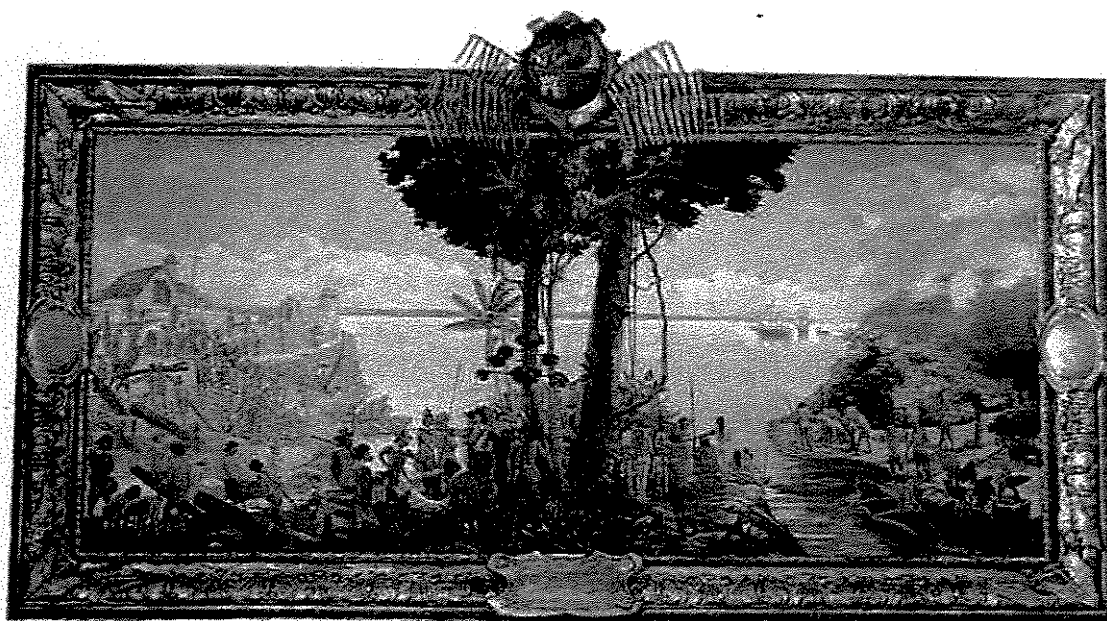


Figura 1 — A Fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará, de Theodoro Braga, 1908.

Acervo: Museu de Arte de Belém

aniversário do intendente de Belém, Antônio Lemos, tido à época, dentro e fora das fronteiras locais, como o principal oligarca do norte do país. Numa data dentro de outra, o pintor realizava sua quarta exposição, homenageando seu mecenas e protetor e, ao mesmo tempo, pondo aos olhos da elite paraense uma obra milimetricamente projetada para se revelar no *foyer* do Teatro da Paz, a principal vitrine da civilização da borracha amazônica. A despeito da amplitude da mostra, com mais de uma centena de obras, o sucesso não seria o mesmo se, entre os quadros, não estivesse a anunciada tela. Os investimentos em sua feitura e divulgação foram tantos que, no dia da abertura, Theodoro Braga distribuiu entre os presentes um pequeno livro explicativo para leitura da imagem, com base na investigação histórica que realizara para a concepção das cenas da fundação da capital do Pará. Entre muitas datas

e um grandioso fato, o artista começava a compor uma nova leitura sobre a velha história da Amazônia. A partir dessa tela, o pintor inventou o modernismo na Amazônia e, contar essa história, envolvida em muitos percalços, é o objetivo deste capítulo. Trata-se de um modernismo muito próprio, surgido, como todos os outros, de uma querela contra antigos valores cultivados na arte, na literatura e na história da Amazônia. O tom da briga apareceu nos contornos dos pincéis e na exposição de um discurso figurativo expresso na tela. Vamos a ele, tentando acompanhar as indicações do próprio pintor.

Figura 2 – Intendente Antônio Lemos, vestido à moda européia, com fraque e cartola, por ocasião dos festejos de seu aniversário em 1908.

Acervo: IHGSP, CTB.



À direita do espectador, a primeira cena do quadro. Nela, vê-se, ao longe, a chegada das três embarcações que traziam “a expedição civilizadora” — uma caravela, um patacho e um lanchão. O pintor as concebeu ainda não ancoradas, indo “ao sabor da corrente, sempre em observações como lhes fora recomendado”. Em terra, encontravam-se os Tupinambá, “olhando com ódio a chegada de seus mortais inimigos”. Aqui houve o desejo de

imprimir à cena uma nova percepção desse reencontro: não se tratava mais de representar a curiosidade dos índios em relação ao branco e muito menos a admiração com o desconhecido europeu. Estava primeiramente em jogo o fato histórico de os índios Tupinambá já conhecerem os portugueses de longa data, “nas lutas, vindos desde o sul do Brasil e através do Rio, Bahia, Pernambuco, Maranhão e finalmente nas terras do Pará”. Na imagem, os índios aparecem montando posto num pequeno igarapé que desaguava na baía do Guajará¹. A cena do passado vem ao presente pela explicação do pintor: o pequeno curso d’água onde estavam os nativos “é o que mais tarde foi chamado Ver-o-Peso”², lugar conhecido e, talvez freqüentado, pela maioria dos presentes na exposição do Teatro da Paz. E o cenário foi composto por analogia às características ecológicas do litoral lamacento que circundava o Guajará, em cuja vegetação de mangue vicejavam os aturiás³, vistos no quadro como uma espécie de símbolo da vegetação amazônica. Muito evidente foi a intenção do autor em mostrar o contraste dessa pequena planta com “as árvores colossais e enormes das matas paraenses”, que cresciam em direção à terra firme⁴. Do escuro das matas, rumo ao igarapé, ainda “chegavam outros índios retardatários de suas tabas situadas no interior. A margem do rio era o lugar onde eles estabeleciam, aqui e ali, suas atalaias de defesa, “pontos de espreita” segundo o pintor.

A cena seguinte, ao lado esquerdo do espectador, representava “o trabalho dos portugueses senhores e conquistadores, como sempre o foram em todas as empresas, já em estado de adiantamento”. Esse enquadramento retomava as origens da ocupação da região: “uma vez escolhido o lugar quase isolado e boa altura defensável, deram mãos à obra”. Como ficará claro mais adiante, essa cena resultou de um grande esforço de Theodoro Braga em sua tentativa de construir uma nova versão desse acontecimento fundador, com um acalorado debate com alguns eminentes historiadores sobre o padrão das construções depois da conquista. Se as técnicas e os materiais utilizados na edificação da primitiva cidade eram motivo de polêmica, o sentido da distância da imagem babélica de um primeiro contato entre europeus e indígenas deveria ser preservado a todo custo na primeira imagem da Amazônia. Índios e europeus começavam aí a falar uma mesma língua. À sombra de uma visão singela do trabalho de construção de uma “pequenina igreja” no interior de um forte de pedra, o pintor procurou dar cabo a uma eloqüente interpretação política sobre a chegada dos portugueses à Amazônia. De primeira olhada, vê-se, na tela, a

igrejinha consagrada à Nossa Senhora de Belém, levantada “em taipa, coberta de palhas, ainda não ressequidas e já pronta”. Ao fundo, apareciam as modestas habitações dos novos colonos, simples casebres e algumas palhoças. Mais a frente, o principal alvo da tal polêmica historiográfica: o forte do Presépio. Na imagem, “o forte, com a sua frente de cestões entre os quais peças de artilharia já estão assentadas começa a terminar-se; um muro com a sua guarita é construído e o resto avança rápido”⁵. Nos contornos internos da moldura, começava a sobressair o vaivém dos trabalhadores portugueses e indígenas.

No primeiro plano, ao centro da tela, “sob a espessa sombra de grandes árvores”, estava o herói fundador, Francisco Caldeira Castelo Branco, cercado por seu estado-maior, os comandantes das embarcações. A cena procurou traduzir a preparação da viagem de Pedro Teixeira ao Maranhão, “a fim de levar a nova da fundação da cidade de Belém”. Na descrição dessa cena, o pintor dá como sabidos pelo espectador os fatos e nomes que cercaram esse evento que estava sendo emoldurado como a grande epopéia originária da história da Amazônia. Em vista disso, como não tenho as mesmas esperanças de Theodoro Braga, retornarei a esses fatos, quando necessário, mais a frente. Por enquanto, seguirei com o roteiro apontado pelo próprio artista. Para ele, é bom que se diga, mais

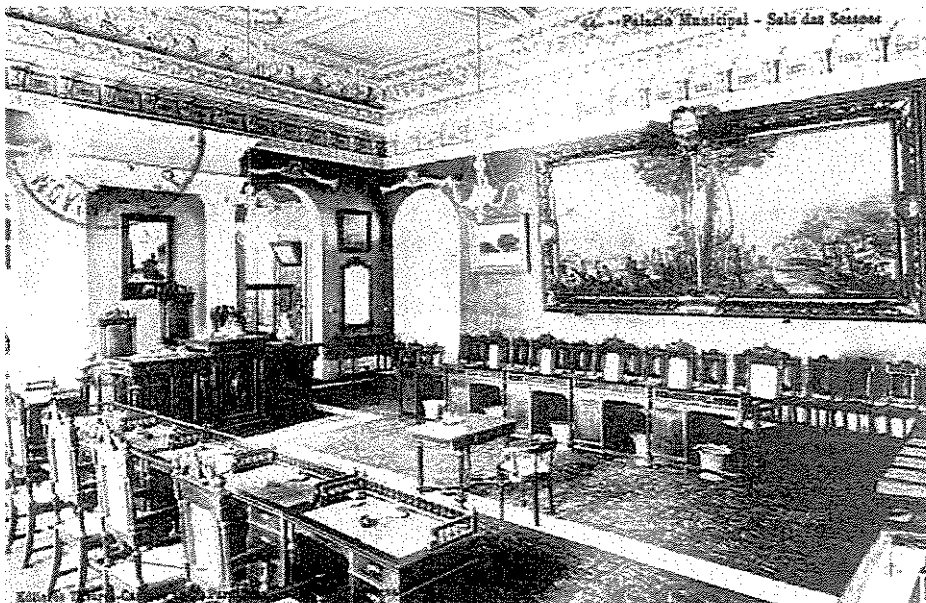


Figura 3 — Sala de reunião do Conselho Municipal de Belém, no Palácio da Intendência, com o quadro de Theodoro Braga, em cartão postal de 1909.

Acervo: Coleção particular de Victorino mont de Miranda

importante que os nomes e a cronologia, era a descrição da paisagem que alicerçava aquele momento heróico. O percurso que levava o autor da história humana à história natural, imprimia a mudança mais notável no eixo interpretativo sobre a imagem épica da fundação de Belém. A vegetação que ornava a vista foi pensada como

espécimes de um herbário característico da flora regional. Ao centro, duas árvores com fortes conotações simbólicas para a Amazônia: a seringueira, responsável pelo triunfo do progresso contemporâneo do artista, via exploração do látex, e o gigantismo da imbaubeira⁶, que, enrolada em cipós⁷, representava “a majestade grandiosa das nossas florestas tropicais”. Houve lugar ainda para a palmeira do açai e, à beira d’água, para o mururé⁸ e o aningal⁹ das redondezas de Belém, concebidos como a parte ornamental da natureza amazônica transposta para um retrato da história¹⁰.

Ao fundo, no horizonte, aparece a “longa fita arroxeadada da verdejante Ilha das Onças”, intacta e contínua, fronteira ao desembarcadouro dos portugueses. Mas não bastava ao pintor o esmero apenas com a magnitude da flora local, afinal para que sua vitalidade fosse absorvida plenamente pelo espectador era fundamental que o clima colaborasse na apreciação do evento e que, ao mesmo tempo, refletisse o traço meteorológico mais comum naquela latitude. Compôs-se assim um “céu tranqüilo e belo” como adorno ao empreendimento da fundação, “enquanto que para o lado da embocadura do rio uma nuvem plúmbea lembra-nos as fortes bátegas da chuva quase diária”. Theodoro Braga, mais uma vez, se voltou à comparação com a realidade presente, em especial neste caso, relativo ao regime pluviométrico da área da foz do rio Amazonas, onde flutuações e mudanças bruscas não são observadas. Por isso mesmo, o artista imprimiu uma espécie de cena intermediária, na qual aparecem, sobre o horizonte, as “pesadas nuvens branco-azuladas”, características daquela hora da manhã e, como já foi dito, as nuvens mais escuras da chuva tradicional do início da tarde¹¹. Ao centro do quadro, as águas da baía do Guajará, deixando, “quando em vez, por um arrepio da brisa, reproduzir a cor cerúlea do céu”¹², em algumas manchas azuladas em meio ao tom barrento do rio.

Por esse ângulo, Theodoro Braga procurou explicar a sua grande tela e ao que ele mesmo chamou de “execução do monumento pictural do grandioso fato histórico”. Aliás, não há termo nem sentido mais corriqueiro nas palavras do pintor do que “grande” e “grandioso”, para designar a monumentalidade do painel e do feito que procurou representar. A criação desse monumento histórico não foi, é certo, uma tarefa diletante para o agrado dos endinheirados da capital da borracha e nem tampouco para o deleite do mecenas e protetor do artista, o

intendente Antônio Lemos. Bem longe dessa simplória explicação, Theodoro Braga, com essa tela, aproximou as fronteiras tênues entre os pincéis e as letras na tentativa de constituição de uma outra história nacional, na qual a Amazônia, melhor ainda que outras paragens do país, pintadas por seus colegas de ofício, deveria ocupar um lugar de destaque. Digo isto porque há uma pergunta, talvez já na mente do leitor, que precede todas explicações sobre a obra e o contexto de Theodoro Braga. O que há, afinal, de moderno e modernista em um artista que se expressava por meio da pintura histórica, do registro do passado e da exaltação de um mecenas afrancesado, bem ao gosto de século XIX? Isto porque esse cânone e perspectiva foi efetivamente rejeitado pelas principais linhagens das vanguardas intelectuais brasileiras do início do século XX. Pois bem, aí começa ficar claro o ângulo de leitura da história da arte e da literatura que tomo como paradigma nesta tese. Ao invés de valorizar essas explicações unívocas e bem estabelecidas, baseadas em etapas, ciclos e períodos perfeitamente enquadrados numa cronologia previamente concebida da história nacional, optei por fazer exatamente o contrário. Sendo assim, tomo o projeto pictórico, de escrita da história, de retorno aos tempos pretéritos da Amazônia como expressão da modernidade da obra desse pintor. Essa viagem pelo passado não nasceu, contudo, da noite para o dia. Antes que o artista pusesse mãos à obra e que o intendente o procurasse para pintar a tela, foi imprescindível que nos anos anteriores tivesse havido um espaço privilegiado de germinação de uma nova interpretação sobre o que posteriormente seria chamado de identidade nacional. As grandes epopéias do povo brasileiro, os eventos pátrios, ou ainda os ícones biografados nos retratos de políticos e militares da nação não representavam apenas uma seleção de temas característicos da pintura histórica para ornamentar os amplos espaços dos edifícios públicos. Isto significa dizer que, para os limites desta tese, não basta analisar a cena descrita pelo pintor, é necessário averiguar como ele chegou a tal história e que significados pretendeu dar a ela. Se essa história foi traçada por cores e pincéis, existe uma outra por trás desse feito artístico. É hora de dar uns volteios no tempo.

¹ Do tupi *waya'ra*. Guajará [*Chrisophyllum et lucuma*]. Segundo Raymundo Moraes esse é o nome de uma planta amazônica que medra em solos variados. As variedades preta e vermelha existem em terra firme, enquanto a branca reproduz em várzea. Afirma esse autor que surgiu daí o nome da baía que banha o porto de Belém. Cf. *O meu dicionário de cousas da Amazonia*. Rio de Janeiro: Alba, 1931, v.2, p.20.

² Theodoro Braga, A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará: estudos e documentos para a execução da grande tela histórica pintada pelo autor e encomendada pelo benemérito intendente municipal de Belém Exmo. Sr. Senador Antonio J. de Lemos. Belém: Secção de Obras d'A Provincia do Pará, 1908, p.15.

³ Do tupi *aturi'á*. [*Drepanocarpus lunatis*], é uma planta ribeirinha, arbustiva, que só vinga no estuário. Segundo Raymundo Moraes, “vive em família (daí as tosseiras vistas na tela), debruçada nas bordas dos canais e ilhas. Tem o sinal da maré alta deixado pelo sedimento fluvial na ramaria”. Cf. *O meu diccionario de cousas da Amazonia*, v.1, p.67. De acordo com Vicente Chermont de Miranda, esse terreno onde abundam atuariás é chamado atariazal. Cf. *Glossário paraense: coleção de vocábulos peculiares à Amazônia e especialmente à ilha do Marajó*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1968 [1905], p.6.

⁴ Theodoro Braga, *A fundação*, p.15.

⁵ Idem, p.16.

⁶ Variação de umbaúba ou ambaíba. Do tupi *ãba'ib* ['árvore oca']. Designação comum a várias espécies do gênero *Cecropia*, da família das *moráceas*, que se caracterizam pelo tronco indiviso, com grandes folhas digitadas no ápice, e pelas flores mínimas agregadas em espigas muito apertadas. O gomo terminal é grande e protegido por amplas estípulas, constituindo o alimento preferido das preguiças; abriga também formigas agressivas.

⁷ Elemento característico da paisagem equatorial da Amazônia. Segundo Raymundo Moraes, “o índio traduz por galho que pega, que segura, que tem mão. Que possui a propriedade apreensora de enlear, de atar, de prender”. Para esse autor, “a mata amazônica é o reino dos cipós. De cada galho de árvore se balouça uma liana, um fesatão sarmentoso, verde, pardo, esbranquiçado, ora oco, ora sólido, com água dentro, potável, medicinal, venenosa ou sem ela. Cf. *Meu diccionario de cousas da Amazônia*, 1931, vol. 1, p.135-6.

⁸ Do tupi *murur'é*. Designação comum a duas árvores da família das *moráceas* (*Brosimopsis acutifolia* e *B. obovata*), da floresta pluvial, que têm receptáculos unissexuais, lenho sem cerne e látex de sabor amargo. No centro-sul do país é chamada aguapé ou cruz de malta.

⁹ Do tupi *a'niga* [aninga]. Planta da família das *aráceas* (*Montrichardia linifera*). Aningal, portanto, é a vegetação constituída de aningaúbas, comum nos furos e ilhas flutuantes da Amazônia.

¹⁰ Idem, *ibidem*.

¹¹ Desde o século XIX, os viajantes e especialistas vêm registrando os altos índices pluviométricos correntes na região da foz do rio Amazonas, especialmente na região onde fica a cidade de Belém e arredores, comparáveis apenas com o norte da Índia. Cf. Gonçalo Lagos, “Noticia sobre a meteorologia e climatologia médicas do Estado do Pará”. In: *O Pará em 1900*. Publicação comemorativa do IV Centenário do Descobrimento do Brasil. Pará: Imprensa de Alfredo Augusto Silva, 1900, pp.63-80; Eidorfe Moreira, “Belém e sua expressão geográfica”. In: *Obras reunidas*. Belém: CEC, 1989, v.1, pp.97-104; e Cicerino Cabral, *Clima e morfologia urbana em Belém*. Belém: UFPA, 1995. Esse tema ganhou, com o correr do tempo, uma amplitude sem precedentes, conquistando o romanceiro, textos memorialísticos e um extenso número de obras poéticas. Vide, por exemplo, as referências de Mário de Andrade aos passeios “depois da chuva” da tarde, quando de sua visita a Belém, em 1927. Cf. *O turista aprendiz*. 2ª edição. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p.62.

¹² Theodoro Braga, *A fundação*, p.16-7.

2. Uma história dentro de outra: o pintor refaz o passado.

2.1. A arte como exposição da história ou uma história social da arte?

Dez anos depois de Theodoro Braga apresentar a tela da fundação de Belém ao público, era chegada a hora de se fazer um retrospecto da arte na capital do Pará. Se as pinturas serviam para dar contorno visual aos eventos históricos do passado, eram, por outro lado, incapazes de representar seus próprios sucessos, sua própria “evolução”, como se queria à época.



Figura 4 — Fotografia de Theodoro Braga, de autoria de seu amigo e fotógrafo Libânio do Amaral, 1909.

Acervo: IHGSP. CTB.

O pintor teria que se armar de historiador. Theodoro assim o fez. Escreveu *A arte no Pará, 1888-1918: retrospecto histórico dos últimos trinta anos*, com um claro objetivo de recompor sua própria biografia num contexto mais amplo. Alinhavado já nos fins da década de 1910, esse texto instituiu o momento de alta na exploração da borracha como determinante na produção desse “ciclo de trinta anos”, justificando, contudo, que a decadência da goma elástica forçou o abandono dos pincéis: “Verdade é que oscilando a vida econômica, nada pode ficar estável e, mais que outra produção humana, o produto do esforço intelectual do artista sente o efeito dessa oscilação”¹. A história da pintura no Pará estava, assim,

intimamente ligada ao tempo da borracha e à passagem de artistas estrangeiros na Amazônia das últimas décadas do século XIX. A seringueira simbólica ao centro da moldura, e não outras árvores monumentais da floresta amazônica, como castanheira ou samaumeira, demonstra esse diálogo do presente com o passado.

Mas essa visita ao passado percorria alguns limites muito evidentes: enquanto a euforia dos tempos da borracha estava na ordem do dia, o mundo colonial havia sido completamente esquecido. Na história da pintura composta por Theodoro Braga, não houve lugar nem mesmo para o acervo das antigas igrejas de Belém. Não à toa, os marcos iniciais dessa história da pintura estão consagrados ao ano da abolição da escravidão e, a trajetória subsequente, às diretrizes e valores republicanos cultivados, em larga medida, a partir da década de 1890. Para Theodoro Braga, o transcurso de trinta anos de exposições de pintura no Pará era um ângulo notável para realçar uma certa leitura da história da Amazônia na virada do século XIX. As belas artes poderiam ser um bom campo de exposição da história — de uma história da experiência civilizadora nos trópicos. Apesar do texto de Theodoro Braga beber diretamente na mais arraigada forma de escrita da história da arte, como “uma crônica dos acontecimentos artísticos”², o registro do pintor vai, no entanto, muito além disso. Imbricados à narrativa dos fatos, vieram os testemunhos das tensões e conflitos em torno dessa história-alicerce. Sem essa construção, Theodoro Braga não conseguia se ver e, muito menos, situar a importância de seu trabalho. Suas escolhas, omissões e esquecimentos são, portanto, parte fundamental de uma história social da arte de seu tempo. A modernidade de Theodoro Braga, além de pintar e escrever a história da Amazônia sob um nova perspectiva, é também a de recontar e reescrever a própria história da arte brasileira, na qual o seu trabalho é uma espécie de pêndulo, de ponto equidistante entre o passado e o presente. Sendo assim, o calço histórico das origens da arte amazônica passava a ser um dos focos centrais na leitura do pintor-historiador. Por isso, o leitor deve ficar avisado que as digressões pelos percursos da história da arte, por

meio do cotidiano das exposições e dos *marchants*, torna-se fundamental para situar os entremeios da gênese do modernismo na Amazônia e, mais do que isto, os meandros de uma história que revela o quanto ainda estão desfocadas as leituras de muitos especialistas e historiadores sociais que se aventuraram à questão. Começamos então pelo fim do Império, na medida em que, para Theodoro Braga, a história da arte na Amazônia era, toda ela, republicana. Arte republicana quer dizer, neste contexto, arte nacional — um conceito que será caro ao movimento intelectual que ele mesmo ajudou a construir no Pará das primeiras décadas do século XX.

¹ Theodoro Braga, “A arte no Pará, 1888-1918: retrospecto histórico dos últimos trinta anos”. *RIHGP*. Belém 7: 149-159, 1934, p.151.

² Henri Zener, “A arte”. In: Jacques Le Goff & Pierre Nora, *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p.147.

2.2. A cópia de Rafael, entre o fim da escravidão e o alvorecer da República.

Se, no início do século XX, já era importante vasculhar os costumes locais e eventos fundadores dessa nacionalidade presente, definindo diferenças culturais em relação à Europa, duas décadas antes os intelectuais de Belém admiravam “uma deliciosa exposição de telas a óleo e aquarelas”, do pintor italiano Domenico De Angelis. Entre os tais quadros, “sobressaiam seis, cujo assunto escolhido eram típicos costumes napolitanos”¹ — cenas pitorescas da terra natal do pintor, assim como uma cópia de um quadro de Rafael, representando a Sagrada Família, num subentendido desejo de instruir a plateia paraense nos cânones clássicos da arte renascentista italiana — obra admirada pelo invejável “primor de delicadeza”². Essa “qualidade” da obra de Rafael Sanzio (1483-1520) foi um elemento muito salientado pelos acadêmicos oitocentistas na composição de suas telas, no ensino e nas exposições de belas artes. Porém, como enfatizou o historiador Leopold Ettlinger, essa “doçura” rafaelista trata-se de “um conceito que, de

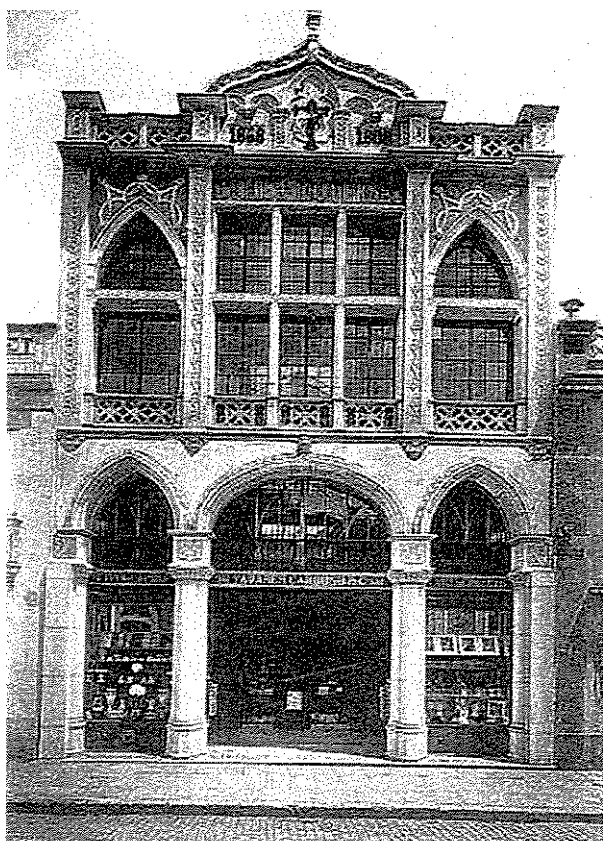


Figura 5 — Livraria Universal de Tavares Cardoso, quando de sua reinaguração em 1908, cujo novo prédio foi projetado por Maurice Blaise. O cartão postal é de 1909.

Acervo: Coleção particular de Victorino Chermont de Miranda.

fato, é uma invenção do século XIX”³, e talvez responsável pela reação das vanguardas contra a arte pela arte⁴. Com efeito, era esse o modelo educativo ressaltado pelos organizadores das mostras na Belém da década de 1880.

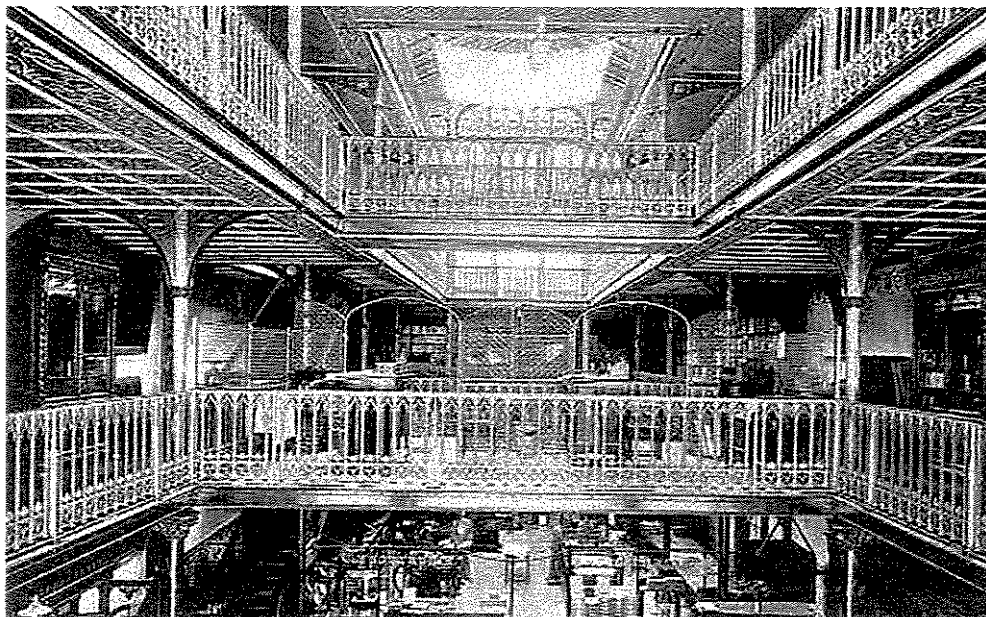


Figura 6 — Interior da Livraria Universal, 1908, em cartão postal de 1909.

Acervo: Coleção particular de Habib Fraiha Neto.

Além das telas, a novidade era o espaço onde ocorrera a exposição de De Angelis — a *Livraria Universal* do Sr. Tavares Cardoso, um dos festejados pontos de encontro dos literatos paraenses durante a virada do século, divulgado país a fora, inclusive em cartões-postais, dada as modernas instalações dessa tipografia e casa de comércio, em estrutura e ornamentos pré-fabricados, vindos da Inglaterra. Telas imagens e galerias importadas eram a coqueluche do momento. As aulas de desenho e pintura com mestres estrangeiros também eram o principal meio do aprendizado dos jovens da terra, embora esse não tenha sido o caso do próprio Theodoro Braga. Não foi sem sentido, portanto, que o autor do texto tenha se colocado entre os pioneiros dessa nova fase das artes plásticas no Pará. Nascido em 1872, em Belém, iniciou neste ofício já adulto, enquanto se formava na Faculdade de Direito do Recife, em 1893, portanto com mais de vinte anos de idade. Justamente nesta época, quando o ensino da pintura começou a tomar fôlego em Belém com os mestres europeus, Theodoro muda-se para o Rio de Janeiro e

começa seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes, onde fica até 1899. Sua trajetória inicial, bem entendido, se constrói à parte desses “progressos” da arte paraense. Em Belém, os marcos são outros, embora profundamente relacionados ao que acontecia na capital da recente República⁵.



Figura 7 – Liceu Benjamin Constant, 1898, em cartão postal de 1900.

Acervo: Coleção particular de Habib Fraiha Neto.

1895 foi o marco nessa história da pintura paraense, com a *Exposição Artística Industrial do Liceu Benjamin Constant*, inaugurada no dia seguinte à comemoração ao 15 de novembro daquele ano. Sob o ponto de vista de Theodoro Braga, a história da pintura no Pará começou com o limiar da República, por isso mesmo a construção desse evento fundador, como uma espécie de divisor originário. Em torno do nome do patriarca da República e dessa data comemorativa, o pintor procurava dar sentido a um movimento evolutivo, com evidente cunho positivista, a um almejado progresso nas belas artes. Nesse feito de 1895, Theodoro refere-se especialmente ao pintor russo Davi Widhopff, chegado em Belém no ano anterior. Aportou por cá já famoso, vindo de Paris, onde trabalhou no *Courrier Français*, durante o ano de 1893, época em que se tornou um dos melhores comentadores da vida parisiense⁶. Em Belém, foi recepcionado com grande interesse por alguns intelectuais da cidade, em especial pelo jornalista Alfredo

Sousa, que o apoiou na feitura dos jornais humorísticos *O Mosquito* e *A Província Illustrada*, ambos lançados em 1895⁷. O sucesso foi imediato e não há crônica da época que refira o desenhista por menos que brilhante⁸, em parte por ter colocado a figura monarquista do maestro Carlos Gomes no centro de sua crítica⁹. Além de afinado com seus novos colegas republicanos, sua atividade como professor de pintura das duas mais tradicionais escolas públicas de Belém – Escola Normal e Liceu Paraense – acabou por confirmar o talento do artista, a tal ponto de ser convidado para compor uma galeria especial para a exposição de 1895.

Entre as telas, ganhou realce *Le conseil, dans le parc*, representação de um modesto



Figura 8 — A dançarina e o pandeiro, desenho de D. O. Widhopff, em cartão postal de 1900.

Acervo: IHGSP, CTB.

ateliê de pintura, obra que segundo o amigo Alfredo Sousa, apresentava, com requinte, a “fisionomia iluminada” do gênio de Widhopff¹⁰. Esse trabalho já havia sido exibido no Salão de Paris, em 1891, tendo merecido elogios de vários órgãos da imprensa francesa — *Le Temps*, *L'Eclair*, *La Cocarde*, *L'Intransigeant*,

La Rappel e *Le Radical*, ao mesmo tempo em que o pintor, recebia “frases das mais encomiásticas”, em cartas enviadas por Lambert, Galliac e Langlois, reputados pintores de então¹¹. Mas, além desse quadro, um outro trabalho do artista russo chamou a atenção dos presentes — uma *Cabeça de Moça*, “estudo *d’après nature* de uma jovem paraense, apreciadíssima por sua graça e elegância”¹². O significado mais contundente desse ensaio foi, no discurso da época, o percurso de uma almejada aproximação da “arte moderna” desses mestres europeus com as tonalidades e costumes da região¹³. A atenção do caricaturista com os hábitos e os tipos locais, antecipou-lhe o interesse pela aclimação do traço europeu sobre uma elogiada composição de fundo paraense. Mas essa não era ainda a tendência do momento. Prova disto, foi a repercussão nos círculos letrados, ainda nessa exposição, de um outro nome estrangeiro — o do francês Maurice Blaise, contratado, juntamente com Widhopff, em 1893, para dar aulas de desenho linear e topográfico no Liceu Paraense e na Escola Normal.

A experiência de quase um ano e meio de trabalho em Belém não impediu que a obra exposta por Blaise causasse polêmica: o pintor havia retratado a clássica cena bíblica de Caim matando seu



Figura 9 — Retrato de Benjamin Constant para a Exposição Artística e Industrial do Liceu Benjamin Constant, 1895.

Acervo: Biblioteca Pública do Pará.

irmão. Apesar do esforço de alguns literatos da cidade em descrever e analisar as nuances da pintura, o quadro parece não ter sido do agrado de “alguns esturrados pais de família”, pelo simples motivo de o pintor não retratar a personagem vestida “de calça e fraque e sim na verdade histórica da sua natureza primitiva”, segundo a ironia de um dos presentes¹⁴. Parecia mesmo que Domenico De Angelis tinha razão em sua tentativa de primeiramente formar uma platéia capaz de apreciar obras de arte, começando por aquelas já perfeitamente consolidadas na história da arte ocidental, irrefutáveis mesmo à mais conservadora das clientelas. Ainda assim, sob o tom da polêmica, Maurice Blaise alcançou grande sucesso na mostra. Tanto que, no ano seguinte, já em companhia de sua esposa Louise Blaise, também artista plástica, inaugurou em sua própria residência, à travessa Quintino Bocaiúva, uma exposição inteiramente dedicada aos “assuntos e paisagens paraenses”. A abertura da exposição ocorreu no dia 13 de março de 1898 e as aquarelas pintadas por sua mulher conseguiram ainda maior repercussão, esgotando-se em poucos dias. O motivo do sucesso, segundo Theodoro Braga, resultou, além do óbvio apelo temático, de um conhecimento apurado na técnica das aquarelas¹⁵.

De muitas aulas e poucas exposições com os pintores europeus, começavam a aparecer os talentos da terra, muitas vezes auxiliados por sociedades artísticas congêneres, nem sempre relacionadas à pintura¹⁶. Vicente Salles mostrou como as associações de músicos, por exemplo, cooperaram em vários momentos com atores, literatos e pintores em início de carreira¹⁷. Prova disso aconteceu pouco tempo depois de terminada a exposição na casa dos Blaise, quando apareceu, no salão da sociedade Mina Musical, uma mostra da jovem Julieta França. Oriunda de uma família de artistas locais, Julieta aproveitara a onda do *vernissage* em Belém, desembarcando do Rio de Janeiro, onde estudava na Escola Nacional de Belas Artes. A exposição, “muito concorrida e apreciada”, ficou montada na primeira quinzena de abril, com trabalhos de pintura a óleo e crayon, além de algumas esculturas¹⁸. O mais interessante nisto tudo é que o

renovado interesse pelas artes plásticas acabou promovendo antigos artistas da cidade, alguns já falecidos, e que amargavam um esquecimento quase completo da maioria do público. Já havia espaço no campo da memória para delimitar os contornos de uma história da arte paraense, a partir de realizações póstumas. Exposições do gênero significavam muito mais do que manter viva a memória do indivíduo homenageado, representando mesmo uma espécie de indulto de perdão com os tempos primeiros da arte da terra. Essa remissão dos antigos tem como que um marco fundador. Começara já na exposição do Liceu Benjamin Constant, em 1895, com uma homenagem ao velho professor de desenho Augusto César de Souza Barradas¹⁹ e, agora, tomava fôlego no calendário de 1898. Em agosto desse ano, o Ten. Cel. Raymundo Cyriaco Alves da Cunha, respeitado latinista e professor do Liceu Paraense, inaugurou no pavimento térreo do colégio uma exposição póstuma com trabalhos do paraense João Gomes Corrêa de Farias, falecido com

Figura 10 – Retrato de Lauro Sodré para a Exposição Artística e Industrial do Liceu Benjamin Constant, 1895.

Acervo: Biblioteca Pública do Pará.



33 anos, havia poucos meses²⁰. Esse evento, iniciado em 28 agosto daquele ano, contou com nada menos do que 93 quadros, alguns dos quais inacabados, tendo sido muito visitado até o dia do encerramento, em

4 setembro. A agenda prolífica de 1898 agradou muito aos intelectuais, políticos e aos poucos mecenas da cidade, ávidos pela criação de novos espaços para a divulgação da arte produzida na enriquecida capital da borracha. Mestres estrangeiros, velhos pintores esquecidos, discípulos que arriscavam seus primeiros traços — tudo isso vinha a público, no auge do novo objeto de consumo. Tanto que, antes mesmo de findar aquele ano, a Academia de Belas Artes de Belém abriu seus dois salões principais para a mostra de desenhos dos pupilos de Luigi Libutti, reconhecido professor da casa²¹. O nome do mestre, estampado no convite, era a única garantia de qualidade no traço de seus alunos. Mas o que importava mesmo para os artistas, era que, a cada dia, as artes de um modo geral ganhavam espaço no gosto do público.

¹ Theodoro Braga, “A arte no Pará, 1888-1918”, p.151.

² Ignacio Moura, “As bellas produções de Domenico De Angelis”. In: *A exposição artística industrial do Liceu Benjamin Constant: os expositores em 1895*. Belém: Typ. do Diário Oficial, 1895, p.109.

³ Leopold D. Ettlinger, “Rafael”. In: John R. Hale (ed.), *Dicionário do renascimento italiano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p.302. Ver também a biografia escrita por esse autor em colaboração com Helen S. Ettlinger, *Raphael*. Oxford: Phaidon, 1987.

⁴ M. de Micheli, “A unidade do século XIX”. In: *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p.5-15.

⁵ Para uma visão da fase anterior à descrita por Theodoro Braga, ver José Maia Bezerra Neto, “As oficinas de trabalho: representações sociais, institutos e ensino artístico no Pará, 1830-1888”. *Ver a Educação*. v.2, n.1. Belém, 1996, pp.41-70.

⁶ Davi Osipovitch Widhopff (1867-1933) foi contratado pelo governo do Estado Pará, em concurso público realizado em diversas capitais européias, em 1893, para reger as cadeiras de pintura recém-criadas no Liceu Paraense e na Escola Normal. O exame do currículo do pintor mostrou sua versatilidade nas artes. Com apenas 16 anos começou a estudar na Academia de Belas Artes de Odessa, Rússia, sua cidade natal, e depois transferiu-se para Munique, Alemanha, onde continuou seus estudos com o mestre Loeftz, reconhecido pelo rigor com o qual escolhia seus discípulos. Quando começou a ganhar destaque na Alemanha, mudou para Paris, a vitrine cultural da época. Por lá, teve aulas com Bouguereau, Jules Lefebvre e Robert Fleury, fazendo suas primeiras exposições na *Académie Julien*, com sucessos repetidos. Com os prêmios veio a possibilidade de trabalhar no conceituado ateliê de Eugène Thirion. Seus trabalhos também foram veiculados em jornais das várias cidades por onde passou: em 1887, colaborou com *Kunst Fur alle*, na Alemanha; em 1889, com o *London News*, na Inglaterra e com o *Artiste*, de Moscou; em 1893, em Paris, publicou em *Illustration* e na *Revista*, jornal português publicado na capital francesa. Cf. Alfredo Souza, “D. Widhopff”. In: Ignacio Moura, *EALBC*, 1895, p.106.

⁷ *O Mosquito*, impresso na Typ. de Alfredo Silva & Cia., teve o seu primeiro número publicado em 30 de março de 1895 e saiu de circulação no 7º número, em 11 de maio do mesmo ano. *A Província Ilustrada* pertenceu ao jornal *A Província do Pará* e começou a circular em 1º de julho de 1895 e se extinguiu em 8 de outubro daquele ano.

⁸ Os próprios catálogos de jornais publicados no Pará reproduziram esse epíteto. Remígio de Bellido, por exemplo, refere-se ao “brilhante lápis de D. O. Widhopff”. *Catalogo dos jornaes paraenses, 1822-1908*. Pará: Imprensa Official, 1908, pp.82.

⁹ No terceiro número de *O Mosquito*, Widhopff lançou duas de suas composições caricatas a respeito de Carlos Gomes. Na capa, aparece o autor de *O Guarani* puxando pelo colarinho os maestros paraenses José Cândido da Gama Malcher (1853-1921) e Clemente Ferreira Júnior (1864-1917) e, na contra capa, aparecem outros nove croquis de Carlos Gomes. *MO*. Belém, 13 abril de 1895, p.1-2.

¹⁰ Alfredo Souza, “D. Widhopff”, p.104.

¹¹ Ignacio Moura, “Galeria Widhopff”. In: *EAILBC*, p.103-4.

¹² Idem, p.103.

¹³ Alfredo Sousa, “D. Widhopff”, p.104.

¹⁴ Ignacio Moura, “O Caim de Blaise: diversos retratos a óleo”. In: *EAILBC*, p.107.

¹⁵ Theodoro Braga, “A arte no Pará, 1888-1918”, p.151.

¹⁶ IHGSP, CTB, Anotações: “Música em Belém”, pacote 7, maço 2.

¹⁷ Vide de Vicente Salles, *Música e músicos do Pará*. Belém: CEC, 1970; *A música e o tempo no Grão-Pará*. Belém: CEC, 1980; e *Sociedades de euterpe: as bandas de música no Grão-Pará*. Brasília: Edição do autor, 1985.

¹⁸ Theodoro Braga, “A arte no Pará, 1888-1918”, p.152.

¹⁹ Nessa exposição, foi organizada uma mostra do finado português Augusto César de Souza Barradas. Segundo Ignacio Moura, eram apenas “três velhas telas preciosíssimas pelo valor artístico e preciosíssimas pelo valor moral”. As obras pertenciam ao Sr. Roberto de Barros, íntimo amigo do pintor, e que agora somava-se ao “testemunho tardio” da admiração dos novos. O conjunto compunha-se de um auto-retrato, “guardando os ditames da escola flamenga”; um quadro histórico, representado “a chegada de Vasco da Gama a Lisboa e os velhos costumes das solenidades portuguesas desse tempo” e, por último, “um passeio de uma família japonesa através de um bosque”, onde se visualizava “a natureza fantástica e os trajes característicos do Oriente”. Para se ter uma idéia do sucesso dessas obras, Ignacio Moura relatou que, um amigo seu, ao ver os quadros, julgou “serem oleografias francesas, pela disposição proporcional das figuras e da natureza representada”. Cf. Ignacio Moura, “Trabalhos do falecido pintor Augusto Cesar de Souza Barradas”. In: *EAILBC*, p.111.

²⁰ João Gomes Corrêa de Farias (1865-1898), apresentou muito cedo o interesse pelo desenho e pelas cores, extraindo tinta do urucu e do anil. Na sua formação artística, teve influências do italiano Luigi Pignatelli e do pernambucano Crispim do Amaral, cenógrafos muito atuantes na década de 1880 no Pará. O aprimoramento na pintura veio com orientações de Irineu de Souza e Domenico de Angelis. Este último, impressionado com o talento pintor, o convidou para auxiliá-lo na decoração do Teatro da Paz e o indicou para trabalhar como desenhista na Repartição de Obras, sob a direção do engenheiro Dr. Henrique Santa Rosa. O chefe, percebendo seu enorme interesse pela pintura, conseguiu que o Estado do Pará pagasse uma pensão para João estudar na Real Academia de San Luca, em Roma, considerada uma das melhores do mundo. Por lá conheceu o pintor brasileiro Zeferino da Costa, que então elaborava os projetos para Igreja da Candelária do Rio de Janeiro. Retornando ao Brasil, Zeferino trouxe consigo o pintor ajudá-lo na decoração da igreja carioca. Vide, também, Roberto Pontual, *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p.203.

²¹ Theodoro Braga, “A arte no Pará, 1888-1918”, p.152. Ver também, do mesmo autor, *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora, 1942, p.140-1.

2.3. Os pintores franceses e a floração paraense.

A cada evento, uma novidade. Do ambiente escolar dos liceus, as exposições passaram para a maior liberdade das residências dos artistas e depois para a sofisticação do *foyer* do Teatro da Paz. Em 4 de junho, Mme. Blaise deu cabo à primeira dessas mudanças, inaugurando a sua segunda exposição, em sua nova residência, mais ampla, à avenida S. Jerônimo. Eram cerca de 50 aquarelas, novamente dedicadas a “assuntos inteiramente locais”, mas com a inclusão de algumas cenas do interior do país, como resultado das viagens do casal pelas bandas do Sul. Pouco a pouco, os temas e alusões a paisagens estrangeiras perdiam lugar para os costumes, panoramas e cores nacionais. Fazia parte do esforço dos pintores e políticos, a tentativa de por, lado a lado, a imagem da nação brasileira, em suas paisagens ou retratos de seus homens ilustres, com os padrões mais conhecidos da pintura européia, ainda o modelo-mor de civilidade e expressão artística. Se na exposição de Domenico De Angelis, na década de 1880, ainda era fundamental a apresentação de uma cópia de Rafael, vinte anos depois, nenhum pintor importante ousaria mais tal feito. Os artistas paraenses já conseguiam se pensar como participantes e produtores de uma arte civilizada, nos moldes europeus, já que a nação brasileira, como um todo, havia conquistado, pensavam eles, seu lugar nos cânones da cultura ocidental. Retratar as paisagens brasileiras sob o ponto de vista dos padrões acadêmicos europeus, significava, antes de mais nada, a tentativa de ligar o traço nacional – fosse na imagem de sua gente e seus hábitos, fosse na retratação de sua exuberante natureza – ao percurso da civilização européia. Em vez das cenas bucólicas napolitanas e francesas tão comuns nas primeiras mostras, os próprios pintores estrangeiros procuravam agora retratar as cenas nacionais, mesmo que sob o traço do Velho Mundo.

Figura 11 — Frontispício do livro de Maurice Blaise.

Acervo: Biblioteca Pública do Pará

DESENHO LINEAR GEOMETRICO

CURSO PRIMARIO
ACOMPANHADO DE ALGUMAS APLICAÇÕES AO ORNATO

Maurice BLAISE

PROFESSOR DE DESENHO NA ESCOLA NACIONAL
INSTITUTO LYSKY-WATZ E AGRICULTOR PASTOR DE STAVELING
PROFESSOR DESENHO NA ESCOLA DE ORNATO DE PARIS
DEPARTAMENTO DE DESENHO

AILLAUD & C^{te}

PARIS — LISBOA

1864

Esse aspecto da reelaboração dos cânones pictóricos europeus nas artes brasileiras dos fins do século XIX ainda não mereceu muita atenção dos historiadores sociais, mais dedicados à análise da questão no campo literário. O brasilianista Jeffrey Needell arriscou algumas conclusões ao investigar a “alta cultura” da elite carioca nos tempos de sua *belle-époque* tropical. Com efeito, para esse autor, os abastados da capital da República já estavam há muito tempo embebidos com a “fantasia da civilização”. Se isto era evidente nas formas literárias e musicais, a situação era gritante na pintura, devido, principalmente, à “hegemônica formação europocêntrica”, institucionalizada a partir da Missão Artística Francesa de 1816 e da criação da Academia de Belas Artes em 1826. Needell também defende a tese de que o diminuto número de artistas da Corte era completamente dependente do “patrocínio de uma elite tradicional com mentalidade acadêmica” e que, além disso, suas obras reproduziam “os longos anos que os artistas passavam nos ateliês parisienses dos mestres acadêmicos mais consagrados”. Ao largo disso, o brasilianista aproveitou para decretar a falência da criatividade da pintura brasileira de todo o século XIX, fosse da autoria de *émigrés* franceses como Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) ou Adrien-Aimé Taunay (1803-1828), ou mesmo dos “brasileiros afrancesados” como Victor Meireles (1832-1903), Pedro

Américo (1843-1905), Rodolfo Amoedo (1857-1914), Henrique Bernadelli (1858-1936) e Eliseu Visconti (1866-1944). Segundo Jeffrey Needell, o conjunto da obra desses autores estava restrito aos limites dos gêneros acadêmicos: retratos, cenas históricas, imagens bíblicas, alegorias clássicas. E mais do que isso: o sucesso de cada um desses pintores era medido de acordo com os ditames europeus, adotados pelos clientes e pelos próprios artistas¹. O desdém do historiador com a pintura do século XIX explica-se pelo fato de não ter encontrado nesse campo quase nenhum sintoma de tensão entre o ambiente brasileiro e a técnica francesa² — o que seria um indício de conflitos na reelaboração das linhas estéticas de fundo europeu.

As conclusões apressadas do historiador norte-americano trazem à tona dois problemas recorrentes na maior parte dos autores que trataram da questão. A primeira, já apontada por Jorge Coli, diz respeito aos critérios formais e seletivos que educaram gerações e que se mostraram “insuficientes para uma compreensão larga dos fenômenos artísticos e culturais do século XIX”. Essa visão preconceituosa, por certo, está também na cabeça de muitos historiadores da arte, ainda preocupados com a definição dos modelos e cânones expressos nos traços do pintores do passado. Para Coli, mais importante do que definir se o pintor é ou não acadêmico, clássico, romântico, ou pré-moderno, é preferível tomar a obra desses artistas como “projetos complexos, com exigências específicas e precisas, muitas vezes inesperadas”³. A segunda questão implica em rediscutir métodos na história social da arte. Longe das preocupações habituais de um *marchand*, o que deveria interessar ao historiador é exatamente o que existe por trás das tiranias classificatórias. Do mesmo modo, o significado da narrativa da história da pintura feita pelos artistas, como essa, da qual estou me valendo, escrita por Theodoro Braga, guarda significados que ultrapassam a inocência do relato e da simples notícia. As diferentes telas, expostas nas salas dos liceus de artes e ofícios, revelavam sutilezas que carecem de análise no contexto em que foram gestadas, ou no

campo de debate em estiveram inseridas. Cada percurso e mudança no eixo interpretativo dos autores deve ser percebido na vereda das transformações históricas. Um quadro é também, afinal, um testemunho do passado. Isto quer dizer, de outro modo, que a distância que separou as primeiras mostras de Domenico De Angelis, das exposições do casal Blaise, ou, de outro modo, as diferenças temporais entre as cópias dos mestres da renascença italiana, das paisagens brasileiras, tudo isto precisa ser visto dentro de um movimento interno à constituição desse campo artístico. Cada mostra citada no *retrospecto histórico* de Theodoro Braga deve ser encarada, portanto, como um marco na mudança da história. Este é, em suma, um dos significados que o pintor-historiador quis mostrar em seu texto. Telas e exposições, bem entendido, não possuem autonomia no campo da história — além das cores e convidados ilustres, os eventos de arte desvelam, no entremeio das formas artísticas, a experiência social dos pintores, alunos, críticos, jornalistas e todos os sujeitos envolvidos nesse universo.

A própria mudança nos locais por onde circulava o mundo da pintura é mais do que um indício de transformação em curso. Das escolas e residências particulares, a pintura cada vez mais ganhava espaço nas casas de comércio, agora com ambientes reservados aos concorridos *vernissages*. Com o limiar do século XX, Belém viu nascer a galeria de arte. Foi assim já em 1901, quando o pintor paraense Carlos Custódio de Azevedo, nome que ficaria célebre em toda a década de 1910, estreou com sua obra, num prédio à rua Conselheiro João Alfredo⁴. É interessante visualizar a ambigüidade da recepção de uma mostra como essa, na restrita e ávida legião de freqüentadores. Se por um lado havia um grande interesse em se conhecer os vinte quadros expostos e as influências estéticas que poderiam expressar, pois seu autor estivera fora de Belém desde 1891, estudando em Paris com Jules Lefebvre, Lucien Doucet, Marcel Baschet, F. Schowmer e Paul Sain; em contrapartida, alguns críticos mais apurados pareciam estar à cata do menor deslize com as linhas e as cores locais. Nesse aspecto, o nome de Alfredo Sousa, literato e crítico de arte

começava a ganhar realce na imprensa local, com suas análises mais detidas sobre os temas, técnicas e fases dos artistas que passavam pela cidade — nacionais ou estrangeiros. Além do mais, os próprios colegas de ofício também ficavam atentos às exposições, nas quais eram mostradas as melhores obras, incluindo aquelas premiadas nos eventos de maior relevo no campo da arte acadêmica. Nessa mostra de 1901, de Carlos Azevedo, por exemplo, já era esperada a tela *A fiandeira*, adquirida pelo governo do Pará e com a qual o pintor havia participado do Salão de Paris, em 1899⁵. A exposição de Carlos Azevedo foi encerrada em apenas quatro dias, em 19 de maio, com todos os trabalhos vendidos e “comentários elogiosos” da parte do público⁶.

No ano seguinte, houve uma nova exposição de Mme. Louise Blaise, em meados de junho, na galeria da loja *Filia*, também à rua Conselheiro João Alfredo, no centro comercial. A inovação ficava agora por conta do tema escolhido para as aquarelas. Na mostra, intitulada *A floração paraense*, a artista se dedicou ao estudo das orquídeas amazônicas, naquilo que possuíam de “mais extravagante e original”. O fundamental nesse evento foi a concepção do conjunto apresentado ao público de Belém que, ao que parece, pela primeira vez viu um grande acervo dedicado a uma única temática. Ao mesmo tempo, o exercício de Mme. Blaise colocava às vistas do público paraense um tipo de ensaio muito em voga em Paris nos fins do século XIX, não somente na pintura de forte apelo popular, como também nas fotografias e cartões-postais⁷. A natureza equatorial amazônica seria, assim, uma possibilidade sempre candente de desenvolver entre os visitantes das exposições um gosto ainda mais apurado e sutil pelas diferentes técnicas de representação pictórica. Muito longe de configurar a subserviência às rédeas francesas, como insistiu Jeffrey Needell a respeito da *belle-époque* carioca, essas mudanças dão sentido às nem sempre evidentes tentativas dos pintores, brasileiros ou emigrados, em construir uma linguagem artística própria dentro de um diálogo político com a realidade do país, com a identidade da região, com os interesses da

nação. De um modo ou de outro, os pincéis desses artistas criavam, reproduziam e repercutiam o brado mais corrente na imprensa da época de que, uma cidade que se pretendia moderna, necessitava de uma arte moderna, expressando novas idéias e tendências.

¹ Jeffrey Needell, *Belle-époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.210.

² Idem, p.211.

³ Jorge Coli, "A pintura e o olhar sobre si: Victor Meireles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro". In: Marcos Cezar de Freitas (org.), *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998, p.375.

⁴ Theodoro Braga, "A arte no Pará, 1888-1918", p.152.

⁵ Paolo Ricci, *Artistas plásticos paraenses do século XIX: catálogo*. Belém: CEC, 1978, p.6.

⁶ "Exposição de Carlos de Azevedo". *A Província do Pará*. Belém, 20 de maio de 1901, p.2.

⁷ Philippe Forestier, "Photographie florale et arts décoratifs dans la II^e moitié du XIX^e siècle". *Histoire de L'Art*. Paris (33-34): 31-41, 1996.

2.4. Parreiras, Calixto e Theodoro Braga no Teatro da Paz.

Em meio a todas essas mudanças, a fama de Belém como uma nova vitrine para os artistas nacionais corria pelo país afora. Na primeira década do século XX, muitos pintores brasileiros, alguns já consagrados, passaram a incluir a capital do Pará no roteiro de suas viagens. Em 1905, foi a vez do fluminense Antonio Parreiras, trazendo para Belém 41 telas a óleo. Considerado um evento de relevo, o

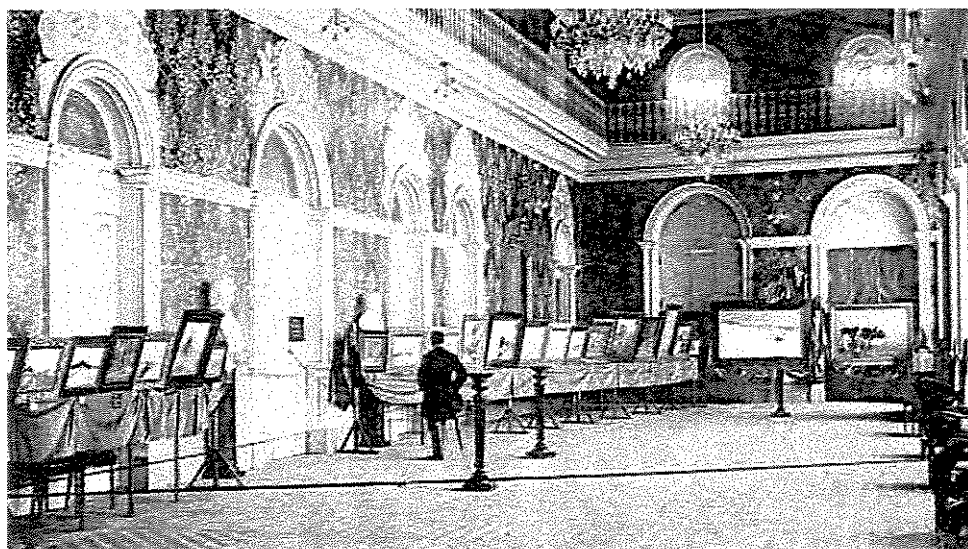


Figura 12 —
Exposição de
Antônio Parreiras,
no foyer do Teatro
da Paz, em 1905.
O postal é de
1906.

Acervo: Coleção
Habib Frahia Neto.

vernissage acabou sendo organizado no *foyer* do Teatro da Paz, permanecendo a exposição aberta entre 10 e 30 de junho¹. Ao todo, 27 obras foram vendidas e a imagem dos trabalhos no salão virou cartão-postal, editado na tipografia de E. F. Oliveira Júnior. O êxito de Parreiras não viera do nada. Recepcionado por Theodoro Braga, que já o conhecia do Rio de Janeiro, o pintor acabou conseguindo um trânsito invejável entre alguns letrados da elite local. O intendente Antonio Lemos, como era de se esperar, adquiriu três telas preparadas especialmente para a exposição de Belém, além de encomendar ao pintor nada menos do que um conjunto de oito trabalhos reproduzindo os principais logradouros e monumentos da capital paraense. Ainda em 1905, foram retratados o Bosque Municipal, em dois estudos; a velha Catedral da Sé; a Praça da República; a Calçada do Largo da Pólvora; a Praça Batista Campos, por dois ângulos distintos; e, por fim, a Avenida São Jerônimo, uma das mais elegantes da cidade². Pode-se afirmar, desse modo, que Antônio

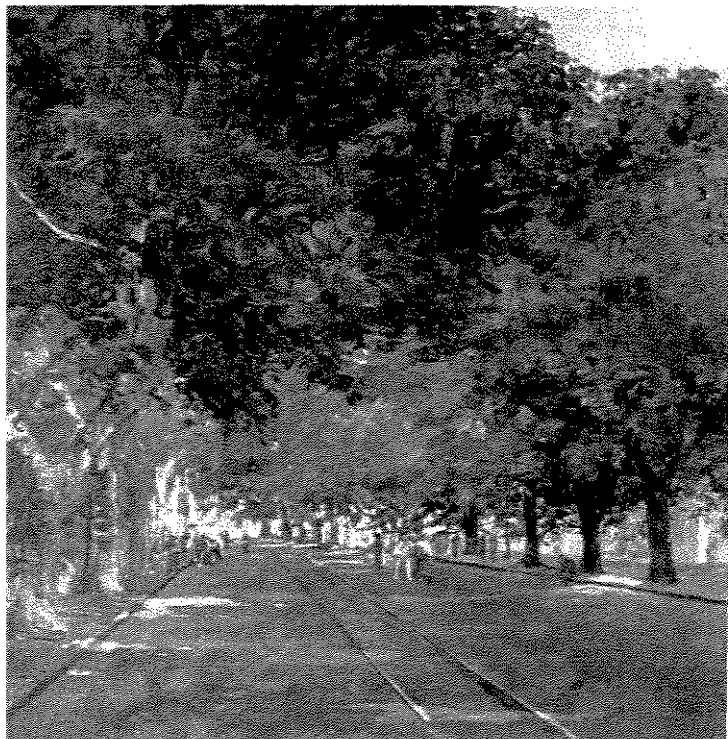


Figura 13 — Avenida São Jerônimo, tela de Antonio Parreiras, 1905, encomendada por Antonio Lemos para o Palácio da Intendência Municipal.

Acervo: Museu de Arte de Belém.

Parreiras inaugurou na administração municipal a fase das grandes encomendas de pinturas, consolidando a imagem do intendente Lemos como mecenas e apreciador do requintado universo artístico.

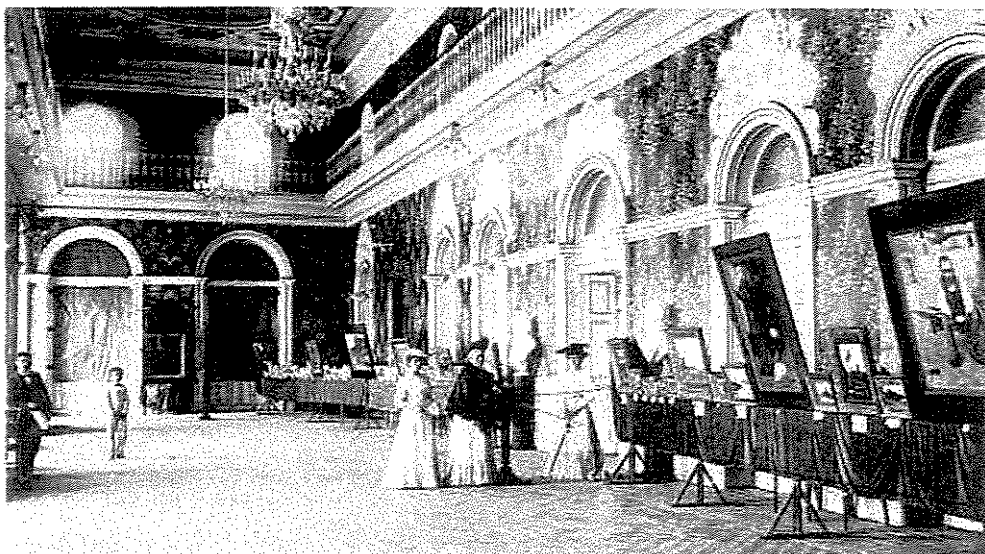


Figura 14 — Exposição de Carlos Custódio de Azevedo, no foyer do Teatro da Paz em 1906.

Acervo: Coleção Elysio de Oliveira Belchior.

Destino semelhante teve a segunda mostra de Carlos Azevedo, aberta a 31 de janeiro de 1906, no mesmo Teatro da Paz³, também imortalizada em cartão-postal. Entre as 60 telas expostas, abundavam as paisagens locais, eventos históricos, cenas cotidianas e retratos de homens ilustres da terra

— tudo muito ao gosto dos freqüentadores mais habituais. Além dos compradores da elite paraense, o costume da aquisição de peças pelos governantes, para ornamento das repartições públicas, tornou-se regra. Nessa exposição, Antonio Lemos chegou a ter um retrato seu apresentado ao público, e ainda adquiriu outras obras para o acervo da municipalidade, dentre as quais uma, pintada meses antes, representando a *Entrada do Círio no Arraial de Nazaré*, hoje parte do acervo do Museu de Arte de Belém⁴. Ao mesmo tempo em que, segundo o juízo de um viajante estrangeiro, a capital do Estado firmava-se como um dos principais centros culturais do país⁵, alguns ilustres visitantes nacionais se queixavam, nesse mesmo ano de 1906, de ter passado por Belém sem conhecer o Senador Lemos, o que era “como ir a Roma e não ver o Papa”, tal a mitificação e o fetiche construídos em torno desse líder político⁶. Nessa aura de corte, os pintores nacionais tinham a possibilidade de organizar várias mostras e, enfim, alcançar o objetivo de viver da arte. A construção da imagem moderna da cidade fremente, ao modo das européias, muito endossada durante a virada do século XIX e as primeiras décadas do XX, especialmente por ilustres forasteiros que chegavam da França⁷, serviria ainda mais para solidificar o papel do mecenato na postura e atuação das principais lideranças políticas locais. Assim como Carlos de Azevedo, também Theodoro Braga foi um protegido do intendente Antonio Lemos. Em 13 de maio de 1906, esse pintor inaugurava a sua primeira aparição, também no Teatro da Paz, com 45 trabalhos de desenho, pintura e arte aplicada. A cada evento, maior era a repercussão junto ao público, com reiterados anúncios e comentários nos jornais diários que circulavam na cidade.

A obra de Theodoro Braga estava sendo muito aguardada pelos aficcionados da pintura, mais até que os trabalhos de Carlos de Azevedo. A razão disto residia no fato de o pintor ter conseguido em pouco tempo um lugar de destaque entre os novos talentos brasileiros. Sua formação artística havia iniciado no Recife, pela mão do paisagista Telles Júnior, por volta de 1892, quando, aos 20 anos, cursava o

penúltimo período da Faculdade de Direito daquela capital. Isso foi apenas o começo de uma longa carreira. Em 1894, depois de se formar, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde, na Escola Nacional de Belas Artes⁸, foi orientado por três nomes há muito reconhecidos: Belmiro Almeida, Daniel Bérard e pelo já citado Zeferino da Costa. Aprovado com “distinção”, em 1899, recebeu, o prêmio de viagem à Europa por cinco anos. Seguindo para a França, fixou-se em Paris por dois anos onde recebeu aulas de Jean-Paul Laurens⁹, havido como um dos mais importantes mestres da pintura histórica francesa, durante a terceira República¹⁰. Sob a orientação de Laurens, visitou vários centros artísticos europeus a fim de se aprimorar no estudo das dimensões na descrição de temas históricos. Esse período se transformou numa fase decisiva na obra futura do pintor, na constituição de um estilo próprio e de um projeto de obra, qual seja o de elaborar uma versão pictórica da história da Amazônia. Essa perspectiva ficará mais clara e evidente depois de 1903, quando do seu retorno a Belém.

Theodoro Braga, a partir de então, firmou-se como o nome mais influente da pintura paraense, nas duas primeiras décadas do século XX. Apadrinhado pelo intendente municipal Antonio Lemos, o artista transformou a pintura em assunto de governo e o tema da história pátria em matéria de interesse popular. Entre 1903 e 1905, Theodoro Braga se dedicou a costurar um novo momento nas artes plásticas do Pará, com iniciativas de aproximação entre artistas, literatos e autoridades do governo local em torno do debate do nacionalismo, da identidade regional e da história pátria. Sua atividade como pintor se enredou cada vez mais nos estudos genéricos, sem uma linha temática definida, para o universo urbano de Belém. Da composição de uma tela como *A aparição de São Lucas*, de 1903, com uma evidente motivação pessoal, o artista passou a se dedicar cada vez mais aos motivos e paisagens locais ou ainda temas da história da Amazônia e do Brasil. Numa singela representação do antigo serviço de *Captação d'água*, em tela datada de 1905, Theodoro articulava vários elementos descritivos – tanto a referência a imagem pitoresca da

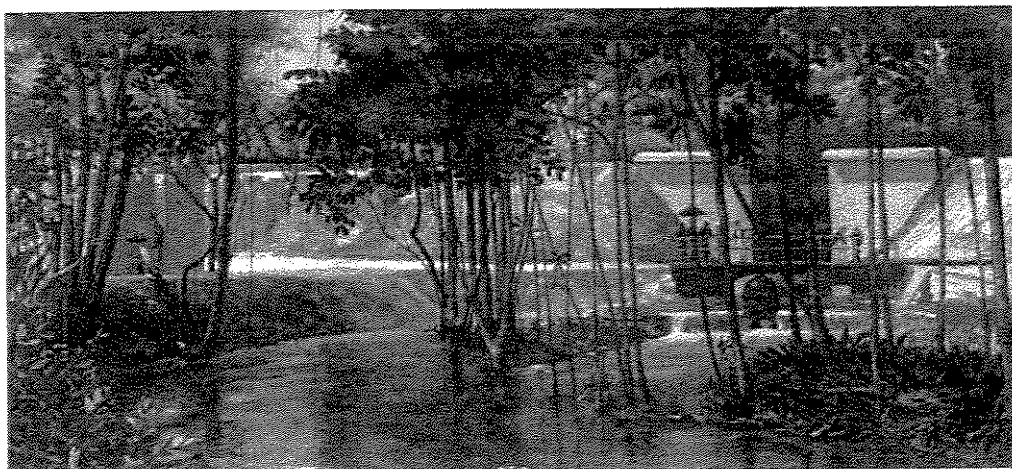


Figura 15 —
*Captação
d'água*, tela de
T. Braga, de
1906.

Acervo: Museu
de Arte de Belém

cidade, quanto ao subentendido progresso pelo qual a vida urbana estava passando naquele momento. Um outro ponto digno de ênfase é que essa mostra de 1906 fora inaugurada no mesmo Teatro da Paz, exatamente no dia 13 de maio. A data por certo não havia sido escolhida à toa. No Pará, mais do que em qualquer outra parte do país, nesse dia o calendário expressava muitas ambigüidades com fortes conotações políticas. Além, é claro, da esperada comemoração nacional da abolição da escravidão, o dia 13 relembra a retomada da capital paraense pelas tropas da legalidade do general Soares Andréa, pondo fim ao movimento cabano, em 1836¹¹. Se a quebra do cativeiro e a conseqüente vitória republicana eram, para Theodoro Braga, os marcos iniciais da moderna história da arte paraense, a memória da Cabanagem e sua “jugulada revolta” representavam uma outra face das lutas por liberdade, onde esses mesmos valores constitucionais e contrários à escravidão estiveram em jogo¹².

Nesse período, e a partir daí, a ênfase na história tomou conta da obra de Theodoro Braga. O motivo desta escolha não se devia unicamente ao fato de a pintura histórica ainda ser mormente considerada como a mais alta categoria acadêmica e nem de ter sido a principal influência de seu mestre francês Jean-Paul Laurens. Neste ponto, tive que efetuar uma escolha. Ao invés de tentar buscar as aproximações estéticas entre a obra do discípulo paraense e o traço do professor, como fundamento máximo da trajetória de Theodoro Braga, optei por entender essas escolhas num campo mais amplo que

ligava seu passado na França, sua experiência nativa e sua vasta rede de interlocutores pelo país afora. Acho mesmo que, mais significativo do que tentar buscar as origens dessa linhagem de pintores e seus projetos, em viagens imprecisas pelo passado, determinando as prováveis genealogias clássicas da pintura brasileira, como fizeram muitos autores, me pareceu mais útil entender essas escolhas no momento em que foram gestadas, carregadas de ambigüidades e incertezas. Essa crítica, no meu entender, constitui ainda um ponto fulcral para quem se interessa por uma história social da arte. Da leitura clássica de Argeu Guimarães, passando pela bem pontuada incursão de Pietro Maria Bardi, à amplitude das conclusões de Jeffrey Needell, o mito fundacional da Missão Artística Francesa de 1816 sobre a futura arte nacional ainda subsiste intocado na constituição de um academicismo importado¹³.

Theodoro Braga, formado na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, principal reduto dessa tradição, seria, assim, um legítimo representante dessa linhagem que já nascia sob um cânone hegemonicamente demarcado. Neste ponto, vale retomar a observação de Erwin Panofsky, para quem a história da arte seria sempre a história da significação da arte, afastando-se de qualquer conteúdo psicologizante. Tomando emprestado suas críticas ao estruturalismo alemão de Wilhelm Worringer, tendo a acreditar na validade desses *insights* para uma história social da arte, na qual tende a ser de menos importância a noção de “vontade individual” do artista e, tampouco, a idéia de psicologia de uma época, como vontade coletiva, consciente ou inconsciente¹⁴. Embora o artista tenha seus próprios conceitos estéticos, estes não podem ser entendidos senão em diálogos com os sujeitos históricos envolvidos nessa seara das artes. Se a lógica dos significados pode ser a garantia de uma boa janela de leitura do passado, os cuidados na apreensão dos princípios, valores e códigos que aproximam os participantes desses grupos de intelectuais e artistas, devem ser redobrados. Raymond Williams, em suas investidas sobre alguns ajuntamentos de letrados na Inglaterra dos fins do século XVIII, teve a sagacidade de duvidar e ir além da

autodefinição de seus membros. Mais do que a simples convergência de amizade, esses grupos entrecruzavam amplas relações sociais e culturais. Em outras palavras, Williams sugere, a partir do caso do *Bloomsbury Group*, que, além dos códigos internos pelos quais os membros do grupo se viam e queriam ser vistos, existiam outros valores em cena, especialmente de classe, que eram partilhados, defendidos e reproduzidos nas ações de sociabilidade dessa “fração” das alta burguesia inglesa¹⁵.

Do ponto de vista analítico, esse diálogo que procurei estimular entre algumas leituras de Panofsky, a respeito do significado da obra de arte em seu tempo, com os recados de Raymond Williams sobre as relações concretas entre letrados e artistas, serve aqui para afastar qualquer presunção em tentar incorporar as idéias abstratas, que certamente existiram, produzidas na lavra desses personagens¹⁶. Com efeito, quero crer que essas assertivas são úteis na compreensão das atitudes dos intelectuais paraenses envolvidos no campo das artes plásticas do limiar do século XX. O gosto pela história, de que se falava anteriormente, não saiu do nada – e pudemos demonstrar isto. Aqui está a fresta da significação da produção da arte, com seus processos técnicos, estilos e conflitos com a realidade. Na trajetória da pintura de Theodoro Braga, o momento em que esses paradigmas eclodiram, com plena visualidade, não é difícil de ser percebido. De fato, ainda na temporada de 1906, uma das mais prolíficas do artista, apareceu aquela que seria a sua definitiva inclinação para os temas da história pátria. Entre agosto e outubro seguem duas exposições, ambas dedicadas inteiramente aos “assuntos locais”, com tomadas e motivos escolhidos nos “cantos pitorescos e antigos da cidade de Belém”¹⁷. Esses eventos foram como que preparatórios para solidificar o traço do pintor, a recepção do público, e os laivos da crítica com o acontecimento de 1908, planejado que estava desde essa época.

Aqui, neste ponto, a análise de Raymond Williams, citada há pouco, caiu como uma luva, à cata de um bom diálogo. Apesar de escrever num jornal de oposição ao governo de Antonio Lemos, o

crítico Alfredo Sousa, por seu turno, que também era amigo de Theodoro Braga, foi quem melhor propagandeou a mais recente linha temática do artista. O mais interessante é que isto não era nenhuma novidade ou causa de estranheza entre os leitores da gazeta oposicionista. Na verdade, desde maio anterior, quando da primeira exposição, o crítico vinha anunciando a versatilidade do pintor entre o desenho, o óleo e arte aplicada como um sólido preparo técnico capaz de por em prática suas ambições diante da arte nacional¹⁸. Em vista disso, o momento agora era o de reiterar e ampliar seus elogios. Sem o menor constrangimento, Alfredo Sousa definiu seu amigo como “o mais completo pintor nacional” que até então “o Pará tinha admirado dentro de seus muros”. Para demarcar seu brado, pôs-se a analisar duas das telas apresentadas, comentando a “radiante luminosidade” das paisagens nativas pintadas a óleo — com destaque para *Um cacury* e *O Paracuary*, cenas ribeirinhas típicas do vale amazônico, onde emergiam tonalidades únicas, expressivas de uma cor local¹⁹.

Mas não foram somente as telas a causarem impacto entre os freqüentadores das mostras de 1906. Ainda na exposição de agosto, um aspecto muito comentado foi o das inovações de montagem e instalação. Como foi realizada em sua residência, os quadros foram colocados no próprio ateliê do artista e na escola de desenho que funcionava na sala ao lado, com livre acesso a todos os visitantes. O impacto foi imediato. É evidente que a ousadia do pintor em mostrar sua obra entre os instrumentos de trabalho, estava avalizada pelo estágio ainda recente que havia feito entre os parisienses. Por isso mesmo, observar as aquarelas com representações das pequenas cidades da Ilha do Marajó²⁰, encimadas em cavaletes, circundadas por tintas, pincéis e paletas, significava, antes de tudo, o convívio com a excêntrica atualidade havida como importada da Europa. O sucesso foi repetido em outubro. Se o ar pitoresco das paragens marajoaras do estuário amazônico haviam conquistado os espectadores da outra vez, o que dizer se o tema escolhido fosse os costumes, as festas e os lugares mais prosaicos da própria capital do Estado.

Além de agradarem a Alfredo Sousa e aos visitantes, as aquarelas foram muito elogiadas por Antonio Lemos, principal incentivador do artista. O encerramento em 3 de novembro teve ares de festa: era a véspera de seu embarque para Lisboa, onde iria investigar a história da fundação de Belém, para a execução da grande tela encomendada pelo prefeito²¹. Clóvis de Moraes Rêgo, biógrafo do pintor, afirma que a idéia da composição dessa cena já existia há quase uma década²². Esse projeto teria ficado mais explícito em 1899, quando o painel *Últimos dias de Carlos Gomes*, de De Angelis e Capranesi, teve a sua apoteótica



Figura 16 — *Últimos momentos de Carlos Gomes*, tela de Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi, em 1899.

Acervo: Museu de Arte de Belém.

instalação no prédio da Intendência, na sala do antigo Conselho Municipal. Em seu relatório daquele ano ao legislativo, Lemos já anunciava seu intuito de “dotar o edifício do governo municipal com outro [quadro] não menos importante, rememorativo da fundação desta cidade”²³. No entanto, até 1904, Lemos afirmava não ter podido “ainda incumbir artista idôneo” para a obra, mas continuava angariando “esclarecimentos históricos relativos ao fato”²⁴. Em 1906, com o sucesso exposições de Theodoro Braga, o projeto tomou corpo. O artista viajou para Portugal à cata dos documentos sobre a conquista da Amazônia, porventura guardados nos arquivos da antiga Corte do Império Ultramarino. A ida do artista não representou, no entanto, qualquer esmorecimento nas temporadas de *vernissages* em Belém, afinal, como já pude enfatizar

aqui, esse circuito das artes plásticas foi duramente construído ao longo de pelo menos vinte anos, com a chegada dos mestres estrangeiros.

Se há duas décadas, a vinda dos europeus era quase a única opção para a ansiosa

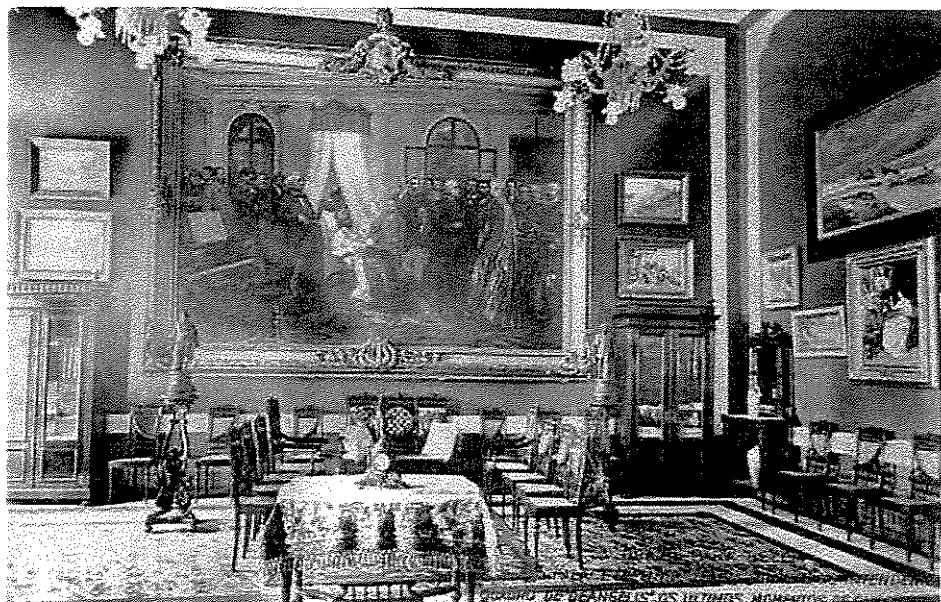


Figura 17 – Gabinete de Antonio Lemos, na Intendência Municipal, com o quadro de Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi. O postal é de 1905.

Acervo: Coleção Victorino Chermont de Miranda

intelectualidade local, nos primeiros anos do novo século a situação mudara muito de figura. Em apenas 15 dias da partida de Theodoro Braga para Portugal, o pintor francês Joseph Casse, contratado para fazer a nova decoração no antigo Palácio dos Governadores, fez uma exposição de 25 telas no salão nobre do Teatro da Paz. O resultado da mostra fez com que o artista fosse convidado a fazer outras obras de semelhante cacife em outros prédios de Belém, como na Capela do Instituto Gentil Bittencourt, à época sob a tutela do governo estadual. Mas, nesse período, não houve nos jornais de Belém grandes comentários à temporada artística da pintura e dos lançamentos de livros, pois o meio letrado ainda estava chocado com o falecimento de Domingos Olympio, no Rio de Janeiro, em 6 de outubro passado. A maioria dos mais velhos havia convivido com o escritor cearense, autor de *Luzia Homem*, que residiu no Pará, por mais de uma década, entre 1878 e 1890, militando nas redações dos principais jornais locais, ao lado de José Veríssimo, seu grande amigo²⁵. Escritores, artistas, políticos e comerciantes mobilizaram-se, junto à comunidade

cearense radicada em Belém, para auxiliar os filhos do escritor, imersos em dificuldades financeiras²⁶. O fato ganhou os jornais por um bom tempo, deixando para o ano seguinte o retorno às exposições, quando houve temporada apenas com pintores nacionais.

Logo em março, chegou Francisco Aurélio de Figueiredo Melo, irmão de Pedro Américo, para uma mostra de 66 telas no Teatro da Paz. No dia 17 daquele mês, recebeu “os amigos e jornalistas” em *vernissage*. A surpresa foi grande, pois o artista paraibano resolveu fazer uma retrospectiva de sua carreira, mostrando as duas fases distintas de sua produção artística. Theodoro Braga, que já o conhecia de outros tempos, comentou, a partir do que ouviu de informantes que estiveram presentes na mostra, sobre as “suas duas características maneiras de pintar”, as quais, inclusive, estavam devidamente expressas “pelos nomes que ele tomara na sua laboriosa vida de artista”. Os quadros mais antigos, que traziam a assinatura de *Aurelio de Figueiredo*, lembravam, como assinalou o próprio Theodoro Braga, a escola francesa do último quartel do século XIX, da qual também Theodoro havia sido discípulo; a segunda parte da coleção trazia a grafia de *Francisco Aurelio*, onde o autor aproximava-se “dos nossos impressionistas, afastando assim por completo, de sua primeira maneira, da qual nenhum detalhe é lembrado”. O fato clamava pela opinião de Theodoro Braga que, sem hesitar, afirmou sua preferência por aquela “primeira feição” que, entre outras virtudes, o fazia “pensar também nas másculas figuras do seu inesquecível irmão”²⁷, amplamente reconhecido pela preocupação com a figura humana, muito mais do que com a paisagem em si, havida como característica de seu contemporâneo Victor Meireles²⁸. Mais uma vez, como já era de se esperar, Antonio Lemos estava por perto, financiando a próxima investida de Aurélio de Figueiredo, em sua versão de primeira hora. Resultado: em apenas quatro meses, o pintor reaparecia com uma nova safra, agora no Salão da Biblioteca e Arquivo Público do Pará. O destaque dessa vez ficou por conta de duas grandes telas, em tamanho natural e corpo inteiro, retratando o Barão do Rio Branco e o

senador Antonio Lemos²⁹, ícones consagrados no Pará como mentores políticos — o primeiro, figura de proa no abolicionismo, e o segundo, figura central nas duas primeiras décadas de republicanismo.

