

O vernissage da história: Antônio Parreiras, Benedito Calixto e Theodoro Braga em Belém do Pará, 1903-1908*

Aldrin Moura de Figueiredo**

Entre 1903 e 1908, a capital do estado do Pará viveu um período de enormes transformações em sua vida cultural e política com a emergência de grupos intelectuais, que divulgavam uma nova interpretação da realidade brasileira, vista agora sob o ângulo amazônico. Da pintura à escrita da história da pátria, passando pela construção das efemérides nacionais relidas sob um prisma moderno, até a elaboração de uma história do tempo presente, os pintores paraenses e brasileiros procuram definir uma outra visão da chamada identidade nacional, na qual a Amazônia passava necessariamente a ser uma espécie de epicentro intelectual do país.

Belém do Pará, pintura brasileira, modernidade

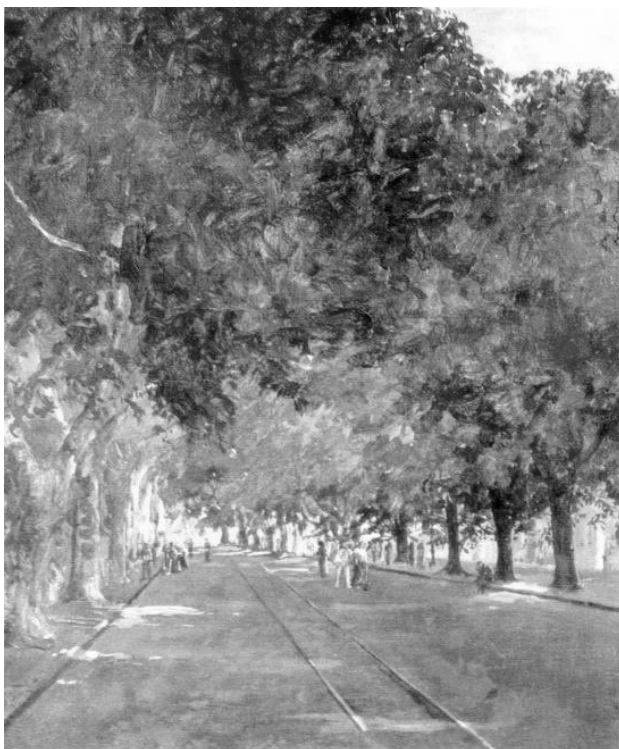
Na primeira década do século XX, sob a intendência de Antônio Lemos e do governo de Augusto Montenegro, Belém vivia o auge de sua belle-époque equatorial, recebendo anualmente os mais importantes artistas brasileiros de então. Financiados pela elite local e pelo poder público, esses pintores retrataram a história, cenas e cenários da cidade, no intuito de conferir à capital do Pará uma espécie de identidade visual, marcada pelo traço da pintura acadêmica. Porém, a simples referência ao cânone abraçado por esses pintores à guisa de uma espécie de tirania classificatória, imposta pela crítica e pelos historiadores das artes, está longe de revelar o amplo debate em torno das artes plásticas e seus entrecruzamentos com os projetos políticos das elites intelectuais locais, que ambicionaram inserir a Amazônia no epicentro interpretativo da história nacional.

Nos primeiros anos do noventa, em meio a uma turbulenta transformação urbanística, a fama de Belém como uma nova vitrine para os artistas nacionais corria pelo país afora. Foi então que muitos pintores brasileiros, alguns já consagrados, passaram a incluir a cidade no roteiro de suas viagens. Em 1905, foi a vez do fluminense Antônio Parreiras (1860-1937), trazendo para Belém 41 telas a óleo. Considerado um evento de relevo, o vernissage acabou sendo organizado no foyer do Teatro da Paz, permanecendo a exposição aberta entre 10 e 30 de junho¹. Ao todo, 27 obras foram vendidas e a imagem dos trabalhos no salão virou cartão-postal, editado

* Este artigo é parte de uma pesquisa mais ampla sobre o mercado de arte em Belém do Pará e o modernismo na Amazônia nas primeiras décadas do século XX, desenvolvida na UFPA com o auxílio do CNPq. Foi apresentado originalmente no I Fórum de Arte do Pará, no Núcleo de Arte da UFPA, em novembro de 2002.

