

## PINTURA HISTÓRICA, PAISAGENS E MEMÓRIAS NA CIDADE DE CAMETÁ, PARÁ

Valbeci Alves Cabral

Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, PA, Brasil  
[walbecy-alves22@hotmail.com](mailto:walbecy-alves22@hotmail.com)

Maria Goretti da Costa Tavares

Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, PA, Brasil  
[mariagg29@gmail.com](mailto:mariagg29@gmail.com)

### RESUMO

O presente trabalho enfatiza a importância da pintura histórica e documental de paisagem para a cidade de Cametá (PA), partindo da necessidade de se trabalhar práticas alternativas de educação, de promoção e de valorização patrimonial por meio de telas, elencando a história contida no patrimônio pictórico representado nos pintores e nos sujeitos que dele fizeram parte. Nessa perspectiva, tem-se como objetivo geral analisar a produção espacial da cidade de Cametá a partir da pintura histórica e documental de paisagem. A metodologia utilizada incluiu análises bibliográfica e documental, além de trabalho de campo referentes à pintura histórica e de paisagem e às formações territoriais da Amazônia e de Cametá, bem como a apreciação de telas, buscando revelar os desdobramentos da memória e da história de Cametá. Como resultado, verificou-se que as telas estão atreladas aos contextos da formação socioespacial local, representando os patrimônios material e imaterial da cidade, o que oportuniza à sociedade em geral conhecer sua historiografia, bem como compreender as transformações contemporâneas no espaço, possibilitando o trabalho com a Educação Patrimonial.

**Palavras-chave:** Pintura histórica. Produção do espaço. Geografia do patrimônio. Cametá.

### HISTORICAL PAINTING, LANDSCAPES AND MEMORIES IN THE CITY OF CAMETÁ, PARÁ

### ABSTRACT

This work emphasizes the importance of historical and documentary landscape painting for the city of Cametá (PA), based on the need to work on alternative practices for education, promotion, and valuing heritage through canvases, listing the history contained in the pictorial heritage represented by the painters and the subjects who were part of it. From this perspective, our general objective is to analyze the spatial production of the city of Cametá through historical and documentary landscape painting. The methodology used included bibliographical and documentary analysis, fieldwork, and the appreciation of canvases, focusing on historical and landscape painting and the territorial formations of the Amazon and Cametá, to reveal the development of Cametá's memory and history. As a result, we found that the paintings are linked to the contexts of local socio-spatial formation, representing material and immaterial heritages of the city, which provides an opportunity for society in general to get to know its historiography, as well as to understand the contemporary transformations in space, making it possible to work with Heritage Education.

**Keywords:** Historical painting. Production of space. Geography of Heritage. Cametá.

### INTRODUÇÃO

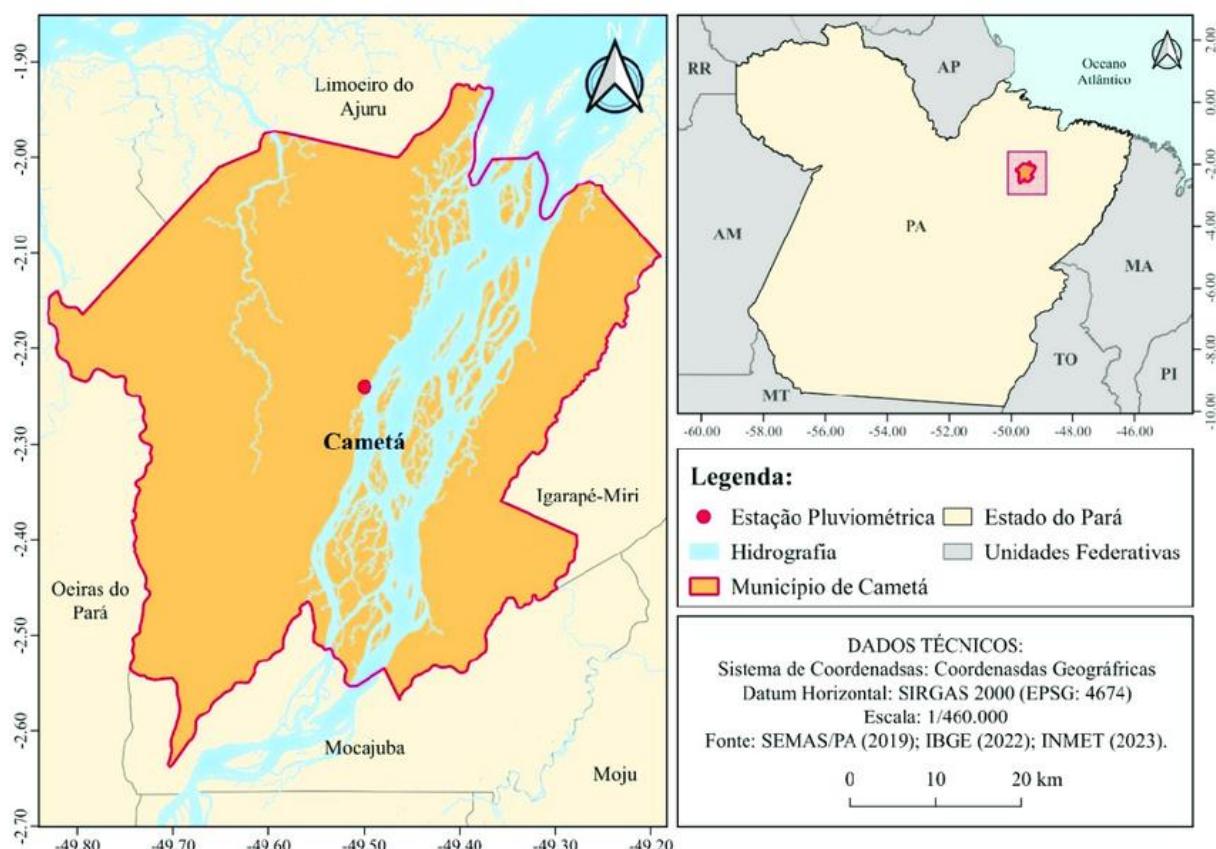
O patrimônio está intrinsecamente articulado às memórias histórico-geográficas do espaço e aos anseios da sociedade, que o constrói afetiva e efetivamente, com suas particularidades e singularidades. Dessa forma, este trabalho traz discussões sobre a pintura como documento histórico e sobre o seu potencial, aliado ao conceito de paisagem, para o desenvolvimento da Educação Patrimonial na Geografia.

A pintura, enquanto patrimônio, vem despertando o interesse de pesquisadores de diversas áreas nas cidades amazônicas. Nesses termos, uma abordagem geográfica ativa discussões sobre o processo de ressignificação da memória socioespacial, assumindo papel na preservação, na educação e na salvaguarda desses bens culturais, com vistas à construção do conhecimento.

Assim, o presente artigo tem como objetivo geral analisar a produção espacial da cidade de Cametá (Figura 1) a partir da pintura histórica e documental de paisagem, abordando a necessidade de metodologias de Educação Patrimonial relacionadas à Geografia, à História e ao patrimônio histórico-cultural. Tais análises foram realizadas por meio de leituras de pinturas de artistas que representaram a paisagem, o cotidiano e as pessoas da cidade de Cametá, procurando destacar aspectos políticos, econômicos, culturais e sociais que provocaram transformações no espaço urbano.

Figura 1 - Mapa de localização do município e da cidade de Cametá

O município de Cametá pertence à Mesorregião do Nordeste Paraense e à Microrregião de Cametá. A sede municipal tem as seguintes coordenadas geográficas: 02°14'32" de latitude sul e 49°29'52" de longitude a oeste de Greenwich. Limita-se ao norte com os municípios de Limoeiro do Ajurú e Igarapé-Miri; ao sul, com o município de Mocajuba; a leste, com o município de Igarapé-Miri; e a oeste, com o município de Oeiras do Pará (IBGE, 2022).



Fonte: Cruz *et al.* (2024).

Como desdobramento e objetivo específico, almeja-se instigar a população a compreender sua participação nos processos de produção do espaço amazônico a partir de uma periodização da cidade. Além disso, busca-se fazer com que as pessoas percebam que, nos espaços urbanos, ainda estão presentes paisagens resultantes de tempos pretéritos — especialmente do Período Pombalino (1750–1777) (Corrêa, 1987) e da Belle Époque (1890–1920) (Sarges, 2002) — e que se reconheçam nesse patrimônio, estendendo sua importância e despertando sentimentos de pertencimento. Por fim, aspira-se estimular práticas de Educação Patrimonial em escolas, universidades e instâncias de governo, bem como o fomento de políticas de preservação dos patrimônios em questão.

