

**16a**  
edição

**Representações de poder e propaganda política nas exposições de arte do Pará do início do século XX**

Por Moema de Bacelar Alves

Email: moemabacellar@yahoo.com.br

Aluna de mestrado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense com apoio da CAPES/REUNI.

**Resumo:**

Em um período onde se tinha a afirmação não só de uma forma de governo, mas também de toda uma ideologia e novos padrões de gosto e consumo, o estabelecimento de novos espaços de ação se faz necessário. Este artigo se propõe, portanto, a tratar as exposições de arte que ocorreram em Belém na virada do século XIX para o XX como manifestações de ação política e representação de poder.

**Palavras-chave:** Exposições, Arte, Representação

**Abstract:**

In a period of statement of a new government order, but also a whole ideology and new patterns of taste and consumption, the establishment of different places for action is needed. Therefore, this article intent studying art exhibition in Belem during the turn of the nineteen to the twenty-century as a politic action and representation of power.

**Keywords:** Art exhibition, Art, Representation

**O Pará entre séculos**

Com a transferência da Corte portuguesa, em 1808, muitas mudanças começaram a ser implementadas no Brasil, tanto culturalmente, quanto no que se refere aos impactos do fim do monopólio comercial e suas repercussões políticas e econômicas. Sob essas novas condições, ocorreu uma renovação dos padrões de consumo no Brasil, “identificados com a cultura do luxo da Corte e o caráter aristocrático da organização social reforçada pela proximidade com a Coroa” [1]. Neste contexto, o século XIX marca também a mudança na forma de comercialização e consumo da arte.

No Pará, no entanto, esse processo foi sendo sentido mais lentamente até a abertura do rio Amazonas à navegação internacional em 1867, momento em que se intensificou o fluxo de trocas com os centros internacionais. Durante o processo de implantação da República, o Pará vivia um grande momento em sua economia, ocasionado pelo comércio da borracha. Elementos da cultura burguesa influenciavam a elite regional [2] e novas exigências estavam surgindo. Não só cresciam as pressões para que se civilizassem os costumes e a própria urbe, mas como também a necessidade de mostrar esse progresso além das fronteiras da cidade. A capital da borracha não poderia mais ser vista como um local inóspito. Sua imagem de cidade moderna e povo culto deveriam circular e atrair novos olhares. Paralelo a isso, os governos que promoviam esse “progresso” deveriam ser reconhecidos, deveriam deixar sua marca para que todos avaliassem positivamente seus atos.

Se na virada do século XIX para o XX temos os artistas reivindicando espaço e reconhecimento, temos também um governo que precisava da produção artística para criar suas representações de poder. E se o estado tinha que criar sua identidade, os artistas precisavam do estabelecimento de um mercado e viam nos governantes fortes investidores do comércio de obras de arte. Ao mesmo tempo, o intercâmbio cultural e as discussões de civilidade e modernidade faziam com que a elite local também buscasse se afirmar através da aquisição de obras de arte. Possuir obras de arte, nesse momento, significava fazer parte do progresso que se dava, além de ser uma delimitação de *status*. Os objetos – mobiliário e artigos decorativos – assumiam, assim, papel público, posto que significavam estilo ou gosto, elementos importantes no processo de civilização[3].

Naturalmente, não é a intenção aqui ignorar que havia produção artística local desde os tempos coloniais, bem como sabemos que as encomendas de prédios públicos nesse período eram também uma forma de identificação com um determinado governo, todavia a opção foi manter a discussão no contexto republicano, de afirmação dessa nova forma de administração e dos usos que fez do sistema de arte para tanto, tendo o Pará como estudo de caso.

