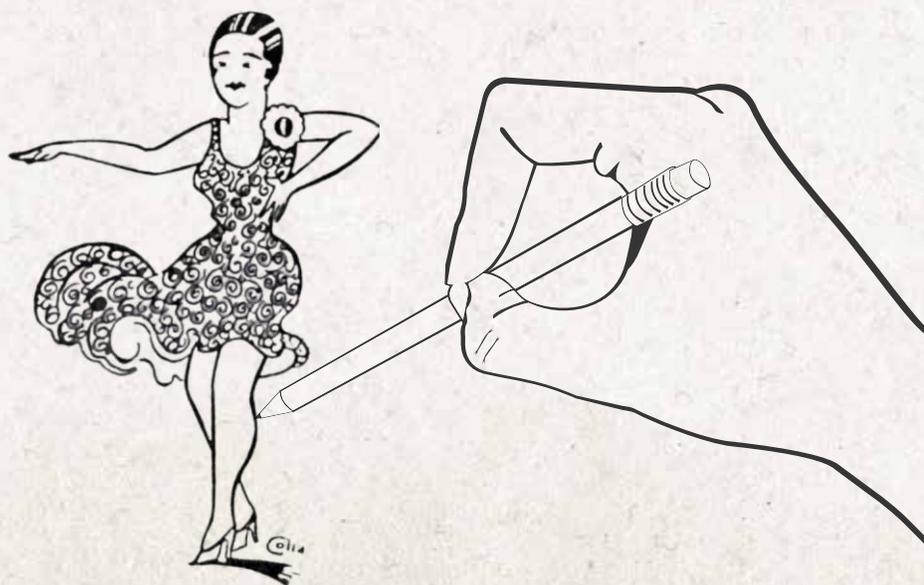


# O lápis endiabrado:

Andreino Cotta e a caricatura em Belém do Pará nos anos 20



Raimundo Nonato de Castro



Editora IFPA



**Raimundo Nonato de Castro**

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

**Belém  
2021**

©2021 Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará. Todos os direitos da publicação reservados. O conteúdo aqui publicados, no que diz respeito à linguagem e ao conteúdo, é de inteira responsabilidade de seus autores, não representando a posição oficial do Instituto Federal do Pará, da Editora IFPA ou das instituições parceiras. Esta publicação foi selecionada pelo Conselho Editorial da Editora IFPA no sistema fluxo contínuo.

---

Dados para catalogação na fonte

---

S281t Castro, Raimundo Nonato de.  
O lápis endiabrado [recurso eletrônico] : Andreino Cotta e a caricatura em Belém do Pará nos anos 20 / Raimundo Nonato de Castro. – Belém: Editora IFPA, 2021.  
336 p.: il.; color.  
ISBN: 978-65-87415-20-8 (E-book)

1. Andreino Cotta - biografia. 2. Caricatura – anos 20. I. Título.

23. ed. CDD: 920.098115

---

Ficha catalográfica elaborada por Mara Georgete de Campos Raiol – Bibliotecária CRB-2 PA - 1050

Editora IFPA

Av. João Paulo II, nº 514 - Castanheira

Prédio Reitoria, 1º andar.

CEP: 66645-240

Belém - PA

editora.ifpa@ifpa.edu.br

**Presidente da República Federativa do Brasil**

Jair Messias Bolsonaro

**Ministro da Educação**

Milton Ribeiro

**Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica**

Wandemberg Venceslau Rosendo Dos Santos

**Reitor**

Claudio Alex Jorge da Rocha

**Pró-Reitora de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação - PROPPG**

Ana Paula Palheta Santana



**Presidente do Conselho Editorial**

Ana Paula Palheta Santana

**Conselho Editorial**

Breno Rodrigo de Oliveira Alencar

Bruna Almeida Cruz

Fabrcio Menezes Ramos

Elissuam do Nascimento Barros de Souza

Heródoto Ezequiel Fonseca da Silva

José dos Reis Bandeira Filho

Lairson Barbosa da Costa

Leandro Machado Ferreira

Lucas Celestino Azevedo Pereira

Mara Georgete de Campos Raiol

Marcos Antônio Trindade Amador

Mário Vitor Brandão de Lima

Roberto dos Santos Correâ

Rosemary Pimentel Coutinho

Thaís Monteiro Góes de Almeida

**Projeto gráfico e diagramação**

Ana Carolina Chagas Marçal

**Revisão de texto**

Jéssica Rejane Lima



Aos meus pais, Manoel e Maria, que sempre afirmaram que a  
educação é o melhor caminho a ser seguido. À minha esposa  
Regina e aos meus filhos Raphaela e Rodrigo



# Sumário

Prefácio	13
Introdução	17
Capítulo 1	25
Capítulo 2	89
Capítulo 3	183
Capítulo 4	227
Considerações finais	311
Referências	317



## Prefácio

### **As muitas cores no preto e branco: o universo da caricatura de Andreino Cotta**

Época de mudança de valores, de reflexão no pós-guerra, de vislumbre da libertação feminina, do aparente gozo em grandiosas festas regadas aos *drinks* da moda e excitantes outrora liberados, os anos de 1920 ficaram conhecidos como “os anos loucos”. A própria literatura ocidental deu conta da chamada de “geração perdida”, de jovens burgueses caracterizados por um modo de vida alienado e superficial, retratada por autores como Sinclair Lewis, em *Rua Principal* (1920) e *Babbitt* (1922), ou ainda por Scott Fitzgerald em *O Grande Gatsby* (1925). A moda, o desenho do corpo, tudo parece que havia mudado, mas nem tanto. Os melhores observadores desses conflitos da modernidade foram, como sempre, os artistas. Entre os tais, mais ainda, além dos literatos, os caricaturistas.

Em Belém do Pará, no momento em que se afirma o modernismo de magazines e gazetas, de jovens escritores como Bruno de Menezes, Abgaur Bastos e De Campos Ribeiro, de jovens escritoras como Eneida de Moraes, Brites Mota e Naíde Vasconcellos, sobressai na redação de jornais e revistas, o nome de Andreino da Costa Cotta (1894-1972). Viera do interior, do baixo Tocantins, da cidade de Cametá. Fez de tudo nas artes. Ministrou aulas de desenho, atuou como músico e compositor de violoncelo, foi pintor de letreiros, de portas e janelas até hábil artista gráfico. Hoje, suas telas a óleo estão nas principais coleções públicas e particulares de Belém, mas sua vida espelha exatamente o contrário do que contam os romances daqueles jovens ricos e vagabundos de Paris, Londres e Nova Iorque.

O palco predileto de atuação de Andreino Cotta, numa de suas artes preferidas – a caricatura, foi a política republicana de seu tempo. Talvez o melhor cenário do artista tenha sido descrito por Lima Barreto em *Os Bruzundangas*, obra satírica da vida brasileira, concluída em 1917 e publicada postumamente em 1922. Bruzundanga é um país fictício que mimetizava o Brasil da Primeira República, onde havia diversos problemas

sociais, econômicos e culturais. Entre as mazelas de costume, os títulos acadêmicos possuídos por ricos com falsa erudição e tosca civilidade. Andrelino Cotta visita esse mesmo mundo entre a ficção e a realidade, entre a *urbs* moderna e o subúrbio desassistido. No preto e branco de seus traços, saltam as cores da cidade, a marginalidade de pretos e caboclos empurrados do centro por discursos de progresso, utopias sanitaristas e práticas de exclusão social.

No livro que o leitor tem em mãos, e que resulta de seu doutoramento em história, Raimundo Nonato de Castro caminha pela aventura do traço de Andrelino Cotta. Artista quase desconhecido do grande público e dos manuais de história da arte, só muito recentemente têm merecido a atenção dos estudos acadêmicos, à exceção evidentemente da obra múltipla e pioneira de Vicente Salles, que mesmo assim, o retratou muito mais como músico. Por isso mesmo, tomando essa fenda aberta, Nonato Castro realizou aprofundada pesquisa nos acervos disponíveis, em especial na imprensa e nas revistas da época, compulsando farta documentação jamais reunida sobre o tema, seja como problema, objeto ou abordagem.

Primeiramente, desceu vistas no campo artístico que é o epicentro do livro, enfocando o vasto domínio da caricatura, seus conceitos, tipologias, linhagens e fortuna crítica. Inseriu seu personagem na própria história do desenho de humor na Amazônia, de Johann Karl Wiegandt, espécie de mito de origem, até o Sr. Cotta. Inquiriu sobre sua formação intelectual e artística, seus mestres do riscado, os grupos intelectuais e operários por onde circulou e militou, assim como a teia de relações sociais que estabeleceu, incluindo aqui sua oficina e sua clientela. Nas revistas, fincou o olhar no burlesco e no derrisório, viesses de predileção do artista, e por meio dessa janela da arte, mostrou o impacto social da caricatura, como apreciação e testemunho da história.

Recompondo o cenário paraense dos anos de 1920, Nonato Castro chama atenção dos “politiqueiros”, em si metáfora da república e do esquadro partidário da época. Com isso, adentra no cotidiano das redações das principais revistas publicadas em Belém - *A Semana*, *Belém Nova*, *Guajarina* e *Cigarra*. Eram revistas que já exercitavam uma estética moderna e se diziam destinar ao grande público. Sob temas do mundanismo, com-

portamento, colunismo social, consumo e moda, acabaram também por tensionar o movimento das artes e da literatura. Com tiragem e duração variada, essas revistas tiveram também o papel de refletir sobre o que então se chamava de vanguarda, especialmente sobre o “moderno amazônico” ou o modernismo visto a partir do Pará. Aí, exatamente aí, entra o lápis endiabrado de Andreilino Cotta e seu lugar na imprensa belenense.

Com uma ampla listagem de registros picarescos excertos dessas publicações, Nonato Castro propõe uma leitura da capital do Pará a partir das representações na caricatura, desde cenas do cotidiano da falta de água e luz nos bairros mais afastados do centro até o disputadíssimo debate sobre a moda e as transformações nos hábitos e maneiras de uma cidade que gabava-se de ter sido cosmopolita. Esse enfrentamento da realidade é crucial na obra do artista. Certamente, a caricatura deu o tom, a marca e o foco do olhar sobre a cidade. Defendo, inclusive, que Andreilino Cotta, até mais que outros artistas de seu tempo dominou a magnitude sensorial no desenho e na pintura.

Esse mundo dos arrabaldes seria posteriormente evocado em seus óleos sobre tela. Eivadas de calor, no belo mormaço da tarde, nas águas barrentas ou na mata de igapó, o pintor retrata aquilo que, em grande medida, já havia apreendido por meio da crítica política e do traço lúdico do desenho chistoso e brejeiro de tanto apelo público. Dito isso, acrescente-se que Andreilino era um operário da arte, jamais diletante. Vivia do que ganhava nos inúmeros afazeres, tal a amplitude de objetos e suportes em que trabalhou. De capista de cordel, paramenteiro de formaturas e desenhista de diplomas, o artista herdou a antiga fórmula rejeitada pelas belas artes, do artista aprendiz e operário das corporações e sociedades mutualistas. Porém teve a sorte de estudar com nomes reconhecidos na seara paraense: José Porfírio de Leão, José Girard e Clotilde Pereira, o que o fez circular e ganhar extensa clientela de vária origem e desejos.

Era, contudo, sujeito arredio dos grandes saraus e do convívio com os famosos. Na memória da maioria dos artistas, ficou havido como compenetrado, trabalhador e de pouca conversa. Na verdade, Andreilino Cotta tem uma obra a contrapelo dos augúrios da modernidade. Tem violência, criatividade, tradição e fremência. Tudo isso numa paisagem aparentemente bem comportada e já conhecida. Por isso mesmo, este livro antes

de qualquer coisa é um contributo a esse ângulo e esquina da modernidade paraense. Dos escombros da *belle-époque*, nas sobras de uma guerra mundial e da imensa crise econômica vivida pela queda da borracha, Belém experimentou algo novo, nativo, e por isso mesmo rejeitado inclusive em museus e arazoados de uma crítica local altamente formatada sob o risco europeu. Em vista disso, no pouco a pouco, as leituras vão sendo refeitas. O declínio já não parece tão abissal como fora em tratados pretéritos. Andre-lino Cotta tem obra para ser lida por diversos contornos. Aqui, neste livro, mais do que marca estética de um tempo, a caricatura pode ser lida como passagens, transformações, desdobramentos da história da Amazônia.

Aldrin Moura de Figueiredo

Belém, janeiro de 2020.



# Introdução





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

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

A Semana abraça o seu inteligente cooperador.” (A SEMANA, 1924)

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

Trabalhou em diferentes frentes, pois além de caricaturista, atuou como músico e artista plástico, assim, podemos dizer que se tornou um operário da arte e, como tal, lançou seu olhar sobre diversos pontos: dentre eles, um merece destaque: o campo da ótica social, posto que seus trabalhos observaram os diversos problemas sociais vividos na capital do Pará, entre os quais o abastecimento de água, a carestia de vida e o transporte público.

O lugar de divulgação dos trabalhos de Andrelino Cotta fora, os magazines (*A Semana*, *Belém Nova*, *A Cigarra*) e o jornal (*Estado do Pará*). A maior parte desses semanários foi fundado com o objetivo de atender a demandas específicas, saindo de circulação rapidamente. Porém, a exceção ficou por conta da *A Semana*, magazine intitulado “revista ilustrada”, que trouxe aos leitores do Norte do Brasil uma forma interessante de

---

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

2 - José da Rocha Moreira nasceu no Ceará e faleceu em Belém do Pará. Nessa cidade, desenvolveu seus estudos. Foi redator da Folha do Norte e da revista *A Semana*, colaborando permanentemente na *Belém Nova*, revista que encampou a *Semana Modernista* de São Paulo. Publicou vários livros como *Brocatellos*; *Versos pagãos*; *Pompas*; *Pan*; entre outros. Informações disponíveis em: <http://www.fcp.pa.gov.br/images/dli/gbpav/espacos/obrasraras/pdf/cov.pdf> Acesso em: 3 nov. 2016.

repassar as informações. As revistas mostravam, além dos temas comumente debatidos pelos jornais, uma forma menos rigorosa de apresentar os aspectos gerais, como política, literatura e artes. Em suma, as revistas trabalhavam com os aspectos mundanos.

Foi na revista *A Semana* que vi, pela primeira vez, a figura do cametaense Andreelino Cotta. A primeira fotografia do artista foi estampada na página de apresentação do semanário publicado no dia 2 de julho de 1921. O rosto de um sujeito moço, com seu chapéu, vinha ao público leitor como o mais novo caricaturista, de singular habilidade no uso do “lápiz endiabrado”. Trouxe, segundo os redatores, a recordação de grandes nomes da caricatura paraense, haja vista que nomes consagrados das artes do humor tinham marcado a sua participação naquele magazine. As caricaturas produzidas especialmente durante os anos 1920, mostravam, segundo os redatores da revista, que, em pouco tempo, o jovem Andreelino Cotta deixaria a cidade de Belém para realizar aperfeiçoamento na área, como já havia acontecido com J. Arthur e Antônio Nascimento.

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

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

Sabemos que as caricaturas produzidas nesse contexto constituíram-se de uma visão intencionada da realidade, tanto é que Pinto Malaver (2014) é enfática ao mostrar

que elas remetem a uma rede completa de signos que se apresentam entre a consciência subjetiva e a consciência coletiva. Apesar de as caricaturas exibirem aspectos fragmentários do processo histórico, elas apresentam os acontecimentos eleitos pelo “*capricho o el humor del caricaturista*” (PINTO MALAVER, 2014, p. 278). Nesse sentido, como os espaços de divulgação das produções de Cotta estavam ligados a determinados grupos políticos, questiona-se: Até que ponto esse artista gozou de liberdade para construir suas narrativas visuais, sem sofrer perseguições e censuras?

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

Os magazines mostraram-se extremamente atraentes para os jovens intelectuais que seguiam os caminhos traçados pelos mais velhos, passando a ocupar postos importantes dentro dos semanários. Cotta, por exemplo, na década de 1930, chegou à condição de redator artístico, o que possibilitou uma atuação de maior alcance. Produziu imagens direcionadas ao circuito comercial, propagandas dos produtos a serem consumidos pelo mercado local. Sua presença nas redações dos jornais demonstrava a necessidade de ocupar posição firme no dia a dia local, nacional e internacional. O caricaturista cametaense tornou-se um dos principais nomes desse tipo de arte no jornal *Estado do Pará* e nas revistas *A Semana* e *Belém Nova*<sup>3</sup>.

---

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

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

Andreilino Cotta produziu representações, como alguém que apresentava o olhar didático de Belém; mostrou as precariedades vividas na capital do Pará. Assim, as imagens, além de possibilitarem aos leitores uma compreensão sobre a condição econômica vivida, também fizeram o público rir da “frágil modernidade” de Belém.

Para confirmar a precariedade apresentada pelo caricaturista, recorri à literatura. Dalcídio Jurandir, com o seu conjunto de obras, possibilitou compreender os momentos de desespero vivenciados na capital, mais precisamente a precariedade dos transportes e dos serviços públicos. Vale ressaltar que a maior parte das obras de Jurandir fazem parte de suas memórias, pois foram escritas anos depois de sua estadia em Belém.

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

As produções artísticas apresentam elementos os quais vinculam-se com os valores que estavam sendo construídos no contexto da consolidação da República brasileira. Tanto é que as caricaturas produzidas pelo artista cametaense abordaram diversas temáticas debatidas em todo o Brasil, ganhando as páginas de jornais e revistas de circulação nacional.

Este livro está dividido em quatro capítulos. No primeiro, debato os conceitos de

caricatura que foram utilizados no início do século XX e, de certo modo, orientaram a produção de Cotta. Para tanto, reforça-se essa concepção com a historiografia mais recente, de forma que a “arte da bizzarria” foi se consolidando enquanto um estilo artístico, capaz de levar ao público não leitor a compreensão de determinada situação.

Nesse capítulo, apresento um pouco da biografia de Cotta, sua formação, as relações sociais estabelecidas ao longo da sua vida em Belém e sua ligação com os grupos políticos existentes na capital. Procurei abordar a construção das caricaturas de Cotta como carregadas de objetivo, capazes de impactar negativa ou positivamente aspectos sociais da cidade.

No segundo capítulo, procuro demonstrar o cenário político vivido em Belém dos anos 1920, a importância dos periódicos na construção de conceitos e valores, especialmente nas páginas das revistas que apresentavam uma linguagem simples e estavam carregadas de imagens, ressaltando o termo comum para a maneira como a política paraense fazia-se na figura dos “politiqueiros”. Aliás, estes foram amplamente criticados, mas, decerto, exerciam importante atuação junto à formação de alianças políticas que garantiam a manutenção das estruturas de poder nas mãos dos grupos políticos à frente dos partidos, como o Partido Republicano do Pará – PRP. Diante desse quadro, visualizou-se elementos inseridos no cotidiano regional, tendo como base as revistas de destaque nesse contexto, como *Guajarina*<sup>4</sup>, *Belém Nova*, *A Cigarra* e *A Semana*. Volto a destacar, nesse capítulo, o lugar de Cotta na imprensa paraense e a sua atuação nos periódicos. O objetivo é apresentar a importância do artista na construção de valores e conceitos, levando em consideração a relevância das imagens e dos textos produzidos por Cotta.

---

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

O terceiro capítulo tem por objetivo apresentar a forma como Cotta viu a cidade de Belém logo após sua chegada à capital, bem como a utilização das caricaturas para criar representações capazes de dar conta da dinâmica social vivida na capital do Pará. Justamente nesse capítulo, dá-se ênfase à grande quantidade de magazines em circulação na cidade e que abriram espaços para o “lápiz endiabrado” do cametaense, lembrando, assim, a relevância das revistas responsáveis pela criação de certos padrões utilizados em diversos setores, como a moda. Também apresenta vários debates, como a questão de gênero ainda nos anos 1920. Vale ressaltar a questão ligada às ideias de identidade e literatura presentes nas páginas dos magazines, muitas vezes reforçadas com a reprodução de imagens.

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



# Capítulo 1





## 1.1. Caricaturas: conceitos e debates historiográficos

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

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

Mesmo com a utilização dos termos, visualiza-se algumas divergências quanto aos conceitos. Ivan Cabral da Silva (2008) afirma que o termo “caricatura” designava o campo geral do humor gráfico. Para ele, não havia subdivisões tão bem delineadas quanto as utilizadas atualmente, pois, nos salões de humor realizados no final do século XX, os curadores passaram a considerar a caricatura como uma modalidade do humor gráfico,

mostrava-se como um campo maior no qual estavam inseridos a charge e o cartum<sup>5</sup>.

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

Nesse sentido, quando iniciei o trabalho sobre Cotta, deparei-me com um caricaturista<sup>6</sup> bastante atuante no cenário paraense dos anos 1920. Muito jovem, iniciou de maneira acalorada a sua participação na roda intelectual do período e escolheu a caricatura como meio de ingresso numa das principais revistas de circulação local e nacional: *A Semana*. Inserido, viu seu nome com mais frequência nas páginas e mãos dos leitores; estes aguardavam as suas “endiabradras” caricaturas para rirem dos sujeitos e paisagens

---

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

6 - Apesar das conceituações sobre caricaturas, charges e cartuns apresentarem divergências e concordâncias, utilizamos, ao longo do trabalho, os conceitos de caricaturas atribuídos a Andreilino Cotta pelos seus contemporâneos. Para esses intelectuais, todas as imagens produzidas pelo caricaturista, independente de fazer referências aos homens ou à cidade de Belém, eram consideradas caricaturas.

caricaturadas. Cotta foi inserido na vida da imprensa paraense como um caricaturista de grande talento, que teria empolgado os redatores e o espírito dos leitores pela “graça e a fragrâncias” com as quais copiava a figura dos seus caricaturados, “não os expondo ao ridículo, e nem por isso deixando de arrancar um sorriso a pessoa que manuseia a revista” (MOREIRA, 1921).

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



**Figura 1.**A SEMANA: revista ilustrada. A vida fútil.

Belém, ano 4, n. 175, 13 ago. 1921

Segundo os redatores do magazine, Cotta deveria realizar seu aprendizado no Rio de Janeiro, na capital da República. Ele encontraria o lugar onde teria “uma educação

esmerada”, tornando-se nome “respeitável no manejo do lápis”. Nesse sentido, Cotta caracterizava-se como dotado de inspiração e portador de um pulso firme, sabia emprestar às suas produções “um humorismo delicioso”. Havia encontrado, em *A Semana*, o lugar para desenvolvê-lo com qualidade.

Nos anos 1920, uma das grandes questões sobre a caricatura residia em saber qual a finalidade e sua relação como arte séria. Cotta colaborou com esse questionamento, pois, na imagem da figura 1, mostrou um problema sério para os rumos da República brasileira, bem como o trato com os trabalhadores.

O papel do garçom é realizado pelo patrão, que questiona as consequências das greves. Chamava a atenção para os caixeiros ausentes, ficando os patrões obrigados a realizar os atendimentos aos clientes. Cotta demonstra, à sua maneira de ver, o contexto das greves enfrentadas no Brasil na década de 1920. Na imagem, vemos dois homens: o primeiro, bem vestido, de terno e chapéu, apresenta-se com o rosto preocupado, aguardando o atendimento. O salão, praticamente vazio. O garçom, além do bule, segura uma espécie de bandeja, volta-se com ar de lamentação para reclamar da situação vivida no momento. A questão da greve era séria e Cotta a relatou de forma humorada e melancólica.

As caricaturas serviam para apresentar situações provocadoras para a sociedade. Mostravam os males de forma humorada e isso levou a diversos questionamentos. Julião Machado<sup>7</sup>, em artigo publicado no jornal *O Paiz* de 20 de janeiro de 1920, questionou se a caricatura era uma arte e, ao mesmo tempo, procurou saber se o principal fim seria fazer as pessoas rirem. Para “muita gente esta verdade ainda pode parecer absurda e paradoxal. Não conviria vulgarizá-la e esclarecê-la o melhor possível?”. Confirmando sua tese, buscou sua definição em Paul Guartier, na sua obra de 1911, intitulada *Le rire*

---

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

*et la caricature*, em que afirmava:

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

A confusão, em virtude da qual a apresentaram como essencialmente folgada explica-se e até pode ser desculpada pelo frequente recurso que ela obtém e, sobretudo, obteve, da charge, ou exagero aviltante. Não só não provoca o riso inevitavelmente e a propósito de tudo – visto que há caricaturas que não fazem rir e até as há tristes – assim, as *Lorettes vieil les*, de Gavarni, ou o *Doux pays*, de Forain, nunca passaram como alegres, bem como *Le massacre de la rue Transonain*, ou *L'ordre régne a Varsovie* – mas ainda se pode acrescentar que a caricatura é triste de inspiração e triste de fundo, mesmo quando provoca o riso com o auxílio da charge, visto que a sátira se deve fixar essencialmente, sobre o lado feio das coisas e os que mais contradizem o ideal do artista, com exclusão de todos os outros (MACHADO, 1920, p. 3)

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

Ainda seguindo as referências de Herman Lima (1943, p. 5) acerca do papel desempenhado pela caricatura, ele a destaca como uma arma “dos tempos modernos” e “tão poderosa que dispensa os excessos da deformação e da distorção”. Porém, evidenciava-se, nas produções caricatas do início do século XX, justamente o excesso de deformação e distorção. A imagem caricata, em muitos momentos, tornou-se tão poderosa e chegou

a representar “muito mais do que o escritor, como no caso de Ângelo Agostini<sup>8</sup>”: tornou-se uma espécie de homem profético, pelas suas imagens, que representava as suas impressões dos momentos históricos vividos no Brasil Império, por exemplo.

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

Nesse sentido, a caricatura política apresentou-se, no caso brasileiro, como fonte de um realismo, como fundamento de uma arte diferente. Nesse tipo de arte, os desenhos apresentam elementos possíveis de observação do caráter físico e moral, embora na caricatura não exista caráter, segundo Herman Lima (1943). Em contrapartida, o desenho humorístico não se vincula à ideia de um desenho puro, pois não é, em muitos casos, concebido em toda a liberdade, mas sob o signo da imaginação. Por essa razão, as imagens caricaturais buscam, no desenho humorístico, o “nivelamento de classes”.

Nas palavras de Herman Lima (1943), havia uma espécie de aproximação, mostrando-se certo sentimento de prazer, contribuindo na formação artística das massas. O alvo das caricaturas são justamente o grande público: mesmo o homem analfabeto tinha acesso e, ao vê-las, poderia analisá-las, de acordo com os seus padrões. Nery (2011, p. 244) diz que, nesse caso, as imagens são apresentadas enquanto uma “peça pronta para

---

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

uma justa avaliação”, produzindo um efeito cômico manifestado por intermédio de análises implícitas e intensamente embutidas, levando o espectador a apreciá-las de maneira distanciada. Embora não tenha quaisquer identificações com o protagonista, o leitor vê a imagem e dela manifesta a sua impressão cômica da representação.

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



**Figura 2.** A SEMANA: revista ilustrada. Contos da Semana.  
Belém, ano 4, n. 195, 31 dez. 1921

As imagens humorísticas, principalmente a caricatura, para Herman Lima (1943), tendem a nivelar as classes. Para ele, elas podem assegurar ao leitor/observador o mesmo

sentimento de prazer, além de contribuir na construção de uma educação crítica acerca da representação, mesmo da massa geral das populações, porque são especialidades que, pela sua natureza e função social e política, dirigem-se e interessam a um grande público.

Na figura 2, o debate fica por conta dos valores cobrados pelos alugueis. Cotta mostrou a preocupação residente nas exigências do proprietário com ameaça à suspensão do aluguel das casas. O encontro, segundo o caricaturista, ocorre no passeio público, local onde diversos temas eram colocados em pauta. No caso da representação, os homens aparentam certa idade; pelos trajes, é possível afirmar que pertencem ao mesmo grupo social. A cena mostra ainda o conhecimento de ambos sobre o tema recorrente no dia a dia da sociedade local.

Partindo dessa consideração, Elias Thomé Saliba (2002) diz que as caricaturas são objetos capazes de gerar uma narrativa cômica. A produção do humor consiste na construção de um sentimento do contrário, “provocado pela reflexão, que não se oculta nem se converte em forma de sentimento como uma sombra” (SALIBA, 2002, p. 25). Vale destacar, seguindo essa análise, que as caricaturas são colocadas como construções carregadas de dados históricos e sociais. Assim, “a atitude humorística é vista como parte indistinta dos processos cognitivos, pois ela partilha, como o jogo, a arte e o inconsciente, o espaço do indizível, do não dito e, até do impensado” (SALIBA, 2002, p. 28). Como um elemento histórico, é possível identificar, na representação humorística, fontes capazes de construir racionalmente os elementos nela apresentados.

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

Com o crescimento significativo da imprensa no Brasil, os jornais carregavam, em suas páginas, imagens com traços leves e baratos, espelhando, em muitos casos, a maneira popular de se representar. Mostravam-se como um mecanismo de difusão de opiniões sintetizadas, nas quais as aspirações, as conquistas e a ideia do progresso ganhavam espaço e adeptos. Havia, por parte desses periódicos, uma ideologia manifestada pela maneira como apresentavam o seu estilo de escrita e a busca de um público leitor. Luciano Magno (2012), em sua obra sobre a história da caricatura brasileira, enfatiza a forma como a caricatura adquiriu relevância para a história nacional, ao construir narrativas capazes de demonstrar, de forma “mais expressiva que a palavra escrita” (MAGNO, 2012, p. 24), um conjunto de ideias em pouco espaço. Dessa forma, essa arte foi capaz de comunicar, de forma acelerada, os aspectos sociais e políticos, tanto é que, no Brasil monárquico, a liberdade de expressão foi considerável, pois permitiu, entre outros, o debate aberto acerca da República<sup>9</sup>.

A caricatura, ao ser construída, apresenta, como finalidade, a obtenção do bom riso, não degradando e mostrando-se superior, caminhando em direção à “civilização”; por outro lado, condenava-se quando era direcionada contra alguém visando única e exclusivamente à degradação de uma pessoa ou seu interesse (SALIBA, 2002). Por essa razão, a caricatura chegou a ser analisada, inclusive pelas demais ciências. Em matéria publicada em *O Jornal* de 11 de outubro de 1920, com o título de “A caricatura nos domínios da ciência: enquanto os colegas falam o professor Fernando Magalhães faz caricaturas...”, o autor do texto descreveu a atuação do médico e suas habilidades como caricaturista e considerou a caricatura como arte séria, em oposição aos que a consideravam uma “arte do ridículo”.

Sendo uma arte difícil de ser cultivada, em decorrência dos elementos que eram carregados, a produção caricata deveria assegurar ao espectador a possibilidade do riso imediato. Aprender o traço caricatural de uma pessoa não é tarefa simples; há momentos

---

9 - A busca da imprensa por leitores levou ao surgimento de vários periódicos que passaram a abordar as caricaturas em seus diversos momentos na história do Brasil. Sobre os precursores da caricatura no Brasil e sua consolidação, ver MAGNO, Luciano. *História da caricatura brasileira: os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 20122.

em que as expressões fisionômicas “se prestam admiravelmente para a caricatura, também é verdade que existem outras inteiramente inexpressivas, caras que nada dizem” (O JORNAL, 1920, p. 3). Por isso, seria necessário aproveitar os traços favoráveis dos caricaturados, mas, também, cabia ao artista descobrir características implícitas para serem utilizadas na obtenção do resultado cômico.

De acordo com a mesma fonte, como as caricaturas eram realizadas não apenas por profissionais, mas também por amadores, estes seriam os mais comuns, representavam “pessoas que por temperamento, não podem estar paradas”. No caso em questão, diversos amadores aproveitavam as situações para rabiscar imagens engraçadas. É natural, quando trata-se de um amador caricaturista, que as imagens construídas identifiquem-se com os elementos do seu cotidiano.

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

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

As caricaturas são, segundo Christie Davies (2011, p. 94), “objetos visuais e mate-

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

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

Apesar de ser considerada uma fonte histórica importante, o cômico apresenta-se enigmático para o historiador, pois não se pode assimilar esse tipo de produção de maneira linear. Ou seja, na representação, visualiza-se diversos elementos com várias interpretações e um determinado objeto submete-se a diversos aspectos, exibindo faces diferenciadas, em muitos casos, contraditórias. As caricaturas são, por si, ricas em análises, porém, difíceis de apreensão, mostrando-se, ainda, representações caricatas ambíguas e desafiadoras (SILVEIRA, 1996).

As imagens, em muitos casos, foram utilizadas tão somente como objeto ilustrativo. Com isso, “a abordagem histórica do material visual não está restrita à atribuição

de significação ideológica”. A produção de determinada época diferencia-se dos valores sociais do mesmo período. Quer dizer, o consumidor de imagens pode, de modo “inconsciente com a ideologia sociopolítica” (GASKELL, 1992, p. 260), acompanhar, de forma diferente, algo que se queria representar. Por isso, não há uma inclinação quanto à provocação política motivada a partir da interpretação dada à imagem nos dias atuais.

O sentido da expressão “caricatura” vem do latim “*caricare* e corresponde a ridicularizar, satirizar, criticar – antecede a ilustração gráfica” (SILVEIRA, 1996, p. 22). Diversos autores valeram-se, ao longo da história, da prática do humorismo e da sátira como meio de obter um maior número de leitores. Deformavam ou exageravam, nas suas produções, os sujeitos ou paisagens. Nesse sentido, a partir da segunda metade do século XVII, o verbo *caricare* adquiriu novo significado; como o sinônimo de “carga, peso”, a sua conjugação vinculava-se a descrever os desenhos carregados das figuras ilustres da época.

Esse tipo de produção dirigia formas de protestos, com a conjunção de ilustrações e pequenos textos contextualizados historicamente. Para ter uma ideia, na França, onde houve um “desenvolvimento espetacular da caricatura” e sua utilização como recurso histórico, “a palavra correlata é *charge*, que igualmente quer dizer fazer carga e até hoje é empregada para denominar o desenho humorístico” (SILVEIRA, 1996, p. 22).

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

A importância do caricaturista foi tão grande que ele se apresentou como uma espécie de juiz jogando com o retrato do sujeito, de modo a distorcê-lo com o objetivo de expressar o sentimento a seu respeito. Seguindo a análise, o segredo de uma boa caricatura, nas palavras de Gombrich (2000, p. 301), é “oferecer uma interpretação visual de uma

fisionomia que desde então não conseguimos esquecer e que a vítima sempre carregará consigo como um homem enfeitado”, deixando, na memória dos observadores, uma representação constantemente em movimento e capaz de reconhecê-la sempre ao vê-la, ou mesmo quando há elementos ligando à imagem construída do sujeito. Nesse sentido, todas as vezes, ao olhar a imagem, o leitor constrói um complexo processo no qual os sentidos possibilitam a interpretação a partir do reconhecimento imediato dos caricaturados. Por essa razão, as imagens carregam elementos que podem ser percebidos, como “espaço e tempo do evento, objeto ou tema enunciado” (LIMA, 2012, p. 31).

Silveira (1996, p. 31), ao realizar uma contextualização sobre a manifestação do humor pelo mundo, diz haver, inicialmente, a disseminação pela Europa, atingindo a Itália, principalmente os jornais “*Papagallo, L’Asino, paschino*”, preenchendo as páginas de muitos outros jornais satíricos, em seguida chegando a Bélgica, Portugal e outros países, além de ameaçar os Estados Unidos e a América do Sul. Praticamente todos os países foram atingidos pelo modo de apresentar os sujeitos e paisagens com outras características deformadas, tanto é que Lobato (1955, p. 7) registrou: “não há país onde a caricatura não visse em folhas periódicas como um gênero de primeira necessidade, indispensável ao fígado da civilização”. No caso brasileiro, vale destacar o papel desempenhado pelos aspectos simbólicos das imagens construídas por esse autor. O Jeca Tatu<sup>10</sup> confere uma espécie de vínculo de pertencimento, porque, ao conferir reconhecimento e autoestima, as imagens construídas do Jeca serviram para mobilizar tanto as campanhas políticas quanto as sanitárias (VELLOSO, 2011, p. 372).

No Brasil, a caricatura é vista como um elemento importante, constituindo-se, ao logo dos séculos, como um mecanismo de combate. O surgimento da caricatura nas terras brasileiras data do século XVII, principalmente com a literatura humorística (LIMA, 1943). Quer dizer, mesmo antes do aparecimento da principal revista de humor, *A Lanterna Mágica*<sup>11</sup>, havia publicação de caricaturas estampadas de forma avulsa e de

---

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

11 - Em 1844, Araújo Porto Alegre coloca em circulação *A Lanterna Mágica*, que se destacou enquanto um álbum anônimo, com 15 caricaturas atribuídas a Rafael Mendes de Carvalho e 23 cenas

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



**Figura 3.** A SEMANA: revista ilustrada. Fox-Trot.  
Belém, ano 6, n. 301, 26 jan. 1924

Os costumes, por sinal, foram um dos principais elementos representados por Cotta em suas caricaturas. Para isso, boa parte das imagens construídas para confrontar determinadas situações apresentavam-se ricas em referências aos padrões sociais constituídos. Em 26 de janeiro de 1924, *A Semana* publicou a imagem da figura 3, aparentemente

---

ou episódios, em 180 páginas. O periódico plástico-filosófico apresentava diálogos em prosa e cartas de cunho jornalístico endereçadas aos leitores. Para mais, ver ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. A comédia urbana: de Robert Macaire à Lanterna Mágica. Representações e práticas comparáveis na imprensa ilustrada no século XIX - entre o romantismo e o realismo. *Teresa*, São Paulo, n. 12-13, p. 174-191, dec. 2013. ISSN 2447-8997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/99349/97810> Acesso em: 27 mar. 2018. doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2013.99349>.

descompromissada, contudo, pelo conjunto da cena, mostra a relevância do poema, fazendo referência a um acessório tão comum no dia a dia dos homens belenenses daquele período. Havia, com isso, a intenção de construir um modelo social capaz de albergar novos padrões. Ao observar a mulher caricaturada, vê-se, primeiro, a intencionalidade de mostrar seus trajes e, segundo, a discordância com a grande bengala trazida no braço direito.

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

Diante dos questionamentos, visualizou-se que os conjuntos apresentados por essas imagens e textos serviram para atender a determinados anseios. Muitas vezes, não poderia ser dito, sendo expresso pelas narrativas visuais, contudo, no caso em questão, o texto é forte, pois o dito apresentava termos comuns aplicados aos homens comuns e ao corpo político, ou seja, a irreverência do texto e da imagem chegava aos juízes.

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

corajoso consentimento de amor...”. (TURIBIO, 1924).

Apesar de um número considerável de caricaturistas ter se instalado no Brasil, há certa unanimidade entre os pesquisadores<sup>12</sup>. A figura do caricaturista Ângelo Agostini é o grande nome dessa arte no Brasil. O pintor chegou no país em 1859 e seu trabalho ganhou contornos importantes, na medida em que lançou diversas críticas ao regime e aos sujeitos políticos da época. Nesse sentido, a “Nova História”, segundo Peter Burke (1992), proporcionou os usos de objetos produzidos e que passaram a ser compreendidos como história das práticas, dos saberes, das representações, do imaginário social, também como uma tentativa séria de incorporar os aspectos da vida cotidiana. E isso fica evidente nas imagens caricatas de Ângelo Agostini, porque o material visual produzido anteriormente foi admitido como fonte capaz de apresentar evidências do passado (GASKELL, 1992, p. 267).

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

As caricaturas mostram-se como elementos que, na sua composição, apresentam diversos temas sociais; em muitos casos, não isoladas, pois eram construídas para atender a determinadas ações e intenções. Apresentam-se, ainda, desafiadoras, porque serviam para alertar sobre os comportamentos desviantes, exibindo o desrespeito às normas e às regras. O caricaturista demonstra o seu olhar apurado, percebendo os deslizes cometidos pela população, por isso, a caricatura mostrava-se ousada e desestabilizadora (PESAVENTO, 1993).

---

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

Rogério Sousa Silva (2011) chama a atenção para as caricaturas produzidas por Raul Pederneiras<sup>13</sup>, que, assim como muitos outros artistas, permaneceu à margem das grandes instituições oficiais, como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a Academia Brasileira de Letras.

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

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

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

No Pará, os primórdios da caricatura inauguram-se com a chegada de João Carlos Wiegandt em 1870. Wiegandt iniciou suas atividades com dificuldade, mas de maneira intensa. Encontrou, na cidade de Belém, um clima propício ao desenvolvimento das suas atividades, ao mesmo tempo em que viu a capital do Pará cercada pelos avanços ocasio-

---

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

nados pelo boom da economia gomífera. Percebeu a necessidade de iniciar uma imprensa caricata, lançando, nas páginas dos periódicos, interpretações dos tipos políticos da cidade. Para Vicente Salles (2001), Wiegandt foi o pioneiro da caricatura no Grão-Pará e a sua atuação foi muito relevante, porque, mesmo com a implantação da República, foi “nomeado professor de desenho da Escola Normal e fez parte da primeira diretoria da sociedade propagadora de Ensino” (SALLES, 2001, p. 102).

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



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

O chapéu cobre-lhe parte da cabeça, mas é possível ver que a mão esquerda aponta para algo. Ali, o homem está bem trajado e caminha vagarosamente. O exagero da charge fica por conta das grandes e finas pernas. Nesse caso, o artista alemão encontrou, na cidade de Belém, o espaço propício ao desenvolvimento das atividades artísticas,

relacionando as feições políticas, econômicas e sociais com a caricatura, no contexto da *Belle Époque*.

Marcou presença, no estado do Pará, outro importante caricaturista, o artista russo D. O. Whidopff, que veio para a região justamente num momento interessante, pois havia um intenso “movimento artístico, mercê da presença de Carlos Gomes, da criação da Escola de Desenho e da fundação do periódico *O Mosquito*” (LIMA, 1963, p. 930). Esse artista destacou-se como uma das “mais fortes personalidades da caricatura moderna”, por isso, foi considerado como um sujeito de méritos universais, “verdadeira avis rara em nosso meio, quando o norte do País esplendia no auge do rush do ouro negro, infelizmente não se demorou entre nós, pois viveu em Belém apenas dois anos [1894-96]” (LIMA, 1963, p. 932).

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

Na cidade de Belém, Paolo Ricci (s. d., p. 257) dizia não haver caricaturistas como os existentes no Rio de Janeiro ou em São Paulo, por isso, “rigorosamente, nós não temos em Belém um caricaturista, a feição de Raul ou Calixto”. Contudo, no Pará, existiu um número considerável de caricaturistas que se destacaram por suas produções. Importa definir o entendimento sobre caricaturista.

Conforme o mesmo autor, na acepção comum, caricaturista seria o artista que, em traços rápidos, surpreendia o lado “cômico do indivíduo, o calcanhar de Aquiles, por assim dizer, da fisionomia do cidadão e o transporta para um retrato ligeiro com um

sainete”. Ou seja, o lado caricatural mostrava-se na frente da pessoa, nas pernas e em outros lugares mais escusos. O autor ainda questionava-se “por que não temos a rigor caricaturista?”, e respondia afirmando faltar a alma da caricatura, “a espiritualidade, traduzida num certo humorismo<sup>14</sup>”. Sem isso, não se mostraria qualidade na caricatura, pois a sua função seria a de corrigir ou demolir pelo espírito ridículo e deveria ser espirituosa, fazendo os observadores rirem.

Diante dessas afirmações, Ricci (s.d.) considerou nomes relevantes da caricatura atuantes na região, mostrando o quanto o seu trabalho foi importante. João Afonso Nascimento<sup>15</sup>, cronista importante para a história da literatura paraense, praticou a arte da caricatura, em especial quando narrou situações relativas ao carnaval<sup>16</sup>. A arte da caricatura, nesse caso, poderia ser realizada por um especialista ou mesmo um amador; não era o caso de JOAFNAS, pseudônimo de João Afonso do Nascimento, muito utilizado para referenciar as suas teses sobre as situações corriqueiras.

Na sua “Epístola a uma moça bonita”, JOAFNAS (1924), em resposta à sua “querida amiguinha”, destacou o quão satisfeito estava por ter recebido a carta com alguns questionamentos. Nesse momento, utilizou de narrativa textual e imagética para prender o seu público leitor e tocou em pontos centrais acerca do período carnavalesco e suas consequências: primeiro, pelas beatas, ao se depararem logo cedo com foliões retornando

---

14 - Obra não publicada, disponível na biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. O relatório *As artes plásticas no Estado do Pará*, de autoria de Paolo Ricci, foi entregue à Fundação Nacional de Artes – Funarte, provavelmente, ao final de 1978. Apesar de subvencionada pela instituição, não chegou a ser publicada por esta. Sua disponibilização em formato digital visa a facilitar o acesso dos interessados ao documento, considerando que não há nenhuma cópia deste disponível no Pará. Nota do digitalizador.

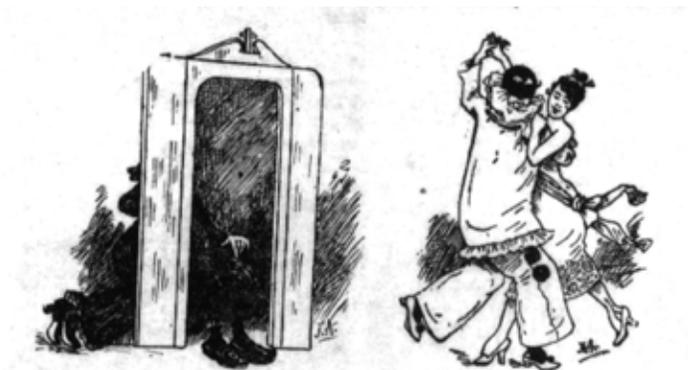
15 - Nascido em 1855, em São Luís, Maranhão, era autodidata. Estudou no Liceu Maranhense e dedicou mais de 50 anos de sua carreira à imprensa do Maranhão e das capitais do Pará e do Amazonas. Publicou diversos trabalhos, nos quais mostrou as suas várias facetas como tradutor, desenhista, jornalista, escritor, crítico literário, teatrólogo, crítico de arte e historiador. Faleceu em Belém, em 17 de abril de 1924. Informações disponíveis em: [www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202010/71890\\_Joao\\_Affonso\\_-\\_O\\_Homem\\_Que\\_Escreveu\\_o\\_Primeiro\\_Livro\\_d.pdf](http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202010/71890_Joao_Affonso_-_O_Homem_Que_Escreveu_o_Primeiro_Livro_d.pdf) Acesso em: 29 mar. 2018. Sobre a importância de João Afonso do Nascimento e a representação da história por meio da caricatura e da moda, ver FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Vestir a história: pintura, moda e identidade nacional na Amazônia, c. 1916-1923. *Histórica*. São Paulo, on-line, v. 53, p. 1-15, 2012.

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

das festas; segundo, pelo período sagrado, marcado pela Semana Santa, mostrando os impactos do preço do bacalhau “cotado a cinco mil réis o quilo”.



**Figura 5.** NASCIMENTO, João Afonso do. Epístola a uma moça bonita. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, ano 2, n. 57, 26 abr. 1924



**Figura 6.** NASCIMENTO, João Afonso do. Epístola a uma moça bonita. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, ano 2, n. 57, 26 abr. 1924

Interessante como a produção de JOAFNAS (1924) construiu uma narrativa na qual apresentou os elementos que marcam os primeiros meses do ano, ou seja, apresentou a grande festa do carnaval e seguiu com os elementos religiosos, como uma necessidade

de frequentar a igreja para realizar a confissão, passando pela figura de um Judas, até chegar ao baile em si. Desse modo, em quatro imagens, o cronista criou representações que, além de reforçar os seus argumentos, apresentavam, na narrativa visual, novos parâmetros sociais vivenciados no período.

No caso das charges da figura 5, vê-se o bacalhau e a figura de Judas, que seria malhado no sábado. Já na figura 6, o autor reforçava os elementos presentes ao acompanharem o seu texto, marcando a ideia da penitência, representada pelo confessorário, o padre e a moça ajoelhada. Na opinião de JOAFNAS, deveria convencer-se de que o século não admitia mais uma certa ordem de “ideias e de abusões” e os valores considerados como “dogmas irrefutáveis”, na opinião do autor, não eram mais aceitos, pois os tempos eram outros. As mulheres tinham um papel diferente, sendo apresentadas, enquanto sujeitos históricos, com seus novos hábitos e com a possibilidade de ir aos bailes carnavalescos.



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

JOAFNAS (1924) destacou que Pierrot apresentou-se com o seu amplo e comprido casaco e as suas “pantalonas fofas”; mostrou-se menos pecaminoso em comparação com os vestidos da “moda atual, que eram justo ao corpo como uma bainha de guarda-chu-

va”; as roupas eram em demasia decotadas, em todos os elementos, como o corpete e a saia, deixando à mostra “palmo e meio de perna”, sem falar nos saltos de dez centímetros de altura, forçando as mulheres a um modo de andar “que seria ridículo se não fosse comprometedor da reputação e da saúde”. Nesse sentido, é interessante perceber que o autor aproveita para lançar críticas ao tema da moda, que hora ou outra voltava à tona. O debate era feito em textos e imagens produzidos pelos literatos paraenses.

Além desses, outros nomes importantes construíram imagens caricatas, rendendo-lhes um espaço na galeria dos grandes nomes da história da caricatura do Pará. Nomes como Theodoro Braga<sup>17</sup>; Antônio Nascimento, o Ângelus<sup>18</sup>; Crispim do Amaral<sup>19</sup>; Eládio Lima<sup>20</sup> e Archibald Campbell deixaram uma intensa produção nos pasquins da virada do século XIX e XX, em especial os três últimos, que se dedicaram a produzir imagens satíricas e caricatas da sociedade belenense da época (NEVES, 2010). Apesar de não ter

---

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

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

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

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

conseguido imagens caricatas de alguns desses nomes, eles deixaram uma quantidade significativa de pinturas, que fazem parte de acervos particulares e públicos da cidade de Belém.

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



**Figura 8.** JOAFNAS. Para o natal. *A Semana*: revista ilustrada.

Belém, ano 2, n. 92, 27 dez. 1919

JOAFNAS (1927) contribuiu com uma imagem mais, capaz de apresentar um contexto interessante, como no caso do Natal. Traz um sujeito oriental, carregando um peru em uma mão e, na outra, um porco gordo amarrado, mostrando os dois animais

como as vítimas usadas nas famosas ceias de Natal. A alusão a Cristo manifesta-se em implícito e explícito e mostra o quanto a imagem pode dar conta de configurações capazes de apresentar um determinado momento histórico ou religioso, e assim por diante. A imagem, de certa maneira, torna-se uma espécie de padronização quanto ao Natal, o que pode questionar o autor a respeito da referência ao homem oriental, pois os valores ocidentais predominam em relação aos demais.

Até o ano de 1920, Eládio Lima mostrou-se produtivo nas páginas da revista *A Semana*. Uma série de imagens foi publicada; tocava em diversos temas, no entanto, o mais comum estava relacionado ao cotidiano e à moda. Esta última foi intensamente debatida ao longo do tempo: praticamente todos os caricaturistas colaboradores da revista apresentaram a sua análise sobre o tema. A maior parte das interpretações somavam-se a determinados textos, apresentando uma forte ligação entre as imagens e esses textos; o conjunto, reforçava a estrutura que se queria apresentar. Nesse sentido, a construção humorística reforça o caráter múltiplo com “alta capacidade de trânsito entre práticas culturais distintas” (SALIBA, 2002, p. 163).

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

Por isso, no caso brasileiro, a representação humorística, mais do que percepção e sentimento da ruptura e da contrariedade, foi também uma ética emotiva, uma epifania da emoção que se diluía na vida cotidiana, e só de vez em quando, tal como um breve in-

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



Figura 9. A SEMANA: revista ilustrada. A vida fútil.

Belém, ano 2, n. 94, 17 jan. 1920

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

### 1.3. Andreilino Cotta: formação, grupos e relações sociais

Andreilino da Costa Cotta (1894 - 1972) nasceu na cidade paraense de Cametá, em 30 de novembro de 1894. Filho de Roque da Costa Cotta e Olímpia de Leão Cotta, estudou música na Associação dos Artistas Paraenses e pintura na Academia de Belas Artes do Pará. Ocupou o cargo de professor do Conservatório de Belas Artes do Pará, fez música de câmara no Rádio Clube do Pará e deu recitais no Teatro da Paz. Foi membro da Orquestra Sinfônica Paraense, era violoncelista e compôs pequenas peças para seu instrumento (SALLES, 1970). Cotta destacou-se pela produção artística, sobretudo após a sua vinda para a cidade de Belém, ao que tudo indica, em abril de 1919, pois as primeiras referências ao pintor, na capital do Pará, estão nas páginas do jornal *Estado do Pará*<sup>21</sup>, na condição de professor do Instituto Siqueira Mendes, na vila do Pinheiro (atual distrito de Icoaraci).

Em Belém, Cotta iniciou seu trabalho na revista *A Semana*, exercendo ofício de caricaturista. O artista cametaense produziu diversos trabalhos carregados de simbologias amazônicas, como as telas que compõem o acervo do Museu de Arte de Belém. Cotta “fez parte de uma geração de artistas que militou no modernismo de um modo muito peculiar” (FIGUEIREDO, 2014, p. 28). Destacou-se, além de pela pintura, pela produção caricata, como copista de folhetos de cordel, os quais muitos foram publicados pela editora Guajarina. Figueiredo (2014) lembra que o pintor atuou como ilustrador do jornal *Folha do Norte* e da *Revista Pará Ilustrado* na década de 1940.

A formação de Cotta como pintor foi inteiramente no Pará, com os professores José Porfírio de Leão, José Girard e Clotilde Pereira. Ministrou a disciplina de Arte Decorativa no Colégio Lauro Sodré, marcando presença nos círculos intelectuais da cidade. Além

---

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

“Desde as primeiras horas da manhã, que o Pinheiro se mostrava festivo, aguardando a chegada do navio que conduzia a mocidade acadêmica que vinha comemorar a data alegre como é de praxe todos os anos. Notava-se na ponte municipal um profuso embandeiramento improvisados. Os jovens estudantes foram recebidos por uma comissão composta dos srs. Coronel Juvencio Sarmiento, Manoel B. de Araújo, professor Andreilino Cotta, pelo ESTADO DO PARA; Noberto Guedelho, Manoel Moreira da Silva, pela Sociedade D. Frei Caetano Brandão e inúmeras senhoritas”. (Grifo nosso).

disso, Cotta foi aluno do curso particular do professor José Porfírio de Leão (pensionista do estado em Roma) (RICCI, s. d.). Em 1931, fazia parte do quadro de funcionários da Escola Normal do Pará, na condição de professor de desenho.

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



**Figura 10.** A SEMANA: revista ilustrada. Caras e caretas.

Belém, ano 4, n. 169, 2 jul. 1921

Cotta ainda ministrou um curso de artes plásticas a partir da década de 1950 no Conservatório de Belas Artes, dirigido pelo músico e professor Adelermo Mattos. O curso restringia-se ao ensino da pintura por apenas um professor e era de “nível inferior a qual-

quer dos quantos cursos particulares de pintura” que funcionaram em Belém. Cotta era uma figura “*sui generis*”, “bom tipo humano”; como artista, todavia, “padecia do grave defeito da autossuficiência”. Paolo Ricci (s. d) criticava Cotta e enfatizava que este não comparecia à exposição de pintura alguma, “ainda que recebesse convite especial ou que a mostra fosse de um nome famoso, internacionalmente”. Para esse autor, Cotta considerava não ter mais nada a aprender com ninguém; era um pintor “incensado pelos poetas acadêmicos da cidade, pelos méritos de ser um pintor voltado exclusivamente para as coisas da região, para os temas telúricos”; o pintor das “Yaras, das Vitória Régias”, dos temas populares como os “Bois Bumbas, das Noites de São João” das paisagens amazônicas onde figuravam cisnes entre a fauna equatorial (RICCI, s. d., p. 326).as onde figuravam cisnes entre a fauna equatorial.

O autor citado afirmava que o “bonachão e bom amigo Andreolino Cotta”, como não ia à exposição de ninguém, também não criticava ninguém. Vivía da sua arte e deixava em paz a dos outros. Além disso, destacou:

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

Ressalte-se a intensa participação de Cotta como ilustrador e caricaturista no jornal *Estado do Pará*, desde os primeiros anos da década de 1920 até os anos 1950, onde publicou várias ilustrações da cidade de Belém, em especial das áreas periféricas. Outro ponto importante dessa produção reside nas críticas direcionadas às empresas que desenvolviam atividades essenciais na cidade, como o serviço de abastecimento de água, o transporte público feito pelos *bonds* e o fornecimento de energia elétrica.

A partir dos anos 1930, Cotta destacou-se pelas exposições de quadros produzidos

para participar dos salões de arte ocorridos na capital. Como caricaturista, foi responsável pela ilustração das páginas de vários órgãos da imprensa do estado do Pará. Ilustrou os tipos sociais presentes na cidade de Belém, como os vendedores de manga e as lavadeiras, mas dedicou boa parte do seu trabalho aos tipos carnavalescos e políticos. Não escondia de onde vinha a sua inspiração: boa parte do que produziu foi fruto das situações corriqueiras da cidade, como os alagamentos e a falta de limpeza. E, apesar do seu vínculo com os semanários, foi nos jornais que realizou duras críticas à forma como a administração local e estadual conduzia a política no Pará.



**Figura 11.** ESTADO DO PARÁ. Seguro morreu de velho...

Belém, 6 abr. 1924, p. 1

Cotta, com essa imagem, publicada no periódico *Estado do Pará*, demonstrou as suas habilidades ao focar em temas comuns que afetavam a população de Belém – o abastecimento de água foi apresentado como carência constante em várias partes da cidade. A representação mostra a construção da narrativa focada no personagem criado pelo caricaturista, o Zé, que apresentou-se como um sujeito curioso com o comportamento da população, em verdadeiro ato de desespero. Os populares buscavam assegurar a água

para o banho e para o café da manhã, pelo menos enquanto o verão não chegasse. As personagens da imagem buscam assegurar a água, com todos os recursos disponíveis; utilizam-se de latas, pratos e afins. O Zé, na janela, pede calma, para não irem com tanta sede ao pote. Quando olha-se para a torneira ao lado da casa do Zé, apenas poucas gotas de água caem, e a precária situação enfrentada pela cidade de Belém é mostrada a todos que leem o jornal.

Somava-se à falta d'água a ausência de saneamento: as ruas eram facilmente alagadas, o matagal prevalecia no cenário urbano; havia um conjunto de situações que ocasionavam problemas, como as doenças, vistas como responsáveis por várias revoltas na Primeira República Brasileira. Assim, ao construir esse tipo de representação, o caricaturista estava consciente do seu papel como alguém capaz de apresentar os questionamentos críticos sobre a capital do Pará.

Recém-chegado a Belém, Cotta deparou-se com uma cidade marcada pela crise econômica, tão preocupante para o estado, em especial pela desvalorização da borracha no mercado internacional. No entanto, mesmo diante da crise, havia uma dinâmica social que permitiu a inclusão desse pintor nas redações das revistas.

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

As charges iniciais provocaram “comentários simpáticos” do público leitor do magazine e o “lápiz endiabrado do jovem caricaturista”, pela forma de expressão de suas imagens, fez com que os editores recordassem Antônio Nascimento, o Ângelus, nome responsável pela ilustração de diversas revistas. A partir desse momento, passaram a estampar “sempre com agrado” as imagens produzidas por Cotta (MOREIRA, 1921).

Cotta conviveu com presença constante de pintores, músicos e uma efervescência

teatral muito forte em Belém. Os anos de 1920, apesar de marcarem um momento de crise para a economia do estado, não impediram o aumento das atividades artísticas vivenciadas na capital do Pará; o cenário era favorável às apresentações das companhias teatrais. Nas páginas da revista, eram comuns as fotografias dos espetáculos realizados no suntuoso Teatro da Paz ou mesmo no *Palace Theatre*<sup>22</sup>. Vê-se que o momento de crise econômica levou os intelectuais e a elite local a assegurar determinados valores, bem como a manter atividades voltadas para reforçar as ideias de “modernidade e civilização” com a realização de atividades culturais.

O sucesso dessas atividades era tamanho que as fotografias de artistas de diversas áreas circulavam nas páginas dos jornais e revistas. Na figura 12, temos a fotografia da bailarina brasileira. Apresentada para a elite paraense, a fotografia ocupa lugar central na página do magazine e o texto constrói argumentos comparativos. Há, nesse caso, um elemento caracterizador do cenário, pois, ao apresentar a bailarina, o texto enfatizou ser a brasileira cheia de talentos e valores caracterizadores da “civilização”. Em decorrência dos seus atributos, a formosa bailarina havia se apresentado em várias cidades brasileiras, incluindo a capital da República. Ela destacava-se pela desenvoltura, “pelos seus dotes artísticos e a sua qualidade de brasileira” (A SEMANA, 1922).

O que seria, afinal, essa “qualidade de brasileira” na apresentação do texto? Ora, havia, nos primeiros anos de implantação da República, a necessidade de criar representações que estivessem ligadas à ideia de nação. Por essa razão, fazia-se necessário construir uma narrativa na qual a imagem da bailarina fosse o centro do debate, em oposição ao argentino “Del Mastro”, que foi apresentado como “bailarino acrobático e de salão” (A

---

22 - O *Palace Theatre* estava localizado dentro do Grande Hotel, que foi inaugurado em 1913. Pertencia à firma Teixeira Martins, que também era proprietária do Cinema Olympia. Foi construído pela firma Salvador Mesquita & Ca, uma das grandes construtoras do Pará na época. No final do ano de 1913, foi inaugurado, no espaço do Grande Hotel, o *Palace Theatre*, lugar importante de artes cênicas, que recebeu companhias e artistas do sul do país e do exterior, como Ítala Fausta, Eva Stacchino, Vicente Celestino e outros. Carneiro (2016) destaca que, nesse espaço, desenvolvia-se atividades de cinema e teatro. “O *Palace* contava com a presença de vários camarotes localizados na parte superior do prédio e as frisas, espécie de camarote que ficava um pouco acima das cadeiras de madeira utilizadas pela plateia.” Para mais, ver CARNEIRO, Eva Dayna Felix. *Belém entre filmes e fitas: a experiência do cinema, do cotidiano das salas às representações sociais nos anos de 1920*. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2011. Em especial, o capítulo 2.

SEMANA, 1922). Isso era uma forma de adjetivar a jovem brasileira como uma artista digna de admiração pela forma ou maneira como cultivava a sua arte; construiu-se a ideia de que a moça era diferenciada e superior do ponto de vista das artes cênicas.