Cametá destacou-se pelas posições políticas e econômicas nos períodos Colonial e Imperial, por sua localização estratégica à margem esquerda do rio Tocantins, atuando inicialmente como território militar estratégico na defesa contra nações não portuguesas e, posteriormente, como entreposto comercial, em sua interseção no transporte flúvio-marítimo, possibilitando o acesso ao Centro-Oeste do Brasil nos fluxos das chamadas drogas do sertão e da borracha. Além disso, a cidade também se destacou nos cenários político e econômico como “Cidade dos Notáveis” e na revolução social conhecida como Cabanagem, após a Independência do Brasil, quando foi capital da província do Pará por quase um ano.

Considerando ações, sujeitos e processos da cidade de Cametá, registra-se um rico patrimônio cultural no município, que marca sua paisagem em épocas distintas e ainda está presente em seu espaço geográfico. Nesses termos, procura-se realçar a importância desse patrimônio por meio de artistas que, através da pintura de paisagens, representaram pessoas e aspectos da cidade. Essas pinturas retratam diversos momentos que podem ser explorados para compreender a formação histórico-geográfica de um lugar, além de desenvolver a Educação Patrimonial e a valorização da memória.

Em relação aos procedimentos metodológicos, optou-se por uma abordagem dialética (Sposito, 2004), procurando entender a conjuntura da realidade de uma cidade histórica da Amazônia por meio de telas, a partir de levantamentos bibliográfico e documental (Chizzotti, 2006; Marconi; Lakatos, 2010), buscando trazer para o centro da análise a pintura histórica e documental de paisagem, objetivando compreender a produção do espaço da cidade, com seus reflexos na paisagem e no patrimônio histórico-cultural.

Essas informações foram complementadas com uma pesquisa de campo e com levantamentos sociais globais e globalizantes, ainda que aplicados a uma fração do espaço ou de forma determinada da formação social, como fontes primárias (Kaiser, 2006). Por fim, realizaram-se conversas informais, por meio de entrevistas semiestruturadas, com professores de Arte de Belém e com o diretor do Museu Histórico de Cametá, com a finalidade de coletar dados e somá-los às demais informações, que contribuíram para compreender melhor os quadros e complementar o trabalho.

Além desta introdução, o artigo conta com mais duas seções. A primeira apresenta algumas considerações sobre a pintura como documento histórico e patrimonial e traz uma discussão sobre a abordagem geográfica da paisagem. Posteriormente, evidenciam-se as possibilidades e as potencialidades que a pintura possui como documento para o estudo da cidade de Cametá e de seus patrimônios, fomentando práticas voltadas à Educação Patrimonial e à valorização e promoção desse patrimônio por meio da Arte e da representação de paisagens.

## RESULTADOS E DISCUSSÃO

### *A pintura de paisagem como documento histórico, geográfico e patrimonial*

Atualmente, o patrimônio revela faces de diversos processos políticos, econômicos, culturais e sociais nas cidades, sendo permeado por um jogo de memória e esquecimento que tanto resulta no tombamento e no registro jurídico quanto no literal. Tais dinâmicas tornam necessárias reflexões acerca das mudanças e permanências na paisagem local. Ou seja, por meio de informações pictóricas, é possível evidenciar o que se perdeu e por que se perdeu, já que as pinturas são testemunhos e, muitas vezes, possuem valor histórico e documental (Riegl, 1984), configurando-se, portanto, como patrimônio cultural.

Nesse contexto, a pintura de paisagem, como documento formal e informal, constitui uma forma educativa de interação com a sociedade, instigando-a a participar e a refletir sobre as transformações na paisagem dos lugares e sobre a compreensão das sociabilidades que se deram no tempo e no espaço. Tal prática reforça uma consciência crítico-social e faz com que os sujeitos conheçam e entendam sua história e sua geografia.

As telas não podem ser tratadas de forma isolada e local, pois estão inseridas em contextos de colonialidade ocidental (no caso das enfocadas nesta pesquisa). Assim, devem suscitar reflexões do tipo: por quê, para quem e para quê preservar?

A pintura como documento histórico ganhou destaque na França, no século XVII, com a criação das primeiras academias de arte da Europa. Nesse contexto, foi fundada a Academia de Pintura e Escultura de Paris, em 1648, cujas relações eram estreitamente vinculadas aos poderes político e econômico da época, explorando temas históricos com doutrinas particulares e privilegiando uma elite que a patrocinava, ao representar feitos e fatos heróicos do século XVIII (Encyclopédia Itaú..., 2021).

A Revolução Francesa transformou a pintura em um mecanismo político do Estado francês, trazendo para as telas temas de exaltação ao nacionalismo do período, como se observa nas obras de Jacques-Louis

David, que representou acontecimentos da revolução, espetacularizando o contexto napoleônico. A arte também foi apropriada, durante o período revolucionário francês, como instrumento didático na educação escolar, atuando na coerção social — para o fortalecimento do poder político —, em instituições e culturas, determinando aspectos de civilidade e moralidade, na intenção de ensinar à sociedade como se portar (Silva, 2000).

No jogo entre memória e esquecimento, o passado, com seus processos e sua interferência no presente, consolidou o Romantismo empregado pelos pintores, em meio aos mitos da Revolução Francesa e do Período Napoleônico. As telas, geralmente de grandes dimensões, exploravam temas históricos e grandes batalhas e seus heróis, registrando coroações de figuras importantes do contexto, como reis e imperadores (Pereira, 2012).

No Brasil, a arte começou a ser pensada nos anos 1800, com Manuel José de Araújo Porto-Alegre, grande intelectual ligado a instituições de destaque no Império, como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) (Silva, 2000). No século XIX, a pintura histórica e documental obteve papel de destaque no plano político do período imperial, com Dom Pedro II, marcada por influências neoclássicas e românticas herdadas da Revolução Francesa, que passaram a ser exercitadas pelos pintores acadêmicos brasileiros.

Constituiu-se, então, o cenário a partir do qual o projeto de pintura histórica se desenvolveu, tendo como ponto de partida a vinda da Família Real, em 1808, que impôs a necessidade de o Brasil “civilizar-se”. Para isso, recorreu-se à Missão Artística Francesa (1816), cujo objetivo era edificar um sistema de Belas Artes no Brasil, isto é, “abrir nova era à arte brasileira”. A ideia era “aproveitar”, de imediato, as aptidões técnicas em benefício do país, implantando uma educação artística com caráter oficial (Figueiredo, 2012; Schlichta, 2006).

As telas produzidas na AIBA relacionavam-se diretamente com o Segundo Reinado, tendo a Família Real portuguesa como figura central, especialmente Dom Pedro II. Vários artistas retrataram o imperador, criando um repertório de imagens dotado de simbologias nacionais — começando pelo próprio Porto-Alegre, com destaque também para Pedro Américo (1843–1905) e Victor Meirelles (1832–1903), entre outros, associados diretamente ao gênero no país (Silva, 2000). A partir desse momento, a pintura histórica e documental tornou-se o gênero mais nobre das academias de arte, compondo uma estreita relação com a História tradicional e com o fortalecimento desta no país.

A Enciclopédia Itaú... (2021) coloca, nesse sentido:

A Pintura Histórica e Documental é uma forma de arte que pretende registrar algum acontecimento histórico de uma região ou país. É um gênero mais definido pelo assunto a ser retratado do que pelo estilo artístico. Muitas vezes exagerando suas glórias ou massacres, as pinturas históricas facilmente se tornam símbolos de uma geração e são usadas como iconografia para esses eventos do passado. O termo se aplica à pintura que representa fatos históricos, cenas mitológicas, literárias e da história religiosa. Se preocupa mais em retratar um momento específico da história narrada ao invés de se ater a um objeto específico. Em acepção mais estrita, refere-se ao registro pictórico de eventos da história política a exemplo de batalhas, cenas de guerra, personagens célebres, fatos e feitos de homens notáveis são descritos em telas de grandes dimensões. Realizadas, em geral, sob encomenda, as pinturas históricas evidenciam um tipo de produção plástica que compõe muitas figuras na mesma imagem e normalmente mostram algum tipo de ação. O desafio pictórico colocado por essas telas reside na experimentação simultânea de diferentes gêneros artísticos: das paisagens e naturezas-mortas (nos panos de fundo e elementos do cenário); dos retratos e cenas de gênero (ensaíados na caracterização dos personagens e ambientes). A realização de telas com grande número de elementos, por sua vez, incita os pintores a procurarem soluções inéditas em termos de composição (Enciclopédia Itaú..., 2021, p. 2).