No século XIX, a produção artística adquire novo discurso, baseado no debate sobre identidade regional, nacionalismo e história pátria. É quando se inventa “uma história brasileira” e, com isso, as artes plásticas contribuíram para a “formação dessa mitologia histórica brasileira”[4] e, uma vez implantado o sistema republicano, para a criação de sua memória e representação. A estratégia utilizada pelos republicanos era de construir uma imagem que fosse capaz de se contrapor e apagar a noção de um passado monárquico e atrasado, legitimando a consolidação de suas políticas voltadas para implementar a civilização nos moldes europeus. As artes plásticas detinham, então, um enorme poder. A representação da cidade, dos grandes fatos históricos e das personalidades políticas ajudavam a visualizar esse novo momento e a legitimá-lo.

Estudos recentes mostram que o incentivo e a divulgação do gosto pela arte, assim como a investida numa expansão do mercado de obras de arte no Pará, não foram pensados separadamente da procura por um lugar para a cidade dentro do mundo civilizado[5]. Esse plano, executado pelo poder público, não estava isolado de toda a dinâmica que movimentava a sociedade paraense na virada do século XIX para o XX. Não é à toa que tanto Antônio Lemos, intendente de Belém (1897-1911), quanto Augusto Montenegro, governador do Pará (1901-1909), encomendaram, cada um, uma grande tela histórica para dois importantes pintores brasileiros. Lemos contratou o paraense Theodoro Braga para pintar *A Fundação da Cidade de Belém*, enquanto Montenegro contratou o fluminense Antônio Parreiras, para pintar *A Conquista do Amazonas*. Temos, então, um estilo de mecenato, encarnado nesses dois chefes políticos de fins do século XIX. É nessa perspectiva que se fazem as primeiras aquisições e encomendas de obras de arte pelo poder público.

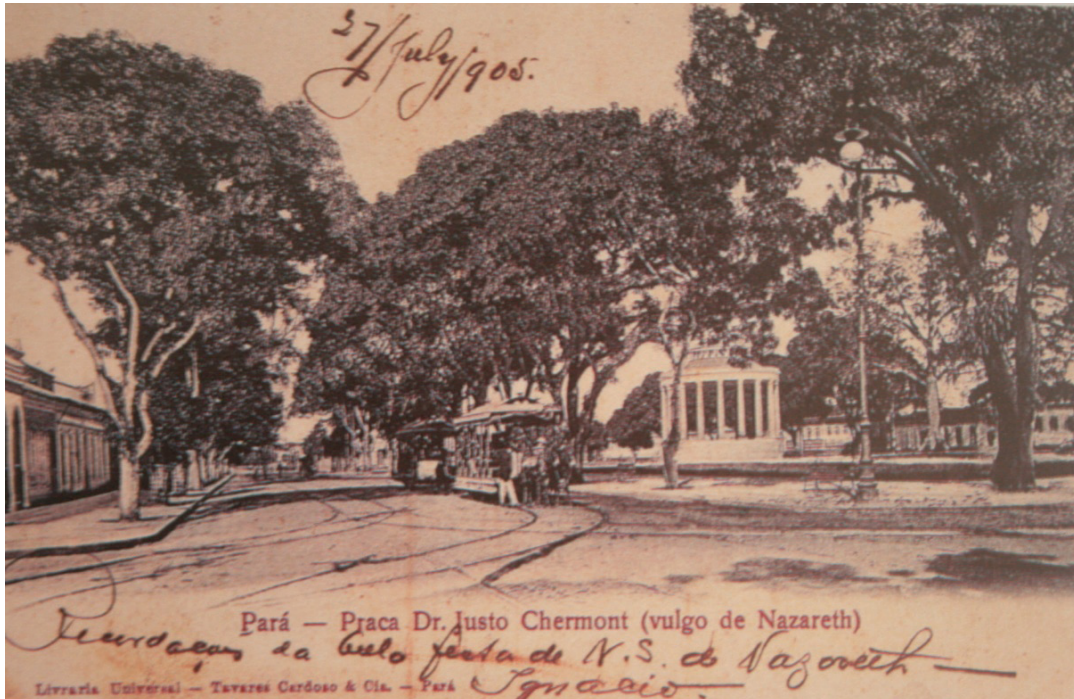
E a cidade retratada nas obras feitas sob esse tipo de encomenda divergia daquela retratada pelos viajantes, ou naturalistas, por exemplo. Enquanto as primeiras traziam a imagem de uma Belém desenvolvida, moderna e civilizada, as fotografias feitas sob o chamado discurso científico mostravam uma cidade em processo, mais um objeto de estudo que de apreciação.

