



Universidade Federal do Pará
Centro de Filosofia e Ciências humanas
Departamento de História
Mestrado em História

ROSA MARIA LOURENÇO ARRAES

Paisagens de Belém:
história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras, 1895-1909

Belém
2006

ROSA MARIA LOURENÇO ARRAES

**PAISAGENS DE BELÉM:
HISTÓRIA, NATUREZA E PINTURA NA OBRA DE ANTÔNIO
PARREIRAS, 1895-1909**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Pará como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História. Orientador: Professor Doutor Aldrin Moura de Figueiredo (DEHIS/UFPA).

Belém
2006



**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DA DISCENTE
ROSA MARIA LOURENÇO ARRAES**

A Banca de Defesa de Dissertação, presidida pelo orientador Prof. Dr Aldrin Moura de Figueiredo e constituída pelos examinadores Prof. Dr. Roberto Torres Conduru e Prof^ª. Dr^ª. Maria de Nazaré Sarges, reuniu-se no dia 30 de outubro de 2006, às 15:00 horas, no Auditório do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFPA para examinar a Defesa de Dissertação da mestranda **ROSA MARIA LOURENÇO ARRAES** intitulada “Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreira; 1859 – 1909”. Após explanação da mestranda, e sua arguição pela Banca Examinadora, a referida dissertação foi avaliada depois que todos os presentes se retiraram. Desta apreciação a Banca examinadora retirou os seguintes argumentos. 1) que a dissertação atendeu prontamente a todas as recomendações feitas à época do exame de qualificação. 2) que a referida mestranda respondeu com propriedade a todas as indagações e questionamentos da Banca; 3) que a candidata construiu argumentos coerentes, dentro de uma escrita que guarda um estilo e clareza a serem exaltados. 4) que por todos estes aspectos a dissertação foi **APROVADA** pela Banca, de acordo com as normas estabelecidas pelo Regulamento do Curso.

Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo
Orientador

Prof Dr Roberto Torres Conduru
Membro da banca / UERJ

Prof^ª. Dr^ª. Maria de Nazaré Sarges
Membro da banca / PPHIST / UFPA

FICHA CATALOGRÁFICA

Arraes, Rosa Maria Lourenço Arraes

Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras 1895-1909/ Rosa Maria Lourenço Arraes; orientador, Aldrin Moura Figueiredo -2006.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2006.

1. Belém(pa) – História – Sec. XIX. 2. Pinturas – Belém (pa) –História Séc. XIX. 3. Arte- História . 4. Paisagens – Belém (PA) – Se. XIX
- I.Título.

CDD-21.ed.981.15

A memória de minha Mãe que na sua
sabedoria e simplicidade me ensinou
que é com o conhecimento que
conquistamos a liberdade.

AGRADECIMENTOS

Inicialmente quero agradecer ao meu orientador que foi muito mais que isso, foi um grande amigo, agradeço pela confiança e entusiasmo demonstrados, assim como, por sua constante participação em todos os momentos do meu trabalho, me apontando as falhas, me incentivando e oferecendo imensas contribuições.

Aos meus professores do Programa de História Social da Amazônia por suas competências e por terem me instrumentalizado as narrativas da história.

Aos membros da Banca Dr. Roberto Conduru e Dra. Nazaré Sarges pelas sugestões e comentários, ampliando minha percepção.

A todos os meus colegas do curso, sem deixar de citar os do meu grupo de estudo Rosa Claudia, Magda Costa, Michele e Marcelo, que sempre estavam dispostos a ajudar, trocar idéias, compartilhar informações e documentos.

(As Bibliotecárias sempre prestativas e facilitadoras da minha pesquisa no Centur, Museu de Arte de Belém, Museu de Belas Artes (RJ), e um agradecimento especial ao Museu Parreiras, Niterói, RJ) que me receberam com carinho e foram muito gentis, me dando acesso ao documentos que eu sonhava em encontrar.

As minhas amigas Anne Cleice, Alegria, Waldereis e Nina pela suas colaborações pessoais, de incentivo e amizade. No Museu Parreiras, encontrei jornais e anotações feitas por Parreiras das suas viagens a Belém, foi surpreendente. Portanto agradeço a minha querida amiga Lúcia Hussack, que me emprestou seu apartamento no Rio de Janeiro, possibilitando uma pesquisa bem melhor.

Aos meus queridos amigos designes, Marcel e Rodolfo, companheiros de trabalho que deixaram as imagens das obras que ilustram meu trabalho, lindas e leves.

Ao Nelson Sanjad, por sua sensibilidade e compreensão nestes últimos momentos da redação final.

Um imenso agradecimento a minha querida amiga e companheira de trabalho Caroline Fernandes, que foi minha leitora incansável, sempre disposta a me ouvir, obrigada por seus valiosos comentários, sua colaboração e por seu desprendimento.

A Luciana e Raoni, orgulho e razão da minha vida, obrigada por eu ter tido o privilégio de colocar no mundo duas pessoas tão maravilhosas e muito compreensivas dos momentos de ausência.

Aos meus familiares em particular meus irmãos, Lucia e Joaquim e as minhas sobrinhas, que sempre enchem de alegria a minha vida. E a minha super secretária Ivanete por toda a sua ajuda

Ao meu querido Jonas que ao encher de música nossa casa, permitiu que as artes fossem em nossas vidas um elo de cumplicidade e felicidade. Pela sua ajuda constante, seus comentários e o seu carinho.

E finalmente a Deus que encheu de graças a minha vida quando me cercou de tanta gente boa, tornando tudo muito mais fácil.

Belém 12 de Outubro de 2006.

“Belém eu desejo com dor, desejo como quem
deseja sexualmente, palavra (...) Quero Belém
como se quer um amor.
É inconcebível o amor que Belém despertou em mim...”.

(Mário de Andrade, *O Turista Aprendiz*)

SUMÁRIO

RESUMO	10
ABSTRACT	11
LISTA DE IMAGENS	12
INTRODUÇÃO	14
1 BELÉM PELOS PINCÉIS DE ANTÔNIO PARREIRAS	18
1.1 A EXPOSIÇÃO DE PARREIRAS PARA BELÉM	18
1.2 A CIDADE DE BELÉM: UMA METRÓPOLE EM CONSTRUÇÃO	19
1.3 O ESTILO DA <i>BELLE ÉPOQUE</i> E A ESTÉTICA DO COTIDIANO	26
1.4 OS ARTISTAS E AS EXPOSIÇÕES DE ARTES PLÁSTICAS EM BELÉM.	38
1.5 A IMPRENSA, OS MECENAS E OS COLECIONADORES.	76
2. BELÉM, CIDADE REGISTRADA PELOS PINCÉIS DE UM PINTOR.	81
2.1 A ENCOMENDA DO MECENAS	81
2.2. A CHEGADA DE PARREIRAS E A PRIMEIRA EXPOSIÇÃO	91
2.3 A BELÉM DE ANTÔNIO PARREIRAS: PINTURA REPRESENTAÇÃO	105
2.4 AS PAISAGENS DE BELÉM, NARRATIVAS RETRATADAS POR UM PINTOR	109
2.4.1 A Clareira no Bosque	109
2.4.2 Entrada do Bosque Municipal	114
2.4.3 Av. São Jerônimo	119
2.4.4 Catedral de Belém do Pará	128
2.4.5 Calçada do Largo da Pólvora	132
2.4.6 Teatro da Paz	137
2.4.7 Praça Batista Campos II	140
2.4.8 Praça Batista Campos I	145
CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
REFERÊNCIAS: FONTES E BIBLIOGRAFIA	153

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar as pinturas de autoria do artista Antônio Diogo Parreiras, no início do século XX, pertencentes ao Museu de Arte de Belém. São imagens de uma cidade proprietária de uma paisagem equatorial natural que possui também um conjunto urbanístico dos mais representativos de cidades brasileiras, herança de uma época que ficou conhecida como a "Época da Borracha". Fato que trouxe para o Norte no início do século XX vários artistas, dentre os quais o pintor Antônio Diogo Parreiras que aqui realizou uma exposição de pinturas. As obras de Parreiras que registraram a cidade de Belém são fontes das mais importantes para história. Foi concebida dentro de um contexto no qual faziam parte uma leva de intelectuais e outros artistas brasileiros. Constituem-se como iconografias que possuem em si narrativas irrefutáveis, oferecendo aos espectadores um registro da sociedade e do seu meio ambiente natural, configurando a obra de arte como uma leitura onde é possível revelações, que nos auxiliam na difícil tarefa de compreender a nossa história Social da Amazônia.

Palavras-Chave: História Social, História Cultural, História da Arte, Amazônia.

ABSTRACT

This research has as an objective the analysis of the paintings from the artist Antônio Diogo Parreiras that are made in the beginning of the twenty century and that are property from the Belém's Art Museum. They are images from a city that have an equatorial landscape and wich is one of the most representative urban sets from the brazilians cities, a legacy from a time that was called "The Rubber Boom". This event brought to the North of Brazil in the beginning of the twenty century, several artists, including the painting Antônio Diogo Parreiras, that made a painting exposition. The Parreiras works that registered the city of Belém are the most important register from the history of this place. They are made inside a context that includes many intellectuals and another brazilians artists. They consist like an iconography that possesss in itself irrefutable narratives, offering to the people that see his work, a society register from your environment, configuring the art work like a reading that makes possible the discovery of many points that help us in the hard work of understanding our Social History from the Amazonia.

Key Words: History, Cultural History, Art History, Amazônia.

LISTA DE IMAGENS

Imagem	01	Reprodução gráfica da Casa Pekin	22
Imagem	02	Cartão Postal Jardim Público na cidade de Belém	24
Imagem	03	Avenida 16 de Novembro	24
Imagem	04	Azulejos franceses	26
Imagem	05	Azulejo francês confeccionado	28
Imagem	06	Escadaria da loja Paris N'América	30
Imagem	07	Palacete Dr. Augusto Montenegro	32
Imagem	08	Reprodução gráfica da Casa Mina Musical	34
Imagem	09	Gatos. Nenville Brumel, 68x 45 cm, óleo s/tela, 1903.	37
Imagem	10	Mobília Francesa Luis XV e par de Porcelanas francesas	37
Imagem	11	Pintura do Teto do Teatro da Paz	41
Imagem	12	A Fiandeira. Carlos Azevedo, óleo s/ tela, 1901.	46
Imagem	13	Foyer do Teatro da Paz: Exposição Parreiras	54
Imagem	14	Foyer do Teatro da Paz: Exposição Carlos Azevedo	56
Imagem	15	Corcovado. Aurélio de Figueiredo, óleo s/tela.	58
Imagem	16	Os Falquejadores. Benedito Calixto, óleo s/tela, 1905.	60
Imagem	17	Arrebaldes de Nice. J. Fernandez Machado, 32,4 x 67,7 cm, óleo s/tela, 1906.	63
Imagem	18	A Conquista do Amazonas. Antônio Parreiras, óleo s/tela, 1908.	66
Imagem	19	A Fundação da Cidade de Belém. Theodoro Braga, óleo s/tela, 1908.	68
Imagem	20	O Atelier. Carlos de Servi, óleo s/ tela, 1905.	73
Imagem	21	Residência do Intendente Antônio Lemos	82
Imagem	22	Retrato de Antônio Parreiras	84
Imagem	23	Meu primeiro estudo. Antônio Parreiras, óleo s/ tela, 1883.	87
Imagem	24	A morte da Ovelha. Antônio Diogo Parreiras, óleo s/ tela, 1905.	95
Imagem	25	Esperando Zagal. Antônio Diogo Parreiras, óleo s/ tela 1905.	95
Imagem	26	Vencido. Antônio Diogo Parreiras, óleo s/ tela 1905.	100
Imagem	27	Clareira no Bosque. Antônio Diogo Parreiras, óleo s/ tela 99,3 x 149,5cm . 1905.	109
Imagem	28	Banquete dos Intendentes	109
Imagem	29	Entrada do Bosque Municipal. Antônio Parreiras, óleo s/ tela, 50,5x	114

		91cm . 1905.	
Imagem	30	Av. São Jerônimo. Antônio Parreiras, óleo s/ela, 64,4 x 54 cm, 1905.	119
Imagem	31	Avenida São Jerônimo em 1905. Augusto Fidanza 1902	121
Imagem	32	A Catedral de Belém. Antônio Parreiras, óleo s/ tela, 65,7 x 54,5 cm, 1905.	128
Imagem	33	Calçada do Largo da Pólvora Antônio Parreiras, óleo s/ tela, 82,3 x 99,5, em 1905.	132
Imagem	34	Avenida de República. Augusto Fidanza,1902	132
Imagem	35	Praça da República Antônio Parreiras, óleo s/ tela, 65,0 x 88,5, .em 1905	137
Imagem	36	Teatro da Paz, Augusto Fidanza,1902	137
Imagem	37	Praça Batista Campos II. Antônio Parreiras, óleo s/ tela, 44,0 x 88,5, 1905.	140
Imagem	38	Praça Batista Campos I. Antônio Parreiras, óleo s/ tela, 54,5 x 65,5 cm, 1905.	146

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa analisa o movimento intelectual na cidade de Belém do Pará, entre os anos de 1895 e 1909, destacando a produção artística relativa às artes plásticas, através de diversas exposições realizadas neste período. Quero especificamente analisar as pinturas realizadas pelo artista Antônio Parreiras (1860-1937), imagens que retratam a capital paraense apresentadas em uma exposição para o público em 07 de agosto de 1905.

A necessidade de investigação foi fomentada durante os anos em que trabalhei no Museu de Arte de Belém, a partir de maio 1993, na restauração das obras deste período. À medida que conhecia o acervo da instituição muitas indagações surgiram. Cada descoberta se apresentava como uma rede de comunicação necessitando de conexões entre estas obras de arte e a cidade. Era a reconstrução de um passado que eu ainda não conhecia, mas que surgia através das imagens nas telas de Antônio Parreiras, aos poucos reveladas minuciosamente por meio das pinceladas coloridas que emergiam por debaixo das camadas do verniz oxidado das pinturas que restaurava.

Minha inquietação aumentava enquanto me questionava como, num período não tão grande para a história (1895-1909), tantas obras de artes foram adquiridas? Eram obras de artistas já consagrados, inclusive alguns formados em grandes centros de artes da Europa, como Paris e Roma. Muitos deles vieram a Belém com suas exposições.

Era possível perceber que alguma coisa atraía esta leva de artistas para este lugar tão distante, será que era apenas o momento econômico pelo qual a região passava? Ou a exuberante natureza Amazônica? Que outros fatores poderiam mobilizar esta classe de intelectuais a atravessar o Brasil ou o Atlântico dentro de um *paquete* para fazerem exposições de pinturas.

Instigada pela necessidade entender este momento de tanta movimentação intelectual na cidade, decidi analisar as obras de Parreiras. São narrativas pictóricas carregadas de sensações e sentimentos, relatadas pelo artista sobre a cidade. Representações que normalmente permitem ao observador uma série de releituras e reflexões antagônicas, entre a floresta e a cidade, nas quais é possível estabelecer a relação de cidade como o espaço da intervenção do homem construído e diferenciado, destinado ao exercício da civilidade, da urbanidade. Do outro lado, a floresta como símbolo da rusticidade do mundo natural, pura e selvagem, contribuindo ainda para construção e documentação desta urbe inserida na floresta Amazônica.

Proponho situar minha pesquisa percorrendo simultaneamente os caminhos da estética e da história, através do passado da arte e da história da cidade. Entretanto, para analisar

as pinturas de Parreiras, faço uma retrospectiva do contexto histórico e social da arte deste período, que teve um estilo muito próprio, sem dúvida um momento especial para os habitantes da cidade. O recorte temporal vai de 1895 até 1909, período de grande apogeu da arte na capital do Pará, e foi nos meados deste período, mais precisamente em 1905, que chegou a Belém Antônio Parreiras. Trouxe consigo uma boa exposição de pintura, com mais de 30 obras. Havia ali uma mostra de seu trabalho como pintor paisagista, então já reconhecido e consagrado.

O encontro com Antônio Lemos foi decorrência dessa primeira viagem. O intendente era um dos mais importantes mecenas da época, além de inculcar no espaço urbano o discurso civilizador, necessitava que fossem registradas as imagens de uma cidade que pretendia ser o próprio retrato de seu tempo. O passo seguinte foi o convite para que Parreira retratasse a capital paraense nos seus detalhes mais pitorescos e, de posse de suas tintas e pincéis, lançasse seu olhar sobre Belém, tomando-a como sua fonte de inspiração.

Os registros da cidade através dos pincéis convertem-se em documentos, causando até hoje, profunda e duradoura impressão. As obras pintadas por Parreiras são imagens que enfocam principalmente a natureza de Belém, nelas ele utiliza uma farta paleta de cores e matizes e escolhe aspectos representativos e peculiares da Amazônia, apresentando em vários momentos os símbolos da modernidade inserida por Antônio Lemos nas praças, interiores de floresta, túneis de mangueiras da cidade e no patrimônio da arquitetura antiga. Por outro lado, omite os atores deste cenário, pouquíssimas figuras humanas são retratadas em suas obras, mais um fato que nos sugere uma série de interpretações e que discutiremos no segundo capítulo deste trabalho.

No primeiro capítulo, Parreiras será retratado como um dos pintores que por aqui estiveram. Minha intenção foi de fazer um levantamento cronológico das exposições realizadas de 1895 a 1909, apresentando para o conhecimento geral um panorama das artes plásticas neste período, partindo das exposições e alguns eventos artísticos que por aqui ocorreram e que receberam da imprensa da época um grande destaque, principalmente dos jornalistas Antônio Carvalho em seus editoriais da *Província do Pará*, ou dos jornalistas Alfredo Souza e João Afonso do Nascimento, conhecido como Joafnas, em suas notas artísticas da *Folha do Norte*.

Ao destacar este momento histórico quero principalmente documentar a produção artística e apresentar as imagens de algumas das obras que estão em acervos institucionais e que considere relevantes para a história social da arte na capital paraense. Assim poderemos entender o campo intelectual que havia se formado com a vinda de vários artistas em diferentes anos deste período e que gerou uma grande quantidade de obras de artes, em sua maioria fazem parte hoje dos acervos do Museu e Arte de Belém e do Museu do Estado do Pará, ambos em Belém.

Além destes acervos, no primeiro capítulo quero apontar também, fazendo parte do clima implantado, alguns eventos artísticos de outras áreas que também foram destaques na cidade, como é o caso das grandes óperas e de grandes concertos musicais que justificavam a abertura das salas para espetáculos, e que por sua vez estimulavam maestros e músicos a produzirem e apresentarem suas obras, reverenciadas e amplamente divulgadas na imprensa da época, fazendo lotar todos os lugares onde eram apresentadas. Portanto, com esse próspero clima para o acolhimento das artes, Belém tornava-se a cada dia parada obrigatória para artistas que tinham como principal interesse mostrar suas criações para um público já sensibilizado e acolhedor.

Foram estes olhares instrumentalizados e informados que se voltaram para Belém no final do Séc. XIX e início do XX, deixando registrados na memória, cenas de acontecimentos e paisagens, com o objetivo de desvelar este mundo, em grande parte desconhecido e contribuir para o desenvolvimento intelectual da cidade contribuindo para a formação de uma história social da arte na Amazônia.

Após esse panorama das artes do primeiro capítulo, dedico-me a analisar as pinturas de Antônio Parreiras, obras em que ele retrata a capital paraense, pertencentes ao Museu de Arte de Belém. Quero analisá-las como fonte documental e estética, meu interesse partiu por ser esta uma coleção muito significativa para a cidade de Belém, e completamente desconhecida nas bibliografias da história da arte brasileira deste período, apesar de existir um museu dedicado ao referido pintor, cujo acervo é sua produção artística, situado em sua cidade natal, Niterói, no Rio de Janeiro.

Analiso oito paisagens pintadas por Parreiras sobre a cidade, obras que fizeram parte da exposição realizada no dia 07 de agosto de 1905, encomendadas pelo intendente Antônio Lemos, são elas *Avenida São Jerônimo; Pça da República; Calçada do Largo da Pólvora; Praça Batista Campos I; Praça Batista Campos II A Catedral de Belém, Clareira no Bosque; Entrada do Bosque Municipal.*

Acredito haver um caráter positivo na utilização destas obras de arte como veículos do conhecimento, é uma tentativa de apreender racionalmente os sentimentos e emoções dos homens com relação ao mundo que os cerca e exprimir a apreciação do mundo natural e suas representações. De um lado, é possível trabalhar a valorização da paisagem e o cultivo de efeitos especiais na elaboração dos jardins e passeios públicos na cidade. E por outro a historiografia da natureza neste período, que possuem imagens que precisam ser pesquisadas com narrativas que

emocionam e fazem com que os artistas as retratem tantas vezes, levados pela emoção de sua realidade e beleza.

Suas obras são registros do estilo e da época em que foram realizadas, o final do século XIX: a natureza, seus elementos, recantos, arranjos e paisagens, constituíram lugar exemplar para a expressão dos sentimentos e emoções dos homens, provocando sensações, sentimentos, emoções e paixões vivenciadas e expressadas das mais diversas formas, nem sempre claras e cristalinas.

Vou também apresentar alguns fatos importantes da vida deste pintor de paisagens, que ao aceitar a encomenda feita pelo grande mecenas da época Antônio Lemos, coloca em sua biografia de paisagens: a Amazônia. Parreiras, embora tenha realizado uma obra abordando praticamente todos os gêneros artísticos – paisagens, pinturas históricas, nus femininos, animais, revela-nos uma relação especial com a paisagem desde o início da sua carreira, dado que pode ser colhido tanto da observação da própria obra que realizou ao longo de sua história de pintor, como da leitura dos escritos que deixou e do livro *História de um pintor contada por ele mesmo*, que escreveu e publicou ainda em vida, em 1926.

Portanto, ao analisar as pinturas de Parreiras sobre Belém e sua trajetória como pintor, pretendo discutir essas imagens não só por seus valores estéticos, mas somando-os aos que foram agregados como fonte de conhecimento para a história, percebendo, assim, em suas cores e pinceladas, as narrativas descritas pelo pintor. Essas obras de arte foram realizadas a partir da observação de um artista que, com seu olhar muito bem treinado, pôde expressar através do domínio a técnica suas impressões sobre a cidade; um pintor de paisagens que possuía a mesma desenvoltura com os pincéis que os jornalistas de sua época com a escrita.

Capítulo I

1. Belém pelos pincéis de Antônio Parreiras

1.1. A Exposição de Parreiras para Belém

Há exatamente 101 anos, em uma das tantas manhãs de agosto, os jornalistas eram esperados com ansiedade no foyer do Teatro da Paz, o dia era 07 de agosto de 1905, dia marcado para que a imprensa conhecesse, em primeira mão, aquele que seria um dos mais concorridos eventos da época.

Tranqüilamente sentado em uma cadeira, enquanto aguardava os jornalistas, o responsável e produtor do espetáculo, Antônio Diogo Parreiras, exímio pintor de paisagens, preparava-se para apresentar solenemente a exposição de pinturas encomendada pelo intendente de Belém, Sr. Antônio Lemos. As paisagens haviam sido livremente pintadas, e estavam dispostas umas ao lado das outras, transformando a sala em recortes de Belém, os quais se converteram em um momento de rara beleza, segundo o jornalista Antônio de Carvalho. Apresentava-se uma natureza urbana que certamente era bastante conhecida de todos, porém, retratada ali de forma singular, a fim de que todos pudessem de uma única vez apreciar a paisagem e a natureza de uma cidade moderna, localizada na Amazônia brasileira.

Ao abrirem as portas da grande sala onde estava a exposição, os jornalistas entraram quase que de uma só vez e ficaram extasiados ao se confrontarem com as obras pintadas por Parreiras. Apesar de se tratar de uma encomenda do intendente, ele trabalhara inteiramente livre e apresentara aos cidadãos de Belém, as suas impressões e o seu olhar forasteiro e viajante, porém, muito especial, pois era o olhar de um consagrado artista que tinha como maior característica do seu estilo a pintura da paisagem. Estava em seus planos apresentar, através de suas obras, uma Belém muito verde, dando grande ênfase à natureza, sem omitir, entretanto, suas largas avenidas, seus bosques, praças e passeios públicos. Ou seja, os lugares recém construídos pela intendência de Belém, ainda não tão bem conhecidos de todos, apresentados agora através da pintura de um artista, traziam à tona ângulos pouco explorados, revelados por meio dos detalhes da cidade moderna, causando à grande parte dos espectadores uma boa impressão.

Vivia-se em Belém, no auge da *Belle Époque*, um estilo que foi fortalecido pelo momento econômico histórico da região - conhecido como época da borracha -, um bom momento para retratar a cidade. A capital paraense, pois, despontava como importante centro

econômico do país e, com isso, passava por diversas transformações urbanísticas, transformando-se também em grande produtora de arte e cultura do final do século XIX e início do XX.

“Duas excelentes horas passamos anteontem [07 de agosto de 1905] no foyer do Teatro da Paz, a tomar notas impressionistas sobre as últimas telas executadas pelo pincel do paisagista Antônio Parreiras”¹. Como se pode perceber, a imprensa sempre destacava as grandes exposições realizadas na capital, e essa foi uma das muitas esperadas. Era sabido que havia sido feito uma encomenda para o pintor, e a expectativa tanto da imprensa como do público apreciador de obras de arte era saber: como ele iria apresentar esta exposição? Parreiras era um artista conhecido internacionalmente, e teve entre três a quatro semanas apenas para executar a encomenda. Esse era um dos aspectos que estimulava a curiosidade em torno do evento, contribuindo para que diariamente fossem publicadas nos jornais da época notas sobre o fato que estava para acontecer. E foi com muita emoção que os jornalistas editaram as suas notas artísticas sobre a mostra: “como um caleidoscópio, contemplávamos de uma sala para outra pela abertura de uma porta, os oito metros quadrados de pintura acabados de executar por Antônio Parreiras”². Não pouparam elogios ao pintor, destacando que as obras eram fruto de interpretações particulares dele, em nenhum momento lhe fora feita nenhuma imposição sobre como deveria pintar a cidade, reafirmando sua total liberdade para executar a obra conforme seus conhecimentos estético e sua técnica.

1.2. A cidade de Belém: uma metrópole em construção

A cidade de Belém foi palco de grandes transformações estéticas nas primeiras décadas do século XX, este estilo que ficou conhecido como o da "época da borracha" porque produto foi responsável por todo o desenvolvimento ocorrido na região, proporcionando uma fase próspera da economia brasileira³. A exploração do látex era matéria prima recém-descoberta e bastante desconhecida no resto do mundo, mas com um potencial de utilidades sem limites, portanto imensamente lucrativo dadas às possibilidades que o mercado internacional possuía. De repente, todo o norte sofreu a alucinação da fortuna inesperada, uma nova ordem econômica fora

¹ Editorial de Arte da “A Província do Pará” escrita pelo jornalista e crítico Antônio carvalho em 09 de Agosto de 1905 P. 1 C.3-3.

² Idem ibdem do Jornalista Antônio de Carvalho no mesmo texto

³ Sobre a história cultural deste período, Cf. SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: riquezas produzindo a belle-époque* (1870-1911). 1 ed. Belém: Paka-tatu, 2001.

estabelecida o que possibilitou importantes fatos em nossa história regional, baseada principalmente na espetacular modernização da capital paraense.

Para implantar as mudanças exigidas pelas elites da época foi necessária a intervenção do intendente Antônio José de Lemos (1898 –1911), que teve como principal desafio estabelecer uma nova proposta urbanística para a cidade. A proposta deveria ser implementada não só na urbe, mas também nos hábitos e costumes da população. Seu desafio era o de transformar a cidade numa representação parisiense, uma "petit Paris" Aos olhos de Antônio Lemos, em nome do progresso, era preciso reordenar e especializar os espaços, de modo que atendesse ao novo gosto da ascendente elite, como também mostrasse aos investidores estrangeiros que visitavam Belém, ou aqui vinha estabelecer seus negócios, que esta cidade, além de bonita, era segura em relação à salubridade e saneamento, e culta, pois por aqui passariam as mais diversas modalidades e linguagens artísticas da época.

Os fazendeiros que exploravam essa matéria-prima nos seringais da Amazônia eram pessoas abastadas que, em virtude do lucro fácil e abundante, recorreram ao luxo para se refestelarem, principalmente com objetos sofisticados e de difícil aquisição. Foram eles que mandaram vir do estrangeiro não só os projetos de arquitetura para construção de suas casas, mas as próprias casas, muitas vezes trazidas completas, desde os tijolos ingleses, os lampiões belgas, até as mobílias francesas. Foi um luxo esplendoroso influenciado pelas correntes artísticas européias do final do século XIX e início do XX⁴.

Era inevitável, portanto, que se implementasse um modelo eficiente para atender às novas demandas; era urgente uma modernização da capital, entretanto, ela deveria ser acompanhada de um ar europeu, haja vista os intercâmbios culturais intensos com a França, que exigiam um estilo estético capaz de acompanhar as tendências européias. Por isso, em todo processo modernizador que a cidade recebeu, foi adotado o modelo europeu, semelhante ao da cidade de Paris.

O francês, por exemplo, foi a língua que a elite paraense escolheu como um dos referenciais identificadores da civilização nos trópicos. Os costumes e gostos franceses transformaram-se em símbolos desta gente chique que circulava pelos teatros, cafés, livrarias e pelas ruas pavimentadas e arborizadas da cidade, mesmo que isso representasse um impacto nos hábitos e costumes das camadas que estavam à margem desse próspero comércio da borracha.

⁴ Capítulo onde está ilustrado a *Arte da Belle-Époque*. Livro organizado pela Comissão de Artes Plásticas da Secretaria de Cultural de São Paulo. *História da Arte no Brasil. Volume II. Cap. Belle-Époque*. São Paulo, Abril Cultural 1979.

Portanto, o francesismo invadira Belém, juntamente com o portuguesismo⁵, como uma mistura característica de muitas residências.

A área comercial fora asseada e embelezada, pois lá estavam principalmente localizados as grandes casas aviadoras, os bancos e as lojas com artigos considerados sofisticados, pois na sua maioria eram estes produtos, vindos da Europa, eram consumidos avidamente pela elite.

A nova classe alta econômica, com destaque para os seringalistas, escolheu a cidade de Belém como base de suas atividades, transformando a capital do estado em centro financeiro e também de consumo, luxo e divertimentos.

O requinte dos produtos era um fator que distinguia seus compradores e os colocavam em uma condição de sofisticação e de bom gosto. Por isso, estes produtos foram oferecidos em grande proporção nos jornais e catálogos, conforme nos mostra o anúncio da página anterior da “Casa Pekin”, especializada, como podemos observar, em importar produtos como louças, porcelanas, cristais de Sévres, candelabros, lustres, tapetes persas, tecidos, chapéus, móveis. Assim como outras casas de aviamento importavam alimentos como biscoitos e *champagne* franceses, vinagre português, manteiga inglesa, além de máquina de costura e uma lista imensa de produtos, muitos dos quais considerados supérfluos, mas que faziam a exigente burguesia sentir-se como em uma cidade européia, apesar da maioria da população não possuir dinheiro sequer para comprar alimentos básicos para a sua sobrevivência.

Não eram somente os produtos de decoração e comestíveis que se importavam. Também foram importadas as famosas "cocottes", prostitutas de luxo, sobretudo francesas, polacas e espanholas, que vinham servir aos "coronéis da borracha" nos prazeres mundanos que o dinheiro da borracha lhes permitia. Entretanto, nos álbuns em que se divulgava a cidade, os comentários eram que Belém era farta e barata:

A vida em Belém é relativamente tão barata como nas capitais européias e para a alimentação encontra-se tudo quanto se pode obter em qualquer das grandes capitais do mundo, quer nos artigos nacionais quer nos estrangeiros, inclusive frutas e legumes de climas frios em câmaras frigoríficas⁶.

⁵ Leandro Tocantins explica a quantidade de objetos vindos de Portugal principalmente relativos ao partido das residências e suas fachadas em Azulejos Portugueses. TOCANTINS, Leandro. *Santa Maria de Belém do Grão Pará*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

⁶ PARÁ, Governador (1901-1909: A. Montenegro). *Álbum do Estado do Pará*. Paris: Chaponet, 1908.p. 85.

Imagem 1: Reprodução gráfica da Casa Pekin

CASA PEKIN
 DE JOÃO COSTA & CA
 TELEPHONE 307
 TELEGRAMMA-PEKIN

JOÃO MOREIRA COSTA
 JOSÉ DE COSTA BRAGA

ARMAZEM DE LOUÇAS, CRISTAES
 VIDROS E CANDIEIROS

Rua Conselheiro João Alfredo 96.
 CAIXA DO CORREIO 314.

IMPORTA DA FRANÇA,
 INGLATERRA, ALLEMANHA,
 AUSTRIA, CHINA, JAPÃO E
 AMERICA DO NORTE
 PARA-BRAZIL

1. Secção
LOUÇAS E PORCELLANAS
 Variedade sortimento de aparelhos para jantar, para chá, e café, sete á-tesa e quatorze peças avulsas, de porcelana brava, fabricada e pintada com suas decorações, dos famosos fabricantes Godefrid & Rasmussen de Limoges. LOUÇAS de grãoito e pó de pedra de todas qualidades.

2. Secção
CRISTAES E VIDRARIA
 Aparelhos e peças avulsas para o serviço de mesa, de cristal de Sèvres e de Havre. Brinquedos para centro de mesa, castiçais, candieiros e suspensões, composições, garrafas, jarras, copos, cálices e quaisquer peças a pedido dos fabricantes portugueses. S. Loubé, S. Orléans e St. Blas.

3. Secção
LUSTRES E CANDIEIROS
 Lustres e candieiros para electricidade, vaso de vidro de suspensão e para cima de mesa, e de acroestrias, arandelas, lampadas de colunas, lamparinas, lampões para iluminação de ruas, para uso de petroleo dos systemas Siemens, Bregé e americanos.

4. Secção
CHRISTOFLE E ELECTRO-PLATE
 Facas, garfos, colheres e colheres, colheres, colheres de standeapoy, bacias e jarras para lavatório, bacias e colheres, colheres de mesa, serviços completos para chá e café, para jantares e buffets.

5. Secção
ARTIGOS DA BOHEMIA
 Figuras e estatuetas de biscaite e de terracota, vasos para flores, guardanapos para talheres e lavatórios, jarrolhos, mangas de centro de mesa, Hotteleros e tudo que se fabrica em vidro multicolorado.

6. Secção
VARIOS ARTIGOS
 Filtros Ingleses e dos systemas Pasteur, Chamberlain e Grand-Jour. Alcatifas, tapetes e carpetes. Artigos chinoses e japoneses. Candieiros, servilletas, moedas, selos e bilhetes americanos.

Chá preto e verde de primeira qualidade
 RECEBE CONSIGNAÇÕES DE TODA ESPECIE

Fonte: Arthur Cacavoni. *O Pará Comercial*: a exposição de Paris em 1900.

Inspirado no discurso da valorização da natureza, Antônio Lemos procurou dotar a cidade de áreas verdes, reaparelhando o Horto Municipal, embelezando as praças, reestruturando o bosque do Marco da Légua (depois denominado de Bosque Rodrigues Alves), e aplicando penalidades àqueles que agredissem o meio ambiente. Aplicação da multa de 100\$000 (cem mil réis) para os que agredissem as árvores ou provocassem danos às praças e jardins.

O intendente Lemos tinha o maior zelo pelas áreas verdes da cidade, e procurava observar com atenção o comportamento dos moradores, pois não aceitava que a garotada jogasse pedras nas mangueiras para pegar os frutos, e também reclamava dos trabalhadores urbanos que colocavam pregos nas árvores para pendurar suas roupas e sacolas. Todavia, sabia elogiar o comportamento da população:

“Devo, contudo, proclamar, para honra da população, que esta, durante o ano recém-findo, manteve em alto grau as suas tradições de educada. Com efeito, nossas praças, inteiramente abertas, acessíveis a toda hora do dia ou da noite, possuem canteiros ornados de inúmeras plantas”.⁷

No desenrolar desse processo modernizador, os transportes assumiram um papel primordial na vida cotidiana. Para alívio da população, e também do intendente, no dia 15 de agosto de 1906 foram iniciados os trabalhos de eletrificação da viação urbana, sob a responsabilidade da companhia inglesa *Pará Electric*. Que até 1907 tinha 55 km de trilhos e 100 carros, carregando uma média de 730 mil passageiros por mês.

A cidade também foi iluminada por luz elétrica, fornecida pela *Pará Electric* até fins de dezembro de 1907, companhia que contava com 1.570 registros de luz elétrica ligados às usinas fornecendo luz para 44.581 lâmpadas em casas particulares, e ainda a cifra de 9.154 lâmpadas na iluminação pública de suas vias, além de existir também iluminação a gás, fornecida por uma companhia inglesa, The Pará Gaz Company, que fornecia este produto desde 1898.

Esta iluminação privilegiou bastante as casas de espetáculos, pois os eventos podiam, em sua maioria, ser realizados a noite, com exceção para as mostras de artes plásticas, realizadas sempre durante o período da manhã. Alguns artistas até exigiam que elas fossem realizadas até as 10 horas da manhã para que o público apreciasse as cores dos quadros com a luz do dia.

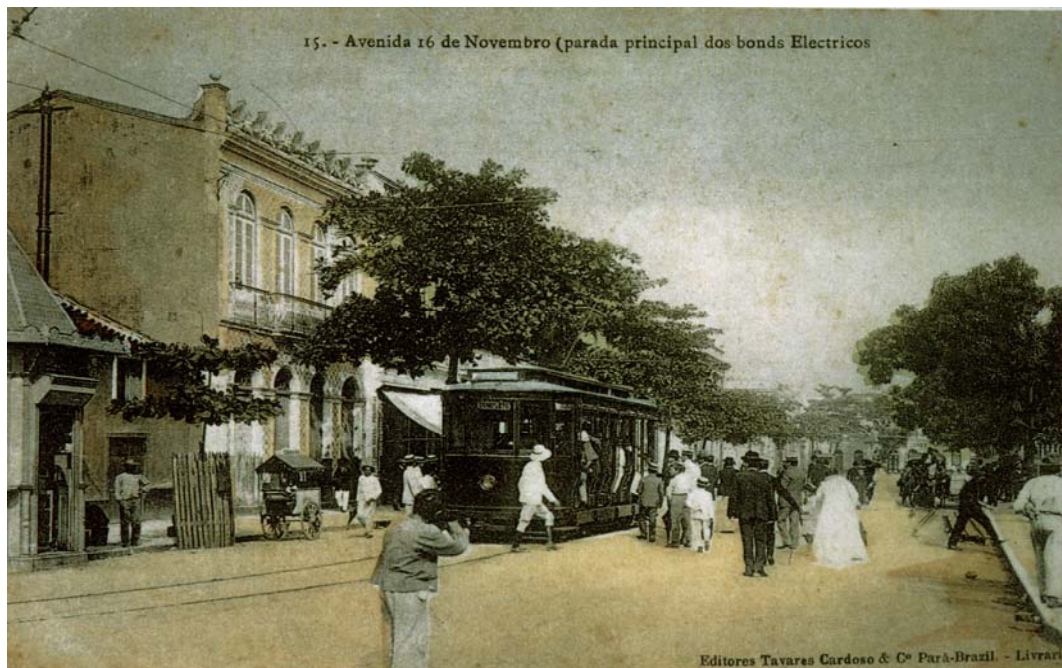
⁷ Parte do discurso do intendente Antônio Lemos, publicado pelo município de Belém. LEMOS, Antônio. *O Município de Belém*. relatório apresentado ao Conselho Municipal. Belém: Tipografia A. Silva, 1908.

Imagem 2: Cartão Postal Jardim Público na cidade de Belém



Fonte: Belém da Saudade: A memória de Belém no início do século em cartões-postais. Secult, 1996. 157p.

Imagem 3: Avenida 16 de Novembro



Fonte: Belém da Saudade: A memória de Belém no início do século em cartões-postais. Secult, 1996. 157p.

Uma nova Belém ia surgindo, e as transformações viriam em vários sentidos, modificando principalmente a visão que os estrangeiros tinham sobre a cidade, seja nos espaços públicos, ou as modificações relativas ao comportamento da população.

Um novo cenário estava posto para os habitantes de Belém, vias muito mais largas, passeios públicos, muitos edifícios públicos foram erguidos para oferecerem maior conforto à população cada vez mais exigente. Para fins de suprir os novos hábitos requintados da classe emergente, foram construídos prédios luxuosos como os cafés, e as lojas de artigos importados diretamente da Europa⁸. E tudo isso foi implementado e colocado em prática em um curto período de tempo.

⁸ "Os navios europeus, principalmente franceses, não traziam apenas figurinos, o mobiliário, as roupas, mas também as notícias sobre peças e livros mais em voga, as escolas filosóficas predominantes, o comportamento, o lazer as estéticas tudo consumível por uma sociedade altamente urbanizada e sedenta de modelos de Prestigio". SARGES, 2001.

1.3. O estilo da *Belle Époque* e a estética do cotidiano

Imagem 4: Azulejos franceses



Fonte: Coleção Particular, Belém-Pa.

O estilo que estava no auge nas décadas antes e depois da estada de Parreiras em Belém foi o que ficou conhecido como o da *Belle Époque*, expressão que designa o clima intelectual e artístico do período que vai aproximadamente de 1880 até o fim da Primeira Guerra Mundial, em 1918. Um estilo nas Artes que teve seu principal destaque na arquitetura, pois se apresentou como tendência arquitetônica inovadora do fim do século XIX; um estilo floreado, no qual se destacam a linha curva e as formas orgânicas inspiradas em folhagens, flores, cisnes, labaredas e outros elementos. Era um estilo novo e voltado para a originalidade da forma, de modo que era destituído de quaisquer preocupações ideológicas e independentes de quaisquer tradições estéticas. A *Belle Époque* era mais do que um estilo era considerado como estado de espírito que se manifestou em dado momento na vida de vários países, entre eles o Brasil⁹.

Foi uma época marcada por profundas transformações culturais que se traduziram em novos modos de pensar e viver o cotidiano. Inovações tecnológicas como o telefone, o telégrafo sem fio, o cinema, a bicicleta, o automóvel, o avião, inspiravam novas percepções da realidade. Com seus cafés-concerto, balés, operetas, livrarias, teatros, boulevard e alta costura, a cidade absorvia as influências que vinham de Paris, considerada o centro produtor e exportador da cultura mundial. A cultura boêmia imortalizada nas páginas do romance de Henri Murger, *Scènes de la vie de bohème* (1848), era um referencial de vida para os intelectuais brasileiros, leitores ávidos de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Zola, Anatole France e Balzac. Ir a Paris ao menos uma vez por ano era quase uma obrigação entre as elites, pois garantia seu vínculo com a atualidade do mundo¹⁰.

