

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

MOEMA DE BACELAR ALVES

*Do Lyceu ao Foyer: exposições de arte e gosto no Pará da
virada do século XIX para o século XX*

NITERÓI-RJ
2013

MOEMA DE BACELAR ALVES

Do Lyceu ao Foyer: exposições de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Knauss

Niterói -RJ
2013

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

A474 Alves, Moema de Bacelar.

Do *Lyceu* ao *Foyer*: exposição de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX / Moema de Bacelar Alves. – 2013.
190 f. ; il.

Orientador: Paulo Knauss de Mendonça.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2013.

Bibliografia: f. 168-176.

1. Arte. 2. Exposição. 3. Séculos XIX-XX. 4. Pará (PA). 5. Gosto. 6. Cultura. I. Mendonça, Paulo Knauss de. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 700.981

MOEMA DE BACELAR ALVES

Do *Lyceu* ao *Foyer*: exposições de arte e gosto no Pará da
virada do século XIX para o século XX

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Knauss (Orientador)
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Aldrin Figueiredo
Universidade Federal do Pará

Prof^a Dr^a Marize Malta
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Arthur Valle (Suplente)
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Niterói-RJ

2013

Para minha avó, Marília Kasahara, com a maior saudade que existe

AGRADECIMENTOS

A vida é a arte do encontro
Vinicius de Moraes

Se este trabalho se concretizou foi porque contei com a ajuda e carinho de diversas pessoas, as quais agradeço aqui de coração.

Aos meus pais, Ana Claudia e Ivan, por todo amor, dedicação e confiança. À minha madrasta Elaine e meu irmão Pedro, pela incrível receptividade, por me darem abrigo e ombro quando mais precisei. À minha madrinha Dulce Rosa, pelo apoio e por todas as vezes que me recebeu de braços abertos pra que pudesse realizar a pesquisa em Belém. A minha avó Marília, que sempre teve seu jeito de me apoiar, não sendo diferente quando decidi me mudar de cidade e de vida. Infelizmente ela não está presente no fim deste trabalho, mas certamente leria tudo com calma e ainda me chamaria para dar nota. E à minha querida Gely, minha terceira avó, por estar carinhosamente presente em cada passo que dou.

Ao meu orientador, Paulo Knauss, por acreditar no projeto desde o princípio, por todas as sugestões, leituras e conversas. Pela incrível compreensão e por transmitir entusiasmo e força a cada orientação. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, e ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense - UFF, pelo apoio dado através da concessão da bolsa de estudos. A toda equipe da secretaria do PPGH, em especial à Silvana, pela solicitude, organização e esclarecimentos preciosos.

Aos professores Marcelo Badaró, Ana Cavalcanti e Laura Maciel, pelas leituras, discussões e sugestões durante as disciplinas cursadas. Aos professores Arthur Valle e Marize Malta, pelas valiosas observações e indicações à época da qualificação.

À Débora Daniel, Wesley Garcia, Lucas Menezes, Gianne Chagastelles, Karina Pinheiro, Carla Corradi, Milena Galdez, Ivan Lima e Tiago Ferreira, amigos queridos que levo desta experiência. Pelas aulas que fizemos juntos, pelas conversas, pelas brincadeiras, pelas trocas, pelo aprendizado, pelas risadas, pelos dias de escrita quase que em conjunto via internet, pelas leituras, pelos momentos de descontração e, claro, pelas pizzas de tomate! E, naturalmente, às pessoas não menos queridas que eles me trouxeram de uma forma ou de outra e que fizeram parte de momentos importantes desses dois anos: Camila Borges, Silvia Cáceres, Clarissa Mainardi, Rosilan Piorsk e Elba Mota.

Ao grupo de discussão dos orientandos do professor Paulo Knauss, por nossos encontros semestrais tão enriquecedores e ao Paulo, particularmente, por formar o grupo e se preocupar com o diálogo entre nós e nossos trabalhos.

À Daura Gomes, à época da seleção minha diretora no Museu de Arte de Belém - MABE, por permitir que me afastasse do museu e estudasse para a prova. À Suzara Costa, que me proporcionou todas as leituras necessárias para a seleção. À Brenda Diniz, que me recebeu tantas vezes em São Paulo, para estudar, pesquisar e, às vezes, apenas para matar a saudade. À Rosa Arraes, Silvio Rodrigues, Fabiano Moraes e Mariana Sá, que compartilharam comigo suas fontes, adiantando e muito minha pesquisa. À Evair Pereira, por todas as conversas sobre o Museu Histórico do Estado do Pará e por aceitar ser minha fotógrafa de fontes e fazê-las com toda dedicação e carinho. Aos amigos Edgard e Bianca Faciola, que abriram sua casa e sua história familiar para que pudesse chegar perto de mais obras. À Débora Amoras pela grande ajuda com fotos. Ao Rafael Zagratzki pelo carinho a por deixar o mapa aqui utilizado do jeitinho que eu queria. Ao querido casal Rafaela Cumarú e Marcel Oliveira por me receberem carinhosamente em sua casa para que eu finalizasse a pesquisa em Belém. Tive muita sorte em ter todos esses amigos em meu caminho.

Às conversas com Tadeu Lobato e Lígia Árias, dois artistas incríveis que durante o convívio no MABE me fizeram pensar e repensar as formas de expor, tanto que hoje elas estão aqui, em forma de dissertação.

E essa pesquisa não seria possível sem a ajuda preciosa dos funcionários das instituições por onde passei. Portanto, agradeço aos funcionários da Fundação Benedicto Calixto; do Museu Parreiras, em especial à Iracema; da Fundação Cultural Tancredo Neves, em especial à Luiza, do setor de microfilmagem; do Arquivo Público do Estado do Pará, em especial a Leonardo Torii e Rosana Pinheiro; do Arquivo Público do Estado de São Paulo, em especial ao Tércio Nascimento e à Elisabeth Bernardo; e à toda equipe do MABE, que sempre deixou as portas do museu abertas para mim.