Ainda em julho de 1907, o paulista Benedito Calixto, que aportou em Belém já com a



Figura 18 — *Recanto de Jardim I*, tela de Benedito Calixto, de 1906, que faz parte da coleção do pintor comprada por Antonio Lemos.

Acervo: Museu de Arte de Belém

fama de pintor premiado, trouxe 32 telas para sua exposição. O assunto era dos mais recorrentes à época: paisagens e vistas de seu estado natal, ao lado de alguns momentos da história da nação. A cidade continuava muito atraente para os forasteiros, especialmente para aqueles que residiam no Rio de Janeiro, onde a disputa por espaço de divulgação era cada vez maior. Vários quadros de Calixto foram adquiridos pelo governo do Estado e pela intendência municipal de Belém: recantos de jardins, cenas de trabalho e suas famosas composições marinhas³⁰. Assim como Parreiras ou Aurélio de Figueiredo, Calixto representava muito bem essa ambição dos pintores brasileiros de formação acadêmica em retratar e escrever a história do país, a partir das imagens de seus recantos natais. Mais até que Theodoro Braga, o experiente pintor paulista esteve, nesses inícios de século XX, mergulhado numa impressionante investigação histórica sobre São Paulo, nos tempos da Colônia e do Império, principalmente sobre Santos, cidade em que nasceu³¹. Por isso mesmo, não é difícil entender o porquê de esse artista ter se tornado uma referência entre os

paraenses do início do século XX. Esse diálogo no campo das artes ampliava o círculo dos visitantes e aficcionados. Theodoro Braga lembrou que, um mês e meio depois do retorno de Calixto, o Teatro da Paz abriu sua galeria com as obras do carioca Joaquim Fernandes Machado, com reputação equivalente ao pintor paulista. O tema biográfico sobressaía na obra desse pintor, embora chamasse atenção “as bem estudadas composições de natureza morta”. As telas *O primeiro vôo*, evocando a façanha de Dumond, *Gonçalves Dias coroado pela glória* e, por fim, a *Predição aos pássaros*, quadro este apresentado no *Salon des Artistes Français* de 1901, em Paris, foram muito comentados.

Não terminara o ano de 1907 e mais um artista, procedente da capital da República, desembarcava com seus quadros no cais de Belém. Antonio Fernandez era espanhol de nascimento, mas formado pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Trouxe 74 obras, com técnicas muito variadas, desde óleos sobre tela, passando pelos pastéis e aquarelas, até os menos usuais, nesse tipo de mostra, desenhos a bico de pena. No conjunto das obras, o ponto de convergência era o mesmo: paisagens brasileiras³². A mostra, no entanto, não alcançou o mesmo sucesso das anteriores. O modo formal e burocrático com o qual a crítica tratou da exposição de Antonio Fernandez revelou que os níveis de exigência e a velha simpatia com os pintores de fora haviam mudado. A mesmice nos temas e nos traços do pintores deixavam transparecer, muitas vezes, uma certa esterilidade no aprendizado dos ateliês europeus e nas academias de belas artes. Os rigores da forma, o estereotipado receituário de cenas e fórmulas não eram mais garantia de aplausos. O próprio crítico Alfredo Souza que, anos antes, fora um dos maiores incentivadores do maior número possível de mostras, utilizava-se, agora, dos mesmos conceitos acadêmicos, para exigir maior inventividade e criatividade dos pintores. Se por um lado, o domínio da técnica mantinha o pintor distante dos ecletismos, por outro, era responsável pela falta de individualidade nos riscos de muitas mãos consagradas³³. O recado de Alfredo de Sousa serviria, assim, a pintores de diversas escolas. Longe de

representar uma crítica ao projeto nacionalista da pintura histórica sob o cânone republicano, essa crítica almejava angular o esquadro dos pintores em novas descobertas. À cada grande tela, sob a narrativa visual, deveria nascer a verdadeira síntese da história.

¹ Theodoro Braga, “A arte no Pará, 1888-1918”, p.153.

² Todo esse acervo, oriundo da antiga Intendência Municipal, pertence hoje ao MABE.

³ Idem, *ibidem*.

⁴ Rosa Arraes, “Inventário”. In: Fundação Cultural do Município de Belém, *Museu de Arte de Belém: memória & inventário*. Belém: MABE, 1996, p.46.

⁵ Henri Coudreau, “L’Avenir de la capitale du Pará”. *ABAPP*. v.8. Belém, 1913, pp.221-245.

⁶ Victor Godinho & Adolpho Lindenberg, *Norte do Brasil através do Maranhão, do Para e do Amazonas*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1906, p.122. A construção da memória de Lemos, incluindo aí a do mecenas, foi analisada cuidadosamente por Maria de Nazaré Sarges, *Memórias do velho intendente: Antonio Lemos, 1869-1973*. Tese de Doutorado em História. Campinas: IFCH-UNICAMP, 1998.

⁷ Ver Jean de Bonnefous, *En Amazonie*. Paris: Kugelmann, 1898, p.51 e Henri Coudreau, *Op. cit.* e o seu anterior *Les Français en Amazonie*. Paris: Picard-Bernheim et Cie, 1887.

⁸ Nos últimos meses na Escola de Belas Artes, também atuou como ilustrador da revista carioca Vera Cruz, fundada em 1898, órgão literário que reunia muitos autores ligados ao movimento simbolista. Cf. Roberto Pontual, *Dicionário das artes plásticas no Brasil*, p.85.

⁹ Clóvis Moraes Rêgo, *Theodoro Braga: historiador e artista*. Belém: CEC, 1974, p.28.

¹⁰ Laurence des Cars, “Jean-Paul Laurens et la peinture d’histoire sous la troisième République”. In: *Jean-Paul Laurens, 1838-1921: peintre d’histoire*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998, pp.23-34.

¹¹ Sobre essa questão das datas e comemorações da Cabanagem, ver Magda Ricci, “Do sentido aos significados da cabanagem: percursos historiográficos”. *AAPP*. Belém 3(2): 241-274, 2001.

¹² Theodoro Braga, *História do Pará: resumo didático*. São Paulo: Melhoramentos, 1931, pp.107-120.

¹³ Ver Argeu Guimarães, “História das artes plásticas no Brasil”. *RIHGB*. Tomo especial. Vol. 9. Rio de Janeiro, 1930, pp.26-497; Pietro M. Bardi, *História da arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1975, p.172 e J. Needell, *A belle époque tropical*, p.210-211. Sobre esse prelúdio de da missão francesa, ver Afonso de Escagnolle Taunay, *A Missão Artística de 1816*. Brasília: Ed. da UnB, 1983, e sobre essa genealogia do academicismo nacional, ver Yolanda Lhuller dos Santos, “A pintura histórica no academicismo”. In: *O índio na pintura brasileira do século XIX: um estudo etno-sociológico*. Tese de Livre-docência em sociologia da arte. São Paulo: ECA-USP, 1977, pp.132-137.

¹⁴ Erwin Panofsky, *Significado nas artes visuais*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. Uma análise pontual desta questão, em torno dos conceitos de Panofsky, está em Henri Zener, “A arte”. In: Jacques Le Goff & Pierre Nora, *História: novas abordagens*, pp.144-159.

¹⁵ Raymond Williams, “The Bloomsbury fraction”. In: *Problems in materialism and culture*. London: Verso, 1982, p.165.

¹⁶ Para uma discussão dessa questão no campo da história da arte, vide Erwin Panofsky, *Deuvre d’art et ses significations: essais sur les arts visuels*. Paris: Gallimard, 1955; *Essais d’iconologie: themes humanistes dans l’art*

de la renaissance. Paris: Gallimard, 1967; *L'oeuvre d'art et ses significations: essais sur les arts visuels*. Paris: Gallimard, 1969; *Idea: contribuição a história do conceito da antiga teoria da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1994; *Perspectiva com forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1985; *Significado nas artes visuais*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991; Michael Ann Holly, *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

¹⁷ Theodoro Braga, "A arte no Pará, 1888-1918", p.153.

¹⁸ Alfredo Sousa, "Exposição de pintura". *FN*. Belém, 15 de maio de 1906, p.1.

¹⁹ Alfredo Sousa, "Impressões de arte". *FN*. Belém, 17 de agosto de 1906, p.1

²⁰ Idem, ibidem. O crítico comentou, em especial, o *Farol de Soure* e *Barrancos do Porto*, ambos sobre a cidade de Soure, no litoral nordeste da ilha.

²¹ Alfredo Sousa, "Impressões de arte: Theodoro Braga, aquarelista". *FN*. Belém, 01/11/1906, p.1.

²² Clóvis Moraes Rêgo, Theodoro Braga: historiador e artista, 1974, p.18.

²³ Intendência Municipal de Belém, Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na Sessão de 15.11.1902 pelo Exmo Sr. Intendente Antonio José de Lemos; 1897/1902. Belém: Typ. de Alfredo Augusto Silva, 1902, p.205.

²⁴ Intendência Municipal de Belém, Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na Sessão de 15.11.1904 pelo Exmo Sr. Intendente Antonio José de Lemos. Belém: Typ. de Alfredo Augusto Silva, 1904, p.200.

²⁵ "Domingos Olympio". *FN*. Belém, 19 de novembro de 1906, p.1.

²⁶ "Dr. Domingos Olympio". *FN*. Belém, 24 de novembro de 1906, p.1, com a lista das quantias doadas em Belém.

²⁷ Theodoro Braga, "A arte no Pará, 1888-1918", p.153-4.

²⁸ João Vicente Salgueiro, "Victor Meireles e Pedro Américo". In: Wladimir Alves de Souza et al., *Aspectos da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p.43.

²⁹ Theodoro Braga, "A arte no Pará, 1888-1918", p.154.

³⁰ Hoje, parte dos acervos do MEP, no prédio do antigo Palácio dos Governadores, e do MABE, no antigo Palacete Azul da Intendência Municipal de Belém.

³¹ IHGSP, Coleção Benedicto Calixto [CBC], Manuscritos diversos sobre assuntos relativos a Santos, pasta I (10 documentos); Capitania de São Vicente, pastas II — A-B; III; IV; V; Cartas de interesse histórico dirigidas a Benedicto Calixto, pasta IV — A-B (notar especialmente as correspondências com Theodoro Sampaio (1902), Toledo Piza (1894-1903); Von Hering (1901-4) e Rocha Pombo (1908).

³² Theodoro Braga, "A arte no Pará, 1888-1918", p.154.

³³ Ver o artigo de Alfredo Souza, "Exposições de pintura na Capital do Pará". *CB*, 17 de dezembro de 1907, p.2, sob o pseudônimo "Alfi", no qual faz um apanhado das últimas mostras ocorridas em Belém, apontando as virtudes do acesso às belas artes e os defeitos ligados à repetitividade dos pintores.

2.5. A temporada de 1908: a pintura da história da Amazônia.

Em 1908, temporada em que Theodoro Braga apresentou sua grande tela aos paraenses, houve um momento especial para a pintura histórica no Pará, com a entronização de uma outra obra de igual prestígio. No dia 18 do mesmo mês, Antônio Parreiras, que já havia conseguido enorme sucesso três anos antes, voltou a Belém para entregar a tela *A Conquista do Amazonas*, encomendada pelo governador do Pará, Dr. Augusto Montenegro. O evento teve grande repercussão na imprensa da época, mesmo nos jornais de oposição ao governo. A *Folha do Norte*, de propriedade do Dr. Enéas Martins e principal órgão de combate à administração do governador Montenegro e do intendente Lemos, destacou o *vernissage* de Parreiras com algumas reservas, porém restritas ao campo estético. Ainda no dia 16 de janeiro, a gazeta já anunciava o trabalho de Hércules que havia sido colocar, numa das paredes internas do Palácio dos Governadores, um quadro com dimensões tão grandes: foram necessários 23 homens para carregar os 930 quilos de peso da tela, que media 8,75m de comprimento por 4,75 de altura¹. Se atualmente isto pode guardar um certo exagero, de certo não era assim que se pensava há cem anos atrás. Para os pintores da história, as medidas do quadro encerravam algo de essencial. O historiador Jorge Coli, analisando esse tipo de obra, enfatizou recentemente que, para os artistas de então, “só numa tela vasta podia eclodir a grande obra”². Esse aspecto era tão decisivo que, no dia seguinte à abertura, o mesmo jornal queixava-se da pequenez da sala e da falta de uma boa iluminação para apreciar o quadro³. Era corrente se acreditar que a monumentalidade desse emolduramento da história exigia espaços amplos e, de preferência, com uma decoração que ficasse diminuída ante o viso central focalizado pelo artista⁴. Essa questão da ambiência foi o ponto de partida da crítica feita pelo conhecido articulista da *Folha do Norte* que, não obstante os rasgados elogios ao conjunto da tela de Parreiras, foi contundente na análise dos detalhes, aos quais voltarei mais adiante.

Por agora devo continuar com o roteiro de Theodoro Braga em sua história da pintura no Pará. Aqui é importante lembrar que além da grande tela no Palácio dos Governadores, Parreiras abriu

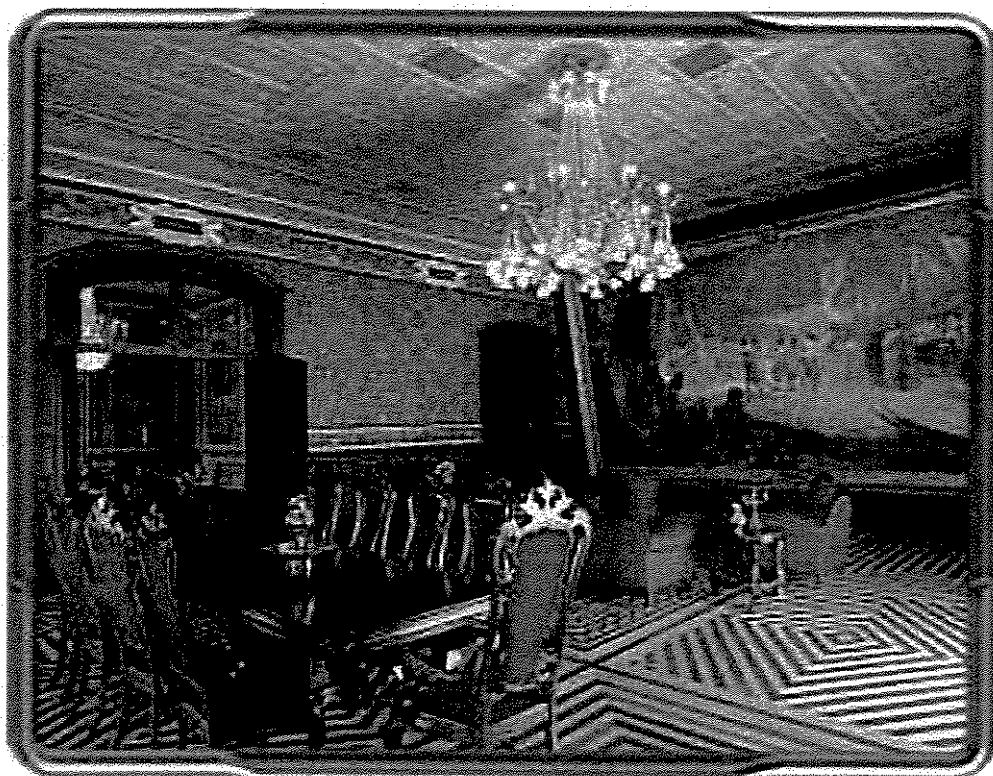


Figura 19 - Salão Nobre do Palácio dos Governadores com a tela *A conquista do Amazonas*, de Antonio Parreiras, de 1907, comprada por Augusto Montenegro.

Acervo: Museu do Estado do Pará.

uma exposição de outras 11 no Teatro da Paz, onde pôs à venda dois estudos importantes, intimamente relacionados com *A Conquista do Amazonas*. O primeiro deles, de uma índia amazônica – representação que serviu ao pintor para o quadro adquirido pelo Estado e, o outro, o estudo definitivo para a dita tela que, como os presentes puderam notar, ainda sofrera importantes modificações até à pincelada final. O jornal, ácido em algumas críticas, reconhecia a necessidade dessas obras permanecerem em Belém⁵. Nos 4 dias da mostra, todos os quadros foram vendidos. A repercussão pública da tela histórica encomendada por Augusto Montenegro serviu também como incentivo aos compradores indecisos. Basta lembrar que, em 1905, o artista voltara para o Rio de Janeiro com quase a metade dos trabalhos que havia exposto. Se há duas décadas os compradores adquiriam quadros levando em consideração muito mais os critérios subjetivos de gosto pessoal, agora estavam em jogo também as leis do mercado de artes. A partir da

década de 1900, as exposições de pintura passaram a contar muito mais com o papel da crítica de arte veiculada nos jornais, ao mesmo tempo em que os artistas procuravam inovar no estilo e no traço, exigência cada vez mais comum entre os críticos.

Menos de um mês após a partida de Antonio Parreiras, esteve em Belém o pintor alemão Ernest Vallbehr, causando polêmica nos círculos intelectuais da cidade. Aberta no primeiro andar da *Photographia Findanza*, no dia 8 de fevereiro, com apenas 12 quadros, essa mostra era o fruto de uma “viagem de recreio ao vale do Amazonas”, como seu autor “já o fizera ao Oriente”. Essas viagens pelo mundo, em busca de retratos que mostrassem o exotismo da sociedade humana, não foi exatamente a causa do *frisson* na clientela de Belém, afinal, desde as exposições da década anterior, as imagens do Extremo-Oriente atraíam os olhares de quem dificilmente poderia visitar pessoalmente essas paragens distantes. O pintor alemão que esteve em Belém era apenas um entre os inúmeros artistas ocidentais que ajudaram a construir, segundo demonstrou Edward Said, uma espécie de imagem consolidada sobre as culturas orientais⁶. Vallbehr dirigiu suas vistas para a Amazônia, assim como no passado Giuseppe Verdi, Joseph Conrad, Jane Austen e outros virtuosos do universo musical e literário já haviam se voltado ao Oriente, na trilha do imperialismo e da incrível façanha geopolítica que foi esse encontro e confronto de culturas⁷. Não à toa, os pintores estrangeiros acabavam embebedando-se das imagens exóticas dessas terras distantes, recriando paisagens e tonalidades estranhas a seu mundo de origem. Apelidados de “pintores viajantes”, esses artistas acabavam tecendo laços afetivos com o país visitado e com os mecenas da terra, imprimindo, assim, um expressivo espaço de diálogo e tradução cultural muito apreciado pelos pintores nacionais⁸. Vallbehr percorreu esse caminho, buscando capturar os recantos mais prosaicos do Pará e do Amazonas que encontrou pela frente. Até mesmo Theodoro Braga, familiarizado com os matizes tropicais, ficou impressionado com as “extravagâncias que a nossa natureza” proporcionavam nos guaches

e nas têmperas do pintor germânico. Isso se torna ainda mais interessante se pensarmos que era justamente essa especificidade local, o argumento pictórico mais perseguido pelo artista paraense já há algum tempo.

A exposição de Vallbehr foi tão definitiva no trabalho de Theodoro Braga que, na exposição seguinte do pintor, lá estavam as “curiosidades” que eclodiam nos painéis do forasteiro. Sem o menor constrangimento, o paraense explicitou quais foram esses toques luminares. O primeiro ficou por conta dos “efeitos de contraste de grossas nuvens e céu”, tão características da foz do Amazonas quando a chuva, quase diária, começa a se armar; e o outro pela visão da “água barrenta do rio-mar e verde espesso das matas marginais”⁹, numa combinação de cores aparentemente opostas no traço clássico das paisagens européias, mas que ganharam plenitude, exploradas no pincel do artista alemão. Não custa nada antecipar ao leitor que visos semelhantes irão ocupar o centro da maior composição de Theodoro Braga, apresentada ao público cerca de oito meses depois da partida de Ernest Vallbehr. Mas se a luminosidade e os contrastes na paleta desse pintor chamaram a atenção de alguns artistas conceituados, certamente não conseguiu a unanimidade na crítica local. O próprio Alfredo Sousa, por exemplo, que enchia Theodoro Braga de elogios rasgados, foi bastante reticente com as “novidades” do artista germânico. Logo de início veio uma chamada de atenção a respeito da técnica e do estilo utilizados pelo pintor, havidos pelo crítico como mais adequados ao mural e à decoração de tetos e cúpulas. O que parecia novidade para alguns, acabava soando para outros como pastiche de alguns mestres do renascimento italiano, como Pietro Perugino (1445-1523), Andrea Mantegna (1431-1506) ou ainda Giovanni Bellini (1440-1516), todos lembrados, um a um, pela pena de Alfredo Sousa¹⁰. O crítico da *Folha do Norte* tinha a convicção plena de que Vallbehr, assim como outros pintores contemporâneos seus, por mais experientes que fossem, se inspiravam e citavam os mestres que os precederam.

E se, para a crítica do início do século essa questão era fundamental, não menos importância tem hoje para a história social da arte. Jorge Coli afirmou, nesse sentido, que “mesmo aqueles pintores que parecem romper de modo radical, como Manet, se não forem percebidos na perspectiva da história das imagens recorrentes nas telas por eles produzidas, perdem, em muito, seu sentido”¹¹. Foi assim que os antigos afrescos de Perugino revolveram, no início do século XX, os espaços paisagísticos profundos que serviam de cenário a poucas figuras, quase sempre em primeiro plano, tão característicos de sua obra¹². Pela mão de Vallbehr também se reconheceu o gosto da perspectiva e o entusiasmo pelo baixo-relevo pictórico, quintessências da obra de Mantegna¹³, assim como citações de Bellini nas variações cromáticas e amplitude das formas paisagísticas, conquistas irreversíveis nas linhas do pintor veneziano¹⁴. As alusões a esses mestres na crítica de Alfredo Sousa revelaram um misto de elogio e incompreensão. Não exatamente pela citação renascentista, mas pelos usos dessa inspiração, como por exemplo na intensidade das variações tonais dispostas nas telas do artista alemão. Embora o crítico soubesse que a cor “aberrada e gritante” adquirisse, com o tempo, pelo próprio processo de secagem natural, um tom “justo e normal” e, de certo, mais brando, não poupou os leitores da gazeta dessa viagem pelos percursos da história da arte ocidental¹⁵.

Intercaladas a esses novos *insights* que ocupavam o epicentro dos debates entre críticos e artistas, as mostras mais conservadoras continuavam firmes no gosto e atenção do público. No início do século XX, começam a se desenhar as distinções entre o juízo da crítica e o gosto do público, como se viu em duas exposições do gênero, que tiveram algum destaque em março de 1908. A primeira, do paulista Trajano Vaz, com 46 obras no Teatro da Paz. No dia seguinte, os jornais traziam o resultado das vendas no qual se observa que os temas e paisagens brasileiros eram os mais procurados, embora dividissem ainda espaço com representações de lugares distantes, de culturas “exóticas” à leitura ocidental.

Nesta exposição, por exemplo, encabeçaram o rol dos preferidos duas cenas do rio Tietê, em São Paulo — uma *Neblina* e um retrato da *Manhã*, comprados pelos Srs. Manoel da Silva Araújo e pelo Ten. Cel. Antonio Emiliano Fayal, respectivamente¹⁶, mas o primeiro quadro vendido foi o de uma típica cena do Japão, adquirido pelo Sr. Paes Barreto. Cenas européias já eram coisa do passado, paisagens brasileiras eram muito valorizadas, mas as imagens de terras distantes ainda eram como que cartões-postais de difícil acesso. Além do apelo iconográfico do desconhecimento há uma explicação muito convincente. Nos fins do século XIX, existiam duas companhias de transporte marítimo que ligavam a capital do Pará às principais cidades da Europa e dos Estados Unidos: a *Booth Line*, que desde 1866 mantinha duas rotas principais para Liverpool e Nova Iorque, e o *Lloyd Brasileiro*, ligando o Pará com todos os principais portos brasileiros, além de rotas especiais com as repúblicas platinas, o Caribe, a América do Norte e também algumas capitais da Europa¹⁷. O Brasil voltava-se para Europa, assim como no Oriente, os portos chineses, hindus ou japoneses estavam ligados à França ou Inglaterra — na trilha mais óbvia do imperialismo oitocentista.

Se os panoramas do Velho Mundo já não eram esperados nas mostras de pintura, os cânones clássicos ainda norteavam as linhas da maioria dos pintores, e, de certo, o interesse do público local. Isto significa dizer que, apesar das novidades, muitas mostras de pintores estrangeiros pareciam, para os artistas e críticos mais exigentes, repetitivas e sem originalidade. Apesar da incursão pelos temas regionais, o estilo, técnica e representação pictórica continuavam profundamente europeizados. Eram assim, por exemplo, os quadros de Francisco Estrada, um velho pintor espanhol, que fez sua exposição na galeria da *Livraria Universal*, no mesmo período em que Trajano Vaz expunha no Teatro da Paz. Eram 40 obras ao todo, com imagens amazônicas e alguns estudos de natureza morta, representativos desse artista¹⁸ e do gosto de sua clientela paraense. Exposições como esta do pintor espanhol eram as mais comuns e, de fato, serviam como garantia de melhores vendas para o artista e para a galeria, sustentando a

sobrevivência do espaço quando ocorria uma fase de estiagem nos eventos. Isto aconteceu nesse ano de 1908, depois do término da mostra de Francisco Estrada. Somente em dezembro, o Teatro da Paz abriu seu *foyer* com a aguardada exposição de Theodoro Braga. Esse foi um momento único, profundamente ritualizado dentro dessa própria história da pintura, traçada pelo artista em questão. Se o autor do quadro da fundação de Belém teve a necessidade de explicar sua tela e o contexto histórico que pretendia narrar pelos pincéis, linhas e cores, imprimindo como que um libreto para os espectadores, também considerou fundamental inserir esse momento em outra história mais recente — a das artes plásticas na Amazônia. A tela principal teria que trazer, afinal, algo de novo, de inventivo, de transformador — e de fato trouxe. A novidade já estava no quadro, como mostrarei mais a frente, mas muito mais fora dele: a concepção da obra, as disputas políticas em torno desse projeto e, especialmente, os debates em torno dele deram significado ao que nos interessa mais de perto nesta tese. A Belém Velha de Theodoro Braga foi moderna sem ser modernista. Expliquemo-nos então.

¹ “Parreiras”. *FN*. Belém, 16 de janeiro de 1908, p.1.

² Jorge Coli, “A pintura e o olhar sobre si: Victor Meireles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro”, 1998, p.376.

³ “O quadro de Parreiras”. *FN*. Belém, 19 de janeiro de 1908, p.1.

⁴ Ver também a respeito da questão, Ulpiano T. Bezerra de Menezes, “Salão nobre do museu paulista e o teatro da história”. In: *Margens do Ipiranga: 1890–1990*. São Paulo: Museu Paulista-USP, 1990, pp.20-1 e Miyoko Makino, “A pintura no Museu Paulista”. In: Cecília Helena Salles de Oliveira (org.), *Museu Paulista: novas leituras*. São Paulo: Museu Paulista-USP, 1995, pp.38-57.

⁵ “Exposição Parreiras”. *FN*. Belém, 20 de janeiro de 1908, p.1.

⁶ Edward Saïd, *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁷ Ver também Edward Saïd, *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

⁸ Situação análoga ao Pará é analisada por Marcia Camargos, “Um salão pluralista”. In: *Villa Kyrial: crônica da belle-époque paulistana*. São Paulo: Senac, 2001, pp.40-53.

⁹ Theodoro Braga, “A arte no Pará, 1888-1918”, p.155.

¹⁰ Alfredo Sousa, “Exposição de pintura”. *FN*. Belém, 10 de fevereiro de 1908, p.1.

¹¹ Jorge Coli, “A pintura e o olhar sobre si: Victor Meireles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro”, 1998, p.376.

¹² Ettore Camesasca, *Tutta la pittura del Perugino*. Milano: Rizzoli, 1959 e o recente trabalho de Joseph Antenucci Becherer, *Pietro Perugino: master of the Italian Renaissance*. New York: Rizzoli International; Grand Rapids, Mich.: Grand Rapids Art Museum, 1997.

¹³ Ver Erika Tietze-Conrat, *Mantegna: paintings, drawings, engravings*. London: Phaidon Press, 1955; Ettore Camesasca, *Mantegna*. Milano: Edizioni per il Club del libro, 1964 e mais recentemente, Jack M. Greenstein, *Mantegna and painting as historical narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1992; Keith Christiansen, *Andrea Mantegna: Padua and Mantua*. New York: G. Braziller, 1994, e Dawson W. Carr, *Andrea Mantegna: the Adoration of the Magi*. Los Angeles, Calif.: J. Paul Getty Museum, 1997.

¹⁴ Vide Rona Goffen, *Giovanni Bellini*. New Haven: Yale University Press, 1989; Stefano Zuffi, *Giovanni Bellini*. Milano: Electa, 1993 e os dois estudos mais recentes de Anchise Tempestini, *Giovanni Bellini*. Milano: Fabbri, 1997 e *Bellini e belliniani in Romagna*. Firenze: Octavo, 1998.

¹⁵ “Exposição de pintura”. *FN*. Belém, 10 de fevereiro de 1908, p.1.

¹⁶ “Exposição de pintura”. *FN*. Belém, 16 de março de 1908, p.2.

¹⁷ Theodoro Braga, “Meios de comunicação”. In: *Noções de chorographia do Estado do Pará*. Belém: Empresa Graphica da Amazonia, 1919, pp.218-228.

¹⁸ Theodoro Braga, “A arte no Pará, 1888-1918”, p.155.

3. *Theodoro Braga em vernissage: um atelier parisiense no foyer do teatro?*

Quando, em 17 de dezembro de 1908, os convidados para o *vernissage* de Theodoro Braga, se dirigiram para o Salão Nobre do Teatro da Paz, certamente não tinham a clara dimensão do significado dessa mostra para aqueles que projetaram o evento. Sabiam, no entanto, que se tratava de um acontecimento dentro de outro e relacionado a outros tantos. Nesse dia 17, o intendente de Belém Antonio Lemos estava completando 65 anos de idade e a data, é claro, redundava em grande festa. Havia exatamente uma década, os festejos repetiam-se como de costume, com muito fausto e agenda lotada. O jornal *A Província do Pará*, de sua propriedade, narrou em detalhes as funções do dia. Às 4 horas da manhã, o velho intendente acordava com a banda do Corpo Municipal de Bombeiros, executando a esperada “alvorada musical”. Ao som de *Orpheo all’Inferno* e da fantasia *Zanefla*, de Alber, e *Reminiscenze*, de Donizetti, uma multidão comprimia-se à frente da casa, à espera do aniversariante. Outras bandas se revezavam na função, até às 5 da manhã, quando chegou uma comissão de correligionários para um café da manhã. Meia hora depois, o intendente partia em sua carruagem para o Orfanato Antonio Lemos, em Santa Isabel, sendo recebido pelas freiras, pelas internas e pela cúpula política e social da capital, que havia se dirigido para aquele distrito a fim de saudá-lo¹. Nesse ano, Lemos havia optado por uma cerimônia no orfanato, ao invés da tradicional missa de ação de graças na catedral de Belém, justificando que queria “cumprir as suas obrigações de bom católico”, junto àquele “ninho de crianças” que verdadeiramente o amavam². Às 8.30 Lemos já estava no Teatro da Paz, no centro de Belém, para a abertura da exposição de Theodoro Braga. Foi assim apenas o começo de uma quinta-feira movimentada, com cerimoniais e festas que vararam a tarde, entrando pela noite³. Mas, o que nos interessa aqui é o fato de essa inauguração ter sido especialmente projetada para o dia do aniversário de Antonio Lemos — homenageado e referido pelo pintor como “amigo e protetor dos artistas”, no livrete explicativo da tela principal⁴.

Não é exagero dizer que Antonio Lemos estava no foco central da exposição. Além da tela da fundação da cidade, encomendada pela Intendência Municipal, boa parte dos quadros apresentados ao público guardavam referências diretas à figura pessoal do aniversariante. Entre os 109 trabalhos expostos, havia uma significativa coleção de 14 paisagens feitas no retiro *Moema* — morada de campo da família

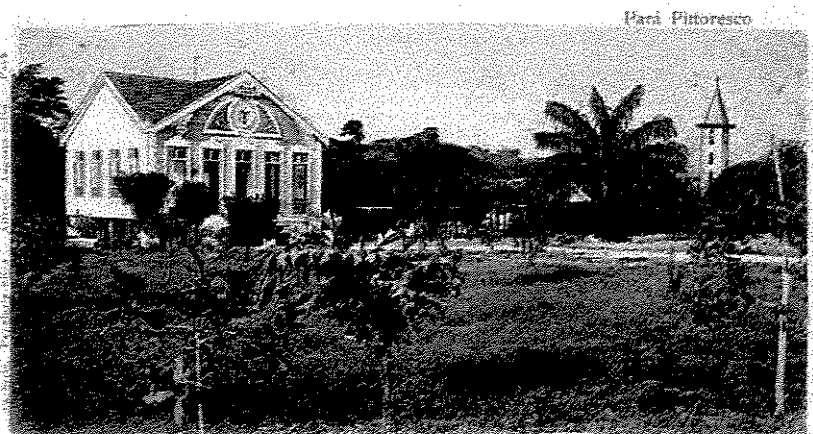


Figura 20 — Cartão postal com a residência de campo de família Lemos, o retiro Moema. O cartão postal é de 1905.

Acervo: Coleção Victorino Chermont de Miranda.

*Minha Carolina está com muita saudade sua
Assiste um apertado abraço de sua
23-9-05
Emília*

Lemos. Entre as representações, estavam o campanário da igrejinha, a vista de um lago no interior da propriedade, várias tomadas do bosque, da floresta e do parque no entorno da casa, além de algumas aquarelas com vistas dos recantos preferidos de seu proprietário⁵. Mas não era somente em seu sítio que o velho Lemos era reiteradamente lembrado. Ao lado de inúmeras telas, desenhos e painéis com representações de pontos da cidade — ilustrativos da reforma urbana empreendida pelo prefeito —, havia também algumas incursões do pintor pelas insígnias pessoais do mecenas, especialmente nos selos e *ex-libris* feitos a bico de pena. O interessante é que essa atitude do artista, aparentemente bajulatória vistas com os olhos de hoje, era então elogiada até pela imprensa opositora. A relação de fidelidade entre o mecenas e seu protegido era, antes de mais nada, um eloquente sintoma de civilidade. Assim como os artistas italianos do século XVII foram financiados pelo mecenato inglês e, no século seguinte, os pintores venezianos relacionavam-se com os mecenas franceses, Theodoro Braga representava, na leitura dos

críticos da época, a incursão da arte brasileira nesse novo percurso da civilização nacional⁶. Lemos, por seu turno construía, na lembrança de Humberto de Campos, um de seus protegidos à época, a imagem inequívoca de “senhor onipotente do Pará”⁷.

Na larga aura mitológica solidificada em torno de Antonio Lemos, o mecenas-oligarca sobressaiu de forma exemplar. Foi o mesmo Humberto de Campos quem elaborou uma fórmula explicativa para essa idiossincrática figura. Afirmava o literato maranhense, que “não era sem fundamento que se acreditava, outrora, que as organizações individuais viajavam em silêncio”, tudo para esclarecer, afinal, que “os homens se repetem nos homens”. Aí estava a chave do entendimento. E continuava: “Alexandre reapareceu em Napoleão. Paul Saint-Victor descobriu em Carlos XII a mais completa encarnação de Átila. E não seria difícil ver em Antonio Lemos a inoportuna repetição de um Médici ou do Rei Sol, desvalorizada, apenas, no homem e na obra, pelo evidente prosaísmo da época e pela triste vulgaridade do cenário”. Essa incessante busca dos correligionários em “compreender a revelação de um espírito acabadamente aristocrático” passava necessariamente pela desvalorização da época e ambiente dessa reencarnação⁸. Belém, todos sabiam, poderia ser, no máximo, uma cópia de suas pretensas congêneres européias, e a *belle-époque* paraense estava muito distante de uma leve sombra da renascença italiana do século XVI ou da ilustração francesa do século XVIII. Mas, pelo menos num ponto, os contemporâneos do intendente concordavam: existia de fato um projeto artístico-civilizador empreendido pelo mecenas do Pará. Essa é também a conclusão da historiadora Maria de Nazaré Sarges, biógrafa do político, afirmando que essa proteção aos artistas e a dinamização das belas artes fazia parte de “uma estratégia de auto-promoção do intendente”, ligando-se, ao mesmo tempo, ao “consumo burguês” e ao “mercado de artes” — formas de “inserção da cidade no mundo civilizado”⁹. Se isto é verdade, a exposição de Theodoro Braga, nas comemorações do aniversário em 1908, simbolizava muito evidentemente essa estratégia política do

prefeito. O mecenato era, tanto para o protetor como para o artista, o percurso civilizado de vinculação da cidade com a arte brasileira, seguindo de perto um caminho já perfeitamente consolidado e admirado no Velho Mundo.

Mas a produção artística estava muito longe de girar apenas em torno do mecenas. A



Figura 21 — Antônio Lemos em sua residência, posando para fotografia oficial, com o relatório da intendência nas mãos, em 1909.

Acervo: IHGSP, CTB.

exposição de Theodoro Braga, como um grande evento que foi, teve um caráter retrospectivo na carreira do pintor. *A fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém* foi, sem nenhuma dúvida, o carro-chefe da mostra, porém a profusão de temas e técnicas apresentados superou qualquer expectativa dos presentes, consolidando, por um lado, o prestígio do artista como o maior representante da pintura paraense até então e, por outro lado, desencadeando polêmicas que transcendiam, em muito, o campo da política governamental e dos debates estéticos sobre as formas e representações artísticas. É um fato não ter havido memória que suplantasse o sucesso do pintor na arte paraense das primeiras décadas do século XX,

porém o que restou dessa memória transformou-se numa história impressa de um modo extremamente “arrumado” e bem comportado, na linhagem das efemérides, panegíricos e leituras encomiásticas dessa história da pintura¹⁰. Esse cenário das exposições como campo de contendas políticas, fundamentais para a constituição de uma história social da arte, foi como que apagado das futuras publicações sobre o tema. A imagem “conciliadora” e “pacífica” de Theodoro Braga suplantou todas as outras possíveis até os fins da década de 1910. Ainda nos inícios da década seguinte, o velho José Eustachio de Azevedo, principal historiador e crítico literário local, afirmava em sua *Literatura paraense*, de 1922, que “se outros títulos não tivesse que o distinguisse”, bastava ao artista a honraria de “trabalhador infatigável” e de cidadão que havia exaltado patrioticamente a “terra de seu berço”¹¹. Nesse mesmo teor foram se consolidando as apreciações futuras sobre o pintor e sua obra, mas — é preciso que se diga —, houve um fato marcante que serviu de endosso para essa leitura unívoca sobre esse momento da história da pintura no Pará: a transferência de Theodoro Braga para Rio de Janeiro em 1921, onde prosseguiria na carreira de professor livre-docente na Escola Nacional de Belas Artes, até 1926, quando então se tornou catedrático da Escola de Belas Artes de São Paulo. Distante da terra, restou-lhe a consagração na memória local, pelo sucesso obtido noutros centros pelo país a fora.

Ainda nos idos de 1908, Theodoro Braga já demonstrava ter consciência da importância dessa exposição para marcar definitivamente o seu lugar nas artes plásticas da terra, por isso mesmo aproveitou-se, o quanto pôde, da experiência com as mostras anteriores — suas e de seus contemporâneos —, por mais atribuladas que pudessem ter sido. Isto significa dizer que não foi sem sentido o interesse que o pintor vinha nutrindo, há tempos, pela narração daquele “retrospecto histórico”, como ele mesmo afirmava. Ao mesmo tempo, mostraram-se visíveis ao público as influências de sua estadia na França, sob orientação mestre Jean-Paul Laurens nos domínios da pintura histórica, assim como as que resultaram das incursões

mais recentes na pesquisa com documentação antiga da Amazônia, guardada nos arquivos portugueses. De Laurens, os mais atualizados puderam perceber ecos da famosa coleção do pintor francês sobre a atuação do Santo Ofício na Europa Moderna, como nas telas *Le Pape et l'Inquisiteur* (Sixte IV et Torquemada), exposta no Salão de 1883; *L'Agitateur du Languedoc*, apresentada originalmente no Salão de 1887, e *Les*

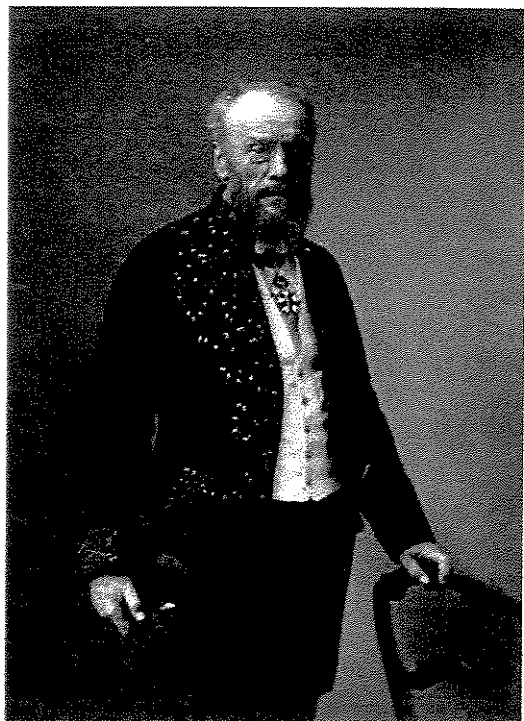


Figura 22 — Jean-Paul Laurens vestido com o traje de acadêmico, 1895.

Acervo: Musée d'Orsay, Paris.

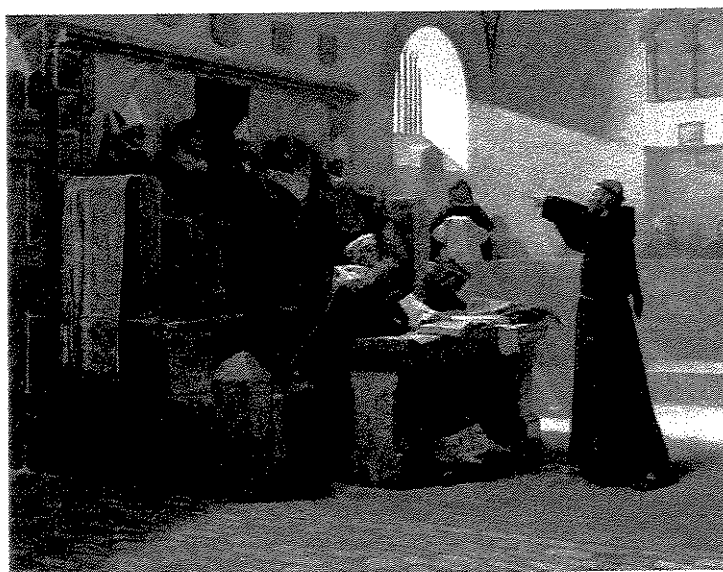
Hommes du Saint-Office, vista inicialmente no salão de 1889¹². Mas isto que parecia ser, à primeira vista, motivo de elogios de toda a parte, acabou no centro de uma polêmica de última hora. O quadro *Scena de Inquisição* posto à venda ao preço de 600 mil réis, voltou para a residência do pintor com um misto de admiração e repulsa: o tema ainda era tabu para uma grande parcela dos admiradores das belas artes em Belém do Pará, embora a viagem do artista pelo gênero histórico causasse boa impressão nos mesmos espectadores. Theodoro Braga, sempre muito respeitoso com seus “clientes”, deixou registrado em suas notas de diário que essa atitude revelava o lado “paroquiano e retrógrado de alguns figurões da *raffiné* paraense”¹³. O paradoxo apontado pelo artista advinha, de um lado, do respeito inabalável que os críticos, pintores e a sociedade como um todo nutria pelo gênero histórico na pintura, considerado à época como

superior aos demais, fosse retrato, paisagem ou natureza-morta¹⁴, e de outro pela ojeriza de algumas personalidades ilustres — católicos praticantes — em tratar desse tema polêmico que era a Inquisição. O próprio Theodoro Braga, em outro momento, deixou registrado que muitos de seus contemporâneos educaram-se nas “verdades cristãs” pelo catecismo de D. Macedo Costa, bispo do Pará até 1891¹⁵. O leitor incomodado com tamanha digressão, ficará convencido da importância desse cruzamento de informações ao saber o que velho prelado ensinava às suas ovelhas sobre o tema, digamos, literalmente em tela.

A lição 10, do *Catecismo sobre a Igreja Catholica para uso do povo*, publicado em 1875, intitulada *Da Inquisição*, trazia um texto na forma de perguntas e respostas, onde o bispo insistia que as fogueiras, a imolação de vítimas e as muitas histórias correntes sobre o tribunal do Santo Ofício, eram “fábulas” ouvidas dos protestantes, ou lidas “em algum romance sem fundamento”. Para não passar como louco diante dos relatos históricos, o bispo do Pará enfatizava que “era preciso distinguir o tribunal da Inquisição, como ele é em si, desse tribunal da Inquisição feito um terrível instrumento de política nas mãos de certos governos”¹⁶. Pela pena do bispo advinha o veredicto da cúpula da Igreja sobre o tema, nos

Figura 23 — Tela *L'Agitateur du Languedoc*, 1887, de Jean-Paul Laurens, um dos modelos iniciais de Theodoro Braga.

Acervo: Musée des Augustins, Toulouse.



domínios da arte. Se as histórias descritas nos romances pareciam sem fundamento, o que dizer daquelas imagens “patéticas” e sem “teatralidade”, como as definiu um contemporâneo do pintor¹⁷. Theodoro Braga

herdara de Jean-Paul Laurens os contornos das “cenas terríveis da Inquisição”, e a interpretação “fiel e brutal dos monges de máscaras, frios e impassíveis da Idade Média”, como sugeriram alguns críticos da época¹⁸. O que o artista esqueceu de registrar em suas notas foi que, além da ala conservadora da elite paraense, ele mesmo e seu benemérito mecenas partilhavam, em grande medida, daquelas mesmas verdades do catolicismo. A própria abertura das comemorações públicas do aniversário do intendente havia acontecido numa missa organizada pelas freiras do orfanato de Santa Isabel, horas antes da exposição no Teatro da Paz. Não obstante a força dessa tradição religiosa, o artista não fugia ao tom polêmico que a trajetória de seu ofício exigia. Por isso mesmo, essa parte mais controversa da mostra era contrabalançada por momentos mais singelos e pitorescos, mas nem assim livres do falatório e das críticas. Se a Inquisição lembrava seu mestre francês, a capital portuguesa, visitada no ano anterior, aparecia descrita em algumas de suas paragens mais características, como a *Praia do Estoril* e a *Doca d'Alcântara*.

Mais do que apenas o rito de entrega de uma tela histórica encomendada pela Municipalidade, uma olhada cuidadosa no catálogo da exposição de 1908 desvela um grande passeio por temas, técnicas e frentes de atuação do artista — cada qual mais diverso um do outro. Nesse verdadeiro caleidoscópio pictórico, houve lugar para a visão etnográfica do artista no minucioso registro de várias cenas cotidianas da cidade, como em *A hora do tacacá*, incursão pelas profanidades gastronômicas da terra, ou em várias cenas do *Círio de Nazaré*, festividade revisitada agora sob o ponto de vista sagrado e litúrgico. Se os costumes e as tradições eram referências obrigatórias para o pintor interessado em incorrer em novas leituras das cores nacionais, era necessário, antes de mais nada, desenhar o rosto dos legítimos e autênticos autores dessa façanha cultural. Theodoro Braga não se fez de rogado, pondo-se a compor os chamados tipos raciais representativos da região, como em *Cabeça de caboclo* ou em *Uma paroára* — representações da mestiçagem ocorrida na Amazônia. É de se notar que havia uma distinção muito clara

nas representações dos tipos étnicos do vale amazônico, segundo a concepção de nosso pintor. Os índios, por exemplo, só eram representados em pinturas históricas relativas aos primeiros tempos da conquista e colonização, como no quadro da fundação da cidade, enquanto que, nas alusões ao tempo presente, os antigos “selvagens” passaram a dar lugar aos mestiços — nomeados “caboclos” — formadores de larga parcela da população local. Em estudo anterior, já pude demonstrar como, no alvorecer do século XX, ganhou espaço em Belém um pródigo círculo de intelectuais, entre os quais atuava o próprio Theodoro Braga, interessado em investigar o “fundo gentílico” das tradições paraenses e, com isto, salvar, por meio do registro folclórico, a autenticidade e a beleza desses costumes em via de extinção¹⁹. Pois bem, a pintura, o retrato e o cartão-postal, muito mais que qualquer página literária, ganharam espaço na época, fosse numa exposição elegante no Teatro da Paz, fosse nas mostras de uma livraria ou armazém popular no centro comercial Belém. O índio na história, o caboclo na beira do rio, e os vários tipos “raciais” espalhados pelo dia-a-dia da cidade, estavam tanto nas telas de Theodoro Braga, nos contos de Alfredo Ladislau²⁰, como nas novidades à venda na livraria Alfacinha ou na livraria Universal, esta última com galeria para exposições de pintura, e ambas havidas como as mais sortidas da cidade.

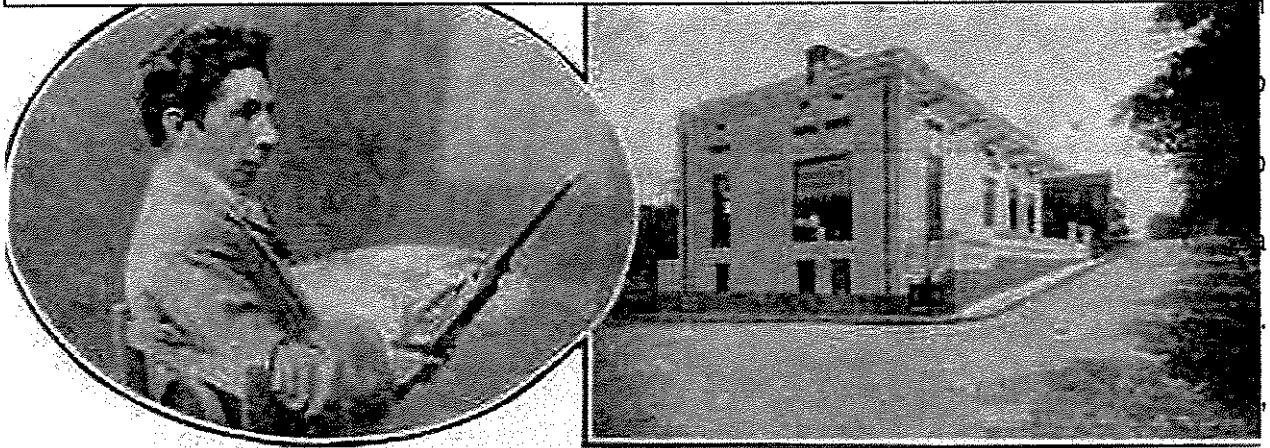
Não bastava, no entanto, representar a humanidade da terra, era necessário conhecer em detalhe o mundo natural, no que exibia de mais específico da Amazônia, como na *Vitória régia*, observada nos jardins aquáticos do Museu Goeldi. Era como que uma representação da natureza domesticada no interior de um parque zoológico, preservada nos limites de um consagrado museu científico de história natural e etnografia. Com efeito, o trânsito entre a história natural e a história da civilização era uma constante nos volteios do artista. Aparentemente sem sentido, essa mistura de temas e técnicas no interior de um mesmo salão nobre, indica, antes de tudo, o quanto nossos parâmetros atuais são profundamente limitados para interrogar o passado — se não levarmos em conta as exigências e lógicas específicas dos

sonhos políticos de então. Não que sejamos ingênuos e desarmados ao reler esse percurso das belas artes brasileiras, mas, como já enfatizou Jorge Coli, isto enreda uma certa “revisão no saber” por parte dos historiadores²¹. Algumas precauções na interrogação nos documentos dessa, por assim dizer, “história visual”, implica em mudança de posições, indeterminações e incertezas. Por isso mesmo, o historiador de hoje não deveria ficar assustado ao saber que, na mostra de Theodoro Braga, ao lado de um *Pau d’arco em flor*, poderia estar um retrato de um vulto da história pátria, representado num momento de heroísmo, como em os *Últimos momentos de Anita Garibaldi* ou ainda, um personagem histórico retratado no encontro da “civilização” com a “barbárie”, como em *O padre Antonio Vieira entre os Nheengaíbas do Marajó*. Também não deveria parecer intrigante que os retratos fossem tão variados e que, no panteão da história, coubessem tantas figuras ilustres, de épocas tão distantes no tempo e no espaço. A antropóloga Regina Abreu, interessada que é no papel das coleções de arte nas estratégias de consagração e perpetuação da memória, convence ao mais cético dos leigos de que na aparente “mudez” dessas “esfinges” está encerrada uma teia de significados²². Um retrato pode assim reavivar a lembrança de um herói do passado, mas também pode fabricar um imortal pelo registro pictórico de suas insígnias de homem público. Theodoro Braga foi um mestre nessa arte. Entre as telas no *foyer* do teatro, as personalidades multiplicavam-se. Se havia lugar para o Vieira missionário entre os índios da Amazônia, nos idos do século XVII, cabia também retratar o desembarque de um novo missionário, ocorrido há poucos meses, como nos croquis da *Chegada de S. Exc. Revma. D. Santino Coutinho, Arcebispo do Pará, em 29 de junho de 1907* – um trabalho exposto apenas para a admiração do público, estando mesmo sem preço para a venda²³.

Mas não eram somente os retratos das pessoas famosas e de alta estirpe a serem vistos numa mostra como essa de 1908. Lado a lado, poderiam estar uma tela retratando um conhecido nome da elite paraense, como no *Retrato de Mlle. Ecilda Silva*, e uma representação anônima de um *Perfil de*

Senhora. Mas qual seria o significado dessa “promiscuidade” nas artes plásticas? Certamente não se tratava de nenhuma tentativa vanguardista ou revolucionária de diluição das diferenças de classe na esfera da pintura. A decifração dos enigmas dessas esfinges pressupõe uma viagem pelos costumes, pela tradição

Figura 24 — Ateliê de Theodoro Braga, construído por Francisco Bolonha, em fotografia de 1915. Acervo: Coleção de Clóvis de Moraes Rego.



o comprador dizia-se “extasiado com a luminosidade que eclodia nas linhas do estudo” e na beleza dos “detalhes” que sobressaiam naquela figura de mulher²⁵. As impressões do cliente acerca do conteúdo estético do quadro incidiam, ao mesmo tempo, pela fresta pedagógica que se tornou corriqueira nas exposições de pintura durante a década de 1910. Essa curiosidade estética dos admiradores ressoava em antigos projetos de Theodoro Braga, como na insistência em mostrar o trabalho de seus alunos da escola de pintura e desenho que mantinha ao lado de seu ateliê. Como prova disto, encerrou o catálogo da exposição de 1908 com os desenhos copiados do modelo em gesso por suas discípulas Mlle. Haydée Magalhães e Mlle. Raymunda G. Costa, elogiados por muitos dos presentes na mostra²⁶. Aliás, talvez o próprio pintor tenha se surpreendido com o interesse pelos estudos de variações tonais, luminosidade e perspectiva apresentados numa sessão da mostra. Havia, por exemplo, um *Estudo de mão* baseado em modelo vivo, ou ainda uma incursão pelo *Preto e branco* e outra pelo *Claro e escuro*, juntamente com duas representações da fauna amazônica. Mas a profusão estética não ficava por aí, repercutindo em duas obras,

muito comentadas, acerca da técnica do panejamento, fundamental na arte acadêmica²⁷. O interesse do artista em se debruçar sobre as representações da natureza conseguiu resposta imediata dos visitantes. O Sr. A. de Mello Filho, por exemplo, teceu rasgados elogios num cartão enviado ao pintor, com referência às telas *Nuvens* e *Tempo carregado*, compradas por ele, no quarto dia da exposição²⁸. Na missiva, o comprador demonstrou possuir um olhar apurado sobre a obra do pintor, ressaltando que esses “ensaios sobre o firmamento de Belém antes de chuva diária”, foram com toda a certeza úteis para que o artista pudesse “imaginar o céu da cidade no dia de sua fundação”²⁹.

A admiração do Sr. Mello Filho não foi exceção nos dias em que permaneceu aberto o *foyer* do teatro, naquelas vésperas do natal de 1908. De certo, contudo, nem todos estiveram tão atentos a essas citações e referências internas ao quadro de Theodoro Braga — coisa comum em qualquer lugar do mundo, mesmo em Paris. Baudelaire, num ensaio notável, publicado mais de meio século antes do acontecido em Belém, referia-se aos desatentos que regularmente visitavam o Museu do Louvre e passavam rapidamente sem dirigir a menor atenção às centenas de quadros de “*segunda ordem*”, enquanto não mediam o tempo, instalando-se sonhadores “diante de um Titien ou de um Rafael, um daqueles que a gravura tornou mais popular”. Depois, sem nenhuma cerimônia, saíam satisfeitos dizendo: “conheço o meu museu”. Apesar dessa constatação, o poeta parecia otimista ao notar que, vez em quando, surgia algum “cavaleiro andante”, capaz de formular um juízo crítico, admirador, curioso diante da arte e da escrita dos “*poetae minores*”, partilhando também de “que nem tudo está em Rafael”³⁰. Não é elogio nenhum afirmar que o Sr. Mello Filho teve esse *insight* defronte o quadro de Theodoro Braga, comparando cores, e sugerindo outras analogias que também passavam pelo pensamento do artista. Sem dúvida, a leitura desse atento espectador serviu também para comprovar o que toda a imprensa da época já havia noticiado de antemão: o centro da mostra acabou sendo mesmo o quadro histórico da fundação de Belém.

Dias e dias, as gazetas anunciaram a dita mostra com o tom de guarnição de um cardápio principal. O interesse público em torno do quadro, prometido um ano antes, moveu os ânimos de um amplo circuito intelectual nos meses que antecederam a dita exposição.

¹ *PP*. Belém, 17 de dezembro de 1908, p.1.

² “Editorial”. *PP*. Belém, 16 de dezembro de 1908, p.1.

³ *PP*. Belém, 17 de dezembro de 1908, p.1.

⁴ Theodoro Braga, A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará, p.1.

⁵ “Exposição de pintura”. *FN*. Belém, 15 de dezembro de 1908, p.1.

⁶ “Exposição Theodoro Braga”. *FN*. Belém, 17 de dezembro de 1908, p.1. Ver também Francis Haskell, *Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca*. São Paulo: Edusp, 1997.

⁷ Humberto de Campos, “Antonio Lemos”. In: *Carvalhos e roseiras: figuras políticas e literárias*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1954, p.23.

⁸ Idem, p.25.

⁹ Maria de Nazaré Sarges, Memória iconográfica e mecenato durante a época áurea da borracha: o projeto artístico-civilizador de Antonio Lemos. In: E. Nodari; J. Pedro & Z. Iokoi (orgs), *História: fronteiras*. São Paulo: Humanitas; Anpuh, 1999, v.2, p.971.

¹⁰ Um exemplo claro dessa perspectiva é o volume *Theodoro Braga no centenário de seu nascimento*, publicado pelo CEC do Pará, em 1972.

¹¹ José Eustachio de Azevedo, *Literatura paraense*. Belém: Typ. d'A Semana, 1922, p.57.

¹² Vide Alain Daguerre de Hureaux, “L’Agitateur du Languedoc”; Laurence des Cars, “Le Pape et l’Inquisiteur, dit aussi Sixte IV et Torquemada”; Idem, “Les Hommes du Saint-Office”. In: *Jean-Paul Laurens, 1838-1921: peintre d’histoire*, pp. 94-96, 97-98, e 98-100, respectivamente.

¹³ IHGSP, CTB. Anotações: “Pintura em Belém”, pacote 7, maço 13.

¹⁴ É ainda Jorge Coli quem afirma, analisando a obra equivalente de Pedro Américo e Victor Meireles, que a pintura histórica — acreditava-se então — englobava todos os outros gêneros, “numa articulação complexa, arduamente obtida”. Cf. Jorge Coli, “A pintura e o olhar sobre si: Victor Meireles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro”, 1998, p.376.

¹⁵ IHGSP, CTB, Anotações: “Instrução religiosa”, pacote 3, maço 6.

¹⁶ D. Antonio de Macedo Costa, Catecismo sobre a Igreja Catholica para uso do povo. Obra substancialmente tirada do italiano, augmentada de um artigo original e de vários desenvolvimentos. Rio de Janeiro: Typ. Moreira, 1875, p.74-5.

¹⁷ Luiz Romano da Motta Araújo, “Discurso proferido em sessão solene do IHGP, a 8 de julho de 1967”. In: *Theodoro Braga no centenário de seu nascimento*. Belém: CEC, 1972, p.202.

¹⁸ Idem, ibidem. Para uma visão do “espelho medieval” na obra de Laurens, ver *Le Moyen-Âge et les peintres français de la fin du XIXe siècle: Jean-Paul Laurens et ses contemporains*. Exposition Château-Musée de Cagnes-sur-Mer, 3 mai-8 juin 1980. Cagnes-sur-Mer: Le Musée, 1980.

-
- ¹⁹ Aldrin Moura de Figueiredo, *A cidade dos encantados: pajelanças, feitiçarias e religiões afro-brasileiras na Amazônia. A constituição de um campo de estudo, 1870-1950*. Campinas: IFCH-UNICAMP, 1996, especialmente pp.204-228.
- ²⁰ Alfredo Ladislau, *Scenas da vida paraense: ligeiros contos*. Belém: Typ. da Imprensa Official, 1904.
- ²¹ Jorge Coli, "A pintura e o olhar sobre si: Victor Meireles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro", 1998, p.376.
- ²² Regina Abreu, *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Lapa; Rocco, 1996, p.26.
- ²³ IHGSP, CTB, *Catálogo da Exposição Theodoro Braga no Salão Nobre do Teatro da Paz, de 17 a 27 de dezembro de 1908*. Belém: Sessão de Obras d'A Província do Pará, 1908. Vale notar que D. Santino Maria da Silva Coutinho foi o primeiro arcebispo do Pará, e cujo arcebispado foi criado em 1º de maio de 1906, pelo Papa Pio X, através do decreto consistorial *Sempiternum humanis generis*. Cf. Theodoro Braga, *Noções de chorographia do Estado do Pará*, p.590.
- ²⁴ "Exposição de pintura". *FV*. Belém, 21 de dezembro de 1908, p.1.
- ²⁵ IHGSP, CTB, Carta de Dyonisio Ausier Bentes ao Dr. Theodoro da Silva Braga, em 26 de dezembro de 1908.
- ²⁶ "Exposição de Theodoro Braga". *A Província do Pará*. Belém, 20 de dezembro de 1908, p.1.
- ²⁷ "Exposição de pintura". *FV*. Belém, 23 de dezembro de 1908, p.1.
- ²⁸ Na edição do dia 21 de dezembro, o jornal *FV* registrou apenas a compra da tela *Nuvens*, de número 88 no catálogo da mostra.
- ²⁹ IHGSP, CTB, Cartão-postal enviado pelo Sr. A. de Mello Filho ao Dr. Theodoro da Silva Braga, em 21 de dezembro de 1908.
- ³⁰ Charles Baudelaire, "O pintor da vida moderna". In: *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Petrópolis: Vozes, 1993, p.217-8, grifos do autor.

4. A conquista de um rio e a fundação de uma cidade: a pintura da história.

Chegou a hora de tentar convencer o leitor de que, realmente, todo esse retrospecto da pintura no Pará guarda, no entremeio das palavras de Theodoro Braga, um sentido autobiográfico. A maior razão disto é maneira como suas exposições e opiniões sobre os outros pintores foram postas em cena. Seu mote, está claro, foi o de intercalar a narrativa linear dos fatos relativos à recente história da arte no contexto republicano, com alguns momentos de clímax que, nos termos do autor, poderiam ser definidos como os melhores exemplos do “esforço intelectual do artista”¹. Se para Theodoro Braga a arte era um bom campo de exposição da história, isto se fazia recontando seus sucessos e fracassos – estes certamente em menor grau que aqueles. Em meio a isso, o pintor impunha-se a tarefa de realizar sua autobiografia ou, quem sabe, uma prosopografia de seu círculo de atuação². Por isso mesmo, retomo aqui um desses momentos exemplares, no qual várias dessas questões estiveram em pleno conflito de praça pública, durante a temporada das exposições de 1908. Neste momento é hora de firmar a bússola. A dívida que tenho é a de explicar o porquê da tela sobre a fundação de Belém ter sido escolhida por mim como uma espécie de marco do modernismo na Amazônia. Toda a digressão que fiz já deve ter demonstrado que essas mudanças e rupturas com o passado não surgiram de uma hora para a outra, por isso mesmo resolvi seguir a trilha proposta pelo próprio autor do quadro. Suas ricas impressões não foram, porém, suficientes e, assim sendo, busquei, através de seu relato, traçar uma história social da arte, na virada do século XIX, com um objetivo muito bem definido.

Seja como for, 17 de dezembro de 1908 é, de fato, um marco – senão para a história da arte brasileira, com toda a certeza para os argumentos mais caros a esta tese. Se o leitor está considerando minha perspectiva por demais conservadora, beirando mesmo um positivismo mal acabado, que fique tranqüilo. Não pretendo aqui fazer nenhuma apologia do acontecimento em si e muito menos de

seu íntimo valor como narrativa de uma época. A questão é que esse evento encerrou uma legenda³ — a fundação de uma cidade — , com todos os personagens principais e seus atos grandiosos. Para completar o sentido-mor da legenda, não se sabia à época, ao certo, a verdadeira data do feito; apenas se conhecia o herói fundador. Mas, entre aquele dia qualquer dos inícios do século XVII e o acontecimento de três séculos depois, teve lugar uma longa história. Do fato à memória, se constituiu a lembrança legendária do momento em que aportou na baía do Guajará, um certo moço fidalgo por nome Francisco Caldeira Castelo Branco. Como parte do jogo de memórias e esquecimentos, Theodoro Braga armou-se de historiador para redesenhar uma imagem que ele pretendia a mais próxima possível da original, narrada pelos documentos da época.

No gênese desse quadro, esteve definido de forma mais acabada o projeto político de Theodoro Braga e o de muitos de seus contemporâneos. Reescrever a história pela pintura, implicava dupla tarefa. Primeiramente, a da revisão dos escritos dos principais historiadores, cronistas e tratadistas, conjuntamente à pesquisa em fontes originais guardadas nos arquivos brasileiros e estrangeiros. Depois disso, transformar em imagem pictórica as cenas descritas nos documentos antigos e analisadas pelos especialistas que, como queria o próprio Theodoro Braga, merecessem “fé inabalável”⁴. Seguindo à risca essa trilha, o pintor iniciou seu libreto-libelo por um “preliminar histórico”, com um “um pequeno golpe de vista” sobre as causas e feitos da fundação. Trata-se de um resumo, meio apologético, das incursões portuguesas pelo extremo norte da América do Sul, entre o Maranhão e a foz do rio Amazonas, onde franceses, ingleses e holandeses disputavam a posse dessas terras. Se as divisórias do Tratado de Tordezilhas não eram mais problemas, dada a sujeição portuguesa ao governo de Felipe II, em tempos de União Ibérica, a arrancada lusitana pelas ribas do Amazonas tinham então uma autoridade redobrada. Antes, porém, os portugueses tiveram que expulsar os franceses que ocupavam o Maranhão, sob o

comando de Daniel da La Touche, Seigneur de La Ravardiére. Nesta feita, o conquistador foi Jerônimo de Albuquerque que, auxiliado por alguns compatriotas, venceu os súditos de França em 20 de novembro de 1614. Com receio de que os derrotados seguissem rumo à boca do Amazonas, o capitão-mor da conquista mandou-lhes, ao encalço, alguns meses depois, um de seus homens, que voltava de Pernambuco, trazendo reforços⁵. O tal sujeito era Francisco Caldeira Castelo Branco, herói central da tela de Theodoro Braga.

A partir desse episódio “preliminar” começava, de fato, a trama estampada na pintura. A frota de Castelo Branco demorou 18 dias de viagem até aportar à baía do Guajará, no dia 12 de janeiro de 1616. Essa data, como já pude referir anteriormente, era uma grande incógnita para os autores do passado, e não foram poucos os que se aventuraram à descoberta⁶. Apesar da importância atribuída por todos os autores de então, essa questão parecia ser de menos interesse para a composição de uma tela histórica. Theodoro Braga havia que se preocupar muito mais com as cenas, personagens, disposições, paisagens, vestes e cores. Como uma espécie de episódio embrionário, o retrato da fundação de Belém era, por si só e por isso mesmo, um mito fundador da identidade nacional na Amazônia. A escolha do tema possuía, em vista de seu significado histórico, intenções muito evidentes: o nascimento da capital do Pará legitimava a imagem do luso conquistador e criador dessa *Feliz Lusitânia*⁷, como resultado desse encontro de dois povos diferentes. Como fruto de uma criação divina, por mãos humanas — paradisíaca portanto — a cidade deveria nascer com características marcadas por valores cristãos, humanos, civilizados e heróicos. Na mão do pintor, os documentos são lidos, pinçados, transcritos e, por vezes omitidos, para justificar o argumento da obra.

A proposta de Theodoro Braga se prestou a isso. Na primeira cena, o contato distante entre os portugueses e os Tupinambá, com seus diferentes modos diante do encontro. Da parte dos brancos conquistadores, apenas o viso das três embarcações que chegavam à águas do Guajará. Na falta

da descrição de quais os barcos, o artista optou pelos mais citados na crônica da época, um de cada, caravela, patacho e lanchão, tal qual ficaram registrados nos anais da marinha portuguesa⁸. Enquanto isso,



Figura 25 – Fotografia da primeira cena do esboço da tela da *Fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará*, 1907. destruído no incêndio de 1912, na casa de Antonio Lemos.

Acervo: IHGSP, CTB.

na exposição da figura do índio, o pintor entrecruzou as observações das crônicas dos séculos XVI sobre os indígenas da costa brasileira, com as análises da nascente etnologia da segunda metade do século XIX⁹. O que interessava, nesse ponto, era a cor morena, a nudez, o aspecto imberbe, o corte dos cabelos, os adornos e pinturas corporais, suas armas habituais – tudo isto retirado das páginas de Jean de Lery, Gabriel Soares de Souza e Hans Staden¹⁰. Para completar o cenário, o contraponto à caravela do colonizador, nas referências às canoas indígenas descritas pelo padre jesuíta João Daniel¹¹. Essa primeira tomada do encontro de brancos e índios abria seqüência ao segundo lance do quadro, já com a construção da nova cidade. Sob essa passagem, ganharam espaço as mais incisivas polêmicas da época. A primeira delas, travada com a maior parte dos historiadores contemporâneos, evocava o tipo de construção utilizado no forte do Presépio, ainda em 1616. Theodoro Braga realizou uma verdadeira proeza na interpretação dos documentos e narrativas dos primeiros anos da conquista, para tentar comprovar que a edificação havia

sido feita em pedra e não em madeira¹². O alvo principal dessa disputa era o historiador Arthur Vianna, figura central na organização da documentação colonial existente Arquivo Público do Pará, durante a sua gestão como diretor, na virada do século XIX¹³.

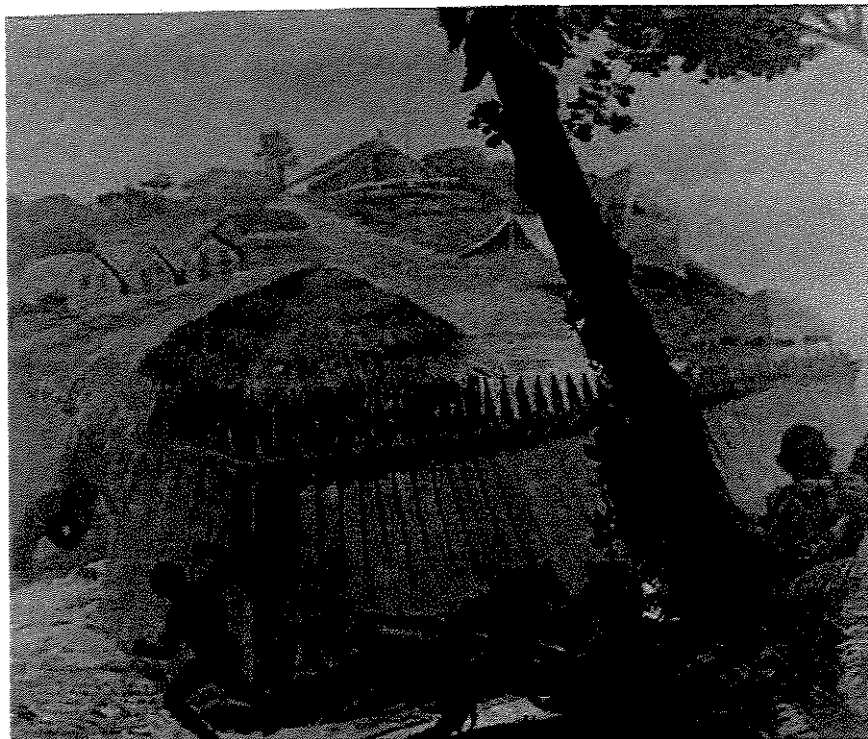


Figura 26 - Fotografia da segunda cena do esboço da tela da *Fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará*, 1907, destruído no incêndio de 1912, na casa de Antonio Lemos.

Acervo: IHGSP, CTB.

Afora isto, o pintor-historiador, sem modéstia alguma, afirmava ter feito ruir algumas “correntes e opiniões sobre vários tópicos que se ligam à fundação da cidade de Belém”¹⁴. Se para a epopéia portuguesa na Amazônia era imprescindível a solidez edificada da conquista, na imagem da fortaleza de pedra, outros fatos envoltos na trama também mereciam retoque. Na segunda cena do quadro, Theodoro Braga redesenhou a imagem dos homens que vinham na frota de Castelo Branco. Contrariando seus confrades de ofício, o novo historiador insistia que “os expedicionários não vinham nem na miséria, ao ponto de pedirem o que comer aos índios, nem desprovidos de tudo, como é corrente, a ponto de serem ajudados por piedade pelos caboclos do Guajará na construção do forte e habitações”¹⁵. A imagem esqualida e indigente da aventura européia não combinava com o mito fundador da grande capital da borracha. Cabia ao pintor, reinventar, pelas tintas, uma outra imagem dos súditos de Portugal e Espanha.

Do mesmo modo, a presença da Igreja Católica nessa história foi ponto de discórdia entre os especialistas no assunto. Tentando mais uma vez retificar as leituras de Arthur Vianna e Domingos Antonio Raiol, o artista trouxe à cena dois religiosos franciscanos, frei Antonio de Merciana e frei Cristóvão de São José, que teriam acompanhado Castelo Branco no episódio da fundação¹⁶. Já que não havia nenhuma pista sobre uma primeira missa, restava então apresentar os clérigos envolvidos na empreitada da construção de uma nova terra sob as bênçãos da Igreja. Ao invés de uma celebração, como fizera frei Henrique em Porto Seguro, em 1500, unindo na assistência os infiéis e os cristãos¹⁷, na epopéia amazônica os índios já sabiam que os portugueses traziam outros costumes diferentes dos seus, pois que eram, na visão de Theodoro Braga, remanescentes daqueles mesmos Tupinambá que habitaram o litoral da Bahia ao tempo de Cabral¹⁸.

O contato entre brancos e índios, ou entre civilizados e selvagens, era, assim, o grande

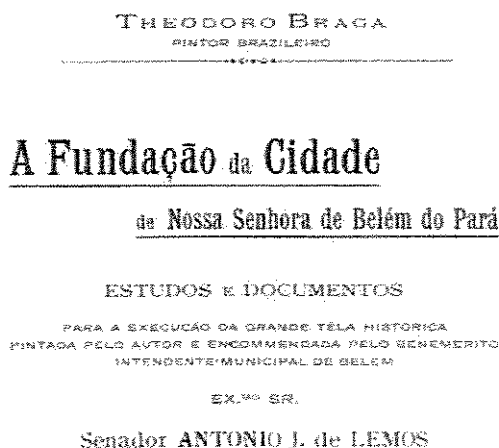


Figura 27 — Frontispício do livro *A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará*, 1906. Distribuído aos convidados do *vernissage* do pintor em 1906.

Acervo: Biblioteca Pública do Pará.



PARÁ — BELÉM
 Serviço do Estado do Pará
 21, Travessa Campos Sales, 21
 1906

motivo da obra de Theodoro Braga. O conceito de fundação estava assim intimamente ligado ao da formação social da nação — aqui enquadrada a partir da associação das duas principais raças formadoras

da sociedade amazônica, desde seus primeiros tempos¹⁹. O nascimento da capital do Pará, tal como foi visualmente descrito pelo artista, frutificou de um debate muito amplo que imbricava vários domínios e conhecimentos no campo intelectual, durante a virada do século XIX. Da história à etnologia, da arqueologia à literatura, os participantes desse debate encaravam suas obras como parte de uma missão civilizadora e constituinte de nossa identidade nacional. Suas obras, livros ou quadros, resultavam, quase sempre, de uma atribulada gestação envolta num difícil aprendizado. Não bastava participar das discussões intelectuais e da militância política, esperava-se muito mais do que aprender com os erros dos colegas de ofício e de projeto. Neste aspecto, a crítica de arte poderia ser uma grande aliada. A exposição de 1908 de Theodoro Braga é um eloqüente exemplo disto e há como provar essa assertiva. Cerca de dez meses antes, durante a mostra de Antônio Parreiras, quando da entrega do quadro *A conquista do Amazonas* ao governo do Estado do Pará, a imprensa local foi porta-voz das principais virtudes, reconhecimentos e censuras à representação histórica da posse do grande rio pelos portugueses. Desnecessário reiterar que os temas são praticamente análogos, e que a atenção de Theodoro Braga esteve muito ocupada com os ecos da obra de seu colega fluminense entre os críticos paraenses.

Mais uma vez, sobressaiu a pena de Alfredo Sousa com uma análise pormenorizada do quadro. Antes, porém, é necessária uma breve explicação sobre o assunto da composição. Se a tela do paraense foi um tributo à figura de Francisco Caldeira Castelo Branco, como herói-fundador de Belém, o quadro de Parreiras foi uma homenagem a Pedro Teixeira, companheiro daquele no evento de 1616. Desta feita, porém, a epopéia era outra: uma expedição organizada em outubro de 1637, quando o capitão Pedro Teixeira partiu com uma escolta de 60 soldados portugueses, alguns religiosos e cerca de 2.500 guerreiros índios, com o objetivo de subir o rio Amazonas até Quito, no Peru, para demarcar os limites da soberania portuguesa, verificar os melhores lugares em que o rio pudesse ser fortificado e, por fim, estabelecer

relações de paz com as tribos do alto-Amazonas²⁰. Esses foram os dois fatos históricos, reinventados como legendas pelas mãos dos historiadores e pintores da virada do século, num movimento intelectual não muito distinto do que acontecia noutras partes do país. A conquista do Amazonas e a fundação de Belém, assim como o episódio-marco da primeira missa no Brasil, foram invenções do século XIX²¹. Em Belém, o crítico Alfredo Sousa, interlocutor nesse debate, escrevia sobre suas impressões do quadro de Parreiras, chamando, como sempre, o cuidado de Theodoro Braga.

Logo de saída, os comentários se dirigiram para a figura do herói, “ máscula e solene”, ao centro da tela, ladeado por um pequeno grupo de acompanhantes, lendo o ato de posse do Amazonas para a coroa de Portugal. Sobre o círculo, aparecia “a insigne cruz” desfraldada por um porta-bandeira. Noutros pontos, pouco distantes, os elementos de disposição secundária e “concorrentes para o significado da obra”. Eram os missionários jesuítas e os colonos em aliança com o índio, “formando a família das novas terras conquistadas”. Havia também os fidalgos portugueses trazendo a sua “autoridade” como o “seu contingente à civilização”. Em meio a esses personagens, o índio recebeu um cuidado especial, sendo representado sob dois aspectos: primeiro, o da “revolta surda”, na atitude de um velho índio, cuja flecha emplumada achava-se partida a seus pés, ao mesmo tempo em que, um “musculoso filho das selvas”, diferentemente do ancião, não voltava o dorso ao conquistador, traindo seus sentimentos “pela crispção dos dedos que se agarram nervosamente à terra mãe”. O segundo aspecto era o da “tolerância”, visível no “consenso à raça européia, pelo sentimento e pelo amor”. Essa imagem foi sugerida, ao crítico, por “um grupo de mulheres índias, em segundo plano, em atitude calma, sentadas indolentemente”, enquanto a figura principal exibia a sua “nudez e simplicidade”, com um sorriso discreto, de pé, firmando-se na flecha que empunhava²².

Toda a cena, notava o crítico, desenvolvia-se na projeção do terreno sobre a confluência de um igarapé, com as águas plácidas do alto-Amazonas, donde surgiam as velas dos barcos acostados, decorando o primeiro plano. À esquerda, o pintor deteve-se num “trecho pequeno e característico da floresta amazônica”, com “um tronco colossal, enleado de gigantescos cipós, ao lado de palmeiras delicadas e frondosas”. À direita, ao fundo, estava a “multidão” que assistia ao rito de posse. No mesmo lado, no primeiro plano, percebeu o crítico, os bicos das canoas conhecidas como pirogas, equilibrando a disposição dos elementos do quadro. Ao fundo, “a margem longínqua do grande rio”, onde se divisavam apenas algumas velas. Sobre essas cenas um cauteloso arremate do pintor: “luz forte, iluminando da direita a terra fresca”, sobre a qual brilhava um “céu azul e diáfano”. Com essas impressões, Alfredo Sousa definia o êxito da execução de Parreiras, deixando a seguir suas leves, mas incisivas, críticas aos detalhes da obra. A mais frisante de todas, recaía sobre a “infidelidade dos traços fisionômicos dos indígenas” — e o crítico explicava: “Parreiras não é familiarizado com o índio; não obteve, talvez, modelos em condições, de modo que aos silvícolas, que são o elemento tão apreciável na sua composição, falta algo na cor, na expressão, na musculatura, na estrutura orgânica, até”. Assim como o tipo indígena parecia-lhe fugidio à realidade, também não figurava “muito *nosso* o azul do céu” e algumas linhas desagradáveis no desenho, como as que se destacavam na índia principal do grupo e na criança que completava o quadro da família nascente²³.

Não era sem sentido que os maiores senões em Parreiras recaíam sobre as representações dos índios. Mais do que definir a realidade tal como era, esperava-se do pintor a fixação da raça brasileira, originária, com visibilidade de suas diferenças do homem europeu. Por isso mesmo, era inaceitável ao crítico “os cabelos brancos, completamente branco”, que ornavam a “velhice do índio revoltado em cólera surda”, característica física que não se encontrava “nos nossos aborígenes”. Isto significa dizer que, apesar de Alfredo Sousa criticar a disposição das velas e embarcações, vistas como

impensáveis à maneira local, eram mesmo os índios que careciam da sutileza das formas e gestos autênticos, ausentes no traço do pintor fluminense. Ainda assim, o crítico solicitava o apreço e a admiração do público paraense com a obra que o governo estadual acabava de adquirir, pois que, apesar dos retoques, o artista tinha o “segredo do efeito”, e por isso o resultado era “magnífico”²⁴. Atento, Theodoro Braga, registrou em suas anotações, justamente esses pontos relativos à “composição dos rostos índios”, e além disso, de suas “características tribais”, ausentes no quadro de Parreiras²⁵. Esse manso aprendizado transformou a temporada de 1908 num momento fundamental para a definição da modernidade da obra de Theodoro Braga, na constituição de um crescente gosto pela pesquisa da história, pela recuperação arqueológica da “pré-história” da Amazônia e pelo subjacente interesse folclórico de resgate e salvamento das antigas tradições locais, nas lendas, costumes e hábitos do passado.

¹ Theodoro Braga, “A arte no Pará, 1888-1918”, p.151.