No caso, essas fotografias diferem também daquelas tiradas para a produção de cartões postais e das imagens usadas nos relatórios de governo, utilizados como instrumento de propaganda da cidade e das ações dos governantes. Esses álbuns serviam para divulgar os diversos aspectos da cidade, naturalmente, de acordo com os interesses de quem o encomendava. Através deles se podiam evidenciar as melhorias promovidas por empresas (posto que alguns álbuns foram produzidos através de iniciativas de particulares) e governos[6].



Jacques Huber, Árvore Angelim na Travessa 22 de Junho (atual Rua Alcindo Cacela), 1896.

Fonte: CRISPINO, Luis Carlos Bassalo; BASTOS, Vera Burlamaqui; TOLEDO, Peter Mann. As origens do Museu Paraense Emilio Goeldi: aspectos históricos e iconográficos (1860-1921). Belém: Paka-tatu, 2007.



Cartão Postal da Praça Justo Chermont.

Fonte: Belém da Saudade: a memória de Belém no início do século em cartões-postais. Belém: Secult, 1998.



José Girard, Teatro da Paz – O Salão de Honra

Fonte: O Município de Belém – 1907. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1907

A primeira imagem, do suíço Jacques Huber[7], tem como foco uma árvore típica da região, o Angelim, de madeira muito resistente. Este ponto da cidade, nos anos de 1896, era afastado do centro, distante, portanto, da concentração das obras modernizadoras que se implementavam na cidade. Por essa fotografia vemos uma paisagem rural, com chão de terra e carro de tração animal.

Já na segunda imagem, um cartão postal, vemos em primeiro plano o calçamento de uma avenida com trilhos de bonde e os próprios bondes logo em seguida. Essa imagem, pelo menos enviada em julho de 1905, é de uma região da cidade mais próxima do local da primeira imagem do que do centro. O chamado Largo de Nazaré era onde se concentravam as rocinhas[8] e para onde Belém expandia já com ares de civilidade, sem as características da cidade colonial que predominava nos primeiros bairros.

Por fim, a terceira imagem, retirada do Relatório de 1907, nos traz o *foyer* do Teatro da Paz, espaço onde ocorriam as principais exposições de arte em Belém. Esse registro do local não traz pessoas, é apenas uma vista, mostrando sua luz, sua pompa, seus ornamentos. Portanto, a imagem de capitais como Belém e Manaus que deveria ser veiculada – e que de fato o era – fora dos limites das cidades era a da modernidade e da civilização, tudo de acordo com o capital que passou a circular na região a partir da intensificação do comércio gomífero.

### **Exposições e encomendas, um território político**

Para abordar as exposições como espaços políticos, podemos nos ater um pouco mais nas duas figuras públicas acima citadas: Antonio José de Lemos e Augusto Montenegro.

O intendente Antonio Lemos ficou conhecido, no Pará, por incentivar não só artistas, mas também instituições culturais e de arte. Foi ele um dos responsáveis pela criação da Pinacoteca Municipal de Belém através da aquisição de obras que se juntavam às que haviam sido compradas para o antigo Paço Municipal. Durante sua administração, várias exposições aconteceram devido ao seu convite, o que contribuiu para essa imagem de grande mecenas.