A partir do texto, fica evidente a necessidade de apresentar a moça brasileira em oposição ao homem argentino, tratando-se de uma oposição quanto ao gênero e, principalmente, em relação às duas nações. Assim, a ênfase fica por conta do “nacionalismo”, o qual deveria sobrepor-se a quaisquer outras referências. Nesse sentido, as ideias relacionadas tanto à nação quanto ao ideário de “civilização” ganham destaque, mostrando claramente a condição da cidade Belém como lugar de atração dos valores artísticos e modernos da sociedade.

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

Os primeiros anos do século XX, na cidade de Belém, foram marcados por uma agitada vida cultural. Belém, havia tempos, passava por um intenso processo de atividades artísticas, manifestado pela enorme quantidade de exposições de arte realizadas na cidade desde os primeiros anos do século XX. Nesse clima de alteração proporcionado pela República, em 1901, Belém “viu nascer a galeria de arte” com a exposição de Custódio de Azevedo, nome que ficaria célebre em toda a década de 1910 (FIGUEIREDO, 2002; CASTRO, 2012, p. 82).

A produção artística criou a “atmosfera de um objeto”, segundo Flávio de Carvalho (2014, p. 53), em que a narrativa gera uma espécie de recordação proporcionada pelos objetos oferecidos aos observadores, porque estabelece uma ligação entre “as camadas profundas do inconsciente”, conduzindo os sujeitos a buscarem, nas profundezas das suas recordações, lembranças de um determinado tempo. Considerando as produções

desse contexto, o pintor “verdadeiramente inteligente jamais termina a sua obra e a grande beleza da pintura automática, super-realista, está no ineditismo sempre novo que apresenta” (CARVALHO, 2014, p. 86). Nesse sentido, Cotta produziu certa recordação a partir da interpretação das suas caricaturas.



**Figura 12.** A SEMANA: revista ilustrada. Artes e artistas: Bela Yara.  
Belém, ano 5, n. 218, 17 jun. 1922

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

Leopoldo Waizbort (2015) chama a atenção para a forma como os elementos são representados. Os artistas constroem as suas representações partindo de formas de figu-

ração já existentes, que são “reprocessadas” de acordo com as necessidades das expressividades. Por essa razão, “não é uma memória social que é pura e simplesmente evocada, mas também um conjunto de representações materiais disponíveis” (WAIZBORT, 2015, p. 12). Nesse sentido, o deslocamento do interesse, por parte do pintor, segue os modelos disponibilizados nos elementos produzidos anteriormente, passando por um processo de adequação, em que é possível perceber o que Hobsbawm (1997) denominou de “permanências e rupturas”.

Seguindo essa direção, o processo o qual Leopoldo Waizbort (2015) chama de “perspectiva trans-histórica” mostra uma consolidação das análises ao longo do tempo pela maneira como as perguntas são colocadas, buscando-se sempre a compreensão das formas de expressão humana, principalmente “a dimensão simbólica envolvida nessas formas de expressão e a memória que opera nesses processos de armazenagem, manutenção, transmissão e transformação” (WAIZOBORT, 2015, p. 13). Sendo assim, no conjunto das interpretações constroem-se os símbolos, capazes de carregar experiências, bem como de apresentar intensidades verificadas na cultura humana. Por isso, o homem é capaz de exprimir seus sentimentos e ações em diversos momentos, buscando constantemente esclarecimento acerca dos elementos simbólicos construídos ao longo do tempo e espaço.

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

O processo que leva à construção de símbolos mostra-se como energia conservada, e surge das experiências humanas de caráter intenso e primordiais. Nesse sentido, dois

elementos são essenciais para o entendimento: expressão e orientação; por isso, as duas representam uma relação do ser humano com o mundo vivido. Sendo assim,

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

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

Por isso, a realidade vivenciada em Belém possibilitou, ao pintor Cotta, um contato com as artes plásticas. Embora contasse com 25 anos em 1919, os eventos que ocorreram na cidade durante as décadas de 1910 e 1920<sup>23</sup> marcaram a maneira de ver a sociedade paraense desses primeiros anos de sua estadia. O caricaturista deparou-se com uma cidade que construía elementos caracterizadores da nova política brasileira e paraense. E, mesmo não sendo a república dos sonhos, para muitos, havia marcado profundamente as mentalidades paraenses do início do século.

Houve uma série de manifestações de caráter cívico, realizadas por intermédio das festas republicanas, denominadas por Geraldo Mártires Coelho (2002, p. 132) de “Culto

---

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

patriótico e liturgia cívica”, onde ocorriam as realizações de cerimônias de exaltação à República. Para tanto, o imaginário de ordem, aliado aos símbolos, buscava construir uma representação exemplar para a população paraense. Não à toa, houve, nos primeiros anos de implantação do novo regime, uma quantidade significativa de concursos visando a construir signos representativos, como o monumento à República e o monumento ao Congresso Político de 1903<sup>24</sup>.

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

#### 1.4. Andreelino Cotta: caricaturas de impacto social

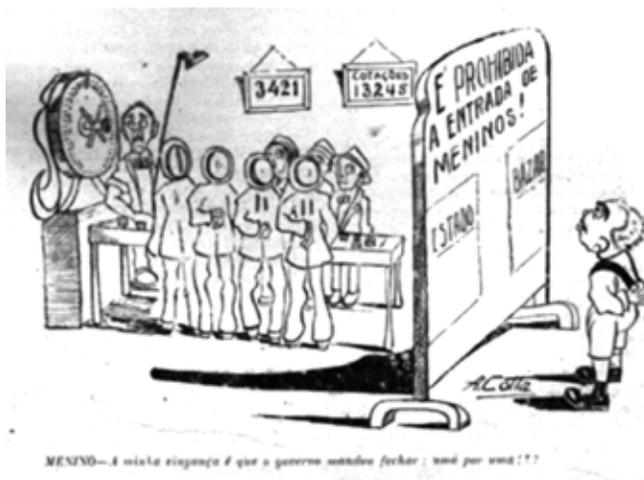
Com base nas afirmativas apresentadas, Cotta iniciou sua aventura de caricaturista. Produziu imagens impactantes que se conectavam com práticas, materiais, ideias e sua dimensão simbólica. Contudo, percebe-se haver, em relação ao pintor, partindo da análise de Le Goff (2013, p. 390), “esquecimentos e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

A primeira caricatura de impacto de Cotta reproduzida em *A Semana* toca num dos principais problemas da sociedade brasileira: os jogos de azar. Essa prática mostrava-se eficaz, atraindo, além dos adultos, os jovens. Contudo, para o governo do estado, era necessário acabar com essa prática; no entanto, havia um dilema. Segundo Sousa Castro, o jogo era destacado como contravenção punível, mas a população o havia adotado

---

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

como uma prática comum. Em relatório apresentado ao Congresso Legislativo do Pará em 7 de setembro de 1921, solicitava-se “providências necessárias e oportunas” (PARÁ, 1921, p. 66).



**Figura 13.** A SEMANA: revista ilustrada.  
A vida fútil. Belém, ano 4, n. 176, 20 ago. 1921

A imagem da figura 13 é reveladora. Aponta a intensa participação de homens públicos na prática dos jogos de azar, seja pela maneira como estão representados ou mesmo pela força como o discurso do governador Sousa Castro foi apresentado na mensagem ao Congresso. Por seu turno, o menino da representação também era participante da jogatina, mas tinha sido excluído do processo por força do que foi determinado pela legislação, a qual proibiu a entrada de menores nas salas de jogos. O menino ressaltou: “a minha vingança é que o governo mandou fechar; uma por uma!??”.

A jogatina amplamente praticada pelas camadas populares, ao lado do consumo de bebidas alcoólicas, era considerada, pelas autoridades políticas, como elemento capaz de proporcionar a desorganização e a incitação à indisciplina, justamente quando buscava-se valorizar a família, o trabalho e a disciplina. O jogo do bicho estava atrelado às camadas populares e deveria ser combatido; contudo, às elites, eram permitidas outras práticas da jogatina. Assim, ao voltar os olhos para a figura 13, o público participante

apresentado por Cotta é das classes abastadas. A confirmação dessa afirmativa é possível pelas suas vestimentas, mostrando uma clara oposição ao discurso das elites políticas

Pela maneira como as informações são inseridas na imagem, pode-se ver duas palavras essenciais para a consideração: os termos “Estado” e “Bazar” dão uma dimensão dos participantes da jogatina. Ou seja, desde agentes públicos a funcionários da iniciativa privada apostavam em jogos. Os lugares onde muitos funcionavam eram clubes frequentados pela elite e, na sua maioria, não recebiam a fiscalização das autoridades.

Fabiana Lopes da Cunha (2008, p. 327), referindo-se ao Rio de Janeiro, chamou a atenção para os clubes dominando a cidade: “enquanto certos espaços e jogos eram permitidos à elite”, por outro lado, os que eram praticados pelas classes populares, como o jogo do bicho, “eram combatidos pela força policial”. No caso da representação, Cotta coloca-se lado a lado com a ideia dos republicanos de combate à prática feita pelas camadas populares, contudo, tolerava aquelas praticadas pelas elites, embora, na sua representação, o menino, que a partir de então não tem acesso aos espaços, pois é “menor”, deslumbrasse-se com a possibilidade de todos esses serem fechados pelo governo.

A fala do menino é forte, porém, a mensagem é finalizada com interrogações, as quais podem levar o observador a questionar se de fato os espaços serão fechados, embora a legislação da época tivesse previsto maneiras de combater isso. A forma como a frase é atribuída por Cotta ao menino mostra que não ficou evidente o caráter combativo aos lugares frequentados pela elite paraense dos anos 1920.

Humberto de Campos (1982), fazendo referência aos jogos de azar praticados na Argentina, especialmente em Buenos Aires, afirmou que as massas populares não desprezavam, nas horas “graves” da República, momentos de descontração, nos quais envolviam as jogatinas, uma espécie de “recreio do espírito”, e como o povo daquela cidade “gosta de teatro”, o governo procurava distraí-lo, subvencionando as atividades teatrais na capital mesmo diante da crise econômica que os ameaçava; voltava-se as atenções para todas as artes e indústrias. Visualiza-se, a partir das informações trazidas por Campos (1982), uma espécie de política do “pão e circo”<sup>25</sup>, na qual o entretenimento serviria

---

25 - A expressão “pão e circo”, segundo Pedro Paulo Abreu Funari (2011), em seu livro *Grécia e Roma*, evidencia o poeta satírico latino Juvenal como o “criador” da expressão, incorporada aos dis-

como um momento de descontração numa República em crise.

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

O governo da Argentina vivia uma espécie de ditadura, nas palavras de Humberto de Campos (1982), e, como de costume, utilizava-se dos atributos da força, resolvendo “acabar com esses disfarces cosmopolitas do vício” invadindo as sedes dos clubes “de súditos do Rei de Copas e da Rainha de Paus”. Após flagrar as atividades consideradas ilegais nesses espaços, “fechou sumariamente” o clube francês e o brasileiro, além de outros considerados suspeitos. No entanto, em pouco tempo houve a reabertura das

[...] suas janelas e uma banda das suas portas. O dinheiro destinado aos advogados administrativos e às autoridades desonestas havia sido recebido diretamente pela Polícia, a qual organizou com ele, segundo me informaram, uma caixa, cujo produto é empregado em obras de beneficência e de conveniência pública, entre as quais se encontram as empresas teatrais. Se o vício é invencível com o seu ouro, que esse ouro tenha, então, destino honrado, servindo ao povo, de cujo sangue se sustenta. (CAMPOS, 1982, p. 150).

No caso de Belém, o governo de Sousa Castro via as dificuldades enfrentadas pela polícia para satisfazer os preceitos legais, bem como a opinião pública, caracterizada como “variante e contraditória”. O jogo, na opinião do governador do Pará, era “uma praga” e um mal social, além de representar tudo quanto havia de ruim e de prejudicial;

---

cursos dos pesquisadores modernos que defenderam a tese de manipulação do povo romano através da política implantada pelos Césares, ou seja, a distribuição de trigo, o “Pão”, e os espetáculos públicos oficiais, o “Circo”. Para Funari (2011, p. 114), “o estado fornecia trigo gratuitamente, todos os dias, a quase duzentas mil pessoas. Essa política servia basicamente para manter a população pobre da cidade sob controle, submissa”.

no entanto, a sociedade adotava essa prática, favorecendo sua existência. Sousa Castro enfatizou que o moralista que “o desprestigia quando lhe convém e em aparecia tão somente, há de concordar que um termo médio deve ser a preocupação do legislador”. Diante da situação fática vivenciada pelos estados, foi aprovado o Regulamento Federal, “atualmente em execução” (PARÁ, 1921, p. 67). Nele, encontrava-se o artigo o qual reconhecia a competência do estado para tributar o jogo.

A Lei nº 3.987, de 2 de janeiro de 1920, dava à União o poder de tributar em 15% as entidades autorizadas ao funcionamento dos jogos; para tanto, definia um conjunto de regras a serem observadas pelos seus diretores. Seguindo o estabelecido, em especial pelo artigo 14 da referida lei, teriam permissão para executar as práticas dos jogos sem serem admoestados pelo estado:

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

§1º Prévia licença da autoridade respectiva.

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

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

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

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

§6º Uma vez licenciados e sujeitos a taxa de 15% os clubs e casinos poderão funcionar sem que incidam nas disposições das leis penais relativas ao jogo<sup>26</sup>. (BRASIL, 1920, grifo nosso).

---

26 - Lei 3.987, de 2 de janeiro de 1920, criou o Departamento Nacional de Saúde Pública, subordinado diretamente ao Ministro da Justiça e Negócios Interiores. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1920-1929/lei-3987-2-janeiro-1920-570495-publicacaooriginal-93627-pl.html> Acesso em: 5 abr. 2018.

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



Figura 14. ESTADO DO PARÁ. Um “cometa” que... passou!  
Belém, 1º set. 1927, p. 1

A figura 14 foi publicada, aproximadamente, seis anos após as atividades do poder

executivo de combate à prática da jogatina. Percebe-se, contudo, que o combate iniciado em 1921 não surtiu o efeito esperado pela administração estadual. No jornal *Estado do Pará*, a caricatura mostra as forças policiais agindo de maneira firme, com o objetivo de pôr fim ao divertimento. Por isso, a figura do Zé questiona o guarda sobre a fogueira de S. João realizada pelo estado para pôr fim às atividades lucrativas, pois “me felicitava o bolso”. Quer dizer, esse tipo de atividade era muito comum nas ruas da cidade.

Ao analisar a representação, percebe-se o predomínio do jogo do bicho, porque os símbolos representativos da jogatina estão sendo queimados na fogueira. Apesar de não identificarmos o autor da caricatura, ela aponta para um problema levantado por Cotta. De modo geral, a imagem caricatural apresenta-se extremamente relevante para se compreender o contexto histórico vivido na cidade de Belém. Nesse momento, o principal caricaturista do periódico era Cotta, deixando clara a possibilidade de ser o autor da imagem. Nesse tipo de produção, na qual apresenta-se uma crítica forte à forma adotada pelo governo para combater as atividades do jogo, o autor não assina a imagem, possivelmente pelo receio de ser perseguido.

Com a primeira caricatura de impacto social (figura 13), Cotta mostrava-se representativo e combativo. *A Semana* publicava, em suas páginas, questões conjunturais da política interna brasileira; por essa razão, a construção de imagens capazes de apresentar elementos sociais interessantes mostrava-se como uma espécie de consolidação de “representações propagadoras dos valores do novo regime” (MARTINS, 2008, p. 127). Assim, as páginas das revistas deveriam confirmar o ideário de república marcado pela utopia da “Ordem e do Progresso”.

Por conseguinte, as revistas complementavam as críticas do dia a dia ao disponibilizarem informações variadas, apresentando, em muitas ocasiões, comentários de interesse do povo. Os magazines tornavam-se o lugar de representação leve, porém, provocadores do riso por quem os folheava. Para muitos críticos, o abrir das revistas mostrava uma nacionalização da caricatura.

“(…) Com Raul a caricatura se nacionaliza. Formou com Calixto e Raul a *isigne* trindade da garantuja brasileira. Até que Calixto e Raul começassem a encher com

seus bonecos a imprensa ilustrada, essa arte humorística andara no Rio de Janeiro em mãos estrangeiras, ou secundária e pobre, imitava sem lustre os mestres franceses. Foram eles que deram autonomia, originalidade, fibra e graça (...). (LIMA, 1963, p. 1012).

As imagens caricatas de Cotta tinham ligação com determinadas informações ou contextos históricos, como no caso da figura a seguir, reproduzida em 13 de agosto de 1921 nas páginas de *A Semana*, em que apresentou um velho em “Meditação” e sua preocupação recaía sobre a organização do próximo carro alegórico para o carnaval.



**Figura 15.** A SEMANA: revista ilustrada. A vida fútil.  
Belém, ano 4, n. 175, 13 ago. 1921

Evidentemente, o velho de bengala e chapéu caminhava a passos lentos, demonstrando certa reflexão não apenas do personagem, mas do próprio chargista, que acompanha o carnaval como um dos grandes eventos da cidade de Belém. O olhar longínquo aliado ao grande bigode criava um tipo característico produzido por Cotta. A sua representação é engraçada, mas não ofende; há preocupação tão somente com o carro alegórico para o “próximo carnaval”. A partir disso, questiona-se: Por que Cotta construiu uma imagem com essa temática? O carnaval havia mudado, segundo os contemporâneos do pintor, apresentando novos elementos, como os carros alegóricos representantes da

modernidade e responsáveis por gerar desconfortos, em especial aos mais velhos, que se sentiam ofendidos com as inovações trazidas pelos novos tempos.

O caricaturista, a partir de então, destacou-se pela intensa produção de imagens, e elas recheavam as páginas do semanário *A Semana* e do jornal *Estado do Pará* com temas variados incorporados. Os problemas econômicos que assolavam a *urb* ganhavam espaço cada vez maior pelo lápis do artista cametaense.

Na edição de 14 de janeiro de 1921, a revista apresentou uma caricatura na qual Cotta destacou o preço da farinha em constante aumento. Na figura, o Zé, que representava o povo, de modo desesperado, questionava a pressa da farinha em subir a escada, a qual representava a elevação dos preços desse produto no comércio paraense. A farinha é considerada essencial da dieta da população do Pará, visto ser consumida com diversos outros acompanhamentos, como o açaí e o peixe<sup>27</sup>.

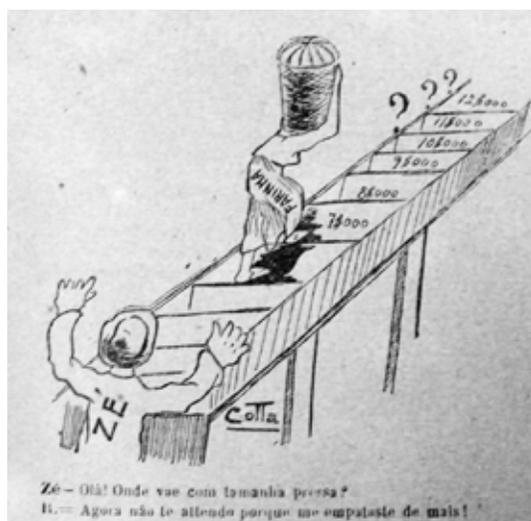


Figura 16. A SEMANA: revista ilustrada.  
Belém, ano 4, n. 197, 14 jan. 1922

27 - Corrêa (2010), em tese de doutorado, analisando o contexto cultural de Belém entre as décadas de 1920 e 1940, destaca a importância da farinha e de seus acompanhamentos para o dia a dia da população periférica da cidade, mostrando o quão importante era o produto para a dieta local. Ver CORRÊA, Ângela Tereza de Oliveira. *História, cultura e música em Belém: décadas de 1920-1940*. Tese (doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

O aumento constante do preço desse importante produto afetava boa parte da população belenense. Vale destacar que a cena apresenta a farinha como uma mulher, simbolizando a carestia de vida, a qual afetava os habitantes, em especial, da periferia da cidade e do interior do estado. Com o aumento, não se sabia, pela caricatura de Cotta, dos preços possíveis a serem alçados com o passar dos dias, por essa razão a preocupação do caricaturista.

Embora essa imagem tenha sido publicada de modo isolado nas páginas do magazine, não havia, ao longo das páginas, quaisquer textos indicando ou vinculando a representação, demonstrando a liberdade que Cotta tinha ao construir as suas narrativas visuais sobre os problemas marcantes da cidade. Pode-se considerar que, nesse momento, o caricaturista tinha “vocação para negociar, permutar e trocar” (MATTOS, 2010, p. 15), possibilitando a construção de elementos os quais atendiam aos interesses da revista.

Por sinal, os redatores do periódico *A Província do Pará* estampavam a sua preocupação com a carestia de vida. O problema assolava a população do Pará, tanto que o consideravam uma “imprecação dolorosa e estarreciante”, pois aniquilava os empreendimentos, ou seja, encarecia os gêneros alimentícios de primeira e “inadiável necessidade” (COHEN, 1924, p. 1). O redator, identificado como J. B. Cohen, explicava a situação na sua residência.

Primeiro, diante da situação econômica vivida pelo estado, o redator teve a ideia “quase genial” de normalizar a vida, distribuindo matematicamente os recursos auferidos com o suor do seu trabalho. Todas as despesas foram organizadas e, mesmo diante dos meses de trinta e um dias, era obrigado a fazer “absoluta abstinência, mas ainda quando estava diante de um fevereiro como o da “enormidade do atual”. Segundo, como a sua família era composta de oito pessoas, o padeiro deixava oito pães, diariamente, enquanto o quitandeiro trazia um cartuchinho de manteiga de “cujo cheirinho, todos inspiramos uma porção”. A crise e a carestia de vida eram tamanhas e causavam alteração no cotidiano dos habitantes de Belém, modificando o seu comportamento. O autor do texto achou por bem destacar o valor do pão:

Há dias, porém, depois das oblações matinais, dirigi-me a sala de jantar e, notando

que sobre a mesa só estavam o bule de café, o açucareiro e as xícaras, gritei a criada. Gertrudes, que é dos pães?

Estão na mesa, patrão.

Aqui só está o café! Tornei-lhe amuado.

Vem a criada, veio a mulher, vieram os filhos! Procuramos, catamos; nada! Rezamos e imploramos até aos espíritos de toda casta que nos mostrassem onde estavam os pães e a manteiga... e nada!

Afinal, cansados e desiludidos, concordamos em considerar fevereiro mês de 31 e... fomos ao café simples...

Terminada a refeição, estava a Gertrudes retirando as louças quando o meu filho que é angelicamente travesso, esgaravatando com um garfo a fenda intersticial das taboas da mesa, fez saltar qualquer coisa que se foi alojar no olho esquerdo da Gertrudes.

Grita a criada, Corro. Estabelece-se a confusão!

Patrão, o menino cegou me!

Como? atirou-me uma coisa no olho

Com a delicadeza e cuidados exigidos pela região, arreganho as pálpebras da paciente e, efetivamente observo que um corpo qualquer lá se achava encravado na goteira lacrimal da criada.

Com a ponta de um lenço retorcida, retiro o corpo estranho, cuja forma de bago de café chamou a minha atenção.

Pois, que pensam os leitores era aquilo? Nada mais, nada menos que um pão de 200 réis...

Estava decifrado o enigma...

Efetivamente, lá se ocultavam na greta o resto dos pães e o cartuchinho de manteiga. (COHEN, 1924, p. 1)

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

população.

O debate sobre o tema tornou-se comum, fosse pela literatura ou pelas artes. Aliás, a carestia de vida era um dos temas mais focalizados pelos caricaturistas (LIMA, 1963). Esse tema há muito ocupava as páginas de jornais e revistas. Isso é interessante do ponto de vista da produção caricata, já que havia constantes representações, quase que diariamente, de imagens abordando diversos problemas.

Na figura 17, o Zé, criado por Cotta, ganhou uma nova representação. Apareceu em 1924 nas páginas do jornal *Estado do Pará*, a figura sendo apresentada com aspectos sertanejos, lembrando uma espécie de vaqueiro marajoara, atacando, de forma violenta, a “Carestia da vida”, pois lançava-se sobre o evento econômico. A representação é interessante na medida em que destaca um diálogo com Hermes, o deus grego do comércio, que observa de longe a atuação do Zé.

O Zé vaqueiro pede que a “cobra” volte e solicita intervenção do “Seu Commercio para que mate o bicho”. No entanto, Hermes afirma ser a carestia uma “cria cá da casa”, sendo enfático: “acostuma-te com ela”. A cena é interessante pela forma como o símbolo do comércio observa a ação do Zé; em ato de desespero, comenta não ter medo, contudo, é preciso resguardar-se para não ser confundido com o “Zé das Pretas”<sup>28</sup>.

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

Na imagem, verificamos que Hermes posiciona-se de forma impositiva: apoia o

---

28 - José Antônio Ferreira da Silva, conhecido como o Zé das Pretas, era comerciante em Mosqueiro e ganhou notoriedade pelo fato de sua herança ter desaparecido. O caso foi parar na 4ª Vara e tinha como acusado Manuel Peres, que residia à travessa São Matheus. O promotor do caso, Dr. Francisco Pereira Brasil, havia solicitado ao juiz o arquivamento das diligências policiais, o que foi negado pelo magistrado, Dr. Dantas Cavalcante. Contudo, não conformado, o promotor representou ao desembargador Procurador-Geral do Estado, que mandou que as diligências fossem arquivadas no Ministério Público. O caso foi noticiado nos periódicos e recorrentemente aparecia nas páginas das revistas de Belém (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 1924, p. 1).

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



Figura 17. ESTADO DO PARÁ. Belém, 1924<sup>29</sup>

A representação de um vaqueiro marajoara estava ligada aos significados da identidade local. Isso porque, para Raynéro Maroja (1924, p. 1), esse símbolo amazônico, de imediato, vivia no “fardo da vida a arrancar das trevas a ignorância incontáveis” de

29 - O jornal *Estado do Pará* tem uma parte do seu material digitalizado, porém, outra parte importante se perdeu. No período aqui pesquisado, isto é, os anos 1920, vários jornais circularam na cidade de Belém, entre eles, três grandes jornais tinham circulação diária: *A Província do Pará*, *Folha do Norte* e *Estado do Pará*. Desses, apenas a *Folha do Norte* foi microfilmada e, por isso, está acessível a pesquisa. Algumas das figuras presentes neste trabalho foram possíveis graças a doações feitas por outros pesquisadores, que tinham outros trabalhos em andamento e, como acharam “interessante”, resolveram fotografar. Por essa razão, algumas figuras não estão referenciadas completamente, como no caso das figuras 17, 54, 87 e 91, nas quais apenas o periódico e o ano puderam ser referenciados. Fotografias do pesquisador José Maria Jr., membro do Instituto Histórico e Geográfico do Pará.

suas crendices, que eram responsáveis por agravar as péssimas condições de vida dos vaqueiros. Sua organização do trabalho, a higiene, a instrução, tudo o que lhe poderia erguer o nível “rasteiro” da saúde, da inteligência e da moralidade ficava em segundo plano. Dalcídio Jurandir (1992, p. 84), em seu romance “Marajó”, descrevendo a festa de São Sebastião, apresentou os elementos marcantes da festividade, como os “vaqueiros e pescadores fedendo a curral, a tarrafa e a maresia”, numa clara demonstração da condição de vida dos homens marajoaras.

Por sinal, esses homens viviam em condições precárias, mas eram símbolo da luta pela vida, “neste meio de tanta fartura e tão escasso moirejar”. Para o autor, o vaqueiro marajoara é fisicamente suscetível de reproduzir proezas hercúleas; provava-o subjugando “touro bravo, como que se exercita num folgado inócuo”; enfrentava onças, carregando sempre do lado esquerdo “o sombreiro provocador”, enquanto no direito trazia pendurado o terçado “perfuro-golpeante”; mas confessava o temor por um único adversário, o “cearense de quatro costados” (MAROJA, 1924, p. 1). É diferente dos demais vaqueiros, seja gaúcho ou nordestino, pois as suas características o tonavam único.

Já que não era um sujeito falido, a sua manufatura era realizada durante longas horas, numa espécie de “sedentarismo de tuxaua<sup>30</sup>”. Mostrava-se valente; tecia artificialmente as cordas, muxingas<sup>31</sup> e esteiras de uso comum. Além disso, “diz-se que antigamente” realizava prodigiosas coreografias, em que ia “desaparafusando-se nos lundus” fervorosos, resultante da dupla “influência do índio, e gerada da escravatura dos frades expulsos pelo marques de Pombal”. Porém, segundo o autor, “civilizou-se”, e nos anos 1920, à exceção de algum velho “gaiteiro”, não se lembraria das danças praticadas no passado, limitando-se a arremedar *polkas* e valsas ao som de “cavernosas orquestras de pau e corda” (MAROJA, 1924, p. 1).

Aproveitando as informações sobre as orquestras as quais apresentavam-se em Be-

---

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

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

lém, Cotta apresentou, em *A Semana*, a sua compreensão acerca dos concertos. A representação mostra a carência cultural do ponto de vista do caricaturista. A questão merece atenção, pois a sua indagação é sobre o que ocorria nos concertos, “um dó agudíssimo” em vez de uma qualidade musical. O maestro foi apresentado com todas as características de um profissional da área: bem vestido, em cima de um palco, com batuta na mão direita determinando o fluxo musical ao mesmo tempo em que a mão esquerda auxilia na comunicação com os músicos.

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



**Figura 18.** A SEMANA: revista ilustrada. Os nossos concertos.  
Belém, ano 4, n. 162, 14 maio 1921

Os tipos característicos das cidades brasileiras do início do século XX, como o se-

resteiro, também ganharam espaço pelo lápis do caricaturista. Embora esse tipo fosse reverenciado por muitos, em especial pelos boêmios, deparou-se com diversas críticas, a começar pelo tipo de música executada ou mesmo pelo incômodo gerado quando a voz do cantor não era, assim, tão interessante. Na figura 19, visualiza-se que o músico não agradou. O pai da criança não aparece na imagem, mas pede ao menino para ir até o cancionista e reclamar. De modo objetivo, fala: “o papai manda dizer, p’ra o sinhô acabar já com isso, que já é tarde e ele quer descansar...”, ou seja, o músico está atrapalhando o descanso do possível trabalhador.

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

Contudo, ao voltar os olhos para a imagem, o espectador, percebe a existência de diversos confrontos. Um deles reside em associar a figura de um moço bem vestido que, ao som do violão, entoava sua canção e que fazia parte de um grupo comum no cotidiano das cidades a um sujeito considerado, por muitos, desocupado. Para Antônio Maurício Dias da Costa (2016, p. 89), “muitos músicos de cordões se faziam presentes em noitadas musicais ocorridas em bairros suburbanos de Belém desde o início do século”. Segundo esse autor, essa atividade musical ocorria com “violonistas de bairros como Pedreira e Umarizal”, os frequentadores das noites boêmias de Belém; apresentavam-se em diversos lugares, como nas “rodas musicais, nas apresentações em cassinos, em residências abastadas ou em salas de espera de cinema e teatros, músicos negros e mulatos buscavam reconhecimento e ganhos econômicos”.

O autor traz à tona informações importantes acerca dos músicos paraenses, pois a maioria dos violonistas não tinha formação, e muitos eram miscigenados e negros; por certo, apresentavam-se como “pessoas de cor” e, por essa razão, as autoridades viam o trabalho desses músicos como elemento negativo.

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

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



**Figura 19.** A SEMANA: revista ilustrada. A vida fútil.  
Belém, ano 4, n. 181, 24 set. 1921

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

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

João Santa-Cruz, ao lado de outros músicos, perambulava com seu violão pelas noites boêmias de Belém. Como esse grupo passou a ser valorizado a partir das análises dos literatos paraenses, suas músicas passaram a alegrar o cotidiano dos intelectuais, bem como atiçaram os sonhos das moças, “que dos seus quartos talvez sonhassem com a dança vigorosa de Valentino” (MISS LOVE, 1921). O violão de Santa-Cruz era um dos mais conhecidos e, nas noites belenenses, empunhava-o sempre acompanhado do seu chapéu, cantava serenatas e encantava, em especial, as mulheres, que, fascinadas, ficavam “perdidas em paixão”. Santa-Cruz era o responsável pela organização do grupo denominado “Batutas Paraenses” e ganhou espaço nas crônicas publicadas em *A Semana* principalmente nos anos 1920.

Em 29 de outubro de 1921, Miss Love publicou a crônica intitulada “Batutas Paraenses” nas páginas de *A Semana* para falar sobre o violão de Santa-Cruz. Para isso, consultou a matéria publicada em 28 de dezembro de 1919 no jornal *Folha do Norte*. Nesse jornal, Rocha Moreira publicou a crônica intitulada “Boêmios” para falar da partida de João Santa-Cruz em direção ao sul do país, na busca das noites agitadas do Rio de Janeiro. Com base nessa narrativa, Miss Love (1921) destacou “os sisudos e circunspectos burgueses” que viviam chateados com a presença do violonista, que encantava as mulheres no salão de festas; as “sensíveis flores” buscavam o prazer no calor das luzes noturnas. Ainda para os burgueses, representantes da elite local, a ameaça aos *flirts* ficava por conta de Santa-Cruz, que, em dias de céu estrelado e sob o luar da noite, seduzia as jovens com sua música (MISS LOVE, 1921).

Em 1919, quando veio a notícia da partida de Santa-Cruz, houve uma euforia por parte dos burgueses, mas não agradou aos seus amigos, que rechearam os jornais e re-

vistas com as crônicas sobre a sua possível viagem para o Sul, mostrando a sua importância para as noitadas de Belém. Segundo Miss Love (1921), o violonista aprimorou-se na arte do dedilhar as cordas do violão, seu instrumento predileto. Durante o dia, o instrumento repousava das atividades noturnas, ressurgindo com “as estrelas e com os plenilúnios magníficos”, fazendo gemer o seu sonoro alaúde no passeio público, para “orvalhar o silêncio com a beleza soberba dos versos de Catullo da Paixão Cearense”<sup>32</sup>(MISS LOVE, 1921). Rocha Moreira lembrou que, justamente quando se aproximava o inverno, quando os boêmios se “tresmalham como ovelhas sem refúgio”, o violonista patricio, “o boêmio anônimo” despedia-se, buscando as noites agitadas do Rio, onde a sua “alma de esteta humilde, que aqui já se fanava como uma flor, vai viver e vibrar” (MISS LOVE, 1921).

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

Os literatos tinham se aproximado dos cancioneiros populares, permitindo compreender os sofrimentos e dissabores do povo comum. Passaram a conceituar a cultura popular justamente no período de busca de uma identidade nacional; com isso, o violão tornou-se uma espécie de símbolo nacional e as modinhas reforçaram esse imaginário.

---

32 -Nasceu em 8 de outubro de 1863. Maranhense da cidade de São Luís, foi um dos grandes poetas da história do Brasil. Clovis Gusmão, ao entrevistar Catulo da Paixão Cearense, disse que este afirmou: “nem sempre o violão foi o que era no meu tempo, começou a contar-me. Eu o reabilitei e tornei o instrumento amaldiçoado pelos pais de família, num instrumento que podia entrar em qualquer casa. Antes de mim, o violão era do capadócio; depois de mim, o violão passou a ser da poesia” (GUSMÃO, 1946). Como era boêmio, faleceu completamente pobre no Rio de Janeiro, em 10 de maio de 1946. Vale destacar que interrompeu os seus estudos aos 19 anos, quando resolveu usar o violão como instrumento de trabalho, de tal modo que, pouco a pouco, foi moralizando o violão, levando-o aos salões nobres da capital. Como era autodidata, passou a escrever as suas modinhas, que passaram a agradar quem as ouvia. Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/120588/per120588\\_1946\\_EdicaoEspecial.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/120588/per120588_1946_EdicaoEspecial.pdf) Acesso em: 7 mar. 2018.

Tanto é assim que os anos 1920 mostraram uma procura sobre o ser brasileiro e nacional.

Márcia Taborda (2007), ao falar do violão, afirma que ele esteve presente na sociedade brasileira fosse nos círculos da elite, fosse nas manifestações das camadas populares.



**Figura 20.** A SEMANA: revista ilustrada. “Batutas Paraenses”.  
Belém, ano 4, n. 186, 29 out. 1921.

Belém, ano 4, n. 186, 29 out. 1921 Para Miss Love (1921), no momento de saudade, Santa-Cruz representava o último boêmio. Como sonhador, viu estremecer ao seu lado “a caravana bizarra de intelectuais e artistas”, que sabia compreender a “sua alma irmã” de artista “humilde e sem vaidades”. Justamente quando o reconhecimento de seu trabalho na cidade de Belém despertava e “quando colhia triunfos nas noites de boêmia”, resolveu que partiria para o sul do país. Lembrava do texto de Rocha Moreira para destacar que as noites perderiam com a ausência do violonista, pois era comum, durante as madrugadas, ouvirem as músicas do Santa-Cruz quando voltavam de um banquete na Associação da Imprensa, durante o “frio da madrugada” (MISS LOVE, 1921); relaxavam ouvindo, algumas horas, o violão de João Santa-Cruz. Era um momento de lazer para os grupos de boêmios que circulavam nas noites enlustradas e frias de Belém.

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

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

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

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

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

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

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

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

E então o nosso adeus ao artista humilde que soube plasmar a sua evidência com esse humilde instrumento”. (MISS LOVE, 1921).

A crônica apresentou algumas informações relevantes, a começar pelos locais onde a presença de Santa-Cruz era comum. Apresentava-se sempre para os amigos e casais; no caso destes, certamente uma atividade remunerada, já que muitos moços apaixonados

encontravam, nas modinhas e músicas românticas, um mecanismo de sedução. Segundo, havia uma procura constante pelo violonista nas noites belenenses, isto é, os intelectuais recorriam ao violonista que, com sua música, criava um ambiente de saudosismo para o público. Terceiro, o cronista afirmava que as canções de Santa-Cruz traziam saudades aos migrantes cearenses, instalados nas áreas de comércio da cidade, como nas calçadas do Mercado de São Braz. Por último, a informação sobre a organização de uma despedida ao artista paraense, em decorrência da sua possível partida.

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

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

O caricaturista apresentou a sua produção a partir da compreensão e do conhecimento de sua cultura, mostrando intimidade e espontaneidade que o observador não possui, agindo no âmbito dos padrões e das normas culturais sem pensar conscientemen-

te sobre eles, sem mesmo formulá-los como padrões. E, tendo como referência a figura 20, é possível compreender a maneira como a vida boêmia ocorria na capital do Pará. Por sinal, os homens passeavam por vários lugares, como o cais, os bares, os cafés, os pequenos restaurantes, e em espaços exclusivos, como as escolas de belas artes. Mostravam-se sujeitos curiosos, quer dizer, o mundo exterior teria uma finalidade decorativa, na medida em que servia para a construção de uma representação do tipo de homem comum das noites boêmias de Belém.

As noites belenenses ganhavam contornos extravagantes. Para termos ideia, Martins Vianna (1922) escreveu um texto intitulado “*Noite de boemia*”, e o local escolhido para o evento foi o Café *Chic*, que ficava localizado no Largo da Pólvora. A narrativa tratou de uma “Animada palestra”, a qual “nos dominava e distraía, enquanto íamos sorvendo deliciosas “viuvinhas”, como nota preliminar dessa “noite de emotividades!...”. Era 10 horas da noite e um grupo de intelectuais e boêmios de Belém proseavam, bebiam e admiravam as viúvas que passavam pelo local. Importa destacar que o termo “viuvinhas” refere-se às jovens senhoras as quais, como mulheres viúvas, gozavam de certa liberdade para passear em espaços antes não frequentados.

Vianna (1922) destacou que Jacques Flores<sup>33</sup> e Zé Vicente haviam proporcionado algumas gargalhadas. Tinham declamado alguns versos humorísticos, tornando a noite agradável aos ouvidos e olhos dos presentes e debatiam, de modo a mostrar a cada um dos presentes os domínios da literatura – afinal, como intelectual, o seu diálogo não poderia ser simples, mas aprofundado em termos de escola literária. Tanto é que a presença de “Sande”, considerado um discípulo “perfeito e exímio de Guilherme e Menotti”, escutava os debates sobre a questão do “moderno”, porque, segundo a narrativa, Menotti havia prometido uma “obra monumental”; seria a cartada final contra a “irritação dos

---

33 - Luís Teixeira Gomes, nascido em Belém, foi jornalista do periódico *Folha do Norte* e era respeitado no meio jornalístico pelo “estilo claro expressivo e ainda por sua seriedade profissional, produziu centenas de crônicas, além de autor de conferências e trabalhos avulsos”. Assinava com o pseudônimo de Jacques Flores e carregava um certo toque humorístico na sua escrita. Participou do movimento modernista no Pará e atuou juntamente com Andreilino Cotta, produzindo textos para as imagens caricaturais. Para mais, ver CUNHA, Ana Selma Barbosa. Narrativas na panela de barro: A academia do peixe frito em Jacques Flores. *Asas da Palavra*. Belém, v. 15, n. 1, jul. 2018. Disponível em: <http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/article/view/1163/pdf> Acesso em: 6 dez. 2018.

velhos”, como o próprio Menotti se referia aos intelectuais os quais não seguiam os valores dos simbolistas.

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

“Horas de Soror Dolorosa”, “Era uma vez”, de Guilherme de Almeida; “Laís”, “Juca Mulato”, de Menotti Del Piccia; “Jardim dos ídolos e das rosas”, de Homero Prates; Ribeiro Couto, em “Jardim das Confidencias”; aprecie essa nervosidade de homem nas páginas de “Mulher nua”, de Gilka Machado; leia Ronald Carvalho e, então, terá admirado a sutileza do simbolismo. !...”. (VIANNA, 1922).

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

A vida noturna era uma das diversões dos boêmios e intelectuais de Belém. O cenário de transformações havia construído a ideia de uma cidade intensa. Boa parte desses homens formava uma elite intelectual, a qual destacava-se pelas suas atuações nos diversos segmentos sociais. Assim, quando volta-se a análise para o início do século XX, é possível observar a série de alterações passadas pela cidade de Belém, que vivia uma

intensidade de ações nas diversas áreas culturais, permitindo, nos primeiros anos do novo século, a realização de diversas exposições de arte<sup>34</sup>, em sua maioria frequentadas por uma elite política e intelectual que criou os discursos e as representações da cidade.

Partindo dessa análise, é possível considerar que as produções científicas, artísticas e culturais do século XX tiveram seus alicerces nas produções do século anterior. Importa lembrar que a cidade natal de Cotta, Cametá, foi um dos principais centros de debates políticos e religiosos, onde muitos conterrâneos destacaram-se no cenário paraense. Boa parte dos “notáveis”, como eram conhecidos os homens públicos cametaenses, assumiu postos importantes na estrutura de poder no Pará, tanto do ponto de vista da vida política quanto dos aspectos religiosos. Exerceram tarefas relevantes na formação de diálogos e conflitos políticos da região<sup>35</sup>. Por isso, Cotta poderia ter sido “bem aceito” pela sua origem de cametaense, como mais um elemento importante socialmente.

---

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

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





# Capítulo 2





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

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

Nos anos 1920, no Pará, havia uma intensa participação política de nomes considerados importantes no cenário republicano local e nacional. Esses políticos determinavam os nomes dos sucessores aos cargos políticos. Para ter ideia, nomes como Lauro Sodré<sup>36</sup> (1858-1944) ainda mostravam-se atuantes e ocupavam posição privilegiada no cenário político paraense. Nas eleições de 1920, Sousa Castro<sup>37</sup> (1875-1940) foi eleito governador pelo Partido Republicano do Pará – PRP, sob indicação de Sodré. Castro assumiu o cargo em fevereiro de 1921, permanecendo no governo até ser substituído por Dionísio Bentes<sup>38</sup> (1881-1954), também vinculado ao PRP, que governou o estado de 1925 a 1929. Sousa Castro continuou na vida pública na condição de senador eleito, pois, “não tendo competidor, foi sem delongas reconhecido e empossado, podendo assim continuar a prestar os serviços que o Pará tem direito de exigir de seus filhos” (PARÁ, 1925, p. 6).

Para ter ideia, quando ocorreu a indicação de Sousa Castro ao governo do estado, em substituição a Lauro Sodré, apenas ele foi candidato. A posse do novo governador

---

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

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

38 - Dionísio Ausier Bentes foi médico e, como político, ocupou os cargos de vereador e prefeito de Belém, além de ter ocupado os postos de deputado federal, senador e governador do estado. Nascido em Faro, estudou o ensino secundário no ginásio Paes de Carvalho, indo para o Rio de Janeiro, onde ingressou na faculdade de Medicina, formando-se em janeiro de 1906. Para mais, ver ROCQUE, Carlos. *Grande Enciclopédia da Amazônia*. Belém: Amazônia Editora LTDA, 1968, v. 1, p. 276.

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

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

Por isso, *A Semana* tornou o ato de posse do governador Sousa Castro algo necessário ao destacar em suas páginas a grandeza do evento e, pela narrativa visual, manifestou harmonia com o governador. Mas o que levou a revista a dedicar espaços a essa divulgação? Uma das razões, sem dúvida, está relacionada ao financiamento recebido pelo semanário; por essa razão, o periódico, tornou-se um defensor dos preceitos defendidos pelo governador. Como a revista tinha uma aceitação ampla no seio social, as suas publicações eram vistas e lidas por um número considerável de leitores, de modo que o magazine ajudava a formar opiniões e valores no imaginário paraense.

Nas fotografias veiculadas pelo semanário, um grande cortejo cívico acompanhou o novo governador, mostrando a relevância do ato para a sociedade paraense dos anos 1920.

As fotografias expostas tinham o objetivo de narrar o ato solene e sua importância

para os cidadãos paraenses. Três fotografias foram utilizadas para apresentar os aspectos marcantes da participação ativa do semanário na cobertura do evento mais esperado daquele fevereiro de 1921. As imagens dão conta de uma “apoteose” carregada, “em sua aura,” de valorização dos aspectos relacionados ao civismo, isto é, há, na cena, certa pedagogia cívica, pois servia para reforçar “coesões sociais”; por isso, os exemplos deveriam ser constantemente encenados nos eventos republicanos, e o lugar preferido para a manifestação eram as ruas e prédios públicos, que proporcionavam ampla participação social.



**Figura 21.** A SEMANA: revista ilustrada. A posse do novo governador. Belém, ano 4, n. 149, 5 fev. 1921

A posse do governador contou com a presença ativa de crianças à frente da parada cívica. O segundo momento foi marcado pelas festividades, que ocorriam, preferencialmente, no local destinado às atividades do chefe do poder executivo. O Palácio do Governo era o palco ideal para a encenação, e a praça lotada de admiradores, correligionários

e eleitores davam a dimensão do ato. Por último, uma fotografia em primeiro plano mostra o rosto do governador em passeio público. O forte apelo fica por conta da sua postura, que, num ato de cordialidade, acena com chapéu para o público presente, em forma de agradecimento.

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

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

Nos anos 1920, houve a intensidade das publicações realizadas pelos magazines, que se tornaram os principais veículos de propagação de ideais de cunho moral e/ou intelectual. Eram espaços privilegiados, contribuíram para a afirmação de valores e foram determinantes em relação ao comportamento social, pois, ao lado da literatura e do humor, apresentaram novas maneiras de ver a sociedade local e nacional. Contaram com recursos materiais e tecnológicos para aumentar a sua área de abrangência e, assim, ampliar a propaganda favorável ao governador.

Por seu turno, o *Estado do Pará* era visto como um jornal de oposição, pois, em mui-

tos momentos, foi colocado como de “feito dubio”. Reforçava-se a ideia dos governistas de não precisarem de “sugestões desse jornal” (FOLHA DO NORTE, 1922, p. 1) para governar o estado. Feita essa pequena consideração, fica evidente, no cenário político paraense, a presença de forças posicionadas também contrárias ao governo. Embora oposicionistas, as reportagens do jornal *Estado do Pará* apresentavam matérias sobre a revista *A Semana*, por exemplo, elogiando os números postos em circulação todos os sábados, na capital do Pará.

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

Por outro lado, deve-se lembrar dos trabalhos produzidos pelos caricaturistas, que contribuíram na formação de uma nova estética na publicidade. Eles criaram maneiras gráficas de representar as novas necessidades do mercado publicitário e a política do período, o que representou nova abordagem para visualizar vantagens e benefícios no uso dos produtos, inovando as possibilidades dos cartazes, anúncios, rótulos (QUELUZ, 2011).

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

sujeitos sociais.

No campo político, o governador Sousa Castro, gozando de certa tranquilidade e tendo apenas o *Estado do Pará* como opositor, pôde ampliar seu espaço de divulgação nos periódicos. Jornais e revistas lançavam informações favoráveis ao chefe do poder executivo estadual, e o governador não teve problemas para, nas eleições de 1924, indicar como substituto o senador Dionísio Bentes, que, além de assumir o governo do estado, ficou à frente do PRP.

Como já mencionado, o *Estado do Pará* vivia uma séria crise econômica nos anos 1920. O período fragilizava ainda mais as relações entre os cidadãos, porém, para Dionísio Bentes, o problema estava relacionado à falta de pessoas para habitar as regiões distantes do território paraense. Começava o novo governo destacando a situação econômica; para o governador, havia um intuito formal de desenvolver o estado. No entanto, “o primeiro entrave, que se nos oferece, é a falta de gente”, pois a extensão territorial demonstrava que boa parte da região era despovoada e “até desconhecida” (PARÁ, 1925, p. 9), se comparada às zonas preferidas, no caso, as consideradas de acesso fácil, como a capital (Belém), às margens dos rios navegáveis e da Estrada de Ferro de Bragança. Porém, Bentes enfatizava que, mesmo nessas áreas, ressentia-se da ausência de habitantes para a grande superfície a cobrir.

Ainda, para o governador, uma das causas do desenvolvimento econômico tardio provinha dos interesses das pessoas vindas de lugares mais povoados. Por isso, não se prendiam à terra pelo estímulo das árvores que plantaram, mas pelo desejo de “fazerem fortuna fácil”, pois rapidamente desertavam “os seus pousos provisórios” em busca de outros mais convidativos, devido, em parte, às condições de “aspereza do clima, porque tinham vindo de mais amenos, como do sul do país ou da Europa” (PARÁ, 1925, p. 9). Eram essas razões que conduziam o estado ao atraso, bem como às crises pelas quais vinha passando nos últimos anos, em especial com o enfraquecimento da economia da borracha. Contudo, é interessante perceber a presença de todo um sistema de produção que, embora considerado irrisório, mostrava uma variedade de produtos produzidos nas terras paraenses. Diante desse quadro, Bentes lançava uma crítica ao governo federal,

dada a busca da valorização do café em detrimento das demais atividades praticadas no Brasil.

## 2.2. Os Politiqueiros: os republicanos no Pará dos anos 1920

Em fala dirigida à Assembleia Legislativa do Pará, Bentes destacou como “o necessário, o imprescindível era que o homem se localizasse, tanto na pequena como na grande propriedade, fazendo a criação e lavoura”, e mais, industrializando os produtos daí derivados, o que, aliás, encontraria tudo à feição; para tanto, as estradas deveriam estar preparadas e os rios navegáveis e o combustível seria a lenha. O governador lembrou que a borracha havia sido o produto responsável pelo progresso e o regresso das terras do estado, porque, até 1877, o Pará viveu exclusivamente de uma lavoura precária e, pelos preços baixos, “apenas servia aos seus habitantes e a deixar modestas sobras para a exportação” (PARÁ, 1925, p. 10).

O mercado internacional demonstrava a necessidade da borracha como essencial no processo industrial, no entanto, a produção inglesa executada na Ásia e a decadência do produto na Amazônia levaram à crise econômica. Contudo, no imaginário local, a ideia de valorização do produto fazia-se presente, e isso ocorreria a qualquer momento. Por isso,

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

Segundo Bentes, o problema residia em dois elementos-chave. O primeiro partia da construção de uma imagem da crise vivida na Amazônia que, nos anos 1920, era resultante das administrações passadas, bem como dos empréstimos feitos nos primeiros anos do século XX. Tanto que, para o governador, a praça do Pará assistiu ao espetáculo doloroso das falências em 1910, tendo, de prejuízo, num só ano, “mais de cem mil contos

de réis em diferença de preço da borracha, que, bruscamente, caíra de 18\$000 a 5\$000 e 3\$000, e isso sem compradores”. As razões que levaram a esse quadro desesperador deviam-se “à inteligente combinação de banqueiros e corretores das bolsas de Londres, Liverpool e New York”. Desse momento em diante, os preços chegaram a cifras irrisórias, não dando para pagar sequer o custo da produção, “razão porque ainda o ano passado o produto baixou para 4.013 tons, em relação à nossa do Pará, sendo cotada a 2\$800, por quilograma” (PARÁ, 1925, p. 12). Já o segundo elemento ligava-se à falta de pessoal para adentrar a floresta em busca do produto para ser vendido no mercado internacional.

A saída para a crise residia no incentivo e/ou atração de novos investidores para a região, e o governo havia assegurado todas as possibilidades, segundo Bentes. Dessa forma, “o sr. Henry Ford tem no Pará todas as facilidades para a aplicação e desenvolvimento de seu capital”. Portanto, encontraria, nessas terras, “todas as garantias”, pois estaria numa “terra policiada, com governo certo e justiça organizada e respeitada” (PARÁ, 1925, p. 29). O governador fazia essa afirmativa porque o Brasil tinha passado por situação de instabilidade com o movimento tenentista. Originado no Rio de Janeiro, o levante do forte de Copacabana havia assustado os investidores, os governos estaduais e federal.

Esse movimento não ficou restrito ao Rio de Janeiro. Expandiu-se por várias partes do território brasileiro, fato que levou à saída de investidores do país, ocasionou o enfraquecimento da arrecadação e repercutiu sobre o funcionalismo público, este não recebendo com pontualidade os vencimentos. A situação era desesperadora e produziu sensível abalo na fraca organização política existente no Pará, por exemplo, em relação à instrução pública com precariedade do serviço, pois, segundo Luiz Cordeiro<sup>39</sup> (1920,

---

39 - Nasceu em 28 de abril de 1877, na cidade de Guimarães, Maranhão, e morreu em 12 de outubro de 1931. Fez o curso primário e secundário no Maranhão e, aos 17 anos, emigrou para Belém, onde estudou Ciências Contábeis, formando-se em guarda-livros e empregando sua ação como corretor nas atividades marítimas e comerciais. Além de corretor, tornou-se fazendeiro com a fazenda denominada Cabana, no Marajó. Ao lado de sua atividade profissional e de criador, foi um escritor de primeira linha, publicando suas crônicas e artigos nos jornais de Belém. Editou várias obras muito interessantes, de estudos locais e gerais. Entre seus livros publicados, podemos citar os seguintes: Roosevelt e a Amazônia; Três primissas num sorites; Pródromos de uma cruzada; O Estudo do Pará: seu comércio e indústrias de 1721 e 1919; Os Factos e a história. O escritor Luiz Cordeiro era

p. 57), houve a “falta de assiduidade do professor e toma maior vulto com a ausência consequente do aluno às aulas”.

Os eventos foram ocorrendo, de maneira progressiva, da capital para o interior. O ensino público perdeu prestígio (CORDEIRO, 1920). Para o autor, a falta de pagamento fez com que o governo deixasse de fiscalizar os servidores da educação e isso corroborou com a precarização dos serviços públicos do Pará. O reflexo da crise vivida pelo estado foi considerado violento e “a desorganização não atingiu a extremos e o ensino sofrendo duras vicissitudes não se dissolveu”. Continuou sob o abnegado trabalho “dos dignos membros do magistério” a impedir que, no exame de futuras gerações, a lembrança da “defecção econômica do Pará assinalasse também essa mais grave e duradoura do analfabetismo, da ignorância” (CORDEIRO, 1920, p. 57).

Foi justamente nesse cenário de crise que surgiu o “politiqueiro”, que, na opinião de Luiz Cordeiro (1920, p. 129), é “uma espécie de micróbio nas sociedades contemporâneas; não há finanças que lhes possam resistir”. Diante dessa figura, a República via essa presença cada vez mais, tornando-se uma espécie de “parasita” absorvendo a fibra vital dos produtores no Estado. O elemento de destaque desse politiqueiro residia na busca constante das finanças públicas. O poder econômico tornava-se o principal objetivo desse elemento surgido na República. Cordeiro (1920, p. 135) criticava a omissão dos governantes paraenses em solucionar as crises vividas nesse contexto, pois, com a proclamação da República, o “prurido de grandes melhoramentos constituiu aspirações do governo central”.

O governo federal concedeu favores largamente distribuídos aos agricultores do sul do país, porém, no caso da região Norte, pediu-se “que fossem eles também extensivos à indústria extrativa e, apesar ‘das promessas’, até hoje aqui não chegaram” (CORDEIRO, 1920, p. 135). A vida tornava-se ainda mais precária no Pará, fosse pela elevação dos preços dos principais gêneros de consumo, fosse pela ausência de investimentos nos setores produtivos. Como exemplo, a carne era escassa para o abastecimento da capital

---

conhecido como titular de uma biblioteca composta de obras europeias clássicas, principalmente francesas e portuguesas, além de um conjunto de obras dos grandes escritores e poetas brasileiros. Informações disponíveis em: <http://www.fcp.pa.gov.br/images/dli/gbpav/espacos/obrasraras/pdf/cov.pdf> Acesso em: 7 dez. 2018.

e as mercadorias elevavam-se de preço constantemente. Para o comércio que “tanto florescia”, já era os sinais de nova crise. Mas “tudo ocorria normalmente ou aparentemente normal”, pois o governo “pagava regularmente, tinha suas contas em dia, e as obras públicas em atividade”, dando a impressão de vida ao comércio interno, fornecendo-lhe o “sérúm” que corria em suas veias, “a fazer de sangue” (CORDEIRO, 1920, p. 145).

No entanto, os politiqueros mostravam-se presentes, especialmente, nos períodos de sucessões dos respectivos governos estaduais. O jornal *O Paiz* chamava a atenção, em edição de 5 de janeiro de 1920, para as eleições estaduais, destacando que, “mesmo quando ainda faltam prazos consideráveis para a terminação do mandato dos atuais presidentes”, iniciava-se uma corrida em busca de garantir o apoio e a eleição dos possíveis candidatos. Essa atitude era capaz de envolver um “lamentável desvio das boas doutrinas do regime e constitui uma causa de perturbação na vida dos Estados” (O PAIZ, 1920, p. 3), que seriam sacrificados pelas ambições da politicagem.

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

A escolha de uma candidatura ao poder executivo era considerada uma questão de oportunidade. Tornava-se indispensável perceber que, entre a personalidade do candidato e as circunstâncias do momento político e dos problemas administrativos especiais da ocasião, existia certa relação, tornando a sua escolha preferível. Um político cujo nome seria naturalmente indicado para determinado cargo eletivo poderia tornar-se o pior dos candidatos. Ao mesmo tempo, não se podia esquecer da relação política com a economia, considerando os aspectos explorados pelos politiqueros como uma maneira de assegurar o controle de determinados setores econômicos. No caso do comércio paraense, a importação dos produtos eram uma constante, porém, a responsável pelo pagamento ainda

era a borracha e “a preços que ninguém reparava” (CORDEIRO, 1920, p. 145).

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

Embora a crise fosse elementar, as autoridades procuravam passar, nas páginas dos jornais e revistas, a ideia de prosperidade. Essa imagem representou “o resultado da prática exata e fidelíssima dos princípios republicanos e federativos”, em virtude dos quais qualquer membro da União poderia expandir as suas energias, abrindo os horizontes às “atividades outrora sopitadas, criando abundantes fontes de riqueza”. Isso levaria ao desenvolvimento do ensino, à ampliação da esfera pública e ao aumento das atividades industriais “sob as suas múltiplas formas, melhorando a situação da agricultura”, instalando as grandes fábricas, além de alargar e vitalizar “fartamente o comércio interno e externo com a abertura de recentes vias de comércio” (CORDEIRO, 1920, p. 150). Esse posicionamento servia para reforçar a ideia primordial de necessidade dos investimentos em setores produtivos, bem como o incentivo e a permanência da população em áreas produtivas.

Maria Tereza Chaves de Mello (2009) chama atenção para o termo “república” e como foi utilizado nesse cenário enquanto uma marca: “o sinal do futuro”, justamente porque estava atrelado à ideia de evolução ou mesmo como revolução. Nesse sentido, o papel desempenhado pela propaganda republicana foi o de “estabelecer uma sinonímia fechada entre os termos república e democracia” (MELLO, 2009, p. 29). Sendo assim, criou-se, em diversas partes da federação, a imagem do novo regime responsável por conduzir a população em direção ao progresso. Por outro lado, a democracia ganhava corpo

consolidando a participação do povo em seus eventos. Claro que isso ficou apenas no discurso, pois, em vários momentos, os governadores cometeram abusos manifestados pelo uso da força contra os seus opositores.

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

O governo de Dionísio Bentes ficou profundamente marcado pela maneira como tratou os seus opositores. Em diversos periódicos locais e nacionais, o nome do governador apareceu como um governante forte ou na condição de autoritário. Perseguiu política e violentamente quem manifestava contrariedade à sua administração. Importa lembrar que, antes dos episódios de perseguição, havia uma relação amigável entre o político e a imprensa, tanto que, na posse realizada em fevereiro de 1925, *A Semana*, em editorial intitulado “A posse do novo governador”, apresentou o ato como um movimento “popular, animador e profundamente significativo”.

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

*A Semana* reforçava a imagem de um homem público que apresentava uma cultura próxima da “gente inglesa”; não se poderia separar as habilidades de ação dentro de

uma realidade local além do seu pensamento destacado enquanto um obreiro eficaz. Os redatores do magazine desejavam ao novo governo a união de elementos suficientes para tornar a sua administração promissora. No entanto, era necessário ampla participação dos paraenses em torno do objetivo comum, que seria a busca em ajudar o novo governador. O estado do Pará deveria seguir o exemplo dado pela administração de São Paulo, na qual os paulistanos ofereciam lição de “tolerância e cordura dos homens públicos”; embora fossem colocados em campos opostos, uniam-se em busca do benefício da terra comum.



Figura 22. BELÉM NOVA. Os frutos de uma covardia.  
Belém, ano 4, n. 73, 30 ago. 1927

A administração do “ilustre paraense” estava diante de uma obra “colossal e excede de muito, em largueza e peso, a estrutura dum ombro só”. Acreditavam que Dionísio Bentes seria capaz de administrar o Pará, encontrando soluções para os problemas econômicos vividos no norte do país. A revista colocava-se na condição auxiliar do governo, no que fosse necessário, para o desenvolvimento do estado. Apesar de o editorial não ser assinado, percebia-se certa cordialidade entre o governador e a imprensa. No entanto,

essa relação sofreu grandes alterações, como a perseguição violenta efetivada pelo governador ou a seu mando contra os oposicionistas<sup>40</sup>.