² Essa perspectiva de construir biografias coletivas como um relato da evolução linear da história tem raízes profundas na tradição positivista da historiografia ocidental, por isso mesmo foi alvo de muitas críticas de vários historiadores sociais que, nas últimas décadas vêm retomando a velha questão da relação entre sujeito e estrutura, como problemática historiográfica. Para uma crítica desses pressupostos, ver Richard Wevers, *Isaeus: chronology, prosopography, and social history*. The Hague; Paris: Mouton, 1969; Lawrence Stone, “Prosopography”. *Daedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences*. v.100, n.1, pp.46-79. Para uma leitura de alguns estudos que tentam enformar a inserção social de um grupo em detrimento da figura de um sujeito individual, problematizando a questão, ver Demetrios Polemis, *The Doukai: a contribution to Byzantine prosopography*. London: Athlone, 1968;; Donald Nicol, *Studies in late Byzantine history and prosopography*. London: Variorum Reprints, 1986; Catherine Castner, *Prosopography of Roman Epicureans from the second century B.C. to the second century A.D.*. Frankfurt and New York: P. Lang, 1988; Gian Luca Gregori, *Brescia romana: ricerche di prosopografia e storia sociale*. Roma: Quasar, 1990; Biancamaria Scarcia Amoretti (ed.), *Onomastica e trasmissione del sapere nell'Islam medievale*. Roma: Bardi Editore, 1992; K. Keats-Rohan, *Family trees and the roots of politics: the prosopography of Britain and France from the tenth to the twelfth century*. Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY: Boydell Press, 1997.

³ Utilizo-me aqui, em grande medida, da perspectiva de Georges Duby, *O domingo de Bouvines: 27 de julho de 1214*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

⁴ Theodoro Braga, *A fundação*, p.18.

⁵ Para uma leitura desses episódios, sugiro a consulta de Arthur Cezar Ferreira Reis, *História do Amazonas*. 2ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989 [1931], pp.36-65; *A política de Portugal no vale Amazônico*. 2ª edição. Belém: Secult, 1993, v.1 [1939], pp.3-7; e *Síntese de história do Pará*. 2ª edição. Belém: Amada, 1971 [1942], pp.5-17;

Ernesto Cruz, *História do Pará*. 2ª edição. Belém: Imprensa Oficial, 1971 [1963], pp.23-32; e *História de Belém*. Belém, Universidade Federal do Pará, 1973, pp.13-38.

⁶ O historiador luso-paraense, João Lúcio de Azevedo, concluía, em 1895, que, “com os elementos que temos, apenas é possível afirmar que a fundação do Pará teria lugar em fins de janeiro ou princípios de fevereiro de 1916”. Cf. “Nota sobre a verdadeira data da fundação de Belém”. *RSEP*. v.2, n.1-2. Belém, 1895, p.73, versão partilhada também por Manoel Barata, *A jornada de Francisco Caldeira Castello Branco: Fundação da cidade de Belém. Estudo de historia paraense com documentos ineditos*. Rio de Janeiro: Companhia Typographica do Brazil, 1904, p.13-14. A maioria dos autores, no entanto, apostava, até as primeiras décadas do século XX, que a fundação teria ocorrido no dia 3 de dezembro de 1915. Cf. entre outros, Domingos Antonio Raiol, “História colonial do Pará”. *RSEP*. v.1, n.4. Belém, 1894, p.156.

⁷ Primeiro nome de Belém do Pará ganhou a memória futura sobre a fundação da cidade. Um desses memorialistas, afirma que “sempre generosos na distribuição de nomes evocativos, os portugueses designaram o nome da terra de Feliz Lusitânia, a lembrar que a conquista era lusa, embora Portugal e Espanha estivessem unidos pelo mesmo cetro real”. Cf. Leandro Tocantins, “Era uma vez a estrela e o presépio: a cidade nasce”. In: *Santa Maria de Belém do Grão-Pará: instantes e evocações da cidade*. 3ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987, p.74.

⁸ As três embarcações são referidas na *Relação do que há no grande rio das Amazonas novamente descoberto*, escrito em 1616, pelo capitão Andrés Pereira, e a descrição dos tipos foram extraídas, em grande parte, de Ignacio da Costa Quintella, *Annaes da marinha portugueza*. Lisboa: Academia Real das Sciencias, 1840.

⁹ As referências mais constantes são a Jean de Lery, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amerique*. Rochelle: Antoine Chuppin, 1578; Gabriel Soares de Souza, *Tratado descritivo do Brasil*. Rio de Janeiro: Typ de Joao Ignacio da Silva, 1899 [1578]; e Hans Staden, *Warhaftig Historia und Beschreibung eyner Landtschafft der wilden nacketen grimmigen menschfresser Leuthen der newenwelt America gelegen vor und nach Christi Geburt im Land zu hessen Unbekant biss vff dise ij*. Franckfurd Am Mayn: Weygandt Han, 1557, intercaladas às conclusões antropológicas de Couto de Magalhães, *Região e racas selvagens*. Rio de Janeiro: Typ. Pinheiro, 1874 e *O selvagem*. Rio de Janeiro: Typ. Reforma, 1876; e José Veríssimo, “Ethnographia”. In: *O Pará em 1900*. Publicação comemorativa do IV Centenário do Descobrimento do Brasil. Pará: Imprensa de Alfredo Augusto Silva, 1900, pp.185-280.

¹⁰ O que não o diferenciava de muitos pintores do século XIX. Cf. Yolanda Lhullier dos Santos, *O índio na pintura acadêmica brasileira do século XIX*, pp.68-90.

¹¹ Cf. Pe. João Daniel, *Quinta parte do Thesouro descoberto no rio maximo Amazonas. Contem hum novo methodo para a sua agricultura, utilissima praxe para a sua povoação, navegação, augmento, e commercio, assim dos Indios como dos Europeos*. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1820, cuja edição foi consultada por Theodoro Braga.

¹² Os principais autores que Theodoro Braga utilizou para comprovar sua tese são os seguintes: Joannes de Laet, *Novus orbis, seu Descriptionis Indiae Occidentalis*. Leyden: Bij. de Elzeviers, 1633, livro XVII, p.528; Ferdinand Denis, *Brésil*. Paris: Firmin Didot frères, 1837, p.292; Antonio Ladislau Monteiro Baena, *Compendio das eras da Provincia do Pará*. Pará: Typ. de Santos & Santos Menor, 1838, p.3; Joaquim Caetano da Silva, *L'Oyapoc et l'Amazon: question brésilienne et française*. 3ª ed. Paris: A. Lahure, 1899, v.1, p.10; Domingos Antonio Raiol, “História colonial do Pará”. *RSEP*. v.1, n.4. Belém, 1894, p.159; Guilherme Studart, barão. *Documentos para a historia do Brasil e especialmente a do Ceará*. Fortaleza: Typ. Minerva, A. Bezerra, 1904-21, 4 v.; João Filipe Betendorf, *Compendio da doutrina christãa na lingua portugueza, e brasílica, composto pelo p. João Filipe Betendorf, antigo missionario do Brasil, e reimpresso de ordem de S. Alteza Real o principe regente nosso senhor por fr. José Mariano da Conceição Vellozo*. Lisboa: Oficina de Simão Thadeo Ferreira, 1800 [1681], p.21; Bernardo Pereira de Berredo, *Annaes historicos do estado do Maranhão, em que se da noticia do seu descobrimento*. Lisboa: F. L. Ameno,

1749, p.165; A. J. de Mello Moraes, *Chronica geral do Brazil, systematisada e com uma introdução por Mello Moraes Filho*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1886, v.1, p.218; Agostinho Marques Perdigão Malheiro Filho, *Indice chronologico dos factos mais notaveis da historia do Brasil*. Rio de Janeiro: Typ. de Paula Brito, 1850, p.25; Alphonse de Beauchamp, *Histoire du Brésil, depuis sa découverte en 1500 jusqu'en 1810. Ornée d'une nouvelle carte de l'Amérique Portugaise et de deux belles gravures*. Paris: Eymery, 1815, v.2, p.129; Alfredo Moreira Pinto, *Apontamentos para o dictionario geografico*. Rio de Janeiro: G. Leuzinger & Filhos, 1888, p.31; e Francisco Adolfo Varnhagen, *Historia geral do Brazil antes de sua separação e independencia de Portugal*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Laemmert, 1874, v.1, p.450-1.

¹³ Theodoro Braga passa a limpo vários trabalhos desse autor, afirmando não ter encontrado “referência alguma que justifiquem o que assevera”. Theodoro Braga, *A fundação*, p.21. Vide, de Arthur Vianna, “As fortificações da Amazônia I: as fortificações do Pará”. *ABAP*. v.4. Belém, 1905, p.230; Arthur Vianna, “Monographias paraenses”. *RIHGP*. v.1, n.3. Belém, 1900, p.294; Arthur Vianna, “Noticia historica”. In: *O Pará em 1900*. Publicação comemorativa do IV Centenário do Descobrimento do Brasil. Pará: Imprensa de Alfredo Augusto Silva, 1900, pp.185-280; Arthur Vianna, *Pontos de historia do Pará*. Belem: Imprensa Official, 1900. Apesar do esforço de Theodoro Braga, a totalidade do historiadores futuros, sem exceção, confirmaram a tese de Arthur Vianna, entre eles Ernesto Cruz e Arthur Cezar Ferreira Reis.

¹⁴ Theodoro Braga, *A fundação*, p.19.

¹⁵ idem, *ibidem*.

¹⁶ Theodoro Braga, *A fundação*, p.59-66. Além de muitos documentos manuscritos de arquivos europeus, o pintor se valeu muito nesse aspecto das obras de Antonio Henriques Leal, *Apontamentos para a historia dos Jesuitas no Brasil*. Lisboa: Livraria Popular de Magalhães, 1874, v.1, p.85; Agostinho de Santa Maria, Frei, *Santuario mariano, e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora, e das milagrosamente apparecidas*. Lisboa: Antonio Pedrozo Galram, 1707-1723, v.9, p.28.

¹⁷ Ver Jorge Coli, *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Tese de livre-docência. Campinas: IFCH-UNICAMP, 1996, v.1, p.19.

¹⁸ Theodoro Braga, *A fundação*, p.16.

¹⁹ Subjaz nessa interpretação, uma visão ainda muito corrente sobre o vazio demográfico dos negros na Amazônia. Para uma crítica a essa leitura, ver Anaíza Vergolino-Henry, *A Amazônia no discurso africanista, 1960-1980*. Comunicação apresentada na XV Reunião Brasileira de Antropologia. Curitiba, 1985, e José Maia Bezerra Neto, *Escravidão negra no Grão-Pará: séculos XVII-XIX*. Belém: Paka-Tatu, 2001.

²⁰ Ernesto Cruz, “A bandeira de Pedro Teixeira”. In: *História do Pará*, v.1, pp.42-44.

²¹ Jorge Coli, “Primeira missa e invenção da descoberta”. In: Adalto Novais (org.), *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp.107-121.

²² Alfredo Sousa, “O quadro de Parreiras”. *FN*. Belém, 19 de janeiro de 1901, p.1.

²³ Idem, grifos no original.

²⁴ Idem, *ibidem*.

²⁵ IHGSP, CTB, Anotações: “Pintura em Belém — exposição Parreiras, 1908”, pacote 7, maço 13.

5. A estiagem, a decadência e a gestação da nova história da Amazônia.

No final da primeira década do século XX, já ecoava em toda a região os augúrios de dias difíceis em virtude das baixas cotações da borracha no mercado externo. Muito em vista disso, as décadas seguintes serão associadas a um tempo de decadência econômica, e, por seu turno, como determinante nos propalados fracassos sociais e culturais na afrancesada capital do Pará. O próprio pintor Theodoro Braga, em 1918, escrevendo seu opúsculo sobre a história da pintura no Pará, reiterava o peso que a oscilação da economia havia promovido na esfera das artes. A maioria dos autores, intelectuais e literatos registraram esse momento, que eles acreditaram ter sido de estiagem na produção intelectual da Amazônia. Minha tese, porém, vai de encontro a esses ecos da memória e, por isso mesmo, pretendo aqui revirar essa história da decadência da Amazônia. Longe de tentar demonstrar que eles estavam irremediavelmente enganados, pretendo entender e discutir os parâmetros e os sentidos dessa ideologia decadentista, do ocaso intelectual e da pretensa crise cultural no extremo norte do Brasil.

De fato, se prestarmos atenção à documentação artística e literária da época, passaremos quase despercebidos pela ruína da borracha. As lamúrias estão envoltas em relatórios, apresentações de livros, cartas, artigos de jornais — e isto é tudo. Foi exatamente nos fins da década de 1910, no auge do dito declínio, que surgiu no Pará a primeira revista literária, semanal, de grande circulação. Cinco anos depois, uma outra, quinzenal, viria ser a sua maior concorrente. E o que é mais importante: essas revistas foram forjadas, com maestria, em meio a esse discurso de decadência, com a agonia e desespero de muitos literatos inconformados com o passado. A experiência dos pintores e artistas da virada do século foi, penso eu, o xeque-mate na mudança do eixo interpretativo desses mesmos literatos sobre a história do passado e, quiçá sobre a história do tempo presente que eles começavam a construir. Nos percalços e sucessos da produção da tela de Theodoro Braga estão, melhor definidos, a constituição

de novo de campo de interpretação da história do Brasil, a partir do ângulo amazônico. O período pós-1908 foi de consolidação de um amplo projeto de literatos-historiadores, ambiciosos pelo resgate dos vestígios do passado amazônico. Ao lado das exposições de pintura, com artistas locais, brasileiros e estrangeiros, que ainda definiam um certo sintoma de civilidade, os intelectuais paraenses começaram a dar maior destaque à formação de novos discípulos, de amplas platéias de aficcionados pelas artes e pela representação da história¹. A estiagem, assim como as legendas da pintura, diz respeito muito mais ao mito do que à própria história.

1909, por exemplo, é definido pelo próprio Theodoro Braga como o início de “uma nova era para o estudo escolar de desenho e pintura” no Pará. Ao mesmo tempo em que um artista consagrado, como o italiano Carlo Di Serri, expunha no Teatro da Paz², organizavam-se, logo em seguida, no mesmo *foyer*, muitas mostras com trabalhos executados nas escolas públicas e particulares durante o ano escolar. Nesse ano de 1909, por exemplo, alcançou sucesso um grandioso evento comemorativo do dia da Independência, com a participação de nada menos que 766 alunos concorrentes, com cerca de 920 trabalhos. O júri de notáveis, entre os quais estava Theodoro Braga, distribuiu aos jovens artistas 10 prêmios em dinheiro e 56 nomeações honrosas, dada a qualidade dos primeiros lugares³. Mas isso ainda não era o melhor indício da febre das artes à desmentir os prenúncios de decadência. As mostras saíram dos lugares de sempre, as competições ampliaram-se e os pintores que aqui aportaram vinham de lugares antes impensados. Em outubro daquele ano, o paraense Manoel Lassance Ponte de Souza, que depois ganharia fama em salões paulistas e cariocas na década de 1920, fez seu primeiro *vernissage*, com apenas 6 telas, no salão do prédio do jornal *A Província do Pará*, no meio do burburinho diário da redação. Ainda em dezembro, foi organizada no Teatro da Paz, uma mostra só para os “grandes” – a *1ª Exposição Paraense de Belas Artes*. Foram 123 expositores com 177 trabalhos, divididos em 8 categorias: pintura,

aquarela, desenho, miniatura, caricatura, arquitetura, arte decorativa e joalheria⁴. E, para finalizar o ano, uma mostra que anteciparia uma incessante busca dos intelectuais da década seguinte – a da aproximação com artistas e intelectuais dos países latino-americanos. No dia 19 do mesmo mês, o pintor colombiano Felix Acevedo, expôs um coleção de pinturas que chamou a atenção dos críticos e literatos locais, por trazer uma “face ainda desconhecida” da América do Sul, vibrante nas “cores e costumes dos rincões de Colômbia”, que pareceram a um dos presentes como estando “tão perto e ao mesmo tempo tão longe”, da vida paraense⁵. A aproximação com a América hispânica daria tão certo que, cinco anos depois, aportaria em Belém o pintor peruano Felipe Pomar com uma concorrida mostra no Salão da Associação de Imprensa, em julho de 1914, com 14 telas à óleo, especialmente preparadas para o evento⁶.

Essa era uma nova conformação com um novo olhar sobre as artes, imiscuído em tradições que, de tão novas, pareciam velhas. Se um colombiano ou um peruano era novidade, um pintor russo, como aquele Widhopff de 25 anos atrás, já parecia visita esperada. Foi assim a exposição de Demetrio Ribcowsky, na mesma *Livraria Universal* do Sr. Tavares Cardoso, em março de 1910. Do mesmo modo que, no mês seguinte, pareceu corriqueiro o retorno de Francisco Aurélio de Figueiredo, na sua 3ª mostra de pintura no Teatro da Paz. Parecia incrível se pensar que mais sucesso alcançavam agora as exposições escolares, que envolviam as famílias, os professores, a imprensa, os órgãos públicos e as autoridades de governo. De tal forma que, a *Exposição Escolar de Desenho e Pintura* passou a ser um concorrido salão anual, durante as festas cívicas de 7 de setembro, definido, regulado e orçado por portaria da Secretaria de Estado da Instrução Pública. Mais rigorosos que no ano anterior, foram aceitos para concorrer 641 trabalhos de 454 expositores. Theodoro Braga, explicou que a mostra havia aumentado “no valor da qualidade dos trabalhos, executados com mais dedicação e melhor orientação”, por isso, os prêmios também foram maiores: 11 vencedores e mais 60 menções honrosas. Todo esse esforço não quer

dizer que todos estivessem irmanados num mesmo objetivo. Com amplitude do circuito das artes, as tensões e disputas entre os artistas também cresceram. A crítica, por seu lado, parecia ávida em demolir nomes consagrados, substituindo-os por outros e assim por diante. Os salões passaram a ser palco de vexames homéricos com cenas de escárnio público. Em agosto de 1910, o pintor paulista Oscar Pereira da Silva, reputado ex-pensionista da Imperial Academia de Belas Artes, passou por maus bocados durante a sua mostra no Teatro da Paz. Isto porque entre as 63 obras expostas, foram encontradas algumas reproduções de quadros de outros autores, sem a respectiva declaração de cópia. Foi de “lastimar”, lembrou Theodoro Braga⁷.

Se a crítica recaía implacavelmente sobre um pintor afamado como era o caso de Pereira da Silva, que há pelo menos uma década vinha retratando os episódios do descobrimento de Brasil e da fundação de São Paulo em telas de reconhecida competência, o que dizer das polêmicas domésticas que aconteciam no cotidiano desses grupos intelectuais nos circuitos paraenses? A mais arraigada dessas brigas, ocorreu entre Theodoro e um pacato professor da Escola Normal, por causa dos métodos empregados em suas aulas de desenho. Desde a sua volta da Europa, em 1908, Theodoro vinha realizando uma verdadeira empreitada pela redefinição do ensino e dos interesses na pintura, agora no campo da arte decorativa, na qual mostrou enorme interesse em recuperar os modelos pictóricos do chamado homem primitivo amazônico⁸. Em 1913, essa briga com o professor José Girard, acusado de conservador e mal orientador, pegou fogo. Em suas respostas pelos diários, crivadas de ironia, Girard chamava o seu crítico de “eminente sábio indígena”, e que seus artigos estavam “cheios de mentiras flagrantes, de pedantismo, de pretensões”, insinuando conhecimentos que “nunca seria capaz de executar”⁹. Mas as disputas não estavam reduzidas a seus colegas de ofício. Em agosto de 1911, juntamente com senhores Pontes de Carvalho e Firmo Cardoso, Theodoro Braga entrou com o pedido junto ao Governo Federal para que o Forte

do Castelo (antigo Forte do Presépio), o mesmo da polêmica historiográfica de 1908, fosse cedido para o município de Belém, para que, “no interesse de conservação das memórias históricas relativas à fundação da cidade”, pudesse “se erigir ali um padrão comemorativo daquele acontecimento”¹⁰.

A idéia era criar um espaço histórico privilegiado, de onde se pudesse “com vantagem gozar a população a vista de nossa baía e seu ancoradouro, e local apropriado para um ensaio de Museu Histórico Paraense, o qual se irá constituindo com as aquisições provenientes dos vários pontos do Estado”. Theodoro e seus colegas apostavam que, numa busca pelo interior, se poderia “encontrar ainda petrechos bélicos, armas, canhões antigos, inscrições, vestígios de ornamentações monumentais”, e o mais ínfimo objeto que pudesse servir “como subsídio para o estudo e reconstituição do nosso passado colonial e independente”¹¹. O projeto, no entanto, não deu certo. Mas foi uma primeira tentativa que serviu para consolidar a disposição dessa geração. A pintura já não mais satisfazia aos interesses de Theodoro Braga, embora ainda fosse o centro de sua atenção, na medida em que servia como um ponto de convergência de sua projeção política. Portanto, entre 1911 e 1914, além de dar estar envolvido com as temporadas de exposições, trabalhou muito para transformar grande parte do que havia pensado com representação pictórica em textos escritos sobre a história da Amazônia. Exposições repetiram-se e inovaram-se como sempre. Vários pintores retornaram, como o velho Francisco Estrada que havia estado em Belém em 1908 e que agora reaparecia no Teatro da Paz com 42 telas, acusado da “mesmice de sempre”¹². Os aplausos dessa vez iriam para João Batista Costa, um pintor carioca que, com seu traço profundamente nacional, arrancou elogios rasgados do próprio Theodoro Braga, qualificando-o de “verdadeiro pintor das nossas paisagens brasileiras”¹³.

Esses momentos de euforia não impediam que acontecessem situações vexatórias, beirando mesmo à galhofa. Em janeiro do ano seguinte, o jovem pintor Virgílio Maurício, dizendo-se

alagoano, inaugurou sua exposição no elegante foyer Teatro da Paz. Eram nada menos do que 35 telas, com vários quadros de pintores renomados e algumas “péssimas cópias em cromos, porém tudo especulosamente assinado por aquele solerte rapaz”. Eis que o moço teve o azar de encontrar pela frente o crítico de arte João Affonso do Nascimento, um sujeito experimentado no assunto, que percebeu entre as telas O ataque do Comboio, que pôs “a calva do meliante que se fazia, enfatuadamente, passar por autor daquilo e do resto”. A cena toda parecia ainda mais tragicômica porque o falso pintor fazia-se “acompanhar de um reforçado mestiço, natural de Minas Gerais, que dizia ser seu aluno” e que, para a surpresa de todos, “expunha coisas menos ruins que as de seu mestre”. O caso fez tanto sucesso por seu lado bufo que João Affonso acabou guardando um completo dossiê da vida do “flibusteiro” de Alagoas, para quem quisesse consultar¹⁴. Essa era uma fresta pouco reluzente da história da pintura na Amazônia que Theodoro Braga fez questão de registrar, pois servia como um contraponto excepcional a qualificar seu próprio currículo e de outros pintores destacados. Para se ter uma idéia disso, basta dizer que, apenas no ano de 1912, Theodoro inaugurou duas mostras: uma em agosto, numa requintada joalheria do centro comercial, com 11 quadrinhos pintados à têmpera, emoldurados à maneira de pequenas jóias, tematizando os recantos mais antigos de Belém; e a outra em 7 de setembro, paralela à 4ª Exposição Escolar de Desenho e Pintura, no grande salão da Tuna-Luso Caixeiral, com 94 trabalhos de 25 de seus alunos particulares. 1913 e 1914 foram anos em que os estrangeiros se sobressaíram: o caricaturista francês Franc Noral, que encontrou em Belém um terreno fértil para a divulgação de seu trabalho, expondo, no salão do *Sport Club*, uma coleção de clichês sobre o “esporte bretão aclimatado à selva amazônica”, tudo sob os auspícios do antigo *Círculo dos Reporters* (depois Associação de Imprensa do Pará)¹⁵; o catalão Luís Graner y Arrufi no Teatro da Paz e o peruano Felipe Pomar com as visões de sua terra¹⁶.



Figura 28 — *Andaluza*, tela de Luís Granner y Arrufi, de 1915.

Acervo: Museu de Arte de Belém.

Mas a vida intelectual da cidade já fervilhava em torno de uma comemoração que aconteceria um ano e meio depois. Em 1916, a cidade que ele pintara completaria três séculos de fundação e a oportunidade era coisa rara. Theodoro Braga escreveu um livro com as suas *Teses para conferencias didacticas nas escolas publicas e particulares do Estado do Pará*, num total de 16 pontos históricos — como exatos foram 16 os primeiros anos do novo século. Dos pincéis às letras, o percurso agora era precisamente esse. A narrativa circunscrevia basicamente a história colonial do Pará, acompanhada por alguns temas da atualidade da época. Começava com a chegada de Francisco Caldeira Castello Branco em Belém, tal qual a cena descrita em 1908, e terminava com as últimas teses dedicadas ao ensino, à importância dos documentos históricos, livros didáticos e da figura da mulher no ensino público — temas então candentes¹⁷. Mas a iniciativa de Theodoro Braga, é bom que se enfatize, é mais uma entre as inúmeras publicações que apareceram em alusão ao tricentenário de fundação de Belém do Pará. Várias foram as dimensões do passado esquadrihadas por jornalistas, literatos e homens de letras. Muitos deles,

como Candido Costa, José Coutinho de Oliveira, Alfredo Lamartine, Manoel Barata e, principalmente, João de Palma Muniz, todos muito próximos à figura de Theodoro Braga, escreveram alguns dos mais importantes trabalhos monográficos publicados em alusão ao evento¹⁸. Do folclore à imigração, dos balancetes econômicos do passado à própria festa do tricentenário, culminando sempre com o legitimado e renovado interesse em perscrutar a verdadeira data da fundação da cidade, a maioria desses estudos reclamava pela novidade, autenticidade e descobrimento encerrados em suas pesquisas.

As teses de Theodoro Braga resultaram, segundo suas próprias palavras, de um misto de “injunção da história” e “dever cívico”¹⁹. O confesso ufanismo era reiterado pela “fixação de

Figura 29 — Frontispício do livro *Apostillas de História do Pará*, 1915, com as teses de Theodoro Braga.

Acervo: Biblioteca Pública do Pará

APOSTILLAS DE HISTORIA DO PARÁ

EXPLICADAS POR

Theodoro Braga



IMPRIMTA OFFICIAL DO ESTADO
PARÁ — BELÉM
BRASIL
1915

monumentos escritos alusivos à festiva data” — como era o caso das publicações. Os alvos eram os alunos e professores das escolas públicas do Estado, tanto assim que as tais teses foram, antes de mais nada, propostas à Secretaria do Interior, Justiça e Instrução Pública, para depois de aprovadas servirem como ponto escolar. Em sua apresentação, o pintor, agora mais historiador do que nunca, referia-se aos

percalços que se antepunham ao “escolho de dados e documentos só acessíveis por meio de paciente e aturado estudo nas bibliotecas e a pesquisa lenta e cuidadosa dos alfarrábios nos arquivos do Pará e alhures”. À cada explicação prévia, a linguagem do pintor investe-se cada vez mais dos jargões e do palavreado comum aos historiadores, aditando-se à narrativa um forte apelo que se enredava pelo nativismo, bairrismo e expresso nacionalismo: “Faltando-nos ainda a concatenação cronológica e histórica de tudo que se liga à nossa terra, difícil, pois, se tornaria a rápida aquisição desses apontamentos”. Concluindo mais adiante, em tom de confissão: “Movido por tal dificuldade, e inspirado no desejo de facilitar aos estudiosos o acesso nas fontes históricas em que o assunto é versado, tentamos o despretensioso comento abreviado à margem da história do Pará, objeto de nossa grande predileção, que vai a seguir”²⁰.

Para Theodoro Braga não bastava recuperar essas fontes da história, como ícones que eram do passado, mas era fundamental estabelecer inter-relações que pudessem fazer intuir ao mais leigo cidadão uma seqüência lógica para os fatos e personagens históricos retratados. Afirmar, portanto, que se tratava apenas do resgate de lugares da memória não significa muito para os intelectuais da época. Pierre Nora certamente tem razão ao insistir na importância daquilo que o pintor paraense, à sua maneira, afirmava ser a “concatenação” que tornavam “tangíveis e constantes” os episódios da história, em “documentos palpáveis em mansão recolhida e saliente”²¹. Ou seja, os monumentos e documentos não se constituem apenas como representações da memória pátria, como figuras individuais, mas dialogam entre si numa geometria espacial e temporal articuladora dessa própria memória — regional, nacional, universal²². Muito nesse sentido, o velho projeto do artista, ensaiado em 1911, vinha à tona novamente em 1915 — a necessidade de um museu histórico para Belém. O brado tinha motivos de longa data: “É tempo, agora, de não deixarmos mais dispersas e em abandono as raras relíquias que possuímos”. E explicação adquiria um apelo universal, tal qual a importância de sua história: “Não é só ao paraense que o museu histórico

aproveitará, mas a todos os demais nacionais e estrangeiros, que de passagem aprenderão nos fragmentos colhidos e arrumados, fácil e rapidamente, a sumária história” do Pará e da Amazônia. Um museu paraense, enfatizava o pintor, “não seria senão uma sólida parcela da grande e gloriosa história brasileira”²³.

O momento não poderia ser melhor para a reedição da iniciativa. O tricentenário, teimava o pintor, pedia ainda mais pela “necessidade que tínhamos, e que temos, agora e sempre, de um museu regional, que cabe e se impõe dentro das muralhas do Forte do Castelo, o último vestígio existente do nascimento de nossa capital, porque foi aí que o grande fato se passou”. O sentido pedagógico de construção de uma identidade regional/nacional era explícito: “Precisamos de um museu onde o público vá, quotidianamente e gratuitamente aprender a história de Belém, a história do Pará, seus efeitos e o seu evoluir nos três séculos que conta de existência”. Por isso mesmo, a responsabilidade com o salvamento da história passava a ser um dever social, de todo cidadão e do poder público, já que o progresso e a vida moderna se encarregavam de apressar a destruição dos rastros e indícios de outrora: “A cidade de Belém já começou a destruir para construir, e quantos fragmentos dignos não se vão perdendo para sempre. Deveríamos guardar os desenhos, as fotografias, as reproduções coloridas de usos e costumes de tudo que passa, se transforma, evolui e não se reproduz mais”. Em vista disso e dos valores subterrâneos que um museu poderia legar ao futuro, a história proposta por Theodoro Braga era milimetricamente arquitetada em valores cívicos e civilizadores, capazes, no seu entender, de moldar o indivíduo pela educação: “Ninguém desconhece o valor que na educação de um povo, sobretudo na purificação dos costumes, tem a freqüência dos museus, escolas permanentes de elevação moral e cultura mental”²⁴.

Não pense o leitor, no entanto, que a criação de um museu, nos moldes que pretendia o pintor paraense era tarefa fácil. Apesar da idéia de exposição da história como uma espécie de resumo elucidativo, o projeto ambicionava traçar uma galeria com “todos os objetos e documentos que se

relacionassem com os mais antigos personagens da nossa história”. Lá estavam os velhos conhecidos dos literatos, mas ainda ausentes do cotidiano do povo. Na lembrança de Theodoro, os personagens vinham como itens de uma história cronológica, tal qual era descrita nos manuais da época. Assim, ficariam dispostos o padre Vieira como imagem da missão colonial, do mesmo modo que “a época turva da cabanagem” estaria representada por uma legião de imortais — Felipe Patroni, padre Prudêncio, Batista Campos, e os dois Romualdos; o desenvolvimento econômico e a participação na guerra do Paraguai, com as figuras do general Gurjão, do Dr. José da Gama Malcher e de Júlio Cezar Ribeiro de Souza; além, é claro, de figuras únicas, aparentemente atemporais, pelo seu pioneirismo ou heroísmo pátrio, como por exemplo, o major Antonio Ladislau Monteiro Baena, reputado por essa geração como o primeiro historiador da Amazônia, e o maestro Carlos Gomes, numa alusão a seus feitos na vida e à ritualização de sua morte, ocorrida em Belém, em 1896²⁵. Mas apenas a entronização dos vultos pátrios não satisfazia. Era necessário ligar as glórias do passado à história do presente, com a exposição de “outros documentos antigos”, fontes primeiras para inquirir, “cronologicamente, a nossa vida, evolução e progressos realizados”²⁶.

Tocando fundo nos brios dos paraenses, Theodoro afirmava ser Belém uma capitais do país “dissonante nesse concerto de cultura cívica e intelectual”, ao mesmo tempo em que chamava a atenção do governo local, para a “grave lesão” que era o completo desaparecimento e perda das relíquias que, muitas vezes, iriam abastecer a coleção de algum antiquário distante. As perguntas eram cheias de significados: “Onde estão as bandeiras que os bravos paraenses tomaram aos franceses de Caiena, ao mando do brigadeiro Manoel Marques d’Elvas Portugal, em 1809? Onde as efígies imperiais, diante das quais, em dias de gala, passávamos reverentes, todos nós, na sala do dossel do palácio? E os canhões que defenderam a terra paraenses em 1625, repelindo os holandeses, que se fixaram nas margens do Xingu?

Os de Sant'Ana dos Tucujus?”. Concluindo, a seguir, o pintor exprimia em desafogo: “Tantas coisas, tantos fatos, tantos objetos espalhados, desaparecidos, sonegados, que pertenceram à nossa história e que, infelizmente, jamais readquiriremos. Não percamos tudo, porém. É tempo. Urge organizarmos o museu cívico da história e da arqueologia do Pará!”²⁷. O grito aberto ecoou de pronto. Não exatamente com a criação do museu histórico, mas com uma comissão para organizar as festas do tricentenário da cidade. Eram 12 representantes diretamente envolvidos com o evento, sob a presidência de um velho amigo de Theodoro Braga, o Dr. Ignacio Baptista de Moura, engenheiro e historiador de renome na capital do Pará²⁸. Também participavam os senhores Luiz Estevam de Oliveira, juiz do Tribunal de Justiça do Estado e representante do presidente da República, Venceslau Braz; o Dr. Antonio Pinheiro, intendente de Belém; o Dr. Carlos Cotello, representante do governo português; o Dr. Raymundo Vianna; João Affonso do Nascimento, pintor, jornalista e crítico de arte; o Dr. Emílio do Amaral; o Dr. Henrique Santa-Rosa, diretor da Port of Pará; o Dr. João de Palma Muniz; o Capitão Olavo Vianna e o coronel Raymundo Brasil, representantes militares; além, é claro, do próprio Theodoro Braga. Aqui começa um outro capítulo dessa história.

¹ Em várias revistas e jornais, Theodoro Braga anunciava suas lições de desenho e pintura, duas vezes por semana, ao preço de 50\$000 mensais, em seu próprio ateliê. Cf. “Anúncio – Ensino”. *RP*. v.1, n.1. Belém, 30 de janeiro de 1909.

² Refiro-me à exposição iniciada em 11 de junho de 1909, com 26 telas de Carlo Di Serri, no salão do Teatro da Paz. Cf. Theodoro Braga, “A arte no Pará, 1888-1918”, p.155.

³ IHGSP, CTB, Anotações: “Pintura em Belém – exposição escolar de 1909”, pacote 7, maço 13; Theodoro Braga, “A arte no Pará, 1888-1918”, p.155.

⁴ Theodoro Braga, “A arte no Pará, 1888-1918”, p.156.

⁵ IHGSP, CTB, Comentário de Pontes de Carvalho endereçado a Theodoro Braga, Belém, 3 de fevereiro de 1910.

⁶ Theodoro Braga, “A arte no Pará, 1888-1918”, p.159.

⁷ Idem, p.156.

⁸ Theodoro Braga, “A arte decorativa entre os índios selvagens da foz do Amazonas”. *RIHGP*. v.1, n.1. Belém, 1917, pp.49-52.

- ⁹ José Girard, “Trôco unico”. *FN. Belém*, 1 de fevereiro de 1913, p.1.
- ¹⁰ IHGSP, CTB, *Requerimento sobre o Forte do Castelo*, assinado por Theodoro Braga, Pontes de Carvalho e Firmo Cardoso. Belém, 23 de agosto de 1911.
- ¹¹ Idem, ibidem.
- ¹² IHGSP, CTB, Anotações: “Pintura em Belém — Francisco Estrada, 1911 — Comentário de Alves de Souza a Theodoro Braga”, pacote 7, maço 13.
- ¹³ Theodoro Braga, “A arte no Pará, 1888-1918”, p.157.
- ¹⁴ Idem, p.158.
- ¹⁵ Sua primeira mostra foi ainda em 1912. *FN. Belém*, 19 de setembro de 1912, p.2. Vale lembrar que, em meio a essa mostra, o *Círculo dos Reporters* estava transformando-se em Associação de Imprensa do Pará, fundada efetivamente em 24 de novembro, com seus estatutos aprovados em 11 de novembro de 1912. Vide os *Estatutos da Associação de Imprensa do Pará*. Belém: Typ. Foreliza de Zeferino & Irmão, 1912.
- ¹⁶ Theodoro Braga, “A arte no Pará, 1888-1918”, p.158-9 e *FN. Belém*, 6 de junho e 22 julho de 1913, p.1. Cf. também José R. Teixeira Leite, “Luís Graner y Arrufi (1863-1929)”. In: *Pintores espanhóis no Brasil*. São Paulo: Espaço Cultural Sérgio Barcellos, 1996, pp.46-53.
- ¹⁷ Theodoro Braga, *Apostillas de história do Pará*. Belém: Imprensa Oficial, 1915. Sobre essa última tese e sua representatividade no contexto brasileiro da época, ver Susan K. Besse, *Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil, 1914-1940*. São Paulo: Edusp, 1999, especialmente pp.98-181.
- ¹⁸ Candido Costa, *A fundação de Belém: reivindicação histórica, consoante à narrativa do historiador português Bernardo Pereira de Berredo, que fora Governador e Capitão General do Estado do Maranhão, nos annos de 1718-1722. Estudo histórico*. Belém: Typ. da Livraria Loyola, 1915; José Coutinho de Oliveira, *Lendas amazônicas*. Belém: Livraria Clássica, 1916; João de Palma Muniz, *Estado do Grão-Pará: imigração e colonização. História e estatística, 1616-1916*. Belém: Imprensa Oficial do Estado do Pará, 1916; Alfredo Lamartine, *O tricentenário da fundação de Belém*. Pará: Livraria Bittencourt, 1915; Manoel Barata, *A antiga produção e exportação do Pará: estudo historico-economica*. Belém: Livraria Gillet, 1915.
- ¹⁹ Theodoro Braga, “Palavras previas”. In: *Apostillas de historia do Pará*. Belém: Imprensa Oficial, 1915, p.2.
- ²⁰ Idem, p.3.
- ²¹ Theodoro Braga, *Apostillas de historia do Pará*. Belém: Imprensa Oficial, 1915, p.69.
- ²² Pierre Nora, “Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux”. In: *Les lieux de mémoire I. La République*. 4ª ed. Paris: Gallimard, 1997, pp.23-43.
- ²³ Theodoro Braga, “Valor das reliquias historicas, como principal meio de incentivar o patriotismo e esclarecer os pontos da historia regional”. In: *Apostillas de historia do Pará*. Belém: Imprensa Oficial, 1915, p.69.
- ²⁴ Idem, p.70.
- ²⁵ Sobre esses personagens, consultar Raymundo Ciriaco Alves da Cunha, *Chorographia da Provincia do Pará*. Belém: Typ. do Diário de Belém, 1887; e *Paraenses Illustres*. 2ª edição aumentada. Belém: Typ. de J. B. dos Santos, 1900; Lino de Macedo, *Amazonia: repositório alfabético de termos, descrições de localidades e homens notáveis*. Lisboa: Typ. de Adolpho Mendonça, 1906; Theodoro Braga, *Noções de chorographia do Estado do Pará*. Belém: Empreza Graphica Amazonia, 1919; Lopes Gonçalves, *Chorographia da Amazonia*. Rio de Janeiro: Typ. de Pimenta de Mello, 1922; Arthur César Ferreira Reis, *Síntese de história do Pará*. Belém: Revista de Veterinária, 1942; Ernesto Cruz, *Procissão dos séculos: vultos e episódios da história do Pará*. Belém: Imprensa Universitária, 1952; Alberto Gaudêncio

Ramos, *Cronologia eclesiástica da Amazônia*. Manaus: Sérgio Cardoso, 1952; e Ricardo Borges, *Vultos notáveis do Pará*. Belém: CEC, 1970.

²⁶ Theodoro Braga, Valor das reliquias historicas, p.70.

²⁷ Idem, p.71.

²⁸ Ignacio Moura (1857-1929) era formado pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro. Foi o primeiro presidente do IHGP, em 1917. Além de relatórios de viagem, como *De Belém a S. João do Araguaia*. Rio de Janeiro: Garnier, 1910, Ignacio Moura escreveu vários trabalhos de história do Pará, inclusive para álbuns comemorativos, entre os quais, os artigos "Histoire du Pará" e "Industries" para o álbum *L'État du Pará*. Paris: A. Lahure, 1897, pp.1-11 e 107-114. Sobre o índio, vide "Sur le Progrès de l'Amazonie et plus ses Indiens". *Internationalen Amerikanisten Kongres*. Wien, 1908. Leipzig: A. Hartleben, 1910, v.16, pp.541-556.

6. A história em almanaque: Belém do Pará completa trezentos anos.

Por obra de um comitê de notáveis, o projeto do pintor ganharia escopo, agora por meio de um trabalhoso retorno às tais fontes do passado. Desse modo, o decorrido volvia ao presente em forma de almanaque festivo ainda em 1915, para o deleite do intelectual e do leitor comum que o folheasse numa das livrarias da cidade. Em meio ao regozijo, publicou-se um *Anuario de Belém em comemoração de seu tricentenário, 1616-1916: historico, artistico e commercial*. Propositadamente alinhados, de modo aleatório, estavam os velhos cronistas do Império, os jovens poetas contemporâneos, os relatos e narrativas de viajantes e naturalistas que aportaram na Amazônia. Noutras páginas, elegantemente adornadas com clichês e bordados, podia-se acompanhar as datas e efemérides locais, fotografias, poemas, documentos antigos, anúncios das principais casas de comércio, pequenas biografias de fidalgos e cidadãos ilustres — tudo bem ao figurino da época. As veneráveis figuras sonhadas por Theodoro Braga para galeria do museu histórico, estavam ali traduzidas para a linguagem e anseio do presente, conformando os ideais da nova identidade nacional contemporânea. Os exemplos eram vários. O velho historiador Antonio Ladislau Monteiro Baena era retomado para demonstrar como havia mudado o “caráter” do homem local. Afirmara o cronista, nos idos de 1838, que os paraenses eram “essencialmente dóceis, amantes das delícias, dos festins, do repouso e brandura da vida e com todos os gasalhosos”¹. Os reparos vinham como uma nota da redação: “Ao tempo em que Baena escreveu esta sua opinião sobre o nosso estado intelectual, não se tinha ainda verificado o acentuado progresso que a instrução pública alcançou no Pará republicano”, completando tudo isso com uma estatística dos grupos escolares existentes na capital e interior do Estado². Essa era a resposta do triunfo da civilização.

Civilização, eis a palavra-chave. Os engenheiros investidos de historiadores sabiam muito bem tratar do assunto, segundo os cânones da época. Henrique Santa Rosa era um desses.

Freqüentador assíduo das rodas intelectuais da cidade, figura constante nas listas de compradores de obras de arte, e principalmente conhecido como um arrojado urbanista, Santa Rosa desenhou uma *Visão futura* da capital do Pará, comparando-a com Belo Horizonte e São Paulo, as únicas que, segundo ele, observam as novas orientações na criação de “bairros higiênicos e núcleos de construções econômicas, onde as comodidades de ar, espaço, luz, viação, água e esgotos, constituem condições previamente estabelecidas, correspondendo, pelo seu valor, às circunstâncias mais ou menos favorecidas das classes da população a que se destinam”. Apesar de todo o progresso, Belém ainda era “uma cidade por fazer”, concluía o engenheiro, pois sofria já os grandes problemas de uma metrópole moderna que, assim como “a capital federal, com suas vilas operárias em que se tem consumido centenas de contos”, mantinha ainda serviços públicos deficientes. Por isso mesmo, sua visão futura era a do planejador urbano, envolto em mapas, pranchetas e números, seguindo as diretrizes dos norte-americanos que haviam dado mostras de “cidades modelos construídas ou reformadas em poucos anos”³. Santa Rosa queria provar com tudo isso que a história dos três séculos decorridos já não bastava – o lugar do passado era o livro, o museu e a memória. Por isso mesmo, agora era a hora de confrontar o pretérito com futuro.

Se lembrar das efemérides, nas “datas paraenses”, era dever cívico⁴, grafar as cenas pitorescas do presente era indício de um olhar apurado com os valores, hábitos e tradições do povo – assuntos preferidos para o deleite dos poetas, como Rocha Moreira, numa *Scena guajarina*, em sua última estrofe de versos parnasianos:

*“E beirando a erva selva uma igara serpeia
Na água inquieta, em que chora o remo luzidio,
Enquanto em cima o sol toda a floresta ondeia”*⁵

O almanaque era isso mesmo: poderia se estar lendo um poema escrito por um soldado poeta, durante a guerra do Paraguai⁶, como foi o caso daquele Júlio Cezar, já referido por Theodoro Braga,

para, logo a seguir, deparar com as histórias fantásticas e visionárias dos primeiros viajantes que cruzaram a Amazônia, ainda no século XVI, antes da conquista portuguesa⁷. Ou ainda ver uma tela através da leitura de um poema, ou vice versa, como propôs Elmira Lima, uma poetisa espírita que, em seu *Téla amazonica*, revisitava uma das facetas da região mais conhecida e divulgada mundo afora. No poema, uma onça maracajá “mostra os dentes hostis a uma cotia brava, que se furta veloz na rápida carreira”. Aqui a limpidez do cenário contrasta harmoniosamente com a selvageria da vida animal: “E na margem do rio intumescido e brando, suspensa a uma raiz que a correnteza lava, ágil sucuriçu enrosca-se traiçoeira”⁸. Como num passe de mágica, o almanaque poderia inverter os papéis levando o pintor para dentro da cena e as tintas para as mãos do poeta – artimanhas da literatura. Foi assim que o padre Antonio Gomes de Britto, entusiasta que era da pessoa de Pedro Américo, resolveu escrever, especialmente para o anuário comemorativo, um poema evocando seu ídolo.

*“ – Na Itália, uma noite, falavam, saudosos,
Que, havia momentos, morrera um pintor.
Quem fora esse gênio?... qual fora o seu berço?...
Que pátria o lamenta nos braços da dor?!...”⁹*

Em meio a inúmeros relatos, estudos e memórias históricas constitutivas do passado amazônico, a evocação das artes continuava obrigatória. Ao lado da descrição do passado jesuítico, ou da topografia de uma cidade que resistiu ao avanço do levante cabano de 1836, Pedro Américo inscrevia-se nos “anais da história”, como “imortal das belas artes”, incapaz de morrer, assim como Cartago não desapareceu¹⁰. Seja como for, o recado mais preciso desses literatos foi certamente da capacidade das fontes da história de resistirem ao tempo. O fôlego dos documentos foi uma arma na mão dos historiadores do passado. Se ainda não está claro é bom que se enfatize – tudo, ou grande parte, do que sabemos sobre o passado, a começar pelas legítimas fontes da história, foi forjado pela arrumação, seleção, compilação e

“descoberta” desses literatos-historiadores. Não se engane o historiador que está sempre em busca de suas fontes primárias inéditas, pois elas não foram inocentemente parar nas prateleiras, repertórios e catálogos dos arquivos. A descoberta da história por essa geração de intelectuais paraenses, em meio a um desses marcos festivos, é o melhor indício de que estamos pisando em solo minado. Se o que empolgava esses literatos eram brasões, cartas-patentes, bandeiras, mapas e hinos, não há porque duvidar de seu instinto de antiquário, fundamental na preservação das fontes antigas. Passados tantos anos, é de se notar que os cuidados com armadilhas da história e com a labuta de seus gentis arrumadores tem que ser redobrados. Em meio a tudo isso, essa geração, pretendendo-se formadora da nação moderna, levou adiante seu objetivo: criar o gosto pela história e pelo passado. Como se deu esse processo ao longo dos anos seguintes, passa ser a assunto para mais adiante.

¹ Antonio Ladislau Monteiro Baena, “Os paraenses”. In: Ignacio Moura (org.), *Anuario de Belém em comemoração de seu tricentenário, 1616-1916: historico, artistico e commercial*. Belém: Imprensa Oficial, 1915, p.11, cujo trecho foi extraído da obra *Ensayo corographico sobre a Província do Pará*. Pará: Typ. Santos & Menor, 1838.

² Ignacio Moura (org.), *Anuario de Belém*, p.11.

³ Henrique Santa Rosa, “Visão futura”. In: Ignacio Moura (org.), *Anuario de Belém*, p.12-14.

⁴ “Datas paraenses”. In: Ignacio Moura (org.), *Anuario de Belém*, p.14, 29, 86.

⁵ Rocha Moreira, “Scena guajarina”. In: Ignacio Moura (org.), *Anuario de Belém*, p.190.

⁶ Julio Cezar Ribeiro de Souza, “Salve! Pará!”. In: Ignacio Moura (org.), *Anuario de Belém*, p.16.

⁷ Ignacio Moura, “Primeiros viajantes do Amazonas: século XVI”. In: *Anuario de Belém*, p.20-27.

⁸ Elmira Lima, “Téla amazonica”. In: Ignacio Moura (org.), *Anuario de Belém*, p.27.

⁹ Antonio Gomes de Britto, “Pedro Américo”. In: Ignacio Moura (org.), *Anuario de Belém*, p.30.

¹⁰ Idem, ibidem. Ver, do cônego Ricardo Rocha, “Os jesuitas e a civilização do Brazil”, e Cecilio Franco, “Topographia de Cameté em 1836: suas producções e outras lembranças”. In: Ignacio Moura (org.), *Anuario de Belém*, p.32-35 e 108-112, respectivamente.

Capítulo 2.

Datas antigas, festas modernas, 1916-1923.

1. Um outro diálogo com a França: Theodoro Braga e a história nacional.

Se um visitante desavisado, em passeio por Belém nos idos de 1916, quisesse ver o fruto do trabalho dos pintores da terra, certamente ficaria decepcionado. Especialmente se levasse em conta que se tratava de um ano com muitos festejos e solenidades. Mas se o forasteiro procurasse entender o significado daquela ausência de quadros nas galerias de arte e no, sempre aberto, *foyer* do Teatro da Paz, ficaria surpreso em saber a maneira que os artistas e intelectuais da cidade encontraram para exprimir suas atitudes diante da efeméride do tricentenário de fundação da capital do Pará. Entre o final de 1915 e o início de 1917, a solidão dos ateliês de pintura deu lugar a um burburinho impressionante em outras seara das artes paraenses, principalmente no campo literário. Para se ter uma idéia disto, a última mostra de destaque na imprensa local ocorreu em outubro de 1915, numa casa comercial, à travessa Campos Sales, pela mão da Sra. Christina Capper Alves de Souza, esposa de um atuante jornalista e escritor local. Depois disso, outra exposição só foi vista em março de 1917, agora no Teatro da Paz, quando o pintor italiano Paolo Forza, àquela altura já completamente cego, trouxe a Belém um evento coletivo de 83 pintores nacionais e estrangeiros, com cerca de 397 obras, incluindo quadros seus¹. O que então teria acontecido durante esse tempo de estio? Longe ter sido uma época improdutiva e de declínio nas artes plásticas, como se vinha anunciando desde as primeiras crises da borracha em 1908, o que se viu a partir de 1916 foi, pelo contrário, uma vigorosa inserção política dos intelectuais paraenses na arena pública e nos debates sobre a história do Brasil e da Amazônia.

Enquanto ganhava eco a tão propalada queda dos preços da goma no mercado internacional, houve em Belém um grande investimento no campo das letras e das artes, que na época se

chamou de movimento de “renovação”. Os objetivos mais explícitos já estavam ensaiados nas ações de alguns letrados da primeira década, como o próprio Theodoro Braga. E, sem nenhuma dúvida, o que estava em jogo para esses pintores e literatos era o interesse de tentar definir o papel e a importância da Amazônia na história do Brasil. O desvio do traço europeu e a ambigüidade nas cores e formas sugeriam novos significados às diferenças do Velho Mundo. Durante esse período, as pesquisas históricas realizadas pelos literatos ficaram mais evidentes com a escolha de “datas históricas” para a veiculação pública de suas pretensões políticas. A história, mais do que qualquer outro tema, passou a ser o ponto de convergência das preocupações e dos diálogos de então. Nesse aspecto, Theodoro Braga teve, mais uma vez, forte projeção sobre o roteiro das comemorações e das publicações que ocorreram a partir de 1915. Até aí nenhuma novidade. O surpreendente nessa história foi como se deu esse processo de gestação dessa nova leitura da história nacional, sob a espreita amazônica. De fato, esses intelectuais estavam construindo, a partir de suas memórias individuais, aquilo que eles acreditavam representar a história para a nação como um todo. Se a experiência pessoal era coisa privada, o passado nacional era bem comum e patrimônio de todos. Isto significa dizer que, se a pintura de uma tela ou escrita de um livro resulta, à primeira vista, de uma faina particular, a guarda do passado nacional, expresso nos documentos antigos, passou cada vez mais a ser depositado em arquivos públicos, sob a custódia de historiadores de ofício.

Era comum afirmar a responsabilidade dos historiadores em acender na alma do povo o interesse em lembrar do passado e, ao mesmo tempo, impedir que o riscado dos velhos dias desaparecesse sem que os fatos chegassem ao presente e fossem transmitidos de geração em geração. Não era sem sentido a angústia de Theodoro Braga em guardar vestígios, recuperar papéis velhos e procurar pegadas que indicassem os caminhos mais seguros de descoberta da verdadeira história, tal qual havia acontecido. Mas — é necessário que se diga — nem tudo devia ou merecia ser lembrado. Mal

comparando, vale dizer que, se um homem comete erros que prefere esquecer, também uma nação deve ocultar seus dias sombrios. O trabalho do literato-historiador crescia justamente nesse paradoxo entre a obrigação da verdade e a fidelidade à memória da pátria. Nas polêmicas divulgadas na imprensa paraense das primeiras décadas do século XX, sempre aparecia o receio de aviltar e ferir a honra do país. Os exemplos são inúmeros. Em 1916, era diretor da Biblioteca e Arquivo Público do Pará um velho amigo de Theodoro Braga e freqüente comprador de suas telas históricas, o Dr. Paes Barreto. Este sujeito, empolgado com as pesquisas do amigo, vinha, desde 1908, publicando, nos jornais diários, uma série de artigos sobre história, nos quais essa perspectiva esteve expressa de modo eloqüente. Se por um lado creditava à escravidão negra a culpa por muitas das inúmeras mazelas do país e da Amazônia², por outro, afirmava que a evolução da “história brasileira” confirmava o preceito científico da superioridade racial dos brancos que, “natural e gradualmente”, dominariam negros e índios, ao ponto de simplesmente desaparecer “todos os seus vestígios característicos étnicos de inferioridade e formar com a superior um novo corpo harmônico e coeso, homogêneo, de igual força e igual inteligência” — era como se fosse uma “transusão de sangue” em meio à história³.

O esquecimento dos tempos do cativo e a diluição do colorido racial na Amazônia revelam facetas e ambigüidades do que a ciência positiva pretendia sobre a verdade histórica. Para esses intelectuais paraenses, a realidade se construía por uma série de dados claros e distintos, que se encadeavam por uma ordem cronológica como uma sucessão de causas e efeitos. Cabia ao historiador a formatação e o ordenamento dos acontecimentos pretéritos. Uma das empreitas mais importantes era, acreditavam esses intelectuais, a de organizar e facilitar a leitura da história. Mas essa tarefa não se dava de maneira muito simples e tranqüila. Os relatos e interpretações postos à prova do leitor — num amplo quadrante de consumidores de todos os tipos — eram sujeitos a uma filtragem prévia que, no enleio do

passado, pudesse conservar os elementos dignos de serem levados ao conhecimento dos interessados, e dos estudantes em especial. As teses escolares de Theodoro Braga, lançadas em 1915, são o melhor exemplo disto⁴. Não era sem razão que os professores sugeriam, a seus jovens alunos, a leitura de romances históricos — habilíssimos sedutores de gerações. Nas listagens das bibliotecas escolares de Belém, e em algumas do interior do Estado, o romantismo renovava essa forma de curiosidade, no testemunho das imagens ficcionais de variadas origens, em que o inglês sir Walter Scott (1771-1832), o francês Alexandre Dumas (1802-1870), o português Alexandre Herculano (1810-1877), e o brasileiro José de Alencar (1829-1877), via de regra apareciam entre os mais citados, desde os fins do século XIX⁵.

Era importante desenvolver e definir as vinhetas da história por meio de um pequeno manual de escola primária. Lá estariam as primeiras e as mais remotas balizas que norteariam a vida do futuro cidadão, em diálogo com os cenários imaginados pelos romances. Para um historiador emerso da pintura, como era o caso de Theodoro Braga, não havia grande incompatibilidade entre a história escrita para as crianças e os interesses dos adultos e eruditos. Essa perspectiva do pintor paraense, fundamental nas matrizes do modernismo, possui uma longa história, forjada desde os tempos de seu aprendizado nos ateliês parisienses. Foi por intermédio de seu mestre, Jean-Paul Laurens, que Theodoro Braga teve a chance de conhecer Ernest Lavisse (1842-1922), um dos principais personagens dos estudos históricos na França no fim do século XIX e inícios do século XX. E exatamente aqui está o principal aprendizado sobre como divulgar a história à massa do povo. A questão exige algumas explicações. Lavisse pertenceu, na década de 1890, à mesma geração de letrados franceses que tomou consciência do atraso das ciências humanas na França em relação à chamada escola histórica alemã. Já havia sido colaborador de Victor Duruy, outro historiador, ministro e conselheiro de Napoleão III, participando em seu gabinete da criação de uma Escola de Altos Estudos, com o anseio de instituir em Paris um centro de investigações,

especializado em filologia e crítica de arte e literatura. Foi o próprio Theodoro Braga quem lembrou, em suas anotações, que o jovem Lavissee muito contribuiu, ainda na década de 1860, para a educação do príncipe, filho do imperador⁶. A tragédia da guerra Franco-Prussiana, em 1870, o privou de seu aluno e o levou a aproximar-se dos inimigos. É que vitória da Prússia foi interpretada também como o sucesso da pedagogia que havia moldado o sentimento nacional dos soldados germânicos⁷.

A partir de sua própria experiência, Lavissee começou um diálogo, ainda que surdo, com os historiadores alemães, consagrando inúmeros trabalhos à história da Prússia e suas conotações no pós-1871⁸. O resultado disto lhe valeu o ingresso na Sorbonne, a partir de 1880, para ensinar história



Figura 30 — Ernest Lavissee em sua residência, em Paris, 1900.

Acervo: IHGSP. CTB.

moderna e, ao mesmo tempo, participar de um grande projeto de renovação do ensino escolar e universitário, levado a cabo por Jules Ferry e seus colaboradores, como parte da reestruturação nacional que definiu o limiar da Terceira República. As idéias de Ferry e Lavissee foram fundamentais — agora posso afirmar — para a elaboração do retrospecto da história da arte amazônica escrita por Theodoro Braga em 1918, e não é difícil entender o significado disto. Os franceses queriam, a todo custo, substituir a velha França impregnada pelas persistências do Antigo Regime, reacionário e católico, por um país leigo e democrático. O pintor paraense, por seu turno, mesmo não tendo abandonado suas ligações estreitas com

as Igreja Católica, procurou omitir e esquecer o passado colonial e imperial da arte paraense, exatamente pela proeminência de artistas criados à porta dos templos, nas oficinas jesuíticas ou sob a proteção de bispos e párocos. Tanto lá como cá, era a hora e a vez da arte e da história republicana. As aproximações, no entanto, vão muito além. Os elogios de Theodoro Braga ao francês, também sugerem uma inspiração de natureza profissional. É que Lavissee militou praticamente a vida inteira entre a história, o ensino e a ação cívica, atuando, de fato, em duas carreiras paralelas. Por um lado, foi diretor de escola, forjando um novo preceito para a divulgação científica. Como parte disto, publicou uma obra monumental sobre a história universal e da França⁹. Essas coleções, executadas com a colaboração de renomados intelectuais — é bom que se diga — foram, por muito tempo, aceitas com um lacre de autoridade incontestável.

Não obstante o trabalho de investigação histórica, Lavissee também foi, por outro lado, uma figura de proa nos tempos da República, responsável mesmo pelos destinos de amplos projetos educacionais e culturais na França. Depois de 1904, ocupou a direção da famosa Escola Normal Superior, centro de formação dos futuros professores dos liceus e universidades, permanecendo no cargo por 14 anos ininterruptos. O importante aqui é enfatizar que não se tratava apenas de responsabilidades administrativas, mas, antes de tudo, de um posto de confiança cujo titular devia agir como mentor na formação da elite do ensino, exatamente no momento em que as querelas políticas entre conservadores e republicanos radicais ganhavam ênfase na agenda francesa¹⁰ — e aqui está mais uma inspiração de Theodoro Braga. A razão disto é que, nesse momento, Lavissee decide começar pela base de tudo. Acreditava o historiador que os níveis secundário e superior eram menos decisivos na formação da consciência nacional do que o ensino primário, nas escolas leigas e obrigatórias, cuja rede havia sido estabelecida no país inteiro por Jules Ferry num incessante combate contra as escolas confessionais. Lavissee entrou convicto nessa briga, redigindo pequenos manuais de história da França que, contados às

crianças, vendidos ou distribuídos em milhões de exemplares durante dezenas de anos, se tornariam o mais legítimo breviário histórico da consciência francesa republicana¹¹. Nessas cartilhas, textos e imagens imiscuíam-se numa pregação patriótica e ufanista, na forma de assertivas simples, que, repetidas, marcariam para sempre a lembrança dos espíritos ainda ingênuos¹² — já que, de outro modo, não teriam o mais remoto meio de acesso a outra versão da história.

Os resumos didáticos, na forma desses pequenos manuais, expunham os elementos considerados indispensáveis para desenvolver o sentimento histórico nas crianças e jovens. O historiador Georges Gursdorf, que percebeu a importância de Lavissee para as memórias e esquecimentos dos franceses sobre a revolução de 1789, afirma que os exemplos mostrados nos livros eram como que “senhas com que se reconheciam os membros da comunidade francesa — *De viris illustribus* para o uso das crianças das escolas, o evangelho legendário”¹³. Os exemplos eram inúmeros: os antepassados gauleses; o Grande Ferré destruindo os rivais ingleses, durante a Guerra dos Cem Anos; as heroínas Jeanne Hachette e Joana D’Arc; a bondade do rei Henrique IV e sua galinha cozida; os reis maus e os bons; Luís XIV como símbolo de uma corte perdulária; o sinistro Luís XV e, finalizando, a libertação revolucionária, que pôs fim às trevas do absolutismo, trazendo a alvorada da democracia republicana. Essa não é uma lista completa, mas é o quanto basta para os argumentos desta tese. Nos manuais de Lavissee, o que era mostrado importava tanto quanto o omitido. Num eficiente jogo político, a exibição de valores pátrios e republicanos encobria e refreava os valores tradicionais e qualquer forma de espiritualidade de cunho religioso. Nos manuais da Terceira República, as origens da França eram evocadas pela resistência corajosa de Vercingetórix — que sucumbiu diante das trapaças do invasor Júlio César. Desde lá, o poder infame dos reis impunha-se, quase sempre, contra o povo. Este só seria recompensado com a revolução, nas máximas da liberdade, igualdade e fraternidade — epicentros ideológicos dos pontos escolares de Lavissee. Fazia

parte do ponto escolar, a lembrança de que “os maus perderam o combate que há muitos séculos travavam contra os bons”¹⁴ — não havia preceito melhor.

Mas é praticamente impossível, apesar das inúmeras pesquisas, avaliar a tamanha influência que esses pequenos manuais exerceram, durante várias décadas, na formação da consciência nacional num país como a França. O problema é ainda mais grave em se tratando da circulação desse tipo de publicação nos liceus e ginásios da Amazônia, na primeira metade do século XX. Eidorfe Moreira, pioneiro nesse tipo de investigação, sugeriu que nessa literatura histórica e didática, subjazia, como principal formulação científica, a projeção de uma sociedade *civilizada*, calçada na idéia de *progresso* e na *evolução* cultural¹⁵. Porém, se essa produção historiográfica se forjou num diálogo constante com a França, reconstruindo e manipulando o mito da *belle-époque*, a partir da velha noção das “sociedades históricas” como critério de circunscrição de seu campo de saber¹⁶, houve, ainda nas primeiras décadas do século XX, uma sensível mudança no eixo das interpretações desses intelectuais. Não é difícil explicar esse postulado. Na Amazônia, os historiadores tiveram que conviver com um espectro ambíguo da região: de um lado a imagem sólida e ancestral da “terra de índio” e, do outro, as de Belém e Manaus como “centros de civilização”. Por isso mesmo, os primeiros livros didáticos de história utilizados nas escolas primárias — aqueles mesmos lidos por Theodoro Braga em sua formação escolar —, publicados a partir da década de 1860, estavam repletos dessas construções. A virada ocorreu justamente com a iniciativa dessa geração de Theodoro Braga, no início do século XX. As diferenças de leitura entre os historiadores, sobressaíram especialmente quando o assunto era o papel do índio e do mestiço na história das sociedades amazônicas. Se anteriormente a imagem do indígena era a de um ser distante da realidade, preso no passado, figura de uma época pré-colombiana, nas décadas seguintes os autores *incluíram* o indígena como objeto de

investigação histórica (ou pré-histórica) para, a seguir, descartar a possibilidade da inserção deste como expressão da história da *civilização*.

Ao lado da inspiração em Ernest Lavisse, Theodoro releu avidamente três autores paraenses do século XIX, com um evidente interesse de refazer o percurso de suas obras, sob uma outra leitura. O primeiro deles foi Joaquim Pedro Corrêa de Freitas, cujo manual, *Noções de Geographia e Historia do Brazil*, publicado originalmente em Belém, em 1863, foi lido no programa de estudos do Liceu Paraense, nos inícios da década de 1880, pelo adolescente Theodoro Braga¹⁷. O Dr. Freitas foi, por isso mesmo, apontado pela maioria dos autores como a principal figura do ensino no Pará na fase imperial. Sua trajetória profissional, por mais incrível que possa parecer, teve vários elos de aproximação com a de Lavisse e a do futuro Theodoro Braga, como professor e inspetor escolar (visitador de escolas) que foi, além, é claro, de ter ocupado o cobiçado posto de diretor da Instrução Pública da Província. Mas isso não foi o bastante. O próprio Theodoro Braga lembrou que a atuação de Joaquim Freitas como deputado na Assembléia Legislativa Provincial, onde teve assento por várias legislaturas, foi determinante nos debates sobre o ensino e o interesse pela história da Amazônia. Dessa experiência com a discussão parlamentar e de professor, surgiu a sua obra mais importante — uma série, intitulada *Ensaio de Leitura para uso nas escolas da Amazônia*, em três volumes, de acordo com o curso primário da época¹⁸, versando com grande ênfase sobre temas históricos, e outros assuntos gerais voltados para a geografia, literatura e poesia da terra.

Diferentemente do velho Joaquim Freitas, os outros dois autores relidos por Theodoro Braga foram seus contemporâneos e, de certo modo, partilharam alguns interesses de geração: um foi Theodoro Rodrigues que, apesar de ter tido maior projeção como poeta, alcançou boa repercussão com a sua *História do Brasil*, publicada em Belém, em 1898, cujo texto, segundo Theodoro Braga, teve a

“primazia de angular a história do país, entrelaçando-a à história da Amazônia”¹⁹. O outro autor, Arthur Vianna, já nos é sobejamente conhecido, desde a acalorada polêmica sobre o tipo de construção utilizada pelos portugueses no forte de Belém, tal qual foi descrito na tela histórica de 1908. Sua obra didática mais discutida foi *Pontos de História do Pará*, publicada também em 1898. Sendo assim, com essas fontes de debate, o trabalho de Theodoro Braga, e alguns de seus interlocutores, passou a construir uma outra interpretação da história da Amazônia e a incorporar uma outra versão do índio, como representação do nativo, em suas análises sobre a formação social e sobre o caráter do povo brasileiro — mas essa *inclusão*

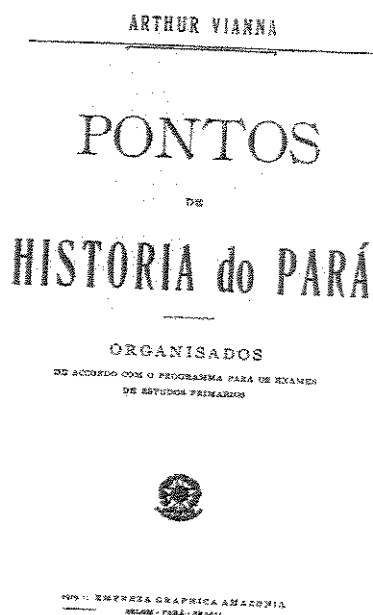


Figura 31 — Frontispício do livro *Pontos de História do Pará*, de Arthur Vianna, em sua 2ª edição de 1919, quando seu autor já havia falecido (1911). Esta reedição foi muito encorajada pelas polêmicas que envolveram A. Vianna e T. Braga.

Acervo: Biblioteca Pública do Pará.

se deu com o expresse objetivo da *exclusão*. Tomando emprestado os termos de Jean Copans, poder-se-ia afirmar que a leitura do índio pelos historiadores da época apresentava o duplo aspecto da *inclusão científica* e da *exclusão ideológica*²⁰. Esse viés de duplicidade tomou corpo quando os autores *incluíram* o indígena com o objetivo de *excluí-lo* dentro dos quadros da história da civilização. Os esforços de Theodoro Braga e de Ignacio Baptista de Moura, o mentor dos festejos do tricentenário da fundação de Belém, representaram os trabalhos mais conclusivos sobre o papel do “selvagem” diante da “civilização nacional”. Não custa nada esclarecer que, no mesmo ano em que o pintor apresentava sua tela no Teatro da Paz,

Ignacio Moura divulgava seu estudo *Sur le Progrès de l'Amazonie et plus ses Indiens*, no célebre Congresso Internacional dos Americanistas de 1908, em Viena – com uma explicação análoga e de fundo semelhante àquela visualizada no quadro de seu colega..

As publicações didáticas de Theodoro Braga frutificaram assim de um longo percurso que entrecruzou os domínios da pintura, da escrita e do ensino da história. A inspiração no nacionalismo franco-prussiano de Lavissee, cotejado com incursões em autores locais, garantiu a amplitude e o aprofundamento do literato nessa nova descoberta da Amazônia. A variedade das obras produzidas depois de 1908 dá sentido a essa nova perspectiva abraçada, redefinindo suas diferenças com o passado, e colocando suas interpretações em diálogo com o que estava ocorrendo aqui e alhures. Suas teses para o ensino de história, publicadas em 1915, já tinham grande repercussão, como já era de se esperar, em 1916, quando sai do prelo um outro livro, desta vez um *Guia do Estado do Pará*, ilustrado com desenhos, mapas e fotografias, revisitando os antigos estudos corográficos, tão comuns no século XIX²¹. Esses trabalhos foram postos à prova de fato, no ano seguinte, quando o pintor esteve à frente do Instituto Lauro Sodré, uma escola de formação profissional que, em Belém, rivalizava com o Ginásio Paes de Carvalho (antigo Liceu Paraense) e com a Escola Normal²². Nesse contexto, e nos anos subseqüentes, o grupo de Theodoro Braga e outros círculos de intelectuais da cidade marcarão definitivamente essa perspectiva pensada, por eles mesmos, como “nova” ou “moderna” no campo das letras e das artes amazônicas. Mas, se o universo desse modernismo é amplo demais para o escopo de uma tese, é possível mesmo assim visualizar alguns percursos desses intelectuais. Esta é a razão da escolha, que faço aqui, pelos domínios da história, certamente um dos mais explícitos na postura intelectual dessa geração.

- ¹ “Exposição da Mme. Alves de Souza”. *Folha do Norte*. Belém, 21 de Outubro de 1915, p.1; “Grande noite no Teatro da Paz”. *A Tarde*. Belém, 13 de março de 1917, p.1. Cf., também, Theodoro Braga, “A arte no Pará, 1888-1918”, p.159.
- ² Paes Barreto, “Repovoamento da Amazônia”. *O Jornal*. Belém, 29 de novembro de 1908, p.2.
- ³ Paes Barreto, “Visões da história”. *O Jornal*. Belém, 9 de novembro de 1909, p.2.
- ⁴ Theodoro Braga, *Apostillas de historia do Pará*. Belém: Imprensa Oficial, 1915.
- ⁵ *Lyceu Paraense: relatorio*. Belém: Typ. de Alfredo Silva, 1895; *A Escola: revista oficial de ensino*. v.1, n.2. Belém, 1900; v.2, n.16. Belém, 1901; v.5, n.53. Belém, 1904; *Revista do Ensino*. v.1, n.2. Belém, 1911.
- ⁶ IHGSP, CTB, Anotações: “Referências – Ernest Lavissee”, pacote 13, maço 4.
- ⁷ Sally Gershman, *Ernest Lavissee and the uses of nationalism*. Ph.D. Diss. University of Missouri, 1978, e Jean Glénisson, “Ernest Lavissee, 1842-1922”. In: André Burguière (org.), *Dicionário das ciências históricas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993, pp.486-888.
- ⁸ Ver, especialmente, Ernest Lavissee, *La marche de Brandebourg sous la dynastie ascanienne*. Paris: Hachette, 1875; *Essais sur l'Allemagne impériale*. Paris: Hachette et Cie, 1888; *Trois empereurs d'Allemagne, Guillaume I^{er} – Frédéric III – Guillaume II*. Paris: A. Colin, 1888; *Études sur l'histoire de Prusse*. Paris: Hachette, 1890; *La jeunesse du grand Frédéric*. Paris: Hachette, 1891; *Le Grand Frédéric avant l'avènement*. Paris: Hachette, 1893; *Études sur l'histoire de Prusse; ouvrage couronné par l'Académie française*. Paris: Hachette, 1896.
- ⁹ Ernest Lavissee & Alfred Rambaud, *Histoire générale du IV^e siècle à nos jours*. Paris : A. Colin, 1893-1905, 12 vol.; e, especialmente, a sua *Histoire de France illustrée depuis les origines jusqu'à la révolution*. Paris: Hachette, 1900-1911, 17 vol., esta escrita com a colaboração de muitos especialistas da estirpe de um Bayet, Bloch, Carré ou Coville. Sobre o contexto e o significado dessa obra, ver o excelente artigo de Pietas Erga Patriam, “L'‘Histoire de France’ de Lavissee”. In: Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*. 4^a ed. Paris: Gallimard, 1997, v.1, pp.851-902.
- ¹⁰ Pierre Nora, “Ernest Lavissee: son rôle dans la formation du sentiment national”. *Revue Historique*. v.228. Paris, 1962, pp.73-104.
- ¹¹ Ernest Lavissee, *L'année préparatoire d'histoire de France avec récits à l'usage des commençants. Ouvrage contenant ... des résumés, des questionnaires et un lexique*. Paris: A. Colin, 1890; *La première année d'histoire de France*. 63^a ed. Paris: A. Colin, 1902, este para o uso do curso médio, indicado para crianças entre 9 e 11 anos; e *Histoire de France: cours élémentaire*. Paris: A. Colin, 1914, com a publicação do manual completo para o ensino básico elementar.
- ¹² Ernest Lavissee, *Études et étudiants*. Paris: A. Colin, 1890; e *À propos de nos écoles*. Paris: A. Colin, 1895.
- ¹³ Georges Gursdorf, “Lenda e história”. In: *As revoluções da França e da América: a violência e a sabedoria*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p.12.
- ¹⁴ Idem, p.13.
- ¹⁵ Eidorfe Moreira, “Obras escolares paraenses de história”. *Revista de Cultura do Pará*. v.7, n.26-27. Belém, 1977, pp.79-84; “O livro didático paraense: breve notícia histórica. In: *Obras reunidas de Eidorfe Moreira*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1989 [1979], v.6, pp.5-147.
- ¹⁶ Para um crítica dessa concepção sobre as sociedades primitivas, “sem história” ou “pré-históricas”, vide Marshall Sahlins, *Islands of history*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- ¹⁷ IHGSP, CTB, Anotações: “Instrução Publica – livros didáticos”, caixa 9, pacote 35; e Eidorfe Moreira, *Obras escolares paraenses de história*, p.81.

¹⁸ Da qual consultei a 20ª edição, publicada em Paris, por Jablonski Vogt & Ca, em 1898.

¹⁹ IHGSP, CTB, Anotações: “Instrução Publica – livros didáticos”, caixa 9, pacote 35.

²⁰ Referência ao duplo aspecto do “discurso antropológico” na época clássica, quando os gregos chamavam de “bárbaros” a todos os “não gregos”, os “outros” ideologicamente excluídos do “centro da civilização”. No entanto era preciso estudar esses povos e descrevê-los em seu estado de barbárie. A essa ambigüidade Copans chamou de inclusão científica e exclusão ideológica. Cf. Jean Copans, “Da etnologia à antropologia”. In: J. Copans et al. *Antropologia: ciência das sociedades primitivas?* Lisboa: Edições 70, 1988, pp.11-41.

²¹ Theodoro Braga, *Guia do Estado do Pará*. Belém: Typ. do Instituto Lauro Sodré, 1916.

²² Theodoro Braga, *Dez meses de direcção do Instituto Lauro Sodré*. Belém: Typ. Gillet, 1917.

2. Desfiles do passado nacional: os três séculos de moda na Amazônia.

A formulação da história da Amazônia não se deu apenas nos livros escolares e na pintura de traços acadêmicos. O acompanhamento das mudanças na comemoração das datas cívicas indica que o meado da década de 1910 foi um momento privilegiado na Amazônia para se rever e reaver o passado. Em 1917, ainda nos ecos de seu tricentenário, Belém assistiu um momento privilegiado dessa efervescência – uma exposição sobre os três séculos dos trajes e da moda paraense. O evento revisitou a abolição e o próprio tricentenário, numa mostra inaugurada no 13 de maio daquele ano, no salão nobre da Associação de Imprensa de Pará, pelo comendador João Affonso do Nascimento – crítico de arte profundamente afinado com Theodoro Braga e já conhecido do leitor. Foram 56 aquarelas, sépias e

Figura 32 — *Hoje e ontem*, charge de Theodoro Braga, publicada na *Revista Paraense*, v.1, n.4, 13 de março de 1909.

Acervo: Coleção de Clóvis de Moraes Rêgo



nanquins reproduzindo a evolução do vestuário masculino e feminino no Pará, desde 1616 até 1916. Para a melhor leitura da mostra, o pintor distribuiu entre os presentes, segundo a informação de Theodoro Braga, “uma interessante *plaquette*” justificando o significado e os objetivos pretendidos por seu autor¹.

Todos esses desenhos foram executados entre 1915 e 1916, quando João Affonso participava da comissão dos festejos dos 300 anos da capital do Pará, muito em razão do incentivo do próprio Theodoro Braga, a quem a exposição acabou sendo dedicada. Desde 1909, quando os dois trabalhavam na redação da *Revista Paraense*, de propriedade de Pindobussu de Lemos, filho do intendente municipal, começam a surgir as preocupações com as transformações que haviam ocorrido na moda. Uma charge inserta no quarto número do magazine, sob o título “Hoje e ontem”, trazia uma legenda muito sugestiva para frutificar a idéia: “A transformação porque passam as modas e assim tudo o que se relaciona com o passado e o presente”².

Se o tema escolhido para a exposição soa inusitado para o leitor de hoje, o que dizer há um século atrás? Mesmo ele, o artista, tinha consciência da necessidade de persuadir a “sociedade paraense contemporânea do tricentenário”, para que volvesse os sentidos “entre os múltiplos assuntos” cuja explanação a data tornava oportunos. E prosseguia: “Uma vista de olhos pelos domínios do vestuário e seus acessórios durante o período em exame retrospectivo, sob seus vários aspectos”, poderia ser um motivo “suscetível de merecer a atenção dos estudiosos, como de excitar a apetência dos curiosos”³. O atrevimento de João Affonso tinha, no entanto, um poderoso argumento junto aos novos círculos intelectuais da cidade: justamente o implícito tributo ao processo civilizatório que norteava a linha das aquarelas. Tomando, como ponto de partida, a premissa de que a história do vestuário representava, no seu conjunto, “a história da civilização e da sociedade humana”⁴, o pintor se voltou ao exame e descrição das aparências mais visíveis no Pará, indo do presente ao passado, do moderno ao antigo, e de lá retornando para esclarecer os avanços experimentados na época contemporânea: essa era a alegação “de registrar as extravagâncias da indumentária presente, só comparáveis às da anarquia dos costumes nascida da Revolução Francesa, tendo a *merveilleuse* e o *incroyable* condignos sucessores na *melindrosa* e

no *almofadinha*⁵. Tal qual fizera Theodoro Braga em sua tela de 1908, também foi necessário restabelecer as diferenças entre o tempo ancestral dos “homens d’armas” que fundaram Belém “com suas rudes botas conquistadoras” e a modernidade da “aurora do século XX” com a “mais risonha e auspiciosa” das épocas⁶. Pelo traço de João Affonso, a Belém Nova projetada por essa geração reencontrou a Belém Velha de Castelo Branco.

Uma outra analogia com Theodoro Braga foi o método de investigação. O expositor



Figura 33 — Aquarela de J. Affonso do Nascimento, de 1915, representando o conquistador português Francisco Caldeira Castelo Branco, quando da fundação de Belém em 1616.

Acervo: Biblioteca Pública do Pará

também recorreu ao contexto da época para as informações necessárias ao retrato das vestes do passado, muito embora a mostra trouxesse o aviso explícito de que os desenhos haviam sido “copiados pelo autor, de documentos” que possuía em seu poder. A justificativa da autenticidade também fazia parte das armadilhas do método. O que deve ficar claro é que, se por um lado essa exposição havia resultado dos apelos festivos de então, também tivera suas raízes na longa trajetória do artista como literato, crítico de arte e cronista de costumes. Revirando seu passado, desde jovem na capital do Maranhão, na década de 1860 e 1870, nas tipografias do *Jornal Para Todos* e da revista *Flexa*, ao lado de seus parceiros — os

irmãos Arthur, Aluizio e Américo Azevedo, dos quais guardou extensa correspondência e textos manuscritos — o que se vê, senão já a projeção de um país em busca de civilidade? Formado sob a inspiração romântica de seus igualmente conterrâneos Gonçalves de Magalhães, Odorico Mendes e Gonçalves Dias, o moço João Affonso também reagiu contra os modelos clássicos dessa literatura, envolvido que esteve, a partir da década de 1880, com uma vasta produção francesa que divulgava novas tendências estéticas enleadas no realismo e no naturalismo de então. A caricatura lhe surgiu assim como crítica aos entraves ao “progresso mental” e à escravidão na província maranhense⁷. Na década de 1880, quando se transferiu para Manaus e depois para Belém, continuou sempre no jornalismo, dedicando-se também ao romance e ao teatro, muito por influência de Arthur Azevedo. Em Belém, esteve ligado ao grupo de José Veríssimo e João Lúcio de Azevedo, escrevendo em várias revistas e trabalhando no comércio. Nos fins da década de 1890, mudou-se para Paris, dissolvendo os negócios que mantinha no Pará, e, por lá, passou longa temporada “com sua mulher e suas filhas ainda mocinhas”, conhecendo muito bem o dia-a-dia da capital francesa — o que lhe marcaria profundamente.

Em meio às proezas do destino, João Affonso encontrou-se com Theodoro Braga em Paris, em 1900, época em que este desfrutava o prêmio ganho à Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. A amizade correu solta, especialmente depois da volta de ambos ao Pará, consolidando-se ainda mais nos tempos da revista de Pindobussu de Lemos, fundada em 1909. Em meio às charges e caricaturas de cunho político, surgiram, como já pude enfatizar, as novidades para as comemorações das datas cívicas locais⁸. Essa é também a conclusão do neto de João Affonso, Francisco Paulo Mendes, em suas investidas nos alfarrábios de família e na própria memória⁹. Segundo Mendes, muito chegado que fora ao avô, não era de se admirar essa inclinação do velho para as artes e literatura, pois sendo praticamente um autodidata, João Affonso construiu seu mundo envolto em “suas leituras” — toda ela francesa. As



Figura 34 — João Affonso e a mulher Maria Geminiana, em Paris, em 1892.