Por ocasião da exposição de Parreiras em 1905, que inaugurou o *foyer* do Teatro da Paz como espaço para mostras artísticas, o jornal *A Província do Pará*, reproduzindo uma notícia publicada n’*O Paiz*, traz a seguinte informação:

Confessamos que esperávamos o triunfo que em Belém vai obtendo Parreiras, Cidade adiantadíssima, centro intelectual de primeira grandeza, cuja hospitalidade nunca faltou aos que têm valor próprio, era certo que o artista seria ali recebido com paternal carinho. Com as suas credenciais de artista, entretanto, Parreiras teve para apresentar-se a população belenense a palavra de homem eminente, que ela idolatra pelas [pelos?] serviços que lhe vai prestando há dezenas de anos, já na imprensa, já na cura senatorial, já no alto posto de administração do município. Referimo-nos ao Senador Antônio Lemos, o benemérito intendente de Belém, o ilustre diretor de dois órgãos da imprensa, cada qual mais simpático - a *Província* e *O Jornal*.<sup>[9]</sup>

Bem, o “simpático” jornal que publicou a notícia também incentivava que Parreiras pintasse a cidade Belém, o que foi feito sob a encomenda “do benemérito intendente de Belém”. Foram oito telas a óleo reproduzindo os principais logradouros e monumentos da cidade: o Bosque Municipal, a Catedral da Sé; a Praça da República; a Calçada do Largo da Pólvora (hoje Praça da República); a Praça Batista Campos, e a Avenida São Jerônimo (hoje Avenida Governador José Malcher). Todos lugares identificados com administrações republicanas.

Até mesmo a tela da Catedral de Belém, que retrata um prédio colonial datado do século XVIII <sup>[10]</sup>, nos remete a ideia de uma cidade civilizada e bem cuidada. Se prestarmos atenção, por exemplo, ao redor e na frente da Igreja, vemos um calçamento geral de rua pavimentada, demonstrando sua limpeza e higienização, preocupação latente no período e muito frequente tanto nos relatórios da Intendência, quanto nos relatórios do Governo.



Antônio Parreiras. A Catedral de Belém, 1905

Óleo/tela 65,7 x 54,5cm

Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém (MABE)

Além disso, os lugares escolhidos também haviam sido fotografados, por vezes até do mesmo ângulo reproduzido pelos pincéis de Parreiras<sup>[11]</sup>. Fosse para ilustrar os relatórios ou fazer os cartões postais, o registro havia sido feito. A escolha em se mandar pintar esses pontos não era uma simples preferência pelos lugares, ou então uma forma de preservar a memória do local. Uma vez que a fotografia já estava sendo empregada no Pará desde

meados do século XIX e, neste momento, seu uso era mais corrente, a opção por retratar em telas esses pontos nos evidencia o papel que a arte desempenha enquanto afirmação de um discurso.

E, se Lemos adquiriu obras que representavam a cidade, o governador Augusto Montenegro encomendou uma grande obra que representasse um marco da história local. Eis o seu discurso:

Para a parede do fundo deste salão[12] encomendei ao consagrado pintor brasileiro Antonio Parreiras, uma grande tela de 8 metros sobre 4, denominada a Conquista do Amazonas. Este quadro representará o acto de Pero Teixeira [sic] tomando conta das terras da Amazonia para a corôa de Portugal. Estou certo de que o distinto artista nacional corresponderá á confiança que nelle depositei, e que o Pará, graças á minha iniciativa, possuirá a obra prima do nosso patricio. Para o gabinete de despacho do governador adquirir do mesmo pintor a – Morte de Virginia –. É meu pensamento, ir com vagar adornando essa peça com outros quadros de pintores brasileiros.[13]

Como vimos, os álbuns e os relatórios desempenhavam uma importante ferramenta na construção de uma imagem de cidade, significavam uma forma de divulgação, portanto, a encomenda dessas telas não deixavam de figurar em suas páginas.

Podemos extrair dessa fala, além da preocupação com a história pátria, a forma enfática como se vangloria do fato do Pará ter, enfim, sua grande tela histórica! As proporções da tela e o fato de escolher um pintor consagrado nacionalmente e o local nobre onde pretende instalá-la demonstram que desde a encomenda a obra estava legitimada. Vemos ainda o intuito em se fazer uma espécie de galeria de obras de artistas nacionais numa das salas mais importantes do prédio, o que nos revela a importância das obras de arte nesse contexto. Já a preferência por artistas brasileiros remonta à questão da valorização dos artistas nacionais já presente, por exemplo, no Teatro da Paz quando mandou colocar os bustos de Carlos Gomes, do maestro paraense Henrique Gurjão, de Gonçalves Dias e de José de Alencar.