** Doutor em História. Professor do Departamento de História da Universidade Federal do Pará.

¹ Theodoro Braga, "A arte no Pará, 1888-1918: retrospecto histórico dos últimos trinta anos". Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará. v.7. Belém, 1934, p.153.



Estrada de São Jerônimo, óleo de Antonio Parreiras, 1905.

2 Todo esse acervo, oriundo da antiga Intendência Municipal, pertence hoje ao Museu de Arte de Belém (MABE).

3 Antônio Parreiras, "Viagem ao Norte". In: História de um pintor contada por ele mesmo: Brasil – França, 1881-1936. 3ª ed. Niterói: Niterói Livros, 1999, p. 123.

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

5 Henri Coudreau, "L'Avenir de la capitale du Pará". Anais da Biblioteca e Arquivo Público do Pará. v.8. Belém, 1913, pp.221-245.

na tipografia de E. F. Oliveira Júnior. O êxito de Parreiras não viera do nada. Recepcionado por Theodoro Braga, que já o conhecia do Rio de Janeiro, o pintor acabou conseguindo um trânsito invejável entre alguns letrados da elite local. O intendente Antônio Lemos, a principal liderança política de então no Pará e ao mesmo tempo o grande mecenas da terra, como era de se esperar, adquiriu três telas preparadas especialmente para a exposição de Belém, além de encomendar ao pintor nada menos do que um conjunto de oito trabalhos reproduzindo os principais logradouros e monumentos da capital paraense. Ainda em 1905, foram retratados o Bosque Municipal, em dois estudos; a velha Catedral da Sé; a Praça da República; a Calçada do Largo da Pólvora; a Praça Batista Campos, por dois ângulos distintos; e, por fim, a Avenida São Jerônimo, uma das mais elegantes da cidade². Pode-se afirmar, desse modo, que Antônio 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. Em apenas dez dias, Parreiras vendeu todos os seus quadros, guardando em memória biográfica o feito entre os paraenses³.

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-postal. Entre as 60 telas expostas, abundavam as paisagens locais, eventos históricos, cenas cotidianas e retratos de homens ilustres da terra — tudo muito ao gosto dos freqüentadores mais habituais. Além dos compradores da elite paraense, o costume da aquisição de peças pelos governantes, para ornamento das repartições públicas, tornou-se regra. Nessa exposição, 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 Belém⁴. Ao mesmo tempo em que, segundo o juízo de um viajante estrangeiro, a capital do Estado firmava-se como um dos principais centros culturais do país⁵, alguns ilustres visitantes nacionais se queixavam, nesse mesmo ano de 1906, de ter passado por Belém sem conhecer o Senador Lemos, o que era "como ir a Roma e não ver o Papa", tal a mitificação e o fetiche



construídos em torno desse líder político⁶. Nessa aura de corte, os pintores nacionais tinham a possibilidade de organizar várias mostras e, enfim, alcançar o objetivo de viver da arte. A construção da imagem moderna da cidade fremente, ao modo das européias, muito endossada durante a virada do século XIX e as primeiras décadas do XX, especialmente por ilustres forasteiros que chegavam da França⁷, serviria ainda mais para solidificar o papel do mecenato na postura e atuação das principais lideranças políticas locais. Assim como Carlos de Azevedo, também Theodoro Braga foi um protegido do intendente Antônio Lemos. Em 13 de maio de 1906, esse pintor inaugurava a sua primeira aparição, também no Teatro da Paz, com 45 trabalhos de desenho, pintura e arte aplicada. A cada evento, maior era a repercussão junto ao público, com reiterados anúncios e comentários nos jornais diários que circulavam na cidade.