Como exemplo desse novo quadro estabelecido no Pará, a *Belém Nova* de 30 de agosto de 1927 apresentou, em fotografias, um cenário alarmante para os opositores do governo de Bentes. O chefe do executivo estadual não aceitava críticas ao seu governo. Quando os periódicos locais o ameaçaram com a publicação de matérias contrárias à sua administração, houve uma radicalização. Nessa fotografia, o diretor da revista, Paulo de Oliveira, mostrou a agressão sofrida no dia 16 de agosto de 1927, numa emboscada na qual foi chicoteado pelas costas, deixando evidente a reação do governo a qualquer tentativa oposicionista. Com o título de “Os frutos de uma covardia”, o editorial da revista *Belém Nova* enfatizou a forma autoritária pela qual a administração pública era controlada e como a justiça foi considerada omissa em relação ao atentado.

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

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

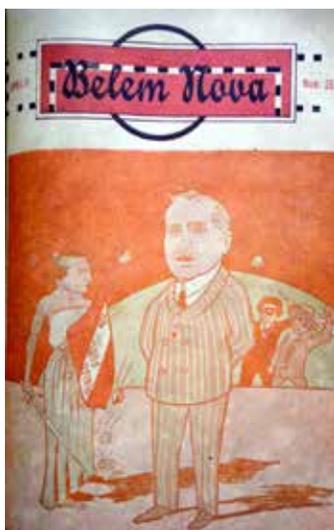
---

40 - Sobre a questão da censura e perseguição de autoridades políticas e religiosas a caricaturistas e ao periodismo de humor entre os séculos XVIII e XX, ver AVON, Dominique. (dir.). *La caricature au risque des autorités politiques et religieuses*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010. Sobre a caricatura e a censura na França do século XIX, ver GOLDSTEIN, Robert Justin. *Censorship of political caricature in nineteenth-century France*. Kent: Kent State University Press, 1989.

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

Moura Junior (2011) chama a atenção para a intensa produção presente nesses magazines, especialmente das charges feitas para a revista *Belém Nova*. O autor das imagens, Andreilino Cotta, continuava atuante, seja apresentando os políticos em momentos positivos ou lançando fortes críticas. O apoio ao governo de Sousa Castro pode ser observado na imagem a seguir, em que duas pessoas são apresentadas. A primeira está com o rosto escondido pelas máscaras, nesse caso, a representação do povo; a segunda está representando a imprensa, colocada ao fundo da imagem, atirando pedras contra o governador. Ao lado do chefe do executivo, uma “senhora que representa a opinião pública” (MOURA JUNIOR, 2011, p. 139-140). Na imagem, a senhora é velha e esguia, quase sem forças para defender o governador; usa espada e um escudo que traz as cores da bandeira do estado do Pará. É possível perceber a maneira como o governo foi perdendo força diante da opinião pública. O caricaturista viu, nessa representação, a perda gradativa de espaços diante da população paraense.

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



**Figura 23.**BELÉM NOVA. Capa da revista.  
Belém, Ano 2, n. 35, 9 maio 1925

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

Propunha sanear as debilitadas finanças do Estado, evitando empréstimos e promovendo a arrecadação de rendas, ao mesmo tempo em que pretendia rever a legislação fiscal, reconhecida como ineficiente e antiquada... exercer máxima vigilância a respeito dos problemas municipais, saneamento urbano, e dos incentivos à produção agropecuária e seu escoamento...baratear o acesso ao judiciário... amparar os funcionários públicos, com um plano de cargos e salários... uma nova política econômica de beneficiamento das matérias-primas do Pará... o novo governo mostrava-se favorável à imigração japonesa e à continuidade da vinda de nordestinos para a região. (FIGUEIREDO, 2001, p. 273)

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

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

Ainda na edição de 30 de agosto de 1927, a *Belém Nova* publicou uma charge alusiva ao jornalista Santana Marques<sup>41</sup>, redator do jornal *Estado do Pará*. Na imagem, ficaram evidentes dois elementos, o primeiro relacionado aos abusos cometidos pelo poder político representado pelo governador do Pará, Dionísio Bentes, e o segundo vinculado à forma como o “confrade” deveria andar pelas ruas da cidade de Belém, ou seja, colocado envolto numa espécie de tanque de guerra, com armas apontando para todos os lados; mas isso não seria o suficiente, pois carregava ainda uma espécie de rifle ou outro objeto do gênero. É bom destacar que esse tipo de charge, embora representativa da situação política vivida, nesse contexto, não era assinada, já que isso seria uma forma de se

---

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

identificar, facilitando a reação do grupo questionado. O momento político marcou um cenário de intensa perseguição e a imprensa oposicionista reagiu da maneira que lhe era possível, representando os políticos e sua atuação na administração pública, fosse em charges ou em crônicas.

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

A edição da revista *Belém Nova* de número 74 foi enfática ao criticar o governador, atacando-o por todos os lados. Com imagens e representações<sup>42</sup>, carregou nos traços e abordou temas considerados sensíveis para a administração. Nos textos que compunham a edição, criticava não apenas o autoritarismo, mas também os abusos em relação ao serviço público com a prática do “pistolão”, que, nesse caso, seria a utilização da influência política.

No texto intitulado “Um aviso”, o autor publicou, nas páginas do magazine, a impressão sobre o tratamento dispensado pela administração pública aos cidadãos que buscavam empregos nas repartições públicas do município. O aviso “interessante afixado profusamente, em cartazes impressos” pelos departamentos da Intendência Municipal de Belém destacava que nessa repartição “nem nos demais departamentos municipais, não existem vagas a preencher, sendo inúteis os pedidos de empregos que tomam o tempo útil consagrado ao serviço público”, na medida em que “nem nos departamentos municipais não existem vagas a preencher!”<sup>43</sup>.

---

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

43 - O texto que compõe a edição de n° 74, em especial nesta, apresenta trechos grifados; “os grifos são nossos”, numa clara tentativa de reforçar os elementos-chave da escrita textual. Um aviso. *Belém Nova*. Belém, 4 de agosto de 1927, n. 73.



**Figura 24.** BELÉM NOVA. Medidas de emergência.  
Belém, ano 4, n. 73, 30 ago. 1927

Por sinal, o ato de pedir empregos atrapalhava os funcionários públicos, pois tirava o tempo útil consagrado ao serviço. Dessa forma, não seria permitido o ingresso do cidadão na repartição e o aviso estampado nas entradas dos prédios impediria a ação de possíveis interessados em novos empregos. Por seu turno, essa atitude de leitura seria o justificável, se a maioria da população soubesse ler. O autor lançou críticas ao excesso de burocracia e ao exercício do trabalho nas repartições realizado por pessoas despreparadas, pois “Vai sem comentários gramaticais, a fim de que o leitor possa fazer juízo espontâneo a respeito da parvoíce vernacular”.

Aí, a crítica à burocracia ganha destaque, porquanto “fosse distribuída criteriosamente pelos administradores”, que enviariam “as mediocridades para o cabo da foice da Limpeza Pública”, conduzindo ao aproveitamento para o funcionalismo público de cidadãos “intelectivamente compatíveis com o cargo para que fossem nomeados”. Por isso, “não teríamos o pesaroso ensejo de registrar casos de ignorância crassa, como o que, ora, registamos à guisa de estímulo para a profilaxia e estudo da língua portuguesa entre nós” (BELÉM NOVA, 1927).

O critério de escolha dos funcionários residia na ideia do pistolão e garantia a poucos

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

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

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

É que a mediocridade tem medo da vitória do talento. (BELÉM NOVA, 1927)

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

A referência à situação política, marcada pelas fraudes eleitorais, é reforçada pela imagem construída por Cotta. Ao se posicionar, o caricaturista lançou críticas diretas ao regime político republicano. A fraude eleitoral foi representada por uma senhora velha e gorda que mostrava-se dona da urna. O interessante fica por conta dos eleitores: todos eram esqueletos. A fraude eleitoral colocou-se à frente do cemitério, onde os “eleitores enfileirados” aguardavam a vez para depositarem o seu voto; aguardava o “comparecimento” dos eleitores, que foram recebidos com “sede bem-vindos”. O texto compõe com a imagem uma cena forte, pois destacou que “nesta república positivista os vivos continuam a ser cada vez mais governados pelos mortos...”, enquanto as portas do cemitério

“abrem-se de par em par, dando passagem a uma multidão de eleitores...”.

Não se está diante de uma simples constatação, na qual a caricatura mostrou-se como a responsável pela divulgação de valores, tornando-se uma arma poderosa contra a tirania e a opressão na República. Esse tipo de representação política objetivava expressar simbolicamente “a grande verdade das coisas” (LIMA, 1963, p. 178). Desse modo, o riso provocado por esse tipo de caricatura é gerado não pela imagem em si, mas pelo que se descobre ao se deparar com imagens sobre as eleições e as fraudes comuns no cotidiano das populações brasileiras.



**Figura 25.** ESTADO DO PARÁ. O voto livre.  
Belém, 17 fev. 1924, p.1

A imagem de Cotta apresenta uma similaridade com a do caricaturista K. Lixto, produzida em 1918 para a revista *D. Quixote*, na qual “A verdade eleitoral” é representada por duas mulheres. Da urna, sai a verdade, que mostra-se jovem e despida; em contrapartida, a política é relacionada a uma mulher velha e gorda, trazendo na saia a palavra “política” e em suas mãos um documento com a inscrição “FRAUDE”. Nesse sentido, a representação da fraude produzida por Cotta aproveita elementos e tipos trazidos da

imagem anterior, de autoria de K. Lixto. Ambas apresentam como características a clareza do desenho; um conjunto de informações, independente da legenda, consegue passar a mensagem sem problema. As duas senhoras são representadas como velhas.

A fraude era uma prática comum no sistema eleitoral brasileiro desde o Império. Isso ficou evidente nas primeiras décadas do século XX, quando o modelo republicano reforçou os mecanismos de controle sobre as urnas – no período eleitoral republicano, o comando do sistema coube aos governadores e coronéis. Por intermédio de uma relação de favores e benefícios, mantinham no poder os grupos oligárquicos. Esse sistema levou a diversos questionamentos, e o palco preferido para estes eram as páginas dos periódicos.

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

Marcos Napolitano (2016) chama a atenção para o fato de as fraudes eleitorais servirem para manutenção dos grupos políticos no poder. A prática fraudulenta foi institucionalizada e os mecanismos de fraude eram muitos, como “voto de cabresto”, “adulteração das atas eleitorais<sup>44</sup>” e “utilização de nomes de cidadãos mortos para fraudar os votos”, só para citar alguns. Esse clima institucionalizado de disputa criou tensões políticas constantes que “não raro terminava em escaramuças violentas entre as facções oligárquicas” (NAPOLITANO, 2016, p. 28). Nesse sentido, havia um constante conflito

---

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

entre os poderes manifestos em vários momentos da história republicana brasileira, servindo de incentivo para a produção intensa dos caricaturistas.



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

A situação política vivida no Pará não se restringia a nível local: havia uma intensa publicação de notícias sobre a política paraense na imprensa nacional. Na edição de *O Malho* de 5 de março de 1927, houve uma série de críticas destinada ao governador do Pará, Dionísio Bentes. A coluna intitulada “O Desagravo da Justiça” conceituava Bentes como um verdadeiro politiqueiro, e a maneira como o estado do Pará era administrado o havia posto na “mais deplorável situação de penúria”. O mais grave ficou por conta da afirmação “É possível dizer que essa infeliz unidade da Federação nunca teve governos”, pois, nos tempos áureos da borracha, os homens que estavam à frente da sua administração nada mais fizeram a não ser taxar o quanto possível esse produto, elevando o seu custo graças ao peso dos impostos “a preços proibitivos” (O MALHO, 1927, p. 43).

Segundo o jornal, os políticos paraenses queriam dinheiro para se “locupletarem e

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

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

O telegrama foi encaminhado pelo juiz de direito da comarca de Maracanã e ex-chefe de polícia do estado no início do governo de Dionísio Bentes, Dr. Mariano Antunes, que, segundo afirmou, havia deixado este cargo voluntariamente. Queixava-se ao mais alto magistrado da Nação de estar impossibilitado de “repartir convenientemente a Justiça na sua comarca”, porque disso o impedia a politicagem local, cujo governador do estado controlava com mão forte. Citando fato e testemunhas, Dr. Mariano Antunes dava como

informantes da sua idoneidade o senador Lauro Sodré e o senador Sousa Castro, que era “parente e amigo do atual governador do Pará”. De sorte, esse despacho tornava-se um dos “libelos mais graves” de que há notícia na história republicana do Brasil. Os fatos alegados pelo juiz de direito de Maracanã, salvo no caso de se “tratar de um paranoico”, deveriam ser considerados verdadeiros, “posto que S.S. joga com o seu cargo e com a reputação do seu critério, trazendo-os ao conhecimento do Sr. Presidente da República” (O MALHO, 1927, p. 43).

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



**Figura 27.** O MALHO. O desagravo da justiça. Rio de Janeiro, ano 26, n. 1277, 5 mar. 1927, p. 43

Nas quatro representações, os olhos da justiça deveriam estar vendados, porém, a venda é retirada pelo governador, de modo a obrigá-la a seguir os valores estipulados

pelo representante do poder executivo. Quando tenta caminhar sozinha, é bruscamente impedida, sendo amarrada sob o olhar do povo, que nada faz. Nos dois outros momentos, é possível ainda perceber a rudeza com que a justiça é tratada, sendo violentada e obrigada a conduzir o chefe político nas costas.

Partindo desse pressuposto, em relação à politicagem praticada no estado do Pará, seria “necessário encontrar uma fórmula” que permitisse coibir os excessos e os desgovernos existentes nesses “longínquos régulos provincianos, que se julgando acobertados pela distância”, feriam a estrutura da democracia nacional – “a divisão da justiça”. Nesse caso, ao passar pela Câmara e, em seguida, pelo Senado Federal, “onde guardou o lugar quente para o seu parente Souza Castro”, Dionísio Bentes, que foi considerado “uma figura apagada, que parecia inofensiva”, mostrou-se diferente. Dentro do regime republicano, a sua postura não o credenciava a cometer desmandos, bem como não permitia servir aos interesses dos politiqueros e da sua politicagem em detrimento dos mais sagrados direitos do povo do Pará. Por essa situação, seria imprescindível que

[...] se apure a veracidade da gravíssima denúncia do juiz de direito de Maracanã. E no caso, si é que se não quer tornar um réu confesso, é o próprio Sr. Dionísio Bentes quem deve promover uma comissão de rigoroso inquérito solicitando para presidi-la um arbitro do Governo Federal. Tenha o governador do Pará a hombridade de pedi-lo, é bem provável que o Sr. Washington Luís não lh'o negue. Mas é de duvidar que o Sr. Bentes o peça... (O MALHO, 1927, p. 43)

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

moral” (O IMPARCIAL, 1927, p. 1).

Em 9 de julho de 1927, *O Imparcial* trouxe, na coluna intitulada “o que vai pelo mundo, do país, Pará”, a matéria que destacou a sessão realizada no Superior Tribunal do Estado sobre o caso do juiz de direito de Maracanã, Dr. Mariano Antunes, ressaltando a realização da sessão afirmando ter sido “debatidíssima”. Com a abertura da audiência, foi lido um ofício do governador do estado em resposta àquele enviado pelo presidente do tribunal. O ofício questionava o juiz Mariano Antunes sobre a acusação de ter sido substituído do cargo dias antes das eleições estaduais por ordem do governador, e que seu retorno ao cargo somente ocorreria depois de concluídos os trabalhos eleitorais. Bentes lamentou o ato de acusação do juiz, bem como garantiu que sempre assegurou as prerrogativas do juiz Antunes, respeitando os representantes do poder judiciário.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O desembargador Santos Estanislau faz brilhantes peroração explicando os fatos.

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

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

É essa a terceira multa aplicada a esse magistrado. (O IMPARCIAL, 1927, p. 9)

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

Assumindo um papel de defensor do governo de Dionísio Bentes, o periódico *ABC*, do Rio de Janeiro, trazia como *slogan* “política, actualidades, questões sociais, letras e artes”. Destacou que, com a ascensão de Bentes ao poder, o político, que era médico, seria capaz de curar os males sociais saneando a administração pública, pois levantava o estado do “colapso que o paralisava nas suas anciãs projeções” (*ABC*, 1926, p. 16). O governador havia impulsionado um surto de produção; integrou o estado, segundo Vicente Abranches (1926), numa espécie de ideal de grandeza, evidenciado pela “florescência” administrativa, razão pela qual a administração de Bentes merecia ser divulgada, recebendo aplausos pela obra iniciada.

A obra administrativa apresentava-se, segundo os redatores do jornal, como uma “revelação de civismo”. A sociedade andava tão descrente dos valores morais dos “nossos homens” que, segundo Vicente Abranches (1926), o ambiente do estado, antes da ascensão de Dionísio Bentes, era de descrença, de desânimo integral, porque a incerteza dominava os ânimos dos menos pessimistas, e questionava “qual o Pará havia de ser sempre uma terra sem futuro!” (*ABRANCHES*, 1926, p. 16). A crise econômica que assolava o Pará era o principal empecilho ao desenvolvimento. Nesse contexto, a figura do governador era apresentada carregada de dúvidas quanto à sua gestão. Para o governo e seus apoiadores, os pontos considerados positivos deveriam ser postos sempre nas páginas dos jornais de apoio ao governo.

Nesse sentido, “em pouco tempo o sr. Dionísio Bentes desfez todas as apreensões. Desde o seu governo ele vem demonstrando “os móveis morais da sua obra de patriotismo”. A palavra “patriotismo” ganhou destaque maior, porque foi considerada uma atitude de “energia impressa por ele no governo do Pará” e apresentou como preocupação o trabalho que “é ordem na sua essência mais íntegra”. Dessa forma, colocou a “terra acima de tudo”. O resultado da sua gestão “mostrou aos demais antes da federação” um estado em processo de saneamento das suas despesas, além de “instruída e policiada, igual para todos sem discrepância”. Vicente Abranches (1926, p. 16) destacou a importância da nomeação de Crespo de Castro, um engenheiro da “tempera de Pereira Passos”, para prefeito da cidade, mostrando a importância do gestor estadual no “esplendor

da administração que se impõe pelo trabalho digno”.



**Figura 28.** A SEMANA: revista ilustrada. Sua majestade o turuna da cidade. Belém, ano 9, n. 488, 13 ago. 1927

Nesse cenário, no qual a disputa política ganhou uma dimensão maior com a perseguição aos jornalistas e atentados aos periódicos considerados de oposição ao governador Dionísio Bentes, Cotta apresentou, por meio de suas representações caricaturais, imagens a princípio não ofensivas ao caricaturado. Na figura 28, apresentou o prefeito de Belém, Antônio Crespo de Castro, que administrou a cidade entre os anos de 1926 e 1928, em pose dominante. O destaque fica por conta do chefe do executivo municipal, forte e eficaz, que carrega um bastão representando o município de Belém. Fazendo uma comparação com o texto publicado no *ABC*, há um elogio à sua gestão. Embora Cotta tenha produzido imagens combativas ao governo de Bentes, mostrou, nas páginas de *A Semana*, sua vinculação aos anseios dos redatores do magazine. Pode-se observar uma relação de amizade entre o periódico e o governo.

Na imagem, Cotta demonstra o seu domínio em relação à construção da caricatura política: a forma como o município é conduzido pelo intendente ganha importância. No

entanto, partindo de uma interpretação e observando a imagem, percebe-se uma ligação entre ela e *A Semana*. Não há exagero capaz de colocar o representante municipal numa condição de ridículo, pois, na representação, apenas as pernas são exageradas. Contudo, apesar de o caricaturista apresentar, pelas suas produções, uma liberdade profissional, encontrava o “*habitus* normativo da redação, ou seja, está inserido em uma estrutura de ação e pensamento bastante específica e que ditará o teor geral da imagem” (LIEBEL, 2017, p. 85).

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

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

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

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

Voltando à análise de Vicente Abranches (1926), ele afirma que houve, durante a administração de Dionísio Bentes, uma significativa melhora das contas públicas, mostrando que o estado do Pará acertava os passos, com o administrador capaz de resolver os problemas econômicos vividos na sua administração, porque

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

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

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

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

Impulsaná-lo pela coesão, pela seriedade, pelo trabalho, pela escolha de valores

reais ao dealbar de uma pátria nova.

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

O Pará tem, pois, um administrador que se impõe por uma conduta de patriotismo.

Patriotismo que é, na terra, o bem e o amor dos filhos dignos. (ABC, 1926, p. 16)

Apesar dos elogios narrados por Vicente Abranches (1926), várias críticas à administração de Bentes ganharam destaque, inclusive na capital da República. O periódico *ABC*, em edição de 21 de abril de 1928, voltava a dedicar uma matéria ao governador do Pará. Com o título de “Carne às feras”, narrava a atuação dos jornais de oposição. Considerava que os periódicos apelavam ao explorar as imagens de homens públicos, procurando, assim, formar dissidências, pois muitos não ficavam satisfeitos, por exemplo, com a “tranquilidade da situação paraense”. Dessa forma, tornava a política divisória um esporte.

O *ABC* destacou que os jornais, em suas críticas, procuravam manchar a imagem do chefe do executivo paraense, visto pelos redatores do periódico como “administrador sereno e reto” que realizava uma obra marcante. Novamente, o jornal tocava num ponto central: o civismo, para justificar a maneira como o estado estava sendo governado. O Pará “é uma unidade de grandes recursos latentes, que reclama um pulso firme na sua direção” (ABC, 1928, p. 8). Fica evidente o posicionamento dos redatores em favor de Bentes, defendendo, inclusive, os momentos de autoritarismo do governador.

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

Dionísio Bentes, como “homem calmo”, procurou resolver a situação, nas palavras dos redatores do *ABC*, encarando-a com “sentimento de uma responsabilidade completa, que exigia atitudes heroicas”. Para tanto, tomando medidas urgentes, restringiu as despesas e buscou a confiança pública que estava saturada de ceticismo; demonstrou coragem concretizando atos expressos em serviços que se impunham por desinteresse da justiça.

Na opinião do *ABC*, vencida a fase rude da afirmação de patriotismo, ele alcançou uma popularidade “inconfundível no seu estado”. O funcionalismo recebia em dia; já os compromissos do tesouro e da assistência estavam esclarecidos e organizados, e isso garantiu uma situação de prestígio e acatamento para “o honesto e impávido dirigente”. Para reforçar o seu posicionamento em face ao governador, o *ABC* citava os “depoimentos das pessoas que chegam do grande estado do Norte”. Destacava a política paraense porque experimentava transformações que resultavam em melhorias na economia e “pelas forças produtivas do Pará” (*ABC*, 1928, p. 8).

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

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

A cidade de Belém dos anos 1920 foi marcada por profundas alterações sociais, políticas e econômicas. Ocorreu uma série de transformações no modo como a cidade passou a ser vista, resultando no aumento populacional, o que exigiu maior controle sobre os habitantes da *urb* e esse foi constante ao longo da história de Belém. No final dos anos

1940, por exemplo, o governo municipal publicou, no *Estado do Pará* do dia 21 de abril de 1949, o novo Código de Posturas, estabelecendo as “necessárias relações entre o poder local e os munícipes” (ESTADO DO PARÁ, 1949). O título III do Código, no artigo 51, definia a competência da prefeitura para exercer, em cooperação com os poderes do estado, as funções de polícia, regulamentando-as e estabelecendo medidas preventivas e repressivas no sentido de garantir a ordem, a moralidade e a segurança pública. Importa destacar que o Código foi sendo publicado parceladamente no mesmo jornal ao longo do mês de abril de 1949.

No entanto, esse não foi o primeiro código a ser organizado pelo governo municipal. De modo geral, nos períodos de avanço econômico, como nos primeiros anos do século XX, no qual a economia<sup>45</sup> da borracha caminhava a passos largos para a elite exportadora e comercial, o governo do intendente Antônio José de Lemos (1843-1913)<sup>46</sup>, com o intuito de seguir os preceitos positivistas, viu “a necessidade de se dar a determinados segmentos da população da cidade segurança e acomodação, além de colocar em prática a ideia de progresso enfatizada pelo novo regime republicano” (SARGES, 2010, p. 152). Lemos implantou um código carregado de valores e interesses vinculados aos políticos republicanos. Havia, nesse contexto, a ideia de civilização associada à modernização da cidade.

Sendo assim, a palavra “civilização” adquire significados de acordo com o momento histórico. Nesse caso, como se trata de uma construção manifestada por intermédio das “consequências imprevistas dos conflitos, dos trabalhos, das inovações pontuais”, usando-se das palavras de Jean Starobinski (2001, p. 17), o processo de civilização não é sustentado por desígnios conscientes e constantes. Está diante de um elemento inin-

---

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

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

terrupto, no qual se mostra, em primeiro lugar, pelas características de comportamentos exteriores e, segundo, pela linguagem construída para justificar a manutenção de estruturas de poder; em ambas, busca-se uma representação de ordem coletiva. No caso de Belém, os Códigos de Posturas eram apresentados como elementos justificadores do serviço ou da defesa da civilização, mesmo que fosse necessário “legitimar o recurso à violência” (STAROBINSKI, 2001, p. 33).

Ao estabelecer os valores morais a serem adotados pela população de Belém, a administração municipal criava mecanismos capazes de controlar as ações necessárias para o uso da força. O Código que estava em vigência desde 1897 “sofreu algumas alterações”, sendo substituído por um novo, que ficou “pronto em 1900 passando a ser chamado de Código de Polícia Municipal” (SARGES, 2010, p. 212). Nesse caso, ao fazer referência à Amazônia e, em especial, às cidades de Belém e Manaus, visualizava-se, nesse contexto, uma região enriquecida graças à economia da borracha. O cenário foi propício à criação de mecanismos de controle social.

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

Foi justamente nesse cenário que as revistas de circulação local e nacional ganharam importância social. Vários eram os destaques estampados nas páginas dos semanários, especialmente a caricatura, que ganhou relevância ao dar conta de uma realidade político-social da cidade de Belém. No caso de *A Semana*, diversos colaboradores rechearam-na com as mais variadas produções, que iam desde poemas, passando por análises da vida política local, nacional e internacional, chegando aos problemas sociais. A produ-

ção dessa revista procurava dar conta da cidade, mostrando os seus aspectos elegantes e “modernos”, que, no caso, representavam a compreensão dos autores a partir de suas análises e representações. Como os semanários eram locais privilegiados de divulgação de valores, o debate era constante quando relacionado ao desenvolvimento urbano.

A intervenção no cotidiano da cidade ficava evidente na charge de Cotta. Na figura 29, o agente público condena a qualidade da água vendida pelo homem. Pelo diálogo, concluímos tratar-se de um estrangeiro. Na figura, vê-se o sanitarista adicionando um produto na água e reafirmando que está contaminada, porém, não se pode definir a substância acrescentada pelo agente. Visualiza-se, na representação, a atividade comercial sendo desenvolvida na rua. Não há higiene na cena. Ao lado do vendedor, há um pássaro que lembra o urubu.



**Figura 29.** A SEMANA: revista ilustrada. A vida fútil.  
Belém, ano 6, n. 310, 29 mar. 1924

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

ver ainda outro agente com uma mochila e uma bandeira com as letras “F. A”<sup>47</sup> junto a uma cerca de madeira em ruínas.

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

#### “GUAJARINA”

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

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

Na capa vem o retrato da senhora Luiz Estevam de Oliveira, reproduzido de um lindo quadro a óleo de mademoiselle Antonieta Santos e páginas a dentro insere colaboração de Xavier de Carvalho, Andrade Queiroz, Jonas Farias, Pereira Bajé, Eneida Costa<sup>48</sup>, Peregrino Junior e Osvaldo Orico.

---

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

48 - Eneida Costa de Moraes nasceu em Belém do Pará, no dia 23 de outubro de 1904. Jornalista, escritora, foi uma das mais profundas conhecedoras do carnaval brasileiro. Formada em Odontologia, logo trocou seu consultório para se tornar colaboradora em jornais e revistas. A paixão pelas letras levou-a a organizar grupos de escritores para discutir literatura em vários cantos do Brasil. O ano de 1929 marcou a estreia como autora com o volume de versos “Terra Verde”. Três anos depois, ela entrou na militância política. Presa em 1935 por defender, principalmente, a inclusão social, é mandada para a Casa de Correção do Rio. Sua passagem por lá despertou a curiosidade do escritor Graciliano Ramos; preso, também, por causa de suas ideias políticas, ele indagava aos amigos: “...quem é aquela mulher de voz forte e poderosa”? O interesse transformou-se em admiração e

Guajarina será exposta à venda nos principais pontos da cidade”. (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 1920, p. 1.)

Diante do trecho destacado, a revista ganhou uma relevância social. Contava com um conjunto de elementos capaz de promover a sua divulgação, fosse por meio do corpo intelectual, fosse pelo aparato técnico com o uso das fotografias e o papel que compunha o periódico. Dessa forma, chegava ao mercado belenense elevando a moral intelectual dos nortistas. Esse *slogan* acompanhava os textos de apresentação do magazine e ganhava destaque nas primeiras páginas dos jornais locais. Apresentada como uma obra primorosa, a revista contava com a exposição de belas fotografias, além de charges e alegorias. Os nomes dos colaboradores davam uma espécie de *know-how* ao periódico, daí a sua aceitação no espaço social e literato de Belém. Os números publicados foram, segundo a imprensa, produzidos com maior cunho artístico e literário, tornando a revista o “principal magazine do meio”. Essa observação, na verdade, antecipava a referência feita pelo jornal sobre o número a ser publicado no dia seguinte:

O número de amanhã, além de trazer as costumadas seções humoristas, trocadilhos, “charges” delicadas e finas caricaturas e desenhos, sob a direção artística dos irmãos Carlos e Eládio Lima, vem repleto da mais seleta e colaboração literária do nosso meio. (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 1920, p. 1)

A forma como esses quinzenários eram apresentados destacava algumas de suas particularidades, como a linha editorial e a sintomática durabilidade. Por isso, alguns indícios revelam como as revistas ilustradas serviram de plataforma de divulgação de um ideário de modernidade e que acompanhavam o cotidiano da elite belenense do perí-

---

rendeu a Eneida a imortalidade no livro “Memórias do Cárcere”. Mesmo tendo passado por tantos percalços, a autora não perdia seu encantamento pelo carnaval. Dizia ela: “É no carnaval que todas as fronteiras sociais desabam — pretos, brancos, cafuzos, caboclos, todos em confraternização durante o reinado momesco”. Essa festa e suas mudanças estão registradas no livro “História do Carnaval Carioca”, que virou leitura obrigatória para quem quer conhecer um pouco mais sobre a folia. Foi homenageada pela Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, do Rio de Janeiro, que, em 1984, teve como tema do samba enredo “Eneida, Amor e Fantasia”. Em Belém, o Império de Samba “Quem São Eles?” dedicou também a ela o samba enredo. A autora faleceu em abril de 1971, na cidade do Rio de Janeiro. Informações disponíveis em: [http://www.releituras.com/eneida\\_menu.asp](http://www.releituras.com/eneida_menu.asp)  
Acesso em: 6 set. 2017.

odo, “mas também ela própria representativa de uma realidade técnica que comprovaria a mudança de rumos do periodismo nacional” (NOGUEIRA, 2010, p. 63). O número seguinte seria responsável pela consolidação daquele magazine e, também, dos colaboradores que ganhavam ênfase na edição da revista. *A Província do Pará* lembrava os trabalhos literários em que a “Guajarina publicara inéditos” de autores regionais, como Osvaldo Orico, Andrade Queiroz, Peregrino Junior, Martins Napoleão, Eduardo Ribeiro, Jesus Hosannah, Pinheiro Sozinho, além de uma “vasta reportagem fotográfica de atualidades, aspectos da festa do Sport Club, concerto Malcher Cadevilha, instantâneos etc.” (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 1920, p. 1). A revista apresentava os aspectos mundanos em atendimento aos anseios da elite paraense.

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

O magazine publicou colaborações dos principais intelectuais do país. Contava com os nomes de “Alberto de Oliveira, Humberto de Campos e Alberto Farias” (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 1920, p. 1), este último da Academia Brasileira de Letras, além de Hermes Fontes, Olegario Mariano, Tasso da Silveira, Leal de Sousa, João do Norte – que havia enviado, segundo *A Província do Pará*, por intermédio de Peregrino Junior, correspondente da *Guajarina* no Rio de Janeiro, trabalhos inéditos. A circulação intensa de informações e colaboradores entre o Rio de Janeiro e a cidade de Belém aproximava os estados e sua intelectualidade. Acreditavam que, com a regularidade das publicações, o magazine alcançaria êxito e os proprietários seriam os responsáveis por colocá-lo como um magazine vitorioso no cenário social paraense.

Vale ressaltar que o número de revistas que circularam em Belém entre as décadas de 1910 e 1940 foi significativo. Destacaram-se pela abrangência dos temas e por sua longevidade e dedicavam boa parte de sua produção à literatura, às artes, às questões

sociais, à política, ao esporte e a temas variados. Dentre os vários magazines e seus anos de fundação, elenca-se: *Ilustração Paraense*, 1912; *Caraboo*, 1914; *Efeméris*, 1916; *A Semana*, 1917; *Guajarina*, 1919; *A Revolta*, 1919. Ainda é possível acrescentar *Belém Nova*, 1923 e *A Cigarra*, 1919.

Sobre *A Cigarra*, a *Folha do Norte* afirmou, na publicação de aniversário do semanário, tratar-se, pela riqueza de produção, de uma das mais atrativas revistas em circulação na cidade. Era uma edição “linda”, trabalhada com cuidado. A edição de aniversário “vai dar a ‘A Cigarra’ um lugar de destaque em Belém, demonstrando que em pouco tempo de existência o magazine era vitorioso “na sua existência de mais de 2 anos” (FOLHA DO NORTE, 1921, p. 1). Essa informação nos remete a uma revista que estava em circulação há pouco tempo, mas caracterizada pela imprensa como vitoriosa.

Chama a atenção o fato de a revista ser dirigida por Bianor Penalber<sup>49</sup>, considerado um dos grandes nomes da intelectualidade paraense que há muito colaborava com *A Semana*, além de estar presente nas redações da *Folha do Norte*. “Nosso companheiro” (FOLHA DO NORTE, 1921, p. 2) fazia parte de um corpo de intelectuais que dominava o circuito literário paraense desse período, ora atuando em conjunto na revista que, aparentemente, tinha um público maior, ora na construção e ampliação de novos leitores no mercado publicitário daquele período.

Cotta retratou Penalber como “figura e figurões” da sociedade paraense. O diretor de *A Cigarra* destacou-se pela dedicação ao estudo da Medicina e, quando concluiu o curso, foi saudado em diversos momentos, tanto nas páginas de *A Semana* quanto na *Folha do Norte*. Esse tipo de prática serviu para justificar a dominação de grupos políticos e intelectuais sobre o conjunto social, pois fazia-se necessário publicar com frequência as

---

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

conquistas dos homens, criando representações e padronizações para a sociedade numa espécie de modelo a ser seguido. Tem-se o que Jacques Rancière (2014, p. 62) define como uma “função narrativa”, na qual os intelectuais tomam o “não lugar”, pois constroem uma narrativa histórica baseada nas palavras de grupos que se protegem e elevam o seu nome em detrimento dos demais. Nesse sentido, as revistas e jornais tornaram-se lugares privilegiados para o desenvolvimento da cultura narrativa e visual.



**Figura 30.** A SEMANA: revista ilustrada. Figuras e figurões.  
Belém, ano 8, n. 445, 15 jan. 1927

*A Cigarra* intitulava-se como “uma publicação de assuntos palpitantes da atualidade” e não recebeu destaque por parte da historiografia paraense. É possível considerar essa lacuna em decorrência da ausência de material nos acervos de Belém. Existem poucos números na Biblioteca Pública Arthur Viana e estão “sem condições de manuseio”, e o número que estava disponibilizado no site da instituição foi retirado. O exemplar apresenta rico material sobre os colaboradores e a forma de atuação da revista no meio social paraense.

O periódico *Folha do Norte* noticiava sempre o novo número posto em circulação e

tecia adjetivos dos mais diversos. Na edição de 5 de março de 1921, o jornal destacou, na segunda página, a nova publicação que estava destinada ao “sucesso dos anteriores”. Ora, diante das apresentações feitas ao longo da semana pelos jornais diários acerca dos semanários, verifica-se não se tratar de uma revista inexpressiva, já que ocupava lugar de destaque no cenário político local e nacional. A revista reunia “apreciáveis trabalhos de nomes em evidências nas nossas letras”, além de seguir um padrão de qualidade, que ia desde a escolha da ilustração da página passando pela composição dos textos. Para ter ideia, o periódico viria “com um texto escolhido, salientando-se a sua primeira página, com uma interessante paisagem, trabalho de um jovem artista, tendo inspirados versos, alusivos a mesma, do distinto poeta José Simões” (FOLHA DO NORTE, 1921, p. 2).

Estava-se diante uma revista apreciada pelos leitores de Belém, tendo sua atuação ido além do público especializado. Vale ressaltar que, dado o sucesso, o semanário já havia sido posto nas páginas dos jornais bem antes. Para ter ideia, nas comemorações de dois anos de aniversário, a *Folha do Norte* afirmou ser o número especial; mostrava como “linda edição ao segundo aniversário do apreciável e atraente periódico” (FOLHA DO NORTE, 1921, p. 1).

Com essas referências, ficava evidente a importância do periódico para a sociedade belenense. Ainda no mesmo mês, a edição do dia 31 contaria com o “número de páginas aumentado” e reuniria em prosa e verso “escolhidas e excelentes colaborações de conhecidos nomes de nosso meio intelectual”, demonstrando que a edição, “afora esses valiosos trabalhos, que lhe galantearão as páginas, virá ‘A Cigarra’ sugestiva com ‘suelos’ de palpitante atualidade, ‘charges’, bons clichés etc.” (FOLHA DO NORTE, 1921, p. 1).

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

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

(...)

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

O trecho faz referência a uma espécie de diálogo no qual Arnaldo Vale (1921) endereça a sua escrita a Bianor Penalber. Os termos utilizados no texto, como “sua”, enfatiza a propriedade da revista pelo diretor. O redator destacava que a revista caminhava no sentido de tornar-se relevante no meio social paraense. Importa observar que, nesse circuito, *A Cigarra*, publicada em São Paulo desde 1914, tinha um aspecto considerado moderno, em especial pelos seus maquinários. O magazine paulista destacou-se pela sua popularidade, bem como por refletir o comportamento da época. Para tanto, utilizava-se de fotografias e ilustrações, além de jogos e textos assinados por escritores como Oswald de Andrade, Monteiro Lobato e Olavo Bilac. Na edição paulistana de 29 de outubro de 1914, na segunda página, sob o título de “São evidentes: as grandes vantagens dos anúncios n’A Cigarra”, o editor destacava:

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

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

A revista paulista mostrava-se grandiosa pela quantidade de publicações e pelo número considerável de anunciantes. O redator deixava claro o recorde de vendas mantido pela revista, que chegava em várias partes do Brasil; a denominação era sinônimo de sucesso para os anunciantes interessados em ter suas vendas em expansão.

Voltando as atenções para a revista paraense, é possível afirmar que não se trata-

va de uma franquia ou sucursal, pois nasceu de maneira original. No entanto, vê-se os magazines ligados por círculos de amizade e possibilitando a circulação de produtos no mercado local. Importa destacar que isso proporcionou o aumento da influência política nesses espaços, pois os nomes dos intelectuais foram vistos nas variadas redações desses magazines, como é o caso do redator de *A Cigarra*, Bianor Penalber. Outro detalhe interessante nas produções ficava por conta das caricaturas. Os profissionais circularam nesse meio tendo seus trabalhos publicados ora numa revista, ora noutra, demonstrando, em primeiro lugar, a importância desses para o meio e, em segundo, a carência dos profissionais da área, de modo a atender aos mais diversos lugares de produção, como jornais e revistas.

Exemplo dessa circulação foi Cotta, que produziu tanto para o periódico *Estado do Pará* quanto para os magazines *A Semana* e *Belém Nova*. Embora pelas nomenclaturas das revistas exista certa diferença, ao analisar esses magazines, deparamo-nos com certo padrão de publicação, que acompanhava a tendência relacionada aos aspectos do cotidiano, mostrando o dia a dia da elite paraense, com o recurso da fotografia. As revistas seguiam certo modelo; tanto as capas quanto os editoriais apresentavam elementos de similaridade. Nas capas desses periódicos, visualizava-se desde fotos de políticos, senhoras, senhorinhas e senhores, bem como pinturas ou charges elaboradas pelos intelectuais paraenses. Além disso, outros elementos marcaram aproximação entre os estilos desses trabalhos e textos narrativos, poemas, crônicas, passando pelas seções de charadas e aquelas destinadas aos esportes, como o futebol, além daqueles considerados atualmente como amadores – o boxe, o remo e a natação.

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

Gidalti Oliveira Moura Júnior (2011), em dissertação de mestrado, ao analisar a importância das revistas na década de 1920, em especial da *Belém Nova*, destacou a ca-

ricatura do carnaval estampada na capa do semanário; mostrou “o vermelho saturado” como predominante na cena, “tornando a composição quente”. A imagem não apresenta um preenchimento, já que era “desnecessário nos espaços entre as pernas e os braços do personagem”; por essa razão, “a sombra faz o canto esquerdo ‘pesar’ visualmente”. A textura do chão é feita por “linhas horizontais, reforça o conceito de base” (MOURA JUNIOR, 2011, p. 137). Desse modo, a representação do carnaval proporciona à cena um momento de festa, alegria associada à ideia de conquista.



**Figura 31.** BELÉM NOVA. Capa da revista.  
Belém, ano 4, n. 66, 19 fev. 1927

Ao observar a imagem, vê-se a charge em relevância. Cotta construiu uma figura carnavalesca gigante que, simbolicamente, representa o carnaval colorido e, pelas suas roupas, podemos afirmar que apresenta um símbolo rico em detalhes. Enquanto a cor predominante é o vermelho, cor quente, carregada em si de elementos do romance e de

conquista, a vibração da cena é enorme. Os sujeitos postos nas mãos do carnaval estão tímidos, mas isso duraria pouco.

Para termos ideia da relevância do tema para os autores do período, Eneida de Moraes publicou crônica na revista *A Cigarra* de 31 de janeiro de 1921, na qual descreveu uma cena em que dialoga vestido, sapato e máscara. Com o título de “*Pierrete Rose*”, a autora destaca os valores atribuídos por cada elemento a Pierrot e Arlequim.

O diálogo dá-se no interior do pequeno quarto da Pierrete solteira, que dorme. Pela janela entreaberta, entravam os raios do sol nascente. A cena ocorre no meio do quarto em desordem. Os sapatinhos de cetim, a máscara negra de veludo e o vestido tarlatana rosco dialogavam; o vestido reclamava dos machucados dos seus folhos. Ao longo do texto, fica evidente que Arlequim era o oposto de Pierrot. O vestido afirmava não gostar do primeiro, preferindo o outro. Isso devia-se ao fato de ser meigo e suave; lembrava todas as vezes que Pierrete dançava, tocava apenas de leve, de maneira sutil. Por outro lado, Arlequim fazia tudo ao contrário, era bravo e violento, cerrava tanto a si no corpo de Pierrete que acabou machucando o vestido.

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

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

A máscara encarava todos. Várias críticas lançou a Pierrot, considerando-o muito triste e, por isso, não deveria sair durante o carnaval, poderia tornar-se padre. Arlequim foi considerado um sujeito ousado, porque havia beijado a testa, próximo aos olhos de Pierrete. Arlequim mostrava-se ao contrário: nem sequer beijou as mãos da moça. A

preferência, decididamente, foi por esse último.

Os sapatos também entraram no debate. Chamaram a atenção para o seu estado, todo pisoteado e coberto de flores e de confetes, mas nem por isso estavam felizes. Para eles, Arlequim, quando dançava, pisava-os, causando um grande mal. Por isso, manifestavam-se cansados pelos tantos “*rags e frox trots*”. Pierrot, ao contrário, não os deixava fatigados, na medida em que, quando dançava, fazia com calma, enquanto Arlequim era afoito e os seus guizos mostravam-se barulhentos. Diante do cansaço, restou a despedida, dando boa noite aos demais.

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

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

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

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

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

Pobre *Pierrot*!...

“Pois não quisestes um beijo forte?

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

Tinha de ser assim... é a sorte...

O amor é cúmplice da morte.

Morre *Pierrot*”. (COSTA, 1921, p. 4)

Voltando as atenções para a figura 31, de autoria de Cotta, produzida em 1927, existe entre ela e o texto de Eneida de Moraes certa relação. Apesar de retratar momentos distintos, pois são produtos de anos diferentes, há um elemento central: o Arlequim, símbolo de um carnaval alegre, colorido e que domina a cena. Vale ressaltar que os tipos carnavalescos foram os preferidos do caricaturista Cotta. De outro lado, afirmo a existência da aproximação entre o padrão de produção dessas revistas. Na edição de 19 de fevereiro de 1927 da *Belém Nova*, a capa apresenta *layout* muito próximo dos números produzidos por *A Semana*.

Volta-se ao ano de 1924, mais precisamente para a revista *A Semana* publicada em 1º

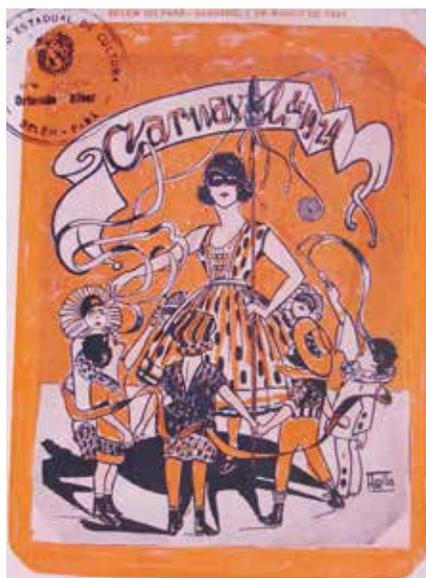
de março. Nela, visualizamos uma das primeiras representações do carnaval produzida por Cotta, de modo que há uma nítida diferença entre as duas produções, no entanto, os elementos compositivos e a forma como estão dispostos aproximam as duas imagens e as duas revistas. Assim, na figura 31, o evento é representado por um Arlequim que carrega em suas mãos um casal; por outro lado, na figura 32, a mulher foi colocada como uma porta-estandarte, apresentada cercada de crianças numa espécie de inocência e pureza dos carnavais do passado. Por isso, as crianças estão em grande número, colocando em xeque o tipo de carnaval pretendido.

Visualiza-se, nessas representações, os elementos que compõem a estrutura do carnaval. Nas figuras 31 e 32, a composição procura dar uma dimensão das relações sociais presentes no meio cultural paraense. Tanto Arlequim quanto Pierrot foram representados nas duas imagens construindo um ideal de carnaval em momentos diferentes. Contudo, na figura a seguir, as crianças estão vestidas representando os símbolos carnavalescos. A colombina, embora encare a todos, carrega nos olhos um ar de tristeza; mesmo assim, a sua representação exerce certa autoridade ao dominar a cena.

Diante das citações e imagens, duas análises estão presentes. Primeiro, a busca da criação carnavalesca, capaz de conduzir a um processo de conquista nessa festa mundana; e, segundo, marcado por uma festa familiar e inocente, sem maldades. Na figura 31, a representação feminina é projetada usando a saia relativamente curta; há nítida mudança de postura em relação ao comportamento social dos anos 1920. Já na figura 32, a colombina foi apresentada com um vestido um pouco alongado; por estar envolta pelas crianças, mostra-se comportada, dentro dos parâmetros sociais exigidos. A mulher da segunda metade da década de 20 do século XX apresenta-se dona de si, buscando novas possibilidades, com maior presença no meio sociopolítico.

Nas duas imagens, Cotta apresenta tipos carnavalescos comuns na sua produção do período. Nesse sentido, ao analisarmos as duas figuras produzidas para revistas e diretores diferentes, verifica-se, entre elas, uma relação a ser destacada. A disposição espacial obedece a uma centralização, mostrando ao leitor como o carnaval e seus símbolos são representados em capa inteira, construindo uma relevância para o evento. Nas capas, os

títulos das revistas diferem, pois, na *Belém Nova*, foi disposto acima da imagem, enquanto em *A Semana* foi colocado abaixo.



**Figura 32.** A SEMANA: revista ilustrada. Capa.  
Belém, ano 6, n. 306, 1º mar. 1924

As charges ao centro da página objetivam representar o carnaval. Na primeira, Arlequim foi disposto em momento de alegria; carrega, em suas mãos, um homem e uma mulher. Apesar de a figura feminina ocupar uma posição esteticamente alta se comparada ao homem, a sua representação dá conta de uma mulher “tímida”, mas capaz de seduzir contando com as vestimentas ousadas. Por outro lado, o homem foi representado de modo elegante, bem vestido. As mãos juntas mostram certo nervosismo, porém, o seu olhar é direcionado à moça. Sua feição demonstra algo a ligá-los, pode colocar-se como dominante. A cena demonstra uma ação de paquera, conquista e uma atitude que conduziria ao ato amoroso a qualquer momento.

Na figura 32, embora o período seja anterior, a cena é dominada por uma figura feminina. A representação do carnaval é claramente um ideal do tipo de festa ingênua, um momento de inocência marcado com a presença de crianças rodeando a moça, que

domina e/ou é dominada pelo olhar do observador. Os elementos dão conta da construção simbólica do carnaval no espaço urbano. Essa ideia mostrava-se pela organização de um carnaval marcado por certa harmonia. Da mesma forma, as capas das revistas constituíram-se capazes de demonstrar os comportamentos sociais vividos na cidade de Belém, que via aos poucos as alterações comportamentais mudarem o modo de se relacionar com o carnaval.

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

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

Desse modo, considera-se a existência de uma espécie de compromisso com o real, haja vista que o circuito jornalístico de Belém do início do século XX tornou-se uma criação intelectual que visava a atender aos grupos políticos dominantes. Por isso, “recriá-lo em seu contexto implica um compromisso com uma intenção manifesta de atribuir-lhes sentido” (TORAL, 2011, p. 23). Havia uma nítida necessidade de ampliar o

espaço de atuação não só das revistas, mas também dos seus redatores e colaboradores. Era necessário criar uma representação capaz de justificar a frequência dessas publicações.

O momento marcava-se pela condição que o jornal ocupava junto aos governos de Sousa Castro e Dionísio Bentes. Vale destacar que, durante certo tempo, a *Folha do Norte* esteve na condição de jornal opositor ao governo, principalmente nos primeiros anos da República. Contudo, os tempos eram outros e o periódico ocupava a condição de jornal da situação, colocando os seus representantes, bem como seus grupos, numa condição “especial”.

Passaram a constar, nas primeiras páginas do periódico, os elementos capazes de representar os interesses dos grupos políticos. *A Semana* tinha um espaço reservado no periódico todos os sábados pela manhã, ressaltando que a publicação do semanário ocorria sempre no período da tarde, “às primeiras horas”. A edição do semanário era “aguardada, com ansiedade, pela sociedade belenense” (FOLHA DO NORTE, 1921, p. 1), demonstrando certa harmonia na transmissão das informações, mas, também, justificando a importância da revista para a elite belenense, que tinha oportunidade de ver-se representada pelos lápis e fotografias dos colaboradores do magazine.

Partindo de uma análise propagandística, o jornal contribuiu com a ideia de que o exemplar do semanário deveria ser consumido pelos leitores paraenses. Assim, o número publicado no dia 3 de setembro de 1921, segundo a *Folha do Norte*, estava ornado de “fotografias e de excelente colaboração em prosa e verso. O número contava com “interessante reportagem humorística, constituem alegre passatempo aos seus incontáveis leitores” (FOLHA DO NORTE, 1921, p. 1).

Dois aspectos chamam a atenção nessa passagem. O primeiro está relacionado à reportagem humorística, que, na opinião do jornal, era “interessantíssima”; e o segundo está relacionado à ideia de “incontáveis leitores”. Aliás, qual seria o tipo de jornalismo humorístico e quais os leitores? Em relação ao primeiro, a imagem da figura 33 bem representa essa análise ao destacar o diálogo entre dois homens pretos, malvestidos e descalços. Por meio de uma pergunta, o primeiro afirma nunca ter andado de automóvel,

no que o outro responde já ter andado de caminhão e no automóvel da assistência. Nesse caso, vê-se a necessidade de construir um sujeito que, segundo a definição de Starobinski (2001, p. 29), deveria ser polido, porque “Polir é civilizar os indivíduos, suas maneiras, sua linguagem”.



**Figura 33.** A SEMANA: revista ilustrada. [sem título]  
Belém, ano 4, n. 178, 3 set. 1921

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

O debate visualizado na figura 33 deveria ser engraçado para o contexto, ao expor duas figuras comuns, negros e analfabetos<sup>50</sup>, que debatem sobre um item considerado

50 - Durante os séculos XVIII e XIX, ocorreu uma intensificação da divulgação de textos e imagens os quais buscavam representar e construir estereótipos dos africanos na Inglaterra. As imagens caricaturais tocavam em temas comuns, principalmente os relacionados à escravidão e aos reflexos no cotidiano das cidades europeias. No caso de Belém, diversos sujeitos deslocavam-se pelas ruas da

importante no processo de “modernidade”. Vale ressaltar que o mais comum nas páginas das revistas residia na exibição dos instantâneos de pessoas da elite, ao lado dos avanços técnicos e urbanísticos da cidade. Como esclarece Starobinski (2001), é preciso a existência de cidades e cidadãos “para qualificar o *rusticus* e a *rusticitas*, em oposição ao *urbanus* e à *urbanitas*”. Por conseguinte, faz-se necessário ser habitante das cidades “seja para se gabar de uma *civilidade* superior, seja para lamentar, em versos melódiosos e supremamente estudados a felicidade pastoral, a tranquilidade arcádica” (STAROBINSKI, 2001, p. 20).

No contexto aqui analisado, a grande quantidade de revistas gerou uma divisão em relação ao número de leitores fiéis, como acontece atualmente, em que as revistas buscam, de todas as formas, aumentar consideravelmente o número de leitores e divulgadores. *A Semana* tinha um espaço reservado nas páginas do jornal *Folha do Norte*, e isso demonstrava a condição de aliado dos publicitários, bem como dos governos de Sousa Castro e Dionísio Bentes; tinha a simpatia necessária para ser divulgada nesse semanário.

Ainda, há aspectos curiosos a serem observados: “está, pois, um número digno de ser adquirido” (FOLHA DO NORTE, 1921, p. 1). Aqui, reforçava-se a necessidade de os leitores do periódico comprarem o semanário, e em todas as publicações feitas sobre *A Semana* os nomes dos proprietários ganhavam espaços. Os “confrades” tinham seus nomes publicados numa atitude política de tornaram-se populares e possíveis agregadores de votos para seus correligionários políticos.

Ainda é possível identificar dois elementos comuns na cidade de Belém, a partir do diálogo estabelecido na figura 33. O primeiro, representado pelo termo “automóvel”, em uma clara demonstração de colocar a cidade na condição de “moderna”, marcada pela presença dos elementos tecnológicos; já o segundo está diretamente ligado ao atraso da população marginalizada, nesse caso, os homens pretos foram dispostos no coreto de

---

cidade em busca de trabalho; eram colocados na condição de marginalizados e perseguidos. Sobre as representações e estereótipos de africanos na caricatura inglesa, ver ODUMOSU, Temi. *Africans in English caricature 1769-1819: black jokes, white humour*. Londres: Harvey Miller Publishers, 2017.

uma praça pública. Os homens estão em posição que permite visualizar os rostos e as posturas de cada um e, ao fundo, o sol clareia a cena. Um está sentado, enquanto o outro fica em pé, mas, com as mãos, apoia o corpo no coreto. Os homens aqui representados são rústicos, grosseiros e sem educação; assim, de acordo com o Código de Posturas, não poderiam estar naquele local em ato de vadiagem.

Koselleck (2006, p. 103) enfatiza a obrigação, por parte do historiador, de “compreender os conflitos sociais e políticos do passado por meio das delimitações conceituais e da interpretação dos usos da linguagem feitos pelos contemporâneos de então”. Ou seja, ao visualizar essa representação, compreende-se que o meio de circulação de ideias residia nas páginas de veículos de comunicação ligados aos grupos políticos que buscavam construir a interpretação de uma sociedade ideal, que, na condição de “moderna”, ria dos seus atrasos pontuais. Carlo Ginzburg (1991, p. 37) define essa relação como um “nexo centro/periferia”, no qual não pode ser “visto como uma relação invariável entre a inovação e o atraso”. Depreende-se uma relação móvel, sujeita a acelerações e tensões bruscas, ligada a modificações políticas e sociais e não apenas artísticas. Nesse sentido, as imagens divulgadas eram utilizadas na construção e no reforço do imaginário de superioridade de um grupo político em relação aos demais.

Em relação aos adjetivos utilizados nas páginas do periódico, há evidências sobre a importância do semanário para a sociedade paraense. Nesse caso, isso fazia parte do discurso do grupo político dominante no contexto dos anos 1920, pois a “esplêndida revista, que se vem impondo, dia a dia, em nosso meio”, numa crescente popularidade, “aparecerá hoje com a pontualidade de costume, em magnífica edição, onde pontilham a graça esfuziante e a pilheria fina” (FOLHA DO NORTE, 1921, p. 1).

A construção de uma imagem capaz de tornar a revista “esplendorosa” não se dava apenas com a publicação de seus números, mas também com uma intensa campanha de afirmação feita pelos seus “confrades”. Nos diversos momentos da história da revista, ocorreu a realização de concursos, fosse para eleger a mais bela jovem do meio social paraense, fosse de beleza infantil ou mesmo concurso de carecas. A revista atingia todos os públicos, em especial os jovens desejosos de se verem nas páginas dos magazines.

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

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

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

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

A beleza é um dom natural, nasce com a criatura que a possui, vem do berço.

Pode, porém, por circunstâncias várias, estiolar-se, tornar-se esmarrida, e, então, é o caso dos esportes e de um bom tratamento, para que, de novo, se lhe reavivem os atrativos adormecidos.

Zeuxis, o grande pintor da antiguidade, dizia que a mulher, para ser bela, deve possuir os dons que ele notara na deslumbrante beleza de Helena, e que eram 3, a saber: Três coisas alvas: a pele, os dentes e as mãos; três coisas negras: os olhos, as pestanas e as sobrancelhas; três coisas rosadas: os lábios, as faces e as unhas; três coisas longas: os cabelos, o busto e os dedos; três coisas curtas: os dentes, as orelhas e os pés; três coisas pequenas: a boca, a cintura e os dedos do pé; devem ser largos: o peito e a garganta; nariz, seios e cabeça, de regular grandeza; dedos, punhos e tornozelos delicados; pernas e braços torneados e cheios.

Deixei apenas de citar dois predicados... por não me lembrar de momento; mas, a mulher que possuir os 28 citados, deve merecer votos e seu nome pode, sem desdouro

ser sufragado. (AZEVEDO, 1923)

Diante da produção de Azevedo (1923), pontua-se a apresentação de um discurso excludente. Ao concordar com o pensamento do pintor “Zeuxis”, criou um tipo considerado “belo”, o qual deveria apresentar a pele branca, excluindo as mulheres negras – não foi à toa que as mulheres concorrentes eram membros da elite e brancas, e isso foi reforçado pelas fotografias disponibilizadas nas páginas do semanário. O autor do texto destacou que mesmo as mulheres praticantes de atividades esportivas adquiriam certa beleza, contudo, não poderiam ser consideradas belas, que seriam apenas aquelas que naturalmente o eram, razão pela qual, para receber os votos, deveriam possuir os 28 predicados citados. Esse tipo de beleza é quase impossível, pois “Zeuxis”, para chegar a esse padrão, procurou pintar as mulheres consideradas as mais belas da Grécia, chegando à produção do quadro *Helena*, numa referência a Helena de Tróia.

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

A graça, para esse redator, requeria bom gosto no trajar, um certo quê no andar, nos menores gestos, no modo de falar, como a despertar de um sonho. Valia-se de Caio Valério Catulo<sup>51</sup>, comparando “Quintia a Lésbia”, que dizia:

“Muitos acham que Quintia é bela, eu não. Ela tem a pele branca, um corpo elegan-

---

51 - Nasceu em Verona, viveu entre 84-54 a.C. e pertenceu a uma cidade rica. Tinha relação de amizade com o imperador Júlio César. Mudou-se para Roma, onde ligou-se ao círculo dos poetas de ideais estéticos. Para mais, ver REBELLO, Ivone da Silva. *Lésbia*: a inspiração romântica de Catulo. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anaais/caderno12-16.html> Acesso em: 1º maio 2018.

te, suas formas são bem proporcionais, porém, sem graça nenhuma. Lésbia, pelo contrário! É verdadeiramente bela, não só pelo seu corpo escultural e perfeito, como também pelas suas maneiras encantadoras e, sobretudo, pela graça, que Quintia não tem”. (AZEVEDO, 1923)



**Figura 34.** A SEMANA: revista ilustrada.

A Rainha da Beleza paraense Belém, ano 6, n. 282, 15 set. 1923

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

A mulher mais bela do Pará recebeu o título no dia 16 de setembro de 1923, em

evento realizado às cinco horas da tarde “nos salões da Assembleia Paraense”, seguido de um animado chá dançante. O dia da entrega ocorreu pela solicitação das senhorinhas que desejavam “mais realçar o encanto da reunião, com as suas silhuetas encantadoras”; a sociedade “elegante se prepara ansiosa, para assistir à festa da entrega dos prêmios as vencedoras do nosso concurso de Beleza”. O editorial chamou a atenção para “o interesse que o mundo *chic* desta formosa Belém dispensou ao concurso do nosso magazine”. O fato justificava-se “na elevada votação das candidatas”, demonstrando o sucesso “que decerto, irá ter a festa, amparada, como está, pelas nossas mais altas autoridades e pelas principais famílias do nosso meio culto”.

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

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

são horas de entretenimento e alegria que o *escol* social de Belém fruirá, associando-se ao tributo que se vai render aquela que, no ano do centenário da adesão do Pará a Independência, representa bem o esplendor da formosura nesta linda terra da Amazônia. (A SEMANA, 1923)

Há uma preocupação em ligar a beleza feminina à beleza das terras amazônicas;

assim, a beleza feminina conectava-se às comemorações do processo de independência do Brasil. Isso fica evidente quando o estado do Pará organizou, juntamente com a elite intelectual, os festejos do centenário de Adesão à Independência do Brasil, reforçando a ideia da grandeza amazônica e destacando a beleza dos seus habitantes.