As telas históricas funcionavam, nesse momento, como um mecanismo de divulgação dos ideais republicanos. As principais cidades do Brasil adotaram essa prática para reforçar esses ideais. As palavras não eram suficientes, o uso das imagens auxiliava o discurso, causava impacto, dava cor e forma, além de chegar àqueles que não sabiam ler e escrever.[14]



**ANTONIO PARREIRAS (1860-1937):** *Conquista do Amazonas*, 1907.  
Óleo sobre tela, 400 x 800 cm.  
Belém, Museu Histórico do Estado do Pará.

Buscando melhores condições de saúde e melhores condições materiais, a tela sobre a “Conquista” foi, em grande parte, realizada em Paris. Sua primeira inauguração se deu na capital, Rio de Janeiro, no salão da Associação dos Empregados no Comércio, em dezembro de 1907, na presença do então presidente Afonso Penna[15]. Com o quadro foram expostas mais sessenta e oito obras: oito quadros e sessenta estudos de temas e figuras representados na tela principal[16]. No mês seguinte a tela foi levada para sua inauguração em Belém. Em dezembro deste mesmo ano se inaugurava também a já citada tela histórica encomendada por Antônio Lemos a Theodoro Braga sobre a fundação de Belém e que deveria ornamentar a sede da Intendência Municipal.

Ao nos depararmos com a tela *Conquista do Amazonas*, vemos que a obra ressalta os sujeitos sociais que fizeram parte do processo de ocupação da Amazônia. Nela temos o europeu, o índio, o caboclo e a ausência do negro... A natureza é enfatizada pelas árvores frondosas e pelo rio. As embarcações, os religiosos, os desbravadores e os nativos estão harmoniosamente dispostos na obra. Inserida no contexto de criação de símbolos nacionais, capazes de identificar uma sociedade e uma forma de administração, a obra de Parreiras retrata uma cena onde quase todos os elementos que compõe a população amazônica e, em especial, a paraense, estão se relacionando com a natureza caracteristicamente local[17].

A criação desses símbolos cabia a esses governantes, que procuravam representar a modernidade, caracterizada pela forma de organização político-social que ia se apossando da realidade local. Para tanto, ambos, tanto o representante do governo, quanto da intendência, ornamentaram suas salas com as obras adquiridas ou encomendadas a partir das exposições, dando assim o seu reconhecimento e também elevando essas obras a um patamar de respeito. Esses prédios, após várias destinações, foram transformados em museus nas décadas de 1980 e 1990 e as obras que abrigavam – ao lado de outras compradas para os museus em si – passaram a constituir seus acervos.

Desde quando os palácios que hoje são museus foram ornamentados com obras de arte já havia um projeto claro destinado a elas, projeto este que contava não somente com a projeção de artistas e políticos, como também mantinha uma estreita relação com a formação de um referencial estético para a sociedade belenense. Os estímulos apareciam nos jornais da época, nos convites para as exposições, para os salões, ou para inaugurações de encomendas de obras como foi o caso da tela *Fundação da Cidade de Belém*, exibida em 17 de dezembro de 1908, dia do aniversário de Lemos[18].

Essa movimentação pode ser sentida também em Manaus, que passava pelo mesmo processo de enriquecimento e “aburguesamento” do gosto. Muitos artistas saíam de Belém e seguiam até Manaus para realizar novas exposições e receber novas encomendas. Foi o caso de Parreiras em 1905, e de Aurélio de Figueiredo em 1907. O pintor italiano Domenico de Angelis, por exemplo, realizou pinturas nos teatros das duas capitais em finais do XIX. Junto com o escultor Enrico Quattrini, também italiano, realizou a estátua de Frei Caetano Brandão, em Belém, e o monumento da Abertura dos Portos do Amazonas, na Praça de São Sebastião, em Manaus, entre 1899 e 1900[19].