Acervo: Francisco Paulo Mendes.

referências literárias eram as mesmas que se tornaram fontes para o estudo da moda paraense. Somente ao leitor de hoje pode parecer estranho que as respostas para os *costumes* paraenses estivessem em Balzac¹⁰, em Gautier¹¹, em Rostand¹², “cuja obra possuía em belas e luxuosas encadernações”. Mas, ao lado desses clássicos franceses, estavam os brasileiros, muitos dos quais seus conhecidos: Ignacio Moura¹³, Alvares de Azevedo¹⁴, João Ribeiro¹⁵ e, já era de se esperar, o amigo Theodoro Braga, de quem citou a pesquisa sobre a tela da fundação de Belém como fonte histórica e bibliográfica para a moda paraense do primeiro século.

Apesar da amplitude do conteúdo da exposição e das inúmeras possibilidades de leitura das explanações de seu autor, é possível destacar alguns pontos centrais para a discussão da história e da identidade nacional, então formuladas a partir da moda. Como que numa linha de tempo, o pintor escolheu algumas datas para construir seus manequins. Em 1616, o mosteiro pertencia a um Francisco Caldeira Castelo Branco que se vestia como um Luís XIII de França, em traje campestre: “justilho muito apertado, enfiado de telas metálicas para apurar o torço, o pescoço esgongado numa coleira de gaze encanudada

e dura de goma, barba aparada em ponta, cabelos à escovinha, chapéu de formato canônico e de pequenas abas, com uma breve pluma”. Como se não bastasse explicava aos presentes, pela imagem do fundador de Belém, os “resquícios das passadas frivolidades” dos tempos de Henrique III: as argolinhas de ouro, os sapatos rasos, as *meias de Milão* compridas e de pura seda. Discorria sobre o veludo e especialmente sobre os *panos de ouro*, alegria dos gastadores seiscentistas, adornados com enfeites de pérolas, como os descritos nas memórias do marechal Bassompierre¹⁶. Das brenhas do século XVII aos tempos contemporâneos, a moda não poderia passar incólume pelo divisor de águas que foi a Revolução Francesa – uma espécie de clímax das mudanças históricas, na leitura de João Affonso. Assim, da mesma maneira, foram lembradas as figuras pré-revolucionárias que teriam freqüentado os salões paraenses. 1780 era uma boa data para triunfo das inspiradas em Maria Antonieta – a bela e educada rainha, antipatizada pela plebe com “o epíteto desprezível de *austriaca*”¹⁷. Tomando emprestado os termos dos



Figura 5 — Mulher símbolo do ancien regime, personificada na imagem de Maria Antonieta, segundo J. Affonso, em 1915.

Acervo: Biblioteca Pública do Pará.



Figura 36 — Penteados e cabeças que ruíram com a Bastilha, segundo a representação “republicana” de João Affonso, em 1915.

Acervo: Biblioteca Pública do Pará.

irmãos Edmond e Jules Goncourt, reiteradamente citados e aludidos em toda a exposição¹⁸, o pintor descreveu minuciosamente as cabeças das mulheres, com seus “monstruosos penteados”. De uma altura desproporcionada, a mulher poderia levar, nos “muitos andares sobrepostos”, um requintado arranjo arquitetado com perucas ou até mesmo uma caravela, bem ao gosto da data aludida nos festejos do tricentenário¹⁹. Esse, no entanto, também era um tempo de mudanças.

Lembrava o artista: “A Revolução, que desenraizou as torres da Bastilha, fez desmoronar também as que se amontoavam na cabeça das mulheres”. Essa chamada de João Affonso servia para lembrar que esta era uma história republicana, de valores republicanos, antidespótica: “A



Figura 37 — A mulher da revolução, inspiradora do modelo republicano de Marianne, segundo o traço de J. Affonso, em 1915.
Acervo: Biblioteca Pública do Pará.



Figura 38 — Soldado de Napoleão, herói das guerras e das conquistas francesas dos fins do século XVIII, segundo J Affonso, em 1915.
Acervo: Biblioteca Pública do Pará.

Revolução, em tudo e por tudo foi uma revolução: revolucionou a ordem social, revolucionou os costumes, revolucionou os vestuários. Até então, só as pessoas gradas entretinham as modas: o povo baixo cingia-se à andaina de roupa sempre talhada pelo mesmo padrão". Em 1790, o retrato já é outro: "as coisas mudaram. Foram-se os *ci-devant* nobres; os *sans culotte* subiram a *citoyens*; somos todos um: *liberté, égalité*. Cada cabeça, cada sentença... enquanto não lhe chega a vez de ser decepada pelo carrasco, e atirada à fatal cesta de vime acolchoada de serradura empapada de sangue"²⁰. Era a hora da elegância da mulher do povo e da representação masculina que mais se aproximava dos cocheiros londrinos, os *carricks*. A explicação vinha a seguir: "Como as posses dessa gente não lhe proporcionam os meios de andar de carruagem, ou de cadeirinha, eles se defendem da lama das ruas não calçadas, calçando botas altas até o joelho". Os ecos paraenses também eram claros pela linguagem do vestuário, porém com algumas divergências: "o francês chama *frac* ao que nós chamamos *casaca*, chamamos *fraque* ao que o francês intitula *jaquette*, a nossa *jaqueta* para ele é *veste*, aquilo que distinguimos como *paletó*, o alfaiate parisiense dirá que é *veston*, e intitulará *paletot* o que na nossa língua designamos *sobretudo*". Se as aproximações dar-se-iam também pelos desvios lingüísticos, também era correto afirmar a proeminência do espectro republicano na figura da mulher dos fins do século XVIII que, se em 1800 não estava nas ruas em carne e osso, estava nos livros, nos desenhos e no pretense arremedo da "mulher da antigüidade grega"²¹.

Após revirar o século XIX por inteiro, João Affonso adentra o tempo recente, pela época presente, louvando a prosperidade do novo século, que a França saberia inaugurar como poucos, "na grandiosa feira universal de 1900", fazendo o seu próprio "inventário" dos anos precedentes. João Affonso, fazendo-se de Lavissee, e auxiliado por Theodoro Braga, respondia à Alemanha, contando, pela história da moda, como foi possível uma nação se reerguer dos "reveses de 1870". Difícil uma lembrança

mais explícita: “Durante a exposição de 1867, o astuto Bismarck valsando nos salões da Tulherias com as damas de honor da imperatriz Eugênia, e prodigalizando amabilidades a Napoleão III, interiormente se rejubilava a idéia de em breve destroçar tudo aquilo, matando de uma cajadada dois coelhos: aniquilar um competidor importuno e promover a unificação da Alemanha”. Embora Paris já ocupasse o lugar de “capital da Europa”²², a resposta definitiva viria 30 anos depois. O século XX se anunciava com a desforra da explosão da cultura francesa mundo afora. Estava em jogo a soberania do “bom gosto”. A própria exposição universal, inaugurada em abril de 1900, era, com seu forte apelo decorativo, uma “exposição da mulher” — do cinematógrafo aos “espécimes etnográficos de mulheres de todas as raças”²³. João Affonso descrevia com minúcia a importância do *art nouveau*, do *modern style*, para as linhas contemporâneas das “reformas radicais” operadas no ornato. Dos desenhos aos móveis, da caricatura ao vestuário, dos utensílios domésticos à arquitetura, uma nova orientação tomava conta da realidade. Não somente as damas e cavalheiros paraenses se vestiam agora na leveza das “linhas sóbrias” do novo estilo, a estilização do movimento chegava à produção literária, à prosa e à poesia.

Apesar de seu interesse pelo progresso, toda essa novidade não agrada o artista. João Affonso se queixava que, no rastro do *art nouveau*, começavam a vicejar os abusos e exageros, “engendrando verdadeiras abominações (...) quiçá preparando o advento do cubismo, essa aberração do bom senso, sintoma evidente de uma geração doentia, empenhada no criminoso propósito de iniciar a era da decadência da arte, pretendendo assumir a missão de *tirar às coisas a aparência banal*”. As formas puramente estéticas, espelhadas numa “mulher triangular” ou num “homem quadrado” eram por demais evasivas. Num comentário pessoal feito a seu colega Theodoro Braga, em 1910, João Affonso queixava-se dos rumos que a arte contemporânea tinha assumido com os destemperos cubistas do jovem espanhol Pablo Picasso e sua obra “disforme” — *Les Demoiselles d'Avignon*, apresentada em Paris, em 1907.

“Tomara nossos pintores não sejam contaminados, na próxima estação, pelo desleixo do novo estilo”, clamava o artista²⁴. Em 1917, a *avant-garde*, termo que surgira na França poucos anos antes no limiar da Primeira Guerra, era um escândalo no Pará. Soava decadência, guerra, destruição, quebra de valores — e, precisamente, era isso mesmo que os vanguardismos pretendiam expressar. Mas nem tudo estava perdido: “A guerra, a grande guerra, abalando o mundo, transformando tudo, não teve o poder de fazer estacionar a moda enquanto duraram as hostilidades”. Apesar do desempenho norte-americano, Nova Iorque não conseguiu destronar Paris, “na posse exclusiva da soberania das modas para as damas”. João Affonso arrematava mais adiante em ironias: “Nem se concebe que o ianque, de maneiras rudes e arrogantes, todo pávulo dos seus bilhões de dólares e dos seus horríveis arranha-céus de quarenta e cinco andares, tivesse a delicadeza de sentimentos indispensável ao exercício de uma arte feita de finura e sutileza”²⁵.

Entre a civilidade do Velho Mundo e a riqueza inculta da América do Norte, João Affonso escolheu a tradição para o encerramento da exposição comemorativa. Afinal, a verdadeira moda, que era a “maneira de trajar”, não existia apenas nos elegantes cafés e salões parisienses. Esse era o argumento que o pintor precisava para ligar a tradição brasileira ao traço da Velha Europa. A perspectiva que estava em jogo lidava com referências folclóricas e de “conservação” das tradições ditas populares, opondo, de forma rígida e fixa, a “gente do campo” aos habitantes da cidade. As vestes dos antepassados, que se repetiam “sempre com o mesmo corte, os mesmos tecidos, as mesmas cores, os mesmos ornamentos”, contrapondo-se à moda forjada no mundo urbano, por “cidadinos submissos aos caprichos dos figurinos”, numa relação de oposição entre o forjado e o imutável. Por isso era necessário refletir sobre a nossa cultura tradicional, numa espécie de “preleção de geografia indumentária”. Dos cossacos russos aos camponeses da Holanda “com seus casais de frisões vendendo saúde e asseio”, passando pelos lavradores da Alsácia, “popularizados nas gravuras de Erkmann-Chatrian²⁶”, os pequenos moradores dos

cantões suíços, até o cadinho espanhol, onde o “catalão não se confunde com o valenciano, nem o basco com alicantino”. Cada lugar com seu aspecto pitoresco: poderiam ser as toucas e coifas das mulheres do Auvergne, como os trajes das cachopas na festa de São João de Braga, em Portugal, tudo isso dava o melhor sentido a uma nação. Talvez por isso mesmo, segundo João Affonso, a Europa pudesse viajar pela recriação das vestimentas, forjando, destruindo e recriando novidades. Aos visitantes paraenses em sua exposição de aquarelas, o artista explicava em tom claro e uníssono: a nossa diferença é que, no Brasil, a “nacionalidade ainda não está completamente formada e definida”. Sofríamos ainda pelo “amalgama de raças heterogêneas, sem tempo suficiente para firmar tradição”²⁷.

Estava tudo espalhado. O gaúcho no sul com seu “poncho listrado”, a preta na Bahia, “igualmente impermeável “as injunções da moda”, pois em 1916, ainda era a mesma “que há um século tentava o lápis de Rugendas e o pincel de Debret”, impondo uma “figura sem a qual não se imagina o vatapá, nem a moqueca, nem mesmo quando manipulados pela mais sedutora iaiá”. Na Amazônia acontecia o mesmo. João Affonso perguntava aos presentes se ainda estava viva na memória a “preta mina (...) pomposamente aderaçada nos dias de festa”. Seu principal reduto era o Maranhão, ainda nos tempos de sua ligadura ao Grão-Pará. Mas o assunto era complexo, pois havia uma genealogia a ser traçada: primeiro as pretas africanas, vindas da Costa da Mina e que, nos tempos da escravidão, tomavam conta das ruas, vestidas com “camisa decotada, de mangas curtas, toda guarnecida de belíssima renda de almofada, quando não era o labirinto, ou de *cacundê*, saia de finíssimo e alvíssimo linho, tendo na beira largo folho, também de renda, como de renda era o lençinho que ela cuidadosamente segurava à mão direita”. O luxo para a festa era um atributo universal: “se a saloia portuguesa exibia, no dia do oráculo da sua paróquia, o melhor de seus haveres, representados em dices e tetéias de ouro, o *ouro da preta mina* era muito mais abundante, e mesmo muito mais sólido”. Na cabeça, os pentes e marrafas de tartaruga

“chapeados de ouro cinzelado”, brincos vindos de ourives do Porto e, no pescoço e colo, “uma sucessão de enfiadas de contas de ouro em grossos bagos”, com um grande crucifixo maciço dependurado na última das voltas. Em separado, um detalhe infalível: o “cordão de fortes elos de ouro, de que pendiam, na frente e nas costas, os *bentinhos* ou *escapulários* de N. Sra. do Carmo, ou de N. Sra. das Mercês, segundo a confraria a que a preta pertencia”²⁸. A cuidadosa descrição de João Affonso sobre a preta mina revelava, em suma, o que os folcloristas da época chamavam de tipo popular, reconhecido em qualquer parte da cidade – e era justamente esse aspecto que atribuía autenticidade à figura descrita, como símbolo de um tempo passado. Por isso mesmo, as histórias das negras, escravas ou libertas, estavam sempre e irremediavelmente coladas ao mundo da escravidão.

Olhando para o passado, sob a aura republicana, as histórias ganhavam ainda mais o sentido pitoresco de elemento primitivo formador de nossa, ainda tênue, nacionalidade, aqui enfatizada pela diferença das raças e costumes contribuintes do amálgama. Apenas desse modo a escravidão poderia ser citada na história da arte republicana, nos exageros e no mal uso das jóias pelas negras: “enquanto a gente de poucos recursos se contentava em forrar com oleado” todos aqueles bentinhos, “para preservar do contato do corpo, ela queria que fossem metidos em duas chapas de ouro”. Mas, apesar de tudo, não conseguia apagar sua posição social: “E com toda esta ostentação de estofos finos, rendas caras e adornos de ouro, a *preta mina* ia descalça”. Histórias não faltavam na recordação das pessoas. Era difícil encontrar em São Luís, entre os mais velhos, quem não lembrasse da “abastada capitalista”, a africana forra Catharina Mina, “negociante de farinha, com armazém à rua do Trapiche, que teve o capricho de casar com cafuz, para quem arranhou uma patente de alferes da Guarda Nacional”, cujo o caso foi motivo de lembrança numas pequenas historietas e comédias de Arthur e Aluísio Azevedo, ainda em seus tempos de Maranhão, encenadas por eles mesmos, incluindo aí o próprio João Affonso, no teatrinho do antigo

Largo do Carmo, em São Luís²⁹. Passando para a segunda figura representada na exposição, o artista descrevia a “descendente da *preta mina*”, brasileira, “nascida e criada no Maranhão, *xerimbabo* da *senhora moça, cria da casa*, alforriada na pia, ou já livre de nascença, uma vez atingida a puberdade, e em consequência de certas liberdades, ou pela natureza de certos serviços, como vender doces e flores, levar recados a pessoas de amizade, ir buscar amostras e fazer compras a lojas e tavernas, logo ganhava a rua, e entrava para o grêmio das chamadas *negrinhas de baralho*”. Assim, como a *preta mina*, a crioula também tinha o “seu modo peculiar de trajar”, no qual sobressaía, a “extensa cauda, com folho largo, anágua farfalhante, dura de goma”³⁰.

A crioula da terra era a ponte entre o passado africano e a mestiçagem nacional e, por



Figura 38 — *Preta Mina e Crioula do Maranhão*, personagens centrais nas histórias de infância e juventude de J. Affonso em São Luís, na segunda metade do século XIX, em aquarela de 1915.

Acervo: Biblioteca Pública do Pará.

isso mesmo, era representada pelo pintor já perfeitamente aclimatada ao ambiente da casa brasileira e com menos vínculos com o cativo: uma grande *rosa-de-todo-ano* nos cabelos, as argolas de ouro e a figa dependura no pescoço eram seus símbolos mais legítimos, além da “chinelinha de pelica branca, ou de polimento, em que mal introduzia os dedos do pé sem meia, apoiando-lhe o meio da sola sobre o salto, o que lhe comunicava um andar *gingado* e cadenciado, crepitando nas pedras da calçada estalidos secos, num tique-taque ritmado, que a denunciava à distância”. Sua condição social já expunha, segundo João Affonso, a “tentação de *fazer de moça branca*”, recorrendo à última moda, sendo por isso alvo dos “apodos das malungas e das surriadas dos moleques (...), que a perseguiram com remoques e cantiguinhas”. Uma delas ficou na memória:

*“Ginga, ginga, ginga, tia Caraca!
 Negra de polonesa,
 Tia Teresa,
 Coisa que nunca se viu!”³¹*

Por fim, a terceira e última da geração: a mulata paraense — “cozinheira ou costureira, *amassadeira de açá* ou *vendedeira de tacacá*, ama seca ou criada de servir, a mulata paraense era sempre original no seu vestir, de que jamais se afastava”. Seu retrato, revelava uma mulher “bonita, feições de mestiça, robusta, elegante, amando o asseio e os perfumes fortes, feitos de raízes e ervas nacionais”. Nos trajes, “usava corpete decotado, de mangas curtas e tufadas, saia pelos tornozelos, toda em roda da mesma altura, de folho na beira” e as mesmas chinelinhas da crioula maranhense. Nos cabelos, os ramalhetes de jasmims; no pescoço, um colar de ouro com medalha na frente e, “nas costas, sobre o cangote, para afugentar feitiços e maus olhados, enorme figa de azeviche”. Pelo meio dos inúmeros detalhes descritos, João Affonso chamava a atenção dos freqüentadores da mostra para um nome já

conhecido do leitor desta tese, o pintor russo Davi Widhopff. É que este sujeito havia sido, segundo o artista, um dos primeiros a imortalizar a mulata paraense, justamente em 1895, quando começou a publicar uma série ilustrada, todos os domingos, pelo jornal *A Província do Pará*. Pelo lápis do caricaturista, circularam as mulatinhas “em ligeiros bosquejos palpitantes de espírito, de arte, e de flagrante verdade”. Apenas, por esses registros, reclamava o pintor-folclorista, a mulata estava “salva do total ouvido”, já que sua morte simbólica já havia sido declarada pelo autor das aquarelas: “Hoje, esse tipo desapareceu inteiramente do movimento da vida contemporânea de Belém”, por isso mesmo, “o presente estudo da indumentária de três séculos, ao invés de acabar na atualidade, encerra-se com uma recordação do passado”³².

O tom singelo do encerramento, não impediu que a exposição de João Affonso do Nascimento imprimisse um novo desejo de representação da memória social da nação, a partir do retrato



Figura 39 – *A mulata paraense*, em aquarela feita a partir do original de Davi Widhopff, de 1895, transformada em símbolo da mestiçagem amazônica dos fins do século XIX, em aquarela de J. Affonso, de 1915.

Acervo: Biblioteca Pública do Pará.

da sociedade do passado. Mas já era a hora de dar nomes aos heróis pretéritos, em vez de apenas recordar as figuras anônimas e obscuras. Se era importante recuperar antigas e pitorescas imagens da escravidão e da constituição de uma república livre e mestiça, mas necessário ainda era refazer o viveiro de nossos homens ilustres, fundadores da nacionalidade presente. Ainda em 1917, portanto, o mesmo grupo ligado a Theodoro Braga e Ignacio Moura organizou uma *galeria histórica*, entre os dias 6 e 9 de março, para comemorar o primeiro ano da reinstalação do natimorto Instituto Histórico e Geográfico do Pará, aparecido pela primeira vez em 1900. Vale dizer que não apenas a tal homenagem aos vultos pátrios, como o próprio reaparecimento do Instituto Histórico, ambos resultaram da movimentação provocada pelos festejos do tricentenário de Belém. À frente da empreita esteve o velho Ignacio Moura, aclamado o primeiro presidente da casa, assessorado, via de regra, pelo mesmo grupo que esteve na comissão de 1916. Entre os novos sócios-fundadores estavam José Carvalho, José Coutinho de Oliveira, José Eustachio de Azevedo, Severino Silva e outros intelectuais que se relacionavam com a nova geração, além é claro de Theodoro Braga, que participou ativamente já na primeira diretoria. Com a galeria, o Instituto pretendia colocar a público, no mesmo *foyer* do Teatro da Paz, a 1ª Série de uma vasta linhagem de notáveis, que se destacaram “nos acontecimentos políticos e sociais” e que morreram até o último ano do século XIX³³. Se ainda não ficou claro ao leitor a diferença entre exposição e as demais anteriores, como a das aquarelas de João Affonso, não custa reiterar que, desta vez, só houve espaço para o louvor aos “grandes”. Em vez de, por exemplo, recontar biografias e histórias de escravos, o lugar central pertencia agora aos heróis da liberdade e da república — os abolicionistas. Com efeito, foram escolhidos 70 personagens ilustres, enfileirados “nesse glorioso mostruário”, acompanhados por “seus ligeiros traços biográficos”, impressos no catálogo do evento. Mas essa história merece, hoje, um destaque diferente de oitenta anos atrás.

-
- ¹ Theodoro Braga, "A arte no Pará, 1888-1918", p.159.
- ² *Revista Paraense*. v.1, n.4. Belém, 13 de março de 1909.
- ³ João Affonso, *Três séculos de modas*. 2ª edição. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1976, p.23.
- ⁴ idem, ibidem.
- ⁵ João Affonso, "Explicação". In: *Três séculos de modas*, p.19, grifos do autor.
- ⁶ João Affonso, *Três séculos de modas*, p.27 e 181.
- ⁷ Francisco Paulo Mendes, "Notícia sobre João Affonso". In: João Affonso, *Três séculos de modas*, p.12.
- ⁸ Ver Vicente Salles, "O humor colorido da *belle-époque*". *A Província do Pará*. 2º cad. Belém, 8 e 9 de agosto de 1993, p.5.
- ⁹ Idem, p.14-15. Sobre os significados das lembranças de Paulo Mendes a respeito de seu avô, ver Aldrin Moura de Figueiredo, "Memórias da infância na Amazônia". In: Mary del Priore (org.), *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1999, pp.317-346.
- ¹⁰ Honoré Balzac, *Oeuvres complètes*. Paris: Societé d'ed Litteraires et Artistiques, 1902.
- ¹¹ Théophile Gautier, *Le capitaine Fracasse*, illustré de 60 dessins de Gustave Doré. Paris: Charpentier, 1866.
- ¹² Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac: comédie héroïque en cinq actes en vers*. Paris: E. Fasquelle, 1910.
- ¹³ Ignacio Baptista de Moura & Estephania Silva, *Vultos e descobrimentos do Brasil e da Amazonia*. Belém: Tavares Cardoso, 1900.
- ¹⁴ Alvares de Azevedo, *Obras de Manuel Antonio Alvares de Azevedo precedidas do juizo critico de escritores nacionaes e estrangeiros*. Rio de Janeiro: Garnier, 1910.
- ¹⁵ João Ribeiro, *Historia do Brasil*. Prólogo de Araripe Junior. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1901.
- ¹⁶ João Affonso, *Três séculos de modas*, p.28.
- ¹⁷ Idem, p.80, grifos do autor.
- ¹⁸ Os livros de Edmond et Jules de Goncourt referidos por João Affonso são os seguintes: *La duchesse de Châteauroux et ses soeurs*. Paris: G. Charpentier, 1879; *Madame de Pompadour*. Paris: G. Charpentier, 1881; *La Du Barry*. Paris: G. Charpentier, 1880; *La femme au dix-huitième siècle*. Paris: Charpentier, 1882 (na edição de 1982, da Flammarion, há um excelente prefácio de Elizabeth Badinter); *Histoire de Marie-Antoinette*. Paris: Firmin Didot frères, 1858; *Portraits intimes du dix-huitième siècle: études nouvelles d'après les lettres autographes et les documents in édits*. Paris: G. Charpentier, 1880; e *Histoire de la société française pendant la revolution*. Paris: Didier, 1864.
- ¹⁹ João Affonso, *Três séculos de modas*, p.88.
- ²⁰ Idem, p.88 e 103, grifos do autor.
- ²¹ Idem, p.98 e 103, grifos do autor.
- ²² Philippe Bouin & Christian-Phillippe Chaunut, *Histoire française des foires et des expositions universelles*. Paris: Nesle, 1980, p.80.
- ²³ João Affonso, *Três séculos de modas*, p.187. Ver também, Emmanulle Toulet, *Cinématographe, invention du siècle*. Paris: Gallimard, 1988.
- ²⁴ IHGSP, CTB, Anotações: "Comentários de João Affonso, 1910", pacote 7, maço 13.
- ²⁵ João Affonso, *Três séculos de modas*, p.203.

²⁶ O autor refere-se precisamente a Emile Eckmann (1822-1899) e Alexandre Chatrian (1826-1890). Vale a consulta de seus trabalhos, *Histoire d'un homme du peuple*. 6ª ed. Paris: Librairie Internationale, 1866; e *Histoire d'un paysan*. Paris: J. Hetzel, 1872-1873.

²⁷ João Affonso, *Três séculos de modas*, p.214-15.

²⁸ Idem, p.219, grifos do autor. Para uma leitura da presença escrava nesse universo das confrarias, especialmente dos pretos minas, ver Aldrin Moura de Figueiredo, "Os reis de Mina: a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos no Pará, do século XVII ao XIX". *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. N. S. v.9, n.1. Belém, 1994, pp.103-121.

²⁹ Idem, p.219, grifos do autor. IHGSP, CTB, Anotações e recortes: "Teatro no Pará e Maranhão", pacote 3, maço 1.

³⁰ Idem, p.222-3, grifos do autor.

³¹ Idem, ibidem, grifos do autor.

³² Idem, p.223-4, grifos do autor.

³³ IHGP, *Catálogo da primeira série de uma galeria historica*. Belém: Imprensa Official, 1918, p.3.

3. Uma galeria histórica: a sociedade como ateliê e a estética psicológica.

A galeria projetada pelos intelectuais paraenses ganhou corpo com uma aposta bairrista. Está escrito no convite: “Não nos consta que outro Instituto Histórico de toda a República, quiçá do mundo culto, tenha levado a cabo empreendimento de tal natureza”¹. Na abertura da mostra a chamada mereceu novo destaque: “É esse incentivo digno de ser imitado pelos nossos confrades das associações congêneres”, com a justificativa de “levantar o espírito e o caráter nacional”, levando-se em consideração que “as regras podem ser melhor compreendidas pelos exemplos”. Por isso mesmo, a visualização desse panteão amazônico deveria simbolizar o melhor da “cultura intelectual e moral”, dos tempos recuados do extremo norte da América Luso-brasileira. A idéia mais corrente entre os organizadores da mostra era a de marcar os fundamentos do caráter do homem nacional, como “espelhos sobre os quais devem ser melhor refletidos os aspectos da mocidade atual”. A premissa em voga pensava a sociedade “como um ateliê”, uma espécie de oficina de cidadãos ou ainda como um laboratório vivo que, depois de findo, deveria ser retratado para o “estudo da estética psicológica”. Para explicar essa assertiva, a comissão organizadora afirmava a necessidade de se entronizar, ao “centro”, cada “um dos modelos que se deseja imitar”. Vendo o quadro, cada futuro discípulo “toma a face que melhor lhe parece simpática” e, assim, para a esculpir “no espírito e no coração traços que, com maior ou menor perfeição do aprendiz, podem ser ainda mais artísticos do que o próprio modelo”. Mas como isso não era uma tarefa fácil, surgem então os inúmeros e comuns pedidos de desculpas, pelo tempo e dificuldades de toda ordem — “*Faciant meliora potentes*”: o recado estava dado para os organizadores da próxima galeria para serem “mais felizes e mais completos”².

Por certo as escolhas não foram fáceis. Quem e como lembrar? Quem e como esquecer? Essas eram as questões chaves nos debates do Instituto Histórico do Pará, naqueles primeiros meses de reinstalado. E aí os critérios foram os mais variados. O único consenso era que deveria ser um vulto de proporções significativas, senão para o país como um todo, mas para o norte e para o Pará, em particular. Theodoro Braga registrou que, na época, alguns mais conservadores pretendiam homenagear figuras universais, “gênios da Velha Europa”, para evidenciar “nossa ligação umbilical com o berço da civilização contemporânea” — idéia que foi fragorosamente rejeitada pela maioria dos novos sócios, apoiados pela comissão constituída³. Sem medo de errar, penso que, de fato, se trata de uma crítica velada à tradição das homenagens, muito comuns entre os literatos do século XIX, especialmente aqueles ligados à lida romântica. Por isso mesmo, não se tratava mais de preitos aos ícones da arte estrangeira, como por exemplo, no jornal *Victor Hugo*, lançado em 1885 por um conhecido grupo de literatos locais, em a alusão ao trigésimo dia do falecimento do escritor francês⁴. Essa questão era tão importante que, até mesmo os mais velhos, formados nos círculos intelectuais oitocentistas, aderiram a esse clamor nativista e nacionalista, fortalecido no correr da década de 1910, em tempos de comemorações cívicas. José Eustachio de Azevedo, aos 51 anos, é um exemplo dessa perspectiva, expondo-a claramente em sua conferência de abertura da exposição. Sua fala pedia aos presentes uma cuidadosa atenção para os “quadros preciosos” que haviam sido “arrancados ao pó dos gabinetes particulares onde jaziam”, onde apenas usufruíam das “lágrimas e recordações de seus íntimos” e, agora, estavam no salão nobre do teatro, para “a admiração de todos”. A explicação disso estava no “gesto de patriotismo”, no “rasgo de civismo” e, por fim, na “idéia feliz dos beneméritos sócios do Instituto!”⁵.

Esse expresso nacionalismo estava, no entanto, crivado de ambigüidades e incertezas. Com efeito, a grande proeza desses intelectuais foi explicitar o motivo de suas escolhas, segundo a

personagem entronizada. Senão vejamos: o primeiríssimo na galeria paraense nem brasileiro era — o Pe. Antônio Vieira. É certo portanto que sua eleição se deveu à conhecida atividade missionária no antigo Estado do Maranhão e Grão Pará, pacificando, convertendo e civilizando “inumerável gentilismo de diversas tribos”. Errado! A maior glória que o Pará teria guardado de Vieira, foi a de ter “os púlpitos das nossas antigas igrejas (...) ocupados pelo mais autorizado da língua portuguesa”⁶. A referência a um dos heróis formadores da língua portuguesa era, para os literatos do Instituto, mais importante do que a esperada versão do missionário indígena. Esse atributo, entretanto, não era privilégio do jesuíta. Logo a seguir, na extensa lista, vinha o nome do sexto bispo paraense, D. Frei Caetano Brandão. Diferentemente de Vieira, de quem parecia não se poder elogiar qualquer lado piedoso, resignado ou pacífico, o prelado franciscano, por turno, juntava a todas essas virtudes cristãs, também o de “modelo de linguagem elevada”, mas sempre “piedosíssima” e expressa nos “pensamentos mais santos”⁷ — já que este, além de inúmeras obras literárias, havia fundado a Confraria da Caridade e o Hospital do Senhor Bom Jesus dos Pobres, ligado à antiga Santa Casa de Misericórdia do Pará⁸. Ainda na esfera eclesiástica, prolífica na galeria de 1918, também era possível encontrar um padre no outro extremo. A figura agora era a do padre Prudêncio Tavares, reconhecido como defensor da ordem e da legalidade na cidade de Cametá, na região do Tocantins, durante os dias sangrentos da Cabanagem, em 1835. As lembranças em torno do padre circundavam, mormente, o campo político, no qual foi juiz de paz e deputado provincial em diversas legislaturas. Seu biógrafo, Dr. Azevedo Ribeiro, enfatizava que os oitocentos mil réis que recebia de pensão do governo imperial, pelos serviços prestados à pátria durante as lutas da década de 1830, não foram o bastante para lhe cobrir de honras⁹.

Se a legião sacerdotal era tamanha (e não comentamos aqui os famosos bispos do Império, Romualdo Coelho, Romualdo de Seixas e Macedo Costa), não menos representativa era a da

nobreza da terra, vista agora sob o perdão republicano. O primeiro de todos era o barão de Guajará, Domingos Antonio Raiol, que além de político, deputado geral e presidente de várias províncias brasileiras — Ceará, Alagoas e São Paulo, foi considerado um dos mais importantes historiadores do século XIX, por sua obra *Motins Políticos*, nos 5 volumes sobre a movimentação na Amazônia, entre 1821 e 1835. Mas o aristocrata reaparecia agora como um antigo monarquista que, apesar de ter se recolhido à vida privada depois de 1889, nunca se pronunciou “contra o regime republicano”. Para Bertholdo Nunes, seu biógrafo na galeria, o barão já tinha “apostolado” muitas dessas idéias em seu livro *O Brasil Político*¹⁰. Do mesmo modo, o barão de Marajó, José Coelho da Gama e Abreu, era lembrado como um homem muito à frente de seu tempo, que pouco tinha a ver com o mundo imperial. Jayme Abreu, que o biografou, deu grande ênfase ao seu ingresso no partido Republicano, depois de proclamado o novo regime. No entremeio dessas inclinações para os novos tempos, também foram ressaltados os “traços de seu patriotismo” e também seu “alto tino administrativo”, de grande valia quando esteve na exposição de Chicago, como membro da representação brasileira¹¹. Nesta altura, já estava em jogo uma virtude recorrente entre os heróis da pátria: a ciência. E não foram poucos. Entre tantos nomes, o engenheiro e historiador Ignacio Moura tomou conta de vários deles. Lembrou-se, por exemplo, do médico Francisco da Silva Castro, doutor em Louvain e membro de uma infinidade de academias de ciências mundo afora. Entre os seus feitos maiores, foram recitadas as muitas obras científicas e as “várias classificações na botânica amazônica”, muitas das quais registradas, com o devido crédito, no dicionário do Dr. Luiz Napoleão Chernoviz¹². No mesmo teor, crescia a linhagem dos cientistas: José Veríssimo, menos lembrado como crítico literário; Domingos S. Ferreira Penna, havido agora como republicano autêntico e apaixonado pelas viagens de exploração científica, pela história e pela geografia, além da fama de ter concebido e criado o *Museu Paraense de Historia Natural e Ethnographia*, depois conhecido por Museu Goeldi. A alusão a essa instituição serviu também para

relacionar os estudos científicos com o presente. Jayme Abreu chamou atenção, bem a propósito, para o botânico suíço Jacques Huber, que, nos seus longos anos vividos no Pará, dedicou boa parte de seu tempo ao estudo da *Hevea brasiliensis* – a árvore da borracha – e suas possibilidades de industrialização¹³.

De fato, nessa galeria não havia lugar para o anonimato. Mas o leitor não fique plenamente certo do tom conservador da mostra. Embora se tratasse de um campo fértil para as gestas aristocráticas, alguns dos heróis em tela apresentavam um certo desvio à regra. Por relações de amizade, militância política nos círculos literários, filiações estéticas ou simplesmente admiração cívica – fosse o que fosse – esses nomes estavam longe de espelhar riqueza e alta projeção nas esferas governamentais. As referências mais explícitas são: Soares Carneiro, um sujeito que morreu pobre, “sem recompensa, esquecido e quiçá ignorado de seus concidadãos”, mártir que foi das lutas da Independência em 1823; ou o jornalista e escritor Juvenal Tavares, um dos mais ativos republicanos e abolicionistas que militaram na imprensa paraense, finado no ostracismo em 1907; ou ainda o poeta negro João de Deus do Rego que, segundo Eustachio de Azevedo, seu amigo, havia aprendido muito da poesia, “às ocultas do patrão”. Em meio à liberdade de caixeiro, “devorava os livros de literatura que lhe caíam nas mãos”, e registrava “em papel de embrulho e a lápis, os seus primeiros versos”¹⁴. Mas certamente não se tratava de uma história pelo miúdo, justamente porque a modorra do cotidiano não combinava com a imagem que se pretendia enquadrar. Uma olhada cuidadosa entre as fileiras de vultos, surpreenderá mesmo ao leitor mais versado no assunto, pois são inúmeros aqueles ignorados nos compêndios escolares, nas citações corográficas ou nos arrolamentos biográficos mais corriqueiros¹⁵. Exatamente neste ponto, entrava em cena uma espécie de desejo no nobiliárquico, muito vivo na mor parte desses intelectuais das duas primeiras décadas do século XX.

A começar pelo presidente da comissão organizadora do evento de 1918, o Sr. Ignacio Moura, essa tentativa de imortalizar a própria herança familiar, reconstruindo uma estirpe calçada em nobreza patriótica, correu solta entre os literatos e políticos. Mas, diferentemente do que ocorria em São Paulo, mais ou menos pela mesma época, os paraenses não tiveram igual sorte de encontrar o debate já fundado desde os séculos anteriores¹⁶. No Pará, as discussões circundavam outros problemas, mais voltados para a história administrativa, a constituição das fronteiras políticas do extremo Norte, e os propalados conflitos entre moradores, índios, padres e o governo colonial. Por isso mesmo essa relação entre a memória familiar e as linhagens da nação ainda parecerem tão confusas¹⁷. A tarefa desses literatos da década de 1910 foi exatamente a de produzir uma dimensão pública da memória privada – conceitos esses ainda muito embrionários nas formulações da época – como se pôde ouvir no discurso de Eustachio de Azevedo na inauguração da galeria. Com efeito, Ignacio Moura, de modo comedido e meio na surdina, entronizou no panteão paraense a imagem de seu pai, o coronel João Gonçalves Baptista de Moura. Até mesmo o esboço biográfico que acompanhava o quadro pintado por Domenico De Angelis foi assinado com as obscuras iniciais *Z. M.*, além de não vir expressa nenhuma menção ao fato da filiação de Ignacio Moura. Se o caso vela um pacto mudo entre os membros do Instituto Histórico, também põe às claras os paradoxos na formação da identidade social dessa geração e do novo país que pensavam estar construindo.

Essa situação expunha, por sua vez, uma das estratégias de sucesso manipuladas pelos organizadores da mostra, que foi a de diversificar ao máximo a origem dos objetos expostos. Se os biógrafos, com poucas exceções, eram sempre os mesmos – historiadores de “ofício”, com assento nas cadeiras do Instituto, não se podia dizer o mesmo dos artistas e pintores. Nesse aspecto estava envolto o dilema da prova, da autenticidade e ancestralidade da representação do herói, traduzida na eloquência dos

discursos como fruto do conhecimento e responsabilidade social dos historiadores¹⁸. Foi assim que a antiga galeria do Cabido da Sé de Belém ficou praticamente vazia naquele março de 1918, tantos foram os prelados em cena. Mas as telas, fotografias e *crayons* vinham de toda parte. Dos prédios públicos às residências das viúvas, das galerias dos sodalícios aos acervos da imprensa local, da associação comercial ao quinhão dos filhos e netos dos dignitários, nenhum patrimônio foi rejeitado. Melhor propaganda não poderia existir. Os artistas foram agrupados rompendo todos os limites estilísticos e temporais: estavam lá aqueles de recuada lembrança, como o Padre R. Nunes, Carlos Hofrichter ou velho Augusto Barradas, exposto postumamente em 1895; ou os estrangeiros, que sacudiram o circuito das artes locais depois de 1890, como De Angelis e Maurice Blaise. Também os desconhecidos ou famosos fotógrafos, d'aquem e d'além mar, como nos clichês da *Photographia Oliveira*, inicialmente com o pai e depois com a filha Lourdes, ou ainda E. Vallois de Paris, e Vasquez ou Battard de Lisboa. Mas, sem dúvida nenhuma, o epicentro da mostra foi ocupado pelos pintores, com seus óleos sobre tela, via de regra sob o traço acadêmico, incluindo aqui os já citadíssimos Carlos de Azevedo e João Affonso do Nascimento, além de um representante da nova geração, Manuel Pastana, um dos principais discípulos de Theodoro Braga.

GALERIA HISTÓRICA DE 1918				
VULTO	BIÓGRAFO	ARTISTA	TÉCNICA	ACERVO
Pe. Antônio Vieira	M. Braga Ribeiro	Pe. R. Nunes	Pint. Óleo s/tela	Seminário do Pará
Fr. Caetano Brandão	Dr. Azevedo Ribeiro	Manuel Pastana	Pint. Óleo s/tela	Dr. Azevedo Ribeiro
Dr. José F. Soares	Ignacio Moura	Desconhecido	Pintura em <i>grisaille</i>	D. Maria Soares
Dr. Joaquim J. Assis	Firmo Cardoso	F. de Sá	Pint. Óleo s/tela	Dr. Jonas Monteiro
João de D. do Rego	Firmo Cardoso	Maurice Blaise	Desenho <i>crayon</i>	Folha do Norte
Barão de Santarém	Firmo Cardoso	E. L.	Pint. Óleo s/tela	Dr. Augusto Meira
Dr. José Roso Danin	Alves da Cunha	T. Manjur	Pint. Óleo s/tela	Viúva Sra. Danin
Padre Prudêncio	Dr. Azevedo Ribeiro	Manuel Pastana	Pint. Óleo s/tela	Dr. Azevedo Ribeiro
S. Albuquerque	Amafir	Maurice Blaise	Desenho <i>crayon</i>	Mariana Albuquerque
Carlos Gomes	Firmo Cardoso	Roberto Collin	Pastel	Arquivo Público
D. J. Affonso Torres	M. Braga Ribeiro	Desconhecido	Pint. Óleo s/tela	Cabido da Sé do Pará
Dr. Joaquim Freiras	Firmo Cardoso	Desconhecido	Fotografia	Sr. Francisco Castro
Júlio Cezar R. Souza	T. C.	Sr. Oliveira	Fotografia	Photographia Oliveira
Dr. Vicente Miranda	P. C.	Desconhecido	Fotografia	Sr. Pedro C. Miranda
Cons. Tito Franco	Ignacio Moura	M. Lassance P. Souza	Desenho <i>crayon</i>	IHGP

Barão do Rio Branco	Firno Cardoso	Desconhecido	Fotografia	Photographia Oliveira
Henrique Gurjão	Alves da Cunha	Chrispim do Amaral	Desenho <i>crayon</i>	Dr. J. Cyriaco Gurjão
Dr. Carlos Novaes	Demetrio Rodrigues	Sr. Rossi	Fotografia	Demetrio Rodrigues
Antonio N. M. Baena	Ignacio Moura	Mathieu Deroche	Pastel	Sr. Baena
Dr. Olynto Meira	Dr. Augusto Meira	Lourdes de Oliveira	Fotografia	Dr. Augusto Meira
Barão de Guajará	Bertholdo Nunes	Christina A. de Souza	Pint. Óleo s/tela	Baronesa do Guajará
Con. Siqueira Mendes	Alves da Cunha	C. Teixeira	Desenho <i>crayon</i>	Liceu Paes de Carvalho
Visconde de Arary	Antonio Chemont	Desconhecido	Pint. Óleo s/tela	Baronesa do Guajará
General Gurjão	Alves da Cunha	Desconhecido	Litografia	Dr. J. Cyriaco Gurjão
Fr. Gil Vilanova	Um Marista	Desconhecido	Fotografia	Seminário do Carmo
João Diogo Malcher	Firno Cardoso	Vienoi & Morisset	Pint. Óleo s/tela	Intendência Municipal
Dr. Augusto Pinto	Dr. Octaviano Pinto	E. Vallois	Fotografia	Dr. Octaviano Pinto
G ^{al} . Bento Fernandes	Ignacio Moura	Desconhecido	Desenho <i>crayon</i>	Palácio do Governo
José F. de Mello	Ignacio Moura	Sr. Oliveira	Fotografia	Artística Paraense
General Andrea	M. Braga Ribeiro	Adalberto Lassance	Desenho <i>crayon</i>	IHGP
Dr. José G. Malcher	Alves da Cunha	Desconhecido	Pint. Óleo s/tela	Intendência Municipal
Cel. José A. Roso	Firno Cardoso	Desconhecido	Pint. Óleo s/tela	Palácio do Governo
Heracito Romano	Ignacio Moura	J. Girard	Fotografia	Dr. Joaquim Cabral
Luiz da C. Carvalho	Ignacio Moura	Desconhecido	Fotografia	Artística Paraense
Major J. V. Cabral	Ignacio Moura	Vienoi & Morisset	Pint. Óleo s/tela	Dr. Joaquim Cabral
Visconde de S. Elias	M. Braga Ribeiro	Desconhecido	Fotografia	Associação Comercial
Francisco S. Castro	Ignacio Moura	Desconhecido	Fotog.em porcelana	Dr. Liberato Castro
C ^{el} . Benedito Valente	Ignacio Moura	Sr. Oliveira	Fotografia	Sr. Raymundo Valente
J. M. do Nascimento	Ignacio Moura	Desconhecido	Desenho <i>crayon</i>	Palácio do Governo
Soares Carneiro	M. Braga Ribeiro	J. Ramos	Desenho <i>crayon</i>	Sr. Joaquim Carneiro
José Veríssimo	Ignacio Moura	F. Malaguerti	Pint. Óleo s/tela	Liceu Paes de Carvalho
D. Pedro II	José P. Neves	J. Maximiano Mafra	Pint. Óleo s/tela	Dr. Abel Chermot
Barão de Marajó	Jayme Abreu	Maurice Blaise	Pint. Óleo s/tela	Intendência Municipal
Dr. Américo S. Rosa	Dr. Henrique S. Rosa	Maurice Blaise	Pint. Óleo s/tela	Dr. Henrique S. Rosa
João Augusto Corrêa	M. Braga Ribeiro	Desconhecido	Fotografia	Associação Comercial
João G. da C. Cunha	M. C.	Vasquez	Fotografia	Associação Comercial
Gomes F. de Andrade	M. Braga Ribeiro	Carlos Hofrichter	Pint. Óleo s/tela	Intendência Municipal
Antonio R. A. Pinto	Ignacio Moura	Desconhecido	Pint. Óleo s/tela	Correios do Pará
Dr. Jacques Huber	Jayme Abreu	J. Girard	Pint. Óleo s/tela	Museu Goeldi
Dr. R. Nina Ribeiro	Ignacio Moura	De Angelis	Pint. Óleo s/tela	Dr. Nina Ribeiro
Des. J. R. de Souza	Ignacio Moura	João Affonso	Pint. Óleo s/tela	Viúva R. de Souza
D. Manuel Carvalho	M. Braga Ribeiro	Maurice Blaise	Pint. Óleo s/tela	Inst. G. Bittencourt
Manoel L. de Mattos	M. Braga Ribeiro	Desconhecido	Pint. Óleo s/tela	D. Lourença Mattos
Juvenal Tavares	M. Braga Ribeiro	Manoel Pastana	Pint. Óleo s/tela	Dr. Azevedo Ribeiro
Honorio J. dos Santos	M. Braga Ribeiro	A. Santos	Pint. Óleo s/tela	Dr. Cypriano Santos
Tenreiro Aranha	Ignacio Moura	Augusto C. Barradas	Pint. Óleo s/tela	Major Bento Aranha
Pedro da Cunha	M. Braga Ribeiro	Leonel	Desenho <i>crayon</i>	Dr. José Figueiredo
Guilherme F. Cruz	Dr. Eladio Lima	Desconhecido	Fotografia	Dr. Eladio Lima
Arthur Vianna	Ignacio Moura	P. Campofiorito	Desenho <i>crayon</i>	Arquivo Público
Visc. de Souza Franco	Firno Cardoso	Carlos de Azevedo	Pint. Óleo s/tela	Liceu Paes de Carvalho
D. S. Ferreira Penna	Firno Cardoso	Adalberto Lassance	Desenho <i>crayon</i>	IHGP
D. Romualdo Coelho	M. Braga Ribeiro	Desconhecido	Pint. Óleo s/tela	Cabido da Sé do Pará
D. Macedo Costa	Firno Cardoso	Carlos Hofrichter	Pint. Óleo s/tela	Cabido da Sé do Pará

D. Romualdo Seixas	M. Braga Ribeiro	A. J. Velasco	Pint. Óleo s/tela	Cabido da Sé do Pará
Couto de Magalhães	M. Braga Ribeiro	Lourdes de Oliveira	Pint. Óleo s/tela	Intendência Municipal
Cel. João de Moura	Z. M.	De Angelis	Pint. Óleo s/tela	Ignacio Moura
Manuel R. J. Ribeiro	Ignacio Moura	Desconhecido	Pint. Óleo s/tela	Dr. Nina Ribeiro
Dr. J L Paes de Souza	Bento Aranha	Desconhecido	Pint. Óleo s/tela	Dr Octaviano Pinto
Frederico Costa	Ignacio Moura	R. G. Costa	Pint. Óleo s/tela	Dr. J. M. MacDowel
Dr. A. F. Pinheiro	L. C.	Batard & Cia.	Fotografia	Dr. Liberato Castro

Fonte: Catálogo da Primeira Série de uma Galeria Histórica. Belém: Typ. Official, 1918.

Certamente foi uma exposição grandiosa, mas não foi, apesar da aparência, uma exposição de arte. Não foi nem mesmo uma visita à história da arte. Theodoro Braga, que naquele mesmo ano publicava seu retrospecto da arte paraense, não referiu em momento algum o tal evento — e não foi falta de tempo ou espaço, pois registrou outros que aconteceram nos meses seguintes. A questão era que se a arte poderia ser um instrumento da história, esses domínios de investigação da realidade jamais poderiam ser postos no mesmo plano de autenticidade, na medida em que o pintor não poderia ter a mesma autonomia no esforço de representação do passado — daí a larga pesquisa em arquivos “mortos”. Se uma tela histórica, como a da fundação de Belém, poderia adentrar em qualquer ambiente de exposição artística, o contrário era mesmo impensável. Termos como criação e invenção da história, hoje recorrentes, não faziam parte do léxico e muito menos da inspiração desses pintores-literatos. Um redator da *Folha do Norte*, por exemplo, destacava, nesse sentido, que aquelas “setenta telas e *crayons*” eram obras de “grandes professores de nossos fastos do passado”, citando um a um o nome das personalidades homenageadas¹⁹. Havia, no entanto, uma autoridade compartilhada entre a história e a pintura que era a de entronizar como “santo” a imagem do herói da pátria — e esta não é uma conclusão de hoje em dia. Eustachio de Azevedo foi explícito diante da turma de alunos das escolas públicas de Belém que compareceu à abertura da galeria: “Mocidade das escolas, vós crianças que me ouvis, aqui deveis entrar, como se entra num *templo*, com respeito e veneração procurando conhecer de perto a *vida destes santos*, que eles o são, pelos conselhos, pelas persuasivas lições que distribuíram, formando cidadãos prestantes à

família e à pátria”²⁰. Mas não pense o leitor que isto foi apenas um recurso de facúndia bradado pelo velho orador. A transformação do panteão de heróis em assembléia celeste fazia parte dos atributos do Instituto Histórico e de suas várias associações congêneres. E este serviço foi especialmente caro aos intelectuais dos pincéis.

Se já sabemos que as investidas de Theodoro Braga, secretário do Instituto paraense, começaram pela pintura e como conseqüência passaram a articular e a formular uma nova interpretação da história brasileira, não será difícil acreditar que esse percurso também resultou de sua experiência nos tempos de França. Nos meandros da concepção e da santificação dos heróis paraenses na galeria de 1918, juntamente com as obras de Ernest Lavis, o *Panthéon* francês projetado e desenvolvido por Jean-Paul Laurens foi um dos modelos. Porém, muito longe de ter sido uma cópia do original, o que se viu foi talvez uma leve inspiração. Com efeito, à exceção do tom implícito de Eustachio de Azevedo, nenhum dos

Figura 41 — *La mort de sainte Geneviève (esquisse pour le décor du Panthéon)*, de Jean-Paul Laurens, creiom e óleo sobre tela de 1876. Acervo: Musée du Petit Palais, Paris.

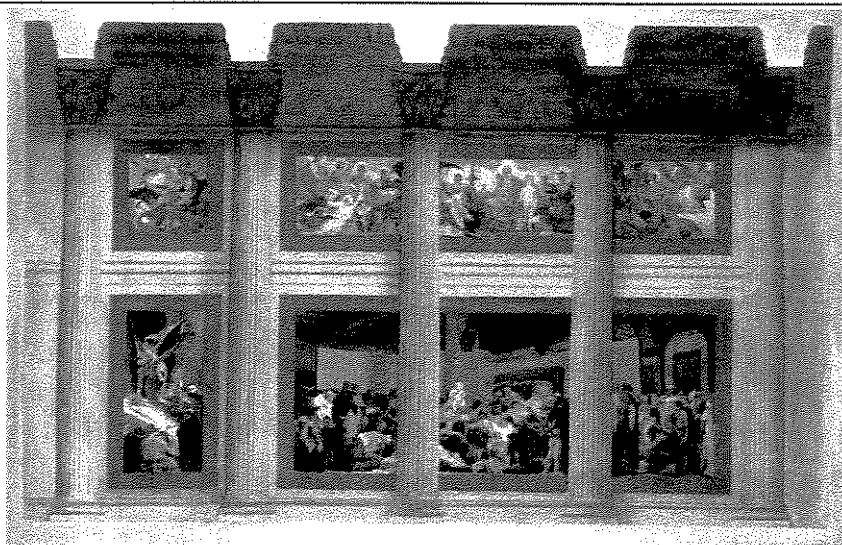


Figura 42 — *Les funérailles de saint Geneviève (esquisse pour le décor du Panthéon)*, óleo sobre tela de Jean-Paul Laurens, 1876. Acervo: Musée d'Orsay, Paris.



presentes no Teatro do Paz fez qualquer referência aos painéis com a representação sacro-cívica da morte de Santa Genoveva, que se transformaram num dos símbolos máximos da Terceira República. Porém, Theodoro Braga, sempre afeito e cuidadoso com seus apontamentos e anotações, não escondeu a existência do estímulo vindo da obra do mestre — o que não impediu de atentar para as “profundas discrepâncias” entre a história da França, qualificada de “grandiosa”, e a da Amazônia “não tão rica em fatos notáveis, mas opulenta de heróis”²¹. A idéia não era, afinal, um disparate. O percurso da entronização de um vulto, se completo, passaria por duas etapas criteriosamente construídas: transformar o homem em herói e o herói em santo — o que nem sempre era possível. Mas não resta dúvida que se a história da santificação de heroínas como Joana D’Arc, Clotilde e Genoveva havia sido um bom exemplo para os republicanos franceses, por meio da sagração de defensores da pátria e da moralidade nacional, estes seriam valores universais para civilização²². O mais interessante é que esse não foi um debate de alcova, tantos foram os envolvidos na elevação dos ilustres santos da Amazônia.

As comparações eram inevitáveis. Nesse aspecto, como já era de se esperar os padres levavam grande vantagem. Em meio a tamanhos virtuosos, poucos foram páreo para D. Romualdo de Souza Coelho, o velho bispo do Pará que, entre outros feitos, conquistou a glória dos céus em 1835, no meio do levante cabano em Belém, quando, de crucifixo em punho, já bastante enfermo, saiu por duas vezes às ruas para impedir que “os revoltosos incendiassem a cidade”. Em adendo às já sabidas qualidades de “sacerdote zeloso, humilde, piedoso e sábio”, os inúmeros gestos políticos — desde sua representação nas Cortes de Lisboa, em 1822, passando pelo comando, no ano seguinte, da Junta Provisória de Governo no atribulado período das guerras de Independência, até os mais difíceis momentos da Cabanagem — foram fundamentais para elevá-lo à condição de “verdadeiro levita do Senhor”²³. Assim como D. Romualdo, também o padre Prudêncio Tavares, outro herói da galeria histórica, havia conseguido

grandes proezas diante dos mesmos insurretos, transformar a pequena Cametá, às margens do Tocantins, em “cidade invicta”, título que o lugar recebeu em 1909, ao mesmo tempo em que seu defensor ganhava um mausoléu definitivo em homenagem aos feitos de 1836²⁴. Não à toa e, por vários motivos, a figura de Santa Genoveva era lembrada. Não somente o tom político, coerente e moralizante, impresso pelo republicanismo francês era motivo de analogia. Também os aspectos simbólicos da história pareciam casar com os heróis da terra, afinal Santa Genoveva foi consagrada como padroeira de Paris por ter previsto a invasão dos hunos, no ano 451, e, mais do que isso, por ter protegido a cidade contra eles. Ante a ameaça de Átila, teria convencido os habitantes a permanecerem na cidade, assegurando que o ataque não traria consequências funestas. De fato, os invasores foram derrotados em Orléans, nas redondezas de Paris. Em razão disto, Genoveva fez erguer uma igreja sobre o túmulo de São Dionísio, padroeiro da França, pouco tempo depois. Mas foi com sua morte que a santificação ganhou plenitude. Isto ocorreu por volta do ano 500, quando Genoveva foi enterrada na igreja dos Santos Apóstolos, popularmente conhecida com o seu nome. Em 1793, durante o governo de Robespierre e o conhecido processo de “descristianização”, seu corpo foi exumado e queimado, sendo as cinzas lançadas ao Sena. Mas seu túmulo foi reconstituído, com algumas relíquias, na igreja de Santo Estêvão, onde passou a ser objeto da devoção popular e de peregrinação no dia 3 de janeiro, quando é celebrada sua festa²⁵.

Com todo esse percurso, o diálogo entre os heróis parecia possível e convincente. Não obstante a justeza da inspiração, houve uma autocrítica embutida na escolha dos varões dignificados, justamente por serem apenas varões. Se a França homenageava suas heroínas, por que não se fazia o mesmo do lado de cá do Atlântico? Por isso o tom *mea culpa* de Eustachio de Azevedo, calçado agora na docilidade e vocação devotada das velhas professorinhas, na próxima galeria: “Mais tarde, noutra exposição, haveis de vê-la mais bela e opulenta (...), quando nela figurarem as educadoras carinhosas (...)”

que aqui faltam e se ocultam na cripta dos monumentos marmóreos ou em sepulturas rasas de necrópoles”. A libertação da morte e a construção desse novo pedestal era explicada mais adiante: “Nesta soberba galeria, é de justiça e de direito figurarem vultos femininos abençoados por duas gerações (...); senhoras que deixaram frutos opimos de seus ensinamentos”²⁶. O interessante nessa referência às professoras era o aparente contra-senso na escolha das heroínas. De fato, os literatos precisavam integrar as mulheres ao panteão, mas ainda não estavam certos sobre quem acomodar e qual a melhor maneira. As educadoras pareciam ser as figuras femininas mais próximas ao sentido da vocação pela pátria, além do que o aspecto maternal implicava num excelente indício de devotamento e santificação – comparado, muitas vezes, à imagem de Santana Mestre, mãe e educadora de Nossa Senhora²⁷. Essa possibilidade, apesar do caráter inaugural do discurso de Eustachio de Azevedo, já estava plenamente alicerçada em inúmeros trabalhos sobre educação e ensino público na Amazônia, desde a virada do século XIX. Porém, as honrarias em torno da presença da mulher na história do Pará teriam seus contornos melhor definidos durante as festas do tricentenário, com a incessante busca dos heróis pátrios. Para se ter uma idéia dessa busca, já em 1915, entre as 16 teses propostas por Theodoro Braga para serem aplicadas ao ensino de história do Pará em todo o Estado, a última era exatamente sobre essa “espinhosíssima e nobre carreira”²⁸.

Seja como for, todas essas discussões serviram para solidificar o tema do nacionalismo e do civismo, agora não apenas entre os círculos letrados. Entre 1915 e 1920, inúmeros intelectuais faziam eco na imprensa e em várias publicações debatendo o problema das tradições nacionais, a partir da investigação e divulgação dos fatos históricos. As comemorações patrióticas ganharam um destaque impensável há algumas décadas e, sem dúvida, esse esforço, como já foi possível demonstrar aqui, surgiu em meio a disputas, nas redações dos jornais e entre os diversos grupos de literatos da terra. É

importante que se observe que muito dessa atividade poderia ser enquadrada no âmbito de um impulso meramente nostálgico de revalorização de um pretenso substrato cultural e histórico da nação. Todavia, esse saudosismo, tão presente nos escritos da época, no meu entender, servia muito pouco para explicar essa nova experiência de interpretação do Brasil que nada tinha de imemorial. Muito mais do que uma simples estima pelo passado, esses intelectuais procuraram descobrir, registrar e traduzir antigos fatos, nomes e episódios que eles próprios consideravam desaparecidos da memória do povo. O desprestígio da história era maior até do que o das tradições populares – como as lendas amazônicas, os antigos batuques e carimbós, e os próprios tipos humanos regionais – que também encontravam-se em vias de extinção²⁹. No ano seguinte à galeria histórica, o repórter Júlio Lobato, da *Folha do Norte*, recordava as enormes dificuldades que os jornalistas, redatores e os demais trabalhadores da imprensa vinham tendo desde a fundação de sua associação, em 1912, para retomar, no gosto do público, o interesse pela história da nação. “Aqui quase ninguém cultivava o civismo”, reclamava, explicando a seguir que o problema começava “pelas escolas, onde as preleções para relembramento dos feitos dos nossos antepassados estavam abolidas das obrigações dos mestres-escolas”. Sem o menor receio, impingia toda a culpa no cidadão comum, que havia de ser acordado do marasmo cívico em que se encontrava: “O público — perdoem a franqueza — conhecia os fatos históricos de fevereiro, abril, maio, julho, agosto, setembro, outubro e novembro pelos feriados e por alvoradas que se faziam nos quartéis e às vezes pelas paradas militares na praça pública”. Lembrando dos anos anteriores, por volta do tricentenário, Lobato admirava-se com as conquistas dos literatos: “Outros fatos estavam no esquecimento. Só se os recordava quando as folhinhas, no seu laconismo, registravam — Batalha de Tuiuty, Batalha do Riachuelo, tomada disto ou daquilo, aos paraguaios pelos brasileiros”³⁰. Decretando a morte do passado, os homens da imprensa, com sua labuta diária, teriam restituído-lhe a vida. Inaugurava-se no Pará um interesse pela

popularização de relíquias históricas e pela divulgação dos registros do passado em espaços e logradouros públicos.

¹ IHGSP, CTB, *Convite para a Exposição da primeira série da galeria histórica paraense*. Pará, 1918.

² O texto de apresentação da galeria foi escrito em conjunto pela comissão organizadora, composta por Ignacio Moura, M. Braga Ribeiro, Luiz Barreiros, A. Lassance Ponte e Souza, A. Firmo Cardoso, Theodoro Braga e Adalberto C. Lassance Cunha, com o título “Uma galeria histórica”, assinado em 6 de março de 1918. Cf. *Catálogo da primeira série de uma galeria histórica*, p.3-4.

³ IHGSP, CTB, Anotações: “IHGP”, pacote 13, maço 4.

⁴ Victor Hugo. Belém, 22 de junho de 1885, p.1.

⁵ José Eustachio de Azevedo, “Uma palestra na galeria histórica”. *Folha do Norte*. Belém, 18 de abril de 1918, p.1.

⁶ M. Braga Ribeiro, “Padre Antonio Vieira”. *Catálogo da primeira série de uma galeria histórica*, p.6.

⁷ Dr. Azevedo Ribeiro, “Frei Caetano Brandão”. *Catálogo da primeira série de uma galeria histórica*, p.8.

⁸ A figura de D. Frei Caetano Brandão já havia sido muito homenageada nas décadas anteriores pelo intendente Antônio Lemos, que inaugurou um monumento com um estátua em bronze do bispo, em 1900, fronteira à catedral da Sé, em Belém. Cf. Maria de Nazaré Sarges, *Memórias do velho intendente*, p.85.

⁹ Dr. Azevedo Ribeiro, “Padre Prudencio”. *Catálogo da primeira série de uma galeria histórica*, p.13-4.

¹⁰ Bertholdo Nunes, “Barão do Guajará”. *Catálogo da primeira série de uma galeria histórica*, p.36-7.

¹¹ Jayme Abreu, “Barão de Marajó”. *Catálogo da primeira série de uma galeria histórica*, p.64-5.

¹² Ignacio Moura, “Dr. Francisco da Silva Castro”. *Catálogo da primeira série de uma galeria histórica*, p.57. Sobre as relações entre o Dr. Castro e o Dr. Chernoviz, e seus ecos no Pará, ver Aldrin Moura de Figueiredo, “Pajés, médicos & alquimistas: uma discussão em torno de ciência e magia no Pará oitocentista”. *Cadernos do CFCH*. v.12, n.1-2. Belém, 1993, pp.41-54.

¹³ Ignacio Moura, “José Veríssimo”; Firmo Cardoso, “D. S. Ferreira Penna”; Jayme Abreu, “Dr. Jacques Huber”. *Catálogo da primeira série de uma galeria histórica*, p.62; 94-5; e 72-3, respectivamente.

¹⁴ M. Braga Ribeiro, “Soares Carneiro” e “Juvenal Tavares”; Firmo Cardoso, “João de Deus do Rego”. *Catálogo da primeira série de uma galeria histórica*, p.61; 79; e 11, respectivamente. Cf. também, J. Eustachio de Azevedo, *Literatura paraense*. 2ª ed. Belém: Oficinas Graphicas do Instituto Lauro Sodré, 1943, p.72.

¹⁵ Para uma leitura desse processo de construção biográfica, ver Magda Ricci, “Como se faz um vulto na história do Brasil”. In: Cesar Guazzelli et al, “Questões de teoria e metodologia da história”. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000, pp.147-160.

¹⁶ Em São Paulo, as duas “obras fundadoras” desse debate foram escritas ainda século XVIII, e “redescobertas” no âmbito do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, a saber: Pedro Taques de Almeida Paes Leme, *Nobiliarquia paulistana histórica e genealógica*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo; Martins, 1953, 3 v; e Frei Gaspar da Madre de Deus, *Memórias para a história da Capitania da São Vicente*. São Paulo: Edusp, 1975. Para as primeiras notícias dessas publicações, ver Affonso de Taunay, “Ineditos de Frei Gaspar da Madre de Deus e documentos sobre o historiador” e “Ineditos de Pedro Taques documentos ineditos referentes ao autor da ‘Nobiliarquia’”. *Revista do IHGSP*. v.20. São Paulo, 1915, pp.187-248 e 743-790, respectivamente.

¹⁷ Vide, Aldrin Moura de Figueiredo, "No escuro labirinto de três séculos: Vieira, os jesuítas e a historiografia da Amazônia no século XIX". In: Benedito Nunes (org.), *Vieira no Pará*. Belém: Cejup/Secult, 1999 (no prelo).

¹⁸ Essa questão tem adquirido muitas outras dimensões no debate atual. Ver Jean Stengers, "L'historien face à ses responsabilités". *Cahiers de l'École des Sciences Philosophiques et Religieuses* v.15, 1994, pp.19-50; Dieter Krüger, "La responsabilità degli storici e degli archivisti: il caso tedesco". *Passati e Presente* v.15, n.40, 1997, pp.121-131; e, especialmente, o artigo de François Bédarida, "L'historien régisseur du temps? Savoir et responsabilité". *Revue Historique* v.299, n.1, 1998, pp.3-24, no qual analisa os percursos e sentidos desse debate, incluindo aí os ecos da geração de Lavis e Seignobos, tão cara aos intelectuais paraenses das primeiras décadas do século XX.

¹⁹ "Uma galeria histórica". *Folha do Norte*. Belém, 7 de março de 1918, p.1. Ver também o registro desse noticiário nas anotações de Theodoro Braga, em sua coleção, série cronológica, anos 1918-1921, pacote 2, maço 3.

²⁰ José E. de Azevedo, "Uma palestra na galeria histórica", p.1, grifos meus.

²¹ IHGSP, CTB. Anotações: "Pintura em Belém", pacote 7, maço 13; ver também as "anotações", série cronológica, anos 1918-1921, pacote 2, maço 3.

²² François de Vergnette, "Décor pour le Panthéon: la mort de saint Geneviève". In: *Jean-Paul Laurens, 1838-1921*, pp.128-134.

²³ M. Braga Ribeiro, "D. Romualdo de Souza Coelho". *Catálogo da primeira série de uma galeria histórica*, p.96-7.

²⁴ Dr. Azevedo Ribeiro, "Padre Prudencio". *Catálogo da primeira série de uma galeria histórica*, p.13-4; Ver, também, Mário Médice Costa Barbosa, "Do heroísmo de padre Prudêncio à cidade invicta: a construção simbólica anti-cabana em Cametá". *Trabalho apresentado no 2º Seminário de Pesquisa do CFCH*. Belém: UFPA, 1999, mimeo.

²⁵ É particularmente extensa a bibliografia sobre o período do terror, as repressões e as mudanças no campo religioso. Vide, entre outros, Jean Delumeau, *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*. Paris: PUF, 1971; Daniele Menozzi, *Lecture politiche di Gesù: dall'ancien regime alla rivoluzione*. Brescia: Paideia, 1973; Michel Vovelle, *Religion et révolution: la déchristianisation de l'an II*. Paris: Hachette, 1976; idem, *1793, la Révolution contre l'Eglise: de la raison à l'être suprême*. Bruxelles: Complexe, 1988; Timothy Tackett, *Religion, revolution and regional culture in eighteenth-century France: the Ecclesiastical Oath of 1791*. Princeton: Princeton University Press, 1985; R. Palmer, *The year of the terror: twelve who ruled France 1793-1794*. Oxford: B. Blackwell, 1989; Hugh Gough, *The terror in the French Revolution*. New York: St. Martin's Press, 1998.

²⁶ José E. de Azevedo, "Uma palestra na galeria histórica", p.1, grifos meus.

²⁷ Ver, também, os conflitos em torno dessa imagem nas memórias das crianças das décadas de 1910-20, em Aldrin Moura de Figueiredo, *Memórias da infância na Amazônia*, p.342-4.

²⁸ Theodoro Braga, "Influência da mulher no ensino público". In: *Apostillas de história do Pará*. Belém: Imprensa Oficial, 1915, pp.75-9.

²⁹ Uma análise dessa perspectiva dos folcloristas e do "salvamento" da cultura local, está em Aldrin Moura de Figueiredo, *A cidade dos encantados: pajelanças, feitiçarias e religiões afro-brasileiras na Amazônia, 1870-1950. A constituição de um campo de estudo, 1870-1950*. Dissertação de mestrado em história social. Campinas: IFCH-UNICAMP, 1996.

³⁰ Júlio Lobato, "Associação de Imprensa". *A Semana* v.2, n.55. Belém, 12 de abril de 1919.

4. Das relíquias históricas à guerra do Paraguai.

No dia 29 de abril de 1920, o jornal *Folha do Norte* trazia chamada especial aos seus leitores, para que se dirigissem à conhecida loja *A Brasileira*, no centro comercial de Belém, para apreciar “uma velha gravura, representando a estrada de S. José, tomada da praça desse nome para o *Redondo*,



Figura 43 — A avenida Portugal em frente à loja *A Brasileira*. Ao fundo as velas dos barcos na doca do Ver-o-Peso, em fotografia de 1920.

Acervo: IHGSP, CTB.

vendo as palmeiras que a aformoseiam ainda pequeninas, o leio da estrada sem calçamento e sem passeios”. Mas isso não era tudo. O convite anunciava essa pequena “reliquia” como parte de um acervo exposto ali pelo Sr. Manoel Braga Ribeiro. A gravura, “curiosa e rara”, como todos os objetos mostrados, haviam pertencido ao “arquivo de um velho historiador paraense falecido em 1885”. Sem nomear o dono original do acervo, a gazeta limitou-se a uma breve descrição das preciosidades: “Além de cartas autografadas de Pedro I, general Andrea, conde dos Arcos, cônego Batista Campos, D. Romualdo de Seixas, Patroni, Corrêa Seara, Camecran, Diogo Feijó”, também estavam lá “números dos jornais *Despertador*, *Gazeta da Seringa*, *Echo Paraense*, *Mundurucu* e outros mais modernos, que aqui existiram”. Afora todas essas fontes originais, acompanhavam os documentos, “diversas monografias sobre assuntos históricos (...), infelizmente com falta de algumas folhas”. Os temas versavam sobre a história política nos

séculos anteriores, como em *A revolta republicana na Vigia em 1784*, ou em *Os cárceres do largo do Palácio*, ambos da autoria do tal finado historiador. Para o alento dos interessados, o próprio jornal se antecipava a anunciar a publicação dos manuscritos, até então em completo esquecimento¹. A idéia de Braga Ribeiro — que foi um dos principais cabeças da galeria histórica no Teatro da Paz —, já vinha de anos antes. A tomada de decisão veio, no entanto, depois do sucesso que o assunto adquiriu “junto ao povo”, como ele próprio confessou, num convite pessoal a Theodoro Braga². Mas a exposição já era um eco de uma grande festa realizada no mês anterior, durante as comemorações do cinquentenário do término da Guerra do Paraguai.

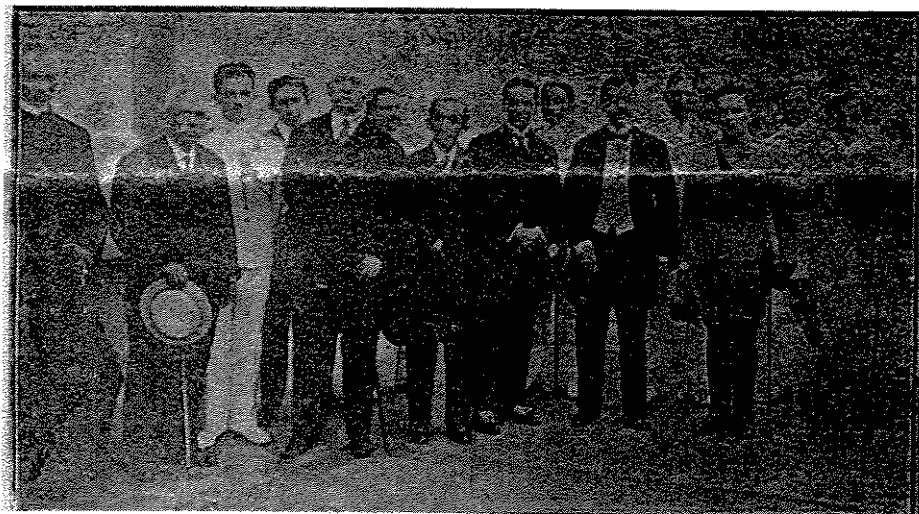


Figura 44- Autoridades e voluntários da Guerra do Paraguai, por ocasião dos festejos do cinquentenário em 1920, publicada n'*A Folha do Norte*, em 2 de março de 1920.

Acervo: Biblioteca Pública do Pará

Segundo um dos jornais locais, tratava-se do “jubileu da paz na América do Sul”. No dia 1º de março, a cidade acordou em festa. Como nas reclamações do repórter Júlio Lobato, tudo começou com as alvoradas de sempre, talvez agora mais imponentes por causa dos tambores e das bandas marciais de todos os quartéis da guarnição federal existentes em Belém, às quais se juntou a Brigada Militar do Estado — afinal a comemoração em muito lhes dizia respeito. Em seguida, todos se dirigiram para a estátua do general Gurjão, morto em combate em 1868, e que, no Pará era venerado desde o término da guerra, em 1870, com um dos principais vultos da terra. Houve salvas de metralhadoras da brigada que ali montou

guarda, desde as 6 horas da manhã só se retirando às 6 da tarde. Além disso, ocorreram diversas alvoradas pela cidade e residências dos militares graduados. De diversos pontos de Belém, várias companhias marcharam para o monumento, entre elas a do Corpo Municipal dos Bombeiros, grupos de escoteiros mirins, batalhões escolares, e, por fim, a Escola de Aprendizes Marinheiros³. O ponto alto dessa parte da festa foi a chegada dos veteranos de guerra, pois traziam em mãos um objeto de veneração pública: a velha bandeira do 2º Batalhão de Voluntários da Pátria que partiu de Belém em 10 de julho de 1865, e de lá retornou, exatos 5 anos depois, com muitas baixas em seu contingente. Mas, como todas as relíquias, essa bandeira teve o seu momento de emergência e reinvenção no patrimônio cultural da cidade.

Desde 1915, o pavilhão vinha se destacando, insistentemente, nos discursos dos intelectuais e em artigos da imprensa. Primeiramente, quando Theodoro Braga e seus confrades mais próximos propuseram a criação do Museu Histórico do Pará, assunto que foi longamente comentado, por seu autor e por outros literatos da época, em especial, por Raymundo Cyriaco Alves da Cunha⁴. Não conseguindo o objetivo desejado, o cinqüentenário da guerra apareceu como a data exemplar para o culto ao símbolo pátrio. Foi assim que a bandeira foi retirada do nicho em que era guardada na Catedral da Sé, onde estava desde novembro de 1870, quando, após da solenidades do *Te-Deum*, havia sido entregue ao Cabido, pelo comandante do batalhão que retornava do Paraguai. Em meio aos ecos do passado e toda essa pompa e circunstância, a bandeira veio a público. Por volta das 8 horas da manhã, todos os grupos já haviam chegado ao monumento. Depois das continências e vivas ao Brasil, à República e à “memória dos bravos do Paraguai”, todos esperaram o discurso de praxe⁵. Parecia, no entanto, estar faltando algo, que já havia sido organizado de antemão, segundo informava um outro repórter.

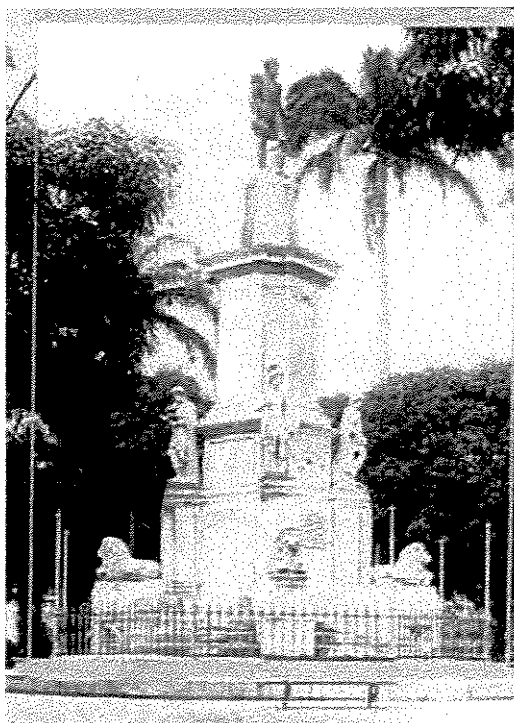
“Na ausência do orador designado para dirigir a palavra ao povo, naquele momento, foi reclamada a presença do nosso ilustre e distinto colaborador Dr. Ignacio Moura (...), o qual, num brilhante improviso, impressionou a assistência, recordando o majestoso acontecimento ali comemorado. Estudou o aplaudido orador as conseqüências da luta e da paz, fazendo ver que o mesmo grande estadista que, como diplomata, ditara o tratado de Paz, em 1870, foi o autor da lei que tirou do ventre das mães brasileiras a tristíssima nódoa da escravidão, em 1871. Nos arroubos de sua ardorosa alocução (...), terminou por vivas à República, ao Exército, à Armada e às autoridades da União e do Estado”⁶.

Aqui cabe um outro parêntesis. Um leitor desatento talvez estranhe a incisiva evocação ao Visconde do Rio Branco por Ignacio Moura, mas por certo essa estranheza não ocorreria nas décadas de 1910 e 1920. Não somente José Maria Paranhos, como seu filho o Barão do Rio Branco, estiveram entre os personagens nascidos fora do Pará que mais receberam homenagem em todo esse período. Enquanto as referências a respeito do filho retomavam o diplomata que “aumentou o território” da Amazônia, ligando definitivamente seu nome “à geografia deste Estado”⁷, a do pai ficou muito mais marcada como ícone do abolicionismo⁸. A biografia do velho Rio Branco era especialmente interessante para os literatos paraenses porque, apesar de o visconde ter sido considerado um político conservador, homem de confiança de Pedro II e um dos principais estadistas da monarquia brasileira, também foi o responsável, segundo a fala do próprio Ignacio Moura, por uma das principais leis sonhadas pelos liberais de seu tempo – a do Ventre Livre. Por isso mesmo, e de modo ambíguo, seu nome ficou, entre os intelectuais do norte, muito relacionado à abolição e ao advento da república. Os festejos rememorando o final da guerra não serviram apenas para expor relíquias e a recompor histórias de vida. Ao mesmo tempo em que o evento exibía as glórias da nação, também aludia a seus fracassos surdos e ao próprio sentido bárbaro da guerra, com as misérias sofridas pelos recrutados e pelos voluntários em campo de batalha⁹.

Apesar de tudo, a data era de festa e com forte apelo cívico-militar. Sendo assim, o que se viu foram homens fardados marchando em préstitos pelas principais ruas e avenidas no entorno do monumento, e que depois seguiram pela rua General Gurjão, até chegar em frente à casa onde o homenageado nascera. No final da manhã, o Instituto Histórico “mandou assentar uma lápide de mármore com a seguinte inscrição em alto relevo: ‘*Nesta casa nasceu, a 21 de fevereiro de 1820, o heróico general Hilário Antunes Maximiliano Gurjão. Homenagem do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*’. Participando da solenidade estava toda a comissão organizadora da galeria histórica de 1918, também representando o próprio Instituto¹⁰. A exposição dessa lápide fez com que Theodoro Braga lembrasse em seu discurso, recitado na ocasião, a importância de tornar o vulto de Gurjão mais próximo ao cidadão comum, numa iniciativa já encetada com a própria construção do monumento na praça Pedro II. A tranquilidade de agora

Figura 45 — Monumento ao General Gurjão, herói da guerra, em fotografia de 1919, coma base do trabalho gráfico para o *clichê* de Theodoro Braga, para as comemorações de 1920.

Acervo: IHGSP, CTB



havia sobrepujado os conflitos de 40 anos atrás, pois, na época, pairava uma grande dúvida sobre o local definitivo para a obra — se no cemitério fechado ou se em praça pública. Vitoriosa a segunda alternativa, o aspecto fúnebre da morte do general acabou recebendo ares eminentemente cívicos, com as quatro

alegorias representando o mérito, a guerra (com figura de Marte), o valor e a lealdade, que foram colocadas ladeando a estátua do herói. Ao invés das costumeiras inscrições latinas de encomendação da alma do falecido, valorizou-se então as últimas palavras que o sujeito teria dito, com o corpo “crivado de balas”: “Vejam como morre um general brasileiro”. Além de uma série de pequenos textos sobre a virtudes e sucessos de Gurjão e seus momentos na guerra, Theodoro Braga também lembrou os versos que haviam sido incrustados ao pé da estátua.

*“ Mantendo os bríos nacionais ergueram
Da livre monarquia heróica fama:
Honra aos que assim seu berço enobreceram
Glória ao país que filhos tais proclama.*

*Estes morreram pela pátria amada
Curtindo a fome, a sede e ardentes sóis;
Marcam seus ossos do triunfo a estrada
Seu prêmio? A glória – Seus nomes? Heróis!”¹.*

Como se não bastasse a inflexão laudatória dos versos, os palestrantes ainda tiveram de recitar, um a um, os nomes dos alferes, tenentes e cadetes paraenses mortos em combate, além dos 18 homens que conseguiram voltar. Depois foi cantado o hino nacional, seguido das salvas habituais. Finalmente a dispersão: os populares tomaram o seu rumo, e as autoridades, em muitos automóveis, se dirigiram para a residência do tenente-coronel Dr. Euphrosino Nery, antigo médico reformado Exército, que ofereceu aos visitantes “farta mesa de doces e gelados”. Não havia como negar o caráter excessivamente oficial das solenidades que se reproduziram por todo o dia, continuando à tarde e varando pela noite. Ademais, é importante que se diga que os intelectuais envolvidos não representavam apenas uma instituição. De fato, além de polígrafos em sua produção literária, também transitavam entre as várias

instituições participantes do evento. Vários militares eram membros efetivos do Instituto Histórico, ao mesmo tempo em que muitos literatos incorporavam a representação dos governos estadual ou municipal. Um exemplo clássico era o do coronel-comandante da Brigada Militar, Dr. Luiz Lobo, que, na ocasião, fez baixar um boletim alusivo à data para o conhecimento de sua corporação, enquanto algumas horas depois proferia palestra como confrade do Instituto Histórico numa sessão do Teatro da Paz. Não havia como colar um nome a esta ou aquela instituição especificamente e, por seu turno, o próprio discurso ganhava outras modulações a depender dessa mobilidade em questão. Assim como o teor dos discursos implicavam uma certa polissemia do evento, da mesma forma cada pequena ocorrência no calendário da festa também cumpria um direcionamento previamente concebido. Foi o caso da instalação da Escola Noturna General Gurjão, a ser dirigida pelos professores Bertholdo Nunes e Dias Maia, o primeiro deles membro do Instituto. Nesta feita, a novidade era o projeto de educação para a adultos e operários.