Nessa perspectiva, observa-se que a pintura histórica e documental, em geral, não se presta a revelar a historiografia e a diversidade das descendências afro-brasileira, indígena e ribeirinha da Amazônia, mas remete a contextos históricos e sociais marcados por processos colonialistas. Isso se evidencia no título de “Cidade dos Notáveis”, atribuído a Cametá, que teve personagens retratados em diversas pinturas por sua importância política e econômica na região e no Brasil, em diferentes períodos. Tal constatação traz à tona a necessidade de refletir, por meio das telas, sobre as capacidades de transformação e ressignificação das práticas culturais, nas reafirmações de identidades e resistências às tentativas de apagamento cultural, bem como na consolidação da presença desses povos e de suas contribuições às diversidades culturais brasileira e de Cametá.

Segundo Souza (2022), há estratégias de invisibilização na paisagem, frutos de intervenções espaciais, que atuam na reformatação da categoria na realidade e, também, de agentes e práticas, que podem ser seletivas ou reforçadas, principalmente pela fotografia e pela pintura. A paisagem seria, nesse sentido, uma forma, uma aparência, um conteúdo por trás, que pode estar em consonância ou contradição com o que sugere, de acordo com uma ideologia, o que traz desconfiança, sendo conveniente interpretá-la, decodificá-la em forma, em conteúdo, em aparência e em essência.

É necessário assumir os conteúdos visual e representacional da paisagem, e lhes dar representatividade no espaço, ligando o concreto ao abstrato (Santos, 1988). Daí, pode-se pensar suas representações em fotografias e em pinturas, seus usos sociais e seus conceitos ideológicos de dados tempo e espaço e de determinadas condições de uma Geografia Cultural, na maioria das vezes desigual em cargas simbólicas, políticas e ideológicas, que primam pelas posições de uma elite econômico-intelectual nos momentos históricos e nos contextos do espaço geográfico.

A análise pictórica permite compreender a complexidade das interações entre espaço, cultura e identidade, através do patrimônio, na busca pelas valorizações de diversidades e de referências culturais. A pintura é necessária ao patrimônio, para sua divulgação e sua salvaguarda, dotada de carga simbólica, de significados e de valores, que enfatizam os regionalismos locais, as paisagens e os sujeitos nela inseridos.

A paisagem nunca reflete fielmente todos os aspectos de uma cultura; seus elementos são realizados por diversos atores e por variadas ações, que são coordenadas, em sua maioria, compondo um produto não planificado da atividade humana, cuja leitura, em seus diversos níveis, é possível apenas quando as lógicas do espaço geográfico não eliminam umas às outras (Claval, 2007).

Nesse caminho, a Arte, na sua interface com a Geografia, não está preocupada apenas com a estética das obras, mas busca englobar seus sentidos, seus símbolos, propondo uma reflexão sobre os valores histórico e documental na análise da paisagem apresentada. Os debates acerca da pintura como documento foram se ampliando, para acompanhar as mudanças sociais no tempo e no espaço; espaço que traz a Geografia e os seus conceitos, como o de paisagem, para dialogar com a sociedade, por meio de ações e de projetos de Educação Patrimonial e de valorizações do patrimônio e da memória.

Na Geografia, a paisagem pode ser compreendida como a visão abarcada pelo observador no espaço geográfico, como representações visual e pictórica, em um diálogo claro com as artes plásticas (Souza, 2022). Soma-se a isto uma combinação dinâmica, mas instável, composta de elementos físicos, biológicos e antrópicos, os quais reagem dialeticamente, uns sobre os outros, em constante evolução (Bertrand, 2007). A paisagem é fruto da relação sociedade-natureza, que provoca imersões culturais nas práticas cotidianas.

A Geografia também deve se preocupar com mudanças e com permanências no espaço, sob o aspecto visível da paisagem, revelando feitos de processos espaciais em uma perspectiva territorial, que busca discutir agentes e processos intervencionistas segregadores, que atuam na “limpeza da paisagem” e que elegem “práticas indesejáveis” e “agentes enfeadeiros”, os quais necessitam ser mais debatidos na pesquisa socioespacial, além disso é importante pensar a sensibilidade, a que somos socializados (Souza, 2022).

A pintura documental deve partir da leitura da paisagem, para promover um saber espacial crítico nos desenvolvimentos de competências e de habilidades, que possibilitem a autonomia social na compreensão e na resolução de problemas do tempo presente, criando chances de interpretação diversas sobre os espaços e sobre os lugares de uma cidade, ressignificando sua memória e fortalecendo identidades.

Assim, um olhar geográfico pode contribuir, pois alcança uma dimensão, que possibilita analisar com atenção diferentes temporalidades históricas, dado que muitas das telas, observadas como patrimônios neste trabalho, trazem memórias à tona. Uma das abordagens da Geografia do Patrimônio, proposta por Nigro (2010), traz questões essenciais, ligadas à identidade, à significação e à representação — e como campo de tensões sociais —, que se revelam no passado, possibilitando a compressão do presente.

Revelar paisagens, através da pintura documental e histórica, torna as telas bens culturais, partes do patrimônio cultural do Brasil, funcionando como facilitador para as formações de identidades e de cidadania. Reforçamos a ideia de que a pintura, como documento histórico e em sua conexão com a Geografia, tem um viés também pedagógico, podendo ser utilizada no processo de ensino-aprendizagem e criando e dinamizando metodologias, para intervir em realidades locais de forma participativa, propondo ações efetivas.

### ***A pintura histórica e documental na cidade de Cametá: revelando paisagens e processos***

Como mencionado, ao final do século XIX, a elite intelectual brasileira — e a paraense —, alimentada pelos *booms* econômicos do café e da borracha, via na arte da pintura, especialmente na de paisagens, um ideal de civilidade. O mercado de arte na Amazônia efervesceu, fruto do ciclo gomifero, período em que a região recebeu inúmeros artistas viajantes, atraídos pelo exotismo da floresta e da sociedade local.

Nesse contexto, destacam-se as viagens de naturalistas como Alexandre Rodrigues Ferreira, Bernhardt Wiegandt Lagsdorff, Hercules Florence e Ernest Volbher — este último, particularmente interessado no exotismo da sociedade humana, exerceu grande influência sobre o pintor paraense Theodoro Braga, autor de obras como *Ver-o-Peso!* (1910) e *A fundação da cidade de Belém*, encomendada por Antônio Lemos, então intendente da capital. Além de Theodoro Braga, Antônio Parreiras — que, embora não fosse paraense, viveu muitos anos em Belém — também deu notável contribuição à arte regional, sendo *A conquista do Amazonas* sua principal obra (Figueiredo, 2009).

Esses autores defendiam a ideia de um Estado-nação fundado na criação de identidades que fortalecessem o colonialismo europeu, abordando cenas com tons de espetáculo, difundidas principalmente nos períodos Colonial e Imperial, e exaltando feitos e fatos heróicos, com destaque para reis, imperadores e colonizadores. Os pintores oficiais da época desempenharam papel central na construção de uma identidade nacional (Castro, 2005). No caso da Amazônia, retrataram a conquista de Pedro Teixeira sobre o rio Amazonas, a influência da Igreja na região por meio das ordens religiosas e a presença indígena — geralmente em segundo plano —, evidenciando os conflitos ocorridos no processo de conquista.

Além disso, suas pinturas destacavam simbolismos da região amazônica, como o rio de águas barrentas, a confluência com o mar, o vento, o clima quente e úmido, as nuvens cumulonimbus, a flora e a fauna típicas — seringueiras, castanheiras, embaubeiras, anhingueiras, açaizeiras, onças, jacarés e pássaros —, compondo elementos marcantes da paisagem regional.

Nesse cenário, a pintura histórica de paisagem de Cametá é concebida como reflexo de uma divisão territorial do trabalho que vai do global ao local, na tentativa de transformar algumas cidades amazônicas em modelos de civilidade, trazendo a França para a Amazônia — com seus costumes e modos de pensar — e inspirando-se especialmente em Paris.