O sucesso desses concursos era grande. Jornais locais mencionavam os horários e locais de compra dos semanários. A *Folha do Norte* enfatizou que, “dentro das primeiras horas da tarde”, circulou a edição semanal “desse querido magazine”, cuja aceitação por parte do “nosso público já lhe deu foros de prestigioso conceito”. Por essa razão, estava-se diante de um magazine respeitado no cenário social, que se aproximava cada vez mais de seu público leitor e admirador, aqui considerados os membros da elite econômica, política e intelectual de Belém, além dos leitores. Porém, isso não quer dizer que os sujeitos considerados comuns não buscassem adquirir esses magazines. O número de “hoje está convidativo”, trouxe “farta e variada colaboração”, podendo destacar a realização do “concurso de beleza infantil” que, por sinal, ia de “vento em popa”. Outros aspectos também chamavam a atenção nesse semanário, como a seção esportiva, carregada de “fotografia dos campeões do remo nas regatas de domingo passado e ainda do malgrado desportista suíço” (FOLHA DO NORTE, 1922, p. 1).

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

## 2.4. O lugar de Andreilino Cotta na imprensa: revistas e jornais

Em novembro de 1938, *A Semana* publicou um texto de autoria de Tancredo Vasconcellos, chefe de polícia do Acre, considerado pela imprensa como um intelectual carioca que esteve em Belém em duas ocasiões, em 1926 e 1938. Destacou, na sua passagem inicial pela cidade, que as mulheres se destacavam por sua beleza vulgar, contudo, em decadência; tinham na alma um “travo de amargor profundo”. Desse modo, deixavam impressa uma mágoa “incurável” que atormentava a alma e deformava o rosto. Com essas observações, afirmou ainda que a cidade apresentava um aspecto “contristado e contristador”. As ruas eram mal calçadas e as praças abandonadas; o movimento das ruas quase não existia. Havia, na opinião do observador, uma descrença e um desconsolo por toda a parte. Concluía a primeira observação enfatizando a “forma de civilização primitiva, rudimentar e preguiçosa. Belém enchia a alma de melancolia e de tristeza e não de entusiasmo e de encorajamento” (*A SEMANA*, 1938).

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

Na segunda passagem por Belém, o visitante viu “o progresso”. A cidade tornou-se sinônimo de esplendor e otimismo; a capital do Pará “enfeitiçava e encantava”. “Belém sorri e confia seu futuro.” A cidade agitava-se, movia-se a passos largos em direção ao progresso, na opinião de Vasconcellos (1938). As ruas antes paradas estavam movimentadas, numa clara alusão ao movimento das grandes cidades. A elegância e a “galanteria” faziam parte do cotidiano da cidade; os estabelecimentos comerciais, segundo o viajante, eram importantes e honravam qualquer cidade grande, mesmo o Rio de Janeiro; o sistema de transporte era fácil e confortável e conduzia a multidão “satisfeita a arrabaldes alegres”. O Bosque era o lugar preferido para passeios encantadores e o Museu

Goeldi considerado uma “joia, o mais perfeito da América do Sul”. Concluiu destacando dois pontos: a elegância e a inteligência.

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

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

Diversos elementos chamam a atenção no texto anterior. Destaque, entre outros, para a região marcada pelo “progresso” de uma “civilização imorredoura”. Vasconcellos (1938) mostra um conjunto de itens capazes de dar conta dessa ideia de “modernidade” vivida na cidade de Belém. Para tanto, faz um comparativo entre as grandezas dos homens e mulheres habitantes da capital do Pará. Primeiro, ressaltou o patriotismo presente no “olhar audacioso”, e, segundo, lembrou o grupo de intelectuais jovens capaz de tornar, pelas suas letras, uma “civilização imorredoura”. Vale ressaltar que esse tipo de análise coadunava-se com o pensamento estabelecido pelo regime político vivido no Brasil. O governo de Getúlio Vargas havia implementado o Estado Novo e, com ele, um conjunto de medidas que pudesse estruturar as bases do governo, mantendo constantemente a figura do político marcada pela harmonia com o povo. Isso posto, as revistas e os jornais, por exemplo, deveriam estar registrados junto ao DIP para que levassem adiante valores nacionalistas (FAORO, 2012; FAUSTO, 2015).

No entanto, quando volta-se para as análises em *A Semana*, em especial dos anos 1920, deparamo-nos com diversas imagens que dão conta de uma cidade que se queria “moderna”, mas que se apresentava com diversos problemas de ordem urbana, como a carência de saneamento, a falta de abastecimento de água, o transporte público precário e certo abandono das áreas periféricas. Lembrando que, entre os anos de 1919 e 1924, o semanário publicou uma série intitulada “Belém Moderna”; exibiu, em fotografias, os elementos arquitetônicos considerados importantes para a representação da grandeza da cidade<sup>52</sup>. Com base na documentação pesquisada, aproximadamente 25 imagens foram publicadas, sendo incluídas basicamente em pelo menos um exemplar mensal da revista, o que contribuiu para criar/reforçar uma espécie de identidade local.

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

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

Na figura 35, ficou evidente o quanto esses elementos foram considerados importantes, não apenas por apresentar-se enquanto símbolo de uma cidade grandiosa, mas por sua vinculação a uma identidade regional. Nessa linha, os textos que geralmente acom-

---

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

panhavam as imagens procuravam reproduzir e/ou, mesmo, concentrar uma relação entre a arquitetura e os proprietários dos imóveis ou firmas, assim como relacioná-los com importância para a cidade. Nesse caso, a revista apresentou os elementos que marcaram a grandeza da capital do Pará, apresentando as fachadas dos prédios em suas páginas, como a do Grande Hotel, estampada com o objetivo de dar “motivo a que o nosso sentimento de cívico entusiasmo exalte um estabelecimento que, por modelar, tanto concorre para o embelezamento e civilização da nossa cidade”.



**Figura 35.** A SEMANA: revista ilustrada. Belém Moderna.  
Belém, ano 2, n. 88, 29 nov. 1919

A *Semana* comemorava o seu natalício no dia 23 de março. Na edição especial de comemoração do 6º aniversário, publicada no dia 22 de março de 1924, por algum motivo, houve a troca das fachadas e os *clichés* reproduzidos não eram do Grande Hotel<sup>53</sup>. Apresentou um estilo diferente que, por essa razão, levaria “nossa Belém para um atraso que nos envergonharia...”. O semanário buscou corrigir o equívoco e publicou a fotografia da figura 36. Segundo os editores, para quem o conhecia, sabia-se que o “elegante

---

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

estabelecimento” ganharia destaque maior, na medida em que apresentou em *A Semana* a fachada como de fato ela era. Desse modo, a figura da página anterior apresentou “o clichê que tão bem desenha a beleza arquitetural do prédio”.



**Figura 36.** A SEMANA: revista ilustrada. Belém Moderna.  
Belém, ano 7, n. 312, 12 abr. 1924

O edifício foi considerado, pelos proprietários do magazine, como de “valor dos empreendimentos grandes de nossa terra”. O Grande Hotel era “desses que honram o Pará, produto da brilhante e honesta atividade dos srs. Teixeira Martins & C.ª.” (A SEMANA, 1924). Diversos questionamentos podem ser realizados em relação a esse tipo de publicação. Primeiro, o que levou os proprietários do magazine a justificar tal equívoco quanto à troca de fotografias? Segundo, qual a necessidade de se estampar nas páginas da revista essa imagem e reforçar os nomes dos proprietários?

O objetivo desse tipo de publicação visava a assegurar uma espécie de patrocínio ao desenvolvimento das atividades desempenhadas pela revista. Ao mesmo tempo, dava ao empreendimento o espaço privilegiado nas páginas do semanário de maior duração da história de Belém e do Pará. Já o nome dos proprietários do Grande Hotel ganhava

notoriedade pelo desenvolvimento produzido para a cidade, além de reforçar a valorização do regionalismo. Essa representação correlacionava-se com a palavra “civilização” enquanto um elemento relevante, pois passou a ser considerada uma constante nas publicações desses magazines.

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

Com o título de “Os que fazem *A Semana*”, os integrantes da revista foram fotografados com as suas respectivas atribuições. Embora a predileção fosse estampar os nomes, em alguns momentos, a fotografia dos rostos dos participantes ganhou espaço maior. Houve uma mudança de postura do próprio semanário. Com a mudança, Cotta passou da condição de caricaturista a redator artístico e isso impactou nos rumos artísticos desse homem, pois, a partir da década de 1930, Cotta participou de maneira ativa das exposições oficiais de arte organizadas, entre outros, pelo governo do estado. Além disso, *A Semana* passou a contar com outros caricaturistas, que foram responsáveis pelas produções de imagens que estamparam o número de aniversário.

Edgar Proença<sup>54</sup> (1931), que assumiu o comando da revista após o falecimento de Alcides Santos, na mesma edição, publicou texto intitulado “Quanto custa fazer a *A Semana*”, mostrando a revista enquanto resultado de esforço “incalculável”. Publicado todos os sábados “há doze anos”, circulava pela cidade como uma “trebellhante falena a derramar a carícia sensual de seu beijo sobre as flores mimosas dos jardins”. O redator

---

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

desconstruía essa representação ao destacar que “Tudo isto é, efetivamente, uma doce imaginação de poesia”. Fazer *A Semana*, entretanto, é “abordoar-nos a um trabalho exaustivo”, fazendo “a gente sentir os primeiros toques de uma velhice que vem render, como nas guaritas os soldados entre si” (PROENÇA, 1931).

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

Bruno de Menezes<sup>55</sup>, todo dia, segundo Proença (1931), tinha um compromisso, razão pela qual “metia um vale”. Já o “Zé Simões” estava em débito com a lavadeira,

---

55 - Bento Bruno de Menezes Costa (Belém, Pará, 1893 – Manaus, Amazonas, 1963), publica, em 1920, seu primeiro livro de poesia, *Crucifixo*, sendo, na época, membro da Academia dos Poetas Paraenses. Em 1923, funda a revista literária *Belém Nova*, responsável pela divulgação da poesia modernista após a década de 1920. Publica, no ano seguinte, *Bailado Lunar*; seguiram-se *Poesia* (1931), *Batuque* (1939), *Lua Sonâmbula* (1953), *Poema para Fortaleza* (1957) e *Onze Sonetos* (1960). Nos anos seguintes, escreve peças teatrais juninas para o grupo Pirapema e, em 1950, publica a novela *Maria*. Em 1954, torna-se membro do Instituto Histórico e Geográfico do Pará e da Comissão Paraense de Folclore, e lança o romance *Candunga*, com o qual ganha o Prêmio Estado do Pará. Foi presidente da Academia Paraense de Letras entre 1956 e 1957. Publicou diversos livros sobre folclore em 1958 e 1959, entre os quais *Boi Bumbá*, *Auto Popular*. Bruno de Menezes pertence à segunda geração do modernismo brasileiro. Segundo o crítico Dante Costa, ele realizou, em sua obra, uma transposição “das vivências do negro no Brasil, do fato folclórico, da realidade que não interessa apenas ao crítico literário, mas também e principalmente ao sociólogo, ao estudioso dos hábitos e costumes, ao etnógrafo do negro brasileiro”. Informações disponíveis em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4889/bruno-de-menezes> Acesso em: 23 mar. 2018. Sobre Bruno de Menezes e sua presença na literatura da Amazônia dos anos 1920, ver FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. O dançarino da lua: a arte e o mundo de Bruno de Menezes nos anos 20. In: BASTOS, Élide Rugai; PINTO, Renan Freitas. (org.). *Vozes da Amazônia III*. Manaus: Edua, 2016, v. 1, p. 237-271. Sobre as relações entre literatura, política e vanguarda em Bruno de Menezes, ver FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Arte, literatura e revolução Bruno de Menezes, anarquista, 1913-1923. In: FONTES, Edilza Joana de Oliveira; BEZERRA NETO, José Maia. (org.). *Diálogos entre história, literatura & memória*. Belém: Paka-Tatu, 2007, p. 293-307.

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

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

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

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

Que assim, armado do fueiro de sua estupidez, algumas feitas me acutilam, tem acabado de ler, por empréstimo o número passado da revista. É por isso que a nossa abnegação se entibia, muitas vezes. Não temos auxílio oficial e vivemos com dificuldades. A A SEMANA tem um número de leitores efetivos, que são nossos desinteressados amigos. Esses são vítimas dos filantes, que formam uma legião imensa. (PROENÇA, 1931)

Para termos ideia das críticas realizadas por Proença (1931), um exemplar do magazine passava por dezenas de mãos por empréstimo, o que, para ele, era algo “incrível”. Bastos Portella, redator de *Fon-Fon!*, conhecia bem o que era a “feitura de uma revista”.

Em crônica “cheia de bondade para comigo”, escreveu, na *Fon-Fon!* do Rio de Janeiro:

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

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

- A A SEMANA já saiu?
- Sim, senhor.
- Não sabe me informar se traz o meu retrato, que eu dei para publicar?
- Não sei. Por quê?
- Porque se eu tivesse a certeza, iria comprar um número... (PROENÇA, 1931)

Havia um público certo que adquiria o magazine. A maior parte era como o “almofadinha”, que “são as centenas”. Contudo, *A Semana* “há de continuar a vencer, dê por paus ou por pedras” (PROENÇA, 1931), bastava, para orgulho e consolo, o conceito adquirido na alta sociedade paraense e na opinião pública do estado. O redator prometia enfrentar todos os reveses, resistir e não recuar por maior que fossem os obstáculos. Em seu 12º aniversário, ficou evidente a importância da revista para a história de Belém e do Pará, bem como dos seus proprietários e colaboradores.

Nesse contexto, Cotta mostrava-se cada vez mais atuante na estrutura do semanário. O ano de 1935 trouxe uma série de artigos publicados em *A Semana*, de autoria

de Cotta. Com o título de “Considerações sobre artes decorativas”, o diretor artístico apresentava seu entendimento sobre a questão das artes e sua relação com a indústria. A partir desse ponto, o autor apresentou os elementos capazes de interagir com as artes plásticas e o mundo industrial. Embora as fontes encontradas na seção de obras raras do Centur sejam essenciais na construção deste trabalho, os números da revista disponíveis apresentam lacunas<sup>56</sup>.

Antes de adentrarmos na análise dos textos produzidos por Cotta, em 21 de novembro de 1931, *A Semana* publicou uma nota sobre o aniversário do pintor, com a denominação “Um de casa que faz anos”. Destacou haver datas que tocavam de perto “o coração d’A Semana” e o dia 30 “que se passou” foi uma delas, por assinalar o natalício desse “leal companheiro de lutas que é o Andreilino Cotta”, um dos redatores “queridos de nossa revista” e que empresta o seu lápis de “mestre, como finíssimo ilustrador e caricaturista que toda a Belém aplaude e admira”. Considerado importante na casa, destacou-se por ser um elemento “precioso pela carinhosa dedicação, pela lealdade, pela bondade e pelos talentos artísticos”, predicados que em “si não mais realçam, o deve ao prezado companheiro à sua modéstia peculiar” (*A SEMANA*, 1931). *A Semana* esteve em festas no dia 30 e Cotta não chegou para os abraços e para os *chopp*s<sup>57</sup>. Pelas narrativas, é possível constatar que o diretor artístico ganhou mais espaço, mostrando, com isso, a importância das suas produções para o magazine.

Cotta contava, então, com espaço privilegiado e passou a expressar a sua opinião também por meio de textos, demonstrado na contribuição das produções industriais por intermédio das artes. Quando publicou o texto II da série, o principal objetivo residiu na

---

56 - Na Biblioteca Pública Arthur Viana, do Centur, existem apenas quatro exemplares relativos ao ano de 1935, os números publicados em 23/2, 18/5, 6/7 e 3/8. Essa observação é relevante, pois, da série escrita e publicada por Andreilino Cotta, estão disponíveis apenas a de número II, intitulada “Considerações sobre a arte decorativa: Aplicação de nossa flora e fauna nos produtos industriais”, disponível na edição do dia 18 de maio de 1935; e a de número IX, intitulada “Considerações sobre a arte decorativa: O valor do reino animal”, disponibilizada na edição de 6 de julho de 1935. Portanto, estão ausentes os números I, III, IV, V, VI, VII e VIII. É possível que Andreilino Cotta tenha dedicado esses números a temas que foram explorados por ele na realização dos seus trabalhos e que participaram das mostras de arte que ocorreram na década de 1940.

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

possibilidade de aplicação dos elementos de todas as produções industriais em “certas e determinadas medidas”, ligando-os pela ciência e pela arte.

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

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

Nesse ponto, Cotta ressaltou que haveria uma valorização dos objetos. Isso seria dado na proporção em que a inteligência e o gosto avançassem para o lado do “progresso”, sendo necessária dedicação ao ensino, especialmente ao gênero das artes, pois, nesse momento, seria “trabalhoso, porém, indispensável juntar os objetos de arte-aplicada às indústrias”. Para completar sua observação, o pintor chamou a atenção para a importância do ensino público como grande

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

Sob esse ponto de vista, Cotta reforçava o desejo patriótico que daria o advento artístico a ser estabelecido no país, correspondendo a um elemento central que teria finalidade “altamente útil à nacionalidade”. Mostrava que as artes era o caminho para valorização dos símbolos nacionais e locais, por isso, mantinha o foco sobre a relevância da fauna e da flora amazônicas nas produções das indústrias. Ao considerar a relevância dos temas regionais, colocava-se contrário ao produzido anteriormente, em especial, à importação de produtos.

Com essa tela, Cotta mostrava a sua preocupação em retratar a natureza amazônica. A grandeza dos seus trabalhos reside no que Figueiredo (2014, p. 28) chamou de “telas eivadas de calor, no belo mormaço e nas águas barrentas”. A representação do artista foi inspirada num dos pontos atraentes da elite belenense – a ilha do Mosqueiro. No caso, as praias de água doce mostravam a valorização perseguida por Cotta, em especial quando escreveu o seu texto sobre os elementos flora e fauna e suas aplicações no setor industrial. Na imagem, é possível perceber a intensidade da sua paleta, na qual as cores vivas predominam. A natureza amazônica ocupa espaço privilegiado, mostrando-se imponente, ao mesmo tempo em que é gigante diante do olhar do observador convidado a ver de perto a intensidade amazônica.



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

Nesse caminho, Cotta afirmou que o valor premeditado da revelação intelectual “de nossa terra, depende exclusivamente da habilitação concisa dos altos poderes públicos”. Desse modo, a boa vontade “dos nossos governos” havia de harmonizar essa elevada obra de merecido proveito tanto “à mocidade propenciosa” como à defesa das produções industriais, ambas de grande interesse ao país. As tecnologias das artes decorativas seriam manifestadas ante o desejo da mocidade vocacionada que seria habilitada ao meio intelectual e artístico para o desenvolvimento manual e intuitivo do povo. Seria a conjugação de uma obra concreta, que participaria das artes e indústrias.

Reunir essas duas utilidades para um fim concreto daria o apoio principal à formação de um elemento de grandeza e de prosperidade à “nossa civilização contemporânea”. Segundo Cotta, a indústria belga remetia excelentes mostruários de suas obras-primas, que eram manufaturadas em suas escolas pelo aperfeiçoamento prático e de grande alcance material, consideradas “nossa riqueza natural”; um mundo de disposições variadas existia na confecção dos produtos de “nossa flora e fauna” (A SEMANA, 1935). Por essa razão, a Bélgica seria o espelho do mundo artístico-industrial.

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

Para Cotta, a única dificuldade seria a falta de vontade, fosse dos governantes ou dos trabalhadores artesanais, pois “Basta querer trabalhar”. Os brasileiros encontrariam, na própria natureza, o auxílio ponderável para a confecção das artes decorativas e “pelo fervor, havemos de ressurgir exuberantemente do fundo de nossa riqueza produtiva, para concretização legítima das artes no Brasil”. Sendo assim, estaria reservado ao Brasil “um futuro glorioso”. Caso o estado brasileiro estivesse disposto a unir-se aos artistas, empenhando-se em desenvolver e aproveitar “os nossos produtos acima mencionados,

então teremos o advento da nossa arte tal qual o empreendimento dos nossos adiantados países” (A SEMANA, 1935).

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

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

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

Nos corpos “inorgânicos se estabelecem excelentes modelos de formas que se efetuam geralmente em delineamentos retos ou curvas nas superfícies planas”. Cotta considerava essa força de expressão uma criação de linguagem toda especial no processo de interpretação dos vegetais. Sendo assim, “os antigos”, quando interpretavam a lin-

guagem, visualizavam “vários símbolos e emblemas significativos” que se organizavam dentro de “exuberantes formas e riquezas da flora”. Nesse caso, caracterizavam-se como “elemento homogêneo de toda beleza e aplicação ao emprego dos ornamentos decorativos” (A SEMANA, 1935).



**Figura 38.** A SEMANA: revista ilustrada. A A Semana artística.  
Belém, ano 13, n.659, 23 mar. 1931

*A Semana* publicada em 23 de março de 1931 apresentou Cotta ocupando a condição de redator artístico. Estampou, em página inteira, a figura 38, na coluna intitulada “A A Semana artística”. Cotta mostrava as suas qualidades quanto à imaginação de cenas; para isso, representou o “sono” capaz de conciliar os instintos – colocou o homem e a fera em descanso de maneira harmoniosa. Não há violência na cena, apesar de estar diante de um animal da savana africana. Cotta demonstra o seu conhecimento sobre a fauna e dispôs a representação seguindo estilos clássicos de valorização do corpo masculino. Em ato de coragem, colocou o braço na cabeça do leão, que não está morto. Existe algo de local na imagem. A paisagem que domina o fundo do quadro mostra-se por uma árvore gigan-

tesca representada pela quantidade de galhos em que o homem se apoia durante o sono.

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

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

Cotta concluía afirmando existir uma infinidade de arrolamentos complementares aos motivos da arte decorativa moderna<sup>58</sup>. A figura humana “é o mais importante na explanação de ideias” e nas conformações estéticas dentre os demais seres da natureza. Deve-se considerar o gênero de ornamentação disposta pelos “excelentes moldes dos animais, porque bastante influem para o brilho e a seleção dos motivos que artisticamente embelezam as decorações contemporâneas” (A SEMANA, 1935).

Nos anos 1930, nos deparamos com Cotta ocupando um lugar privilegiado, do ponto de vista da produção, pois, além de redator artístico, participou dos salões oficiais de

---

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

arte, organizados por particulares e pelo governo do Pará. A nova ocupação proporcionou ao artista cametaense a possibilidade de dedicar-se ao trabalho de pintor. Contudo, para chegar a essa condição, teve participação ativa na imprensa paraense, atuando em jornais e revistas e contrapondo-se, nos anos 1920, em muitos casos, ao determinado pelos redatores a quem estava submetido.

Basta lembrar que as duas principais revistas de circulação local buscavam assegurar um maior número de leitores. Para isso, era necessário pautar a situação política do grupo de redatores e proprietários. Na edição do 6º aniversário de *A Semana*, o diretor proprietário Alcides Santos colocou em circulação uma edição de luxo. Trouxe artigo intitulado “Desfazendo uma injustiça”, com o objetivo de mostrar que a revista “não foi, não e não será nunca uma publicação com preocupações partidárias”. Desde os seus primeiros dias, “dissemos-los e toda sua existência o prova, suficientemente, que ela não admite tais liames”. Porém, nada a impedia de ser eminentemente “justa” e nem a impedia a ser isso, na medida em que, quando algo não atendia a realidade fática, poderia corrigir as injustiças publicadas pelos jornais locais. Chamou a atenção para a crônica de “sexta-feira, 21 do corrente, o ilustre sr. Dr. Alcides Gentil, que é sem favor, um espírito de *escol*, se excedeu em comentários sobre o sr. Dr. Sousa Castro, que s. exc. absolutamente não merece”.

Com o posicionamento do magazine como um órgão sem ligação partidária, como afirmava o seu diretor proprietário, apresentou crônicas e narrativas, em muitos casos, em defesa do estado e dos governantes, como Sousa Castro, considerado pelo proprietário de *A Semana* “um digno estadista”. A publicação de Alcides Gentil questionava o governador quanto à situação de penúria vivida nas terras paraenses, em especial, do funcionalismo público, com os seus salários atrasados. A situação econômica vivida no Pará havia levado à falência de empresas, o que gerou o aumento de desempregados, reduzindo a arrecadação, de modo que faltou recursos para o pagamento dos funcionários públicos. Para Alcides Santos, os comentários negativos sofridos pelo governador não eram justos, pois Sousa Castro mostrava-se atento à situação, porém, como alternativa para a crise econômica, era necessária a abertura de novos mercados, o que não aconte-

cia por falta de confiança entre os produtores e os consumidores.

A situação retratada pelo diretor proprietário de *A Semana* foi reforçada pelas representações caricatas de Cotta sobre a cidade de Belém, bem como pela literatura de Dalcídio Jurandir. Essa serviu para visualizar o contexto vivenciado na cidade e permitiu compreender a situação econômica vivida no Pará nas primeiras décadas do século XX. Numa das passagens do livro *Belém do Grão Pará*, Jurandir destaca os atos praticados pelo governo estadual que, por novo decreto, procurava reduzir as despesas da administração estadual. Por seu turno, uma das personagens, D. Inácia, criticava os atos do governo, que a levava a rir

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

Percebe-se diversas acusações contra o governador. O trecho é enfático ao acusar o diretor do tesouro de organizar a quadrilha que roubava, de forma descarada, a administração estadual. No entanto, o governo precisava criar mecanismos de controle social. As acusações contra a administração pública evidenciadas na obra de Jurandir (1960) poderiam ocasionar conflitos. Nesse sentido, diversas medidas foram tomadas para assegurar, por parte do governo, o controle sobre a população paraense e sobre os periódicos, por exemplo, a criação de uma guarda civil, que teria a função de manter a ordem no espaço central da cidade.

Na figura 39, vê-se a representação do guarda civil, que, na opinião de *A Semana*, “debutou”, pondo medo em todos “logo à gente”, mas principalmente nos “jecas”. Ressalte-se que a caricatura de Andreilino Cotta produzida e reproduzida no contexto dos anos 1920 foi marcada pela construção da ideia difundida no Brasil das primeiras décadas do século XX – a figura do Jeca. Essa personagem tão frequentada nas obras de Monteiro Lobato deixava entrever a percepção de que a *Belle Époque* a tornava obsoleta,

[...] ao expressar verdades sobre o lado ignorado da nação (os dilemas do homem

do campo, a miséria de grande parcela da população, a decadência de amplas zonas do interior de São Paulo) já intuídas, mas ainda não enfrentadas e reconhecidas publicamente. Daí a sua ressonância e penetração, daí as contrárias vozes ufanistas. (LEITE, 1996, p. 76)

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

Na obra *Passagem dos Inocentes*, Jurandir reforça o imaginário de um caboclo forte e participativo do movimento cabano, que varreu das “terras do Arari as barbas do Visconde”. Seguindo a ideia do caboclismo, os adjetivos que alimentam os caboclos amazônicos são de “Raça de gente” de respeito, porque os “nossos cabanos tinham faros de militares”; assim, foram capazes de “botar o Visconde daqui” (JURANDIR, 1963, p. 137). Contudo, a oposição ao caboclo apresentava-se pelo controle exercido, na cidade de Belém, sobre a sua população. Com a sua vestimenta militar e seu instrumento de repressão – o cassetete – ficaram evidentes os ideais de controle social impostos pelo Estado. No entanto, ao observar detalhadamente a representação, vê-se que o objetivo era combater os “estrupícios cometidos pelos jecas”.

Na imagem da figura 39, Cotta demonstra o momento vivido na cidade, marcado pela crise econômica que levou à fundação da guarda civil, responsável pelo controle sobre os sujeitos praticantes de atos considerados ofensivos aos valores estabelecidos pelo Código de Posturas. O guarda civil, em sua pose dominante, apresentou elementos capazes de justificar a sua inserção na grandiosidade da *urb*. Segundo o texto, a pose destacava-se “cheia de garbo, de elegância e asseio”. No meio, havia a repressão, na medida em que os “estrupícios” seriam combatidos pelo guarda civil, responsável por garantir a manutenção da ordem ao expulsar do centro da cidade e dos olhares da elite

os “Jecas”. A questão colocada reside em saber: Por que, no momento de crise econômica vivida pelo estado do Pará e o município de Belém, criou-se a guarda civil? Quais razões justificariam sua criação?



**Figura 39.** A SEMANA: revista ilustrada.  
Belém, ano 6, n. 301, 26 jan. 1924

Quando pensa-se em Belém dos anos 1920, vê-se, claramente, a predominância de uma elite herdeira da cidade, marcada por aspectos trazidos do período da *Belle Époque*. Grosso modo, acreditava-se numa representação urbana “civilizada”. Outro elemento comum da “moderna” Belém ficou por conta do conjunto de sujeitos responsáveis por dar à cidade um aspecto rural, como no caso dos vendedores de leite, que deslocavam-se de porta em porta, numa clara dimensão das relações sociais presentes nas cidades amazônicas, além da presença de carroceiros, que exerciam influência na forma como os transportes eram realizados no espaço urbano.

A cidade precisava controlar esses sujeitos e a elite amazônica representava-os como

comuns e vivendo em “atraso civilizacional”. O homem comum e sem educação, embora fosse necessário para a realidade urbana, deveria ser controlado e posto longe dos olhos da elite econômica e da intelectualidade amazônica. Para ter ideia, o regulamento da polícia civil estabelecia, no artigo 135, as obrigações dos carroceiros, que iam desde o bom tratamento aos animais, passando pela necessidade de ter sempre em mãos as carteiras de permissão do serviço. Além disso, não poderiam transitar sem o devido cuidado, principalmente em meio aos automóveis e bonds (ESTADO DO PARÁ, 1920, p. 2). Para as elites, esse tipo de controle fazia-se necessário; apesar de esses trabalhadores serem essenciais às atividades econômicas da cidade, o seu comportamento era tido como sinônimo de atraso.

As figuras 39 e 40 apresentam a instituição da guarda civil como um recurso de controle social a ser exercido na cidade de Belém. O jornal *Folha do Norte* de 2 de janeiro de 1924 deu ênfase à inauguração oficial da corporação, considerada de grande utilidade para uma cidade “adiantada como a nossa”. Foi criada pelo decreto governamental de 23 de novembro de 1923 e composta de 100 homens, todos “rigorosamente uniformizados de *kaki* e empunhando seus cassetetes”. Os guardas ficaram militarmente postados em linha “em frente ao edifício da estação central de polícia”. O desembargador Júlio Costa, chefe de polícia, destacou como modesta a guarda civil, embora, “de acordo com a situação do estado, podia a polícia dispor de mais um elemento de manutenção da ordem e garantia dos direitos do cidadão, e isso se devia ao governo patriótico”.

Para o governador Sousa Castro, a criação da instituição fazia parte do seu programa de governo de zelar pelo bem-estar do povo. Com isso, a nova corporação “iniciou [...] seus serviços com o 2º giro diurno. A central contava em seus compartimentos com 12 armas dispostas para igual número de guardas, que “ficarão ali de plantão durante a noite, havendo um automóvel para atender aos serviços urgentes” (FOLHA DO NORTE, 1924, p. 2).

Apesar da observação feita pelos redatores do periódico *Folha do Norte*, que considerava Belém uma cidade adelantada, para Marli Tereza Furtado (2007, p. 62), tratava-se de um “fantasma de outrora”. Chegou a essa conclusão ao analisar a obra *Belém do*

*Grão Pará*, de Dalcídio Jurandir, em especial as personagens que circularam pela capital do Pará. Estariam, durante os anos 1920, diante de “uma Belém fantasmática, como alegoria de um período de fausto, esplendor e desfaçatez”. Toda a riqueza produzida pela economia da borracha serviu como uma lembrança a uns poucos beneficiados, além de contar com políticos que controlavam o poder no início do século XX. No entanto, os anos 1920 haviam herdado os avanços urbanísticos e, mesmo em crise econômica, buscavam uma maneira de valorizar a extração do látex, tanto que havia publicações diárias sobre os valores desse produto no mercado nacional e internacional. E, diante de uma cidade aparentemente “moderna”, o controle exercido sobre os trabalhadores fazia parte do cotidiano da *urb*.

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

Os vendedores eram alertados de imediato: “cuidado, vós, que andaes vendendo mangas...”, pois qualquer desvio os levaria à prisão. O alerta direcionava-se ao “povo” comum, que deveria agir com cautela e, quando “Trastejou<sup>59</sup>, prisão...”. Na imagem, ganha força a altura do guarda, que, segurando o cassetete com a mão direita, reafirma o poder da instituição e o seu próprio diante do povo comum e, com a outra, aponta o caminho a ser seguido pelos sujeitos, isto é, que deveriam afastar-se da área central da cidade. Deparamo-nos, na representação, com lavadeiras e vendedores de mangas, gente simples e descalça, mas necessária ao funcionamento da cidade.

Nesse caso, significa dizer que os mecanismos de defesa da “civilização” contaram com o recurso da violência. Segundo Jean Starobinski (2001, p. 33), “O anticivilizado, o

---

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

bárbaro deve ser posto fora de condição de prejudicar, se não podem ser educados ou convertidos”. Nesse sentido, a representação de Cotta demonstrou a necessidade de retirar os incultos e incivilizados das áreas centrais, proporcionando não apenas “um processo complexo de refinamento dos costumes”, mas de organização social, além da introdução de equipamentos técnicos e de aumento de conhecimentos. Contudo, “se carregará de uma aura sagrada” (STAROBINSKI, 2011, p. 32). Observando as análises propostas por esse autor, a palavra “civilização”, quando adiciona ao seu termo o elemento considerado sagrado, acaba por demonizar os seus antônimos, de modo a acusar aqueles considerados inaptos à “civilização”.



**Figura 40.** A SEMANA: revista ilustrada.

Belém, ano 6, n. 301, 26 jan. 1924

No caso de Belém, os vendedores de manga não estavam adequados à realidade vivenciada pela cidade dos anos 1920; não obstante, foram conduzidos à marginalização. Porém, observa-se que os sujeitos necessários à sociedade representam “O perigo inte-

rior”<sup>60</sup>, que, uma vez considerado como elemento presente na sociedade, exige dos seus administradores uma resposta, de modo que buscam a proteção dos “valores sagrados da civilização” (STAROBINSKI, 2011, p. 40). Obtém-se por todos os recursos e medidas possíveis, como o represamento, a proteção da ordem pela educação, bem como pela propaganda.

Nessa última, a propagação desses valores ocupava destaque marcante nas páginas das revistas e dos periódicos que circulavam diariamente em Belém. Ora, isso demonstrava uma preocupação em controlar os sujeitos, pois, a todo momento, eles contrariavam as regras estabelecidas pelo Código de Posturas de Belém, criando a necessidade de se combater “o perigo atual para os que caminham a pé nas ruas arborizadas de mangueiras”, resultado das contravenções como “a casca de manga” jogada na rua pelo “moleque ocioso que apedreja as mangueiras, saboreia as mangas e atira as cascas à rua”, e colocando em risco a integridade do sujeito de “bem e descuidado”.

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

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

Essa crítica não era feita apenas ao chefe de polícia, pois, nas páginas dos jornais, eram comuns as condenações às ações dos guardas civis que eram direcionadas aos de-

---

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

mais trabalhadores. Tanto que “Hygino da Conceição”, todos os domingos, “aproveitando a folga do trabalho, logo após o almoço”, ia à casa de seu compadre “Estephanio do Rosário”, passava horas conversando sobre a crise econômica do estado, a última “fita” passada no cinema “Paris”, a “dureza” dos guardas civis contra os infratores do Código Municipal e “mil assuntos que lhe vem a cachola” (FOLHA DO NORTE, 1924, p. 2). Ou seja, o assunto ocupava espaço nos debates realizados, fosse no âmbito público ou no privado. Por isso, a “civilização” não se correlacionava com o instruir os homens, isto é, “desenvolver suas aptidões instrumentais”, sendo necessário complementar com a educação que “significa fazer” dos homens “seres livres e racionais, capazes de não se deixar dominar pela exclusiva preocupação com a produção material” (STAROBINSKI, 2001, p. 45).

No caso do diálogo entre esses dois cidadãos, existem dois elementos centrais em relação à guarda civil. O primeiro está relacionado à “dureza” e o segundo liga-se ao processo de exclusão dos trabalhadores dos espaços frequentados pela elite local. “Estephanio do Rosário” destacou:

- Você já viu compadre? Outro dia a minha mulher saiu a passeio com a criada, que levava nos braços o Juquinha quando, ao chegar à praça da República, um desses guardas civis fez a criada descer do passeio porque “disque” não pode carregar crianças, embrulhos e tabuleiros por onde a gente transita... Ora, já se viu...
- Não pode ser, compadre, foi engano. (FOLHA DO NORTE, 1924, p. 2)

O espaço da cena era um dos lugares mais frequentados pela elite da época – a Praça da República, que continuava sendo o principal passeio público e isso vinha desde os tempos da *Belle Époque*. Mesmos nos anos 1920, ainda era considerado o lugar marcante para a elite belenense, pois ali estavam os principais centros representativos da grandiosidade de Belém, como o Teatro da Paz e o *Palace Theatre*, este funcionando no Grande Hotel. Nesse cenário, circulavam os mais variados personagens e trabalhadores de uma capital que se mostrava “adiantada”, ao mesmo tempo em que necessitava de uma rede econômica que proporcionasse o desenvolvimento urbano e político.

Havia, nas mentalidades belenenses da época, uma ideia marcante de modernidade.

No entanto, o que se queria com essa modernidade? No primeiro momento, podemos afirmar que a cidade caminhava com os seus elementos considerados “civilizados”. Seria o critério capaz de permitir “julgar e condenar a não-civilização, a barbárie”. No caso em questão, a “criada” representa o lado “incivilizado” da sociedade, de modo que seria natural que a cidade urbanizada e polida, segundo Starobinski (2001, p. 57), já não comportasse “os elementos de agressividade inseparáveis da ideia que se faz do indivíduo rústico”, nesse aspecto, representado tanto pelos vendedores de manga quanto pelos moleques atiradores de pedras que deixavam as cascas jogadas pelo chão, o que poderia ocasionar sérios acidentes, bem como pela “criada” que carregava a criança no colo e que foi retirada da calçada pelos guardas, estes representantes do estado e da “civilização”.

Os três elementos mostravam-se marcantes na *urb* considerada “civilizada”, mas que dependia dos serviços oferecidos e considerados atrasados, como os dos carroceiros, cujo trabalho executado não era tranquilo. Era comum sofrerem insultos, além de agressões, muitos ocorrendo na frente de policiais, que não tomavam providência. Por sinal, a guarda civil seria a responsável por manter a ordem no espaço público ao combater as confusões corriqueiras na área de intenso comércio, como o Ver-o-Peso.

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

O controle sobre os trabalhadores enrijeceu, uma vez que a força policial recebeu autorização do poder público para exercer a ordem não só no centro, mas em alguns bairros periféricos. Objetivava-se combater os atos dos carroceiros, que conduziam “os seus veículos em disparadas pelas ruas em diversos bairros da cidade e trepados nos mesmos” (ESTADO DO PARÁ, 1920, p. 4). As críticas iam além, já que muitos carroceiros transitavam pelas calçadas desrespeitando o Código de Posturas municipal. Muitos dos

“abusos” praticados pelos trabalhadores decorriam dos desentendimentos ocorridos entre si, e, nas páginas policiais, era comum a presença de rixa

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

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

A vítima queixou-se à polícia e o Mendes foi para o xadrez. (ESTADO DO PARÁ, 1921, p. 2)

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

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

Mesmo diante de conflitos constantes, esse grupo destacava-se como essencial para a funcionalidade da *urb*, apesar de parte da elite local considerar a cidade de Belém como “moderna”. Além desses sujeitos, podemos voltar à figura 40 e verificar a orientação do representante municipal que conduzia os “jecas” para longe do centro urbano, considerado “civilizado”. Cotta utilizou-se da perspectiva colocando o guarda, em termos

de tamanho, superior a todos os outros, impondo a sua vontade sobre os demais. Em contrapartida, os vendedores de manga são menores e, na condição de “incivilizados”, caminham sem proteção nos pés; estão descalços. A partir dessa análise, recorremos a Jurandir (1960) para compreender o sentido dessa referência:

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

O espanto acerca da situação levou a personagem a questionar a cena, pois “não sabia porque lhe deu na cabeça pensar isto, mas pensou que bem podia ser a mulher do Arcebispo, não?” (JURANDIR, 1960, p. 42). Partindo desse ponto, a representação leva à seguinte conclusão: Há sinais de uma relação com o passado escravista, em que, além dos “sapatos fabulosos”, os vendedores podem ser comparados aos antigos escravos de ganho. Raymond Williams (2011, p. 471) destacou que os elementos caracterizadores do contraste entre campo e cidade são responsáveis por mostrar que uma das principais maneiras de adquirir consciência advém das crises vividas em nossa sociedade. Nesse sentido, as percepções dependem “das formas, imagens e ideias em mudança”.

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

casas operárias, elas ‘deveriam concorrer para melhores condições das classes proletárias em minha terra’” (LACERDA, 2009, p. 169).

A modernidade urbano-industrial, iniciada na Europa no final do século XVIII, estaria associada a diversos outros processos macro-históricos. Assim, a urbanização vivida nas cidades americanas demonstrava a forte influência recebida dos países europeus. No caso de Belém, a economia da borracha foi a responsável pela inserção da Amazônia no contexto internacional das relações de comércio. Essa inserção das cidades modernas gerou uma transformação nas estruturas das paisagens, o que ocasionou a implantação de esquemas capazes de acelerar e intensificar os processos de exploração do mundo natural, que levaram a interpretações que ocasionaram certo desenvolvimento histórico específico, capaz, segundo Raymond Williams (2011), de representar “formas de isolamento e identificação de processos mais gerais”. Quer dizer, a referência à cidade se tornou algo muito comum “para se referir ao capitalismo, a burocracia ou ao poder centralizado” (WILLIAMS, 2011, p. 474).

Nesse sentido, a cidade de Belém passou a conviver com sujeitos culturais que impuseram a forma como os seus habitantes deveriam se comportar<sup>61</sup>. É nesse cenário que a figura de Cotta se destaca. Apesar da crise financeira vivida na região amazônica, ainda contava com os recursos advindos do capital internacional, e as críticas ao governo e as companhias beneficiadas com a produção amazônica eram estampadas nas páginas dos periódicos.

Em 1924, Cotta mostrava sua análise acerca da situação econômica vivenciada no

---

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

estado do Pará. Lançou severas críticas à *Port of Pará*<sup>62</sup>, companhia responsável pelo porto de Belém. O principal capital gerenciador da empresa era americano, porém, como a economia global seguia o padrão inglês, tinha a Libra (£) como principal moeda de comércio. A imagem produzida por Cotta reforçava o imaginário no qual as riquezas produzidas na Amazônia eram enviadas para outros países, gerando lucros nas sedes das empresas em detrimento das filiais estabelecidas na região. Com isso, “A IRONIA DO ZÉ” é categórica em afirmar que a “matéria prima é nossa!”, lembrando ao “seu guela” que, mesmo “comendo” as riquezas locais, não poderia esquecer de “mandar-nos ao menos por empréstimo algumas librinhas”.



Figura 41. ESTADO DO PARÁ. “El terror” do litoral.

Belém, 27 jan. 1924, p. 1

Ao olharmos detidamente a representação da *Port of Pará*, fica evidente que o litoral está sob o seu controle, além de que todos os produtos, obrigatoriamente, passavam pelos portos controlados pela companhia. Por essa razão, Cotta apresenta, em primeiro plano, uma ampla imagem do cais com as suas funcionalidades, como os atracadores; ao

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

fundo, os galpões da companhia com seus guindastes elétricos. Assusta a maneira como a companhia é representada, devorando todos os produtos – açaí, ovos, farinha, cupuaçu, abacaxi, peixes e látex, produtos que faziam parte da dieta do “seu guela”, que, ao devorá-los, transformava-os em libras derramadas aos milhares na matriz.

“El Terror” do litoral é apresentado como um monstro com grandes presas, que, com sua boca grande, consegue ingerir uma quantidade significativa de produtos sem fazer distinção entre eles. Tem ainda as grandes garras, que são capazes de rasgar as suas vítimas. Os olhos esbugalhados estão desconfiados, olha para todos os lados, mostrando certa preocupação. Contudo, como não há interferência das autoridades paraenses, devora tudo o que vê.

A fome de lucros foi demonstrada por Cotta como um problema para a região, que, apesar de fornecer a matéria prima, fica sem retorno financeiro. Para o caricaturista isso seria resolvido com um simples lembrete: não deveria esquecer-se de mandar para a região umas “librinhas”. A expressão em diminutivo concluía a intencionalidade de Cotta, qual fosse, demonstrar a importância dos produtos para aumentar os lucros da companhia, além de deixar apenas a pobreza na região. Porém, caso o estado quisesse contar com algum recurso, deveria realizar empréstimos junto aos bancos, e isso aumentaria a condição de penúria da região.

Nesse sentido, a Port of Pará recebeu diversas críticas nas imagens de Cotta, porém, vários elogios foram dados pelos jornais locais. Muitos periódicos consideravam-na importante para solucionar o problema relacionado à carestia de vida, por exemplo, ao chamar a atenção para a instalação de um armazém de consumo para o pessoal da companhia, já que tinha a seu “serviço, centenas de operários, afora o pessoal da empresa, que é em números considerável”. O objetivo era de “minorar os efeitos da carestia de vida”.

O armazém seria instalado em Val de Cães, para o consumo dos seus empregados e, sobretudo, para que os operários obtivessem os gêneros de principal consumo a preços vantajosos. Contudo, para atingir essa finalidade, a gerência da *Port of Pará* pediu ao governo do estado isenção de impostos para o seu negócio, além de sujeitar-se às outras

medidas fiscais; ao mesmo tempo, submeteu à apreciação do governo as tabelas com os preços dos gêneros a serem negociados (FOLHA DO NORTE, 1924, p. 1). Apesar da informação valiosa, não encontramos na documentação pesquisada dados sobre a instalação do referido armazém. Vale ressaltar que a *Folha do Norte* mostrava-se politicamente vinculada ao governador Sousa Castro.

Como os periódicos colocavam-se no jogo político ao lado de determinados grupos, como o jornal *Folha do Norte*, que nos anos 1920 estava, declaradamente, vinculado aos governadores Sousa Castro e Dionísio Bentes, realizar quaisquer tipos de críticas poderia ocasionar conflitos maiores, como pôde-se observar na figura 24. Cotta sabia desse controle, como colaborador que era do principal jornal de oposição, o *Estado do Pará*, o que, de certo modo, dava a ele liberdade para produzir caricaturas contrárias aos grupos econômicos e/ou políticos.



# Capítulo 3





### 3.1. Magazines: espaços de intelectuais

Quando o século XX dava seus primeiros passos, diversos viajantes passaram pela cidade de Belém, dentre eles, o poeta, professor e crítico literário Joaquim Osório Duque-Estrada. Ele destacou que a capital do Pará encontrava-se na condição de terceira cidade da República. Os motivos dessa afirmação residiam num conjunto de elementos urbanos caracterizadores, por exemplo, citou a existência de bibliotecas, museus, parques (DUQUE-ESTRADA, 1909). Essas impressões são capazes de tornar a presença viva do passado que possibilita o conhecimento histórico (MORADIELLOS, 2001). As manifestações do viajante corroboraram com a construção de um imaginário positivo acerca da grandiosidade vivida nos primeiros anos do século passado em Belém.

Por seu turno, em sua visita a Belém em 1927, Isabel de Orléans e Bragança afirmou que a cidade era “soberba com as suas avenidas ladeadas de grandes mangueiras”. Além dos jardins públicos, o museu paraense Emílio Goeldi foi considerado um dos mais belos, com suas “milhares de espécies de pássaros brasileiros” (BRAGANÇA, 1983, p. 95). O relato de uma cidade grandiosa, anos após a visita de Duque-Estrada, reafirmava a condição que se queria de uma “cidade moderna” e de características civilizadas.

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

Mário de Andrade (2015), na sua obra *O Turista Aprendiz*, ao chegar à cidade de Belém em 1927, evidenciou que as autoridades seguiam uma espécie de padrão de representação, na medida em que as atividades que envolviam a comitiva de viajantes davam a ela um caráter oficial. Isso manifestava-se com as vestimentas, os alimentos, entre outros. As visitas feitas por Andrade aos diversos locais de Belém estavam carregadas de aspectos de oficialidade, prejudicando a sua observação.

Mesmo assim, as ideias de uma cidade representativa, do ponto de vista da moderni-

dade, foram reafirmadas nos livros e observações feitas pelos viajantes. Estes, segundo Fábio Castro (2010, p. 60), ao passarem por Belém entre as décadas de 1920 e 1960, descreveram diversos signos e códigos que mostravam a cidade próxima dos padrões europeus. Ou seja, a representação de uma cidade com características modernizantes e europeizada conservou-se ao longo dos anos, o que serviu para reafirmar o que se denominou de “base mítica” sobre o período da economia da borracha na Amazônia.

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

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

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

Importa lembrar que, nas páginas dos jornais de circulação diária, as imagens <sup>63</sup>da

---

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

“cidade moderna” eram reforçadas com o domínio das artes populares. Segundo Hobsbawm (1995, p. 196), eram dominadas por um conjunto de forças “assim basicamente tecnológicas e industriais: imprensa...”. E, como a região estava inserida no contexto internacional das relações comerciais em decorrência do seu principal produto, a Amazônia passou a exercer forte atração sobre artistas, pintores e companhias de artes, que se deslocavam para a região com a finalidade de expor e apresentar seus trabalhos, proporcionando o surgimento de uma elite intelectual, como os críticos de arte.

Na década de 1910, a cidade “intelectualizada” reforçou ainda mais esse dinamismo com o surgimento de uma série de revistas de circulação semanal e/ou quinzenal, que debatiam questões políticas e assuntos cotidianos, como a moda, a literatura, o futebol, entre outros. O cenário armado colocava na ordem do dia os magazines que seriam os primeiros em número de leitores e colaboradores. A quantidade de semanários publicados é relevante, na medida em que a concorrência permitiu a sobrevivência daqueles que melhor se adequaram às necessidades dos leitores e financiadores. O fato é que, nas páginas dos novos veículos de comunicação, estampavam-se as fotografias dos momentos *chics* da cidade de Belém.

Além dessa produção comum, publicada nas páginas de jornais e revistas, apareceram imagens que não atendiam aos interesses dos grupos políticos, como as caricaturas críticas. Por exemplo, nos anos 1920, tem-se a presença de caricaturistas que apresentavam os elementos de uma cidade fragilizada do ponto de vista da modernidade. Diversos problemas sociais são evidenciados. A *urb* necessitava de melhorias em diversos setores, como no saneamento e no abastecimento de água. Ressalte-se ainda a questão da segurança pública, bem como o sistema de transporte e iluminação, os quais não chegavam a todas as áreas da cidade, mesmo na parte central; melhorias eram necessárias e as reclamações eram evidentes. Os caricaturistas perceberam um momento extremamente rico para as suas produções; faltava, contudo, o lugar para a divulgação.

A *urb* “moderna” era apresentada como um palco de construção de ideário capaz de construir, nas páginas dos periódicos e semanários, representações as mais diversas, como as de caráter humorístico, que eram marcadas pelos aspectos breves, concisos,

truncados, rápidos e revestidos de significados, demonstrando, com isso, certa familiaridade. Claro que, nesse aspecto de disputa ideológica, os intelectuais atuantes no circuito editorial, em especial os humoristas, destacavam-se por construir, pelo lápis, a produção artística recheada de uma dupla interpretação.

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

Para Stuart Hall (2016, p. 33), a representação é vista como um elemento essencial e carregado de significados que são “produzidos e compartilhados” tanto por intermédio de uma cultura quanto pelos interesses dos grupos a que estão ligados. Assim, o sentido que o representa adquire e envolve o uso da linguagem, de signos e imagens, que, por seu turno, significam ou representam os objetos construídos. Tanto para Chartier (1990) quanto para Hall (2016), a representação manifesta-se como características que buscam garantir um caráter geral para que a sociedade possa compreender os valores sociais como algo pertencente não apenas ao grupo social, mas ao conjunto da sociedade.

Nessa imagem, é possível perceber que a cena ocorre entre dois homens, e o título “Na polícia...” mostra um ambiente próximo a uma delegacia. Intitulado “Os pais”, o texto de autoria de Coelho Neto<sup>64</sup> toca num tema interessante, qual seja, a busca dos pais pela honra da filha ofendida. No caso, o texto estampado na seção “Contos d’A

---

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

Semana” estabelece um diálogo entre o pai, um ferreiro analfabeto e o barão. Dialogam sobre a moça violada pelo filho do barão, contudo, em decorrência das exigências da esposa, o ferreiro busca o barão para saber do casório.



**Figura 42.** A SEMANA: revista ilustrada.  
Belém, ano 4, n. 191, 3 dez. 1921

O casamento, porém, segundo o barão, não vai acontecer, porque o filho, inclusive, já estava distante. O ferreiro, de nome Sr. Bento, compreende, mas em virtude das palavras da esposa, irá à delegacia e aos jornais, já que, pelas leis do período, o rapaz seria obrigado a casar em função do delito. Existia uma alternativa para tanto, qual fosse: dinheiro. Por isso, “a gente com dinheiro na mão pode arranjar qualquer coisa, nem é preciso dizer o que houve, está bem visto... mas o dinheiro... v. s sabe”. O final da história diz que o barão descobriu o ferreiro “a sorrir, recontava vagarosamente as notas, levando de instante a instante, o grosso dedo a boca” (COELHO NETO, 1921).

Verifica-se, na figura 42, que a imagem foi construída considerando o texto como ponto de partida. Em situações que envolviam a honra, os homens poderiam ser conduzidos ao casamento obrigatório; não à toa, o barão propõe ao ferreiro o pagamento de

uma espécie de dote. Contudo, considerando tão somente a imagem, há na cena um velho que se dirige àquele sentado. Em pose, mostra-se superior, do ponto de vista do lugar, podendo ser considerado o delegado. O velho faz a reclamação, mas, pela cena isolada, a mala carregada às costas apresenta outros instrumentos de trabalho; trata-se de um homem comum, um engraxate. O ambiente está calmo, mas, na parede, é possível ver o número “20” fazendo referência ao final do mês. Essa alusão pode ainda estar ligada ao pagamento do funcionalismo.

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

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

Nesse sentido, nomes como Eneida de Moraes, que teve papel ativo em *A Semana*, fundada em 1919 e que tinha como proprietários Manuel Lobato e Alcides Santos, ganharam destaque cada vez maior, permitindo atuar no sudeste do país. Esse tipo de situação é, segundo Jean Starobinski (2002), como um elemento de “Ação e Reação”, na medida em que o destaque desses agentes sociais na sociedade permite a possibilidade de

atuar em outras partes da Federação. Assim, o homem enquanto sujeito social encontra-se e faz parte da natureza, agindo nela segundo leis as quais lhe são próprias, por isso a necessidade de construção de ideias e fatos, que recebiam impulsão dos sujeitos, agindo de acordo com as leis do grupo político dominante.

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

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

No caso de Belém, o circuito intelectual foi marcado por um processo de influência das doutrinas sociais e políticas, que definiam e divulgavam as ideias do progresso republicano. O período aqui analisado demonstra certa contribuição dos centros politicamente desenvolvidos, como São Paulo e Rio de Janeiro<sup>65</sup>, onde havia uma quanti-

---

65 - Dentre as principais revistas de circulação desse período, podemos destacar: *Semana Ilustrada*, *Revista da Semana*, *Kosmos*, *Fon-fon!*, *Ilustração Brasileira*, *Careta*, *Paratodos*, *O Malho*, *A Cigarra*, *O Cruzeiro*. Muitas tiveram período curto de existência; por outro lado, algumas se adequaram às realidades e se mantiveram ativas durante certo tempo no mercado editorial brasileiro, influenciando a criação de revistas em vários estados da federação, como a homônima *A Cigarra*, em Belém, dirigida por Bianor Penalber. Para mais, ver MOURA, Ranielle Leal. História das Revistas Brasileiras – informação e entretenimento. *VIII Encontro Nacional de História da Mídia*. Unicentro, Guarapuava, Paraná, 28 a 30 de abril de 2011. Hobsbawm (1995, p. 202) destaca que “quaisquer que fossem os objetivos conscientes ou inconscientes dos que moldavam a história do mundo atrasado, a modernização, ou seja, a imitação de modelos derivados do Ocidente, era o caminho necessário e indispensável para atingi-los”. Tem-se, com essa relação entre o moderno e o atrasado, uma apro-

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

No caso dessas principais cidades brasileiras, verificou-se um número elevado de periódicos e semanários, que contavam com artistas dedicados a reproduzir caricaturas, poesias, humor, pinturas, partituras, entre outros temas, garantindo notoriedade a uns enquanto, em contrapartida, outros foram condenados ao isolamento<sup>66</sup>. No caso de Cotta, sua produção não ofendia os caricaturados, mostrando atender aos interesses dos semanários de Belém.

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

O circuito jornalístico desse período mostrou que, das últimas décadas do século

---

ximação, mesmo que inconsciente, que colocava o centro-sul do Brasil numa condição de avançado industrial e intelectualmente.

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

XIX às primeiras do seguinte, a ocorrência da alocação de milhares de publicações jornalísticas ou não que tomaram o formato de revista ganhou o mercado e o público foi definido. Aliás, esse era um dos principais objetivos dos semanários, pois tornaram-se, ao lado dos jornais, excelentes propagandistas de produtos em geral, como medicamentos, alimentos, além dos serviços médicos e advocatícios. Nas páginas desse tipo de publicação, mostravam textos sempre acompanhados de fotografias da cidade e de habitantes ilustres; destacavam, ainda, os principais eventos, como as exposições de arte. Sobre as artes, Terry Eagleton (2005, p. 37) enfatiza que permitem “refletir a vida refinada, mas são também a medida dela”, quer dizer, se elas incorporam, são capazes de unir o real desejável à maneira como a política deve ser produzida. E não faltavam os debates sobre aspectos políticos ligados ao grupo que recebia apoio.

Ora, as publicações modernizaram-se. Em meio a essa situação, tudo era considerado novo. Apresentavam-se como elementos trazidos pela ideia de modernidade que se conectava com os processos de urbanização. Por essa razão, é possível perceber como os escritores, pintores e caricaturistas compreendiam esse desenvolvimento, mesmo que de forma fragmentada, utilizando-se de uma linguagem nova e de valores culturais presentes no cotidiano da elite intelectual.

No Brasil, as imagens caricatas ganharam destaque maior em fins do século XIX. No entanto, as caricaturas, durante a República, destacaram-se de maneira disseminada na produção literária rotulada. No caso de Belém, a maior parte dessa produção estampou as páginas das revistas e periódicos, principalmente dos jornais de oposição aos grupos políticos que estavam no poder.

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

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

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

No Pará, o debate sobre a moda ganhou as páginas dos principais veículos de comunicação local. O aspecto importante residia, segundo Sombra (1920), na vitória do nu, que desorientava a tradição e reduzia os valores morais, porém, que trazia vantagens para as mulheres. Nesse caso, o discurso produzido para ser lido por uma elite intelectual apontava os prós e contras da moda. Em relação aos prós, evidenciavam-se as vantagens para o corpo das moças, em que os aspectos estavam relacionados com a saúde, na medida em que o corpo tornava-se belo sem as roupas que enganavam e encobriam as belezas femininas. A saia à altura da rótula, segundo análise do “higienista Magalhães”, tinha a vantagem de deixar nos seus lugares os “micróbios das calçadas e traz constantemente frescas as batatas das pernas” (SOMBRA, 1920).

Ainda segundo o autor, a supressão das mangas permitia às mulheres, quando davam o adeus, uma coreografia mais completa, mostrando inteiramente o braço que se alçava e acenava toda uma leveza. Quer dizer, sobre todas essas vantagens de ordem material, a moda tornava-se um culto à justiça, porque, no final, o conjunto da cena permitia um julgamento dos homens sobre o corpo feminino. Para tanto, o rosto era uma

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

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

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

A moda do nu, perfeitamente higiênica e moral, progrediria rapidamente, na opinião de “Magalhães Diógenes ” (SOMBRA, 1920), porém, se o médico reencarnasse, teria um desapontamento maior, porque não encontraria o homem que procurou e, das mulheres, não encontraria nem mesmo os vestidos. O texto mostra a opinião de um homem sobre a moda, precisamente a feminina, e critica a forma como era atualizada para atender às necessidades da mulher na cidade de Belém. Assim, não fazia sentido a manutenção de uma moda que atrapalhava o desenrolar da vida belenense, pois a mulher encurtou a saia para facilitar a subida aos bondes.

Diante do editorial, visualiza-se, na narrativa de Bráulio Sombra (1920) , a ênfase constante sobre a relevância da moda, além de mencionar a análise do higienista “Maga-

lhães Diógenes” sobre a importância das roupas femininas. Contudo, para exemplificar, utiliza a imagem do deputado federal Chermont de Miranda, apresentado com o traje típico de um homem comportado dos anos 1920.

O elegante deputado e representante do povo não poderia ser fotografado em roupas simplórias, daí o conjunto fotografado mostrando certa harmonia. O terno, complementado pelo chapéu, bem como pelos óculos, dá uma dimensão da construção de um sujeito elegantemente vestido para representar o povo paraense. O editorial centraliza a figura masculina no ato de domínio de um texto que faz referência ao comportamento das mulheres dos anos 1920.

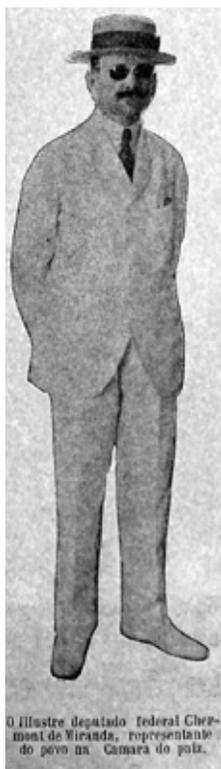
Ocorre, nesse contexto, por parte da revista *Guajarina*, a construção ou mesmo o reforço de uma ideia de “modernidade” que também, no caso de Belém, está associada à moda; esta, por sua vez, relaciona-se com o comportamento social. O mais interessante é que os desenhistas de moda, “uma raça notoriamente não analítica”, conseguem prever formas dos acontecimentos futuros. Para Eric Hobsbawm (1995, p. 178), é possível comparar os desenhistas aos “profetas profissionais” na medida em que “essas artes previram o colapso da sociedade liberal burguesa com vários anos de antecedência”. Vale lembrar que diversos elementos, como as artes, a arquitetura, a indústria, marcaram a ideia de sociedade “moderna” e os idealizadores estavam ativos e produtivos nesses primeiros anos do século XX<sup>67</sup>.