Às minhas inseparáveis e queridas amigas Luciana Serrano e Isadora Amoras, por estarem incansavelmente ao meu lado em mais essa etapa da vida e ainda quebrarem vários galhos... Aos amigos Augusto Moutinho e Paulo de Tarso Ribeiro pela paciência e apoio incondicional. Ao professor e amigo Aldrin Moura de Figueiredo, incentivador mor do meu mestrado; pelas conversas, puxões de orelha, textos, fontes e todo carinho. Ao querido casal Caroline Fernandes e Alberto Carvalho, meus verdadeiros anjos da guarda, amigos e vizinhos que viveram comigo cada etapa desses dois anos. Ao meu

amigo e conselheiro acadêmico Wesley Kettle por nossas conversas à beira-mar sempre tão instigantes. À Franci Furtado, por todas as palavras (as que queria ouvir e as que precisava ouvir) e por sempre abrir meus olhos. À Eliana Frazão por todo apoio e amizade. Ao David Lacerda por todas as conversas, principalmente por aquelas vezes que me ouviu falar da pesquisa, das ideias, da escrita...

À minha querida “matilha”: Kátia Angellof, Fernanda Candeias, Fernando Torres e Roberto Felski, por todas as nossas “cachorradas”, por serem tios e amigos maravilhosos. Em especial, agradeço a Kátia, por fazer da casa dela, também a minha e ao Harry, por mudar sua rota louca e ainda “compartilhar” suas gatas comigo.

Aos meus amigos do curso "Diversidad Museal", pelas palavras de apoio e incentivo, pelos exemplos de profissionais que encontro em cada um. Agradeço particularmente a Dario Manzano e Rosa Huarca pelas conversas sobre montagem de exposições, e à Paola Melgarejo pelos materiais e dicas que me deu quando de sua passagem pelo Brasil.

Ao artista e historiador Theodoro Braga (*in memoriam*) por uma vida de pesquisa a qual me proporcionou encontrar materiais que julgava impossíveis e que hoje estão devidamente salvaguardados no Arquivo Público do Estado de São Paulo.

E a todos os amigos que me deram uma palavra de carinho, compreensão, que me visitaram e que me incentivaram de alguma forma.

As alterações do olhar alteram tudo

William Blake

RESUMO

O Pará de fins do século XIX e início do XX viveu um momento de desenvolvimento econômico proporcionado pelo comércio da borracha e nesse contexto o estudo e a apreciação das Belas Artes eram vistos como fundamentais para o progresso moral e econômico de um povo. A partir desse ponto de vista, várias iniciativas - públicas ou particulares - foram implementadas no campo artístico. Esse é, então, o ponto de partida desse trabalho, que aborda o mundo das artes no Pará de entresséculos. Percorrendo os espaços físicos e simbólicos das exposições ocorridas no período, o trabalho discute, também, a construção do gosto naquela sociedade.

Palavras-chave: Exposições de arte de entresséculos - gosto - cultura visual

ABSTRACT

The state of Pará by the end of the 19th century and beginning of the 20th went through a moment of economical development provided by the rubber trade. And in that context the study and the appreciation of the Fine Arts were seen as fundamental to the moral and economical progress of a people. From that point of view, several initiatives – public or private – were implemented in the artistic field. This is, then, the starting point of this work, which approaches the world of the arts in Pará in-between centuries. Going through the physical and symbolic spaces of the exhibitions that happened in that period, this work also discusses the construction of tastes in that society.

Key-words: Arts exhibition - taste - visual culture

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Teatro da Paz	43
Figura 2: Mapa de Belém (adaptado).....	46
Figura 3: Rua Conselheiro João Alfredo.....	47
Figura 4:Loja Paris N' América	48
Figura 5: Loja Mina Musical.....	49
Figura 6: Jacques Huber, Árvore Angelim na Travessa 22 de Junho (atual Rua Alcindo Cacela), 1896.....	54
Figura 7: Cartão Postal da Praça Justo Chermont.	54
Figura 8: José Girard, Teatro da Paz – O Salão de Honra.....	55
Figura 9: Antônio Parreiras. A Catedral de Belém, 1905, Óleo/tela 65,7 x 54,5cm.....	57
Figura 10: Antônio Parreiras. Conquista do Amazonas, 1907, Óleo sobre tela, 400x800cm.....	59
Figura 11:Convite da exposição de Paulo Forza em 1917	66
Figura 12: Convite da Exposição de Theodoro Braga em 1906.....	67
Figura 13: Folha de rosto do catálogo.....	80
Figura 14: Última página do catálogo.....	80
Figura 15: Capa do Catálogo da Exposição de Graner	81
Figura 16: Última página da Exposição de Graner	81
Figura 17: Catálogo da Exposição de Carlos de Servi	83
Figura 18: Capa do Catálogo da Exposição de Baptista da Costa.....	84
Figura 19: Catálogo da Exposição de Baptista da Costa.....	84
Figura 20: Catálogo da Exposição Parreiras	85
Figura 21: Capa do Catálogo da Exposição Parreiras	85
Figura 22: Catálogo da Exposição de Carlos Custódio de Azevedo	86
Figura 23: Interior da loja Mina Musical	90
Figura 24: Interior da Livraria Universal	92
Figura 25: Detalhe do interior da Livraria Universal.....	92
Figura 26: Ateliê de Theodoro Braga.....	95
Figura 27: Theodoro Braga	97
Figura 28: Cartão Postal – Exposição de Carlos Custódio de Azevedo, 1906.....	99
Figura 29: Cartão Postal – Exposição de Antonio Parreiras, 1905	101
Figura 30: Exposição Graner no Teatro da Paz.....	102
Figura 31: Exposição Graner no Teatro da Paz com o artista ao centro	102
Figura 32: Luiz Graner, Andaluza, Óleo sobre tela, 150 x 120cm.....	104
Figura 33: II Salão Oficial de Belas Artes, na Biblioteca e Arquivo Público do Pará.....	105
Figura 34: Centro do Salão Principal	107
Figura 35: Seção de Belas Artes	109
Figura 36: Brazil at the Lousiana Purchase Exposition. St. Louis, 1904	111
Figura 37: Carlos Custódio de Azevedo, Coqueiros, 1905, Óleo sobre tela, 41,5 x 33,6 cm ...	121
Figura 38: Carlos Custódio de Azevedo, A Fiandeira, 1901. Óleo s/ tela. 149 x 121 cm.....	124
Figura 39: Benedicto Calixto, Recanto no Jardim II, 1906. Óleo s/ tela. 47 x 73 cm.....	130
Figura 40: Benedicto Calixto, Recanto no Jardim II, 1906. Óleo s/ tela. 49 x 73 cm.....	131
Figura 41: Julieta França, 1890, Óleo sobre tela.....	134