A pintura histórica assume, assim, caráter civilizador, nacionalista e de apropriação territorial, apoiando-se em mitos historiográficos — embora frequentemente problemáticos quanto ao uso das fontes — e forjando-se na composição tradicional, baseada tanto em documentos escritos quanto em estudos de campo nos locais onde se imaginava que os fatos haviam ocorrido (Salgueiro, 2002).

Dessa forma, compreender a Amazônia — e, em especial, Cametá — requer considerar o território, isto é, entender as relações de poder e como estas se refletem na pintura histórica e de paisagem da região. Porto-Gonçalves (2001) propõe pensar não em uma única Amazônia, mas em “Amazônias”, reconhecendo a pluralidade de expressões socioespaciais que sintetizam as especificidades locais, como a vida ribeirinha.

A produção do espaço cametaense ocorreu de forma singular, sob os pontos de vista político, econômico, social e cultural. A colonização do Vale do Tocantins iniciou-se no século XVII, por meio de estratégias militares e de domínio territorial implementadas pelas grandes expedições — as *Entradas* —, cujo objetivo era ocupar o território e buscar as chamadas “drogas do sertão”, destacando-se inicialmente o cacau em Cametá.

Nos primeiros anos da colonização, apenas ingleses, holandeses e franceses chegaram à região. Em 1613, o francês Daniel de La Touche, governador do Maranhão, desceu o rio e entrou pela foz do Amazonas, fincando a bandeira da França na aldeia dos índios Camutás, descendentes dos Tupinambá, que habitavam a região e deram nome ao local (Tamer, 1998).

Após a fundação de Belém, as estratégias coloniais foram direcionadas às áreas do rio Tocantins. Vencida a disputa com outras nações europeias, Portugal iniciou a colonização da região, fazendo de Cametá o ponto de partida — sendo a segunda localidade fundada no Pará (Tavares, 2008). A questão estratégica do domínio territorial manifestava-se nas construções de fortificações militares e de aldeamentos (vilas), que tinham também o papel missionário de “pacificar” indígenas e convertê-los, facilitando a dominação portuguesa (Barros, 2007).

Nesse contexto, destaca-se o frei Cristóvão de São José, responsável pela formação do primeiro núcleo cametaense, em 1620, o qual serviria de base para a Capitania de Feliciano Coelho, governador e capitão-general do Estado do Maranhão. Essa base resultaria, anos depois, na fundação da Vila Viçosa de Santa Cruz do Camutá, em 1635 (Tamer, 1998). A Capitania Privada de Feliciano Coelho de Carvalho tinha como

principal objetivo garantir a segurança de Belém, protegendo a entrada do rio Amazonas via Tocantins, em uma estratégia claramente geopolítica (Miranda, 2008).

Entre os eventos mais marcantes da história e da geografia políticas do Brasil ocorridos em Vila Viçosa de Santa Cruz do Camutá destaca-se a expedição de Pedro Teixeira, em 28 de outubro de 1637, organizada a partir de Cametá. A expedição, composta por cerca de 700 soldados e 1.500 indígenas distribuídos em mais de 50 grandes canoas, buscava conquistar para a Coroa Portuguesa as terras às margens do rio Amazonas (Tamer, 1998).

Entretanto, essa conquista implicou o genocídio de populações indígenas locais, sobretudo dos Camutás, uma vez que a maioria dos homens jovens foi recrutada para a expedição e poucos retornaram. A escolha desses povos não foi aleatória: os portugueses perceberam que Camarapins, Parissós, Pacajás e Camutás eram exímios construtores navais, habilidosos flecheiros e especialistas em batalhas fluviais (Peres, 1985).

A tela *A fundação da cidade de Belém* (Figura 2), do pintor paraense Theodoro Braga, de 1908, representa a chegada dos portugueses, em 1616, e o início da colonização da região, em dois momentos: no primeiro, eles, já em terra firme, atuam na construção do forte do Presépio; separando os dois momentos, apesar de narrar diversos períodos da historiografia da região, temos duas árvores típicas da Região Amazônica: a seringueira, e a castanheira — a segunda, representando a riqueza da Região Amazônica, pela borracha —, além diversos outros aspectos da flora e da fauna amazônicas, como uma anhanguera e um açaizeiro e uma onça. Entretanto, o destaque, já no segundo momento, e ao centro da tela, o bandeirante Pedro Teixeira, embaixo das árvores, vindo de Cametá, organizando os rumos da expedição, e a presença indígena, com as tribos que o acompanharam de Cametá na viagem, além das constantes tensões entre colonizadores e colonizados, em uma prévia do que aconteceria na expedição.

Figura 2 - Tela *A fundação da cidade de Belém*, Theodoro Braga, de 1908 (óleo sobre tela)



Fonte: Museu do Estado do Pará.

A tensão implícita na partida da expedição torna-se ainda mais evidente na tela *A conquista do Amazonas* (Figura 3), de Antônio Parreiras. A cena desenvolve-se em primeiro plano, destacando a grandiosidade da natureza em contraste com o homem — representada pelas grandes árvores amazônicas. Os personagens centrais, Pedro Teixeira e Castelo Branco, aparecem ao lado de membros da Igreja, em poses heroicas típicas da pintura histórica. Ao fundo, as embarcações da esquadra portuguesa sugerem poder e conquista. No canto inferior esquerdo, no entanto, percebe-se o sofrimento dos indígenas — em sua maioria, Camutás —, remetendo ao custo humano do processo.

Figura 3 - Tela *A conquista do Amazonas*, de Antônio Parreiras (óleo sobre tela).

Fonte: Museu do Estado do Pará.

Nesse conjunto, ao mesmo tempo que a expedição ratificou o domínio português a oeste do Tratado de Tordesilhas, promoveu o genocídio entre as populações indígenas da região dos Camutás, haja vista que a quase totalidade dos homens nativos jovens e adultos foi alistada na expedição e pouquíssimos retornaram à Cametá (Barros, 2007). Segundo os Anais do Arquivo Público do Pará (Pará, 1955), antes em 1631, uma expedição comandada por Raimundo Noronha, detentor de poderes de general de estado português, partiu de Cametá, em campanha contra os estrangeiros, que faziam incursões no vale amazônico. Com canoas guarnecididas, com flecheiros e com remeiro Camutás, a expedição desalojou os ingleses da região de Gurupá — e também resultou na morte de milhares de indígenas cametaenses.

Em 19 de junho de 1632, o capitão-mor Feliciano Coelho de Carvalho partiu de Cametá, em uma esquadra, com o objetivo de expulsar invasores estrangeiros, que buscavam se instalar na região que atualmente sedia Macapá e parte do rio Xingu, contando com 127 canoas, 247 praças de linha e 5.000 índios Camutás. Por tal serviço, a Coroa Portuguesa outorgou a Feliciano Coelho de Carvalho a Capitania de Camutás — menos da metade daqueles indígenas retornou da expedição.

Percebe-se que sempre há um tema vinculado ao Estado na pintura histórica, que é o patrocinador da obra, a qual tem o objetivo de educar para civilizar, por isto a constante presença de heróis nacionais, conexos a instituições de memórias, privilegiando os estilos Romântico e Neoclássico, predominante na pintura histórica de época. As telas se apegam a detalhes, presentes nos trajes, nos animais e nas fisionomias corpórea e sentimental das personagens, enquanto as cores exaltam as paisagens, sempre vultuosas, destacando o movimento de ação e enobrecendo a guerra, em detrimento dos horrores que ela provoca (Silva, 2000).

Após a expedição de Pedro Teixeira, em 1702, a Vila de Cametá é transferida para uma área conhecida como Merajuba, para dar condições portuárias adequadas à exportação do cacau, em vista do enriquecimento dos colonos. No ano de 1753, com a subida ao poder do primeiro ministro Sebastião Carvalho e Melo, a Coroa põe fim ao sistema de Capitanias Hereditárias, com o objetivo retomar o controle sobre todas as terras, que estavam sob as tutelas dos capitães-donatários e da Igreja, período que se destaca por intervenções territoriais, com fundações de vilas onde havia missões e aldeamentos, e urbanísticas, frutos dos banhos com o cacau, principalmente (Correa, 1987; Miranda, 2008).