A itinerância desses sujeitos, além de nos dizer sobre a preocupação dos políticos locais com a legitimação e realização de obras por artistas reconhecidos nacional e/ou internacionalmente, fala também do circuito das artes no Brasil e da necessidade dos artistas em abarcarem novos projetos, novos campos e novos mercados. Nesse sentido, as viagens e exposições se inserem num contexto político e econômico favorável ao que eles tinham para oferecer. O dinheiro estava circulando nessas capitais que tinham demanda de profissionais e necessidade de realizações, portanto, para muitos, esses destinos foram não só atrativo[s], mas ainda muito profícuos.

As imagens e sucessos das exposições eram veiculadas também fora de Belém por intermédio de notícias de jornais (como vimos anteriormente) e cartões postais. Foi o caso, por exemplo, das exposições de Carlos Custódio de Azevedo (1906) e a já citada de Antônio Parreiras.



Cartão Postal – Exposição de Carlos Custódio de Azevedo

Fonte: Belém da Saudade: a memória de Belém no início do século em cartões-postais. Belém: Secult, 1998.

O espaço das exposições funcionava também como verdadeiras vitrines para a sociedade paraense, um lugar aonde se ia para olhar e ser visto. E são seus frequentadores os principais destinatários das ações e discursos de um governo que buscava a civilidade dos costumes.

A imagem acima nos traz a elegância das senhoras que estão visitando a exposição, um cavalheiro ao canto e uma criança, dignos representantes da sociedade paraense. O local é o já nosso conhecido *foyer* do Teatro da Paz, ricamente ornamentado com os melhores materiais e todo o requinte necessário a um empreendimento daquele porte. É importante que se diga que o teatro, em 1905, acabava de ser reinaugurado de uma longa reforma, implementada pelo governo de Augusto Montenegro, que o encheu de luxo e “dignidade”[20]. Aliás, nesta exposição, figurou o retrato do intendente Antônio Lemos feito por Carlos Custódio[21].

Era essa a imagem que todos deveriam ter da cidade: luxo, modernidade e cultura. E quem estaria por trás? “Quem” era o responsável por tamanho progresso? E voltamos ao ponto de partida. Se a cidade se modernizava, crescia, urbanizava, a população deveria acompanhar e se refinar à altura daquela nova realidade, para isso, precisava educar seu gosto. E precisava também ser educada pelo gosto. O sistema de arte, então, dependia não só de um contexto econômico favorável, mas também das necessidades políticas em se fazer conhecer, em deixar sua marca, em educar o seu povo.

As exposições de arte, as encomendas de representação da cidade, o ir e vir de artistas, não podem, portanto, ser entendidos isoladamente, pois fizeram parte da reformulação da cidade, dos costumes e dos ideais iniciados em finais do século XIX. Não eram apenas os políticos que estavam interessados em se promover e ao seu governo, mas também os artistas, os colecionadores e toda uma sociedade frequentadora dos salões. As exposições desempenhavam, assim, espaços de propaganda e representação política, e isso não se dava somente pelo viés das encomendas de telas históricas e representação da cidade, mas sobretudo pelos contatos, intercâmbios e relações travadas a partir e nesse espaço.

E aqui finalizamos, deixando um trecho da crítica de Julia Lopes de Almeida, romancista e dramaturga do início do século XX, sobre a tão mencionada ida de Parreiras ao Pará. Uma fala que acreditamos ser bastante representativa dessa discussão:

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

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

- Porquê não vai ao Pará?

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

- Sabe?! Vou ao Pará.

Pois vai o Pará conhecer um dos nossos artistas de mais intensa expressão e o mais penetrante dos segredos de nossa natureza.