Mas, para não perder a trilha, o jubileu terminou com uma sessão solene no Teatro da Paz, seguindo os moldes da galeria histórica. Com a presença de inúmeras personalidades e toda a mesa diretora do Instituto Histórico, várias pessoas se revezaram nos discursos, com a presença dos veteranos Antônio Alves da Silva e Francisco Gregório Chagas. O orador oficial, Dr. Luiz Estevão de Oliveira, falou por cerca de uma hora, fazendo uma ligação entre as últimas décadas do Império e a nova história republicana, pontuando os feitos de uma enorme linhagem de heróis: Gurjão, Itaparica, Barroso, Caxias, Deodoro, Floriano e outros “que morreram em defesa da pátria”. Para finalizar, o hino nacional, as bandeiras da tríplice aliança, e o poema *Hilario Gurjão*, recitado por uma moça da terra – cujos versos já haviam sido publicados na festa do tricentenário¹². Findos os trabalhos, o dia 2 de março de 1920 terminou com ar de cumprimento de um esforço concentrado. A vitória na guerra foi redimensionada como triunfo dos intelectuais e do Instituto Histórico e Geográfico do Pará. Se o roteiro da comemoração não chegava a ser

uma novidade, a dimensão alcançada pelo evento não poderia ser melhor. 1920 serviu também para marcar na memória da pátria, o lugar da nação no panteão — latino-americano e internacional — dos vitoriosos¹³. Mais uma vez, os organizadores da comemoração tentaram construir, na geometria da cidade, percursos que levassem o povo ao encontro com os vestígios do passado. Nos intervalos das discussões da imprensa, assim como nas preleções públicas, temas como tradição e valores pátrios, passado e presente, memória e modernidade, cultura e civilização, eram visitados com um claro objetivo de construir uma identidade nacional sob cores locais. O aprendizado continuava firme, mas já existia um ruidoso descontentamento com os excessos de oficialidade nessas comemorações e com os velhos discursos que ainda tinham espaço entre os homens de letras — e isso já vinha de algum tempo.

¹ “Preciosidades historicas”. *Folha do Norte*. Belém, 24 de abril de 1920, p.1.

² IHGSP, CTB, *Carta de M. Braga Ribeiro a Theodoro Braga, em 20 de abril de 1920*.

³ “Jubileu da Paz na America do Sul”. *Folha do Norte*. Belém, 2 de março de 1920, p.1.

⁴ Raymundo C. Alves da Cunha, “As nossas reliquias”. *O Estado do Pará*. Belém, 24 de novembro de 1915, p.1; e, antes disso, Theodoro Braga, “Valor das reliquias historicas...”. In: *Apostillas de historia do Pará*. Belém: Imprensa Official, 1915, p.69.

⁵ “Uma brilhante comemoração. O 50º anniversario da guerra do Brasil com o Paraguay”. *O Estado do Pará*. Belém, 2 de março de 1920, p.1.

⁶ “Jubileu da Paz na America do Sul”. *Folha do Norte*. Belém, 2 de março de 1920, p.1.

⁷ Notar que esses feitos do barão do Rio Branco ainda estavam frescos na memória, pois muitos deles referem-se ao período em que foi ministro das relações exteriores do Brasil, de 1902 até sua morte em 1912. Raymundo C. Alves da Cunha, “Barão do Rio Branco”. In: *Catálogo da primeira série de uma galeria historica*, p.27-8.

⁸ Sobre o contexto dessas referências na década de 1880, ver Rosa Elizabeth Acevedo Marin, “O Pará e o movimento abolicionista”. *Acervo*. v.3, n.1. Rio de Janeiro, 1988, pp.21-36.

⁹ “Uma brilhante comemoração”. *O Estado do Pará*. Belém, 2 de março de 1920, p.1. Questão essa que também faz parte de investigações muito atuais. Vide, por exemplo, Hendrik Kraay, “O abrigo da farda: o exército brasileiro e os escravos fugidos, 1800-1881”. *Afro-Ásia*. n.17. Salvador, 1996, pp.29-56; e “Reconsidering recruitment in Imperial Brazil”. *The Americas*. v.55, n.1, 1998, pp.1-33. Sobre o Pará, vale consultar o artigo oportuno de José Maia Bezerra Neto, “Nos bastidores da guerra: fugas escravas e fugitivos na época da Guerra do Paraguai (Grão-Pará, 1964-1870)”. *História & Perspectivas*. v.20-21, 1999, pp.85-103.

¹⁰ "Jubileu da Paz na America do Sul". *Folha do Norte*. Belém, 2 de março de 1920, p.1.

¹¹ IHGSP, CTB, Anotações: "Monumentos: General Gurjão", pacote 4, maço 8.

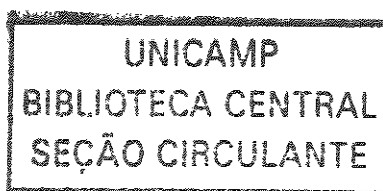
¹² "Uma brilhante comemoração". *O Estado do Pará*. Belém, 2 de março de 1920, p.1; e Padre Estevão da Costa Teixeira, "Hilario Gurjão". In: Ignacio Moura (org.), *Anuario de Belém em comemoração de seu tricentenário, 1616-1916: historico, artistico e commercial*. Belém: Imprensa Official, 1915, p.206.

¹³ A publicação mais completa sobre o 50º da guerra do Paraguai, conforme a impressão dos intelectuais que participavam do Instituto Histórico e Academia Paraense de Letras, foi organizada por Candido Costa, *Momento historico*. Belém: Tavares Cardoso, 1919, e dedicada às repúblicas Argentina, Chile e Uruguai.

5. As várias Independências: entre a guerra e a adesão.

Mais até do que a década de 1910, os anos seguintes foram férteis em comemorações pátrias. Se o cinquentenário de uma guerra com um país vizinho teve tamanho destaque nos rincões paraenses, o que dizer quando a data era a do próprio aniversário da nação. Independência e emancipação foram termos recorrentes durante os festejos de 1922 e 1923, porém, apesar de utilizados na maior parte das situações como sinônimos, essas definições acabaram manipulando um amplo campo simbólico que, para lembrar a formulação de Clifford Geertz, revelou múltiplos “padrões de significados”, historicamente datados¹. A independência do país também foi a da literatura moderna. Pontuando melhor: enquanto no primeiro decênio do século XX os artistas paraenses se ocuparam da redescoberta do Brasil, já com uma visível desconfiança em relação aos cânones, linguagens e valores cultivados na Europa, na década seguinte, esse reencontro com o passado se transformou em elemento fundador da nacionalidade nascente, na qual a história, mais do que qualquer outro campo, acabou fixando o rumo das interpretações sobre a nova face do país. De outro modo: se com telas históricas os artistas construíram e reinventaram o passado nacional, com festas e solenidades em torno desses feitos antigos, os intelectuais procuraram “modernizar” o passado, trazendo-o ao “presente”, como uma relíquia que deveria ser vivificada pelo calendário, com a presença maciça do povo. Não bastava descobrir, identificar e retratar a Belém dos velhos tempos, era necessário tornar esse passado acessível a todo cidadão, como uma preciosa raridade que anualmente deveria ser admirada, como um norte para o presente da nação.

O esforço político dessa geração estava longe de representar, no entanto, uma única interpretação sobre os destinos da sociedade brasileira. Nunca houve consenso, se é que isto fosse possível. A questão é que a idéia de emancipação política, tão veiculada nos jornais da época, fez emergir



as diferenças e tensões que pareciam latentes nos anos anteriores. Foi exatamente por esse tempo que um outro grupo intelectual, sem grande espaço até então, começou a articular os descontentes, a irreverência de alguns e até mesmo a simpatia de uns poucos que militavam entre os mais velhos. Aparecido por volta de 1920, o tal grupo de literatos passou a se reunir com frequência no terraço do Grande Hotel, nas proximidades do Teatro da Paz. Não faltaram apelidos para o grupo. Primeiro *Academia ao ar livre*, numa clara ironia à Academia Paraense de Letras e, depois, *Vândalos do apocalipse*, codinome dado por Bruno de Menezes, um dos mais ativos entre eles. Fazia parte do círculo um punhado de estudantes, poetas e jornalistas anônimos que encontraram na simpatia de Rocha Moreira, Eustachio de Azevedo e Ignacio Moura, um certo trânsito entre aqueles que eles mesmos começaram a chamar de “passadistas”. Aos poucos, vários participantes dessa roda, foram adentrando as redações dos periódicos mais importantes da cidade. Rocha Moreira, que, havia mais de uma década, tinha construído sólida carreira de jornalista, facilitou-lhes o ingresso na revista *A Semana*, fundada em 1918, por Alcides Santos. Eustachio de Azevedo e Ignacio Moura ajudaram-lhes com colaborações nas principais gazetas concorrentes: *A Província do Pará*, de Pedro Chermont de Miranda; *O Estado do Pará*, de Affonso Chermont; e a *Folha do Norte*, de Paulo Maranhão. Entre os jovens, além de Bruno de Menezes, estavam Abguar Bastos, Paulo de Oliveira, Farias Gama, Edgar de Souza Franco, De Campos Ribeiro, Edgar Proença, Clóvis de Gusmão, Jacques Flores, Ernani Vieira, e alguns visitantes de passagem como o gaúcho Raul Bopp e o amazonense Francisco Galvão.

Mas enquanto a indignação dos mancebos não obtinha o eco desejado, o discurso competente sobre as festas da pátria ainda pertencia aos velhos, por isso mesmo renovação literária, como ansiavam os *vândalos*, é assunto pra depois. Por enquanto, é hora de demonstrar como as festas do centenário da Independência do Brasil foram essenciais para configurar publicamente os debates

produzidos no interior desse movimento intelectual. Em vista disso, é necessário não se restringir apenas às exterioridades e à superfície dos significados das festas cívicas, para que se possa entender os contornos mais gerais das mudanças que estavam em pleno curso. A própria emergência histórica de um léxico datado, como nos conceitos *independência*, *adesão*, *emancipação política*, *libertação*, *vida livre*, deve ser encarada como um indício concreto para situar nossos personagens, imersos que estavam, numa problemática política e cultural central naquele contexto histórico. Nesse processo de lapidação das interpretações sobre nossas origens nacionais, o Instituto Histórico e Geográfico do Pará teve, como já era de se esperar, uma lida das mais destacadas — sendo mesmo o principal responsável pelo tom, quase uníssono, que então ecoou na imprensa, embora não fosse o único. A questão chave para o sodalício era de tentar, a todo custo, apagar das memórias as versões de que teria existido uma guerra de independência. Os dois nomes centrais nessa formulação foram o do jurista Candido Costa e o do engenheiro João de Palma Muniz, ambos figuras de proa do Instituto. O primeiro era um apaixonado por compêndios e polianteias cívicas, já tendo em seu currículo a organização de volumes especiais sobre o 4º centenário do descobrimento da América e do Brasil, o jubileu da guerra do Paraguai, e já começando os trabalhos para o *Livro do Centenário*². O segundo era um velho parceiro de Theodoro Braga nas pesquisas históricas em arquivos brasileiros e europeus desde a primeira década do século XX e que, no início dos anos 20, seria o autor das teses mais polêmicas sobre a independência do Brasil no Pará.

A palavra *tese* era, naquela situação, também um termo emblemático. Assinale-se que, além da novidade encetada no evento comemorativo, a própria agremiação acenava com mudanças em sua diretoria, concorrendo para a valorização daquela que pretendia ser uma nova leitura das origens nacionais. O velho Ignacio Moura terminava o seu período de comando e Theodoro Braga transferia-se definitivamente do Pará para sul do país, aonde se tornaria, já em 1921, livre-docente da Escola Nacional

de Belas Artes, no Rio de Janeiro. A nova diretoria, empossada em março de 1923, apesar de muito afinada com a anterior, deu chance para que outros nomes se colocassem em evidência. A legitimidade a toda prova que Ignacio Moura havia adquirido em seu posto, não foi conseguida do mesmo modo por seus sucessores. Passando as vistas nos nomes da nova mesa diretora é difícil acreditar em grandes transformações ou mudanças no eixo interpretativo da casa. São as mesmas figuras carimbadas da galeria histórica de 1918 e do jubileu de 1920: Henrique Santa Rosa, Luiz Estevão de Oliveira e Manoel Braga Ribeiro, todos na diretoria, além de Luiz Lobo e Bertholdo Nunes, no conselho-diretor. Porém, entre as muitas posições de destaque, estavam João de Palma Muniz, como primeiro secretário e membro da comissão de redação da revista do Instituto, e Henrique Jorge Hurley, conselheiro da casa e membro da comissão de geografia e etnografia. Afora outros interessados no assunto da independência, esses dois

Figura 46 – João de Palma Muniz, engenheiro e historiador, amigo pessoal de T. Braga. Um dos sócios mais atuantes do IHGP, responsável pela “nova” história do processo de independência do Brasil no Pará. Fotografia de 1920.

Acervo: IHGSP, CTB.



sujeitos centralizaram a polêmica sobre a questão.

O palco principal de exposição dessas novas versões da história do Brasil, sob o ângulo paraense, foi primeiramente a sessão solene organizada pelo IHGP em 7 de setembro de 1922, incluída

pelo governador do Estado, Dr. Souza Castro, no programa oficial dos festejos. Por proposta de Palma Muniz, foi aprovado que a próxima revista da instituição seria constituída com 30 teses “referentes ao movimento de adesão do Pará à Independência”³. De fato, foi exatamente Palma Muniz o herói-fundador dessa interpretação que, ainda hoje, campeia livre na maior parte dos estudos sobre o tema e suas mediações pela historiografia paraense. A principal tarefa desempenhada por esse historiador foi a de reescrever e acomodar a ação dos personagens envolvidos nas tramas da Independência, de tal modo que a história das lutas contrárias à formação da nacionalidade brasileira se transformassem exatamente no oposto – nas lutas pela adesão à Corte do Rio de Janeiro e ao Império do Brasil. A primeira idéia era a de que tantos os próprios membros do Instituto como outros interessados de fora pudessem apresentar seus trabalhos, obviamente dentro da linha proposta pela comissão da revista.

PROPOSTAS DE TESES REFERENTES AO MOVIMENTO DE ADESÃO DO PARÁ À INDEPENDÊNCIA DO BRASIL	
I	O 14 de abril de 1823 em Belém e suas conseqüências
II	O 28 de maio de 1823 em Muaná
III	A adesão do Grão-Pará à Independência
IV	A ação de Patroni na Independência
V	A adesão do município de Belém à Independência
VI	A adesão do município de Bragança à Independência
VII	A adesão do município de Cametá à Independência
VIII	A adesão do município de Chaves à Independência
IX	A adesão do município de Curuçá à Independência
X	A adesão do município de Macapá à Independência
XI	A adesão do município de Maracanã à Independência
XII	A adesão do município de Óbidos à Independência
XIII	A adesão do município de Santarém à Independência
XIV	A adesão do município de Vigia à Independência
XV	A interferência da imprensa na Independência
XVI	A ação do cônego Batista Campos na Independência
XVII	O papel de Grenfell na Independência
XVIII	A interferência militar pró e contra à Independência
XIX	O clero e a Independência
XX	Manifestações de nativismo e seus efeitos antes e depois da Independência
XXI	O estudo social do Grão-Pará na época da Independência
XXII	Biografias de homens que interferiram nos acontecimentos da Independência
XXIII	Relações do governo do Grão-Pará com as metrópoles portuguesa e brasileira nas lutas pela adesão
XXIV	Organização administrativa da Província do Pará após a Independência
XXV	Estado dos conhecimentos geográficos e estatísticos da Província do Pará na época da adesão à Independência
XXVI	A ação dos deputados paraenses nas Cortes Gerais de 1821
XXVII	O estado intelectual do Pará na época da Independência

XXVIII	Interferência da maçonaria na adesão do Pará à Independência
XIX	Assistência aos doentes e desamparados na época da Independência
XXX	Causas que influíram para o retardamento da adesão do Pará à Independência

Fonte: *Atas do IHGP*, sessão de 7 de setembro de 1922.

No entanto, não houve uma resposta afirmativa para todas as teses, das quais apenas 6 foram apresentadas, a maior parte com consórcios da casa. Além dessas, apareceu uma nova — na forma de um ensaio — proposta por Braga Ribeiro. O resultado do colóquio provou que esta tese praticamente resultava de um esforço pessoal do secretário do Instituto. O primeiro passo foi o de revisar a historiografia clássica, produzida no século XIX, especialmente por Antonio Ladislau Monteiro Baena (1781-1851), Francisco Adolfo Varnhagen (1816-1878) e Domingos Antônio Raiol (1830-1913), todos ligados ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Enquanto esses autores definiam o processo de Independência como a própria formação do império brasileiro, sob a linhagem da família real portuguesa, Palma Muniz propunha uma versão civil dessa história, assentada numa nacionalidade popular. Em outras palavras, a figura do “súdito” da historiografia romântica deu lugar ao “povo” na versão dos modernos dos anos 20. O ideário da nação não passaria mais pela constituição de um país branco e europeizado, e ao invés de um Estado suficientemente forte e centralizado, a ênfase recaía agora sob a noção federativa e republicana. Envolto nisso, havia também um grande esforço de redefinição do patriotismo brasileiro, que já tinha seus contornos melhor definidos com as incursões de Theodoro Braga, na primeira década do século XX. Mas, se no contexto dos debates sobre a fundação de Belém, a figura do desbravador-conquistador português se misturava tranqüilamente com a figura dos nativos, na construção da nova terra, o mesmo não acontecia quando assunto passou a ser a Independência, na qual portugueses e brasileiros ocupavam frentes opostas.

TESES APRESENTADAS SOBRE MOVIMENTO DE ADESÃO DO PARÁ À INDEPENDÊNCIA DO BRASIL		
III	A adesão do Grão-Pará à Independência	João de Palma Muniz

VI	A adesão do município de Bragança à Independência	Augusto Corrêa
XI	A adesão do município de Maracanã à Independência	João de Palma Muniz
XII	Apontamentos biográficos de alguns vultos que figuraram no período de 1821 a 1823	João de Palma Muniz
XVIII	A interferência militar pró e contra à Independência	Luiz Lobo
XIX	O clero e a Independência	Ricardo Rocha
nova	Em marcha para a Independência	Manuel Braga Ribeiro

Fonte: *Revista do IHGP*, vol.4, n.4, 1922.

TÓPICOS DESENVOLVIDOS NA 3ª TESE “ADESÃO DO GRÃO-PARÁ À INDEPENDÊNCIA” POR JOÃO DE PALMA MUNIZ	
I	Repressões militaristas ao sentimento nacional
II	As malogradas insurreições de 14 de abril e 28 de maio de 1822
III	Ação primária da Junta Revolucionária
IV	Primeiras efervescências nativistas e eleição dos deputados às Cortes
V	Os primeiros pioneiros das idéias de Independência
VI	Advento da imprensa no Grão-Pará e sua ação na adesão à Independência
VII	Sucessos do ano de 1822 no Grão-Pará
VIII	Acontecimentos externos ligados aos sucessos do Grão-Pará
IX	
X	
XI	A Província do Grão-Pará nos fins da Dominação portuguesa
XII	Adere a Província do Pará à Independência completando a pátria brasileira
XIII	A Independência nos municípios do interior

Fonte: *Revista do IHGP*, vol.4, n.4, 1922.

Apesar de ter consciência de estar tratando de um assunto polêmico, tenso e excessivamente ambíguo, Palma Muniz apostava no tom conciliador que o conceito de adesão traria para o ânimo de sua geração em resignificar a identidade nacional, dialogando com o regional. Por isso mesmo, sua leitura procurou endossar uma certa projeção do Pará para a trajetória do novo país que iria nascer. Nesse ponto distante do Reino Unido, teria chegado pela primeira vez, ainda 1820, as notícias da revolução constitucionalista que, no ano anterior, abalou fortemente o absolutismo português. O primeiro herói da versão de Palma Muniz era justamente o mensageiro dessas notícias – Felipe Patroni, sujeito que pretendia fazer sua terra aderir ao movimento do Porto, “esboçando a gênese da revolução” no Grão-Pará⁴. A partir daí, e a cada passo dessa história, começavam a reaparecer todos aqueles nomes entronizados na galeria histórica, que Palma Muniz e seus confrades expuseram no Teatro da Paz em

1918. Passava-se então para o ponto seguinte em sua tese central: o árduo trabalho de Patroni conseguiu até mesmo depor a Junta Governativa, aclamando uma outra, sob a presidência do Vigário da Sé, Romualdo de Seixas – outro herói no panteão da Independência. Por obra dessa junta, teria havido o reconhecimento definitivo do “movimento revolucionário na Província”, à custa da consolidação da “autoridade” de seu governo e, principalmente na garantia dos “direitos públicos” dos cidadãos⁵. Como desdobramento disto, foram enviados emissários aos pontos mais importantes do interior do Pará, ao Rio de Janeiro e a Lisboa. Nessa leva, Patroni foi para Portugal a fim de tomar pé da situação. Por lá, o rapaz ficaria convencido de que sua terra era apenas uma porção do Reino, sem representatividade e reconhecimento na Corte. Surgia então, pela primeira vez, a reação nativista quando, em novembro de 1821, Patroni se dirigiu ao Rei, em tom enérgico, acusando-o de absolutista: “Os povos não são bestas que sofrem em silêncio todo o peso que lhes impõe. O Brasil quer estar ligado a Portugal; mas se o ministério do Reino-Unido, pela frouxidão, contribuir para a consistência e duração da antiga tirania, o Brasil em pouco tempo proclamará sua Independência”⁶.

A recuperação que Palma Muniz fez da fala de Patroni diante do rei, abriria o caminho para os próximos passos rumo à Independência. Primeiro a consciência de alguns brasileiros, como Patroni, da dura submissão colonial⁷ e, conseqüentemente, do nascimento de uma revolução forjada no interior das primeiras tipografias, pela propaganda separatista⁸. Se em 1821, Patroni já havia feito circular uma *Gazeta do Pará*, comparando a realidade local com a vida na corte, denunciando os desvios das rendas públicas e defendendo a constituição como o único instrumento capaz de reordenar as relações da coroa com a sociedade civil, em 1822, com o jornal *O Paraense*, Patroni fundaria de vez a nacionalidade brasileira, vista sob o ângulo do Norte⁹. Isto tanto seria verdade que, no entender de Palma Muniz, justamente na chefia dessa folha estava o próximo herói da lista – o cônego Batista Campos. A reposta dos

portugueses não tardou e, em março de 1823, foi destituída a Junta de Governo e todos os ativistas foram deportados para distante de Belém. A prova de que a nacionalidade brasileira estava nascendo viria, para o nosso intérprete, exatamente pelas mãos da repressão. Por isso mesmo, sob o comando dos adversários, *O Paraense* foi rebatizado como *Luso-Paraense*, transformando-se em arauto da dominação portuguesa¹⁰. Apesar de toda essa perseguição contra os nacionais, o autor fez emergir nessa história o “sentimento nacional” que, segundo ele, se alastrava com força entre os que ansiavam por liberdade. O momento mágico dessa reação dos paraenses poderia ter acontecido no intervalo de apenas 5 meses. A apropriação dessas histórias por Palma Muniz é um capítulo à parte na criação das lendas da Independência e do movimento cabano de 1835. O primeiro capítulo teria ocorrido na madrugada de 13 para 14 de abril de 1823, quando um grupo de brasileiros fez rebentar uma “insurreição” por liberdade, tomando o quartel e o parque de artilharia da capital do Pará. Porém, como o 3º regimento de infantaria não “aderiu” à luta, os portugueses tripudiaram sobre os vencidos. Nada menos do que 270 brasileiros foram condenados à morte, sendo o próprio cônego Batista Campos colocado na boca de um canhão. Mais um vez, em meio à história, aparecia o próximo herói da lista, o bispo do Pará, D. Romualdo Coelho, que conseguiu salvá-los da morte, convencendo os portugueses que os mandasse para serem julgados em Lisboa.

Já em Portugal, acabaram alcançando a anistia por intermédio do conde de Vila Flor, que conhecia muitos dos prisioneiros, pois havia sido governador e capitão-general do Pará, de 1817 até 1820. Os portugueses afinal tinham vencido essa parte da Guerra. O outro capítulo da legenda teria começado em 10 de agosto, com a chegada do brigue de guerra *Maranhão*, sob comando do capitão-tenente inglês John Pascoe Grenfell. A tarefa do sujeito teria sido a de executar um plano traçado por seu superior, o lord Cockrane, chefe de uma esquadra organizada por Pedro I, que a essa altura já era

imperador do vizinho Brasil, desde o ano anterior. Segundo nosso autor, a idéia do monarca brasileiro era a de fazer o Grão-Pará “aderir” ao Império do Brasil. Com o navio ancorado na baía do Guajará, defronte a Belém, Grenfell teria convencido a Junta Governativa a proclamar a independência em 15 de agosto de 1823, blefando sobre uma esquadra imaginária que estaria vindo ao assalto da cidade¹¹. Neste ponto, a tese de Palma Muniz encontrou vigorosos opositores entre os confrades do próprio Instituto. Enquanto o historiador prosseguia explicando que os oficiais ingleses, que serviram à marinha brasileira, foram grandes estrategistas, diplomatas e mentores da pacificação, a maioria dos intelectuais da casa, de correntes políticas as mais diversas, não aceitavam o heroísmo dos ingleses. Theodoro Braga, alguns anos depois, resumiu, de maneira clara, os limites da peleja: “Foi doloroso que uma sagrada idéia nacional, unindo todos os corações de brasileiros, no único desejo natural e evolutivo de liberdade ampla para um grande país como o nosso, fosse imposta e levada a efeito por estrangeiros mercenários e sanguinários”¹². Mas é importante referir que, além das muitas tensões encerradas na legenda da emancipação paraense, havia uma imagem que centralizou o campo das disputas em toda essa história, gerando uma das principais rixas na atuação política dos modernistas locais.

O fato envolvia novamente os nomes dos marinheiros ingleses, sempre na ponta da discórdia entre os literatos. A questão era que, mesmo depois de proclamada a independência, os conflitos entre brasileiros e portugueses pareciam longe do fim. Como desdobramento do acontecido em 15 agosto, teria explodido uma revolta entre a soldadesca local. Controlado mais esse levante, Grenfell teria ordenado, com enorme “brutalidade”, o fuzilamento de cinco dos soldados envolvidos, bem defronte ao largo do Palácio do Governo. Sem muitas cerimônias, “fez meter no porão do brigue *Diligente*” os outros 256 participantes da rebelião. Theodoro Braga assim descrevia o final dessa história: “Fechados no porão daquele navio, não tardaram 255 infelizes patriotas brasileiros a sucumbir, sendo enterrados depois no

sítio Penacova, não longe de Belém”. A tragédia desse navio, depois chamado de brigue *Palhaço*, marcou profundamente, para os contrários de Palma Muniz, o significado da independência no Pará: “Esse lúgubre acontecimento, lúgubre e inútil, friamente concebido e executado pelo preposto inglês teve lugar no dia 17 de outubro de 1823, cinco dias depois de ter sido aclamado o Imperador do Brasil independente, a 12 desse mês, dia de seu aniversário natalício, aclamação feita com toda a solenidade determinada pela Junta Provisória do Governo da Província”¹³. Com este episódio terminava a exposição do essencial na tese



Figura 47 – Capa da revista *A Semana*, alusiva aos festejos do centenário da Independência, em 9 de setembro de 1922.

Acervo: Biblioteca Pública do Pará.

desenvolvida por Palma Muniz e, com o registro de Theodoro Braga, a apresentação da entonação

opositora. Com efeito, não era apenas o seu amigo pintor que tinha discordância em relação ao seu ponto de vista – e isso ficou claro, durante a comemoração do 15 de agosto, naquele ano de 1923.

¹ Clifford Geertz, “A ideologia como sistema cultural”. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p.178.

² Candido Costa, *Duas americas*. Lisboa: Bertrand, 1900; *Momento historico*. Belém: Tavares Cardoso, 1919; *Livro do centenario: alem da consagração a independencia politica do Pará*. Belém: Guajarina, 1924.

³ Luiz Lobo; Palma Muniz; Américo Campos, “Apresentação”. *Revista do IHGP*. v.4, n.4, 1922, p.II.

⁴ João de Palma Muniz, “A revolução constitucionalista no Grão-Pará em 1821”. *Revista do IHGP*. v.4, n.4, 1922, p.18.

⁵ João de Palma Muniz, “A ação primaria da Junta Revolucionaria”. *Revista do IHGP*. v.4, n.4, 1922, p.39.

⁶ João de Palma Muniz, “Primeiras effervescencias nativistas e eleição dos deputados às Cortes”. *Revista do IHGP*. v.4, n.4, 1922, p.74.

⁷ João de Palma Muniz, “Os primeiros pioneiros das idéias de Independência”. *Revista do IHGP*. v.4, n.4, 1922, p.95-117.

⁸ João de Palma Muniz, “Advento da imprensa no Grão-Pará e sua ação na adesão à Independência”. *Revista do IHGP*. v.4, n.4, 1922, pp.118-132.

⁹ João de Palma Muniz, “Sucessos do ano de 1922 no Grão-Pará”. *Revista do IHGP*. v.4, n.4, 1922, pp.133-168.

¹⁰ João de Palma Muniz, “Acontecimentos externos ligados aos sucessos do Grão-Pará” e “Repressões militaristas ao sentimento nacional”. *Revista do IHGP*. v.4, n.4, 1922, pp.169-189 e 190-223.

¹¹ João de Palma Muniz, “As malogradas insurreições de 14 de abril e 28 de maio de 1822”. *Revista do IHGP*. v.4, n.4, 1922, pp.224-288.

¹² Theodoro Braga, “Tentativas de independencia politica”. In: *Historia do Pará: resumo didactico*. São Paulo: Melhoramentos, 1931, p.106-7.

¹³ Idem, *ibidem*.

6. *Memórias do brigue Palhaço: da poliantéia ao modernismo.*

Numa sessão no próprio Instituto Histórico, foi a apresentada a poliantéia intitulada *15 de agosto de 1823: a adesão do Pará à Independência, 1823-1923*, publicada em alusão à data da proclamação da independência no Pará. Para a nossa sorte, o evento foi minuciosamente registrado pelo já citado Candido Costa, nas suas anotações sobre os festejos de 1922-1923. Mais do que a publicação em si, nos interessa aqui analisar a polêmica em torno das teses de Palma Muniz, em que o sentido-mor do conceito de “adesão” estava impresso já no título do livro. Participaram da obra, alguns dos mais eminentes intelectuais da época, tratando do assunto, segundo seu interesse e especialidade, fosse ensaio ou tese, em prosa ou em verso. Estavam lá os conhecidos Eustachio de Azevedo, Ignacio Moura, Palma Muniz, Henrique Santa Rosa, e muitas outras figuras atuantes nas rodas intelectuais de Belém. Em meio à variedade temática do volume, a história teve, como já era de se esperar, um lugar destacado — e o ponto de maior enfoque foi o da independência do Brasil, sob a ótica da controversa mortandade no brigue. Contrapondo-se à versão de Palma Muniz, levantou-se o jurista Dr. Augusto Meira, “acérrimo gladiador na arena jornalista contra o 2º tenente Grenfell”, a quem atribuía “as cenas vandálicas do *Palhaço*, onde pagaram com a vida tantos mártires”. Segundo Candido Costa, “foi esse um assunto interessante, que prendeu bastante a atenção pública”, especialmente quando os Srs. Palma Muniz e Henrique Santa Rosa rebateram em “contraditas opostas”. A matéria era tão candente que o próprio Candido Costa colocou-se ao lado das teses do secretário do Instituto, afirmando que este conseguira provar, “com bons argumentos e conceitos emitidos por eméritos historiadores, a sem razão dos apodos assacados contra Grenfell”¹.

Entrou na briga o advogado e jornalista José Carvalho, também membro do Instituto, “brandindo armas de defesa” a favor de Palma Muniz, afirmando que o comandante inglês “devia merecer

dos contemporâneos e dos pósteros os maiores aplausos de reconhecimento, como o principal fator da emancipação política do Pará”. Mas, apoiado por Mecenas Rocha e Henrique Jorge Hurley, o Dr. Augusto Meira “não cedeu um centil do propósito em que se manteve, pois aferrado à sua lógica e às suas idéias”, parecia cada vez mais firme em seu enredo. A imagem mais forte bradada na sala do Instituto foi a de que Grenfell teria mesmo sido “o responsável pela hecatombe do brigue *Palhaço*, sendo ele a sua *delenda Carthago*”². Mas se as matrizes da interpretação de Palma Muniz já estão perfeitamente esclarecidas ao leitor, ainda são necessárias maiores explicações para as origens das leituras de seus oponentes. Em primeiro lugar, vale ressaltar que foi exatamente por esse quadrante que emergiu a principal vertente do nativismo modernista no Pará, e, diferentemente do que aconteceu com as teses de Palma Muniz, os seus debatedores formularam seus conceitos a partir de uma interface entre estudos etnológicos, folclóricos, históricos e jurídicos. De todos os autores em debate, o mais prolífico nessa leitura foi Jorge Hurley. Advogado e depois juiz de direito, Hurley desde a década de 1910 esteve envolvido diretamente em processos de pacificação de índios na região do rio Gurupi, na divisa do Pará com o Maranhão³. A partir dessa experiência e de vários estudos na comissão de etnologia do IHGP, tomou para si a interpretação de que a tragédia do brigue *Palhaço*, muito além de um evento apenas relacionado à independência, foi, mais do que tudo, o embrião do levante cabano de 1835 e 1836, expresso no ódio que nativos do Pará guardaram em relação às autoridades portuguesas.

Associando-se a outros autores⁴, Hurley construiu, nos anos seguintes, uma polêmica sem precedentes com a obra de Palma Muniz, especialmente a partir do ensaio biográfico sobre Grenfell, que este publicou em 1926⁵. Durante toda a década 1920, Hurley realizou uma pesquisa monumental com a documentação do Arquivo Público do Pará, para provar que os “traços cabanos” resultavam da “indignação e revolta”, que se espalhou por todo interior do Pará, gestada no íntimo dos índios e tapuios

paraenses. Nesse contexto, “Grenfell transformara-se, de embaixador da Independência do Brasil, em carrasco dos paraenses”, provando a todos ter sido “um simples mercenário”⁶. A tese de Hurley, divulgada não apenas em estudos históricos mas também em ensaios literários, poesia e folclore⁷, ajudou a imprimir entre os modernistas uma outra leitura do conceito de adesão. Se todos já tinham claro que a independência política também significava independência literária, agora a adesão ao Império do Brasil também foi reinventada como adesão ao modernismo brasileiro e paulista. E mais do que isto: Se, a história do antigo Grão-Pará teria sido forjada à distância da trajetória brasileira, o mesmo teria ocorrido no âmbito da literatura. E, se na década de 1820, o Grão-Pará se aproximou do Brasil, aderindo a um novo projeto de nação; na de 1920, de modo análogo, os literatos paraenses também se aproximaram do Brasil, aderindo e construindo uma nova identidade nacional.

¹ Candido Costa, *Livro do centenário, além da consagração a independência política do Pará*. Belém: Guajarina de Francisco Lopes, 1924, p.138.

² Idem, ibidem. Notar que *delenda Carthago* [Cartago deve ser destruída], refere-se à sentença com que M. Pórcio Catão (234-149 a. C.) terminava suas intervenções no Senado romano, e que acabou adquirindo o sentido de máxima, quando se quer insistir na conveniência de se tomar uma medida drástica.

³ Vide Aldrin Moura de Figueiredo, “Nimuendaju *versus* Hurley: os significados da política indigenista na Amazônia nas décadas de 1910 e 1920”. *Anais da IV Reunião de Antropólogos do Norte-Nordeste*. Belém: ABA-MPEG, 1999 (no prelo).

⁴ Vide, Augusto Meira, *Eis o livro: estudos de filosofia, religião e história*. Belém: Typ. Pinto Barbosa, 1906; *Delinquência e responsabilidade*. Belém: Livraria Escolar, 1907; Mecenas Rocha, *Ruínas*. Porto: Chardron, 1907; *Heras*. Porto: Typ. Moderna, 1908; e Theodoro Braga, *Apostillas de história do Pará*, 1915; “A arte brasílica através da cerâmica da ilha de Marajó”. In: Ignacio Moura (org.), *Anuario de Belém*, 1915, pp.135-6; *Guia do Estado do Pará*. Belém: Oficinas Graphicas do Instituto Lauro Sodré, 1916; “A arte decorativa entre os índios selvagens da foz do Amazonas”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*. v.1, n.1, 1917, pp.49-52; *Noções de corographia do Estado do Pará*, 1919; “História do Pará”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*. v.3, n.3, 1920, pp.293-298.

⁵ João de Palma Muniz, “Grenfell na história do Pará, 1823-1824”. *Annaes da Bibliotheca e Archivo Publico*. v.10, 1926, pp.8-422.

⁶ Essas teses foram publicadas em comemoração ao centenário da Cabanagem em 1936. Ver Henrique Jorge Hurley, *A cabanagem*. Belém: Livraria Clássica, 1936, p.121; e *Traços cabanos*. Belém: Oficinas Graphicas do Instituto Lauro Sodré, 1936.

⁷ Henrique Jorge Hurley, "Viagem à aldeia dos Tembés". *Revista do Instituto Historico e Geographico do Pará* v.3, n.3, 1920, pp.283-292; *Nos sertões do Gurupy*. Belém: Oficinas Graphics do Instituto Lauro Sodré, 1928; *Amazônia cyclopica*. Rio de Janeiro: Castelo Branco, 1931; "Prehistoria americana". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará* v.6, n.6, 1931, pp.1-100; "Diaeto Urubú, amerabas da raça tupy do Gurupy". *Revista do Instituto Historico e Geographico do Pará* v.7, n.7, 1932, pp.247-249; "Prol cathechese do aborigene brasileiro. O serviço de proteção aos 'índios' do Pará e talvez no Brasil, por sua inefficiencia, é pura ficção". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará* v.7, n.7, 1932, pp.223-227; "Itarãna (pedra falsa): lendas, mitos, itarãnas e 'folklore' amazônicos". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará* v.9, n.9, 1934, pp.13-212; "Mãe cabocla". *Guajarina* v.1, n.8, 1938, p.4.

Capítulo 3

Histórias literárias: nasce a Belém Nova, 1923-1929.

1. Do centenário ao modernismo.

Uma semana depois dos festejos da independência em 1923, ano em que o Pará comemorava o centenário de sua “adesão” ao Império do Brasil, os círculos intelectuais de Belém viram nascer mais um magazine. A revista apareceu reclamando uma novidade: o modernismo literário. Com uma alcunha sugestiva, *Belém Nova* parecia contrapor-se a tudo que já havia ocorrido no campo das artes paraenses. O assunto percorria o que à época chamava-se mundanismo, capturado sob diversos ângulos e diferentes linguagens visuais — da fotografia à crônica, da pintura ao cinema, do teatro à poesia. Nomes respeitáveis não faltaram no primeiro número da revista. Mas se a proposta da ilustrada era nova, muitos de seus colaboradores já haviam passado há muito dos verdes anos. Velhos conhecidos na imprensa da capital do Pará, como José Simões; veneráveis acadêmicos como Severino Silva, o “príncipe dos poetas paraenses”; famosos e temidos lentes de gramática, como o professor Carlos Nascimento, todos estavam ali para por em suspeição o modernismo do periódico. Entremeando esses nomes, no entanto, estavam outros menos conhecidos, alguns completamente ignorados pela maioria de seus futuros leitores. Entre os tais, alguns confrades de uma recém-criada sociedade literária, aparecida em 1921, com o nome de *Associação dos Novos*: Ernani Vieira, Abguar Bastos, Jacques Flores, Paulo de Oliveira, De Campos Ribeiro e o próprio diretor da revista, Bruno de Menezes, dispunham-se entre os estreantes.

Enquanto Severino Silva escrevia um “pórtico”, à guisa de apresentação do magazine, justificando a nobreza de ideais da juventude paraense, Abguar Bastos criticava a hipocrisia e o excessivo moralismo social, em almas que plagiavam valores alienígenas. Ao mesmo tempo em que Carlos Nascimento publicava,

ainda nos ecos da efeméride da independência, um soneto em alusão à “Terra Mater”, De Campos Ribeiro comentava numa bela crônica o acontecido “à margem de uma vespéral artística”, aproveitando para denunciar “a vulgaridade cabotina dos médiocres”, dos artistas que viviam de sua própria efígie¹. Certamente havia algo de explicitamente novo naquela revista. Um longo percurso nas artes amazônicas parecia concluir-se ali, num trajeto que começou antes, muito antes. No Pará, a história inventou o modernismo e, certamente, o modernismo criou uma certa leitura da história da nação. Se no princípio foi necessário pintar um novo passado amazônico, como na tela inaugural de Theodoro Braga, e com isso firmar uma nova interpretação da Amazônia na história do país, nos anos seguintes, foi imprescindível estabelecer os contornos políticos desse movimento intelectual, no intenso cotidiano de festas e datas cívicas revestidas de cunho literário. O modernismo amazônico, vale dizer, se configurou no rescaldo de tudo isso, com o aprendizado e a indignação dos novos letrados locais.

Nas cinzas dos festejos do centenário da independência no Pará, em 1922 e 1923, ficaram as histórias da história paraense. Os intelectuais que militavam entre os “novos” utilizaram-se da efeméride para tentar imprimir novos significados para as legendas pátrias². Das contendas em torno do conceito da adesão do Pará ao Império do Brasil conservou-se, mais do que tudo, o seu valor heurístico, agora crivado por um nova idéia de contato entre o Norte e o Sul do Brasil. A independência política passou afinal por um processo de tradução para o campo literário. O Rio de Janeiro, corte de outrora, deu lugar a São Paulo, que buscava ser o centro do presente. A aparente antinomia na atuação dos literatos locais revelou de fato a ambigüidade do modernismo dos anos 20 por plagas amazônicas. Era hora de rever a história do antigo Grão-Pará, forjada à distância da trajetória brasileira, do mesmo modo que se deveriam estabelecer contatos no âmbito da literatura, das artes, dos costumes do cotidiano. A década de 1820 acabou se tornando uma espécie de mito de origem para um novo projeto de nação, agora retomado cem anos

depois, não mais apenas numa perspectiva política, mas sobretudo literária. Enquanto isso, nos anos de 1920, de modo análogo, os literatos paraenses também se aproximaram do Brasil, aderindo, conflitando e, ao mesmo tempo, propondo a construção de uma nova identidade nacional, enquadrada sob o ângulo do Norte.

Foi, sem nenhuma dúvida, exemplar que a primeira publicação coletiva dos jovens literatos paraenses, antes do aparecimento de *Belém Nova*, tenha sido feita justamente em homenagem ao centenário da independência. O livrinho *Os novos e o centenário: verso e reverso* saiu do prelo em 1922, com 31 poemas escolhidos entre os membros da *Associação dos Novos*³. Entre os jovens, Ernani Vieira tomou a si a responsabilidade de abrir o volume com um soneto alusivo à data — *Auri-verde-saffrico pendão*, retomando a velha fórmula republicana da bandeira como símbolo da pátria, monumento da nacionalidade.

“Vê, admira, repara: ali vibra em renovo,
a flora, o fruto e o céu, e o lema de uma Pátria,
e mais, e muito mais: o coração de um Povo!”⁴

O tom parnasiano dos versos, mais do que fórmula estilística, representava ainda o melhor canal para descrição da grandeza do país, na linha palavrosa e retumbante do cânone. Tanto isto foi certo, que os demais poetas estiveram livres para versejar sobre os temas mais diversos, todos aparentemente alheios ao sentido da ocasião. Diferentemente do que acontecia no Instituto Histórico e Geográfico do Pará, analisado no capítulo anterior, ou mesmo nas sessões da Academia Paraense de Letras, que tinha como confrades praticamente os mesmos nomes daquele instituto, os moços da *Associação dos Novos* já anunciavam seu desejo de liberdade intelectual e exercício pleno da poesia. A princípio, as impressões

foram as melhores entre os velhos letrados da terra, certamente endossadas pelo ar cívico da homenagem de 22. Ignacio Moura, por exemplo, aquele mesmo que havia presidido a comissão dos festejos do tricentenário de Belém, em 1916, esteve em visita à Associação, publicando em jornal uma cuidadosa observação da nova sociedade. O eco entre os jovens foi tamanho que o texto acabou servindo de prefácio ao livro. “Tomamos à *Folha do Norte* o brilhante suelto abaixo, no qual o velho mestre Dr. Ignacio Moura, descreve a sua visita a nossa humilde sede. Honra-nos abrímos as páginas de prosa, com este trabalho do sábio paraense”⁵, escreve Farias Gama, o presidente da sociedade e responsável pela edição.

Mais do que o texto de Ignacio Moura, é o significado de sua visita o mais importante a ser comentado aqui, pois representava como que um retrato muito fiel das origens e da formação do modernismo na Amazônia — o aspecto por vezes conciliador entre as gerações intelectuais, entre o presente e o passado. Não era sem sentido que Eustachio de Azevedo, contemporâneo de Ignacio Moura, afirmou, ainda em 1922, que os *Novos* eram “dignos sucessores das últimas camadas de intelectuais que se foram, herdando-lhes toda a pujança de espírito e todos os ideais falazes daqueles vencidos da vida”⁶.

Figura 48 — José Eustachio de Azevedo, cronista, escritor e historiador da literatura. Foi um dos intelectuais mais atuantes na Amazônia na virada do século XIX até a década de 1920. Escreveu a primeira grande síntese sobre os escritores locais — *A literatura paraense*, 1922. Fotografia publicada n' *A Semana*, quando da publicação desta obra.

Acervo: Biblioteca Pública do Pará.



O encontro dos jovens com os velhos ainda dava-se à moda do século XIX e do sarau literário. Ignacio Moura lembrava a fluência dos mancebos: “Ernani Vieira, em castigados alexandrinos, descreveu um velho

castelo, onde morava a Afeição, a Esperança e a Tristeza; De Campos Ribeiro, Abguar Bastos, Paulo de Oliveira, A. Ribeiro de Castro, Clóvis de Gusmão, Lauro Paredes, Mario Platilha e tantos outros, que por maior encanto do meu espírito já esqueci os nomes, transformaram aquela velha casa em resplandecente Thabor”⁷. De “convívio de Musas” à “morada de fadas”, os epítetos variavam guardando o mesmo sentido. A diversidade, embora tênue, ficava por conta das performances individuais que não mereceram o comentário mais cuidadoso do velho Moura. Paulo de Oliveira começava enveredar pelo campo existencial e filosófico⁸; De Campos Ribeiro viajava literalmente pelos estrangeirismos⁹ e, uma moça, única entre os poetas, chamada Brites Motta, relia as angústias e sentimentos femininos¹⁰. A temática do nacional, da efeméride pátria, do elogio cívico era apenas mais um entre os assuntos cultivados, como em *Olhando a minha Pátria*, de A. Ribeiro de Castro, ou em *A mãe seringueira*, de Farias Gama, no qual a Amazônia e o seu símbolo máximo à época acabaram por sintetizar a nação¹¹.

Mas afinal o que diferenciava esses jovens em relação aos velhos? Longe de ser apenas uma questão etária, havia o tópico da identidade intelectual em questão. Os rapazes não apenas se diziam “novos”, mas eram identificados politicamente como tais. Diferentemente do que se viu nas décadas anteriores, o gosto pelo passado estava perdendo espaço para uma outra leitura da história, muito mais vinculada ao tempo presente. E o que é mais interessante é que a mudança no eixo interpretativo desses literatos se deu exatamente na experiência de reificação do passado, na eleição e edificação das efemérides, poliantéias e datas cívicas. A construção imagética e historiográfica da *Belém Velha*, que tinha sido o fundamento máximo da geração de Theodoro Braga, perdia lugar para a construção de uma *Belém Nova*, simbolizada exemplarmente no título do magazine homônimo, festejado já à época como embrião da nova geração moderna do Pará¹². Além de juntar *novos* e *velhos* numa ambiciosa empresa literária, a revista contou com a colaboração e o trânsito de literatos oriundos de outros estados, especialmente do

Amazonas, Maranhão, Rio de Grande do Norte e Pernambuco, sinalizando para uma das principais preocupações dos escritores locais: o nacional e o regional na literatura brasileira. Num dos primeiros números da revista, Bruno de Menezes e Abguar Bastos expuseram, em manifestos, essa inquietação nortista. Bruno chamava de “reação necessária” o movimento que ocorria de “norte a sul” numa espécie de “endosmose de concepção e sentimento, revolucionando as artes e as letras”. Mais adiante, reconhecia o papel da “bizarra Paulicéia” como a “sede” onde pontificava uma “plêiade de reformadores” — encorajados por Monteiro Lobato e pelo editor Fernão Dias Pais Leme. Em São Paulo, afinal, existia um dos centros que irradiava novidade pelo país afora, não mais que isto. O “Sul” sim, este representava um ente político que ignorava solenemente a literatura do “Norte”¹³. Abguar Bastos afirmava, no mesmo número da revista: “O Sul, propositadamente, se esquece de nós”. Clamando aos colegas que se unissem pela liberdade das letras amazônicas, provocava os brios paraenses: “a literatura equatorial é uma história de mitologia que se anda a contar nos corredores da Academia Brasileira”. Portanto era urgente uma nova independência: “criemos a Academia Brasileira do Norte!”, bradava o poeta. E concluía, endossando um dos propósitos de *Belém Nova*: “que Bahia, Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte, Paraíba, Ceará, Maranhão e Amazonas, se unam, se fraternizem para o apoio da nossa Renascença!”, e mais: “que o intercâmbio entre esses Estados seja um fato nacional!”¹⁴.

Independência e adesão, bem entendido, fazem parte de um mesmo jogo político no interior das genealogias intelectuais. Era necessário aderir ao grito de renovação, mas, ao mesmo tempo, tornava-se fundamental manter a independência da hegemonia sulista. Na década de 1920, as idéias de bairrismo, regionalismo e nacionalismo ganharam uma politização conceitual nunca vista por essas bandas¹⁵. Ao lado disto, os literatos passaram a enfatizar cada vez mais em seus ensaios, crônicas e editoriais a questão da constituição de um *centro* e das várias *periferias* como um dos principais problemas na literatura e nas

artes brasileiras. Na verdade, esse questionamento convivia com um outro: os literatos paraenses não estavam mais seguindo o mesmo itinerário intelectual dos fins do século XIX, procurando espaço entre aqueles que militavam na capital da República. Quando em vez, as revistas lembravam de alguns nomes, como José Veríssimo (1857-1916) ou Inglês de Souza (1853-1918), que haviam feito esse percurso em busca de um reconhecimento maior. Mas agora a situação parecia muito diferente. Não era possível que, do ponto de vista intelectual, um velho quadro político brasileiro estivesse desmoronando. Era mesmo estarrecedor assistir a antiga corte imperial e depois capital de República perdendo o espaço de vitrine intelectual do país para uma “província” como São Paulo¹⁶.

Por mais que as notícias dos sucessos alcançados pela “metrópole do café” chegassem às redações paraenses, os articulistas continuavam cheios de reservas. A situação, porém, era muito ambígua. Apesar de críticos da centralização cultural, os literatos não somente conviviam com essa realidade como também reificavam a existência de um ponto de propagação e convergência de todas as vanguardas artísticas nacionais. Em 1923, o escritor Carlos Leão analisando o problema econômico vivido pelo Pará com o declínio da borracha, afirmava que estava em São Paulo o melhor exemplo para se driblar a crise, pois o estado além do café havia prosperado “com a policultura e a indústria”¹⁷. De um campo a outro, os elogios continuavam no mesmo número da revista. Num poema-manifesto, o amazonense Francisco Galvão afirmava: “São Paulo está com as nossas idéias. *Klaxon* é um grito de revolta na amplidão”¹⁸. Mas, não havia consenso sobre as boas intenções paulistas. Em 1922, alguns meses depois da Semana de Arte Moderna, Bianor Penalber, secretário da revista *A Semana*, ao registrar o lançamento do livro *O inconfidente*, do escritor pernambucano Zeferino Galvão, tecia elogios ao seu autor por ter, entre outros feitos, conseguido sucesso em São Paulo, já que, como todos sabiam, os paulistas eram “ciosos de que todas as glórias lhes pertençam”¹⁹. E, já que a discussão parecia interminável e insolúvel, cada canto do

país teria que procurar seu próprio caminho. Dentre todos, o regionalismo foi, sem nenhuma dúvida o percurso mais procurado.

Ainda em 1923, a revista *Belém Nova* expunha em outro manifesto que, para lutar contra o “arcaísmo” e para fazer “predominar no Brasil uma outra Arte, isenta de modelos estrangeiros, livre de imitações escolásticas, independente no sentido lato da palavra”, era fundamental assumir o “regional” – principal abrigo da “vitalidade de uma raça”²⁰. No ano seguinte, Camillo Athayde, colaborador do magazine, constata o alcance dessa perspectiva entre os literatos locais. Atestava que uma simples observação no meio intelectual da terra era capaz de assinalar o “grande movimento de reação” que se operava na “esfera da nossa literatura regional”. A vivacidade da imprensa e o aparecimento de publicações diversas pareciam demonstrar que “o ressurgimento das letras na Amazônia” era, afinal, “uma verdade incontestável”²¹. Regional, regionalismo e regionalista serão a partir daí expressões polissêmicas, manipuladas com múltiplos significados, mas que guardavam um sentido comum quando se queria definir uma certa autenticidade à produção literária local. Símbolo do regionalismo paraense poderia ser inclusive um velho escritor passadista como Severino Silva, apontado, por Abguar Bastos, como um “clássico” na poesia regional²². Noutra direção, o escritor Alfredo Ladislau, discípulo de Euclides da Cunha, apostava na existência de um “homem regional” que, como a natureza amazônica, parecia já fazer parte da “riqueza estética da paisagem”²³. Havia ainda quem situasse a importância do regional no contexto nacional, como Bruno de Menezes, que, ao fazer um primeiro retrospecto das atividades de *Belém Nova*, acabou por construir uma visão idealizada do Sul do Brasil. Sustentava que nesses centros havia o hábito mais corrente da leitura, o que se refletia no “natural e louvável orgulho em valorizar as publicações regionais”, fruto de uma forte corrente intelectual, semeadora do bom gosto estético”. No Pará, entretanto, muitos ainda viviam “nédios, felizes, lendo apenas os matutinos e os libretos, por um princípio de boa e fácil

digestão". Mais adiante concluía: "estamos no momento em que mais nos preocupamos com as oscilações do câmbio, do que com letras de forma"²⁴.

O desdobramento dessa controvérsia sobre o regionalismo opôs pelo menos duas visões distintas: de um lado, um ponto de vista que, à época, foi qualificado de "paroquiano" por defender e apostar que a literatura era o bem maior de uma região, de uma "comunidade", importando essencialmente a seus filhos e membros o conhecimento e identificação dessa realidade; de outro lado, punham-se os universalistas, apelidados de "cosmopolitas" por bradarem em favor da propagação da linguagem e dos costumes da Amazônia pelo mundo afora. No contexto dos anos de 1920, as duas tendências pareciam muito bem fundamentadas sob o ponto de vista político. A diferença nas interpretações explicava-se no próprio conceito de regionalismo. Para os primeiros, estava em jogo um caráter literário peculiar, baseado nas locuções tradicionais, que desvelava um problema de identidade regional, capaz de ser compreendido em sua totalidade apenas por quem partilhasse aqueles mesmos valores e experiências. Para os opositores dessa idéia, havia um outro ponto que superava essa interpretação: o "regional" só poderia de fato se afirmar em um contexto mais amplo — nacional ou mesmo "universal" — por contraposição, confronto e comparação. Ao buscar os representantes de tais correntes, reencontramos alguns nomes conhecidos: o velho José Eustachio de Azevedo e Jorge Hurley, mais moço, por exemplo, já vinham de uma antiga militância nas letras locais. A seu lado, estavam outros como o poeta Rocha Moreira, figura de proa na revista *A Semana* e os jovens Manoel Nunes Pereira e José Carvalho, que anos depois irão se destacar nos estudos de etnologia e folclore, área que se mostrou candente à perspectiva política que abraçaram. Em outra direção estavam os principais nomes da revista *Belém Nova*: Bruno de Menezes, Clóvis de Gusmão, Francisco Galvão, Paulo de Oliveira, Jacques Flores e De Campos Ribeiro. Mas, como sempre, não parecia haver um critério muito rígido para o literato acompanhar esta ou aquela tendência. Misturavam-se aí

sonhos políticos e trajetórias individuais, mas do que qualquer filiação partidária a uma redação de jornal ou facção doutrinária. Muitos colaboradores de *A Semana*, como era o caso do escritor Sandoval Lage, por exemplo, caminhavam nesse particular ao lado dos “concorrentes” do outro magazine.

Embora existissem disposições contrárias de parte a parte, o trânsito de idéias e de atitudes era permitido e enfatizado entre os literatos de então. Era até certo ponto costumeiro abrir espaço nos jornais e revistas aos críticos de oposição mais ferrenhos. Em toda a década de 1920, uma gazeta iria sobressair nesse aspecto — *O Imparcial*, de propriedade do advogado e jornalista Dr. Dejard de Mendonça. O jornal, aparecido em 1913, teve, desde sua origem, um forte pendor de oposição ao governo, o que implicou no empastelamento de suas oficinas já no ano seguinte, devido às violentas críticas dirigidas à administração de Enéas Martins (1913-1917). A partir de 1917, sob novo comando, jornal retomou suas atividades e também a diretriz oposicionista que iria caracterizá-lo nos anos de 1920. Vários intelectuais, das mais diversas tendências políticas freqüentaram suas colunas, mas nenhum deles sobressaiu tanto quanto o

Figura 49 — Enéas Martins, uma das principais lideranças políticas na segunda década do século XX. Enfrentou forte oposição durante seu governo, lutando ainda com uma grave crise no comércio internacional da borracha. Fotografia de 1914.

Acervo: IHGSP, CTB.



crítico literário Ramiro Ribeiro de Castro. Dono de um texto áspero, irônico e profundamente severo com os iniciantes nas letras, este sujeito foi o principal encaixe na trajetória dos modernistas paraenses, por isso mesmo seu nome ainda será lembrado mais adiante. Por enquanto é necessário reiterar apenas que o exercício da polêmica fazia parte do *savoir-faire* dos literatos, como algo constitutivo do próprio ofício na arena política. Tanto isso era certo que, fora dos limites das sociedades literárias e da imprensa paraense, os intelectuais apareciam em bloco como representantes de um amplo movimento de renovação que tomava conta das letras amazônicas.

Já em 1922, *O Mundo Literário* (*mensário de literatura nacional e estrangeira*), dirigido por Pereira da Silva e Théo Filho, veiculado principalmente na capital carioca, trazia a seção *Literatura nos Estados*, onde apareciam as resenhas sobre a produção literária nos vários cantos do Brasil. Além da presença constante de autores que fizeram fama no Pará, como Peregrino Júnior e Oswaldo Orico, publicando contos e crônicas, alternavam-se, na escrita dos informes da seção, os escritores Emílio de Macedo e Francisco Galvão. Logo no segundo número, Macedo procurou fazer um retrospecto do que havia acontecido nas últimas décadas com a literatura paraense, utilizando-se, para isso, de uma crônica publicada por Assis Chateaubriand, no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro. Retomando a perspectiva do cosmopolitismo regional, a notícia pretendia desvelar rapidamente “a situação passada e presente da Amazônia longínqua”, ignorada quase que completamente no centro-sul do país. E assim os nomes iam aparecendo, quase todos remanescentes da “corte suntuária de Antônio Lemos – experimentado político nortista, da escola de Maquiavel, que durante vários quinqüênios dominou soberanamente o Pará”²⁵. Essa volta no tempo havia sido lembrada por Chateaubriand por um único motivo: não se podia, no Rio de Janeiro, fazer-se “a mínima idéia do que eram Belém e Manaus, quando a borracha mantinha com o café o câmbio do Brasil, atingindo em 1910 um superávit de 254 mil contos contra 140 mil de Santos”. O dinheiro era tanto

que, em apenas 5 anos, a Amazônia permitiu ao tesouro nacional arrecadar “só da *Hevea* 300 mil contos e aos dois estados 114 mil”²⁶. Os investimentos em artes e literatura foram vistos então como apenas uma consequência da extravagância e do esbanjamento da época.

O importante nessa memória do velho Lemos era, no entanto, o que havia ficado para os novos literatos dos anos de 1920, justamente os que viveram o fim desse tempo de fausto. O poeta amazonense Francisco Galvão, que residia no Rio de Janeiro, deu conta dessa geração subsequente. Reiterava o distanciamento que persistia entre Belém e a capital da República, deixando os literatos locais escondidos em “doloroso mutismo”, vivendo “enclausurados em sua própria arte, longinquamente, sem que se tenha notícias de suas obras”²⁷. Nessas resenhas, parecia, no entanto, que o Pará ainda vivia entre os remanescentes de seu *fin-de-siècle* e a nova geração que despontava. Galvão, que era um dos “novos”, elogiava os mais velhos exatamente naqueles aspectos que fizeram parte do discurso político dos modernos. O poeta Severino Silva, que a essa altura com 37 anos já aparecia entre os decanos paraenses, era lembrado por escrever “indiferente aos clangores do cabotinismo em moda”. Dejard de Mendonça recebia o epíteto de “vigoroso panfletário”, cuja pena era um “azorrague violento” contra a usurpação dos mediócrs. O jornalista Paulo Maranhão, proprietário do jornal *A Folha do Norte* desde 1917, também era citado com a mesma ênfase por ter feito dura oposição às oligarquias locais. Enquanto isso, o padre francês Florêncio Dubois, principal redator do jornal católico *A Palavra*, era mencionado pelo tom combativo e polêmico com que se dirigia aos desafetos das letras, embora fosse simpático ao modernismo que se lançava. Além desses nomes, Galvão procurou dar destaque aos mais novos, seus companheiros de geração. Lembrava do cronista Genaro Ponte de Souza e do poeta Arnaldo Valle. Mas foi Bruno de Menezes, o diretor de *Belém Nova*, que ganhou a atenção especial de Francisco Galvão.

A razão parecia simples: Bruno de Menezes representava de fato uma grande novidade. Galvão afirmava que a crítica minuciosa havia de julgá-lo “simbolista, pela maneira rebeldemente criadora de como escreve seus poemas”. Contestando a sentença, o poeta amazonense retrucava: “eu o classificarei muito justamente de modernista, e assim o designo, pela originalidade de seus versos bem feitos (...) tão diferentes da craveira comum”. Esquadrinhando a estilística, Galvão reiterava: “sua técnica é moderna” e o seu “estilo não segue o esparrilhamento rigoroso das escolas”. Longe, no Rio de Janeiro, o resenhista imaginava a campanha contrária que Bruno deveria estar sofrendo por causa de “seu sentimento de rebeldia” que se encontrava, à época, no mesmo de plano de Ribeiro Couto, Menotti del Pichia, Onestaldo Pennafort e Guilherme de Almeida²⁸. Mais do que tudo, Bruno havia realizado uma façanha impossível de igualar, qual seja, criado *Belém-Nova*. O texto de Francisco Galvão relatando como recebeu a notícia do feito merece ser transcrito.

“Belém, a linda capital do Norte, desperta de um grande sono. Abriu os olhos para a distância. Olhou assustada para a agitação cotidiana da vida. Olhou e sorriu. Recordou o passado. De suas terras vieram para a Academia Humberto de Campos, o poeta panteísta; José Veríssimo, o crítico consciencioso da geração antiga; Inglês de Souza, o jurista que todos nós respeitamos. Depois vieram Celso Vieira, Oswaldo Orico, Peregrino Júnior, Martins Napoleão, Mecenaz Dourado. E assim como a Bela Adormecida acorda em meio ao bosque, Belém olhou deslumbrada para o que vira. Calma em tudo. Os seus poetas não mais acreditavam na Arte. De Severino Silva, o maior de todos (...), eu assistia do Rio, sem poder crer absolutamente na paralisação do ambiente literário de Belém. De longe em longe, lia nas revistas, um soneto de Rocha Moreira, uma crônica de Bruno de Menezes, uma descompostura do Pe. Dubois. Tive uma surpresa, deliciosa uma tarde. O correio me trouxera a correspondência. Eu estava num dia melancólico. Lera algumas páginas do meu Maeterlinck. A espátula me rasgou os envelopes. Li a carta perfumada do Mucher Lion, vinda de Paris e da Argentina. Uma de Alfredo Barrios, excelente. O poeta tem 20 anos. É um lindo adolescente de olhos verdes como os de Carlos Maul. Di Cavalcanti me envia de Paris um álbum de Paul Cézanne. Mas, entre as cartas havia uma de Bruno de Menezes. Abri-a com a curiosidade de sempre. Numa letra sugestivamente encantadora, o poeta (...) dizia-me da publicação de *Belém Nova*, onde (...) iria reunir os elementos antigos e modernos para a Arte Maravilhosa que nos deu um Gabriel Danunzio e um Emile Carrieri. (...) Paulo de Oliveira me havia dito que a cidade de Belém tangia novamente as fruturas

abandonadas pelos que partiram para novos rumos, para novos destinos. E o poeta teve razão. A revista de Bruno de Menezes é um grito de revolta contra o desânimo”²⁹.

O texto emocionado de Francisco Galvão era contundente: Bruno de Menezes apenas havia reunido o que já existia e essa foi sua grande obra. O modernismo brotara de algo plantado muito antes pelas gerações passadas. Bruno, a seu modo, também acreditava nisso, tanto que *Belém Nova* foi, a um só tempo, passadista e modernista — nos conceitos da época. Mas o que se publicava no Rio de Janeiro sobre o modernismo paraense era muito sumário, embora esse desconhecimento não fosse privilégio somente da Amazônia. Além disso, havia um pecado reproduzido infinitamente pelos próprios modernistas de então. Sempre que se queria anunciar a adesão de uma “província” à nova estética, usava-se um critério análogo ao da matemática. O grupo de literatos era tomado, assim, como um conjunto de elementos, fechado, para uma operação binária, unívoca e associativa. Para os participantes do movimento, isso era muito claro e evidente. Joaquim Inojosa, um dos mais ativos literatos pernambucanos da década de 1920, explicava esse ponto de vista do seguinte modo: depois de formado o grupo dos modernistas de São Paulo, “coube a Pernambuco o privilégio de ter sido a primeira província a entrar em contato (...) e deles receber mandato expresso para divulgar-lhes as idéias renovadoras, ainda incubadas na chocadeira da Semana de Arte Moderna”³⁰. Mais adiante arrematava: “Constituiu-se o Recife numa espécie de torre de repetição, através da qual de Maceió a Belém do Pará se iriam captar as mensagens enviadas”³¹. Os grupos se formavam para desenvolver sua “própria personalidade”, tomando as referências estrangeiras “apenas por modelos de rebeldia literária”, acreditava Sérgio Buarque de Holanda, ainda em 1922³². O intelectual politizado estava fadado a acreditar no discurso homogêneo e unívoco dos *novos* de então.

Embora a percepção prosopográfica das confrarias literárias não escondesse a importância dos líderes e dos fundadores do movimento, era fundamental para cada grupo afirmar sua identidade coletiva.

Sérgio Buarque reconhecia em Menotti del Pichia aquele que “abriu caminho (...) para a nova geração”, dando o “primeiro grito de alarme” contra o passadismo. Lúcido, o crítico reiterava mais à frente: “esse grito de alarme não era um poema moderno para a época mas era moderno para São Paulo”³³. Em 1923, Oswald de Andrade apontava Joaquim Inojosa como o introdutor das “novas idéias” em Pernambuco, assim como Carlos Drummond de Andrade e Mário Ruís em Minas Gerais³⁴. Enquanto isso, o próprio Inojosa afirmava a preeminência de Bruno de Menezes em Belém: “caberia a este atender ao apelo dos modernistas de Pernambuco e arregimentar os jovens do Pará para a batalha renovadora”³⁵. Essas lideranças, no entanto, não passavam, na leitura da época, de porta-vozes de um anseio coletivo. Foi o mesmo Bruno de Menezes que em carta a Inojosa esclarecia a respeito: “Em Belém, segundo meus irmãos em arte, tenho sido um inovador e um progressista (...). Daí querer, com frenesi, a idéia nova, a poesia inédita”³⁶. De Campos Ribeiro, parceiro de Bruno, concluía que a razão de tudo era a existência do “grupo intelectualmente homogêneo”³⁷. Essa visão política sobre o predomínio do coletivo sobre o individual, gestada contemporaneamente pelos próprios participantes do movimento, produziu, no entanto, uma visão limitada e bastante superficial das diferentes origens dos membros do grupo. Vistos de longe, pelas páginas dos magazines, nas acirradas polêmicas da imprensa, eram todos de fato muito parecidos, de perto, nem tanto.

¹ De Campos Ribeiro, “À margem de um vespéral artística”. *BN*. n.1. Belém, 19 de setembro de 1923.

² Sobre os festejos da Independência, ver também Marly Motta, *A nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da Independência*. Rio de Janeiro: FGV, 1992, e Wlamira Albuquerque, *Algazaras nas ruas: comemorações da Independência na Bahia, 1889-1923*. Campinas: Unicamp; Cecult, 1999.

³ Colaboraram nessa publicação, Ernani Vieira, A. Ribeiro de Castro, José Sampaio De Campos Ribeiro, Paulo de Oliveira, J. Rocha Júnior, Mário Plátilha, Farias Gama, Raymundo Nonnato, Bruno de Menezes, Luiz Moraes, David Gervásio, João Mesquita, Muniz Barreto, Clóvis de Gusmão, Brites Motta, Pedro Lisboa, Eurico Fernandes e Gabriel Lage.

⁴ Ernani Vieira, “Auri-verde-safírico pendão”. In: *Os novos e o centenário: verso e reverso*. Belém: Associação dos Novos, 1922, p.5.

-
- ⁵ Cf. *Os novos e o centenário*, 1922, p.2.
- ⁶ J. Eustachio de Azevedo, *Literatura paraense*. 2ª ed. Belém: Oficinas Graphicas do Instituto Lauro Sodré, 1943 [1922], p.151.
- ⁷ Cf. *Os novos e o centenário*, 1922, p.3.
- ⁸ Paulo de Oliveira, "Corpo" e "Super Omnia". In: *Os novos e o centenário*, 1922, respectivamente p.10 e 16.
- ⁹ De Campos Ribeiro, "Postal" e "For ever!". In: *Os novos e o centenário*, 1922, respectivamente p.9 e 12-3.
- ¹⁰ Brites Motta, "Renuncia Suprema" e "Ultimo sonho". In: *Os novos e o centenário*, 1922, respectivamente p.32 e 37.
- ¹¹ Cf. "Olhando a minha Patria, maio-9-1922", de A Ribeiro de Castro, e "A mãe seringueira", de Farias Gama. In: *Os novos e o centenário*, 1922, respectivamente p.17 e p.43-45.
- ¹² Abguar Bastos, "À geração que surge". *BN*. n.5. Belém, 10 de novembro de 1923.
- ¹³ Bruno de Menezes, "Uma reação necessária". *BN*. n.5. Belém, 10 de novembro de 1923.
- ¹⁴ Abguar Bastos, "À geração que surge". *BN*. n.5. Belém, 10 de novembro de 1923.
- ¹⁵ O problema do regionalismo teve enorme repercussão praticamente em todos os Estados do Norte e do Nordeste, em especial em Pernambuco, onde Gilberto Freyre destacou-se na crítica à pretensa hegemonia cultural e intelectual de São Paulo sobre o resto do país. Cf. Gilberto Freyre, "A propósito de paulistas". In: *Problemas brasileiros de antropologia*. Rio de Janeiro: CEB, 1943, pp.76-133. Sobre o contexto desse debate, ver Neroaldo Azevedo, *Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, 1984.
- ¹⁶ Essa também era uma questão para os literatos paulistas das primeiras décadas do século, mas obviamente lida de outro modo. Cf. Marcia Camargos, "São Paulo: província ou metrópole?". In: *Villa Kyrial: crônica da belle-époque paulistana*. São Paulo: Senac, 2001, pp.32-35.
- ¹⁷ Carlos Leão, "Natureza Amazônica". *BN*. n.2. Belém, 30 de setembro de 1923.
- ¹⁸ Francisco Galvão, "Manifesto da Belleza". *BN*. n.2. Belém, 30 de setembro de 1923.
- ¹⁹ Bianor Penalber, "Nos domínios das letras". *AS*. n.229. Belém, 2 de setembro de 1922.
- ²⁰ Bruno de Menezes, "Uma reação necessária". *BN*. n.5. Belém, 10 de novembro de 1923.
- ²¹ Camillo Athayde, "O Pará literário e a geração moderna". *BN*. n.15. Belém, 31 de maio de 1924.
- ²² Abguar Bastos, "A poesia na terra das Amazonas". *BN*. n.2. Belém, 30 de setembro de 1923.
- ²³ Alfredo Ladislau, "Psycologia dos lagos". *BN*. n.4. Belém, 31 de outubro de 1923. A obra mais importante desse autor foi *Terra immatura*. 2ª edição revista. Belém; Livraria Clássica, 1925, cujos capítulos foram largamente reproduzidos na imprensa, em toda a década de 1920, mitificados como exemplos de uma interpretação do Brasil, a partir da Amazônia. Para uma leitura dos pressupostos de Alfredo Ladislau, vide Euclides da Cunha, *À margem da história*. Porto: Livraria Chardron, 1909 e Alberto Rangel, *O inferno verde: scenas e scenarios do Amazonas*. Florença: Typ. Minerva, 1908; e Idem, *Sombras n' água: vidas e paizagens no Basil equatorial*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1913.
- ²⁴ Bruno de Menezes, "Pra frente!". *BN*. n.4. Belém, 31 de outubro de 1923.
- ²⁵ Emílio de Macedo, "Literatura nos Estados: Pará". *ML*. v.1, n.2. Rio de Janeiro, 1922, p.243. Sobre a construção da memória de Antonio Lemos, vide Maria de Nazaré Sarges, *Memórias do velho intendente: Antonio Lemos, 1869-1973*. Tese de Doutorado em História. Campinas: IFCH-UNICAMP, 1998.
- ²⁶ Idem, *ibidem*.

-
- ²⁷ Francisco Galvão, "Literatura nos Estados: Pará". *ML*. v.4, n.12. Rio de Janeiro, 1923, p.105.
- ²⁸ Idem, p.105-106.
- ²⁹ Idem, ibidem.
- ³⁰ Joaquim Inojosa, "O modernismo nas províncias". *BA*. v.1, n.1. Rio de Janeiro, 1973, p.9.
- ³¹ Idem, ibidem.
- ³² Sérgio Buarque de Holanda, "Literatura nos Estados: São Paulo". *ML*. v.1, n.2. Rio de Janeiro, 1922, p.251.
- ³³ Idem, ibidem.
- ³⁴ Oswald de Andrade, "O esforço intelectual do Brasil contemporâneo". *RB* n.96. São Paulo, 1923, p.10.
- ³⁵ Joaquim Inojosa, "Variações do Grão-Pará I". *O Jornal*. Rio de Janeiro, 7 de abril de 1971, p.2.
- ³⁶ FCRB, CII, *Carta de Bruno de Menezes a Joaquim Inojosa*. Belém, 25 de maio de 1924.
- ³⁷ De Campos Ribeiro, *Graça Aranha e o modernismo no Pará*. 2ª edição. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1973, p.23.

2. *Modernismo e revolução: Bruno de Menezes, anarquista.*

A trajetória intelectual do idealizador e diretor da revista é um ponto esclarecedor a respeito. Bruno de Menezes era um jovem literato de origem modesta que, em 1923, completara 30 anos de idade. Sua formação profissional vinha de um passado duro como aprendiz de tipógrafo na Livraria Moderna, de Sabino Silva, “onde, como era de praxe àquela época, sofria vexatórios castigos impostos por Manoel Costa”, seu chefe¹. O dia-a-dia da gráfica, no entanto, tinha um revés que o marcaria fortemente. Foi lá que conheceu a obra de Blasco Ibañez, Tolstoi, Gorki, Marx, Engels e toda uma linhagem respeitável de autores reverenciados no universo anarquista. A adesão a essa literatura foi mais ou menos imediata. Entre os funcionários e outros aprendizes da casa, tomou conhecimento da *Cooperativa Tipográfica*, uma sociedade de classe que reunia os trabalhadores empregados nas oficinas gráficas da cidade. Dessa convivência foi um passo para o ingresso no sindicalismo. Daí em diante, por volta de 1913, Bruno abandonou a profissão, passando a dar aulas de primeiras letras na Escola Francisco Ferrer, fundada pela *Federação das Classes Trabalhadoras no Pará* — órgão sindical que, então, agrupava a maior parte das sociedades de classe, inclusive a dos tipógrafos. Foi como professor que Bruno de Menezes começou, de fato, sua militância no anarquismo sindicalista. Entre 1916 e 1920, travou uma relação muito próxima com dois grupos muito importantes na organização do movimento operário no Pará: os anarco-comunistas e os anarquistas sindicalistas. O primeiro grupo, influenciado especialmente por leituras de Kropotikin, Réclus, Jean Grave e Malatesta, fundou em 1918, o *Partido Comunista do Pará*, tendo à frente o grupo político *Os semeadores*. Em 1919, criaram o jornal *O Semeador*, sub-intitulado *órgão de propaganda sociológica*, com o objetivo de divulgar o triunfo da revolução e “derrotar toda a democracia falsa”, que então dirigia “as duas Américas”². Diferentemente dos comunistas, os anarquistas sindicalistas voltaram-se mais para o

engajamento dos militantes nas organizações sindicais e no movimento operário, participando ativamente na criação da *Federação das Classes Trabalhadoras do Pará*, fundada no rescaldo da greve geral anarquista ocorrida em 1917³. Em 1920, esse grupo criou a gazeta *A Voz do Trabalhador*, o órgão de propaganda da federação trabalhista.

Literatura e revolução foram, portanto, no pensamento do jovem Bruno de Menezes, faces de uma mesma moeda. Antes mesmo de publicar na imprensa anarquista, sua iniciação poética em jornais literários já revelava esse aspecto do engajamento político que iria sobressair na militância dos anos seguintes. Tarde para os padrões da época, sua estréia ocorreu em 1913, quando Bruno tinha 20 anos de idade, com o poema “O operário”, no jornal *O Martelo*, editado por mais uma entre as várias sociedades de jovens literatos que apareceram nas duas primeiras décadas do século XX – a *Academia dos Poetas Paraenses*, que se reunia na casa de Lucilo Fender⁴. No ano seguinte, colaborou com Eurico Cavalcanti e Ernesto Cruz, na redação de *A Paz*, uma gazeta literária que, em seu primeiro número, trazia uma proposta diferente: lutar contra todos os tipos de violências e perturbações sociais, desde o “conflito íntimo entre as pessoas”, passando pelas “hostilidades sociais” até à amplitude da “guerra – razão de ser dos países beligerantes que se encontram à beira de um colapso internacional”⁵. O interessante é que, no mês seguinte, explodiria a Primeira Guerra Mundial, algo que repercutiria com muita força nos propósitos intelectuais e libertários de toda essa geração. O peso das notícias e dos desdobramentos da guerra serviram para tornar o pensamento de Bruno de Menezes profundamente ambíguo, quando o poeta defendia a necessidade do combate, da luta, da guerra para se chegar à paz, à harmonia, à concórdia. Essa perspectiva revelou-se de pronto na militância literária. Nos anos que seguiram, Bruno de Menezes iria engajar-se na luta proletária, ocupando um lugar destaque na imprensa da época. Ainda em 1914,

participou do lançamento d'*O Leão do Norte*, fundado por Bellarmino Souza, com a intenção de “defender a classe operária”⁶. Bruno, no entanto, jamais ficaria preso à redação de uma gazeta.

Em 1919, ao lado de Ernani Vieira, futuro companheiro na *Associação dos Novos* e na revista *Belém Nova*, Bruno proferiu várias palestras em sindicatos e clubes beneficentes de trabalhadores. Uma dessas conferências, *Da mulher operária*, pronunciada na sede da *União dos Chauffeurs*, ficaria célebre, sendo publicada na íntegra n'*O Semeador*, em dezembro de 1919. Criticava um certo feminismo que se interessava apenas pelas “grandes mulheres”⁷, desprezando o anonimato “daquelas que fabricam, que manipulam, que não têm dotes, sem outra riqueza que uma virtude pura e uma coragem honesta”. Influenciado pela literatura russa, citando Iakov A. Novikov (1849-1912), preferia ocupar-se daquelas mulheres “que são acorrentadas a uma guiljeta até morrer”⁸. Arguto na condução de uma platéia, composta especialmente de professoras, trabalhadoras fabris ou donas de casa acompanhando seus maridos, o poeta louvava o interesse feminino pela educação, citando nomes insuspeitos para o movimento operário, como Rosa Luxemburgo ou ainda Catarina Breschkosky, “cognominada a avó da revolução russa”⁹. Já com fama de intelectual afeito às modernidades literárias, Bruno de Menezes, no entanto fazia severas críticas ao consumismo feminino baseado no que vinha de Paris.

“Agora, (eu peço me perdoem as companheiras se laborar n’algum erro), vamos tratar do luxo supérfluo, caro, berrante, sem bom gosto, baseado somente nos figurinos modernos que os grandes mestres dos ateliês e casas de modas para senhoras, lançam no mundanismo elegante desses anos sem outra preocupação que não seja a de dar saída aos grandes estoques de sedas falsificadas, que os armazéns deste artigo acumulam, e pois vão imprimindo às mulheres que, infelizmente, não conhecem a *peça* e compram pela cor, o tecido, a grossura, e não pela qualidade”¹⁰.

A aparente futilidade da moda escondia, no entanto, algo muito mais grave: a exploração do trabalho. O poeta criticava o fascínio exercido por produtos destinados apenas ao consumo burguês, seguindo padrões impostos pela tirania da moda, numa forma de “exibição, onde vai sacrificada muita força produtora, de muitos braços humanos”¹¹. A recomendação era que a mulher operária não confundisse “luxo com bom gosto, arte em vestir-se, com ademanes em mostrar-se, boa combinação em cores, com riqueza em babados *point a jour*”¹². Assim como o anarquismo bradava contra os uniformes nas fábricas, também lutava contra essa “pantomima” em que muitas mulheres tomavam parte inconscientemente, incorporando essa “camuflagem” forçada pela moda¹³. Embora o tema fosse extenso demais, Bruno tinha que tratar de muitas outras questões, e não fez por menos, dando atenção especial à participação política da mulher na sociedade contemporânea. O recado mais importante, e que deveria ser “transmitido a todas companheiras não presentes”, era exatamente o da afirmação da identidade da mulher operária, “lutadora, liberta da escravatura social”¹⁴.

Se o tema da emancipação feminina era importante para a cultura anarquista, existiam outros mais urgentes que também freqüentavam as conferências. Em 17 de janeiro de 1920, Bruno de Menezes esteve na sede da *União dos Operários Sapateiros*, discursando sobre a repressão política, a violência policial e as perseguições enfrentadas pelo movimento operário no Brasil e no Pará. Assumindo um certo ar professoral, o literato discutiu a necessidade da organização dos trabalhadores para poder discordar argumentos firmes da “organização sociológica burguesa”, representada pela “governança ditatorial” da república brasileira. Bruno lembrava que a existência de “sediciosos” não era novidade em terras paraenses, pois muito antes outros “revolucionários” tentaram por fim ao jugo a que estavam submetidos, tomando finalmente consciência de que eram “partidários da classe espezinhada”. Faltava, entretanto, falar mais sobre o assunto, como se fazia em países onde “a ignorância das massas” não era completa. O Pará

já estava farto da estreiteza dos “jecas-tatus”, mas também não precisava de “civilizados”, que só discutiam idéias “nas bancas dos cafés e nas portas dos cinemas”¹⁵. Criticando o diletantismo intelectual, Bruno chamava a atenção para os anarquistas presos pelo regime das “democracias pessoais” e pela força do discurso da Igreja. “Ah! Marques de Pombal, tu que foste o mais ferrenho inimigo da padralhada...”, rememorava com ironia o literato¹⁶.