Figura 42: Oscar Pereira da Silva, Fundação de São Paulo, s/d, Óleo sobre tela, 54x98cm.....	137
Figura 43: Theodoro Braga, Fundação da cidade de Belém, 1908, Óleo sobre tela, 226x510cm	138
Figura 44: Oscar Pereira da Silva, Carro de Bois, 1909, Óleo sobre tela	139
Figura 45: Oscar Pereira da Silva, Interior de Cozinha, 1907, Óleo sobre tela 132,5 x 142 cm	140
Figura 46: Chácara Bem Bom: Antoninho, Inah, Godiva, seu marido, Edgar e Violeta	141
Figura 47: Chácara Bem Bom: Edgard Faciola, filho de Antonio Faciola	142
Figura 48: Gabinete da intendência.....	143
Figura 49: Sala do Conselho Municipal.....	144
Figura 50: Sala do Conselho Municipal com Aurélio de Figueiredo.....	145
Figura 51: Sala do Conselho Municipal de Belém (recorte).....	146
Figura 52: Gabinete do Intendente Municipal de Belém	147
Figura 53: Gabinete do governador, Palácio do Governo	148
Figura 54: Gabinete do governador, Palácio do Governo	148
Figura 55: Carlos de Servi, Atelier, Óleo sobre tela, 90,5x62,3cm.....	151

Sumário

Introdução	15
Capítulo 1	19
"Porque não vai ao Pará?": Belém no circuito de artes	19
1.1 Tipos de exposições	21
1.1.1 As Exposições do Lyceu e as Agrícolas, Industriais e Artísticas.....	21
1.1.2 Exposições Coletivas.....	26
1.1.3 Exposições Individuais.....	28
1.1.4 “Uma nova era para o estudo escolar de desenho”: as exposições escolares	32
1.1.5 Os primeiros salões oficiais.....	38
1.2 Os lugares para exposição	41
1.3 Exposições de arte são notícia.....	50
1.4 “Atraindo Carlos Gomes, o Pará revelou-se”: exposições e encomendas, um território político	53
Capítulo 2	64
A exposição como acontecimento.....	64
2.1 Os convites e a preparação do público	64
2.2 Às pessoas decentemente vestidas – o público das exposições.....	72
2.3 Registrando memórias - os catálogos das exposições	78
2.4 Formas de expor na <i>Belle Époque</i> paraense.....	88
Capítulo 3	115
Uma questão de gosto	115
3.1 O papel da crítica	116
3.2 As compras nas exposições: perfil de obras expostas e adquiridas.....	126
3.3 Uma visão particular do que deveria ser público	142
Conclusão	155
Fontes e Bibliografia	158
APÊNDICE	178

Introdução

Este trabalho tem como objeto de estudo o sistema de arte, entendido enquanto um conjunto de instituições e práticas de produção, difusão e consumo de arte, além de se propor a determinar quais os critérios para se considerar um objeto como artístico ou não. Inicialmente pensado para abordar o mercado de arte no Pará da *Belle Époque*, no decorrer da orientação, pesquisas e leituras foi ficando claro que o "mercado" enquanto uma categoria econômica não era o foco a ser tratado.

Assim sendo, o aspecto escolhido para tratar o assunto foi a exposição, uma das principais formas de circulação da obra de arte no período, assim como de visibilidade de artistas e projetos políticos. De antemão, é importante que se diga que as exposições foram aqui consideradas enquanto apresentações públicas de quadros - uma vez que me concentro na pintura e não nas demais manifestações artísticas - independentemente da quantidade (uma obra ou várias).

Com isso, não parecia fazer muito sentido estabelecer uma data inicial e outra final para a análise das mostras de arte. Não era a intenção estudar apenas uma temporada artística. Foi surgindo um quadro tão rico que o recorte temporal acabou sendo dado pelas próprias exposições.

Theodoro Braga, ao escrever sobre a trajetória da arte na Amazônia, atribui seu início ao ano de 1888¹. Ao fazer tal atribuição, estavam em jogo os valores da liberdade e da abolição, assim como os significados da crença republicana, cultivados, em larga medida, a partir da década de 1890². Não por acaso, o recorte temporal no qual concentro minha análise em muito coincide com as datas escolhidas pelo artista, que termina seu trabalho no ano de 1918 e o publica em 1919. Tal qual a ele, o marco republicano salta aos meus olhos. Não para afirmar que o começo da história da arte na Amazônia coincide com o limiar da República, mas sim pela análise do movimento político como incentivador das artes.

Porém, meu recorte de exposições vai além do marco estabelecido pelo pintor e historiador. Para compor esse sistema de artes abordo exposições que aconteceram antes da instauração da República, antes de 1888 - e até mesmo menciono algumas que se deram após o término do período por mim elegido. Essa ampliação e discussão se fez

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

² FIGUEIREDO, Aldrin; ALVES, Moema. Arte, poesia e abolição no Grão-Pará. In: *Política Democrática: Revista de Política e Cultura*. Brasília/DF: Fundação Astrojildo Pereira, 2009. v. 24. pp. 171-176.

necessária para marcar não apenas as mudanças ocorridas, mas também algumas continuidades, principalmente nas formas de expor.