Na edição de 7 de junho de 1924, *A Semana* trouxe, em suas páginas, um conjunto de análise sobre a moda. Na coluna intitulada “A vida fútil”, vieram, com o título, “os vestidos berrantes”, que serviam para contradizer o momento vivido em Belém. Na narrativa textual, a moda de “agora” era toda “extravagante” e apresentava os figurinos que nos “mandam inovações, imediatamente adotadas pelas nossas graciosas patrícias”. O fato é que, para o autor, primeiro veio a moda dos cabelos curtos “e todas foram ao cabelereiro, entregando à tesoura as madeixas, loiras ou não, que faziam o encanto dos

---

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

namorados”. Por isso, a população feminina do país “descabelou-se com censuras de uns e aplausos de outros”, inclusive de uma personalidade importante da sociedade paraense, o Padre Dubois, que “num artigo afirmou ser higiênica e elegante a medida” (A SEMANA, 1924).



**Figura 43.** GUAJARINA. O Elogio da Moda.

Belém, 6 nov. 1920

### 3.2. A moda em Belém: “Já cortaram as mangas, o que vem depois?”

Maria de Magda (1919), nome comum nas páginas de *A Semana*, destacou-se por colocar à disposição das mulheres paraenses informações sobre a moda. Para isso, publicou com frequência crônicas carregadas de elogios à delicadeza dos trabalhos saídos das mãos femininas: todos eram marcados pela sutileza singular que só os dedos das

mulheres poderiam confeccionar (A SEMANA, 1919). Ocupou-se dos bordados, não os produzidos pela “indústria progressista dos Estados Unidos”, que havia tornado essa produção uma pequenez de coisas fáceis; referiu-se aos feitos à mão, os bordados capazes de se destacar como “vaporizações cristalizadas”.

Segundo Magda (1919), havia diversos tipos de sistemas e escolas que confeccionavam os bordados, como os da Madeira, que se mostravam fortes e cromáticos; eram impecáveis. Havia saído das mãos inglesas, italianas e francesas, de modo que alegravam os olhos dos apreciadores. Segundo a autora, essas produções eram utilizadas em todo tipo de roupas, fosse em camisas, calçolas ou anáguas. Recebiam diversas combinações e tornavam-se obras-primas de “ornato caseiro e íntimo”. Finalizou o texto afirmando que o bordado à máquina não desbancaria o realizado à mão, já que não possuía a delicadeza deste, muito menos a forma natural de construção (A SEMANA, 1919). Reiterou que o lugar de destaque para o uso dos bordados produzidos à mão seria os *lingeries* utilizados pelas mulheres de “bom gosto”. Por essa razão, nas páginas do semanário, foram introduzidas imagens de “lindos bordados”, que esperava-se serem utilizados nas “cortinas e atoalhados”.



**Figura 44.**A SEMANA: revista ilustrada. Maison Française.

Belém, ano 2, n. 61, 24 maio 1919

Com esse texto, ficou evidente que a preocupação com a moda era comum no coti-

diano da cidade. Os magazines estampavam os instantâneos em que homens e mulheres eram vistos sempre em trajas e momentos elegantes. Contudo, a moda<sup>68</sup>, apesar de ser apresentada como elemento de importância, era criticada em muitos momentos como algo extremamente exagerado.

A quantidade de imagens que circularam na imprensa da época é fundamental para compreender a maneira como a cidade se envolvia com elementos caracterizadores de uma “modernidade” marcante e ligada aos aspectos urbanos, que cercavam a população belenense. A figura 44 trata do anúncio de uma loja de roupas femininas. O nome da loja, por si, tornava-se um atrativo para as possíveis compradoras, de modo que pudessem sentir-se longe de Belém e próximas a Paris. Os vestidos e sapatos atenderiam às necessidades da mulher “moderna”.



**Figura 45.** ESTADO DO PARÁ. A moda e o ba-ta-clan.

Belém, 8 jun. 1924, p. 1

---

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

Outro aspecto relevante mostrava-se pela forma como os cabelos foram apresentados, amarrados, nas mulheres adultas, e curtos, na criança, demonstrando o avanço da moda definindo o comportamento social a ser seguido. Já a imagem a seguir, intitulada “A moda e o ba-ta-clan”, publicada no *Estado do Pará* de 8 de junho de 1924, trouxe uma série de elementos importantes para a compreensão do período.

Enquanto caricaturista do periódico, Cotta apresentou dois elementos centrais nesse debate: a ênfase aos vestidos e o foco nos cabelos. Apresentou, também, o papel desempenhado pelos barbeiros que, na representação, atendem apenas as mulheres. Aqui, percebe-se a maneira como as jovens foram inseridas no circuito da moda na região.

Vê-se uma longa fila enquanto o barbeiro reduz o comprimento dos cabelos das senhoras, jovens e crianças; as jovens na fila aguardam o momento com riso. Por seu turno, a senhora e a criança aparentemente não estão satisfeitas com o corte. Nesse sentido, o riso pode representar diversas situações, contudo, acredita-se que as jovens riem da senhora e da criança. As duas saem desconfortadas com a situação provocada pelo novo modelo de cabelo. Somam-se a isso os vestidos, que, apesar de longos, já não têm mais as mangas para cobrir os ombros da senhora que frange a testa como se estivesse envergonhada.

Contudo, o Zé observa e, atrás da cortina, manifesta-se sobre as inovações trazidas pela moda, destacando que “Já cortaram as saias... já cortaram as mangas... vamos ver agora se depois dos cabelos ‘elas’ ainda tem alguma coisa p’ra cortar!...”, ou seja, o que mais a moda imporia às mulheres. Claro que o caricaturista não perderia a oportunidade de manifestar-se sobre essas novidades.

A cena apresentada por Cotta mostra-se como num teatro. Há o primeiro ato, representado pela senhora e a criança; já o segundo fica a cargo do ofício do barbeiro. A cortina está aberta, permitindo que o observador tenha uma visão ampla do palco. No ambiente, os elementos também ganham espaço – uma cadeira, um espelho, os quais são utilizados pelo profissional. Ainda, vê-se três cadeiras, em que as moças aguardam a vez de ter os cabelos encurtados. O piso mostra que havia um padrão da construção, na medida em que boa parte dos estabelecimentos comerciais da cidade contavam com

assoalhos de madeira como o acapu e o pau amarelo.

O Zé é apresentado como um sujeito curioso. Abre parte da cortina e visualiza as mulheres, tanto no momento do corte quanto ao saírem entristecidas com seu novo cabelo. A personagem olha para os observadores e dialoga com eles. Os questionamentos são dirigidos aos compradores do jornal. O leitor recebe a mulher e a criança que, de mãos dadas, mostram-se confiantes na saída do estabelecimento. A mulher carrega na mão direita um leque, que serviria para amenizar o calor, mas também para esconder o rosto diante de algum conhecido.

O cabelereiro age de forma quase mecânica. Com a tesoura, corta os cabelos das moças; os pescoços ficam de fora. O olhar do profissional é dirigido à altura do banco, que aparenta servir como parâmetro para o corte. O cabelo curto fica registrado na senhora, na criança e na moça que está na poltrona.

Livia Assunção Vairo dos Santos (2015, p. 17) chama a atenção para as novidades vivenciadas pela “modernidade” e que são abordadas por diversos autores, seja ele romântico, socialista, crítico. Eles se forjam numa concepção de progresso que mostra as “facetas mais excludentes e caóticas”. Nesse sentido, a pobreza, a fome, o crescimento desordenado de cidades, as epidemias e a exploração conviveriam “lado a lado com a ostentação, o luxo, a futilidade e a hipocrisia das altas classes”. Essa demonstração coaduna-se com o modo de representação das cidades brasileiras do início do século XX.

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

Pelas ruas das cidades, senhoras e senhorinhas circulavam com vestidos de “cores espalhafatosas”. Muitos eram os textos que criticavam as novidades trazidas pela moda – as censuras pelas crônicas eram usuais. Porém, quando tratava-se da moda, poucas mulheres escreviam: as crônicas saíam das escritas masculinas, que apresentavam diversos questionamentos às vestimentas femininas. As senhoras desfilavam nas alamedas do

Bosque, nas praças de retretas, nas igrejas trajando vestidos de variadas cores, à semelhança de “flores que andassem dispensas ao vento” (A SEMANA, 1924). As mudanças percebidas na cidade não agradavam a todos, embora representassem novos padrões de comportamento.

Novamente, o texto que acompanha a imagem toca em dois pontos centrais desse debate. O primeiro refere-se ao corte de cabelo, mostrando o papel desempenhado pela tesoura, o qual ocorreu numa verdadeira corrida ao cabelereiro para atualizar as necessidades da moda, seguida dos vestidos denominados “berrantes”. Na representação da figura 46, vê-se os cabelos cortados, que ganham o chapéu como novo adereço; já o vestido está cheio de penduricalhos, e a postura da mulher torna a cena feia e o peso da imagem faz a mulher corcunda.



**Figura 46.** A SEMANA: revista ilustrada. A vida fútil. Os vestidos berrantes. Belém, ano 7, n. 320, 7 maio 1924

Os intelectuais paraenses, a todo momento, manifestavam suas impressões sobre a moda com a produção de artigos e crônicas. Arthur Porto e a professora Arzuilla Horta, colaboradores de *A Semana*, publicaram, com título de “Ai! Meu tempo!...”, em 28 de agosto de 1920, um texto que contou com ilustrações de Theodoro Braga. Na crônica, a personagem central, D. Engracia, era uma viúva de 60 anos que vivia ao lado das sobrinhas Lucy e Daisy, respectivamente com 17 e 18 anos. Travaram um diálogo interessan-

te, abordando diversos temas, especialmente a moda. Na sala de costura, D. Engracia, de óculos e “vestida à antiga”, está sentada na cadeira de braços, e, ao seu lado, uma cestinha de trabalho; fazia uns sapatinhos de lã com um grande novelo no colo.

Ouve-se, “por trás de um biombo”, a conversa ruidosa das moças, que, para D. Engracia, mais parecia que as jovens estavam brigando como de costume. Esse comportamento comum era decorrente dos “modos e gênios”, pois seriam “verdadeiros diabretes de saias”. Segundo a crônica, as moças tinham vindo do Rio de Janeiro e os pais haviam mandado para morar com a tia, talvez por não “aturá-las”, e, desde esse dia, não houve mais sossego na casa de D. Engracia.

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

“Lucy (dentro). – Daisy, Daisy, que achas? Já estou bem vermelha?

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

Lucy. – É tu? Por que não o atendes?

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

Lucy. – Tens toda razão, Daisy; não há como o meu Nhozinho. Esse sim, é *batuta* de

verdade. Já o viste com o seu último fato novo?

Daisy. – Ainda não. De que cor?

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

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

Lucy. – Então, vamos já pedir licença a titia para sair. (Entram). (A SEMANA, 1920)

Ao aproximarem-se da tia, pediram-lhe a benção, no que D. Engracia respondeu: “– Deus as abençoe e lhes dê juízo... Que andam a fazer?”. Todos os dias, as jovens saíam para fazer algumas compras no comércio: “Sempre as mesmas compras e os mesmos passeios”. A senhora questionava: “se queriam sair porque não estavam vestidas?”; com risos, as sobrinhas respondiam: “e não estamos vestidas?! A titia não vê? Pois já estavam prontinhas...” e estavam, segundo elas, *chics*. Em tom sarcástico, D. Engracia questionou: “– Vestidas?! Santo Deus!... Só se for para o banho! Tenham juízo, meninas...”.

As sobrinhas consideravam os vestidos muito finos, caros e elegantes. Porém, a tia interrompia, “– Credo! Cruz! O mundo parece estar para acabar... E estes sapatos de equilibristas?!...”. O debate entre as personagens coloca em cena a questão das gerações, destacando o padrão comparativo de cada uma. Enquanto para a senhora os vestidos, os sapatos e a maquiagem estavam exagerados, para as moças os tempos eram outros, o que permitia às mulheres certa liberdade, se comparado ao tempo de D. Engracia.

Nessa primeira imagem, vê-se o quanto a moda foi definindo padrões de comportamento que eram capazes de marcar momentos importantes, na visão dos contemporâneos. O texto apresenta dois pontos de vista importantes e os gêneros ganham destaque. Já as ilustrações de Theodoro Braga mostram o quão atraente o texto consegue ser ao permitir que o leitor do magazine visualize sua sociedade e seu contexto histórico.

Observando a imagem, a senhora na poltrona, de óculos e com a mão em gestos, mostra os braços cobertos pelas longas mangas do vestido. Dialoga com as jovens, que usam os vestidos curtos e deixam entrever uma série de elementos: a ausência de mangas e a

saia curta, que permite ver parte das pernas das sobrinhas; o decote e as costas nuas estão preponderantes. Pode-se afirmar que as vestimentas permitem uma liberdade maior para as mulheres dos anos 1920.

Na visão de Herman Lima (1963, p. 448), a moda, em especial a feminina, foi “sempre motivo para as caricaturas engraçadíssimas, pela exploração do ridículo de que muitas vezes se reveste”, razão pela qual ela se tornou um dos principais objetos de muitos caricaturistas, como Sebastien Auguste Sisson, artista francês radicado no Brasil; Pedro Américo de Figueiredo e Melo, considerado um dos maiores pintores e acadêmicos do país; Julião Félix Machado, importante caricaturista, que começou a publicar as suas produções no *Diabo Coxo*, em 1886, e na *Revista Ilustrada*, em 1887; Raul Pederneiras, destacado jornalista da primeira metade do século XX; José Carlos de Brito Cunha, chargista, caricaturista, desenhista, pintor, ilustrador, que iniciou a carreira em 1902 na revista *O tagarela*; só para citar os mais expressivos. É necessário considerar que os tempos eram outros e a maneira como Herman Lima (1963) considera essa representação não leva em consideração as necessidades adquiridas pelas mulheres ao longo da história, tanto que, a título de exemplo, as saias mais curtas facilitavam o levantar das pernas na hora de entrar nos bondes.



**Figura 47.** A SEMANA: revista ilustrada. Ai! Meu tempo.  
Belém, ano 3, n. 126, 20 ago. 1920

Na crônica sobre a moda, o modelo dos sapatos também era motivo de orgulho para

as jovens, pois haviam adquirido há pouco tempo e o modelo era considerado como à “Luiz XV...”. O confronto entre o que pensavam as jovens e a senhora mostra um choque de geração bastante interessante; não à toa, D. Engracia questionava “– Qual Luiz XV, qual história! E esses cabelos arrepiados são com certeza à Maria Antonieta?”. E, no momento de euforia, buscou impor seus valores – abriu a cesta e apresentou um pente e disse: “vão se pentear, – porque só parece, que se levantaram agora da cama, (com ênfase) . Ai! Meu tempo! Meu tempo!”. O penteado das sobrinhas não agradava a tia; a senhora sentia-se ofendida pelo descompasso das meninas, de maneira que exigiu o pentear dos cabelos. A atitude da senhora é conservadora, do ponto de vista das jovens.

Daisy e Lucy acreditavam-se comportadas, tanto que questionaram a tia sobre observar os trajés das outras moças, que, segundo as irmãs, assustavam a todos.

Daisy. – Ora, a titia sempre a pregar sermões! As outras andam pior do que isto e não se diz nada. Eu bem conheço o *truc* de todas as velhas, que rezam pela mesma cartilha; dizem que as modas do seu tempo, sim, é que eram modas convenientes. Mas é só para nos passarem um *blefe*. Eu não vou nisso. Todas as moças da antiguidade pareciam umas **santinhas**, mas, na realidade, quantas não eram **sapequinhas**. Por seu gosto, titia, deveríamos andar de rosário em punho, embiocadas como freiras, visitando igrejas, não? (A SEMANA, 1920. Grifo nosso)

As jovens desafiavam a tia ao utilizarem duas expressões: “santinhas” e “sapequinhas”. Fazendo comparação com a tia, afirmavam que deveriam comportar-se de forma próxima à das moças, assim como estas que buscavam os seus amores e seus possíveis maridos. A tia alertou as sobrinhas que deveriam deixar as faceirices e as rodas dos moços, pois, caso continuassem com aquela postura, poderiam perder um “bom casamento”. Esse aconselhamento levou as jovens a rir das palavras da tia.

Para assegurar um casamento naqueles novos tempos, as jovens consideravam que deveriam romper com os valores considerados “processos antigos”. Contudo, as jovens senhoritas queriam saber o modo como a tia havia conseguido seu casamento, pois, com “tanta santidade” de seu tempo, soubera “pescar o titio”, porém, da forma como aconteceu o casamento da senhora, teria sido algum “milagre de Santo Antônio”. O texto

carrega nos elementos simbólicos ligados a religião. O catolicismo mostrava-se importante, apesar de não ser a religião oficial do estado, fazendo com que as referências a diversos elementos estivessem carregadas por esses aspectos. O fato é relevante porque, mesmo nas páginas dos periódicos de circulação diária, apresentavam assuntos relativos à Igreja e aos santos.

Para D. Engracia, o falecido marido, “que Deus haja nos céus”, era um bom homem. Ao recordar do esposo, levou o lenço aos olhos. O saudosismo da tia foi logo comentado pelas sobrinhas, que suscitaram a forma como havia conhecido o marido; o objetivo das jovens era saber como a tia havia conseguido “pescar um bom marido”. A senhora destacou nunca ter sido uma “sirigaita” – usou o termo como comparação ao comportamento das jovens. No entanto, o lugar onde conhecera o tio das moças tinha sido a Igreja da Trindade, a mais “concorrida por gente boa, moços e moças...”. A Igreja ocupava lugar privilegiado, pois estava na área central, às proximidades da antiga Faculdade de Direito, mostrando a importância dela para a concorrência de rapazes e moças de Belém.

Demonstrando certo conhecimento de francês, Lucy disparou: “Ah! Então era esse o lugar dos *rendez-vous*, não?”, ou seja, era o lugar dos encontros amorosos. A Igreja era considerada, pelas sobrinhas, como lugar de avó; lugar importante, já que foi na Trindade, em dia de “Novena da Senhora do Rosário e dos outros santos” que encontrou o “nhô Zézinho”.

Era Sexta-Feira da Paixão e, ao sair da igreja, foi até a pia tomar água benta; fazia-o com o objetivo de “espantar o demo”. Foi justamente quando colocou a mão na pia que percebeu o futuro marido colocar a dele. As “duas mãos se encontraram e a água salpicou-me a cara”. A senhora ficou espantada com o ocorrido e olhou zangada para o homem, que apenas ria. Imediatamente, D. Engracia saiu. Ao olhar para trás, percebeu que o jovem a olhava e ria. Chegou em casa pensando na água benta, na Senhora das Dores, no Senhor morto e no nhô Zézinho. Alguns dias depois, numa manhã, D. Engracia estava colhendo flores no jardim e viu passar o rapaz. Estava bem vestido, “mais bonito ainda”, e, apesar de ser envergonhada, como ela mesma se definiu, de súbito tomou uma rosa e a atirou aos pés do moço. O jovem parou admirado; apanhou a flor e cheirou-a,

mas não viu D. Engracia, “porque [...] estava bem escondidinha”. No outro dia, o homem foi falar com a mãe de criação “pedindo para casar comigo...”.

As sobrinhas comemoraram de maneira humorada. Destacaram haver sido um milagre o casamento, pois, de tanto andar na igreja, havia encontrado, na pia da água benta, a mão do “nhô Zézinho”, e questionaram a tia: e hoje “nós e que somos as sapecas”. D. Engracia afirmou que não tinha concluído a história: lembrou que a madrinha, como chamava a mãe de criação, havia respondido que a moça não estava preparada para se casar, já que lhe faltava aprender a costurar e o governo da casa. No entanto, depois de três meses, casou-se. A tia ressaltou que aprendeu a fazer camisas, vestidos, ceroulas e fronhas. Segundo a tia, o casamento foi à “capucha”, sem festas nem moda, mas foi muito feliz com o seu marido.

Para as sobrinhas, esse tipo de casamento mostrava que “não havia **civilização**” (grifo nosso). Consideraram o noivado triste, sem graça. Naqueles novos tempos, exigiriam um noivado longo, “para gozar bem as delícias do noivado”, como andar de braços dados com o eleito, fazendo o “footing pelas avenidas”, além de provocarem invejas às outras, que ficariam de queixo caído. Isso seria a “maior das aspirações” de um noivado ideal, o restante era conversa. Lucy foi além ao destacar que o bom do noivado era dançar, pois, depois de casada, “a gente fica papel queimado”.

D. Engracia afirmou ter dançado muito com nhô Zézinho, mas não era dança “pula-da nem sapecada como a hoje”; as danças eram quadrilha “séria”. A tia se considerava uma boa dançarina. Daisy mais uma vez questionou a tia ao afirmar que as “danças de hoje” não se comparavam com as conhecidas pela tia, mas que ainda estava em tempo de aprender. A música “tão dengosa faz logo a gente ficar *sapequinha*”. Há graça na cena; o leitor se depara com certo humor.

Analisando o contexto, é possível considerar que esse tipo de fonte permite compreender a maneira como dois períodos são representados e o confronto de gerações pode apresentar elementos históricos específicos. A narrativa em questão representa, segundo Marcelo Balaban (2009, p. 95), parte de uma “memória constitutiva da vida do personagem”. Ou seja, a construção do texto acompanha parte do vivido pelos seus autores, de

modo que possibilita a compreensão da sociedade em momentos distintos.

A dança do tempo das jovens – anos 1920 – era uma verdadeira ginástica, na opinião de Daisy, visto que os movimentos do corpo eram variados. A dança era uma “delícia”, ainda mais quando era feita com certo “almofadinha, batuta de verdade, *chic*”. Para as sobrinhas, era o que de melhor poderia acontecer a uma mulher. Aliás, o tipo “almofadinha” foi retratado por Cotta, visto como sinônimo de rapaz exagerado no modo de vestir, sempre preocupado com a própria aparência; no entanto, poderia ser visto como sujeito educado. As sobrinhas lembravam que o moço deveria ser competente no ato de dançar, porém, a representação do caricaturista apresenta um sujeito um tanto desajeitado, embora apresentável, na medida em que está bem vestido.



**Figura 48.** A SEMANA: revista ilustrada.  
Belém, ano 4, n. 191, 3 dez. 1921

O almofadinha encara as leitoras, procurando encantá-las. Vê-se claramente uma crítica por parte de Cotta, pois este homem era o modelo que se apresentava para o ano de 1922. Estava em metamorfose, portanto, não tinha completado a sua transformação, que exigia certo padrão de beleza defendido pelas sobrinhas de D. Engracia. O homem apresentado para o ano novo não era o modelo de beleza que encantaria de imediato,

contudo, as vestimentas estavam bem passadas, cabiam no corpo e serviam para dimensionar a importância desse tipo para a sociedade. E isso fica evidente pelo conjunto – a pose, a gravata e as asas – pois mostram o quão importante esse sujeito era para a moças.



**Figura 49.** A SEMANA: revista ilustrada. Ai! Meu tempo.  
Belém, ano 3, n. 126, 20 ago. 1920

A sobrinha utiliza-se da expressão “civilização” numa clara comparação entre as épocas. Já para D. Engracia, a dança das sobrinhas era algo incomum: “– Misericórdia, meu Deus!”. Para as moças o ato era maravilhoso, pois “até a gente, se esquece de que vive. Parece que se vai subindo para o céu!...”; a tia, ao contrário, achava a dança algo de gente “desmiolada! Não posso tolerar danças carnavalescas”. Ao tentar sair da cena, levantou-se rapidamente, porém, o novelo de lã, que estava no colo, caiu e imediatamente as moças lembraram do “*foot-ball* e começaram a *shootar* o novelo”.

Lucy. – Vamos ao *foot-ball*! *Schoota*! Defende!

A titia é o *referee*!

Lucy. – Goal! Goal! (Batem palmas e saem correndo).

Ambas. – Adeus, titia! Viva as sapequinhas e os almofadinhas!

D. Engracia (que não se pode retirar por causa do jogo improvisado). – Eis aí uma boa amostra da educação moderna, no seio da sociedade mais civilizada! Como estão desviadas as moças da verdadeira educação doméstica! Que se pode esperar dessas futuras mães de família?! E ainda se acusa as escolas! Qual escolas! A culpa é dos pais ou responsáveis, que aprovam estes escândalos de modas e de modos! O mundo está perdido, meu Deus! Salvae-nos! Ai! Meu tempo! Meu tempo! (A SEMANA, 1920)

A partir do texto, identifica-se que a ideia de “civilização” é marcada pelo modo de vida da sociedade paraense. A palavra caracteriza-se por um abrandamento dos costumes, que, no caso, para as sobrinhas, havia uma ligação entre os termos “Civilização” e “Progresso”. Segundo Starobinski (2001, p. 15), “são termos destinados a manter as mais estreitas relações”. A marcha da civilização é representada por diversos estados de aperfeiçoamento sucessivos. Temos a ideia de que “Civilizar” torna-se um elemento capaz de atender aos valores humanos, bem como aos objetos. Busca-se abolir todas as asperezas e as desigualdades grosseiras e eliminar as atitudes rudes.

Necessitava-se suprimir os valores capazes de gerar atrito. Os Códigos de Postura buscavam identificar os sujeitos considerados incivilizados, para que a sua representação acontecesse de “maneira a que os contatos sejam deslizantes e suaves”. Novamente, visualiza-se que os mecanismos de controle social tornavam-se uma espécie de “instrumentos que, figuradamente, asseguram a transformação da grosseria, da rusticidade em civilidade, urbanidade, cultura” (STAROBINSKI, 2001, p. 16).

Nos primeiros anos do século XX, seguindo o pensamento de Ricardo Schmachtenberg (2008, p. 1.), as cidades viram surgir os códigos que regulamentavam os desvios visualizados no seu interior. Aliás, o espaço urbano era considerado propício ao desenvolvimento de ambiente “doentio”, por isso, precisava ser dotado de mecanismos regulamentares que prevenissem os efeitos nocivos que “pudessem incidir sobre o espaço urbano e infectar a população”; contudo, a elite seria conservada longe dos elementos doentes. Por essa razão, os códigos buscavam evitar a presença dos grupos considerados marginais, que não poderiam ser civilizados, mas excluídos das áreas centrais das cidades.

Além da estratégia de controle com o recurso dos Códigos de Postura pelos governantes, Humberto de Campos (1982, p. 113) lembra a importância da moda em relação à ideia de civilização, pois era uma só “para todo o mundo que é ou se considera civilizado”. Porém, os confrontos trazidos pelos costureiros davam, segundo esse autor, a impressão de que eles haviam ficado “todos, malucos ao mesmo tempo”, porque o interessante é que havia “vestidos apertados e vestidos frouxos; de tecidos pesados e de tecidos leves; decotados até o estômago ou afogados até o queixo”. De certo modo, havia uma espécie de anarquia quanto ao domínio da moda. No entanto, essa mudança constante obedecia aos “motivos superiores, de ordem econômica e psicológica”.

Percebe-se que a ideia de civilização acompanhava os desenvolvimentos passados pelas sociedades. Eram construídos por consequências “imprevistas de conflitos, dos trabalhos, das inovações pontuais” (STAROBINSKI, 2001, p. 17), nas quais as relações humanas passam a ser reguladas por códigos simbólicos, apresentando valores que conduzem à formação de padrões a ser obedecidos.

No entanto, os comportamentos e padrões são estabelecidos de acordo com a sociedade na qual se vive. No período anterior aos anos 1920, as avós e bisavós usaram anquinhas, crinolinas ou mesmo vestidos arrastando. Isso ocorria porque a vida “lhes era tranquila e parada” – não à toa, a aristocrata movia-se como uma “grande boneca de molas delicadas” – porém, essa tranquilidade foi sendo substituída pelas novidades trazidas pela “modernidade”, pois,

Tendo de entrar em bondes a mulher teve de suprimir a manga estofada. Tendo de correr para tomar um veículo, encurtou o vestido. E como, a partir de 1914, tivesse de fazer concorrência ao homem na atividade prática, simplificou as modas complicadas, cortou o cabelo que lhe tomava muito tempo a compor, tirando de uma necessidade todas as vantagens nos domínios do gosto. (CAMPOS, 1982, p. 114)

Ao voltar-se a atenção para a citação anterior, vê-se que as sobrinhas de D. Engracia mostravam os novos comportamentos que exigiam das mulheres novas maneiras de relacionamento. Nesse sentido, os vestidos usados mostravam os valores “modernos” definidos pela sociedade belenense do início do século XX, pois, tendo de entrar nos bon-

des, houve a supressão das mangas estofadas e, precisando correr para tomar o veículo, encurtou-se o vestido. Quer dizer, a moda acompanhou os elementos “modernizadores” da população.

Humberto de Campos (1982) chamou a atenção para Marcel Prévost<sup>69</sup>, que havia iniciado, em Paris, “uma campanha contra a restauração da saia comprida”. No caso do Brasil, encontrou a oportunidade para escrever um artigo em que assegurou que, caso a moda fosse readotada, teria pouca duração, pois a necessidade dos tempos “modernos” logo estabeleceria o retorno ao regime da saia curta e do cabelo cortado. O autor lançou uma série de reflexões, como, por exemplo, se a mulher de 1900 que usava saia comprida teria regressado a 1885 para utilizar a saia balão, ou mesmo se a de 1930 teria voltado a usar a saia comprida de 1900. Nessas duas situações, caso tivessem feito, estariam confessando a sua “inferioridade injustificável e mesmo incompreensível”, na medida em que “ela afirma hoje, por toda parte, as suas excepcionais qualidades de inteligência” (CAMPOS, 1982, p. 115).

A mulher dos anos 1920 adquiriu novos hábitos e comportamentos, além de maneiras influenciadas pelas mudanças do período, principalmente pelos magazines como o *Fon-Fon!*, do Rio de Janeiro, que apresentava as mulheres modernas como as praticantes dos esportes. Eram vistas pelas avenidas, bem como iam aos bailes elegantes, participando ativamente da vida social da cidade. Essa mulher era considerada moderna, porém, suas atitudes provocavam espanto. Os hábitos eram considerados avançados para o seu tempo, na medida em que se observava a quebra da hierarquia entre o público e o privado e a mulher circulava sozinha pelas ruas dos grandes centros. Para muitos, o correto seria o homem sair para o espaço público e a mulher dedicar-se às tarefas domésticas, contudo, gradativamente, essa postura foi sendo alterada e a mulher ganhou as ruas.

As novas atitudes das mulheres “modernas” estavam por inverter a ordem natural. Ao ganharem o espaço público, iam sozinhas às ruas, faziam as compras sem os acom-

---

69 - Valentin Louis Georges Eugène Marcel Prevost (1871-1922) foi ensaísta, romancista e crítico. Escreveu sobre vários temas, em especial para o jornal *Le Mensuel* e para a prestigiada revista *La Revue Blanche*. Como romancista, destacou-se pela produção de histórias que pretendiam mostrar o efeito da Educação parisiense sobre as mulheres jovens. Foi eleito para a Academie Française em 1909. Informações disponíveis em: <https://www.britannica.com/biography/Marcel-Prevost> Acesso em: 21 mar. 2018.

panhantes. O questionamento era comum, fazendo com que os homens desejassem o retorno das mulheres ao lar e às tarefas pré-estabelecidas. O receio maior era de que as senhoras passassem a ocupar o lugar dos homens na sociedade. As ideias de igualdade dos sexos começavam a ser debatidas com mais força nos anos 1920.

Fabiana Macena (2010), em dissertação de mestrado, apresentou as mulheres cariocas dos primeiros anos da década de 1920 na revista *Fon-Fon!*. A autora chama a atenção para as “representações do gênero e da modernidade”, que marcaram a construção das relações femininas a partir das “tensões, prescrições e ambiguidades”. Para ela, esses elementos foram responsáveis por marcar a sociedade do período, justamente no contexto em que se debatia a necessidade de inserção do país na “ordem mundial civilizada e moderna”. Ao mesmo tempo, era necessário “preservar algumas tradições vistas como alicerces da sociedade, dentre elas, a maternidade e a domesticidade femininas” (MACENA, 2010, p. 121). Em outras palavras, fazia-se necessário mostrar às mulheres os seus deveres direcionados ao lar.

O discurso de uma sociedade “moderna” na qual as mulheres ganhavam espaço recorria às falas masculinas, o que, por si, autorizava o discurso como um elemento recorrente de construção de análise que visava a colocar as representações femininas nas páginas dos jornais e revistas. Porém, mesmo no caso em que as narrativas eram construídas pelas mulheres, ficava evidente a necessidade do apoio masculino, e as imagens representativas eram elaboradas e sofriam a “influência dos textos e construção dos homens” (MACENA, 2010, p. 106).

Para tornar o seu texto consistente, Humberto de Campos (1982, p. 115) ressaltou, “se não me engano”, Platão, que contava “que o traje da mulher ateniense reflete a mentalidade grega”, quer dizer, de maneira geral, a moda reflete o pensamento de sua época. E o vestuário leve “unido ao corpo, oferecendo na intimidade do lar”, mostrava-se gracioso em seus movimentos, pois era vestuário pronto “a cair para o banho, para ginástica ou para o amor”. Portanto, o mundo civilizado do século XX deu à mulher “a graça e essas facilidades. Por que abdicar das vantagens tão lenta e merecidamente conquistadas?”. Nesse contexto, ser mulher “moderna” demandava o exercício de verdadeira

equilibrista, na medida em que havia o receio de contrariar os valores do patriarcalismo. Macena (2010, p. 61) explica que a conduta moderna foi bem-vinda, no entanto, tornou-se um elemento temido, posto que era necessário exercer um controle e uma vigilância, principalmente sobre os “papéis femininos”, já que o desenvolvimento de características modernas não poderia afetar a dimensão da “ordem antiga patriarcal”.

Eneida de Moraes (1927) trouxe informação relevante do ponto de vista da vida das mulheres. Chamou a atenção para a vitória do feminismo e do fortalecimento do “sexo oposto”; isso ficou evidente nas artes, na literatura, na política e no esporte – quanto a este último, havia um nome em evidência. O novo quadro recebeu muitos comentários e críticas, contudo, existia “coisa pior”, já que a mulher deixou de usar smoking. A moda havia passado, mas “tremei cavalheiros”, uma criatura de cabelos morenos desafiou “aqui, nesta cidade pescadora”, todas as mulheres e todos os homens que duvidassem para um “match de box!” (MORAES, 1927).

Os jornais publicaram o desafio e garantiam: a moça era uma “boxeuseuse conhecida”. Eneida de Moraes (1927) ainda afirmou que a coisa era terrível: o soco das mãos masculinas é um sinal de força; nesse sentido, o que seria nas mãos femininas? Para tanto, imaginou as unhas feitas numa elegante manicure e dentro de luvas “grotescas de boxe”. Seria algo ridículo? A redatora disse não saber, pois “ontem fumar, beber, cruzar as pernas, pintar era ridículo para as mulheres... hoje é *chic*, natural, comum...”; por último, aconselhou os amigos a que se precavessem. Era necessário ter cuidado, “vós, meus senhores”; caso as mulheres resolvessem aprender os boxes, os homens viveriam “desmandibulados, coitados dos homens” (MORAES, 1927).

A autora apresentava, ainda, elementos novos no cotidiano das cidades brasileiras. A sua narrativa, escrita diretamente do Rio de Janeiro, mostrou que as mulheres ganhavam destaque cada vez maior, embora, em muitas situações, ficasse evidente uma tentativa de questionar os valores do patriarcalismo, que impediam as atividades das mulheres, de modo a apresentá-las como as responsáveis pelas atividades domésticas. A questão é tão importante que o editorial de *A Semana* publicada em 15 de janeiro de 1927 trouxe como título “Qual é a Rainha dos Empregados do Comércio?”, e tinha por

objetivo o lançamento do concurso para a escolha da rainha dos empregados.

Embora sem assinatura, o texto mostrou alguns elementos curiosos. Afirmou ser a vida, como um todo, uma arte e assim haveria de ser recompensada. Segundo o texto, todos sabiam da existência de “uma avultada falange de moças” que se empenhavam em seus esforços na “grande luta comercial”. Ainda, segundo o texto, ao trabalharem no comércio, o destino havia roubado de muitas delas “o sonho de viverem em um constante colóquio com os espelhos, a olhar sempre das janelas os bondes e o sol...”. Fica evidente que a narrativa escrita por um dos redatores via as mulheres como sujeitas aos valores do patriarcalismo, pois deveriam estar em casa embelezando-se para conquistar um marido e não exercendo atividades comerciais, mesmo que por necessidade.

O sorriso encantador das jovens tinha algo de singular. Sorrindo, convenciam os homens a entrarem em uma loja para comprar e “empregar bem o dinheiro, sob uns olhos bonitos de mulher adolescente...”. A graça das mulheres seduzia os homens e trabalhando, elas conseguiam aumentar as vendas. Por isso, em ato de “reconhecimento”, os proprietários de *A Semana* viram a necessidade de realizar um concurso para eleger a rainha do comércio, que seria aquela de melhor sorriso, a mais bonita e virtuosa, enfim, a “capaz de ser rainha”. Os gestos seriam dignos e seguiam o já realizado em outras cidades do Brasil, como o Rio de Janeiro, que já teria elegido a sua rainha. Nos números seguintes do magazine, estariam os cupons para os leitores escolherem as preferidas. Novamente, vê-se os redatores colocando as mulheres na condição de representantes da beleza; no entanto, evidencia-se que muitas atividades comerciais tiveram sucesso pelo charme feminino, capaz de encantar os homens.

Nesse contexto de “valorização” da figura feminina e dos elementos compositivos da cidade, como a sua arquitetura, a figura de Cotta encontra o lugar propício para a produção de suas caricaturas. Chama a atenção ainda a quantidade de elementos simbólicos que marcavam a “grandeza” da capital do Pará. Circulavam com frequência crônicas abordando os diferentes momentos representativos da cidade, e as revistas e jornais procuravam dar conta dessas características. Mlle. ENFADONHA, em texto intitulado “Venenos de Eva”, apresentou um pequeno debate entre duas amigas; o meio utiliza-

do foi o telefone, símbolo da “modernidade” vivida nas cidades brasileiras. As amigas aproveitaram o “telefonema indiscreto” para lançar uma série de questionamentos sobre a festa que havia ocorrido na noite anterior: “O Baile das professoras” (A SEMANA, 1933).

O evento tradicional tornou o diálogo rico. Uma das amigas quis saber: “não quiseste ir ao baile das professoras?” A outra respondeu: “Infelizmente, não pude”. O motivo decorreu de que as “coisas estão pretas e a linda *toilette* por mim idealizada e preparada com todos os requintes ficou... em imaginação”. Nos anos 1920, a sociedade belenense tornava a participação em festas quase uma obrigação para quem fazia parte da elite local. Contudo, era necessário confeccionar as próprias roupas e com certa antecedência, principalmente para as mulheres, que, nesses momentos, aproveitam para mostrar-se belas e com roupas diferentes.

Na fala sarcástica da amiga, “– Pois não sabes o que perdestes! A’ brilhante recepção compareceu tudo (perdão! Tu não estavas lá, por isso essa palavra não se justifica) – uma grande parte do que Belém possui em elegância beleza e distinção”, as pessoas elegantes da cidade compareceram ao baile. “– Como tu sabes ser gentil e boa, quando queres!” Não bastava mostrar que a festa tinha sido um sucesso: a amiga alfinetou ao destacar que a outra havia perdido a oportunidade de estar no meio da elite.

A crônica precisou de uma imagem para reforçar o debate. Tem-se um diálogo interessante, contudo, a forma como a imagem foi colocada mostra a importância das produções de Cotta para a consistência da informação. O texto publicado em *A Semana* de 20 de maio de 1933 finalizou com a referência às moças, que continuavam encantadoras, no entanto, “Vestem de senhoras... os decotes fazem confusão... meninas tão novas... Quanto eu tiver filhas...”. A interlocutora aproveitou e reforçou a forma como as moças se comportavam – apresentavam-se extravagantes, exageraram; por essa razão, a amiga afirmou que, quando tiver filhas, seriam diferentes. Porém, a outra amiga manifestou-se afirmando que “farás o que todas fazem é a moda”.

O diálogo persiste. Por conseguinte, em determinado momento, interrompe, afirmando ser melhor conversarem pessoalmente, na medida em que há muito mais a ser

dito. Antes, ainda há tempo para mais uma informação: “La esquecendo de dizer-te que aquela tua simpática, estava lá... luto recente... muito interessante, em sua *toilette* amarela...”. Para a amiga, a “tua simpática” nem deveria estar na festa e muito menos de amarelo. A outra retrucou: “– As tuas reticências são ferinas! Mas não sabes que o amarelo também é desespero?”.



**Figura 50.** MLE. ENFADONHA. Venenos de Eva: telefonema indiscreta.

*A Semana*: revista ilustrada. Belém, ano 15, n. 750, 20 maio 1933

A crônica termina com essa imagem. A postura da moça reflete diversas críticas levantadas contra a moda, seja agradando ou servindo para fazer as demais rirem dos excessos e dos trajés curtos. Além dos cabelos, que ganharam novas representações com os cortes frequentes, o florido do vestido confunde, tornando a imagem confusa. Cotta inseria-se cada vez mais numa sociedade que se adequava aos novos momentos com a introdução dos elementos da moda, ganhando espaços nos lugares frequentados pela elite belenense. Cotta mostrava, com essa representação, a compreensão da moda vivenciada na cidade. Primeiro, pelos cabelos excessivamente curtos e com gel, que os colava ao couro cabeludo; segundo, pelo vestido muito curto, que provocava, entre os olhares curiosos, questionamentos pelos excessos, além do salto alto, que era responsável por

desequilibrar as mulheres.

A sociedade paraense colocava-se num ambiente de transformações, estando marcada nos diversos campos, como a literatura, responsável por apresentar um repertório rico nos periódicos e magazines. As artes mostravam-se pela quantidade de exposições realizadas em Belém, bem como pela criação de uma escola de belas artes, e a moda continuava a determinar o comportamento social.

### 3.3. Literatura e identidade amazônica

Os anos 1920 apresentaram várias inovações que reorganizaram a maneira de pensar da sociedade, entre elas, a literatura, com espaço cada vez maior pelo conjunto de publicações e produções disponibilizados nos periódicos. Diversos nomes importantes da literatura paraense mostraram os resultados dos seus trabalhos também nas revistas<sup>70</sup>, marcando uma identidade regional, além de apresentarem aos leitores de Belém o quão intensa era a produção. Para termos ideia, a nova fase do modernismo no Pará, segundo Queiroz (2012, p. 28), apresentava os novos contornos da literatura. Conduziram a um afastamento “efetivamente da aura e da tutela dos moldes clássicos”, pois “os manifestos” no Pará foram capazes de divulgar e instruir um novo momento para a literatura. Assim, criaram “a fronteira entre a tradição e a inovação”.

Isso foi capaz de proporcionar um debate relacionado com a “própria identidade amazônica”. Essa nomenclatura destaca-se como essencial na construção de uma representação que procurava dar conta da manifestação dessa nova arte circulante no Brasil. No entanto, no caso do Pará, destacava-se por sua produção diferenciada, dotada de “preocupações e linguagens coincidentes com a nova realidade literária brasileira” (QUEIROZ, 2012, p. 28).

Antes, faz-se necessário compreender que a literatura brasileira foi considerada um

---

70 - Sobre os grupos intelectuais e o debate sobre o modernismo em Belém do Pará, reunindo literatos e artistas em torno do problema da ruptura com o passado, ver FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Efêmeros e vândalos: narrativa, cânone e herança modernista na Amazônia (1916-1929). In: FLORES, Maria Bernadete Ramos; PETERLE, Patrícia (org.). *História e arte: herança, memória e patrimônio*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014, p. 303-333.

fenômeno cívico, pois serviu para consolidar argumentos que pudessem passar um ar de nacionalismo, além da busca de um elemento capaz de unificar e integrar o Brasil<sup>71</sup>. Os valores literários e artísticos do eixo Rio-São Paulo, na opinião de Aldrin Moura de Figueiredo (2012, p. 19), não se faziam tão necessários quanto no passado para a nova realidade paraense; e mais: como o “passado da *belle-époque* não havia conseguido branquear a raça e nem domesticar seus hábitos, restou aos modernistas a reabilitação da cultura local, positivando valores antes profundamente destratados”.

Bruno de Menezes, colaborador ativo de *A Semana*, além de ter sido fundador da Revista *Belém Nova* em 15 de novembro de 1923, publicou uma série de poemas e prosa. No entanto, na edição de 26 de novembro de 1921, o poema intitulado “Renúncia” era uma homenagem a Carlos Nascimento, considerado outro grande nome da literatura paraense do período. Com isso, objetivava-se valorizar o homem e escritor que tanto colaborou com as letras amazônicas.

#### RENUNCIA

A Carlos Nascimento

Teus olhares de esfinge tentadora  
não me demovem deste meu respeito;  
quando me vires, qual se um monge eu fóro  
vê no meu todo um novo ser perfeito  
Transfigura-te e cruza as mãos no peito  
na contrição de humilde pecadora;  
mostra um semblante em lágrimas desfeito,  
branco fantasma errante de Lenôra...  
O’ “nunca mais” entre nós dois sepulto...  
Fujamos ambos deste ideal sonhado  
no desespero da paixão sem culto!  
Fica na sombra, por misericórdia...  
Todo Fruto Proibido do Pecado  
torna-se em Pomo de infernal discórdia!... (MENEZES, 1921)

---

71 - Sobre essa perspectiva, ver COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil: relações e perspectivas*. São Paulo: Global, 1997.

O poema era uma homenagem pelo falecimento de Carlos Nascimento. O texto demonstra a importância desse tipo de produção para manter viva a lembrança dos pares; um ato de recordação. Esse tipo de literatura mostrava ainda a construção de uma identidade amazônica, e os principais nomes deveriam colaborar ativamente com o processo. O valor de um poema como esse mostrava-se pelas palavras de elogios cuidadosamente escolhidas como “perfeito”.

Eustachio de Azevedo<sup>72</sup> foi outro nome importante presente nas páginas dos semanários paraenses. Vale ressaltar que, para se compreender a literatura paraense dos anos 1920, era necessário realizar uma espécie de retorno aos debates das décadas anteriores. Objetivava-se, com isso, conhecer o passado da literatura paraense. Queiroz (2012) vai além ao afirmar que, nesse momento, estavam em debate as comemorações do centenário da Independência do Brasil e a região amazônica via ser despertada uma consciência quanto ao isolamento em relação ao restante do país. Os intelectuais amazônicos desejavam ver seus trabalhos em destaque e a crise da economia da borracha aumentava ainda mais o desejo de ampliar os trabalhos, a fim de alcançar várias partes do Brasil.

Fazia-se necessário dar ênfase aos nomes da literatura paraense. Em crônica publicada por Jacques Rolla em 1927 com o título de “Poetas paraenses”, mostrava-se que havia desconhecimento por parte da juventude local sobre os grandes poetas regionais. Para exemplificar, Jacques Rolla havia recebido do Rio de Janeiro, de um “velho amigo”, uma carta que comunicava ter lido os livros de sua autoria “Anthologia Amazônica” e “Litteratura Paraense”, mas que gostaria de ler também os livros de poesias de

Bruno Seabra, Júlio César, Santa Helena Magno, Juvenal Tavares, Gustavo Adolpho, Mucio Javrot, Bezerra de Albuquerque, Vilhena Alves e João de Deus do Rego, intitulados, respectivamente, “Flores e Fructos”, “Pyraustas”, “Harpejos Poéticos”, “Paraenses”, “Risos e Lagrimas”, “Crepusculares”, “Lyra das Selvas” “Mo-

---

72 - Escritor paraense nascido em 20 de setembro de 1867 e falecido em 5 de outubro de 1943, participou ativamente do movimento intelectual paraense. Adotou o pseudônimo de Jacques Rolla. Informações disponíveis em: <http://memoriadaliteraturadopara.blogspot.com.br/2013/03/eustaquio-de-azevedo.html> Acesso em: 25 mar. 2018. Destacou-se por publicar “Artigos, crônicas, conferências, poesia, novelas, e mais traduções de escritores ingleses e franceses, saíam da pena de Jacques Rolla, pseudônimo por muito tempo usado por Eustáquio de Azevedo” (COELHO, 2008, p. 161). Disponível em: [www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero05/FCRB\\_Escritos\\_5\\_8\\_Geraldo\\_Martires\\_Coelho.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero05/FCRB_Escritos_5_8_Geraldo_Martires_Coelho.pdf) Acesso em: 25 mar. 2018.

nodias” e “Primeiras Rimas”. (ROLLA, 1927)

Todos haviam sido citados por Jacques Rolla (1927) e, como o amigo carioca havia pedido os livros, o autor utilizou-se de *A Semana* para expressar a sua desolação – não poderia atender aos desejos do amigo. Percorreu os sebos de Belém “um por um”, visitou todas as livrarias “indagando com interesse e carinho”, mas a resposta foi sempre negativa. Para o autor, foi doloroso, pois os representantes da poesia do Pará, “no dilúculo de nossas letras que souberam cantar em ponipotente arroubo os seus rios, os seus pássaros, as suas florestas, o seu fulgurante sol”, estavam agora esquecidos. Os livros não existiam, a não ser os títulos raramente conhecidos. Diante desse quadro, a mocidade intelectual paraense estava privada de ler e admirar tais obras.

O problema, segundo Jacques Rolla (1927), residia no fato de não ter sido publicada uma segunda edição das obras poéticas. Isso o levou a questionar: “quem terá essa boa sorte de possuir hoje esses volumes raros? Para ele, outros tantos poetas regionais caíram no esquecimento, como Frederico Rhossard, que havia falecido sem deixar um livro publicado. Perguntou onde foram parar os “originais das Estrophes”, de Rhossard, que haviam sido prefaciados “magistralmente, por Izidore Martins Júnior”. E concluiu:

Quando escrevi a Anthologia manuseei, com amor, todos esses livros, à exceção das “Estrophes”; dois deles por especial gentileza do meu saudoso amigo Bertoldo Nunes; a ele devo leitura dos “Harpejos Poeticos” e das Pyraustas”, ao dr. Aldebaro de Albuquerque, o manuseio da “Lyra nas Selvas”, de seu saudoso pai, livro que conserva, e faz muito bem como santa relíquia.

As “Flores e Frutos”, as “Paraenses”, os “Risos e Lágrimas”, os “Crepusculares”, as “Monodias” e as “Primeiras Rimas” tenho a satisfação imensa de possuir em minha estante.

Mas... não me posso privar deles e nem o amigo que me escreveu exige esse sacrifício. Às vezes, há quem m’os peça por empréstimo... Desculpo-me como posso, vindo-me à memória a sentença do Marquez de Maricá:

“Livro emprestado é filho prodigo que não volta à casa paterna”. (ROLLA, 1927)

A publicação do texto em *A Semana* foi encaminhada ao amigo distante e as respostas foram marcadas por mágoa, já que não conseguiu atender aos desejos do solicitante.

Havia um mercado editorial forte, mas que não tinha como prática a reedição de livros. Nomes importantes da literatura paraense caíam no esquecimento e, quando procuravam-se as referências a essas literaturas, não se tinha acesso.

Justamente nos anos 1920, quando buscava-se uma identidade para atender aos anseios da nação brasileira, em decorrência das mudanças trazidas pelo modernismo, houve uma nova forma de escrever que se coligava à inserção de novos elementos da literatura. Cotta, como caricaturista, apresentou diversos personagens do cotidiano amazônico, que será visto no item específico. Na representação a seguir, realizou uma homenagem a Alcides Santos, que, durante muito tempo, ocupou o cargo de diretor gerente do semanário. Para que seu o nome não fosse esquecido, ele o colocou numa chama constante que, em meio ao vento, balança firmemente, mostrando com isso a força do seu nome.



**Figura 51.** A SEMANA: revista ilustrada. Tributo de Saudade.

Belém, ano 12, n. 624, 3 maio 1930

Cotta mostrou-se conhecedor dos elementos compositivos da produção de textos. Não à toa que essa homenagem foi endereçada ao sujeito tão importante e que fez parte do corpo editorial da revista de *A Semana*, estampado na edição de nº 624 com o “ano-

matograma” considerado de um “delicado trabalho artístico”, em que vê-se o nome do “nosso querido diretor” falecido há algum tempo, mas que permanecia na sua lembrança.

Havia claramente, nos anos 1920, uma nova maneira de analisar a sociedade paraense, haja vista que grupos intelectuais buscavam uma identidade própria para a região, quer dizer, ocorreu uma valorização dos temas locais. Tanto é que os jornais e revistas criados para atender às novas demandas mostravam-se produtivos, abordando as mais diversas temáticas, ao mesmo tempo em que davam espaços aos novos sujeitos, mas sem deixar de lembrar dos antigos colaboradores.

Ernani Vieira (1927), mais um dos colaboradores de *A Semana*, mostrou a ligação, até o ano de 1927, do semanário com o governador Dionísio Bentes. Escreveu a poesia intitulada “Exaltação” para destacar as grandezas e penúrias vivenciadas em Belém. Contudo, denominou a figura do governador como um verdadeiro “Ulysses”, que seria capaz de salvar a cidade das mazelas.

Belém - Dona Cidade da poesia...  
Quanta Doçura, quando te transbordas,  
dentro da Noite, da Oração das cordas  
dos tropeiros Violões em alegria!...

Penélope sonâmbula, tu bordas  
áureo manto de luz- alma erradia –  
para esse Ulysses que te vem com o Dia  
e ante cujos mil ósculos acordas...

Minha Dona Cidade... Tanta, tanta  
Beleza vejo que teus Sonhos há,  
que a minh'alma se ajoelha, se te canta.

Estou de joelhos... sim de joelhos... ah!  
é bem um templo o Grão-Pará, oh Santa  
Maria de Belém do Grão-Pará! (VIEIRA, 1927)

Ernani Vieira (1927) construiu uma espécie de narrativa mitológica sobre o govena-

dor. Mostrou como a literatura serviu para reforçar uma ideia de construção de valores, que, de certo modo, visava a aproximar o homem público dos leitores; aliás, estes viam na narrativa a grandeza da administração. Ressalte-se que a situação política de harmonia não se manteria por muito tempo, e o ano de 1927 marcou o racha entre uma parte da imprensa e o governador, o que levou a diversos conflitos, como já vimos anteriormente.

Os discursos políticos estampados em jornais e revistas recorriam a expressões e valores do regionalismo. Buscavam enfatizar uma presença maior no cenário das representações do nacionalismo, procurando substituir os valores estrangeiros por símbolos e motivos nacionais, mas a questão da substituição colocou na ordem do dia elementos considerados rurais, como o caboclo. Esse elemento ratificava o discurso de brasilidade que esteve presente nas “tendências modernistas” (QUEIROZ, 2012, p. 33).

No entanto, ainda vivia-se com autores e políticos que construíram uma forma de representação que assegurava o domínio econômico e social; porém, perderam espaço para as novas manifestações do modernismo amazônico. Tanto na literatura quanto nas artes, os principais divulgadores dessas novas representações estavam nas colunas dos periódicos e magazines locais e nacionais.

*A Semana* foi o grande exemplo da quantidade de informações disponíveis, pois, nela, versavam sobre o cotidiano de Belém. A revista circulou em várias partes do Brasil e contou com a participação ativa de colaboradores de várias partes do país. Além dessa, outro exemplo de atividade literária esteve por conta da *Belém Nova* (1923 a 1929), publicada sob a direção de Bruno de Menezes. De publicação quinzenal, contou com a participação do grupo dos novos, que se reunia com o intuito de debater os ideais modernistas. O primeiro número da revista trouxe nomes da literatura local, como Apolinário Moreira, Ignácio Moura, Pereira Castro, Peregrino Junior, Raul Bopp e Abguar Bastos, “este último autor do Manifesto FLAMI-N<sup>o</sup>-ASSU (A Grande Chama), que propunha uma renovação estética literária regional” (MOURÃO, 2006, p. 34). Apesar de não ter ido adiante, serviu para marcar a intensa contribuição para a literatura paraense, em

busca da construção e do reforço de uma identidade local<sup>73</sup>.

Nesse sentido, um conjunto de intelectuais revezava-se, à sua maneira, construindo valores que passaram a fazer parte do dia a dia de Belém. Os mais diversos ramos das artes apareciam com maior ou menor intensidade. Poemas, crônicas, ensaios, pinturas, gravuras e caricaturas chegavam com seus aspectos nas páginas dos semanários, quinzenários e jornais. Esses intelectuais atuavam em todos esses veículos de comunicação. De todos os lados de Belém, durante muito tempo, segundo os críticos da época, via-se a falta de caricaturistas, que eram considerados essenciais na construção de valores regionais e nacionais. Além disso, era necessário que as suas produções não prejudicassem os caricaturados. Cotta, com os seus tipos, ganhou espaço cada vez maior na imprensa paraense do período.

---

73 - Sobre Abguar Bastos e o manifesto flami-n'-assú no modernismo brasileiro, ver FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Flami-n'-assú na transversal do tempo: patrimônio histórico, cultura e identidade nacional na Amazônia. In: COELHO, Wilma de Nazaré Baía; MAGALHÃES, Ana del Tabor. (org.). *Educação para a diversidade: olhares sobre a educação para as relações étnico-raciais*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010, p. 266-276.



# Capítulo 4





#### 4.1. Os tipos sociais na caricatura de Andrelino Cotta

Apesar de Cotta ter sido apresentado como um dos principais nomes da caricatura paraense do início do século XX e tendo sido comparado a Ângelus Nascimento, apresentou-se como um sujeito questionador e viveu, por isso, à margem dos grupos intelectuais do período, fato comprovado por não o encontrarmos ligado a uma determinada escola, grupo ou estilo artístico dominante no período. A sua participação como caricaturista esteve diretamente ligada ao seu ingresso em jornais e revistas locais. De certo modo, apesar de seu isolamento, fosse por escolha ou mesmo por não ser aceito nos grupos artísticos, teve uma ampla participação em espaços de divulgação de ideias e valores, que serviram para mostrar o quanto a “bizarria da sua arte” (A SEMANA, 1924) foi relevante na construção de novos conceitos acerca de Belém.

Dito isso, tem-se convicção de que o caricaturista aproveitou os espaços oferecidos pelas revistas e jornais para manifestar a sua predileção por representar os problemas vividos na cidade, bem como os sujeitos e companhias que faziam parte da *urb*. Foram representados políticos, trabalhadores e companhias prestadoras de serviços para a cidade; desse modo, observava as diversas facetas de Belém e as consequências desses serviços para as áreas centrais e periféricas. Assim, a cidade transformou-se no lugar ideal para as representações e críticas vorazes produzidas por Cotta, e o seu “lápiz endiabrado”, ao abordar os problemas cotidianos da cidade, colocou em evidência as dificuldades vividas na capital do Pará.

Ressalte-se que os magazines e jornais eram lidos por intelectuais, que estavam representados por esses meios de comunicação. Quer dizer, independentemente de ser considerado de oposição ou situação, os jornais circulavam nas mãos dos diversos grupos sociais e políticos; por essa razão, os periódicos destacavam-se como lugares privilegiados. E foi nas páginas de jornais e/ou revistas que o caricaturista colocou as impressões das suas análises ao criar diversos tipos sociais, que foram sendo construídos e chegaram nas mãos da elite ou mesmo do povo comum, que, hora ou outra, adquiriam os jornais e/ou as revistas.

Ana Luiza Martins (2008) diz, ao fazer menção a Nicolau Midosi, que, nos espaços como as revistas, “dão se a ler, sem risco de cansaço, artigos sobre todos os conhecidos assuntos por onde anda o pensamento, a imaginação, a análise, o ensino do homem”, pois o conjunto de textos e imagens garantiriam a diversão, já que iam além do que se destacavam pela matéria, como “de ordinário no livro singular, ou de muitas matérias em rápido percurso como no jornal” (MARTINS, 2008, p. 63).

Nesse sentido, esse tipo de espaço mostrava o quanto o público leitor se aproximava desse material. Lá, concentravam-se diversos autores, que, em muitos casos, estavam próximos do povo comum, ao mesmo tempo em que faziam parte de uma elite intelectual com fácil circulação pelos diversos recantos das cidades, tendo acesso aos homens públicos. Essa situação possibilitava garantir um aumento da venda dos produtos e de financiadores com suas marcas, pois eles divulgavam, para um público maior, os serviços e produtos colocados no mercado paraense.

Esse aspecto é relevante, uma vez que o conjunto de colaboradores foi capaz de levar ao funcionamento de revistas e jornais, e o seu elenco respaldava posicionamentos, além de mostrar para os leitores algo que se queria expressar. Em cidades como Belém, as notícias ganhavam destaque maior e, com o uso das imagens, as informações tornavam-se cada vez mais interessantes e agradáveis para alguns e ofensivas para outros. As produções de Cotta, em especial aquelas relacionadas à cidade, mostravam tipos comuns não como fotografados, mas como caricaturados, e permitiam que esses tipos circulassem em semanários e jornais importantes.

A *Província do Pará* de 1º de janeiro de 1921 trouxe, em primeira página, uma informação um tanto quanto interessante. Com o título de “Verdadeira Maravilha!”, o jornal narrou a perseguição a uma onça. O caso ocorreu na área central de Belém. A caçada ao “terrível felino”, segundo o periódico, mostrou as condições favoráveis para a habitação de animais silvestres, principalmente em alguns recantos onde “o capim é da altura de um homem”.

Os fatos narrados demonstraram a forma como o episódio se deu: “em visita a casa da noiva, anteontem o sr. Joaquim Dantas, piloto do Amazonas, atualmente a serviço

do Loyd Brasileiro” – a noiva, uma das “distintíssimas filhas do ilustre desembargador Santos Estanislau” – o noivo achava-se “em casa daquele magistrado, passando o dia”, e à tarde, quando saiu em companhia de um “fâmulos de nome Tolentino” para os fundos do quintal, foi “olhar um serviço de roçagem que ali se estava fazendo”. O “sr. Dantas” havia visto, meses antes, no quintal, uma grande cobra e, lembrando-se desse fato, “armou-se de cacete de acapu”.

Ao chegar a certa altura, notou um movimento diferente no meio do capinzal. Ao lado do “criado”, viu um animal que, à primeira vista, pareceu-lhe uma grande raposa; saltou do mato e “observando melhor verificou que se tratava de uma grande onça perigosíssima”, da espécie conhecida por “suçuarana”. Passaram a perseguir “corajosamente” o “terrível felino”. O animal fugiu em direção ao jardim, esbarrou no gradil e “retrocedeu com violência e teria ferido os seus perseguidores” se estes não a tivessem enfrentado, de modo que, “Valorosamente, o sr. Dantas com o cacete de acapu e o criado com um terçado de que tinha conseguido lançar mão” atingiram o animal, que foi imediatamente morto (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 1921, p. 1).