Os modelos franceses exerceram relevante papel na arquitetura de Belém, ocasionado principalmente pelas freqüentes viagens das famílias paraenses à Europa. A educação dos jovens nos colégios parisienses propiciou a formação de uma mentalidade muito mais sensível aos temas e as coisas européias. As casas comerciais também eram desenhadas em estilos que lembravam os da França, como um dos maiores exemplos de Belém, o prédio do magazine *Paris N'Amérique*, localizado na Rua Santo Antônio, que do nome ao estilo trazia as raízes de sua inspiração. Este edifício citado possui nítidas semelhanças com o prédio da *Galerie Lafayette*¹¹.

⁹ Comissão de Artes Plásticas da Secretaria de Cultural de São Paulo(orgs). *História da Arte no Brasil*. Vol. Cap. II. São Paulo: Abril Cultural 1979. p. 36-39.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Famosa galeria de Paris, localizada em um dos mais representativos edifícios do estilo da *Belle Époque*.

Imagem 5: Azulejo francês confeccionado



Fonte: Coleção Particular. Família Fonseca, Belém-Pa.

Os modelos franceses exerceram relevante papel na arquitetura de Belém, ocasionado principalmente pelas freqüentes viagens das famílias paraenses à Europa. A educação dos jovens nos colégios parisienses propiciou a formação de uma mentalidade muito mais sensível aos temas e as coisas européias. As casas comerciais também eram desenhadas em estilos que lembravam os da França, como um dos maiores exemplos de Belém, o prédio do magazine *Paris N'América*, localizado na Rua Santo Antônio, que do nome ao estilo trazia as raízes de sua inspiração. Este edifício citado possui nítidas semelhanças com o prédio da *Galerie Lafayette*¹².

Apareceram então, casas com frontispícios trabalhados, altos por intermédio de embasamento, segundo o costume europeu, dos porões de arranjo da carvoaria e da calefação. Em Belém serviam para assegurar a ventilação necessária ao resguardo dos pisos de madeira em tabuado corrido sobre barrotes.

¹² Famosa galeria de Paris, localizada em um dos mais representativos edifícios do estilo da *Belle Époque*.

Imagem 6: Escadaria da loja Paris N'América



Fonte:Fotografia Luiz Braga 1992

Uma boa parte das casas residenciais de Belém obedece ao academicismo francês da fachada e a certas concepções da arquitetura portuguesa, como é possível observar na Avenida Nazaré, Avenida Governador José Malcher (antiga São Jerônimo), Avenida Magalhães Barata (antiga Independência), Braz de Aguiar, Generalíssimo Deodoro, 16 de Novembro e outras partes da cidade, algumas com soluções tropicais bastante interessantes, como são as de varandas laterais, jardins e quintais arborizados por árvores frutíferas. Construções muito sólidas, chamadas de eruditas, revelam o ecletismo europeu da arquitetura regional. Geralmente, as fachadas são neoclássicas, os frontispícios trabalhados somente no cenário de frente, a cobertura se esconde por detrás de altas e trabalhadas platibandas que aparecem sob a forma de frontões. Também foram muito utilizados os recursos como azulejos nas fachadas, platibandas com balaústres coríntios e estatuetas ou figuras de pinha nos altos das fachadas, sempre em cerâmica, produzidas por fábricas portuguesas ou francesas.

O estilo eclético nas construções e interiores ganhou adeptos entusiastas incorporando alguns valores diferentes como os das construções dos palacetes, que foram construídos principalmente pelas pessoas que enriqueceram com o comércio resultante do *boom* econômico da borracha. Temos como exemplo o palacete em estilo fiorentino, antiga residência do Governador Augusto Montenegro na Avenida Governador José Malcher, com Generalíssimo Deodoro (ilustração da página anterior), ou o Palacete Bolonha, (esquina da vila Bolonha). Eram tipos de mansões híbridas que obedeciam a regras portuguesas e estilo de casa de fazenda brasileira, um corpo central em dois andares rodeado de varanda com gradis de ferro, lembrando remotamente, pela solução, um templo grego primitivo. A grande exceção foi a construção do Palacete Pinho, na Rua Dr. Assis, este construído na pura tradição portuguesa de casarão assobradado, mas com um certo toque francês, e azulejos nas paredes externas, aparentando no Jardim de entrada uma residência Francesa

Imagem 7: Palacete Dr. Augusto Montenegro



Fonte: Belém da Saudade: A memória de Belém no início do século em cartões-postais. Secult, 1996. 157p.

A favorável condição econômica possibilitou que fossem trazidas algumas companhias teatrais e musicais, especialmente da Itália, França e Espanha. A importância da ópera para a elite local pode ser avaliada pelo número de peças encenadas no Teatro da Paz e pelo minucioso comentário dos jornais sobre esses eventos e o desempenho dos artistas. A presença de autoridades, ricos comerciantes e intelectuais e o modo como estavam trajados serviam de termômetro do prestígio das companhias e da elite local. Ir ao teatro, além de uma opção de lazer, era um sinal de elegância e distinção social, o que levava a uma identificação com o comportamento cultural da elite européia.

Aliado a tudo isso estava principalmente o aprimoramento do gosto pela arte, por isso, instituições de ensino foram planejadas a fim de formarem cidadãos-artistas, como é o caso da Escola de Belas Artes, sustentada com auxílio do governo estadual, mas na maior parte pela Sociedade Propagadora das Belas Artes¹³.

Foi esta corrente de bom gosto e de civilização artística que levou a parte intelectual e abastada da população a fundar, na capital paraense, por meio da Sociedade Propagadora das Belas Artes, cujo presidente era o Dr. Pedro Chermont, o Conservatório de Música e a *Academia de Bellas Artes* que, depois da do Rio de Janeiro, foi a primeira organizada no Brasil. Pois para os intelectuais não poderia haver cidadãos cultos sem ouvir os grandes compositores clássicos; eles consideravam que a música exercia um papel muito importante na formação de qualquer jovem que estivesse em busca de conhecimento e cultura, e por isso a música recebeu um considerável desenvolvimento no Pará, principalmente na formação de platéias e, conforme nos relata Inácio Moura¹⁴, “era raro o paraense que não apreciasse a boa música”. A elite econômica não tinha dificuldades em adquirir instrumentos ou partituras, pois haviam em Belém excelentes lojas que ofereciam diariamente nos jornais e revistas os produtos musicais, como foi o caso da “Mina Musical”¹⁵, cujo cartaz da propaganda encontra-se na página seguinte.

¹³ Era uma sociedade composta por intelectuais da época em Belém, tinham como meta a construção do Conservatório de Música e a Academia de Belas Artes, faziam parte dos intelectuais entre outros o Dr. Pedro Chermont (presidente), Gama Malcher, Aureliano Pinto de Lima, Elpídio Pereira. Ver: MOURA, Ignácio. “A Academia de Belas Artes”. In: *A exposição artística industrial do Liceu Benjamin Constant: os expositores em 1895*. Belém: Typ. do Diário Oficial, 1895, p.103-106.

¹⁴ Jornalista, escritor, orador, professor e engenheiro civil. Fez seus estudos em Belém no Liceu Paraense, colaborou com os jornais *O Paiz* e *Gazeta de Notícias*; escreveu o livro *A Exposição Industrial do Lyceu Benjamin Constant e seus expositores em 1895*, Belém. Typ do Diário Oficial, 1895. 101 p.

¹⁵ Sociedade especializada em artigos musicais tais como instrumentos e partituras. Ilustração retirada do álbum publicada em Português e Francês: CACCAVONI, Arthur. *O Pará Comercial*, 1900.

Imagem 8: Reprodução gráfica da Casa Mina Musical

MINA MUSICAL

Kuhn & Co

BELEM - PARÁ

Frederico HÜHN

GIL-NOVAES RODRIGUES

Placa Visconde do Rio Branco

VASTO SALÃO
luxosamente preparado
CONTENDO
5 SECÇÕES DISTINTAS

PRATA ELÉTRICA
para service de mesa
e para presente -

ARMARINHO, onde
se encontram miudezas
de todas as procedencias -

GRANDE DEPOSITO
de **MUSICA**
de todos os auctores.
tendo a testa desta secção
o distincto
Professor E. DIAZ -

EXPOSIÇÃO
de **ESTATUAS BUSTOS**
COLUMNAS
PIANOS - ORGÃOS - REALCEJOS

CAIXA
do
CORREIO N 221

ENDERECO TELEGRAPHICO
= **HÜHN** =

GRANDE NOVIDADES

MUSICA

Fonte: Arthur Cacavoni. *O Pará Comercial*: a exposição de Paris em 1900.

O fato da implantação de uma escola de Arte fez com muitos artistas brasileiros e estrangeiros fossem convidados para dar aula e fazerem exposições e concertos em Belém, e essa colaboração foi a impulsão para que estes momentos ficassem registrados para sempre, quer na literatura como na música ou nas artes plásticas.

Como este trabalho abordará principalmente as artes plásticas, daremos ênfase aos eventos e fatos relacionados a essa linguagem artística, observando que em Belém estiveram, neste período, muitos artistas que implantaram no cenário nacional uma obrigatoriedade nos roteiros dos grandes artistas, uma exposição na capital do Pará. Diariamente, a imprensa publicava notas de apoio e incentivo ao consumo da arte, como a do Jornal a “Folha do Norte” de 14 de setembro de 1907 quando o jornalista escreve sobre a instalação da filial em Belém, de um importante estabelecimento voltado para a arte em Paris, a loja “Martin, Augendre e Cia”, que estava sob a responsabilidade do empresário João C. de Campos. Dizia o jornal que o estabelecimento localizava-se na Praça da República número 5, e que possuía “uma agradável e interessante galeria de artigos de arte, trazendo para Belém, uma colaboração muito grande para que se eduque cada vez mais o público Paraense”¹⁶. Informava ainda o jornalista que era um importantíssimo evento de estética na cidade, uma iniciativa louvável, pois esse tipo de atitude dá a possibilidade às pessoas de se livrarem de “artefatos horrendos que estão nas casas de muita gente sem educação e certamente degrada o interior das residências”. Ele convida todos, para irem apreciar e comprar objetos de arte, pois acredita ser, prova de civilidade e uma característica importante nos lares bem constituídos. Apresenta através de sua coluna no jornal todos os objetos que estavam à venda no estabelecimento e que podiam ser adquiridos um total de 41 telas pintadas a óleo, terracotas coloridas, bronzes, mármore translúcido e vasos de porcelana francesa.

Analisa as esculturas chegadas e seus escultores, escreve sobre o requinte dos grandes mestres Mirreille, de Hyp Moreau, fala em especial de uma obra cujo o nome é “La Reine de Pélectricité”, de F. Gross e diz tratar-se de uma jóia da Modelagem e escultura. Na área da pintura, ele descreve as figuras de gênero de costumes, marinha, animais e naturezas mortas, realizadas pelos pintores L. Tourez; Blondeau, Brumel Nenville, J. Berthon¹⁷, ele fala dos gatos pintados por Nenville, da sua graciosidade e leveza em que pinta os animais, assim como fala da

¹⁶ SOUZA, Alfredo. Impressões de Arte. *Folha do Norte*, Belém, 04 de jul. de 1907. p.1.

¹⁷ Artistas plásticos franceses tinham seus nomes nos catálogos de arte francesa no período da *Belle Époque* francesa, onde as pessoas poderiam tomar conhecimento de seus currículos e adquirir suas obras através das grandes galerias.

obras de L. Tourez que pinta um excelente trecho de Paris invernos e noturno, detêm-se nos detalhes das obras de artes.

O Jornalista agradece ao empresário que assume a galeria pela oportunidade que está sendo dada às pessoas moradoras de Belém, possibilitando principalmente que elas possam ser educadas através da arte e pede para que todos prestigiem a bela galeria pois ela é gratuita e define o espetáculo que vão assistir como mágico¹⁸.

Um dos grandes acontecimentos que transformaram a realidade das artes plásticas no Pará foi, segundo Inácio Moura¹⁹, a *Exposição Artística Industrial do Liceu Benjamin Constant*, inaugurada no dia 16 de Novembro de 1895. Por isso mesmo, a construção desse evento fundador teve um papel marcante não só na divulgação das obras e dos seus autores, mas principalmente no reconhecimento dos artistas para o público paraense, potencializando o número de colecionadores e permitindo que este produto atraísse cada vez mais interessados em possuir obras de arte.

¹⁸ O Bazar de Paris. *Folha do Norte*, Belém, 14 de set. de 1907. p.1.

¹⁹ Ibid. MOURA, 1895.

Imagem 9: Gatos. Neville Brummel, 68x 45, óleo s/tela, 1903.



Fonte: Coleção Beatriz Souza. Belém-Pa.

Imagem 10: Móvel Francês Luis XV e par de Porcelanas francesas



Fonte: Coleção Particular. Belém-Pará

1.4. Os Artistas e as Exposições de artes plásticas em Belém.

A *Exposição Artística Industrial do Liceu Benjamin Constant* não foi a primeira feita no extenso território amazônico. Há algum tempo atrás, a antiga província do Pará já havia planejado e realizado uma outra exposição, em 1866 e também em 1877, promovida pela *Sociedade Paraense Propagadora da Bellas Artes*. Entretanto, a primeira exposição que contou com maior número de adeptos e conseguiu mobilizar as pessoas para se apresentarem foi a de 1895, obtendo as bênçãos do então jornalista Antônio Lemos. Ele se aproveitou da tribuna do senado paraense, onde tinha assento, para propor, ainda nos anos de 1893, que se determinasse a verba necessária e se organizasse uma exposição interestadual na cidade de Belém, solicitando que fossem muito bem representados todos os produtos do Amazonas, Pará e Maranhão. O Local escolhido era um palácio onde funcionavam as aulas do *Lyceu Paraense* e do *Lyceu Benjamin Constant*. Lá foi planejada e organizada em 11 salas a exposição Artística e Industrial de 1895. Sem dúvida uma data comemorativa, havia um movimento evolutivo, com evidente cunho positivista, e um almejado progresso nas belas artes. Nesse feito de 1895, Inácio Moura em seu livro refere-se especialmente ao pintor russo Davi Widhopff²⁰, chegado em Belém no ano anterior. Aportou por cá já famoso, vindo de Paris, onde trabalhou no *Courrier Français*, durante o ano de 1893, época em que se tornou um dos melhores comentadores da vida parisiense.

Na sua chegada em Belém, foi recepcionado com grande interesse por alguns intelectuais da cidade, em especial pelo jornalista Alfredo Sousa, que o apoiou na feitura dos jornais humorísticos *O Mosquito* e *A Província Illustrada*, ambos lançados em 1895²¹. O sucesso foi imediato e não há crônica da época que refira o desenhista por menos que brilhante, em parte por

²⁰ Davi Osipovitsch Widhopff (1867-1933) foi contratado pelo governo do Estado Pará, em concurso público realizado em diversas capitais européias, em 1893, para reger as cadeiras de pintura recém-criadas no Liceu Paraense e na Escola Normal. O exame do currículo do pintor mostrou sua versatilidade nas artes. Com apenas 16 anos começou a estudar na Academia de Belas Artes de Odessa, Rússia, sua cidade natal, e depois se transferiu para Munique, Alemanha, onde continuou seus estudos com o mestre Loeftz, reconhecido pelo rigor com o qual escolhia seus discípulos. Quando começou a ganhar destaque na Alemanha, mudou para Paris, a vitrine cultural da época. Por lá, teve aulas com Bouguereau, Jules Lefebvre e Robert Fleury, fazendo suas primeiras exposições na *Académie Julien*, com sucessos repetidos. Com os prêmios veio a possibilidade de trabalhar no conceituado ateliê de Eugène Thirion. Seus trabalhos também foram veiculados em jornais das várias cidades por onde passou: em 1887, colaborou com *Kunst Furalle*, na Alemanha; em 1889, com o *London News*, na Inglaterra e com o *Artiste*, de Moscou; em 1893, em Paris, publicou em *Illustration* e na *Revista*, jornal português publicado na capital francesa. Cf. Alfredo Souza, "D. Widhopff". Cf. Figueiredo, 2001.

²¹ *O Mosquito*, impresso na Typ. De Alfredo Silva e Cia teve primeiro numero publicado em 30 de março de 1895 e saiu de circulação no 7º número em 11 de maio do mesmo ano. A província Ilustrada pertencia a Província do Pará e começou a circular em 1º de Julho de 1895 e se extinguiu em outubro daquele ano. Cf. Figueiredo, 2001.

ter colocado a figura monarquista do maestro Carlos Gomes no centro de sua crítica²² Além de afinado com seus novos colegas republicanos, sua atividade como professor de pintura das duas mais tradicionais escolas públicas de Belém – Escola Normal e Liceu Paraense – acabou por confirmar o talento do artista, a tal ponto de ser convidado para compor uma galeria especial para a exposição de 1895.

Entre as telas, ganhou realce *Le conseil, dans le parc*, representação de um modesto ateliê de pintura, obra que segundo o amigo Alfredo Sousa, que publicou em *O Democrata* um artigo sobre a obra de arte “*Le conseil*”, é um quadro que representa o interior de um atelier de pintor, uma modesta mansarda de artista pobre, que solicita ao seu mestre um conselho sobre o quadro que acaba de concluir. Esse conselho certamente vai influenciar o seu futuro de artista iniciante, uma obra de movimentação e colorido magnífico em que todos os corpos têm as proporções mais exatas, o vigor e uma perfeita naturalidade, já havia sido exibido no Salão de Paris, em 1891, tendo merecido elogios de vários órgãos da imprensa francesa – *Le Temps*, *L’Eclair*, *La Cocarde*, *L’Intransigeant*, *La Rappel* e *Le Radical*. Mas, além desse quadro, um outro trabalho do artista russo chamou a atenção dos presentes, em *Cabeça de Moça*, estudo de jovem paraense, apreciadíssima por sua graça e elegância. O significado mais contundente desse ensaio foi, no discurso da época, certa aproximação da “arte moderna” dos mestres europeus com as tonalidades e costumes da região.

A particular atenção do Widhopff com os hábitos e os tipos locais, antecipou-lhe o interesse pela aclimação do traço europeu sobre uma elogiada composição de fundo paraense. Ele pintou também os retratos de Lauro Sodré, Paes de Carvalho e Bahia, e o da excelentíssima senhora esposa do Dr. Passos Miranda Filho, e a do Dr. Serzedelo Correa, entre outros. Mas essa não era ainda a tendência do momento. Prova disto foi a repercussão nos círculos letrados, ainda nessa exposição, de um outro nome estrangeiro – o do francês Maurice Blaise²³, contratado, juntamente com Widhopff, em 1893, para dar aulas de desenho linear e topográfico no Liceu Paraense e na Escola Normal.

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

²² No terceiro número de *O Mosquito*, Widhopff lançou duas de suas composições caricatas a respeito de Carlos Gomes. Na capa aparece o autor de *O Guarani* puxando pelo colarinho os maestros paraenses José Cândido de Gama Malcher (1853-1911) e Clemente Ferreira Junior (1864-1917) e na contra capa aparecem outros nove croquis de Carlos Gomes. Exposição de Artes e Indústria do Liceu Benjamin Constant. Belém, 13 de abril de 1895. p.1.

²³ Maurice Blaise nasceu na França e fez seus estudos em Paris, teve menção honrosa em desenho, arquitetura e escultura, tem seu nome no catálogo de expositores do *Salon de Paris*, foi contratado pelo senhor Pizze, ministro do governo do Estado do Pará, para vir lecionar desenho linear e topografia no *Lycée Paraense* e na Escola Normal.

Caim matando seu irmão. Apesar do esforço de alguns literatos da cidade em descrever e analisar as nuances da pintura, o quadro parece não ter sido do agrado de alguns chefes de família, pois a análise crítica de *A Província do Pará* apontava para falta de certa competência aos observadores para apreciar devidamente o belo quadro de Blaise, pois parecia haver alguma deformação física no corpo de Caim, segundo a ironia de um dos presentes (MOURA, 1895)²⁴. A crítica ressaltava o estudo de cabeça e dizia parecer esplendido, constatando que suas feições tinham a característica da cólera, destacada por uma aplicação de sombras traçadas por mãos de mestre, mas, mesmo assim, desapropriada para o resto do corpo. Ainda assim, sob o tom da polêmica, Blaise alcançou grande sucesso na mostra.

Parecia mesmo que Domenico De Angelis²⁵ tinha razão em sua tentativa de primeiramente formar uma platéia capaz de apreciar obras de arte, começando por aquelas já perfeitamente consolidadas na história da arte ocidental, irrefutáveis mesmo a mais conservadora das clientelas. Ele apresentou vários trabalhos na exposição de 1895, inclusive uma cópia de um quadro de Raphael representando a virgem e o menino mais S. João. E ainda mais quatro retratos, sendo um a óleo, um a pastel e duas aquarelas. O retrato a óleo era do falecido Dr. Nina Ribeiro; o pastel era da Senhorita Eirado, que segundo Inácio Moura parecia envolvido por "tons doces de poesia e pintura" (MOURA, 1895)²⁶.

²⁴ Id.

²⁵ Pintor italiano que veio para Belém no final do Séc. XIX, executando trabalhos em Belém e Manaus. É autor de várias telas do acervo da catedral de Belém, uma de grande formato (5.0m x 3,5m), óleo sobre tela localizada no Museu de Arte de Belém, executada por encomenda de Antônio Lemos em 1899, cujo título é *Últimos dias de Carlos Gomes*.

²⁶ Ibid.

Imagem 11: Pintura do Teto do Teatro da Paz



Fonte: Fotografia Janduari Simões 2006

De Angelis foi também o pintor da capela do coração de Jesus na igreja de Santo Inácio, em Roma, merecendo os mais dignificantes elogios do Il Conservatore Romano e il Papolo Romano, que o sagraram como chefe da pintura decorativa religiosa. No Pará, tornou-se célebre após executar as pinturas dos tetos da Catedral e do Teatro da Paz²⁷. Quando veio para Belém, para executar essas duas obras, foi também auxiliar do pintor brasileiro Zeferino da Costa nas pinturas da Igreja da Candelária no Rio de Janeiro. Dois anos depois, em 1898, ele apresentou para os cidadãos de Belém dois belos retratos executados em óleo sobre tela que foram expostos na “Loja Filial”, encomendados pela intendência de Anajás. Os retratos, respectivamente dos Srs.drs. Lauro Sodré e Prudente de Moraes, foram feitos para ornamentar os salões do novo paço municipal, além daqueles de todos os presidentes da República e dos governadores constitucionais do Pará. A crítica fez elogios ao trabalho, revelando que De Angelis era considerado pelos críticos de arte um nome de grande conhecimento e experiência.

Em julho de 1897, mais um pintor chegava a Belém, o espanhol Francisco Estrada²⁸, um artista de “muito mérito” segundo as notas dos jornais da capital do Pará. Os amantes da pintura tiveram o privilégio de conhecer sua obra por meio de duas telas de grande colorido, consideradas por todos como magistrais, tal a fidelidade dos tons, a perfeição dos detalhes e a liberdade do desenho. Esses quadros elevaram o nome do pintor e, ao mesmo tempo, destacaram-lhe no meio artístico paraense. Esse foi sem dúvida um pretexto para ele se estabelecesse como um produtor de grandes obras de arte, dignas da admiração de todos, pois reuniam as belezas fascinantes do desenho e da pintura. Estes quadros a que os críticos se reportam anteriormente foram expostos na Loja Filial, o elegante bazar de jóia da cidade, no centro comercial de Belém, à Rua Conselheiro João Alfredo.

Três meses depois, novamente os críticos de arte se extasiavam diante de uma nova obra de Estrada, exposta no *Atelier Fidanza*, executada por intermédio da conhecida *Photographia Fidanza*²⁹, o antigo e muito apreciado estabelecimento artístico devidamente acabado, que neste momento era tido como um dos muitos estabelecimentos artísticos brasileiros.

²⁷ A ilustração é a pintura realizada pelo pintor De Angelis, no teto do Teatro da Paz.

²⁸ Pintor Espanhol veio como vários dos pintores viajantes, fixou residência em Belém, e pintou muitas paisagens da cidade e da floresta.

²⁹ Junto a comitiva do Imperador D. Pedro II, que veio a Belém para a Abertura dos Portos da Amazônia ao Comércio Exterior, chegou Felipe Augusto Fidanza, que em Belém se estabeleceu e se tornou o maior nome da fotografia paraense, abrindo o *Photo Fidanza*, maior referência na cidade, que se manteve por aproximadamente 100 anos sobressaindo-se em qualidade e solidez. Fotográfico Brasileiro. Instituto Moreira Salles, 2002. p.139; Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais no site: <http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/enciclopedia>.

No ano seguinte, os jornais também fizeram elogios aprimorados ao artista, pois ele seria contratado para pintar o retrato do Sr. Paes de Carvalho, pelos empregados da Recebedoria de Rendas Públicas, que fizeram uma homenagem ao ilustre governador do estado, colocando a referida obra na sala de seus trabalhos da própria repartição. A obra foi solenemente inaugurada no dia em que começou a vigorar o decreto estadual que lhe deu nova organização.

Os comentários sobre a tela foram de caráter muito especial, com destaque ao enquadramento, considerado pela crítica uma verdadeira perfeição. Principalmente por ela ter sido realizada em tamanho natural, o que deu a pintura um movimento muito próprio, e destacou o porte elegantíssimo e a fisionomia insinuante e remoçada do Sr. Paes de Carvalho. Estrada foi parabenizado pela imprensa e pelos amigos pelo o que foi considerado um excelente trabalho de pintura em óleo sobre tela. Além do mais, os próprios colegas de ofício também ficavam atentos às exposições, nas quais eram mostradas as melhores obras, incluindo aquelas premiadas em eventos de maior relevância no campo da arte acadêmica.

É importante dizer que o renovado interesse pelas artes plásticas acabou promovendo antigos artistas da cidade, alguns já falecidos, e que amargavam um esquecimento quase completo da maioria do público. Já havia espaço no campo da memória para delimitar os contornos de uma história da arte paraense, a partir de realizações póstumas. Exposições do gênero significavam muito mais do que manter viva a memória do indivíduo homenageado, representando mesmo uma espécie de indulto de perdão com os tempos primeiros da arte da terra. Essa remissão dos antigos tem como que um marco fundador. Começara na já referida exposição do Liceu Benjamin Constant, em 1895, com uma homenagem ao velho professor de desenho Augusto César de Souza Barradas, português de uma família do Porto. Ele viera para o Brasil não se sabe bem se pelo interesse do ganho ou pelo desejo artístico de pintar a natureza virgem, mas sempre era visto com o cavalete e maleta à tira-colo em qualquer bonde que se dirigia pelo Marco ou na estrada de ferro de Bragança (Tocantins, 1963)³⁰.

Nessa exposição, foi organizada uma mostra deste já falecido pintor Augusto César de Souza Barradas. Segundo Ignácio Moura, eram apenas “três velhas telas preciosíssimas pelo valor artístico e preciosíssimas pelo valor moral” (Moura, 1895)³¹. As obras pertenciam ao Sr. Roberto de Barros, íntimo amigo do pintor, e que agora se somava ao “testemunho tardio” da admiração dos novos. O conjunto compunha-se de um auto-retrato, “guardando os ditames da escola flamenga”, um quadro histórico representando “a chegada de Vasco da Gama a Lisboa e

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

os velhos costumes das solenidades portuguesas desse tempo” e, por último, “um passeio de uma família japonesa através de um bosque”³², onde se visualizava uma natureza belíssima e os trajes característicos do oriente. Para se ter uma idéia do sucesso dessas obras, Ignácio Moura relatou que um amigo seu, ao ver os quadros, julgou serem oleografias francesas, pela disposição proporcional das figuras e da natureza representada.

A aulas do *Lyceu* eram freqüentadas principalmente por artistas da terra e a partir daí começava a aparecer vários nomes que se projetariam mais tarde no cenário nacional, principalmente após a mostra da exposição de 1895. Um desses seria o do paraense nascido em Belém, João Correa de Farias, que após esta exposição recebeu encomendas para os retratos de Deodoro de Mendonça, Benjamin Constant, Floriano Peixoto e João Gomes Corrêa de Farias (1865-1898), apresentando muito cedo o interesse pelo desenho e pelas cores, extraindo tinta do urucu e do anil. Na sua formação artística, teve influências do italiano Luigi Pignatelli e do pernambucano Crispim do Amaral, cenógrafos muito atuantes na década de 1880 no Pará.

O aprimoramento na pintura veio com orientações de Irineu de Souza³³ e Domenico de Angelis, este último, impressionado com o talento do pintor, o convidou para auxiliá-lo na decoração do Teatro da Paz e o indicou para trabalhar como desenhista na Repartição de Obras, sob a direção do engenheiro Dr. Henrique Santa Rosa. O chefe, percebendo seu enorme interesse pela pintura, conseguiu que o estado do Pará pagasse uma pensão para João estudar na Real Academia de San Luca, em Roma, considerada uma das melhores do mundo. Por lá, conheceu o pintor brasileiro Zeferino da Costa, que então elaborava os projetos para Igreja da Candelária do Rio de Janeiro. Retornando ao Brasil, Zeferino trouxe consigo o pintor que lhe ajudou também na decoração da igreja carioca, aluno talentoso José de Figueiredo, nascido também em Belém em 1864. Aos 11 anos entrara para o ginásio do Carmo, em vaga de pobre mostrando tal aptidão para as artes do desenho, logo após os três anos que havia iniciado, foi indicado para substituir o professor Crispim nas aulas de desenho. No ano de 1880 solicitou uma bolsa para câmara municipal para estudar na Europa que, entretanto, lhe foi negado. Mas foi ele quem confeccionou um junto com Henrique Santa Rosam o notável mapa do Estado do Pará desta mesma época, e com a inauguração do *Lyceu Benjamin Constant* foi indicado por Lauro Sodré para que tomasse conta da nova instituição de ensino.

³² Id. Ibid.

³³ Nasceu em Fortaleza em 1850 e morreu em Fortaleza 1914, iniciou seus estudos em sua cidade transferindo-se depois para o Rio de Janeiro, onde foi aluno de Vitor Meirelles e Ângelo Agostini, dedicou-se ao figurativismo, esteve em Belém no período da *Belle Époque* produzindo algumas telas para o governo principalmente retratos.

O pintor paraense Carlos Azevedo³⁴ também participou da mostra de 1895, nessa época já morava em Paris, pois era bolsista desde 1891. Seu nome foi célebre em toda a década de 1910, estreou com sua obra num prédio à Rua Conselheiro João Alfredo³⁵. É interessante visualizar a ambigüidade da recepção de uma mostra como essa, na restrita e ávida legião de freqüentadores. Se por um lado havia um grande interesse em se conhecer os 10 quadros expostos e as influências estéticas que poderiam expressar, pois seu autor estivera fora de Belém desde 1891 estudando em Paris com Jules Lefebvre, Lucien Doucet, Marcel Baschet, F. Schowmer e Paul Sain; em contrapartida alguns críticos mais apurados pareciam estar à cata do menor deslize com as linhas e as cores locais.

A *Folha do Norte* de 11 de maio de 1897 publicou uma notícia com o título de *Notas artísticas* fazendo um grande elogio para duas telas de Carlos Azevedo, consideradas “excelentes e magníficas”, tanto com relação à execução quanto as tonalidades e coloridos. As obras foram executadas com tanto primor que os elogios tocavam principalmente a fidelidade dos tons, a perfeição dos detalhes e a liberdade do desenho. Estas telas já estavam sendo esperadas há bastante tempo; na primeira ele pintou uma jovem índia que olhava com meiguice para uma flor pousada em sua mão; e a outra, apontada pela crítica como uma de suas obras primas, foi apresentada na grande mostra de artes plásticas do Salon de Paris; seu título era a *Fiandeira*³⁶, adquirida na ocasião pelo governo do estado do Pará, hoje faz parte do acervo do Museu do Estado do Pará.

A exposição de Carlos Azevedo foi encerrada em apenas quatro dias, em 19 de maio, com todos os trabalhos vendidos e “comentários elogiosos” da parte do público³⁷. Nesse aspecto, o nome de Alfredo Sousa, literato e crítico de arte começava a ganhar realce na imprensa local, com suas análises mais detidas sobre os temas, técnicas e fases dos artistas que passavam pela cidade — nacionais ou estrangeiros. Além do mais, os próprios colegas de ofício também ficavam atentos às exposições, nas quais eram mostradas as melhores obras, incluindo aquelas premiadas nos eventos de maior relevo no campo da arte acadêmica.

³⁴ Pintor nascido em Belém, estudou em Paris com grandes mestres e foi professor de Desenho e Francês no Colégio Paes de Carvalho. Ver: BRAGA, Theodoro. *A arte no Pará: 1888-1918*. p.151. Ver também, do mesmo autor, *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora, 1941, p.140.

³⁵ Ibid.

³⁶ Óleo sobre tela, pertencente ao Museu do Estado do Pará, foi adquirida pelo governador Augusto Montenegro.

³⁷ EXPOSIÇÃO de Carlos de Azevedo. *A Província do Pará*, Belém, 10 de maio de 1901, p.1.

Imagem 12: A Fiandeira Carlos Azevedo óleo s/ tela, 1901.



Fonte: Acervo Museu do Estado do Pará

A própria mudança nos locais por onde circulava o mundo da pintura era mais do que um indício da transformação em curso. Das escolas e residências particulares, a pintura cada vez mais ganhava espaço nas casas de comércio, agora com ambientes reservados aos concorridos *vernissages*. No o limiar do século XX, Belém veria nascer a galeria de arte (Braga, 1918)³⁸. Os Jovens artistas da terra teriam suas técnicas cada vez mais aprimoradas, pois estavam sempre participando de muitas aulas técnicas e algumas exposições com os pintores europeus, a partir daí começavam a aparecer os talentos regionais, muitas vezes auxiliados por sociedades artísticas congêneres, nem sempre relacionadas à pintura.

Entre as festas da exposição que durou 15 dias, havia também grandes concertos que satisfizeram o bom gosto artístico dos visitantes, “os nomes dos grandes maestros do mundo são para o povo desta cidade comuns, e o imortal brasileiro Carlos Gomes é para nós um ídolo” (MOURA, 1895)³⁹.

A exposição de 1895 foi também para todos uma explosão de talentos musicais, apresentaram concertos compositores e músicos como o Maestro Gama Malcher, autor de *Fantoches*, que compôs o *Amazonense* especialmente para o evento; o músico Clemente Ferreiras, que executara em Paris *Olhos negros*, além de compor um concerto para dez pianos e 40 mãos. Irecê Lemos interpretou a *Valsa Cecília*, Roberto de Barros marchou para Lauro Sodré. Para o professor Vicente Salles, nas associações de músicos, por exemplo, cooperaram em vários momentos com atores, literatos e pintores em início de carreira⁴⁰. Prova disso aconteceu pouco tempo depois de terminada a exposição na casa dos Blaise, quando apareceu, no salão da sociedade Mina Musical, uma mostra da jovem Julieta França, oriunda de uma família de artistas locais. Julieta aproveitara a onda do *vernissage* em Belém, desembarcando do Rio de Janeiro, onde estudava na Escola Nacional de Belas Artes. A exposição ficou montada na primeira quinzena de abril, com trabalhos de pintura a óleo e creiom, e agora, tomava fôlego no calendário de 1898.

Ainda em agosto desse mesmo ano, o Ten. Cel. Raymundo Cyriaco Alves da Cunha, respeitado latinista e professor do Liceu Paraense, inaugurou no pavimento térreo do colégio uma exposição póstuma com trabalhos do paraense João Gomes Corrêa de Farias, falecido aos 33 anos havia poucos meses⁴¹. Esse evento, iniciado em 18 de agosto daquele ano,

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Cf. SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. Belém: CEC, 1970; *A música e o tempo no Grão-Pará*. Belém: CEC, 1980; e *Sociedades de euterpe: as bandas de música no Grão-Pará*. Brasília: Edição do autor, 1985.

⁴¹. Ver: PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p.103.

contou com nada menos do que 93 quadros, alguns dos quais inacabados, tendo sido muito visitado até o dia do encerramento, em quatro de setembro.

A agenda produtiva de 1898 agradou muito aos intelectuais, políticos e aos poucos mecenas da cidade, ávidos pela criação de novos espaços para divulgação da arte produzida na enriquecida capital da borracha. Mestres estrangeiros, velhos pintores esquecidos, discípulos que arriscavam seus primeiros traços – tudo isso vinha a público, no afã do novo objeto de consumo. Tanto que, antes mesmo de findar aquele ano, a Academia de Belas Artes de Belém abriu seus dois salões principais para a mostra de desenhos dos pupilos de Luigi Libutti, reconhecido professor da casa (BRAGA, 1918)⁴². O nome do mestre, estampado no convite, era a única garantia de qualidade no traço de seus alunos. Mas o que importava mesmo para os artistas era que, a cada dia, as artes de um modo geral ganhavam espaço no gosto do público. Neste mesmo ano de 1898, Maurice Blaise já em companhia de sua esposa Louise Blaise, também artista plástica, inaugurou em sua própria residência, à Travessa Quintino Bocaiúva, uma exposição inteiramente dedicada às paisagens paraenses. A abertura da exposição ocorreu no dia 13 de março de 1898 e as aquarelas pintadas por esta artista conseguiram uma grande repercussão, pois foram rapidamente adquiridas pelos visitantes, esgotando-se em poucos dias.

Segundo aqueles que estiveram na mostra, Mme Louise Blaise pintou principalmente a natureza da região da Amazônia paraense, dando ênfase a sua abundante natureza, retratando com muita perfeição sua vegetação; sua água e o céu, que foram reproduzidos em suas delicadas aquarelas, técnica que esta artista tinha um domínio sensacional. Dentre as obras da exposição, podemos destacar uma que sem dúvida foi muito bem planejada, chamava-se: “*Pharol do Chapéu virado*”, na ilha do Mosqueiro. Era uma linda aquarela cheia de delicadezas e sutilezas, adquirida pelo jornalista Alfredo Sousa, que por muito tempo teve dedicado parte do seu tempo a elogiar as facilidades da pintora com os pincéis e sua aptidão para arte.

Em quatro de junho, Mme. Blaise inaugurou a sua segunda exposição, em sua nova residência, mais ampla, à Avenida S. Jerônimo. Eram cerca de 50 aquarelas, novamente dedicadas a temas regionais, mas com a inclusão de algumas cenas do interior do país, como resultado das viagens do casal pelo sul do Brasil. Pouco a pouco, os temas e alusões a paisagens estrangeiras perdiam lugar para os costumes, panoramas e cores nacionais. Theodoro Braga, que sempre relatou em seus artigos essas exposições, acreditava que o motivo do sucesso da pintora resultava,

⁴² Ibid. Id.

além do óbvio apelo temático e do seu conhecimento, da apurada técnica na aquarela e domínio do desenho.

No ano seguinte, foi montada mais uma exposição de Mme. Louise Blaise, em meados de junho, na galeria da Loja Filial, também à Rua Conselheiro João Alfredo. A inovação ficava agora por conta do tema escolhido para as aquarelas. Na mostra, intitulada *A floração paraense*, a artista se dedicou ao estudo das orquídeas amazônicas, naquilo que possuíam de “mais extravagante e original”. O fundamental nesse evento foi a concepção do conjunto apresentado ao público de Belém que, ao que parece, pela primeira vez viu um grande acervo dedicado a uma única temática. Ao mesmo tempo, o exercício de Mme. Blaise colocava às vistas do público paraense um tipo de ensaio muito em voga em Paris nos fins do século XIX, não somente na pintura de forte apelo popular, como também nas fotografias e cartões-postais⁴³. A natureza equatorial amazônica seria, assim, uma possibilidade sempre candente de desenvolver entre os visitantes das exposições um gosto ainda mais apurado e sutil pelas diferentes técnicas de representação pictórica.

As diferentes telas, expostas nas salas dos liceus de artes e ofícios, revelavam sutilezas que precisariam de análise do contexto em que foram geradas, ou no campo de debate em estiveram inseridas. Cada percurso e mudança no eixo interpretativo dos autores deveria ser percebido na vereda das transformações históricas. Um quadro é também, afinal, um testemunho do passado. Isto quer dizer, de outro modo, que a distância que separou as primeiras mostras de Domenico De Angelis, das exposições do casal Blaise, ou de outro modo, as diferenças temporais entre as cópias dos mestres da renascença italiana, das paisagens brasileiras, precisa ser visto dentro de um movimento interno à constituição desse campo artístico. Telas e exposições, bem entendido, não possuem autonomia no campo da história. Além das cores e convidados ilustres, os eventos de arte desvelam, no entremeio das formas artísticas, a experiência social dos pintores, alunos, críticos, jornalistas e todos os sujeitos envolvidos nesse universo. É possível que algumas destas questões sejam de alguma forma reveladas nessa pesquisa, entretanto, devemos abordar em primeiro lugar algumas delas, e refletir sobre o contexto no qual elas se desenrolaram, e que formação esses autores puderam receber.

Em 16 de Dezembro de 1897, foi provavelmente a primeira vez que se ouviu falar em José Girard, que além de pintor também era fotógrafo, e que trabalhava as duas técnicas com a mesma dedicação. A imprensa destacou neste momento um de seus trabalhos mais recentes,

⁴³ Ibid.

uma pintura sobre madeira, representando uma paisagem equatorial tratada com delicadeza e cuidado, e reproduziu tanto quanto foi possível ao pincel do artista, o brilho do céu paraense e a cor muito parecida a das águas da baía do Guajará. São grupos de palmeiras, elegantes e bem desenhadas, nas quais facilmente se percebe a flexibilidade, inclinando-se ao vento que sopra, encrespando as águas, dando realce ao quadro em cujo último plano vêem-se o céu e o mar. Sobre as terras marginais cortadas por serpentes de igarapés, descortina-se um tabuleiro de relva clara e fresca, de onde se sobressaem, uma atitude naturalíssima e própria, uma bela garça real que as águas serenas do igarapé espelham. O artista soube revelar não só excelente observação como também notáveis qualidades de colorista, a par da correção do desenho.

Logo após esta exposição, Girard abriu uma outra no mesmo ano, em dezembro, dando ênfase principalmente aos aspectos da natureza da Amazônia, os elogios serão feitos principalmente para três dos seus trabalhos que são: “*Tête de Visuelle femme*”, um estudo colorista aprimorado bem compreendido do busto da mãe do artista, e “*Vigillengas*”. Os dois estudos imprimiam a feição pitoresca e características das canoas do município de Vigia, as velas eram inclinadas ao sopro violento do Marajó, em rota batida⁴⁴ sobre as águas encrespadas da majestosa bacia paraense, enquanto isso, outra deslizava lenta a mercê das águas, prestes a lançar o ferro no fundeadouro, ambas estampam com muita felicidade os movimentos de nossas águas e as nuances de nosso céu.