A obra de Theodoro Braga estava sendo muito aguardada pelos aficionados da pintura, mais até que os trabalhos de Carlos de Azevedo. A razão disto residia no fato de o pintor ter conseguido em pouco tempo um lugar de destaque entre os novos talentos brasileiros. Sua formação artística havia iniciado no Recife, pela mão do paisagista Telles Júnior, por volta de 1892, quando, aos 20 anos, cursava o penúltimo período da Faculdade de Direito daquela capital. Isso foi apenas o começo de uma longa carreira. Em 1894, depois de se formar, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde, na Escola Nacional de Belas Artes⁸, foi orientado por três nomes há muito reconhecidos: Belmiro Almeida, Daniel Bérard e pelo célebre Zeferino da Costa. Aprovado com “distinção”, em 1899, recebeu, o prêmio de viagem à Europa por cinco anos. Seguindo para a França, fixou-se em Paris por dois anos onde recebeu aulas de Jean-Paul Laurens (1838-1921)⁹, havido como um dos mais importantes mestres da pintura histórica francesa, durante a terceira República¹⁰. Sob a orientação de Laurens, visitou vários centros artísticos europeus a fim de se aprimorar no estudo das dimensões na descrição de temas históricos. Esse período se transformou numa fase decisiva na obra futura do pintor, na constituição de um estilo próprio e de um projeto de obra, qual seja o de elaborar uma versão pictórica da história da Amazônia. Essa perspectiva ficará mais clara e evidente depois de 1903, quando do seu retorno a Belém.

Theodoro Braga, a partir de então, firmou-se como o nome mais influente da pintura paraense, nas duas primeiras décadas do século XX. Apadrinhado pelo intendente municipal Antônio Lemos, o artista transformou a pintura em assunto de governo e o tema da história pátria em matéria de interesse popular. Entre 1903 e 1905, Theodoro Braga se dedicou a costurar um novo momento nas artes plásticas do Pará, com iniciativas de aproximação entre artistas, literatos e autoridades do go-

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

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

8 Nos últimos meses na Escola de Belas Artes, também atuou como ilustrador da revista carioca Vera Cruz, fundada em 1898, órgão literário que reunia muitos autores ligados ao movimento simbolista. Cf. Roberto Pontual, Dicionário das artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p.85.

9 Clóvis de Moraes Rêgo, Theodoro Braga: historiador e artista. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1974, p.28.

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



verno local em torno do debate do nacionalismo, da identidade regional e da história pátria. Sua atividade como pintor se enredou cada vez mais nos estudos genéricos, sem uma linha temática definida, para o universo urbano de Belém. Da composição de uma tela como *A aparição de São Lucas*, de 1903, com uma evidente motivação pessoal, o artista passou a se dedicar cada vez mais aos motivos e paisagens locais ou ainda temas da história da Amazônia e do Brasil. Numa singela representação do antigo serviço de *Captação d'água*, em tela datada de 1905, Theodoro articulava vários elementos descritivos – tanto a referência a imagem pitoresca da cidade, quanto ao subentendido progresso pelo qual a vida urbana estava



Captação de Água, óleo de Theodoro Braga, 1905.

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

Nesse período, e a partir daí, a ênfase na história tomou conta da obra de Theodoro Braga. O motivo desta escolha não se devia unicamente ao

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

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

fato de a pintura histórica ainda ser considerada como a mais alta categoria acadêmica e nem de ter sido a principal influência de seu mestre francês Jean-Paul Laurens. Neste ponto, cabe ao historiador uma escolha. Ao invés de tentar buscar as aproximações estéticas entre a obra do discípulo paraense e o traço do professor, como fundamento máximo da trajetória de Theodoro Braga, talvez seja mais produtivo optar por entender essas escolhas num campo mais amplo que ligava seu passado na França, sua experiência nativa e sua vasta rede de interlocutores pelo país afora. Acho mesmo que, mais significativo do que tentar buscar as origens dessa linhagem de pintores e seus projetos, em viagens imprecisas pelo passado, determinando as prováveis genealogias clássicas da pintura brasileira, como fizeram muitos autores, me pareceu mais útil entender essas escolhas no momento em que foram gestadas, carregadas de ambigüidades e incertezas. Essa crítica, no meu entender, constitui ainda um ponto fulcral para quem se interessa por uma história social da arte. Da leitura clássica de Argeu Guimarães, passando pela bem pontuada incursão de Pietro Maria Bardi, à amplitude das conclusões de Jeffrey Needell, o mito fundacional da Missão Artística Francesa de 1816 sobre a futura arte nacional ainda subsiste intocado na constituição de um academicismo importado¹³. Theodoro Braga, formado na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, principal reduto dessa tradição, seria, assim, um legítimo representante dessa linhagem que já nascia sob um cânone hegemonicamente demarcado.