O texto, de janeiro de 1921, mostrou o ato de heroísmo do “Sr. Dantas”, que, ao matar o animal, provou ser um homem de coragem e um bom partido, mas, também, o texto serviu para comprovar a situação precária vivida na capital do Pará. Belém foi apresentada como um lugar de necessidades urgentes, como o serviço de limpeza pública. E, aproveitando a situação, Cotta publicou, quatro meses depois, a figura 52, exposta em *A Semana*. O caricaturista mostrou certa liberdade em apresentar a cidade a partir de um fato ocorrido no primeiro dia do ano de 1921; o autor trabalhou com uma composição de cena, já que “compôr é reproduzir uma cena interpretada” (ALPERS, 2010, p. 134) e isso aconteceu com base nas informações trazidas pelo jornal.

Nesse sentido, nas produções de Cotta, o tipo e as categorias destacam-se pela forma ímpar como foram representados. Ao observarmos a figura 52, deparamo-nos com um tipo de representação diferente, pois, como o ateliê era o local onde produzia a sua arte, justamente aí mostrava o tipo diferencial de produção, que apresentava uma forma peculiar de constituir e compor as suas imagens, resultando em tipos sociais que, em parte,

eram frutos de uma invenção ou mesmo representação na qual os elementos sociais traziam à tona características da vida em Belém.

O objetivo da imagem é demonstrar o quanto os problemas relacionados ao descaso enfrentado pela cidade faziam parte do cotidiano belenense. Quer dizer, no fundo, essa representação é resultado da forma como o autor observava a capital, de modo que percebeu os problemas tão comuns enfrentados pelas cidades do interior, onde a presença de animais se fazia presente, mas que, no caso da capital, a ideia repassada assumiu uma dimensão ainda maior, no momento em que boa parte das ideias construídas pelas imagens atingiam áreas consideradas centrais. No fundo, esse tipo de produção reforçava o ideal de que os poderes administrativos local e estadual não acompanhavam as demandas vividas nas cidades do interior, bem como na capital do Pará.



**Figura 52.** A SEMANA: revista ilustrada.

Belém, ano 4, n. 158, 16 abr. 1921

O que Cotta queria com essa representação? É possível que, a partir das narrativas sobre esses eventos, o caricaturista tenha encontrado o momento adequando para mos-

trar a maneira como percebeu a cidade onde passou a morar. Nas páginas de *A Semana*, apresentou aos leitores e redatores as representações capazes de visualizar as mazelas vividas em Belém. Os espaços privilegiados dessas representações não eram tão somente a periferia, mas também as áreas centrais da cidade. Ao caso da onça somaram-se muitas outras narrativas visuais sobre a presença de animais encontrados pelas ruas em virtude da falta de limpeza pública.

Vários detalhes chamam a atenção na representação. Primeiro, o texto no canto superior direito, afirmando que “Há tempos na avenida Serzedelo Correa, os moradores mataram uma onça”. A informação obtida de *A Província do Pará* confirma a tese de que, para a produção de determinadas imagens caricaturais, Cotta recorreu aos jornais. Considerou as matérias que tocavam em pontos cruciais para a cidade, tais como a questão da limpeza pública. O segundo detalhe é sobre a área apresentada, que demonstrava a necessidade de limpeza pública. Terceiro, o trabalhador não pertence à administração pública. Por fim, o serviço de limpeza feito no espaço público é realizado por um particular, que, com sua enxada, arrancava o “capim alto da altura de um homem” que servia de esconderijo para animais perigosos, como a onça que, à espreita, esperava o momento adequado para o ataque ao trabalhador.

O homem é apresentado com as pernas das calças levantadas até a altura do joelho, além das mangas da camisa puxadas à altura dos cotovelos; o chapéu de palha, utilizado para protegê-lo do sol. Apesar de não ser possível ver o rosto do caricaturado com clareza, vemos o destaque dado por Cotta para o grande bigode. Ao fundo, visualiza-se as casas simples e as árvores secas. A área está coberta tão somente pelos capins, o que reforça a ideia do caricaturista sobre a predominância dessa situação na cidade. No texto que compõe cena, o autor chama a atenção para a presença de “outros feios animais” proliferando-se nas crescentes gramas cercando a cidade, e, com isso, a “onça que não se inflama, passa a fazer avenida”.

A representação demonstra o perigo vivido na *urb*. A qualquer momento, algo poderia acontecer com o trabalhador ou com algum transeunte. A cidade recebia, por parte de Cotta, uma crítica e, nas páginas de *A Semana*, encontrou o lugar privilegiado para

realizá-la, e muitas tinham como alvo a administração municipal, que foi considerada omissa em relação aos problemas sociais vividos na capital. Tanto é que, no mesmo número de 16 de abril de 1921, outra imagem consistente reforçava a impressão do caricaturista sobre a cidade.

A figura 53, apresentada por Cotta, mostra outro animal: o jacaré. Embora o desfecho da cena tenha sido a morte do animal, diversos elementos inovam a produção do caricaturista. Diferentemente da onça à espreita e tentando fugir, o jacaré atacou o trabalhador da limpeza pública. Em relação ao felino, não sabemos o destino dado à sua carne e ao seu couro, contudo, no caso do jacaré, o destino foi reservado. Assim como na produção da figura 52, o caricaturista recorreu novamente a *A Província do Pará*. A edição do dia 3 de abril de 1921 reservou, em primeira página, um espaço para o noticiário, de modo que informou sobre “o perigoso anfíbio” morto pelo trabalhador da limpeza.



**Figura 53.** A SEMANA: revista ilustrada.

Belém, ano 4, n. 158, 16 abr. 1921

Com matéria intitulada “Um Jacaré dentro da cidade”, o periódico apresentou a

precária situação vivida em Belém. Ao lado da caricatura publicada em *A Semana*, Cotta reforçou o imaginário de atraso da **urb**. De modo geral, existe uma representação negativa da capital do Pará nos anos 1920. Com o texto do jornal *A Província do Pará*, ficou evidente a situação de penúria nos subúrbios, além das precárias condições dos trabalhadores da limpeza pública. Segundo a reportagem, “O perigoso anfíbio foi morto ontem por um trabalhador da limpeza pública”, contudo, a situação foi possível devido “os matagases que entopem as ruas de Belém, mesmo as mais frequentadas, já são o habitáculo de animais perigosos”. Para o autor do noticiário, os animais “aparecem raramente, é verdade, mas com o andar dos dias e com a incúria da limpeza pública”, em pouco tempo haveria a proliferação deles, transformando a cidade em “verdadeiro campo de aclimação” (*A PROVÍNCIA DO PARÁ*, 1921, p. 1).

Vale ressaltar que o jornal havia publicado, no dia 1º de janeiro de 1921, a matéria sobre a “caçada de uma onça morta em pleno coração da cidade”. O periódico anunciava que, além da onça, as “capoeiras que vicejam dentro da ‘*urbs*’ abrigam também jacarés”. Um dos empregados da limpeza, ao penetrar no matagal, pisou num animal, o qual tentou agarrar o seu calcanhar, e, apavorado, chamou outro companheiro. Abrindo cautelosamente o capim cerrado, entrou a procurar o bicho, encontrando um jacaré, que foi morto, e “– camaradas, o melhor é repartirmos o jacaré e o comeremos” (*A PROVÍNCIA DO PARÁ*, 1921, p. 1). O caricaturista analisa duas publicações do periódico para construir as suas representações sobre Belém.

Cotta destaca que o consumo da carne se deu em decorrência dos “tempos bicudos”. Com essa expressão, considera-se a questão do baixo salário dos trabalhadores da limpeza, ao não acompanhar as reais necessidades dos operários. Sendo assim, a carne do jacaré foi vista como uma alternativa às carnes verdes, que, por sinal, tinham, naquele momento, preços elevados. Já o matagal ocupava cada vez mais espaços na cidade, de modo a contradizer os elementos de “modernidade”. Muito embora estivessem representadas, nas páginas das revistas, as fotografias de uma cidade moderna, as caricaturas serviram para apresentar uma Belém cheia de problemas, que deveriam ser resolvidos. No entanto, com a crise econômica vivida na Amazônia, ficava difícil solucioná-los.

Mais uma vez, em 1924, Cotta mostrou a situação precária de Belém. “Instantâneos da cidade” foi o título da charge sobre a área central da cidade, que mostrava um casal bem vestido admirando o capinzal. É possível considerar que, no primeiro olhar, os caricaturados faziam parte da elite, que, ao circular pelos espaços públicos, deparavam-se com os capins e matos crescidos, dando à cidade um aspecto negativo; ao fundo, podemos ver os telhados e fachadas de algumas casas e igrejas.

A figura 54 é diferente das figuras 52 e 53, pois, ao apresentar as residências que compõem a cena, é possível considerar os casarões bem construídos, razão pela qual afirmamos que se trata da área central de Belém. A expressão utilizada pelo casal é relevante. Confere um ar de sarcasmo, na medida em que estão “admirando nossas belezas naturais...”. Entre o casal e as residências, há um grande matagal, que, apesar de servirem de admiração, mostra-se como obstáculo à ideia de civilização.



Figura 54. ESTADO DO PARÁ. Belém, 1924

As produções de Cotta encontravam, nos jornais, os textos que serviam de análise para a construção de suas caricaturas. A *Folha do Norte* publicou, com o título de “O ca-

pim nas ruas de Belém”, o texto de Ormind Bastos (1924), que tratava-se de uma crônica que chamava a atenção para os problemas trazidos para a população belenense; esta, por sinal, estava apreensiva e alarmada com o “rápido crescimento do capim nas ruas da capital”. Destacava que, se a administração municipal não intervisse, no sentido de combater a precária situação das ruas, em “breve moraremos dentro do mato”. Além disso, a população estaria privada dos “nossos foros de cidade civilizada”, pois estaria impedida até de “ir ao emprego ou ao trabalho”. Para a autora, não restava dúvida: “estamos reduzidos à miséria extrema; pois se não há dinheiro nem para capinar as ruas” (BASTOS , 1924, p. 1). Com essa análise, reforçava-se a situação de crise econômica e penúria vivida no Pará.

A conjuntura nacional foi exposta na crônica de Ormind Bastos (1924) , inclusive ao chamar a atenção para as chuvas que atingiam, naquele momento, o sul do país, provocando o desabamento de barreiras, além de obstruir as vias férreas, importantes rotas de circulação de mercadorias. Lembrava que, como as chuvas eram responsáveis por provocar o transbordamento dos açudes e rios, no caso de Belém, elas tinham produzido um aumento da “tonalidade verde das travessas, estradas, calçadas, boulevards”, carregando de sombrias cores a visão dos seus habitantes (BASTOS , 1924, p. 1).

Havia, na opinião da autora, uma espécie de contrassenso. O verde, caracteristicamente “a cor da esperança”, levou ao surgimento, na cidade, de ideias lúgubres, desfazendo a ilusão de “chamar-nos bruscamente a realidade da vida”, pois, se não fossem “os importunos e denunciadores” capinzais, não haveria motivo para “descrermos da prosperidade municipal”. Criticava a administração municipal de várias formas, porém, ressaltava que, quando decidia-se eliminar o verde da via pública, a preferência ficava nas imediações dos palacetes “confortáveis, nas praças e avenidas elegantes”, enquanto que as ruas dos “menos favorecidos da sorte” ficavam à mercê e continuavam revestidas “dessa consoladora cor”, que rebentava e desenvolvia, “em plena, grata liberdade”, os mais variados matizes da esperança, desde o “verde claro, risonho, do humilde capim rasteiro, até o verde negro dos “soberbos tajãs, das mangueiras que nunca sentiam o ultraje da poda” (BASTOS , 1924, p. 1).

Voltando às imagens 52 e 53, Cotta optou por representar os trabalhadores em espaços periféricos, magros, com calças rasgadas, chapéus e com uma referência aos jecas. O que isso quer dizer? Por que Cotta produziu esse tipo de imagem para uma revista tão importante para a sociedade paraense do período? Partindo desses questionamentos, podemos afirmar a existência de uma construção de tipos sociais pelo caricaturista, que representavam os diversos segmentos belenenses. Não à toa, os jecas foram os primeiros grandes tipos sociais do início do século XX e, ao lado da circulação das ideias de progresso, eram retratados em situações marcadamente periféricas.

Outro elemento importante vinculava-se à ideia ainda em vigor no período e que se relacionava com o ideário de república dominante no cenário político do início do século XX. Ana Luiza Martins (2008) chama a atenção para o cenário político, na medida em que, apesar da mudança, o país continuava com os mesmos personagens, tanto que “A proclamação da república, longe de configurar uma ruptura de amplo espectro, trouxe à baila dissidências de toda ordem, revelando a permanência de práticas arcaicas numa sociedade que se queria moderna” (MARTINS, 2008, p. 114). Ou seja, na verdade, os diversos elementos inovadores foram inseridos nas estruturas urbanas das cidades e mostravam um certo desenvolvimento, o que dava à sociedade republicana um “ar de modernidade”.

A luz elétrica, o telégrafo submarino e depois o sem fio, o telefone, o cinematógrafo, as estruturas de ferro pré-fabricadas que resultavam em edificações de impacto na paisagem; e mais os bondes elétricos, o automóvel, a máquina de escrever, os zepe-lins, a busca de uma nova estética -, todas essas inovações justificavam a crença de que a mudança do século trazia uma nova era. (MARTINS, 2008, p. 115)

Nesse sentido, juntou-se a esses elementos inovadores as revistas, que passaram a ser o local ideal para reforçar os modelos de “progresso e modernidade”. Nas páginas do semanário de Alcides Santos e Rocha Moreira, Cotta teve a “liberdade”, nos anos 1920, de confrontar os seus tipos sociais com os elementos que buscavam assegurar a ideia de uma Belém “moderna”. Foi justamente o modelo de cidade adotado pelos semanários, que serviu de palco para as críticas caricatas de Cotta. Por isso, as revistas apresentavam

os pontos centrais da cidade, marcando uma espécie de identidade.

A fotografia tornou-se a grande aliada dessas representações. Como eram diversos os temas tratados nos semanários, eles se constituíam, segundo Martins (2008, p. 126), “no sorriso da sociedade”, pois, quanto mais agradável fosse o exemplar, maior seria o número de leitores que experimentariam as “modernas formas de comunicação técnica e visual”, ficando evidente o objetivo dos proprietários e patrocinadores das revistas de terem os seus produtos expostos por imagens e/ou textos, além de apresentarem os instantâneos dos homens e mulheres integrantes do grupo intelectual que colaborava nas redações dos magazines e jornais.

Assim, Cotta delineava, em traços característicos, as figuras de “Genaro Ponte Sousa, Marcos Hesketh, Thiago de Souza e inúmeros outros”. Produziu com “perfeição admirável, apenas digna de aplausos” (A SEMANA, 1921). Vale ressaltar que esse tipo de produção era constante nas páginas das revistas, que buscavam representar, com suas imagens – fotografias ou caricaturas –, os ideais utópicos de “Ordem e Progresso” que eram reforçados pelas “paradas militares e recepções a políticos ilustres”.

No tipo representativo da figura 55, o caricaturista apresenta Thiago Ribeiro Pontes, com o título de “O menino do sagrado coração”. O texto que compõe a imagem dá conta do escritor calmo, que, no entanto, ao produzir as suas crônicas, poderia causar problemas sérios a quem dirigia a sua narrativa. Esse modelo de representação de nomes importantes dentro da revista, ou mesmo fora dela, ganhou diversos títulos em muitos momentos.

Quando a publicação dava-se em *A Semana*, recebia a denominação de “figurões, figuras e figurinhas”. No entanto, quando a caricatura era apresentada no *Estado do Pará*, recebia o título de “Tucháuas de minha taba”. O que isso quer dizer? Considerando que esses homens circulavam nos diversos espaços, era necessário que a representação desses sujeitos mostrasse para o público leitor a relevância deles para a sociedade paraense.



**Figura 55.** A SEMANA: revista ilustrada.  
Belém, ano 11, n. 604, 7 dez. 1929



**Figura 56.** ESTADO DO PARÁ. Tucháuas de minha taba.  
Belém, 15 ago. 1926, p. 1

Na figura 56, vê-se a figura do médico paraense Camilo Salgado, considerado até hoje, pelos mais pobres, como alguém que fazia e faz o bem, uma espécie de santo popular. Camilo Salgado mostrava-se talentoso na sua profissão e, constantemente, seu nome estava vinculado às matérias de jornais e revistas. Cotta apresenta uma caricatura positiva do médico, considerando, inclusive, a construção narrativa realizada por Jaques Flores. A expressão “Tucháuas de minha taba”<sup>74</sup> demonstra a leitura regional produzida por Cotta. Vale lembrar que esses tipos foram construídos respeitando a relação da imagem e do texto e, conseqüentemente, a atividade desempenhada pelas personalidades.

Esse tipo de produção foi dominante pelo lápis de Cotta durante os anos 1920, em especial no período compreendido entre 1924 e 1926. As imagens fizeram parte de uma série que manteve o título para todos os outros caricaturados. Cotta acena com certo padrão; a representação obedecia à valorização da pose, em corpo por inteiro, em perfil, carregando os símbolos de suas profissões, como no caso do médico Camilo Salgado, que, bem vestido, tem ao lado o guarda-chuva e o chapéu. Dirigia-se até os mais pobres, receitando chá e realizando cirurgias capazes de salvar as vidas dos moradores de Belém. Importa destacar que o texto faz menção à ideia de que “agora não mais receita. Vou agir à faca...” para definir claramente os procedimentos a serem adotados. Desse modo, o guarda-chuva, símbolo de uso comum na cidade de Belém, usado tanto para se proteger da chuva quanto do calor, tem o formato de uma faca, demonstrando as afinidades constituídas pelo texto e pela imagem. Nesse ponto, é possível afirmar que os autores do texto e da imagem dialogavam na construção de elementos capazes de dar conta do objetivo almejado.

Por seu turno, no caso de *A Semana*, o título foi mantido durante o período em que os tipos foram produzidos e a maioria das representações não foram executadas por Cotta. Porém, ele foi o responsável pelo pontapé inicial para a execução dessas representações nas páginas do magazine. Em muitos casos, não foi possível identificar os sujeitos

---

74 - Considerando que a expressão tem uma relação com as práticas indígenas, isso quer dizer que os tuxauas eram uma espécie de pajés e, por isso, representavam uma parcela de pessoas que se destacavam por duas razões, de acordo com Botelho (2006), uma ligada ao exercício de funções que excedem o sagrado, capazes de gerar interferências política nos respectivos grupos sociais, e, segundo, pela extraordinária capacidade de reconstruir os próprios saberes, como uma história de longa duração.

retratados pelo caricaturista. Sendo assim, os textos que complementavam as imagens davam conta da profissão, ficando evidente a preocupação de construir a caricatura não ofensiva, mas capaz de gerar o riso agradável aos que lessem e vissem os representados.

Na imagem da figura 57, Cotta apresentou seu caricaturado como um sujeito dotado de “pulso firme”. O caricaturista foi visto como alguém que “sabe emprestar às suas produções um humorismo delicioso”. Assim, em relação a essas produções específicas, é possível constatar que a produção de Cotta atendia aos interesses de uma elite que se queria representada. Tanto o médico quanto o juiz ocupavam espaços privilegiados na política paraense e ganharam ênfase na maneira como foram reproduzidos. Quando olhamos para as figuras 56 e 57, vemos a construção do tipo relevante socialmente e que atende aos diversos segmentos sociais. Sem dúvida, a maneira como o texto foi sendo relacionado com as imagens mostrava que esse tipo de relação fazia-se necessária.



**Figura 57.** A SEMANA: revista ilustrada. Figurões, figuras e figurinhas. Belém, ano 10, n. 537, 18 ago. 1928

Os dois homens são apresentados bem vestidos; os elementos compositivos, como o ter-

no, o chapéu e a bengala mostram a relevância destes para o cotidiano belenense. Em relação às poses, há uma pequena diferença, pois, enquanto na imagem do médico o seu olhar é para o horizonte, de modo a justificar a importância da ciência para os demais membros da sociedade, o juiz encara a todos, mostrando a altivez do seu cargo. Com exceção dos tipos comuns, as representações de homens públicos não sofriam os exageros comuns da caricatura, demonstrando, decerto, uma conexão ou mesmo relação de amizade evidenciada nos bastidores das revistas e jornais.

Nessas produções, Cotta envolvia a cidade com os seus habitantes em vários momentos e lugares, pois, ao deparar-se com a Belém dos anos 1920, percebeu os elementos trazidos da época anterior, conhecida como *Belle Époque*, mas percebeu também a situação precária vivida, em especial, nas áreas periféricas. Outros elementos chamaram a atenção do caricaturista e um deles marcou a sua maneira de entender o comportamento da cidade. Nesse caso, os tipos carnavalescos foram capazes de carregar diversos significados, bem como contribuíram para reforçar a ligação construída pelos habitantes da *urb* e sua relação com a caricatura. Além disso, outros elementos foram representados pelo caricaturista, como os temas religiosos e outros relacionados ao Natal e ao Círio de Nazaré.

## 4.2. Andreilino Cotta: os tipos carnavalescos

Ao consultar a documentação referente a jornais e revistas, deparamo-nos com um sujeito apaixonado pelo carnaval belenense. Essa festa tomava conta de Belém nos meses de fevereiro, mostrando a importância para as elites regionais, ao mesmo tempo em que apresentava a maneira como o povo participava ativamente das festividades de Momo. E não apenas Cotta construiu imagens representativas desse evento, como outros tantos pintores e caricaturistas. No entanto, as representações do caricaturista cametaense mostravam, de certo modo, um ar de inocência nas suas produções. Assim, ao apresentar as representações do carnaval, dava-se destaque aos aspectos relevantes e considerados, como o modelo de festa que se queria praticar em Belém.

Os periódicos são exemplares ao mostrar a intensidade desses eventos, pois, mesmo

em meses não considerados carnavalescos, ocorria a publicação de imagens representativas. Em outubro de 1934, *A Semana* dedicou uma página a apresentar um conjunto de texto e imagem: a “Galanteria de baile”. Apresentou a caricatura de um casal que dança de forma frenética no baile, que não se sabe onde acontece, e o texto mostra a tentativa do rapaz de conquistar a mulher.



**Figura 58.** A SEMANA: revista ilustrada. Galanteria de Baile. Belém, ano 16, n. 822, 27 out. 1934

Outro aspecto importante ficou por conta do apoio dos corpos, que dançam juntos e se entreolham. O homem demonstra querer algo a mais, na medida em que morde os lábios; por seu turno, a mulher encanta-se. Como a representação foi publicada em outubro, duas situações podem ser consideradas: primeiro, os bailes eram uma constante no cotidiano da cidade, e essa imagem reforça os objetivos dos frequentadores das festas; e, segundo, à medida em que se aproximava o ano novo, é possível caracterizar a ansiedade pelo carnaval.

Na imagem, é possível observar a forma como o carnaval foi apresentado. Nota-se o galanteador que aproveita o momento para elogiar as habilidades da dançarina. A dança vinculava-se à sensualidade, o que se torna o propósito de conquista. Essa é uma das úl-

timas caricaturas produzida por Cotta para *A Semana*; no entanto, continuou a produzir imagens caricaturais sobre o carnaval no *Estado do Pará*. Por sinal, o ano de 1949 foi um dos mais produtivos em termos de caricaturas carnavalescas. Cotta construiu, com o seu lápis, uma série que ornamentou as páginas do periódico.



**Figura 59.** ESTADO DO PARÁ. Belém, 29 jan. 1949, p. 6

No final do mês de janeiro de 1949, as primeiras imagens caricatas ganharam destaque. Com seus blocos, os grupos carnavalescos chegavam às ruas da cidade, mostrando-se eufóricos. Tanto na figura 59 quanto na 60, é possível identificar o bloco extremamente animado, com as mulheres à frente, e, por seu turno, os homens vestidos a caráter e com seus instrumentos musicais conduzindo o bloco, deixando o momento prazeroso para todos. Sabemos que Cotta olhava para os subúrbios da cidade, no entanto, não se pode afirmar que esse bloco estivesse ligado aos bairros periféricos.

Na figura 60, o caricaturado com o pandeiro parece estar fora de si. O carnaval pode ter levado o homem a perder a razão, na medida em que o estado eufórico apresentado pelo rosto em êxtase demonstra que o sujeito perdeu o controle. O pandeiro está perto da boca e o homem ri, em *frenesi*, ao mesmo tempo em que seus olhos perdem a direção. Existe uma certa loucura na representação.



Figura 60. ESTADO DO PARÁ. Belém, 29 jan. 1949, p 6<sup>75</sup>



Figura 61. ESTADO DO PARÁ. Belém, 26 fev. 1949, p. 4

Contudo, com o mês de fevereiro em andamento, a figura de Momo ganhou ênfase. Na imagem da figura 61, a boca, com seu canto gigante, é o símbolo da representação do personagem; Cotta pretendeu demonstrar a riqueza desse elemento. Apesar de uma repre-

---

75 - Observando a imagem, é possível perceber que a assinatura de Andreino Cotta está impressa ao contrário. Isso ocorria pela maneira como o clichê fotográfico era inserido de forma invertida na tipografia no momento da impressão. Esse tipo de situação era considerado comum nas publicações dos jornais.

sentação em preto e branco, acreditamos que essa imagem é carregada de cor simbólica, porque a vestimenta de Momo é algo extravagante, e demonstra a intensidade do ato de cantar, o que, por si, é capaz de atrair os amantes dos blocos carnavalescos. Aliás, estes surgem com as imagens construídas na mesma página e publicadas em 26 de fevereiro de 1949. Os músicos apresentam-se em harmonia, destacando o quão interessante era o carnaval dos anos 1940.

Nas figuras 62 e 63, bem como na 64, ocorre uma manifestação desenfreada de alegria. O colorido simbólico dá conta de uma representação carnavalesca muito próxima do cotidiano de Cotta. Podemos afirmar que esse foi um dos temas preferidos do caricaturista cemaetaense.

A sequência dessas imagens foi finalizada em 27 de fevereiro do mesmo ano, com duas representações em tamanho menor, mas representativas. A primeira mostra um casal frenético que está agarrado e querendo o beijo. De certo modo, isso seria permitido, pois o casal usa máscaras e não consegue se identificar, muito menos seriam identificados pelos olhares dos curiosos. Já a segunda mostra, mais uma vez, o principal instrumento do carnaval: o pandeiro, que está nas mãos de um sujeito que, aos gritos, convoca os brincantes a saírem às ruas em festa. Com isso, o carnaval soava corriqueiro, desafiador e intenso, ao mesmo tempo.



**Figura 62.** ESTADO DO PARÁ. Belém, 26 fev. 1949, p. 4



**Figura 63.** ESTADO DO PARÁ. Belém, 26 fev. 1949, p. 4



**Figura 64.** ESTADO DO PARÁ. Belém, 27 fev. 1949, p. 4

Pela série de representações, podemos considerar que as figuras 58 e 64 carregam, em si, uma aproximação. Em ambas, o casal apresenta semelhanças, seja pelas roupas, seja pela maneira como estão dançando. Cotta mostra que tinha um modelo, um padrão de representação das suas construções caricatas. Porém, quando retornamos ao período anterior ao ano de 1934, deparamo-nos com imagens menos rabiscadas, mas que, na sua

maioria, comungavam com os textos. Não à toa, o período que marcou os anos 1920 mostrou um carnaval carregado de simbologias, além de representar um ideal a ser seguido nos bailes carnavalescos de Belém.

Para Herman Lima (1963, p. 528), os símbolos carnavalescos, como os carros alegóricos, criticavam o governo imperial e foram responsáveis, entre outras coisas, pela demissão de gabinete inteiro, na medida em que “o ministério do gabinete de João Alfredo aparecia montado num caracol puxado por uma junta de bois”. Esse tipo de manifestação nas ruas do Rio de Janeiro levou à interpretação dos que assistiam aos festivais sobre aquele modelo de administração praticado no país. Esses elementos mostraram a importância das caricaturas que, gradativamente, encontravam, nessas manifestações, momentos capazes de levar o público a rir e, simultaneamente, levava-os a perceber a situação política ou econômica vivida no Brasil.



**Figura 65.** ESTADO DO PARÁ. Belém, 27 fev. 1949, p. 4

Apesar de os bailes de carnaval serem uma constante na cidade de Belém, na década de 1920, ganharam um lugar privilegiado para a realização desses eventos. O *Palace Theatre*, localizado no Grande Hotel, mostrava a relevância do empreendimento para a sociedade belenense. Isso se justifica pela quantidade de matérias publicadas em *A Semana*, que exprimia a grandeza dos carnavais realizados naquele espaço. O número de 10 de fevereiro de 1923 publicou a crônica intitulada “Os grandes bailes do Palace”; para

isso, fez comentários positivos sobre os proprietários, os “srs. Teixeira, Martins & C.<sup>am</sup>”, que deveriam estar satisfeitos com o “retumbante sucesso dos bailes iniciais, a fantasia”, promovidos no “elegante *Palace Theatre*” (A SEMANA, 1923).

A crônica ressaltou como a sociedade paraense havia se divertido por “horas seguidas”. E, como se tratava do primeiro baile realizado na noite de sábado, mostrou como digno de nota “original da quadra alegre”. Percebiam que o autor chama os eventos carnavalescos de “quadra alegre”, mostrando que a sociedade aproveitava ao máximo o evento. Contudo, para que o sucesso dos bailes chegasse ao ápice, a decoração era um elemento essencial, porque “merecem francos e sinceros aplausos”; foi considerada um triunfo completo e contribuiu para a crescente animação “extraordinária que se notava na brilhante *soirée*” (A SEMANA, 1923).

Ressaltava o cronista que a principal lembrança ficou por conta das duas orquestras, e “isso mesmo já se observara na festa do Centenário, quando o dr. Fraga de Castro, não resistindo ao encanto dos movimentos coreográficos, dançou ininterruptamente e teve vertigens sucessivas”. Nesse sentido, ambas “valiam ouro”, principalmente a de músicas regionais, de cujos números escolhidos “vale registrar” um samba de autoria “da formosa senhorinha Renée Novaes, que é um belo talento artístico, fadado a grandes louros” (A SEMANA, 1923). Os festivais carnavalescos eram tão intensos que se justificavam pela quantidade de moças nos bailes, não apenas com sua beleza, mas com a composição de músicas a serem executadas no decorrer das festas.

Um detalhe curioso ficou por conta dos elogios atribuídos às “lindas patricias [que] emprestavam maior fulgor a magnífica festa”, bem como aos homens mais velhos, como no caso do “sr. Roberto Paiva”, que gostava de dançar com menina bonita e, por isso, atrapalhava-se com a quantidade de moças “batutas”. Para o cronista, estavam presentes “sem dúvidas as mais belas” da sociedade paraense. A festa decorreu de forma “brilhantíssima” e agradou a todos, à exceção do “dr. Luiz Barreiros”, que havia dançado com um mascarado, efetivamente pensando ser alguma menina interessante e, ao final, “possevo, verificou que fora vítima de formidável ‘blague’ carnavalesca. O fantasiado era o dr. Matheus Pereira” (A SEMANA, 1923).

O sucesso dos bailes do *Palace* levou os demais clubes a realizarem os seus festivais carnavalescos, como o *Para Club* e o “bal-masque” da Assembleia Paraense, que, no caso, colocou em movimento a “aristocracia da nossa capital”, o evento sendo realizado no prédio “nobre de sua sede”. Para isso, diversos esforços foram conjugados, a fim de abrihntar a festa, destacando-se como a “reafirmação da pujança do brilhante grêmio, na opinião do crítico “tem inscritas nas páginas gloriosas da sua existência lindas reuniões, que ficaram assinaladas inesquecivelmente” (A SEMANA, 1923). Nesse caso, os dois clubes organizaram as festas, mas não tiveram a mesma dimensão das realizadas pelo *Palace* e nem adquiriram a mesma consistência em relação às publicações nas páginas de *A Semana*.

Vale ressaltar que os bailes de carnaval praticados nos salões, com serpentinas e confetes à “moda veneziana” (DEL PRIORE, 2017, p. 21), demonstravam que as elites procuravam inserir mudanças que “objetivavam desafricanizar o carnaval”, de modo a provocar a assimilação do novo modelo pelas camadas populares. E, no caso de Belém, o modelo de carnaval publicado nas páginas dos magazines era justamente aquele construído nos grandes salões sociais da cidade. Por essa razão, os diversos segmentos sociais procuravam representar, à sua maneira, a ideia que tinham dos carnavais.

Segundo informação trazida em *A Semana*, Lupércio Saltão era aluno da Escola de Belas Artes de Belém. Produziu a imagem da figura 66, na qual destacou a representação de Pierrot com seu bandolim jogado ao chão e com várias garrafas de vinho quebradas. A garrafa inteira ainda continha a bebida, que, no ato de verdadeiro prazer, foi imediatamente ingerida. Ele está sentado sobre os barris, demonstrando claramente o seu amor pela bebida. Além disso, o lugar escolhido para tal produção foi o porão. Assim, o conjunto composto pela escada e pelo teto em madeira demonstra que Pierrot buscava um lugar tranquilo, longe das loucuras carnavalescas que, naquele momento, possivelmente dominavam os pisos superiores. A imagem datada de 1921 mostra o momento de euforia do personagem e o pintor o fez de modo a valorizar os elementos que compuseram a cena.

Sendo assim, podemos afirmar que as imagens, sejam elas pinturas ou caricaturas,

foram produzidas para serem visualizadas, no que Jacques Aumont (1993, p. 61) definiu como “multiplicidade de fixações”, pois as imagens são realizadas para produzir, no olhar, a indução capaz de considerar as várias interpretações construídas pelo espectador. Desse modo, não são produzidas para serem gratuitas, porque foram fabricadas para atender a determinados usos coletivos ou individuais. Quer dizer, existe uma vinculação entre o espectador e a realidade, de modo que fazem parte de um domínio simbólico manifestado em diversos momentos da produção artística. A narrativa verificada na figura 66 apresenta, decerto, a maneira como o carnaval paraense foi visto pela elite belenense nos primeiros anos da década de 1920. Tanto é que, nos números publicados nos meses de fevereiro dos anos seguintes, *A Semana* colocou, em suas páginas, diversas crônicas sobre os bailes no *Palace Theatre* e todas eram enfáticas ao enaltecer os eventos, mostrando a intensa participação da elite belenense.



**Figura 66.** A SEMANA: revista ilustrada. Paixão de Pierrot.  
Belém, ano 4, n. 150, 12 fev. 1921

Em 1924, Caio Simas, um colaborador da revista, publicou, na coluna intitulada “Gatafunhos”, os motivos pelos quais gostava da temporada do carnaval. Para o autor, constituía-se de uma fonte inesgotável de boas “pilherias e de cenas que divertem”. No entanto, apreciava com maior intensidade, durante a “quadra da bulha e do prazer”, as pessoas e suas escolhas, como fantasias originais, “mas que passam despercebidas porque emudecem, não sabendo dizer dos tipos que encarnam” (SIMAS, 1924).

O autor, ao realizar esse comentário, voltou suas atenções para o *Palace Theatre*, no qual, no “sábado último, por ocasião do baile dos *Pierrots* e *Pierretes*, assim aconteceu” com o coronel Carlos Rego, considerado um bravo militar que “fala mais do que a preta do leite”. Caio Simas (1924) justificou o uso da expressão “preta do leite” para deixar claro que não tinha vinculação com os homens cultos do meio social paraense.

Voltando ao coronel Carlos Rego, afirmou que, na época carnavalesca, o coronel tinha sempre fantasias originais, pois, mal entrou no *Palace*, foi logo reconhecido, apesar de não ter pronunciado uma só palavra: “Mas, Santo Deus! Aquele andar marcial do belicoso militar é tudo” (SIMAS, 1924).



**Figura 67.** A SEMANA: revista ilustrada. No baile de máscaras.

Belém, ano 10, n. 562, 9 fev. 1929

A imagem da figura 67 fez parte da crônica escrita por Edgar Proença (1929), que ocupava a função de secretário em *A Semana*. Cotta mostra, com esse tipo, uma columbina que está encantada com o carnaval, mas também com a possibilidade de praticar

sua primeira infidelidade. A boca está carregada pelo batom e o seu olhar distante dá conta da maneira como muitas jovens eram vistas pelos homens ao longo da quadra carnavalesca. Justamente nesse momento, os bailes carnavalescos destacavam-se como lugares capazes de produzir situações as mais diversas, como a questão da infidelidade. Edgar Proença (1929) descreve essa sensação a partir das suas percepções ao longo do evento, demonstrando ser uma prática normal e que ocorria a qualquer momento. Para reforçar a sua tese, contou com as caricaturas de Cotta. Desse modo, em 1929, com texto intitulado “No Baile de máscaras”, destacou:

- Mentiroso
- Mentirosa
- Onde é que estavas?
- Ali, no bar, bebendo um guaraná...
- Mentiroso. Fui ver-te, e não estavas.

Arrufaram-se.

A festa ia em meio e um delírio alucinado dominava o ambiente.

Lá vai um mascarado, desiludido. Saltou, rinchavelhou e não “cavou” um só vintém com a sua esprituosidade... Foi, sim, apupado! Dominó desmoralizado.

Os pares rodopiavam frenéticos, embalados sensualmente pela música desenfreada, epilética de uma “jazz-band”.

O éter embriaga, esguichado pelos lança-perfumes metálicos, estilo canhão 420.

As Colombinas, a um canto, sangram um beijo de “rouge” no roto enfarinhado dos seus Pierrots...

Por todos os ângulos do salão, agarradinhos, três, quatros, oito, dez pares segredam cavatinas de amor, juras de fidelidade.

A “jazz”, enlouquecida, ataca o

Jura

jura

pelo Senhor!

Jura

pela imagem

da santa Cruz

do Redentor..

Todos juram, transportados de sonho e de volúpia.

- Mentiroso!

- Mentirosa...

- Onde é que estavas?

- Ali, no bar, bebendo um guaraná.

O mentiroso mentia. Fora dar uma “espiadela” no City Clube.

A mentirosa mentia também. Fora vê-lo no bar. Ele não estava e ela... aproveitara para consumir a sua primeira infidelidade. (PROENÇA, 1929)

Pela narrativa, Edgar Proença (1929) demonstrou a forma como muitos jovens se comportavam e, ao mesmo tempo, valorizou as bandas as quais se apresentavam e tocavam as canções, de certo modo, apresentando sua relação com o momento, fosse de danças ou romances, vividos nos espaços dos bailes. Vale ressaltar que a maioria dos bailes eram de máscaras, que, por seu turno, favoreciam a “fuga”, ocasionando a prática da infidelidade, pois o momento era propício a tal evento. Importa destacar que a participação dos colaboradores de *A Semana* nos bailes carnavalescos mostrava-se intensa. Cotta caricaturou a maior parte dos participantes da revista, inclusive inseriu-se, demonstrando, grosso modo, a relevância da caricatura para criar uma espécie de comparativo entres os seus membros.



**Figura 68.** A SEMANA: revista ilustrada. Hip! Hip! urrah o carnaval.

Belém, ano 10, n. 562, 9 fev. 1929

Com o título de “Hip! Hip! Urrah Carnaval!”, *A Semana* estampou “nós somos da fuzarca!”, lembrando a chegada da hora de maior “alarde e vitória do carnaval paraen-

se”. O evento seria realizado no “amanhã [que] é o domingo gordo”, e a cidade tomaria conta daquele aspecto “verdadeiramente belo, sedutor e alucinante”. Assim, nos salões e nas avenidas, o público de Belém teria horas “admiráveis de loucura bizarra, entre deleites da música, das flores de papel e do éter perfumando”. Para o autor do texto, a cidade teria pela frente três dias célebres de alegria, nos quais “toda a população civilizada” divertir-se-ia ao “rigor” das gargalhadas. O carnaval seria a mais “bela alegoria” do ponto de admiração da vida.

O poeta Zé Simões foi representado por Cotta como um sujeito alto e magro; com o pandeiro, envolvia-se nos bailes, porém, as suas vestimentas eram simples: não há o exagero das cores, demonstrando, assim, que o carnaval poderia ser aproveitado por todos. Aliás, o carnaval em Belém, segundo o autor do texto, “é como o de toda parte. Um carnaval da fuzarca!”; todo mundo se espalhava e, no final, ninguém se entendia. Para os ricos, era o momento de exibir os seus automóveis, além de trazerem as mãos abarrotadas de lança-perfumes; já os pobres “contentam-se em... falar dos ricos...”; por seu turno, os caloteiros aumentavam as suas dívidas e tudo isso pelo carnaval. Para reforçar a importância das festas para a revista, utilizou-se das habilidades do caricaturista para demonstrar a ativa participação da “gangue da A SEMANA” nos bailes carnavalescos.

Colombina, Colombina,  
mas cadê o teu Pierrot?  
Limpa agora a lamparina  
pra iluminar o nosso amor!

Que tapia! Meu Deus, quando?  
Quem é bom já nasce feito...  
Viva a tropa quem cantando,  
é viva num “quebra-peito”! (A SEMANA, 1929)

Os membros de *A Semana* foram representados de forma caricatural, mas as imagens não eram debochadas, não ridicularizavam os colaboradores. O secretário Edgar Proença ganhou a representação em que foi apresentado como um sujeito baixinho; além disso, mostrou-se o seu adereço carnavalesco. O relevante na imagem ficou por

conta da intensidade do olhar, porque todo o movimento é feito no sentido de encarar os leitores, ao mesmo tempo mostrando a sua grande cabeça, simbolicamente ligada à sua inteligência e considerada responsável por garantir à revista a sua longa duração. De forma imponente, assume a condição de “turuna” da gangue da revista.



**Figura 69.** A SEMANA: revista ilustrada. Hip! Hip! urrah o carnaval.  
Belém, ano 10, n. 562, 9 fev. 1929



**Figura 70.** A SEMANA: revista ilustrada. Hip! Hip! urrah o carnaval.  
Belém, ano 10, n. 562, 9 fev. 1929

No texto que completa a narrativa visual, as palavras de uso comum, mas que eram aplicadas aos grandes homens, como “turunas”, ganhavam relevância, já que Proença (1929) mostrava-se sereno na maneira como se apresentava. Contudo, ao olharmos as roupas, a sua fantasia é carregada de cores; apesar de não ter nenhum instrumento, porta-se como o regente, que, com sua inteligência, consegue colocar a “gangue da A SEMANA” na linha. O pequeno grande homem fez da revista uma das mais relevantes da história do Pará. Talvez a maneira altiva como foi posto nas páginas do magazine dê a dimensão da relevância, não apenas intelectual, mas, sobretudo, política, alcançada pelo secretário do periódico. Portanto, quando observamos todos os caricaturados, temos a certeza de que estamos diante do regente da banda.



**Figura 71.** A SEMANA: revista ilustrada. Hip! Hip! urrah o carnaval.  
Belém, ano 10, n. 562, 9 fev. 1929

Jacques Flores, aparentemente, é o mais ousado. Foi representado por Cotta com vestido extremamente curto, deixando as finas pernas totalmente descobertas, bem como os ombros. Há uma crítica à moda feminina, mas, ao mesmo tempo, apresenta a liberdade encontrada pelos homens para se fantasiar durante a quadra carnavalesca. O caricaturado carrega, em suas mãos, o instrumento musical: o cavaquinho. Aos poucos, a banda foi sendo construída e colocada em ordem. Vale ressaltar que, para uma banda ter significado, além dos músicos, dos instrumentos, bem como do regente, precisava-se de um músico de relevância, alguém capaz de colaborar com a revista, pelas qualidades

artísticas e pela profissão. Por isso, Ulisses Nobre<sup>76</sup>, ao se destacar como um dos grandes músicos da história do Pará, tinha espaço garantido na redação de *A Semana*.



**Figura 72.** A SEMANA: revista ilustrada. Hip! Hip! urrah o carnaval.  
Belém, ano 10, n. 562, 9 fev. 1929

Ulisses Nobre foi prontamente apresentado com seu instrumento musical. Podemos perceber a comparação realizada entre o rosto de Nobre e o bombo: ele foi representado com o rosto arredondado e cabelo bem arrumado. Cotta apresentou um homem esteticamente bem preparado e que sabiamente desenvolvia as suas tarefas. A maneira enfática do barítono ao tocar o bombo é importante, pois demonstrou a maneira intensa no desenvolver das atividades das quais estava encarregado, buscando, assim, realizá-las com perfeição. Além disso, as suas vestimentas o colocavam na condição de alguém presente nos espaços festivos com frequência. Vale ressaltar que a revista publicou várias matérias sobre os festivais dos irmãos Nobre, como ficaram conhecidos Helena<sup>77</sup> e Ulisses. Em

---

76 - Segundo Carlos Roque (1968), na sua obra “Grande Enciclopédia da Amazônia”, Ulysses Euclides do Couto Nobre nasceu em Belém, em 22 de fevereiro de 1887 e faleceu em 8 de setembro de 1953. Era barítono e cronista musical. Filho do flautista Gentil Augusto do Couto Nobre, estudou canto lírico em Belém com o tenor Júlio Ugolini e, no Rio de Janeiro, com o professor Michele Palmieri. Estreou em 1906, cantando no Teatro da Paz num recital de sua irmã Helena Nobre (ROQUE, 1968, p. 1207).

77 - Gilda Helena Gomes Maia, em sua dissertação de mestrado, realizou uma pesquisa intensa sobre a vida e a obra de Helena Nobre, ressaltando a relevância da musicista para a história da Amazônia. Para mais, ver MAIA, Gilda Helena Gomes. *Helena Nobre: uma musicista paraense da primeira metade do século XX*. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes,

muitas delas, as fotografias davam conta da importância dos músicos para a sociedade paraense.

“A tropa” de *A Semana* precisava de um violoncelista para ficar completa. Cotta confeccionou a sua autocaricatura e inseriu-se no grupo, mostrando-se apto a participar dos carnavais belenenses, além do que, quando optou pelo instrumento musical, deixou evidente a sua inclinação musical. Apresentou sua predileção, na medida em que, ao longo da sua história, participou da vida artística, compondo músicas e participando de orquestras.

Na representação da figura 72, Cotta apresenta as suas duas habilidades, de caricaturista e músico. Assim como Edgar Proença, Cotta era um sujeito baixinho e, desse modo, ele se autorrepresenta, contudo, não há na imagem quaisquer elementos de caráter negativo, mostrando a preocupação em construir imagens, mesmo que caricatas, capazes de valorizar os homens das letras e artes que colaboravam com o magazine. Vale destacar que o texto final é um poema, que complementou as imagens e solidificou as caricaturas:

Aguenta, tropa danada,  
Tropa mesmo de arrelia.  
- Comigo não pega nada,  
Que eu sou dunga na folia

Agora passa do meu lado  
O Thiago Ribeiro Pontes,  
Dando gritos, fantasiado  
De filho de Trás-os-Montes.

Fazendo um estrepito imenso,  
Dando por pedra e por pau,  
Pula num pé, ou anda penso  
O Aldebaro Klautau.

Vestido de camisão  
Chupando um pipo, olalá!

Chora, e até se tira ao chão  
O dr. Mimi Sabat. (A SEMANA, 1929)

Para finalizar a composição da “gangue de *A Semana*”, Cotta trouxe Felinto Lobato vestido de “pierrette”. Com vestido e sem instrumento algum, ele puxava o bloco. Pela representação, era um dos mais animados e, com isso, estava “completa a barca”. Claro que, para os autores do texto, o grupo da revista era um dos mais entusiasmados, pois todos participavam dos diversos blocos carnavalescos, desde os salões até as ruas. Em todos os lugares, durante o carnaval, o grupo se fazia presente, conseguindo retratar a realidade belenense durante a quadra carnavalesca. Por essa razão, o conjunto da obra dava conta do que se buscava. Não à toa que fotografias, crônicas e caricaturas apresentavam o desenrolar do reinado de Momo.



**Figura 73.** *A Semana*: revista ilustrada. Hip! Hip! urrah o carnaval.  
Belém, ano 10, n. 562, 9 fev. 1929

Importa lembrar que o recurso aos vários instrumentos musicais estava de acordo com a maneira como os carnavais eram vistos e realizados, ressaltando que, em diversos espaços da cidade, as festas carnavalescas eram realizadas tanto na área central, onde as elites se concentravam, quanto na periferia, na qual o povo comum se divertia com

seus blocos. E um dos principais instrumentos era o violão, que ganhava a colaboração de chocalhos, tambores, atabaques, pandeiros e clarinetes, permitindo a execução de diversos estilos musicais, caracterizando o carnaval das primeiras décadas do século XX como uma miscelânea musical, fosse de gêneros musicais, danças ou performances festivas (COSTA, 2016).

As representações do carnaval ganhavam diversos enfoques. Na coluna intitulada “Gravetos”, o autor Edgar Proença (1929), ao assinar com o pseudônimo de “Miracy”, afirmou que os bailes carnavalescos, principalmente os realizados no *Palace*, traziam, para a elite paraense, certa felicidade, porque, no salão “feérico” impregnado de doces vertigens, os rapazes e as formosas “girls amam...”, e, com o acerto dos proprietários, muita gente devia aos bailes do *Palace* a sua primeira aventura. Justamente naquele “ambiente encantado”, têm-se originado muitos contratos matrimoniais e, talvez, “tenhamos a anotar mais uns casamentinhos na atual safra carnavalesca”(A SEMANA, 1929). Ora, o autor faz essa menção na medida em que diversos casamentos ocorriam em decorrência dos romances estabelecidos na quadra carnavalesca. Destaque-se o termo “casamentinhos”, que está explicitamente ligado aos jovens frequentadores dos eventos e que tinham a oportunidade de ir além da troca de olhares.

Miracy, ao reparar em todos no salão, viu que os doutores “Lourenço Paiva e Altair Burlamaqui” seriam os primeiros “frutos da sessão”, pois, em todo o baile, dançaram com as “suas eleitas e só falavam no próximo e ditoso enlace...”. É bom lembrar que as promessas de casamento aumentavam as possibilidades dos mais ousados e ousadas e, por essa razão, havia possibilidades de as danças tornarem-se mais “quentes” para o casal. Além disso, o

Doutor Lourenço tem um cofre onde qualquer níquel extra zás! Mergulha e fica lá dentro... prevenindo o porvir. Daqui a uns dez anos terá, talvez, uns quinhentos ferros.

O Altair mostrou à sua futura noivinha, e ela, distraída, deixou-a sobre uma cadeira, uma nota em que ele já faz os cálculos do novo lar: mercado, 5\$000 diários; casa, 30\$000; roupa lavada, 20\$; água e luz, 10\$; cozinha, 8\$, e cinema uma vez por mês, 4\$200.

São esses os casamentos que o Palace inventou.

Há muitos outros que hoje à noite vou observar. (A SEMANA, 1929)

Ou seja, as promessas de casamento tornavam-se uma constante e a figura de Miracy, além de compor o quadro dos colaboradores da revista como secretário, construía imagens dos seus observados, mostrando para os leitores a “verdadeira” imagem dos homens da elite paraense. Por seu turno, essa representação poderia sofrer um sério revés. Por exemplo, Jacques Flores (1929) narrou a infelicidade de “Malaquias” na crônica “Num sábado gordo”, destacando que, como estava numa época “bulhenta do deus Momo”, não seria fora de rumo descrever um fato para o qual indiretamente havia concorrido, justamente num sábado gordo “há uns oito anos atrás”.

Segundo Flores (1929), dentre as várias sociedades recreativas regionais que estavam numa espécie de galeria da fama, estava o *Royal Clube* – localizado à rua Lauro Sodré, esquina da travessa Benjamin Constant – um dos principais palcos carnavalescos. Ele destacou que, por essa época, “eu, com os menos oito anos (hoje estou velho acabado) a pesar-me sobre os ombros e como rapaz do bom-tom, não perdia uma festa dançante”, sempre comparecendo aos bailes de carnaval. Por isso, fez de tudo para obter o convite para ir ao *Royal Clube*. E, às “9 e picos” da noite, ao lado da namorada, “das irmãs da namorada, das primas da namorada” e, ainda, ao lado das “amiguinhas da cuja”, dirigiu-se, solene e teso, para o baile.

Vale ressaltar que boa parte das crônicas de Jacques Flores vinha acompanhada das caricaturas de Cotta. Nessa imagem, a questão das ilusões construídas pela risonha *Colombina* mostrava que era a “senhora dos corações”, capaz de, por sua postura “louca e malina”, matar as ilusões masculinas. A representação de Cotta apresenta a figura com duas caras, transformando o seu comportamento em algo sedutor e, logo em seguida, provocador de desilusões. Aliás, segundo Flores (1929), a noite daquele sábado estava linda e, pelas ruas da cidade, via-se um contínuo cruzar de automóveis e bondes cheios de passageiros, destacando-se, entre eles, os mais “espalhafatosos mascarados”. Flores (1929), com seu grupo de moças, saltou de “um elétrico no reduto” quando foi abordado por “Malaquias” – falecido há três anos – que era conhecido em Belém como “verdadeiro

pão de festas, e que cá do dégas se tornara camarada, num dançaras do celebre Odeon” (FLORES, 1929).



**Figura 74.** A SEMANA: revista ilustrada. Num sábado gordo.  
Belém, ano 10, n. 562, 9 fev. 1929

Malaquias explicou a Flores ter um convite para o baile do *Royal Clube*, porém, não tinha conseguido “as pequenas” para levar e, como no convite estava claro, o cavalheiro só poderia entrar acompanhado de damas; desse modo, achava-se inibido de dançar: “– Si é esta a causa, você está servido – disse-lhe eu”. O Malaquias agarrou-se à “minha palavra de unhas e dentes” e, assim, feitos os ajustes para a entrada, todos dobraram a travessa Benjamin Constant. Ficou combinado o seguinte: o Malaquias entraria com três moças e Flores, logo atrás, com “o resto da tropa”. Contudo, a frente do prédio que servia de sede ao *Royal Clube* estava apinhada de uma densa multidão. “Era um sereno colossal.” Flores entregou o convite ao porteiro quando viu, acima, o Malaquias “empenhado em forte discussão com dois sujeitos” (FLORES, 1929).

Os dois sujeitos eram diretores do clube. Conheciam o Malaquias como um “terrível come bailes” e sabiam que as acompanhantes não pertenciam à sua família, motivo por que “estavam no firme propósito de barrá-lo”. Houve um “salsifré dos diabos”. Rece-

oso de levar vaia do “Serenó”, Malaquias entraria ou então “viraria o bicho”. Graças à intervenção de vários convidados, foi-lhe permitido ficar uma hora de quarentena no botequim e ao fim desse “tempo zarpar”. Foi assim, nesse sábado gordo, que o “pobre do Malaquias não gozou as delícias dos sambas carnavalescos” (FLORES, 1929).

O autor da crônica chama a atenção do evento para um sujeito que falecera havia tempo, por isso, ficou fácil realizar essa análise, inclusive citando o codinome. Isso demonstra que a participação dos colaboradores da revista ocorria em diversas frentes e de várias maneiras, atuando ativamente dos momentos carnavalescos, criando expectativas sobre os possíveis textos frequentemente publicados no magazine, permitindo, a alguns, a visibilidade, e a outros, certos constrangimentos. Por essa razão, os semanários passaram a ocupar lugar de destaque no cotidiano das cidades brasileiras.

### 4.3. Andreilino Cotta: os tipos ilustrativos e comemorativos

Andreilino Cotta destacou-se em um meio extremamente exigente. Como caricaturista, ele conseguiu se impor. Foi visto por seus contemporâneos como um sujeito bom e que, apesar de não ter tido formação acadêmica fora do Pará, conseguiu certo sucesso, destacando-se desde jovem ao ilustrar as páginas de *A Semana* e, em seguida, os demais periódicos. No caso, dois merecem atenção: a *Belém Nova* e o *Estado do Pará*.

Evidentemente, a sua permanência nesses espaços só foi possível pelas suas relações de amizade, já que permitiram certa liberdade em torno das produções que estamparam as páginas dos periódicos em que trabalhou. Vale ressaltar que, apesar disso, houve certo controle partindo das redações, que limitavam as produções dos artistas. Porém, a quantidade de trabalhos publicados nas diversas áreas do conhecimento permitiu a publicação de outros que não foram submetidos, de forma direta, ao controle dos redatores, tanto que, ao longo das produções caricatas de Cotta, percebe-se o chargista criando maneiras de relacioná-las aos textos e com o contexto no qual estava inserido.

Os veículos de comunicação estavam direta ou indiretamente ligados às estruturas políticas e, como o Estado desenvolveu mecanismos de controle para impor a sua estru-

tura de poder, utilizaram-se do terror como mecanismo eficiente, não ficando restrito ao coletivo, chegando ao controle individual. Desse modo, quando se verifica a maneira como Cotta produziu os seus trabalhos, sabemos que, em muitos momentos, só foram possíveis quando não houve ofensas aos seus caricaturados, em especial quando os produziu para *A Semana*.

Contudo, apesar de o caricaturista ter contextualizado a sua produção, de modo a assegurar, ao menos em parte, a maneira como compreendeu a cidade em que vivia, é possível considerar que Cotta sofreu, na denominação de Carlo Guinzburg (2014, p. 57), do “desencantamento do mundo”, isto é, Cotta viveu em Belém e percebeu as transformações que a cidade havia passado. Todavia, na década de 1920, conviveu com os problemas trazidos pela intensa crise econômica que assolou o estado do Pará. Tanto nas narrativas visuais quanto na literatura, foi possível perceber a intensidade da degradação a qual a cidade vivia. Nesse sentido, quando analisa-se a documentação, em especial os relatórios de governo e os jornais, visualiza-se uma série de problemas marcantes em Belém e que afligiu, também, os seus habitantes. Importa lembrar que os “viajantes ilustres” e estrangeiros, ao passarem pela capital do Pará e a habitarem, perceberam as suas necessidades e fragilidades, muitas representadas de forma direta, como o abastecimento de água, o saneamento, a segurança, o transporte e a alimentação.

No entanto, apesar de lançar críticas sobre a cidade pelos infortúnios trazidos pela crise econômica, Cotta produziu imagens capazes de engradecer determinados pontos, como as caricaturas de “Figuras, Figurões” ou mesmo dos “Tucháuas de minha taba”, além de representar, nas capas dos periódicos em que trabalhou, os elementos que os engrandeciam e os tornavam únicos para a sociedade paraense. No caso de *A Semana*, o mais comum era esse tipo de produção ser realizado nas edições de aniversário, o que demonstrava uma espécie de necessidade de criar e/ou reforçar elementos caracterizadores desse importante veículo de comunicação.

O objetivo desse tipo de produção seria o de agradecer e retribuir as diversas homenagens prestadas pelos leitores e financiadores da revista. Não à toa que as edições de aniversário eram produzidas em material especial e o número de páginas era bem maior

em relação às demais publicações. Isso era reflexo da quantidade de felicitações recebidas pelos particulares e empresas, que prestavam as homenagens e aproveitavam para estampar os produtos e suas qualidades para os possíveis compradores. Isso é dito, pois nem sempre a revista era adquirida em grande número, na medida em que uma parte era doada para os patrocinadores, que, no caso, recebiam um exemplar. Outros eram encaminhados para a redação dos jornais e revistas locais e nacionais; os demais eram vendidos e, muitas vezes, o exemplar passava de mão em mão, como afirmou o secretário do magazine, Edgar Proença.

Na edição de 28 de março de 1925, por exemplo, o redator aproveitou para estampar uma representação de Cotta e uma série de crônicas sobre a revista. Dentre elas, uma chamou atenção pelo nome do autor, “A. STIÉVENART”, bem como pelo título, denominado “Nos bastidores da A SEMANA”. Iniciou a narrativa destacando que, às cinco horas da tarde, entrava no “gabinete da redação da A Semana” quando viu um grupo de intelectuais e os “comandantes Emmanuel Braga, Arnaldo Valle, Raymundo e Edgar Proença. José Simões e Nogueira de Carvalho” discutiam o assunto, anagrama, pseudônimo, criptônimo etc. Nesse momento, o telefone tocou e um dos participantes respondeu: – “sai daqui a meia hora...”. Observou o autor que a discussão continuava. Apareceu, em cena, um dicionário e a “brilhante” palestra prosseguiu; ficou mudo, apenas “ouvindo e aprendendo muito”. Mais uma vez, tocou o telefone e a mesma resposta (A SEMANA, 1925).

“No interior das oficinas”, *A Semana* era vista como um “embrião” que ainda estava sob o aspecto de pacote “de respeitável altura”. Diversos serventes corriam, de um lado para o outro, depois de receber a capa e os anúncios das mãos do “Pedro” e, terminando, entregavam o número ao “Oriente” para grampear. A tarefa recomeçava. Fora das oficinas, um grupo de “pequenos vendedores” esperava; ouviram que a revista sairia às “cinco e meia”. Uma “algazarra infernal, gritos, cantos e vivas: divertem-se, sob o olhar paternal de dois policiais” (A SEMANA, 1925); na opinião do autor, os policiais pareciam dar cunho oficial à manifestação.



**Figura 75.** A SEMANA: revista ilustrada.  
Belém, ano 7, n. 362, 28 mar. 1925

O telefone tocou, resposta às “seis horas”. Para passar o tempo, José Simões propõe um café: “saímos, o poeta, o comandante Braga e eu”. Vinte e cinco minutos depois, retornaram; a revista ainda não estava pronta. O telefone tocou e Simões propõe retirar do fone. “Não consinto e tomo conta do aparelho.” Do lado de fora, a algazarra aumentava: “apareceu um cego e a pirralhada em coro acompanha as suas modinhas”. Seis horas e meia, notícia sensacional: “A Semana já se vende na rua!... e, entretanto, nenhum exemplar saiu das oficinas. E essa??!...”. Segundo o autor, alguns garotos, aproveitando a balbúrdia geral, haviam reunido, com capas do dia, anúncios diversos, páginas de edições de 21 do mês de março e de outras antigas, formando alguns números grudados ou presos com barbantes, e tinham ido vendê-los. O resultado: os compradores, furiosos, compareceram à redação, perguntando: “Isto é que é o número de aniversário?!” (A SEMANA, 1925).

Nesse momento, os “originais” foram recolhidos. Os telefonemas não paravam; os intelectuais, exaustos. Porém, as “Sete horas”, o número de aniversário estava pronto e

cada um dos presentes recebeu um exemplar, com ordem expressa de escondê-lo, “o que fiz logo, no cós da calça; o bolso quase não se continha” (A SEMANA, 1925).