[22]

### **Considerações finais**

Vimos que a imagem da cidade de Belém, na virada do século XIX para o século XX, apresenta-se com características próprias da modernidade, condizente com a concepção de progresso em voga na época. Essas características foram produzidas intencionalmente, abalizadas em uma visão de cidade que permeou todo o trajeto de sua construção por meio de ações políticas. Construir uma cidade numa região tida como inóspita já evidenciava os efeitos da “civilização”. Era através das imagens, sejam elas fotografias ou telas, que circulavam nos meios de propaganda oficial, esses ideais e visões. Toda uma memória foi construída com base nessa forma de ver e entender a cidade.

E é interessante, contudo, ver a força com que essa autopromoção rendeu frutos principalmente à figura de Lemos. Ao conhecer o discurso das instituições municipais de Belém e de boa parte da população, percebemos que a dita “Era Lemos” é vista com certo saudosismo pelos que não viveram esse período, tamanha sua força política, tamanha sua representação ideológica. Ao mesmo tempo, se a figura de Augusto Montenegro não é tão popular quanto a de Lemos, ele não é menos importante, nem menos estudado.



No intento de reproduzir o discurso de civilidade e modernidade, os políticos e a elite tornaram-se ávidos consumidores de obras de artes, demonstrando, com isso, que tinham sensibilidade e cultura. Por meio dessas aquisições lhes eram conferidos um perfil culto, critério para que fossem incluídos nos grupos intelectuais da cidade[23].

A relação entre arte, mercado e um desejoso gosto burguês nos indica o início, no Pará, do processo pelo qual o artista passa a ser um profissional livre, ou seja, portador de uma mercadoria, e de certa forma, dependente do mercado. Para isso, os salões e exposições têm valor indispensável para a vida artística, pois lançam novos profissionais e obras, ampliando, assim, o circuito das artes. Ao mesmo tempo, criam associações, como vimos, as quais os promovem e funcionam como vitrine para uma sociedade. Vale dizer: toda uma ideologia e forma de governo que precisava se firmar. Desse modo, as Belas Artes vão cumprindo seu papel. O Pará se apresenta como um local civilizado e os meios intelectuais vão aburguesando seu gosto.

Porém, assim como a alta do comércio gomífero proporcionou esse quadro, a crise das exportações e a consequente estagnação econômica corroboraram para a redução dos investimentos estatais no âmbito das belas artes. Durante os anos que se seguiram às primeiras décadas do século XX, poucas obras foram compradas pelo setor público e a frequência das exposições caiu bastante. Somente por volta dos anos de 1940, tanto em Belém quanto em Manaus, é que os salões e as aquisições ganharam novo fôlego. E caímos, então, na era Vargas e suas formas de representação e propaganda. Mas esses serão outros tempos e outras conversas...