Neste ponto, vale retomar a observação de Erwin Panofsky (1892-1968), para quem a história da arte seria sempre a história da significação da arte, afastando-se de qualquer conteúdo psicologizante. Tomando emprestado suas críticas ao estruturalismo alemão de Wilhelm Worringer (1881-1965), tendo a acreditar na validade desses insights para uma história social da arte, na qual tende a ser de menos importância a noção de “vontade individual” do artista e, tampouco, a idéia de psicologia de uma época, como vontade coletiva, consciente ou inconsciente¹⁴. Esta leitura é mais interessante ainda porque Worringer publicara, ainda em 1907, o seu livro mais conhecido – *Abstraktion und Einfühlung* (Abstração e empatia)¹⁵, contemporaneamente a todo esse debate entre os letrados e pintores brasileiros. Se teor um tanto quanto metafísico, seus escritos encorajaram imediatamente uma atitude mais receptiva em relação aos estilos não realistas e à “distorção” do expressionismo na produção artística, algo que então foi lido como o viés psíquico de interpretação da arte alemã. Embora o artista tenha seus próprios conceitos estéticos, estes não podem ser entendidos senão em diálogo com os sujeitos históricos envolvidos nessa seara das artes. Se a lógica dos significados pode ser a garantia de uma boa janela de leitura do passado, os cuidados na apreensão dos prin-

13 Ver Argeu Guimarães, “História das artes plásticas no Brasil”. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Tomo especial. Vol. 9. Rio de Janeiro, 1930, pp.26-497; Pietro M. Bardi, História da arte brasileira. São Paulo: Melhoramentos, 1975, p.172 e J. Needell, A belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.210-211. Sobre esse prelúdio de da missão francesa, ver Afonso de Escragnolle Taunay, A Missão Artística de 1816. Brasília: Ed. da UnB, 1983, e sobre essa genealogia do academicismo nacional, ver Yolanda Lhuller dos Santos, “A pintura histórica no academicismo”. In: O índio na pintura brasileira do século XIX: um estudo etno-sociológico. Tese de Livre-docência em sociologia da arte. São Paulo: ECA-USP, 1977, pp.132-137.

14 Erwin Panofsky, Significado nas artes visuais. 3a ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. Uma análise pontual desta questão, em torno dos conceitos de Panofsky, está em Henri Zener, “A arte”. In: Jacques Le Goff & Pierre Nora, História: novas abordagens Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, pp.144-159.

15 Cf. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*; em *Beitrag zur Stilpsychologie*. München: R. Piper, 1908. Vale a pena consultar a série de conferências apresentadas em novembro de 1999 e posteriormente publicadas em Hannes Böhringer & Beate Söntgen (orgs), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*. München: Wilhelm Fink, 2002.



cípios, valores e códigos que aproximam os participantes desses grupos de intelectuais e artistas, devem ser redobrados. Raymond Williams, em suas investidas sobre alguns ajuntamentos de letrados na Inglaterra nas primeiras décadas do século XX, teve a sagacidade de duvidar e ir além da autodefinição de seus membros. Mais do que a simples convergência de amizade, esses grupos entrecruzavam amplas relações sociais e culturais. Em outras palavras, Williams sugere, a partir do caso do Bloomsbury Group, que, além dos códigos internos pelos quais os membros do grupo se viam e queriam ser vistos, existiam outros valores em cena, especialmente de classe, que eram partilhados, defendidos e reproduzidos nas ações de sociabilidade dessa “fração” da alta burguesia inglesa¹⁶.