Em 1899, a *Folha do Norte* apresentou mais notícias do pintor José Girad, desta vez ele expôs no Salão de Paris e seus trabalhos foram compostos de estudos feitos na Academia Humbert. Foi uma exposição sobre o curso realizado: “croquis” a carvão e desenhos de academias de ambos os sexos, ao ar livre e de interior, encantava pela sua composição: paisagem a óleo, figuras a óleo, em busto, três quartos e inteiros. Sentia-se nas figuras a solidez do desenho: eram cheias, bem construídas, dando bem a sensação da vida e da massa dos modelos.

As paisagens exprimiam com verdade o ar e a cor da natureza; derramavam luz e frescura sobre a gente — a luz do sol que as douram, a frescura das sombras projetadas pelo esmeraldino arvoredo e das águas cristalinas, que refletem a superfície o azul turquesa do céu de Paris. Entre estas, Girad expôs uma cópia da *Vache blanche*, de Julieu Dupré, que figurou no *Salon* de 1899, e que, adquirida pelo Estado, está agora no Museu de Luxemburgo. Conquanto não acabada de todo, a cópia é excelente de cor, são iluminados e bem tratados a vegetação e o solo, uma sobre as outras; as da árvore sobre a qual a luz se quebra em reflexos de prata.

⁴⁴ Expressão náutica usada quando existe uma quantidade de vento muito forte que as velas podem não suportar.

Animado de forte vontade, vencendo grandes dificuldades, com sacrifício de outros interesses de mais prático resultado, e sem outro auxílio que não o de seu trabalho, Girard ficaria em Paris por dois anos. Nesse tempo, foi aluno da “Academia Humbert” tendo como professor o seu competentíssimo diretor Ferdinand Humbert, que ora dirigia também, tal a sua alta reputação artística, a Academia Nacional de Belas Artes da França, de Tarriére. Segundo o jornalista Alfredo Souza, “o nosso pintor paraense fez no curto período que freqüentou, progressos muito reais e superiores aos que outros adquirem com muito tempo, isso mostra que ele aproveitou todo o tempo de estudo possível⁴⁵.”

Ajudado por uma visão das coisas em desenho, e de fácil compreensão dos efeitos, tirando deste para a construção todos os assuntos que necessitava, Girard muito aumentou e ilustrou os seus antigos conhecimentos, afirmando notável adiantamento no modo de desenhar e de pintar. Como fotógrafo, montou em Belém, dirigindo por alguns anos um atelier, assim conquistou a admiração e a estima dos entendidos, tal a arte e perfeição dos seus clichês, que não eram excedidos nos mais adiantados centros europeus, graças ao seu notável talento aliado ao estudo e à prática de todos os modernos processos fotográficos.

No ano de 1903, a *Folha do Norte* faria uma outra entrevista com o fotógrafo Girard, ele já estava vindo da França e regressara a Belém instalando-se à Rua 13 de Maio. Trouxe consigo uma bagagem vultosa, revelando superiores qualidades de desenho e construção do retrato que é reconhecido pelos críticos locais. Admirando principalmente a pintura do retrato, ele foi proprietário de uma casa comercial aplaudida por todos, o “*Centro photographico*”, também à rua 13 de Maio, n. 81, inaugurado com uma bela exposição dos seus trabalhos originais, nos quais concretizava toda a florescente história da fotografia na Amazônia, constituindo-se o melhor do Brasil. O seu fundador, Felliipe Fidanza, tornara este centro famoso na Europa e na América.

A cada evento, uma novidade. Do ambiente escolar dos liceus, as exposições passaram para a maior liberdade das residências dos artistas e depois para a sofisticação do *foyer* do Teatro da Paz. Fazia parte do esforço dos pintores e políticos a tentativa de pôr lado a lado a imagem da nação brasileira, em suas paisagens ou retratos de seus homens ilustres, com os padrões mais conhecidos da pintura européia, ainda o modelo-mor de civilidade e expressão artística. Se na exposição de Domenico De Angelis, na década de 1880, ainda era fundamental a apresentação de uma cópia de Rafael, 10 anos depois, nenhum pintor importante ousaria mais tal feito. Os artistas paraenses já conseguiam se pensar como participantes e produtores de uma arte

⁴⁵ *Folha do Norte*. Belém, 03 de março de 1903, Notas artísticas, p. 1.

civilizada, nos moldes europeus, já que a nação brasileira como um todo havia conquistado, pensavam eles, seu lugar na cultura ocidental.

Retratar as paisagens brasileiras sob o ponto de vista dos padrões acadêmicos europeus significava, antes de qualquer coisa, a tentativa de ligar o traço nacional, fosse através da imagem de sua gente e seus hábitos, fosse na retratação de sua exuberante natureza ao percurso da civilização européia. Em vez das cenas bucólicas napolitanas e francesas tão comuns nas primeiras mostras, os próprios pintores estrangeiros procuravam agora retratar as cenas nacionais, mesmo que sob o traço do velho mundo.⁴⁶

O ano de 1905 veio trazer para a cidade de Belém grandes mestres da pintura nacional, e as exposições tiveram um local solene para serem apresentadas, justamente o foyer do Teatro da Paz, radicalmente restaurado naquele ano, e que, entre outras funções, abrigaria as exposições em seu interior. Segundo o Relatório de 1905 apresentado ao conselho municipal de Belém pelo intendente Antônio Lemos, a notícia da restauração do teatro saiu em vários jornais da Europa, divulgando a famosa casa de espetáculos da Amazônia, na maioria se mostravam satisfeitos e surpreendidos com as melhorias acontecidas: “é absolutamente correto o efeito artístico do conjunto das decorações, e os mais exigentes quanto ao conforto, são forçados a se mostrarem completamente satisfeitos com os melhoramentos introduzidos nessa casa de espetáculos”⁴⁷. A festa fora descrita como “uma estrondosa festa da arte” pelo jornal que circulava na capital da França, “*Le Bresil de Paris*”.

Eles atribuíam o sucesso aos incessantes esforços do governador do estado do Pará, e parabenizavam a cidade de Belém por possuir um teatro correspondendo a todas as exigências modernas, inteiramente reformado e artisticamente embelezado. O Teatro da Paz reabriu suas portas no dia 03 de maio de 1905, para uma apresentação de gala, abrilhantada com a presença de S. Ex^a. o Sr. Dr. Augusto Montenegro, governador do estado, os bustos em mármore de Gurjão e Carlos Gomes, foram colocados sobre as colunas de cada lado da entrada do Foyer. Na entrada do vestíbulo, figuraram também em mármore os bustos dos poetas José de Alencar e Gonçalves dias.

O busto de Carlos Gomes foi mandado fazer na Itália por subscrição popular aberta pelo jornal *A Província do Pará* e auxiliado pelo Conselho Municipal de Belém, segundo o jornalista Márquez de Carvalho diretor de *A Província do Pará*, que foi acompanhar a confecção do

⁴⁶ COLI, Jorge. Depois do Império – as artes na primeira década da república brasileira. ArtCultura Uberlândia, v.5, n.3, p.7. 7-17, 2003

⁴⁷ Parte da Notícia publicada em Paris no Jornal *Le Bresil de Paris*. In: LEMOS, Antônio. *O Município de Belém: relatório apresentado ao Conselho Municipal*. Belém: Tipografia A. Silva, 1905.

busto. Foi feito um concurso entre os mais notáveis escultores italianos, o que afirma a importância da obra de arte neste período no Brasil. Os bustos dos maestros Henrique Gurjão e Carlos Gomes foram inaugurados e figuraram ao lado dos poetas Gonçalves Dias e José de Alencar, o efeito artístico foi aprovado pela imprensa da época que elogiou a escolha e a forma como foram colocadas as esculturas; em colunas logo na entrada do Foyer.

Em meio a todas essas mudanças, a fama de Belém como uma nova vitrine para os artistas nacionais corria pelo país afora. Na primeira década do século XX, muitos pintores brasileiros, alguns já consagrados, passaram a incluir a capital do Pará no roteiro de suas viagens. Foi levado pelo interesse de conhecer o norte e sua natureza amazônica que em 10 de Junho de 1905, o pintor fluminense Antonio Parreiras chegou a Belém, trazendo em sua bagagem obras para uma exposição inaugurada 10 dias depois no foyer do Teatro da Paz, a partir de então, um espaço de grandes exposições de pinturas da cidade de Belém.

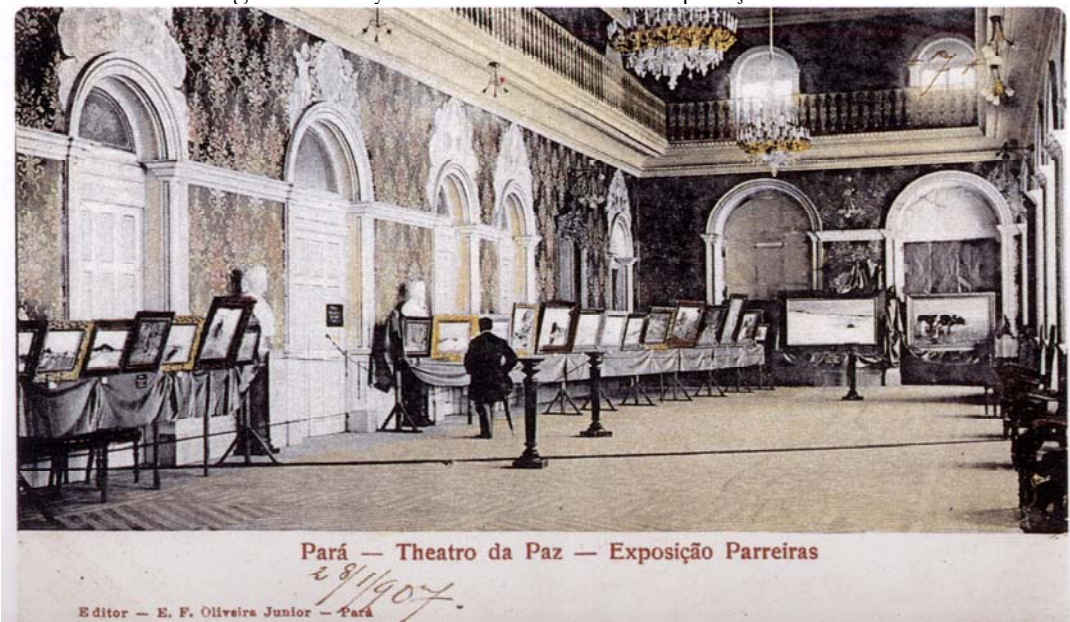
Divulgada com muita ênfase por toda a imprensa da capital paraense, a exposição de Parreiras reunia uma série de obras que os jornais descreveram com riqueza de detalhes, fazendo com que a população ficasse curiosa para conhecer a mostra deste artista, transformada em um grande evento da cidade.

Parreiras veio para Belém fazendo parte de uma "tourné" organizada por ele mesmo, que já vinha de Salvador. Os seus quadros ultimamente expostos foram classificados pela crítica como magníficos, e alcançaram sucesso na capital federal, recebendo elogios de toda a imprensa carioca. O artista chegou a Belém com 41 quadros e um elegante catálogo que foi organizado nas oficinas da revista conhecida como Kosmos.

Desse primoroso catálogo constam as reproduções da *Morte de Virgínia*, *Esperando o Zagal*, *Lar infeliz*, *Aretusa*, *Pescador de traíras* e *Vencido*, todos de uma nitidez encantadora. São muitas as matérias escritas pelos jornalistas sobre a expectativa da exposição, e Parreiras sentia-se lisonjeado, afirmando em entrevista que nunca foi tratado com tantas gentilezas como na capital do Pará.

Após Antônio Lemos visitar a exposição e adquirir algumas de suas obras, ele receberia o artista em seu gabinete, pedindo-lhe que fizesse algumas pinturas sobre Belém, tema apresentado na análise no último capítulo deste trabalho. Pode-se afirmar, desse modo, que Antônio Parreiras inaugurou na administração municipal a fase das grandes encomendas de pinturas, consolidando a imagem do intendente Lemos como mecenas e apreciador do requintado universo artístico.

Imagem 13: Foyer do Teatro da Paz: Exposição Parreiras



Fonte: Belém da Saudade: A memória de Belém no início do século em cartões-postais. Secult, 1996. 157p

Destino semelhante teve a segunda mostra de Carlos Azevedo, aberta a 31 de janeiro de 1906, no mesmo Teatro da Paz, também imortalizada em cartão-postal⁴⁸. Entre as 60 telas expostas, abundavam as paisagens locais, eventos históricos, cenas cotidianas e retratos de homens ilustres da terra — tudo muito ao gosto dos freqüentadores mais habituais. Além dos compradores da elite paraense, o costume da aquisição de peças pelos governantes, para ornamento das repartições públicas, tornou-se regra. Nessa exposição, Antônio Lemos chegou a ter um retrato seu apresentado ao público, e ainda adquiriu outras obras para o acervo da municipalidade, dentre as quais uma pintada meses antes, representando a *Entrada do Círio no Arraial de Nazaré*, hoje parte do acervo do Museu de Arte de Belém⁴⁹.

Foram fraternos os laços que uniram o pintor Parreiras ao pintor Carlos Azevedo, tanto que Parreiras tornou-se responsável por receber as obras de Azevedo para a Exposição geral da Academia Nacional de Belas Artes de 1905, no Rio de Janeiro. Foram enviadas para o salão quatro obras, e Parreiras assegurava através de carta que os trabalhos estavam muito bem colocados, tendo ouvido sobre eles os mais diferentes elogios⁵⁰.

Ao mesmo tempo em que, segundo o juízo de um viajante estrangeiro, a capital do estado firmava-se como um dos principais centros culturais do país⁵¹, alguns ilustres visitantes nacionais se queixavam nesse mesmo ano de 1906, de ter passado por Belém sem conhecer o Senador Lemos, o que era “como ir a Roma e não ver o Papa”, tal a mitificação e o fetiche construído em torno desse líder político⁵². Nessa aura de corte, os pintores nacionais tinham a possibilidade de organizar várias mostras e, enfim, alcançar o objetivo de viver da arte⁵³.

⁴⁸ BELÉM da Saudade: A Memória de Belém no início do século em Cartões-Postais, Secult 1996. 157p.

⁴⁹ ARRAES, Rosa. “Inventário”. In: Fundação Cultural do Município de Belém, *Museu de Arte de Belém: memória & inventário*. Belém: MABE, 1996, p.46.

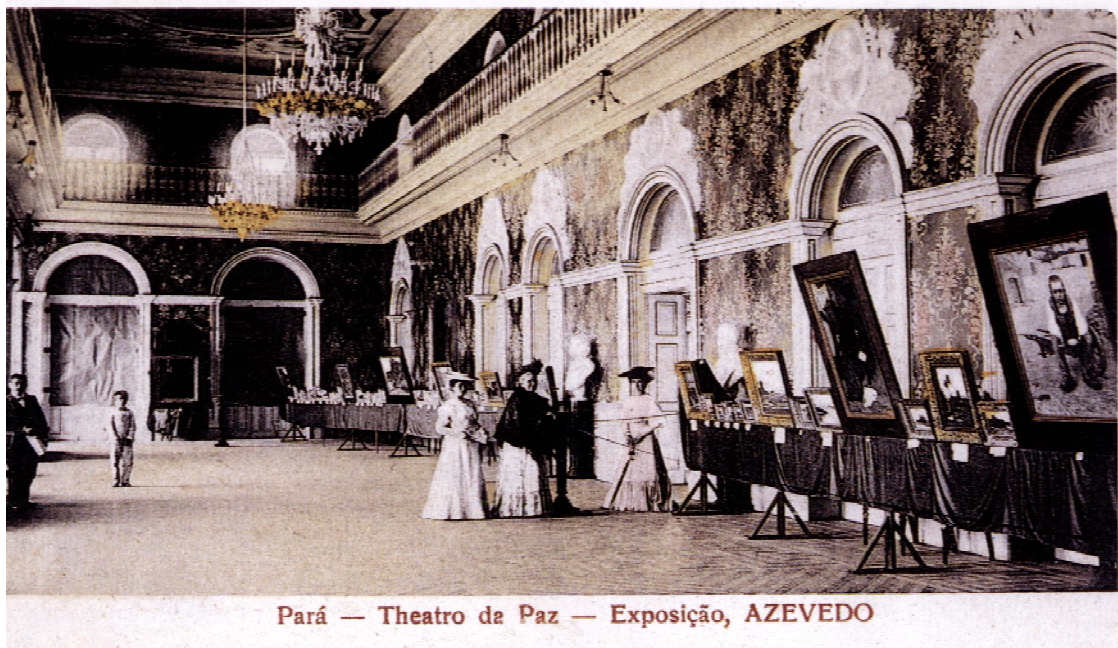
⁵⁰ FREIRE, Laudelino. Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916. Rio de Janeiro: Fontana, 1983

⁵¹ COUDREAU, Henri. “L’Avenir de la capitale du Pará”. *Anais da Biblioteca e Arquivo Público do Pará*. v. 8. Belém, 1913, pp.111-145.

⁵² GODINHO, Victor & LINDENBERG, Adolpho. *Norte do Brasil através do Maranhão, do Para e do Amazonas*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1906, p.111. A construção da memória de Lemos, incluindo aí a do mecenas, foi analisada cuidadosamente por SARGES, Maria de Nazaré. *Memórias do velho intendente*. Belém: Paka-Tatu, 2002. Cf. FIGUEIREDO, 2001.

⁵³ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. A Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará, de Theodoro Braga. *Nossa História*, Rio de Janeiro, v. 1, n.12, p22-26, 2004

Imagem 14: Foyer do Teatro da Paz: Exposição Carlos Azevedo



Fonte Belém da Saudade: A memória de Belém no início do século em cartões-postais. Secult, 1996. 157p

A construção da imagem moderna da cidade fremente, ao modo das européias, muito endossada durante a virada do século XIX e as primeiras décadas do XX, especialmente por ilustres forasteiros que chegavam da França⁵⁴, serviria ainda mais para solidificar o papel do mecenato na postura e atuação das principais lideranças políticas locais. Assim como Carlos de Azevedo, também Theodoro Braga foi um protegido do intendente Antonio Lemos. Em 13 de maio de 1906, esse pintor inaugurava a sua primeira aparição, também no Teatro da Paz, com 45 trabalhos de desenho, pintura e arte aplicada. A cada evento, maior era a repercussão junto ao público, com reiterados anúncios e comentários nos jornais diários que circulavam na cidade.

A cada nova exposição, mais a imprensa e público se sentiam atraídos por esta forma de lazer e aprimoramento cultural e assim, a cada dia havia mais apreciadores das artes na cidade, e novas exposições surgiam, com autores cada vez mais consagrados. Foi assim que a convite da intendência de Belém surgiu no cenário paraense o pintor Carioca Aurélio de Figueiredo, elogiado na capital federal. Ele chegou a Belém para fazer sua mostra no já renomado foyer do Teatro da Paz, abriu seu vernissage primeiro para a imprensa na manhã de 11 de março de 1907, e à tarde apresentou ao público a sua grande exposição, pois trazia sessenta e seis obras em um belíssimo catálogo, dentre as quais podemos citar: *Quaresma em Flor* (Rio de Janeiro); *Cabeça de Moça*; *lavadeira*; *vocação*; *Capela e Claustro em ruínas*; *Serra de Petrópolis*; *Sonho de juventude*; *Corcovado* (pertencente ao Museu de Arte de Belém)⁵⁵; *Hora da Saudade* (pertencente ao Museu e Arte de Belém); *Rhapsódia das Ondas* e *Cecy no Banho*. A exposição foi visitada por centenas de pessoas, e se encerrou no dia 14 de março. Tendo o mesmo vendido a grande maioria das obras que foram expostas⁵⁶.

⁵⁴ Ver BONNEFOUS, Jean de. *En Amazonie*. Paris: Kugelmann, 1898, p.51 e COUDREAU, 1887. Cf. FIGUEIREDO, 2001.

⁵⁵ *Corcovado*, óleo sobre tela, obra adquirida pelo intendente de Belém em 1907, faz parte hoje do acervo do Museu de Arte de Belém.

⁵⁶Exposição Aurélio de Figueiredo, *Folha do Norte*. Belém, 11 de maio de 1907, Notas artísticas, p. 1.

Imagem 15: Corcovado. Aurélio de Figueiredo, óleo s/tela.



Fonte: Acervo Museu de Arte de Belém

Dando continuidade ao roteiro das grandes exposições, em junho de 1907, foi realizada em Belém uma das quatro grandes exposições de artista nacionais consagrados dos últimos quatro anos, desta vez quem se apresentou no Foyer do Teatro da Paz foi o pintor Benedito Calixto. Ele trouxe para Belém trinta e quatro quadros, com uma técnica e uma luz que maravilhou aqueles que estiveram presentes em sua exposição. É importante dizer que os preços das obras não eram tão elevados, ficavam em média entre cinco e seis contos de réis. Trouxe entre os trinta e quatro obras, aquela que foi considerada pela crítica nacional uma de suas mais belas telas, fazendo parte na secção internacional de Belas Artes na Exposição de São Luis, reproduzido na série oficial da revista de “Art Forest Office”⁵⁷.

O quadro *Falquejadores*⁵⁸ era, segundo opinião unânime da imprensa, um trabalho fascinante, cujo o tema foi baseado na festa do divino costume do litoral de São Paulo. Também estavam na exposição os trabalhos *Últimos toques*, cena do interior do atelier do artista, *Um canto de meu Jardim*, *Em São Vicente*⁵⁹; *Amadores de Bandolin*, referente a chácara de Calixto na Praia da Barra, em Santos. Estas duas últimas obras foram adquiridas pela intendência de Belém, fazendo parte hoje do acervo do Museu e Arte de Belém. Também fizeram parte desta exposição as obras *A Arapuca*, costumes do povo brasileiro; *Passarinbando*; *Um concerto original*, cópia de Sizinando Calixto, filho e discípulo de Benedito Calixto.

Também a imprensa se debruçou em elogios à obra cujo nome dado foi Serra de *Paranabiaxaba*, além várias outras. O editorial da *Folha do Norte* dizia que quem possuía em suas salas obras de Parreiras, Theodoro Braga e Aurélio de Figueiredo, não podia abrir mão da aquisição de uma das obras da exposição de Benedito Calixto, pois certamente com ela qualquer coleção de arte ficaria competente .

⁵⁷ A EXPOSIÇÃO Calixto. *Folha do Norte*. Belém, 18 de junho de 1907. p.1. c-2

⁵⁸ Um óleo sobre tela medindo adquirida pelo governador Augusto Montenegro, pertencente hoje ao Museu do Estado do Pará em Belém.

⁵⁹ Óleo sobre tela de 1905, adquirida pela Intendência de Belém, pertencente hoje ao Museu de Arte de Belém.

Imagem 16: Os Falquejadores. Benedito Calixto, óleo s/tela, 1905.



Fonte: Acervo Museu do Estado do Pará

No jornal *Folha do Norte* de 11 de setembro de 1907, o jornalista Alfredo Souza descreveu mais uma exposição na capital Paraense. Tratava-se do artista J. Fernandez Machado, jovem artista carioca de descendência espanhola que tinha uma linha moderna. Estudou na academia de Belas Artes brasileira e foi distinguido por menção honrosa em 1899, laureado como Theodoro Braga e Julieta França com o prêmio de viagem à Europa, onde estudou com Julien Lefebvre, T.Huby, entre outros mestres da pintura francesa contemporânea, tendo sido recebido em Paris no *Salon des Artistes Français*. Atuou brilhantemente não só na França como também em viagens artísticas por outros estados europeus, estudando em diversos museus, nos quais adquiriu um enorme conhecimento na área pintura de cavalete.

Na nota, o editor escreveu que as pinturas eram de rara beleza, revelando sua admiração pela obra do artista, sugerindo ainda que o público prestigiasse a exposição, pois esta era uma forma das pessoas se tornarem mais cultas e civilizadas, como parte do progresso humano da civilização. E como foi um convite do Dr. Lauro Sodré o motivo da vinda do artista a Belém, certamente ela tinha um valor a mais. A referida mostra contava com dez quadros, e tinha uma que sem dúvida chamou a atenção de todos *S. Francisco de Assis pregando aos pássaros*, que foi considerada pela imprensa, e pelo público que esteve presente a vernissage, como a melhor de todas as obras da exposição, “o quadro é pintado em um vasto cenário de paisagem acidentada, sendo que em primeiro plano está a figura ascética do frade franciscano sentado, em que se percebe que o artista tem a intenção de mostrar a igualdade entre as criaturas, a paz das almas e a união dos espíritos em um reino melhor”⁶⁰. Esta obra fez parte de uma exposição de grandes artistas no Salão de Paris, e como o júri era muito exigente e os parisienses sempre muito barristas, foi sem dúvida uma vitória fazer parte de um evento desta natureza para um jovem artista brasileiro.

Uma obra muito apreciada pelo público foi aquela que ele chamou de *Arrebaldes de Nice*, obra adquirida pela intendência de Belém, fazendo parte hoje do acervo do Museu de Arte de Belém, uma tela de características modernas que chamou a atenção do público e da imprensa⁶¹. Outras duas obras denominadas de *15* e *17* foram destacadas por seus movimentos. São duas marinhas adquiridas pela intendência de Belém, e que também foram consideradas

⁶⁰ Quadros de Fernandes Machado. *Folha do Norte*. Belém, 15 de junho de 1908. p.1.

⁶¹ *Arrebaldes de Nice* é uma das mais belas obras do artista Fernandez Machado, pois nela ele demonstra toda a sua sensibilidade e técnica de um pintor consagrado. Debaixo de um sol radiante em pleno verão, vê-se a terra quente e sinuosa pelas montanhas e arvoredos caracterizando a Cote d’Azur, que está docemente arejada pelo Mediterrâneo, que se espalha em um lago encrespado pela brisa, refletindo como um polido espelho e Azul puríssimo daquele lugar. Comentários do crítico de arte SOUZA, Alfredo. *Folha do Norte*. Belém, 15 de Junho de 1908.

inesquecíveis pela beleza do céu e o movimento das águas. São obras que foram feitas com uma técnica pensada. Assim termina o editorial escrito pelo jornalista Alfredo Souza, sobre a exposição:

Em resumo tudo que vimos é sugestivo e belo, sem dúvida foi um dos melhores espetáculos de arte que o Dr. Lauro Sodré nos presenteou, mostrando uma pintura brasileira moderna, e principalmente um artista modesto e despretensioso como todo o homem de autentico e consolidado valor.

“Em um dos salões da *Photografia Fidanza* do Sr. G. Huebner do Amaral à Rua João Alfredo, foi ontem inaugurada uma pequena exposição de pintura a tempera sobre tela, obras do pincel do Alemão Ernest Voelbechr”⁶², isso ocorreu no dia 09 de fevereiro de 1908, quando mais um pintor estrangeiro e viajante chegava a Belém. A exposição contava com onze trabalhos, cujos assuntos eram em sua maioria amazônicos e paraenses. Figurando estranho à narrativa da natureza, constava apenas uma marinha portuguesa, com cães e colunas (terreiro do Paço), em Lisboa, além de uma paisagem alpestre da Ilha da Madeira. O gênero da pintura escolhida pelo artista germânico pareceria mais adequado à pintura mural ou à pintura de teto, pois lembrava os velhos mestres Italianos Peruggino, Mantegna e Bellini, com cores muito fortes, que precisariam de certa secagem segundo a crítica esclareceu. Na análise da imprensa, solicitava-se que os apreciadores não fossem muito exigentes com relação às cores. Isso porque as informações que lhes chegaram eram de que o pintor produzia essas telas em rápidos momentos a bordo de um vapor Hamburguez”⁶³, cujo proprietário lhe contratara para pintar cenas e aspectos amazônicos. As obras faziam parte da decoração dos paquetes que viajavam para o Brasil, portanto, é compreensível que alguns dos seus desenhos precisassem de minúcias, principalmente com relação à perspectiva, já que foram feitos todos no próprio vapores em condições desfavoráveis para o artista. Assim, os defeitos se tornaram compreensíveis.

⁶² SOUZA, Alfredo. A Exposição de Pintura de Ernest Voelbechr. *Folha do Norte*. Belém, 10 de fevereiro de 1908. p.1.

⁶³ Tratava-se das embarcações que vinham da Alemanha para a Amazônia. Id. Ver ainda *Folha do Norte*. Belém, 11 de Fevereiro de 1908. Notas artísticas. P. 1.

Imagem 17: Arrebaldes de Nice. J. Fernandez Machado, 32,4 x 67,7, óleo sobre tela,1906.



Fonte: Acervo Museu de Arte de Belém

Quase todos os quadros reproduziam efeitos crepusculares, matutinos, vespertinos ou de tempestade, com evidente propriedade de cor, pareciam um pouco exagerados, os que retratavam o vale do Amazonas era uma paisagem bastante desigual, exagerado um pouco nos verdes acinzentados, cores não características da região amazônica. Apresentavam também umas cores ferruginosas e embaçadas, sem vibração, cores que não condiziam com o clima equatorial amazônico. Entretanto, ele primava pelas atmosferas e águas, que ele retrata com perfeição dando um efeito muito conhecido dos rios da Amazônia. Mas, sem dúvida, tratava-se de um grande artista estrangeiro, que a cidade teve o privilégio de ter sido retratada.

Uma exposição em que o público se sentiu recompensado foi a do artista Antônio Lopes Pereira, inaugurada no dia 11 de Janeiro de 1908. Eram tantas pessoas interessadas em ver a exposição que dezenas delas tiveram que aguardar do lado de fora do foyer do Teatro da Paz. A exposição era composta por quadros que o artista pintou em seu atelier em Paris. Ele ficou sete anos estudando na capital da França, seguiu para aquele centro como pensionista do estado. Entretanto, com um ano de estudo teve seus direitos cancelados e foi obrigado a interromper seus estudos que havia iniciado na *Academia Julien* com Jean Paul Laurents e Jules Lefebvre, que eram dos mais aclamados mestres franceses da atualidade. Para se manter, teve de ir trabalhar no comércio, mas sua paixão pela arte fez com que o pintor não desistisse de estudar pintura e, apesar de todas as dificuldades, arrumou uma forma de perseguir o seu objetivo de ser artista. Procurou, então, um mestre que ele havia conhecido em Belém, mas que naquela ocasião estava morando em Paris e pediu para ter aulas de pintura com o antigo mestre, o russo D. O. Widhopff, que o acolheu e lhe deu aulas nos seus horários de folga do trabalho, desenvolvendo seus estudos. Após estes anos, Antônio Lopes Pereira apresentou ao público de Belém seus trabalhos, que foram reconhecidos tanto pelo público como pela imprensa por sua excelente qualidade.

O ano de 1908 foi um ano de grandes realizações para os apreciadores das artes plásticas, os jornais da cidade e do exterior noticiavam diariamente a sobre o movimento artístico em Belém⁶⁴. A cidade se consolidava como uma capital cultural, e a primeira notícia deste referido ano foi a seguinte: “Finalmente o maior quadro de Antônio Parreiras chega a Belém, em grande comemoração”.⁶⁵ Esta era das mais esperadas notícias pelos críticos de arte, pois em contrato firmado com o governo do estado, Parreiras se comprometeu em entregar a encomenda

⁶⁴ A CONQUISTA do Amazonas. *O Fluminense*. Niterói, 09 de nov. de 1907. Biblioteca Museu Parreiras, Caixa de Jornais, Niterói. Ver ainda: A CONQUISTA do Amazonas. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 13 de nov. de 1907. Biblioteca Museu Parreiras Caixa de Jornais, Niterói.

⁶⁵ A GRANDE tela de Parreiras. *A Província do Pará*. Belém, 16 de Janeiro de 1908.

em máximo três anos, ou seja, até dezembro de 1908, foi então uma surpresa que a obra tenha chegado logo no início do ano. Era um quadro pitoresco e o tema era exatamente o ato em que Pedro Teixeira toma solenemente posse das terras amazônicas em nome de El Rei Felipe IV, de Espanha, o Grande e III de Portugal.

O artista cumprira a contento o prazo que lhe fora dado para a produção da obra, o contrato fora feito no ano de 1905, quando Parreiras esteve fazendo sua primeira exposição em Belém. Para pintar o quadro, Parreiras tinha que seguir as orientações históricas, que foram fornecidas em documento. O governador do estado autorizou a convidar artistas e a imprensa para observarem a inauguração da obra primeiramente no Teatro da Paz, seguindo apenas em fevereiro para o Palácio do Governo que estava em obras.

Durante dois anos, Parreiras foi acompanhado pela imprensa, que sempre estava atenta à encomenda, e é com frequência que os jornalistas lhe visitam em seu atelier em Paris, no Boulevard Pereira. O jornalista Demetrio Toledo, correspondente da *Gazeta de Notícias* deu em primeira mão a notícia em seu editorial do dia 17 de Junho de 1907, quando ele diz que o pintor está encerando o croquis do quadro *A Conquista do Amazonas* que deverá finalizá-lo no seu atelier no Rio de Janeiro⁶⁶.

A figura principal da tela é o capitão-mor Pedro Teixeira, representado no momento em ato que recebeu das mãos do escrivão Gomes de Andrade a terra solta, que serviu para o simbólico da posse, como está explicado no ato do feito.

No dia 19 de Janeiro de 1908 foi inaugurada em Belém, com a presença do governador de estado, a grande obra de arte de Parreiras, *A Conquista do Amazonas*, aproveitando ainda para fazer uma mostra de 10 obras de sua autoria, que ficaram em exposição durante quatro dias das oito às quatro da tarde. *A Conquista do Amazonas* foi um quadro noticiado em todos os jornais da capital paraense, capital federal e até em Paris, onde foi realizada a sua produção. É um quadro de 930 quilos, medindo 8,75m de comprimento por 4,5m de altura. Foi necessário o auxílio de treze homens para sua colocação na parede, antes do quadro sair de Paris, onde foi feito, no atelier do Pintor no Boulevard Pereira. O artista recebeu vários artistas que observaram não só a obra, mas principalmente a variedade de desenhos e croquis que o pintor utilizou para a realização da obra, a sua maioria ficou surpresa, com o tamanho da obra e com a extrema fidelidade das figuras empregadas pelo artista no trabalho.

⁶⁶ FREIRE, Laudelino. Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916. Rio de Janeiro: Fontana, 1983

Imagem 18: A Conquista do Amazonas. Antônio Parreiras, óleo s/tela, 1908.



Fonte: Acervo Museu do Estado do Pará

As dez pinturas a óleo da mostra formavam um espetáculo a parte, não pela quantidade de obras expostas, mas principalmente pela qualidade técnica que o artista empregou nelas. Três nus pintados por ele chamaram a atenção do público, o primeiro chamava-se *Mulher a dormir*, era o retrato de uma bela mulher dormindo, um quadro de muita sensualidade; outro *Faceirice*, e um estudo de uma *Índia amazônica*, que ele usou como modelo para o grande quadro comprado pelo estado. Faziam parte ainda da exposição *Missionário na Mata, Cristo a margem do Jordão, Villi d'noir, Chillon, Argentiene, Cabo Frio* e homenageando a sua cidade natal *Praia de Boa Viagem em Niterói*. Foi muito grande a participação do público nesta exposição, primeiro porque a pintor já tinha na cidade um enorme grupo de admiradores, e depois porque todos estavam curiosos para observarem a grande tela encomendada pelo governo estadual.⁶⁷

O ano de 1908 foi um ano de grandes momentos, pois em dezembro outro grande evento nas artes plásticas movimentou os apreciadores das artes de Belém: a exposição de Theodoro Braga. Este momento foi sem dúvida um marco na pintura na cidade de Belém, para todos que poderiam visitar a referida exposição, pois constataram que estavam diante da obra de um verdadeiro artista. A obra reunia as complexas qualidades necessárias e uma diversidade de técnicas artísticas, além de ser muito agradável aos que observaram a exposição de arte, tendo principalmente um correto desenho, variação nas técnicas, imaginação inventiva e conhecimento do assunto que se propunha a representar.

Percorrendo a exposição, era possível sair convencido das representações de Theodoro Braga, pois se via trabalhos a óleo, aquarelas, a pastel, a têmpera, à pena, à carvão; cenas históricas, pintura de gênero, paisagens, assuntos religiosos, retratos, decoração. Significava que o artista tinha intimidades com qualquer uma das técnicas ligadas a sua profissão. Dentre os trabalhos expostos, temos que necessariamente mencionar aquele que foi sem dúvida o mais trabalhoso e de maior responsabilidade para o artista, o verdadeiro motivo da exposição e a tela que representa *A Fundação da Cidade de Belém*, executada por encomenda da intendência desta capital⁶⁸. Para analisar uma obra deste porte é necessário que se perceba e esteja no mesmo ponto de vista do autor, para poder conhecer quais as razões pelas quais o pintor executou a obra, como interpretar o fato histórico que serviu de tema à sua composição, recolhida pelo pintor e agora materializada na tela. Uma estratégia muito importante do autor é que ele organizou um catálogo.

⁶⁷ João Afonso do Nascimento(JOAFNAS) Pró-Arte, *Folha do Norte* 12 de Janeiro de 1980 P.1/c.2

⁶⁸ FIGUEIREDO, Aldrin M. *Eternos modernos: Uma História Social da Arte e da literatura na Amazônia, 1908 -1919..* Tese de Doutorado UNICAMP, 2001. e A FUNDAÇÃO da Cidade Belém: a obra de Theodoro Braga. *Folha do Norte*. Belém, 17 de Dezembro de 1908. p.1.

Imagem 19: A Fundação da Cidade de Belém. Theodoro Braga, óleo s/tela, 1908.



Fonte: Acervo Museu de Arte de Belém.

Para os jornalistas que lá estiveram a sensação era de que o quadro era satisfatório, entretanto, Alfredo de Souza diz que algumas pessoas, ainda “limitadas” no campo da observação de obras de arte, podiam achar que em alguns lugares havia um efeito estranho, pois os traços faziam com que a pintura parecesse borrada. Theodoro Braga, um pintor que estava a par das evoluções e da modernidade da pintura, tendo sido aluno de Puvis de Chavannes⁶⁹ e Henry Martin, ambos precursores da arte moderna parisiense⁷⁰, chamou atenção a coleção de aquarelas que o pintor apresentou, delicadas com cores tênues muito diferente da pintura à óleo, sempre muito viva, fazendo jus à natureza amazônica. Faziam parte desta exposição as obras *Florestas em Moema*, *Largo de São Braz*, *Trapiches*, *Estaleiro*, *Largo da Memória*, *Calçada do Colégio*, *Palacete Azul e Colonizador*, obras feitas com a mesma competência das outras o rigor do traço e das linhas arquitetônicas.

Outra técnica que Theodoro Braga sempre apresentava era o pastei, desta vez apresentou três: *Retrato de Mlle Ercilda Silva*, *Perfil de Senhora* e *Uma Parauára*. Foram elogiados por todos duas têmperas muito graciosas, que se destacavam na exposição, *Em Leitura* e *A mesa de estudo*, mesmo que aparentando uma simplicidade de trabalhos profissionais, dos mais bem realizados. Houve também obra com a técnica da sanguínea e do preto e branco; nesta técnica Theodoro Braga mostrava um domínio muito especial, ele se consagrou como um artista muito hábil, pois tinha o domínio de variadas técnicas e cada uma parecia ficar melhor que as demais, “são desenhos capazes de estar em qualquer salão de arte do mundo ao lado das mais célebres figuras das artes plásticas mundiais”, na opinião da crítica especializada. Pois até mesmo nos objetos decorativos ele trabalhava com esmero e delicadeza, haja vista os ornatos que ele fazia, de projetos de selos para o estado do Pará, não eram feitas de qualquer forma. Baseavam-se, porém, em códigos de filatelia que ele mesmo pesquisava, assim como havia na exposição álbuns de pássaros nacionais, nos quais se podia ver desenhos primorosos de aves como araras e tucanos, além de álbuns de “plantas aplicadas a ornamentação”. Ainda podia ser visto de um dos mais bonitos de seus trabalhos que foi o projeto de Vitraux para Catedral de Belém, *Nossa Senhora de Belém*, que teve como tema a natividade. Por esses trabalhos, ele recebeu da imprensa uma série de elogios, inclusive pela humildade de colocar em seu vernissage os trabalhos de seus alunos, numa demonstração clara que era um mestre e se comportava como tal, incentivando seus discípulos a se apresentarem e receberem a crítica do público.

⁶⁹ Artista que participou do grupo dos Nabis e influenciou Guagin, mestre dos artistas brasileiros Rodolfo Amoedo e Eliseu Visconti. Ver: Braga, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora, 1942, p.140-1.

⁷⁰ Também faziam parte desta exposição trabalhos como *Barcarola* e *Cena da inquisição*.

Um dos maiores críticos da imprensa naquele momento era o jornalista Joafnas, que visitaria a exposição escrevendo na *Folha do Norte*, em seguida, as seguintes reflexões: “foram varias as visitas feita por mim no foyer do Teatro da paz, para ver a Exposição de Theodoro Braga, não tenho o hábito de prodigalizar elogios; mas quanto a cousa me agrada, não me vexo de o declarar”. Como jornalista, fazia quase que diariamente textos sobre as artes da capital, entretanto, como crítico ele era sempre muito contundente em suas colocações. Portanto, Theodoro Braga realmente o agradou, pois ele comentou nos jornais que ficou muito contente com o que viu:

Quero externar o meu contentamento de estar presente em algo tão salutar à aridez de nosso meio, sabemos que não existe a perfectibilidade, mas é um primoroso trabalho, de um artista patriota que usa como modelos a sua terra natal... precisamos de Pintores brasileiros, e reconheço temos um grande, é Theodoro Braga ⁷¹.

No ano seguinte veio a exposição de Carlo de Servi para que o público tivesse conhecimento de quem era o pintor. Foi publicada nos jornais a carta que lhe apresentava às autoridades religiosas da época, pois ele tinha em sua bagagem uma quantidade razoável de pinturas sacras.

“Exmo. e Revmo Senhor Arcebispo do Pará Dom Santino Coutinho.
Segue para este Estado o Sr. Carlos de Servi, distinto artista e pintor que ai tenciona fazer uma exposição de seus painéis á óleo. É um artista de valor, como V. Exm. Revm. Terá ocasião de reconhecer. Rogo a V. Exma. Revma. Queira dispensar-lhes suas atenções e o apoio moral, de que ele precisa para conseguir plenamente o effeito que espera desse seu esforço.
V. Exc. Revm. Servo attº e affº Irmão em Christo.
J. Card. Arcebispo do Rio de Janeiro”⁷²

Então, no dia 11 de julho de 1909 foi realizada mais uma grande exposição de Carlos de Servi, desta vez na cidade de Belém. A primeira impressão que a maioria teve foi que De Servi era um enamorado da luz, pois ela se destacava em todos os aspectos, fazendo efeitos que eram reconhecidos como intencionais, entretanto, comum a escala e de muita sutileza, que pareciam as gradações naturais do tempo. O professor De Servi foi chamado pela crítica não só de colorista, mas um “iluminista à maneira italiana” com grande facilidade, como é comum em pintores de sua escola. Ele contrastava jogando com a luz natural e artificial, e com a sombra

⁷¹ Trecho do editorial escrito pelo jornalista Joafnas no qual fazia comentários sobre Theodoro Braga. NASCIMENTO, João Afonso do. Uma exposição Artística. *Folha do Norte*. Belém, 10 de dez.de 1908. p.1.