Se a intensificação da análise coincide com a última década do século XIX - devido ao maior incentivo às artes, conseqüentemente aumentando o número de exposições - como encerrar esse recorte? A ocorrência desses eventos cresce ao longo principalmente da primeira década do século XX. Vem, então, a crise do comércio gomífero, e as iniciativas já não são as mesmas. Então, onde parar, uma vez que o número e as características das exposições mudam, mas elas não deixam de ocorrer? Mais uma vez são as próprias mostras que trazem a resposta: no momento em que o Estado assume oficialmente a organização de um salão de arte - independente da longevidade desta iniciativa - a cena passa a ser outra no mundo das artes. Hora de parar.

E mais um esclarecimento precisa ser dado, posto que o leitor poderá se perguntar por que meu título fala em Pará e meu discurso se ocupa de Belém. Bem, no período tratado e referente ao aspecto abordado, ou seja, as exposições, ao falar de Pará, fala-se na verdade, em sua capital, Belém, já que as atividades relacionadas ao mundo das artes se concentravam ali. O interior do estado é sua força de trabalho, não o centro de sua vida cultural. Belém centralizava a criação artística naquele momento, o que justifica, portanto, que todo o texto se refira à capital do estado e não a demais cidades paraenses.

A dissertação assume agora um corpo, dividido em três capítulos.

No primeiro, me proponho a estudar o espaço social das exposições. Aqui é como se a cena artística estivesse sendo apresentada. São abordados os tipos de exposições - individual, coletiva, escolar... - que aconteciam naquele momento. Percebemos quando elas deixam de acontecer com outras áreas do conhecimento e passam a ser específicas de arte; os lugares que ocupam na cidade; as relações travadas em seus espaços; a relação entre arte e imprensa; bem como a relação entre exposições e encomendas por parte setor público.

Já o segundo capítulo tratará das características das exposições. Nele discutirei a forma de convite e divulgação dos eventos, bem como alguns convites propriamente ditos. Abordarei também como era a orientação para o público e que público era esse, para quem as mostras eram direcionadas. Para compor a cena de uma exposição os catálogos se tornam peças chave, pois eles servem de orientação para público e crítica, portanto, constando também neste capítulo. E, por fim, os modos de expor nos

diferentes espaços apresentados no primeiro capítulo, as soluções encontradas e as particularidades que cada tipo de lugar que abrigava uma exposição.

Ao terceiro capítulo coube a discussão de crítica e gosto. Proponho-me, nesse momento, a analisar as críticas para ver o que era cobrado dos artistas, o que era valorizado, como ela se dava e tentar ver até que ponto a crítica influencia ou não no gosto do público. Ao mesmo tempo, procuro buscar que temas eram mais recorrentes nas exposições e como se configuravam as coleções públicas e particulares a partir da compra nesses espaços. É também importante que se diga que ao falar de "gosto", optei por abordá-lo enquanto uma "preferência", solução que me foi trazida a partir da leitura de Lionello Venturi que, em sua *História da crítica de arte* diz: “e para evitar equívocos, declaro que entendo por gosto o conjunto de preferências, no mundo da arte, de um artista ou de um grupo de artistas.”³ A partir disso, tomo emprestado o termo para estabelecer gosto enquanto o conjunto de preferências da sociedade paraense frequentadora das exposições.

No tocante à metodologia, me valho dos debates da chamada “cultura visual”. Principalmente no que tange a trabalhar com a história do gosto e deste como uma prática de olhar, entendido enquanto uma construção social e cultural.

Já com relação às fontes, de forma geral nos três capítulos as notícias, matérias e críticas publicadas nos jornais foram um grande suporte e as utilizo largamente. Sendo o jornal o principal meio de difusão de informação da época, podemos, através dele, sentir como o mundo das artes se mostrava àqueles leitores. De que forma eles eram convidados a participar desse mundo e quais informações eram veiculadas. Pelas listas de compradores de obras de arte nas exposições publicadas nos jornais podemos conhecer as pessoas que compunham esse sistema. Algumas delas são mais recorrentes e podemos nos aproximar de alguns colecionadores. Na medida em que as críticas de arte começam a ganhar espaço nos jornais, podemos investigar não só as noções de arte daquela sociedade, mas os sujeitos que estão fazendo as críticas.

Ao lado dos jornais, o próprio material produzido para as exposições foram de fundamental importância. Convites, catálogos e imagens tiveram papel único para a visualização de como se organizava uma exposição. Os catálogos que tive a oportunidade de ter, em especial no terceiro capítulo, ajudaram também na aproximação do perfil de obras expostas. Os relatórios de governo também foram usados,

³ VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, [s/d]. p.12.

principalmente no primeiro capítulo, posto que apresentavam informações sobre a participação dos governos e de seus governantes no sistema de arte.

E finalmente as imagens. Sem elas o trabalho não teria sido possível. No primeiro capítulo elas apresentaram os locais de exposição e a própria cidade de Belém. No segundo capítulo podemos entrar em algumas exposições e nos aproximar das suas particularidades e soluções aos espaços e necessidades. E nos três capítulos, mas principalmente no terceiro, as imagens das telas nos levam para as produções, os gostos, valores e estética apreciados no Pará de entresséculos.

Concluída esta introdução, espero que todos se sintam conduzidos pelas exposições que a partir de agora serão apresentadas.

Capítulo 1

"Porque não vai ao Pará?": Belém no circuito de artes

O século XIX é marcado pelos avanços da industrialização, pela evolução dos meios de comunicação e transporte, pela ampliação de mercados, fatores esses que são tidos como marca da modernidade. No Brasil, em particular, esse momento de transformação e fomentação de novos ideais e concepções de sociedade culmina na substituição de força de trabalho e na implantação da República. Todo esse processo é vivenciado no país a partir dos paradigmas culturais europeus. O termo *belle époque* pelo qual é conhecido o período iniciado com essa movimentação traz em si o sentido europeizante presente nos meios culturais brasileiros da época, onde a França era o principal exemplo de civilização.