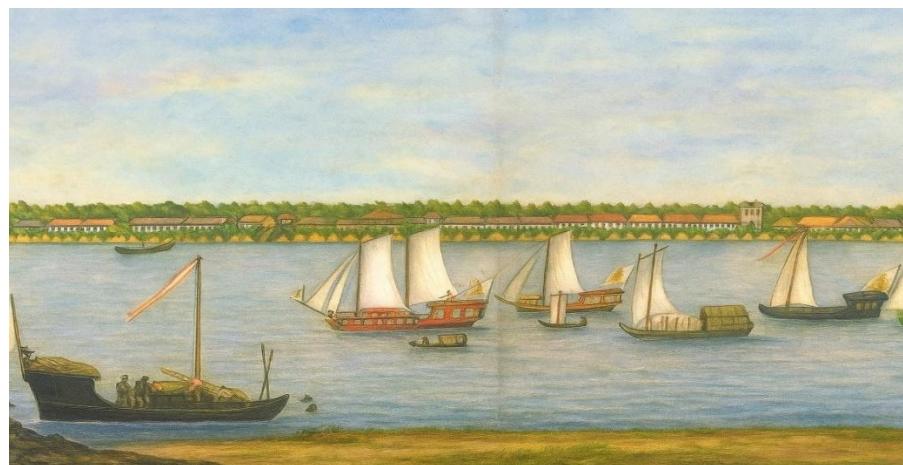
Assim, percebemos a importância de Cametá no contexto de controle do território amazônico, pela Coroa Portuguesa. A vila, localizada às margens do rio Tocantins, ocupou, no século XVIII, importante papel na consolidação da Amazônia como território luso, sendo a principal via de comunicação entre o Pará e o Mato Grosso, razão pela qual era rota frequente e importante de famosos viajantes naturalistas, que vinham pesquisar e conhecer a região no século XIX, como Alfred Russel Wallace (1823-1913), que contribuiu para o desenvolvimento da Teoria da Seleção Natural, de Darwin, vindo à região para conhecer os animais presentes na floresta brasileira em abril de 1848, visitando as cidades amazônicas de Belém e de Cametá — as borboletas e as aves da região estavam entre os principais interesses de Wallace e de Henry Bates, seu mentor e acompanhante de viagem (Pará, 1955).

O inglês Henry Bates fez um apaixonado e raro relato acerca da cidade, no qual destacou a vista do rio, as terras baixas e as plantas da região:

Em toda a imensa extensão, as águas verde-escuro, as ilhas rasas, cobertas de palmeiras. As águas, levadas pelo vento, praias arenosas, ruas compridas e paralelas ao rio, cortadas perpendicularmente por outras mais curtas. Algumas delas têm dois ou três pavimentos. A cidade conta com três igrejas dedicadas a São João, Mercês e a Senhora do Perpétuo Socorro respectivamente e com um pequeno teatro localizada num belo sobrado às margens do rio onde à época em que lá estive, uma companhia local encenava algumas peças ligeiras portuguesas com bastante talento e bom gosto [...] (Bates, 1979[1863], p. 69).

Além deles, também passaram pela cidade Robert Avé-Lallemant (1859), alemão, e o francês Henri Coudreau (1895-1897), que fizeram inúmeras citações da cidade; Coudreau chegou a se surpreender com o traçado das ruas e com as fachadas dos sobrados, que, segundo ele, remetiam ao que vira inúmeras vezes na Europa: “É a mais bela e aprazível cidade por essas bandas”. Referente a isto, no que se refere à pintura histórica, ainda em fins do século XVIII, Cametá é visitada pela célebre expedição filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira (1783-1792), da qual derivou a mais antiga imagem da fachada da então Vila de Cametá de que se tem conhecimento (Figura 4).

Figura 4 - Tela *Prospecto da vila de Cametá (PA)*, de José Joaquim, de 1784 (quarela)



Fonte: acervo da Biblioteca Nacional.

Como na tela de Antônio Parreiras, a paisagem leva o expectador a certo saudosismo: casas de barro, de pedra e de cal, ao fundo; presença da Igreja de São João Batista, demonstrando o poder católico na região, em meio ao predomínio das grandes árvores amazônicas — em especial, a castanheira, atrás das residências, delimitando sua representação no quadro; e o Sol, que ilumina as embarcações no rio Tocantins, com suas águas em verde-escuro acinzentadas, mostra-se grandioso. Outro elemento que ganha destaque na representação é o vento, que movimenta as árvores, as bandeiras e as velas das embarcações — visualizadas ao fundo da tela, as velas mostram o quanto os ventos foram fundamentais ao processo das Grandes Navegações.

Em todo caso, a natureza demonstrada na tela é colocada como dominada pelos europeus, que passaram a utilizá-la a seu favor, facilitando o seu deslocamento ao Novo Mundo.

Certo é que, ao final do século XVIII, começa a fase mais agitada da vida da então Vila Viçosa, pois os embates que marcaram o período anterior à independência contaminaram Cametá e todo o Grão-Pará e desencadearem um dos maiores movimentos populares de que se tem notícia no Brasil: a Cabanagem. Essa foi a revolta popular mais importante da Amazônia e está entre os mais significativos movimentos de contestação da política brasileira do Período Imperial.

O movimento cabano pode ser considerado a página mais importante da história da cidade. Nesse período, Cametá foi capital da província do Pará, enquanto Belém se encontrava sob o domínio Cabano. Tal episódio teve início em 1823, com a morte de 256 soldados, pela junta governativa da administração lusa, que continuava no poder, mesmo após a independência do Brasil. A chacina do Brigue Palhaço aterrorizou os

paraenses e, de Cametá, partiu um grito de revolta. Ao saber da ocorrência, a nova junta governativa da província mandou para Cametá, em 30 de outubro do mesmo ano, uma barca artilheira, com 30 soldados e com 40 marinheiros, com ordem de bombardear a Vila, provocando verdadeiro pânico e, mesmo, a evacuação da então Vila de Cametá, que se tornou cabana, fato que culminou na morte do presidente da província Bernardo Lobo de Souza, anos depois (Barbosa, 1999; Tamer, 1998).

Nesse contexto, destacaram-se personagens, que ficaram conhecidas como “notáveis cametaenses”, como Dom Romualdo Coelho, Dom Romualdo de Seixas, Ângelo Correa e Padre Prudêncio, que, junto à Igreja, lutaram em favor dos interesses e da manutenção do poder do imperador Dom Pedro II na cidade, transformando, através de sua influência e de sua coerção sociais, os cabanos, que eram índios, escravos e ribeirinhos, que lutavam por condições de vida melhores, em assassinos e ladrões. Padre Prudêncio comandou a morte de centenas de cabanos na região de Cametá, evitando, juntamente das forças legalistas, a invasão de Cametá, fato que lhe rendeu, na História, a alcunha de “A Cidade Invicta” (Figura 5).

Figura 5 - Tela *A Cidade Invicta a Cabanagem*, de Ivan Veloso 1960



Fonte: acervo do Museu Histórico de Cametá.

A tela representa a contrarrevolução cabana, aquela que resistiu aos cabanos, vistos como selvagens, enquanto o padre, com seus soldados, figurava como defensor da legalidade e da moral cívica. Tal é o que foi perpetuado nas praças de Cametá, através dos monumentos e da árvore, ao fundo da imagem (quadro da Figura 6), uma samaumeira, a “árvore-monumento”, que teria nascido da estaca de uma das trincheiras, que germinou pelo contato com a terra, tornando-se mais um símbolo da legalidade. Essa árvore e a imagem do padre são símbolos da luta da cidade contra o movimento cabano, que, depois de vencida por um raio, foi substituída por outra, para relembrar e para reafirmar Cametá como a cidade que venceu a Cabanagem. Diferentemente, Belém abriga um monumento em homenagem aos Cabanos (Barbosa, 1999).

Figura 6 - Tela *A samaumeira*, de Veiga Santos, símbolo do movimento de resistência de Cametá à Cabanagem



Fonte: acervo do Museu Histórico de Cametá.