Do ponto de vista analítico, esse diálogo que procurei estimular entre algumas leituras de Panofsky, a respeito do significado da obra de arte em seu tempo, com os recados de Raymond Williams sobre as relações concretas entre letrados e artistas, serve aqui para afastar qualquer presunção em tentar incorporar as idéias abstratas, que certamente existiram, produzidas na lavra desses personagens¹⁷. Com efeito, quero crer que essas assertivas são úteis na compreensão das atitudes dos intelectuais paraenses envolvidos no campo das artes plásticas do limiar do século XX. O gosto pela história, de que se falava anteriormente, não saiu do nada – e pudemos demonstrar isto. Aqui está a fresta da significação da produção da arte, com seus processos técnicos, estilos e conflitos com a realidade. Na trajetória da pintura de Theodoro Braga, o momento em que esses paradigmas eclodiram, com plena visualidade, não é difícil de ser percebido. De fato, ainda na temporada de 1906, uma das mais prolíficas do artista, apareceu aquela que seria a sua definitiva inclinação para os temas da história pátria. Entre agosto e outubro seguem duas exposições, ambas dedicadas inteiramente aos “assuntos locais”, com tomadas e motivos escolhidos nos “cantos pitorescos e antigos da cidade de Belém”¹⁸. Esses eventos foram como que preparatórios para solidificar o traço do pintor, a recepção do público, e os laivos da crítica com o acontecimento de 1908, planejado que estava desde essa época.

Aqui, neste ponto, a análise de Raymond Williams, citada há pouco, caiu como uma luva, à cata de um bom diálogo. Apesar de escrever num jornal de oposição ao governo de Antônio Lemos, o crítico Alfredo Sousa, por seu turno, que também era amigo de Theodoro Braga, foi quem melhor propagandeou a mais recente linha temática do artista. O mais interessante é que isto não era nenhuma novidade ou causa de estranheza entre os leitores da gazeta oposicionista. Na verdade, desde maio anterior, quando da primeira exposição, o crítico vinha anunciando a versatilidade do pintor entre o desenho, o óleo e a arte aplicada como um sólido preparo

16 Bloomsbury Group foi como ficou conhecido um grupo de artistas e intelectuais de grande influência, que gravitava em torno dos escritores Virginia Woolf e Lytton Strachey, cujos trabalhos causaram tanta sensação quanto os triângulos amorosos e as relações bissexuais dos membros. Além de obras literárias e críticas, a turma produziu vasta obra pictórica, principalmente pela mão de Vanessa Bell (irmã de Woolf), Roger Fry e Duncan Grant. Cf. também Raymond Williams, “The Bloomsbury fraction”. In: *Problems in materialism and culture*. London: Verso, 1982, p.165.

17 Para uma discussão dessa questão no campo da história da arte, vide Erwin Panofsky, *L'oeuvre d'art et ses significations: essais sur les arts visuels*. Paris: Gallimard, 1955; *Essais d'íconologie: themes humanistes dans l'art de la renaissance*. Paris: Gallimard, 1967; *Idea: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1994; *Perspectiva com forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1985; *Significado nas artes visuais*. 3a ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. Para uma leitura mais acurada de Panofsky como obra fundante na moderna história da arte, ver Michael Ann Holly, *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

18 Theodoro Braga, “A arte no Pará, 1888-

técnico capaz de por em prática suas ambições diante da arte nacional¹⁹. Em vista disso, o momento agora era o de reiterar e ampliar seus elogios. Sem o menor constrangimento, Alfredo Sousa definiu seu amigo como “o mais completo pintor nacional” que até então “o Pará tinha admirado dentro de seus muros”. Para demarcar seu brado, pôs-se a analisar duas das telas apresentadas, comentando a “radiante luminosidade” das paisagens nativas pintadas a óleo – com destaque para Um cacury e O Paracuary, cenas ribeirinhas típicas do vale amazônico, onde emergiam tonalidades únicas, expressivas de uma cor local²⁰.