No caso da Amazônia brasileira, essa modernidade provocada pelo desenvolvimento industrial levou à exploração do látex, proporcionando, assim, o desenvolvimento do comércio da borracha na região. Essa atividade causou grande circulação de dinheiro e, conseqüentemente, uma parcela da população enriqueceu rapidamente, demarcando a continuidade da discrepância entre as classes sociais. Se, de um lado, o início da República se deparava com uma crise econômica e uma onda de desempregos, com grande contingente de negros e mulatos marginalizados no pós-abolição⁴; de outro lado, havia uma elite abastada e que exigia a higienização e a modernização da cidade, bem como a civilidade dos costumes. O crescimento na exportação do látex foi intensificado a partir da abertura do rio Amazonas à navegação internacional no ano de 1867 e, com isso, o fluxo de trocas com os centros internacionais eram observados no cotidiano de cidades como Belém e Manaus. Elementos da cultura burguesa passaram a influenciar a elite regional⁵.

Em meio a tudo isso, o estudo e apreciação das Belas Artes eram vistos como fundamentais para o progresso moral e econômico de um povo. A partir da década de 1890, em Belém, temos a presença de artistas europeus como Domenico de Angelis, Giovanni Capranesi, Davi Widhopff e Maurice Blaise atuando como professores de artes⁶. Nas páginas dos jornais aumentavam as notícias sobre arte, literatura e ciências,

⁴ Nos seringais se usava muita mão de obra de nordestinos, caboclos e índios – muitas vezes mulheres e crianças também – que trabalhavam em condições sub-humanas.

⁵ COELHO, Geraldo Mártires. Anteato da Belle Époque: imagens e imaginação de Paris na Amazônia de 1850. *Revista de Cultura do Pará*, Belém, v. 16, n. 2, pp.199-215, jul/dez de 2005. p. 200.

⁶ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Pretérito imperfeito: arte, mecenato, imprensa e censura em Belém do Pará, 1898-1908. In: KUSHNIR, Beatriz (Org.). *Maços na gaveta: reflexões sobre mídia*. Niterói:

bem como as críticas sobre publicações e exposições. Essas, inclusive, assim como toda produção artística, eram tidas como importante meio de educação dos gostos e maneiras de um povo:

Aplaudindo iniciativas desta ordem, advogamos, com a causa do progresso, em geral, a da edificação moral do povo, que tudo tem a lucrar com as emoções estéticas de qualquer forma, que sejam recebidas em certames similares e grandemente é de desejar que outros obreiros da intelectualidade exibam com frequência os produtos do seu engenho geradores de um relativo aperfeiçoamento das massas para uma mais efetiva emancipação da servidão a que as sujeita a ignorância⁷.

O comentário acima está em meio à crítica assinada por Nemo, à exposição de Carlos Custódio de Azevedo no Teatro da Paz em 1906. Nele percebemos claramente a preocupação em estimular exposições artísticas e a associação da apreciação das artes ao progresso moral do povo. Ao expor seus “produtos”, os artistas estariam contribuindo para tirar esse povo da ignorância em que se encontravam.

No jornal *A Província do Pará* de finais do XIX havia uma pequena coluna cujo nome era *Um pensamento por dia* e trazia frases diversas de pensadores famosos ou anônimos, mas sempre com um fundo moral. Dentre elas uma em particular me chamou a atenção, justamente por se tratar de uma justificativa para que o povo se tornasse mais culto e a cidade mais afeita a proporcionar meios para tanto:

Nada se excita mais facilmente do que a imaginação dos habitantes de uma pequena cidade onde não há teatro, nem museu de pintura, nem conferencias, nem concertos! À falta de assumpto, discute-se, comenta-se o próximo – Mme. Jenkin⁸.

Ao mesmo tempo em que as obras de arte contribuía para moldar o senso estético do público, mexiam com o interesse do poder público, de colecionadores e apreciadores de arte. E ao se referir a “público” aqui, estamos falando, de forma geral, naquelas pessoas pertencentes a camadas sociais mais favorecidas economicamente, que tinham condições de desfrutar dessas obras de arte. Isto não quer dizer obrigatoriamente que o prazer estético estivesse proibido às camadas menos favorecidas, todavia, o

EDUFF, 2009. E para maiores informações sobre a instrução pública e o ensino artístico no Pará imperial ver: BEZERRA NETO, José Maia. *As oficinas de trabalho: representações sociais, institutos e ensino artístico no Pará, 1830-1888. Ver a Educação*. v.2, n.1. Belém, 1996, pp.41-70.

⁷*Folha do Norte*, “A exposição Azevedo”, 03 de fevereiro de 1906, p.2.

⁸*A Província do Pará*, “Um pensamento por dia”, 28 de maio de 1898, p. 1.

acesso aos locais da arte nem sempre estará – como veremos em outro momento – tão favorável a elas.

Como até meados do século XX Belém não irá contar com uma galeria específica para o comércio de arte⁹, as exposições artísticas eram os espaços por excelência onde se travavam as relações entre oferta e procura pelas obras. São o principal meio de divulgação do objeto artístico, bem como dos artistas que o produzem. As obras circulam a partir delas e relações não só comerciais, mas sociais são travadas nesses locais.

Para entendermos em que medida essas relações eram travadas e como não só as exposições, mas também os artistas vão se especializando, é possível acompanhar o percurso que vai delimitando e organizando os espaços expositivos. Qual sua real necessidade, o que envolvia esses acontecimentos, enfim, como se configurava a cena artística no Pará de entresséculos.