Entre 1832 e 1840, a cidade, que inicialmente foi um dos focos de luta do movimento, passa a lhe resistir, tendo destaque a figura de Padre Prudêncio. O padre-soldado, junto à samaumeira, fortalece o ufanismo na sociedade cametaense, que foi se criando, junto da ignorância da população e dos mitos, criados pelos defensores da legalidade, em busca de perpetuar e de cultuar a memória dos grandes homens, rendendo-lhes inúmeras homenagens, para lembrar do glorioso passado de Cametá, que, em momentos de crises econômicas, e com o apoio da Igreja, tinham a tarefa de contribuir, junto ao estado, na “pacificação” da sociedade, através de simbologias e de mitologias, construídas ao longo da história da cidade.

A Cabanagem é, então, uma página controversa da história de Cametá, pois não existem menções aos revolucionários no seu espaço urbano, suprimidas que foram pela Igreja e pelas oligarquias locais, cujas personagens possuem, sim, homenagens públicas em toda a cidade. A Cabanagem foi um movimento plural, com muitas versões e contraversões em Cametá, e com os mais diversos interesses, a partir dos jogos político, econômico e social, por parte das grandes famílias e proprietários de terras e da Igreja, que viam este movimento como uma ameaça ao seu poder, e nas populações de negros, índios, caboclos, os ideais da independência: liberdade e esperança de dias melhores.

Cametá teve, como observado, um papel decisivo no movimento cabano, sendo um dos focos de início da revolução e, posteriormente, atendendo aos interesses das elites portuguesas e das oligarquias da região. Após a tomada de Belém pelos cabanos, o então vice-presidente da província Ângelo Corrêa toma posse do cargo de presidente da província do Grão-Pará na câmara municipal de Cametá, fazendo da cidade a sede da província pelo período de um ano, aproximadamente (Barbosa, 1998).

Portanto, por suas importâncias econômica, política, religiosa, cultural, histórica e geográfica, a cidade de Cametá recebeu vários títulos, como “Pérola do Tocantins”, “Terra dos Romualdos”, “Cidade Patrimônio”, pela Lei n.º 7.537/1986, e “Cidade ou Terra dos Notáveis” — o mais emblemático, talvez —, pelo grande número de “ilustres cametaenses”, como Ângelo Custódio Corrêa, Dom Romualdo de Seixas, Dom Romualdo Coelho, Deodoro Machado de Mendonça, Gentil Bittencourt, Padre Prudêncio e Siqueira Mendes — quase todos participes do movimento de contrarrevolução cabana —, entre outros representantes das elites e das oligarquias agrárias, influentes nos cenários político, econômico, religioso e artístico do estado do Pará, tendo, como mais notável dos notáveis, Dom Romualdo de Seixas, Bispo Primaz do Brasil, que coroou Dom Pedro II como imperador do Brasil (Figura 7) e que casou a filha deste, a princesa Isabel, com o Conde D'Eu.

Em 1841, o cametaense Dom Romualdo Antônio de Seixas, ao centro da tela, então arcebispo da Bahia e Primaz do Brasil, presidiu a coroação do imperador Dom Pedro II, que, como retribuição pela coroação e pela luta frente aos cabanos, fez a doação da imagem original de São João Batista à cidade e mandou seu genro, o Conde D'Eu, à inauguração de um porto em Cametá, feito em sua homenagem: o “Porto Real”. Orador sacro, senador do Império e figura renomada, o cametaense Romualdo de Seixas foi uma das figuras mais importantes de sua época.

Figura 7 - Tela *Coroação de D. Pedro II*, de Manuel José de Araújo Porto-Alegre, de 1842 (óleo sobre tela)

Fonte: acervo do Museu Imperial.

Após os embates sangrentos da Cabanagem, Ângelo Corrêa assumiu o poder da província; entretanto, teve que conviver com outro adversário, pois Cametá padeceu com um novo e ainda mais mortal inimigo: o *Cólera Morbus* (Figura 8). Em 1855, uma epidemia de cólera dizimou grande parte da população da cidade. Segundo relato do Dr. José Ferreira Cantão, em carta enviada a Belém, em 1855, no mesmo paquete em que veio a falecer o então presidente da província Ângelo Custódio, assim se encontrava a cidade, quando de sua chegada:

A cidade parecia erma; as portas e janelas das casas todas fechadas; ninguém nas ruas, apenas de tempos a tempos um morador passava quase correndo, com um lenço a tapar-lhe a boca e o nariz. Os mortos só não ficavam insepultos porque o subdelegado de Polícia, com uma energia admirável, empregava a força, obrigando os populares a carregarem os cadáveres para uma carroça, que os conduzia ao cemitério. A autoridade em pessoa dirigia o serviço, mas não poucas vezes aconteceu-lhe ficar isolada no caminho, porque os condutores, ao aproximar-se da necrópole, tomados de um Invencível horror, abandonavam a carroça e internavam-se de carreira, pelo mato (Maués, 2011, p.60).

Figura 8 - Tela *Cólera Morbus*, de Constantino Pedro Chaves da Motta, de 1858 (óleo sobre tela).

Fonte: acervo do Museu Histórico de Cametá.

A tela histórica *Cólera Morbus* revela o registro pictórico de uma epidemia que assolou o município de Cametá no ano de 1855 e que ceifou as vidas de grande parte da população. A cena reproduz o momento em que as pessoas tentavam fugir da doença pela Praia das Mercês. No cenário, é possível dimensionar o

desespero e a agonia dos indivíduos, acometidos ou não pela doença, de uma cidade vitimada pela tragédia, cheia de pessoas moribundas, em fuga ou clamando por ajuda. As embarcações aportadas ou margeando a praia deixam para trás os que não conseguem fugir, bem como os que já estão no chão. No primeiro plano da tela, estão retratadas figuras ilustres da sociedade e da política paraense do século XIX, como o vice-presidente da província do Pará em 1855, o cametaense Ângelo Corrêa, de fraque e cartola na mão, que não resistiu e faleceu na viagem de volta a Belém, além do político e médico Ferreira Cantão, entre outros. Esses se encontram cercados de pessoas, clamando por ajuda, diante da calamidade.

Chama a atenção, no canto direito da tela, o gesto de solidariedade de um grupo que dá de beber a um doente que está no chão; mais ao centro, um homem retira uma criança que está debruçada sobre uma mulher morta pela doença. Essa situação foi vivida em várias cidades acometidas por muitas das epidemias do século XIX, como febre amarela, varíola e cólera, e ficou eternizada nesta obra de arte de grandes dimensões (157 cm de altura por 335 cm de largura). Além do quadro *Cólera Morbus*, encomendado pelo presidente da província Henrique Beaurepaire, outra grande obra de Constantino foi *Retrato de Dom Pedro II*, de 1875.

As pinturas históricas apresentam, como característica marcante, o fato de serem produzidas em grandes dimensões, com a ambição de ocupar amplos espaços e determinar suas importâncias, contribuindo para o ideal de civilidade no imaginário do passado, bem como para suas narrativas, repletas de personagens-modelos, que faziam sessões de poses e usavam roupas e adereços da época representada, em cenários adequados às temáticas abordadas (Castro, 2005).

Em 1841, após a Cabanagem, a Vila Viçosa de Santa Cruz do Camutá é elevada à condição de comarca, mas é somente em 24 de outubro de 1848 que Cametá passa à categoria de cidade. Apesar de todos os contratempos, ela se desenvolveu auspiciosamente, exercendo o papel de cidade mais importante do interior paraense, fruto da economia da borracha (Tamer, 1998).

Ao contrário do que se pensou por muito tempo, não foram tão somente as cidades de Belém e de Manaus que se beneficiaram da arquitetura, da política e da economia da borracha na Amazônia. Cidades do interior do estado, como Bragança do Pará, também tiveram papéis importantes, em virtude dos seus crescimentos econômicos — nesse caso, principalmente a partir da construção da Estrada de Ferro Belém-Bragança. Em Cametá, foi construído um grande cais, de aproximadamente mil metros, além do “Porto Real”, que seria inaugurado pelo imperador D. Pedro II, a convite de D. Romualdo de Seixas, tamanha a notabilidade e a riqueza da cidade pelo boom gomífero, no contexto imperial.