Apesar de ferrenho na militância anarquista e crítico voraz da cúpula eclesiástica, Bruno era católico praticante. Enquanto publicava textos incendiários incitando a greve como a principal arma na mão dos trabalhadores contra o patronato¹⁷ ou mostrando a importância da organização sindical na vida da “família proletária” paraense¹⁸, lançava seu primeiro livro de poemas intitulado *Crucifixo*. Na obra, contudo, não havia lugar para a religião institucionalizada, para as gestas clericais e os ranços dos catecismos. Com ascendência no simbolismo de Cruz e Sousa, o poeta negro muito reverenciado por Bruno, o conjunto de poemas apresentava uma visão introspectiva do universo, sob um ponto de vista pessoal, humano e

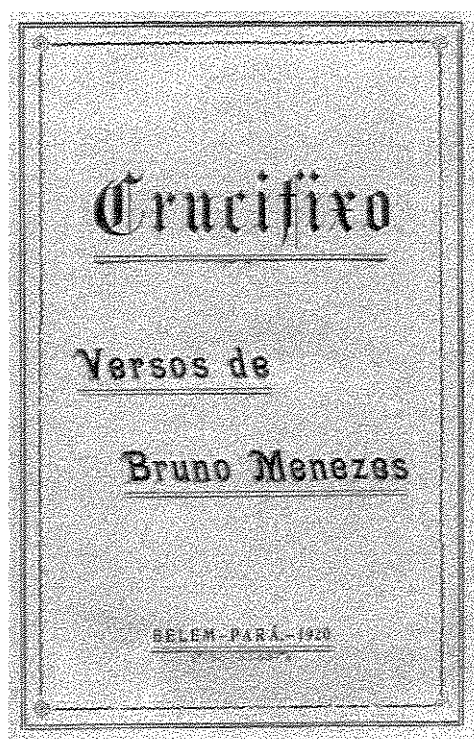


Figura 50 — Frontispício do livro *Crucifixo*, 1920, de Bruno de Menezes, publicado de modo artesanal pelo próprio autor nas Oficinas tipográficas do Instituto Lauro Sodré.

Acervo: Biblioteca da Academia Paraense de Letras.

terreno. As lutas sociais de sua experiência anarquista misturavam-se à trajetória de um Cristo também revolucionário, sofredor, rejeitado por suas idéias:

*“Há quanto tempo que a tragédia é a mesma!
 Todo poeta é um Homem-Deus, — incompreendido.
 A espiritualidade é pobre lesma.*

*Jesus! Morto na Cruz em que foi fixo...
 - Se este símbolo é a Dor de um bem perdido,
 sei que eu e tu somos um Crucifixo”¹⁹.*

Bruno apostava na poesia como expressão da subjetividade, numa espécie de reencontro com o mundo interior de si mesmo. E os símbolos eram o caminho para se atingir os substratos mais profundos da mente humana, fosse aparentemente inconsciente ou irracional. “O crucifixo é um símbolo”, afirmava, e “para os poetas, no mundo há sempre uma cruz do ideal, da perfeição, samaritana”²⁰. Os símbolos da religião lhe pareciam análogos aos da luta operária: “o pavilhão da cruz” era vermelho²¹ e o próprio Cristo era sempre um “idealista”²² em busca de um sonho. Está, certamente, na religião grande parte do pensamento radical de Bruno de Menezes, num processo em muitos aspectos semelhante aos analisados por Christopher Hill e E. P. Thompson, a respeito dos movimentos revolucionários do século XVII e para a própria organização do movimento operário no século XIX²³. Nesse primeiro livro, Bruno de Menezes começava a construir sua própria gramática psicológica, tentando, de certo modo, burlar a gramática padrão. Aqui há certamente o interesse de exprimir em versos suas propostas estéticas, porém eivadas de conteúdo político. Isso tudo demonstra as incertezas do poeta em filiar-se a esta ou aquela escola literária, apesar do que sustentaram seus críticos. Mesmo sob a nítida influência do simbolismo, o poeta não estava “preso” a nenhum cânone e muito menos estava a espera de “um sopro de mudanças que viria pela

frente”, como insistiu João Carlos Pereira, em artigo à guisa de introdução às obras completas do poeta²⁴. E se o Cristo estava na vanguarda pelas mãos do literato, o que dizer de sua poesia avulsa que, naqueles dias, reclamava pela arte nova.

*“Eu quero um’Arte original...
Daí esta insatisfação da minha Musa!
Ânsias de ineditismo que eu não vi
E vulgo material inda não usa!”²⁵*

Afastando-se da idéia de uma ruptura com qualquer forma de passadismo na poesia de Bruno de Menezes, Francisco Paulo Mendes foi preciso ao perceber nesse “pressentimento estético” do poeta uma clara expressão de sua “modernidade”²⁶. Aí estava seu desejo de ineditismo da poesia: “gloriosa um’Arte que os ideais renova, razão da qual por que eu me requinto na extravagância de uma imagem nova!”²⁷. Mas a busca da novidade estava longe de ser um privilégio de Bruno de Menezes. Peregrino Júnior, um dos participantes dessa efervescência nas primeiras décadas do século XX e que, em 1919, transferiu-se para o Rio de Janeiro, assim descreve a sua chegada na capital carioca, comparando com o que acontecia no Pará.

“Não experimento por conseguinte constrangimento de opinar sobre o modernismo e seus líderes. Aliás, eu era naquele tempo um simples estudante de medicina, recém-chegado do Pará, e trabalhava na imprensa para viver. Era um *rapaz de jornal*, como se dizia então. Mas trazia do Pará uma lembrança que me tornara o espírito receptivo, apesar da sua imaturidade, para a renovação literária que se tentava. Era a lembrança de um movimento de província, que o Rio desconhecia completamente e que fora anterior ao modernismo. Quero referir-me ao movimento do grupo da revista *Ephemeris*, chefiado por Lucídio Freitas, Tito Franco, Dejjard de Mendonça, Alves de Souza, e que representou uma corajosa e afoita tentativa provinciana de renovação literária. Quem compulsar a coleção da *Ephemeris* – até materialmente original, discreta, diferente – verá que o grupo paraense merecia a atenção dos críticos e dos historiadores literários do nosso tempo. Esse

movimento de resto, mostrava como as sementes do modernismo estavam soltas no ar, há longo tempo, esperando apenas condições adequadas para germinar e frutificar...”²⁸.



Figura 51- Bruno de Menezes, em 1924, em fotografia enviada ao amigo Joaquim Inojosa.

Acervo: FCRB, CJI.

Em 1921, por ocasião da morte precoce de Lucídio Freitas, Bruno de Menezes, sob pseudônimo, recordaria o papel daqueles jovens que, em 1916, apareceram com novas idéias sobre literatura e artes²⁹. Mas a precocidade desses rapazes foi questionada por Joaquim Inojosa, testemunha correspondente em Pernambuco: “o grupo da revista *Ephemeris*, bem como o posterior *Academia ao ar livre*, jamais pensou em modernismo do que explodiria em São Paulo, em 1922”³⁰. No entremeio de toda essa polêmica sobre as verdadeiras origens do modernismo brasileiro, sobressaem duas questões: primeiramente, a contenda mostra o quanto é frágil e problemática essa busca de encontrar um marco zero para o modernismo, seja no Pará, em São Paulo ou em qualquer paragem e, segundo, a conclusão de que o Pará, certamente como outras partes do país, pode, afinal, contar uma história própria, com anseios, valores e especificidades

também únicos. Por mais que Peregrino Júnior, Joaquim Inojosa ou mesmo o próprio Bruno de Menezes acreditassem firmemente na gênese paulista, todos concordavam que existiram outras tentativas de renovação pelo Brasil afora. E isso certamente serve de alento ao historiador de hoje. A questão é que não nos interessa mais reificar o *happening* paulista e tampouco a larga mitologia construída e desconstruída em torno desse totem nacional. As histórias de Bruno de Menezes, suas experiências no anarquismo e seu ingresso no mundo das letras, perseguem uma outra história paralela àquela genealogia mais conhecida e que, sem a menor cerimônia, proclamou as inúmeras e diferentes histórias experimentadas no país como meras repercussões da Semana de Arte paulista³¹.

Os desdobramentos da militância política e literária de Bruno de Menezes depois de 1920 serão ainda mais convincentes para se compreender a lógica própria do modernismo que construía na Amazônia naquele momento. É a partir de então que vários grupos intelectuais, que se resvalavam no cenário paraense nas primeiras décadas do século XX, começam de fato a se intercomunicarem. Aqui, reaparece Theodoro Braga. Enquanto Bruno militava nas grandes greves de trabalhadores de 1917-1918, o nosso velho conhecido assistia as passeatas de camarote, nos legando anotações preciosas a respeito. Também voltam à cena outros nomes, como Ignácio Moura, José Eustachio de Azevedo, Rocha Moreira, João Affonso do Nascimento, Augusto Meira, Jorge Hurley. Todos, não obstante suas diferenças políticas, tomaram parte no longo e trabalhoso processo de articulação dos grupos intelectuais entorno das efemérides da nação comemoradas no Pará, especialmente entre 1916 e 1923. Todos, de um modo geral, irão estimular e até mesmo colaborar com a consolidação da chamada nova geração literária. Muitas vezes estudados de modo estanque pelos historiadores, esses diálogos conflituosos entre gerações de intelectuais acabavam sendo fundamentais na atuação política do “novo” frente ao “antigo”, encadeando uma lógica própria ao exercício político de muitos militantes da geração de 1920. Expliquemo-nos então. Apesar da diversidade de

significados que as vanguardas artísticas e literárias irão conseguir na Amazônia das primeiras décadas do século XX, é fundamental ter-se em mente que esses movimentos foram herdeiros e frutificaram da longa experiência da virada do século XIX, quando os intelectuais locais, em diálogo com o mundo estrangeiro, procuraram definir uma identidade nacional calçada no “resgate” do passado, da história dos tempos pretéritos – via de regra, ligada umbilicalmente ao universo europeu, como quis a geração de Theodoro Braga, por volta da década de 1900.

Mas o sonho de construir uma ponte entre a Europa e Amazônia foi sendo destruído com o próprio fim da *belle-époque* equatorial e a falência da exploração da goma elástica já nos fins da década de 1910. A partir daí, uma ideologia decadentista apossou-se de parte considerável da intelectualidade paraense, agora profundamente desconfiada de seu passado de glórias, nutrido e sustentado nas efemérides pátrias de então. Conscientes desse drama herdado dos mais velhos, os “novos” de 1920 promoveram uma verdadeira confrontação com o passado e com os valores outrora cultivados. A expressão *avant-garde*, surgida na França pela altura da Primeira Guerra Mundial, conservou entre os literatos paraenses a concepção bélica e libertária que a caracterizaria entre os movimentos artísticos europeus. De um modo geral o alvo de luta parecia o mesmo do Velho Mundo: como lá, lutava-se aqui contra os preconceitos estéticos, os espartilhamentos acadêmicos, as normas estabelecidas e a inércia do gosto e da tradição. Na Amazônia, porém, apesar da convergência de propósitos, o campo de batalha seria muito diferente. Por cá, ao invés do drama da guerra, a geração de Bruno de Menezes assistiu atônita a construção de uma República que estava muito longe da ideologia de liberdade dos manuais escolares de Theodoro Braga. Impondo-se contra vários aspectos das oligarquias locais, os “novos” foram declarados antipatriotas, derrotistas e desertores da causa brasileira. Em poucos anos, passou-se em revista o recente passado republicano nacional, duvidando-se cada vez mais dos modelos de crescimento, progresso e modernização

ambicionados para o país. O imperialismo foi tido e havido como uma das principais heranças dos governos centrais, senão a mais funesta. A presença forte dos bancos estrangeiros, principalmente ingleses, franceses e alemães, além das empresas concessionárias de serviços públicos de água, luz, comunicações e transportes, parecia a grande marca desse novo colonialismo vivido no Brasil. O anti-imperialismo surgia tão forte que até mesmo a adesão aos movimentos de vanguarda europeus soava a alguns como sintoma dessa submissão que todos queriam combater. sentido, pode-se dizer das vanguardas brasileiras³².

¹ Alonso Rocha, "Bruno de Menezes: traços biográficos". In: *Bruno de Menezes ou a sutileza da transição*, p.10.

² Bruno de Menezes, "Revolução". *OS*. n.27. Belém, 6 de dezembro de 1919, p.1.

³ Sobre esse movimento no plano nacional, vide Cristina Lopreato, *O espírito da revolta: a greve geral anarquista de 1917*. São Paulo: Annablume, 2000 e, sobre o movimento operário nesse contexto, Cláudio Batalha, *O movimento operário na Primeira República*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

⁴ Bruno de Menezes, "O operário". *OM*. Belém, 1 de maio de 1913, p.1.

⁵ "Editorial". *AP*. Belém, 13 de maio de 1914.

⁶ "Avante". *LN*. Belém, 20 de junho de 1914.

⁷ Bruno de Menezes, "Da mulher operária I". *OS*. n.28. Belém, 12 de dezembro de 1919, p.2.

⁸ Idem, ibidem. Referência ao livro de Iakov Aleksandrovich Novikov, *L'affranchissement de la femme*. Paris: F. Alcan, 1903, cuja tradução francesa foi lida por Bruno de Menezes.

⁹ Bruno de Menezes, "Da mulher operária II". *OS*. n.29. Belém, 18 de dezembro de 1919, p.2.

¹⁰ Idem, ibidem.

¹¹ Idem, ibidem.

¹² Bruno de Menezes, "Da mulher operária III". *OS*. n.30. Belém, 24 de dezembro de 1919, p.2.

¹³ Idem, ibidem. Para uma leitura do ideário de resistência anarquista a essa tentativa imposição cultural, ver Margareth Rago, *Do Cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar, 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

¹⁴ Bruno de Menezes, "Da mulher operária IV". *OS*. n.31. Belém, 30 de dezembro de 1919, p.2. Sobre a vida operária fora dos momentos de mobilização, ver Maria Auxiliadora Decca, *A vida fora das fábricas: cotidiano operário em São Paulo, 1920-1934*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

¹⁵ Bruno de Menezes, "Prisões, castigos, expulsões I". *OS*. n.35. Belém, 27 de janeiro de 1920, p.1.

¹⁶ Bruno de Menezes, "Prisões, castigos, expulsões II". *OS*. n.36. Belém, 4 de fevereiro de 1920, p.1. Essa utopia revestida em mobilização, em São Paulo e Rio de Janeiro, foi analisada por Cristina Campos, *O sonhar libertário: movimento operário nos anos de 1917 a 1921*. Campinas: Pontes, 1988.

¹⁷ Bruno de Menezes, "Greves sempre". *OS*. n.31. Belém, 17 de janeiro de 1920, p.2.

¹⁸ Bruno de Menezes, "Sejais sindicalistas". *A Voz do Trabalhador*. n.3. Belém, 15 de maio de 1920, p.1.

¹⁹ Bruno de Menezes, "Crucifixo". In: *Crucifixo*. Belém: s. ed., 1920, p.5.

²⁰ Idem, *ibidem*.

²¹ Bruno de Menezes, "O symbolo da fé". In: *Crucifixo*, p.9.

²² Bruno de Menezes, "A eterna cruz". In: *Crucifixo*, p.27.

²³ Cf. Christopher Hill, *O mundo de ponta-cabeça: idéias radicais durante a Revolução Inglesa de 1640*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, e E. P. Thompson, *A formação da classe operária na Inglaterra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, especialmente o volume 2: *A maldição de Adão*, sobre o papel do metodismo na origem do operariado inglês.

²⁴ Cf. João Carlos Pereira, "Bruno, a poesia". In: Bruno de Menezes, *Obras completas*. Belém: Secult, 1993, v.1, p.15.

²⁵ Bruno de Menezes, "Arte Nova". *EP*. Belém, 13 de fevereiro de 1920 p.3.

²⁶ Francisco Paulo Mendes, "Apresentação". In: Bruno de Menezes, *Obras completas*. Belém: Secult, 1993, v.1, p.9.

²⁷ Bruno de Menezes, "Arte Nova", p.3.

²⁸ Peregrino Júnior, *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: MEC, 1954, p.5-6.

²⁹ Berillo Marques, "Cora votiva". *AS* n.164. Belém, 28 de maio de 1921.

³⁰ Joaquim Inojosa, "O movimento modernista no Norte". In: *Os Andrades e outros aspectos do modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p.220.

³¹ Esse entendimento está nas mais recentes apreciações sobre o evento de 1922. Ver especialmente, Vera Bastazin (org.), *A semana de arte moderna: desdobramentos, 1922-1992*. São Paulo: Educ, 1992 e também Maria Eugênia Boaventura, *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000.

³² Um dos primeiros estudos sobre as influências da vanguardas européias no modernismo brasileiro, demonstrando o processo releitura e aclimação desse referencial, foi o de Benedito Nunes, "Estética e correntes do modernismo". Affonso Ávila (org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. Vide também, Annateresa Fabris, *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1994; Idem, "A questão futurista no Brasil". In: Ana Maria de Moraes Belluzzo (org.), *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Unesp, 1990, pp.67-79.

3. *Entre o champagne e o peixe-frito: nascem os Vândalos do Apocalipse.*

Todo esse debate a respeito de literatura, arte, política e mundanismo, agitou dois grupos que começaram a se reunir mais ou menos na época, por volta de 1921. Um primeiro, mais conhecido, se formou em encontros no *Largo da Pólvora*, e logo foi apelidado de *Academia ao Ar Livre*. O depoimento Raul Bopp é esclarecedor.

“À noite, no terraço do Grande Hotel, debaixo de copadas mangueiras, reuniam-se os grupos habituais. O círculo de conhecidos ia se alargando. Emendava-se, às vezes, com outras rodas. Vinham o Braguinha, o Proença, o Orlando, Clóvis de Gusmão, o Abguar Bastos, às vezes Nunes Pereira. Discutia-se de tudo. Entravam em comentários os fatos correntes, fofocas e anedotas. Agitavam-se opiniões, notadamente no campo literário. Em geral, os modos de ver, nesses assuntos, arrematavam-se em blagues. Mas, dessas conversas, de calor comunicativo, ficava sempre um resíduo de bom senso, que assinalava o pesado artificialismo em coisas que se publicavam”¹.

Enquanto isso, outro grupo, mais boêmio que aquele, reunia-se “pelos botecos do *Ver-o-Peso*”. Ficou conhecido como *Academia do Peixe-Frito*, pela origem modesta dos poetas e também tira-gosto que acompanhava as discussões literárias. Alonso Rocha, lembrando as memórias de seu pai, Rocha Júnior,

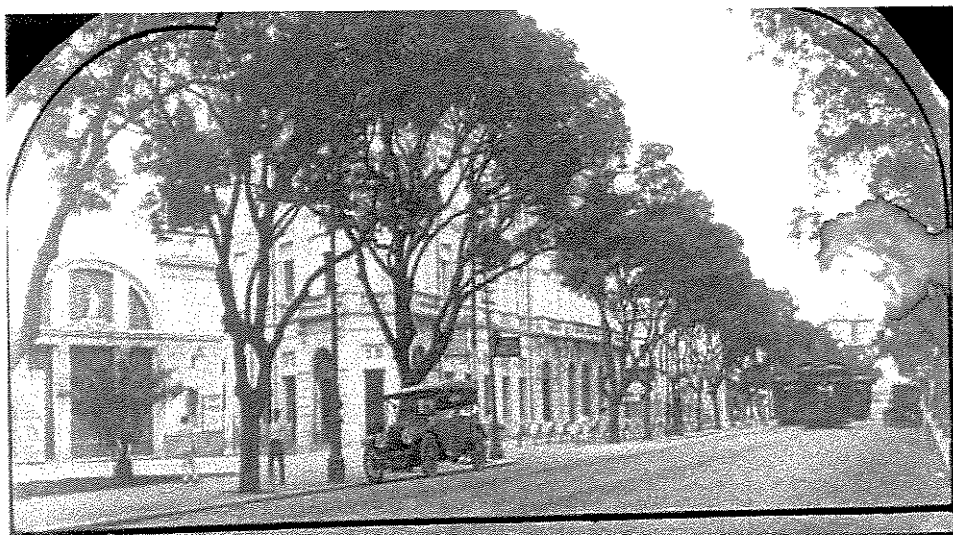


Figura 52 – Avenida 15 de agosto. No primeiro plano o cinema Olympia e o Grande Hotel, ponto de encontro dos *novos* paraenses. Fotografia de 1916.

Acervo: IHGSP, CTB.

participante dessa geração, informa que os rapazes compravam peixe frito em “postas de 200 réis, farinha d’água de 10 tostões e cachaça de 500 réis a dose”². Aí se juntavam Paulo de Oliveira, De Campos Ribeiro, Ernani Vieira, Muniz Barreto, Arlindo Ribeiro de Castro, Lindolfo Mesquita, Sandoval Lage e Rodrigues Pinagé. Nas “festanças do Umarizal” ou ainda nas rodas onde “debatiam literatura e equacionavam revoluções”³, o grupo liderado por Bruno optava por uma visão mais popular e engajada da vida literária. Desde sua inserção no universo anarquista, o poeta tornara-se crítico da sofisticação dos encontros literários em cafés à moda parisiense, porém isso nunca impediu que houvesse uma constante interação

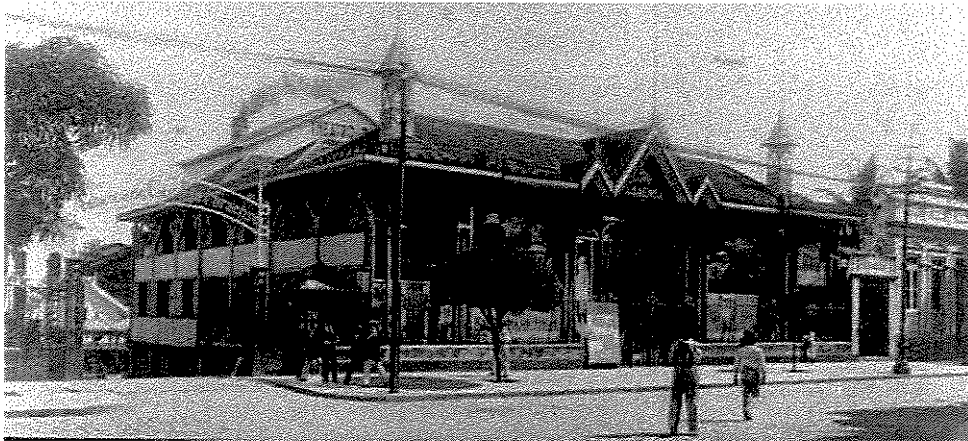


Figura 53 — *Bar-Teatro Paraense e Cervejaria Paraense*, denfronte ao Colégio Gentil Bittencourt, ponto de encontro dos *novos*. Fotografia de 1915.

Acervo: IHGSP, CTB.

entre as duas rodas. Parece mesmo terem sido freqüentes as escapadas de vários integrantes do grupo do *Grande Hotel* em noites suburbanas, onde exercitavam poesia, política e vida amorosa. Aos poucos, os locais de encontro foram diversificando-se e incorporando novos freqüentadores. Existem muitas histórias dos encontros na *garage* do Clube do Remo, “um abrigo discreto para as incontáveis peixadas (...) da geração do peixe-frito”⁴. O velho Eustachio de Azevedo, exímio narrador da vida boêmia da cidade, sempre que podia, registrava passagens não tão inocentes dos encontros no *City Club*, *Bar Pilsen*, *Bar Paraense*, *Leão da América*, *Flor de Maio* ou no *Barbinha*⁵.

Foi portanto numa espécie de encontro dessas duas turmas que surgiu, ainda em 1921, a *Associação dos Novos*, reunindo os “ansiados”, na expressão sugestiva do pintor Ângelus Nascimento⁶.

Bruno de Menezes logo a seguir inventou um apelido para unir definitivamente os dois grupos rebeldes: *Vândalos do Apocalipse*. O lema passou a ser: “destruir para criar”⁷. Mas literatura não se fazia apenas na mesa de bar, embora alguns cantassem que essa era a melhor parte de tudo que se fizera nas artes da terra⁸. Ainda assim todos procuravam se firmar nas redações dos jornais ou conseguindo alguma colocação na burocracia do estado ou na lida como professores. Esse foi o caminho seguido pela maioria dos “novos” paraenses. Até mesmo Raul Bopp, que em 1921 estava por Belém de passagem, concluindo o quarto ano da Faculdade de Direito, conseguiu emprego interino como professor de geografia no Ginásio Paes de Carvalho⁹. Quase todos, no entanto, escreviam com frequência nos jornais da cidade, principalmente n’*A Província do Pará*, que acolhia versos, crônicas e contos na *Coluna dos Novos*, mas também n’*O Estado do Pará*, com ajuda de Santana Marques, que era redator-chefe, e *Folha do Norte*, com auxílio de Severino Silva, Carlos Nascimento e Eustachio de Azevedo, amigos de Paulo Maranhão, proprietário do jornal. A amizade com os maiores da terra, aqueles que Bopp apelidava de “jacarés sagrados”, era fundamental nesse início de carreira. Bruno de Menezes era compadre do acadêmico e político Apollinário Moreira, responsável por sua contratação na Tesouraria do Estado, ainda em 1921. Dois anos depois, durante o governo de Emiliano de Souza Castro (1921-1925), chegou à posição de



Figura 54 — Emiliano de Souza Castro, governador do Pará e incentivador do grupo da revista *Belém Nova*. Fotografia de 1921.

Acervo: IHGSP, CTB.

Oficial do Imposto Territorial, posto no qual permaneceria por muitos anos. O serviço público era um mal necessário, pois viver das letras continuava sendo uma utopia de juventude. Essas relações políticas com autoridades parlamentares e do executivo estadual também foram muito importantes para a própria gestão e continuidade das revistas de vanguarda. De fato, as novas propostas estéticas e outras experimentações no campo das artes nunca foram levadas muito em conta pelo mecenato paraense, que apreendia e recepcionava toda essa movimentação literária quase sempre como um sinal de civilidade e progresso na educação, procurando incorporar tais sucessos como parte de suas realizações administrativas. De certo modo, apreciamos uma continuidade do que se viu na primeira década do século XX, como o mecenato de Antonio Lemos e a obra de Theodoro Braga.

A relação de Bruno de Menezes com o governador Souza Castro apresentava vários quadrantes dessa tradição. Em 1921, ao tempo da fundação da *Associação dos Novos*, Souza Castro tomava posse no governo do Pará, herdando uma situação de crise nas finanças estaduais. Além disso, começou



Figura 55 — Sentados: Manoel Lobato e Alcides Santos, proprietários da revista *A Semana*. Em pé: Bianor Penalber e Edgar Proença, dois de seus principais redatores. Fotografia de 1921.

Acervo: Biblioteca Pública do Pará.

enfrentando forte oposição parlamentar, que aumentou ainda mais durante a campanha sucessória presidencial, dividindo a classe política e a imprensa entre os seguidores da candidatura de Arthur Bernardes e os dissidentes que apoiavam Nilo Peçanha e J. Seabra. Na verdade, Souza Castro encontrou um panorama difícil de ser modificado pela simples atuação de um único governo, ainda mais sem o apoio para manter suas bases de sustentação política. Nesse contexto, acabou optando pela via mais fácil do autoritarismo, em meio à completa falta de recursos e ao absoluto estado de penúria das receitas estaduais¹⁰. Além do governo, essa situação incomodou muito a intelectualidade paraense, endossando ainda mais o pensamento decadentista que encontrava campo fértil naqueles dias. Entre 1921 e 1923, a revista *A Semana*, de propriedade de Manuel Lobato e Alcides Santos, e principal ponto de convergência



Rocha Moreira.
Redactor-chefe d'A SEMANA

Figura 56 — Rocha Moreira, redator-chefe d'*A Semana*. Intelectual de destaque nas décadas de 1910 e 1920, cronista do cotidiano e profundo interessado nas tradições populares locais. Fotografia de 1921.

Acervo: Biblioteca Pública do Pará

dos *novos*, até que aparecesse *Belém Nova*, manteve um apoio discreto ao governo Souza Castro. Logo em 1921, Rocha Moreira, redator-chefe, aproveitava o terceiro aniversário do magazine para reiterar o apoio do governo às artes e à literatura paraense¹¹. Essa leitura, no entanto, estava longe de espelhar as duras críticas que apareciam na maioria dos jornais, principalmente n'*A Província do Pará*, então oposicionista. O funcionalismo, sem nenhum exagero, estava à beira da miséria sem receber salário¹²: em

setembro de 1921, os professores completaram sete meses sem os vencimentos¹³; as pensionistas diziam estar passando fome¹⁴; na força pública, a falta de pagamento do soldo provocava a deserção de sargentos, cabos e soldados¹⁵ — e esses não eram problemas isolados. Para se ter uma idéia das dificuldades que ocorriam com a Brigada Militar do Estado, em outubro de 1921, 70 homens foram contratados para servir em estabelecimentos da Marinha de Guerra, no Rio de Janeiro. *A Província do Pará* chegou a noticiar que, “alguns daqueles milicianos abandonaram o quartel à hora da partida do navio, tendo um deles mandado a farda e as armas ao quartel por um condutor de bonde”. Entre os desertores, completava a notícia, “muitos deixaram avultadas quantias a receber do tesouro do Estado”¹⁶.

Mas, além dos servidores mais humildes, como professores, gráficos e militares de baixa patente, também os magistrados viveram naqueles dias situação ultrajante. O caso do Dr. Antônio Henrique Lopes de Barros, juiz da Comarca de Maracanã, no nordeste do Pará, é esclarecedor a respeito. Este redigiu e afixou à porta de sua casa um edital justificando seu impedimento em instalar o tribunal do júri, “por não poder substituir a sua beca inutilizada” e nem “comprar calçado para sair à rua”¹⁷. O certo era que a situação parecia, a curto prazo, mesmo irreversível. Os literatos ficaram omissos diante das acusações a Souza Castro, pois muito deles haviam se beneficiado dos cargos públicos na burocracia do governo. Entre 1923 e 1926, muitas vezes o apoio da redação de *Belém Nova* foi mais explícito, tentando demonstrar os aspectos mais positivos daquela gestão¹⁸, mas, ainda assim, a política estadual passava de relance nas páginas do magazine. Isso iria mudar completamente com a saída de Bruno de Menezes do comando da redação, no início de 1927. Os motivos desse afastamento foram justamente a necessidade de uma aproximação maior com a política local, defendida por outros colaboradores da casa, entre eles Paulo de Oliveira, Clóvis de Gusmão, Abguar Bastos e Lindolfo Mesquita. Enquanto isso, Bruno defendia ainda uma posição voltada para a revolução estética que acreditava estar por concluir e, ao mesmo tempo, uma

inserção política em um plano mais geral, afastando-se das contendas e desgastes paroquianos. Em 1927, quando se acentuaram as críticas ao governo de Dyonísio Bentes, Paulo de Oliveira passou dirigir *Belém Nova*, imprimindo uma outra faceta ao periódico, como ficará claro mais adiante.

Na primeira fase da revista, sobressaiu então um colorido mais agressivo com os manifestos de vanguarda, explodindo em gritos pela arte-nova e pela juventude literária. O tempo presente, com uma história voltada ao mundanismo cotidiano, tomou o lugar da busca do passado. Diferentemente da geração de Theodoro Braga, João Affonso do Nascimento, Ignacio Moura e Rocha Moreira, os novos literatos tentaram romper com o passado fundador da nacionalidade: a velha Belém da tela histórica de 1908 deu lugar à nova Belém do magazine literário de 1923. “A vida dos nossos dias”¹⁹ parecia mais atraente do que “o valor das relíquias históricas”²⁰. Logo nos primeiros números da revista, apareceram os sinais da “adesão” ao movimento paulista, cujo marco de fundação acabou sendo a Semana de Arte Moderna de 1922. Havia, no entanto, muita incerteza sobre o que queriam aqueles jovens do Sul, quais suas propostas e o que defendiam. Havia também muita similitude de propósitos, tanto que alguns nomes que não tiveram qualquer participação na agitação paulista, passaram a figurar entre os fundadores do modernismo brasileiro e até confundidos entre os participantes da Semana. As lembranças de Raul Bopp são, mais uma vez, esclarecedoras.

“Nesse movimento, de ruidosa confusão, resguardei-me numa posição tranqüila, sem tomar parte em nada (embora algumas vezes eu aparecesse ainda citado, erroneamente, como um dos participantes da *Semana*). Minha contribuição, nesse sentido, foi nula. Também, nem senti que as idéias de maior vibração, nesse momento, tivessem exercido em mim, qualquer influência. O que, a esse respeito, poderia se denominar de *fase de formação modernista*, vinha já com raízes amazônicas. Durante minha estada no Setentrião brasileiro, colhi ensinamentos, que me conduziram a um novo estado de sensibilidade. Alarguei instintivamente a visão que eu formava das nossas coisas. Abeirei-me das falas

rurais, de uma deliciosa formação sintáctica. Na sua simplicidade, estavam certamente germens de poesia pura, descongestionada de acessórios ornamentais”²¹.

A experiência do cotidiano, da conversa fiada em mesa de bar e das brigas contra o estado das coisas foram, muito mais do que qualquer idéia emigrada do Sul, o fundamento das mudanças que ocorriam no campo das letras amazônicas. Nas primeiras reuniões do grupo do Grande Hotel, por volta de 1920 e 1921, todos comentavam sobre a velha “poesia chorona e sem graça, com alguns reflexos líricos”, que então se publicava. Histórias aparecidas na imprensa diária viravam chacota na boca dos literatos.

“Apareceu, uma vez, um soneto *Bruges, a morta*, sacudida na quietude medieval, por um poeta goiano. O intelectualismo sem direção tinha efeitos estéreis. Um jornal local inseria nas suas colunas um longo ensaio sobre o preciosismo. Que tínhamos nós a ver com o famoso *Hotel de Rambouillet*, já bastante ridicularizado no seu tempo? Essa anarquia literária, em mistura com figurinos antiquados, dava lugar a comentários satíricos do grupo”²².

O parnasianismo foi o principal alvo do destemperamento dos jovens. Por mais que os velhos poetas fossem aceitos nas solenidades mais pomposas e nas sessões da revista, fugia-se deles nos encontros mais íntimos. Muitas dessas escapadas viraram legenda na memória de literatos paraenses de muitas gerações. Em depoimento recente, de viva-voz, Benedito Nunes relembrou uma história vivida por Raul Bopp em Belém, contada a ele por Francisco Paulo Mendes. Numa feita, certamente em 1921, o poeta gaúcho teria ido buscar alguns livros na casa de Augusto Meira, conceituado juiz, literato e membro do Instituto Histórico e Geográfico do Pará e da Academia Paraense de Letras. Na ocasião, o velho pediu para ler algumas passagens de seu livro *Brasileis*, uma epopéia brasileira feita em menção aos *Lusíadas*, que encontra-se ainda inédita²³. Passada a leitura do primeiro canto, e já cansado do palavreado pomposo, Bopp interrompeu a leitura e pediu um copo d’água. No momento em que Augusto Meira se afastou para

os fundos da casa, o rapaz pulou a janela, fugindo da enfadonha récita. Por mais legendária que pareça essa história, foram inúmeras as caçadas feitas ao poema do Sr. Meira, ainda na década de 1920. Em janeiro de 1927, Lindolfo Mesquita, sob o heterônimo de João d'Ortiga, publicou sua impressão de *Brasileis*. Também em forma de poema, o Sr. D'Ortiga dedicou seus versos ao Dr. Augusto Meira, apresentando-se nas páginas do *Jazz Brando* – encarte jocoso que passou a acompanhar as edições de *Belém Nova*, no final de 1926, sob a direção do próprio Lindolfo Mesquita.

*“Portento! Avacalhado me recolho!...
Meu pensamento além da Taprobana
Vai, e, humilhado, numa angústia insana,
Vejo leso Camões, barbas de molho.*

*— Lira maior, ó gênio da banana,
A teu lado, na língua sou pimpolho! —
Exclama... E no despeito atroz que o dana,
Num rochedo, a marrar, vaso o outro olho!*

*Às paragens mais altas me transporto!
Estrelas ouço e cometas! Pairando!
Longe, bem longe, do universo morto,*

*Sinto, em vez do sapato, azas no pé...
Gloria! ó gloria! E, de súbito, acordando,
Bebo uma bruta cuia de chibé”²⁴.*

Toda esse achincalhe demonstrava a agonia dos *novos* em “sacudir o mofo das velharias literárias”, cujo símbolo-mor era mesmo o parnasianismo – “escola” de predileção do Dr. Meira. Raul Bopp, que conhecia muito bem toda essa estirpe literária paraense, tinha uma definição categórica do universo poético daquela geração: “Os parnasianos tinham gosto pelas exterioridades pomposas. Deleitavam-se com temas enfáticos (mármore pentélico etc). Consagravam-se a um descritivismo inanimado, de cultura clássica, sem cor, com a frieza de estruturas formais, para lograr a imitação de

modelos helênicos”. Mais a frente, sentenciava que “já era tempo de se substituir os templos gregos e remexer o Brasil, nos seus enlaces profundos, para evitar uma estagnação de sensibilidade dos poetas jovens”²⁵. Mas, ao lado da constatação de que o parnasianismo estava fora de moda, os rapazes entravam em contato diretamente com as vanguardas européias, sem passar pelo que ocorria em São Paulo. De fato, foi somente depois de 1922 que os literatos paraenses tomaram conhecimento da agitação literária dos paulistas. Por cá, aportava uma vanguarda marcadamente européia. A França continuava sendo o epicentro cultural do mundo civilizado, tal como acontecera nas épocas do passadismo e não havia como mudar isso. As letras nos países anglo-saxônicos, muito pouco dadas a manifestos de grupo, não conseguiram fazer eco entre os literatos amazônicos. Apenas foi citado, vez por outra, o grupo *imaginista*, que reuniu alguns poetas por volta de 1920, na maioria britânicos. Outros movimentos não franceses, então muito comentados – como o *expressionismo* alemão e o *futurismo* italiano – passavam por aqui como originários de França²⁶. De fato, os paraenses tinham uma certa razão em confundir a geografia de tais manifestos, pois esses movimentos ou encontraram um adequado espaço cultural nos ambientes intelectuais franceses ou adotaram precisamente a capital da França para se constituírem em grupo e lançarem seus manifestos, como havia ocorrido em especial com o *futurismo*. Em outros casos, aconteceu que determinados movimentos originais foram readaptados e rebatizados por escritores não residentes na França, mas profundamente influenciados pelo ambiente francês – algo que, em certo sentido, pode-se dizer das vanguardas brasileiras²⁷.

¹ Raul Bopp, “Belém em 1921”. In: *Putirum: poesias e coisas de folclore*. Rio de Janeiro: Leitura, 1968, p.221.

² Alonso Rocha, “Bruno de Menezes: traços biográficos”. In: *Bruno de Menezes ou a sutileza da transição*, p.14.

³ Idem, *ibidem*.

⁴ Idem, p.15.

⁵ José Eustachio de Azevedo, “Uma serenata (scena da vida bohemia)”. *AS*. n.154. Belém, 26 de março de 1921.

⁶ De Campos Ribeiro, *Graça Aranha e o modernismo no Pará*, p.16.

⁷ Em carta, de 1926, Bruno afirmaria: “Alicerçamo-nos e clamemos o credo novo. Aqui estão os Vândalos do Apocalipse; em Recife, os Centauros Iconoclastas. Destruir para criar”. FCRB, CII, *Carta de B. de Menezes a Joaquim Inojosa*. Belém, 21 de janeiro de 1926.

⁸ Jayme Calheiros, “Cantae, bohemios”. *AS*. n.162. Belém, 14 de maio de 1921.

⁹ Raul Bopp, “Belém em 1921”, p.222.

¹⁰ Bruno Lobo, “A falência do Pará: um Estado que não pode mais pagar o que deve”. *PP*. 27 de setembro de 1921, p.1. Ver, também, *Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo do Pará em 7 de setembro de 1921*. Belém: OTILS, 1921, especialmente para o tópico “finanças” e “produtos extrativos de exportação”.

¹¹ Rocha Moreira, “Balanço de três anos”. *AS*. n.154. Belém, 26 de março de 1921.

¹² “A miséria dos servidores do Estado”. *PP*. Belém, 27 de setembro de 1921, p.1.

¹³ “O regime do calote”. *PP*. Belém, 4 de outubro de 1921, p.1.

¹⁴ “A miséria do funcionalismo — sem pão e sem lar — as pobres pensionistas”. *PP*. Belém, 3 de outubro de 1921, p.1.

¹⁵ *PP*. Belém, 19 de outubro de 1921, p.2.

¹⁶ *PP*. Belém, 7 e outubro de 1921, p.1.

¹⁷ “Edital do Dr. Herinque Lopes de Barros”. *EP*. Belém, 28 de setembro de 1921, p.3.

¹⁸ “Dr. Sousa Castro (o 3º aniversário de uma administração benemerita)”. *BN*, n.9. Belém, 31 de janeiro de 1924.

¹⁹ Bruno de Menezes, “Da vida dos nossos dias”. *BN*. n.1. Belém, 19 de setembro de 1923.

²⁰ Raymundo C. Alves da Cunha, “As nossas reliquias”. *EP*. Belém, 24 de novembro de 1915, p.1; e, antes disso, Theodoro Braga, “Valor das reliquias historicas...”. In: *Apostillas de historia do Pará*. Belém: Imprensa Oficial, 1915, p.69.

²¹ Raul Bopp, “Fase de formação modernista”. In: *Putirum: poesias e coisas de folclore*, p.224.

²² Raul Bopp, “Belém em 1921”, p.222.

²³ A publicação completa do livro ocorreu em 1941, pelo Instituto Lauro Sodré, em Belém.

²⁴ João d’Ortiga, “Lendo o *Brasileis*”. *JB*. n.5. Belém, 15 de janeiro de 1927. Vale dizer que a pessoa nascida em Belém do Pará é, comumente, apelidada de “papa chibé”, termo oriundo do tupi *xi’bé*, uma mistura de água e farinha de mandioca, por vezes adoçada, que acompanha camarão ou carne seca numa alimentação rápida.

²⁵ Raul Bopp, “Agitação literária”. In: *Putirum: poesias e coisas de folclore*, p.223.

²⁶ Em 1924, o crítico Ramiro Ribeiro de Castro escreveu, n’*O Imparcial*, uma série artigos acusando os *novos* paraenses de plagiarem as muitas vanguardas européias, especialmente as que explodiram depois da Primeira Grande Guerra, a que nos deteremos mais a frente.

²⁷ Um dos primeiros estudos sobre as influências da vanguardas européias no modernismo brasileiro, demonstrando o processo releitura e aclimação desse referencial, foi o de Benedito Nunes, “Estética e correntes do modernismo”. Affonso Ávila (org). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, pp.39-53. Vide também, Annateresa Fabris, *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1994; Idem, “A questão futurista no Brasil”. In: Ana Maria de Moraes Belluzzo (org.), *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Unesp, 1990, pp.67-79.

4. *Ultraísmo, football e art nouveau: uma mistura amazônica?*

De todos os movimentos europeus, aquele que teve maior eco entre os paraenses, ainda nos anos de 1920, foi sem dúvida o *ultraísmo* — de grande ascendência sobre a literatura espanhola e hispano-americana nas primeiras décadas do século XX. A memória de Raul Bopp é novamente útil, para lembrar a força que o fabulário amazônico ia tomando em sua poesia, como na história do *Cobra Norato*, que anos depois viria a transformar-se num dos principais ícones da poesia modernista brasileira.

“Pude compreender, aos poucos, que cada idéia devia ter seu encadeamento rítmico, ajustado em versos livres. Importante seria, por conseguinte, a captura de ritmo apropriado para cada verso e não uma montagem silábica artificial, com prejuízo do assunto poético. Esses pontos de vista, ainda imprecisos, emparentavam-se com as idéias do movimento *Ultraísta* de Espanha, das quais eu tomava conhecimento através de publicações proporcionadas por meu amigo Alberto de Andrade Queiroz. Com certa assiduidade, eu aparecia no seu palacete, à Avenida da Independência, para me aprovisionar desse precioso material”¹.

Muitas das leituras sobre a vanguarda espanhola chegavam também pela mão dos imigrantes que, junto com os portugueses, compunham no Pará uma das maiores colônias no Brasil e que mantinham correspondência regular com Madri, Barcelona e Paris. Muitos imigrantes que vieram destinados às colônias de Jambú-assú, Monte-Alegre, Benjamin Constant, Marapanim e Santa Rosa, acabaram ficando em Belém, trabalhando como tipógrafos, encadernadores, guarda-livros. Muitos ingressaram no movimento anarquista, ainda na década de 1910, militando na imprensa operária. Alguns tornaram-se comerciantes ou funcionários públicos. Poucos, no entanto, ganharam tanta notoriedade quanto Remígio Fernandez, professor de latim e literatura no Ginásio Paes de Carvalho. Atualizadíssimo na literatura francesa e espanhola, colaborador assíduo d'*A Semana* e de *Belém Nova*, chegou a assistir o nascimento da segunda

geração dos “novos” paraenses, em 1945. Com fama de conservador e mal-humorado, acusou os modernistas de segunda hora por repetirem o que havia ocorrido com o *ultraísmo*, movimento surgido “como um novo sentido do mundo de após-guerra”, mas que “gorou rapidamente, morreu na Europa no desprezo geral, sobrevivendo em raros escritores, que também abandonaram por fim, a insulsa comédia modernista”². Além disso, chamava atenção o ingresso do modernismo russo, principalmente depois de 1917, quando essa literatura foi, quase imediatamente, identificada como parte da vanguarda revolucionária³. Bruno de Menezes criticava, ainda em 1919, a completa ignorância da maioria das pessoas em relação ao significados das palavras socialismo, anarquismo e comunismo, por isso era de se esperar que o mesmo acontecesse com o futurismo e todas as vanguardas. A razão era política, como afirmava o poeta nesse manifesto aos operários.

“Esses Srs só sabem dizer: *na Rússia ninguém se entende; lá é uma anarquia completa, e eles, aqui, o que querem desenvolver é o mesmo sistema revolucionário*. Não dizemos ao contrário. Queremos a revolução russa, mas esta na expressão fiel da palavra e do sentido que sabemos a mesma expressar. A revolução russa foi o resultado espantoso do levantamento em um só ímpeto de todas as energias as energias produtivas do país, sintetizadas pelos braços dos trabalhadores rurais, dos operários, dos soldados e marinheiros; em suma, foi a grande maioria que sacudiu o jugo e se impôs como devia arrancando da minoria mesquinha, o que lhe era usurpado e exaurido. Se todos os Srs da outra banda não limitassem os seus conhecimentos pela leitura de tudo quanto a burguesia e o capitalismo paga para escreverem sobre os movimentos revolucionários da Rússia, ou melhor, de toda a Europa, chegariam a uma compreensão melhor da ação que estamos desenvolvendo aqui, apesar das dificuldades que temos encontrado, e as quais vamos sempre vencendo. Para nós outros, não constitui espanto o regime dos *soviets*, nem as ‘barbarias’ dos guardas-vermelhos, nos quais, como dizem, se escuda e abroqueia o bolchevismo. Não. Pois, se nós, ao estudarmos os fatos que se relacionam com a Rússia dos Romanoffs (sic) e a Rússia libertária, guiada e conduzida por um punhado de libertários, tendo à frente Lenine, concluímos que estes últimos foram os seus salvadores, e terminaram com as guerras de ambições que por tantos anos massacraram todo o povo russo: — como é que ainda nos podemos opor e não assimilar a nossa ação por esta mesma ação que hoje se impõe e avassala a velha Europa? Felizmente somos sensatos. No entanto, não fazendo reclame, ciframos aqui as normas de ação que nos propomos

desenvolver, lembrando até a vós outros, que o melhor é ir estudando o problema do sindicalismo operário, pela revolução e pela ditadura, porque nós, após termos conseguido estas primeiras pretensões temos de enveredar para a estrada luminosa que há de conduzir todos os homens, todos os seres, todas as coisas para o apogeu triunfal da espécie humana, — o Comunismo”⁴.

A enxurrada dos “ismos” vanguardistas era ampla por demais: anarquismo, sindicalismo, socialismo e comunismo, associando-se ao *ultraísmo* e ao *futurismo* tomaram conta de grande parte dos manifestos surgidos no Pará dos anos de 1920. Tudo isso foi encorajado, ainda mais, depois de 1922 — e foi aí, somente aí, que se mostrou a força da Semana de Arte Moderna. Mas, que fique claro: se o evento paulista não criou o modernismo brasileiro, certamente ajudou a gerar sua carta-patente. Seja por ocasião do acontecimento de 1922 ou nos anos seguintes, vão aparecer vários escritos de natureza muito diversa que, via de regra, se autodenominaram *manifestos*. Em separado ou em conjunto, esses textos estão entre os principais testemunhos para a avaliação dos pressupostos, direcionamentos, temas e problemas levantados, defendidos e enfrentados pela geração de 1920. No Pará, os manifestos modernistas estiveram diretamente relacionados à Semana de Arte Moderna e ao movimento paulista de 1922, mesmo que para questionar a autoridade e a influência daquele evento. Num primeiro momento, os manifestos paraenses ocuparam-se em deflagrar o movimento literário nas searas locais, buscando explicitar os pressupostos da nova estética como eco das mudanças em São Paulo e Rio de Janeiro. Sob esse ângulo estavam os manifestos assinados por Francisco Galvão e Bruno de Menezes. Mas, praticamente ao mesmo tempo, apareceram os manifestos de cunho essencialmente regionalista, onde buscava-se a independência do modernismo local em relação à hegemonia política do “Sul”. Abguar Bastos foi o principal agente dessa idéia, publicando dois manifestos, sendo que um deles tornaria-se mais conhecido nos estudos sobre o modernismo brasileiro — *Flami-n’-Assú*, de 1927. Não obstante a rebeldia estética e o pendor nacionalista

recorrente em todos os escritos, cada manifesto trazia especificidades que carecem de observação mais acurada, para que não se perca o próprio trajeto interpretativo desenhados pelos literatos paraenses⁵.

O primeiro manifesto modernista lançado na Amazônia foi escrito por Francisco Galvão, literato amazonense radicado no Rio de Janeiro e ativo colaborador de várias revistas no país, dentre as quais *O Mundo Literário*, onde noticiava os acontecimentos nas letras do Pará e Amazonas aos leitores cariocas. O “grito” de Francisco Galvão, em forma de poesia, vinha assim de um participante que estava longe de sua terra e profundamente enfiado na agitação do que ocorria em outras partes do país. Seu texto, retomando a fórmula de Graça Aranha, na abertura da Semana de Arte Moderna de 1922, sublinhava uma oposição entre acadêmicos, representantes de um passado tenebroso, e os modernos, tomados como arautos da liberdade, de uma história nova vivida no tempo presente — um “instante da beleza”, nas palavras do poeta. Inicialmente, era necessário reafirmar o que estava ruindo nas letras nacionais, apontando de fato quem eram “os falsos ídolos”. Acusados de “mentir à arte”, de encarcerar a literatura “nos muros estreitos da forma”, os adeptos do realismo e do parnasianismo foram os principais alvos do manifesto de Francisco Galvão. A explicação parecia simples: os tais “realistas sanguinolentos”, em sua reação contra o excesso de lirismo e imaginação do romantismo, acabaram cerceando a criação literária de salutareos devaneios e fantasias. Do mesmo modo, os parnasianos ou “bufarinheiros do artifício”, eram culpados por prender uma idéia nos quatorze versos de um soneto, com a “simetria paralela de rimas raras e ricas”. Isto definitivamente parecia não ser mais possível. Restava portanto aos *novos* a tarefa de apartar gerações, afastando “o joio do trigo, o ouro da prata, o alumínio do cobre, a platina do estanho”. Nessa empreitada, os literatos da nova frente encaravam essa oposição e esse distanciamento como parte de uma “missão”, ainda incompreendida pela maioria dos brasileiros⁶.

Se o passado literário do Brasil revelava essa pecha infame marcada pelos “ourives do verbo”, também mostrava ao presente as vitórias de outras lutas, confirmando, no olhar do poeta, a necessidade de um diálogo político entre a história e a literatura. A abolição da escravidão e o exercício da liberdade pelos escravos reapareciam como exemplos de uma outra vanguarda anterior; a conquista da “democracia como forma de governo” era um sinal de que havia chegado “o momento da liberdade”. Havia, no entanto, muito que mudar. De tudo, o mais terrível continuava sendo o imperialismo cultural. Nos brados do manifesto, a triste constatação de que “a literatura estava entregue ao contrabando criminoso dos *pivetes* nacionais”. A ordem do dia era plágio: “Copiava-se Bourget, imitava-se Zola, plagiava-se Alexandre Dumas. Todo mundo plagiava”. Os modelos eram os mesmos e a origem também: “A poesia é a mesma da França! Vinha-nos de Paris, diretamente. De Castro Alves a Alberto de Oliveira. Do condoreirismo inquieto das *espumas flutuantes* ao parnasianismo régio, engomado das *meridionais*”. Era hora portanto de consolidar um novo léxico, de certo modo panfletário em sua maneira curta e violenta de enredar uma polêmica. Falava-se agora em “arte verdadeira”, “arte-arte”, “arte legítima” e toda espécie de epíteto análogo que pudesse enfatizar a guerra aos “pastranos” de toda espécie, representantes do passadismo⁷. Mas, não se podia pelejar sozinho. Por mais originais que fossem as opiniões dos literatos paraenses, elas não poderiam ter brotado unicamente nos limites amazônicos.

“São Paulo está com nossas idéias”, bradava o poeta em resposta. Existiam outras revistas como o mesmo interesse de *Belém Nova*, como *Klaxon* que também era “um grito de revolta na amplidão”. Depois disso uma cantilena de nomes, referências, exemplos — tudo intercalado, repetidas vezes, pelo termo *renovação*. Graça Aranha se salvava na Academia; Augusto de Lima vibrava com os jovens; Ronald de Carvalho era “a inteligência luminosa” dos paulistas; Almachio Dinis, um trabalhador infatigável; enquanto Renato de Almeida representava a erudição tão cobrada aos moços. Havia muito mais: “Menotti

del Picchia, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Afonso Schmidt e outros”, lembrava Francisco Galvão, “vibram ao nosso lado”. Além da literatura, as artes plásticas já não eram mais as mesmas depois de “Angelus, Di Cavalcanti, Correia Dias, Cunha Barros, Paim, Brecheret”. Na pintura ou na escultura todos esses nomes empunhavam a mesma bandeira que, na música, fazia eco com Villa Lobos. Nos quatro cantos do país, do Pará à Minas Gerais, de Pernambuco ao Rio Grande do Sul, havia quem acreditasse na renovação e era importante nomeá-los: Paulo Torres, Carlos Fontes, Oswaldo Orico, Onestaldo Penafort, Jarbas Andrea, Olegário Mariano, Zoláquio Dinis, Carlos Drummond, Sérgio Buarque de Holanda, Teixeira Soares, Carlos Lobo de Oliveira. Impondo-se como uma voz de sua geração, o poeta concluía seu manifesto convidando seus “irmãos de arte”, “ovelhas pacientes” que se resignavam pelas “planuras áridas do parnasianismo” a se desgarrar do antigo rebanho. Por fim, imodesto, Francisco Galvão afirmava o expresso nacionalismo do manifesto, reiterando que sua geração estava fazendo “a grande obra da criação de uma arte puramente nossa, verdadeiramente nacional”⁸.

Somente no quarto número de *Belém Nova*, apareceu o primeiro manifesto editorial da revista, intitulado *Para frente*, e escrito por seu diretor Bruno de Menezes. Na edição seguinte do magazine, veio o desdobramento do mesmo manifesto, sob título *Uma reação necessária*. Na leitura dos artigos, ressaltam desde início algumas diferenças com o texto de Francisco Galvão. Bruno de Menezes, começava por definir o caráter coletivo do movimento nortista, baseado na soma de “energias” que pudessem dar um sentido político e publicidade a um novo veículo de idéias — uma simples “revista de artes e literatura”. Essa lembrança era ainda mais importante porque se estava falando de Amazônia, uma terra em que Bruno de Menezes acreditava ser o eterno cenário da luta entre a natureza e a cultura, o ambiente e seu hóspede mais importante. O Pará continuava sendo uma “terra ensolarada e farta, seducendo por sua natureza fecunda”, porém nesse “privilegiado pedaço do Norte”, as “coisas do espírito” e a “inteligência” tinham

dificuldade de desenvolvimento e continuidade. O fado amazônico demonstrava-se na “manifesta indiferença” do público em relação às artes e às letras. Ao lado dessa vocação natural, a região estava vivendo “o momento mais perigoso e ingrato para tentativas de belas letras”, contaminando-se por uma cultura alienígena, calçada no individualismo capitalista. A presença do “espírito prático do *yankee*” parecia muito pior a Bruno de Menezes do que importar literatura da França, como acusava Francisco Galvão em seu manifesto. O problema era o “digladiar de ambições”, fundamento máximo da ética norte-americana que tratava cada indivíduo como ser “divino iluminado” e portanto alheio a qualquer obra de natureza comunal⁹. A ponte entre a experiência anarquista do literato reaparecia aqui na crítica contundente ao imperialismo cultural dos Estados Unidos.

Nesse contexto, o modernismo paraense continuava demonstrando a excessiva fragilidade dos movimentos literários locais. Bruno utilizava a imagem de um frágil cogumelo que abrigava diferentes “credos” intelectuais num pequeno espaço, sem que esses grupos travassem qualquer debate de concepções, provocando assim o futuro efêmero a que esse expressão literária estava fadada por simples falta de diálogo mesmo entre dissidentes. *Belém Nova* teria que lidar com todos esses problemas e mais um em especial: o mercado editorial dos magazines literários em Belém. Bruno de Menezes estava convicto que tinha muito a aprender com a experiência dos estados do Sul, onde já era “flagrante o domínio de uma forte corrente intelectual, semeadora do bom gosto estético”. Já havia por lá um “natural e louvável orgulho em valorizar as publicações regionais”, o que tanto se perseguia nas redações paraenses. A grande dificuldade, apontava Bruno, estava na mentalidade de publicistas e consumidores da terra que ainda optavam pelos matutinos e libretos, unicamente por “um princípio de boa e fácil digestão”. Revistas literárias e imprensa noticiosa ainda precisavam estabelecer um melhor contorno para sua inserção editorial no mercado das letras e das artes. A simples existência de *Belém Nova* já parecia um alento ao

interessar “certo número de leitores”. Se os artistas buscavam platéias, pintores ambicionavam clientes, as revistas precisavam da fidelidade dos leitores — era essa a regra de sempre. Mas, a revista vencera as primeiras batalhas: seduzira um “seleto corpo de colaboradores”, ensurdecera os gritos da crítica “estulta dos frustres e levianos” e, mais do que tudo, conquistara seu espaço “num meio sáfaro e quase hostil à literatura do magazine”¹⁰.

As preocupações de Bruno de Menezes eram tantas que foi necessário retomá-las em outro manifesto, no número seguinte da revista. Passados quinze dias, veio a público *Uma reação necessária* com objetivos que ultrapassavam o simples detalhamento das preocupações ensaiadas no manifesto anterior. O diretor agora trilhava o campo mais conceitual do modernismo, salientando a importância do movimento para a educação dos jovens, agora “meticulosa” e a um só tempo “polifórmica”. Bruno acentuava o papel do esporte e das atividades físicas na construção de um novo homem que mesclasse talento, força e firmeza de decisões — “aptos, portanto, aos embates da vida”¹¹. A opção de Bruno por essa “tarântula de novos Apolos” tinha sua razão de ser. O poeta, desde muito novo, era assíduo praticante do *football*, chegando a jogar na década de 1910 no Guarany FBC, “na difícil posição de chefe de esquadra”¹². Sua paixão pelo esporte bretão era tanta que em 1920 fundou uma gazeta esportiva com os companheiros de bola Alcebiades Maia e Luiz Gomes, reunindo literatos afeitos “às lides esportivas”¹³.



Figura 57 — Campo de *football* do *Sport Club*. Fotografia de 1915, com o esboço de trabalho gráfico de T. Braga, para as comemorações do tricentenário de Belém em 1916.

Acervo: IHGSP, CTB.

Por isso mesmo, cansado das críticas ao esporte, “num meio que ainda não se desvencilhou dos moldes preferidos pelos nossos antepassados”, Bruno relacionava o *football* aos tempos modernos. Os Apolos com corpos robustos eram os mesmos que “dedilhavam liras”, impondo “impondo novas harmonias e novos metros”. O interessante aí é que havia um aspecto simbólico na imagem desse novo homem adepto da arte moderna. Esporte e revolução passaram a ser sinônimos na medida em que podiam evidenciar o significado bélico da luta contra o passadismo. As experiências do movimento anarquista e do *football* misturavam-se no hasteamento da “bandeira rubra do futurismo”¹⁴.

Bruno de Menezes afirmava que a tal “reação necessária” era “uma hoste destra e aguerrida” contra “os líricos e neoparnasianos” a fim de criar “uma nova escola literária”. Os elementos definidores

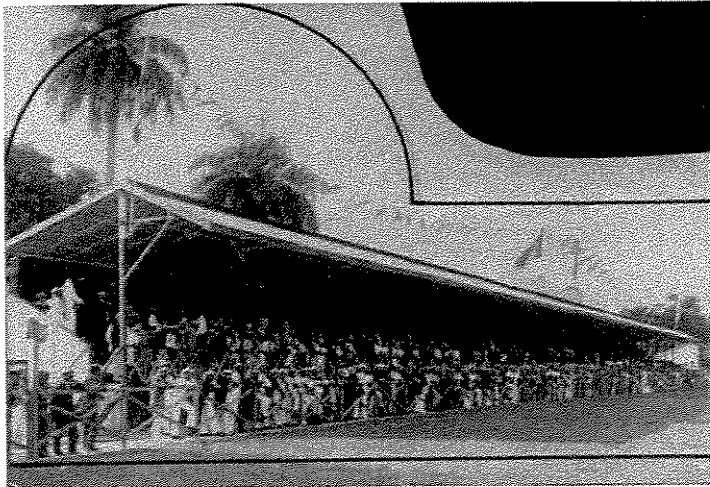


Figura 57 — Arquibancada no campo de *football* do *Sport Club*, muito freqüentado pelos novos, especialmente Bruno de Menezes e Jacques Flores, amantes do esporte bretão. Fotografia de 1915, com o esboço de trabalho gráfico de T. Braga, para as comemorações do tricentenário de Belém em 1916.

Acervo: IHGSP, CTB.

dessa nova escola eram exatamente a crítica ao passado, exemplificado como sintoma do “arcaísmo”, e a independência aos modelos estéticos estrangeiros, na medida em que se pretendia criar uma arte livre de imitações e que revelasse a identidade da “raça” brasileira. Com isso, Bruno retomava uma das premissas defendidas por Francisco Galvão em seu *Manifesto da Beleza*: “a satisfação de que muito se há feito para libertar-nos desse feio vício de copiar o que é alheio”. Porém, menos arrebatado que o poeta amazonense, Bruno reiterava que a completa transformação teria que ser feita aos poucos, por isso mesmo *Belém Nova* fazia conviver em suas colunas “gregos e troianos, novos e velhos”. A utopia do modernismo paraense era

justamente que dessa “babel de pensamentos” surgisse a idéia uníssona da arte nova¹⁵. Mas, enquanto essa busca de um discurso hegemônico, como forma de combate às velhas formulas literárias, era padrão entre os jovens literatos ligados ao modernismo, por outro lado, não havia consenso a respeito do modelo desse discurso. Diferentemente de Francisco Galvão e Bruno de Menezes, outros intelectuais rejeitavam uma vinculação mais estreita com os ditames oriundos do Sul do país. Abguar Bastos, por exemplo, assumia o regionalismo para fazer frente aos ecos de São Paulo e a subserviência das letras locais ao comando de um pretenso centro intelectual do país.

Confrontando a versão de Bruno de Menezes em *Uma reação necessária*, Abguar Bastos lançara na mesma edição de *Belém Nova*, outro manifesto questionando a preeminência sulista ante às outras regiões do Brasil. *A geração que surge* possuía um texto bem mais contundente que os manifestos anteriores, escrito na forma de um libelo aos jovens da terra. “É chegada para o Norte brasileiro, a hora extraordinária de seu levantamento. Ergamo-nos!”. As palavras iniciais já davam o tom do manifesto. A idéia era inverter o rumo das coisas, transformando o Pará no “baluarte da liberdade nortista”. A justificativa parecia óbvia, pois o “sul”, queixava-se Abguar, “propositadamente, se esquece de nós”. Por isso o manifesto.

*“O Norte tem poder, tem força, tem filhos guerreiros e filhos altruístas!
O Norte tem os seus gênios, os seus estetas, os seus cientistas, os seus filósofos!
O Norte é dinâmica! É temperamento! É vibração! É intelectualidade!
Ergamo-nos!
Criemos a Academia Brasileira do Norte!”¹⁶*

Sem ser antiacadêmico, o poeta estimulava a criação de uma galeria de imortais do Norte que pudesse concorrer com os valores sulistas. A Bahia poderia mostrar Rui Barbosa, de Recife saíra Joaquim

Nabuco, o Ceará contava com José de Alencar e o Maranhão com Gonçalves Dias. Isto era apenas uma centelha da “renascença” nortista. Se para Bruno de Menezes era fundamental o intercâmbio com São Paulo e Rio de Janeiro, agora Abguar propunha estreitar relações com vizinhos do Norte. Afirmava que Pará e Amazonas eram como “irmãos siameses” e que, por isso mesmo, deveriam mostrar a “história coletiva de seus Homens, homens de letras, homens de combate, homens de gênio”. Ao invés de importar valores, o momento era o de fincar “as bases da nova babilônia” que exportasse a “literatura do Norte”. Evocando a metáfora do patriotismo japonês, Abguar Bastos bradava por novos projetos que incentivassem a produção literária na região – academias, edições e intercâmbio de idéias e livros¹⁷.

O projeto do modernismo amazônico parecia estar pronto. Três dos mais ativos participantes de *Belém Nova* haviam explicitado seus ideais, pontos de vista, utopias. Faltava, no entanto, uma realização poética que tivesse à altura de tanto ensejo. Em 1924, Bruno de Menezes publicou o *Bailado lunar*, obra que, imediatamente, foi saudada com o “primeiro livro de poesia modernista publicado na região norte-nordeste do Brasil”¹⁸. Mas, como não poderia deixar de ser, essa recepção não foi unânime e as razões estão nas páginas do próprio livro. *Bailado lunar* foi editado mais uma vez com o auxílio de Apollinário Moreira, na mesma oficina gráfica do Instituto Lauro Sodré, onde era impressa *Belém Nova*. No lugar de



Figura 59 — Ilustração da capa de *Bailado Lunar*, 1924, desenho de Luis Silva, com forte influência do orientalismo, sugerido na leitura poética de Bruno de Menezes.

Acervo: Biblioteca da Academia Paraense de Letras

uma festa de lançamento, pouco usual para a época, houve um almoço na casa de Paulo de Oliveira, reunindo os amigos mais próximos. Finalmente uma figura de proa do movimento reunia seus poemas veiculados no magazine, dando um aspecto de conjunto que surpreendeu a maioria dos colegas. Os três anos que separavam o primeiro do segundo livro foram determinantes na mudança da percepção poética de autor e, mais do que isto, assinalaram um outro rumo no traço lírico de sua obra. Diferentemente d' *Crucifixo*, os versos de agora tomavam a direção dos prazeres mundanos, imanentes, terrenos, deixando de lado, portanto, a introspecção espiritual, transcendente, sagrada. *Bailado lunar* retomava os primeiros passos do modernismo, com explosão do *art nouveau* – o estilo original que Bruno de Menezes adotara como perspectiva ainda em 1920. Esse feitio artístico, que se tornou um dos símbolos da *belle-époque* em todo o mundo, entre os fins do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, foi inaugurado pelo arquiteto Victor Horta (1861-1947), da Maison Tassel, em Bruxelas. Segundo a maioria dos estudos sobre o tema, depois da explosão *fin-de-siècle*, a arte nova começou a declinar a partir da Primeira Guerra Mundial, mas não na Amazônia, onde acabou se fixando entre as outras vanguardas estéticas que, na Europa, sonhavam demoli-lo.

A explicação para que Bruno de Menezes pudesse colocar num mesmo plano de vanguarda o

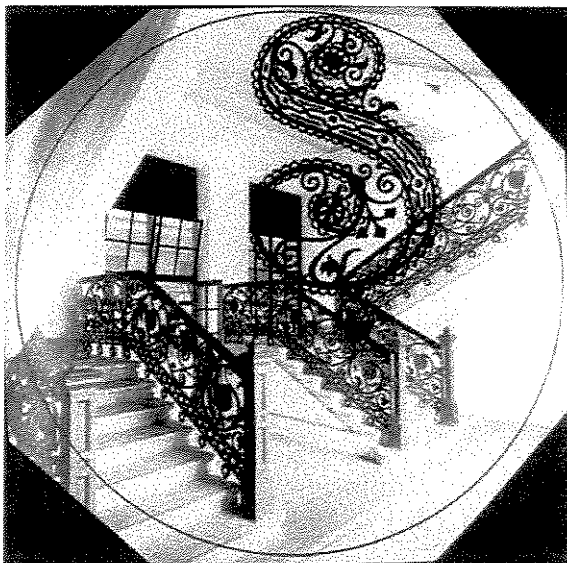


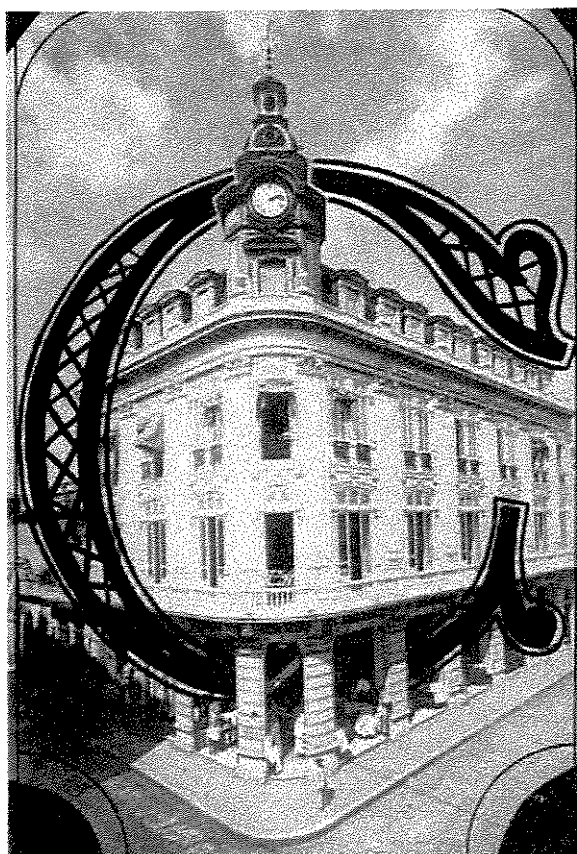
Figura 60 – Trabalho gráfico com inspiração *art nouveau*, sobre uma fotografia da escada do hall de entrada do edifício da *Port of Pará*, em 1915, feito por Theodoro Braga.

Acervo: IHGSP CTB.

futurismo de F. Marinette e o *art nouveau* de V. Horta era, de certo modo, simples. A própria origem da arte nova confundia-se com a rebeldia estética de todos os outros movimentos, afinal, tudo havia começado na Inglaterra entre artistas insatisfeitos com os rumos do desenho industrial vitoriano. Campeava entre os “novos” ingleses, o desejo de restaurar a tradição do artesanato em vista da crescente industrialização. Ganhou fama a exposição de tecidos feita, no rastro do crítico John Ruskin, pelo poeta e artesão William Morris na *Arts & Crafts Exhibition Society*, em 1886. Depois disto, mais uma vez, Paris recepcionava o impulso artístico britânico consagrando-o como *art nouveau*, rebatizado em outros países.

Figura 60 — Fotografia da loja de tecidos *Casa Paris n' América*, fundada em 1870, de propriedade do comerciante português Francisco de Castro. A foto de 1915, recebeu uma inserção gráfica com detalhe *art nouveau* por Theodoro Braga.

Acervo: IHGSP, CTB



Na Alemanha, *Jugendstil*, na Áustria, *Sezession*, na Espanha, *Arte Jovem* ou *Modernista* e, nos Estados Unidos, *Tiffany Style*, em homenagem ao vidreiro Louis Comfort Tiffany. Na Itália, a arte nova recebeu o nome de *Stile nuovo* ou *Liberty*, em alusão à loja londrina fundada por Arthur Lazenby Liberty, em 1875.

Toda essa história foi acompanhada de perto por Theodoro Braga e João Affonso do Nascimento, ambos assíduos freqüentadores das exposições parisienses na virada do século XIX. Ainda na década de 1910, Theodoro Braga desenvolveu com seus alunos vasta pesquisa sobre a recriação da *arte nova* sob a cultura amazônica, imprimindo outra leitura sobre um largo campo que ia da arquitetura à pintura, do desenho ao vestuário, do mobiliário à escultura. Mas, o interesse do pintor, recaiu especialmente para artes gráficas, devido a inclinação do próprio estilo para o ornamento. Ressalte-se que o *art nouveau* contribuiu para a reação antiacadêmica que Theodoro Braga construiu, entrecruzando uma visão nacionalista e ao mesmo tempo cosmopolita da arte. Seus principais discípulos, Manuel Santiago e Manuel Pastana, foram exímios divulgadores de novo estilo no Pará, em São Paulo e no Rio de Janeiro, nos anos de 1920, aparecendo regularmente nas páginas de *Belém Nova*.

Não seria nenhum exagero insistir, nesse aspecto, que Bruno de Menezes também foi um discípulo de Theodoro Braga e João Affonso, traduzindo o *art nouveau* para a literatura, na páginas de *Bailado lunar* — “último sucesso do *dancing* da lua”, segundo o poeta.

“A lua é bailarina imemorial dos ares.

*Entre cortinas da Bretanha e céus nevoentos
a Lua oferta à Noite os nenúfares
dos seus jardins feitos de aromas brancos...*

*A lua dança, erguendo os braços alvacentos
com estrela cintilando sobre os flancos.*

*A lua, levantina, é uma silhueta longa,
esguia, ciprestal, esgalhada em mil ramos,
que se arqueia e se afina e se acurva e se oblonga,
toda coberta de arabescos e recamos.*

Há um solo de oboé num jazz-band yankee...

*E a Lua, o corpo em arco, dobra-se em gesto morto
na histeria coreográfica do ritmo*

*A Lua vai bailando um bailado absorto
cheio da música sensual de César Frank
e dos compassos langorosos da Malombra.*

O céu é o palco irreal onde a Lua se exhibe...

*E o que corpo de taça! E que olhos de miçangas
Oscar Wilde pintou na Salomé lunar!
que porcelanas do Japão pintadas de íbis,
e quantas flores de amendoeiras e kanangas
no cenário onde a lua anda a bailar!*

Morre o solo de oboé num longo e estranho ritmo...

*A Lua, arqueada e fina, é a haste de um grande lírio
que balouça, em cadência, em meio das estrelas
no compasso floral desse bailado empíreo...*

Para as bandas do mar o luar se esfaz em sombra...

A Lua desmaiou nos braços das estrelas..."¹⁹.

O poema de abertura no livro de Bruno de Menezes poderia ser perfeitamente analisado a partir das definições que o velho João Affonso de Nascimento fizera, um ano antes, da arte-nova, que tanto espaço conquistava nas artes amazônicas. Segundo o crítico, falecido naquele ano de 1924, tratava-se de um olhar que incidia sobre “a segura e a simetria das figuras geométricas”, dando lugar a “variadas e graciosas combinações de linhas, de arabescos”²⁰. Imagens que Bruno transformou em poesia, na lua-mulher, dançarina, com uma silhueta arqueada, esguia, cheia de contornos sutis, prontos a desmentir o traço cubista, anguloso, retilíneo, quadrado — que também chegava ao Pará e ganhava adeptos entre os próprios colaboradores de *Belém Nova*. Bruno ao mesmo tornava em palavras “a estilização da flora”, que

João Affonso afirmava “conseguir mil contornos interessantes pela elegância e pelo bom gosto”²¹. Em vários poemas, algumas imagens se repetem: “a roseira desfolhar” ou um “lírio líquido em desfolhos”; assim como visões de movimento, luz, cores, sentimentos misturados: “morre a luz do *abat-jour*” e “o



Sobre a gaze de um leque

Na aza de alcyon que é este teu leque, eu gravei
 todo um poema de amor e sonho e ideal.
 Teu leque lembra um purpurino cravo,
 rosas de jaspe e lantejoilas de coral
 num painel de aguarela do Japão.
 Portanto... (é bem melhor dizer-te tudo):
 beijo teu leque, e ofego, e fico mudo,
 que és essas rosas me espinhando o coração.

Figura 61 — Página de *Bailado Lunar*, 1924, com o poema *Sobre a gaze de um leque*, e o clichê com adorno floral em estilo *art nouveau*, feito por Luiz Silva, artista gráfico de Belém Nova.

Acervo: Biblioteca da Academia Paraense de Letras

abat-jour foi morrendo na solidão” ou em “Ó figurinha de cinema! Passaste, em ondas de *organdy* esvoaçante e serpentina”²². Mas, em meio a tantas imagens etéreas, aparentemente fúteis, a reproduzir lembranças de um padrão de moda que o poeta-anarquista criticava, eis que deparamos com a mulher operária descrita sob contornos *art-nouveau* — o que, para Bruno de Menezes, não era de se espantar, pois tratava-se um estilo igualmente revolucionário. A estética aqui jamais pode ser compreendida sem “o confronto e a aproximação com a experiência histórica”, como frisou Benedito Nunes, a respeito da interpretação da arte moderna²³.

“*Chapeleirinhas pobretãs de olhos mansos:*

*É dessa mãos habilidosas
 a trabalharem sem descansos
 dando vida às plumas, colorindo as rosas,*

*que saem esses chapéus ultraelegantes
da menina leviana e da mulher coquette.*

*Trabalham tanto as chapeleiras, pobrezinhas,
Sangram os dedos, cansam a vista
à luz do dia, à luz das lâmpadas cegantes,
fazendo voar azas inertes de andorinhas,
a completar com um chapéu lindo uma toilette.*

*Chapeleirinhas! As mulheres elegantes
se isto soubessem nem queriam dar na vista.*

É uma heroína a minha pobre midinette"²⁴.

A multiplicidade de imagens e a diversidade significados políticos, encontrados na releitura da arte-nova pelos literatos paraenses, mostram o quanto foi prematuro e incômodo aos historiadores sociais denominar o conjunto dessas obras de "pré-modernistas", como se estivessem apenas antecipando algo que seria melhor definido posteriormente e não trouxessem, em si mesmas, todas as preocupações estéticas que enredaram seus autores no contexto em que foram gestadas²⁵. Os críticos da época foram, em certo sentido, mais atentos. Logo depois de sua publicação, *Bailado lunar* dividiu opiniões. De um lado, a grande fortuna crítica produzida por seus companheiros de geração: Clóvis de Gusmão, Paulo de Oliveira, Francisco Galvão, Farias Gama, Wenceslau Costa, Jacques Flores e De Campos Ribeiro, estiveram entre os amigos que testemunharam na imprensa a recepção calorosa do segundo livro de Bruno de Menezes. Fora do Pará, os comentários também foram animadores para o escritor, especialmente no Recife, com Austro Costa, Jayme d'Altavilla e Joaquim Inojosa, e em São Luís, com Assis Garrido. Algumas surpresas foram bem vindas à época, como a crítica feita pelo sisudo Remígio Fernandez, que considerou o livro moderno, renovado e harmonioso²⁶. Em meio a tantos louros, Ramiro Ribeiro de Castro, irmão de um dos mais assíduos colaboradores de *Belém Nova*, o poeta Arlindo Ribeiro de Castro, se levantaria furiosamente

contra o autor de *Bailado lunar*. O excesso de elogios veiculado na imprensa da época enfureceu ainda mais o crítico d'*O Imparcial*, fazendo com que escrevesse uma série de artigos irados contra todo o grupo dos *novos* paraenses.

Durante todo o ano de 1924, Ramiro de Castro revisou a trajetória da *Academia dos Novos*, apresentando, um a um, o que seriam os principais defeitos da juventude literária paraense. Cretinos, cabotinos, bifrontistas — eis alguns dos principais epítetos utilizados pelo crítico ao se referir aos rapazes. Ramiro queixava-se da parvoíce e exibição dos moçoilos paraenses que, mal escreviam algumas linhas na imprensa e logo, cheios si, passavam “a se intitular literatos”. O mais grave, reiterava o crítico, era que “inteligências despretensiosas e prometedoras se afundaram” no simples “convívio desses lunáticos”²⁷. Assim, por causa desses “soberbos cabotinos”, Belém estava transformando-se numa verdadeira “Cretinópolis”²⁸. Dentre todos, Ramiro nutria uma predileção em atacar “um cidadão qualquer, anteriormente regressado das regiões lunares, onde se adestrou na ciência dos bailados”²⁹ e, mais especialmente, Clóvis de Gusmão, por este ter escrito uma crítica de enorme repercussão sobre o livro de Bruno. De acordo com Ribeiro de Castro, além de ter “profanado os mistérios do português”, Clóvis de Gusmão teria especializado na arte do plágio, “silenciando sobre obras, esquecendo de aspeá-las, para passar como propriedade sua”³⁰. E nesse mesmo teor, os tópicos se repetiam à cata de um deslize gramatical ou de uma idéia de difícil compreensão.

“Bruno de Menezes não é ainda um artista perfeito, nem mesmo o pretende ser — como se verifica, Clóvis de Gusmão incorre na mesmíssima antilogia de um colega seu que se arvora a crítico barato: anteriormente exalta Bruno de Menezes aos píncaros da glória, à regiões da imortalidade; agora, talvez, desfeita a amnésia, declara não ser ainda Bruno de Menezes um artista perfeito, nem mesmo o pretende ser... Aqui se aplica o anaxim britânico: ser ou não ser? De qualquer forma, porém, sem o saber, Clóvis de Gusmão incide num terrível dilema, se dilema sabe o que é. Afirmar que Bruno de Menezes não pretende

ser artista perfeito, devido à sua inata capacidade, ainda concordaríamos com o ingênuo Clóvis. Já no término da crítica, Clóvis de Gusmão apregoa concorrer com Eduardo Carlos Pereira na cadeira de português do Ginásio de São Paulo. (...). Por mim, desde já o nomearia catedrático de português na Universidade de Cretin...”³¹.

Ramiro de Castro, de fato, pouco, ou quase nada, se deteve na crítica interna ao livro de Bruno de Menezes, transformando seus escritos em pura pendenga literária com a turma do poeta. Ao invés de *Bailado lunar*, foi mesmo a sociedade dos *novos* que se tornou alvo-mor de sua crítica. Afirmava que a “norma principal” da casa era a “recepção de qualquer bufarinheiro que a esses ares hospitalares” aportasse. Bastava seguir a dica: “vir enfarpelado, casacudo, almofadinha, brejeiro... e pronto”, já era literato na “célebre Liga Cretinal”. Ramiro lembrava, nesse ponto, do “apoteagma latino *Abyssus abyssum invocat*, que Camillo exegetizou por *asneira pura asneira*”³², o campo de debates dos jovens, protegido “pela densa copagem do cretinismo literário”. Já no interior da confraria, o novo membro teria que seguir à risca o código da liga. De todos os artigos, o mais importante, ironizava o crítico, era aquele em que os membros ficavam “obrigados a elogiar-se reciprocamente, onde quer que fosse, sem embargo da nulidade entre os mesmos reinante”. A conclusão parecia óbvia: “após demorada perquirição” sobre tal regra, “inferimos da sua plena execução pelos componentes da Cretinal”. O desdobramento dessa norma viria com maior rigor no artigo 18, determinado “que qualquer produção lançada por associado da Cretinal, será, embora não valha a insuficiência de um subterfúgio, aparatosamente elevada ao zênite do triunfo”. O acontecido com *Bailado lunar* era prova disto, pois bastou que o autor da “ciscalhagem” deitasse a público tal “aborto”, “todos os outros, num afã indizível”, puseram-se “a glorificar o grande construtor de escrínios literários”³³. Por fim, o crítico procurou tocar fundo nos brios dos jovens literatos, acusando-se de serem falsos modernos, cultores de uma pseudo-vanguarda, pois não admitiam qualquer crítica a seus dogmas de liberdade. “Ninguém ouse atracar. É inveja, é iconoclasta, é niilista mental. O poder de

levantar... apenas os da Cretinal possuem”, retrucava o sarcasmo de Ramiro de Castro e, a seguir, vangloriava-se da posição de crítico solitário: “advirta-se uma coisa aos da Liga: que adianta formar nuvens? Para os notos furiosos da pilota desfazerem-nas ao mais leve bafejo de análise...”. Só restava a recomendação que caracterizou a zombaria contra os moços: “meninos, deixem de cretinismo... Adquiram uma gramática e aí elaborem os alicerces da produção futura”³⁴.