1.1 Tipos de exposições

1.1.1 As Exposições do Lyceu e as Agrícolas, Industriais e Artísticas

Até as duas últimas décadas do século XIX, as grandes exposições realizadas no Pará seguiam os moldes das exposições universais, que tiveram início em Londres no ano de 1851. Essas grandes mostras ocorriam em cidades variadas e reuniam produtos de vários países, com exemplos de tudo que representava avanço e modernidade no ramo da ciência, arte, indústria... Durante as exposições universais – que coincidiam com comemorações dos calendários nacionais e eram projetadas como momento de confraternização entre nações – ocorriam também congressos científicos, demonstrações de invenções e inaugurações de monumentos, tal como a Torre Eiffel, inaugurada em 1889. Juntamente com os produtos enviados por cada país, iam também folhetos e/ou livros que propagavam as riquezas nacionais. As medalhas e diplomas recebidos davam credibilidade aos produtos no comércio¹⁰.

⁹ Quando utilizo o termo "galeria" nesta dissertação me refiro ao espaço destinado a expor e comercializar obras de arte, no entanto, o mesmo termo no século XIX se referia a caminhos subterrâneos a laços de edifícios cobertos e espaçosos. Apenas no início do século XX, na língua portuguesa, encontramos como definição primeira a definição de lugar em que se guardam quadros e estátuas "dispostos artisticamente". Dicionário ROQUETE, J.I. *Diccionario da lingua portuguesa de José da Fonseca*. Paris-Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand, 1848. Edição aumentada.; D'ALMEIDA, José Maria; LACERDA, Araújo Corrêa de. *Diccionario da lingua portuguesa para uso dos portugueses e brasileiros*. Lisboa: Escritório de Francisco Arthur da Silva, 1859.; FIGUEIREDO, Candido de. *Novo dicionário da lingua portuguesa*. Lisboa: Livraria Editora Tavares Cardoso e Irmão., 1899. 2 v..

¹⁰ Para saber mais sobre as exposições universais ver: SCHERER, Fabiano de Vargas. *Expondo os planos: as exposições universais do séc. XX e seus planos urbanísticos*. 2002. 279 f. Dissertação

A primeira participação brasileira em uma dessas exposições se deu em 1862, também em Londres. Como o caráter das exposições mesclava a cultura e o comércio a fim de uma afirmação nacional perante os outros países¹¹, com a entrada do Brasil nesse circuito pretendia-se mostrar não só seu potencial industrial ou suas riquezas naturais, mas atrair investidores e novos mercados, além de inserir o país no grupo das nações civilizadas. E os produtos a serem enviados para as exposições eram selecionados a partir de mostras realizadas em âmbito regional e nacional, daí o caráter de se reproduzir aqui o modelo das grandes exposições.

E se o Brasil tinha a preocupação de vender sua imagem de país avançado no lugar do exótico, o Pará tinha a mesma preocupação em realizar as suas exposições locais e regionais e se fazer representar nas nacionais.

Ignácio Moura¹², ao escrever sobre de onde surgiu da exposição de 1895 fala de outras duas exposições que teriam ocorrido na Belém imperial. A primeira, de 1866, aconteceu no Colégio do Amparo¹³ e foi de “produtos paraenses” – sem maiores especificações. Já a segunda, de 1877, foi organizada pela Sociedade Artística Paraense e aconteceu no Palácio do Governo. Sem mais... Essas são as informações que temos. Infelizmente não há jornais preservados do ano de 1866 e estranhamente os de 1877 não falam na exposição. Nossas informações acerca dessas duas primeiras exposições são muito poucas, portanto.

Mas Ignácio Moura segue dizendo que não sabia se pelos sacrifícios que enfrentou a dita Sociedade e mesmo a Província, ou se por estarem mais ocupados em organizar produtos similares para enviar para o Rio de Janeiro, Paris ou Chicago, outras exposições desse porte não foram realizadas:

(...) até que com a Revolução de 1889 e levados por uma nova corrente de ideias profícuas e ativas, instalou-se no Estado do Pará a Sociedade propagadora do Ensino que, criando o Lyceu de Artes e Ofícios – Benjamin

(Mestrado) - Departamento de Faculdade de Arquitetura, UFRS, Porto Alegre, 2002, que antes de discutir os projetos urbanos feitos a partir das exposições, aborda seu planejamento e organização; PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Imagens da nação, do progresso e da tecnologia: a Exposição Universal de Filadélfia de 1876*. São Paulo, *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, NS. Ver., v.2, p.151-67, jan./dez.1994.

¹¹ LARA FILHO, Durval de. *Museu: de espelho do mundo a espaço relacional*. 2006. 139 f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/50085781/9/As-exposicoes-universais>>. Acesso em: 10 jun. 2012. p. 56.

¹² Ignácio Moura (1857-1929) era engenheiro formado pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro, no entanto ficou conhecido como historiador, pois escreveu uma série de trabalhos sobre a História do Pará. Foi o primeiro presidente do Instituto Histórico e Geográfico do Pará (IHGP), fundado em 1917.

¹³ Em 1897 o Colégio Nossa Senhora do Amparo, criado em 1804, passa a ser denominado Instituto Gentil Bittencourt e está em funcionamento até hoje, sendo que o ensino é privado.

Constant – estabelecendo como preceito regimental a organização de exposições anuais de trabalhos feitos pelos alunos do novo Lyceu e pelos artistas e industriais do [sic] todo Estado¹⁴.

Bem, ao falar dos “produtos similares”, confirmamos que as duas exposições devem ter tido o mesmo caráter de “produtos paraenses” e que seguiam os moldes das exposições nacionais e assim sendo, das internacionais. E podemos ver também o entusiasmo em falar do novo impulso que a República traz. Novas ideias, novas instituições, e as exposições legitimando esse momento de mudança no ensino, modernidade e transformação.