⁷² Carta publicada sobre a exposição de Carlos de Servi: IMPRESSÕES de arte. *Folha do Norte*. Belém, 11 de julho de 1909.

como quem manuseia um brinquedo, tirando excelentes resultados, oferecendo lindíssimos efeitos com alguns valores que se harmonizam admiravelmente pela feliz fusão das tintas mais opostas, restando em relevos e transparências que não se suspeitariam, dada a diversidade de manchas, vista isoladamente e de perto⁷³.

Mas De Servi era um jovem artista e, como tal, com um espírito impetuoso e vibrante, refletindo em sua pintura o seu temperamento, filiando-se de pronto com sua técnica a escola alemã e espanhola, principalmente quando usa a pincelada larga. Assim é a técnica da obra que sem dúvida fora aclamada pelo público e imprensa como a melhor obra da exposição *Scismando*, um busto tolstoiesco de idade atual em atitude imediata, o manto longuiculado e bíblico apoiado sobre a mão, acusado no olhar de empolgante, fixado em um mundo de pensamentos errantes. É uma obra prima do desenho e expressão, de rigorosa anatomia e perfeito colorido.

No mesmo alto e significativo estilo se destacavam outros quadros, como *Documentos Históricos*, figura em meio e tamanho natural de um velho frade franciscano examinando antiquíssimos pergaminhos eclesiásticos, iluminados em góticos de sólida fatura; *Cabeça de marinheiro*, outro busto fascinante, além de *O retrato de Puccini e Fascinação*, um graciosíssimo feitiço de beleza.

Em outro plano foram classificadas as obras *O mestiço*, qualificada como antropológica e naturalista, no sentido científico da figura; *Desejos*, exuberante e maciça cabeça de mulher; *Descanso*, perfil de uma dama frívola que reflete nos traços parados uma morbidez indolente. Um importante quadro fazia parte desta exposição, trata-se do quadro “*Arte e Pátria*”⁷⁴, uma pintura de interior. É uma oficina de pintor na qual parece uma mulher artista, decorando um vaso de faiança com retrato do Rio Branco renomado estadista, cujo busto em mármore repousa vitorioso e insinuante sobre uma coluna dominando totalmente a composição, os objetos que estão no quadro são tratados com precioso esmero.

De Servi foi agraciado com a medalha de prata na Exposição Nacional do ano de 1908, pela apresentação desta obra. Uma obra cuja importância foi muito grande para os religiosos, chamava-se *As filhas de Maria*, tinha ao centro, pisando o crescente mulçumano e a serpente demoníaca do pecado original, a virgem imaculada abrindo acolhedora os braços, do

⁷³ FREIRE, Laudelino. Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916. Rio de Janeiro: Fontana, 1983

⁷⁴ Esta obra foi adquirida pelo intendente Antônio Lemos, pertence hoje ao Museu de Arte de Belém, e apresenta o nome de *O Atelier*.

lado direito Santa Inês, com o cordeiro simbólico e do esquerdo um grupo de adolescente congregados. Pelo chão, lírios, flores, emblemas de pureza e da castidade e o seu esplendor dourado que iluminava a cena. Além de artista era o jovem pintor professor e pedagogo emérito, lecionando em São Paulo com marcado êxito o ensino particular do desenho e da pintura, e sendo autor de um método intuitivo e racional, *Lições de desenho para Escolas do Brasil*, em 10 cadernos graduados tendo por base as figuras geométricas, inteligentemente deduzidas e aplicadas como que envolvente a todos os corpos plásticos, indo da linha reta até a figura humana, com variedades de motivos admiravelmente combinadas despertando no aprendiz o gosto e o interesse. Teve este trabalho um parecer lisonjeiro da Comissão Formadora da Instrução Pública do Estado de São Paulo, recebendo elogios de grandes nomes das letras como Coelho Neto, Arthur Azevedo, Mucio Teixeira, Camarate.

A Exposição de Carlos de Servi ficou por quinze dias instalada no Foyer do Teatro da Paz.. A cidade de Belém, que foi palco de todas estas exposições aqui relatadas e de mais uma que falarei ainda neste primeiro capítulo, era uma outra cidade, vivia agora transformada pelo empenho de seus políticos e dirigentes em mostrar ao mundo pessoas cultas vivendo na urbe cercada pela floresta da Amazônia. As contribuições que a época da borracha trouxeram para a história da pintura no Pará foram, sem dúvida, sem precedentes, mesmo que a maioria das pessoas não possuíssem recursos econômicos, de alguma forma acabavam sofrendo as influências do contato com tudo de moderno que a cultura européia sofisticada poderia oferecer. Em todas as escolas havia cursos de artes plásticas, música e apreciação das artes. A euforia da época da borracha continuava ainda na ordem do dia, portanto, salões de artes, concertos musicais, óperas e exposições sofisticadas estavam ligadas à passagem de artistas estrangeiros pela Amazônia nas últimas décadas do século XIX. Era uma busca permanente pelos modelos mundiais mais desenvolvidos, para isso percorria-se alguns limites muito evidentes e desvelavam-se, no entremeio das formas artísticas, a experiência social dos pintores, alunos, críticos, jornalistas e todos os sujeitos envolvidos nesse universo.

Imagem 20: O Atelier. Carlos de Servi, óleo s/ tela, 1905.



Fonte: Acervo Museu de Arte de Belém

Em todas as escolas havia cursos de artes plásticas, música e apreciação das artes. A euforia da época da borracha continuava ainda na ordem do dia, portanto, salões de artes, concertos musicais, óperas e exposições sofisticadas estavam ligadas à passagem de artistas estrangeiros pela Amazônia nas últimas décadas do século XIX. Era uma busca permanente pelos modelos mundiais mais desenvolvidos, para isso percorria-se alguns limites muito evidentes e desvelavam-se, no entremeio das formas artísticas, a experiência social dos pintores, alunos, críticos, jornalistas e todos os sujeitos envolvidos nesse universo.

Assim, foi realizada no final da primeira década do século XX, a Exposição Paraense de Belas Artes, em dezembro de 1909. Era uma exposição dos alunos de vários mestres que, acima de tudo, foram mencionados neste trabalho. Eles apresentariam ao distinto público os seus esforços em dar civilidade àquela população de uma cidade ribeirinha da Amazônia Brasileira. A abertura da exposição escrita pelo jornalista Alfredo Souza teve o seguinte editorial:

Aplaudimos sem reservas a profícua iniciativa do Governo do Estado decretando que a partir desta será anual a exposição de desenho e Belas Artes, para estimular a boa vontade e as marcadas aptidões dos juvenis estudantes paraenses pelo estudo das Belas Artes que acreditamos ser um imprescindível fator do progresso moral e econômico de um povo culto ⁷⁵.

A imprensa apresentava sugestões diariamente no sentido de pressionar o governo do estado a realizar as exposições públicas, nas quais pudessem ser vistos todos os produtos do trabalho humano, como um meio de confronto e apreciação das mentalidades regionais para fins de comparação com os meios e produtos dos centros mais avançados. As exibições de arte, transformadas em exposições, para as massas populares tinham duplo fim educativo, o da emulação da própria energia produtora, estimulando a fazer sempre mais e melhor com perseverança constante, e o de igualar - senão suplantar - as provas mais concluintes de uma intuição acima da média, aliados a assimilação correta das lições dos mestres.

Não eram permitidos desenhos ingênuos e de qualidade técnica incorreta, mesmo se tratando de uma exposição escolar, os que vinham deveriam ser avaliados e se não atendessem às exigências da exposição seriam retirados, oferecendo aos apreciadores das artes apenas aqueles que fossem considerados classificáveis. Entretanto, segundo a crítica, infelizmente foram apresentados trabalhos que não deveriam fazer parte da mostra por não terem o nível que se esperava de uma exposição. Mas a grande maioria os trabalhos superava todas as expectativas, pois foram executadas com o compromisso de utilizar todos os recursos aprendidos com seus

⁷⁵ *Folha do Norte*, julho de 1909. p. 1.

mestres: as cores, as formas e a intuição de forma inteligente e habilidosa. Foi o caso de Mlle F. Cerqueira, que expôs dois estudos de cabeças femininas à carvão, nos quais mostrou um excelente conhecimento e domínio da figura humana, além de duas pinturas à óleo: uma de paisagem e outra de natureza morta. Elas demonstravam a sua vocação para as artes, permitindo que seus trabalhos fossem classificados em primeiro lugar, divulgando assim um auto talento e reconhecimento de seu mestre Girard, que a classificou como a melhor de seus alunos.

Outra pintora que também merece destaque é Mlle. Raymunda Gama Costa, aluna de Theodoro Braga, a quem também foram feitos muitos elogios pela crítica, que apresentou um trabalho a óleo, cujo título era *Cabeça de pretinha*, também foi elogiado seu domínio pela figura humana, principalmente nos estudos de nus, pois emprega nestes trabalhos profunda emoção. Mas uma aluna brilhante foi a menina Lurdes de Oliveira, esta aluna de Carlos Azevedo, que apresentou um grande número de trabalhos com técnicas variadas, chamando atenção uma natureza morta com um vaso de begônias, considerada muito natural.

Os alunos do Instituto Lauro Sodré se destacaram nos desenhos de máquinas industriais, arquitetura e de arte aplicada, considerados pelo júri como admiráveis, merecendo elogios de todos, destacando-se os alunos Raul P. Carlos, Francisco Paulo do Nascimento, Lidoro P. do Amarante, Carlos Ramos, Ramiro Bittencourt, Luiz Coutinho, Manoel Affonso Machado, João Batista dos Santos, Augusto Mourão, João Conceição, Luz de França Ferreira e Fernando Araújo Pereira. Foi dado o reconhecimento da imprensa aos alunos da Escola de Marinha Mercante pelos desenhos e pelos bronzes, destacando-se Rodolfo Lima Carvalho. Também receberam elogios os alunos do Ginásio Paes de Carvalho, A. Leão de Salles e João Bento de Sousa, por ornatos em gesso e desenhos arquitetônicos respectivamente e do Colégio Nacional, Álvaro Pontes e Octávio Machado. Segundo comentários da imprensa, o restante dos trabalhos, embora estivessem na exposição, não valeram a pena comentar pois não tinham nenhuma qualidade artística, ressaltou-se a importância e necessidade de dotar o ensino oficial de professores habilitados, por mais que fosse uma tarefa difícil pela questão econômica ou por escassez de profissionais. Acreditavam eles que não era possível abrir mão deste tipo de profissional, principalmente na área do desenho, eles deveriam ser os responsáveis em liderar a produção de arte nas escolas, seriam os fomentadores para todos os ofícios plásticos e incentivadores para a criação da beleza e desenvolvimento da cultura no estado do Pará⁷⁶.

⁷⁶ “A Exposição Nacional de 1908”. In: LEMOS, Antônio. *O Município de Belém: relatório apresentado ao Conselho Municipal*. Belém: Tipografia A. Silva, 7º vol.p.16-36, 1908.

1.5. A imprensa, os mecenas e os colecionadores.

No intuito de reproduzir cada vez mais o discurso de civilidade e modernidade para o povo, os políticos e a burguesia transformavam-se a cada dia em ávidos consumidores de obras de artes, evidenciando a sua sensibilidade e cultura através da aquisição e consumo de obras e arte, fato este que lhes conferiam um perfil bastante atraente, pois os mesmos se revelavam como sujeitos finos e cultos, e este era um importante critério para se credenciarem como participantes do grupo de intelectuais da cidade, que além de consumirem podiam também juntamente com a imprensa produzirem artigos de artes para os jornais, que sem dúvida era um poderoso instrumento para a promoção pessoal.

Portanto cada vez mais crescia os interessados em exposições de artes nos diversos locais da cidade, fossem elas de artistas estrangeiros ou brasileiros, sempre a visitação era garantida por muitas pessoas, todas queriam fazer parte do grupo de intelectuais da cidade que eram conceituados pela imprensa como os cidadãos providos de cultura e conhecimento e estes conceitos na sua maioria foram adquiridos através da aquisição e absorção da arte⁷⁷.

A Imprensa dedicava diariamente artigos, propondo ao poder público que investisse cada dia mais em: Escolas de Artes, exposições, espetáculos de música, teatro e ópera, pois acreditavam que através da sensibilização iriam transformar a cidade intrincada no meio da floresta em uma “Paris dos Trópicos”. Na exposição Nacional de 1908 os jornalistas fizeram artigos dos mais diversos para que brasileiros e estrangeiro conhecessem o que acontecia no Pará, na Revista Semana, lia-se o seguinte artigo:

É preciso visitar o Pará actual com o espírito livre de prevenções e o critério armado da necessária imparcialidade para bem avaliar o importante papel que representa na união esse prospero e futuroso Estado.(...) Si há, entretanto, nestas terras brasileiras, um canto cheio de riquezas e luz, onde forasteiro encontre hospitalidade franca, facilidades de vida honesta e compensadoras retribuições, essa região abençoada é o Pará.⁷⁸

Este certamente era o discurso que era utilizado pelo poder público para atrair novos investidores, pra a região Norte, e a Intendência Municipal de Belém divulgava através de seus relatórios as facilidades, e as maravilhosas perspectivas, aos que estavam pensando em vir, “a sociedade belemnense, culta, educada, [...] tem apenas um defeito, para uma sociedade avançada,

⁷⁷ KNAUSS, Paulo. O cavalete e a paleta: arte e prática de colecionar no Brasil. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro v.33, p.23-44,2001

⁷⁸ ⁷⁸ Júlia Lopes A Província do Pará, P(ap),11-06-1905, Museu Antônio Parreiras Pasta de Jornais

confia facilmente, com excessos de bondade aos que por lá aparecem... Jornalista que por lá chega logo é cercado de carinho de toda a imprensa”⁷⁹. Saberiam todos que não estariam vindo para um lugar onde o povo era rude e não havia pessoas civilizadas, e a imprensa era sempre muito bem tratada. E também não era só a imprensa que recebia este bom tratamento, mas os comerciantes que para cá vinham eram acolhidos com cortesia e honestidade pelas autoridades. Para maior credibilidade, a imprensa cita nomes de pessoas que estiveram em Belém recentemente e que podem confirmar o que era dito. Principalmente os que moram na a capital da República (Rio de Janeiro) e já haviam regressado. Pessoas como Juvenal Pacheco, Raphael Pinheiro, Ozório Duque Estrada, Sebastião Sampaio, todos estes tinham feito recentes visitas ao Pará e foram cercados pela famosa hospitalidade do povo Paraense. E não cansavam de se admirar com o respeito e carinho com que foram recebidos.

Mas entre todos os grupos de profissionais que por ali desembarcavam, havia um em que a sociedade dirigia um tratamento mais especial ainda, eram os artistas do pincel, faziam com muito orgulho a divulgação das exposições de Benedito Calixto, Antônio Parreiras, Aurélio de Figueiredo, Fernandes Machado e vários outros. Escreviam que além dos artistas não terem nenhuma dificuldade para encontrarem lugar para fazer a exposição de suas obras, pois havia grandes galerias de pintura eles também conseguiam vendê-las com muita facilidade, pois o povo era culto e sensível e dava às obras de artes a devida importância.

E é na pintura, sobretudo que Belém merece especial menção, pois com advento da República, quatro dos mais famosos pintores estrangeiros foram atraídos para o Pará e lá plantaram com sucesso a semente da arte. Foram eles De Angelis, Whidhopff, Barradas e Estrada. Despertaram os gostos de pintar em muitos pintores da terra, que por sua vez criaram raízes profundas em todas as classes sociais.

Nos anos de 1907 e 1908, houve um grande incentivo para que pinturas fossem expostas e adquiridas , alcançando um sucesso sem precedente na história da pintura no Pará. Foram realizadas, nestes dois anos, dezessete exposições de quadros nacionais e estrangeiros pelos artistas: Parreiras, Estrada, Carlos Azevedo, Theodoro Braga, Joseph Casse, Aurélio Figueiredo, Maurice Blaise, Benedicto Calixto, Fernandes Machado, J. Girard, Antônio Fernandez, Lopez pereira, Ernest Wolberg e Trajano Vaz. E como resultado de todas estas exposições, a cidade contava naquele momento de 11 coleções públicas, 65 galerias regulares de propriedade particular e muitas outras de menor tamanho, com um acervo superior a 1.000 (duas

⁷⁹ Ibid. p.16-36.

mil telas). Entre as quais figuravam, segundo autoridades competentes obras de chefes da escola Clássica como “Ticiano, Velasquez, Rubens, Poussin, e Guido Reni”⁸⁰.

O Paço Arquiepiscopal e os templos das Mercês, São Francisco, Santana, São João e Carmo estão ornados com cerca de quarenta telas grandes de alto nível artístico dos pintores Pedro Alexandrino de Carvalho, De Angelis e outros mestres das Escolas Portuguesas e Italianas, sendo que duas delas são atribuídas a Giorgione e Grão Vasco.

Das coleções públicas restantes as melhores são as do Governo do Estado e da Intendência de Belém, Ginásio Paes de Carvalho e Sociedade Beneficente Portuguesa.⁸¹

O Paço do Governo contava com 31 obras de autoria de Aurélio de Figueiredo, Correa de Faria, Décio Villares, Benedito Calixto, Carlos Azevedo, Irineo de Souza, Theodoro Braga e outros além da monumental tela *Conquista do Amazonas* de Antônio Parreiras; e no Palácio da Intendência além de 51 telas, em sua maioria dos mesmos pintores, existe um valioso retrato do Governador Gomes Freire, mandado pintar em Lisboa, em 1687, pela câmara de Belém segundo nos informa Santhez, e ainda o quadro monumental *Últimos dias de Carlos Gomes* de De Angelis e Capranesi. No Ginásio Paes de Carvalho tinha 37 quadro originais dos Pensionistas (bolsistas) do Estado na Europa, destacando-se Correa de Faria, e na Beneficente onde estão 19 obras, destacamos os retratos de Whidhoph.

Com relação às galerias particulares são conhecidos os seguintes dados: Dr. Paes Barreto 140 quadros, Dr. Alfredo Souza 100, Dr. Britto Pontes 70, Dr. Eládio Lima 60, Dr. Arthur Lemos 60, Dr. Firmo Braga 45, Dr. José Malcher 35, Tavares Cardodo 35, Dr. Elyseu Cezar 30.

Poderíamos ainda falar das excelentes obras das galerias do Dr. Augusto Montenegro, e Senador Antônio Lemos, que foram dos maiores Mecenas das artes no Pará. Assim como as galerias dos Drs. Thomaz Ribeiro, Torreão Roxo, Chermont de Britto, Paula Pinheiro, Augusto Pinto, Francisco Miranda, Genuíno Amazonas, Luiz Soares, barões de Anajás e do Guamá, Pereira de Mello, Jaime Gama, Santos Ferreira, Guilherme Miranda, Pedro Fascio, José Porphirio, Jayme Abreu, Manoel Lobato e Albino Coutinho⁸².

Uma das galerias com visual muito delicado e de cores leves é a Galeria Tavares Cardoso que é quase exclusivamente de aquarelas entre as quais estão as dos pintores De Angellis e Barradas.

⁸⁰ Ibid. p.34.

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid. P. 34.

Porém entre todas as Galerias, não podemos deixar de destacar com mais detalhes uma que sem dúvida apresentava um acervo dos mais importantes artisticamente, era o da galeria do Dr. Paes Barreto, homem muito dedicado e estudioso das belas artes. Culto, visitava constantemente os maiores centros de artes do mundo. Era muito fácil encontrá-lo nos grandes museus europeus assim como nos atelier de artistas, onde sempre adquiria obras de artes. Possuía uma das mais representativas coleções de artes e tinha naquele momento cerca de 140 quadros e 30 desenhos, que ele sempre franqueava aos amigos e aos amantes da arte, fazendo questão de convidar pessoas para com ele apreciar as suas obras.

Possuía o Dr. Paes Barreto três desenhos atribuídos a Ticiano, três a Guido de Reni e um a Monsonier. Dos quadros a óleo 49 são pintores brasileiros, 13 estrangeiros que vieram ao Brasil e 37 de estrangeiros dos séculos XIX e XVIII e 34 de estrangeiros do séc. XIX e XX.

Entre os nacionais, destacam-se Aurélio Figueiredo, Faria, Parreiras, Azevedo e Calixto; entre os estrangeiros vindos ao Brasil, Nicolas Taunay, Vinet, Estrada, Wiegandt, Whidhop, entre os estrangeiros modernos Trayon, Dias, Carot, Rose Bonheur, Bouvir, Lettelier, Desvarreux e George Rovault. Entretanto de todas as suas obras de artes, havia cinco que foram destacadas pelo presidente da comissão do Pará da Exposição Nacional de 1908 Sr. Jaques Ourique, na revista *Semana* de 1908, e no Relatório da Intendência de Belém também de 1908. São elas *A Leda*, do Ticiano, *Uma caçada Real* de Vasquez, uma *Diana* de Rubens, *uma paisagem* de Poussin, e um *São Pedro* de Guido Reni.

A Revista *Ocidente* exhibe uma matéria sobre a *Leda* pintada por Ticiano pertencente ao Dr. Paes Barreto “De um grande acontecimento artístico temos hoje de que nos ocupar nas páginas do *Ocidente*, qual o do descobrimento da obra prima de Ticiano, o seu quadro *A Leda*, de que se ignorava o paradeiro”. Fala a entrevista que é uma história no mínimo curiosa o descobrimento deste quadro, pois o mesmo adquirido pelo Dr. Paes Barreto no Pará, em uma agência de leilões que o recebera de um italiano para venda.

O editorial afirma que nem quem o comprou nem quem o vendeu poderiam suspeitar que estivesse ali o quadro de um grande pintor, tal era o estado em que se encontrava, coberta de camadas de tinta e de verniz de várias repinturas, que o tinham enegrecido, estando ainda a tela com visíveis sinais de ter sido dobrada e redobrada, para caber em alguma das antigas poltronas que usavam os soldados, onde provavelmente fora transportado.

E que pode ter sido na primeira limpeza, que descobriram as qualidades no quadro, que não passou indiferente ao olhar do Dr. Paes Barreto, o qual, mais cautelosamente, a levou para um pintor restaurador D. Francisco da Silva y Estrada, do Pará, para este artista proceder

uma outra limpeza mais homogênea, a que ele próprio assistiu, podendo então melhor avaliar da pintura e reconhecer um quadro de mestre que suspeitou ser, pelo assunto. A Leda, de Ticiano.

O Dr. Paes Barreto assistiu em Paris aos últimos trabalhos de restauração do quadro de Ticiano, e pôde ver as suas suspeitas plenamente confirmadas com o consenso unânimes de artistas e críticos notáveis, como Emile Bourdele e o eminente Auguste Rodin, cuja opinião é concorde em reconhecer neste quadro todos os segredos da paleta do grande mestre da escola veneziana, o sublime Ticiano.

Enfim afirma o editorial do jornalista Caetano Alberto que se a crítica não afirmasse totalmente, bastaria a opinião de Rodin para destruir qualquer dúvida que pudesse restar de que a obra prima de Ticiano tinha sido restituída ao mundo da arte, donde andava seqüestrada, perdida. ‘Só um espírito superiormente educado e amante da arte a tanto se abalançaria, nas condições em que o quadro em questão foi parar as mãos do Sr. Dr. Fernando de Castro Paes Barreto ‘⁸³.

Com uma coleção de arte surpreendente, acreditava a imprensa, o Estado do Pará estava fazendo um papel muito importante na cultura Brasileira, através de seus cidadãos, incentivava o cultivo intelectual e progredia paralelamente a todas as outras atividades em vertiginosa evolução.

Institutos de Ensino de primeira qualidade ensinavam aos jovens Paraenses como era o caso da Academia de Direito, Escola de Farmácia, Instituto Cívico Jurídico Paes de Carvalho e a Escola Normal.

Jornais modernos perfeitamente orientados como a *Província do Pará*, *O Jornal*, *A Folha do Norte*, publicavam quase que diariamente obras raras de valor literário ou científico e eram impressos nas oficinas gráficas que possuía Belém, todas de excelentes qualidade artística, cujo o objetivo era “transformar o povo em um povo culto, educado e sensível”.⁸⁴

⁸³ ALBERTO, Caetano. *O Ocidente*. 30 de outubro de 1906.

⁸⁴ NASCIMENTO, João Afonso do. *Folha do Norte*. Belém, julho de 1908. p.1.

II Capítulo

2. Belém, cidade registrada pelos pincéis de um Pintor.

2.1 A encomenda do Mecenas

Como foi analisado no primeiro capítulo deste trabalho, o movimento cultural de Belém da virada do século XX apresentava-se em um cenário muito entusiasmado, diversas ações se interligavam e proporcionavam uma integração entre os mais diversos seguimentos intelectuais da cidade. Os artistas de fora iam e vinham o ano inteiro apresentando seus trabalhos de arte, formando assim uma platéia cada vez mais interessada e mais exigente⁸⁵.

Belém teve sua renascença na época do intendente Antônio Lemos, assim acreditava o cronista Leandro Tocantins. Para ele, além de empreendedor das mudanças da cidade, Lemos tinha pelas artes a paixão de um apreciador. Isso era possível ser notado principalmente em sua casa, uma bonita chácara da Avenida Gentil Bittencourt, cercada de árvores e jardins, com um belo gradil de ferro na parte da rua⁸⁶. Sua sofisticação e “bom gosto” para as artes foram sempre comentados por todos os que trabalhavam com ele. Eis como Humberto de Campos retratou-a:

“A sua residência era um verdadeiro Museu de Arte.
Como Augusto ele apreciava os vasos famosos e tinha-os nas suas salas às dezenas.
Como Francisco I amava as esculturas, e elas se alinhavam, mudas, repousando em custosas peanhas de Mármore.
Como Lourenço de Médicis, adorava pintores e as telas se penduravam nos vinte muros do seu pequeno palácio”⁸⁷.

Aproveitando esse momento bastante favorável para as artes, o pintor Antônio Diogo da Silva Parreiras realizou uma excursão para a Amazônia, chegando ao porto de Belém. Trazia consigo sua primeira grande exposição do norte do Brasil, composta por algumas obras remanescentes de sua exposição anterior, com a predominância dos assuntos de gênero, principalmente as relacionadas aos temas rurais como pastagens, ou mesmo as cenas de trabalhadores nos campos. Já fazia algum tempo que ele ouvia falar do Pará e de sua civilidade, alentando, assim, um enorme interesse em conhecer sua capital.

⁸⁵ FIGUEIREDO, 2001. p. 23.

⁸⁶ Descrição do intendente Antônio Lemos como “Velho Lemos”, ver: TOCANTINS, 1963. p. 90-96.

⁸⁷ CAMPOS, Humberto. O Velho intendente. *Folha do Norte*. Belém, 1905. p.5. Quando escreveu este artigo, Humberto de Campos tinha aproximadamente dezenove anos de idade.

Imagem 21: Residência do Intendente Antônio Lemos



Fonte: Comissão Demarcadora de limites- Belém -Pará

Antônio Diogo da Silva Parreiras nasceu em Niterói no dia 20 de janeiro de 1860, filho de um famoso ourives, Jacintho Antônio Diogo Parreiras, e de Maria Rosa da Silva Parreiras; era o sétimo filho de uma família de nove irmãos. Os Parreiras eram uma família de destacada prosperidade burguesa, o que permitiu a ele fazer seus primeiros estudos num estabelecimento de elevada qualidade, mesmo em relação às melhores opções da corte.

Por volta de 1872, os Parreiras passam a residir ao lado da casa de comércio do Português Antônio Pinto Moreira muito amigo da família e muito interessado por arte, um comerciante de sucesso dono da maior cocheira funerária de Niterói. Ele alojava nos fundos de sua residência estudantes que vinham completar sua instrução. Dentre estes estavam os irmãos José Mariano e o poeta Alberto de Oliveira, com quem Antônio Parreiras estabeleceria duradoura relação de amizade. Este contato impressionou muito o jovem, que já possuía neste momento grande inclinação por atividades artísticas. Pinto Moreira viria ser um dos maiores apoiadores da carreira de Parreiras muito mais tarde.

Parreiras conta em seu livro *História de um pintor contada por ele mesmo* que estudou em um colégio muito reconhecido, o Colégio *Biggs*, cujo diretor Guilherme Biggs (1817 -1890) atribuiu-lhe responsabilidades pela execução de gráficos e de desenhos necessários para as aulas. Antônio Parreiras queria seguir a carreiras das artes, entretanto, sua família queria que tivesse uma das profissões tradicionais como médico, advogado, negociante ou empregado público, e se horrorizavam com a idéia dele seguir os caminhos das artes, colaborando para reforçar a frustração dos seus objetivos.

Com o falecimento de seu pai em 12 de dezembro de 1874, Parreiras foi obrigado a deixar os estudos para ajudar a mãe, sua família entrara em decadência econômica e ele foi trabalhar como balconista. Foram muitos anos de trabalho e frustração, sua ocupação era um grande impedimento para que ele tentasse se realizar como artista. Além de todos estes problemas, Antônio casou-se com Quirina da Silva Ramalho aos 21 anos, em 12 de fevereiro de 1881, na cidade de Niterói. Mudou-se, então para Friburgo, onde morou com os pais de sua mulher e, por força das novas obrigações, aceitou realizar atividades totalmente diferentes daquela que tinha como objetivo.

Imagem 22: Retrato de Antônio Parreiras



Fonte: Acervo Museu Parreiras

Parreiras além de grande pintor de paisagem, foi um grande professor de pintura ao ar livre, tinha uma profunda admiração pelos jovens estudantes tanto que assim que chegou em Belém para sua primeira exposição, foi recebido pelos estudantes paraenses, que o homenagearam; apresentou-se às autoridades e à imprensa local; e realizou em agosto de 1905, sua primeira exposição no grande foyer do Teatro da Paz. Além da venda de quase todos os trabalhos expostos, Parreiras recebeu do governador Augusto Montenegro a encomenda para a realização daquela que seria sua composição histórica de maior formato e que maior esforço lhe exigiria: *A conquista do Amazonas*. Naquele momento ele conheceu também o intendente Lemos que, além de ser o responsável pela grande transformação ocorrida na cidade, era também um mecenas das artes⁸⁸. Os jornais da época escreveram sobre sua chegada e apresentaram uma expectativa muito grande ao noticiarem o artista como um dos grandes acontecimentos da época na cidade⁸⁹.

Fascinado pela qualidade cenográfica da pintura paisagística imprimida por Antônio Parreiras, Lemos o contratou para pintar a cidade de Belém, pois percebeu ser ele um pintor experiente, que impunha um caráter técnico muito bem elaborado em seus trabalhos, por isso, deixou-o livre para que escolhesse os ângulos e locais lhe fossem mais convenientes.

Assim, Parreiras, já consagrado pela crítica brasileira como um dos maiores paisagistas nacionais, e apoiado pela imprensa local, pintou a capital paraense seduzido pelo verde da Amazônia, por sua natureza, seus símbolos urbanos, detectados após longos passeios pela cidade.

A decisão de trilhar os caminhos da arte foi tomada por Parreiras depois de um período de grandes desencantos em sua vida, começando pela falência da loja de sapatos que possuía com o sogro, seguida da morte de seu primeiro filho. O passo inicial foi matricular-se como aluno amador, em 1883, na Academia Imperial das Belas Artes. Naquele momento, o responsável pela cadeira de paisagem, flores e animais, era um dos maiores pintores paisagistas, o alemão Johan Georg Grimm (1846-1887), que atuava de modo polêmico, à margem dos conservadores ensinados da academia. Para Carlos Levy⁹⁰ este seria, certamente, um encontro de grande importância para a evolução da arte brasileira.

⁸⁸ Para análise da administração do intendente Antônio Lemos em Belém e o cenário político no qual estava inserido, ver: SARGES, 2001.

⁸⁹ LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Antônio Parreiras (1860-1937): pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981

O mestre Grimm sofria pela impetuosa intolerância de vários pintores brasileiros conservadores, pois defendia a pintura ao ar livre, o que não era bem visto pelos pintores da academia. Entre eles, cada dia mais alimentava seu desafeto com o pintor brasileiro Rodolfo Amoedo, eterno bolsista da Academia na Europa, e porta-voz da mais corriqueira estética oficial, ainda totalmente calcada nos princípios da missão francesa de 1816. Amoedo, em vários momentos, demonstrou profundo desprezo pela atitude marginal com a qual Grimm praticava com seus alunos. O pinto alemão era um transgressor, e se colocava contra algumas convenções sociais estabelecidas na época, não aceitava, por exemplo, que os artistas pudessem ser submissos, conformistas e, principalmente, se submetessem ao severo dirigismo governamental. Procurava a todo o momento conter o germe deste continuísmo com ações que ele achava absolutamente natural, como tirar os alunos do atelier e levá-los para pintar nas ruas e florestas, atitude que atiçava diariamente a fúria dos conservadores acadêmicos.

Foi nesse ambiente que Antônio Parreiras iniciou seu aprendizado formal, seu espírito aventureiro e rebelde encontrou em Grimm o mestre ideal. No início de 1884 tornou-se aluno efetivo das aulas de paisagem e perspectiva da Academia Imperial. Seis meses depois, não agüentando mais as perseguições dos conservadores, Grimm pediu demissão, levando seus alunos para pintar nas proximidades de sua casa, em Santa Teresa. Parreiras integrava, assim, aquele que ficou conhecido como Grupo Grimm, do qual faziam parte também os pintores Domingo Garcia y Vasquez (1859-1912), Hipólito Boaventura Caron (1862-1892), Giovanni Battista Felise Castagneto (1862-1900), Thomas Georg Driendl (1849-1916), Joaquim José da França Junior (1838 -1890) e Francisco Joaquim Gomes Ribeiro (1855-1900).⁹¹.

⁹¹ Domingos Garcia y Vasques, nascido na cidade de Vigo, Espanha(Galícia), chegou ao Rio em 1876. Nesta cidade veio a falecer, suicidando-se num cinematógrafo na Rua Carioca, em 1912. Iniciou seus estudos na Academia das Belas Artes, onde se matriculou em 1879. Depois de ter estudado durante algum tempo, abandonou a escola para estudar com Jorge Grimm, a quem deve, especialmente, a sua formação artística. Educado na escola ao ar livre, era levado ao campo pelo professor, que lhe ensinava a observar diretamente a natureza. Daí o se ter tornado um bom paisagista. Hipólito Boaventura Caron é natural de Resende, Estado do Rio de Janeiro, deve em parte sua formação artística a Jorge Grimm. Coursou a Academia de Belas Artes, tendo alcançado medalhas de ouro, além de várias menções honrosas. Por último, aperfeiçoou os seus estudos em Paris. A sua especialidade era a paisagem. No certame de 1884, exibiu quatro trabalhos, tendo sido distinguido com a medalha de ouro. Igual prêmio obteve na exposição de 1890. Giovanni Battista Castagneto era filho de navegador, chegou ao Brasil ainda menino, em 1875. Estudou na Escola Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro de 1882 a 1884, onde foi aluno de Jorge Grimm. Talvez por influência do fascínio do mar, seu ateliê era um barco que se deslocava pela baía da Guanabara, que ele fixou em vários de seus aspectos. Thomas Georg Driendl nasceu em 1846, em Munique, Baviera, foi aluno da Academia de Belas Artes Chegou ao Rio em 1879 e aqui residiu, tendo feito algumas digressões pelo interior dos Estados do Sul. Apresentou-se pela primeira vez, na exposição geral realizada em 1882, no Liceu de Artes e Ofícios. Entre os trabalhos que exibiu, mereceu especial destaque *Uma cena de família da Baviera*, considerada verdadeira obra-prima. Integrante dos pintores do Grupo Grimm. Joaquim José da Silva França era natural da cidade do Rio de Janeiro, nascido a 19 de abril de 1839 e aqui falecido. Coursou algum tempo a Academia de Belas Artes, fazendo-se depois, discípulo de Jorge Grimm e Hipólito Caron. Teve por especialidade a paisagem.

Imagem 23: Meu primeiro estudo. Antônio Parreiras, óleo s/ tela, 1883.



Fonte: Acervo Museu Antônio Parreiras

Formado em direito pela Faculdade de São Paulo. Folhetinista notável deixou inúmeros trabalhos sobre usos e costumes brasileiros. Francisco Joaquim Gomes Ribeiro, outro aproveitado discípulo de Jorge Grimm. Bom desenhista e paisagista. A sua carreira de artista foi curta. Em 1892, fez uma exposição de trinta e tantos pequenos estudos. Mas seus trabalhos de Paisagens surpreenderam até o próprio Grimm.

Quando me matriculei na aula de paisagem, já estavam Vasquez, Caron, Ribeiro, França Junior.

Infelizmente, um ano depois terminava Grimm o seu contrato e, não querendo a Congregação da Academia abrir concurso, retirou-se acompanhado de todos os seus alunos para São Domingos de Niterói onde continuou a lecionar.

Foi ali que fiz o meu primeiro estudo á óleo.

Quando terminei fiquei encantado.

Andei a mostrá-lo por toda a vizinhança!

Representava a “obra-prima” um casebre velho e um muro ainda mais velho do qual saía um tronco de imbauba que conduzia água a um tanque.

Um dos meus Vizinhos quando lhe mostrei o estudo ficou embevecido. Recuava, aproximava-se ia para direita, vinha para esquerda.

Afinal estendendo-me a mão:

- Sim senhor, é magnífico este naufrágio!

Aquele homem sintetizava perfeitamente o público daquele tempo⁹²

Em 1891 Parreiras realizou muitas excursões para o interior do Rio de Janeiro. Sua obra possuía agora um vínculo com o meio ambiente muito mais amplo, suas telas transmitiam um encanto e uma precisão naturalística insuperáveis. Carlos Maciel Levy⁹³ relata em seu livro os desencantos que Parreiras foi acometidos em diversos momentos de sua carreira de artista e de como ele precisou se manter afastado da imprensa e de seus colegas professores, para refletir sobre sua profissão, entretanto não deixou de dar aulas e dedicava-se com exclusiva atenção aos seus alunos. Nesse mesmo ano recebeu uma das suas primeiras grandes encomendas, a execução de um panorama da cidade de Niterói, que deveria ser enviado à Exposição Internacional de Chicago. Precisando de dinheiro para sustentar sua família, Parreiras aceitou a encomenda.

Dois anos depois ele foi convidada pelo Jornal *A cidade do Rio* para fazer uma grande exposição juntamente com seus alunos da *Escola do Ar Livre*. O sucesso foi muito grande e, a partir daí, o pintor expandiu o seu campo de trabalho. Seguiu para São Paulo, onde faria a primeira exposição especificamente de Arte, visitada por mais de seiscentos convidados. Seus vinte e quatro quadros foram imediatamente vendidos, fato que desencadearia uma seqüência de viagens realizadas posteriormente. Sua obra foi elogiada e aclamada pela crítica paulista, o que lhe valeu um convite do jornal o *Estado de São Paulo* para que Parreiras escrevesse semanalmente artigos sobre arte.

⁹² PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor*: contada por ele mesmo. Niterói: Diário Oficial, 1943.p. 55-56.

⁹³ Organizador da Exposição e autor do livro: LEVY, Carlos Roberto Maciel, 1981. Foi durante muitos anos diretor do Museu Parreiras, em Niterói. A frente desse museu realizou um importante trabalho de catalogação da obra de Parreiras.

Com relação à série de pinturas sobre a capital paraense, é bem possível que ele tenha sofrido influência de algumas fotos publicadas no Álbum de Belém 1902⁹⁴. Isso porque na cidade de Belém, assim como em outras capitais, no final do século XIX o fenômeno da urbanização foi amplamente registrado pela fotografia. Segundo Peter Galassi⁹⁵, diretor do departamento fotográfico do *Museum of Modern Art* de Nova Iorque em 1981, a fotografia apresenta naquele momento, uma natureza domesticada, adaptada ao desenho urbano; sua forma artificial e geométrica era valorizada. Representava-se a natureza artificialmente como um objeto de decoração, e é possível constatar essa afirmação nas imagens de jardins, praças públicas, parques, arborização de ruas e avenidas nos registros fotográficos da capital paraense.

A pintura desta mesma época, por outro lado, caminha através de uma representação da natureza selvagem e da vida no campo, a cidade aparece bucolizada. A pintura do final do século XIX tentava romper com a natureza idealizada da estética acadêmica, buscando na paisagem selvagem e desordenada uma nova forma de beleza, mais próxima daquilo que a natureza oferecia aos olhos.

Dessa forma, é fácil de entender as considerações de Peter Galassi quando diz que a fotografia, nessa época, andava em direção oposta à pintura, pois enquanto a técnica fotográfica tenta ordenar, organizar e delimitar o espaço da natureza, num caráter projetivo de futuro privilegiando a imagem industrial e urbana. A pintura por outro lado parece não só estar associada a uma reação interna a determinadas tradições no campo da arte, mas a uma tentativa de recuperar valores e situações que se viam ameaçados pelas transformações que o crescimento da indústria pressuponha. Determinando portanto a valorização dos temas nativos, com um destaque especial para pinturas de paisagens, tema que expressa o anseio por uma espiritualidade e eternidade encontradas na natureza, onde os artistas se preocupavam em captar, em termos de cor e luz, as peculiaridades locais, e adquirem progressivamente um lugar de relevância.

Os artistas viajantes do século XIX comportaram-se como analistas meticolosos, observadores de particularidades do mundo. Descreveram as partes de um todo que poderiam pressupor, porém, jamais reconhecer, ocupando-se do que era imediatamente inteligível. Foram artistas documentadores, que elaboraram cena a cena. Tinham a atenção

⁹⁴ Álbum fotográfico editado pelo Intendente Antônio Lemos, eram álbuns editados com a finalidade de apresentar um aspecto de progresso e desenvolvimento do estado do Pará, sempre editado em três idiomas, português, inglês e francês, com fotografias que mostravam as cidades do Pará. BELÉM. Intendente Municipal (1898-1911: A. J. Lemos). *Álbum de Belém*. 15 de nov. de 1902. Paris: P. Renouard, 1902.

⁹⁵ “A invenção da fotografia é fruto da acumulação de experiências pictóricas, que marcam o período crítico de transformação do procedimento normativo da era de Uccello (séc. XV) para a era de Degas (séc. XIX)”. GALASSI, Peter. *Before Photography: The Invention and the Invention*. New York: The Museum of Modern Art, 1981.

voltada para o presente, para o existente. Quando não improvisavam desenhos liberados de regras, para si mesmo, lançam-se à conquista do público por meio de lugares comuns⁹⁶.