Diversos elementos podem ser considerados nesse texto. Primeiro, a facilidade para ingresso de pessoas nas redações da revista, em decorrência das relações de amizade com os “intelectuais” que circulavam tranquilamente nos bastidores agitados do magazine. Segundo, a grande quantidade de meninos, que eram os primeiros a receber os números para sair vendendo pelas ruas da cidade. Terceiro, a revista fazia parte do cotidiano de uma elite, da qual constantemente valia-se das informações; isto é, no caso de Belém, o magazine tornou-se um dos principais formadores de opinião. Por fim, a quantidade de anúncios também se mostrou sugestiva, criando um mecanismo de divulgação de produtos e serviços.

A capa da revista (figura 75) mostra a maneira como Cotta entendia a grandiosidade do magazine, ao abordar, pela representação, um ideal positivista de valorização do trabalho, que foi construído ao longo da história da revista, tanto que elementos mitológicos fazem-se presentes na imagem. Há uma idealização capaz de unir o religioso com os elementos mundanos, na qual a taça nas mãos do querubim e o brasão do Pará na cabeça do anjo permitem uma interpretação de origem, criando uma representação de pedagogia cívica, característica dos primeiros anos da República brasileira.

Na mesma direção, Cotta já havia publicado, nas páginas do *Estado do Pará*, a representação do aniversário do periódico. Podemos perceber, entre as imagens, certa conexão. Apesar de a diferença das publicações ser de aproximadamente um ano, em ambas o caricaturista inseriu a imagem mitológica de Cronos, representado pelo homem velho com longa barba e asas. Ressalte-se o símbolo máximo representado pela ampulheta, que se faz presente nas duas imagens comemorativas.

Nas figuras 75 e 76, o deus Cronos representa a longevidade dos periódicos. As representações das duas jovens moças passam a imagem de vigor dos veículos de comunicação, mostrando a intensidade da juventude, ao mesmo tempo em que teriam bastante tempo para se manter no mercado editorial. Com isso, o vigor das jovens seria algo essencial na construção e na solidez de um jornal ou revista.



Figura 76. ESTADO DO PARÁ. Belém, 9 abr. 1924, p. 1

A semelhança entre as imagens é impressionante, porém, a que representa o jornal é mais detalhada, rica em traços, apresentando as habilidades do caricaturista em construir as suas representações. Por seu turno, se compararmos as imagens, podemos ver que as linhas da figura 75 são mais simples, o que nos leva a considerar que, caso tivesse optado por uma construção mais rebuscada, talvez não fosse possível inseri-la a partir dos maquinários presentes nas redações do magazine, porque não bastava criar a imagem, era necessária presença de gráfico habilidoso, capaz de inserir nas páginas dos periódicos as imagens com uma qualidade maior. E, mesmo nos anos 1920, em São Paulo e no Rio de Janeiro, por exemplo, considerados os principais pontos de produção de material impresso, ainda deparava-se com gráficas precárias, muitas, inclusive, instaladas em pequenos cômodos sem ventilação, barulhentos e com maquinário primitivo (MARTINS, 2008).

Em todo o contexto dos anos 1920, Cotta demonstrou, nas suas narrativas visuais, a busca em conectar-se com os eventos políticos vividos ao longo do ano. Para ter-

mos ideia, quanto às datas festivas, como a Páscoa ou o Natal, as imagens caricatas ganhavam interpretações relevantes. Além disso, as caricaturas que representavam o Ano Novo mostravam-se comuns e estavam presentes tanto nas páginas dos magazines quanto nas dos jornais. Contudo, um tipo ganhou notoriedade ainda maior, porque tocava num ponto comum para a República brasileira: o enforcamento de Tiradentes, que adquiriu novos significados. Tanto na pintura histórica como nas caricaturas, esse tipo de construção, além de abordar o tema de outra forma, encontrava novos mecanismos de divulgação de valores.

A partir de então, o tipo de representação que construiu a imagem do herói nacional havia iniciado, na opinião dos republicanos, o processo o qual culminou na implantação da República no Brasil, fazendo com que muitos artistas apresentassem o homem/herói por inteiro, completamente diferente da imagem pensada por Pedro Américo, pois não era justo representar o herói morto, mas construir uma representação capaz de trazer o povo para o lado dos republicanos. Apesar de a construção de Cotta ter sido feita no ano de 1924, isso demonstrava, pelo menos entre os homens das letras e que estavam à frente do *Estado do Pará*, a necessidade de forçar os republicanos a verificar os ideais capazes de conduzir ao processo republicano.

A imagem de Cotta é cercada de críticas aos governantes do PRP, na medida em que deixou evidente a maneira crítica direcionada pelos editores do jornal, especialmente o modo como viram os caminhos tomados pelos republicanos e suas administrações: para tanto, foram definidos como “iconoclastas da república”. Nesse sentido, a maneira como o título foi inserido nas páginas do periódico dá uma dimensão do modelo negativo adquirido pela administração republicana no Pará e no Brasil. A liberdade, vista como um sonho sempre tardio, é interessante, porque demonstra uma forte oposição do jornal ao governo republicano dos anos 1920.

Trata-se de uma imagem com valor de pintura histórica – observe-se a maneira como o herói foi disposto, com a cabeça protegida pela República, idealizada como uma mulher que carrega os trechos da bandeira brasileira e do positivismo, ou seja, a expressão “Ordem e Progresso”. Tiradentes é uma espécie de Cristo, idealizado pelas concepções

européias, pois é apresentado com cabelos lisos e barba longa; veste uma túnica e carrega, em seus braços e no pescoço, um crucifixo, além de ser representado descalço. O carrasco também é apresentado sem calçados, mas a sua condição o coloca com uma perna de joelhos, sem camisa; trata-se de um homem simples, que observa Tiradentes meio que sem saber o que fazer. Apesar disso, segura a corda que será puxada para enforcar o herói. Ressalte-se que, em 1924, a palavra “liberdade” ainda gerava contradições, pois, para os redatores do jornal, era um “sonho sempre tardio...”.



Figura 77. ESTADO DO PARÁ. Belém, 21 abr. 1924, p. 1

A corda em torno do pescoço do herói é longa. O carrasco tem uma quantidade de corda considerável em suas mãos, por isso, o ato deve ser demorado; além do que o sol nascente demonstra que o novo dia ressurgirá e as ideias de liberdade ganharão força. A data do sacrifício é enfática ao ser inserida no centro do sol: o 21 de abril de 1792, considerado de grande relevância durante o período republicano. No entanto, os valores defendidos pelo mártir não foram respeitados, já que foram substituídos pelos “iconoclastas da república”.

Vale destacar que a pintura histórica de caráter pedagógico e cívico do início da República, apesar de numerosa, sofreu um enfraquecimento, segundo Maraliz Christo (2009, p. 1161): “as últimas serão representadas sem o poder de uma convicção coletiva”. Mesmo assim, Pedro Américo, o pintor oficial do Império, iniciou um trabalho que procurou retratar a Conjuração Mineira e, mesmo aposentado da Escola Nacional de Belas Artes, já na condição de deputado constituinte pela Paraíba, chegou a pintar em Florença e expor, no Rio de Janeiro, em grande formato, o corpo esquartejado de Tiradentes sobre o cadafalso. Essa exposição foi considerada desrespeitosa, pois apresentou o herói em pedaços.

Frise-se que a imagem de *Tiradentes esquartejado* (figura 78) faria parte de um projeto de cinco telas, que deveriam narrar a trajetória da Conjuração Mineira. Christo (2009) afirma que Pedro Américo planejou executar cinco quadros, de modo a construir uma narrativa sobre o tema em forma de tragédia: o herói seria punido por confiar nos poderosos da região mineradora, que o trairiam. Diante disso, construiria a narrativa capaz de transformar a imagem de um “Tiradentes-mártir” como elemento privilegiado e que passaria à condição de um “herói-vítima”.

Como a imagem não foi bem aceita, acabou rechaçada por quase 50 anos, ao mesmo tempo em que não permitiu uma interpretação que pudesse levar à “ressureição dos ideais do herói”, porque congelou a morte. Desse modo, não recebeu o tratamento adequado para esse tipo de representação, não circulou e nem ilustrou livros sobre a história do Brasil no início da República, pois esse tipo de pintura não era a imagem desejada pelos republicanos para justificar os seus ideais no início do século XX (CASTRO, 2012). Ou seja, o regime nascente demonstrava que a ativa participação do povo não era do seu interesse; mesmo assim, procurou envolvê-lo, de modo que se sentisse partícipe das questões políticas republicanas. Para isso, a educação<sup>78</sup> desempenharia papel fundamen-

---

78 - Paes de Carvalho destacava que, na educação, “do ponto de vista profundamente republicano [...] o ensino deveria emancipar-se da jurisdição do governo e ficar exclusivamente a cargo das doutrinas e dos métodos que possam orientá-lo. [...] Entretanto o governo ainda é obrigado, e sê-lo-á por muito tempo, a intervir nesta matéria, por que infelizmente ainda bem pouco se pode esperar da iniciativa individual ou coletiva”. PARÁ. Mensagem dirigida ao Congresso do Estado do Pará pelo Dr. Paes de Carvalho Governador do Estado. A 7 de abril de 1899. Belém: Tip. do Diário Oficial, 1899, p. 48. A educação assume grande importância no processo de representação da cidade que se organiza. O estado, o município e os particulares são os responsáveis pela abertura de inúmer

tal, por intermédio de uma pedagogia cívica capaz de criar heróis que pudessem levar o povo a se ver representado.



**Figura 78.** AMÉRICO, Pedro. Tiradentes Esquartejado, 1893, óleo s/ tela, 270 x 165 cm

Com *Tiradentes esquartejado* (figura 78) representando o corpo do herói aos pedaços, chama a atenção que o corpo do herói esteja em uma espécie de altar. Embora diante de um quadro forte que produz a sensação de injustiça, o observador é conduzido pelas barbas ruivas e pelo crucifixo, criando-se uma alusão à crucificação de Cristo; há, nesse quadro, uma apelação simbólica ao cristianismo. Esse fato é capaz de transmitir a ideia de que ali estava representado um herói nacional, que lutou e morreu pela implantação do novo regime. Do mesmo modo, quando voltamos os olhos para a caricatura de Cotta, deparamo-nos com a imagem do herói vivo e carregado por uma simbologia religiosa.

Por isso, nas duas representações, é possível constatar que a instalação da República não se deu de forma pacífica, como foi colocado na imprensa do período. O povo participou de diferentes maneiras e as imagens mostravam o herói, os conflitos, as lutas e os sacrifícios dos brasileiros. Desse modo, a própria representação caricata está ligada aos valores do final do século XIX e início do XX, na medida em que os homens das letras

---

ras escolas públicas e privadas. Sobre a educação para preparar para o mercado e trabalho, e este como um fator de segurança para a sociedade urbana, Ver DIAS, Edineia Mascarenhas. *A Ilusão do Fausto – Manaus – 1890-1920*. Manaus: Editora Valer, 2007.

e das artes trabalharam intensamente com objetivo de construir um ideal de nação do qual o povo pudesse se sentir parte, pois “o resultado do trabalho do historiador não se traduzia em rentabilidade econômica e sim, simbólica” (FERREIRA, 2008, p. 22), permanecendo uma espécie de consagração dele em relação aos seus pares.

Claro que pintores e historiadores constroem uma espécie de domínio comum de pressupostos, ideais e conceitos formados na descoberta de novos mundos e no debate intelectual e político, em que os autores se apropriam para, modificando-os ou não, aplicá-los a situações específicas e a contextos locais, em determinados momentos (CASTRO, 2012).

Com base na observação anterior, Maria Stella Bresciani (2008) enfatiza que as imagens caracterizam-se pelo apelo visual; elas se destacam como detentoras de uma imensa carga emotiva. Portanto, as pinturas figuram-se como componentes essenciais aos discursos, que, “além de convencer pelo argumento lógico, devem seduzir, persuadir pela emoção produzida, ainda que subliminarmente” (BRESCIANI, 2008, p. 27). Nesse sentido, as imagens são uma escrita “viva”, e os que não sabem ler podem, por meio delas, percorrer uma história pictórica, absorvendo ideias e recebendo mensagens morais. Assim, as imagens podem ser utilizadas como símbolos que adquirem um caráter perfeitamente lícito, quanto às aspirações, passando do nível dos sentidos para o dos conceitos.

Nas produções de Cotta, dois temas comemorativos foram amplamente explorados: o Natal e o Ano Novo. No primeiro caso, a imagem que chegou ao público leitor de *A Semana* do dia 24 de dezembro de 1921 mostrou-se bastante interessante, não apenas por trazer uma representação clássica do nascimento de Jesus Cristo, mas, principalmente, pelo colorido da imagem. Temos aqui uma fotografia da pintura de Cotta; nela, os traços retilíneos das pinceladas ficam evidentes. O traço das construções e a pose dos personagens dão conta da ideia de intensidade da imagem. Por coincidência, a revista chegou aos leitores na tarde do dia 24 de dezembro, ou seja, na véspera do Natal e, por isso, a imagem é tão intensa, chamativa e apelativa.

Percebe-se, na imagem, os três magos glorificando o menino nascido em uma manjedoura. Os pais estão encantados e a grande estrela joga a luminosidade sobre a criança.

Apenas os dois magos atrás não estão de joelhos, mas curvam o corpo em sinal de submissão e respeito. O pai está descalço e, diferente da mãe, não carrega, em sua cabeça, a auréola que caracterizaria a sua condição de santo. Em 1925, Cotta apresentou uma nova ideia do que seria esse momento, contudo, a publicação só ocorreu em 3 de janeiro de 1925. Após a primeira imagem, não há o colorido da anterior, mas não deixa de ser representativa e simbólica.



**Figura 79.** A SEMANA: revista ilustrada.  
Belém, ano 4, n. 194, 24 dez. 1921

A intensidade da imagem ocorre pela representação dos magos em primeiro plano. Um anjo anuncia o nascimento de Jesus Cristo, a estrela no céu tem um brilho fervoroso, os caminhos do deserto estão iluminados, os reis do oriente são saudados de longe. O céu está límpido, porém, algumas nuvens se apresentam. As linhas do traçado mostram uma harmonia na construção da imagem. Outra vez, podemos afirmar que o predomínio da pintura está em equilíbrio nas páginas do magazine. Os quatro cantos estão devidamente ocupados e o centro mostra os elementos compositivos da narrativa de forma harmoniosa.

Na mesma edição, Cotta inseriu o seu tipo referente ao Ano Novo, e o ano de 1925 foi saudado como uma criança nascida de um ovo. Do ninho, eclodiu em festa, olhando a todos os leitores do semanário; novamente, o equilíbrio da pintura ficou evidente. A

criança branca representava o Ano Novo; ela apresentou-se com aspectos fenotípicos diferentes dos homens amazônicos, na medida em que podemos destacar os cabelos loiros. A base em que o Ano Novo nasceu é um ninho forte e construído, o que poderia garantir as grandes conquistas, como a ascensão do novo governador.



**Figura 80.** A SEMANA: revista ilustrada.  
Belém, ano 7, n. 350, 3 jan. 1925

A autora propõe analisar as imagens como elementos que apresentam características de uma época e de um determinado autor. No caso de Belém, os tipos produzidos por Cotta demonstram o quanto as suas produções foram capazes de nos proporcionar conhecer a cidade e a sua relação com os seus habitantes e, particularmente, o círculo de intelectuais ao qual ele estava ligado. Nesse caso, como as imagens são atemporais, podemos ver a maneira como elas foram inseridas numa das principais revistas de circulação da região, de modo que, ao construir uma interpretação capaz de fornecer informações sobre a grandeza dos eventos e a necessidade de os simbolizar, construiu um ideal de representação social para o Ano Novo, representado na figura 81. Cotta relacionou-o a uma criança e destacou a pureza dos primeiros anos, que, no entanto, com o passar do tempo, pode-se deixar levar pelos infortúnios do mundo.



**Figura 81.** A SEMANA: revista ilustrada.  
Belém, ano 7, n. 350, 3 jan. 1925

#### 4.4. Atelier Cotta: o que se produzia a mais

Cotta participou ativamente das atividades relacionadas às publicidades comerciais. O seu ateliê funcionava na sede de *A Semana*, e divulgava, nas páginas do magazine, os desenhos realizados e as caricaturas com “nitidez mais completa e executados com assombrosa rapidez”. Além disso, deixava claro que os trabalhos seriam produzidos “a gosto do freguês e por todos os sistemas” e, o mais importante, com “preços reduzidos”. Dois aspectos merecem destaque. O primeiro, pelas ideias dos seus trabalhos nítidos e completos, de modo que mostrava aos leitores e possíveis interessados que os seus desenhos e caricaturas apresentavam um autor habilidoso, e isso somente foi possível graças à apresentação feita pelos redatores da revista, quando do seu ingresso. Cotta ocupava aquele lugar graças à capacidade de produzir trabalhos primorosos.

O segundo aspecto tem uma ideia crucial relacionada com o papel desempenhado pelas encomendas, pois o anúncio deixava claro que as produções ocorreriam de acordo com o pensado pelo freguês. O caricaturista mostrava que não “interferiria” no resulta-

do – sabe-se que esse tipo de consideração não representa os valores trazidos pelo trabalho de Cotta. Para tanto, quando depara-se com os desenhos ou caricaturas, percebe-se a representação e, até mesmo, a vinculação a determinados tipos, como no caso da figura 82, produzida para a Confeitaria e Sorveteria Alvear, de propriedade de Câmara & Cia. Pela imagem, o lugar era considerado o “centro da elite paraense” e a localização ficava em uma das avenidas mais importantes, a São Mateus – atual Padre Eutíquio. O anúncio trazia ainda o número e o contato telefônico.



**Figura 82.** A SEMANA: revista ilustrada.  
Belém, ano 12, n. 638, 4 out. 1930

Como os telefones estavam instalados em poucas residências, por ser um serviço caro, é possível que apenas os membros da elite belenense o utilizassem. Vale destacar que essa consideração parte do tipo do anúncio e público-alvo a ser atingido. Tanto é assim que, como visto na imagem, o perímetro situava-se próximo à área central da cidade, demonstrando o público a quem se dirigia; portanto, esse era o objetivo da sorveteria. Outro elemento relevante fica por conta do homem, que, no centro da representação, traz em sua mão direita uma taça enorme de sorvete – o principal produto – enquanto

a mão esquerda é colocada ao lado da boca. O gesto simbólico lembra alguém que está gritando para os seus clientes.

Contudo, o homem apresenta-se muito bem vestido. O terno e a gravata buscam passar confiança, consolidando a ideia de estar-se diante de um local bem frequentado, por isso, afirma-se que os pobres não teriam vez. Construiu-se uma imagem excludente, apesar de ter produzido diversas imagens contestadoras sobre a cidade de Belém e seus habitantes, em especial quando procurou retratar os problemas sociais. Cotta, nessa representação, seguia o que lhe fora solicitado por encomenda. A taça de sorvete, com a dimensão representada, pode construir a ideia de valorização do produto comercializado no ambiente, mas pode ser considerada uma crítica, na medida em que considera que apenas uns poucos teriam acesso a esse produto.

Na mesma edição de *A Semana* publicada em 4 de outubro de 1930, o semanário trouxe outro anúncio de confeitaria e sorveteria. Tratava-se da confeitaria Serra, de propriedade de M. Lopes Serra. Nesse, o destaque ficou por conta da referência, mais uma vez, destinada à elite paraense. Porém, a imagem mostrou uma mulher que, apesar de não gritar, como no caso da figura 82, é apresentada como uma dama, com casaco e chapéu. A taça de sorvete fica segura na mão direita e assemelha-se àquela reproduzida na imagem anterior, evidenciando-se o padrão da representação desse item. No entanto, essa não tinha sido a primeira encomenda de Cotta endereçada ao mercado de sorvetes da capital.

Há, nessa imagem, uma expressão de delicadeza que é representada pelo sexo feminino. O local está ligado à área central, mostrando, mais uma vez, que o objetivo relacionava-se com o seu público-alvo. No entanto, inovava ao trazer um elemento atrativo para os seus clientes – a “jazz band a hora do aperitivo”. As imagens construídas mostravam os diversos serviços ofertados num único lugar. Cotta produziu anúncios para lojas de sapatos e, em todo esse tipo de construção, não faltou menção à elite paraense. Isso demonstrava certa necessidade de relacionar os temas anunciados a um grupo específico, em especial, à elite econômica.



Figura 83. A SEMANA: revista ilustrada.  
Belém, ano 12, n. 638, 4 out. 1930

Nessa imagem, o homem elegantemente representado está bem vestido para os padrões da época. Está de acordo com a determinação da moda masculina, porém, para complementar a afirmativa, foi necessário representação do sapato em tamanho grande. Por essa razão, a ideia central reside no fato de o “lindo calçado” ser uma derivação de diversos elementos trazidos de vários países e direcionados aos rapazes “*ultra-chic*” de Belém. Além do mais, se considerarmos o preço anunciado, fugia aos padrões vinculados aos valores populares.

O caricaturista atendia às mais diversas encomendas. Para termos ideia, além daquelas direcionadas especificamente às questões alimentícias e lojas de sapatos, procurou mostrar as fábricas que existiam na cidade, as quais destacavam-se pela presença em outras partes do Brasil, como o caso da firma “*Grão-Pará*”, localizada na rua 13 maio, que tinha uma filial na cidade do Rio de Janeiro. O anúncio é bem interessante por apresentar as qualidades dos produtos. O “*Guaraná Simões*” foi um exemplo, pois era considerado, na opinião dos seus proprietários, vencedor em todas as discussões e destacava-se pelas suas características, que o levaram à condição de “vencedor em toda linha”.



**Figura 84.** A SEMANA: revista ilustrada.  
Belém, ano 12, n. 638, 4 out. 1930



**Figura 85.** A SEMANA: revista ilustrada. Belém, ano 12, n. 638, 4 out. 1930

As encomendas estavam carregadas de exigências dos patrocinadores, mas, também, traziam em seu bojo elementos que se vinculavam ao tipo produzido pelo seu autor. Nesse caso, apesar de a imagem da figura 85 não ter boa nitidez, é possível perceber os motivos amazônicos presentes na construção.

A garrafa de guaraná ocupa o centro da representação e está cercada por quatro

círculos, os quais trazem referências aos elementos compositivos do produto. Além disso, há certo *glamour* na figura. Não existe homem ou mulher consumindo o produto, mas ele, por si, carrega a simbologia de ser desejado por quem o vê. Por essa razão, as imagens são apresentadas buscando uma certa intencionalidade. Nesse sentido, os leitores do importante semanário sabiam da relevância do guaraná. Vale ressaltar que o fato de a fábrica possuir uma filial no Rio de Janeiro mostrava o quanto era grande e os seus proprietários seriam vencedores num meio tão competitivo.

#### 4.5. Reclamações do povo: O Zé na caricatura de Andreino Cotta

Embora a cidade de Belém do Pará tenha vivido, segundo Maria de Nazaré Sarges (2010), um intenso processo de transformação, que coincidiu com a “modernidade” surgida em Paris<sup>79</sup> e Viena, isso serviu de ideal para a Belle Époque tropical. As intensas modificações vivenciadas na cidade relacionavam-se com a ideia de “progresso” trazida pelos políticos republicanos – aliás, procuravam modificar os hábitos da população do Pará. Para isso, fazia-se necessária a imposição de elementos considerados urbanos e “civilizados”. Seguindo essa linha de pensamento, “a civilização”, segundo Flávio de Carvalho (2014, p. 29), “aparece no momento de agonia da cidade e vem como consequência dessa agonia”.

A construção desse imaginário, com alteração do conjunto de elementos ligados à monarquia, ganhou uma nova interpretação com o projeto republicano. A implantação da República efetivou-se de forma “pacífica” e os elementos herdados da monarquia foram incorporados aos valores republicanos. No entanto, era necessária construção de novos valores capazes de dar à população um ar de confiança e garantidor da ordem e do progresso ao ocupar o centro do debate.

Vale ressaltar que a ideia estava centrada nas mãos das elites políticas e intelectuais

---

79 - Como a ideia de modernidade era tema comum nas ruas da cidade de Belém, a forma como ela foi construída pelos discursos narrativos que se valiam de imagens colocava, no imaginário local, a noção de vivência na cidade moderna, em plena floresta. Para se compreender a maneira como as representações de modernidade foram debatidas pela historiografia, especialmente na França dos séculos XIX e XX, ver HANNOOSH, Michele. *Baudelaire and caricature: from the comic to an art of modernity*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1992.

da Primeira República, que consideravam as classes populares como ignorantes. Por isso, deveriam ser conduzidas das “trevas intelectuais”, que haviam dominado o período monárquico brasileiro, para as luzes, de modo que os brasileiros fossem retirados da sua condição de “secularmente dominados pelo colonialismo, pelo servilismo, pelo analfabetismo e pela religiosidade vista como ‘rústica’” (NAPOLITANO, 2016, p. 55-56). No período compreendido entre o início da República e os anos 1920, ocorreu uma crescente valorização, por parte dos intelectuais brasileiros, do folclore rural, com buscas a identificar “os tipos populares brasileiros autênticos” (NAPOLITANO, 2016, p. 61). De certo modo, esse pensamento esteve presente nas produções artísticas de Cotta, que, ao produzir narrativas visuais, buscava assegurar a representação de Belém e de seus componentes.

Ressalte-se que, além das produções caricatas, coube aos artistas retratar, de forma relevante, o seu mundo, a partir de seu próprio estilo, mostrando uma preocupação com o povo e as coisas ao seu redor. Com isso, a individualidade significaria “reconhecer a sua nacionalidade” (VENÂNCIO, 2008, p. 12). Ou seja, no âmbito das produções individuais, deveriam deixar clara a maneira como as construções narrativas e visuais buscavam uma aproximação com o povo, demonstrando a inserção dele como parte do todo e, por essa razão, deveria ser conduzido pelos grupos intelectuais atuantes na República.

Juntando esses elementos, havia o processo de reafirmação da ideia de nação, que deveria focar nos valores republicanos firmados por meio dos “signos da modernidade”. Não à toa que os objetos tradicionais relacionavam-se com a nacionalidade. Assim, “Tradição, Povo, Razão de Estado e Alta Cultura” eram apresentados como valores de cunho pedagógico localizados “dentro de uma narrativa evolucionista fundada na continuidade histórica” (SALIBA, 2002, p. 31). Apesar da referência, o autor trouxe uma nova forma de identificar, por meio da representação humorística, as questões ligadas à nação. De acordo com o seu raciocínio, cada povo, com as suas peculiaridades e línguas, cria representações que permitem aproximação com o ideal de nação.

No entanto, quando se observa a pintura de Carlos de Servi (figura 86), datada de 1900, podemos constatar que havia, por parte dos republicanos e intelectuais, uma cons-

tante necessidade de criar símbolos representativos para o novo regime. Ainda nos anos 1920, em boa parte do Brasil, esse tipo de construção de narrativa visual esteve presente nos espaços acadêmicos. A mudança viria com a nova forma de se pensar o Brasil, a partir do movimento “modernista”, que trouxe outras necessidades. E, apesar de a figura do “Zé” fazer parte do cotidiano brasileiro desde a época do Império, na caricatura, continuava a fazer parte da história do país.



**Figura 86.** DE SERVI, Carlos. *Atelier*, 1900, óleo s/ tela 90 x 62 cm.  
Acervo: Museu de Arte de Belém – PA

Voltando à figura 86, existem, nessa representação, aspectos considerados modernos, em especial os relacionados aos ideais republicanos. Tem-se o processo de construção da República, que ocorre com o poder inventivo do pintor e que, por si, é capaz de se tornar durável pelo tempo. A mulher no seu ateliê tem uma pose consistente; a maneira como está vestida, muito bem alinhada, bem como a forma com a qual segura o pincel, concede certo ar de nobreza e superioridade. Essa interpretação é reafirmada pelos elementos que a cercam.

Ao fundo, visualiza-se o busto do Barão do Rio Branco, “um medalhão com a figura

de Mariane e o cenário com nítido colorido *art nouveau* e orientalista” (FIGUEIREDO, 2011, p. 51). É possível ver que o ateliê está em ordem, numa clara alusão ao ideal de república como um ambiente em harmonia, onde a moça consegue construir uma representação capaz de engradecer o regime, pois apresenta vários signos, dentre os quais, o busto de um grande homem.

No ateliê, existe um equilíbrio de cores. O ambiente representa um momento de paz. A figura feminina, nesse momento de “ordem”, trabalha na construção do progresso da nação, que é representado pelos grandes eventos, fatos e homens. Tem-se, na imagem, um conteúdo carregado de simbologia – aliás, esse tipo fazia parte do processo de elaboração dos valores republicanos. Essa pintura é capaz de assumir uma dimensão “trans-histórica”, na opinião de Leopoldo Waizbort (2015), pelas infinitas possibilidades de suscitar olhares e análises. A compreensão da história nacional parte de um entendimento da história local, que levaria a um reforço da memória coletiva. Nesse ponto, as imagens tornam-se a escrita de quem não sabe ler. As imagens, por tratarem-se de construções de expressão humana, pela quantidade de elementos simbólicos presentes, adquirem, ao longo do tempo, conceitos que se manifestam por intermédio dos “processos de armazenagem, manutenção, transmissão e transformação” (WAIZBORT, 2015, p. 13).

Vale ressaltar que a análise abrange, também, as caricaturas que despertam o interesse do leitor pela representação daquilo que se quer compreender. Assim, as imagens produzidas por Cotta atenderam a diversos públicos. Muitas delas tinham como intenção e objetivo valorizar os grandes homens e intelectuais. Construiu valores que se aproximavam do que era defendido, ainda nos anos 1920, pelos republicanos, que queriam manter-se no poder. Segundo Georges Minois (2003, p. 566), em sua obra “História do Riso e do Escárnio”, o humor foi largamente difundido e possibilitou ao “homem do século XX a existir e a sobreviver as catástrofes”. Nesse caso, quando volta-se os olhos para Belém, percebe-se a presença de uma série de problemas de ordem social que levou muitos dos seus habitantes ao desespero, como nos casos de abastecimento de água, transporte público, alagamentos das vias, além, claro, dos de ordem econômica, repre-

sentados pela grave crise vivenciada nos anos 1920.

Ao lado dos problemas sociais vividos nas cidades brasileiras, havia a necessidade de demonstrar o quanto o desenvolvimento urbano e intelectual fazia parte do cotidiano da população brasileira. Segundo Eric Hobsbawm (1997), a maneira como as cidades deveriam ser vistas tornou-se uma característica das sociedades desenvolvidas após a Revolução Industrial, e, no caso de Belém, tornou-se uma constante obrigação inventar, instituir ou desenvolver novas redes de convenções que mostrassem as rotinas dos seus habitantes com uma frequência maior.

O sujeito bem vestido demonstrava, claramente, sua condição de “civilizado”, por isso, apto ao domínio das atividades públicas. Por exemplo, não poderia uma sociedade considerada evoluída ser administrada por um sujeito qualquer; aliás, esse sujeito, nos anos 1920, serviu de exemplo de mudança de vida. O “jeca”, que nas caricaturas de Cotta foi representado na periferia da cidade a combater os elementos do atraso, que exigiam a força bruta, como no caso das onças e jacarés (figuras 52 e 53), quando apareceu na área central, foi expulso pelo guarda civil, que representava o controle sobre os “incivilizados” (figura 40).

Chega-se ao ponto central. Ao longo das imagens de Cotta, diversas críticas foram feitas a Belém, na medida em que consideravam a capital do Pará carregada de elementos representativos do atraso. Havia uma contradição entre a produção de Cotta e a maneira como os periódicos definiam os critérios de publicação. No entanto, a maior parte das representações está carregada de críticas que demonstram como o caricaturista percebia os infortúnios vividos na cidade.

Seguindo essa linha de pensamento, concordamos com as análises de Jean Starobinski (2001) ao relacionar o entendimento da ideia de civilização, posto que faz-se necessária a existência de dois elementos capazes de ser comparados. O objetivo reside em apresentar os aspectos superiores de um ou de lamentar os atrasos do outro. Diante da realidade vivida em Belém, onde diversos intelectuais – historiadores, pintores e músicos – se apresentavam, fazia-se necessário ter um povo de hábitos civilizados. Com isso, a administração municipal estabeleceu controles em que “as relações humanas”

passaram a ser “reguladas por um código simbólico nos quais os sinais têm valor de atos” (STAROBINSKI, 2001, p. 20). Nesse caso, a realidade republicana exigia costumes e comportamentos novos, e isso não passou despercebido por Cotta, que viu esse controle e o representou, de acordo com a figura 40.

Seria necessária a implantação de uma educação capaz de estampar, nas ruas e praças, valores que deveriam ser observados e não questionados. Nesse caso, o papel do guarda civil era de fundamental importância para a obtenção dos resultados. Sarges (2010) chama a atenção para a atuação do governo municipal e o controle exercido por ele, já que o poder público “ia além da esfera visual da cidade”; chegava, inclusive, a controlar a moralidade dos seus habitantes e, com essa intenção, “atingia as dimensões da vida privada do indivíduo” (SARGES, 2010, p. 163). A higienização, constantemente confundida com os processos de “modernização”, construiu um aspecto estético para a cidade. Nesse sentido, o calçamento das vias foi visto como “um dos passos mais importantes para a modernização” (DENIPOTI, 1999, p. 24).

A “frágil modernidade” (a expressão é nossa, na falta de uma melhor) que marcava a cidade de Belém foi demonstrada nos traços caricaturais de Cotta. Assim, após a chuva, uma marca comum da cidade aparecia: os alagamentos, que eram algo comum, principalmente no período chuvoso, e marcaram presença nas representações caricaturais. Esse fato já havia sido abordado pelo naturalista Henry Walter Bates (1944), que, ao desembarcar na capital do Pará em 28 de maio de 1848, escreveu que “à tarde caiu pesado aguaceiro” (BATES, 1944, p. 32). Cotta, atuando no *Estado do Pará*, lançou diversas críticas a Belém, demonstrando, nas páginas do periódico, a maneira como via a capital do Pará.

Na figura 87, visualiza-se umas das cenas mais comuns da vida dos belenenses. Embora a produção de Cotta esteja datada de 1924, a *Folha do Norte*, em sua edição de 26 de janeiro de 1921, trouxe a fotografia da avenida 16 de novembro, em frente à estação de ferro de Bragança, com o título de “Belém no Inverno”; na imagem (figura 88), vê-se a avenida completamente alagada. O caricaturista aproveitou a imagem reproduzida no periódico para construir/criticar a cidade. Na figura 87, a representação provoca forte

impacto. Além de ter sido publicada pelo jornal de oposição, em 1924, teria alcançado um número considerável de leitores.

*Estado do Pará, A Província do Pará* e alguns semanários passaram a fazer oposição ao governo. Na fotografia (figura 88), é possível ver o domínio do espaço pelas palmeiras imperiais. Contudo, um lugar especial foi reservado aos trabalhadores que demonstravam o domínio do meio, em especial, pela capacidade de executar as tarefas, mesmo em áreas alagadas.



Figura 87. ESTADO DO PARÁ.  
Um moderno dilúvio... Belém, 1924

Importa notar a existência de uma forte crítica à situação da via pública durante o inverno. O texto que compõe a cena é enfático ao destacar: “vendo-se aquele trecho urbano completamente inundado”. Essa observação produz um incômodo aos habitantes da *urb*, pois o alagamento de uma das principais vias da cidade, bem como do convento e da estação de bondes, trazia, em seu cerne, uma imagem capaz de contradizer os elementos da “modernidade” presentes na fotografia, como os postes de iluminação e os trilhos do trem.

Nesse contexto, as informações circulavam com maior intensidade, pois jornais e

revistas de circulação local e nacional ganhavam novos leitores e, com isso, as agitações sociais, políticas e econômicas tinham espaços reservados em suas páginas. Não à toa que essa característica vai ao encontro da definição de Maria Tereza Chaves de Mello (2007, p. 79) como um momento no qual ocorreu “uma influência social por ser ao mesmo tempo efeito e causa de intensa politização da época”, além de caracterizar-se “por acolher e ser a principal fonte de divulgação da produção cultural e literária”.

No caso de Belém, ocorreu uma ampliação da atuação da imprensa no cenário político paraense, demonstrando a necessidade de construir elementos capazes de satisfazer a realidade republicana. Os intelectuais que desempenhavam o papel de opositores valiam-se de fotografias contundentes capazes de lançar críticas ferozes à forma como a administração municipal ou estadual construía o seu governo. Isso foi possível com o desenvolvimento da imprensa, que, no início do século XX, demonstrou o seu poder de organização. Sendo assim, a imprensa foi vista como um “poderoso instrumento de propaganda” (MAIA, 1881, p. 5) e, por isso, deveria ser cautelosa; caso contrário, produziria efeitos prejudiciais ao estado, como no caso da representação fotográfica a seguir. Apesar de representar um problema vivido todos os anos em Belém, poderia ser entendido como um elemento capaz de prejudicar a administração municipal e estadual.

Importa ressaltar que “a imprensa moralizada traz a sociedade incalculáveis benefícios”, contudo, é reconhecido que poderia causar estragos morais, e essa “maravilhosa invenção nas mãos polutas da perversidade” prejudicaria as relações sociais, podendo levar a conflitos entre o estado e o seu povo. Os limites da imprensa deveriam ser analisados. Assim, “esta liberdade da imprensa, bem regrada servirá para conter despotismos, emendar erros, evitar males, desfazer mentiras, em uma palavra iluminar os horizontes sociais” (MAIA, 1881, p. 5). O posicionamento de Raymundo Maia (1881) foi construído a partir das relações estabelecidas entre os governos e os veículos de comunicação, em que muitas vezes ocorriam perseguições de um lado ao outro. A preocupação do autor residia na ideia de que a imprensa pudesse exercer as suas atividades de modo honesto, pois a considerava um dos principais instrumentos políticos do país naquela ocasião.



**Figura 88.** FOLHA DO NORTE. Belém no Inverno.  
Belém, 26 jan. 1921, p. 1

Voltando à imagem anterior, a diferença entre a fotografia e a caricatura ficou por conta do conjunto de elementos constitutivos que figuraram nas representações. Além da avenida alagada, vê-se os animais, que também marcaram presença em outras caricaturas. Por exemplo, as cobras e os jacarés reforçavam a crítica à administração municipal, que, nesse caso, foi representada como uma ave de rapina: o urubu. Ficam evidentes, nas duas imagens, as referências à área central da cidade.

O texto da caricatura (figura 87) foi enfático ao afirmar que havia “Um moderno dilúvio” e, para piorar a situação da administração municipal, foram necessários tão somente 40 minutos de chuva para colocar a cidade embaixo d’água. A sátira diz que a “arca” é representada pelo antigo convento do largo de S. José, e a administração pública é representada pelo urubu, que observa “um grande jacaré que quer devorar...”. Por último, há a justificativa para a situação de desespero vivida em Belém. O texto chama a atenção dos leitores para o fato de “estarmos no ano bissexto”, em que a maior intensidade das chuvas ocorreria naqueles primeiros meses do ano de 1924.

Nas duas imagens, a referência é feita ao centro da cidade: a avenida 16 novembro,

um dos principais corredores de circulação de pessoas, mercadorias e transporte coletivo, que ligava a área central à periferia. Em ambas, vê-se os trabalhadores praticamente submersos, contudo, as atividades econômicas não poderiam cessar; os homens adentram as áreas alagadas, dando continuidade às atividades rotineiras. O trecho urbano não perde a sua importância; embora esteja alagado, a economia local já estava acostumada a esses eventos naturais.

No caso da figura 88, vê-se, ao fundo, o Convento São José. A parede do grande prédio possibilita ao leitor localizar os estragos produzidos pelas enchentes. Por seu turno, a caricatura (figura 87) permitiu uma aproximação da cena. Nesse caso, pergunta-se: Qual a proposta de Cotta com a sua caricatura sobre a cidade? Pois, ao construir a representação, e tendo como base a fotografia publicada no ano de 1921, na qual os símbolos da “modernidade” estavam presentes, como o caso dos postes de iluminação e os trilhos dos bondes, Cotta contradizia a imagem de uma Belém “moderna”, porque convivia lado a lado com diversos problemas. Por essa razão, ele retira esses símbolos. Na imagem, a avenida é recheada de animais, numa clara alusão ao abandono, no qual a cidade vivia naqueles anos, por parte da administração pública municipal.

Com as ruas alagadas, os bondes não poderiam circular, pois havia o risco dos constantes choques, que deixavam os passageiros aterrorizados, principalmente no transporte realizado nas áreas periféricas da cidade. Para termos ideia dessa situação, *A Província do Pará*, no dia 16 de fevereiro de 1924, publicou a matéria intitulada “*Bond Poraquê*”. O próprio título dá uma dimensão da situação. Tratava-se de uma crítica ao bonde que atendia ao populoso bairro do Jurunas, que, apesar de bastante habitado, contava tão somente com dois veículos para transportar os passageiros que trabalhavam e deslocavam-se para a região central de Belém.

O autor do texto chamou a atenção para os passageiros que tiveram a “infelicidade” de viajar “ontem, pela manhã”, por ocasião da “cabulosa chuva” que caiu sobre a cidade de Belém, nos únicos *bonds* precários de circulação no bairro do Jurunas. Apesar disso, na opinião do autor, eles geravam as “maiores rendas” da Pará *Electric*. O carro de nº 137, “coitadinho, que ao peso dos anos de constante serviço, tiritava nos trilhos,

com frio, sem uma sanefa<sup>80</sup> sequer (em lugar delas colocaram, carnavalescamente, uns imundos farrapos)”. Pois esse “rebotinho de *bond*”, além de enfrentar um dia chuvoso, estava eletrificado, e os motivos para tal seriam os defeitos nas instalações elétricas, fazendo com que os passageiros se concentrassem no centro do veículo. Os passageiros tiveram que evitar o contato com os metais e, quanto a sentar, seria impossível, porque os bancos, “santo Deus eram mesmos que uns pequenos lagos” (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 1924, p. 2).

No entanto, uma “pobre mocinha” descuidada tocou, com o braço, no amparo de ferro que suportava um dos alagados bancos. Tomou “tal choque que não se conteve e bradou uns verbos agarrando o cotovelo”. Todos os passageiros riram e a situação deu ensejo para um “gaiato qualquer, fazendo espírito, gritasse dor de cotovelo!”. Por seu turno, a “alegre mocinha ensopada como um pinto, pois fizera das roupas mata-borrão”, relanceando um olhar pelos passageiros, falou: “– Ah Binns de uma figa!!!...E...cousa!...” (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 1924, p. 2).

Diante da narrativa, percebe-se as condições de precariedade dos transportes que atendiam às áreas periféricas da cidade e que não comportavam as necessidades da população. Ao mesmo tempo, a companhia não fazia serviços de melhoria; atendia, em parte, os moradores do centro e enviava, para os demais bairros, os veículos em péssimas condições. Vale ressaltar que era desafiador o deslocamento nos transportes pelos passageiros, realizados nos bondes de Belém. E muitos foram os acidentes.

Ainda em fevereiro de 1924, Andreino Cotta estampou, nas páginas do *Estado do Pará*, a representação dos bondes que circulavam pelas vias centrais da cidade. A imagem é elucidativa, na medida em que mostra os avanços trazidos para Belém, como o calçamento em paralelepípedo, bem como a implantação de trilhos, seguidos pelos postes que sustentavam os cabos elétricos e as lâmpadas, sinais dos novos tempos vividos na cidade. No entanto, essa novidade já era comum no cotidiano da capital do Pará. Mas a Pará *Electric*, com o objetivo de “melhorar” o transporte de passageiros, implantou a chamada “Via *Boulevard*”. Para os redatores do jornal, a companhia havia desviado as

---

80 - Segundo Borba (2011, p. 1253), trata-se de uma faixa transversal, geralmente de madeira ou tecido, que recobre a parte superior das cortinas, usada para evitar a claridade excessiva.

rotas dos transportes e todos deveriam passar pelo novo lugar. É justamente aí que entra em cena a figura do “Zé” de Cotta, que, encostado no poste, espera “um quarto d’hora, de relógio na mão”, para seguir viagem.



**Figura 89.** ESTADO DO PARÁ. Coisas da Pará Electric...  
Belém, 10 fev. 1924, p. 1

Há uma reclamação quanto às mudanças trazidas pela companhia, principalmente aquela relacionada ao atraso dos bondes. A imagem apresenta um conjunto de bondes em fila, o que leva a crer que estão sendo puxados por um único vagão. A figura do “Zé” mostra-se bem interessante, primeiro pela sua pose; segundo, pelas suas vestimentas, lembrando que, mesmo para realizar o embarque nos bondes, era necessário seguir um conjunto de regras instituídas pela administração e pela companhia.

Alexandre Martins de Lima (2011), ao analisar a cidade a partir dos trilhos dos bondes, apresenta uma série de elementos construídos e apresenta, também, como partida, as relações entre a cidade e seus habitantes, de modo que boa parte das pessoas, ao chegarem do interior do estado à capital, e tendo de apanhar o transporte, deixava evidente a sua condição de inadequação aos padrões considerados admissíveis ou normais. No trecho “[ao] perceber que havia perdido o bonde, logo o seguindo em desabalada carreira” (LIMA, 2011, p. 286), destaca que esse comportamento não se adequava aos padrões, quando o correto seria aguardar o próximo transporte.

O personagem “Zé” aguarda, pacientemente, a chegada do próximo bonde, contudo, fica evidente que está chateado com a demora. Mas, como os padrões sociais exigiam tal comportamento, o personagem apoia o seu corpo junto ao poste e, com a mão esquerda, apoia também a bengala, enquanto, na mão direita, observa atentamente quanto tempo o transporte demora para passar. Destaque-se que, diante da demora do bonde que se aproxima, o “Serzedelo via *boulevard*” conduz os demais. Percebe-se a aproximação dos bondes vazios; provavelmente, os passageiros cansaram de esperar e tomaram caminho a pé. No entanto, o “Zé”, caracterizado como uma espécie de representante do povo, por morar em área distante do centro, teve de aguardar o transporte – questão relevante, na medida em que os problemas relativos ao transporte público de Belém alongaram-se no tempo e no espaço.

Para ter ideia, na década de 1940, Cotta, ainda atuante no *Estado do Pará*, fez uma série de imagens questionando a *Pará Elétric*, em virtude do mal serviço prestado pelos bondes administrados pela companhia. Tanto é que o “jornal deu início a uma campanha de divulgação dos mais variados incidentes ocorridos na cidade que envolvesse principalmente os bondes” (PANTOJA, 2015, p. 25).



Figura 90. ESTADO DO PARÁ. Belém, 12 mar. 1944, p. 5

Como o sistema de transporte era deficitário, diversos problemas assolaram a população belenense, que teve de conviver com os constantes acidentes, que levavam, muitas vezes, a mutilações e mortes dos transeuntes. Cotta mostrava certa preocupação com o

serviço prestado, em especial, os direcionados às áreas afastadas do centro. Quer dizer, no contexto relativo aos anos 1940, o transporte de passageiros por bondes, que tinha sido considerado sinônimo de progresso no início do século XX, representava, agora, certo atraso para a cidade, pois os transportes precários, lentos e velhos não acompanhavam os novos tempos. Assim, ao olharmos a imagem a seguir, é possível perceber que o bonde pedia socorro; mesmo assim, continuava a atender a população. Mesmo diante desse quadro, não houve renovação da frota.

Nessa imagem, o pedido de socorro do bonde demonstra que a falta de reparos não acompanhava as demandas do serviço. O transporte era obsoleto e mal conseguia seguir viagem. As rodas, representadas pelas pernas cansadas e com joelhos remendados, destacavam a dificuldade em percorrer as ruas da cidade. Apoia uma das mãos na bengala e segura o cabo elétrico com a outra, evidenciando a penúria de viajar nesse transporte. Em contrapartida, a Pará *Eletric*, representada por uma senhora gorda, observa a cena de longe. Apesar de mostrar-se constrangida com a representação, fica quieta, pois, ao mesmo tempo, tem seus lucros aumentados, em virtude do péssimo serviço executado em Belém. Cotta tocava, mais uma vez, num problema nevrálgico da cidade – o sistema de transporte não satisfazia as reais necessidades da capital do Pará.

O serviço era precário e, quando havia necessidade de realizar a manutenção, o transtorno era geral. Para ter ideia, quando a Intendência Municipal interveio, houve alteração do itinerário dos bondes, em especial dos que passavam pela Paes de Carvalho, pois havia “muitas semanas que o público sofria o transtorno da alteração do serviço de bondes que descem pela Paes de Carvalho”, sendo obrigatória a viagem pelo *boulevard* a quem queria chegar ao comércio e a adjacências. A “anormalidade” provocou queixas gerais. O motivo deu-se pelo conserto “de leito da Piedade e Paes de Carvalho mandado executar pela Intendência” (ESTADO DO PARÁ, 1930, p. 1).

O trecho retirado da matéria publicada no jornal *Estado do Pará* destacava ainda: “Anteontem, porém, a reduzida turma de trabalhadores empregados naquele serviço” (ESTADO DO PARÁ, 1930, p. 1) finalizou a tarefa e, imediatamente, os bondes Cremação e Avenida Cypriano Santos passaram a transitar por ali, e houve satisfação, pois as

linhas de bondes que passavam pelo trecho eram consideradas rápidas para se chegar ao comércio. Fica evidente a crítica ao número de operários utilizados pela Intendência para a condução dos serviços, demonstrando que parte da demora da obra foi ocasionada pelo pequeno grupo de trabalhadores empregado pela administração municipal para a execução de um serviço essencial aos transportes de Belém.

Quanto a outro acidente envolvendo o serviço de bondes, J. Castro escreveu, em 27 de outubro de 1928, sobre o acidente sofrido por volta das três e meia da tarde, fazendo com que aprendesse uma “magnífica lição”, a qual lhe foi ensinada pelos bondes da Pará *Electric*, pois ficou “sabendo que a gente não deve fiar em parafusos de quem quer que seja, pois, frouxos, podem causar danos irreparáveis”. Ao confiar nos parafusos dos balaústres de um bonde, J. Castro (1928) afirmou: “desabei-me com paus, parafusos e talvez outras coisas mais” para cima do passeio da Alfaiataria Pinto. Sofreu ferimentos no rosto, além de ter quebrado um dente e rompido as calças. Por fim, agradecia “a Deus por não ter sido maior o acidente”.

Vale ressaltar que, no texto publicado no *Estado do Pará*, J. Castro (1928) destacou que, com a ligeira notícia, não buscava fazer escândalo, nem pretendia qualquer indenização, “apesar de já me haver dito o Pingarilho que o terei de gastar mais de uma centena de mil réis para substituir o dente partido”, enquanto o proprietário da alfaiataria também o havia informado de que um novo “par de calças custar-me-á cem mil réis”. Então, qual era o objetivo dessa notícia? Segundo o autor, prevenir os demais passageiros de que, quando tiverem de tomar os bondes da “poderosa e debochativa empresa façam com o máximo de cuidado”, pois todas as “grongas estão imprestabilíssimas e não há para quem apelar no sentido de obter os reparos necessários das mencionadas viaturas” (ESTADO DO PARÁ, 1928, p. 1).

Ficava evidente, nos noticiários quase diários, o assunto sobre o sistema de transportes de Belém. A menção costumeira dos diversos acidentes sofridos pela população ao utilizar o serviço da Pará *Electric* mostrava que os editores aproveitavam para justificar a situação de penúria vivida na capital do Pará. O gerente da empresa inglesa apenas “sorri, porque sabe que as autoridades estão a mercê de suas exigências” (ESTADO

DO PARÁ, 1928, p. 1). Diante da afirmativa de J. Castro (1928), percebia-se a maneira como a empresa que administrava os bondes na cidade contava com a falta de fiscalização do poder público. Destacava que as áreas mais atingidas pela ausência do poder público eram as periferias da cidade.

Além dos problemas já citados, outro momento crucial para a cidade residia no precário sistema de abastecimento de água. Na figura 11, a imagem representativa do Zé observa o desespero da maioria da população em busca de água; em meio à chuva, isso mostrava-se um tanto quanto engraçado. A representação é interessante, pois mostra a única torneira presente na imagem, de onde é possível ver apenas gotas de água, demonstrando, com isso, que o problema marcava a cidade ao longo do ano. Por essa razão, em meio à chuva, havia uma busca desenfreada da população para armazenar água. Molhado e com baldes, o povo está nas bicas das casas, assegurando o produto raro nas residências dos belenenses. Nesse caso, mesmo as chuvas que provocavam alagamentos também serviam para o abastecimento. O estado não dava conta de atender às necessidades urbanas da cidade marcada por uma “frágil modernidade”.

Por um lado, a chuva proporcionava/proporciona, a Belém do Pará, uma característica ímpar, pois os intensos invernos são capazes de alagar a cidade ao mesmo tempo em que a população não altera a sua rotina, na medida em que há uma espécie de domínio do meio pelo homem, representando uma adaptação das relações entre o homem e a natureza, como o representado na figura 91. Nela, apesar do alagamento do centro comercial, as atividades econômicas continuam a todo o vapor, inclusive com o recurso do uso da canoa como veículo de locomoção, em substituição aos demais. Outra saída para resolver a questão mostrava-se com o simples ato de levantar as calças até a altura do joelho e passar pelas áreas alagadas.

Com o título de “O prato do dia...”, Cotta mostrava a sua representação sobre a maneira como a população que frequentava a área do centro comercial buscava os produtos para compor o almoço e o jantar. O título é sugestivo, fazendo uma referência ao comércio. Pelo visto, a quantidade de água trazida pelas chuvas mostrava a sua intensidade e, além do intenso volume de chuva, a capital do Pará sofria com a influência das

marés, o que elevava o nível dos rios e dos canais da cidade. Na representação de Cotta, fica evidente o quanto o homem belenense se havia adaptado aos infortúnios naturais.



Figura 91. ESTADO DO PARÁ. O prato do dia... Belém, 1924

O período de intensas chuvas em Belém ocorre entre os meses de dezembro e março. Nesse sentido, as imagens fazem referências a esse contexto. Não à toa que a literatura também o faz. Dalcídio Jurandir (1960), em seu romance *Belém do Grão Pará*, chama a atenção para o mês de março, em especial para o aspecto relacionado ao alagamento provocado pelas marés. Tanto que

[...] Viva maré de março visitando o Mercado de Ferro, lojas e botequins, refletindo junto ao balcão os violões desencordados nas prateleiras. Os bondes, ao fazer a curva no trecho inundado, navegavam. As canoas no porto veleiro, em cima da enchente, ao nível da rua de velas içadas, pareciam prontas a velejar cidade adentro, amarrando os seus cabos nas torres do Carmo, da Sé, de Santo Alexandre e nas sumaumeiras do arraial de Nazaré. (JURANDIR, 1960, p. 36)

Essa passagem enfatiza o aspecto frágil da cidade em relação aos efeitos da natureza, seja pelas chuvas marcando sua presença na capital durante os primeiros meses do ano, no chamado “inverno amazônico”, seja pelas constantes enchentes provocadas pelas

marés. A situação comum demonstrava que a *urb* “moderna”, localizada na margem da baía do Guajará, não estava preparada para os eventos naturais responsáveis pelos transtornos provocados no seu cotidiano. Contudo, importa lembrar que a situação era comum, mas, com a fundação da cidade e sua expansão, ocorreu o domínio do meio pelo homem e, mesmo com as inundações, a cidade movimentava-se conforme a narrativa de Jurandir (1960).

Novamente observando a figura 91, afirma-se que a representação de Cotta, além de lançar críticas sobre a administração municipal, aponta para uma característica que marcava os aspectos considerados frágeis na cidade “moderna”. Mesmo diante da situação denunciada por Cotta, havia, por parte dos governantes, uma preocupação de construir o imaginário de uma Belém “moderna”, constituída de aspectos considerados “civilizados”, como a construção artificial de elementos que valorizasse a saúde dos seus habitantes. A exemplo, tem-se a urbanização das áreas centrais e, gradativamente, a intervenção nos espaços periféricos.

O controle da população e dos seus hábitos partia do pressuposto de que a administração pública controlava e civilizava a população da capital; por exemplo, o abastecimento de água fazia parte desse controle social. E, mesmo com a grande quantidade de água nos rios que cercam a capital do Pará, o problema mais comum residia na falta de investimentos no setor de abastecimento que atendessem às necessidades da população.

Contudo, em relação a essas necessidades, havia problemas muito mais sérios, que iam desde a falta de investimento, passando por uma concentração dos serviços nas áreas centrais da cidade. Cotta havia percebido essa problemática, tanto que realizou vários trabalhos com essa temática; no entanto, as imagens produzidas pelo caricaturista sobre o tema, embora lançassem críticas ao conjunto como um todo, mostravam a ineficiência dos serviços. E os governantes não conseguiram sanar essa situação, já que, na década de 1950, o problema da falta de água ocupava novamente as páginas dos periódicos, que destacavam que “continua a cidade praticamente sem água” (ESTADO DO PARÁ, 1950, p. 1).

Por conseguinte, o mais impressionante ficava por conta dos motivos alegados para

a triste situação, pois seria “a má lenha que estaria sendo fornecida às caldeiras do Utin-ga”. Segundo o periódico, o clamor contra a falta de água era grande em toda a cidade: “os nossos confrades da ‘Folha’ diariamente registram apelos nesse sentido, e a nós próprios outras tantas reclamações têm sido feitas, por escrito e pelo telefone”. Para piorar a situação, “ontem, ao que estamos informados, em alguns bairros a falta de água se agravou ainda mais” (ESTADO DO PARÁ, 1950, p. 1).

Embora o trecho faça referência a um problema dos anos 1950, esse era um elemento que se havia prolongado no tempo. Não à toa que, na figura 11, cujo título é “Seguro morreu de velho”, vê-se as pessoas amontoadas, com latas em bicas aparando a água da chuva. Há desespero na cena; todos buscam acumular água com o que é possível. Formam-se filas; o volume de água que desce das calhas é enorme; onde tem uma bica existe uma aglomeração. A cena ocorria em Belém, considerada “moderna”, mas que convivía com um precário sistema de abastecimento de água e que levava a população ao desespero de encarar o temporal na busca de assegurar a água para as atividades diárias.

Durante o governo de Sousa Castro, o abastecimento de água foi tido como uma das prioridades. Em fala dirigida à Assembleia do Pará, em 1921, no item sobre abasteci-mento de água, ficou evidente que se “Fossem outras as condições do Estado, seria de toda conveniência aplicar os saldos do seu rendimento em benefício próprio, tornando-o mais prestável a utilização pública” (PARÁ, 1921, p. 73). O serviço de abastecimento sofria com a falta de recursos e tornava-se deficiente. Nesse caso, a figura 11 demonstrou a preocupação do caricaturista quanto à dificuldade enfrentada pela população em conseguir água nas suas torneiras.

Já na fala do ano de 1922, o governador do Pará destacou a ampliação do serviço de abastecimento de água e que havia passado, em especial, a atender às áreas periféricas da cidade.

No ano de 1921 a rede de distribuição, em serviço executado pela Repartição, foi aumentada de 410 metros, com circunstância interessante de que esta ampliação do abastecimento de água se realizou em bairros afastados da cidade, habitadas principalmente pela população operária. (PARÁ, 1922, p. 51)

Segundo a fala do governador, a população operária receberia os avanços trazidos pela ampliação do serviço de abastecimento de água. Por isso, a administração estadual ressaltou que a distribuição de água era feita em toda a cidade, “embora as dificuldades financeiras” vivenciadas, somadas ao “alto preço do material estrangeiro”, tenham impedido a reforma e a ampliação do serviço. Por conseguinte, o executivo denunciava o desperdício da água, ao destacar que, “desde que haja negligência do consumidor”, mais de 3 milhões de litros eram “desperdiçados sem vantagem razoável do consumidor e com prejuízo do estado” (PARÁ, 1922, p. 51).

O problema do abastecimento de água fazia parte do cotidiano do belenense. Nesse sentido, os periódicos estampavam publicações interessantes, como a intitulada “A água”, no *Estado do Pará*:

Últimos dias de estio e inquietante mormaço, prenunciam, certamente, um verão rigoroso e fazem prever uma série de privações a que será obrigada a população de Belém, onde a falta de água potável foi sensível, durante todo o inverno.

Uma vez que não é possível qualquer providência no sentido de atender-se as reclamações do povo prejudicado, bem-estaria o governo em determinar a redução da importância que anda a cobrar mensalmente a cada consumidor... este passará a pagar uma taxa razoável pelo gasto da pressão hidráulica proveniente das torneiras. (ESTADO DO PARÁ, 1928, p. 1)

O período crítico levou à produção da matéria, a fim de demonstrar a preocupação com o abastecimento precário da cidade. Contudo, o estado não atendeu às reclamações do povo, demonstrando a falta de assistência por parte da administração com os seus cidadãos, haja vista que o governo continuava a cobrar pelo fornecimento e o valor era considerado elevado. Importante destacar que, durante o ano de 1928, o *Estado do Pará* preencheu suas páginas com referências ao precário serviço de águas de Belém. Criou a coluna intitulada “Água! Água! Água!”, em que eram expostos os posicionamentos dos editores e dos moradores por meio de cartas não identificadas, mas que, ao seu modo, demonstravam os problemas enfrentados nos arredores da cidade.

Uma carta assinada por “UM MORADOR” e publicada no periódico trouxe diversas críticas e, posteriormente, foi questionada. Em seu relato, afirmou que escreveu ao

jornal para ver seus questionamentos publicados. Fazia-o “quase sem esperanças” e, mesmo assim, recorria “mais uma vez, por intermédio do seu jornal” e em nome dos moradores de “toda a 9 de janeiro”, solicitando providências do diretor do Serviço de Águas, no sentido de “ver se nos livra da falta do precioso líquido”. A situação narrada mostrou desespero em relação à “luta de todos os dias a fim de arranjar a água suficiente para beber e para o asseio do corpo”. Interessante constatar que as torneiras “pingam uma miséria de água e isso mesmo em certas horas, pondo os moradores em aflitiva situação, causando verdadeira neurastenia” (ESTADO DO PARÁ, 1928, p. 1). A representação criada pela publicação da carta coadunava-se com as imagens de Cotta sobre a falta da água nas torneiras de Belém.

“UM MORADOR” concluiu que só podia ser uma espécie de vingança do diretor de Águas, porque, quanto mais surgiam reclamações, mais mantinha-se indiferente. A carta apresentava uma alternativa para o abastecimento: no caso, organizar uma “formidável caravana e ir ao Palácio em presença do sr. Governador do Estado” com o objetivo de que ele tomasse para si a “incumbência de chamar à ordem o seu auxiliar que tão mal está servindo a população” (ESTADO DO PARÁ, 1928, p. 1). Seria um ato no qual demonstraria o total desespero vivenciado nas ruas de Belém e que, constantemente, sofriam com o desabastecimento de água.