O escárnio do crítico nunca foi respondido diretamente. Apenas Santana Marques, redator d'*O Estado do Pará* voltou-se, em alguns artigos, contra seu desafeto, respondido prontamente pelo velho caçador de polêmicas³⁵. Porém, apesar de um desprezo aparente, os colaboradores de *Belém Nova* levaram muito a sério o desafogo do Sr. Ramiro de Castro. Nos fins de 1924 e em todo o ano de 1925, a redação do magazine investe mais nos assuntos da política local e nas colunas sobre mundanismo e vida cotidiana da capital do Pará. A idéia era garantir certo ar mais “engajado” para as matérias que eram veiculadas, ao mesmo tempo em que surgia uma certa nostalgia do passado. Não se tratava mais daquele passado das efemérides pátrias, da história dos grandes homens. Agora era a hora das recordações de um tempo da memória individual de cada literato, revirando momentos perdidos da infância, num reencontro com as tradições populares da terra. Os cordões de pretinhos no carnaval³⁶ e as festas de São João³⁷ passaram a ocupar o centro de uma disputa sobre o que preservar e o que transformar nos costumes paraenses, sem que houvesse qualquer possibilidade de uma única resposta e um mesmo posicionamento político sobre a questão. A polêmica aberta também cedeu espaço, vez por outra, para o diálogo. O próprio Ramiro de Castro foi convidado por seu irmão a escrever n'*Belém Nova*, mesmo continuando com suas críticas aos redatores da revista. Ainda em maio de 1924, o crítico d'*O Imparcial*, começou publicando sobre assuntos da política intencional, matéria até então negligenciada pelo magazine³⁸ — contudo foi pouca coisa. Somente em 1926, seus artigos tornaram-se mais freqüentes. Novamente o mundo

estrangeiro era o tema preferido, mas, para não perder o costume, o crítico tratou de polemizar sobre assunto da moda: as mudanças nos padrões sociais da mulher³⁹.

¹ Raul Bopp, "Fase de formação modernista", p.224.

² Remígio Fernandez, "Depoimento sobre a posição e destino da literatura paraense". *SLFN* n.45. Belém, 5 de outubro de 1947, p.4. Sobre a vanguarda ibero-americana, vide as excelentes obras de referência: Merlin Foster & K. David Jackson (orgs.), *Vanguardism in Latin American Literature: an annotated bibliographical guide*. New York: Greenwood Press, 1990 e Harald Wentzlaff-Eggebert, *Las literaturas hispanicas de vanguardia: orientación bibliográfica*. Franckfurt am Main: Vervuet Verlag, 1991.

³ Bruno de Menezes, "A nossa acção". *OS* n.30. Belém, 24 de dezembro de 1919, p.1.

⁴ Idem, ibidem.

⁵ Para uma visão comparativa dos manifestos no Brasil, Europa e América Latina, basta consultar duas obras fundamentais: Gilberto Mendonça Telles, *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1972, e Ana Maria de Moraes Belluzzo (org.), *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Unesp, 1990.

⁶ Francisco Galvão, "Manifesto da Belleza". *BN* n.2. Belém, 30 de setembro de 1923.

⁷ Idem, ibidem.

⁸ Idem, ibidem.

⁹ Bruno de Menezes, "Pra frentel". *BN* n.4. Belém, 31 de outubro de 1923.

¹⁰ Idem, ibidem.

¹¹ Bruno de Menezes, "Uma reação necessária". *BN* n.5. Belém, 10 de novembro de 1923.

¹² *Pebol*. Belém, 4 de janeiro de 1920, p.2.

¹³ Alonso Rocha, "Bruno de Menezes: traços biográficos". In: *Bruno de Menezes ou a sutileza da transição*, p.13.

¹⁴ Bruno de Menezes, "Uma reação necessária". *BN* n.5. Belém, 10 de novembro de 1923.

¹⁵ Idem, ibidem.

¹⁶ Abguar Bastos, "À geração que surge". *BN* n.5. Belém, 10 de novembro de 1923.

¹⁷ Idem, ibidem.

¹⁸ Joaquim Inojosa, "O modernismo no Pará". In: Alonso Rocha et al, *Bruno de Menezes ou a sutileza da transição*, p.121. O literato pernambucano acrescenta ainda que, ao livro de Bruno de Menezes, seguiram *Catimbó*, de Ascenco Ferreira, e *Poemas*, de Jorge de Lima, ambos de 1927.

¹⁹ Bruno de Menezes, "*Bailado lunar*". In: *Bailado lunar*. Belém: Oficinas Graphicas do Instituto Lauro Sodré, 1924, p.4.

²⁰ João Affonso do Nascimento, *Três séculos de modas*. 2ª edição. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1976, p.197.

²¹ Idem, ibidem. Existe enorme lacuna sobre o *art nouveau* na produção gráfica amazônica, embora o acervo de fontes seja imenso. Em todo caso, vale a consulta do livro de Yone de Lima, *A ilustração na produção literária de São Paulo na década de vinte*. São Paulo: IEB-USP, 1985, e mais recentemente o de Heloisa Cruz, *São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana, 1890-1915*. São Paulo: Educ, 2000.

- ²² Cf. "Imprevidência", "Passaste...", "Alta noite..." e "Filmando". In: *Bailado lunar*, p.7, 8, 11, 12 e 16, respectivamente. A leitura mais proveitosa da influência *art nouveau* em Bruno, embora diferente da que faço aqui, está em Célia Bassalo, "Bruno de Menezes ou a sutileza da transição". In: Alonso Rocha et al, *Bruno de Menezes ou a sutileza da transição*, 1994, pp.37-58.
- ²³ Benedito Nunes, "A estética e o saber moderno ou os paradoxos da estética". In: *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993, p.60.
- ²⁴ Bruno de Menezes, "Chapeleirinhas". In: *Bailado lunar*, p.10.
- ²⁵ O termo *pré-modernista* foi cunhado, ainda nos anos de 1930, por Tristão de Athaide, para caracterizar o período que se estende dos fins do simbolismo aos inícios do modernismo. Para uma crítica a essa leitura, vide Alfredo Bosi, *O pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1966 e José Paulo Paes, "O *art nouveau* na literatura brasileira". In: *Gregos & baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp.64-80.
- ²⁶ Parte importante da fortuna crítica de Bruno de Menezes foi publicada em suas *Obras completas*. Belém: Secult, 1993, v.1.
- ²⁷ Ramiro Ribeiro de Castro, "Cretinismo litterario". *Ol.* Belém, 11 de abril de 1924, p.1.
- ²⁸ Ramiro Ribeiro de Castro, "Bifrontismo litterario". *Ol.* Belém, 5 de maio de 1924, p.1.
- ²⁹ Ramiro Ribeiro de Castro, "Conventículos litterarios". *Ol.* Belém, 8 de maio de 1924, p.1.
- ³⁰ Ramiro Ribeiro de Castro, "Expressionismo na litteratura". *Ol.* Belém, 22 de maio de 1924, p.1.
- ³¹ Idem, ibidem.
- ³² Na verdade, a máxima deve ser traduzida por "o abismo chama o abismo", expressão figurada retirada de um salmo de Davi (41,8), empregado para dizer que um erro atrai o outro.
- ³³ Ramiro Ribeiro de Castro, "Deixem de cretinismo...". *Ol.* Belém, 16 de junho de 1924, p.1.
- ³⁴ Idem, ibidem.
- ³⁵ Ramiro Ribeiro de Castro, "Peor que a emenda...". *Ol.* Belém, 25 de junho de 1924, p.1.
- ³⁶ Houve uma enorme disputa entre literatos que apoiavam a europeização do carnaval paraense, a partir dos modelos de Nice e Veneza, e aqueles que procuravam recuperar a nostalgia dos carnavais populares de outrora – debate esse, fundamental para a construção de identidade cultura amazônica nos anos de 1920. Cf. Leonardo Pereira, *Do Carnaval da Intendência à folia amazônica: a festa de Momo em Belém do Pará, 1895-1925*. Relatório de Pesquisa. Belém: Departamento de História - UFPA, 1996 e Alessandra Batista, *Entre sambas e pierrôs: o carnaval na Belém dos modernistas, 1919-1927*. Monografia de conclusão de curso. Belém: DH-UFPA, 1998.
- ³⁷ De Campos Ribeiro, "São João de outros dias" e de Arlindo Ribeiro de Castro, "Para a saudade de meu São João". *BN*. n.17. Belém, 28 de junho de 1924.
- ³⁸ Ramiro Ribeiro de Castro, "A quinzena internacional". *BN*. n.13. Belém, 3 de maio de 1924.
- ³⁹ Ramiro Ribeiro de Castro, "A situação politica em Portugal". *BN*. n.59. Belém, 14 de agosto de 1926, "A trabuzana Religiosa no Mexico". *BN*. n.61. Belém, 18 de setembro de 1926, e, antes, "A depressão moral mulher". *BN*. n.57. Belém, 26 de junho de 1926.

5. *Jazz Band ou Jazz Brando? a sátira moderna de Belém Nova.*

Entre 1925 e 1926, numa espécie de autocrítica do próprio grupo de *Belém Nova*, a faceta lúdica e divertida dos começos da revista foi retomada, talvez como resposta à pavulagem e empáfia que os *novos* haviam cultuado de si mesmos, no correr dos anos. A síntese dessa capacidade de satirizar a si próprios, apareceu em fins de 1926, com o jornal *Jazz Brando*, que passou a acompanhar os números de *Belém Nova*. O diretor do panfleto humorístico era Lindolfo Mesquita, sujeito que criou um pseudônimo e



Figura 63 — Clichê com a logomarca de *Jazz Brando*, encarte humorístico de *Belém Nova*, dirigido por Lindolfo Mesquita. Forte influência do “espírito perturbador” da música norte-americana dos anos 20.

Acervo: Biblioteca da Academia Paraense de Letras.

vários heterônimos, com personalidades muito distintas, a pelejarem cotidianamente nas páginas do noticiário bufo. O principal deles era o pseudônimo Zé Vicente, que assinava como diretor, explicando ser na verdade “um quebrado republicano” sem ter mais o que fazer na vida, a não ser editar o *Jazz Brando*. Entre heterônimos que freqüentavam mais constantemente o jornal, estavam os representantes da colônia sírio-libanesa, Salomão Jorja e Mustapha Assaf, ao lado dos portugueses Sr. Manuel das Bicas, Manuel Tavorda e João d’Ortiga. Além desses estrangeiros, havia a delegação das classes populares, nas pessoas de Chico Tatu, Seu Bina, Chico Gato, Sebastião Sirva, Chico Parauara, entre outros. Ainda não era tudo. Faltavam os modernos, os vanguardistas, representados pelos gêmeos Mario e Netto, fãs ardorosos do futurista italiano Marinette, e Juracy, um rapazola que gostava de colunas sociais e, cujo nome,

homenageava o pseudônimo *Miracy*, com que assinava Edgar Proença, suas colunas de mundanismo. Os assuntos eram variados, sempre carregados pelo tom burlesco e pela sátira destemida ao universo literário e político da Amazônia, sob a forma de poesia, conto, crônica ou aforismos — que se tornaram uma marca da folha.

Já no primeiro número, ao lado do editorial de Zé Vicente, o turco Salomão Jorja parodiava *A vingança da porta*, um poemas mais conhecidos de Alberto de Oliveira (1857-1937), literato considerado



Figura 64 — Edgar Proença, redator da revista *A Semana* e colaborador de *Belém Nova*. Introduziu o colunismo social na imprensa do Pará e depois no rádio. Nos anos 20, assinava suas crônicas com o pseudônimo *Miracy*, pelo qual foi muito parodiado no *Jazz Brando*. Fotografia de 1921.

Acervo: Biblioteca Pública do Pará

pela crítica como o mais parnasiano dos poetas brasileiros, por nunca ter alterado seu estilo literário, permanecendo fiel ao cânone rígido do parnasianismo. Aqui, a perfeição formal e o rigor da métrica serviram de pontaria para a ridicularização ao passado e à linguagem extremamente rebuscada que o caracterizou os versos do poeta fluminense.

*“Era um habita velha que ele tinha
chegá batendo o porta, borricida.
- Que tu fez este porta? O mulhé vinha
e perguntava, anton, bra su marida.*

*Non diga nada, non, traz meu comida...
e galmava depois, tomando vinha,*

*os ólho na sú filha já perdida
que comia um cebola no cozinha.*

*Uma vez, ele chego no casa, quando
o sol era difunta, um coisa fala:
- Non faz vacalhaçon... Para chorando...*

*Anton o porta toda esgargarada,
dá uma vaia bruta lá no sala
o mulhé dele beija um gamarada!"¹*

O velho parnaso estava, no entanto, muito bem acompanhado no epicentro da chacota. A vanguarda futurista do Sr. Marinetti não poderia ficar esquecida, já que Mário e Netto haviam composto o poema *Futurismo*. Além de seguir de perto o manifesto italiano que abalara as estruturas da poética contemporânea, os irmãos comentavam sobre a importância de um dos compatriotas de Salomão Jorja, um regatão sírio, contraponto um dos maiores exemplos de modernidade no Pará dos anos de 1920 — a chegada não somente do automóvel, mas também de uma série de empreendimentos da *Ford Company* na Amazônia.

*"A tua mão
Parece um pé
Parece um tostão
A tua mão*

*Me dá o pé
Loura?
Tu és da cor
De uma cenoura.*

*Fon-fon-fon...
É Ford?
Non, non!
É o vendedor
À brestaçon!"².*

Lindolfo Mesquita, o sujeito que se achava por trás de toda essa história, estava com 28 anos, ao tempo em que apareceu o *Jazz Brando*. De origem modesta, era filho imigrantes cearenses e profundo conhecedor do cotidiano popular nas feiras da cidade, junto aos caixeiros portugueses, os comerciantes libaneses, os ribeirinhos da região das ilhas próximas a Belém e, principalmente, dos cordelistas e cantadores nordestinos que fizeram fama no Pará. No início da década de 1920, fez jornalismo na *Folha Norte*, onde criou a coluna *Na polícia e nas ruas*, com crônicas humorísticas que serviram como uma espécie de treino para o panfleto cômico que lançaria em 1926, além de firmar o pseudônimo de *Zé Vicente*, que o consagrou. Essa breve trajetória serviu de endosso para a criação de personagens tão criativos e prodigiosos em matéria de galhofa. Seus amigos da *Associação dos Novos* sempre estiveram na mira de suas piadas, principalmente os mais sérios, tímidos e compenetrados. Edgar Proença, que na revista *A Semana*, assinava a coluna *Gravetos* com o pseudônimo de *Miracy*, recebeu de presente umas *fagulhas*, de seu fã *Juracy*, por este sempre viver a comentar a beleza feminina nas ruas de Belém.

*“Menina, menina,
da cara de foca.
Você me fascina,
você me sufoca.*

*No peito, ferina,
paixão já me toca.
Por si, ó divina!
eu ando à matroca.*

*Não como, não bebo,
só vivo num sebo
a ler frei Antão*

E assim, nesta vida,

*garanto, querida,
que estou contra a mão!*"³.

A escolha do título *Fagulha*, veio em razão da simpatia que Edgar Proença nutriu, nos meados da década de 1920, pelo futurismo. Em 1924, passou a tocar fogo em seus *Gravetos*, transformando-os em *Fagulhas Futuristas* – versão poética que tentava aclimatar à Amazônia, algumas passagens do manifesto de Marinetti. Essa adaptação levava em conta a fisionomia mais forte do futurismo entre os anos de 1910 e 1920 – a modernista, entendida como idolatria pela máquina, pelo movimento, pelo tempo presente. Toda essa transformação era sinônimo de liberdade, como, por exemplo, na oposição entre a língua falada e os padrões da gramática. A polêmica envolvia não somente as regras ortográficas, mas principalmente a semântica, o léxico e, no fundo, o próprio anseio de uma língua nacional.

*"Kom prazer recebi sua
karta aserka da escriptura odierna,
xamada fonetika.
Di fákito konkordo komtigo,
ki esta eskriptura é a mais konsentania
kom us tempos qui korrem,
u ki vem fasilitar sobre módu
akêlis ki kérem si dedikar às letras,
us kuais konhecendu a pratika da vida,
fikam assim mênus sujeitos a êrrus;
razãon purkê vou adopital-la.
U abcdáriu da língua vernácula
é ainda koiza muinto komplikada
i kompostu di letras inuteis,
bem komo outros sons ortografikus.
Por iso lhe perguntu,
Si axa razão Eu empregar
as letras kom toda a sua pureza
i eskrever a eskriptura,
kon a sua konsonansia ezákita?"*⁴

O assunto era polêmico. Edgar Proença criou um falso nobre paraense para assinar as tais *fagulhas*, transformando-o em heterônimo, com vida própria, um amigo que o acompanhava pela boemia da cidade. Quase sempre encontrava com o Lindolfo Mesquita, a quem atribuiu o pseudônimo de Marcos Marques, sempre que aparecia citado nas *fagulhas*. Um exemplo disto, foi o desdobramento da controvérsia sobre a fonética, no dia seguinte, numa mesa de bar. E ainda se queixava das críticas recebidas do velho Ramiro de Castro, nas páginas d' *O Imparcial*.

*“Entramos: Eu e E. Proença.
Voz aflautada de uma redonda,
cantinho do espelho grande.
Duque, Proença, sentem-se, tomem
alguma coisa aqui.
Era o Marcos Marques.
Cumprimentos, arrasta-pés, etc.
Aboletamo-nos em torno da redonda.
Notando-lhe a palidez, inquiri-o.
Sabes, meu caro, que sou fonético,
frenético, impressionético, neurastenético, etc.
Imparcial de ontem 30,
fez todos estes males me atacarem barbaramente,
sem piedade”⁵.*

Mas o futurismo, em si, estava longe satisfazer os sonhos de Edgar Proença. Pouco, ou quase nada, dos ideais de Marinette foram, de fato, seguidos pelos *novos* paraenses. Afora um vislumbre genérico de mudança nas amarras estabelecidas pelos velhos cânones, ninguém passou em revista as diretrizes importadas. Enquanto o futurismo incentivava o menosprezo à figura da mulher e ao feminismo⁶ a fim de se evitasse o moralismo tradicional, lírico e romântico do século XIX, Edgar Proença descrevia uma mulher em movimento, atuante, frenética. Isto significa dizer que, tal releitura incidia diretamente sobre a

manipulação política daquilo que aparentemente seria apenas uma inocente filiação intelectual. As análises de Raymond Williams sobre esse tipo de processo de “transição” no campo literário são, nesse sentido, fundamentais. Para o crítico inglês, as obras literárias refletem muito mais do que um simples vínculo a conceitos, escolas ou cânones, e por isso mesmo, a miopia da teoria literária com a historicidade de tais obras e pensamentos acabou por limitar a compreensão de parte a parte — obra e conceito. A melhor saída, afirmava Williams, é tentar entender “os valores ativos da literatura (...) como elementos de uma prática continuada e em transformação, que já ultrapassa, substancialmente e agora no nível da redefinição teórica, as suas velhas formas”⁷.

Se essas indicações são válidas ao exame de qualquer tempo histórico, torna-se ainda mais útil no trato com os anos de 1920. Neste tempo, os literatos referiam-se constantemente às mudanças que se processavam na vida contemporânea: o cinema e a fotografia ganharam destaque, alcançando uma grande parcela da população. O *jazz* infiltrou-se como espírito perturbador, misturando-se como mais uma das vanguardas. E se o futurismo europeu louvava a técnica, o progresso e a velocidade da vida, demolindo os vestígios da poética romântica e, além disso, retirava a rosto feminino do ângulo literário, Edgar Proença e Lindolfo Mesquita apropriavam-se das idéias de Marinetti, a partir de valores muito próprios. Estavam lá, no entanto, as fagulhas do tempo estilhaçado, das imagens instantâneas observadas em tempo real, os sons das vozes e da música nas risadas do *Jazz Brando*. Subjazia uma alternância de visões sobre aquele mundo moderno, durante a criação da *Academia Livre de Belas Artes*. O sacrossanto *foyer* do Teatro da Paz não seria mais o mesmo, com a “gambiarra” de uma exposição do bom e do mau gosto. E mais: uma orquestra trazendo sons que nunca haviam entrado na cultuada casa de espetáculos. De um lado, os saracoteios no *fox-trot*, no *rag-time* e em todas as danças frementes nacionais e alienígenas que animavam

os literatos paraenses e, de outro, uma empolgação destemida pelo estrangeirismo, na má pronúncia do inglês e na própria banalização da vanguarda — tudo em compasso futurista.

*“ 1º de Junho; 20 horas... nada... 21 horas... nada, quasi 22 horas...
Teatro da Paz... Foyer, salão... Gambiarras
Quadros, quadrados, quadrinhos... Telas, entretelas... bustos
Rabiscos, pinturas, paisagens... marinhas... Exposição... arte; bom e mau gosto
Cadeiras; forma de platéia; tudo cheio... Damas, Damitas, Damitos e Cavalheiros
Flores, muitas flores... perfumes e... pixé a óleo... Estrato, mesa, 3 juizes
7 moças de arco, sopro e tecla... música... Orquestra. Linha de frente
Juizes, Coronéis, Comandantes, Representantes... Padre.
Silêncio... Áries domina e derrota Caliban
Exmas. Autoridades, minhas senhoras e senhores
A Academia Livre de Belas Artes...
Nascimento de um discurso... bellissimo.
Música... chamada; sr. F. F. e... outros
Menção honrosa, medalha de prata, de bronze...
Música; poetas, poesia
Sonetos, anônima, aspectos de Belém
Música, encanto, encantador canário, canto
Teu olhar, eterna canção... palmas, ovação
Mais musica; mais poetas, mais poesias.
Cucurutus de cupim
Noite; salão, telas, exposição... futurismo
Arrastar de cadeiras... abrem-se alas
Sussurro. Entra Terpsychore... 2ª parte
Fox-trots, rag-times, arrancos, destorces, etc.
Dança, danças, dançamos, dançam.
Chilrear encantador. Vozes femininas chamam:
Sr. Duque, isto vai sem futurismo,
meus cumprimentos pela nova produção
que acabamos de ouvir,
então sempre se resolveu dar publicidade
e propaganda ao seu novo estilo futurista?
Produção Mlles? O estilo pode ser meu...
Não colaborei, porém, nos versos que fala, estou inocente da vossa galante acusação.
Não acredito, o Sr. é muito modesto, afirmou Mlle. C, feitura e estilo são todinhos seus.
Embatuquei, fiquei enrascado, ia retirar-me
Mlle. L., com seu gracioso sorriso e fina ironia que todos lhe conhecem,
Acerca-se; segreda-me: “faz bem Duque, seja generoso, empreste sempre a sua
casaca para dia de festa”...*

*Oh! Mlle. Eu. Orquestra... We have now bananas
Lá se foi o futuro, futurismo...
Ficou o presente e o ocasionismo com Mlle. L. no fox-trot*⁸.

As visões futuristas no poema-crônica de Edgar Proença misturavam ficção e realidade, assim como as de seu colega do *Jazz Brando*. Como estes, outros colaboradores de *Belém Nova* e de sua congênere *A Semana*, foram exímios narradores desses momentos de estesia moderna. Bruno de Menezes, que não era muito afeito à escrita futurista, talvez tenha sido quem melhor descreveu a vida paraense envolta em novos ares. Era como se o ambiente, por si só, sugerisse o relato. Como não tratar das loucas bandas *jazz*, “filtros de nervos” da cidade, do *fox-trot* “saturado de yankismos”, misturados aos “sambas e tangos desconjuntantes”. O *flirt* no lugar do namoro. Ninguém ficava parado ao som do *jazz* de Clemente Souza⁹. Assim começava uma festa no *Sport Club*, onde “as *girls* se confundiam na *dança das bonecas*”, acompanhadas pelos “*pulseirinhas* maneirosos” e pelos “*trovadores* sem bandurra”. O cenário permitia a realização de fantasias: “Ao ar livre, o novo *terrasse* atraía para o sonho, convidava ao devaneio”, enquanto “o rumoroso *bar* pontilhado de balões venezianos, tinha o fascínio de um festivo recanto do palácio de um velho doge”. Era um ambiente civilizado, não restava dúvida: as mulheres pareciam falenas, *mademoiselles* ou rainhas heráldicas, para o agrado dos homens da terra. Estavam por lá políticos, professores, boêmios — até mesmo o Dr. Henrique Santa Rosa, “pensando em realizar um chá dançante, em benefício do Instituto Histórico”. Abaixo o futurismo italiano, que defendia a primazia do lado viril sobre o feminino, traduzido num nítido puritanismo misógino e ultraconservador, exaltando a energia masculina¹⁰.

Bruno de Menezes preferia a vanguarda feminina: “veludosa *toilette* em chamalotagens escuras e aplicações reluzentes”. Como esquecer de Alcyline Figueiredo, “toda ela uma enorme vitória-régia de poesia e desejo”, ou Flavinha Mello, transformando “os mortais em vermes que ela pisasse quando

dançava o tango”. Anézia Corrêa, “*bibelot* de nervos *jazzibândicos*, trazia aos lábios triangulados, o purpurino beijo das cerejas”, enquanto Maria e Adelina Moraes, cruzavam o salão com seus “olhos maiúsculos e orientalescos, na transparência rósea da seda que lhes envolvia os corpos modelados”. Tantas mulheres e “quanta sedução a perturbar os espíritos deslumbrados!”¹¹. O poeta Xisto Santana também ficara boquiaberto com a loucura de uma outra festa no mesmo *Sport Club*. “o mundo freuiu sob a cadência conturbadora do *jazz-band*, essa música febril, estonteadora, de ressonância e cânticos de fúria”. O futurismo aqui era a morte do passado, sugerido pelas “extravagâncias inéditas” do *jazz*, o melhor recado “para o anacronismo da sociedade” de então¹². A nova cidade ficara finalmente atenta à vida moderna. O passado já não tinha tanta força como outrora. A idéia de uma *Belém Nova* parecia ter sobrepujado a *Belém Velha*. Mas ainda havia um ponto de discórdia. A partir de 1927, o tema do nacionalismo voltou à cena, questionando a incorporação do ideário das vanguardas estrangeiras. O *jazz*, apesar de revolucionário, passa a ser visto com desconfiança por alguns literatos. O excesso de expressões inglesas e francesas parecia refletir um colonialismo inconsciente que agora se queria expurgar. A literatura, não obstante ter lutado contra o passadismo, continuava a viver das sobras européias. Mesmo os manifestos nacionais, pareciam cópias malfeitas dos originais d’além mar. Havia, no entanto, como mudar isso.

¹ Salomão Lorja, “A vingança do porta”. *JB* n.1. Belém, 4 de setembro de 1926. Agradeço a Benedito Nunes por ter chamado minha atenção para os significados dessa paródia.

² Mario & Netto, “Futurismo”. *JB* n.1. Belém, 4 de setembro de 1926.

³ Juracy, “Fagulhas”. *JB* n.2. Belém, 18 de setembro de 1926.

⁴ Duque do Guajará, “Fagulhas Futuristas I”. *AS* n.315. Belém, 3 de maio de 1924.

⁵ Duque do Guajará, “Fagulhas Futuristas II”. *AS* n.316. Belém, 10 de maio de 1924.

⁶ Marinetti dizia “Nós queremos glorificar a guerra - única higiene do mundo - o militarismo, o patriotismo, o gesto destrutor dos anarquistas, as belas idéias que matam, e o menosprezo da mulher”. Noutra passagem, afirmava: “Nós queremos demolir os museus, as bibliotecas, combater o moralismo, o feminismo e todas as covardias

oportunistas". Cf. F. T. Marinetti, "Manifesto futurista". In: Gilberto Mendonça Telles, *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, 1973, p.67.

⁷ Raymond Williams, *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979, p.59.

⁸ Duque do Guajará, "Fagulhas Futuristas III". *AS* n.320. Belém, 7 de junho de 1924.

⁹ Clemente Souza (1870-1926) era compositor, regente e apaixonado por instrumentos de percussão. Considerado um dos mais versáteis instrumentistas do Pará em sua época, dedicou-se particularmente aos *timpani*, sendo hábil executante. Introduziu baterias de *jazz* nas orquestras, no que foi inigualável. Cf. Vicente Salles, *Música e músicos do Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970, p.271.

¹⁰ Bruno de Menezes, "Quando o *Sport* e o jardim de inverno da Belleza". *BN* n.38. Belém, 20 de junho de 1925.

¹¹ Idem, *ibidem*.

¹² Xisto Santana, "O espírito perturbador do *Jazz*". *BN* n.44. Belém, 19 de setembro de 1925.

6. Flami-n'-Assú e as histórias do ai me acuda.

Em setembro de 1927, Abguar Bastos escreveria uma outra carta política, reafirmando e aprofundando o percurso de suas idéias escritas quatro anos antes, no manifesto *A geração que surge*, de 1923. *Flami-n'-assú* pode ser considerado o manifesto mais original produzindo pelos intelectuais da Amazônia nos anos de 1920. Escrito no Acre e publicado nos dois principais magazines da capital do Pará, *A Semana* e *Belém Nova*, o novo texto de Abguar vinha com o subtítulo de *Manifesto aos intelectuais*

FLAMI-N'-ASSU

*Eis aqui, um grão aleo-
cante de cordunrellismo ar-
tístico! Abguar Bastos, um dos
mais bellos talentos da nova ge-
ração literaria do Pará, com o
desassombro de um evangeliza-
dor rebelde, lança a mocidade*

*que sonha, pensa e realisa, este
cibrante manifesto! É uma an-
sua de renovação esthetica que se
le nas linhas abaxa! É a idea
correda, tumultuariamente, to-
mada de vibrações ineditas, se-
guinte de novos aspectos, pro-*

*curando o facies etheica da
nossa nacionalidade, buscando,
mesmo, descobrir-lhe os myste-
riosas estratificações moraes,
para reduzi-la a uma formula
luminosa—Arte!*

P.

MANIFESTO AOS INTELLECTUAES PARAENSES

Não é um apelo de audácia nem de reclamo.
É um apelo de necessidade e independência.

Como, ha dois annos atrás, recorro ao meu
dandunar de sapopenta oriunda—porque eu vos
são da ponta dum plumbo amazonico, entre sel-
vas, rios e estrelas.

Sapopenta é o clamor do viajante que se per-
des nas matas e apela: não é só isto, pode ser,
tambem, o simbolo da voz da mocidade que teve
comigo identica manieira d'ouro para um sonho
extraordinario de liberdade literaria.

Ride, ó vos que não affardes com as minhas
palavras, ride-vos, a sacapa, escondidos nos cipós
da intriga como curupiras de casaca a assoviar
leitões atrás das encruzilhadas, Ride.

Au terci a serenidade das morubixabas he-
reicas e sorrirei, tambem, de vossa agonia em me-
nho comprehendere.

OUVI:

Primeiramente vos, poetas e prosadores divi-
nos da minha geração depois de vós, prosado-
res e poetas, apagados a sombra das vossas la-
bas primitivas e que estais, a ver, espetados em
paus sagrados, os despojes, as glorias, as cavei-
ras—das vossas, escaladas as cordilheiras da ilu-
são: A queies a minha voz vos confiada: A estes
ela se intimida. A queies, ela se recolhe como
um zangão a sua colmeia: A estes ela recalcitra.
Não que os receio no choque, mas, de facto, por-
que eles não procuraram, sem esforços dolorosos,
mete-las em suas sacolas de Arte.

Assinto vos agora o meu proposito de uma
corrente de pensamento, cara a cara á que se in-
cia no sul com esta pele genuina: «Pau-brasil».

Oito, rascantes, os agudos de serroito das
gargalhadas paritas. E opone-lhes, seguro, esta
verdade: nem um dos garrimpeiros desse bando,
correu a briga, sem ter uma bagagem de vulto
onde toda a gente metteu a mão e trouxe pepitas
fascantes. Eles correram, escaiteiros, todas as es-
calas, acordando, maravilhosos, o ritmo do univer-
so, com a mais familiar segurança. E venceram.
E glorificaram-se. E entenderam, por fim, que
nem uma delas era verdadeira para o espirito
nacional.

Rasgaram, pois, as rédes do passadismo e
deixaram passar a piracema da mais alta expre-
são da independencia emocional.

Houve bulburdia, como em chimfria de tasca,
alça, mirabolante até, num grande revoar de pa-
pagalos arrepiados, papagueos teratologicos, por-
que tinham dentes de ouro no bico e peiteiros de
jascaranda.

Pesar disso, noto, inflexivel, que o repiquete
«pau-brasil» ainda não é o proprio volume da na-
cionalidade.

D'á a minha idea com um titulo incisivo:—
FLAMI-N'-ASSU. E' a grande chama, Indo-lari-
na, daquilo em que eu penso poderem apoiar-se
as gerações presentes e porvindoiras.

FLAMI-N'-ASSU é mais sincera porque ex-
clue, completamente, qualquer vestigio transoce-
nico; porque textualisa a indole nacional; prevê
as suas transformações etnicas; exalta a flora e a
fauna exclusivas ou adaptaveis do país, combate
os termos que não externem symptomas brasilei-
cos, substituindo o cristal pela agua, o aço pelo
acapul, o tapete pela esteira, o escarlate pelo as-
sai, a taça pela caba, o dardo pela flecha, o leo-
pardo pela onça, a neve pelo algodão, o veludo
pela pluma de garça e sumama, a «flor de loto»
pelo «amor dos homens»... Arranca, dos rios as
maravilhas etnologicas; exclue o tedio e dá, de
tarape, na testa do romantismo, virtualisa o Amor,
a Beleza, a Força, a Alegria, e os heroes das pla-
nícies e dos sertões e as guerras de independen-
cia; canta, ruidosa, os nossos usos e costumes, dan-
do-lhes uma feição de elegancia curiosa.

E, assim, FLAMI-N'-ASSU marchará, selvas
a dentro, montanhas acima, conservadora, patrio-
tica, verde-amarela.

FLAMI-N'-ASSU não é um estorvo aos gran-
des charivaris da civilização. Não! Ela admite as
transformações evolutivas. O seu fim especialis-
simo e intransigente é dar um calço de legenda á
grandeza natural do Brasil, do seu povo, das suas
possibilidades, da sua historia.

Entrego aos meus irmãos de Arte o exito
desta iniciativa, lembrando que o Norte precisa
enfusar n'ampidão a sua voz poderosa.

Agosto—1927.

ABGUAR BASTOS

Figura 64 – *Flami-n'-assú*
– Manifesto aos
intelectuais paraenses.
Escrito no Acre por
Abguar Bastos e
publicado em *Belém
Nova*, em 1927.

Acervo: Biblioteca da
Academia Paraense de
Letras

paraenses, reclamando urgente “independência” para as letras amazônicas. Apesar disto, a influência de Oswald de Andrade foi explicitada pelo próprio autor, tornando evidentes as ambigüidades dos ideais da intelectualidade de então. Longe de significar exatamente uma mudança de opinião em relação ao manifesto anterior, Abguar agora reafirmava suas idéias sob um ângulo mais preciso. O grito de Abguar respondia, como manifesto, às principais exigências de uma concepção de história fundada em dois grandes mitos: a mudança e a origem¹. A transformação em relação ao passado e a origem brasileira. Antes de mais nada, tornou-se fundamental o lugar do discurso: “porque eu vos falo da ponta dum planalto amazônico, entre selvas, uíaras e estrelas” enfatizava o literato, invocando a autoridade de um ser autóctone que sonhava com a “liberdade literária”. No lugar de uma tribuna acadêmica, Abguar preferia gritar ao pé de uma grande sapopema². Entrava em questão não apenas o anseio de uma arte nacional, mas a necessidade construir um léxico brasileiro, fundado numa espécie de síntese “indo-latina”. Espertamente, Abguar Bastos pôs em cena seu vasto conhecimento da fala local. Com ironia, revidava o achincalhe de quem não o compreendesse com um léxico de difícil entendimento para um leitor alheio à vida amazônica. Seus inimigos, metidos entre “cipós da intriga” continuariam “como curupiras³ de casaca e assoviar feitiços⁴ atrás das encruzilhadas”. Já o poeta, de seu lado, manteria “a serenidade dos morubixabas⁵ heróicos”, embora não pudesse disfarçar o sarcasmo diante da “agonia” dos críticos em não compreendê-lo⁶.

O manifesto era assim dirigido a dois grupos de intelectuais muito distintos: os parceiros de Abguar e os velhos, então “apajelados à sombra das vossas tabas primitivas e que estais a ver, espetados em paus sagrados, os despojos, as glórias, as caveiras — das vossas escaladas às cordilheiras da ilusão”. Ambos teriam que tomar consciência de uma nova “corrente de pensamento” que tomava corpo no Sul do país com “pele genuína” — o movimento “Pau-Brasil”⁷. Todos os louros cabiam a esse grupo, pois estava

finalmente conseguindo rasgar “as redes do passadismo”, deixando “passar a piracema⁸ da mais alta expressão da independência nacional”. Mas houve balburdia na floresta, “num grande revoar de papagaios arrepiados, papagaios teratológicos, porque tinham dentes de ouro no bico e poleiros de jacarandá”. Os papagaios eram os velhos poetas parnasianos exímios imitadores da arte européia, pomposos no palavreado, amantes da retórica e dos pedestais de madeira de lei. Essa analogia, aparentemente original, fazia parte do trato e das gírias dos literatos paraenses desde o início dos anos de 1920. O escritor gaúcho Raul Bopp, que participou da criação do grupo da *Associação do Novos*, em 1921, costumava nomear os grandes nomes da literatura paraense de “jacarés sagrados”⁹, ao mesmo tempo em que todos faziam um verdadeiro “inventário folclórico das coisas do Amazonas, com ânimo de renovação”, passando “em revista os contos da onça, histórias do *ai me acuda*, casos de assombração”¹⁰. Tanto Bopp como Abguar procuravam descobrir “no fundo de cada lenda, aspectos sensatos da jurisprudência indígena” para poder utilizar na primeira oportunidade como forma de “retorno aos valores nativos”¹¹.

Abguar Bastos tinha, no entanto, alguns senões a respeito do manifesto de Oswald de Andrade. De fato, não obstante o “repique” que Pau-Brasil havia conseguido na modorrenta literatura pátria, ainda não era o melhor exemplo do “volume da nacionalidade” brasileira. Faltava o fundo gentílico e o traço étnico, por isso “o título incisivo *flami-n’-assú*”, ou “a grande chama indo-latina”, símbolo-mor para o presente e para o futuro. A questão era que *flami-n’-assú* excluía, segundo seu autor, “qualquer vestígio transoceânico”, porque textualizava “a índole nacional”, prevendo “as suas transformações étnicas”, combatendo “os termos que não externassem sintomas brasílicos, substituindo o cristal pela água, o aço pelo acapu¹², o tapete pela esteira, o escarlata pelo açaí, a taça pela cuia, o dardo pela flecha, o leopardo pela onça, a neve pelo algodão, o veludo pela pluma de garça e samaúma, a *flor de lótus* pelo *amor dos homens*”. Além dos usos e dos costumes, a grande chama transfigurava o sentimento e o ânimo do

homem, excluindo o tédio e dando “de tacape na testa do romantismo”, visualizando por outro ângulo as virtudes, os heróis e as efemérides pátrias — em especial, a “guerra de independência”, mito de origem de toda essa história. Descrevendo os hábitos locais e dando-lhes feição poética, *flamin-n'-assú* pretendia ser um reforço ao patriotismo verde-amarelo. Com isso, o próprio Abguar tinha claro o conteúdo conservador embutido em seu manifesto de vanguarda. O aparente paradoxo não deveria ser, segundo o autor, nenhum “estorvo aos grandes charivaris da civilização”. Toda mudança teria que ser rumo à evolução daquilo que o literato acreditava ser a “grandeza natural do Brasil”¹³.

O interessante é que antes mesmo de o manifesto conseguir eco entre os literatos locais, Paulo de Oliveira, que desde maio de 1927 substituíra Bruno de Menezes na direção de *Belém Nova*, aclamava o grito de Abguar Bastos, remetido de Coary, no Acre. Na mesma edição em que vinha a público o manifesto, Paulo de Oliveira comentava o texto de seu amigo — um “grego de alma tropicalizada pela arte, exilado num recanto bárbaro da Amazônia”. Na carta que acompanhava o manifesto, Abguar confessava que sua “escola” não queria nenhum “renascimento indiano”, pois o “aborígene” era apenas “o exemplo da nossa força e da nossa grandeza”. Em outro trecho, revelava estar “preparando a conferência *flami-n'-assú*” que em, em breve, estaria pronunciando em Manaus e Belém. Diferentemente dos manifestos de Francisco Galvão e Bruno de Menezes, o projeto de Abguar Bastos valorizava o passado e as tradições. “Façamos os heróis e as letras exemplificantes”, insistia o poeta em outra passagem da missiva. Arrematando a seguir: “Combatamos as supertições demolidoras. Evoquemos todo o passado glorioso da raça. Brasil acima de tudo. Pintura nacional. Teatro nacional. Escultura nacional. Literatura nacional. Poesia nacional. Homens nacionais”. Ao invés de rejeitar o passado, o vanguardismo de Abguar Bastos perseguia uma nova maneira de construir uma poética com base nessa temática de fundo ancestral — uma poesia em que tudo era permitido — métrica, rima ou ritmo, “contanto que a idéia fosse *flami-n'-assú*”¹⁴. Mas, como o manifesto

não era um manual de instruções, seu autor tratou de exemplificar, em versos, alguns pontos de seu brado.

“Deus disse:

*— Vai. Leva a beleza às mulheres da terra do Sol,
depois volta, indescritível e simples para os lagos.
Uíara!*

*Quando a lua é uma cabeça de velhinha
a espiar o segredo das Amazonas,
Uíara vem, à luz, como um suspiro manso
e sinuoso que desabrocha em mulher.*

*Os seus seios molhados chorando luzes d’água
sobre a vitória-régia,
confundem-se na superfície. E há quem diga:
— há um arrepio, ali, no meio da lagoa...*

*Quem puder debruçar-se à beira quieta e ciliada
das suas pálpebras,
ver-lhe-á, pelos olhos claros,
uma fresta maravilhosa do El Dorado.*

*Sua boca tropical é um golpe de papoula enérgica
sob um meio-dia”¹⁵.*

Mal divulgava-se o primeiro poema *flami-n’-assú*, começavam os julgamentos ao manifesto — todos, à primeira vista, muito lisonjeiros. Paulo de Oliveira deu início às apreciações, afirmando tratar-se da chama “mais brasileira, mais expressiva (...), mais fecunda e criadora da arte nacional”, por incidir exatamente “na concepção e forma, na expressão e cor” da nova literatura. Por ser vanguarda, “não lhe hão de faltar inimigos”, antecipava o crítico, mas a irradiação da idéia já poderia ser considerada uma certeza de vitória¹⁶. Eneida de Moraes, desde 1925 residindo na capital da República, enviara suas opiniões atestando a “sensibilidade bem brasileira” de um “poeta bem moderno”. Criticando os afeitos ao simbolismo e ao

parnaso, perguntava: “Quem, no Brasil, precisa falar de Cleópatras que não vimos (...); quem precisa falar de mares e céus que não estão na nossa sensibilidade (...)? E as Uíaras? E as Iracemas?”¹⁷. Aos olhos de seus parceiros de letras, Abguar Bastos transformara-se, afinal, no mais “imprevisto inovador (...) surgido



Figura 65 — Eneida de Moraes, jornalista, poeta, cronista, colaboradora da revista *A semana*, nas colunas *Vida fútil e Semana Elegante*. Fotografia de 1921.

Acervo: Biblioteca Pública do Pará.

no Pará” naqueles tempos¹⁸. Havia, no entanto, um endosso especial para tanta festa em torno do nome do poeta: a política local. O manifesto de Abguar veio à tona justamente quando o diretor de *Belém Nova*, Paulo de Oliveira, travava uma briga sem precedentes contra o governador do Pará, Dr. Dionysio Bentes. Jornalismo, literatura e política marcaram forte presença nas manchetes das gazetas durante todo aquele ano de 1927, porém a história que aproximara o manifesto de Abguar e a política paraense começou alguns anos antes.

¹ Gabriel Bauret, “Les manifestes dans l’histoire de la peinture”. *Litterature*. Paris (39): 95-102, 1980, p.102.

² Do tupi *sau’pema* [raiz chata]. Grande raiz que cerca a base do tronco de muitas árvores da floresta pluvial, particularmente comum na mata de terra firme, da Amazônia. Exemplo típico é a Samaúma [*Ceiba pentandra*], citada por Abguar Bastos.

³ Do tupi *kuru’pir* [coberto de pústulas]. Ente fantástico, que, segundo a crença amazônica, habita as matas e é um pequeno índio cujos pés apresentam o calcanhar para diante e os dedos para trás. É traiçoeiro, desconfiado e brincalhão.

⁴ Referência ao fado da matintaperera [do tupi *matintape’re*], uma espécie de feiticeira que possui um forte e estridente assovio agourento. Para se livrar do feitiço tem-se que entregar fumo ou tabaco no dia seguinte conforme o prometido.

⁵ Do tupi *morubi’xawa*. Chefe temporal das tribos indígenas brasileiras também conhecido como pajé.

⁶ Abguar Bastos, "Flami-n'-assú: manifesto aos intelectuais paraenses". *BN* n.74. Belém, 15 de setembro de 1927. As diferenças de Abguar Bastos em relação ao léxico da antropofagia pode ser melhor compreendida com a leitura de Benedito Nunes, *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

⁷ Referência a Oswald de Andrade, "Manifesto da poesia Pau-Brasil". *Correio da Manhã*. São Paulo, 18 de março de 1924 e aos desdobramentos políticos e estéticos desse manifesto.

⁸ Do tupi *pira'sem* [sair peixe]. Cardume de peixes. Época em que os grandes cardumes de peixes arribam para as nascentes dos rios. Época de desova ou curso feito para esse fim. Por analogia, o rumor que fazem os peixes ao subir para a nascente, nessa época.

⁹ De Campos Ribeiro, *Graça Aranha e o modernismo no Pará*, p.17.

¹⁰ Raul Bopp, "Belém em 1921". In: *Putirum: poesias e coisas de folclore*. Rio de Janeiro: Leitura, 1968, p.222.

¹¹ Idem, *ibidem*.

¹² Do tupi *aka'pu*. Árvore da família das leguminosas [*Vouacapoua americana*], comum na Amazônia e Guianas. Fornece madeira de ilimitada duração, empregada em assoalhos e móveis finos. Foi muito utilizada nas residências de Belém e Manaus entre os fins do século XIX e a década de 1930.

¹³ Abguar Bastos, "Flami-n'-assú: manifesto aos intelectuais paraenses". *BN* n.74. Belém, 15 de setembro de 1927. Para uma análise dos desdobramentos políticos do verde-amarelismo no contexto do modernismo brasileiro, vide Gilberto Vasconcelos, *Ideologia curupira: análise do discurso integralista*. São Paulo: Brasiliense, 1979, e Maria Lúcia Guelfi, *Novíssima: estética e ideologia na década de vinte*. São Paulo: IEB-USP, 1987.

¹⁴ Paulo de Oliveira, "Sobre uma carta". *BN* n.74. Belém, 15 de setembro de 1927.

¹⁵ Abguar Bastos, "Uiara". *BN* n.75. Belém, 30 de setembro de 1927.

¹⁶ Paulo de Oliveira, "Flami-n'-assú". *BN* n.75. Belém, 30 de setembro de 1927.

¹⁷ Eneida de Moraes, "Canto novo para o Brasil". *BN* n.76. Belém, 30 de outubro de 1927.

¹⁸ Paulo de Oliveira, "Sobre uma carta". *BN* n.74. Belém, 15 de setembro de 1927.

7. Um mecenato às avessas: política e modernismo.

Em fevereiro de 1925, quando Dionysio Bentes assumiu o governo do Estado, houve promessas de uma “política de concórdia”. Além das divisas trabalho, justiça e honestidade, o governador projetava a criação de um banco especializado no crédito agrícola, cogitava ampliar a navegação fluvial e construir estradas, antigos reclames das cidades do interior. Propunha sanear as debilitadas finanças do estado, evitando empréstimos e promovendo a arrecadação de rendas, ao mesmo tempo em que pretendia rever a legislação fiscal, reconhecida como ineficiente e antiquada. Ao lado disto, prometia exercer máxima vigilância a respeito dos problemas municipais, convocando até um congresso com prefeitos do interior para examinar-lhes as dificuldades. Estava em voga a pauta da qualidade no ensino, do saneamento urbano e dos incentivos à produção agropecuária e seu escoamento. Como se não bastasse tantos feitos, divulgava ainda seu desejo de baratear o acesso ao judiciário, apoiando a magistratura para que desse andamento mais eficiente os processos e aos velhos litígios que se arrastavam há anos. Do mesmo modo, prometera amparar os funcionários públicos, com um plano de cargos e salários, com ênfase aos professores e juízes que se destacassem nas cidades do interior. Como parte dessas medidas, examinaria a conveniência de construir novas bases ao ensino primário, proporcionando aulas noturnas aos trabalhadores, além dos cursos profissionalizantes, antiga reivindicação da classe. Havia mais, muito mais. O problema da borracha ainda era grave, por isso Dionysio Bentes vislumbrava uma nova política econômica de beneficiamento das matérias-primas do Pará, dentro do próprio Estado. Ao lado da borracha, que então respondia apenas por 5% do consumo internacional do produto depois da concorrência com as plantações racionais do sudeste asiático, trataria-se agora de incrementar a defesa do cacau, do algodão, da cana-de-açúcar e do feijão. Para que todas essas frentes econômicas pudessem

ser viabilizadas, considerando a notória falta de mão-de-obra para os empreendimentos agrícolas, o novo governo mostrava-se favorável à imigração japonesa e à continuidade da vinda de nordestinos para região¹.

Propósitos tão grandes e abrangentes não saíam do plano de governo no quadriênio que Dionysio Bentes governou o Pará. Mas foi somente no terceiro ano de sua administração que a propalada política da concórdia foi de fato desmentida pela violência policial, nas inúmeras tentativas de censura da imprensa local, na dura perseguição aos jornalistas opositores, culminando, em 1928, com o empastelamento do jornal *O Estado do Pará* e com o cerco à *Folha do Norte*, dois principais diários de circulação em Belém. Foi bem nesse contexto político que apareceu o manifesto modernista de Abguar Bastos, exatamente no momento em que Paulo de Oliveira estava sendo alvo da repressão do governo, por suas duras críticas ao exercício político da administração estadual. É necessário que se diga que havia uma forte ligação entre as redação d'*O Estado do Pará*, principal jornal de oposição ao governo de Dionysio Bentes, e a revista *Belém Nova*. Ressalte-se também que o próprio diretor do magazine era um dos principais colaboradores da gazeta oposicionista. Até os primeiros meses de 1927, a situação parecia calma e até favorável ao governador. Em janeiro, às vésperas das comemorações do segundo ano do governo de Dionysio Bentes, a revista prometia uma “reportagem fotográfica completa” sobre suas realizações administrativas², aproveitando para convidar os leitores para as “rejubilantes e entusiásticas” festas que estavam sendo organizadas. Os redatores assinalavam a importância da “obra cívica” de restauração da “vitalidade política e econômica do Pará” levada a termo pelo governo³. No mês seguinte, apareciam novamente homenagens a Dionysio Bentes, agora em razão de seu aniversário natalício, seguindo um costume característico da imprensa da época⁴.

Isso mostra que nem sempre *Belém Nova* fizera oposição ao chefe do estado. Muito ao contrário, os dois primeiros anos da administração foram marcados por um apoio quase irrestrito a seu plano de governo. Eis o ponto-chave na diferença entre a direção de Paulo de Oliveira e os tempos de Bruno de Menezes no comando da revista, como já pude demonstrar anteriormente. Em janeiro de 1925, antes mesmo de Dionysio Bentes tomar posse, a redação exaltava suas promessas de campanha⁵, enquanto veneráveis políticos locais escreviam protestos com semelhante apreço à nova gestão⁶. Mas as primeiras críticas não tardaram para vir a público. Já em maio de 1925, o jornal *O Notícia*, do Rio de Janeiro, trazia uma matéria identificando o nova gestão paraense às velhas oligarquias regionais e a um tipo de política baseado no “mandonismo e no apadrinhamento de correligionários”⁷. Com relacionamento próximo ao governo, *Belém Nova* permaneceu calada diante das acusações, limitando-se a noticiar os problemas de saúde enfrentados no mês de maio pelo governador⁸. Restabelecido, Dionysio Bentes enviou uma mensagem de agradecimento ao apoio político e humanitário recebido dos redatores e colaboradores do magazine⁹. Entre os tais, além de Paulo de Oliveira, que àquela altura já era o diretor da revista, um dos mais simpáticos com governo era justamente Abguar Bastos. Este acreditava então que um dos maiores feitos que Dionysio Bentes estava realizando no executivo era a “reconstrução moral” do poder público, muito desgastado desde a primeira década do século XX¹⁰. Acompanhando todas essas matérias da revista, seria praticamente impossível pensar que um ano e meio depois a situação política vivenciada pelos mesmos literatos diante do governo seria completamente adversa. Em 1926, a aproximação com o governo chegou a tal ponto que muitos editoriais da revista, antes ocupados apenas com manifestos e flagrantes literários, dedicavam-se agora à propaganda laudatória do executivo e seus empreendimentos¹¹, via de regra, seguidos por cartas enviadas pelo próprio governador, retribuindo na mesma moeda os elogios recebidos. Uma delas, enviada em 6 de fevereiro de 1926, merece transcrição.

“À brilhante imprensa de minha terra, sou devedor de agradecimentos muitos e especiais pelo concurso de há trazido ao meu governo, durante os primeiros doze meses de meu exercício. Não me compete a mim ser grato à maneira por que noticiou as manifestações realizadas a 1º do corrente, senão como representante de quantos aqui existem e trabalham pelo progresso do Estado, visto que nada se conseguiria sem a conjunção de toda essa vontade, inteligência e esforços. Entretanto, pela leal e constante coadjuvação que me foi dada, na insistência diária com que premiou os meus bons desejos de acertar e incentivar a minha ação, não posso deixar de ser imensamente reconhecido. Empenhado, como estou, na hora ingente da reconstrução econômico-financeira do Pará, em linhas mais severas e duradouras, não posso prescindir do auxílio de ninguém. Desejo-o integral para que logremos obter os benefícios colimados. E quem mais me pode ajudar no *desideratum* elevadíssimo é a imprensa de minha terra, calando ressentimentos, esquecendo dissídios, para dedicar-se inteiramente ao evangelho da paz, da virtude e do trabalho, imprescindíveis em todas as épocas, mas principalmente nesta hora difícil da vida no Pará. É o apelo que dirijo a uma redação onde tenho a ventura de somente contar amigos e ao seu querido e conceituado jornal, em particular”¹².

Não fosse a roupagem voltada para as artes e para o mundanismo, poder-se-ia afirmar que *Belém Nova* era um órgão do Partido Republicano destinado a noticiar, sob aparência modernista, o protocolo do governo estadual paraense. Entre uma comunicação da lavra de Dionysio Bentes, como uma conferência publicada em julho de 1926¹³, e um seguido comentário elogioso da redação¹⁴, parte importante da revista estava tomada pela propaganda do Estado. Isso, no entanto, não parecia causar o menor constrangimento entre os participantes do magazine. Na verdade, o apoio do executivo era motivo de orgulho para os literatos da casa. No quarto aniversário da revista, o estro parecia redobrado. Paulo de Oliveira lembrava que muita coisa havia mudado desde a fundação “ao sopro vigoroso dos entusiasmos renovadores da mocidade”. Em pouco tempo, afirmava o diretor, *Belém Nova* transformara-se em “órgão de propaganda do Estado”, aqui num sentido amplo, chegando a superar em tiragem “todos os magazines do norte”. Reafirmava a parceria com o governador que, em sua qualidade de “estadista conterrâneo (...), achou que devia auxiliar a interpresa da mocidade”¹⁵. Até mesmo as mensagens apresentadas ao Congresso

Legislativo do Pará passavam em revista pela redação do magazine, onde o governo sobressaía com garbos de operoso administrador e político benemérito repleto de virtudes cívicas¹⁶. Bastaram alguns meses, no entanto, para que esse conchavo começasse a ruir. Ainda na primeira metade de 1927, as críticas d'*O Estado do Pará* tomaram uma magnitude jamais vista, principalmente devido à questão das concessões de terras do Estado.

Note-se que o problema agrário constituiu-se numa frentes mais importantes da plataforma política de Dionysio Bentes. Na campanha para o governo, propôs rever a legislação de terras a fim de garantir o estabelecimento de colonos, juntamente com a criação e disseminação da pequena propriedade rural. Depois de assumir o executivo acabou tomando direção contrária, distribuindo glebas devolutas para latifúndios, construindo um campo fértil para negociatas de toda espécie. O mais grave é que grande parte das concessões foram feitas a parentes, amigos, correligionários e burocratas do governo — todos envolvidos numa série de irregularidades decorrentes. Já em julho de 1925, Dionysio Bentes concedeu ao Dr. José Miguel de Almeida Pernambuco Filho, seu parente e redator-chefe do *Correio do Pará*, nada menos do que 17.424 hectares no município de Juruti, no extremo-oeste do Pará. Dias depois, foi a vez de seu amigo Antônio Manoel de Barros Júnior receber, na mesma região, uma área ainda maior, totalizando cerca de 19.602 hectares. Antes de findar o ano, Lúcio Amorim do Amaral, antigo correligionário político, recebeu 25.000 hectares em Montenegro, enquanto Dr. Wolfgang Hostmann capitaneava a fábula de 100.000 hectares no município de São Domingos da Boa Vista, na Ilha de Marajó. Nos anos seguintes, as concessões foram bem mais audaciosas, envolvendo companhias estrangeiras como a *Consolidated Gold Fields Limited*, com 1.000.000 de hectares em Montenegro, ou ainda um único beneficiado como Jorge Dumont Villares, com uma área de igual tamanho, nos municípios de Santarém, Itaituba e Aveiro, no baixo-Amazonas Paraense¹⁷.

Vários desses contratos permaneceram obscuros durante algum tempo, antes de virarem escândalos, com repercussão em todo o país, deixando não somente o governo estadual mas também o próprio poder central em situação bastante delicada diante da imprensa e da opinião pública. Por algum tempo, a divulgação dos projetos do governo, especialmente na área do transporte ferroviário¹⁸ e do aproveitamento racional da borracha¹⁹, desviavam a atenção do problema da terra, mantendo o otimismo dos jovens literatos com executivo estadual²⁰. Mas isso não duraria muito. Nesse contexto, o rompimento de Paulo de Oliveira e de toda redação de *Belém Nova* com Dionysio Bentes ocorreu quando algumas



Figura 65 — Capa de *Belém Nova* com uma charge satirizando a gestão de Dionysio Bentes, seu projeto de criação de um banco agrícola no Pará, o orientelismo e a corrupção no governo estadual. A capa é de setembro de 1927.

Acervo: Biblioteca da Academia Paraense de Letras

dessas tramóias vieram à tona, principalmente nas denúncias feitas n' *O Estado do Pará*. A gota d'água foram três concessões feitas em 1927. A primeira a Jos Origet & Company, de 50.000 hectares em Portel; às Indústrias Reunidas A. Pinheiro Filho & Cia. Ltda., de 10.000 hectares em São Domingos da Boa Vista, e finalmente a W. L. Reeves Blakeley, nada menos que 1.000.000 de hectares também em Santarém, Itaituba

e Aveiro, numa concessão em tudo semelhante à que fora feita ao paulista Jorge Dumont Villares, em abril de 1926²¹.

De uma hora para outra, Paulo de Oliveira transformou-se num dos mais severos críticos da administração de Dionysio Bentes. Mas a situação esquentou mesmo em 16 de agosto de 1927, quando o diretor de *Belém Nova* sofreu uma emboscada, sendo espancado com chicote por desconhecidos seus — tendo as marcas do crime estampadas na capa da revista, no lugar das costumeiras fotografias das belas da terra. No dia seguinte, em primeira página, *O Estado do Pará* acusava Dionysio Bentes de ser o mentor da agressão, reiterando que tudo isso não passava de “uma reminiscência daqueles tempos criminosos em que as contendas de imprensa se decidiam pelas revanches no meio das ruas, e as polêmicas resolviam-se à cacete da capangagem assoldada pelos mandões e acobertada pela impunidade”. Aproveitando o



Figura 65 — Capa da penúltima edição de *Belém Nova*, em 1927, com uma fotografia mostrando as costas do diretor do magazine, Paulo de Oliveira, espancado por correligionários do governador Dionysio Bentes.

Acervo: Biblioteca da Academia Paraense de Letras

ocorrido, o jornal relembrava os métodos políticos das velhas oligarquias nortistas:

“O aciolismo no Ceará, o lemismo aqui e os Maltas em Alagoas culminaram neste processo degradante, que deprimem e rebaixam os que deles se servem para solucionar as causas em que são réus, quando temem que as suas vítimas apelem para o julgamento da opinião pública, em cujo tribunal não passam em última instância os desmandos que cometem os moleques que afrontam o Código Penal, garantidos pela justiça que cada indivíduo distribui a seu talante de quatro em quatro anos. Quando se pensava que o Pará tivesse saído dessa época de selvageria em que se aprimorou a política da roça, eis que retrocedemos aos dias em que a surra era instituição do poder e os asseclas afrontam à luz meridiana com agressões estúpidas e brutais, coroadas pelas comédias dos inquéritos em que as autoridades são, quase sempre, as primeira empenhadas em tapar o sol com a peneira, a fim de garantir a escápula dos mandatários. O governo do Sr. Dionysio Bentes pode vangloriar-se de ter visto renascer nos seus domínios esses requintes de arbitrariedades de que Belém não tinha idéia desde quando, no governo Augusto Montenegro, os processos do partido, que hoje empolga o poder nesta terra, eram às vistas escolhidas a dedo para a vilta da chibata, para o banho de pinche e para o suplício do bolo”²².

Ao lado da crítica direta ao governo, os jornalistas d'*O Estado do Pará* e de *Belém Nova* estendiam as acusações ao jornal governista *Correio do Pará*²³, como incentivador do crime, posto que “raro é o dia em que não ameaça de castigos singulares os jornalistas da oposição, prometendo agir e reagir exemplarmente toda vez que lhe cauterizam as mazelas”. A oposição também denunciava que a capangagem do governador atuava vigiando a “fachada cloacina” do tal “órgão da covardia”. Mais adiante retomava:

“São os próprios foliculares do governo que criam essa opressão contra os seus adversários, animando os espíritos ávidos de agradarem os seus patrões a fazerem uso do revide pelo cacete, com que julgam-se entibiar a energia dos que combatem os desacertos do Sr. Dionysio. O governo é, em ultima análise, o único responsável pela agressão que sofreu ontem o diretor de *Belém Nova*. Ninguém lhe retira os louros dessa vitória miserável. Os pobres diabos que realizaram essa empreitada sinistra não á fariam se não estivessem empresariados pela situação e seguros da impunidade do seu crime. A energia que S. Exc. o governador despende no inquérito contra os agressores é ótima como pilheria e muito boa para causar efeito: todo mundo conhece o epílogo dessa medida onde

a polícia age sempre com mão de gato em lata de sardinha. A benemerência da chibata, a cujo compasso já começam a dançar os que não afinam a voz pelo diapasão das zumbaías à S. Exc., é infelizmente uma das últimas benemerências com que governo, gato velho, ranhento e conhecido, quer passar por lebre aos olhos do povo”²⁴.

O importante em tudo isso é exatamente frisar como essa adversidade política caiu como luva para a utopia revolucionária de Abguar Bastos. O próprio Paulo de Oliveira relatava, emocionado, a boa-hora em que chegava do Acre o manifesto de seu amigo das letras – diga-se, de passagem, utilizando-se de um vasto arsenal que combinava erudição literária, léxico amazônico e desafogo político: “chega-me o seu grito estuante de renovação, como o eco festivo de inúbias²⁵ em poracés²⁶ ruidosas, neste momento inquietante para mim, em que me empenho com redobradas forças contra a intolerância e os desmandos que se quer implantar neste Estado”. Mesmo assim, insistia o literato, não era possível deixar de mostrar o entusiasmo provocado por *flami-n'-assú*: “por um momento esqueço as misérias políticas de nossa terra, e fico a pensar no grande, no formoso, no rútilo sonho desse Abguar extraordinário”. De certa maneira, tudo fazia parte de uma mesma guerra, de um mesmo “impulso coletivo e decidido de rebelião pacífica para a renovação do caráter nacional”, que as velhas oligarquias acabaram por reduzir “à misera significação de um capacho empoeirado”²⁷. A briga de Paulo de Oliveira chegou ao extremo em outubro de 1927, quando *Belém Nova* deixou de ser publicada. As perseguições foram tamanhas que muitos colaboradores ficaram amedrontados, principalmente depois do espancamento sofrido por Luiz Martins e Silva, que trabalhava na redação, estampado na edição de 15 de setembro de 1927. O diretor foi ficando aos poucos solitário no revide ao governador e seus comparsas, até que se viu impossibilitado de dar conta dos compromissos editoriais da revista. No último número daquele ano, apareceu, no entanto, um poema de Teixeira Monteiro, enviado do Rio de Janeiro, imbuído dos sonhos de *flami-n'-assú*, no reencontro com as raças formadoras da nacionalidade brasileira – assunto que ganharia o centro das atenções na década

seguinte, especialmente depois da publicação de *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, em 1933, também saído das experiências de seu autor no modernismo do Recife²⁸.

*“Retumba, retumba, monótono, retumba,
Ronca, ronca, no terreiro, o carimbó...*

*Vozes bárbaras morrem lentas, lentas na floresta adormecida.
Branca, branca, desliza a ciranda lunar...*

*Retumba, retumba, monótono, retumba,
Ronca, ronca, no terreiro, o carimbó...*

*Vêm de longe perfumes agrestes de laranjeiras,
Olores de benjoim, ácidos cheiros de cajás...*

*Ronda, ronda, no terreiro a farândola cabocla,
Carnes brutas ondulam na cadencia dos lundus...*

*Retumba, retumba, monótono, retumba,
Ronca, ronca, no terreiro, o carimbó...*

*Lasciva e langue soa a musica dos três ritmos.
Mornas saudades africanas!
Rudes cantigas de malocas!
Lânguidas trovas de marujos!
Congo, Congo! Luanda, Moçambique!
Piratininga, Araguaia, Mato Grosso!
Amazonas, Tocantins, Xingu!
Langue e lasciva soa o coro das três sombras
Cunhambebe... Zumbi... a Nau Catarineta...
Jongos.. poracés... soluço amargo de guitarras...*

*Retumba, retumba, monótono, retumba,
Ronca, ronca, no terreiro, o carimbó...*

*Canta, canta a tristeza das três almas...
Geme, geme a volúpia dos três sangues...*

*Retumba, retumba, monótono, retumba,
Ronca, ronca, no terreiro, o carimbó...*

*Na floresta adormecida morre o bailado lento, lento,
Dos três nervos, das três raças*²⁹.

Em meio a uma luta política sem precedentes, *Belém Nova* ocultava-se exatamente no momento que firmava-se um novo tempo na história da literatura na Amazônia. As mudanças em relação às décadas anteriores eram visíveis. De um lado, desfigurava-se o velho estilo dos mecenas da terra, encarnado nos chefes políticos da virada do século XIX, como Paes de Carvalho, Justo Chermont, Augusto Montenegro, Lauro Sodré e, principalmente, Antônio Lemos. Por outro lado, esse modelo de endosso artístico apagava-



Figura 67 — Capa do último número de *Belém Nova*, em 1927, com uma fotografia do rosto do artista gráfico Luiz Martins e Silva, espancado a mando do governador Dionysio Bentes.

Acervo: Biblioteca da Academia Paraense de Letras

se com as próprias luzes do passado. O tempo presente imprimiu nas páginas da revista, na poesia e nas crônicas modernas, uma nova maneira de ler a história — mais voltada em compreender as nossas diferentes identidades, em parte no sentido atribuído a elas pelo poema de Teixeira Monteiro. O encontro

da política com a estética ou, de outro modo, do governo de Dionysio Bentes com o manifesto de Abguar Bastos representou muito bem o cume desse modernismo paraense dos anos de 1920. Essa história, no entanto, não acabaria assim de inesperado, pois um último ato viria para fechar a cena e escrever seu epílogo.

¹ Cf. "Entrevista com Dionysio Bentes" concedida ao jornal carioca *O Paiz*, transcrita na *FN*. Belém, 30 de novembro de 1924, p.1.

² "Homenagem de Belém Nova". *BN*. n.64. Belém, 15 de janeiro de 1927.

³ Cf. "O 2º aniversário do governo Dionysio Bentes". *BN*. n.65. Belém, 29 de janeiro de 1927.

⁴ Cf. "Aniversário: Dionysio Bentes". *BN*. n.66. Belém, 10 de fevereiro de 1927.

⁵ "O novo governo. *BN*. n.28. Belém, 31 de janeiro de 1925.

⁶ Dr. Rodrigues de Souza, "Dr. Dionysio Bentes". *BN*. n.28. Belém, 31 de janeiro de 1925.

⁷ "As primeiras pedradas". *BN*. n.35. Belém, 9 de maio de 1925.

⁸ "Dr. Dionysio Bentes". *BN*. n.37. Belém, 6 de junho de 1925.

⁹ Dionysio Bentes, "A mensagem". *BN*. n.44. Belém, 19 de setembro de 1925.

¹⁰ Abguar Bastos, "A reconstrução da moral e o governo Dionysio Bentes". *BN*. n.49. Belém, 12 de dezembro de 1925.

¹¹ "Editorial". *BN*. n.51. Belém, 1 de fevereiro de 1926.

¹² Dionysio Bentes, "À ilustrada redacção de Belém Nova". *BN*. n.52. Belém, 13 de fevereiro de 1926.

¹³ "O futuro governo: conferência política e continuidade administrativa". *BN*. n.58. Belém, 31 de julho de 1926.

¹⁴ "Notas para a história". *BN*. n.58. Belém, 31 de julho de 1926.

¹⁵ Paulo de Oliveira, "Editorial". *BN*. n.61. Belém, 18 de setembro de 1926.

¹⁶ "A mensagem do Sr. Governador". *BN*. n.62. Belém, 2 de outubro de 1926.

¹⁷ Cf. Dionysio Ausier Bentes, *Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo do Pará em 7 de setembro de 1925*. Belém: OTILS, 1925, pp.88-107.

¹⁸ Rocha Moreira, "Dois grandes problemas paraenses". *AS*. n.366. Belém, 25 de abril de 1925.

¹⁹ Rocha Moreira, "A estável e presente alta da borracha. O Pará de novo se alevanta". *AS*. n.372. Belém, 6 de junho de 1925.

²⁰ Edgar Proença, "Dr. Dionysio Bentes". *AS*. n.408. Belém, 13 de fevereiro de 1926.

²¹ Cf. Dionysio Ausier Bentes, *Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo do Pará em 7 de setembro de 1927*. Belém: OTILS, 1927, pp.92-121.

²² "Ao compasso da chibata". *EP*. Belém, 17 de agosto de 1927, p.1, transcrito em *Belém Nova*. n.73. Belém, 30 de agosto de 1927.

²³ Órgão do Partido Republicano Federal, circulou entre 1924 e 1930, sob a direção de Miguel Pernambucano Filho e redação de Julião Ausier Bentes, irmão do governador.

²⁴ "Ao compasso da chibata". *EP*. Belém, 17 de agosto de 1927, p.1.

²⁵ Designação dada por poetas ao *membitarará*, uma espécie de trombeta guerreira utilizada por vários grupos tupi, feita de dois pedaços de *maçaranduba*, colados e unidos um ao outro por tranças de cipós fortes.

²⁶ Do tupi *pora'sé* [dançar]. Dança religiosa de caráter religioso, ao som do maracá, do tambor e da flauta, corrente entre grupos indígenas da Amazônia.

²⁷ Paulo de Oliveira, "Sobre uma carta". *BN*. n.74. Belém, 15 de setembro de 1927.

²⁸ Antônio Paulo Rezende, *(Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. Recife: Fundarpe, 1997.

²⁹ Monteiro Teixeira, "Bailado das três raças". *BN*. n.76. Belém, 30 de outubro de 1927.

Epílogo.

O retorno de Belém Nova e a partida de Ismael Nery, histórias para a eternidade.

Em agosto de 1928, *Belém Nova* volta à cena aparentemente como se nada houvesse acontecido. Tratava-se na verdade de uma estratégia de sobrevivência. Os antigos colaboradores reuniram-se para reafirmar alguns dos objetivos que haviam norteado a criação da revista, na tentativa de estabelecer um novo campo de luta política que não enquadrasse apenas o governo local. Nesse momento, o papel de Bruno de Menezes e Lindolfo Mesquita foi fundamental. Transpareceu logo de pronto a opção por uma literatura de forte sotaque amazônico, à sombra do manifesto de Abguar Bastos. Note-se que esse grito já havia ecoado entre os intelectuais paraenses, cuja recepção foi comparada com o movimento das águas no estuário amazônico. N'*A Semana*, Ernani Vieira, enfatizou: “Estávamos espiando a maré. A vazante¹ era tumultuosa e carregava, em pororoca, tudo quanto achava em sua frente. Mas a reponta² veio e, ao repiquete³ das primeiras águas, eis que o moço-tapuio se levanta, olha para a frente, e sente a necessidade da revolta”. O tom de agora, além da ênfase no léxico amazônico, retomava alguns valores cultivados por Ernani Vieira e Bruno de Menezes, ao tempo da militância anarquista. Novamente, a subversão do caboclo, marcada pela ascendência indígena, começava a ter destaque no pensamento das elites intelectuais dos anos de 1920. A vanguarda modernista parecia ser apenas a tradução de um sentimento que já existia latente e que agora se revelava.

“Então o boré⁴ da nova identidade se fez ouvir. Rápido como a flecha e forte como um golpe de tacape, o brado do moço-tapuio nos vem chamar para a peleja, em que devemos levantar, bem alto, a nossa nacionalidade, em que devemos pelejar, afoitos, em favor desta terra que é nossa e que só nós poderemos compreender, na multiformidade dos seus aspectos, em qualquer terreno do pensamento do homem. Vamos! Abaetés⁵ verdadeiros, chegou a nossa vez. Também aqui existem o mesmo ardor e o mesmo fogo que corre nas artérias do tuxaua moço que nos chama. Vamos! Não de tanga ou de penacho, mas de flecha e de tacape, para

o combate da raça contra a invasão estrangeira que nos ameaça sufocar. *Flami-n-assú* é a nossa bandeira da nova causa. *Flami-n-assú* é a nova crença da nossa gente. Não nos importe a zombaria dos demais. Não nos importe a contradita dos demais. É natural. Deixemos para trás a conveniência fictícia e procuremos a conveniência da própria raça. Não é de balde que possuímos a vastidão excelsa de terras e de águas, com que Tupã, um dia, nos brindou. Não foi de balde que nascemos fortes. Debalde não será o nosso esforço, porque a nossa gente tem a necessidade de aparecer, agora que se estuda, com os sóis ardentes sob que descoberta para o mundo. Desvendou-se o mistério. A Uíara da nossa nacionalidade se desvendou, para mostrar ao mundo que seus escravos ou senhores também sabem cantar o que é seu, com a linguagem que é sua e que é a linguagem da própria terra, germinando um mundo forte e desabrochando numa vegetação surpreendente de maravilhas verdes e amarelas. Vamos! Mais um pouco de audácia, e venceremos. Mais um pouco de tenacidade e derrotaremos pela força natural das circunstâncias o cardume dos estilos e a piracema das linguagens. Implantaremos nosso esforço para que a nossa gente transpareça como Jacy, refletindo, na noite dos tempos, os lampejos do sol da raça brasileira!”⁶.

Ao invés de procurar as raízes pátrias na Europa, *flami-n'-assú* exigia um outro percurso. Latino-americano, brasileiro, amazônico. Havia muito mais, no entanto. O *Jazz Brando* ressurgiu revigorado, cheio de personagens e histórias regionais, ávido pela troça com os companheiros das letras. No editorial *O nosso reaparecimento*, Zé Vicente, tomou o lugar que seria de Paulo de Oliveira à frente de *Belém Nova*, ironizando sobre uma alvorada fictícia na Usina da *Pará Electric* e nos sinos da Catedral da Sé e na Basílica de Nazaré, “anunciando o festivo acontecimento”⁷. Nos números seguintes começaram a aparecer os novos membros da redação: Rocha Martello e San Durval Pedra, parodiando Rocha Moreira, diretor d’*O Imparcial*, e Sandoval Lage, secretário d’*A Semama*. Em nota de apresentação do Sr. Martello, Zé Vicente afirmava que por toda parte o eminente intelectual passara, havia sido “bastante ovo...cionado...”, dando ensejo para a alta no preço dos ovos e hortaliças” e, por isso, “dada a fama” que o cercava, “a nossa Academia de Latas” projetava “recepçiona-lo, sendo orador do ato o *Victrolino* Souza Filho”⁸. Como se pode ver, a Academia Paraense de Letras havia adquirido uma congênere, cuja cerimônia de fundação foi largamente comentada por *Jazz Brando*. Em primeira nota, alguns esclarecimentos.

“Estão de parabéns as letras paraenses com a fundação desta academia, constituindo este fato a realização de um grande sonho. A cerimônia realizou-se no pedestal da estátua da República, tendo esta se mostrado bastante comovida. Foi aclamado presidente da Academia Paraense de Latas, o nosso querido diretor, que fez uso da palavra por espaço de cinco horas, conseguindo adormecer o auditório. Vai-se candidatar, não a uma vaga, mas a uma onda, o poeta Bruno de Menezes, que apresentará as suas melhores obras, que são uma vagabunda, reclame de cigarros, e um bilhete de versos *mordendo* o nosso querido diretor. O novo imortal envergará a farda acadêmica: cuecas de chita e camisas *papai abre os olhos*”⁹.

Enquanto isso, outros confrades paraenses, marcavam presença na nova fase do magazine. Baraúna de Menezes, agora reputado pajé no bairro da Pedreira, e Oswald, o rico, com sua vasta produção futurista. O primeiro, de tanto interesse com a estética *flami-n’-assú*, acabou instalando no subúrbio de Belém “mais uma *macumba*”, na qual atendia no cargo de “*pajé-mor*, o conhecido fechador de corpo (...) que trabalhava com o rabo de gato maracajá que mordeu o boto preto e a cauda da boiúna”. A redação aproveitava para lembrar das virtudes do pajé que, em sua última sessão de cura, em pleno campo de *foot-ball* do Clube do Remo, havia “fechado” o corpo do arqueiro Pinto. Bom de bola, o pajé meteu medo no goleiro azulino: “a coisa regulou tanto que o Pinto só não engoliu mais bolas porque... o juiz não quis”¹⁰. Mas, em matéria de vanguarda, ninguém podia com os colaboradores Oswald e San Durval. Do primeiro são os versos seguintes:

*“A noite cai... cai... cai...
(Ninguém para acudi-la)
A noite já parece
o cais da Port of Pará.
A noite, são quando todos
os gatos são pardos
(Tens cigarro “Gato Preto”
passa um)”*¹¹.

E do segundo, estes outros:

*“Teus olhos cor de prata
valem mais de dez tostões.
Teus cabelos cor de ouro
valem mais de cem mil réis.
Teus olhos são uns cães
Pois metem as mãos pelos pés.*

*Tens um andar de cisne,
uns gestos de gata...
Os teus gestos comem o teu andar.
Tu não dás rata
porque és uma gata
e eu sou teu morginho
que vivo estranho,
na dor
a querer comer
o queijo do teu amor”¹².*

O universo da sátira realmente havia destacado-se depois de 1928. Mas, com *Jazz Brando* estava em jogo muito mais do que o ângulo maldizente e o discurso mordaz da literatura paraense. Criara-se então uma vertente humorística do modernismo local e, sem dúvida alguma, um espaço intelectual que reforçava a identidade do grupo dos *novos*. A narrativa de feitio cômico passou a construir sua própria versão dos acontecimentos correntes e também das histórias que escapavam ao interesse político e editorial de *Belém Nova*. Não somente as figuras dos literatos tinham seu “arquétipo” devassado, mas também as próprias datas, símbolos e mitos da República foram permanentemente dissecados pela tangente burlesca. *Jazz Brando*, assim como outras revistas de seu tempo, pelo país a fora, criou uma espécie de calendário humorístico, a partir do qual se construía outra fórmula para a escrita da história¹³. Das festas cívicas aos eventos religiosos, muito pouco ficava de fora do olhar atento de Zé Vicente e seus

asseclas. Além disso, sob um fingido rosto despretensioso, o jornal acabava publicando o experimental, o duvidoso, o treino poético. Em meio às patacoadas de Rocha Martello ou San Durval Pedra, apareceram os primeiros ensaios das obras revolucionárias, que pouco tempo depois tomaram feição definitiva. O exemplo mais eloqüente nesse sentido, saiu da pena do próprio Bruno de Menezes, no poema *Batuque*, transformado em livro em 1931¹⁴. Seguindo um caminho recentemente aberto por Abguar Bastos, Monteiro Teixeira e Ernani Vieira, o ex-diretor de *Belém Nova* trouxe para poesia a música negra, com outro arranjo de ritmos e timbres, traduzindo uma harmonia original. Temas populares recolhidos de memória, histórias da pajelança e do tambor de Mina, misturavam-se ao cotidiano do trabalho e aos sons de máquinas movimentadas pela força do maquinista.

*“Eu tava na minha rede
muriçoca me mordeu,
Nega que tu tem?
Muriçoca meu bem!
Nega que tu tem?
Muriçoca meu bem!*

*E rola o samba no terreiro empoeirado
na cadencia desvairada
do batuque avacalhado.
Eu vou pro canto ver o trem pro carretão.
Café com pão, bolacha não; café com pão bolacha não.
Ah! Se eu fosse maquinista
da Estrada de Ferro de Bragança!*

*Juvená! Juvená! Arrecolhe essa faca Juvená!
Cipó catinga, priprióca, mangerona,
mulatos, mulatos, negrinhos banzando,
só se eu morrer ou a Pará Electrica quebrá!”¹⁵*

Entre agosto de 1928, quando a publicação de *Belém Nova* foi retomada, e março de 1929, quando o magazine foi definitivamente extinto, os principais participantes do movimento modernista

paraense já haviam acenado para a nova estética *flami-n'-assú* — cada um a seu modo, salientando um determinado aspecto, construindo uma tonalidade única, mas sempre calçados na valorização de uma fala regional, que pudesse ser ouvida pelo “boré da nova identidade”, segundo a enigmática expressão de Ernani Vieira. O jogo político entre o regional e o nacional estava na ordem do dia e em franca ascensão. O tal cardume de estilos trazido pela piracema de linguagens, a que o poeta se referia, era uma realidade em 1928. Clóvis de Gusmão, residente no Rio de Janeiro, havia seguido o caminho da antropofagia, ao lado de Raul Bopp e Oswald de Andrade, trazendo à cena alguns autores ainda pouco conhecidos fora do Pará, entre eles Eneida de Moraes e Abguar Bastos¹⁶. Ambos publicaram, em 1929, seus livros mais representativos desse momento de namoro com o modernismo antropofágico. *A Amazônia que ninguém sabe*, de Abguar, e *Terra Verde*, de Eneida, apareceram justamente ao tempo que *Belém Nova* saía de cena, mas seus ecos estavam grafados definitivamente. Histórias dos encontros e confrontos culturais entre sertanejos imigrantes e os caboclos da Amazônia viraram versos. As velhas lições de geografia foram questionadas por um narrador-criança que redescobria um país oculto sob o preconceito de uma nação ainda em busca de laços com a Europa¹⁷. Os símbolos pátrios ganhavam tonalidades da terra e do mato¹⁸, enquanto a alma do povo transformava-se em exemplo de heroísmo e santidade¹⁹, deixando de lado as encomiásticas galerias de vultos da Nação, tão festejadas dez anos antes. Essa poesia, no entanto, não chegou a agradar os grandes críticos da época²⁰, mas encorajou o reencontro de artistas, há muito separados. E esse contato só foi possível em razão daquele bulício nas artes.