#### NOTAS:

- [1] KNAUSS, Paulo. O cavalete e a paleta: Arte e prática de colecionar no Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Ministério da cultura/ Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Rio de Janeiro, 2001. Vol. 33. pp. 24.
- [2] COELHO, Geraldo Mártires. Anteato da Belle Époque: imagens e imaginação de Paris na Amazônia de 1850. *Revista de Cultura do Pará*, Belém, v. 16, n. 2, pp.199-215, jul/dez de 2005. p.205.
- [3] MALTA, Marize. *O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Faperj/Mauad X, 2011. p. 17.
- [4] COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. (Série Livre Pensar, 17). p. 21.
- [5] FIGUEIREDO, Aldrin. *Quimera Amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910*. Disponível em: <http://www.ufpe.br/revistaclio>. Acesso em 25 de julho de 2011; SARGES, Maria de Nazaré. Memória iconográfica e mecenato durante a época áurea da borracha: o projeto artístico-civilizador de Antonio Lemos. In: E. Nodari; J. Pedro & Z. Iokoi (orgs), *História: fronteiras*. São Paulo: Humanitas; Anpuh, 1999, v.2, p.971.
- [6] PEREIRA, Rosa Cláudia Cerqueira. *Paisagens urbanas: fotografias e modernidades na cidade de Belém*. 2006. 190 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2006. Disponível em: <http://www.ufpa.br>. Acesso em: 02 fev. 2012. p. 95.
- [7] Jacques Huber trabalhou no Museu de História Natural e de Etnografia, posterior Museu Paraense Emilio Goeldi, entre 1895 e 1914, ano de sua morte. Era botânico e foi diretor da instituição a partir de 1907. Para maiores informações, ver: CUNHA, Osvaldo Rodrigues da. Jacques Huber (1867-1814). In: *Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi*. Ciências Humanas. Belém, v. 4, n. 3, 2009, pp. 489-502. Disponível em: <http://www.museu-goeldi.br>. Acesso em 18 de abril de 2012.
- [8] Casa avarandada construída no centro dos terrenos e com grande presença de plantas.
- [9] A Província do Pará, 23 de junho de 1905. Acervo do Museu Parreiras.
- [10] A esta altura a Catedral já havia passado por sua grande reforma, implementada por D. Macedo Costa, de 1884 a 1892. As intervenções ocorridas nesse período modificaram alguns elementos do interior da igreja, para citar: os retábulos do altar-mor e dos altares do cruzeiro foram retirados. No entanto, a fachada do templo não foi desfigurada.
- [11] Para maiores informações acerca das pinturas de Parreiras retratando Belém, ver: ARRAES, Rosa. *Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras 1895-1909*. 2006. 159 f. Dissertação (Mestrado) - UFPA, Belém, 2006.
- [12] Aqui se refere ao grande salão de honra do palácio, que à época passava por reformas. A grande reforma promovida por Montenegro foi a que ornamentou as salas do palácio da forma que nos ficaram conhecidas e modificou grande parte das características coloniais presentes no projeto do arquiteto bolonhês Antônio José Landi.
- [13] Mensagem dirigida em 07 de setembro de 1905 ao Congresso legislativo do Pará pelo Dr. Augusto Montenegro, Governador do Estado. p. 64. Disponível em: <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u2439/>. Acesso em: 10 de outubro de 2011.
- [14] Carvalho, José Murilo. *A formação das almas: o imaginário de república no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1990. pp.139-140.
- [15] LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Antônio Parreiras: pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981. pp. 51-52. O Paiz, 13 de dezembro de 1907. Acervo do Museu Parreiras.
- [16] A conquista do Amazonas. *O Fluminense*. 09 de dezembro de 1907. Acervo do Museu Parreiras.

- [17] CASTRO, Raimundo Nonato de. A idéia de nação na tela “A Conquista do Amazonas” de Antônio Parreiras. In: Anais do XXVI simpósio nacional da ANPUH - Associação Nacional de História. São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org>. Acesso em: 18 de dezembro de 2011.
- [18] Sobre a tela *Fundação da Cidade de Belém*, de Theodoro Braga, ver: 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, p. 31-87.
- [19] PÁSCOA, Luciane Viana Barros. O Panorama das artes plásticas em Manaus. *Revista Eletrônica Aboré Publicação da Escola Superior de Artes e Turismo* - Edição 03/2007. PP. 03-05. Disponível em: <http://www.revistas.uea.edu.br>. Acesso em: 27 de setembro de 2011.
- [20] Vimos que a primeira exposição a ser realizada nesse espaço foi a de Antônio Parreiras. Esta se deu em junho de 1905, apenas um após sua reinauguração.
- [21] O retrato, hoje, compõe a Galeria dos Prefeitos, do Museu de Arte de Belém.
- [22] Julia Lopes de Almeida em artigo intitulado “Antônio Parreiras”. *A Província do Pará*, 11 de junho de 1905. Acervo do Museu Parreiras.
- [23] Neste sentido trabalham FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Pretérito imperfeito: arte, mecenato, imprensa e censura em Belém do Pará, 1898-1908. In: KUSHNIR, Beatriz (Org.). *Maços na gaveta: reflexões sobre mídia*. Niterói: EDUFF, 2009. pp. 11-34; e SARGES, Maria de Nazaré. Op. Cit.