O viajante da época histórica do romantismo extraía do *lugar distante*, do *lugar estranho*, as motivações poéticas para a sua imaginação. O que, dito de outro modo, implica que a imaginação desempenhava o papel produtivo de criação poética da obra. É compreensível, portanto, que essas práticas tenham gerado uma quantidade significativa de álbuns de viagem pitoresca ao Brasil. A coincidência surpreendente é o predomínio da visão *pitoresca*⁹⁷ na abordagem da paisagem brasileira, pois segundo Márcia Naxara⁹⁸ desde o século XVIII, o debate europeu sobre a natureza e a arte compreendeu as categorias do *belo* e do *sublime*, estendendo-se, em terceiro lugar, o *pitresco*. O cenário brasileiro concorreu com uma oferta e motivos, dotados por excelência, para a realização das possibilidades estéticas do *pitresco*.

A seleção de desenhos colhidos em viagem para a edição de álbuns ilustrados satisfazia o desejo de revelar ao público europeu um aspecto de mundo inusitado e desconhecido, como também de descrever e expor particularidades étnicas, sociais e políticas de outros povos.

Muitas publicações foram impressas no século XIX, os modelos dos livros de ilustrações de viagens influenciaram deveras os viajantes desse período, pois estes seguiram a organização que seria realizada.

Não surpreende, portanto, que os álbuns pitorescos parecessem, à primeira vista, semelhantes entre si. Ainda mais quando estavam em confronto com os nossos padrões de diferenciação visual, consolidados na experiência da visualidade do século XX. É possível identificar e reconhecer uma tipologia dos álbuns pitorescos, independentes da apreciação das particularidades de observação e das motivações pessoais diante de uma cena.

A pintura seguia o impulso romântico da paisagem e proporcionava o encontro da imaginação com a realidade. Além disso, contra as suas próprias tradições, também se beneficiava da experiência acumulada pelos desenhistas da paisagem, na primeira metade do século XIX. Por

⁹⁶ COLI, Jorge. Depois do Império as artes na primeira década da república brasileira. Art Cultura. Uberlândia, v.5, n.3/p.7-17.1003

⁹⁷ Os termos originalmente foram estabelecidos por Edmund Burke no tratado de filosofia e estética intitulado *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, publicado em 1757. Assim, podemos descrever os termos: pitoresco como o princípio da disposição dos elementos arquitetônicos, partes de uma composição pictural ou escultórica ou concepção de jardins, de um modo agradavelmente irregular, originário do século XVIII - como as pinturas de Claude Lorrain e Poussin; e sublime como idéias de ilimitado, extraordinário, grandeza e por vezes terror. Deve ser distinto do Pitoresco, que é agradavelmente irregular, mas não induz o terror, e também do Belo que, na teorias da arte do século XVIII, tentava agradar através da absoluta harmonia de proporção. LUCI-SMITH, Edward. *Dicionário de termos de arte*. Trad. Ana C. Mântua, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990. p.156 e p.187.

⁹⁸ NAXARA, Marcia Regina Capelari. *Cientificismo e Sensibilidade Romântica*. Brasília: UNB, 2004.

seu turno, o desenho alia-se à gravura e acompanha a literatura, particularmente tocada por um modo jornalístico, indissociável dos álbuns pitorescos de índole mais realista, e dos álbuns de vistas pitorescas ou paisagísticas do Brasil. As vistas do natural, das quais derivavam pinturas de paisagens, dizem freqüentemente respeito aos esboços ou planos desenhados que iriam depois receber a cor, não à experiência direta da impressão luminosa e colorida, que toca diretamente o artista e o sentimento⁹⁹.

É improvável negar, portanto, que Parreiras tenha sido influenciado pelas fotografias de Augusto Fianza impressas no famoso álbum, no período em que esteve em Belém. Entretanto por ser um artista que já havia freqüentado os grandes centros responsáveis pelas transformações nas artes plásticas, bastante experiente e possuir já uma pintura independente, como nos afirma o jornalista Antônio de Carvalho em sua “Crítica de Arte” da Província do Pará de 1905, procurou dar uma livre interpretação de tudo que ele observou, inclusive, os ângulos já registrados fotograficamente e publicados. Trabalhou principalmente para fazer com que suas pinturas de paisagens da cidade fizessem parte do estilo de pinturas exibidas nos grandes centros na época, cuja natureza não se deixava dominar, mesmo quando eram pinturas que representavam as avenidas urbanas arborizadas.

Devemos também insistir sobre o seguinte ponto esses quadros não tiveram por dever segundo nos informam a representação do conjunto absoluto dos lugares escolhidos pela Intendência, acham-se eles executados, conforme já demos a entender, com total liberdades artísticas, permitidas e mesmo estabelecidas pêlos mais celebres paisagistas, pêlos chefes de escola de maior mérito¹⁰⁰.

Com seu olhar forasteiro, Parreiras transformou as imagens simples do cotidiano, destacando para o público cenários habituais conhecidos de todos que, ao serem colocados em suas telas, apresentavam-se ao espectador como uma narrativa seqüenciada da cidade, estabelecendo relações diferenciadas com o público que lotava a sua exposição.

2.2 A Chegada de Parreiras e a primeira exposição

⁹⁹ SALGUEIRO, Valéria. Da forma para o significado – cultura e imaginação nas paisagens panorâmicas da cidade do Rio de Janeiro pelo artista viajante Johan Moritz Rugendas. In: Denise Pinheiro Machado; Eduardo Vasconcellos (org) Cidade e Imaginação . Rio de Janeiro: UFRJ/FAU/PROURB, 1996, v., p.241-245.

¹⁰⁰ CARVALHO, Antônio de. Exposição de Pintura. A *Provincial do Pará*. Belém, 17 de junho de 1905. p.1.

No momento de grande prestígio de sua carreira, Parreiras entusiasmava-se para conhecer o norte do Brasil. Preparara uma grande exposição e desembarcara em Belém em maio de 1905, trazendo em sua bagagem 30 telas¹⁰¹, entre elas, algumas pinturas de gênero da exposição anterior, como é o caso da *Morte da Ovelha*, adquirida por Antônio Lemos e, considerada pela crítica carioca como das melhores obras já executadas por Parreiras. Apresentou sua exposição no belo prédio do Teatro da Paz e foi recebido pelos estudantes paraenses, que lhe prestaram uma homenagem, conforme mostra o editorial de *A Província do Pará* de 17 de junho de 1905¹⁰².

Alguns anos antes, mais especificamente no fim de 1897, Parreiras dividia-se entre Niterói, Teresópolis e a região da Bocaina, recebendo uma importante encomenda da colônia sueca para fazer um panorama da Baía da Guanabara tomado da fortaleza de Santa Cruz. A obra seria enviada como presente ao Rei Oscar II, pela comemoração, em novembro, do 25º aniversário de seu reinado. Por este trabalho recebeu como recompensa uma medalha com a efígie do Monarca, enviado pelo próprio rei ao artista. Para Parreiras¹⁰³ a principal encomenda recebida naquela época, veio do presidente da República Campos Sales, trabalhos para decorar a sede do Supremo Tribunal Federal. Pela primeira vez ele dedicava-se temas históricos, pintando primeiro *Os Desterrados*, dividido em dois painéis. Adiante, pintou sobre a infidênciã mineira um estudo histórico, mas ainda muito singelo; além do *Suplício de Tiradentes*, no qual, inclusive, Parreiras desenvolveu leves pesquisas documentais e iconográficas.

Iniciou-se, então, uma série de excursões para realização de estudos e exposições em outros lugares do Brasil, o que lhe valeria uma situação econômica bastante tranqüila, permitindo que ele construísse sua bela casa em Niterói, onde confortavelmente poderia instalar o seu atelier.

Em 1899, dirigiu-se para Bahia, onde excursionou pelas cidades de Cabrália, Coroa Vermelha e Porto Seguro. Parreiras pretendia, contudo, estudar a história do Brasil, pois

¹⁰¹ “O nosso ilustre patricio traz grande copia de telas, algumas das quais figuram no recente certame da capital da Republica e muitas expressamente concluidas para a sua excursão à Amazônia./São trinta os quadros que Parreiras trouxe e todos eles constam de um elegante catálogo artisticamente organizado nas excelentes oficinas da esplêndida revista Kosmos./Desse primoroso catálogo constam as reproduções da “Morte de ‘Virgínia’”, “Esperando o zagal”, “Lar infeliz”, “Aretusa”, “Pescador de traíras” e “Vencido”, todos de uma nitidez encantadora Na nossa taboleta expomos hoje um retraio e a reprodução, em foto -gravura, de alguns quadros do distinto artista a quem A Província do Pará saúda com viva simpatia”. Ibid.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ PARREIRAS, Antônio. Notas do artista. Museu Antônio Parreiras, pasta de documentos n.50033, cadernos de discursos. Niterói.

se preocupava muito com a veracidade histórica, visto que suas pinturas históricas tornaram-se bastante procuradas por vários outros estados e particulares a partir da recomendação dos críticos. Parreiras fizera incursões por vários assuntos pouco explorados, como foi o caso da pintura de gênero, ligada aos costumes regionais, naquele momento, segundo críticos como Ângelo Agostini¹⁰⁴ e Duque Estrada¹⁰⁵, era o mais notável e original paisagista brasileiro de todos os tempos.

O surgimento da pintura histórica em sua carreira foi vivido com muita determinação. Ela seria, segundo Carlos Levy, um veículo importante para sua visão de mundo nacionalista, revoltado com dominação colonial. Em 1902 Parreiras foi para Santos, lá apresentou vinte e três telas, rapidamente adquiridas. Os próximos dois anos seriam o momento máximo do sucesso atingido por Parreiras, repleto de exposições, vendas fartas, assédio da imprensa e, principalmente, a produção de quadros muito bem criticados, pois além de grande paisagista, a crítica aprovava também a sua pintura de gênero, com cenas rurais e a franca predominância de figura de animais.

A *Província do Pará*, em seu editorial de 11 de junho de 1905, publicou um texto da jornalista Júlia Lopes de Almeida intitulado ‘Antônio Parreiras’. Júlia, grande admiradora da região e amiga particular de Antônio Parreiras, além de incentiva-lo a conhecer estado do Pará, fez uma apresentação do artista para o público de Belém:

(...) Mas crede-me, não só o rio maravilhoso atrai meu pensamento para essas “bandas longínquas da minha Pátria, mas o desejo de ver as terras do Pará, as suas florestas negras e impenetráveis, as suas ilhas, as suas flores de rubis escaldantes, os seus poentes chamejantes e essa acolhedora cidade de Belém, moderna, ativa, inteligente, e que na sua força e independência soube, como nenhuma outra, abrir maternalmente o seio carinhoso, para que nela exalasse o último suspiro o maior gênio universal do Brasil. Preitos a artistas, só os sabem prestar os povos cultos ou de elevados instintos. Atraindo Carlos, Gomes, o Para revelou-se.

¹⁰⁴ Angel Agostini (1843-1910), nascido em Vercelli, Itália, e falecido no Rio de Janeiro. Chegou ao Brasil em 1859, fixando-se em São Paulo, onde em 1864 deu início à sua carreira de caricaturista, publicando seus primeiros trabalhos em *O Diabo Coxo*. Transferindo-se para o Rio de Janeiro, nessa cidade desenvolveria intensa atividade em prol da Abolição, colaborando em periódicos como *Vida Fluminense*, *O Mosquito* e *Revista Ilustrada* com caricaturas e artigos. Como pintor, Agostini teve atuação mais discreta. Cultivou a paisagem e o retrato, chegando a merecer encômios de Gonzaga Duque. Todavia, não era a pintura o seu meio expressivo, esse ele o teve na caricatura, e certamente também na crítica de artes plásticas, que exerceu com conhecimento, fazendo uso de uma linguagem extremamente ferina e bem-humorada.

¹⁰⁵ Gonzaga Duque Estrada, crítico de arte e escritor, realizou seus estudos básicos em Petrópolis e no Rio de Janeiro, enveredando ainda jovem. Foi fundador de diversos periódicos (Guanabara, Rio Revista, Galáxia, O Mercúrio, Fon-Fon - que, ao contrário das outras, teve uma vida longa) e colaborador assíduo em outros tantos (A Semana, Rosa Cruz, Vera Cruz, Kósmos.). Em vida, publicou dois volumes de crítica - *Arte Brasileira* (1888) e *Graves e Frívolos* (1910) -, O *métier* da pintura não lhe era estranho, tendo inclusive ilustrado a primeira edição de *D. Carmen*, de Bernardino Lopes. O primeiro livro do crítico sobre assuntos artísticos, *Arte Brasileira*, impressiona pela precocidade do autor - que contava, quando de sua publicação, com apenas 25 anos.

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? (...)
 Pois vai o Pará conhecer um dos nossos artistas de mais intensa expressão e o mais penetrante dos da nossa natureza.
 Ao talento fecundo de Antônio Parreiras, ao seu temperamento de lutador infatigável se junta uma imaginação vasada de poesia com que ele dá alma as coisas ou aos seres que reproduz nas suas telas inumeráveis!¹⁰⁶

Julia Lopes descreveu o trabalho de Parreiras com emoção e o apresentou-o ao público que não conhecia a sua pintura, embora certamente já ouvisse falar. Recomendava que os paraenses não deixassem de ver os quadros do artista fluminense que, como ela mesmo dizia são “reproduções de muitos momentos felizes”¹⁰⁷, registrados com emoção por seus pincéis. As obras eram narrativas de uma natureza da qual se podia possível sentir até mesmo o frescor da mata ou do campo, como é o caso de *Esperando Zagal*,¹⁰⁸ uma de suas obras primas, vendida nesta primeira exposição de Parreiras em Belém do Pará.

A frescura do quadro campestre - Esperando o Zagal - onde, num pasto novo, tomam vulto duas vacas deliciosamente pintadas, e deliciosamente interpretadas, o que é mais difícil. - Tormenta quadro de efeitos opostos, de céu negro, mar encapela do, onde a claridade do dia afaga apenas o clarão fresco as choças dos pescadores, não faz reviver nas lembranças de quem já as viu com uma exatidão absoluta, a grandeza das tempestades nas praias barra fora?¹⁰⁹

¹⁰⁶ *A Província do Pará*. Belém 11 de junho de 1905. Museu Antônio Parreiras, Pasta de Jornais.

¹⁰⁷ Júlia Lopes *A Província do Pará*, P(ap),11-06-1905, Museu Antônio Parreiras Pasta de Jornais

¹⁰⁸ Este quadro segundo informações da imprensa *O Jornal* de 30 de junho de 1905 foi vendido em Belém e presenteado por um grupo de amigos ao Dr. Augusto Montenegro, por ocasião do seu aniversário

¹⁰⁹LEVY, 1981. p. 51-55.

Imagem 24: A morte da Ovelha. Antônio Diogo Parreiras, óleo s/ tela, 1905.



Fontes: LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Antônio Parreiras (1860-1937): pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro: Ed. Pinakothek, 1981

Imagem 25: Esperando Zagal. Antônio Diogo Parreiras, óleo s/ tela 1905.



Fonte: LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Antônio Parreiras (1860-1937): pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro: Ed. Pinakothek, 1981.

Na opinião de Carlos Levy, em seu livro *Antônio Parreiras o pintor de paisagens*, é difícil estimar o quanto a vivência européia influenciou o curso da obra de Parreiras, pois são conhecidas poucas pinturas desse período. Alguns dados, entretanto, são significativos, como a pintura *Messidor* apresentada no Rio de Janeiro na exposição geral de 1890, inspirada nas *Georgicas*, de Virgílio, das quais o artista fez reproduzir um pequeno trecho no catálogo editado pela academia. Apesar de supormos que a intuição fora a principal força de orientação da obra do artista, suportada pela força que o mestre Grimm lhe ofereceu, temos que admitir que houve uma grande aproximação de seus trabalhos com os temas das “camponesas colhendo feno”, pois este foi o assunto predileto dos artistas franceses da Escola de Barbizon¹¹⁰, instauradores de um paisagismo autenticamente despojado e independente.

Parreiras partiu para Europa em 1º de março de 1888; viajou em direção a Gênova, seguindo para Roma e depois Veneza, onde estabeleceu residência. O impacto da cultura européia, da antiga civilização tão mitificada para o jovem nascido em Niterói, transformava tudo em uma cruel sensação de saudades e solidão. Em uma carta ao amigo Alfredo Azamor, demonstra com franqueza o seu desamparo.

“Frio terrível! Lá fora a neve cai em flocos brancos, como uma espuma.
A luz dos lampiões ergue de espaços em espaço uma coluna negra no cinzento lençol de neblina. O vento passa zunindo pela estreita calle. Através do vidro úmido da vidraça eu observava a triste noite que passava lá fora.
Pensava na família, na pátria e no meu passado. Longo tempo estive assim, até que, triste aborrecido, cheio de saudade, eu me recolhi ao leito.
Contemplando o fogo da estufa eu via passar envolvida em azulada nuvem de fumo a loura figura de minha filha, o vulto respeitoso de minha pobre mãe, sentindo ao mesmo tempo as notas de uma canção já muito conhecida, canção com a qual minha esposa embala a nossa filha.
Como me é doce esta voz ao longe. O som do Campanário de São marcos marca duas horas, (...) Como é triste a luz deste fogo que morre, como me aterra este silêncio. Tremo, tenho frio, tenho medo deste isolamento, pesadelo terrível do desterrado. Tenho fogo em mim e o frio dos lençóis me”.enregela. Misto de sonho e realidade sinto a morbidez do sonho e a realidade, sinto a morbidez do sonho e a dor martiriza-me. Vagas visões de minha mãe, minha filha, meus quadros, meus sonhos de pintor, depois

¹¹⁰ A Escola de Barbizon foi um movimento artístico, entre os anos de 1830 e 1870, de um conjunto de pintores franceses que se estabeleceram próximos ao povoado de Barbizon, nas cercanias do bosque de Fontainebleau, Motivados pelo impulso romântico de integração com a natureza, os paisagistas da escola de Barbizon repudiaram no entanto o espírito grandiloquente da típica pintura romântica, bem como a tradição acadêmica do classicismo, que usava a paisagem como mero pano de fundo para cenas históricas e alegorias Os pintores de Babizon foram parte do Realismo pictórico francês, que com Jean-Baptiste Camille Corot, Jean-François Millet e Théodore Rousseau reagiu ao formalismo do Romantismo de um Delacroix.

nada mais sinto (...) Sim, cruel e encantadora Itália, tu és o cárcere negro e horrendo onde minha alma se debate em convulsões, como laço em estreita prisão.”¹¹¹

Mas, finalmente as belezas da cidade de Veneza seduziram Parreiras, e ele encontrou ânimo para se matricular na Academia de Belas Artes local, freqüentando as aulas do lombardo Filippo Cárcano (1840-1910)¹¹², cuja pintura sintonizava-se por aproximação com os preceitos do impressionismo. Então ele começou a trabalhar arduamente sobre uma tela, durante um mês inteiro, para participar de uma exposição em Veneza. Três dias depois de remeter a tela, recebeu a notícia que ela havia sido aprovada e faria parte da exposição. Isso encheu de esperanças o jovem pintor, principalmente porque seu trabalho agora estava pendurado ao lado de grandes artistas como Oreste Damolin (1850-1910) e Pietro Pajetta (1845-1911)¹¹³. Com isso, recuperou seu entusiasmo e iniciou uma série de viagens para várias cidades, como Pádua onde se interessou em estudar os afrescos de Giotto. Em Veneza, estudou também as telas de Antônio Canal, o famoso Canaletto (1697-1768).¹¹⁴

Os jornais venezianos começaram, então, elogiar o anônimo estudante brasileiro e reproduzir alguns de seus trabalhos. Não se pode dizer o quanto a vivência européia influenciou Parreiras, mas não podemos negar a inspiração européias em algumas de suas mais belas paisagens. O tema de uma das suas mais famosas obras, *Camponesa colhendo feno no campo ao entardecer*, baseada totalmente no paisagismo europeu, começava a lhe aproximar dos artistas

¹¹¹PARREIRAS, Antônio. “Carta de Veneza ao amigo Alfredo Azamor”, In: *O Fluminense*. 12 de agosto de 1888. Museu Parreiras, Niterói.

¹¹² Mestre de Parreira cuja a pintura se sintonizava por aproximação com os preceitos do Impressionismo. Percebesse a influência do Mestre em algumas obras de PARREIRAS, baseado totalmente no Paisagismo europeu, como “Camponesa colhendo feno”, para saber mais ver, LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Antônio Parreiras (1860-1937): pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro: Ed. Pinakothek, 1981

¹¹³ Artistas italianos cujos nomes davam respeito, pois já haviam sido premiados em vários concursos. Ver: LEVY, 1981. p. 35.

¹¹⁴Giotto Di Bondone nasceu em Vespignano, Itália, no ano de 1266. De acordo com o historiador Giorgio Vasari, ele teria começado a desenhar ainda com 11 anos, quando era um pastor de ovelhas, fazendo desenhos em rochas. O artista Cimabue o teria visto desenhando uma ovelha e pediu ao pai de Giotto para leva-lo para ser o seu aprendiz. A característica principal do seu trabalho é a identificação da figura dos santos com seres humanos de aparência comum. Esses santos com ar de pessoas eram o mais importante das cenas que pintava, ocupando sempre posição de destaque na pintura. Assim, a pintura de Giotto vem ao encontro de uma visão humanista do mundo, que vai cada vez mais se firmando até o Renascimento. Giovanni Antonio Canal, *o Canaletto 1697-1768* Pintor italiano nascido em Veneza, famoso por retratar a atmosfera própria de Veneza sob o ângulo barroco, captando a visão de suas ruas e canais, envoltos em luzes e sombras. Recebeu sua formação com o pai, o pintor e cenógrafo Bernardo Canal, e estudou com o paisagista Luca Carlevaris. Mudou-se para Roma (1719) onde fez numerosos desenhos de ruínas e monumentos e diversos cenários para as óperas de Alexandre Scarlatti. Entrou em contato com pintores como Gian Paolo Pannini, perito em perspectivas, e o flamengo Gaspar van Wittel, paisagista precursor de temas panorâmicos e voltou para Veneza onde passou a trabalhar pintando panoramas da cidade sob encomendas. Demonstrando um esplêndido tratamento das luzes e sombras e de seu perfeito domínio da perspectiva, em seu livro, Carlos Maciel Levy afirma que Parreiras estudou as obras destes dois artistas. Ibid. p.34.

franceses da Escola de Barbizon, instauradores de um paisagismo autenticamente despojado e impressionista.

Em 1889, quando ele ainda estava na Itália, remeteu 10 telas para o amigo Antônio Moreira, que fez uma exposição vendendo-as no Brasil. A crítica brasileira, contudo, ficou um tanto perplexa, e até seu então admirador Ângelo Agostín observou uma “estranha influência”¹¹⁵. Enquanto isso, Parreiras fez várias exposições em cidades italianas, pintando sempre paisagens desafiadoras para sua capacidade de interpretar a natureza.

Com o editorial de *A Província do Pará* escrito por Julia Lopes de Almeida, Parreiras foi apresentado à cidade de Belém, que o acolheu de forma muito amigável. Era comum nesta época que os artistas trouxessem consigo cartas de recomendação, não só de autoridades que as conheciam, mas também de críticos e jornalistas, assim eles se apresentariam à imprensa de forma menos pessoal e mais profissional.

O artista já era aguardado na cidade de Belém que, naquele momento, era um lugar muito atraente para artistas como Parreiras, considerado um dos maiores paisagistas brasileiros. O pintor era aguardado pela população, como pode ser percebido em outros artigos dos jornais que destacavam sua chegada e saudavam-no por ter escolhido a capital paraense.

Está em Belém, tendo chegado ontem do Rio de Janeiro, no São Salvador, o laureado pintor nacional. Antonio Parreiras, que teve a fineza de nas bsequiar com desvanecedora visita pessoal.

Artista por todos os títulos eminente autor de trabalhos notáveis e superiores, já consagrado pela crítica dos competentes - Parreiras vem do extremo-norte numa “tournée” exclusivamente afeta a sua gloriosa profissão.

É uma viagem de arte que está empreendendo. Os seus quadros magníficos, ultimamente expostos, como outras vezes com sucesso na Capital Federal, alcançaram de toda a imprensa carioca os mais vibrantes louvores.¹¹⁶

Os jornais da cidade de Belém noticiaram diariamente, com entusiasmo, a chega de Parreiras, criando expectativas na população, que aguardava ansiosa. Além das notícias, os jornais comentavam a expostas e como as pessoas poderiam ter acesso à exposição:

Também pela manha, o Sr, Senador Antônio Lemos, em seu gabinete nos escritórios do “O Jornal”, recebeu Parreiras, que entregou, a S.Exa. várias cartas de apresentação de distintos colegas da imprensa carioca.

¹¹⁵ Foi como se referiu o crítico Ângelo Agostini aos novos quadros de Parreiras vindos da Itália, pois os mesmos já demonstravam grande influencia dos impressionistas europeus. EXPOSIÇÃO Parreiras *O fluminense*, Niterói: 5 de março de 1889.

¹¹⁶ EXPOSIÇÃO Parreiras. *A Província do Pará*. Belém: 05 de Junho de 1905. p.1. Museu Antônio Parreiras, Caixa de Jornal. Niterói.

Durante a entrevista, que foi muito cordial, o ilustre artista declarou sua intenção de ir a Manaus depois de terminada a exposição, pretendendo demorar-se ali dois meses, pelo menos. O Sr, Senador Lemos mostrou desejo de encarregar Parreiras da execução de algumas telas que representem aspectos de Belém, ficando para uma outra ocasião o que em definitivo se terá de resolver a esse respeito.¹¹⁷

¹¹⁷ *ibidem*

Imagem 26: Vencido. Antônio Parreiras.



Fonte: LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Antônio Parreiras (1860-1937): pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro: Ed. Pinakothek, 1981

A exposição de Parreiras foi um sucesso de público e de venda, foi a primeira exposição realizada no foyer do Teatro da Paz depois de ser restaurado naquele mesmo ano. Era um espaço de características ideais, segundo a imprensa, pois além do ar solene que pedia às exposições de artes plásticas, era confortável e amplo. Mais de 600 pessoas estiveram presentes na abertura da exposição, muito prestigiada, principalmente pelas autoridades, que não só adquiriram vários trabalhos como também fizeram encomendas para a cidade de Belém¹¹⁸.

Todos os jornais da capital falavam sobre a exposição de Parreiras, repetiam sempre emocionadas as impressões que tiveram jornalistas e o público em geral sobre a mostra que ora se apresentava no foyer do Teatro da Paz, suspiravam sobre cada uma das suas obras. De todos os lados partiam comentários, os mais lisonjeiros, feitos por amadores e por profissionais aos trabalhos que ali se encontravam, e desses comentários começaram a surgir as propostas para aquisição de quadros. Naquela exposição foram compradas as seguintes telas: *Rochedo da Boa Viagem* e *Trabalho*, pelo Sr. Dr. Britto Pontes; *Sudoeste e Tarde de Dezembro*, pelo Sr. Dr. Vitor Maria da Silva; *Tarde de Agosto*, pelo Sr. Manoel Lobato, e *No tanque*, pelo Sr. dr. Eládio Lima.

Belém estava no centro dos debates artísticos nacionais, vários órgãos de imprensa de outros locais escreveram artigos sobre o grande desempenho do pintor na cidade, também elogiando a sociedade belenense por sua sensibilidade cultural em apreciar obras de arte. O prestígio chegava até seu mecenas das artes, o intendente Antônio Lemos, como publicado no jornal *O Paiz*, artigo transcrito pela Província do Pará de julho de 1906¹¹⁹.

¹¹⁸ “O acontecimento de maior sensação, ontem, nesta capital, foi à inauguração, largamente anunciada, da exposição do pintor brasileiro Antônio Parreiras, no “foyer” do teatro da Paz./Desde as primeiras notícias começou a manifestar-se no público uma verdadeira ansiedade por essa exibição artística, de modo a assumir o fato da inauguração as proporções de uma notável manifestação de bom gosto da sociedade de Belém./Às 9 horas da manhã chegava ao teatro o Sr. Dr. Augusto Montenegro, Governador do Estado, encontrando já ali o pintor Parreiras, representantes da imprensa local e da fluminense e outros cavalheiros convidados entre os quais o Sr. capitão de mar e guerra Alves de Barros, comandante da Divisão Naval do Norte, acompanhado de muitos oficiais da Armada Nacional, todos em 2º uniforme. S.Exa. o Sr. Dr. Governador percorreu o recinto da exposição, felicitando calorosamente o laureado artista e declarando que o Estado do Pará adquiria a maior das telas expostas: *A Morte de Virgínia*./Depois de se haver retirado o Chefe do Estado, foi o salão franqueado ao público, começando a afluência de pessoas desejosas de visitá-la, sendo para notar o numero de famílias de nossa “elite” social./Reuniram-se algumas das famílias presentes e, num excesso de cativante e fidalga gentileza surpreenderam Parreiras mimoseando-o com ramalhetes de flores naturais, agradecendo este vivamente aquela manifestação de alta cultura espiritual do elemento feminino da capital da Amazônia”. Antônio de Carvalho.. A Exposição Parreiras, *A Província do Pará*, 21 de junho de 1905.(pastas de Jornais Museu Antônio Parreiras)

¹¹⁹ “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 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*.” *A Província do Pará*, 23 de junho de 1905.- *O Jornal* 22 de Junho de 2005.(pastas de Jornais Museu Antônio Parreiras)

A imprensa incentivava e sugeria que Parreiras pintasse a cidade de Belém, pois acreditavam eles que este seria um grande presente para todos, visto que o pintor era um exímio paisagista, e certamente faria um registro sem precedente da capital do estado do Pará. Suas pinturas de paisagem eram inovadoras, o artista fluminense pintava do natural e possuía características indispensáveis: individualidade e liberdade de expressão pessoal. Ademais, suas pinturas revelavam - ou indicavam - potencial para representar a nação brasileira. Para os críticos de arte, a representação da paisagem estava estreitamente vinculada ao que na década anterior foi chamado por Ernest Renan, de “a alma nacional”¹²⁰.

A capacidade dos paisagistas de transmitirem “o característico” da natureza brasileira, sobretudo suas matizes e nuances; se distanciando, no entender dos críticos, da pintura de paisagem feita até então, é percebida em praticamente todas as críticas às pinturas de paisagem do período. A nova atitude mental que fundamenta manifestações tão diversificadas, como a que se costuma congrega elementos em torno da observação da natureza, sem muros e sem paradigmas, tirava proveito precisamente desse processo de particularização das observações do mundo e da individualização de pontos de vistas¹²¹. Era necessário repensar a iconografia da pintura de paisagem, exigindo-se concomitantemente dos pintores uma renovação da técnica e uma nova postura artística, principalmente no que se refere ao plerismo¹²².

Podemos perceber na fala de alguns críticos, como é o caso de Gonzaga Duque Estrada em um texto do seu livro *A Arte Brasileira*¹²³, a latente capacidade de Parreiras em transmitir sua própria emoção. Ele acredita ser este um dos requisitos principais para a construção de uma obra de arte. A postura moderna do artista em relação à arte se expressa em suas obras, seu temperamento único é o que determina sua originalidade, enfatizando ainda que obra e artista são uma só coisa.

¹²⁰ A conferência pronunciada na Sorbonne, em 1882, por Ernest Renan, escritor dedicado ao estudo da semiótica e das religiões - *Qu'est qu'une Nation* - na qual o autor afirma que nação pode ser entendida como o resultado de um longo "passado comum" de esforços, sacrifícios, glórias e dedicação, através do qual se forma a vontade de preservar essa herança legada, o desejo de viver junto. Renan entendia a nação, como "uma alma" (a "posse de um legado de lembranças"), e como um "princípio espiritual" (o "presente", o "consentimento atual de viver junto", o "plebiscito de todos os dias"), e não como uma "coisa eterna". Fundamentava-se assim a concepção "voluntarista", que se contrapunha à "naturalista", alemã, apoiada em fatores naturais - o meio geográfico e os critérios étnicos - e que entende a nação "como um todo orgânico", uma "comunidade cultural e histórica". Ver discussão desenvolvida hoje sobre a questão nacional através de textos publicados In *Communications - Éléments pour une théorie de la nation*. Paris: Seuil, 1987; e *Genèses - Le National 4*. Paris: Calmann-Levy, 1991.

¹²¹ KNAUSS, Paulo. Imagem da História: a representação espacial da cidade do Rio de Janeiro. Tempo, Rio de Janeiro, v. 2, n 3, 0.135-148, 1997

¹²² Pintor que faz os seus trabalhos ao ar livre, em face da natureza, e não dentro de ateliê.

¹²³ CHIARELLI, Tadeu (org.). *A arte brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: H. P. Lombaerts & Co., 1988

O interesse pela paisagem na arte não conduzia apenas ao desejo de retratá-la, mas de fazê-la de forma pensada e planejada, recriando o cenário natural já modificado pelo progresso, a fim de estabelecer a naturalidade e concomitantemente a paisagem rústica da arte, pintando elementos rurais nativos que não estavam contaminados pelo capitalismo, numa atitude nostálgica de salvar a paisagem romântica verdadeira.

Há muito Parreiras já havia despertado para a variedade do espetáculo paisagístico e para a multiplicidade dos possíveis pontos de vista. A relatividade de cada observação sempre fez da sua pintura de paisagem um grande desafio, com isso, toda vez que ele chegava a uma nova cidade, saía para visitar seus pontos mais conhecidos, a fim de que seu olhar forasteiro pudesse de alguma forma apontar e emocionar com novas descobertas.

Sua vida independente como pintor profissional iniciara-se em janeiro de 1885, quando Parreiras organizou em seu próprio atelier de Santa Rosa uma exposição de sete paisagens com pequenas dimensões. Os jornais elogiam a modesta mostra¹²⁴. Dois meses depois foi inaugurada uma nova exposição, desta vez mais significativa, na conhecida Casa de Wilde, na Rua sete de setembro n° 102, do belga Laurent De Wilde. Este era o principal ponto dos artistas profissionais no Rio de Janeiro.

O sucesso da mostra foi, de certo modo, relativo, pois em seus comentários na imprensa, os críticos recomendavam com veemência que ele saísse do Brasil para estudar na Europa, percebendo eles que Parreiras estaria agora no momento certo para aprimorar seus estudos, aperfeiçoando aquele estilo que estava desenvolvendo. Os críticos se preocupavam com sua forma de pintar, não aceitavam o cromatismo de muita luz, principalmente quando pintava os fenômenos da luminosidade da natureza brasileira. Alguns indicavam a Itália, outros que ele fosse para França, pois lá já havia uma mudança estética muito forte com relação aos efeitos óticos que poderiam ser obtidos nas pinturas ao ar livre, que era nesta época a maior experiência do pintor. Parreiras começava, então, a buscar recursos para poder sair do Brasil com a finalidade de estudar nos grandes centros europeus.

Antônio Parreiras indefeso trabalhador mostrou-me um dia destes mais um quadro, copiado do natural num remanso de São Lourenço. Disse-me tristemente o já notável paisagista que dificilmente vende os seus quadros.

Bem sei a predileção do Fluminense não vai além de uma loteria do Ipiranga ou da Bahia ou de uma víspora em família, a três vinténs o cartão; mas o artista não pode e nem deve esmorecer às primeiras decepções sempre certas em tão digna profissão. Faça um esforço e vá a Europa, trabalhe com vontade e patenteie o seu talento aos que

¹²⁴ LEVY, 1981 p. 33.

saberão e poderão apreciá-lo. Quando voltar a Pátria falando francês, não terá mãos a medir com encomendas de quadros.¹²⁵

Em junho de 1886 Parreiras apresentou uma grande mostra em Niterói, na casa *Insley Pacheco*, onde alguns dos seus quadros foram vendidos. Mais uma vez, os jornais se entusiasmaram com o paisagismo que ele registrava nos seus trabalhos. No dia 29 do mesmo mês, Georg Grim, retornando já enfermo do interior de Minas gerais em direção a Palermo, onde faleceria sete meses depois, visitou a exposição. O mestre admirou-se com o progresso do antigo aluno, principalmente impressionado com a grande tela *Rio de Janeiro depois da Tempestade*, hoje pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Este foi último encontro do antigo mestre com seu jovem aluno; o rebelde paisagista encontrara naquele aluno um discípulo valoroso, que considerava Grimm um mestre admirável, principalmente por seu conhecimento técnico, aspecto indispensável para se desenvolver um jovem aprendiz, e que influenciaria intensamente Parreiras em sua trajetória artística pelos anos posteriores¹²⁶.

Noutros tempos, então, quando esteve Antônio Parreiras na capital paraense, a tomar pelas notícias dos jornais todos ouviam falar de suas andanças pela a cidade, e muitos se emocionavam com o interesse do pintor, comentando nos artigos que ele diariamente saía para visitar pontos que considera importantes logradouros, deixando transparecer o seu entusiasmo em conhecer Belém. Evidenciava-se, ainda, a admiração do artista pela modernidade da urbe e por sua natureza, sem esquecer de contar aos seus leitores sobre o aconchego que o povo lhe dispensava, relatando por diversas vezes o seu interesse em pintar esta cidade.

Cedendo às pressões da imprensa, o intendente, remetendo uma carta ao redator de *O Paiz*, cujo nome não é mencionado na transcrição do jornal *A Província do Pará*, informando que já conhecia de nome o pintor Parreiras e já conversara com o artista para que ele pintasse vários pontos de Belém, deixando-o livre para que escolhesse os ângulos que julgasse mais interessante.

Já há muito conhecia o nome do ilustre compatriota que v. dignou-se me recomendar e a pessoa desde logo me inspirou sincera e viva simpatia. Homem de trabalho, sinto-me irresistivelmente atraído para todos aqueles que tem o entusiasmo da sua profissão e a ele se consagram corajosa e infatigavelmente, máximo quando os impulsiona a força imponderável do talento.

¹²⁵ Texto escrito por Genésdio: AZMOR, Alfredo. *O Fluminense*. Niterói, 11 de set. de 1885. Museu Antônio Parreiras, Caixas de Jornais, Niterói.

¹²⁶ CHIARELLI, Tadeu. “A Escola Nacional de Belas Artes de São Paulo: instrumentalizando a instituição a partir de um nacionalismo de viés paulista”. In: *Anais do Seminário EBA180 (180 anos da Escola de Belas Artes)*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997. p. 311-333

Parreiras, pela que li, pelo que pude depreender do nosso fugaz encontro, é, além de um pintor notável, um incansável trabalhador. Assim, farei por ele tudo quanto estiver em minhas mãos falei-lhe já em reproduzir na tela alguns recantos da minha querida cidade e ele, com a sua atividade de andarilho, já escolheu vários pontos. Creio mesmo que na exposição que abrirá a 20, no teatro da Paz, já figurará um aspecto do interior do Bosque Municipal.

2.3 As pinturas de Belém encomendadas pelo Intendente

Apesar de ter sido feita a encomenda da obra histórica *A Conquista do Amazonas* pelo Governador Augusto Montenegro, e Parreiras vir trabalhando sistematicamente em pinturas históricas, o artista ficou particularmente entusiasmado pela encomenda do intendente Antônio Lemos. O pintor fluminense não guardava segredos quanto ao seu interesse em pintar paisagens, conforme ele próprio relatou em suas notas recolhidas no Museu Parreiras¹²⁷. Ele tinha satisfação em observar os lugares, fazia estudos da paisagem *in loco*, elaborava croquis e cenários, sempre visando imprimir a maior fidedignidade a seus quadros, o que, talvez, constituísse a parte mais gratificante da execução para suas confessadas preferências de paisagistas.

O paisagismo, no Brasil, surgiu no final do século XIX, ocasionado principalmente pelo intercâmbio de artistas brasileiros que recebiam bolsas para suas viagens de aperfeiçoamento, como ocorreu com Antônio Parreiras. Este é um dos fatores considerados de maior influência quando se analisa a difusão do gosto pela paisagem, da Europa para o Brasil. Na primeira metade do oitocentos, por outro lado, a paisagem da natureza foi rejeitada como tema na arte brasileira, tanto pelos artistas como pelo público, negava-se olhar a natureza, ao contrário, o faziam cheios de interesse os viajantes europeus que para aqui vinham¹²⁸.

Por volta de meados do século XIX, a arte da paisagem começou a mudar de rumo, foi perdendo seu apelo romântico, ou seja, deixando de ser caracterizada por um apelo sentimental e romântico baseado na introspecção melancólica do mundo. Passava a ser um gênero artístico que se baseava principalmente na observação da natureza, especialmente na elaboração das formas, cores, texturas e luz, um caminho que acabou por conduzir ao impressionismo.¹²⁹

Cada vez mais se evidenciava um de ser livre desejo por parte dos artistas, que já não estavam mais aprisionados à igreja ou ao estado, nem mesmo aos modelos acadêmicos

¹²⁷ Antônio Parreiras, Profissão de fé. Discurso proferido no Salão de Artes de Paris sobre a profissão de Pintor.

¹²⁸ MAUAD, Ana M. Entre Retratos e Paisagens, as imagens do Brasil Oitocentista. In: Neide Marcondes; Manoel Belloto(org) Turbulência Cultural em Cenários de Transição: o século XIX ibero- americano. São Paulo. Edusp, 2005, p.13-49

¹²⁹ CARRAZZONI, Maria Elisa (org.). Reflexos do Impressionismo no Museu Nacional de Belas Artes 1961.

conservadores. Suas composições e idéias refletiam uma época de revoluções, em que o artista manifestava sua rebeldia buscando não mais as instituições, mas descobrir as leis pessoais no contacto direto com a natureza. A arte tomava, pois, uma vertente mais aguerrida, servindo melhor aos propósitos da sociedade, mais humana, mais simples e, principalmente, mais próxima das pessoas.

Esse tom revolucionário dos artistas paisagistas europeus no século XIX revela-se na obra de Parreiras quando ele desconstrói em sua composição o mito do herói “oficial”, tão retratado nas encomendas institucionais das pinturas acadêmicas, colocando em seu lugar o ser humano comum, sem sangue azul, sem linhagem, sem origem nobre, que não era protagonistas de grandes fatos históricos.

Porém, a arte brasileira continuava ainda muito atrelada ao conservadorismo das academias de belas artes, que olhavam para natureza apenas como acessória a um trecho da história antiga, sagrada e nacional. O gosto pelos grandiosos temas acadêmicos continuou com muita força de expressão por todo o século XIX, tornando-se ainda mais forte com as pinturas de batalhas históricas de Vitor Meirelles (1832-1903) e Pedro Américo (1843-1905).

Os estímulos promovidos pela paisagem brasileira evocavam duas grandes tradições da pintura. No primeiro caso, instigavam a imaginação arcádica e poética, idealizadora de um mundo harmonioso e paradisíaco. Não sendo encontrado, o sentimento de perda da harmonia vivido na experiência européia também se expressava pelo resgate de um mundo ideal na América. Tal reação foi notada principalmente nos artistas de origem francesa¹³⁰. Entre eles, os representantes do emergente gosto neoclássico francês do século XIX, iniciados nos novos cânones da paisagem heróica, que substituiu os eternos árcades habitantes da natureza pelos grandes homens definidores da paisagem histórica. Não faltava entre os franceses quem, como Debret, desfrutando de visão crítica sobre certos aspectos da sociedade brasileira, pudesse destronar a pintura histórica e promover uma ruptura com seus cânones.