A exposição de 1895 era separada por seções – e conseqüentemente o catálogo também. Eram elas: “Ciências e Letras”, “Artes e Ofícios”; e “Industriais”. Na seção, “Ciências e Letras” foram expostas obras literárias, trabalhos sobre a geografia do estado, mapas, trabalhos estatísticos sobre o comércio da borracha, um Anuário Mecânico que resolvia – no dizer de Ignácio Moura – questões do calendário até 3099, além de ser dotado de grande valor artístico; obras jurídicas. Já na seção “Industriais”, de forma geral, estavam representadas as principais indústrias do Pará, assim como produtos produzidos com materiais locais e soluções para melhor aproveitamento da borracha.

E na seção “Artes e Ofícios”, que nos interessa mais de perto aqui, foram expostas algumas composições musicais; mobílias feitas por Manoel Marinho e que usavam madeiras da região; prendas feitas por alunas de instituições voltadas para mulheres e até mesmo um sapato para cavalheiros feito por Francisco S. Ferreira, maranhense domiciliado na capital paraense. Na mesma seção, naturalmente, se encontravam as exposições de arte. Expuseram os seguintes pintores: Domenico de Angelis¹⁵, Davi Widhopff¹⁶, Maurice Blaise¹⁷, Carlos Wiegandt¹⁸ e George Minchin¹⁹. Houve também uma exposição póstuma com três obras do pintor Augusto Cesar de

¹⁴ MOURA, Ignácio. *A exposição artística industrial do Liceu Benjamin Constant: os expositores em 1895*. Belém: Typ. do DiarioOfficial, 1895. p. 07.

¹⁵ Nascido em Roma, fez muitos trabalhos entre Pará e Amazonas. Particularmente em Belém pintou o teto da Catedral e o Teatro da Paz. Pela época da exposição, De Angelis já estava de regresso à Itália e todos os trabalhos enviados (algumas cópias e retratos) foram feitos exclusivamente para a exposição. Idem. pp. 109-110.

¹⁶ O pintor russo Davi Osipovitsch Widhopff, fez seus estudos na Rússia e na Alemanha. Mudou-se para Paris e frequentou a *Académie Julien*. Foi artista premiado e, devido as suas boas habilidades, contratado pelo governo do Pará através de concurso público realizado em várias capitais europeias. Idem. p. 106.

¹⁷ Maurice Blaise era francês e fez seus estudos em Paris. Idem. p. 108.

¹⁸ Era alemão e apresentou trabalhos de litografia. Segundo Inácio Moura, sua oficina litográfica era a melhor do Pará. Idem. p. 145.

¹⁹ Português que levou vários trabalhos de Xilografia.

Souza Barradas. O professor de desenho do Lyceu, José Castro de Figueiredo, expos uma série de plantas arquitetônicas e atlas geográficos para o ensino primário. Os pensionistas do Estado na Europa também enviaram trabalhos. Foram eles: Carlos Custódio de Azevedo, Corbiniano Villaça, Escobar de Almeida e João Corrêa de Farias. Antonio de Oliveira expos dois quadros com diversas fotografias: um trazia homens notáveis, o outro, paisagens. Por fim, teve vez a galeria de alunos do Lyceu. Compareceram com oitenta quadros representando paisagens de Belém e retratos de homens públicos.

O *Jornal do Pará* de 24 de março de 1875 nos informa que, em obediência à lei provincial nº 780 de 09 de setembro de 1873 impondo que a cada três anos haveria, em Belém, uma exposição de produtos industriais, aconteceria no dia 15 de agosto – dia da adesão do Pará à independência²⁰ – uma grande exposição a se realizar nos salões e galerias de um cassino da cidade.

Tendo sido nomeada a comissão em março de 1874, julgou-se pouco tempo para arrecadar materiais suficientes para uma “primeira festa industrial” em 15 de agosto deste ano. Mantiveram, portanto, a data comemorativa e adiaram a exposição por um ano. Além do mais, a mesma comissão era encarregada de recolher produtos industriais para a exposição “de igual natureza” a se dar Filadélfia em 1876. Sendo as mesmas pessoas envolvidas e o mesmo caráter de gêneros a serem expostos, poderia ser dado a esse material, depois de premiados em Belém em 1875,

(...) aquele destino, com o que não só a província concorrerá com maior soma de preciosidades de que a façam conhecida do estrangeiro, como melhor será satisfeito o empenho que toma n’esse sentido o governo imperial²¹.

Em 10 de abril daquele ano o mesmo jornal lançou um edital convidando a todos os artistas e artífices nacionais e estrangeiros a enviarem seus produtos no período de 16 a 23 de maio ao cassino onde se realizaria a exposição. O mesmo edital diz ainda que seriam aceitos “com especial agrado” os seguintes produtos: pintura, desenho, escultura, gravura, litografia, tipografia, música, fotografia, galvanoplastia, relojoeiro, joalheiro, ourives, marceneiro, carpinteiro civil e naval, torneiro, seringueiro, funileiro, caldeiro,

²⁰ A adesão do Pará à independência só se deu em agosto de 1823, sendo comemorada no dia 15 do mesmo mês.

²¹ *Jornal do Pará*, “Exposição”, 24 de março de 1875, p. 1.

serralheiro, fundidor, ferreiro, tintureiro, chapeleiro, seringueiro, sapateiro, curtidor, ferrador, encanador e alfaiate²².

Vemos, então, que a exposição não privilegiava os produtos naturais, mas sim estimulava, através dos prêmios, o aperfeiçoamento dos trabalhos nas áreas acima listadas. E se ainda não possuímos informações sobre outras exposições entre 1877 e 1889, essa exposição de 1875 e a lei de 1873 nos fazem questionar o entusiástico Ignácio Moura, que elenca apenas as duas exposições escolares como antecedentes daquela de 1895. E mais, seu argumento de que os que deveriam estar à frente das exposições estavam mais ocupados em enviar produtos para a capital ou outros países se esvazia ao vermos que as comissões eram compostas das mesmas pessoas e que essa exposição local era uma espécie de crivo para selecionar o que seria mostrado fora do Pará e como representante dele.