Em outro momento, a população do bairro da Cidade Velha reclamou da ligação feita por uma fábrica, que havia deixado o volume de água nas torneiras dos moradores escasso. Contudo, a maior parte das críticas eram direcionadas ao diretor do Serviço de Águas, que foi considerado responsável pelas atrocidades cometidas contra a população:

Água! Água!

Para publicar recebemos o seguinte:

“moradores da Cidade Velha reclamam ao diretor do Serviço de Águas contra a falta do precioso líquido naquele bairro. Os interessados declaram que ali sempre houve água com regular abundância, mas está veio a cessar ultimamente desde que uma fábrica existente à rua Dr. Malcher, próxima ao largo da Sé, fez ligação direta por meio de canos muito grossos, daquele estabelecimento para a rede geral. Ao que parece, tal ligação foi feita, com o consentimento do próprio diretor que não refletia ou não quis refletir que aquilo causaria prejuízo aos moradores do bairro. O que é

certo é que, atualmente, não há água na Cidade Velha, mas isto representa mais uma “benemerência”; dar de beber aos abastados que podem pagar a ligação à rede geral. Os demais morram à sede. (ESTADO DO PARÁ, 1928, p. 1)

Diante do quadro apresentado, o jornal mostrava, por intermédio das cartas dos moradores da Cidade Velha, que havia abundância de água naquele bairro; no entanto, por ação da fábrica localizada na “rua Dr. Malcher”, houve a escassez do produto, e o motivo para tal foi a instalação direta “por meio de tubos grossos”, o que, *a priori*, poderia ser considerada clandestina, contudo, contou com o “consentimento” do diretor do Serviço de Água da capital. Na opinião dos moradores, havia uma espécie de relação entre os “abastados” e a administração pública permitia esse tipo de situação, muito comum em Belém.

No entanto, “UM MORADOR” foi intitulado, em nota publicada pelo mesmo jornal, como um “adulador dos governos”, que, anonimamente, “veio a fala atribuir a falta d’água reinante na cidade às nossas fábricas”; para o morador, elas “sugavam todo o líquido existente nos encanamentos por meio de bombas poderosas”. O novo texto considerou que “hoje podemos assegurar que essa afirmativa é mentirosa”, porque havia, nos estabelecimentos industriais de Belém, a mesma carência de água “que nas casas particulares”. Por exemplo, para solucionar o problema, a Empresa Gráfica dispunha de três derivações e, mesmo assim, mandou “construir um poço, para suprir as suas necessidades” (ESTADO DO PARÁ, 1928, p. 1).

Por seu turno, a fábrica de beneficiamento de borracha Farah utilizava água de um poço que seus proprietários “mandaram abrir há muito tempo”. A Fábrica Palmeira, uma das mais acusadas de “sanguessuga do precioso líquido”, sentia de tal forma a ausência desse líquido que, “ao que nos informam, os seus proprietários resolveram canalizar para os seus tanques depósitos, toda a que cair do céu das chuvas abençoadas que de quando em vez molham a cidade” (ESTADO DO PARÁ, 1928, p. 1). Essa medida estava sendo implementada por outras fábricas instaladas na cidade, o que, por si, demonstra que o abastecimento de água era um dos grandes problemas que assolavam não apenas as residências particulares, como também as fábricas, além de causar prejuízo para as

atividades comerciais.

Diante das constantes reclamações de várias partes de Belém, o governo mantinha-se distante, já que não tomava providência com o intuito de amenizar a “angustiante situação”. Nesse caso, a falta de água na cidade, por exemplo, “ontem atingiu o máximo”, de modo que não houve bairro que pudesse contar com o “precioso líquido”. As queixas eram gerais; de todos os lados, as reclamações “choviam às dezenas”. A imprensa “não há dia que não traga em suas colunas” um eco dos apelos “angustiantes da população inteira a quem a falta d’água causa transtornos sem conta”. Nas crônicas, queixavam-se de que o governo não os ouvia. Para o homem das “benemerências de tarifa pouco importa que a água deserte das torneiras”. Lá no alto do “bestunte do s. exc. certamente há de ter aflorado esta ideia – o povo não precisa de água! Que morra de sede e de sujo e pague pontualmente o líquido que não gastou” (ESTADO DO PARÁ, 1928, p. 1).

As reclamações publicadas pelo periódico mostravam o quanto o problema era relevante. Porém, os mais afetados, como os moradores e as fábricas, passaram a rivalizar, acusando-se; em contrapartida, o governo continuava ocioso e não solucionava o problema. Tanto na literatura quanto nas narrativas visuais, as críticas à falta de atitude do governo eram uma constante, no entanto, a administração cobrava com pontualidade as tarifas relativas aos serviços não prestados.

Vale lembrar que os noticiários diários mostravam uma preocupação maior, na medida em que o verão se aproximava e “já se sente, extraordinariamente, a falta d’água em toda a cidade”. As reclamações gerais, contudo, ainda buscavam saber a quem apelar, pois a diretoria do Serviço agia rapidamente quando o “consumidor não pagava o que gastava, manda fechar-lhe a derivação”. O descaso era tamanho e as reclamações maiores ainda, o que comprovava a situação, pois

Anteontem, tivemos mais uma prova cabal para continuarmos a pedir água para a população de Belém.

O vapor “Itapagé”, da Costeira, levou 26 horas para ser abastecido com menos de 100 toneladas de água, o que valeu ouvirem-se comentários desabonadores à reparação do sr. Raymundo Vianna.

E dizer-se que o Pará é banhado por um dos maiores rios do mundo!... (ESTADO

Diante desse quadro, visualiza-se que o desabastecimento de água atingia a todos. Porém, como o sistema de canalização priorizava as áreas centrais da cidade, os mais prejudicados eram, principalmente, a população periférica de Belém, que tinha de enfrentar tantos outros problemas, como os alagamentos e a falta de transporte.

Cotta colocou, na ordem do dia, imagens representativas de Belém e de seus habitantes, confrontando os elementos característicos da natureza amazônica no cotidiano da cidade. Diante disso, o caricaturista conceituou o tema da arte ao mesmo tempo em que explicou a questão do ensino público na construção de elementos capazes de conduzir o povo em direção aos valores intelectuais e morais, sendo responsável pela formação intelectual, bem como por uma fortuna material.

Segundo Flávio de Carvalho (2014), o homem “vive no seu mundo, mas raramente se dá ao trabalho de examinar o mundo em que vive”. Esse exame constrói a sensibilidade humana, e isso só ocorre a partir dos “ossos do mundo organizados em coleção; só as coleções podem fornecer comparação e dialética e, conseqüentemente, sugestibilidade”. Nesse caminho, Cotta se deparou com uma cidade marcada pela sua coleção de ossos. Nesse caso, “é, portanto mais importante a um observador que os ossos do próprio observador” (CARVALHO, 2014, p. 52). Por isso, o pintor cametaense buscava entender a cidade que o acolheu, mostrando-a nas páginas de jornais e revistas, ao construir uma representação dos aspectos preponderantes dessa capital amazônica.

Cotta, ao inserir-se nesse cenário de transformação, teceu os fios da história. Mostrou, por isso, a preocupação denominada por Cláudio DeNipoti (1999) como “aventura de um aprendiz de tecelão”, na medida em que “os pedaços unem-se formando os fios”. O tecelão “começará com um achado singular, o primeiro grupo de pedaços de fio envelhecido” (DENIPOTI, 1999, p. 20). Ou seja, a construção de uma imagem representativa de Belém ganhou contornos pelo “lápiz endiabrado” de Cotta, que mostrou, em muitos momentos, a cidade visitada a partir do seu olhar questionador.

Ainda que o valor do passado não seja perceptível dentro da época, porque “não há ponto de vista, não há contraste, falta comparação, e sem contraste não pode haver

juízos”, podemos afirmar que o homem dentro do ambiente “tem visão muito limitada e enxerga um ou outro acontecimento a um tempo”; em contrapartida, quem está afastado “enxerga simultaneamente toda a vida de um mundo”. Como exemplo, tem-se o arqueólogo, que, ao examinar um determinado período, “tem a visibilidade do homem em voo”, sendo capaz de “julgar porque enxerga ao mesmo tempo um grande número de acontecimentos” (CARVALHO, 2014, p. 52).

Cotta colocou-se, em diversos momentos, contra as regras estabelecidas. Nas páginas das revistas, vários temas foram abordados. O seu lápis teve a missão de apresentar muitos acontecimentos da vida “normal” de uma grande cidade. Como exemplo disso, pode ser vista a questão da religião, como o Espiritismo<sup>81</sup>, no caso da imagem a seguir, em que a médium Anna Prado dialoga com os presentes e tenta impedir o embarque do “seu Coelho, no Uberaba”. Contudo, uma das figuras marcantes da sociedade paraense, o padre Dubois<sup>82</sup>, contrasta com a cena, ressaltando que seu Coelho não deveria embarcar, mas “avisar a polícia, o capitão do porto e o agente do *Loyd* das predileções dessa sibila”. E a nota do redator afirma que o conselho somente ocorreu após a notícia do sinistro. Portanto, Cotta inseria-se no contexto de Belém com suas imagens, tratando de temas comuns do cotidiano da cidade.

A imagem é relevante, na medida em que aborda um tema tão comum nos anos

---

81 - Para saber mais sobre o tema em Belém, ver EVANGELISTA, Sheila Izoete Mendes. *O arraial do espiritismo: a médium Anna Prado, positivistas, espíritas e católicos em Belém (1918-1923)*. 2012. 105 f. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

82 - “Florence Dubois nasceu no dia 12 de novembro de 1878 em Aix’ d’Aigillon, norte da França. Iniciou seus estudos no colégio dos Lassalistas de Bouges, e ingressou no seminário Menor do Barnabitas, aos 15 anos. Formou-se bacharel em Retórica na Sorbonne de Paris aos 19, e ordenou-se sacerdote aos 19, no dia 10 de março de 1902, em Bruxelas. Sua primeira visita ao Brasil aconteceu aos 25 anos. Em 1905 o religioso chega ao Pará, lugar em que desejava continuar o trabalho missionário no município de Gurupi, que faz divisa entre o Pará e o Maranhão. Na chegada, Padre Dubois conhece a aldeia dos índios Tembés do Alto-Guamá, Bragança e depois o Rio de Janeiro, onde realizou a fundação dos Barnabitas na então Capital Federal. Em outubro do mesmo ano, Padre Dubois se junta à comunidade de Nazaré. Belém se tornara o seu grande destino, escolhido para desenvolver suas atividades pastorais, interrompidas em 1915, período em que fora convocado para servir no *front*, como capelão e padoleiro (maqueiro) na Primeira Guerra Mundial (1914-1918), durante quatro anos.”

Religioso muito popular no estado, bispos de vários estados do país o convidavam para conferências, pregações e retiros. Vigários dos mais distantes lugares faziam questão de sua presença para presidir festas de santos e ouvir suas reflexões. Escreveu ativamente nos periódicos e semanários da época. Faleceu em Paris, em 11 de outubro de 1964. Informações disponíveis em: <http://mosqueirando.blogspot.com.br/2013/05/janelas-do-tempo-padre-dubois.html> Acesso em: 19 fev. 2018.

1920. A cena é marcada pela sombra do espírito incorporado à médium, alertando sobre o possível naufrágio. Os demais assistem ao momento; são pessoas bem vestidas, mostrando seu pertencimento ao grupo de intelectuais ou mesmo da elite paraense. A médium está de cabeça baixa sobre a mesa; os demais mostram certa surpresa com as narrativas. Há, ainda, um certo medo na cena, provocado pelo espírito localizado às costas de Anna Prado. Os dedos da mão esquerda, por exemplo, são diferentes, e o negro da representação carrega um simbolismo demoníaco. Não à toa que o comentário da cena fica por conta do padre Dubois, pois, como católico, não aceitava aquele tipo de representação. O texto que acompanha a imagem chama a médium de “vidente”, demonstrando, dessa forma, que a sua condição aproximava-se do charlatanismo. Vale ressaltar que o conjunto compositivo da cena coloca em evidência a ocorrência do evento à noite, dando ainda mais um ar pesado e curioso à imagem.



**Figura 92.** A SEMANA: revista ilustrada. Espiritanças.  
Belém, ano 4, n. 156, 2 abr. 1921

Acredita-se que, ao construir essa imagem, Cotta demonstrava a sua aproximação com o catolicismo. A representação questiona os argumentos propostos pela ideia de

uma religiosidade baseada no Espiritismo. Por essa razão, o caricaturista intitula a sua construção como “Espiritanças”, ou seja, um neologismo no qual a palavra não apresenta um sentido, a não ser pelas previsões, que somente seriam divulgadas depois do acontecimento dos eventos. Vale ressaltar que o conjunto caricatural produzido pelo artista cametaense apresenta uma sociedade em ebulição, marcada por diversas influências. Os campos de atuação demonstravam o quanto as suas imagens aproximavam-se dos diversos temas vividos no dia a dia da capital do Pará.





Considerações  
finais





Andrelino Cotta construiu sua narrativa visual a partir dos elementos comuns do cotidiano da cidade de Belém. Mostrou, com seu “lápiz endiabrado”, a intensa produção e a capacidade de representar os diversos problemas vividos na capital do Pará. Foi aceito no grupo de intelectuais proprietários de jornais e revistas e, nesses espaços, teve a possibilidade de apresentar a maneira como via a cidade que o recebeu. A participação na imprensa paraense foi possível a partir das relações de amizades, que, por sinal, tornaram-se necessárias para que os intelectuais tivessem espaço. Vale ressaltar que a não participação no “grupo dos novos” ocorreu, possivelmente, por escolha, na medida em que, segundo Figueiredo (2012, p. 46), o grupo foi considerado de “antipatriotas, derrotistas e desertores da causa brasileira”. Sendo assim, apesar de lançar severas críticas à administração municipal, Cotta demonstrava certo ar de patriotismo quando, por exemplo, escreveu os textos nos quais narrou a importância do ensino público e das artes, mas também com a produção de imagens caricaturais e pinturas que valorizavam os elementos regionais e nacionais.

O artista cametaense tocou em pontos importantes para as questões dos valores morais. Produziu temas relacionados à moda, colocou, na ordem do dia, a maneira e o comportamento social de Belém e deparou-se com novas regras estabelecidas pela legislação, como o combate aos jogos de azar. Cotta demonstrou, como contemporâneo, o receio trazido pelas novas necessidades estabelecidas pelo estado brasileiro e sua aplicação em nível estadual.

A intensa participação de Cotta na imprensa paraense demonstra que esse era um dos caminhos para adquirir importância no espaço social local, pois, somente assim, poderia participar dos salões de artísticos, bem como organizar as exposições de arte ou de caricaturas. Criou a condição necessária para organizar o seu ateliê, onde conseguiu comercializar seus produtos por meio das encomendas. Desse modo, as narrativas visuais de Cotta procuravam demonstrar os “espaços sociais”, na definição de Caroline Fernandes (2012, p. 74), a partir de modelos representativos, que são responsáveis por caracterizar as cidades ao mesmo tempo em que “fazem parte de experiências distintas dos grupos e indivíduos”.

Apesar da grande produção de temas e tipos, Cotta não saiu da cidade de Belém para realizar estudos relacionados às artes plásticas, embora os confrades de *A Semana* tenham afirmado que o caricaturista não se demoraria muito nas suas redações, pois havia a necessidade de buscar qualificação em outro estado brasileiro. Contudo, Belém foi o lugar no qual o cametaense encontrou os professores responsáveis por sua formação, como Clotilde Pereira. A primeira informação sobre Cotta vem na vila do Pinheiro, em 1919, na condição de professor, demonstrando o diferencial desse homem. No período em que esteve no Pinheiro, participou intensamente das atividades consideradas patrióticas.

Mostrou-se um homem de múltiplas facetas. Foi caricaturista, pintor, músico e compositor. No entanto, seus trabalhos foram considerados como de caráter regional por seus contemporâneos, talvez pela focalização de sua produção nas áreas periféricas da cidade. Produziu cenas comuns aos olhos da elite paraense, a exemplo das pinturas, nas quais apresentou temas como a venda de tacacá e açaí. Com a caricatura, construiu os tipos sociais que faziam parte da sua realidade e as produções chegavam com intensidade nas páginas dos magazines e periódicos.

As caricaturas de Cotta reproduziram os dilemas sociais vividos em Belém. Vários problemas foram apresentados, gerando confrontos em relação ao que era pensado pela elite local, esta procurando defender a ideia de uma cidade “moderna”; por isso, marginalizava boa parte da população, a exemplo das lavadeiras e dos vendedores de manga. Nesse caso, ao destacar o símbolo da repressão do governo – a guarda civil – mostrou sua interpretação sobre o controle dos valores culturais e sociais que marcavam a cidade, como no caso dos moleques, que, ao comerem as mangas no alto das mangueiras, jogavam as cascas nas calçadas. Esse hábito poderia ocasionar sérios acidentes aos transeuntes.

A maneira como construiu os seus objetos caricaturais, com o seu “lápiz endiabrado”, demonstra que, em diversos momentos, não cometeu abusos comuns para “a bizarria” da arte caricata. Com lápis e pena, “tantos belos trabalhos tem produzido, ilustrando as colunas dos jornais e revistas de Belém”. Foi considerado, pelos redatores de *A Semana*, o melhor caricaturista “que possuímos”. Cotta fez-se um nome “apreciado em

nosso meio, onde todos fazem justiça a **bizarria** de sua arte” (A SEMANA, 1924, grifo nosso). Nesse sentido, a maneira como o artista se impôs no meio artístico e no circuito dos veículos de comunicação proporcionou uma integração com políticos, personalidades, entre outros. Ao caricaturar esses homens, não se utilizou do exagero; construiu uma arte não ofensiva e que estava de acordo com o estabelecido nas redações de jornais e revistas da capital do Pará.

Portanto, a história de Cotta está cercada pela maneira como a arte caricatural foi sendo construída no Pará. Destacou-se como um dos grandes nomes dessa arte no início do século XX, buscou os espaços onde as relações de apadrinhamento imperavam e demonstrou, com sua arte, a capacidade de produzir temas e tipos que atraíam leitores visuais capazes de compreender os significados trazidos nas suas caricaturas. Nesse sentido, nas palavras de Georges Minois (2003), tem-se a “Polidez do desespero”, ou seja, para esse autor, o humor foi largamente difundido no século XX e serviu como um elemento importante para que o homem pudesse existir e sobreviver ao conjunto de catástrofes que marcou o século.

Diante do quadro vivido por Cotta, a construção de elementos que pudessem trazer ao público a possibilidade de riso mostrou o humor como um dos argumentos muito utilizados durante os anos 1920, na medida em que o riso construído a partir dos temas irônicos “é sempre calculado, intelectualizado, refletido” (MINOIS, 2003, p. 570). As imagens produzidas por Cotta, em especial aquelas relacionadas à questão da cidade, demonstravam o modo como zombavam dos detalhes em nome do conjunto. Buscavam confrontar a ideia de uma Belém “Moderna” diante da “frágil modernidade” apresentada pelos jornais e revistas de Belém. Nesse sentido, o caricaturista aproveitou a ocasião proporcionada pelos periódicos para confrontar o imaginário predominante na cidade. E, junto com as imagens, os textos ganharam ênfase nas páginas de jornais e revistas, que reproduziram a situação de precariedade vivida em Belém, além de servirem para justificar a maneira como Cotta observava a capital do Pará e a representava com seu “lápiz endiabrado.”





# Referências





BELÉM. Centur - Biblioteca Pública Arthur Viana. Seção de microfilmes/obras raras.

## **Revistas**

### **A Cigarra**

COSTA, Eneida. Pierrete Rose. *A Cigarra*, Belém, ano 3, v. 1, n. 1, p. 4, 31 jan. 1921.

VALE, Arnaldo. Que a CIGARRA cante sempre. *A Cigarra*, Belém, ano 3, v. 3, n. 1, p. 6, 31 jan. 1921.

### **A Semana: revista ilustrada**

A SEMANA: revista ilustrada. Maison Française. Belém, ano 2, n. 61, 24 maio 1919.

A SEMANA: revista ilustrada. Belém Moderna. Belém, ano 2, n. 88, 29 nov. 1919.

A SEMANA: revista ilustrada. Belém, ano 2, n. 92, 27 dez. 1919.

A SEMANA: revista ilustrada. A vida fútil. Belém, ano 2, n. 94, 17 jan. 1920.

A SEMANA: revista ilustrada. Ai! Meu tempo. Belém, ano 3, n. 126, 20 ago. 1920.

A SEMANA: revista ilustrada. A posse do novo governador. Belém, ano 4, n. 149, 5 fev. 1921.

A SEMANA: revista ilustrada. Espiritanças. Belém, ano 4, n. 156, 2 abr. 1921.

A SEMANA: revista ilustrada. Belém, ano 4, n. 158, 16 abr. 1921.

A SEMANA: revista ilustrada. Os nossos concertos. Belém, ano 4, n. 162, 14 maio 1921.

A SEMANA: revista ilustrada. A vida fútil. Belém, ano 4, n. 175, 13 ago. 1921.

A SEMANA: revista ilustrada. A vida fútil. Belém, ano 4, n. 176, 20 ago. 1921.

A SEMANA: revista ilustrada. [sem título]. Belém, ano 4, n. 178, 3 set. 1921.

A SEMANA: revista ilustrada. A vida fútil. Belém, ano 4, n. 181, 24 set. 1921.

A SEMANA: revista ilustrada. "Batutas Paraenses". Belém, ano 4, n. 186, 29 out. de 1921.

A SEMANA: revista ilustrada. Belém, ano 4, n. 191, 3 dez. 1921.

A SEMANA: revista ilustrada. Belém, ano 4, n. 194, 24 dez. 1921.

A SEMANA: revista ilustrada. Contos da Semana. Belém, ano 4, n. 195, 31 dez. 1921.

A SEMANA: revista ilustrada. Belém, ano 4, n. 197, 14 jan. 1922.

A SEMANA: revista ilustrada. Artes e artistas: Bela Yara. Belém, ano 5, n. 218, 17 jun.

1922.

A SEMANA: revista ilustrada. Os grandes bailes do Palace. Belém, ano 5, n. 251, 10 fev. 1923.

A SEMANA: revista ilustrada. Qual a mais bela mulher do Pará? Belém, ano 6, n. 264, 12 maio 1923.

A SEMANA: revista ilustrada. A festa d'a Semana em honra da beleza vitoriosa. Belém, ano 6, n. 282, 15 set. 1923.

A SEMANA: revista ilustrada. A mais bela. A festa da entrega. Belém, ano 6, n. 281, 8 set. 1923.

A SEMANA: revista ilustrada. A Rainha da Beleza paraense. Belém, ano 6, n. 282, 15 set. 1923.

A SEMANA: revista ilustrada. Fox-Trot. Belém, ano 6, n. 301, 26 jan. 1924.

A SEMANA: revista ilustrada. Capa. Belém, ano 6, n. 306, 1º mar. 1924.

A SEMANA: revista ilustrada. Gatafunhos. Belém, ano 6, n. 306, 1º mar. 1924.

A SEMANA: revista ilustrada. A vida fútil. Belém, ano 6, n. 310, 29 mar. 1924.

A SEMANA: revista ilustrada. Desfazendo uma injustiça. Belém, ano 6, n. 310, 29 mar. 1924.

A SEMANA: revista ilustrada. Belém Moderna. Belém, ano 7, n. 312, 12 abr. 1924.

A SEMANA: revista ilustrada. Os vestidos berrantes. A vida fútil. Belém, ano 7, n. 320, 7 maio 1924.

A SEMANA: revista ilustrada. Belém, ano 7, n. 316, 10 maio 1924.

A SEMANA: revista ilustrada. A vida fútil. Os vestidos berrantes. Belém, ano 7, n. 320, 7 jun. 1924.

A SEMANA: revista ilustrada. Belém, ano 7, n. 345, 29 nov. 1924.

A SEMANA: revista ilustrada. Belém, ano 7, n. 350, 3 jan. 1925.

A SEMANA: revista ilustrada. A nossa corporação da guarda civil. Belém, ano 7, n. 350, 3 jan. 1925.

A SEMANA: revista ilustrada. A posse do novo governador. Belém, ano 7, n. 355, 7 fev. 1925.

A SEMANA: revista ilustrada. Nos Bastidores da A SEMANA. Belém, ano 7, n. 362, 28 mar. 1925.

A SEMANA: revista ilustrada. Figuras e figurões. Belém, ano 8, n. 445, 15 jan. 1927.

A SEMANA: revista ilustrada. Sua majestade o turuna da cidade. Belém, ano 9, n. 488, 13 ago. 1927.

A SEMANA: revista ilustrada. Figurões, figuras e figurinhas. Belém, ano 10, n. 537, 18 ago. 1928.

A SEMANA: revista ilustrada. No baile de máscaras. Belém, ano 10, n. 562, 9 fev. 1929.

A SEMANA: revista ilustrada. Belém, ano 11, n. 604, 7 dez. 1929.

A SEMANA: revista ilustrada. Meditação. Belém, ano 11, n. 604, 7 dez. 1929.

A SEMANA: revista ilustrada. Tributo de Saudade. Belém, ano 12, n. 624, 3 maio 1930.

A SEMANA: revista ilustrada. Belém, ano 12, n. 638, 4 out. 1930.

A SEMANA: revista ilustrada. A *A Semana* artística. Belém, ano 13, n. 659, 23 mar. 1931.

A SEMANA: revista ilustrada. Um de casa que faz anos. Belém, ano 13, n. 690, 21 nov. 1931.

A SEMANA: revista ilustrada. Galanteria de Baile. Belém, ano 16, n. 822, 27 out. 1934.

COELHO NETO, Henrique Maximiano. Os Pais. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, ano 4, n. 191, 3 dez. 1921.

COSTA, Eneida. Da cidade majestosa. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, ano 8, n. 455, 15 jan. 1927.

COTTA, Andreilino. Considerações sobre artes decorativas: aplicação de nossa flora e fauna nos produtos industriais, II. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, ano 17, n. 847, 18 maio 1935.

COTTA, Andreilino. Considerações sobre artes decorativas: o valor do reino animal, IX. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, ano 17, n. 854, 6 jul. 1935.

DIABOLO, Fran. Artes e artistas. Antônio Nascimento. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, ano 2, n. 85, 8 nov. 1919.

FLORES, Jacques. Num sábado gordo. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, ano 10, n.

562, 9 fev. 1929.

JOAFNAS. Para o natal. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, ano 2, n. 92, 27 dez. 1919.

MAGDA, Maria de. A moda. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, ano 2, n. 61, 24 maio 1919.

MISS LOVE. “Batutas Paraenses”. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, ano 10, n. 186, 29 out. 1921.

MLLE. ENFADONHA. Venenos de Eva: telefonema indiscreta. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, ano 15, n. 750, 20 maio 1933.

MOREIRA, Rocha. Caras e Caretas. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, ano 4, n. 169, 2 jul. 1921.

MOREIRA, Rocha. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, ano 9, n. 488, 13 ago. 1927.

NASCIMENTO, João Afonso do. Epistola a uma moça bonita. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, ano 2, n. 57, 26 abr. 1924.

PROENÇA, Edgar. Quanto custa fazer a “A SEMANA”. *A Semana*: revista ilustrada. Edição de aniversário. Belém, ano 13, n. 659, 23 mar. 1931.

ROLLA, Jacques. Poetas Paraenses. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, ano 8, n. 455, 15 jan. 1927.

TURIBIO. Bolhas de Sabão. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, ano 6, n. 301, 26 jan. 1924.

VALLE, Arnaldo. JOAFNAS. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, ano 7, n. 325, 7 jun. 1924.

VASCONCELLOS, Dr. Tancredo. Belém. *A Semana*: revista Ilustrada. Belém, ano 20, n. 1005, 5 nov. 1938.

VIANNA, Martins. Vida Bohemia. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, ano 5, n. 224, 27 jul. 1922.

VIEIRA, Ernani. Exaltação. *A Semana*: revista ilustrada. Belém, ano 8, n. 455, 15 jan. 1927.

### **Belém Nova**

BELÉM NOVA. Capa da Revista. Belém, ano 2, n. 35, 9 maio 1925.

BELÉM NOVA. Capa da Revista. Belém, ano 4, n. 66, 19 fev. 1927.

BELÉM NOVA. Medidas de emergência. Belém, ano 4, n. 73, 30 ago. 1927.

BELÉM NOVA. Os frutos de uma covardia. Belém, ano 4, n. 73, 30 ago. 1927.

BELÉM NOVA. Um aviso. Belém, ano 4, n. 74, 30 ago. 1927.

### **Guajarina**

SOMBRA, Bráulio. O Elogio da Moda. *Guajarina*. Belém, ano 2, n. 20, 6 nov. 1920.

### **Periódicos**

#### **Folha do Norte**

BASTOS, Ormindá. O capim nas ruas de Belém. *Folha do Norte*. Belém, 27 jan. 1924, p. 1.

FOLHA DO NORTE. “A CIGARRA”. Belém, 19 jan. 1921, p. 1.

FOLHA DO NORTE. Dr. Sousa Castro. Belém, 27 jan. 1921, p. 1.

FOLHA DO NORTE. “A CIGARRA”. Belém, 31 jan. 1921, p. 1.

FOLHA DO NORTE. A Semana. Belém, 12 fev. 1921, p. 1.

FOLHA DO NORTE. “A CIGARRA”. Belém, 16 fev. 1921, p. 1.

FOLHA DO NORTE. “A CIGARRA”. Belém, 5 mar. 1921, p. 2.

FOLHA DO NORTE. Um certame de arte. Belém, 4 jul. 1921, p.1.

FOLHA DO NORTE. A Semana. Belém, 3 set. 1921, p. 1.

FOLHA DO NORTE. A Semana. Belém, 8 jul. 1922, p.1.

FOLHA DO NORTE. A Semana. Belém, 12 maio 1923, p. 1.

FOLHA DO NORTE. Guarda civil: a inauguração oficial. Belém, 2 jan. 1924, p. 2.

FOLHA DO NORTE. Belém, 6 jan. 1924, p. 1.

FOLHA DO NORTE. Na Polícia e nas ruas. Belém, 15 jan. 1924, p. 2.

FOLHA DO NORTE. Notas artísticas. Belém, 20 mar. 1924, p. 2.

FOLHA DO NORTE. Notas artísticas. O próximo “salon” paraense. Belém, 24 abr.

1924, p. 3.

FOLHA DO NORTE. Notas Mundanas. Batizados. Belém, 30 abr. 1924, p. 2.

MOREIRA, Rocha. Comentários A Guarda Civil. *Folha do Norte*. Belém, 13 de janeiro de 1924, p. 1.

### **Estado do Pará**

ESTADO DO PARÁ. Polícia Civil. Belém, 8 fev. 1920, p. 2.

ESTADO DO PARÁ. Belém, 21 fev. 1920, p. 2.

ESTADO DO PARÁ. Belém, 10 jun. 1920, p. 4.

ESTADO DO PARÁ. Belém, 15 set. 1920, p. 4.

ESTADO DO PARÁ. Várias notícias. Belém, 26 set. 1920, p. 5.

ESTADO DO PARÁ. Coisas da Pará Eletric... Belém, 26 jan. 1921, p. 1.

ESTADO DO PARÁ. Belém, 29 maio 1921, p. 2.

ESTADO DO PARÁ. Belém, 16 set. 1921, p. 2.

ESTADO DO PARÁ. “El terror” do litoral. Belém, 27 jan. 1924, p. 1.

ESTADO DO PARÁ. O voto livre. Belém, 17 fev. 1924, p. 1.

ESTADO DO PARÁ. Nótulas de arte. A exposição Euclides Fonseca encerra-se domingo. Belém, 3 abr. 1924, p. 3.

ESTADO DO PARÁ. Nótulas de arte. Belém, 6 abr. 1924, p. 1.

ESTADO DO PARÁ. O Seguro morreu de velho... Belém, 6 abr. 1924, p. 1.

ESTADO DO PARÁ. Salão Paraense de Belas Artes. Belém, 4 maio 1924, p. 1.

ESTADO DO PARÁ. A moda e o ba-ta-clan. Belém, 8 jun. 1924, p. 1.

ESTADO DO PARÁ. Belém, 1924.

ESTADO DO PARÁ. O prato do dia... Belém, 1924.

ESTADO DO PARÁ. Tucháuas de minha taba. Belém, 15 ago. 1926, p. 1.

ESTADO DO PARÁ. Um “cometa” que... passou! Belém, 1º set. 1927, p. 1.

ESTADO DO PARÁ. A água. Belém, 5 jun. 1928, p. 1.

ESTADO DO PARÁ. Água! Água! Água! Belém, 24 out. 1928, p. 1.

ESTADO DO PARÁ. Água! Água! Belém, 27 out. 1928, p. 1.

ESTADO DO PARÁ. Castro. J. Os bondes da Pará Elétrica. Belém, 27 out. 1928, p. 1.

ESTADO DO PARÁ. Água! Água! Belém, 28 out. 1928, p. 1.

ESTADO DO PARÁ. Água! Belém, 23 nov. 1928, p. 1.

ESTADO DO PARÁ. O serviço de bondes pela Paes de Carvalho. Belém, 1º out. 1930, p. 1.

ESTADO DO PARÁ. Belém, 12 mar. 1944, p. 5.

ESTADO DO PARÁ. Belém, 29 jan. 1949, p. 6.

ESTADO DO PARÁ. Belém, 26 fev. 1949, p. 4.

ESTADO DO PARÁ. Belém, 27 fev. 1949, p. 4.

ESTADO DO PARÁ. Código de Posturas Municipais. Belém, 21 abr. 1949, p. 6.

ESTADO DO PARÁ. A falta de água em Belém. Belém, 1º mar. 1950, p. 1.

#### **A Província do Pará**

A PROVÍNCIA DO PARÁ. “Guajarina”. Belém, 17 jul. 1920, p. 1.

A PROVÍNCIA DO PARÁ. “Guajarina”. Belém, 30 jul. 1920, p. 1.

A PROVÍNCIA DO PARÁ. Verdadeira maravilha: uma onça dentro da cidade. Belém, 1º jan. 1921, p. 1.

A PROVÍNCIA DO PARÁ. Reclamações do povo. Belém, 5 fev. 1924, p. 2.

A PROVÍNCIA DO PARÁ. Reclamações do povo. Belém, 15 fev. 1924, p. 2.

A PROVÍNCIA DO PARÁ. Bond Poraquê. Belém, 16 fev. 1924, p. 2.

A PROVÍNCIA DO PARÁ. Reclamações do povo. Belém, 16 fev. 1924, p. 2.

A PROVÍNCIA DO PARÁ. O caso do “Zé das Pretas”. Belém, 27 maio 1924, p. 1.

A PROVÍNCIA DO PARÁ. Ainda o “Zé das Pretas. Belém, 30 maio 1924, p. 1.

COHEN, J. B. A carestia de vida. *A Província do Pará*. Belém, 4 mar. 1924, p. 1.

MAROJA. R. Vaqueiro do Marajó. *A Província do Pará*. Belém, 14 abr. 1924, p. 1.

## **Hemeroteca digital (Biblioteca Nacional)**

### **São Luiz**

#### **O Imparcial**

O IMPARCIAL. Em torno da mensagem. São Luís, n. 252, 13 fev. 1927, p. 1.

O IMPARCIAL. O que vai pelo mundo. São Luís, n. 398, 9 jul. 1927, p. 9.

### **São Paulo**

#### **A Cigarra**

A CIGARRA. São evidentes: as grandes vantagens dos anúncios n'A Cigarra. São Paulo, 29 out. 1914, não paginado.

### **Rio de Janeiro**

#### **ABC**

ABC.: política, actualidades, questões sociais, letras e artes. Carne as feras. Rio de Janeiro - 1915-1934. Ano 1928, 00685. ed., 21 abr. 1928, p. 8.

ABRANCHES, Vicente. Dealbar de uma pátria. ABC.: política, actualidades, questões sociais, letras e artes. Rio de Janeiro - 1915-1934. Ano 1926, 00613. ed., 4 dez. 1926, p. 16.

#### **O Jornal**

O JORNAL. A caricatura nos domínios da ciência: enquanto os colegas falam o professor Fernando Magalhães faz caricaturas... Rio de Janeiro, 11 out. 1920, p. 3.

#### **O Malho**

O MALHO. O desagravo da justiça. Rio de Janeiro, ano 26, n. 1277, 5 mar. 1927, p. 43.

#### **O Paiz**

MACHADO, Julião. "A caricatura é uma arte séria". *O Paiz*. Rio de Janeiro, 20 jan. 1920, p. 3.

O PAIZ. As sucessões nos estados. Rio de Janeiro, 5 jan. 1920, p. 3.  
de 1920, p. 3.

### **A Noite ilustrada**

GUSMÃO, Clóvis. O tempo das serenatas. *A Noite Ilustrada*. Rio de Janeiro, 19 jul. 1946, p. 5. Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/120588/per120588\\_1946\\_EdicaoEspecial.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/120588/per120588_1946_EdicaoEspecial.pdf) Acesso em: 9 abr. 2018.

### **Bibliografia**

ABREU, C. (2000). Periodismo iconográfico (V). Dibujo satírico, dibujo humorístico, chiste gráfico y caricatura. *Revista Latina de Comunicación Social, [on-line]* 3(36). Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81933601> Acesso em: 3 abr. 2016.

AGOSTINI, Â. *As aventuras de Nhô-Quim & Zé Caipora*: os primeiros quadrinhos brasileiros 1869-1883. Pesquisa, organização e introdução por Arthos Eichler Cardoso. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

ALPERS, S. *O projeto de Rembrandt: o atelier e o mercado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ALVES, M. B. *Do Lyceo ao Foyer*: exposição de arte e gosto no Pará da virada do século XX. 2013. 190f. Dissertação (mestrado) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, 2013.

ANDRADE, M. *O turista aprendiz*. Brasília, DF: Iphan, 2015.

ANGOTTI-SALGUEIRO, H. A comédia urbana: de Robert Macaire à Lanterna Mágica. Representações e práticas comparáveis na imprensa ilustrada no século XIX - entre o romantismo e o realismo. *Teresa*, São Paulo, n. 12-13, p. 174-191, dez. 2013. ISSN 2447-8997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/99349/97810> Acesso em: 27 mar. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2013.99349>

ARRAES, R. M. L. *Paisagens de Belém*: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras, 1895-1909. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, 2006.

ARRUDA, E. S. *Porto de Belém do Pará*: origens, concessão e contemporaneidade. Dissertação (mestrado) - Mestrado em Planejamento Urbano e Regional, Universidade Fe-

deral do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

AUMONT, J. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

AVON, D. (dir.). *La caricature au risque des autorités politiques et religieuses*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.

BALABAN, M. *Poeta do lápis: sátira e política na trajetória de Ângelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

BARGIUEL, R. (ed.). *De la caricature à l'affiche: 1850-1918*. Paris: Les Arts Décoratifs, 2016.

BATES, H. W. *O naturalista no rio Amazonas*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1944, v. 1.

BAXANDALL, M. *Padrões de intenção: a explicação histórica nos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BELLUZZO, A. M. M. *Voltolino e as raízes do modernismo*. São Paulo: Marco Zero, 1992.

BORBA, F. S. *Dicionário Unesp do português contemporâneo*. Curitiba: Piá, 2011.

BOTELHO, J. B.; COSTA, H. L. Pajé: reconstrução e sobrevivência. *História, Ciências, Saúde – Mangueiras*. Rio de Janeiro, v. 13, n. 4, p. 927-56, out./dez. 2006.

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRAGANÇA, I. O. *De todo o coração*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

BRESCIANI, M. S. M. Oliveira Vianna entre interpretes do Brasil. Convergências e discordâncias. In: FERREIRA, A. C.; BEZERRA, H. G.; LUCA, T. R. *O historiador e seu tempo: encontros com a história*. São Paulo: Editora da Unesp, ANPUH, 2008.

BURKE, P. (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.

CAMPOS, H. *Contrastes (crônicas)*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores, 1945.

CAMPOS, H. *Notas de um diarista*. São Paulo: Opus, 1982.

CARNEIRO, E. D. F. *Belém entre filmes e fitas: a experiência do cinema, do cotidiano das salas às representações sociais nos anos de 1920*. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

- CARVALHO, F. *Os ossos do mundo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.
- CASTELNUOVO, E. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CASTRO, F. F. *A cidade Sebastiana: era da borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade*. Belém: Edições do Autor, 2010.
- CASTRO, R. N. *Sobre o brilhante efeito: história e narrativa visual na Amazônia em Antônio Parreiras (1905-1908)*. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.
- CHARTIER, R. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- CHRISTO, M. C. V. (2009). A pintura de história no Brasil do século XIX: Panorama introdutório. *Arbor*, 185 (740): 1147-1168 doi: 10.3989/arbor. 2009. 740n1082. p. 1160. Disponível em: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/386/387>
- CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- COELHO, A. W. *A ciência do governar: positivismo, evolucionismo e natureza em Lauro Sodré*. 2006. 116 f. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia Social da Amazônia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.
- COELHO, G. M. *No coração do povo: o monumento à república em Belém 1891-1897*. Belém: Paka-Tatu, 2002.
- COELHO, G. M. *Na Belém da belle époque da borracha (1890-1910)*. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero05/artigo08.php> Acesso em: 25 mar. 2018.
- COELHO, G. M. Na Belém da belle époque da borracha (1890-1910): dirigindo os olhares. *Escritos* (Fundação Casa de Rui Barbosa), v. 5, p. 141, 2011.
- COELHO, G. M. Lemos, *Montenegro e o mecenato: a economia política da imagem (1897-1910)*. Antônio Lemos: revisitando o mito (1913-2013). Belém: Editora Açai, 2014, v. 1, p. 15-25.
- COELHO, M. O. *Memórias literárias de Belém do Pará: o grupo dos novos, 1946-1952*.

Tese (doutorado) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003.

CORDEIRO, L. *O Estado do Pará: seu comércio e indústrias de 1719 a 1920*. Belém: Tavares Cardoso & Ca. 1920.

CORRÊA, Â. T. O. *História, cultura e música em Belém: décadas de 1920-1940*. Tese (doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

COSTA, A. M. D. A questão do popular na música da Amazônia paraense da primeira metade do século XX. *Rev. Inst. Estud. Bras.* São Paulo, n. 63, p. 86-102, abr. 2016. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0020-38742016000100086&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742016000100086&lng=en&nrm=iso) Acesso em: 9 abr. 2018. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i63p86-102>

CUNHA, F. L. *Caricaturas carnavalescas: carnaval e humor no Rio de Janeiro através da ótica das revistas ilustradas FON-FON! e Careta (1908-1921)*. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.

D'ALESSIO, M. M. Imprensa, História, Historiografia. Algumas observações. In: FERREIRA, A. C.; BEZERRA, H. G.; DE LUCA, T. R. (org.). *O historiador e seu tempo: encontros com a história*. São Paulo: Editora Unesp, ANPUH, 2008.

DARTON, R. *Censores em ação: como os estados influenciaram a literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DAOU, A. M. *A belle époque amazônica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DAVIES, C. Cartuns, caricaturas e piadas: roteiros e estereótipos. In: LUSTOSA, I. *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

DEL PRIORE, M. *Histórias da gente brasileira*. v. 3: República - Memórias (189-1950). Rio de Janeiro: LeYa, 2017.

DENIPOTI, C. *Páginas de prazer: a sexualidade através da leitura no início do século*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

DIAS, E. M. *A ilusão do Fausto: Manaus 1890-1920*. Manaus: Valer, 2007.

DUQUE-ESTRADA, O. *O Norte impressões de viagem*. Porto: Livraria Chardron, 1909.

EAGLETON, T. *A ideia de cultura*. São Paulo: Unesp, 2005.

EVANGELISTA, S. I. M. *O arraial do espiritismo: a médium Anna Prado, positivistas, espíritas e católicos em Belém (1918-1923)*. 2012. 105 f. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

FAORO, R. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Globo, 2012.

FARIAS, W. G. *A construção da República no Pará (1886-1897)*. Belém: Açai, 2016.

FAUSTO, B. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

FERNANDES, C. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Feio*. Belém: IAP, 2013.

FERREIRA, A. C. O historiador sem tempo. In: FERREIRA, A. C.; BEZERRA, H. G.; DE LUCA, T. R. *O historiador e seu tempo: encontros com a história*. São Paulo: Editora da Unesp, ANPUH, 2008.

FIGUEIREDO, A. M. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. Tese (doutorado) - Unicamp, São Paulo, 2001.

FIGUEIREDO, A. M. Arte, literatura e revolução: Bruno de Menezes, anarquista, 1913-1923. In: FONTES, E. J. O.; BEZERRA NETO, J. M. (org.). *Diálogos entre história, literatura & memória*. [Sobre as relações entre literatura, política e vanguarda em Bruno de Menezes] Belém: Paka-Tatu, 2007, p. 293-307.

FIGUEIREDO, A. M. Os novos e o centenário: arte, literatura e efeméride no Pará dos anos 20. *Revista de Estudos Amazônicos*. Belém, v. 3, n. 2, 2008, p. 165-183. Disponível em: <http://www.ufpa.br/pphist/estudosamazonicos/arquivos/artigos/7%20-%20III%20-%202%20-%202008%20-%20Aldrin%20Figueiredo.pdf> Acesso em: 7 dez. 2018.

FIGUEIREDO, A. M. Quimera Amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará 1890-1910. *Clio. Série História do Nordeste (UFPE)*, v. 28, p. 71-93, 2010.

FIGUEIREDO, A. M. Flamí-n<sup>o</sup>-assú na transversal do tempo: patrimônio histórico, cultura e identidade nacional na Amazônia. In: COELHO, W. N. B.; MAGALHÃES, A. T. (org.). *Educação para a diversidade: olhares sobre a educação para as relações étnico-raciais*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010, p. 266-276.

FIGUEIREDO, A. M. *Janelas do passado, espelho do presente: Belém do Pará, arte, ima-*

gem e história. Belém: Prefeitura Municipal de Belém/Fundação Cultural de Belém – Fumbel, 2011.

FIGUEIREDO, A. M. Vestir a história pintura, moda e identidade nacional na Amazônia, c. 1916-1923. *Histórica*. São Paulo, *on-line*, v. 53, p. 1-15, 2012.

FIGUEIREDO, A. M. *Os vândalos do apocalipse e outras histórias: arte e literatura no Pará dos anos 20*. Belém: IAP, 2012.

FIGUEIREDO, A. M. O museu como patrimônio, a república como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890-1940). Londrina. *Antíteses*, v. 7, n. 14, p. 20-42, jul./dez. 2014. Disponível em:<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/viewFile/20524/15661> Acesso em: 11 abr. 2015.

FIGUEIREDO, A. M. Efêmeros e vândalos: narrativa, cânone e herança modernista na Amazônia (1916-1929). In: FLORES, M. B. R.; PETERLE, P. (org.). *História e arte: herança, memória e patrimônio*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014, p. 303-333.

FIGUEIREDO, A. M. O dançarino da lua: a arte e o mundo de Bruno de Menezes nos anos 20. In: BASTOS, É. R.; PINTO, R. F. (org.). *Vozes da Amazônia III*. Manaus: Edua, 2016, v. 1, p. 237-271.

FONSECA, L. P. *Uma revolução gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1885-1898*. São Paulo: Blucher, 2016.

FURTADO, M. T. Dalcídio Jurandir: entre o histórico e o fictício em Belém do Grão-Pará. In: FONTES, E. J. O; BEZERRA NETO, J. M. (org.). *Diálogos entre história, literatura & memória*. Belém: Paka-Tatu, 2007.

GASKELL, I. História das imagens. In: BURKE, P. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992, p. 237-271.

GAWRYSZEWSKI, A. Conceito de caricatura: não tem graça nenhuma. In: *Revista Domínios da Imagem*, n. 2, maio 2008, Universidade Estadual de Londrina, 2008.

GINZBURG, C. *A micro história e outros ensaios*. Lisboa: Difel/Bertrand Brasil, 1991.

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

GINZBURG, C. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

- GOLDSTEIN, R. J. *Censorship of political caricature in nineteenth-century France*. Kent: Kent State University Press, 1989.
- GOMBRICH, E. *A história da arte*. São Paulo: LTC, 2000.
- HALL, S. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, Apicuri, 2016.
- HOBSBAWM, E. *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOBSBAWM, E.; RANGER, T. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- HANNOOSH, M. *Baudelaire and caricature: from the comic to an art of modernity*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1992.
- JURANDIR, D. *Belém do Grão Pará*. São Paulo: Livraria Martins, 1960.
- JURANDIR, D. *Passagem dos inocentes*. São Paulo: Martins, 1963.
- JURANDIR, D. *Marajó*. Belém: Cejup, 1992.
- LACERDA, F. G.; SARGES, M. N. De Herodes para Pilatos: violência e poder na Belém da virada do século XX. *Projeto História*, São Paulo, n. 38, p. 165-182, jun. 2009.
- LEAL, M. P. *Identidade e hibridismo em Dalcídio Jurandir: a formação identitária de Alfredo, em três casas e um rio*. Dissertação (mestrado) - Curso de Mestrado em Letras, Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.
- LE BOT, M. Arte/Design. *ARS*, São Paulo, *on-line*, 2008, v. 6, n. 11, p. 7-21. ISSN 1678-5320. p. 9. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202008000100001> Acesso em: 6 jul. 2015.
- LE GOFFE, J. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- LEITE, S. H. T. A. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1996.
- LIEBEL, V. Charges. In. LIEBEL, S. et al. *Possibilidades de pesquisa em História*. São Paulo: Contexto, 2017.
- LIMA, A. M. *Pelos trilhos dos bondes: cidade, modernidade e tensões sociais em Belém de 1869 a 1947*. Tese (doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sus-

tentável do Trópico Úmido, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

LIMA, H. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. 4 v.

LIMA, M. D. T. *A construção de sentido no gênero charge: o discurso humorístico da crítica social no Brasil nas eras FHC e Lula*. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Linguística, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, 2012.

LOBATO, J. *Notas de um repórter: a vida de um repórter – reportagens nos hotéis e padarias de Belém*. Belém: Typ. F Lopes, 1916.

LOBATO, M. *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1955.

KOSELLECK, R. História dos conceitos e história social. In: *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006.

MACENA, F. F. *Madames, mademoiselles, melindrosas: “feminino e modernidade na revista Fon-Fon (1907-1914)*. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Humanas, Universidade de Brasília, 2010.

MAGNO, L. *História da caricatura brasileira: os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2012.

MAIA, G. H. G. *Helena Nobre: uma musicista paraense da primeira metade do século XX*. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, 2011.

MAIA, M. A cidade de Belém do Grão-Pará de Dalcídio Jurandir. In: SARGES, M. N.; LACERDA, F. G. *Belém do Pará: história, cultura e cidade - para além dos 400 anos*. Belém: Açai, 2016.

MAIA, R. J. E. *A responsabilidade da imprensa*. São Luís, MA: Typografia da Civilização, 1881.

MAIDMENT, B. *Comedy, caricature and the social order, 1820-1850*. Manchester: Manchester University Press, 2013.

MANGUEL, A. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTINS, A. L. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República*. São Paulo (1890-1922). São Paulo: Edusp, 2008.

MARTINS, A. L. Da fantasia à história: folheando páginas revisteiras. *História*, São Paulo, 22 (1), p. 59-79, 2003.

MATTOS, C. V. O Rembrandt de Svetlana Alpers e a nova história da arte. Introdução à edição brasileira. In: ALPERS, S. *O projeto de Rembrandt: o atelier e o mercado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MAUAD, A. M. Emblemas do tempo: imagens sobre a passagem do século XIX para o XX na imprensa carioca. *Hist. cienc. saúde - Manguinhos [on-line]*. 1997, v. 4, n. 3, p. 533-554. ISSN 0104-5970. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59701997000300007> Acesso em: 7 jun. 2018.

MEIRA, M. A. *A Paisagem como espólio: Arthur Frazão e o grupo do Utinga (1940-1960)*. Tese (doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, 2018.

MELLO, M. T. C. *A república consentida: cultura democrática e científica no final do império*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

MELLO, M. T. C. A modernidade republicana. *Tempo*, Niterói, v. 13, n. 26, p. 15-31, 2009. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-77042009000100002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042009000100002&lng=en&nrm=iso) Acesso em: 12 dec. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-77042009000100002>

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MIRANDA, A. G.; ABREU JUNIOR, J. M. C. Razões do esquecimento: em busca dos vestígios do Sindicato Médico Paraense. *Rev Pan-Amaz Saude*, Ananindeua, v. 6, n. 2, p. 11-21, jun. 2015. Disponível em: [http://scielo.iec.gov.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2176-62232015000200002&lng=pt&nrm=iso](http://scielo.iec.gov.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-62232015000200002&lng=pt&nrm=iso) Acessos em: 16 ago. 2018.

MOCBEL, A. M. *Lembranças e esperanças*. Belém: Grão-Pará, 1996.

MORADIELLOS, E. *Las caras de Clío: una introducción a la historia*. Madri: Siglo XXI de España Editores, S. A, 2001.

MOTTA, R. P. S. *Jango e o golpe de 1964 na caricatura*. [Nova Biblioteca de Ciências Sociais] Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. il.

MOURA, D. A. *A República paraense em festa (1890-1911)*. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

MOURA, I. *Annuario de Belém em comemoração do seu tricentenário (1616-1916)*. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1915.

MOURA, R. L. História das Revistas Brasileiras – informação e entretenimento. *VIII Encontro Nacional de História da Mídia*. Unicentro, Guarapuava, PR, 28 a 30 de abril de 2011. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/80-encontro-2011-1/artigos/Historia%20das%20Revistas%20brasileiras%202013%20informacao%20e%20entretenimento.pdf/view> Acesso em: 17 maio. 2014.

MOURA JUNIOR, G. O. *A capa do século XX: um estudo sobre a estética e a linguagem visual da revista Belém Nova*. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

MOURÃO, S. C. *A Semana: periódico literário*. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Pará, Santarém, PA, 2006.

NAPOLITANO, M. *História do Brasil república: da queda da monarquia ao fim do Estado Novo*. São Paulo: Contexto, 2016.

NERI, G. *Caricature architettoniche satira e critica del progetto moderno*. Macerata: Quodlibet, 2015.

NERY, L. Nostalgia e novidade: estratégias do humor gráfico em Raul Pederneiras. In: LUSTOSA, I. (org.). *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 225-249.

NEVES, M. W. *O mundo binoquiano: narrativas, mulheres e modernidades em Belém do Pará*. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2010.

NOGUEIRA, C. A. Revista Careta (1908-1922): Símbolo da modernização da imprensa no século XX. *Miscelânea*, Assis, v. 8, jul./dez. 2010. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/v8/clara.pdf> Acesso em: 16 mar. 2012.

ODUMOSU, T. *Africans in English caricature 1769-1819: black jokes, white humour*. Londres: Harvey Miller Publishers, 2017.

PANTOJA, R. A. *Na guerra, só resta rir: o humor jornalístico e as representações do conflito mundial na imprensa de Belém do Pará (1942-1945)*. Monografia (graduação em História) - UFPA, Belém, 2015.

PARÁ. Mensagem apresentada ao congresso legislativo do estado em sessão solene de abertura da 1ª reunião de sua 11ª legislatura, a 7 de setembro de 1921, pelo governador do estado Antônio Emiliano de Sousa Castro. Belém: Oficinas gráficas do Instituto “Lauro Sodré”, 1921.

PARÁ. Mensagem apresentada ao congresso legislativo em 7 de setembro de 1922, pelo Dr. Antônio Emiliano de Sousa Castro, governador do estado Pará. Belém: Oficinas gráficas do Instituto “Lauro Sodré”, 1922.

PARÁ. Mensagem apresentada ao congresso legislativo em 7 de setembro de 1925, pelo Dr. Dionísio Ausier Bentes, governador do estado Pará. Belém, 1925.

PEREIRA, R. C. *Percepção visual da cidade: iconografia da natureza urbana de Belém (1808-1908)*. Tese (doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, 2015.

PESAVENTO, S. J. (org.). *Porto Alegre caricata: a imagem conta a história*. Porto Alegre: EU/Secretaria Municipal da Cultura, 1993.

PINTO MALAVER, M. L. ¿Dictadores! A discreción. Una mirada desde la caricatura de ‘Chapete’. *Hist. Caribe [on-line]*. 2014, v. 9, n. 25, p. 273-300. ISSN 0122-8803. Disponível em: [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0122-88032014000200010&lang=pt](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0122-88032014000200010&lang=pt) Acesso em: 10 jan. 2016.

POE, E. A. Excertos da marginaia. In: *Ficção completa, poesia & ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

QUEIROZ, J. F. S. *Por uma história da recepção da obra de Max Martins*. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, 2012.

QUELUZ, M. L. P. O humor gráfico no início do século XX em Curitiba. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, jan./mar. 2011.

RANCIÈRE, J. *Os nomes da história: ensaio de poética do saber*. São Paulo: Editora

Unesp, 2014.

REBELLO, I. S. *Lésbia: a inspiração romântica de Catulo*. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno12-16.html> Acesso em: 1º maio 2018.

REGO, C. M. *Theodoro Braga: historiador e artista*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1974.

RIANI, C. *Tá rindo de quê?* (Um mergulho nos salões de humor de Piracicaba). Piracicaba: Unimep, 2002.

RICCI, P. *As artes plásticas no estado do Pará*. Obra não publicada, disponível na Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

ROCQUE, C. *Grande enciclopédia da Amazônia*. Belém: Amazônia Editora LTDA, 1968. vv. 1, 2, 3, 4.

SALIBA, E. T. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SALLES, V. *Marxismo, Socialismo e os militantes excluídos*. Belém: Paka-Tatu, 2001.

SALLES, V. *Música e músicos do Pará: quatro séculos de música no Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

SANTAELLA, L. *Leitura de imagens*. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SANTOS, L. A. V. O riso como coisa séria: as caricaturas políticas de Honoré Daumier. *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História*. Florianópolis, SC, jul. 2015. Disponível em: [http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434389592\\_ARQUIVO\\_Orisocomocoisaseria-artigo.pdf](http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434389592_ARQUIVO_Orisocomocoisaseria-artigo.pdf) Acesso em: 12 maio. 2017.

SARGES, M. N. *Memórias do Velho Intendente*. Belém, Paka-Tatu, 2002.

SARGES, M. N. *Belém: riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2010.

SCHMACHTENBERG, R. Código de Posturas e Regulamentos: vigiar, controlar e punir. In: IX Encontro Estadual de História. ANPUH, Porto Alegre, RS, 14 a 18 de julho de 2008. *Anais eletrônicos*. p. 1-13. Disponível em: [http://www.eeh2008.anpuh-rs.org.br/resources/content/anais/1209158027\\_ARQUIVO\\_CODIGOSDEPOSTURAS.pdf](http://www.eeh2008.anpuh-rs.org.br/resources/content/anais/1209158027_ARQUIVO_CODIGOSDEPOSTURAS.pdf) Acesso em: 20 mar. 2018.

SILVA, I. C. *Humor gráfico: o sorriso pensante e a formação do leitor*. Dissertação (mestrado) - UFRN/RN, Natal, 2008.

SILVA, R. J. Ângelo Agostini: crítica de arte, política e cultura no Brasil do Segundo Reinado. *RHAA*, Campinas, n. 6, p. 107-122, dez. 2006. ISSN 2179-2305. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%20%20-%20artigo%209.pdf> Acesso em: 27 mar. 2018.

SILVA, R. S. Entre caricaturas e trocadilhos: Raul Pederneiras e seu passeio pelas linguagens. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH*. São Paulo, jul. 2011. Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308237896\\_ARQUIVO\\_ENTRE\\_CARICATURAS\\_E\\_TROCADILHOS-ANPUH-2011\[1\].pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308237896_ARQUIVO_ENTRE_CARICATURAS_E_TROCADILHOS-ANPUH-2011[1].pdf) Acesso em: 20 fev. 2013.

SILVEIRA, M. C. *A batalha de papel: a guerra do Paraguai através da caricatura*. Porto Alegre: L&PM, 1996.

SOUZA, G. M. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STAROBINSKI, J. *As máscaras da civilização: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

STAROBINSKI, J. *Ação e reação: vida e aventuras de um casal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

TABORDA, M. O violão no Rio de Janeiro: um instrumento nacional. *Anais do XVII Congresso da ANPPOM*. São Paulo, 2007. Disponível em: [http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/etnomusicologia/etnom\\_MTaborda.pdf](http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_MTaborda.pdf) Acesso em: 9 abr. 2018.

TAVORA, A. *Pedro II através da caricatura*. Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A, 1975.

THOMAS, K. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TORAL, A. A. *Imagens em desordem: a iconografia da guerra do Paraguai*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

VELLOSO, M. P. A mulata, o papagaio e a francesa: o jogo dos estereótipos culturais. In: LUSTOSA, I. (org.). *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 365-387.

VENÂNCIO, G. M. Pintando o Brasil: artes plásticas e construção da identidade nacional (1816 – 1922). *Revista História em Reflexão*, v. 2, n. 4. Dourados, UFGD, jul./dez. 2008. Disponível em: <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/view/292> Acesso em: 14 set. 2011.

WAIZBORT, L. Apresentação. In: WALBURG, A. *Histórias de fantasmas para gente grande*: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WILLIAMS, R. *O campo e a cidade*: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.



O cenário político vivido na capital do Pará durante os anos 1920 demonstrou a intensa participação dos magazines na oposição e no apoio aos governantes. Contudo, aqueles que faziam oposição ao governo corriam o risco de serem perseguidos, eram ameaçados ou sofriam violência física. Talvez por isso, em vários momentos, o jovem caricaturista Andreilino Cotta não tenha assinado os seus trabalhos. Assim, a maior parte das imagens sem assinatura apresenta elementos gráficos próximos das imagens assinadas por Cotta. Outro ponto interessante reside na participação ativa de diversos artistas ocupando espaços nas redações dos periódicos, manifestando seu posicionamento crítico pelas letras, crônicas e imagens.

Os magazines mostraram-se extremamente atraentes para os jovens intelectuais, que, em muitas ocasiões, seguiam os caminhos traçados pelos mais velhos e passavam a ocupar postos importantes dentro dos semanários. Cotta, por exemplo, na década de 1930, chegou à condição de redator artístico, o que possibilitou uma atuação de maior alcance. Produziu imagens visando ao circuito comercial, com propagandas dos produtos que eram consumidos no mercado local. Mesmo assim, a sua presença nas redações dos jornais demonstrou a necessidade de ocupar posição firme no dia a dia local, nacional e internacional. O caricaturista cametaense tornou-se um dos principais nomes desse tipo de arte no jornal Estado do Pará e nas revistas A Semana e Belém Nova.