O grande mestre de Parreiras, Johann Georg Grimm, foi um artista proveniente do sul da Alemanha que chegou ao Rio de Janeiro em 1878, em fins da guerra franco-prussiana. A curva de sua vida, do campo à cidade, pôde emprestar significado relevante à leitura de sua obra. Como relata Maria Elizabete Peixoto¹³¹, Grimm foi um pastor de cabras, carpinteiro, que

¹³⁰ LEITE, José Roberto Teixeira. *Iconografia e Paisagem*: Coleção Cultura Inglesa, Edições Pinakothek, Rio de Janeiro, 1994.

¹³¹ PEIXOTO, Maria Elizabete Santos. *Pintores Alemães no Brasil durante o Século XIX*, Edições Pinakothek, Rio de Janeiro, 1989.

chegou à Academia de Munique em 1868. Participou da guerra ao lado de outro pintor alemão, Thomas Driendl, que veio também ao Brasil. Georg Grimm, do mesmo modo que o pintor de origem italiana Nicola Antonio Facchinetti, iria ocupar-se profissionalmente da paisagem, viajando pelo território brasileiro e atendendo a encomendas de pintura feitas por proprietários de fazendas. Mais de uma centena de seus quadros foram exibidos na Sociedade Propagadora de Belas Artes, no Imperial Liceu de Artes e Ofícios, em 1882, recebidos com entusiasmo pela crítica. Isso lhe deu a oportunidade de tornar-se professor da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro¹³², onde foi professor de Antônio Parreiras.

Já foi relatado neste trabalho, e é fato bastante conhecido na história da arte brasileira, a ação pedagógica de Grimm junto a um grupo de pintores que ficou conhecido como Grupo Grimm, do qual Antônio Parreiras fazia parte juntamente com outros pintores, reconhecido pela prática de pintar *ai ar livre*, como é o caso de Giovanni Battista Castegneto, Hipólito Caron, Domingo Garcia y Varquez. Sua orientação estendeu-se também a França Júnior. Há, entretanto, uma simplificação na análise de sua contribuição, já que o artista se valia do método de *pintura ao ar livre*, vindo a abandonar a academia juntamente com seu grupo, que passou a desenhar ao sol com o mestre.

A pintura ao ar livre, conforme já foi dito, já era praticada no Brasil, embora ainda não tivesse alcançado grande expressão, não fossem as novas concepções e modelos de apreciação da paisagem, que lhe viessem dar nova orientação.

Parreiras permaneceu em Belém durante aproximadamente 40 dias, pintando a cidade e procurando os ângulos conhecidos e identificados por ele como símbolos da capital paraense. Durante sua estadia, pintou: *Entrada do Bosque Municipal, Clareira no Bosque, Av. São Jerônimo, Igreja da Sé, Praça Batista Campos I e Praça Batista Campos II, Largo da Pólvora e Praça da República*¹³³. Essas obras, foram todas adquiridas pelo intendente Antônio Lemos em 1905, pertencem hoje ao Museu de Arte de Belém e reúnem um dos conjuntos de melhor significado de pintura sobre uma cidade, pois as mesmas foram realizadas por um pintor paisagista muito respeitado pelos críticos da Arte Brasileira, cujo tema da natureza, ele tinha um grande domínio.

Cerca de 648 pessoas estiveram na exposição e as críticas da imprensa foram as mais positivas possíveis. Conforme descreveu o crítico de *A Província do Pará*, Antônio Carvalho, em editorial do dia em que comenta sobre o livro de assinaturas.

¹³²Id. *Museu Nacional de Belas Artes: Arte Brasileira do Século XX*, Rio de Janeiro, 1984.

¹³³EXPOSIÇÃO Parreiras. *A Província do Pará*. Belém, 09 de agosto de 1905, p.1. Museu Antônio Parreiras, Caixa de Jornal. Niterói.

Devemos também insistir sobre este ponto não tendo esses quadros por dever - segundo nos informam a representação do conjunto absoluto dos lugares escolhidos pela Intendência, acham-se eles executados, conforme já demos a entender, com determinadas liberdades artísticas, permitidas e mesmo estabelecidas pelos mais celebres paisagistas, pelos chefes de escola de maior mérito.

Fica assim a obra toda, quer na parte executada no mais moderno "point ville", de efeito a distância, quer nos quadros onde o artista deu curso ao mais livre "empaté" dos impressionistas, em todo o seu conjunto, enfim, liberta das durezas de um intolerável desenho a microscópio, das impertinentes requintes insuportáveis na pintura moderna, e que são, por sem dúvida a principal tarefa das gravuras, da miniatura e da fotografia.¹³⁴

Parreiras impôs-se pela qualidade que conseguiu obter em suas paisagens, evidenciando sua disposição em imprimir um padrão moderno às composições, combinando uma percepção mais refinada de cores e da luz, fatores que alteraram definitivamente a abordagem cênica da pintura da paisagem. Além do que, ele suprimiu de vez a figura humana de seus planos da frente, confundindo-se agora com a textura da vegetação. Enfatizou cada vez mais a prática de realizar seu trabalho ao ar livre, interpretando acima de tudo a natureza, que ele procurava observar em momentos diferentes do dia, distinguindo-se especialmente pela percepção de formas, cores, texturas e luz.

Na relação cotidiana entre o homem e a paisagem, os significados são pressupostos inerentes à ação. A visibilidade diminui à medida que o homem, engajado pelo hábito, passa a atuar a partir dos sentidos internalizados, obscurecendo-se o que se impõe pela mera presença do visitante¹³⁵.

¹³⁴ CARVALHO, Antônio de. Exposição Parreiras. *A Província do Pará*. Belém, 06 de agosto de 1905. p.1. Museu Antônio Parreiras, Caixa de Jornal. Niterói.

¹³⁵ KNAUSS, Paulo. Imagem do Espaço, imagem da história: a representação espacial da Cidade do Rio de Janeiro. *Tempo*, Rio de Janeiro, v.2,n.3 p.135 -148,1997

2.4. As Paisagens de Belém, narrativas retratadas por um pintor

2.4.1. A Clareira no Bosque

Imagem 27: Clareira no Bosque. Antônio Diogo Parreiras, 99,3 x 149,5 cm -óleo s/ tela- 1905.



Fonte: Acervo Museu de Arte de Belém

Imagem 28: Banquete dos Intendentes



Fonte: Pará, Governador (1901-1909: A. Montenegro). *Álbum do Estado do Pará*. Chaponet, 1908.

O Bosque Rodrigues Alves, sem dúvida, é um dos recantos mais agradáveis da cidade de Belém, qualquer artista teria sentido uma verdadeira atração para pintá-lo. Leandro Tocantins¹³⁶ fala em seu livro que todos os visitantes de Belém, durante o século XIX, louvaram as árvores da cidade com expressões das mais amáveis e apaixonadas sobre este pedaço da floresta amazônica: “vultos de árvores” e suas “sombras deliciosas”, a terra com o “frescor juvenil dos ramos e folhas, orvalhados de gotas brilhantes”. Há os “jardins particulares que bem merecem ser visitados”, as “estradas com as manchas de verde do arvoredo, há um tempo belo e majestoso”, as “largas copas escuras de frondosas mangueiras entre as habitações, rodeadas de laranjeiras em flor, limoeiros e muitas árvores frutíferas”, o “esguio açazeiro crescendo em pequenas touceiras de quatro ou cinco”, as “soberbas bananeiras”. Tudo criando “maravilhosas formar de vegetação”¹³⁷. E assim teria sempre de ser: uma festa permanente de verde. Defesa natural da cidade contra o excesso de “sóis ardentes”, um ambiente natural no qual sobressaíam principalmente a floresta, a fauna e a flora da região, que exerciam influência sobre o clima, a formação das nuvens, os ventos, a produção de oxigênio e os nutrientes do solo.

Para os que não conheciam, ver um conjunto maciço de árvores nativas e sorver um pouco dessa atmosfera peculiar ao mato, deveria ser feito pela manhã, pois as primeiras horas são mais agradáveis ao Bosque Rodrigues Alves¹³⁸. O povo chamava simplesmente “o bosque”, localizado na Avenida Almirante Barroso, 2.453, no bairro do Marco¹³⁹. Uma reserva florestal pertencente ao Município de Belém, o bosque foi criado em 1883. “com duzentas braças, para divertimento da população de Belém”, como esclarecem os arquivos da Câmara Municipal¹⁴⁰. Na realidade, com esta atitude, preservava-se em plena cidade uma paisagem da autêntica floresta que a urbe destruía na medida de sua expansão.

Mais uma vez, segundo o cronista Leandro Tocantins, a sugestão de criar o Bosque Rodrigues Alves partiu do paraense José Coelho da Gama e Abreu, Barão do Marajó, um geógrafo da Amazônia, antigo presidente da província (1879-1881) e intendente de Belém (1891-1894). O Barão impressionara-se com o *Bois de Boulogne*¹⁴¹, projetando para Belém uma réplica equatorial do logradouro parisiense. O “velho Lemos”, tão amigo das plantas, desvelou-se em

¹³⁶ TOCANTINS, 1963.

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Uma reserva de mata primitiva da região Amazônica, numa das principais vias da Cidade de Belém, inaugurado no final do século XIX pelo intendente de Belém Antônio Lemos.

¹³⁹ Antigamente, Avenida Tito Franco e bairro do Marco da Léguas.

¹⁴⁰ LEMOS, Antônio. *O Município de Belém*: relatório apresentado ao Conselho Municipal. Belém: Tipografia A. Silva, 1906. p. 46-47.

¹⁴¹ Um Bosque no centro de Paris com uma arborização muito bem elaborada

cuidados pelo bosque durante a sua administração. Ele foi o intendente que transformou o simples conglomerado de árvores em atração popular. Diz ele em seu Relatório de 1905:

“Escrever condignamente sobre esse esplêndido logradouro seria mister saber medular a perdida lira grega, poder com arte soprar a flauta dos antigos poetas de Roma pagã, para tratar do assunto numa colorida e fresca bucólica, onde fosse decantado aquele célebre respiradouro público, ricamente oxigenado, hoje aberto como ponto de descanso às fadigas de uma população da zona tórrida!”¹⁴².

A grande área do bosque é inteiramente tomada pela soberba vegetação. Rasgam-lhe avenidas que são como túneis verdes. Caminhos de mato conduzem a igarapés murmurantes ou a tranqüilos lagos artificiais. A estética e a poesia do “velho Lemos” inseriu nele alguns lugares pitorescos: a cabana de Peri e Ceci¹⁴³, a gruta encantada, a cabana de Paulo e Virgínia, o quiosque chinês, a barraca de Rombinson Crusóé¹⁴⁴, o pavilhão de Diana, a grande “cascata”, a “montanha”, com duzentos e quarenta metros de circunferência.

Leandro Tocantins acredita que a imaginação romântica do Intendente Antônio Lemos se antecipava de quarenta anos à fantasia de Wall Disney com a sua maravilhosa Disneylândia. O Bosque Rodrigues Alves já era uma pequena tentativa de criar o mundo do faz-de-conta.

Em *Clareira no Bosque*, pintura que faz parte da Coleção de Arte do Museu de Arte de Belém, o pintor Antônio Parreiras se declara totalmente envolvido pela paisagem natural, ao ponto de retirar a figura humana desta sua obra, pintando apenas a floresta, uma floresta densa, onde era retratada uma variedade muito grande de espécies de vegetação amazônica, compondo a pintura de uma simetria e verticalidade que nos leva a entender cada vez mais a dimensão que ele próprio observava para pintar a natureza, diferente da maioria das reproduções da paisagem amazônica daquele período, que priorizavam horizontalidade. Em suas paisagens, o artista revelava a monumentalidade da mata, reservando para as árvores uma escala surpreendente, como se as mesmas fossem infinitas, tanto na profundidade da tela quanto na altura, dando um tratamento colorista muito próprio. Para isso, utilizava uma grande diversidade de tons verde e sépia, que se graduavam na perspectiva de um infinito não tão próximo,

¹⁴² TOCANTINS, 1963.

¹⁴³ Personagem do Romance do escritor brasileiro José de Alencar “O Guarani”

¹⁴⁴ Personagem do clássico conto de Robinson Crusóé, um marinheiro britânico, único sobrevivente de um naufrágio, que é levado pelas águas até uma remota ilha deserta. Enfrentando os desafios da natureza e vivendo em extrema solidão, Crusóé se vê forçado a lutar contra as armadilhas da própria mente, a fim de manter-se longe da loucura. Mas a grande ironia chega por meio de um nativo que Crusóé salva de uma tribo de canibais, o qual batiza de Sexta-Feira.

delimitado apenas pela luz no fundo da tela, que se contrapunha ao primeiro plano da obra, onde a força da luz se espalhava em uma clareira impressionante.

Provavelmente, o artista pesquisou essa singularidade presente na diversidade da mata, e olhou com atenção e exclusividade, chegando a dar vários closes em um olhar muito próximo da vegetação, possibilitando sempre a invasão da luz em suas pinturas. Nesta obra em especial, percebe-se o quanto Parreiras privilegiou a luminosidade e utilizou-se dos elementos mais fortes e característicos do impressionismo.

Antônio Parreiras, desde o início de sua carreira, se identificou muito como pintor de paisagens. E seus primeiros anos como paisagista foram em grande medida dominados pelas pinturas de paisagens pitorescas, com seus planos: distâncias, texturas, caminhos e a presença de uma figura humana solitária de costas. Também pintou a fúria da natureza com céus escuros, árvores curvadas pelo vento, e a presença da figura feminina, e seus nus.

A visão pitoresca proporciona entendimento mais adequado de aspectos fundamentais da construção da paisagem, equivocadamente atribuídos ao apelo dos lugares sobre o observador. O “mundo exterior” só passa a estimular o artista quando intuído ou percebido através de códigos culturais, sendo sempre oportuno questionar a falsa suposição de que a paisagem brasileira do século XIX possa brotar de “dados imediatos da percepção”. A paisagem pitoresca oferece evidências do que poderíamos chamar imagens prévias criadas pela pintura, agindo no momento da percepção do mundo sensível. Concorre para a justa compreensão de que toda paisagem decorre de um encontro entre o que é dado a ver o que a cultura legítima no que é visto.

A visão pitoresca, marcada pelo primado dos valores pictóricos sobre a natureza observada, vigorou na Inglaterra durante o século XVII e os primeiros trinta anos do século seguinte. Em torno dessa abordagem, operou-se uma simbiose entre a arte e a paisagem natural, agregaram-se poetas e pintores, jardineiros e arquitetos, viajantes, especialistas e diletantes. O final do Século XVIII foi o tempo de maior ascensão do gênero paisagem na arte, como também momento de mudança na forma de vida das pessoas na Europa. As cidades começaram a crescer cada vez mais e, com isso, as representações da melancolia e da decepção vivida pelo seu tempo, repleto de rupturas e temores do futuro, foram correntes entre os artistas.

Nesse mesmo momento houve o aparecimento de uma paisagem do Brasil, devedora sobre tudo da percepção estética advinda, em última análise, do modelo *humboldtiano*¹⁴⁵. O Atlas pitoresco da viagem de Humboldt e Bonpland, que aparece entre 1814 e 1819 e o *Atlas da viagem ao Brasil*, de Spix e Martius, situam parâmetros dessa visualidade embebida do saber científico.¹⁴⁶

Voltando à obra *Clareira no bosque*, é possível afirmar que Parreiras tenha se influenciado pela foto do almoço dos intendentess, acontecido em 1903 no Bosque Rodrigues Alves, para pintar sua tela, conforme podemos observar na foto, que deixa ver o mesmo ângulo utilizado pelo pintor na fotografia de Augusto Findanza.

Arte e natureza foram sempre, ao longo da história da arte, um estímulo para a criação artística e para a expressão de uma relação própria dos artistas com o mundo em que vivem. Essa relação foi muitas vezes de confronto, outras vezes tomou o lugar da representação, do diálogo e da busca de correspondências estabelecendo a arte não como um reflexo do real, mas como um processo criativo de imagens, sons e movimento, no qual participam o mundo dos sentimentos e pensamentos do criador e o contexto sócio cultural a que este pertence.

As obras de Parreiras que registram o Bosque Municipal, quer seja o seu interior - conforme a imagem anterior - ou a sua fachada, desvelam uma imagem de um local misterioso. Assim, oferecia aos espectadores não somente um sentimento especial da floresta equatorial urbana, mas também algo que estava inserido em seu contexto de mata virgem, impenetrável e exótica, conceitos largamente difundidos pelos viajantes que por aqui estiveram.

¹⁴⁵ Relativo ao modelo do naturalista Alexander von Humboldt, era alemão foi um naturalista de uma polivalência que, desde sua morte, nunca mais se observou e Ele desenvolveu (e se especializou em) diversas áreas. Foi etnógrafo, antropólogo, físico, geólogo, mineralogista, botânico, vulcanólogo e humanista, tendo lançado as bases de ciências como a Geologia, Climatologia e Oceanografia. Apesar de ter pesquisado diversas coisas em seus mínimos detalhes, sempre o fez com uma visão geral e imparcial. Sua viagem exploratória pela América Central e América do Sul (1799-1804) e pela Ásia Central (1829) tornaram-no mundialmente conhecido ainda antes da sua morte. Sua principal obra é o *Kosmos*, uma condensação do conhecimento científico de sua época. Sua obra *Ansichten der Natur* também foi bastante popular. Wikipedia is a registered trademark of the Wikimedia Foundation,

¹⁴⁶ Spix e Martius *Viagem pelo Brasil* (1817-1820) Volume III Trad. Lúcia Furquim Lahmeyer 2ª Edição editora Malhortamentos .São Paulo

2.4.2. Entrada do Bosque Municipal

Imagem 29: Entrada do Bosque Municipal. Antônio Parreiras- 50,5 x 91,0 cm óleo s/ tela- 1905.



Fonte: Acervo Museu de Arte de Belém

Em *Entrada do Bosque Municipal*, outra tela pertencente à Coleção de Arte do Museu de Arte de Belém, Parreiras, mais uma vez, mostra-se envolvido pela paisagem natural, suprimindo novamente a figura humana. A Vegetação é de terra firme, destacam-se as árvores de grande porte, inclusive as de madeira de lei. Foi possível observar, ainda, árvores com aspecto de seringueiras¹⁴⁷ e andiroba¹⁴⁸, compondo a pintura de uma verticalidade que nos leva a entender cada vez mais a dimensão que ele observava para pintar a natureza, revelada em suas paisagens pela monumentalidade da mata, reservando para as árvores uma escala surpreendente. Nesta obra, Parreiras imprimiu principalmente um ar misterioso no pórtico de entrada, mistificando o ambiente interno, transformando em uma viagem de aventura por uma selva mística, cheia de fantasias, habitada pelos moradores da floresta¹⁴⁹.

Talvez o artista tenha se influenciado pelas duas estátuas de pedras que se encontram na entrada da avenida principal, representando o Curupira e o Mapinguari, gênios da mitologia indígena, protetores da floresta e dos animais. São uns monstros danados encenqueiros que vivem aprontando “artes”, mas só fazem suas traquinagens quando alguém maltrata uma árvore ou um bicho. É bem provável que Parreiras tenha conhecido este pórtico, deixando claro que este imenso templo verde tinha dentro uma profusão de elementos que não era possível enumerar.

A representação da urbanidade nesta obra está retratada pelo desenho construtivo do seu pórtico de entrada, dividindo-o em dois mundos paralelos, um conhecido, visível e com possibilidades palpáveis, outro mágico, embrenhado e entrelaçado por cipós e árvores monumentais, onde internamente habitam seres encantados e místicos, confirmando ao observador a grandiosidade da mata que invade e transborda de verdes todos os recantos, deixando o portal totalmente envolvido, revelando que a natureza na Amazônia é inexorável, e tem um poder legítimo e espera que todos solicitem permissão para entrar. Nota-se um evidente confronto entre a natureza e a cultura, quer dizer, o ponto de tensão entre a natureza, entendida enquanto ponto primitivo, bucólico, selvagem e o monumento, a construção humana.

Parreiras usou pinceladas rápidas muito próprias de suas paisagens, entretanto, as cores de sua paleta são de tonalidades de verde distintas e muito características nas paisagens de Belém. Ele utiliza, para isso, uma grande diversidade de tons verdes luminosos, que se graduam e sombreiam aqui e acolá, fazendo-nos pensar que a floresta é impenetrável, devido a aparente

¹⁴⁷ *Hevea brasiliensis* Müll. Arg.

¹⁴⁸ *Carapa Guianensis* Aublet.

¹⁴⁹ Curupira e Mapinguari são considerados lendas da Amazônia, conhecidos também como encantados, vivem na floresta e a Preservam.

densidade de vegetação. A luz desta tela é uma luz pontual, focada em primeiro plano na terra, se prolongando mais forte para o portal; estabelece com o céu azul, que recorta a parte superior da obra, um contraponto que serve de fundo para a vegetação, possibilitando sempre a invasão da luz, muito característico em suas pinturas. Além disso, existem muitos outros atrativos no bosque: um orquidário, a estátua da República, viveiros com aves amazônicas e animais da fauna regional enjaulados.

Um dos vieses mais importantes da arte da paisagem foi certamente a conhecida ciência moderna. As formas concretas estão diretamente ligadas a vários fatores decorridos a partir de meados do século XVIII, entre os quais, o desenvolvimento cultural e material europeu, que se intensificou em cidades com maior potencial econômico, como Londres e Paris.

A constatação de fenômenos e fatos, de inspiração baconiana¹⁵⁰, implicou uma nova atitude frente ao mundo, que repercutiu também na produção artística. O mundo tomou, então, uma nova postura diante o progresso da ciência, necessidades maiores de espaço, utilização intensa de recursos naturais, possibilitaram uma nova atitude diante da natureza, percepção esta que influenciou circunstancialmente o mundo físico e a forma de representação do mesmo.

A apreensão da natureza pela arte e a configuração estética da paisagem são procedimentos não ignorados pelos cientistas alemães, chegando a integrar a concepção globalizante do conhecimento que abraçava. Deduzimos que, o discurso dos viajantes comporta diversas compreensões de paisagem. Os viajantes das expedições científicas do início do século XIX, ao desvelarem a natureza, mostravam em suas descrições narrativas ou imagéticas um prazer pela aventura da viagem, segundo Ana Maria Beluzzo, um "desejo de viver pela sensação e experimentação"¹⁵¹

A paisagem de crivo científico foi uma constante entre os artistas-viajantes, considerando-se o fato de estarem grandes personalidades artísticas a serviço de expedições científicas naquele período. Foi o caso de homens de uma formação completa como, Ender,

¹⁵⁰ Relativo ao pensamento de Francisco Bacon, o iniciador do empirismo (o empirismo é substancialmente fenomenista, como o racionalismo. Mas todo o nosso conhecimento é reduzido não à razão, e sim aos sentidos; estes sentidos, porém, nos proporcionariam não a realidade, mas os fenômenos, as aparências subjetivas das coisas) quando afirma e enaltece a experiência e o método indutivo, a ponto de a razão e a transcendência acabarem por desaparecer na sombra, ainda que, praticamente, continue ele afirmando-as. Nasceu em Londres em 1561. Ingressou na carreira política sob o reinado da rainha Isabel, e subiu até aos mais altos cargos. Retirou-se, em seguida, para as suas terras, dedicando-se inteiramente aos estudos. Faleceu em 1626. A sua obra principal é *a Instauratio magna scientiarum*, vasta síntese, que deveria ter abrangido seis grandes partes, mas escreveu só duas.

¹⁵¹ BELLUZZO, Ana Maria de M. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Metalivros; Salvador: Fundação Odebrecht, 1994, volume 3. p.38.

Burchell e Rugendas¹⁵² e outros, cujo interesse enciclopédico encontra síntese em representações visuais.

O imenso território brasileiro, ainda pouco revelado, despertava crescente curiosidade nos europeus voltados ao conhecimento da natureza, notadamente a partir do século XIX. Nem todos vieram à procura de princípios universais sobre os quais haviam construído a idéia de natureza. Muitos buscaram o que o continente americano podia oferecer de peculiar e diferente do continente europeu, chegaram artistas, profissionais e amadores, homens procedentes de extratos aristocráticos, muitos deles mais desejosos de fluir esteticamente a natureza do que transformá-la artisticamente¹⁵³.

Nas obras de arte de Parreiras, é possível despertar a faculdade que Peter Burke¹⁵⁴ refere-se como a capacidade que tem todos os homens, que ele acredita ser inata, de se sensibilizarem diante da apreciação da arte, dependendo da forma de aprendizado que se adquire na observação, que deve ser atenta e constante. Evidentemente, isso varia de pessoa para pessoa, mas é necessário que se instrumentalize o olhar, pois esta é uma capacidade comum por princípio de todos os homens. Para Kant, as diferentes sensações de prazer e desprazer não repousam somente na natureza das coisas, mas também na capacidade própria de cada ser humano de ser tocado por elas agradavelmente ou não¹⁵⁵.

¹⁵² Johann Moritz Rugendas foi pintor e desenhista alemão (Augusburg, 1802 - Weilheim, 1858). Contratado como desenhista da expedição científica do barão de Langsdorff, chegou ao Brasil em 1821. Pintou e anotou aspectos de regiões brasileiras, suas paisagens, costumes, tipos, indígenas. Sua obra, editada no Brasil (1940) com o título de *Viagem pitoresca através do Brasil*, reúne cem pranchas da edição original (1835) e mais dez inéditas. Autor de mais de 3.000 desses trabalhos, pintou ainda aspectos de vários países latino-americanos que visitou. Thomas Ender nasceu em Viena, Austría, em 4 de novembro de 1793 e faleceu na mesma cidade em 28 de setembro de 1875. Junto com Rugendas, foi um dos desenhistas/pintores que passaram pelo Brasil no primeiro quarto do Século 19 e registraram imagens de nosso país, recém saído de sua condição de colônia, e experimentando uma nova vida, primeiro como Reino Unido a Portugal e Algarves, depois, como país independente, mas de independência ainda incerta e indefinida. William John Burchell, desenhista e botânico, de 1805 a 1810 criou e dirigiu um Horto Botânico na ilha de Santa Helena. Entre 1811 e 1815, pesquisou a fauna e a flora da África do Sul, compondo cerca de quinhentos desenhos, material publicado em Londres no livro de sua autoria *Travels in the interior of South Africa* (1822 a 1824).

¹⁵³ CONDURU, Roberto. Araras gregas. A questão do neoclssicismo à Missão Artística Francesa na história da arquitetura no Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 30, p.147-157, 1998

¹⁵⁴ BURKE, Peter. *Uma história Social do Conhecimento*: de Gutemberg a Diderot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1991.

¹⁵⁵ Immanuel Kant (1724-1804) foi um dos mais importantes e influentes filósofos da modernidade. Seus estudos e ensinamentos nos campos da Metafísica, Epistemologia, Ética e Estética tiveram grande impacto sobre a maioria dos movimentos filosóficos posteriores. Em sua terceira grande obra, *A Crítica do Juízo*, Kant se esforça por mostrar a possibilidade de uma reconciliação entre o mundo natural e o da liberdade. A natureza não seja talvez não seja apenas o domínio do determinismo, mas também o da finalidade que aparece notadamente na organização harmoniosa dos seres vivos. Os valores de beleza, presentes na obra de arte, igualmente nos oferecem uma espécie de reconciliação entre a razão e a imaginação, já que, na contemplação estética, a bela aparência que admiramos parece inteiramente penetrada dos valores do espírito. Finalidade sem fim (isto é, harmonia pura, fora de todo móvel exterior à obra de arte), a beleza oferece à nossa imaginação a oportunidade de uma satisfação inteiramente desinteressada.

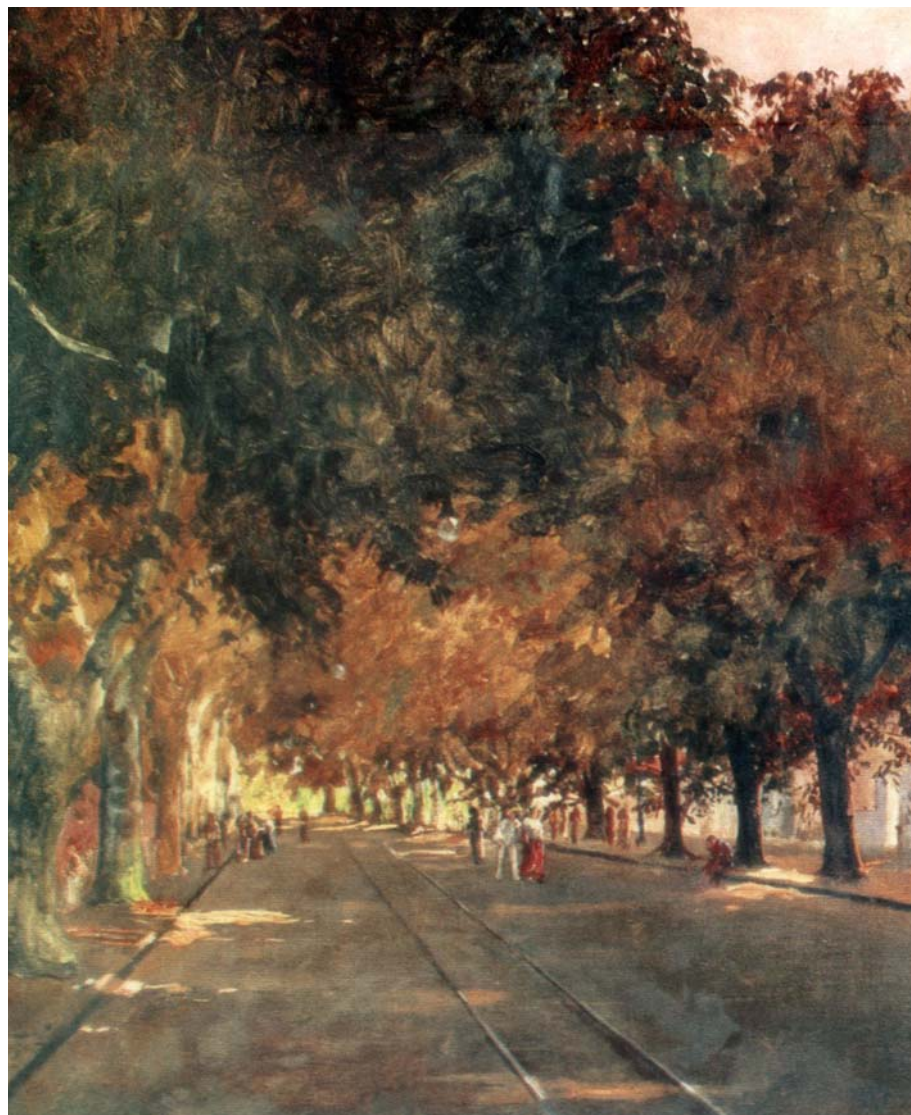
No século XIX, como já foi dito, a natureza, seus elementos, recantos, arranjos e paisagens constituíram lugar exemplar para a expressão dos sentimentos e emoções dos homens, na sua mais ampla gama de intensidades e possibilidades. Sua capacidade de renovação incessante, os mistérios que esconde em seus recônditos, a inacessibilidade ao seu todo que tudo abarca, tornando-a fonte inesgotável de prazer, assombro e deleite da parte dos homens. Sentimentos, emoções e paixões vivenciados e expressados das mais diversas formas, nem sempre claras e cristalinas.

Ao observarmos obras de arte vamos perceber as posturas românticas, adotadas pelos pintores da época, que eram voltadas para os sentimentos, emoções e a veneração da natureza. O historicismo voltava-se para as raízes do povo como forma de alcançar e definir a identidade. A valorização da diferença, do que distingue pelo sentimento, pelo vínculo às raízes e às origens, à floresta de onde os homens vieram para então constituir a comunidade e a nação¹⁵⁶.

¹⁵⁶NAXARA, 2004.

2.4.3. Av. São Jerônimo

Imagem 30: Av. São Jerônimo. Antônio Parreiras, óleo s/ela, 64,4 x 54cm, 1905.



Fonte: Acervo Museu de Arte de Belém

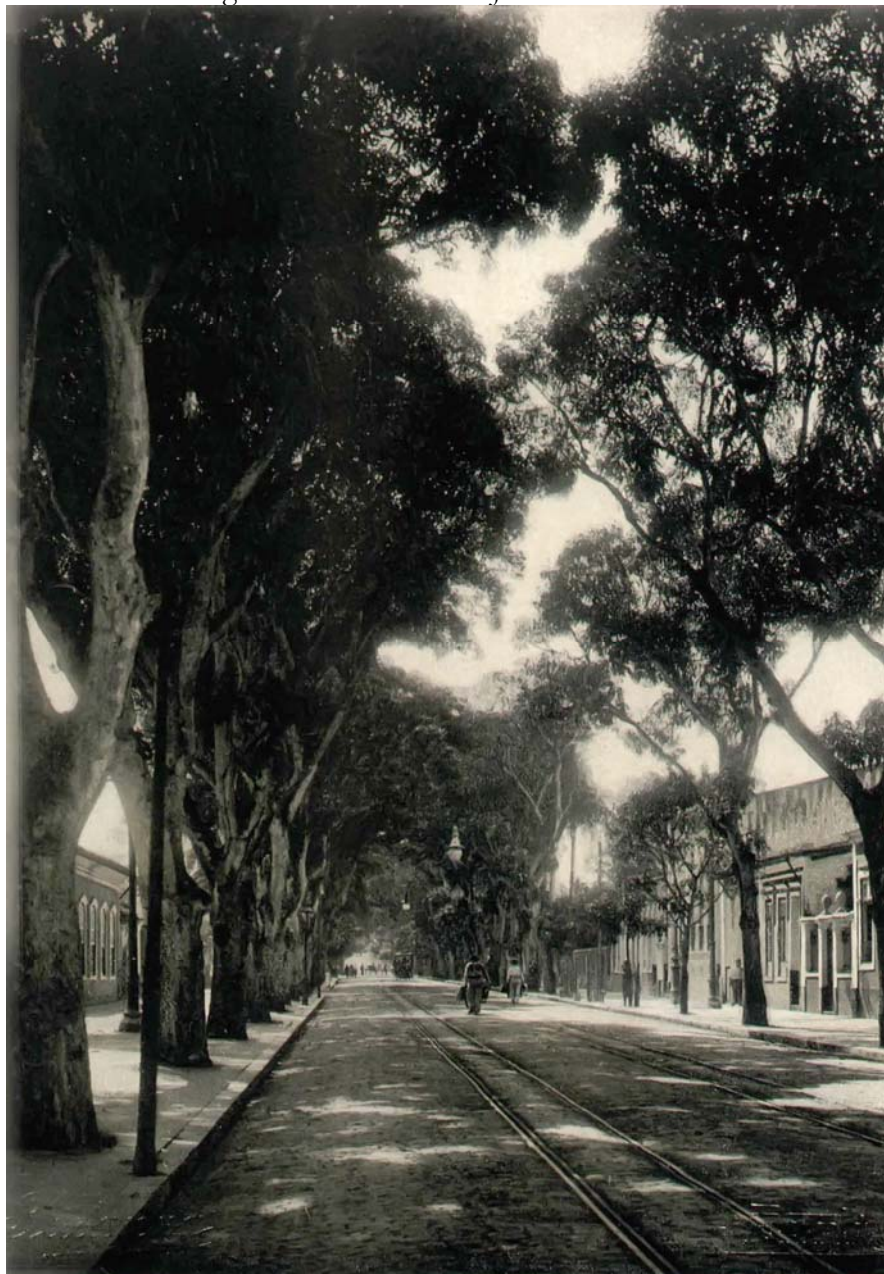
A Av. São Jerônimo retrata a cidade de Belém em 1905-1906, integra também a Coleção Parreiras do Museu de Arte de Belém, que como já foi falado anteriormente, possui uma das coleções mais significativas sobre a memória da arte da cidade de Belém. A partir da pintura de Parreiras podemos fazer uma série de diálogos, mesmo que tenhamos de recriar com nossa própria imaginação várias cenas que se inter-relacionam com a pintura, e que podem nos sugerir uma série de interpretações críticas de parte dessa iconografia. Vou procurar evidenciar nessa dialética imagem, e elementos que vão denotar ou conotar significados que as caracterizem como representações de símbolos “autenticamente amazônicos”. Pretendo, com esta interpretação, percorrer simultaneamente os caminhos da história e da estética, através do passado da arte e da história da cidade a ele ligado.

A tela *Av. São Jerônimo* retrata uma avenida da cidade de Belém nos anos de 1905-1906, mais especificamente um trecho desta via. Ela está localizada no bairro de Nazaré, naquela época um pouco afastado do centro da cidade, o que nos faz avaliar que as características urbanísticas representadas na pintura, indicação de transporte público e calçamento nas vias, nos revelam uma escala de cidade bem maior do que se poderia imaginar para uma cidade na região amazônica no início do século XX.

Parreiras suprimiu de vez a figura humana de seus planos da frente, esta se confunde agora com a textura da vegetação. Por outro lado, imprimiu nesta obra uma linguagem própria, mas que certamente poderia variar dependendo do observador. A tela contém elementos que fazem uma narrativa cheia de detalhes sobre a cidade de Belém, nela o artista não só conta uma história, mas também revela uma idéia, exalta uma mística e certamente manifesta seus sentimentos. Esta obra, assim como outras tantas deste pintor, permite que, ao carregar de força emotiva as linhas e cores, estabeleçam-se comunicação com o seu modo de ver, de sentir e de ser. Transformando suas emoções em uma linguagem cheia de significações.

O Pintor Antônio Parreiras desenvolveu nesta obra uma técnica muito pessoal, onde ele registrava as paisagens de forma a economizar as pinceladas, ou seja, com apenas um traço ele representava muito mais que uma forma, representava um pensamento, um movimento, uma forma de ver o mundo. É muito perceptível a forte influência do impressionismo nesta sua obra, influência certamente de seu mestre italiano, o impressionista Filippo Carrano (1840-1910). Através do contato com este fabuloso artista, Parreiras se aproximou ainda mais das técnicas impressionistas da pintura italiana, principalmente pela técnica do empastelamento denso, a escala cromática e as entradas de luz.

Imagem 31: Avenida São Jerônimo em 1902



Fonte: Belém. Intendente Municipal (1898-1911: A. J. Lemos). *Álbum de Belém*. 15 de nov. de 1902. Paris: P. Renouard, 1902.

Acredito que nesta obra, assim como outras mais, Parreiras tenha sido de alguma forma influenciado por imagens da cidade captadas anteriormente por fotógrafos, como podemos ver na fotografia do Álbum de 1902¹⁵⁷ se entusiasmara com a nova possibilidade de pintar a natureza, de forma a captar uma maior incidência de luz, empregando novos contrastes com efeitos plasticamente dinâmicos e objetivos.

Ao observarmos a obra de Parreiras, é possível perceber que o artista estava surpreendido com a vegetação, e demonstrava claramente a sua intenção de representar principalmente a natureza da cidade. Trata-se de um túnel de mangueiras, bem característicos da cidade de Belém, que equivale a dois terços da tela. Ao pintar, Parreiras demonstrava muito cuidado na escolha de sua paleta de cores, utilizando nas folhas um colorido de verdes ocres e amarelos que fazem explodir uma natureza melancólica do entardecer equatorial. Ao analisarmos a pintura das mangueiras, é possível fazermos alguns recortes na leitura, sobre a história da cidade, esclarecendo algumas dúvidas relativas ao seu plantio.

Remetemo-nos então ao intendente Lemos, como administrador esclarecido, que se preocupou desde o início de sua administração em estabelecer diretrizes para o seu governo, buscando respaldo técnico para suas ações. Em lei de março de 1898, o intendente teve a autorização do conselho municipal para entrar em acordo com o governo do estado, a fim de ser nomeada uma comissão de profissionais habilitados para apresentar um plano geral de embelezamento e saneamento de Belém. A administração municipal contava com um serviço dos bosques, parques e jardins, além do horto municipal que juntamente com o Museu Goeldi, fornecia mudas para ornamentação das ruas e praças, sob a direção de Eduardo Hass¹⁵⁸.

Embora Belém já se caracterizasse como uma cidade em que a natureza se fazia persistente na paisagem urbana, a ação do intendente Lemos veio reforçar esse caráter com a arborização ou substituição de árvores nos logradouros públicos, grandes avenidas, praças, ruas e travessas, de maneira sistemática. Belém uma cidade com grande presença de mangueiras na paisagem urbana, deve essa marca à ação desenvolvida naquela época.

¹⁵⁷ Álbum fotográfico editado pelo Intendente Antônio Lemos, eram álbuns editados com a finalidade de apresentar um aspecto de progresso e desenvolvimento do estado do Pará, sempre editado em três idiomas, português, inglês e francês, com fotografias que mostravam as cidades do Pará. BELÉM. Intendente Municipal (1898-1911: A. J. Lemos). *Álbum de Belém*. 15 de nov. de 1902. Paris: P. Renouard, 1902.

¹⁵⁸ Eduardo Hass amigo de Antônio Lemos era responsável pelo Horto Municipal e pelo Serviço de Praças e Jardins da Intendência Municipal ver: LEMOS, Antônio. *O Município de Belém*. relatório apresentado ao Conselho Municipal. Belém: Tipografia A. Silva, 1902.

“Vários tem sido os ensaios de árvores apropriadas a arborização urbana, ora a amendoeira, ora a samaumeira, ora a mutambeira, merecem as preferências da administração (...). A Observação e a experiência, porém desiludiram-me. Quer uma ou outra das citadas árvores, oferecem desvantagens, que não as tornam praticamente utilizáveis.

Estou hoje convencido da superioridade da mangueira, a árvore clássica de nossos antepassados, cujas qualidades são numerosas. Com efeito desenvolvem-se com rapidez, cresce a alturas consideráveis e esgalha com regularidade. Mas a todos estas vantagens, a mangueira alia ainda as de uma folhagem densa e constantemente renovada. Sua sombra é ampla e perfeita.

Foi por isso que, entre ordens por mim dadas ultimamente no Horto, salienta-se a recomendação para o cultivo, em grande escala de mangueiras destinadas a arborização de preferência a quaisquer outras árvores”.¹⁵⁹

Baseado nestes indícios, não é difícil entender por que Parreiras foi sugestionado a pintar as mangueiras de Belém, pois havia vários motivos para registrar essa fabulosa vegetação em suas telas. Um deles é que, sem dúvida, o artista fora seduzido pela natureza, estabelecendo inclusive prioridades na sua composição, pois o grau de importância que ele atribuiu à vegetação foi muito maior do que ele demonstrou pela figura humana, relegada literalmente ao segundo plano. Com isso, impele-nos a entender que as figuras humanas eram muito inferiores à natureza amazônica. Na cidade, dava tratamento quase de silhueta às figuras, elas parecem quase esquemáticas, o que podemos analisar apenas pela silhueta que nos é retratada, onde observamos uma grande diferença em relação a escala proposta pelo pintor. Mesmo assim, ele deu a elas qualidade técnica tão boa, que conseguiu representá-las como pessoas muito serenas passeando tranqüilamente pela avenida.