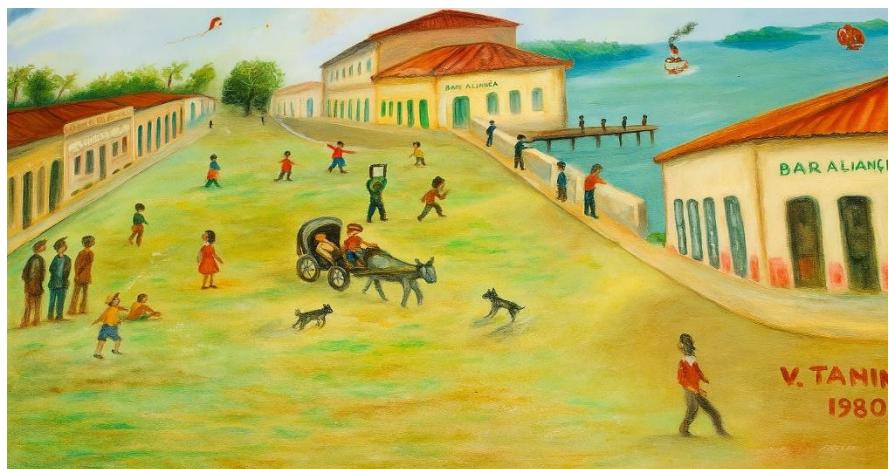
Enquanto isso, chegava a Cametá um número cada vez maior de imigrantes judeus, libaneses e árabes, com a aspiração de trabalhar nos comércios e nos aviamentos da borracha e do cacau, fazendo da cidade um entreposto desses produtos. Com a vinda desses imigrantes, passaram a ser necessárias a locação e/ou a venda de casas e/ou de terrenos aos comerciantes da borracha, cujos negócios rapidamente cresciam e demandavam novas propriedades.

Ao final do século XIX e início do XX, Cametá era uma das cidades da Amazônia que mais recebia judeus; inicialmente, jovens solteiros, que vinham atuar nos comércios do cacau, da borracha e da castanha principalmente; posteriormente, outras levas de famílias migraram para o local, fugindo de epidemias de doenças e do antisemitismo e xenofobia, por sua política e religião.

A economia da borracha produziu uma cidade moderna para a época, inspirada no urbanismo francês, com coretos e postes de iluminação importados de Paris e de Londres, que formavam um rico patrimônio arquitetônico. Em pouco tempo, os judeus se inseriram na elite local, que era formada por portugueses, espanhóis, franceses e libaneses, que ocupavam o casario das primeiras ruas da cidade, com seus comércios e suas residências (Lins, 2006) (Figura 9).

Com a crise da borracha, na primeira década do século XX, as inúmeras famílias judias que viviam nas cidades e nas vilas, ao longo dos principais rios da Amazônia, paulatinamente começam a migrar para as capitais Belém e Manaus. Muitas dessas famílias prosperaram, após anos comercializando produtos regionais, mas, com o esgotamento e a desvalorização desses recursos no mercado internacional, o interior da Amazônia se tornou um lugar “sem oportunidades” (Tamer, 1998).

Após a década de 1960, configuraram-se mudanças e permanências nos processos de produção do espaço, a partir da relação estrada-terra firme-subsolo (Gonçalves, 2002), que provoca mudanças na urbanização da Amazônia, a partir de projetos financiados pelo Estado, como aberturas de rodovias e estabelecimento de projetos minero-metalúrgicos, os quais criaram novas centralidades, em detrimento das cidades que se desenvolveram ao largo dos rios, verificando uma remodelação da influência do capital, agora voltado às cidades de beira de estrada (Corrêa, 1987).

Figura 9 - Tela *Prospecto de Cametá no início do século XX*, de Victor Tamer, de 1953

Fonte: acervo do Museu Histórico de Cametá.

Esses processos evidenciam uma seleção de novos centros políticos e econômicos na Amazônia — e se refletem em Cametá. A cidade, como visto, cumpriu e cumpre um papel primordial no Baixo Tocantins, pela sua posição geográfica e pelas atividades econômicas que nela se desenvolveram e se desenvolvem, como a agricultura, a pesca e, mais recentemente, o açaí e o comércio. Hoje, o município conta com uma área total de 3.122,899 km<sup>2</sup> e tem uma população estimada de 134.184 habitantes (IBGE, 2022).

Como referido, a cidade de Cametá foi fundamental ao processo de produção do espaço amazônico nos períodos Colonial e Imperial, por atender às demandas econômico-extrativistas da Coroa Portuguesa e do Império brasileiro, e seu porto foi o mais importante entreposto comercial, depois de Belém e de Manaus, que só experimentou um declínio frente ao processo de “modernização regional”, isto é, com a construção de rodovias no estado. Aliás, toda Cametá sofreu os impactos e as implicações desses processos econômicos mais recentes; com isso, o município passa a receber menor destaque.

Entretanto, suas paisagens ainda guardam resíduos de períodos históricos, além de registros, como os da pintura histórica, cuja potencialidade pode e deve ser usada, em caráter didático, para a formação de uma Educação Patrimonial, por conter lições dos acontecimentos expressos na memória social da paisagem, pela Arte, revelando procedimentos das elites e, também, dos subalternos nas buscas de afirmações coletiva e cultural do patrimônio.

Assim, o trabalho acena com uma contribuição da pintura de paisagem, visando entender a produção do espaço numa cidade com quase 400 anos de história, cuja memória não se encontra no espaço social apenas, mas abarca o próprio espaço vivido, que passa a ser fragmentado, sem produzir um uso social adequado, tendo o esquecimento e o desenraizamento como consequências (Oliveira, 2000).

Nesse sentido, as telas aqui enfocadas são um ensaio para aproximar a pintura aos sujeitos, dentro dos processos de produção do espaço da cidade, destacando aspectos do início da ocupação da Região Amazônica e o papel de Cametá na questão estratégica da dominação territorial, com suas drogas do sertão, suas missões religiosas, seus fortes militares, sua agricultura, suas mãos de obra negra e indígena, seu período da borracha, sua relevância da extração do cacau, sua recepção aos imigrantes, entre outros fatos do Período Imperial, até a ocasião da “modernização regional”, com a chegada de grandes empreendimentos econômicos à região, evidenciando Cametá histórica e culturalmente, em suas rugosidades espaciais.

Nesses termos, a pintura histórica de paisagem permite o entendimento de relações, que se deram no passado, permitindo que a sociedade local se reconheça no tempo e no espaço e trazendo à discussão conceitos geográficos, como os de território, de lugar, de região e de paisagem, inseridos no espaço geográfico e essenciais na promoção de uma Educação Patrimonial.

Além disso, tentamos ratificar a questão de que é possível fazer um estudo decolonial com telas artísticas, apontando as questões geopolíticas do início da colonização da Amazônia, o genocídio e o etnocídio indígenas, o poder da Igreja na região, até a atualidade, as escravidões negra e indígena (e suas resistências), a apropriação territorial, com as Entradas e as Bandeiras, o poder das oligarquias

cametaenses no Pará e no Brasil, os aspectos sanitários, a relação entre homem e natureza, entre outros aspectos, a partir da contemplação das paisagens histórica e atual, após as suas transformações.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cidade de Cametá apresenta um grande potencial sociocultural para desenvolver práticas alternativas de fortalecimento da memória socioespacial de lugares. A pintura histórica e documental de paisagem se apresenta como uma possibilidade de promover o resgate das formações histórica e geográfica, bem como de agenciar a chamada Educação Patrimonial.

As telas presentes neste trabalho dão destaque a aspectos paisagísticos da cidade, como o cotidiano da sua sociedade, possibilitando conhecer a produção social do espaço citadino, assim como suas transformações no tempo. Essas são atividades relevantes, não somente para enriquecer o conhecimento, mas para compreender a historiografia do local, além das particularidades e das singularidades que caracterizam as cidades amazônicas e brasileiras.

Nesses termos, pensamos sobre as pinturas e sobre como elas podem contribuir para os processos formativos, em suas interfaces com as bagagens cultural e social adquiridas pelas vivências de um povo, fortalecendo sua identidade e inserindo-o criticamente em debates que envolvam os valores simbólico, documental e histórico desses acervos, além da preservação e da salvaguarda desse patrimônio, a partir da Educação, que deve ser conservado e divulgado, com apelos à tradição e ao respeito às futuras gerações, que precisam conhecê-lo.

Portanto, a Geografia assume um papel de protagonismo, já que a pintura histórica pode ser essencial à análise da produção de espaço — nesse processo, imersa no conceito de paisagem, fruto de disputas de poder, envolvendo os mais diversos aspectos da relação homem-natureza-trabalho.