Mas não foram somente as telas a causarem impacto entre os frequentadores das mostras de 1906. Ainda na exposição de agosto, um aspecto muito comentado foi o das inovações de montagem e instalação. Como a instalação foi realizada em sua residência, os quadros foram colocados no próprio ateliê do artista e na escola de desenho que funcionava na sala ao lado, com livre acesso a todos os visitantes. O impacto foi imediato. É evidente que a ousadia do pintor em mostrar sua obra entre os instrumentos de trabalho, estava avalizada pelo estágio ainda recente que havia feito entre os parisienses. Por isso mesmo, observar as aquarelas com representações das pequenas cidades da Ilha do Marajó²¹, encimadas em cavaletes, circundadas por tintas, pincéis e paletas, significava, antes de tudo, o convívio com a excêntrica atualidade havida como importada da Europa. O sucesso foi repetido em outubro. Se o ar pitoresco das paragens marajoaras do estuário amazônico havia conquistado os espectadores da outra vez, o que dizer se o tema escolhido fosse os costumes, as festas e os lugares mais prosaicos da própria capital do Estado. Além de agradarem a Alfredo Sousa e aos visitantes, as aquarelas foram muito elogiadas por Antônio Lemos, principal incentivador do artista. O encerramento em 3 de novembro teve ares de festa: era a véspera de seu embarque para Lisboa, onde iria investigar a história da fundação de Belém, para a execução da grande tela encomendada pelo prefeito²². Clóvis de Moraes Rêgo, biógrafo do pintor, afirma que a idéia da composição dessa cena já existia há quase uma década²³. Esse projeto teria ficado mais explícito em 1899, quando o painel Últimos dias de Carlos Gomes, de Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi, teve a sua apoteótica instalação no prédio da Intendência, na sala do antigo Conselho Municipal. Em seu relatório daquele ano ao legislativo, Lemos já anunciava seu intuito de “dotar o edifício do governo municipal com outro [quadro] não menos importante, rememorativo da fundação desta cidade”²⁴. No entanto, até 1904, Lemos afirmava não ter podido “ainda incumbir artista idôneo” para a obra, mas continuava angariando “esclarecimentos históricos relativos ao fato”²⁵. Em 1906, com o sucesso das exposições de Theodoro Braga, o

19 Alfredo Sousa, “Exposição de pintura”. Folha do Norte. Belém, 15 de maio de 1906, p.1.

20 Alfredo Sousa, “Impressões de arte”. Folha do Norte. Belém, 17 de agosto de 1906, p.1

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

22 Alfredo Sousa, “Impressões de arte: Theodoro Braga, aquarelista”. Folha do Norte. Belém, 01/11/1906, p.1.

23 Clóvis Moraes Rêgo, Theodoro Braga: historiador e artista. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1974, p.18.

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



projeto tomou corpo. O artista viajou para Portugal à cata dos documentos sobre a conquista da Amazônia, porventura guardados nos arquivos da antiga Corte do Império Ultramarino. A ida do artista não representou, no entanto, qualquer esmorecimento nas temporadas de vernissages em Belém, afinal, como já pude enfatizar aqui, esse circuito das artes plásticas foi duramente construído ao longo de pelo menos vinte anos, com a chegada dos mestres estrangeiros.

Se há duas décadas, a vinda dos europeus era quase a única opção para a ansiosa intelectualidade local, nos primeiros anos do novo século a situação mudara muito de figura. Em apenas 15 dias da partida de Theodoro Braga para Portugal, o pintor francês Joseph Casse, contratado para fazer a nova decoração no antigo Palácio dos Governadores, fez uma exposição de 25 telas no salão nobre do Teatro da Paz. O resultado da mostra fez com que o artista fosse convidado a fazer outras obras de semelhante cacife em outros prédios de Belém, como na Capela do Instituto Gentil Bittencourt, importante centro do ensino republicano local, à época sob a tutela do governo estadual. Mas, nesse período, não houve nos jornais de Belém grandes comentários à temporada artística da pintura e dos lançamentos de livros, pois o meio letrado ainda estava chocado com o falecimento de Domingos Olympio (1850-1906), no Rio de Janeiro, em 6 de outubro passado. A maioria dos mais velhos havia convivido com o escritor cearense, autor de *Luzia Homem*, que residiu no Pará, por mais de uma década, entre 1878 e 1890, militando nas redações dos principais jornais locais, ao lado de José Veríssimo (1857-1916), seu grande amigo²⁶. Escritores, artistas, políticos e comerciantes mobilizaram-se, junto à comunidade cearense radicada em Belém, para auxiliar os filhos do escritor, imersos em dificuldades financeiras²⁷. O fato ganhou os jornais por um bom tempo, deixando para o ano seguinte o retorno às exposições, quando houve temporada apenas com pintores nacionais.