Entre todos, o exemplo mais tocante, foi o da exposição de Ismael Nery, em setembro de 1929, no hall de entrada do *Palace-Theatre*. Um momento máximo, que certamente serviu de fecho para um modernismo que também teve como marco uma exposição de pintura — de Theodoro Braga, no *foyer* do Teatro da Paz, vinte e um anos antes. Agora o momento era outro e, aqui, pudemos acompanhar as

atribuladas mudanças que distanciavam os dois eventos e as diferenças os cercaram. A história do reencontro de Ismael Nery com a sua terra representou muito bem esse momento. Afastado de Belém desde a infância, Nery estava agora com 29 anos e já era considerado o mais importante nome do cubismo no país. Suas obras, expostas pela primeira vez, naquele mesmo ano, no *Palace Hotel* do Rio de Janeiro, rapidamente ganharam eco entre os principais nomes da vanguarda nacional. Mário de Andrade, um de seus principais admiradores, afirmava que o pintor era “um dos mais verdadeiros do Brasil (...), figura interessante e bem do Norte mesmo”²¹. Não à toa, Ismael escolheu Belém para fazer a sua segunda mostra, correndo o risco de uma má recepção de seus quadros, decerto inovadores para época. É que havia esse desejo do reencontro com a terra. Murilo Mendes, seu amigo mais próximo, registrou esse anseio do pintor em memória.

“O ambiente de Belém da sua infância influenciou de modo poderoso na sua formação. Dizia-me sempre que lá as coisas eram sublinhadas, apresentavam características e relevos fortes, tinham cor, peso e sabor. No seu tempo de menino ainda presenciara muitas vezes o costume oriental de se oferecer banho de cheiro aos visitantes. Havia um verdadeiro culto das essências, resinas e raízes aromáticas. As comidas e bebidas eram terrivelmente excitantes. Durante muitos anos recebeu em casa *estoques* das mesmas, que fazia questão de dar a conhecer aos amigos. Nada era insosso no Pará, dizia ele – a começar pelas pessoas. Mostrava-me fotografias de moças e senhoras da sociedade paraense – muitas das quais de grande beleza com as suas faces de maçãs salientes e olhos amendoados. Em Belém, tudo era marcado, as coisas tinham caráter, havia uma vibração geral. A natureza do Pará, como se sabe, é fortíssima. A proximidade do grande rio e da maior floresta virgem do mundo não pode deixar de ter influência na vida daquela gente. (...). A atmosfera da capital paraense, segundo relatos de Ismael, era muito poética, tendo deixado alguns traços em seus desenhos. Ele falava de seus passeios no cais vestido de marinheiro (como numa preciosa fotografia de 1908), ou então nesses lugares de nomes sugestivos, que Mário de Andrade haveria de empregar em certas poesias – Marco da Léguas, Marco da Viração; ou ainda no Ver-o-Peso, com suas centenas de barcos coloridos; no Museu Goeldi, no Castelo, nas largas avenidas plantadas de mangueiras, cujos frutos se reservavam aos pobres: em tantas pessoas pitorescas ou profundas, como a avó paterna descendente de índios, que gostava de animais bravios, ou o tio poeta que não trabalhava, passando o tempo a *pensar na deusa*, e que ele transporia num desenho com a legenda *o*

*poeta que me precedeu, nas tempestades no grande rio, principalmente uma que afundou um navio..."*²².

Em 1929, Ismael Nery queria revelar essas lembranças aos conterrâneos. Entrevistado pela revista *A Semana*, reiterou que, apesar de ter ido embora, com apenas nove anos de idade, nunca havia esquecido de Belém, por isso mesmo essa marca estava impressa em seu trabalho²³. *Belém Nova* que já estava desaparecida, não marcou presença. Mas, Bruno de Menezes, acompanhado do pintor paraense Ângelus Nascimento, foi visitar Ismael na *Pensão Guissa*, onde ficara hospedado. A conversa correu solta. Bruno confessou ter ficado meio encabulado com as “maneiras civilizadas e as roupas elegantes” do pintor, tocando-lhe uma estranha sensação de “ingênito provincianismo”. No entanto, a conversa derivou “para assuntos de arte e da Amazônia”, de modo que tudo acabou em alegre “confraternização”. Em meio às histórias, passaram em revista “os *salons* do Velho Mundo, dos independentes avançados, dos renovadores, dos *ultraístas* alucinados, da regressão dos impressionistas”. Como uma descontraída palestra, Bruno e Ângelus ouviram de Ismael a descrição do “delírio” em que se debatiam todas as artes “no panorama cultural do ocidente”. Bruno tentava correr os olhos sobre aquelas obras inéditas, como quem buscasse um *vernissage* íntimo e antecipado. A imagem ficou-lhe na memória: “suspensos nos ângulos do aposento vários quadros em desordem”. Completava a cena, uma “luz crua” que, no ambiente, destacava “nuances imprevistas, traços de cabeças envelhecidas, caras vincadas de homens do povo, curvas nervosas de ancas e de seios, tétricas angulosidades de amantes tuberculosos”²⁴.

Bruno ficara impressionado com aquele pincel “meio funâmbulo”, que parecia fazer como que “um comentário à margem da vida”, registrando fases e passagens da experiência do pintor. O encontro foi um choque em sua compreensão da Amazônia e de tudo que havia vivenciado em todos aqueles anos de luta. O poeta procurava identificar qualquer coisa de “paisagens e marinhas na discreta coleção”, e não havia

nada daquilo. Ismael percebeu, pondo-se gentilmente a explicar suas diferenças daquele “clássico gênero de pintura”. Suas telas lutavam contra a bela imagem da verdejante planície amazônica, pois esta escondia, na verdade, uma “topografia atormentada”, com a “humanidade subalternizada”, ante as visões grandiosas e selvagens da região. Não interessava a Ismael Nery, registros como os Alberto Rangel, Euclides da Cunha ou Alfredo Ladislau – tão caros a toda essa geração de modernistas paraenses. Bruno de Menezes aos poucos foi percebendo que o pintor “não queria do *hinterland* do rio-mar a sua selvagem braveza poética, nem a beleza absorvente de seu fantástico panteísmo”. Ao invés disso, desejava o viso “trágico e desesperado, com o homem intruso, subjugado pela gleba, oprimido no duro ciclo de seu drama”. A natureza luxuriante que havia seduzido os viajantes do século XIX e mesmo as lembranças amorosas que ficaram guardadas em sua memória, nada disso jamais foi pintado: “interessava-o unicamente o problema do ser revoltado”. Bruno ficou embaraçado, com aquele “credo aberrado de arte”. Belém nunca vira nada parecido. Uma pergunta era iminente: “que singular teoria” seria aquela “de ir buscar o indivíduo isolado”, retirando-o de seu contexto, ressaltando apenas “a realidade dolorosa de sua tragédia coletiva?”. Só muito mais tarde, anos depois, Bruno foi compreender as “imagens subjetivas” daquele pintor diferente²⁵.

Mas, naquele quarto de pensão, Bruno começava a imaginar o impacto que tais obras causariam aos visitantes da mostra – se comoção, indiferença ou repulsa. Na manhã do dia 7 de setembro de 1929, antes do *vernissage*, chegou a publicar n’*A Folha do Norte*, uma advertência “aos críticos, aos amadores e aos profissionais”, que se tratava de traço diverso “a qualquer das famosas escolas estabelecidas *après la guerre*”. Não adiantava buscar “a beleza superficial que serve de modelo à cor, às linhas, à anatomia estilística de outros pintores”, posto que ali existia um traço “à margem da realidade palpável”²⁶. Mas de nada adiantou. A começar pelos “orientadores das aquisições para as pinacotecas oficiais”, a decepção foi

geral. Bruno de Menezes e seus companheiros das letras indagavam a si mesmos se tudo o que haviam feito teria sido em vão, pois era visível “o pasmo dos nossos virtuosos de pintura, desabituaados àqueles painéis”. As vistas corriam os quadros como se não pudessem acreditar que o autor daquelas obras fosse mesmo um nativo da Amazônia. Muitos cogitaram “ante a genial louca de *Hamlet*”, ou defronte “à amargurada renúncia do *Penitente*”. Alguns chegaram a reconhecer “alcoólatras e famintos na agonia das máscaras de *Typos*” ou “anotaram a arrepiante anormalidade deformadora da anatomia das *Irmãs Perdidas*”. Durante uma semana, de 7 a 15 de setembro, a exposição foi paradoxalmente muito concorrida: “o público chegava, tomava atitudes de entendido, os quadros iam ficando, continuando a decorar paredes do *hall* do *Palace*, numa soberba alegoria de tintas”. Se alguém tomasse o lugar de porteiro poderia descrever melhor ainda a cena: “os visitantes discutiam, examinavam as telas e saíam, como se gozassem um curioso passatempo”. Não mais do que isso: “suportavam com elegância o que exigia a mentalidade e entendimento, para ser interpretado”²⁷.

Os paraenses tinham diante de seus olhos uma arte atravessada por uma nova gramática. Jorge Coli recentemente enfatizou essa amplitude do léxico pictórico de Nery, no qual entrecruzava-se referências que iam do *art déco* ao surrealismo, com base “nos instrumentos formais de sua época”²⁸. Ninguém até hoje sabe ao certo se algum quadro de Ismael Nery ficou em Belém. Depois da morte do pintor, em 1934, correu o boato de que uma mulher havia comprado alguns desenhos na exposição de 1929, o que, segundo Bruno, já seria uma compensação, pois estes seriam certamente os únicos. Enquanto isso, as autoridades paraenses, habituadas há décadas ao mecenato e ao acolhimento de artistas estrangeiros, sequer responderam ao interesse do pintor em “colocar um de seus trabalhos na galeria de sua terra”. Terminava assim a única mostra que Ismael Nery realizou, em vida, em Belém do Pará. Mas nem tudo foi perdido. Juntamente com seus quadros, o pintor levou “um precioso acervo de recordações, dezenas de

esboços interrompidos, rápidas cenas de rua, com trabalhadores e vadios, embarcadouros e curibocas, totens de barro cozido”²⁹. Embarcou para o Rio de Janeiro e nunca mais voltou. Bruno de Menezes lembrou da despedida: Ismael Nery “abraçou-nos a todos cordialmente” e em seus gestos “via-se que não culpava a terra”. A exposição de arte do mais famoso artista moderno paraense redundou em Belém num grande fracasso. Mas aqui vale lembrar a opinião do pintor italiano Domenico de Angelis, na Exposição do Liceu Paraense, há mais de trinta anos. Na ocasião, o jovem pintor francês Maurice Blaise ousou retratar uma cena bíblica em que os personagens apareciam nus, embora estando no Jardim do Éden. Mesmo sob traço acadêmico, “alguns esturrados pais de família” não admitiram tal atentado à religião, à moral e à arte. Por isso, tomando o *vernissage* de Ismael Nery, exatos 31 anos depois, os percalços das mostras do século XIX pareciam histórias da carochinha. Em 1929, poucos compreenderam os quadros de Ismael Nery, todos, porém, conversaram a respeito. Quem gostava realmente de arte, não faltou a exposição... Ninguém comprou nenhum quadro. Quem queria, talvez não tivesse recursos; quem podia comprar, talvez não quisesse pagar. Educada a sociedade paraense nos fins dos anos de 1920, porque tratou um jovem pintor de vanguarda com em qualquer outra grande cidade do mundo. Ao contrário do que Bruno de Menezes pensou à época, esses trinta anos de história foram longos, infinitos, intermináveis... porque deixaram a marca de que a modernidade é, afinal, um sonho eterno.

¹ Período em que o Rio Amazonas despeja no Atlântico o maior volume d’água, cerca de um quinto de toda a água doce do planeta.

² Início da maré enchente no estuário do Amazonas.

³ Volume de água que desce das cabeceiras do Amazonas, por efeito das primeiras chuvas que ali caem, e que engrossa o caudal do rio, sem, no entanto, haver chovido no resto de seu curso.

⁴ Do tupi *bo’ré* Trombeta indígena, feita de taquaruçu, que produz um som roucos e sombrio.

⁵ Do tupi *aba-e’zé* Homem bom, verdadeiro, de palavra, honrado.

⁶ Ernani Vieira, “Flami-n’-Assú”. *AS* n.515. Belém, 10 de março de 1928.

⁷ Zé Vicente, “O nosso reaparecimento”. *JB* n.19. Belém, 1 de agosto de 1928.

- ⁸ Zé Vicente, "Os nossos colaboradores". *JB* n.22. Belém, 15 de outubro de 1928.
- ⁹ Zé Vicente, "Academia Paraense de Latas". *JB* n.20. Belém, 15 de setembro de 1928.
- ¹⁰ Zé Vicente, "Pajé". *JB* n.20. Belém, 15 de setembro de 1928.
- ¹¹ Oswald, o rico, "Futurismo". *JB* n.20. Belém, 15 de setembro de 1928.
- ¹² San Durval Pedra, "Futurismo". *JB* n.25. Belém, 1 de dezembro de 1928
- ¹³ Vale a pena consultar, sobre o humor modernista na capital da República, Mônica Pimenta Velloso, *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: FGV, 1996, especialmente, pp. 173-203.
- ¹⁴ O poema *Batuque* é a obra mais conhecida de Bruno de Menezes, tendo merecido seis diferentes edições, a mais recente nas *Obras completas*. Belém: Secult, 1993, v.1, em comemoração ao centenário de nascimento do poeta. Joaquim Inojosa foi um dos primeiros a aproximar a leitura da poesia negra de Bruno de Menezes e Jorge de Lima. Para um leitura desse aspecto na obra do poeta alagoano, vide Jorge Araújo, *Jorge de Lima e o idioma poético afro-nordestino*. Maceió: Edufal, 1983, e Ruy Espinheira Filho, *O nordeste e o negro na poesia de Jorge de Lima*. Salvador: Fundação das Artes, 1990.
- ¹⁵ Bruno de Menezes, "Batuque". n.78. Belém, 18 de agosto de 1928.
- ¹⁶ Cf. Eneida de Moraes, "Assahy". *RA* 2ª denteção, n.4. São Paulo, 12/6/1929; Idem, "Banho de cheiro". *RA* 2ª denteção, n.15. São Paulo, 19/7/1929 e Abguar Bastos, "Poema". *RA* 1ª denteção. n.1. São Paulo, maio, 1928. Para uma análise dos pressupostos antropofágicos que nortearam essa geração, vide Benedito Nunes, "A antropofagia ao alcance de todos". In: Oswald de Andrade, *A utopia antropofágica*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Globo, 1995, pp.5-39.
- ¹⁷ Eneida de Moraes, "Lição de geographia". In: *Terra Verde*. Belém: Livraria Globo, 1929, p.31-32.
- ¹⁸ Eneida de Moraes, "Bandeira". In: *Terra Verde*, 1929, p.99-100.
- ¹⁹ Eneida de Moraes, "Alma do caboclo". In: *Terra Verde*, 1929. p.107-108.
- ²⁰ Alceu Amoroso Lima, "Eneida". In: *Estudos: quinta série, 1930-1931*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933, pp.260-262.
- ²¹ Mário de Andrade, "Ismael Nery". *DN*. São Paulo, 10 de abril de 1928, p.1. Sobre a projeção de Ismael Nery no modernismo brasileiro, vide Antônio Bento, *Ismael Nery*. São Paulo: Brunner, 1973; Luiz A. Souza Munari, *Ismael Nery: pinturas e fábulas*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAU-USP, 1984; e, mais recentemente, o excelente apanhado da obra pintor, em comemoração ao centenário de seu nascimento, por Denise Mattar, Izabel Ferreira & Ana Maria Inneco (orgs.), *Ismael Nery, 100 anos: a poética de um mito*. Rio de Janeiro: CCB, 2000.
- ²² Murilo Mendes, *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp, 1996, p.90-91.
- ²³ Edgar Proença, "Ismael Nery". *AS* n.587. Belém, 17 de setembro de 1929.
- ²⁴ Bruno de Menezes, "Ismael Nery". *FN*. Belém, 16 de novembro de 1938, p.1.
- ²⁵ Idem, ibidem.
- ²⁶ Bruno de Menezes, "Um comendador da natureza". *FN*. Belém, 7 de setembro de 1929, p.1.
- ²⁷ Bruno de Menezes, "Ismael Nery". *FN*. Belém, 16 de novembro de 1938, p.1.
- ²⁸ Jorge Coli, "Ser parido aos pedaços". *Folha de São Paulo*. Caderno Mais. São Paulo, 10 de setembro de 2001, p.25.
- ²⁹ Idem, ibidem.

Fontes e Referências Bibliográficas.

1. Literatura, tratados, memórias, crônicas e textos antigos.

- ABREU, Jayme. "Barão de Marajó". IHGP, *CPSGH*. Belém: Imprensa Oficial, 1918, pp.64-5.
- _____. "Dr. Jacques Huber". IHGP, *CPSGH*. Belém: Imprensa Oficial, 1918, pp.72-3.
- AFFONSO, João. *Três séculos de modas*. 2ª edição. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1976.
- ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. 2ª edição. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- AZEVEDO, Alvares de. *Obras de Manuel Antonio Alvares de Azevedo precedidas do juízo critico de escritores nacionaes e estrangeiros*. Rio de Janeiro: Garnier, 1910.
- AZEVEDO, J. Eustachio de. *Literatura paraense*. 2ª ed. Belém: Oficinas Graphicas do Instituto Lauro Sodré, 1943 [1922].
- AZEVEDO, João Lúcio de. "Nota sobre a verdadeira data da fundação de Belém". *Revista da Sociedade de Estudos Paraenses*. v.2, n.1-2. Belém, 1895, pp.73-79.
- BAENA, Antonio Ladislau Monteiro. *Compendio das eras da Província do Pará*. Pará: Typ. de Santos & Santos Menor, 1829.
- _____. *Ensayo corographico sobre a Província do Pará*. Pará: Typ. Santos & Menor, 1838.
- _____. "Os paraenses". In: Ignacio Moura (org.), *Anuario de Belém em comemoração de seu tricentenário, 1616-1916: historico, artistico e commercial*. Belém: Imprensa Oficial, 1915, pp.11-12.
- BALZAC, Honoré. *Oevres completes*. Paris: Societé d'ed Litteraires et Artistiques, 1902.
- BARATA, Manoel. *A jornada de Francisco Caldeira Castello Branco: Fundação da cidade de Belém. Estudo de historia paraense com documentos ineditos*. Rio de Janeiro: Companhia Typographica do Brazil, 1904.
- _____. *A antiga produção e exportação do Pará: estudo historico-economico*. Belém: Livraria Gillet, 1915.
- BEAUCHAMP, Alphonse de. *Histoire du Brésil, depuis sa découverte en 1500 jusqu'en 1810. Ornée d'une nouvelle carte de l'Amérique Portugaise et de deux belles gravures*. Paris: Eymery, 1815, v.2.
- BENTES, Dionysio Ausier. *Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo do Pará em 7 de setembro de 1925*. Belém: OTILS, 1925, pp.88-107.
- _____. *Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo do Pará em 7 de setembro de 1927*. Belém: OTILS, 1927, pp.92-121.
- BERREDO, Bernardo Pereira de. *Annaes historicos do estado do Maranhão, em que se da noticia do seu descobrimento*. Lisboa: F. L. Ameno, 1749.
- BETENDORF, João Filipe. *Compendio da doutrina christãa na lingua portugueza, e brasíllica, composto pelo p. João Filipe Betendorf, antigo missionario do Brasil, e reimpresso de ordem de S. Alteza Real o principe regente nosso senhor por fr. José Mariano da Conceição Vellozo*. Lisboa: Officina de Simão Thadeo Ferreira, 1800 [1681].
- BONNEFOUS, Jean de. *En Amazonie*. Paris: Kugelman, 1898.
- BOPP, Raul. *Putirum: poesias e coisas de folclore*. Rio de Janeiro: Leitura, 1968.
- BRAGA, Theodoro. *A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará: estudos e documentos para a execução da grande tela histórica pintada pelo autor e encomendada pelo benemérito intendente municipal de Belém Exmo. Sr. Senador Antonio J. de Lemos*. Belém: Secção de Obras d'A Provincia do Pará, 1908.
- _____. *Apostillas de historia do Pará*. Belém: Imprensa Oficial, 1915.
- _____. *Guia do Estado do Pará*. Belém: Typ. do Instituto Lauro Sodré, 1916.
- _____. "A arte decorativa entre os índios selvagens da foz do Amazonas". *Revista do Instituto Historico e Geographico do Pará*. v.1, n.1. Belém, 1917, pp.49-52.
- _____. *Dez meses de direcção do Instituto Lauro Sodré*. Belém: Typ. Gillet, 1917.
- _____. *Noções de chorographia do Estado do Pará*. Belém: Empreza Graphica Amazonia, 1919.
- _____. "História do Pará". *Revista do Instituto Histórico e Geographico do Pará*. v.3, n.3, 1920, pp.293-298.

- _____. *História do Pará: resumo didático*. São Paulo: Melhoramentos, 1931.
- _____. "A arte no Pará, 1888-1918: retrospecto histórico dos últimos trinta anos". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*. v.7. Belém, 1934, pp.149-159.
- _____. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora, 1942.
- BRITTO, Antonio Gomes de. "Pedro Americo" In: In: Ignacio Moura (org.), *Anuário de Belém em comemoração de seu tricentenário, 1616-1916: histórico, artístico e comercial*. Belém: Imprensa Oficial, 1915, pp.30-31.
- CAMPOS, Humberto de. *Carvalhos e roseiras: figuras políticas e literárias*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1954.
- CARDOSO, Firmo. "D. S. Ferreira Penna". IHGP, *CPSGH*. Belém: Imprensa Oficial, 1918, pp. 94-5.
- _____. "João de Deus do Rego". IHGP, *CPSGH*. Belém: Imprensa Oficial, 1918, p.11.
- CASTRO, Arlindo Ribeiro de. "Olhando a minha Pátria, maio-9-1922". In: *Os novos e o centenário: verso e reverso*. Belém: Associação dos Novos, 1922, p.17.
- CASTRO, Emiliano de Souza. *Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo do Pará em 7 de setembro de 1921*. Belém: OTILS, 1921.
- CHATRIAN, Alexandre. *Histoire d'un paysan*. Paris: J. Hetzel, 1872-1873.
- COSTA, Candido. *Dois américas*. Lisboa: Bertrand, 1900.
- _____. *A fundação de Belém: reivindicação histórica, consoante à narrativa do historiador português Bernardo Pereira de Berredo, que fora Governador e Capitão General do Estado do Maranhão, nos anos de 1718-1722. Estudo histórico*. Belém: Typ. da Livraria Loyola, 1915.
- _____. *Livro do centenário: além da consagração a independência política do Pará*. Belém: Guajarina, 1924.
- COSTA, D. Antonio de Macedo. *Catecismo sobre a Igreja Católica para uso do povo. Obra substancialmente tirada do italiano, aumentada de um artigo original e de vários desenvolvimentos*. Rio de Janeiro: Typ. Moreira, 1875.
- COUDREAU, Henri. *Les Français en Amazonie*. Paris: Picard-Bernheim et Cie, 1887.
- _____. "L'Avenir de la capitale du Pará". *Annaes da Bibliotheca e Archivo Publico do Pará*. v.8. Belém, 1913, pp.221-245.
- CUNHA, Euclides. *À margem da história*. Porto: Livraria Chardron, 1909.
- CUNHA, Raymundo Ciriaco Alves da. *Chorographia da Provincia do Pará*. Belém: Typ. do Diário de Belém, 1887.
- _____. *Paraenses Illustres*. 2ª edição aumentada. Belém: Typ. de J. B. dos Santos, 1900.
- _____. "Barão do Rio Branco". IHGP, *CPSGH*. Belém: Imprensa Oficial, 1918, pp.27-8.
- DENIS, Ferdinand. *Brésil*. Paris: Firmin Didot frères, 1837.
- DEUS, Frei Gaspar da Madre de. *Memórias para a história da Capitania da São Vicente*. São Paulo: Edusp, 1975.
- ECKMANN, Emile. *Histoire d'un homme du peuple*. 6ª ed. Paris: Librairie Internationale, 1866.
- ESTATUTOS da Associação de Imprensa do Pará. Belém: Typ. Foreliza de Zeferino & Irmão, 1912.
- FRANCO, Cecilio. "Topographia de Cameté em 1836: suas produções e outras lembranças" In: Ignacio Moura (org.), *Anuário de Belém em comemoração de seu tricentenário, 1616-1916: histórico, artístico e comercial*. Belém: Imprensa Oficial, 1915, pp.108-112.
- GAMA, Farias. "A mãe seringueira". In: *Os novos e o centenário: verso e reverso*. Belém: Associação dos Novos, 1922, pp.43-45.
- GAUTIER, Théophile. *Le capitaine Fracasse*, illustré de 60 dessins de Gustave Doré. Paris: Charpentier, 1866.
- GODINHO, Victor & LINDENBERG, Adolpho. *Norte do Brasil através do Maranhão, do Para e do Amazonas*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1906.
- GONÇALVES, Lopes. *Chorographia da Amazonia*. Rio de Janeiro: Typ. de Pimenta de Mello, 1922.
- GONCOURT, Edmond et Jules de. *Histoire de Marie-Antoinette*. Paris: Firmin Didot frères, 1858.
- _____. *Histoire de la société française pendant la révolution*. Paris: Didier, 1864.
- _____. *La duchesse de Châteauroux et ses soeurs*. Paris: G. Charpentier, 1879.
- _____. *La Du Barry*. Paris: G. Charpentier, 1880.
- _____. *Portraits intimes du dix-huitième siècle: études nouvelles d'après les lettres autographes et les documents inédits*. Paris: G. Charpentier, 1880.

- _____. *La femme au dix-huitième siècle*. Paris: Charpentier, 1882.
- _____. *Madame de Pompadour*. Paris: G. Charpentier, 1881.
- HURLEY, Henrique Jorge. "Viagem à aldeia dos Tembés". *Revista do Instituto Historico e Geographico do Pará* v.3, n.3, 1920, pp.283-292.
- _____. *Nos sertões do Gurupy*. Belém: Oficinas Graphicas do Instituto Lauro Sodré, 1928.
- _____. *Amazônia cyclopica*. Rio de Janeiro: Castelo Branco, 1931.
- _____. "Prehistoria americana". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará* v.6, n.6, 1931, pp.1-100.
- _____. "Dialeto Urubú, amerabas da raça tupy do Gurupy". *Revista do Instituto Historico e Geographico do Pará* v.7, n.7, 1932, pp.247-249.
- _____. "Prol catechese do aborígene brasileiro. O serviço de proteção aos 'índios' do Pará e talvez no Brasil, por sua ineficiencia, é pura ficção". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará* v.7, n.7, 1932, pp.223-227.
- _____. "Itarãna (pedra falsa): lendas, mitos, itarãnas e 'folk-lore' amazônicos". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará* v.9, n.9, 1934, pp.13-212.
- _____. "Mãe cabocla". *Guajarina* v.1, n.8, 1938, p.4.
- _____. *A cabanagem*. Belém: Livraria Clássica, 1936.
- _____. *Traços cabanos*. Belém: Oficinas Graphicas do Instituto Lauro Sodré, 1936.
- INOJOSA, Joaquim. *Os Andrades e outros aspectos do modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- LADISLAU, Alfredo. *Scenas da vida paraense: ligeiros contos*. Belém: Typ. da Imprensa Official, 1904.
- _____. *Terra immatura*. 2ª edição revista. Belém; Livraria Clássica, 1925.
- LAET, Joannes de. *Novus orbis, seu Descriptionis Indiae Occidentalis*. Leyden: Bij. de Elzeviers, 1633.
- LAGOS, Gonçalo. "Notícia sobre a meteorologia e climatologia médicas do Estado do Pará". In: *O Pará em 1900*. Publicação comemorativa do IV Centenário do Descobrimento do Brasil. Pará: Imprensa de Alfredo Augusto Silva, 1900, pp.63-80.
- LAMARTINE, Alfredo. *O tricentenario da fundação de Belém*. Pará: Livraria Bittencourt, 1915.
- LAVISSE, Ernest. *La marche de Brandebourg sous la dynastie ascanienne*. Paris: Hachette, 1875.
- _____. *Essais sur l'Allemagne impériale*. Paris: Hachette et Cie, 1888.
- _____. *Trois empereurs d'Allemagne, Guillaume I^{er} – Frédéric III – Guillaume II*. Paris: A. Colin, 1888.
- _____. *Études et étudiants*. Paris: A. Colin, 1890.
- _____. *Études sur l'histoire de Prusse*. Paris: Hachette, 1890.
- _____. *L'année préparatoire d'histoire de France avec récits à l'usage des commençants. Ouvrage contenant... des résumés, des questionnaires et un lexique*. Paris: A. Colin, 1890.
- _____. *La jeunesse du grand Frédéric*. Paris: Hachette, 1891.
- _____. *Le Grand Frédéric avant l'avènement*. Paris: Hachette, 1893.
- _____. *À propos de nos écoles*. Paris: A. Colin, 1895.
- _____. *Études sur l'histoire de Prusse; ouvrage couronné par l'Académie française*. Paris: Hachette, 1896.
- _____. *Histoire de France illustrée depuis les origines jusqu'à la révolution*. Paris: Hachette, 1900-1911, 17 vol.
- _____. *La première année d'histoire de France*. 63ª ed. Paris: A. Colin, 1902.
- _____. *Histoire de France: cours élémentaire*. Paris: A. Colin, 1914.
- LAVISSE, Ernest & Alfred Rambaud, *Histoire générale du IV^e siècle à nos jours*. Paris: A. Colin, 1893-1905, 12 vol.
- LEAL, Antonio Henriques. *Apointamentos para a historia dos Jesuitas no Brasil*. Lisboa: Livraria Popular de Magalhães, 1874, v.1.
- LEME, Pedro Taques de Almeida Paes. *Nobiliarquia paulistana histórica e genealógica*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo; Martins, 1953, 3 v..
- LERY, Jean de. *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amerique*. Rochelle: Antoine Chuppin, 1578.
- LIMA, Alceu Amoroso. "Eneida". In: *Estudos: quinta série, 1930-1931*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.

- LIMA, Elmira. "Téla amazonica". In: Ignacio Moura (org.), *Annuario de Belém em comemoração de seu tricentenário, 1616-1916: historico, artistico e commercial*. Belém: Imprensa Official, 1915, pp.27.
- LOBO, Luiz; MUNIZ, Palma & CAMPOS, Américo. "Apresentação". *Revista do IHGP*. v.4, n.4, 1922, pp.II-IV.
- LYCEU Paraense: *relatorio*. Belém: Typ. de Alfredo Silva, 1895;
- MACEDO, Lino de. *Amazonia: repositório alphabetico de termos, descrições de localidades e homens notaveis*. Lisboa: Typ. de Adolpho Mendonça, 1906.
- MAGALHÃES, Couto de. *Região e racas selvagens*. Rio de Janeiro: Typ. Pinheiro, 1874.
- _____. *O selvagem*. Rio de Janeiro: Typ. Reforma, 1876.
- MALHEIRO FILHO, Agostinho Marques Perdigão. *Indice chronologico dos factos mais notaveis da historia do Brasil*. Rio de Janeiro: Typ. de Paula Brito, 1850.
- MEIRA, Augusto. *Eis o livro: estudos de philosophia, religião e historia*. Belém: Typ. Pinto Barbosa, 1906.
- _____. *Deliquencia e responsabilidade*. Belém: Livraria Escolar, 1907.
- MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp, 1996, p.90-91.
- MENEZES, Bruno. *Crucifixo*. Belém: OTILS, 1920.
- _____. *Bailado lunar*. Belém: Oficinas Graphicas do Instituto Lauro Sodré, 1924.
- _____. *Obras completas*. Belém: Secult, 1993.
- MIRANDA, Vicente Chermont de. *Glossário paraense: coleção de vocábulos peculiares à Amazônia e especialmente à ilha do Marajó*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1968 [1905].
- MORAES, A. J. de Mello. *Chronica geral do Brazil, systematisada e com uma introdução por Mello Moraes Filho*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1886, v.1.
- MORAES, Eneida de. *Terra Verde*. Belém: Livraria Globo, 1929.
- MORAES, Raymundo. *O meu dictionario de cousas da Amazonia*. Rio de Janeiro: Alba, 1931, 2 vol.
- MOREIRA, Rocha. "Scena guajarina". In: Ignacio Moura (org.), *Annuario de Belém em comemoração de seu tricentenário, 1616-1916: historico, artistico e commercial*. Belém: Imprensa Official, 1915, p.190.
- MOTTA, Brites. "Renuncia Suprema", In: *Os novos e o centenário: verso e reverso*. Belém: Associação dos Novos, 1922, p.32.
- _____. "Ultimo sonho". In: *Os novos e o centenário: verso e reverso*. Belém: Associação dos Novos, 1922, p.37.
- MOURA, Ignacio. "As bellas produções de Domenico De Angelis". In: *A exposição artística industrial do Liceu Benjamin Constant: os expositores em 1895*. Belém: Typ. do Diario Official, 1895, pp.109-110.
- _____. "Histoire du Pará" e "Industries" para o álbum *L'État du Pará*. Paris: A. Lahure, 1897, pp.1-11 e 107-114.
- _____. "Sur le Progrès de l'Amazonie et plus ses Indiens". *Internationalen Amerikanisten Kongres*. Wien, 1908. Leipzig: A. Hartleben, 1910, v.16, pp.541-556.
- _____. *De Belém a S. João do Araguaia*. Rio de Janeiro: Garnier, 1910.
- _____. "Primeiros viajantes do Amazonas: século XVI". In: Ignacio Moura (org.), *Annuario de Belém em comemoração de seu tricentenário, 1616-1916: historico, artistico e commercial*. Belém: Imprensa Official, 1915, pp.20-27.
- _____. "Dr. Francisco da Silva Castro". *IHGP, CPSGH*. Belém: Imprensa Official, 1918, p.57.
- _____. "José Veríssimo". *IHGP, CPSGH*. Belém: Imprensa Official, 1918, p.62.
- MOURA, Ignacio Baptista de & Estephano Silva. *Vultos e descobrimentos do Brasil e da Amazonia*. Belém: Tavares Cardoso, 1900.
- MUNIZ, João de Palma. *Estado do Grão-Pará: imigração e colonização. História e estatística, 1616-1916*. Belém: Imprensa Official do Estado do Pará, 1916.
- _____. "A acção primaria da Junta Revolucionaria". *RIHGP*. v.4, n.4, 1922, pp.49-94.
- _____. "A revolução constitucionalista no Grão-Pará em 1821". *RIHGP*. v.4, n.4, 1922, pp.31-48.
- _____. "Acontecimentos externos ligados aos sucessos do Grão-Pará". *RIHGP*. v.4, n.4, 1922, pp.169-189.
- _____. "Repressões militaristas ao sentimento nacional". *RIHGP*. v.4, n.4, 1922, pp.190-223.

- _____. "Advento da imprensa no Grão-Pará e sua ação na adesão à Independência". *RIHGP*. v.4, n.4, 1922, pp.118-132.
- _____. "As malogradas insurreições de 14 de abril e 28 de maio de 1822". *RIHGP*. v.4, n.4, 1922, pp.224-288.
- _____. "Os primeiros pioneiros das idéias de Independência". *RIHGP*. v.4, n.4, 1922, pp.95-117.
- _____. "Primeiras effervescencias nativistas e eleição dos deputados às Cortes". *RIHGP*. v.4, n.4, 1922, pp.95-118.
- _____. "Sucessos do ano de 1922 no Grão-Pará". *Revista do IHGP*. v.4, n.4, 1922, pp.133-168.
- _____. "Grenfell na história do Pará, 1823-1824". *ABAP*. v.10, 1926, pp.8-422.
- NASCIMENTO, João Affonso do. *Três séculos de modas*. 2ª edição. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1976.
- NOVIKOV, Iakov Aleksandrovich. *L'affranchissement de la femme*. Paris: F. Alcan, 1903.
- NUNES, Bertholdo. "Barão do Guajará". IHGP, *CPSGH*. Belém: Imprensa Oficial, 1918, pp.36-7.
- OLIVEIRA, José Coutinho de. *Lendas amazônicas*. Belém: Livraria Clássica, 1916.
- OLIVEIRA, Paulo de. "Corpo". In: *Os novos e o centenário: verso e reverso*. Belém: Associação dos Novos, 1922, p.10.
- _____. "Super Omnia". In: *Os novos e o centenário: verso e reverso*. Belém: Associação dos Novos, 1922, p. 16.
- PEREGRINO JÚNIOR. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: MEC, 1954.
- PINTO, Alfredo Moreira. *Apostamentos para o dicionário geográfico*. Rio de Janeiro: G. Leuzinger & Filhos, 1888.
- RAIOL, Domingos Antonio. "História colonial do Pará". *Revista da Sociedade de Estudos Paraenses*. v.1, n.4. Belém, 1894.
- RANGEL, Alberto. *O inferno verde: scenas e scenarios do Amazonas*. Florença: Typ. Minerva, 1908.
- _____. *Sombras n' água: vidas e paisagens no Basil equatorial*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1913.
- RELAÇÃO do que há no grande rio das Amazonas novamente descoberto, escrito em 1616, pelo capitão Andrés Pereira, e a descrição dos tipos foram extraídas, em grande parte, de Ignacio da Costa Quintella, *Annaes da marinha portugueza*. Lisboa: Academia Real das Sciencias, 1840.
- RELATÓRIO apresentado ao Conselho Municipal de Belém na Sessão de 15.11.1902 pelo Exmo Sr. Intendente Antonio José de Lemos; 1897/1902. Belém: Typ. de Alfredo Augusto Silva, 1902.
- RELATÓRIO apresentado ao Conselho Municipal de Belém na Sessão de 15.11.1904 pelo Exmo Sr. Intendente Antonio José de Lemos. Belém: Typ. de Alfredo Augusto Silva, 1904.
- RIBEIRO, De Campos. "For ever!". In: *Os novos e o centenário: verso e reverso*. Belém: Associação dos Novos, 1922, pp.12-3.
- _____. "Postal". In: *Os novos e o centenário: verso e reverso*. Belém: Associação dos Novos, 1922, p.9.
- _____. *Graça Aranha e o modernismo no Pará*. 2ª edição. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1973.
- RIBEIRO, Dr. Azevedo. "Frei Caetano Brandão". IHGP, *CPSGH*. Belém: Imprensa Oficial, 1918, p.8.
- _____. "Padre Prudencio". IHGP, *CPSGH*. Belém: Imprensa Oficial, 1918, pp.13-4.
- RIBEIRO, João. *História do Brasil* Prólogo de Araripe Junior. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1901.
- RIBEIRO, M. Braga "Juvenal Tavares". IHGP, *CPSGH*. Belém: Imprensa Oficial, 1918, p.79.
- _____. "Padre Antonio Vieira". IHGP, *CPSGH*. Belém: Imprensa Oficial, 1918, p.6.
- _____. "Soares Carneiro". IHGP, *CPSGH*. Belém: Imprensa Oficial, 1918, p.61.
- ROCHA, Cônego Ricardo. "Os jesuitas e a civilização do Brazil" In: Ignacio Moura (org.), *Anuario de Belém em comemoração de seu tricentenário, 1616-1916: historico, artistico e commercial*. Belém: Imprensa Oficial, 1915,, pp.32-35.
- ROCHA, Mecenaz. *Ruínas*. Porto: Chardron, 1907.
- _____. *Heras*. Porto: Typ. Moderna, 1908.
- ROSA, Henrique Santa. "Visão futura". In: Ignacio Moura (org.), *Anuario de Belém em comemoração de seu tricentenário, 1616-1916: historico, artistico e commercial*. Belém: Imprensa Oficial, 1915, pp.12-14.
- ROSTAND, Edmond. *Cyrano de Bergerac: comédie héroïque en cinq actes en vers*. Paris: E. Fasquelle, 1910.
- SANTA MARIA, Agostinho de Frei. *Santuário mariano, e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora, e das milagrosamente apparecidas*. Lisboa: Antonio Pedrozo Galram, 1707-1723, v.9.

- SILVA, Joaquim Caetano da. *L'Oyapoc et l'Amazone: question brésilienne et française*. 3ª ed. Paris: A. Lahure, 1899, v.1.
- SOUZA, Alfredo. "D. Widhopff". In: Ignacio Moura, *A exposição artística industrial do Liceu Benjamin Constant*, 1895, pp.104-106.
- SOUZA, Gabriel Soares de Souza. *Tratado descritivo do Brasil*. Rio de Janeiro: Typ de João Ignacio da Silva, 1899 [1578];
- SOUZA, Julio Cezar Ribeiro de. "Salve! Pará!". In: Ignacio Moura (org.), *Anuario de Belém em comemoração de seu tricentenário, 1616-1916: historico, artistico e commercial*. Belém: Imprensa Official, 1915, p.16.
- STADEN, Hans. *Warhaftig Historia und Beschreibung eyner Landtschafft der wilden nacketen grimmigen menschefresser Leuthen der newenwelt America gelegen vor und nach Christi Geburt im Land zu hessen Unbekant biss vff dise j.* Franckfurdt Am Mayn: Weygandt Han, 1557.
- STUDART, Guilherme barão. *Documentos para a historia do Brasil e especialmente a do Ceará*. Fortaleza: Typ. Minerva, A. Bezerra, 1904-21, 4 v.
- TEIXEIRA, Padre Estevão da Costa. "Hilario Gurjão". In: Ignacio Moura (org.), *Anuario de Belém em comemoração de seu tricentenário, 1616-1916: historico, artistico e commercial*. Belém: Imprensa Official, 1915, p.206.
- VERÍSSIMO, José. "Ethnographia". In: *O Pará em 1900*. Publicação comemorativa do IV Centenário do Descobrimento do Brasil. Pará: Imprensa de Alfredo Augusto Silva, 1900, pp.185-280.
- VIANNA, Arthur. "Monographias paraenses". *RIHGP*. v.1, n.3. Belém, 1900, pp.291-299.
- _____. "Noticia historica". In: *O Pará em 1900. Publicação comemorativa do IV Centenário do Descobrimento do Brasil*. Pará: Imprensa de Alfredo Augusto Silva, 1900, pp.185-280.
- _____. *Pontos de historia do Pará*. Belém: Imprensa Official, 1900.
- _____. "As fortificações da Amazônia I: as fortificações do Pará". *ABAP*. v.4. Belém, 1905, pp.103-118.
- VIEIRA, Emani. "Auri-verde-safírico pendão". In: *Os novos e o centenário: verso e reverso*. Belém: Associação dos Novos, 1922, p.5.

2. Periódicos Citados.

2.1.Jornais.

Correio de Belém, Pará.

SOUZA, Alfredo. "Exposições de pintura na Capital do Pará". *Correio de Belém*, 17 de dezembro de 1907, p.2.

O Correio da Manhã, São Paulo.

ANDRADE, Oswald de. "Manifesto da poesia Pau-Brasil". *Correio da Manhã*. São Paulo, 18 de março de 1924.

Diário Nacional, São Paulo.

ANDRADE, Mário de. "Ismael Nery". *DN*. São Paulo, 10 de abril de 1928, p.1.

O Estado do Pará, Pará.

"Ao compasso da chibata". *EP*. Belém, 17 de agosto de 1927, p.1, transcrito em *Belém Nova*. N.73. Belém, 30 de agosto de 1927.

"Edital do Dr. Herinque Lopes de Barros". *EP*. Belém, 28 de setembro de 1921, p.3.

"Uma brilhante comemoração. O 50º aniversário da guerra do Brasil com o Paraguay". *O Estado do Pará*. Belém, 2 de março de 1920, p.1.

CUNHA, Raymundo C. Alves da. "As nossas relíquias". *EP*. Belém, 24 de novembro de 1915, p.1.

MENEZES, Bruno. "Arte Nova". *EP*. Belém, 13 de fevereiro de 1920 p.3.

Folha do Norte, Pará.

- "Domingos Olympio". *FN*. Belém, 19 de novembro de 1906, p.1.
- "Dr. Domingos Olympio". *FN*. Belém, 24 de novembro de 1906, p.1.
- "Exposição de pintura". *FN*. Belém, 10 de fevereiro de 1908, p.1.
- "Exposição de pintura". *FN*. Belém, 15 de dezembro de 1908, p.1.
- "Exposição de pintura". *FN*. Belém, 16 de março de 1908, p.2.
- "Exposição de pintura". *FN*. Belém, 21 de dezembro de 1908, p.1.
- "Exposição de pintura". *FN*. Belém, 23 de dezembro de 1908, p.1.
- "Exposição Parreiras". *FN*. Belém, 20 de janeiro de 1908, p.1.
- "Exposição Theodoro Braga". *FN*. Belém, 17 de dezembro de 1908, p.1.
- "O quadro de Parreiras". *Folha do Norte*. Belém, 19 de janeiro de 1908, p.1.
- "Parreiras". *Folha do Norte*. Belém, 16 de janeiro de 1908, p.1.
- SOUSA, Alfredo. "O quadro de Parreiras". *Folha do Norte*. Belém, 19 de janeiro de 1908, p.1.
- SOUSA, Alfredo. "Exposição de pintura". *Folha do Norte*. Belém, 10 de fevereiro de 1908, p.1.
- SOUSA, Alfredo. "Impressões de arte: Theodoro Braga, aquarelista". *Folha do Norte*. Belém, 01 de novembro de 1906, p.1.
- "Editorial". *FN*. Belém, 19 de setembro de 1912, p.2.
- "Editorial". *FN*. Belém, 6 de junho e 22 julho de 1913, p.1.
- GIRARD, José. "Trôco unico". *Folha do Norte*. Belém, 1 de fevereiro de 1913, p.1.
- "Exposição da Mme. Alves de Souza". *FN*. Belém, 21 de Outubro de 1915, p.1.
- "Uma galeria historica". *Folha do Norte*. Belém, 7 de março de 1918, p.1.
- AZEVEDO, José Eustachio de. "Uma palestra na galeria historica". *Folha do Norte*. Belém, 18 de abril de 1918, p.1.
- "Jubileu da Paz na America do Sul". *Folha do Norte*. Belém, 2 de março de 1920, p.1.
- "Preciosidades historicas". *Folha do Norte*. Belém, 24 de abril de 1920, p.1.
- "Entrevista com Dionysio Bentes". *FN*. Belém, 30 de novembro de 1924, p.1.
- MENEZES, Bruno de. "Um comendador da natureza". *FN*. Belém, 7 de setembro de 1929, p.1.
- MENEZES, Bruno de. "Ismael Nery". *FN*. Belém, 16 de novembro de 1938, p.1.

Jazz Brando, Pará.

- JORIA, Salomão. "A vingança do porta". *JB* n.1. Belém, 4 de setembro de 1926.
- MARIO & NETTO, "Futurismo". *JB* n.1. Belém, 4 de setembro de 1926.
- JURACY, "Fagulhas". *JB* n.2. Belém, 18 de setembro de 1926.
- D'ORTIGA, João. "Lendo o *Brasileis*". *JB* n.5. Belém, 15 de janeiro de 1927.
- MENEZES, Bruno de. "Batuque". *JB* n.78. Belém, 18 de agosto de 1928.
- OSWALDO, O RICO, "Futurismo". *JB* n.20. Belém, 15 de setembro de 1928.
- SAN DURVAL PEDRA, "Futurismo". *JB* n.25. Belém, 1 de dezembro de 1928.
- ZÉ VICENTE, "Academia Paraense de Latas". *JB* n.20. Belém, 15 de setembro de 1928.
- ZÉ VICENTE, "O nosso reaparecimento". *JB* n.19. Belém, 1 de agosto de 1928.
- ZÉ VICENTE, "Os nossos colaboradores". *JB* n.22. Belém, 15 de outubro de 1928.
- ZÉ VICENTE, "Pajé". *JB* n.20. Belém, 15 de setembro de 1928.

O Jornal, Pará.

- BARRETO, Paes. "Repovoamento da Amazônia". *O Jornal*. Belém, 29 de novembro de 1908, p.2.
- BARRETO, Paes. "Visões da história". *O Jornal*. Belém, 9 de novembro de 1909, p.2.

O Jornal, Rio de Janeiro.

- INOJOSA, Joaquim. "Variações do Grão-Pará I". *O Jornal*. Rio de Janeiro, 7 de abril de 1971, p.2.

O Imparcial, Pará.

- CASTRO, Ramiro Ribeiro de. "Bifrontismo litterario". *OI*. Belém, 5 de maio de 1924, p.1.
 CASTRO, Ramiro Ribeiro de. "Conventículos litterarios". *OI*. Belém, 8 de maio de 1924, p.1.
 CASTRO, Ramiro Ribeiro de. "Cretinismo litterario". *OI*. Belém, 11 de abril de 1924, p.1.
 CASTRO, Ramiro Ribeiro de. "Deixem de cretinismo...". *OI*. Belém, 16 de junho de 1924, p.1.
 CASTRO, Ramiro Ribeiro de. "Expressionismo na litteratura". *OI*. Belém, 22 de maio de 1924, p.1.
 CASTRO, Ramiro Ribeiro de. "Peor que a emenda...". *OI*. Belém, 25 de junho de 1924, p.1.

O Leão do Norte, Pará.

- "Avante". *LN*. Belém, 20 de junho de 1914.

O Martelo, Pará.

- MENEZES, Bruno. "O operário". *OM*. Belém, 1 de maio de 1913, p.1.

O Mosquito, Pará. "*Capa*". *MO*. Belém, 13 abril de 1895, p.1-2.

A Paz, Pará.

- "Editorial". *AP*. Belém, 13 de maio de 1914.

Pebol, Pará.

- Pebol*. Belém, 4 de janeiro de 1920, p.2.

A Província do Pará, Pará.

- "Exposição de Carlos de Azevedo". *A Província do Pará*. Belém, 20 de maio de 1901, p.2.
 "Exposição de Theodoro Braga". *A Província do Pará*. Belém, 20 de dezembro de 1908, p.1.
 "Editorial". *A Província do Pará*. Belém, 16 de dezembro de 1908, p.1.
 "Editorial". *A Província do Pará*. Belém, 17 de dezembro de 1908, p.1.
 "A miséria do funcionalismo – sem pão e sem lar – as pobres pensionistas". *PP*. Belém, 3 de outubro de 1921, p.1.
 "A miséria dos servidores do Estado". *PP*. Belém, 27 de setembro de 1921, p.1.
 "Editorial". *PP*. Belém, 19 de outubro de 1921, p.2.
 "Editorial". *PP*. Belém, 7 e outubro de 1921, p.1.
 "O regime do calote". *PP*. Belém, 4 de outubro de 1921, p.1.
 LOBO, Bruno. "A falência do Pará: um Estado que não pode mais pagar o que deve". *PP*. 27 de setembro de 1921, p.1.

O Semeador.

- MENEZES, Bruno. "A nossa acção". *OS*. n.30. Belém, 24 de dezembro de 1919, p.1.
 MENEZES, Bruno. "Da mulher operária I". *OS*. n.28. Belém, 12 de dezembro de 1919, p.2.
 MENEZES, Bruno. "Da mulher operária II". *OS*. n.29. Belém, 18 de dezembro de 1919, p.2.
 MENEZES, Bruno. "Da mulher operária III". *OS*. n.30. Belém, 24 de dezembro de 1919, p.2.
 MENEZES, Bruno. "Da mulher operária IV". *OS*. n.31. Belém, 30 de dezembro de 1919, p.2.
 MENEZES, Bruno. "Revolução". *OS*. n.27. Belém, 6 de dezembro de 1919, p.1.
 MENEZES, Bruno. "Grevae sempre". *OS*. n.31. Belém, 17 de janeiro de 1920, p.2.
 MENEZES, Bruno. "Prisões, castigos, expulsões I". *OS*. n.35. Belém, 27 de janeiro de 1920, p.1.
 MENEZES, Bruno. "Prisões, castigos, expulsões II". *OS*. n.36. Belém, 4 de fevereiro de 1920, p.1.

Suplemento Literário da Folha do Norte, Pará.

FERNANDEZ, Remigio. "Depoimento sobre a posição e destino da literatura paraense". *SLFN*. n.45. Belém, 5 de outubro de 1947, p.4.

A Tarde, Pará.

"Grande noite no Teatro da Paz". *A Tarde*. Belém, 13 de março de 1917, p.1.

A Voz do Trabalhador, Pará.

MENEZES, Bruno. "Sejais sindicalistas". *A Voz do Trabalhador*. n.3. Belém, 15 de maio de 1920, p.1.

Victor Hugo, Pará.

Victor Hugo. Belém, 22 de junho de 1885, p.1.

2.2. Revistas

Belém Nova, Pará.

BASTOS, Abguar. "À geração que surge". *BN*. n.5. Belém, 10 de novembro de 1923.

BASTOS, Abguar. "A poesia na terra das Amazonas". *BN*. n.2. Belém, 30 de setembro de 1923.

GALVÃO, Francisco. "Manifesto da Belleza". *BN*. n.2. Belém, 30 de setembro de 1923.

LADISLAU, Alfredo. "Psycologia dos lagos". *BN*. n.4. Belém, 31 de outubro de 1923.

LEÃO, Carlos. "Natureza Amazônica". *BN*. n.2. Belém, 30 de setembro de 1923.

MENEZES, Bruno. "Da vida dos nossos dias". *BN*. n.1. Belém, 19 de setembro de 1923.

MENEZES, Bruno. "Pra frente!". *BN*. n.4. Belém, 31 de outubro de 1923.

MENEZES, Bruno. "Uma reação necessária". *BN*. n.5. Belém, 10 de novembro de 1923.

"A mensagem do Sr. Governador". *BN*. n.62. Belém, 2 de outubro de 1926.

"Aniversário: Dionysio Bentes". *BN*. n.66. Belém, 10 de fevereiro de 1927.

"As primeiras pedradas". *BN*. n.35. Belém, 9 de maio de 1925.

"Dr. Dionysio Bentes". *BN*. n.37. Belém, 6 de junho de 1925.

"Dr. Sousa Castro (o 3º aniversário de uma administração benemerita)". *BN*, n.9. Belém, 31 de janeiro de 1924.

"Editorial". *BN*. n.51. Belém, 1 de fevereiro de 1926.

"Homenagem de Belém Nova". *BN*. n.64. Belém, 15 de janeiro de 1927.

"Notas para a história". *BN*. n.58. Belém, 31 de julho de 1926.

"O 2º aniversário do governo Dionysio Bentes". *BN*. n.65. Belém, 29 de janeiro de 1927.

"O futuro governo: conferência política e continuidade administrativa". *BN*. n.58. Belém, 31 de julho de 1926.

"O novo governo". *BN*. n.28. Belém, 31 de janeiro de 1925.

ATHAYDE, Camillo. "O Pará literário e a geração moderna". *BN*. n.15. Belém, 31 de maio de 1924.

BASTOS, Abguar. "A reconstrução da moral e o governo Dionysio Bentes". *BN*. n.49. Belém, 12 de dezembro de 1925.

BASTOS, Abguar. "Flami-n'-assú: manifesto aos intelectuais paraenses". *BN*. n.74. Belém, 15 de setembro de 1927.

BASTOS, Abguar. "Uiara". *BN*. n.75. Belém, 30 de setembro de 1927.

BENTES, Dionysio. "A mensagem". *BN*. n.44. Belém, 19 de setembro de 1925.

BENTES, Dionysio. "À illustrada redacção de Belém Nova". *BN*. n.52. Belém, 13 de fevereiro de 1926.

CASTRO, Arlindo Ribeiro de. "Para a saudade de meu São João". *BN*. n.17. Belém, 28 de junho de 1924.

CASTRO, Ramiro Ribeiro de. "A depressão moral mulher". *BN*. n.57. Belém, 26 de junho de 1926.

CASTRO, Ramiro Ribeiro de. "A quinzena internacional". *BN*. n.13. Belém, 3 de maio de 1924.

CASTRO, Ramiro Ribeiro de. "A situação política em Portugal". *BN*. n.59. Belém, 14 de agosto de 1926.

CASTRO, Ramiro Ribeiro de. "A trabuzana Religiosa no Mexico". *BN*. n.61. Belém, 18 de setembro de 1926.

MENEZES, Bruno de. "Quando o *Sport* e o jardim de inverno da Belleza". *BN* n.38. Belém, 20 de junho de 1925.
 MORAES, Eneida de. "Canto novo para o Brasil". *BN* n.76. Belém, 30 de outubro de 1927.
 OLIVEIRA, Paulo de. "Editorial". *BN* n.61. Belém, 18 de setembro de 1926.
 OLIVEIRA, Paulo de. "Flami-n'-assú". *BN* n.75. Belém, 30 de setembro de 1927.
 OLIVEIRA, Paulo de. "Sobre uma carta". *BN* n.74. Belém, 15 de setembro de 1927.
 RIBEIRO, De Campos. "À margem de um vespéral artística". *BN* n.1. Belém, 19 de setembro de 1923.
 RIBEIRO, De Campos. "São João de outros dias". *BN* n.17. Belém, 28 de junho de 1924.
 SANTANA, Xisto. "O espírito perturbador do *Jazz*". *BN* n.44. Belém, 19 de setembro de 1925.
 SOUZA, Rodrigues de. "Dr. Dionysio Bentes". *BN* n.28. Belém, 31 de janeiro de 1925.
 TEIXEIRA, Monteiro. "Bailado das três raças". *BN* n.76. Belém, 30 de outubro de 1927.

O Mundo Literário, Rio de Janeiro.

GALVÃO, Francisco. "Literatura nos Estados: Pará". *ML* v.4, n.12. Rio de Janeiro, 1923, p.105.
 HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Literatura nos Estados: São Paulo". *ML* v.1, n.2. Rio de Janeiro, 1922, p.251.
 MACEDO, Emílio de. "Literatura nos Estados: Pará". *ML* v.1, n.2. Rio de Janeiro, 1922, p.243.

Boletim de Ariel, Rio de Janeiro.

INOJOSA, Joaquim. "O modernismo nas províncias". *BA* v.1, n.1. Rio de Janeiro, 1973, p.9.

Revista de Antropofagia, São Paulo.

BASTOS, Abguar. "Poema". *RA* 1ª dentição. n.1. São Paulo, maio, 1928.
 MORAES, Eneida de. "Assahy". *RA* 2ª dentição, n.4. São Paulo, 12/6/1929.
 MORAES, Eneida de. "Banho de cheiro". *RA* 2ª dentição, n.15. São Paulo, 19/7/1929.

Revista do Brasil, São Paulo.

ANDRADE, Oswald de. "O esforço intelectual do Brasil contemporâneo". *RB* n.96. São Paulo, 1923, p.10.

A Semana, Pará.

AZEVEDO, José Eustachio de. "Uma serenata (scena da vida bohemia)". *AS* n.154. Belém, 26 de março de 1921.
 CALHEIROS, Jayme. "Cantae, bohemios". *AS* n.162. Belém, 14 de maio de 1921.
 PENALBER, Bianor. "Nos domínios das letras". *AS* n.229. Belém, 2 de setembro de 1922.
 DUQUE DO GUAIARÁ, "Fagulhas Futuristas I". *AS* n.315. Belém, 3 de maio de 1924.
 DUQUE DO GUAIARÁ, "Fagulhas Futuristas II". *AS* n.316. Belém, 10 de maio de 1924.
 DUQUE DO GUAIARÁ, "Fagulhas Futuristas III". *AS* n.320. Belém, 7 de junho de 1924.
 LOBATO, Júlio. "Associação de Imprensa". *A Semana* v.2, n.55. Belém, 12 de abril de 1919.
 MARQUES, Berillo. "Coroa votiva". *AS* n.164. Belém, 28 de maio de 1921.
 MOREIRA, Rocha. "A estável e presente alta da borracha. O Pará de novo se alevanta". *AS* n.372. Belém, 6 de junho de 1925.
 MOREIRA, Rocha. "Balanço de três annos". *AS* n.154. Belém, 26 de março de 1921.
 MOREIRA, Rocha. "Dois grandes problemas paraenses". *AS* n.366. Belém, 25 de abril de 1925.
 PROENÇA, Edgar. "Dr. Dionysio Bentes". *AS* n.408. Belém, 13 de fevereiro de 1926.
 PROENÇA, Edgar. "Ismael Nery". *AS* n.587. Belém, 17 de setembro de 1929.
 VIEIRA, Ernani. "Flami-n'-Assú". *AS* n.515. Belém, 10 de março de 1928.

A Escola: revista official de ensino, Pará.

A Escola v.1, n.2. Belém, 1900.

A Escola v.2, n.16. Belém, 1901.

A Escola. v.5, n.53. Belém, 1904.

Revista do Ensino, Pará.

Revista do Ensino. v.1, n.2. Belém, 1911.

Revista Paraense, Pará.

"Anúncio – Ensino". *Revista Paraense*. v.1, n.1. Belém, 30 de janeiro de 1909.

Revista Paraense. v.1, n.4. Belém, 13 de março de 1909.

ARQUIVOS.

Arquivo do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo

IHGSP, CTB, Anotações: "Música em Belém", pacote 7, maço 2.

IHGSP, Coleção Benedicto Calixto, *Manuscritos diversos sobre assuntos relativos a Santos*, pasta I (10 documentos); *Capitania de São Vicente*, pastas II – A-B; III; IV; V; *Cartas de interesse histórico dirigidas a Benedicto Calixto*, pasta IV – A-B.

IHGSP, CTB, Anotações: "Pintura em Belém", pacote 7, maço 13.

IHGSP, CTB, Anotações: "Instrução religiosa", pacote 3, maço 6.

IHGSP, CTB, *Catálogo da Exposição Theodoro Braga no Salão Nobre do Teatro da Paz, de 17 a 27 de dezembro de 1908*. Belém: Sessão de Obras d'A Provincia do Pará, 1908.

IHGSP, CTB, *Cartão-postal enviado pelo Sr. A. de Mello Filho ao Dr. Theodoro da Silva Braga, em 21 de dezembro de 1908*.

IHGSP, CTB, *Carta de Dyonisio Ausier Bentes ao Dr. Theodoro da Silva Braga, em 26 de dezembro de 1908*.

IHGSP, CTB, Anotações: "Pintura em Belém – exposição Parreiras, 1908", pacote 7, maço 13.

IHGSP, CTB, Anotações: "Pintura em Belém – exposição escolar de 1909", pacote 7, maço 13

IHGSP, CTB, Comentário de Pontes de Carvalho endereçado a Theodoro Braga, Belém, 3 de fevereiro de 1910.

IHGSP, CTB, *Requerimento sobre o Forte do Castelo*, assinado por Theodoro Braga, Pontes de Carvalho e Firmo Cardoso. Belém, 23 de agosto de 1911.

IHGSP, CTB, Anotações: "Pintura em Belém – Francisco Estrada, 1911 – Comentário de Alves de Souza a Theodoro Braga", pacote 7, maço 13.

IHGSP, CTB, Anotações: "Referências – Ernest Lavisse", pacote 13, maço 4.

IHGSP, CTB, Anotações: "Instrução Publica – livros didáticos", caixa 9, pacote 35.

IHGSP, CTB, Anotações: "Instrução Publica – livros didáticos", caixa 9, pacote 35.

IHGSP, CTB, Anotações: "Comentários de João Affonso, 1910", pacote 7, maço 13.

IHGSP, CTB, Anotações e recortes: "Teatro no Pará e Maranhão", pacote 3, maço 1.

IHGSP, *CPSGH*. Belém: Imprensa Oficial, 1918, p.3.

IHGSP, CTB, *Convite para a Exposição da primeira série da galeria historica paraense*. Pará, 1918.

IHGSP, CTB, Anotações: "IHGP", pacote 13, maço 4.

IHGSP, CTB, série cronológica, anos 1918-1921, pacote 2, maço 3.

IHGSP, CTB, Anotações: "Pintura em Belém", pacote 7, maço 13;

IHGSP, CTB, *Carta de M. Braga Ribeiro a Theodoro Braga, em 20 de abril de 1920*.

IHGSP, CTB, Anotações: "Monumentos: General Gurjão", pacote 4, maço 8.

Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

FCRB, CII, *Carta de Bruno de Menezes a Joaquim Inojosa*. Belém, 25 de maio de 1924.

FCRB, CII, *Carta de B. de Menezes a Joaquim Inojosa*. Belém, 21 de janeiro de 1926.

Referências bibliográficas.

- ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Lapa; Rocco, 1996.
- ALBUQUERQUE, Wlamira. *Algazaras nas ruas: comemorações da Independência na Bahia, 1889-1923*. Campinas: Unicamp; Cecult, 1999.
- AMORETTI, Biancamaria Scarcia (ed.). *Onomastica e trasmissione del sapere nell'Islam medievale*. Roma: Bardi Editore, 1992.
- ARAÚJO, Jorge. *Jorge de Lima e o idioma poético afro-nordestino*. Maceió: Edufal, 1983.
- ARAÚJO, Luiz Romano da Motta. "Discurso proferido em sessão solene do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, a 8 de julho de 1967". In: *Theodoro Braga no centenário de seu nascimento*. Belém: Conselho Estadual de Cultura do Pará, 1972, pp.185-242.
- ARRAES, Rosa. "Inventário". In: Fundação Cultural do Município de Belém, *Museu de Arte de Belém: memória & inventário*. Belém: MABE, 1996, pp.30-78.
- AZEVEDO, Neroaldo. *Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, 1984.
- BARBOSA, Mário Médice Costa. "Do heroísmo de padre Prudêncio à cidade invicta: a construção simbólica anticabana em Cametá". *Trabalho apresentado no 2º Seminário de Pesquisa do CFCH*. Belém: UFPA, 1999, mimeo.
- BARDI, Pietro M.. *História da arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- BASSALO, Célia. "Bruno de Menezes ou a sutileza da transição". In: ROCHA, Alonso et al. *Bruno de Menezes ou a sutileza da transição*. Belém: Cejup; UFPA, 1994, pp.37-58.
- BASTAZIN, Vera (org.). *A semana de arte moderna: desdobramentos, 1922-1992*. São Paulo: Educ, 1992.
- BATALHA, Cláudio. *O movimento operário na Primeira República*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- BATISTA, Alessandra. *Entre sambas e pierrôs: o carnaval na Belém dos modernistas, 1919-1927*. Monografia de conclusão de curso. Belém: DH-UFPA, 1998.
- BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BAURET, Gabriel. "Les manifestes dans l'histoire de la peinture". *Le Littérature*. Paris (39): 95-102, 1980.
- BECHERER, Joseph Antenucci. *Pietro Perugino: master of the Italian Renaissance*. New York: Rizzoli International; Grand Rapids, Mich.: Grand Rapids Art Museum, 1997.
- BÉDARIDA, François. "L'historien régisseur du temps? Savoir et responsabilité". *Revue Historique*. v.299, n.1, 1998, pp.3-24.
- BELLIDO, Remijio de. *Catálogo dos jornaes paraenses, 1822-1908*. Pará: Imprensa Oficial, 1908.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Unesp, 1990.
- BENTO, Antônio. *Ismael Nery*. São Paulo: Brunner, 1973.
- BESSE, Susan K. *Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil, 1914-1940*. São Paulo: Edusp, 1999.
- BEZERRA NETO, José Maia. "As oficinas de trabalho: representações sociais, institutos e ensino artístico no Pará, 1830-1888". *Ver a Educação*. v.2, n.1. Belém, 1996, pp.41-70.
- _____. "Nos bastidores da guerra: fugas escravas e fugitivos na época da Guerra do Paraguai (Grão-Pará, 1964-1870)". *História & Perspectivas*. v.20-21, 1999, pp.85-103.
- _____. *Escravidão negra no Grão-Pará: séculos XVII-XIX*. Belém: Paka-Tatu, 2001.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000.
- BORGES, Ricardo. *Vultos notáveis do Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970.
- BOSI, Alfredo. *O pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1966.

- BOUIN, Philippe & CHAUNUT, Christian-Phillippe. *Histoire française des foires et des expositions universelles*. Paris: Nesle, 1980.
- CABRAL, Cicerino. *Clima e morfologia urbana em Belém*. Belém: UFPA, 1995.
- CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da belle-époque paulistana*. São Paulo: Senac, 2001.
- CAMESASCA, Ettore. *Tutta la pittura del Perugino*. Milano: Rizzoli, 1959.
- _____. *Mantegna*. Milano: Edizioni per il Club del libro, 1964.
- CAMPOS, Cristina. *O sonhar libertário: movimento operário nos anos de 1917 a 1921*. Campinas: Pontes, 1988.
- CARR, Dawson W.. *Andrea Mantegna: the Adoration of the Magi*. Los Angeles, Calif.: J. Paul Getty Museum, 1997.
- CARS, Laurence des. "Jean-Paul Laurens et la peinture d'histoire sous la troisième République". In: *Jean-Paul Laurens, 1838-1921: peintre d'histoire*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998, pp.23-34.
- _____. "Le Pape et l'Inquisiteur, dit aussi Sixte IV et Torquemada". In: *Jean-Paul Laurens, 1838-1921: peintre d'histoire*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998, pp.97-98.
- _____. "Les Hommes du Saint-Office". In: *Jean-Paul Laurens, 1838-1921: peintre d'histoire*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998, pp.98-100.
- CASTNER, Catherine. *Prosopography of Roman Epicureans from the second century B.C. to the second century A.D.* Frankfurt and New York: P. Lang, 1988.
- CHRISTIANSEN, Keith. *Andrea Mantegna: Padua and Mantua*. New York: G. Braziller, 1994.
- COLI, Jorge. *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Tese de livre-docência. Campinas: IFCH-UNICAMP, 1996, 2 v.
- _____. "A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro". In: Marcos Cezar de Freitas (org.), *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998, pp.367-387.
- _____. "Primeira missa e invenção da descoberta". In: NOVAIS, Adalto (org.), *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp.107-121.
- _____. "Ser parido aos pedaços". *Folha de São Paulo*. Caderno Mais. São Paulo, 10 de setembro de 2001, p.25.
- COPANS, Jean. "Da etnologia à antropologia". In: J. Copans et al. *Antropologia: ciência das sociedades primitivas?* Lisboa: Edições 70, 1988, pp.11-41.
- CRUZ, Ernesto. *Procissão dos séculos: vultos e episódios da história do Pará*. Belém: Imprensa Universitária, 1952.
- _____. *História do Pará*. 2ª edição. Belém: Imprensa Oficial, 1971, 2 v. [1963].
- _____. *História de Belém*. Belém, Universidade Federal do Pará, 1973.
- CRUZ, Heloisa. *São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana, 1890-1915*. São Paulo: Educ, 2000.
- DECCA, Maria Auxiliadora. *A vida fora das fábricas: cotidiano operário em São Paulo, 1920-1934*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- DELUMEAU, Jean. *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*. Paris: PUF, 1971.
- DUBY, Georges. *O domingo de Bouvines: 27 de julho de 1214*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *O nordeste e o negro na poesia de Jorge de Lima*. Salvador: Fundação das Artes, 1990.
- ETTINGER, Leopold D. & ETTINGER, Helen S.. *Raphael*. Oxford: Phaidon, 1987.
- _____. "Rafael". In: HALE, John R. (ed.), *Dicionário do renascimento italiano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, pp.301-2.
- FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. "Pajés, médicos & alquimistas: uma discussão em torno de ciência e magia no Pará oitocentista". *Cadernos do CFCH*. v.12, n.1-2. Belém, 1993, pp.41-54.
- _____. "Os reis de Mina: a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos no Pará, do século XVII ao XIX". *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. N. S. v.9, n.1. Belém, 1994, pp.103-121.
- _____. *A cidade dos encantados: pajelanças, feitiçarias e religiões afro-brasileiras na Amazônia. A constituição de um campo de estudo, 1870-1950*. Campinas: IFCH-UNICAMP, 1996.

- _____. "Letras insulares: leituras e formas da história no modernismo brasileiro". In: CHALHOUB, S. & PEREIRA, L. A. de M. (orgs.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, pp.301-331.
- _____. "Memórias da infância na Amazônia". In: PRIORE, Mary del. (org.), *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1999, pp.317-346.
- _____. "No escuro labirinto de três séculos: Vieira, os jesuítas e a historiografia da Amazônia no século XIX". In: NUNES, Benedito (org.), *Vieira no Pará*. Belém: Cejup/Secult, 2001 (no prelo).
- _____. "Nimuendaju versus Hurley: os significados da política indigenista na Amazônia nas décadas de 1910 e 1920". *Anais da IV Reunião de Antropólogos do Norte-Nordeste*. Belém: ABA-MPEG, 2001 (no prelo).
- FORESTIER, Philippe. "Photographie florale et arts décoratifs dans la II^e moitié du XIX^e siècle". *Histoire de L'Art*. v.33-34. Paris, 1996, pp.31-41.
- FOSTER, Merlin & JACKSON, K. David. (orgs.), *Vanguardism in Latin American Literature: an annotated bibliographical guide*. New York: Greenwood Press, 1990.
- FREYRE, Gilberto. "A propósito de paulistas". In: *Problemas brasileiros de antropologia*. Rio de Janeiro: CEB, 1943, pp.76-133.
- GEERTZ, Clifford. "A ideologia como sistema cultural". In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GERSHMAN, Sally. *Ernest Lavisse and the uses of nationalism*. Ph.D. Diss. University of Missouri, 1978.
- GLÉNISSON, Jean. "Ernest Lavisse, 1842-1922". In: André Burguière (org.), *Dicionário das ciências históricas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993, pp.486-888.
- GOFFEN, Rona. *Giovanni Bellini*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- GOUGH, Hugh. *The terror in the French Revolution*. New York: St. Martin's Press, 1998.
- GREENSTEIN, Jack M.. *Mantegna and painting as historical narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- GREGORI, Gian Luca. *Brescia romana: ricerche di prosopografia e storia sociale*. Roma: Quasar, 1990.
- GUELF, Maria Lúcia. *Novíssima: estética e ideologia na década de vinte*. São Paulo: IEB-USP, 1987.
- GUIMARÃES, Argeu. "História das artes plásticas no Brasil". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Tomo especial. Vol. 9. Rio de Janeiro, 1930, pp.26-497.
- GURSDORF, Georges. "Lenda e história". In: *As revoluções da França e da América: a violência e a sabedoria*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, pp.1-34.
- HASKELL, Francis. *Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca*. São Paulo: Edusp, 1997.
- HILL, Christopher. *O mundo de ponta-cabeça: idéias radicais durante a Revolução Inglesa de 1640*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- HUREAUX, Alain Daguerre de. "L'Agitateur du Languedoc". In: *Jean-Paul Laurens, 1838-1921: peintre d'histoire*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998, pp.94-96.
- KEATS-ROHAN, K.. *Family trees and the roots of politics: the prosopography of Britain and France from the tenth to the twelfth century*. Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY: Boydell Press, 1997.
- KRAAY, Hendrik. "O abrigo da farda: o exército brasileiro e os escravos fugidos, 1800-1881". *Afro-Ásia*. n.17. Salvador, 1996, pp.29-56.
- _____. "Reconsidering recruitment in Imperial Brazil". *The Americas*. v.55, n.1, 1998, pp.1-33.
- KRÜGER, Dieter. "La responsabilità degli storici e degli archivisti: il caso tedesco". *Passati e Presente*. v.15, n.40, 1997, pp.121-131.
- LEITE, José R. Teixeira. "Luís Graner y Arrufi (1863-1929)". In: *Pintores espanhóis no Brasil*. São Paulo: Espaço Cultural Sérgio Barcellos, 1996, pp.46-53.
- LIMA, Yone de. *A ilustração na produção literária de São Paulo na década de vinte*. São Paulo: IEB-USP, 1985.
- LOPREATO, Cristina. *O espírito da revolta: a greve geral anarquista de 1917*. São Paulo: Annablume, 2000.
- MAKINO, Miyoko. "A pintura no Museu Paulista". In: Cecília Helena Salles de Oliveira (org.), *Museu Paulista: novas leituras*. São Paulo: Museu Paulista-USP, 1995, pp.38-57.

- MARIN, Rosa Elizabeth Acevedo. "O Pará e o movimento abolicionista". *Acervo*. v.3, n.1. Rio de Janeiro, 1988, pp.21-36.
- MATTAR, Denise; FERREIRA, Izabel & INNECO, Ana Maria (orgs.), *Ismael Nery, 100 anos: a poética de um mito*. Rio de Janeiro: CCB, 2000.
- MENDES, Francisco Paulo. "Notícia sobre João Affonso". In: João Affonso, *Três séculos de modas*. 2ª edição. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1976, pp.9-18.
- MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. "Salão nobre do museu paulista e o teatro da história". In: *Margens do Ipiranga: 1890-1990*. São Paulo: Museu Paulista-USP, 1990, pp.20-29.
- MENOZZI, Daniele. *Lecture politique di Gesù: dall'ancien regime alla rivoluzione*. Brescia: Paideia, 1973.
- MICHELI, Mario de. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MOREIRA, Eidorfe. "Obras escolares paraenses de história". *Revista de Cultura do Pará*. v.7, n.26-27. Belém, 1977, pp.79-84.
- _____. "Belém e sua expressão geográfica". In: *Obras reunidas*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1989, v.1, pp.97-104.
- _____. "O livro didático paraense: breve notícia histórica". In: *Obras reunidas de Eidorfe Moreira*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1989, v.6, pp.5-147.
- MOTTA, Marly. *A nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da Independência*. Rio de Janeiro: FGV, 1992.
- MUNARI, Luiz A. Souza. *Ismael Nery: pinturas e fábulas*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAU-USP, 1984.
- NEEDELL, Jeffrey. *Belle-époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NICOL, Donald. *Studies in late Byzantine history and prosopography*. London: Variorum Reprints, 1986.
- NORA, Pierre. "Ernest Lavisse: son rôle dans la formation du sentiment national". *Revue Historique*. v.228. Paris, 1962, pp.73-104.
- _____. "Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux". In: *Les lieux de mémoire I. La République*. 4ª ed. Paris: Gallimard, 1997, pp.23-43.
- NUNES, Benedito. "Estética e correntes do modernismo". Affonso Ávila (org). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, pp.39-53.
- _____. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. *No tempo do nihilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.
- _____. "A antropofagia ao alcance de todos". In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Globo, 1995, pp.5-39.
- PAES, José Paulo. "O art nouveau na literatura brasileira". In: *Gregos & baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PALMER, R.. *The year of the terror: twelve who ruled France 1793-1794*. Oxford: B. Blackwell, 1989.
- PANOFKY, Erwin. *Deuvre d'art et ses significations: essais sur les arts visuels*. Paris: Gallimard, 1955.
- _____. *Essais d'iconologie: themes humanistes dans l'art de la renaissance*. Paris: Gallimard, 1967.
- _____. *Idea: contribuição a história do conceito da antiga teoria da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- _____. *L'oeuvre d'art et ses significations: essais sur les arts visuels*. Paris: Gallimard, 1969.
- _____. *Perspectiva com forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1985.
- _____. *Significado nas artes visuais*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PATRIAM, Pietas Erga. "L'Histoire de France' de Lavisse". In: Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*. 4ª ed. Paris: Gallimard, 1997, v.1, pp.851-902.
- PEREIRA, Leonardo. *Do Carnaval da Intendência à folia amazônica: a festa de Momo em Belém do Pará, 1895-1925*. Relatório de Pesquisa. Belém: Departamento de História - UFPA, 1996.
- POLEMIS, Demetrios. *The Doukai: a contribution to Byzantine prosopography*. London: Athlone, 1968.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

- RAGO, Margareth. *Do Cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar, 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- RAMOS, Alberto Gaudêncio. *Cronologia eclesiástica da Amazônia*. Manaus: Sérgio Cardoso, 1952.
- RÊGO, Clóvis Morais. *Theodoro Braga: historiador e artista*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1974.
- REIS, Arthur Cezar Ferreira. *Síntese de história do Pará*. 2ª edição. Belém: Amada, 1971 [1942].
- _____. *História do Amazonas*. 2ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989 [1931].
- _____. *A política de Portugal no vale Amazônico*. 2ª edição. Belém: Secult, 1993, v.1 [1939].
- REZENDE, Antônio Paulo. *(Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. Recife: Fundarpe, 1997.
- RICCI, Magda. "Como se faz um vulto na história do Brasil". In: GUAZZELLI, Cesar et al. *Questões de teoria e metodologia da história*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000, pp.147-160.
- _____. "Do sentido aos significados da cabanagem: percursos historiográficos". *Anais do Arquivo Público do Pará*. v.3, n.2. Belém, 2001, pp.241-274.
- RICCI, Paolo. *Artistas plásticos paraenses do século XIX: catálogo*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1978.
- ROCHA, Alonso, "Bruno de Menezes: traços biográficos". In: *Bruno de Menezes ou a sutileza da transição*, pp.7-36.
- SAHLINS, Marshall. *Islands of history*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- SAÏD, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SALGUEIRO, João Vicente. "Victor Meireles e Pedro Américo". In: Wladimir Alves de Souza et al., *Aspectos da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, pp.43-57.
- SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970.
- _____. *A música e o tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.
- _____. *Sociedades de euterpe: as bandas de música no Grão-Pará*. Brasília: Edição do autor, 1985.
- _____. "O humor colorido da *belle-époque*". *A Província do Pará*. 2º cad. Belém, 8 e 9 de agosto de 1993, p.5.
- SANTOS, Yolanda Lhuller dos. *O índio na pintura brasileira do século XIX: um estudo etno-sociológico*. Tese de Livre-docência em sociologia da arte. São Paulo: ECA-USP, 1977.
- SARGES, Maria de Nazaré. *Memórias do velho intendente: Antonio Lemos, 1869-1973*. Tese de Doutorado em História. Campinas: IFCH-UNICAMP, 1998.
- _____. *Memória iconográfica e mecenato durante a época áurea da borracha: o projeto artístico-civilizador de Antonio Lemos*. In: E. Nodari; J. Pedro & Z. Iokoi (orgs), *História: fronteiras*. São Paulo: Humanitas; Anpuh, 1999, v.2, pp.971-979.
- STENGERS, Jean. "L'historien face à ses responsabilités". *Cahiers de l'École des Sciences Philosophiques et Religieuses*. v.15, 1994, pp.19-50.
- STONE, Lawrence. "Prosopography". *Daedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences*. v.100, n.1, 1971, pp.46-79.
- TACKETT, Timothy. *Religion, revolution and regional culture in eighteenth-century France: the Ecclesiastical Oath of 1791*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- TEMPESTINI, Anchise. *Giovanni Bellini*. Milano: Fabbri, 1997.
- _____. *Bellini e belliniani in Romagna*. Firenze: Octavo, 1998.
- THOMPSON, E. P.. *A formação da classe operária na Inglaterra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- TIETZE-CONRAT, Erika. *Mantegna: paintings, drawings, engravings*. London: Phaidon Press, 1955.
- TOCANTINS, Leandro. *Santa Maria de Belém do Grão-Pará: instantes e evocações da cidade*. 3ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- TOULET, Emmanulle. *Cinématographe, invention du siècle*. Paris: Gallimard, 1988.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo. *História geral do Brasil antes de sua separação e independência de Portugal*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Laemmert, 1874, v.1.
- VASCONCELOS, Gilberto. *Ideologia curupira: análise do discurso integralista*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

- VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- VERGNETTE, François de. "Décor pour le Panthéon: la mort de saint Geneviève". In: *Jean-Paul Laurens, 1838-1921: peintre d'histoire*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998, pp.128-134.
- VERGOLINO-HENRY, Anaíza. *A Amazônia no discurso africanista, 1960-1980*. Comunicação apresentada na XV Reunião Brasileira de Antropologia. Curitiba, 1985.
- VOVELLE, Michel. *Religion et révolution: la déchristianisation de l'an II*. Paris: Hachette, 1976.
- _____. *1793, la Révolution contre l'Eglise: de la raison à l'être suprême*. Bruxelles: Complexe, 1988.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald. *Las literaturas hispanicas de vanguardia: orientación bibliográfica*. Franckfurt am Main: Vervuet Verlag, 1991.
- WEVERS, Richard. *Isaeus: chronology, prosopography, and social history*. The Hague; Paris: Mouton, 1969.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.
- _____. "The Bloomsbury fraction". In: *Problems in materialism and culture*. London: Verso, 1982, pp.148-169.
- ZENER, Henri. "A arte". In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. (orgs.). *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, pp.144-159.
- ZUFFI, Stefano. *Giovanni Bellini*. Milano: Electa, 1993.