Em Cametá, verifica-se a existência de um patrimônio artístico que retrata um passado com uma forte influência do presente, de extrema relevância para a ressignificação de práticas estimuladoras da memória socioespacial local, promovendo e chamando a atenção das pessoas para a necessidade de preservação dos patrimônios material, imaterial e natural da cidade. Assim, neste trabalho, concluímos que esses documentos podem oportunizar, à sociedade em geral, conhecer as formações histórica e territorial do seu lugar, bem como entender os conflitos de classe e as transformações mais recentes na organização espacial citadina.

Destacamos, por último, que este trabalho apresenta uma possibilidade de emprego da Educação Patrimonial com discentes dos ensinos fundamental e médio e acadêmico do curso de Geografia, com turistas e com a própria sociedade local, que têm a oportunidade de desmistificar acontecimentos importantes, em relação às lutas de classes, de conhecer um pouco mais sobre a história de sua cidade, além de contribuir para a iniciação em pesquisa e em atividades de extensão, como etapas de projeto, contribuindo para a compreensão de assuntos de História e de Geografia, engrandecendo seus conhecimentos e despertando interesse pela Ciência.

## REFERÊNCIAS

- BARBOSA, M. M. C. **A invenção de Cidade Invicta:** entre a ação e a memória do anti-cabano Padre Prudêncio e a Samaumeira como símbolos do orgulho cametaense. 1999. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal do Pará, 1999.
- BARROS, J. H. O. **O Imaginário da Republica em Cametá. Republicanos, Democratas, e Outros Partidos na Batalha da Construção da Republica em Cametá/Pará (1986-1906).** Cametá: [s. n.], 2007. (Coleção Novo Tempo Cabano, v. III)
- BATES, Henry Walter. **O naturalista do rio Amazonas.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1863[1979].
- BECKER, B. Fronteiras e urbanização repensadas. In: BECKER, B.; MIRANDA, M.; MACHADO, L. O. **Fronteira amazônica:** questões sobre a gestão do território. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1990.
- BERTRAND, G. Paisagem e Geografia Física global: esboço metodológico. **Caderno de Ciências da Terra**, n. 13, p. 1-27, 1971.

- BIBLIOTECA NACIONAL. **Prospecto da vila de Cametá (PA)**. Pintura de José Joaquim, aquarela, 19 de janeiro de 1784. Disponível em: [http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo\\_sophia=1520](http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=1520). Acesso em: 04 maio 2025.
- CASTRO, I. P. Pintura, memória e história: a pintura histórica e a construção de uma memória nacional. **Revista de Ciências Humanas**, n. 38, p. 335-352, 2005.
- CHIZZOTTI, A. **Pesquisa qualitativa em Ciências Humanas e Sociais**. São Paulo: Vozes, 2006.
- CLAVAL, P. **A Geografia Cultural**. Tradução de Luiz Fugazzolla Pimenta e Margareth de Castro Afeche Pimenta. 3. ed. Florianópolis: Ed. UFSC, 2017.
- CORRÊA, R. L. A periodização da rede urbana da Amazônia. **Revista Brasileira de Geografia**, Rio de Janeiro, n. 3, jul./set. 1987.
- CRUZ, R. C. A. Patrimonialização do Patrimônio: ensaio sobre a relação entre Turismo, "Patrimônio Cultural" e Produção do Espaço. **Revista Geousp – espaço e tempo**, São Paulo, n. 31, p. 95-104, 2012.
- CRUZ, M.; COSTA, C.; SÁ, A.; SILVA, R.; JUNIOR, A. J. S. Impactos da erosão hídrica na cidade de Cametá (PA) e a definição do fator de erosividade da chuva. **Revista Brasileira Multidisciplinar**, v. 27, p. 20-35, 2024. DOI 10.25061/2527-2675/ReBraM/2024.v27i2.2096.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. **Pintura Histórica**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. ISBN 978-85-7979-060-7.
- FIGUEIREDO, A. A Pintura da História: Patrimônio e Paisagem na Amazônia, 1890 1910. In: CANCELA, C. D.; SILVEIRA, F. L. A. **Paisagem e cultura**: dinâmicas do patrimônio e da memória na atualidade. Belém: EDUFPA, 2009. p. 231-243.
- FIGUEIREDO, A. Para além de onde as vistas alcançam: História, Natureza e Paisagem na Belle-Époque amazônica (1870-1920). In: MALCHER, M. A.; MARQUES, J. A.; DE PAULA, L. R. (org.). **História, comunicação e biodiversidade na Amazônia**. São Paulo: Acquerello, 2012. v. 1, p. 25-40.
- GARCIA CANCLINI, N. Culturas Visuais visuais - entre a Arte e Patrimônio. In: GARCIA CANCLINI, N. **A sociedade sem relato**: Antropologia e estética da iminência. São Paulo: EDUSP, 2016. p. 65-98.
- KAISER, B. O Geógrafo e a pesquisa de campo. **Boletim Paulista de Geografia**, São Paulo, AGB, n. 84, 2006.
- LINS, W. B. **Reminiscências**: resquícios do judaísmo na extinta comunidade de Cametá. 2006. Dissertação (Mestrado em Cultura e Literatura Judaica) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. **Fundamentos de metodologia científica**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2010.
- MAUÉS, R. F. C. O desvelar da obra de Constantino Pedro Chaves da Motta. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VI, n. 2, abr./jun. 20011. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/cpcm\\_rfc.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/cpcm_rfc.htm). Acesso em: 18 maio 2025.
- MIRANDA, E. **Cametá**: marcas da presença portuguesa na Amazônia. Belém: EDUFPA, 2008.
- NIGRO, C. As dimensões culturais e simbólicas nos estudos geográficos: bases e especificidades da relação entre patrimônio cultural e geografia. In: PAES, M. T. D.; OLIVEIRA, M. R. S. (org.). **Geografia, Turismo e Patrimônio Cultural**. São Paulo: Annablume, 2010. p. 55-80.
- PAES, M. T. D. As cidades coloniais brasileiras: ideologias espaciais, valor histórico, urbanístico e cultural. **Revista GEOgraphia**, Campinas, n. 33, p. 41-68, 2015.
- PARÁ (estado). Fundação Cultural do Pará. **Anais do Arquivo Público do Estado do Pará – Tomo II, 1ª parte**. 1955. Disponível em: <https://obrasraras.fcp.pa.gov.br/publication/album-de-fotografias-da-biblioteca-e-arquivo-publico-do-estado-do-pará/>. Acesso em: 14 maio 2025.
- PEREIRA, W. L. C. M. Imagem, Nação e consciência nacional: os rituais da pintura histórica no século XIX. **Cultura Visual**, v. 1, n. 17, p. 93-105, jun. 2012. ISSN 2175-084X.
- PERES, G. S. **Os Camutás**. Brasília: [s. n.], 1985.

- PORTE-GONÇALVES, C. W. **Amazônia, Amazônias**. São Paulo: Contexto, 2001.
- RIEGL, A. **Le Culte Moderne des Monuments. Son essence et sa genèse**. Tradução de Daniel Wieczorek. Paris: Seuil, 1984.
- SALGUEIRO, V. A arte de construir a Nação: pintura de história e a Primeira República. **Revista Estudos Históricos**, v. 2, n. 30, p. 3-22, 2002. ISSN 2178-1494.
- SANT'ANNA, M. **Da cidade-monumento à cidade-documento: a trajetória da norma de preservação de áreas urbanas no Brasil (1937-1990)**. 1995. 283 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1995.
- SANTOS, M. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2004.
- SARGES, M. **Belém: riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912)**. 2. Ed. Belém: Paka-Tatu. 2022. v. 1.
- SCHLICHTA, C. A. D. B. **A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX**. 2006. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.
- SILVA, M. A. Pintura histórica: do museu à sala de aula. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 20, 2012. ISSN 2176-2767. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10817>. Acesso em: 11 maio 2025.
- SOUZA, M. L. **Espaço e método**. São Paulo: Nobel, 1985.
- SOUZA, M. L. **Os conceitos fundamentais da pesquisa socioespacial**. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2022.
- TAMER, V. **Chão cametaense**. 2. ed. Belém: [s. n.], 1998.
- TAVARES, M. G. C. T. A Formação Territorial Do Espaço Paraense: dos fortes à criação de municípios: mudanças e permanências. **Revista ACTA Geográfica**, ano II, n. 3, p. 59-83, jan./jun. 2008.

---

Recebido em: 01/06/2025

Aceito para publicação em: 28/08/2025