Logo em março, chegou Francisco Aurélio de Figueiredo Melo (1854-1916), irmão de Pedro Américo (1843-1905), para uma mostra de 66 telas no Teatro da Paz. No dia 17 daquele mês, recebeu “os amigos e jornalistas” em vernissage. A surpresa foi grande, pois o artista paraibano resolveu fazer uma retrospectiva de sua carreira, mostrando as duas fases distintas de sua produção artística. Theodoro Braga, que já o conhecia de outros tempos, comentou, a partir do que ouviu de informantes que estiveram presentes na mostra, sobre as “suas duas características maneiras de pintar”, as quais, inclusive, estavam devidamente expressas “pelos nomes que ele tomara na sua laboriosa vida de artista”. Os quadros mais antigos, que traziam a assinatura de Aurelio de Figueiredo, lembravam, como assinalou o próprio Theodoro Braga, a escola francesa do último quartel do século XIX, da qual

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

26 “Domingos Olympio”. Folha do Norte. Belém, 19 de novembro de 1906, p.1.

27 “Dr. Domingos Olympio”. Folha do Norte. Belém, 24 de novembro de 1906, p.1, com a lista das quantias doadas em Belém.



também Theodoro havia sido discípulo; a segunda parte da coleção trazia a grafia de Francisco Aurelio, onde o autor aproximava-se “dos nossos impressionistas, afastando assim por completo, de sua primeira maneira, da qual nenhum detalhe é lembrado”. O fato clamava pela opinião de Theodoro Braga que, sem hesitar, afirmou sua preferência por aquela “primeira feição” que, entre outras virtudes, o fazia “pensar também nas másculas figuras do seu inesquecível irmão”²⁸, amplamente reconhecido pela preocupação com a figura humana, muito mais do que com a paisagem em



Recanto de Jardim, óleo de Benedito Calixto, 1906.

si, havida como característica de seu contemporâneo Victor Meireles (1832-1903)²⁹. Mais uma vez, como já era de se esperar, Antônio Lemos estava por perto, financiando a próxima investida de Aurélio de Figueiredo, em sua versão de primeira hora. Resultado: em apenas quatro meses, o pintor reaparecia com uma nova safra, agora no Salão da Biblioteca e Arquivo Público do Pará. O destaque dessa vez ficou por conta de duas grandes telas, em tamanho natural e corpo inteiro, retratando o Barão do Rio Branco e o senador Antônio Lemos³⁰, ícones consagrados no Pará como mentores políticos – o primeiro, figura de proa no abolicionismo, e o segundo, figura central nas duas primeiras décadas de republicanismo.

Ainda em julho de 1907, o paulista Benedito Calixto (1853-1927), que aportou em Belém já com a fama de pintor premiado, trouxe 32 telas para sua exposição. O assunto era dos mais recorrentes à época: paisagens e vistas de seu estado natal, ao lado de alguns momentos da história da nação. A cidade continuava muito atraente para os forasteiros, especialmente para aqueles que residiam no Rio de Janeiro, onde a disputa por espaço de divulgação era cada vez maior. Vários quadros de Calixto foram adquiridos pelo governo do Estado e pela intendência municipal de Belém: recantos de jardins, cenas de trabalho e suas famosas composições marinhas³¹. Assim como Parreiras ou Aurélio de Figueiredo, Calixto representava muito bem essa ambição dos pintores brasileiros de formação acadêmica em retratar e escrever a história do país, a partir das imagens de seus recantos natais. Mais até que Theodoro Braga, o experiente pintor paulista esteve, nesses inícios de século XX, mergulhado numa impressionante investigação histórica sobre São Paulo, nos tempos da Colônia e do Império, principalmente sobre Santos, cidade em que viveu