Quando retornou da Europa no ano de 1890, Parreiras já não era mais um jovem e desconhecido estudante, mas considerado pela crítica européia um brilhante e importante pintor paisagista. O pintor fluminense ainda faria mais algumas exposições no velho mundo, correspondendo às expectativas da crítica e do público. Suas obras conquistam um grande prestígio e notoriedade, e por seu grande desempenho foi convidado para voltar ao Brasil e tomar posse da cadeira de paisagem da Escola Nacional de Belas Artes, preenchendo a vaga de Firmino Monteiro. Este foi um cargo muito importante para ele, pois as lembranças lhe remetiam ao seu antigo mestre da cadeira de paisagem, Georg Grimm.

Em 31 de março de 1890, por portaria do Ministro Benjamin Contantant, Parreiras tomou posse, iniciando suas aulas. Como as de Grimm, elas foram sempre ministradas ao ar livre, pois sua pintura era baseada na observação da natureza. De imediato foram implantados uma série de princípios não convencionais que geraram entusiasmo aos

¹⁵⁹ Ibid.

alunos, porém, preocupação nos demais professores, já que o novo acadêmico teria o apoio sem restrições de Benjamin Constant aos seus métodos. Mas, com o advento da república, sua aventura de professor não duraria muito tempo, o meio acadêmico era ambiente fértil para o ajuste de contas entre opositores antigos e para surgimento de novas ambições. Um grupo que se autodesignava “os modernos”¹⁶⁰

Então, o governo nomeou uma comissão composta pelo diretor Ernesto Moreira Maia e pelo professor Rodolpho Bernadelli. Moreira Maia trabalhava com afinco sobre o projeto. Sozinho, e ele acredita no depoimento de Parreiras, que por sua vez era atacado diariamente pela imprensa. Contudo, quando surgiu o texto final da reforma, assinado apenas por Rodolpho Bernadelli e Rodolpho Amoedo. Carlos Maciel Levy¹⁶¹ em seu livro sobre Parreiras retrata a situação vivida por Parreiras naquele momento de tantos conflitos na Academia, era insustentável assim como para Moreira Maia, que deixou a direção. O pintor Décio Villares foi, então, convidado para assumir o cargo, porém negou o convite em nome de seus preceitos. Para surpresa de todos, Rodolpho Bernadelli aceitou o cargo, causando decepção aos seus colegas.

Até aquele momento Parreiras, tentara envolver-se diretamente na polêmica, mesmo porque os métodos por ele empregados não eram compartilhados por todos, além de serem diversos daqueles propostos pelos novos gestores. Tinha ele também grande apreço, respeito e amizade pelos antigos mestres Victor Meirelles e Pedro Américo a quem considerava dos maiores mestres da pintura brasileira. Naquele tempo estes dois artistas estavam sendo atacados de forma impiedosa pela nova direção da Escola, as acusações que pesavam sobre os mesmos giravam em torno do fato deles terem feito parte do antigo regime imperial, além de serem, ambos, amigos do antigo imperador. Parreiras sentiu-se obrigado a defendê-los das cruéis agressões, revoltando-se contra a preterição desses dois grandes artistas brasileiros. Esta opção, todavia, lhe custaria muitos dissabores, sendo o primeiro deles a extinção da cadeira de paisagem da Escola Nacional de Belas Artes, substituída pela de Mitologia. Ainda assim, Parreiras protestou com veemência na imprensa, que em muitos casos lhe foi solidária:

Agora imaginem que patifaria e supremo escândalo não são a imbecilidade e a torpeza de suprimir a aula de paisagem em favor da de Mitologia. O Sr. Rodolpho Bernadelli,

¹⁶⁰ Postulava a renovação do ensino retirando de todos os que não compactuavam com essas idéias; outro grupo, do qual Parreiras fazia parte, chamados de “os positivistas”, propunham simplesmente a extinção da academia. A imprensa abriu, dessa forma, o debate liderado por José do Patrocínio e Bento Barbosa. *Anais do Museu Antônio Parreiras*, Serviço de Difusão Cultural do Rio de Janeiro. Niterói 1952-1953.

¹⁶¹ LEVY, 1981 p. 51-55.

como artista não se salva deste pecado nem com trinta mil banhos de potassa e casca de coco. A paisagem é o rosto da natureza, suprimi-la só pela pintura histórica é um desaforo e um insulto à nossa civilização que deveria ser punida nos tribunais. As aulas de paisagem tinham 36 alunos e foi suprimida apenas porque o Sr. Bernadelli embirrava com o Sr. Parreiras.(...) ¹⁶²

Parreiras sentia-se recompensado por ter se revoltado contra aquele ato que considerava “injusto, inqualificável e antipatriota”, mas ele nunca esqueceria o sofrimento destes dois grandes mestres, sacrificados de forma impiedosa:

“Vejo ainda hoje o maior dos nossos artistas, que por si só vale toda a geração passada e presente, Pedro Américo, autor da melhor batalha que até hoje se tem pintado no mundo, exausto de tanto trabalhar, olhos extremamente fatigados de tanto perscrutar, doente, velho ralado de desgosto, estendendo a mão, aquela mão que executou “A Batalha do Avaí”, implorando ao Senador Antônio Lemos, o grande amigo dos artistas nacionais, um lugar de professor de desenho, em uma escola da cidade de Belém do Pará.”¹⁶³

Ainda em seu livro ele lamentava a forma triste e desumana com que Vitor Meireles foi tratado em seus últimos anos de vida, torturado diariamente por insultos e caricaturas, humilhando-se sentado a frente de um barracão onde ele expunha a obra “Panorama do Rio de Janeiro”, a espera dos visitantes que lá iam levando dez tostões para a entrada: “eu o vi morrer lentamente, já velho e abatido. Tinha ainda esperanças de levantar-se do leito onde a moléstia o retinha, numa pobre e humilde casinha, num quarto que tinha uma janela que abria para o céu azul”¹⁶⁴. Parreiras o visitou em seu leito antes de morrer, e transcreveu em sua biografia o último encontro com este grande mestre da pintura brasileira, fazendo referência ao seguinte diálogo entre ele e Vitor Meireles: “Como vê disse ele, colocando a sua mão já muito fria entre as minhas, é chegada a hora. Eu anunciei na última carta que te escrevi. Como é triste e desolador o fim da minha vida de artista? Deus os perdoe.”¹⁶⁵ Assumindo definitivamente que aquele meio da Academia não lhe servia, Parreiras desabafou:

Afastei-me por completo daquele meio. Isolei-me e voltei à vida livre de errante paisagista da qual jamais deveria ter saído. (...) Quanto tempo perdido? Quanta luta? Desgostos, injustiças (...) Depois de tanta luta precisava purificar-me física e moralmente. De novo fui habitar as matas (...) Foi

¹⁶² ESCOLA Nacional de Belas Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 29 de Jan. de 1891. Museu Antônio Parreiras, Caixa de Jornais. Niterói.

¹⁶³ PARREIRAS, 1999.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Ibid.

naquele ambiente fantástico, extraordinários, belos, calmos, selvagens, alpestres, que me fiz pintor.¹⁶⁶

Afastado Escola Nacional de Belas Artes, Parreiras decidiu, em novembro deste ano, fundar a *Escola do Ar Livre* em Niterói, fazendo parte com ele um grupo de alunos interessados e independentes, que serviriam de como instrumento de oposição ao ensino oficial. Atitude semelhante foi seguida por outros artistas, como Décio Villares, Aurélio de Figueiredo e Pedro Paes, todos descontentes com o rumo irascível e personalista da direção Bernadelli.

Nessa época, Parreiras demonstrava toda sua revolta contra o meio ambiente social, voltando-se inteiramente para a natureza. Principalmente porque a imprensa mostrava agora desinteresse em continuar com a polêmica, visto que a discussão perdeu o foro decisório, pois a academia estava muito bem instalada. O pintor compreendeu, naquele momento, que não fora talhado para a vida pública, demonstrando sua decepção, fugiu do convívio da burguesia embrenhando-se nas matas de Teresópolis, entregue apenas aos seus estudos e rodeado por seus discípulos. Desapontado, Parreiras escreveu a uma amiga e demonstrando toda a decepção vivida naquele momento, contando sobre a e necessidade sentia de retirar-se do cenário urbano:

Longe da mentirosa sociedade - longe dos homens – rodeado de todo este silêncio, que para mim tem vozes, de todo este desconhecido que não me é estranho, eu me sinto em um ambiente de tudo adequado a minh'alma.(...) Não fui decerto talhado para a vida pública, minh'alma dificilmente resiste aos golpes da calúnia – não se amolda a meu rosto a máscara da mentira tão necessária hoje. Tenho toda a franqueza do sertanejo, sou brusco como o bem disse – sofro portanto muito com a morte das minhas ilusões.¹⁶⁷

Ele começava novamente percorrer os lugares onde, em companhia dos seus companheiros e o velho mestre Grimm, tantos dias alegres e cheios de esperança viveu no passado. Certamente os dias não eram mais os mesmos, e ele precisou embrenhar-se muito mais para encontrar a natureza que procurava.

Superando a necessária discussão sobre a natureza na obra *Av. São Jerônimo*, outro recorte importante para leitura desta tela é o calçamento da avenida, em primeiro plano. Indubitavelmente, esta representação estabelece Belém como uma cidade urbanizada, onde o progresso está presente, apesar de estarmos em uma floresta. Outro fato que a coloca como uma

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Ibid.

cidade mais do que urbanizada, uma cidade com característica moderna, e de grande poder aquisitivo, é a representação dos trilhos do bonde, pois poucas cidades brasileiras tinham a possibilidade de implantar tão alta tecnologia. Entretanto, nesta cidade amazônica, o bonde já existia e há bastante tempo, foi implantado em 23 de outubro de 1868, antes do de Nova York, por sua vez implantado em 1870¹⁶⁸. Belém foi uma das primeiras cidades a utilizar um transporte tão moderno rápido e econômico. A empresa cuja concessão foi cedida por 30 anos pertencia ao cônsul dos Estados Unidos da América no Pará, o americano o industrial James Bond. Por isso, historiadores locais afirmam que o nome dele foi a origem da palavra “bond”, aportuguesada como “bonde”, para designar tais veículos¹⁶⁹. A linha dos bondes a vapor da capital paraense, uma das primeiras no Brasil, ligando o Largo da Sé ao Largo de Nazaré, inaugurada em setembro de 1869. Portanto, os primeiros bondes elétricos já trafegavam pela avenida representada na obra de Parreiras, a qual apresentava não apenas uma mensagem estética, mas estabelecia um diálogo como o espectador e a vida cotidiana dos primeiros anos do século XX. E mais uma vez o encontro/confronto da natureza com a modernidade, ou melhor, com elementos do que se considerava moderno à época ganha destaque na tela do pintor.

¹⁶⁸ MARANHÃO, Haroldo. *Pará, Capital: Belém*, Memórias & Pessoas & Coisas da Cidade - Belém: Prefeitura Municipal de Belém - Super Cores, 2000.

¹⁶⁹ Ibid.

2.4.4. Catedral de Belém do Pará

Imagem 32: A Catedral de Belém. Antônio Parreiras, óleo s/ tela, 65,7 x 54,5- 1905.



Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém

Em *A catedral de Belém*¹⁷⁰, podemos observar um trabalho muito especial, pois nesta obra Parreiras registra um dos edifícios de maior valor histórico da cidade de Belém. Tratar-se de um exemplo de imponência arquitetônica, fiel representante da arte religiosa da época e responsável por guardar um dos maiores acervos de obras de arte em seu interior. Ao pintar a catedral de Belém, o artista demonstra seu olhar forasteiro perante a cidade que, até então tinha lhe sensibilizado por sua enorme natureza pujante. Nesta obra, Parreiras define a importância de um patrimônio artístico cultural, pintando a monumentalidade do edifício. No primeiro plano aparecem algumas delicadas árvores em um verde distinto, ardente e ensolarado, mas que não concorre com o segundo plano. Em seguida, tomando lugar de 2/3 da pintura está o próprio desenho da catedral da Sé, este monumento ao qual o pintor se deteve, retocando com precisão os elementos decorativos de sua fachada frontal e lateral.

Parreiras foi fiel ao desenho do arquiteto José Landi¹⁷¹, desenhou as torres com seus campanários; as cúpulas apresentam um ornamento em escamas, muito diferente e singular, e o frontão; as torres ostentam em cima das sineiras segmentações de linhas lisas e sem interrupção, que para o especialista Robert Smith¹⁷² são inspirados no santuário de Madonna de São Lucas, perto de Bolonha, cidade natal de Landi. O pintor, então, foi primoroso na representação dos ornamentos da cúpula das sineiras, na linha gume dos pináculos neoclássicos, delineando com pinceladas curvas os ornatos do nicho onde está instalada a imagem de nossa senhora de Belém do grão Pará.

O artista representou, ainda, com muita delicadeza, a parte inferior do frontão, os detalhes do relógio, óculo central e as linhas retas da cimalha que divide o frontão da parte de

¹⁷⁰ Em sua relação de obras trazidas para Belém, Parreiras anota esta obra com o nome de “Catedral da Sé vista de Santo Alexandre”. Notas do Artista. Museu Parreiras, Niterói - Rio de Janeiro.

¹⁷¹ Giuseppe Antonio Landi, conhecido em Portugal e no Brasil como António José Landi, chegou a Belém do Pará a 19 de Julho de 1753 na qualidade de desenhador da comissão de demarcação de fronteiras, constitui um interessante exemplo de transposição de modelos artísticos da Europa para o Brasil, na segunda metade do século XVIII. Landi marcou de forma indelével a imagem da cidade de Belém, não só pelos edifícios que nela construiu, como pela influência que a sua obra exerceu na evolução da arquitectura local. A sua obra no Brasil estendeu-se a múltiplas áreas artísticas — do urbanismo e da arquitectura à pintura de quadratura, passando por projectos para retábulos, púlpitos e órgãos, composições em estuque, construções efémeras e organização de festas, decoração de livros e de mapas e ainda desenho de objectos de ourivesaria

¹⁷² Robert Chester Smith (1912-1975) foi um dos pioneiros da história da arte. Seu conhecimento de arte e arquitectura portuguesa e brasileira e de artes decorativas europeia e americana não teve paralelo em sua geração. Em um tempo de crescente e contínua especialização na história da arte, ele teve curiosidade ilimitada e entusiasmo por todos os meios artísticos e formas de expressão, da arquitectura aos interiores dourados das igrejas, escultura, cerâmica, prataria, mobiliário e tecelagem. Embora seu interesse inicial tenha sido a arquitectura, como fica patente em seu levantamento sobre arquitectura brasileira, ao longo de sua trajetória cada vez mais se dedicou ao mobiliário e, finalmente, compôs uma grande obra sobre a talha portuguesa e seus principais artistas. Ver: SMITH, Robert. *Arquitetura Jesuítica no Brasil*. São Paulo, São Paulo, FAU/USP, 1962.

baixo do frontispício, onde podemos ver ainda as janelas e uma porta em um vermelho natural. Ao redor, e na frente da igreja, há um calçamento geral de rua pavimentada, demonstrando a limpeza e higienização. À esquerda da obra é possível ver uma perspectiva da fachada lateral, onde ele pinta também os telhados vermelhos da igreja, no meio do passeio algumas figuras esquemáticas demonstrando que ele também não estava interessado em representar a figura humana nesta obra. Representou a luz, demonstrando a sombra dos prédios na lateral da igreja, definindo claramente que se tratava de um dia ensolarado.

Circundando por cima e pelas laterais à esquerda do olhar do observador, vê-se um céu muito real onde o azul apresenta-se em contraste com o monumento, definindo-se claramente como um pano de fundo. A simetria e o ângulo são muito fortes nesta tela de Parreiras, como se uma linha imaginária dividisse-a ao meio, partindo da extremidade inferior esquerda para a extremidade superior direita do quadro, na perspectiva do observador, recortando a tela retangular em dois triângulos idênticos. Além disso, nota-se que a parte mais densa da pintura foi concentrada no triângulo do lado direito, tendo escapado para o outro lado da linha imaginária apenas uma das torres da igreja e azul do céu.

Nesta narrativa, Parreiras demonstra o valor histórico e estético da Catedral de Belém; sua fachada é símbolo do estilo neoclássico imprimido por Landi em Belém do Pará. Esta igreja é um dos elementos mais representativos da obra que o arquiteto italiano deixou como seu legado a Belém. O retábulo do antigo altar mor (desenho de Landi) que existiu no terceiro quartel do século dezenove construído pelo Bispo D. Antônio de Macedo Costa, segue o estilo rococó. Os desenhos desse retábulo fazem parte da coleção Alexandre Rodrigues Ferreira, guardados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro¹⁷³. Reúnem-se na talha aperolada e dourada, flores, vasos, grinaldas, espirais dos fustes das colunas torcidas, capitéis e bases, cornijas, encimado dentro da tradição lusa por um grande painel de Nossa Senhora da Graça, obra do pintor lisboeta Pedro Alexandrino de Carvalho, o mesmo artista que produziu as telas da Capela de São João Batista e de Santana em Belém do Pará.

Parreiras define como ícones da urbanidade da capital paraense as suas construções mais antigas, como o monumental edifício do Século XVIII, repleto de significados históricos, estéticos e antropológicos. A primeira pedra da Catedral Metropolitana de Belém foi lançada pelo bispo D. Frei Guilherme de São José a 3 de maio de 1748. O plano de construção foi do arquiteto Antônio José Landi. A 23 de dezembro de 1755, D. Miguel de Bulhões

¹⁷³Ibid. 1962.

inaugurou o presbitério da Catedral. Houve interrupção nos trabalhos e por este motivo, somente no ano de 1771 ela foi inaugurada. Governava a diocese o arcediogo Manoel das Neves. Foram 23 anos de trabalhos, o primitivo altar-mor era de madeira, com obras em talha de Pedro Alexandrino de Carvalho¹⁷⁴. D. Antônio de Macedo Costa restaurou-a, tornando-a bela. O altar principal foi confeccionado em Roma por Luca Carimini¹⁷⁵. SS. o Papa Pio IX e o Imperador D. Pedro II colaboraram na compra do referido altar. A pintura interna do Templo e 3 telas dos altares laterais foram trabalhadas por Domenico de Angelis. As demais telas são cópias de pintores renascentistas. O grande órgão foi restaurado na França.

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ Ibid.

2.4.5 Calçada do Largo da Pólvora

Imagem 33: Calçada do Largo da Pólvora. Antônio Parreiras- 82,3 x 99,5 cm- óleo s/ tela- 1905



Fonte: Acervo Museu e Arte de Belém

Imagem 34: Avenida de República



Fonte: Belém. Intendente Municipal (1898-1911: A. J. Lemos). *Álbum de Belém*. 15 de nov. de 1902. Paris: P. Renouard, 1902.

O *Passeio da Avenida da República*¹⁷⁶ é uma obra que qualquer morador de Belém de hoje reconhece, visto que é um dos logradouros mais freqüentados pelos moradores da cidade. Localizado na Praça da República, este passeio fora totalmente urbanizado pelo então intendente Antônio Lemos em 1905. Situada no centro da cidade de Belém, a Praça da República tem um significativo valor histórico. Foi construída no início século XVIII, e era um dos limites de Belém na direção da freguesia da Campina. O Largo da Campina era o ponto extremo que limitava a raia da cidade¹⁷⁷.

Os grandiosos jardins estavam sendo implantados por Lemos, era o ponto principal da metamorfose de Lemos foi o alargamento das ruas, a construção das largas avenidas e as suntuosas praças, marcos simbólicos da modernidade. Apesar desta praça já ter sido inaugurada antes da administração do intendente, ele imporá nela uma nova ordenação espacial e estética; fazendo dela um dos marcos na imagem que projetava para cidade. Ele havia escolhido esta praça para impor a sua mentalidade moderna, e demonstrou com veemência, através da imprensa, a sua intenção de modificar e ampliar seus passeios, pois tinha a necessidade de compor o centro da cidade com praças suntuosas, a exemplo das praças européias, e esta seria, sem, dúvida um novo símbolo da ordem social. Tanto que entrou em confronto pessoal com os moradores que construíram suas casas ao redor da praça, fazendo lamentos públicos à falta de gosto da construção e ornamentação dos prédios de proprietários. Lemos era incisivo em sua exigência: “quem não tiver dinheiro para edificar dignamente que venda os seus terrenos”¹⁷⁸.

Esse comportamento do intendente traduzia o pensamento da classe mais abastada, que precisava sair para passear em público, e exigia que os espaços por elas freqüentados fossem também os indicadores de sua posição social. Ser visto era o *hobby* da nova elite. A praça, então, servia de espaço para identificação social através do vestuário, por exemplo. Como percebe muito bem Braudel, há uma “ânsia de ascensão em dignidade ou o desejo de usar roupas que são o sinal, no ocidente, da mais insignificante promoção social”¹⁷⁹. Era como se distinguiam burgueses de gente do povo.

¹⁷⁶ Nome dado pelo Pintor para esta obra quando fez sua exposição em 1905. Quando foi tombada pelo Museu de Arte de Belém, em 1970, recebeu o nome de *Calçada do Largo da Pólvora*.

¹⁷⁷ LEMOS, Antonio Jose O Município de Belém Relatório Apresentado ao Conselho Municipal . Arquivo da Intendência Municipal 1900. Belém-Pa

¹⁷⁸ LEMOS, Antônio. *O Município de Belém*: relatório apresentado ao Conselho Municipal. Belém: Tipografia A. Silva, 1900.

¹⁷⁹ Apud Pierre Daix *Fernand Braudel*: uma biografia, do escritor, cronista e também historiador F. Braudel faz parte da linhagem dos historiadores da Escola dos Anais, que propõem repensar o espaço-tempo da história. O *Maomé e Carlos Magno* de Henri Pirenne, a *Sociedade Feudal* de Marc Bloch, o *Rabelais ou o Problema da falta de crença no Século XVI* de Lucien Febvre são algumas das tentativas de se retirar a história do mito um pouco acanhado do tempo

Uma das características inovadoras das praças e jardins belenenses era de não serem cercadas por barreiras interpostas que os isolavam do âmbito público: uma atitude assumida pela intendência. Os jardins não tinham “portas”, mas “entradas” arquitetonicamente definidas, obedecendo aos “moderno plano civilizador dos jardins sem grade, concebido e posto em prática no Brasil, pela intendência de Belém” (LEMOS, 1905)¹⁸⁰

No *Passeio da Avenida da República*, Parreiras demonstrou uma cidade transformada em uma grande metrópole. A linha abordada neste passeio partia em uma perspectiva infinita. Apresentando um traço que organizava em linhas retas, mostrando uma disposição cartesiana no sentido da simetria, tal como poderia ser comparada às intervenções do intendente. As mangueiras, ainda pequenas, apresentavam-se enfileiradas, dispostas uma atrás da outras demonstrando a organização que estava sendo imposta na cidade.

O empaste de tinta nas folhagens das árvores era de um verde muito forte, mas que apresentava várias nuances de luzes sobre as folhas, misturando óticamente os matizes do verde forte. Via-se uma quantidade de claros e escuros que davam volume abundante às copas das árvores que, seqüenciadas em fila, abriam um espaço fabuloso entre estas duas fileiras de árvores, onde era possível ver o calçamento largo e bem cuidado, convidativo a um passeio no final da tarde.

Em primeiro plano, via-se um poste de energia elétrica, acessório da arquitetura urbana moderna, feito de ferro trabalhado delicadamente fundido. Fazendo parte desta modernidade, estavam também luminárias penduradas como globos de vidro, modernos, transparentes e visíveis; numa demonstração clara de que a cidade tinha iluminação elétrica pública, certamente um dos maiores símbolos do progresso e da prosperidade.

Ao lado do passeio, uma avenida larga e muita bem pavimentada lembrava os *boulevard* parisienses, pois também a avenida possuía calçamento e uma bela arborização organizada cartesianamente, demonstrando com clareza o moderno plano civilizador dos jardins e passeios públicos. A população teria que ter disciplina para freqüentar aquele logradouro, pois era absolutamente proibido sentar-se ou deitar-se no chão, ou sobre os bancos ou objetos destinados uso público. Nestes recintos “não era permitido pessoas ébrias” ou “se trajando

curto. Mas a essa dilatação do tempo da história, F. Braudel acrescenta ainda o olhar do geógrafo. Assim, em *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrâneo na Época de Philippe II*, o autor interessa-se primeiramente pelo meio no qual vivem os homens da bacia mediterrânea: montanhas e planícies, mar e rios, estradas e cidades. A esse ritmo quase imóvel do "tempo geográfico", ele combina o ritmo rápido do "tempo individual" e da circulação dos homens e das idéias.

¹⁸⁰ Idem.

indecentemente”¹⁸¹. Também era proibido, em geral, “estragar as plantas e flores; tirá-las ou deitar-lhes a mão: atirar pedras ou quaisquer outros projéteis”¹⁸².

É possível observar, ademais, a vegetação rasteira entre as árvores fazendo parte do imenso jardim interno da Praça da República, um monumento de proporções gigantescas, bem ao modelo das grandes praças das cidades européias. No centro do passeio, em um plano bem mais longe e inferior, Parreiras desenhou as pessoas com traços esquemáticos, compondo a paisagem com transeuntes andando no passeio e na rua, numa expressa narrativa do movimento cotidiano e rotineiro de alguns habitantes da capital paraense.

Esta obra certamente é forte indício de como o artista, em sua narrativa, descreveu a cidade. Entretanto, é também muito provável que ele tenha se influenciado pelo Álbum de Belém de 1902, como mostra a fotografia reproduzida anteriormente, muito semelhante à pintura feita por Parreiras. A produção do álbum já era uma idéia muito clara e bem estabelecida para a imagem que se desejava exibir de Belém, porém, era preciso dar cores capazes de representar a Amazônia com todo, com seu colorido natural em variados matizes que compunham os aspectos da natureza equatorial, aspectos que foram considerados pelo intendente como necessários para imprimir a civilidade à população.

Embora possa haver uma aproximação entre a leitura da paisagem feita por Parreiras e a fotografia reproduzida no Álbum de 1902, é fundamental perceber que outras dimensões estéticas foram arroladas na paisagem da tela, sendo o ponto de partida a perspectiva. Nota-se, pois, um deslocamento no eixo central escolhido pelo fotógrafo, que elegeu o poste como divisor de dois lados simétricos da imagem, dando ênfase aos elementos da modernidade, a racionalidade e a simetria. Nesse sentido, o deslocamento do eixo central permitiu a Parreiras dar centralidade ao túnel infinito formado pelas árvores, prevalecendo sobre a estrutura urbana a presença da natureza, que ganha ainda mais destaque pela utilização da cor, o que não era possível ser feito pela fotografia naquela época. Dessa forma, o pintor revela uma outra leitura e interpretação da cidade mesma cidade, reproduzidas na diversidade apresentada pela tela.

Certamente, o objetivo do artista não era o de se contrapor às práticas do intendente, mas de dar vida e garantir realidade às transformações ocorridas nos logradouros públicos de Belém, pois ufanava o intendente do respeito que a população tinha com as

¹⁸¹ LEMOS, Antônio. *O Município de Belém*: relatório apresentado ao Conselho Municipal. Belém: Tipografia A. Silva, 1904.

¹⁸² *Ibid.*

benfeitorias nos jardins, enaltecendo o “seu sentimento estético”.¹⁸³, apesar de não usufruírem tanto deste espaço quanto o intendente desejasse.

Devo, contudo, proclamar para honra da população, que esta, durante o ano recém-findo manteve em alto grau as suas tradições de educada. Com efeito, nossas praças, inteiramente abertas, acessíveis a toda hora do dia ou da noite, possuem canteiros ornados de inúmeras plantas, desde os humildes arbustos silvestres até as mais valiosas roseiras; no entanto, os transeuntes respeitam essas plantas – ninguém toca numa flor. E não possuímos, em parte alguma uma só tabuleta com a declaração de ser proibido colher flores ou danificar as árvores! Eu sinto um grande orgulho verificando estas provas das boas tendências dos meus caros concidadãos e munícipes¹⁸⁴.

Faz parte também desta coleção outra tela que tem a Praça da República como cenário, e que acredito ser uma das mais diferentes obras de Parreiras. Ela tem o Teatro da Paz no fundo, e apresenta em primeiro plano o Monumento à Republica. Acredito que nesta obra também Parreiras se influenciou pela imagem reproduzida no Álbum de Belém de 1902, conforme se pode observar na foto da página seguinte.

Antes de ser Praça da República, o logradouro chamava-se Praça D. Pedro II, a mudança ocorreu após a proclamação republicana. Para o triunfo da renomeação daquele espaço, foi instalado um conjunto monumental composto por esculturas em bronze, representando o vulto de uma de mulher majestosa como Palas, e ativa em sua simplicidade heróica, talhada nos moldes clássicos da estatuária grega, e construída para transmitir a posteridade a memória da República¹⁸⁵.

¹⁸³ Id. LEMOS, Antônio. *O Município de Belém*. relatório apresentado ao Conselho Municipal. Belém: Tipografia A. Silva, 1904.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ COELHO, Geraldo Mártires. *No coração do povo: o monumento à República em Belém (1891-1897)*. Belém: Paka-Tatu, 2002.

2.4.6 Teatro da Paz

Imagem 35: Praça da República .Antônio Parreiras.65,0 x 54,4 cm – óleo s/ tela -1905



Fonte: Acervo Museu de Arte de Belém

Imagem 36: Praça da República em 1902



Fonte: Belém. Intendente Municipal (1898-1911: A. J. Lemos). *Álbum de Belém*. 15 de nov. de 1902. Paris: P. Renouard, 1902.

Parreiras registrou com seus pincéis esse importante local da cidade, denominando esta obra de Praça da República¹⁸⁶. Com o intuito de representar a monumentalidade deste obelisco, em primeiro plano o artista usou em sua perspectiva ao fundo o Teatro da Paz, um monumento também de grandes proporções e que aqui permitia ao observador imaginar a grandiosidade espacial que ele se propunha representar, além da escultura à República.

A Construção deste símbolo consagrado à democracia foi iniciada pelo Barão de Marajó, intendente da capital em 15 de novembro de 1890. Sua modelação e respectiva fundição foram feitas na Europa, com croquis e maquete anteriormente aprovada em concurso.

Para que o artista pudesse pintá-la apresentando toda a sua altura em primeiro plano, ele fez uma escala muito distinta entre a estátua da República e o Teatro da Paz, colocando ao fundo da tela em sua perspectiva final. Parreiras demonstrou através das tintas a importância da república no cenário governamental, pintando-a em primeiro plano, apresenta-a como uma deusa imóvel em seu pedestal de granito e mármore, no cume da sua soberania desperta aos que a observam uma emoção respeitosa. É o símbolo de um novo regime que representava a liberdade do povo.

Ao redor da estátua, o artista pintou também, em uma escala bem menor, o bosque de mangueiras que a circundava, em diversos tons de verde. Não existe movimento entre aquelas árvores, pairam completamente sossegadas, seus tons verdes já conhecidos representavam a estabilidade econômica vivenciada naquele momento. Ao fundo, via-se quase esquemático o desenho do Teatro da Paz, deixado em segundo plano na tela, diante da importância assumida pela estátua, representa do poder político.

Mas Parreiras não poderia deixar de apresentar o teatro onde havia feito a sua primeira exposição em Belém. Sabia que era um privilégio ter apresentado seu trabalho em um clássico teatro de ópera, sóbrio e imponente, tendo sido restaurado há poucos meses: o Teatro da Paz era também um símbolo da urbe paraense. Construído com mármore e ferro, evocava a modernidade imprimida pelos governantes à cidade, pois, além dos materiais empregados, a obra apresentava modernas funções, como a iluminação, que não era feita com o tradicional azeite de andiroba, mas à gás encanado de um gasômetro nas imediações da praça.

Outro exemplo da modernidade desta praça era o seu calçamento, realizado após a proclamação da República, um calçamento especial para os arredores do teatro, que ficaram conhecidos como os famosos paralelepípedos betuminosos, em cuja composição colocava-se o

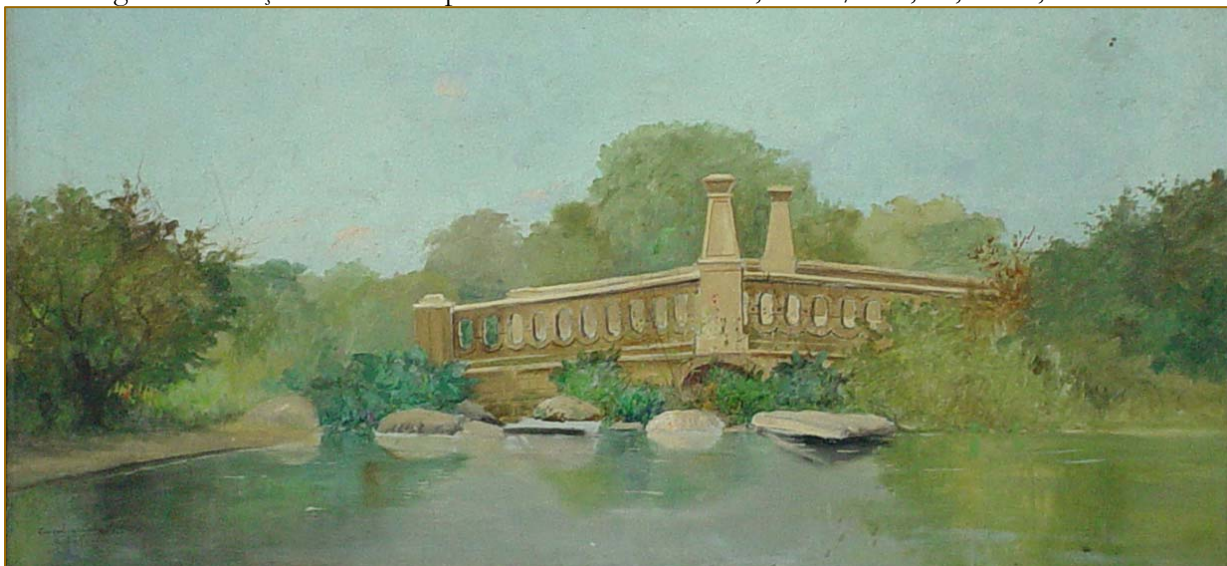
¹⁸⁶ Nome recebido no tombamento do Museu de Arte de Belém. Quando do inventário em 1970.

látex para que pudesse impedir o ruído ocasionado pelo atrito das carruagens, evitando qualquer prejuízo ao desempenho dos que se apresentavam naquela casa de espetáculos.

Esta foto, também publicada no Álbum de Belém de 1902, revela-nos um ângulo muito semelhante à obra de Parreiras, que permite afirmar a possibilidade dela ter auxiliado o artista durante a execução da pintura. Entretanto, Parreiras retirou da frente da estátua da República os personagens que circulavam em seu volta, exterminando toda e qualquer interferência estética. A estátua foi pintada em primeiro plano, contrastando com o céu azul que domina toda a área superior da tela. Ainda podemos observar que o céu estava colocado como um pano de fundo, dominando quase que dois terços da pintura. Parreiras, ao imprimir esse recurso em sua obra, possivelmente pretendia que o espectador tivesse a oportunidade de perceber a proporção da praça, ou seja, a monumentalidade daquele espaço, uma área tão grandiosa que poderia ser comparada apenas aos grandes jardins ou praças das famosas cidades européias.

2.4.7. Praça Batista Campos II

Imagem 37: Praça Batista Campos II. Antônio Parreiras, óleo s/ tela, 44,0 x 88,5 - 1905.



Fonte: Acervo Museu de Arte de Belém.

Parreiras deve ter se sentido muito à vontade para pintar esta tela¹⁸⁷, pois nela existem todos os elementos que sempre faziam parte das suas composições: água, floresta, céu e pedras. Não era simples para um viajante perceber as tênues fronteiras entre a cidade e o campo. A natureza sempre esteve muito presente na cidade de Belém, no entanto, era necessário que se observasse este logradouro com muito cuidado, pois ele continha características muito especiais. Mais que isso, era necessários que essas característica pudessem ser mostradas, o que deveria ser feito sem fugir ao estilo que o pintor vinha imprimindo em suas obras mais modernas, uma tendência impressionista.

A Praça Batista Campos recebeu este nome em homenagem ao cônego cabano¹⁸⁸, e situava-se cerca de doze quilômetros de distância do antigo centro da capital de Belém. O repertório de equipamentos de jardins que possuía a praça nessa passagem do século XX era o mais completo, e foi empregado em toda sua plenitude: pavilhões, coretos, caramanchões de ferro importados da Alemanha, descansos em hemiciclos com vistas para ilhotas, formações rochosas artificiais, pontes rústicas de madeira ou de concreto imitando troncos, além de chafarizes, gruta, torre de castelo (dissimulando o equipamento do sistema de abastecimento de água), iluminação à gás e elétrica, e uma vegetação de centenas de espécies de arbustos, ervas e árvores. O Intendente Antônio Lemos, em seus relatórios, não se continha ao mencionava suas realizações paisagísticas na cidade:

Tenho o Legítimo orgulho em proclamar a beleza dos jardins de Belém. Os mais ilustrados viajantes nacionais e estrangeiros, fazendo sem restrições a apologia desses magníficos pontos da nossa capital, consagraram já a excelência do sistema por mim adotado. Todas as praças, com efeito, ostentam, pela exuberância da vegetação rica e viridente, pela cultura metódica e aprimorada das plantas, uma feição de consoladora e amena frescura, realçada pela variedade das flores desabrochando em admirável policromia.¹⁸⁹

Não deve ter sido fácil para um viajante como Parreiras perceber as tênues fronteiras entre a cidade e o campo. A natureza se fazia muito presente, não apenas aquela da vegetação equatorial a invadir as ruas da cidade, mas também na paisagem dos igarapés, referência essencial ao mundo amazônico.

Era difícil entender, partindo dessa cosmogonia, as dualidades que anteriormente já haviam sido apresentadas por outros viajantes nas quais “a cidade como era a coisa dos

¹⁸⁷ O nome dado pelo Pintor para esta obra quando fez sua exposição em 1905 foi *Caramanchão da Ilha dos amores*, poré a tela foi tombada no Museu de Arte de Belém como *Praça Batista campos I*.

¹⁸⁸ O movimento cabano aconteceu no Pará entre 1835-1940. Para saber mais ver: SALLES, Vicente. *Memorial da Cabanagem*. Belém: Edições CEJUP, 1992.

¹⁸⁹ LEMOS, 1903 p.138.

civilizados, e a floresta como dos selvagens”¹⁹⁰ ou ainda “ O homem fez a cidade, Deus o campo”, isso nada explicavam apenas confundia aos próprios viajantes. A tendência do mundo europeu naquele momento, aliada a outros interesses, empurrava estrangeiros e paraenses a esforços de compreensão e domínio da natureza amazônica: a mobilização pelas drogas do sertão, a implantação de um jardim botânico, tentativas de organizar a vegetação urbana com plantios planejados. Ensaios para domesticar a natureza, tornar a natureza inteligível e ao alcance do manejo dos seres humanos eram feitos nessas construções. Hortos e jardins de recreação mediavam essa relação.

Nessa obra pintada por Parreiras há uma intenção de expressar a beleza deste sensacional jardim implantado por Lemos, e corroborar com as idéias do velho intendente, demonstrando em cores os recursos paisagísticos utilizados organizadamente na tela em consonância com os espaços da cidade. Ele dividiu esta obra em três partes bem distintas. No primeiro plano, o artista pintou um sereno lago de águas transparentes, utilizando toda a extensão lateral da tela, apresentando ao espectador a escala da praça e registrando sua monumentalidade. Suas pinceladas não deixavam dúvidas com relação à tranquilidade que ele quis imprimir à água, demonstrando seu caráter organizado. É possível ver, pois, a paisagem refletida nitidamente no lago, estabelecendo uma relação de prioridade entre os elementos da natureza.

Em segundo plano, utilizando a horizontalidade da tela, Parreiras pintou uma ponte, ou seja, um pontilhão, como próprio nome da obra sugere. Tratasse de uma construção em alvenaria cuja estrutura é de ferro, misturando-se com uma forte camada de betume e rebocada por cimento. É uma das tantas pontes que contém esta praça e divide o lago em duas partes. A construção aparenta solidez, segurança, e a intenção de passar, através dela, de um lado para outro da praça. Junto à ponte, o artista pintou algumas pedras, despreziosamente colocadas aqui e acolá, dando um ar pitoresco ao lago. Ao redor deste pontilhão esta a natureza pujante, onde tufos de vegetação foram pintados em diversos tons de verdes, bem característico das pinturas que Parreiras fez em Belém. Mais atrás aparece uma vegetação mais alta, que nos permite observar que a praça tem árvores grandes inseridas em sua nova paisagem.

No terceiro plano, quase como de praxe, Parreiras pintou um céu azul que tomava conta de toda a parte superior da tela, servindo de contraste para vegetação abaixo representada. Esta obra é particularmente dividida: em baixo há água, no meio há terra e em cima

¹⁹⁰ SEGAWA, Hugo. *Ao Amor do Público: Jardins no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel - FAPESP, 1996.

o céu. Apresenta-se então uma composição cosmogônica, que além de registrar um dos belos recantos de Belém, transforma este recanto em um ambiente muito sedutor e contemplativo.

Os viajantes que visitavam Belém, como Parreiras, não se conformavam com a exuberância da vegetação amazônica convivendo com a cidade. O engenheiro Liberalli¹⁹¹, em 1901, atribuía o pouco caso da população em freqüentar as praças públicas e ajardinadas “devido à exuberante vegetação que espontaneamente vestia os morros que circundam a cidade e em parte à largueza das habitações ou à morada fora da cidade”¹⁹². De certa forma, eram tão comuns que não despertavam aos moradores da cidade ansiedade por estes logradouros, coisa que deixava o intendente inconformado com a aparente indiferença pública.