28 Theodoro Braga, “A arte no Pará, 1888-1918”, p.153-4.

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

30 Theodoro Braga, “A arte no Pará, 1888-1918”, p.154.

31 Hoje, parte dos acervos do Museu do Estado do Pará [MEP], no prédio do antigo Palácio dos Governadores, e do Museu de Arte de Belém [MABE], no antigo Palacete Azul da Intendência Municipal de Belém.



boa parte de sua vida³². Por isso mesmo, não é difícil entender o porquê de esse artista ter se tornado uma referência entre os paraenses do início do século XX. Esse diálogo no campo das artes ampliava o círculo dos visitantes e aficionados. As famosas cores das marinhas e dos recantos urbanos do pintor paulista fizeram eco entre os críticos e compradores locais. Theodoro Braga lembrou que, um mês e meio depois do retorno de Calixto, o Teatro da Paz abriu sua galeria com as obras do carioca Joaquim Fernandes Machado, com reputação equivalente ao pintor paulista. O tema biográfico sobressaía na obra desse pintor, embora chamasse atenção “as bem estudadas composições de natureza morta”. As telas *O primeiro vôo*, evocando a façanha de Dumond, Gonçalves Dias coroado pela glória e, por fim, *a Predição aos pássaros*, quadro este apresentado no *Salon des Artistes Français de 1901*, em Paris, foram muito comentados.

Não terminara o ano de 1907 e mais um artista, procedente da capital da República, desembarcava com seus quadros no cais de Belém. Antônio Fernandez era espanhol de nascimento, mas formado pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Trouxe 74 obras, com técnicas muito variadas, desde óleos sobre tela, passando pelos pastéis e aquarelas, até os menos usuais, nesse tipo de mostra, desenhos a bico de pena. No conjunto das obras, o ponto de convergência era o mesmo: paisagens brasileiras³³. O evento, no entanto, não alcançou o mesmo sucesso dos anteriores. O modo formal e burocrático com o qual a crítica tratou da exposição de Antônio Fernandez revelou que os níveis de exigência e a velha simpatia com os pintores de fora haviam mudado. A mesmice em temas e traços dos pintores deixava transparecer, muitas vezes, uma certa esterilidade no aprendizado dos ateliês europeus e nas academias de belas artes. Os rigores da forma, o estereotipado receituário de cenas e fórmulas não era mais garantia de aplausos. O próprio crítico Alfredo Sousa que, anos antes, fora um dos grandes incentivadores do maior número possível de mostras, utilizava-se, agora, dos mesmos conceitos acadêmicos, para exigir maior inventividade e criatividade dos pintores. Se por um lado, o domínio da técnica mantinha o pintor distante dos ecletismos, por outro, era responsável pela falta de individualidade nos riscos de muitas mãos consagradas³⁴. O recado de Alfredo de Sousa serviria, assim, a pintores de diversas escolas. Longe de representar uma crítica ao projeto nacionalista da pintura histórica sob o cânone republicano, essa crítica almejava angular o esquadro dos pintores em novas descobertas. A cada grande tela, sob narrativa visual, deveria nascer a verdadeira síntese da história.

32 IHGSP, Coleção Benedito Calixto [CBC], Manuscritos diversos sobre assuntos relativos a Santos, pasta I (10 documentos); Capitania de São Vicente, pastas II – A-B; III; IV; V; Cartas de interesse histórico dirigidas a Benedito Calixto, pasta IV – A-B (notar especialmente as correspondências com Theodoro Sampaio (1902), Toledo Piza (1894-1903); Von Hering (1901-4) e Rocha Pombo (1908). Para uma leitura dos referenciais históricos de Calixto, vide Caleb Faria Alves, Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano. Tese de doutorado em Sociologia. Bauru, SP: Edusc, 2003.

33 Theodoro Braga, “A arte no Pará, 1888-1918”, p.154.

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