É Relativamente diminuta a concorrência de famílias às praças de Belém . Atribuo o fato a diferentes causas, das quais duas principais. Primeiro o Clima, depois o hábito. Fadigando o organismo, o clima predispõe-no à indolência. O hábito antigo em Belém, era sair-se pouco de casas, pelas péssimas condições das ruas desprovidas de calçamento, e pelo nenhum atrativo das praças públicas, escavadas e nuas. Tudo hoje se encontra modificado, mas o antigo costume persiste. Acresce que o nosso povo é de uma grande volubilidade: só se interessa por novidades, abandonando-as depressa, aliás sem causa aparente. Vêm-se portanto, pouco freqüentados um umbrosos e magníficos jardins públicos desta capital. Eles aí estão, contudo a oferecer a população o refregério, a frescura, a tranquillidade, nas horas mas calmas do dia(...). Quisera eu poder inculcar no ânimo dos municípios a convicção de todo o bem que pode fazer o passeio e o exercício nas praças, pelas horas mais próprias, haurindo o ar oxigenado dos arvoredos, o eflúvio suavíssimo dos arbustos cheirosos das flores. Quisera incitar a todos a levarem seus filhos aos jardins urnanos e suburbanos, a fazerem-nos folgar ao ar livre, ao ar puro, que tanto bem causa a saúde, fora dos âmbitos das casas acanhadas onde se respira um ar viciado pela aglomeração de numerosas pessoas¹⁹³.

Mas parece que o esforço do intendente acabou por sensibilizar mais os viajantes do que os moradores da cidade. Tais fatores certamente são possíveis, pois os referidos personagens eram sempre alheios ao meio, muitas vezes não se sentiam saturadas pelo cotidiano equatorial. Parreiras, ao pintar suas telas em Belém, contribuiu também para que a população apreciasse esse lugares não apenas em seu aspecto estético, mas também socialmente.

Suas narrativas pictóricas não tinham uma conjuntura realística, pois não representavam a natureza tal qual ela figurava, o que possibilitou a Parreiras transformar as fotografias já realizadas, implementando nelas sua interpretação sobre aquele mesmo tema, sugerindo à população apenas alguns códigos possíveis de serem reconhecidos, a partir daí a

¹⁹¹ Viajante destacado por Antônio Lemos Apud SEGAWA, Hugo. 1996 .

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ LEMOS, 1903.p.170-171.

paisagem seria contemplada de acordo com seu contexto, construindo variadas narrativas em seus espectadores.

As experiências sobre a paisagem brasileira desenvolveram-se em torno de representação mais ou menos fidedignas de cenários naturais e das cidades litorâneas, que revelam não os iguais, mas sim o diferente aos olhos dos artistas-viajantes. Muitas vezes, as representações visavam promover a imagem do Brasil no exterior. Alguns artistas, movidos pelo sentimento existencial, atingiam a mais pura contemplação. O surgimento da pintura de paisagem teve de aguardar que os artistas-viajantes se estabelecessem durante períodos mais longos no Brasil ou mesmo que aqui se radicassem¹⁹⁴.

Quanto aos critérios de gosto pelo *pitoresco*, não resta dúvida de que só algumas combinações notáveis da natureza ofereciam material adequado ao artista e eram dignas da arte. Em primeiro lugar, a presença viva das forças da natureza, que provocam impressão forte e grandiosa, como a aparição das grandes montanhas e das quedas d'água, que estimulam o sentimento do sublime. Outro passeio realizado com freqüência em busca das sensações paisagísticas visa atingir o alto e divisar abaixo o grande panorama.

Ao lado dos mais impressionantes registros do pitoresco está o recôndito dos jardins que ocupa o papel central nessa poética, e é um dos temas mais explorados por viajantes ingleses. Nota-se que o viajante inglês que se alia à estética do *pitoresco* não é o *construtor* da pintura de paisagem, e sim o *fruidor*¹⁹⁵ do espetáculo oferecido pela natureza. Estamos seguramente no domínio de uma estética de recepção. Para esses artistas-viajantes, as qualidades da natureza e da arte estão postas em mesmo plano. O que agrada na natureza é reconhecido pela cultura artística. Trata-se de um método psicológico, e não dogmático, de análise da impressão estética. O artista não parte da beleza, mas da faculdade subjetiva que o faz sentir e gozar do mundo.

A costa brasileira, notadamente o litoral do Rio de Janeiro, ofereceu o maior estímulo ao sentimento do *pitoresco*. Propiciou o terreno acidentado e promoveu grande variedade de pontos de vista, capaz de revelar sucessivas surpresas ao observador. A própria configuração da cidade e implantação da arquitetura no território irregular e montanhoso vem ao encontro dos anseios do paisagismo inglês, impondo-se pela forte presença das montanhas da vegetação, da beira-mar, o signo da natureza próximo ao conjunto edificado. No repertório pitoresco, a casa isolada em meio à vegetação, mescla da arquitetura residencial e algum aspecto da natureza, as

¹⁹⁴ BELLUZZO, 1994,p.38.

¹⁹⁵Aquele que se beneficia da do deleite da arte observa e se apropria de tudo que ela pode lhe favorecer, tem a possibilidade de se emocionar.

chácaras e casas de campo configuraram o modelo ideal de ambiência prezado pelos viajantes europeus no Rio de Janeiro.

Alguns logradouros de Belém seduziram de forma particular a pintura do artista, entre outros fatores por suas dimensões monumentais, além de possuírem vários ângulos de natureza exuberante, que possibilitavam Parreiras obter uma melhor exploração estética da paisagem que pretendia representar. Isso aconteceu, como já vimos, com a Praça da República, o Bosque Rodrigues Alves e, também com, a Praça da Batista Campos.

Essa obra é uma paisagem da praça, mas especificamente um recanto muito peculiar de aspecto bucólico. Refiro-me ao Caramanchão da Ilha dos Amores, uma ilhota dentro da praça, cercada por um lago, rodeada por uma vegetação muito verde. Chega-se lá através de uma ponte de madeira talhada, e totalmente invadida nos seus corrimãos por trepadeiras floridas. Dentro, ainda, um grande caramanchão cobre com flores os bancos onde namorados sentavam-se para conversar. O lugar remete-se a um ambiente agradável, repleto de elementos naturais que prendem durante horas a atenção dos visitantes da praça, além de ser muito freqüentado, principalmente românticos casais de namorados.

2.4.8 Praça Batista Campos I

Imagem 38: Praça Batista Campos I. Antônio Parreiras, óleo s/ tela, 54,5 x 65,5 cm- 1905.



IFonte: Acervo Museu de Arte de Belém.

Sobre esta obra de Parreiras, não foi encontrado nenhuma influência fotográfica anterior, ou qualquer outro esboço de artistas vindos a Belém. Na composição, o artista utilizou toda a sua independência criativa para criar o cenário; como pintor sensível que era, desenvolveu uma abordagem da paisagem que se apresenta pouco idealizada, mas de perfeita comunhão com a natureza, comparada àquelas até então praticadas por ele em suas pinturas de paisagem.

Trata-se de tomadas de dentro de um parque urbano, com características de floresta, focalizando um recorte específico, limitado, onde se reúnem vários elementos da natureza, presentes no entorno e na perspectiva, como terra, céu, água, floresta. É uma obra de paisagem completamente inovadora no contexto da arte brasileira, tanto no sentido temático quanto composicional, resultado de um olhar em busca de algo novo.

Vemos em primeiro plano a representação de um chão batido na cor de terra, ele nos conduz para uma ponte que atravessa uma lagoa da Praça Batista Campos, oferecendo ao espectador a contemplação de suas águas, e a possibilidade de chegar ao outro lado. Aparece, então, a ponta de um coreto de ferro, conhecidos também como pavilhões, mandados buscar na Europa para decorarem a praça e servirem também como lugar de apresentação das bandas marciais.

Ao lado esquerdo do observador vemos um lago, que bem poderia ser um igarapé qualquer da floresta, numa referência ao característico remanso paisagístico conhecido pelos habitantes da Amazônia. Mais ao fundo estão as árvores do parque, numa tentativa de domesticação da floresta, visto que aqui ela se confunde entre as árvores do parque e a mata propriamente dita. Parreiras, nesta obra, revela uma invasão da vegetação equatorial na cidade, e demonstra com sua paleta de variação de verdes as cores de mata. Deixando muito claro que existe uma tênue fronteira entre a cidade e a floresta nesta capital amazônica.

A partir da leitura das críticas publicadas na imprensa sobre a exposição de Parreiras em Belém, foi possível observar de forma bastante evidente que as obras sobre os parques de Belém foram aquelas que mais agradaram o público, não apenas pelo contexto regionalista, mas por ter sido possível fazer uma avaliação do artista como pintor de paisagem, e isso o associava também no âmbito internacional que trilhava na trajetória da arte.

Há alguns anos atrás, no período em que Grimm transferiu-se para Niterói, abrindo a Escola de Boa Viagem, Parreiras estava entre seus alunos que o acompanharam, compartilhando com o mestre um importante momento para os jovens paisagistas. Naquele tempo eles se deslocavam com frequência para os mais distantes locais, em busca de ângulos nos quais a natureza lhes aparecesse em maior abundância. Carlo Maciel Levy acredita que essa

atitude marginal, todavia, fazia com que o grupo não desfrutasse da proteção da grande Academia Imperial, acarretando sérios problemas de ordem financeira, pois não eram mais procurados pela corte para executarem trabalhos. Tamanha dificuldade fez com que o grupo não suportasse os custos de manutenção, e o mestre Grimm, economicamente decadente, começasse a dar aulas pelo interior do estado.

Porém, no final do daquele ano de 1884, recebe o professor Grimm e seus alunos grandes homenagens, sendo premiados na exposição que a Academia promoveu. A imprensa manifestou-se com entusiasmo, este foi o verdadeiro marco de enceramento da Escola de Boa Viagem, pois, em seguida, Grimm partiria definitivamente para Teresópolis e depois para o interior de Minas Gerais. Ângelo Agostini reconheceu o valor da pintura dos jovens artistas, atribuído ao ensino preconizado pelo mestre Grimm na academia.

Alguns dias depois, reunia-me aos colegas do meio da serra. Ali morava o caçador Palma, mateiro famoso (...) Foi naquelas florestas silenciosas, quase matas virgens, que recebi as últimas lições de Grimm. De regresso ao Rio, pararam-se os seus discípulos, Nunca mais se enviam reunir¹⁹⁶

Já em 1887 Parreiras começava a buscar recursos para ir para Europa. Submeteu, então, um maravilhoso trabalho chamado *A Tarde* para aquisição pelo Barão de Cotegipe, então presidente do Conselho de Ministros, a fim de arrecadar os recursos e poder ir por sua conta própria. O barão recebeu recomendações para que adquirisse outras obras e, encantado com a pintura de Parreiras, assegura os recursos necessários para que o pintor fizesse a tão desejada viagem. Antes de ir, ainda fez mais uma exposição, considerada excelente pela crítica. Até o exigente Ângelo Agostini, crítico da *Revista Ilustrada* fez um comentário dando-lhe força para que seguisse adiante¹⁹⁷.

Retorna ao Brasil, o pintor desembarcou no Rio de Janeiro em 1890, inscrevendo oito trabalhos na Exposição geral de Belas Artes daquele ano, a primeira organizada na república, na qual obteve a medalha de ouro e aquisição de algumas de suas pinturas. As

¹⁹⁶ Apud LEVY, 1981. p. 27.

¹⁹⁷ “Fui um dia desses ao Grêmio Letras e Arte, desta vez não havia letras; só via arte e está representada por várias paisagens de pequenas dimensões. Olhei com atenção para todas elas e vi que realmente o Parreiras tem progredido bastante, na difícil arte de botar tinta sobre tela. O Jovem artista tem vontade de chegar a ser alguma coisa e, pelo muito que tem feito, não tendo por assim dizer, mestres, é provável que, se o ajudarem, consiga realizar os seus desejos./ Não pretendo fazer críticas desses quadros apontando defeitos aqui e acolá, como fazem alguns, a torto a direito, nem tampouco pô-los nas nuvens como também fazem muitos. Gosto de fazer observações, mas é em particular aos artistas quando me pedem. Se O Pariras não tivesse mérito nem jeito para arte eu dir-lhe-ia francamente: mude de ofício. Mas como vejo que ele poderá vir a ser alguma coisa, então digo-lhe simplesmente: continue a trabalhar e que Deus e o público o ajudem.”. AGOSTINI, Ângelo. *Revista Ilustrada*. Belém, junho de 1887.

relações cromáticas denotavam uma preocupação intensa com os fenômenos naturais, sendo elas próprias elementos de representação dinâmica das formas. Sem dúvida, este momento definia o desligamento de Parreiras da ortodoxia naturalista, influenciado por seu antigo mestre Grimm, há sete anos passados. Foi no retorno ao Brasil, após a estada veneziana, que seus fundamentos, ainda muito próximos das pinturas ao ar livre que fazia ao lado Grimm, ganharam um novo fator, concedendo-lhe muito maior segurança e originalidade. Nota-se, na realidade, o amadurecimento das convicções naturalistas de um pintor que há muito procurava caminhos autênticos e coerentes para representar o seu trabalho.

Chegou da Europa o nosso estimado paisagista Antônio Parreiras... Antônio Parreiras pertence aquele celebre grupo de rapazes ajuizados, que deixaram o ensino oficial de então e se entregaram a sadia direção artística do verdadeiro fundador da escola de paisagem brasileira, o saudoso artista alemão Grimm que deu diversas vezes provas de seu talento nos quadros que pintava. Suas telas eram facilmente vendidas e isso lhe revestia de coragem para novas lutas.

Preferindo a Itália para aperfeiçoar seus estudos Parreiras nos mandou meses depois alguns ensaios artísticos que já se ressentiam de estranha influência, e cujo estilo não deixou de agradar alguns e desagradar a outros (...).

Uma coisa desejamos que o artista fizesse para completar a sua demonstração de progresso que fez : era que aplicasse seus atuais conhecimentos artísticos a interpretação de um trecho da nossa caprichosa e monumental natureza.¹⁹⁸

Em *Caramanchão da Ilha dos Amores* Parreiras imprimiu aquilo que considerava uma das suas maiores características, ser um artista livre para pintar natural, rompendo sistematicamente com os velhos padrões acadêmicos. Imprimiu em seu trabalho o estilo impressionista, principalmente nas escalas cromáticas, sem retirar a temática clássica da representação, demonstrando o que o seu foco e tema estavam em uma dinâmica evolutiva, consciente das técnicas e práticas modernas das artes plásticas. Nesse tipo de pintura, a tela tornou-se um registro da sociedade, refletindo o ambiente mais do que simplesmente retratando-o, configurando a obra de arte como uma criação permanente, onde a mensagem estética contida nela não possui uma significação unívoca. Parreiras mostrou-se um homem sensível e capaz de organizar sua composição, qualificando-se como um artista que tem liberdade de expressão. Esta foi uma das suas primeiras opções, feita nos tempos em que se dedicava a pintura de paisagens ainda na Escola ao Ar livre, implantada por seu velho mestre George Grimm. Um artista inovador, capaz de observar paisagens conhecidas do público e representá-las de forma livre e criativa, transmitindo ainda a emoção que ele sentia diante da natureza¹⁹⁹.

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ CAMPOFIORITO, Quirino. História da Pintura Brasileira no Século XIX. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1938

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tratamos aqui do universo da pintura como fonte iconográfica para história cultural e social da Amazônia no limiar do século XX. Minha trajetória pessoal esteve ligada à leitura de imagens, melhor dizendo, de uma coleção guardada no Museu de Arte de Belém. Esse conjunto de obras de Antonio Parreiras tem uma singular importância para a cidade, tanto como um conjunto interpretativo da memória visual da capital paraense, como por se tratar de uma coleção de paisagens encomendada por aquele que implementou uma série de reformas urbanas à cidade de Belém no período da chamada *Belle Époque* amazônica, o intendente Antônio Lemos.

O pintor, não custa enfatizar, era então renomado paisagista, consagrado por vários críticos da arte brasileira. As telas que pintou sobre Belém são leituras que revelaram comportamentos e um *habitus*, na medida transita no campo das representações das variadas maneiras de ver a cidade. Ao analisar as obras de Parreiras acabei por percorrer também as formas como a cidade de Belém era vista e representada pelos pintores-viajantes e por seus clientes, potencialmente moradores da cidade. A interpretação dessas telas implicou a leitura e força visual da obra de arte como elemento importante na conceituação de uma época e de sua cosmovisão. Foi assim que a natureza brasileira, sua luz e suas cores, ganharam mais do que uma moldura, uma vasta fortuna crítica alicerçada por paraenses do passado.

O culto da paisagem e seus efeitos visuais, a ambição onírica de transitar por jardins e passeios públicos que mimetizassem a estética européia estão por todos os cantos. A simetria urbana em comum acordo com a valorização da natureza domesticada, com exemplares recolhidos da “mata virgem”, revelam a projeção de uma Amazônia que Parreiras soube tão bem esquadrihar. Observando tanto as imagens que já eram ícones da cidade transformada por Lemos e reproduzidas nos álbuns de Belém, como outras imagens que capturou conforme seu olhar viajante, apresentando retratos da cidade, com cores e ângulos bem definidos.

O pintor fluminense utilizou ícones conhecidos da população e os interpretou utilizando a sua experiência de paisagista. Dessa forma, suas obras foram registros documentais do estilo e da época que ele as realizou, o final do século XIX. Através das leituras foi possível conhecer um pouco mais da história social da arte na Amazônia, demonstrando a possibilidade de trabalhar com as representações como fontes de interpretação do mundo capazes de nos fornecer indícios sobre as diferentes maneiras de pensar e agir.

As narrativas visuais que Parreiras revela sobre Belém estão longe de constituírem retratos verdadeiros da realidade amazônica. A história e seus registros são sempre uma escolha,

seleção e olhar, por isso vislumbram produtores e demais agentes que influenciaram essa criação. As Paisagens que Parreiras pintou sobre Belém, são interpretações de um pintor de paisagem que tinha em seu currículo as mais diversas paisagens, tendo chegado a Belém já consagrado pela crítica como um dos melhores pintores brasileiros. Mesmo assim, a cidade pintada pelo artista representava o pensamento de seu tempo sobre a consciência humana da natureza, na medida em que está ali um produto imaginativo e criador, uma contemplação visual de significados e novas imagens.

Ao pintar a capital paraense, Parreiras enquadrando a paisagem cultivada pela população dando-lhe uma dimensão mítica, provocou emoções que evocou sentimentos, valorizando os recantos representados que, segundo afirmavam pessoas da época, só chamavam a atenção dos viajantes. Até mesmo Antonio Lemos chegou a revelar-se incomodado por causa desprezo da população pelos jardins, parques e bosques construídos em sua administração, os quais, mais tarde, tanto agradaram nas telas do pintor fluminense. Como pode ser percebido, o olhar forasteiro reflete a diferença e a confluência de diferentes estímulos, provocando julgamentos capazes de desvelar tipos de simbolismo e pragmatismo não partilhados pelo povo nativo. Trata-se de uma visibilidade do exótico própria do olhar de quem é de fora, estranho ao meio, pessoas que possuem uma vivência ausente da natureza, como é o caso da floresta amazônica.

A relação entre arte e natureza foi sempre, ao longo da história da arte, um estímulo para a criação artística e para a expressão de uma relação idiossincrática dos artistas com o mundo em que vivem. Essa relação será muitas vezes de confronto, outras vezes toma o lugar da representação, do diálogo e da busca de correspondências. A exposição de Parreiras foi das mais visitadas pelos cidadãos de Belém e agradou muito, pois todas as telas foram adquiridas. Isso me fez refletir sobre a relação entre os homens e mulheres que viveram em cidades amazônicas como a capital paraense nos primeiros anos do século XX e a natureza. Diante desse questionamento fui levada a constatar a presença de um número restrito de pinturas, além de algumas fotografias, nas quais a natureza aprecia de forma organizada. Alguns viajantes chegaram a descrever a natureza amazônica, mas não foram além dos relatos e alguns panoramas. Somente décadas mais tarde, principalmente a partir de 1920 e 1940, é que as paisagens da urbe começaram aparecer com maior incidência entre o tema das pinturas. O que nos leva a crer que a pintura de paisagens de Parreiras foi precursora na região.

Nessa perspectiva, apesar das recentes discussões historiográficas sobre a Amazônia apontarem para as transformações sofridas pela cidade, sua urbanização, as modernidades

expostas, os equipamentos importados das várias cidades da Europa como Paris, além de descreverem o comportamento social dos habitantes da urbe, principalmente das classes mais abastadas; a relação entre esses sujeitos e a natureza não foi explorado satisfatoriamente. A recepção positiva das obras de Parreiras em suas exposições em Belém, com destaque àquela das obras encomendadas por Antônio Lemos, foi muito inquietante nesse aspecto, pois colocou em cheque a dicotomia entre a civilização e a floresta, exaustivamente conhecida entre os historiadores das cidades do século XIX.

Estão em jogo aqui um conjunto de impressões: as telas encomendadas com objetivo de representar a capital paraense e sua recepção pelo público e pela crítica de arte; o repertório cognitivo da época envolvido com as noções de civilização e progresso e, além disso, noções que cruzaram o Atlântico, considerando as cores da representação da natureza equatorial. A cidade, reformada para parecer com os grandes centros europeus, repletos de tecnologia e suntuosas construções arquitetônicas, apareceu nas telas de Parreiras como uma extensão da floresta, ou pelo menos atrelada de forma vital à natureza. Ao contrário do que se poderia supor, no entanto, os moradores de Belém, que estiveram na exposição, não demonstraram desconforto em serem representados como parte desse cenário, em certa medida, selvagem e bruto.

Portanto, o contexto de produção da arte em Belém nos primeiros anos do século XX, quando Antônio Parreiras pintou a cidade e os símbolos por ele julgados mais relevantes, trouxe para o debate historiográfico algumas questões até então bem resolvidas. Uma outra relação, que não propriamente o embate, parece ter feito parte da convivência entre os moradores da capital paraense com a floresta amazônica, mesmo num período de grande valorização do progresso técnico e dos ideais de civilização ocidental próprios da modernidade do século XIX. Como se desenvolveu essa relação, e como as imagens sobre a natureza amazônicas produzidas posteriormente se relacionavam com o processo histórico dessa sociedade, são indagações que permanecem, deixando um inquietante caminho a ser trilhado pela historiografia no sentido de desvendar e amadurecer a reflexão acerca do homem amazônico e a floresta ao longo de sua história. Com epílogo, vai meu desejo de ter provocado a necessidade de interpretação da natureza a partir das várias formas de narrativas, demonstrando como as representações que povoam o passado podem ser analisadas a partir de acervos iconográficos. Formulando questões e inquirindo o cotidiano pela arte, revistamos os tempos pretéritos as relações sociais no Brasil e na Amazônia.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes

Documentos Oficiais (Álbuns e Relatórios)

- BELÉM. Intendente Municipal (1898-1911: A. J. Lemos). *Álbum de Belém*. 15 de nov. de 1902. Paris: P. Renouard, 1902.
- CACCAVONI, Arthur. *O Pará Comercial*, 1900.
- LEMOS, Antônio. *O Município de Belém*. Relatório apresentado ao Conselho Municipal. Belém: Tipografia A. Silva, 1900.
- _____. *O Município de Belém*. Relatório apresentado ao Conselho Municipal. Belém: Tipografia A. Silva, 1902.
- _____. *O Município de Belém*. Relatório apresentado ao Conselho Municipal. Belém: Tipografia A. Silva, 1903.
- _____. *O Município de Belém*. Relatório apresentado ao Conselho Municipal. Belém: Tipografia A. Silva, 1904.
- _____. *O Município de Belém*. Relatório apresentado ao Conselho Municipal. Belém: Tipografia A. Silva, 1905.
- _____. *O Município de Belém*. Relatório apresentado ao Conselho Municipal. Belém: Tipografia A. Silva, 1906.
- _____. *O Município de Belém*. Relatório apresentado ao Conselho Municipal. Belém: Tipografia A. Silva, 1907.
- _____. *O Município de Belém*. Relatório apresentado ao Conselho Municipal. Belém: Tipografia A. Silva, 1908.
- PARÁ, Governador (1901-1909: A. Montenegro). *Álbum do Estado do Pará*. Paris: Chaponet, 1908.

Obras Raras

- BRAGA, Theodoro. *A arte no Pará*: 1888-1918.
- _____. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora, 1941.
- _____. *Guia do Estado do Pará*. Belém: Typ. do Instituto Lauro Sodré, 1916.
- _____. *Retórica dos Pintores*. Rio de Janeiro: Typ. d'A Indústria do Livro, 1933.
- BONNEFOUS, Jean de. *En Amazonie*. Paris: Kugelmann, 1898.
- COUDREAU, Henri. "L'Avenir de la capitale du Pará". *Anais da Biblioteca e Arquivo Público do Pará*. v. 8. Belém, 1913.
- CRUZ, Ernesto. *História do Pará*. Belém, Universidade Federal do Pará, 1 Vol. Belém, 1963.
- _____. *As Ruas de Belém*. Belém, Conselho Estadual de Cultura, 1970.
- _____. *História de Belém*. Belém, Universidade Federal do Pará, Belém 1973. II Vol.
- _____. *Monumentos de Belém*, Instituto Histórico e Geográfico do Pará, Vol. I Belém, 1945.
- _____. *As edificações de Belém –1783 –1911* Coleção História do Pará Série Arthur Viana Revista do Conselho Estadual de Cultura. Belém, 1971.
- GODINHO, Victor & LINDENBERG, Adolpho. *Norte do Brasil através do Maranhão, do Para e do Amazonas*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1906.
- MOURA, Ignácio. "A Academia de Belas Artes". In: *A exposição artística industrial do Liceu Benjamin Constant: os expositores em 1895*. Belém: Typ. do Diario Official, 1895, p.103-106.

Periódicos (Revistas e Jornais)

- Agostini, Ângelo. *Revista Ilustrada*. Belém, junho de 1887.
- Alfredo Souza Folha do Norte. “A Exposição de Pintura de Ernest Voelbechr”. 10 de fevereiro de 1908.p.1 c.3-4.
- Jornal Folha do Norte. “Notas artísticas” 11 de Fevereiro de 1908-P1.c.4-5.-Tratava-se das embarcações que vinham da Alemanha para a Amazônia.
- “O Fluminense,” A Conquista do Amazonas 09-11-1907 Biblioteca Museu Parreiras Caixa de Jornais. Niterói Rio de Janeiro
- Jornal O Paiz “A Conquista do Amazonas” 13-11 de 1907.Biblioteca Museu Parreiras Caixa de Jornais. Niterói Rio de Janeiro
- A Província do Pará, “A Grande tela de Parreiras” de 16 de Janeiro de 1908
- JOAFNAS (João Afonso do Nascimento) no Jornal a Folha do Norte de 10 de Dezembro de 1908 p.1 c.1-3; com o Título “Uma exposição Artística” o qual fazia comentários sobre Theodoro Braga.
- A Província do Pará 06 de Junho de 1905, P1 C.5, Parreiras, Museu Antônio Parreiras Caixa de Notícias de Jornal. Niterói. Rio de Janeiro
- Genésdio –(Alfredo Azmor) O Fluminense 11 de setembro de 1885. Museu Antônio Parreiras caixas de Jornais, Niterói, Rio de Janeiro.
- Exposição Parreiras. A Província do Pará, Belém, 07 de junho de 1905. Periódico arquivado no Museu Parreiras, Rio de Janeiro, Caixa de jornais.
- Antônio de Carvalho A Exposição Parreiras A Província do Pará, P(ap),12-06-1905 .Museus Antônio Parreiras Pasta de Jornais.Niterói -Rio de Janeiro
- O Jornal. Um Pintor em Belém 04 de Junho de A Província do Pará. A Exposição Parreiras 19 de Julho de 1905. Museus Antônio Parreiras Pasta de Jornais. Niterói-Rio de Janeiro.
- O Jornal. Um Pintor em Belém, 04 de Junho de A Província do Pará. A Exposição Parreiras 21 de Junho de 1905. Museus Antônio Parreiras Pasta de Jornais. Niterói-Rio de Janeiro.
- A Província do Pará. Antônio Parreiras 19 de Julho de 1905. Museus Antônio Parreiras Pasta de Jornais. Niterói-Rio de Janeiro
- Alfredo Souza. A Província do Pará. O Pintor Parreiras 17 de Julho de 1905. Museus Antônio Parreiras Pasta de Jornais. Niterói-Rio de Janeiro
- Alfredo Souza. A Província do Pará. O Pintor Parreiras 19 de Julho de 1905. Museus Antônio Parreiras Pasta de Jornais. Niterói-Rio de Janeiro.
- A Província do Pará. A Exposição Parreiras 19 de Julho de 1905. Museus Antônio Parreiras Pasta de Jornais. Niterói-Rio de Janeiro.
- A Província do Pará. A Visita de Parreiras. 12 de Agosto de 1905. Museus Antônio Parreiras Pasta de Jornais. Niterói-Rio de Janeiro.
- A Província do Pará. A Exposição Parreiras 19 de Julho de 1905. Museus Antônio Parreiras Pasta de Jornais. Niterói-Rio de Janeiro
- Folha do Norte. Exposição de Pinturas, 11 de Janeiro de 1908 p.1/c.6-7 Biblioteca Pública Arthur Vianna. CENTUR. Belém-Pará
- Folha do Norte. Pró Arte. p.1/c.1-2 Biblioteca Pública Arthur Vianna. CENTUR. Belém-Pará
- Folha do Norte. Exposição de Pinturas de Francisco Estrada. 01 de abril de 1908.p.1/ c.4-5 Biblioteca Pública Arthur Vianna. CENTUR. Belém-Pará.
- Folha do Norte. Quadros de Fernandes Machado 25 de junho de 1908. p.1/ c.4-5 Biblioteca Pública Arthur Vianna. CENTUR. Belém-Pará

- Folha do Norte. Um Pintor de Retratos. 08 de julho de 1908.p.1/ c.1 Biblioteca Pública Arthur Vianna. CENTUR. Belém-Pará.
- Folha do Norte. Uma Exposição Artística (Sobre Theodoro Braga) 17 de dezembro de 1908.p.1/ c.3 Biblioteca Pública Arthur Vianna. CENTUR. Belém-Pará.
- Folha do Norte. Exposição de Servi 10 de Julho de 1909.p.1/ c.3-4 Biblioteca Pública Arthur Vianna. CENTUR. Belém-Pará.
- Folha do Norte. O quadro de Parreiras 19 de Janeiro de 1908, p.1 c.7.
- Folha do Norte. Carta publicada pelo Jornal a Folha do Norte com o título “Impressões de arte” (sobre a exposição de Carlos de Servi) no dia 11 de julho de 1909.
- Jornal “Folha do Norte” julho de 1909p-1c-3
- Joafnas (João Afonso do Nascimento) em artigo na “Folha do Norte” julho de 1908p-1c-3.
- Antônio de Carvalho A Exposição Parreiras A Província do Pará, P(ap),11-06-1905 Museus Antônio Parreiras Pasta de Jornais.

Bibliografia

- ACADEMISMO. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986.
- ARAÚJO, Emanuel (org.) Um Olhar Crítico sobre o acervo do século XIX: reflexões iconográficas – memória. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1994.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como história das cidades*. [trad. Pier Luigi Cabra]. 3ed. –São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ARRAES, Rosa. “Inventário”. In: Fundação Cultural do Município de Belém, *Museu de Arte de Belém: memória & inventário*. Belém: MABE, 1996. BAEZ, Elizabeth Carbone. A Academia e seus modelos. Rio de Janeiro: Gávea, PUC, no1, 1985. p 15-23.
- BARROS, A. P. *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador*. Rio de Janeiro: s.ed., 1956.
- BASSALO, Célia C. *O art nouveau no Pará*. Belém, Grafisa 1984.
- BELÉM da Saudade: A Memória de Belém no início do século em Cartões-Postais, Secult 1996.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo/Salvador: Metalivros/Fundação Emílio Odebrecht, 1994, 3 vols.
- BEZERRA NETO, José Maia & GUZMÁN, Décio Marco Antonio (orgs.). *Terra Matura: historiografia e história social da Amazônia*. Belém: Paka-tatu, 1001.
- BITHENCOURT, Gean Maria. A Missão Artística Francesa de 1816. 2o ed. Petrópolis: Museu de Armas Ferreira Cunha, 1967. (Texto e ilustração).
- BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a História*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- BURKE, Peter. *Uma história Social do Conhecimento: de Gutemberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- CAMPOFIORITO, Quirino. História da Pintura Brasileira no Século XIX. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1938.
- CARRAZZONI, Maria Elisa (org.). Reflexos do Impressionismo no Museu Nacional de Belas Artes 1961.
- CATÁLOGO da exposição: *A Arte brasileira na coleção Fadel: da inquietação do moderno a autonomia da linguagem*. Rio de Janeiro: Andréa Jakobsson Estúdio/Centro Cultural do Banco do Brasil, 2002.
- CATÁLOGO da exposição: *Lebreton*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1960.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. “Entre a alegoria e o deleite visual: as pinturas decorativas de Eliseu Visconti para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro”. In: *Arte & Ensaios*. Rio de

- Janeiro: Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 2002, nº 10, pp. 46-57.
- CHIARELLI, Tadeu. (org.). *A arte brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: H. P. Lombaerts & Co., 1988.
- _____. “A Escola Nacional de Belas Artes de São Paulo: instrumentalizando a instituição a partir de um nacionalismo de viés paulista”. In: Anais do Seminário EBA180 (180 anos da Escola de Belas Artes). Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997. p. 311-333.
- COELHO, Geraldo Mártires. *No coração do povo: o monumento à República em Belém (1891-1897)*. Belém: Paka-Tatu, 2002.
- COLI, Jorge. *Vitor Meirelles e a pintura internacional*. Campinas: Unicamp, 1997. (Tese de livre docência).
- _____. “Como estudar a arte brasileira no século XIX?”. In: Catálogo Paço Imperial: O Brasil Redescoberto. Rio de Janeiro: Minc/IPHAN, 1999.
- _____. “Depois do Império: as artes na primeira década da república brasileira”. *ArtCultura: Uberlândia*, v.5, n.3, p.7. 7-17, 2003.
- CONDURU, Roberto. Araras gregas. A questão do neoclassicismo à Missão Artística Francesa na história da arquitetura no Brasil. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v. 30, p.147-157, 1998.
- COSTA, Lygia Martins. “Panorama de um século de pintura brasileira (1850-1950)”. In: Um século de pintura brasileira. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1950.
- COUTINHO, Wilson. “O Brasil visto por Debret”. In: *Arte Hoje*. Rio de Janeiro: n. 6, 1977.
- CUNHA, Euclides da. *Um paraíso perdido (ensaios, estudos e pronunciamentos sobre a Amazônia)*. Organizado por Leandro Tocantins. Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.
- _____. “Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura”. In: 185 Anos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 2001/2002. p. 69-92.
- DAMASCENO, Abetos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900): Contribuição para o estudo do processo das culturas sul rio-grandense*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- DENIS, Rafael Cardoso. “A Academia Imperial de Belas Artes e o ensino técnico”. In: Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes). Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997. p. 181-196.
- DIAS, Elaine Cristina. *Debret: A pintura de história e as ilustrações de corte da “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”*. Campinas: Programa de pós-graduação em História, UNICAMP, 2001. (Dissertação de mestrado).
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- EULÁLIO, Alexandre. “O século XIX”. In: Catálogo da exposição Tradição e Ruptura. São Paulo: 1984.
- FERREZ, Gilberto. *Os irmãos Ferrez da Missão Artística Francesa*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1968.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. “A Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará: de Theodoro Braga”. *Nossa História*, Rio de Janeiro, v. 1, n.12, p22-26, 2004.
- _____. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. (Tese de Doutorado), São Paulo: Unicamp, 2001.
- _____. “Theodoro Braga e a História da Arte na Amazônia”. In: Catálogo da Exposição Fundação da Cidade de Belém. Belém: Museu de Arte de Belém, 2004.
- FRANCINA, Francis... [et alii] [Modernit- and Modernism-French Painting in the Nineteenth Century.Português]. *Modernidade e Modernismo - Pintura Francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916*. Rio de Janeiro: Fontana, 1983.
- GALASSI, Peter. *Before Photography: Picturing and the Invention*. New York: The Museum of Modern Art, 1981.
- GALVÃO, Alfredo. “Alunos matriculados na Academia”. In: Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: s.n.v. (VIII), 1962. p. 111-120.
- _____. “Manuel de Araújo Porto Alegre: sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro”. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, s.n.v. (14), 1959. p. 106.
- _____. João Zeferino da Costa. Rio de Janeiro: Departamento gráfico do Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1973.
- GINSBURG, Carlo. *Relação de Força: História, retórica, prova*; Tradução Jônatas Batista Neto – São Paulo
- GOMBRICH, Ernst Hans, *Meditações sobre um Cavalinho de Pau e outros ensaios sobre teoria da arte*, [trad. Geraldo Gerson de Souza], São Paulo – EDUSP, 1999.
- HAAR, M. *A Obra de Arte. Ensaio sobre a ontologia das obras*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1000.
- KNAUSS, Paulo. *Imagem do espaço, imagem da História: a representação espacial da cidade do Rio de Janeiro*. Tempo, Rio de Janeiro, v. 2, n 3, pp. 135-148, 1997.
- _____. “O cavalete e a paleta: arte e prática de colecionar no Brasil”. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro v.33, p.23-44, 2001.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Iconografia e Paisagem: Coleção Cultura Inglesa*, Edições Pinakothek, Rio de Janeiro, 1994.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. Antônio Parreiras (1860-1937): pintor de paisagem, gênero e história. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981.
- _____. O grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980.
- LOBO, A. A. de Souza. *Bellas-Artes. Considerações sobre a reforma da Academia*. Rio de Janeiro: Typographia Americana, 1874.
- LUCI-SMITH, Edward. *Dicionário de termos de arte*. Trad. Ana C. Mântua, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990. p.156 e p187.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio* [Trad. Rubens Figueiredo Rosaura Einchemberg, Claudia Strauch] – São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- MARANHÃO, Haroldo. *Pará, Capital: Belém, Memórias & Pessoas & Coisas da Cidade*. Belém: Prefeitura Municipal de Belém - Super Cores, 2000.
- MAUAD, Ana M. *Entre Retratos e Paisagens, as imagens do Brasil Oitocentista*. In: Neide Marcondes; Manoel Belloto(org) *Turbulência Cultural em Cenários de Transição: o século XIX ibero- americano*. São Paulo. Edusp, 2005.
- MELLO JR., Donato. “As Exposições Gerais na Academia Imperial de Belas Artes no Segundo Reinado”. In: Anais do Congresso de História do Segundo Reinado. I (s.n.f.), 1984. p. 203-352.
- _____. Pedro Américo de Figueiredo e Melo, 1843 - 1905. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.
- MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. *A Trama das Imagens: Manifestos e Pinturas no começo do séc. XX*. EDUSP, São Paulo, 1997.
- MERLEAU- PONTY, Maurice, 1908-1961. *O Olho e o Espírito: Seguido de A linguagem indireta e as Vozes do Silêncio e A dúvida de Cézanne/ Maurice Merlau-Ponty*; (trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira.), São Paulo : Cosac & Naify, 1004.
- _____. *A Prosa do Mundo* (trad. Paulo Neves). São Paulo: Cosac & Naify, 1001.
- MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro: História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1003
- NAXARA, Marcia Regina Capelari. *Cientificismo e Sensibilidade Romântica*. Brasília: UNB, 2004.

- PAIVA, Eduardo França. *História & imagens/* Eduardo França Paiva – 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 1004. 110.(Coleção História &... Reflexões, 1)
- PARREIRAS, Antônio. História de um pintor (contada por ele mesmo). Niterói: Diário Oficial, 1943.
- PEIXOTO, Maria Elizabete Santos. *Pintores Alemães no Brasil durante o Século XIX*, Edições Pinakothek, Rio de Janeiro, 1989
- PEIXOTO, Elza Ramos (org). Vitor Meirelles no Museu Nacional de Belas Artes. 2. ed. Rio de Janeiro: MNBA, 1970.
- PINAKOTHEKE. João Batista da Costa (1865-1926). Rio de Janeiro, 1984. Pinakothek, 1984.
- _____. “O Pompierismo francês e suas relações com a pintura acadêmica brasileira no século XIX”. In: Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes). Rio de Janeiro: Programa de História da Arte
- RIBON, Michel, *A Arte da Natureza*; Trad. Tânia Pellegrini –Campinas ,SP: Papyrus, 1991.
- SALGUEIRO, Valéria. *Antônio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos*: Coletânea de textos de um pintor paisagista. Niterói RJ: EDUFF, 2000.
- _____. “Da forma para o significado: cultura e imaginação nas paisagens panorâmicas da cidade do Rio de Janeiro pelo artista viajante Johan Moritz Rugendas”. In: Denise Pinheiro Machado; Eduardo Vasconcellos (org) Cidade e Imaginação. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU/PROURB, 1996. p.241-245.
- SALLES, Vicente. *Memorial da Cabanagem*. Belém: Edições CEJUP, 1992.
- _____. *Música e músicos do Pará*. Belém: CEC, 1970; *A música e o tempo no Grão-Pará*. Belém: CEC, 1980; e *Sociedades de enterpe: as bandas de música no Grão-Pará*. Brasília: Edição do autor, 1985.
- SANTAELLA, Lúcia e Winfried Nöth. *Imagem: Cognição, semiótica, mídia* 3ª ed. Editora Iluminuras. São Paulo, 1001.
- SARGES, Maria de Nazaré. *Memórias do velho intendente*. Belém: Paka-Tatu, 2002.
- _____. *Belém: riquezas produzindo a belle-époque, 1870-1911*. Belém: Paka-Tatu, 1000.
- SEGAWA Hugo, *Ao Amor do Público: Jardins no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP, 1996
- SMITH, Robert. *Arquitetura Jesuítica no Brasil*. São Paulo, São Paulo, FAU/USP, 1962.
- SPIX, Johann Baptiste von e MARTIUS Carl Friedrich von, *Viagem pelo Brasil (1817-1820)* Volume III, Trad. Lúcia Furquim Lahmeyer 1ª Edição editora Malhoramentos. São Paulo, 1938.
- TOCANTINS Leandro. *Santa Maria de Belém do Grão Pará*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- VERÍSSIMO, José. *Estudos Amazônicos*. Belém, Universidade Federal do Pará, 1970.
- WEINSTEIN, Bárbara. *A borracha na Amazônia: expansão e decadência (1850-1910)*. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1993.
- WÖLFFIN, Henrich, *Conceitos Fundamentais da História da Arte*-[trad.João Azenha]- 4a ed.- São Paulo: Martins Fontes, 1000.

Dicionários e obras de referência

- AYALA, Walmir; CAVALCANTI, Carlos (org). Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos. Brasília: MEC/INL, 1973-1980. (Dicionários especializados, 5).
- BÉNÉZIT, Emmanuel. Dictionaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs. Paris: Librairie Gründ, 1976, 10 v.
- LEITE, José Roberto Teixeira. Dicionário Crítico da Pintura no Brasil. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- MEDEIROS, João. Dicionário de Pintores do Brasil. Rio de Janeiro: Editora Irradiação do Brasil, 1988.

PEREIRA, Sônia Gomes; DAZZI, Camila (org.). Catálogo de Dissertações e Teses da Pós-Graduação Brasileira relacionadas com a História da Arte 1996-2002. Rio de Janeiro:CBHA, 2003.

PONTUAL, Roberto. Dicionário das artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.