Já em 1896 teve lugar em Belém a Exposição Interestadual, Agrícola, Artística e Industrial, realizada em novembro daquele ano, por ocasião das comemorações do sétimo ano da República. Dela participaram os estados do Pará, Maranhão, Amazonas, Piauí e Ceará. Durante todo o ano de 1895 e 1896 as reuniões com as comissões e viagens para o interior e outros estados em busca de materiais para se expor eram anunciadas nos jornais locais, mostrando sempre o andamento dos preparativos e estimulando a iniciativa²³.

Após essa exposição há um grande intervalo nesse tipo de ação e só voltamos a ver iniciativa próxima no ano de 1900, embalados pela comemoração do novo século, pela expectativa da Exposição de Paris nesse mesmo ano. Cinco anos após sua exposição, o Lyceu Benjamin Constant novamente abre suas portas para exibir os trabalhos de seus alunos nas mais variadas áreas.

Mais uma vez, podemos acompanhar nas páginas dos jornais locais, durante todo o ano e “competindo” com as notícias da exposição de Paris, cada detalhe da preparação deste grande evento que veio a acontecer dia 1º de dezembro, ficando em pleno funcionamento até fevereiro do ano seguinte.

Ao se debruçar sobre o século XIX o que vemos com certa frequência são exposições de caráter científico, como por exemplo, a exposição de máquinas elétricas

²² *Jornal do Pará*, “Edital: Exposição Provincial”, 10 de abril de 1875, p.2.

²³ Por essas notícias sabemos que na representação do Amazonas “Artes” era a 11ª seção seguida de “Trabalhos das senhoras”. *A Província do Pará*, “Exposição Interestadual Agrícola-Artística-Industrial - O Amazonas no certamen”, 21 de novembro de 1895, p. 1.

para iluminação na Praça das Mercês²⁴; a exposição de figuras de cera que aconteceu no Teatro da Paz em junho de 1898²⁵; ou então a Exposição Agrícola realizada no Instituto Lauro Sodré em agosto de 1900²⁶. No entanto, nas duas últimas décadas deste século já se realizavam várias exposições coletivas e individuais de artistas nos mais variados pontos da cidade. Os trabalhos artísticos, veremos, vão passando a ser mais valorizados e os artistas vão ganhando espaço e reconhecimento.

1.1.2 Exposições Coletivas

No entendimento daqueles homens que estavam à frente do poder público, a agricultura, o comércio e a indústria constituíam a base da riqueza e do progresso de uma nação civilizada. Neste sentido, a política de melhoramento e ampliação da instrução pública implementada nos últimos trinta anos do século XIX obedeciam aos desejos civilizatórios vigentes na época e visavam ao profissionalismo nas áreas referidas²⁷.

E pensando em uma instrução profissional, uma preocupação dos currículos era a presença do ensino de desenho e, para isso, o governo do Pará foi buscar na Europa artistas para o cargo de professor. Foi o caso do pintor francês Maurice Blaise e do pintor russo Davi Widhopff, ambos contratados em 1893 para ministrar desenho linear e topográfico no Liceu Benjamin Constant e na Escola Normal.

Uma vez em Belém, mesmo que para ocupar cargos públicos na educação, esses artistas iam construindo suas redes de contato. Continuavam produzindo, mas careciam de espaço apropriado para expor seus trabalhos. Uma alternativa era a realização de pequenas mostras que reuniam dois ou mais pintores em lojas ou associações.

Uma característica desse tipo de exposição é que costumavam a ter poucas obras, geralmente cada artista expunha uma única obra:

(...) exposição de três quadros firmadas por três bons nomes do nosso crescente grupo artístico, que ontem visitamos na *filial*, dos Srs. Moreira dos Santos & Cia, oferecendo-nos asado ensejo para aferir do real valor que vai assumindo a cultura de arte entre nós, e que consistem em três retratos, todos em bustos, tamanho natural, sendo dois a óleo e um a pastel.

²⁴ A exposição era para mostrar as máquinas funcionando, portanto começava a partir das seis e meia da tarde. *A Província do Pará*, “Exposição”, 28 de junho de 1885, p.1.

²⁵ Segundo as propagandas que saíam diariamente no jornal, a exposição era o “Completo museu anatômico e etnológico, de Henrique Dessort” e sua entrada era paga. *A Província do Pará*, 21 de junho de 1898, p.4.

²⁶ Como o foco deste trabalho são as exposições de arte, não me dedicarei a essas outras exposições.

²⁷ BEZERRA NETO, José Maia. Op. Cit. pp.59-60.

São autores dos primeiros José Girard e Mauricio Blaise, e do último Roberto Colin.²⁸

Poderia se pensar que, por se tratar de uma loja, a quantidade de obras expostas era pouca devido à falta de espaço, posto que as obras ficavam no mesmo ambiente das demais peças à venda. No entanto, outros tipos de exposições realizadas nesse tipo de espaço contestam essa ideia. Eram as exposições que os donos das lojas organizavam com obras de pintores europeus. Eles adquiriam as obras em alguma "venda de ocasião" e as comercializavam em seus estabelecimentos.

Foi o caso, por exemplo, da exposição organizada por J. B. dos Santos, dono da Livraria Clássica em agosto de 1901. A mostra ocorreu na livraria e contou com mais de nove pintores de Madrid, Sevilha e Barcelona.

Um ano antes, de caráter semelhante, mas em outro tipo de espaço, se deu a exposição organizada no Clube Euterpe (originalmente sociedade recreativa e musical, mas que foi se diversificando em atividades culturais) que reuniu mais de 20 obras de nomes como Nicolau Poussin, Rubens (fragmento de um quadro seu), Ticiano, Murillo, entre outros. A mostra, que pelo título das obras tinha temática religiosa, reunia obras da galeria de Heitor Parini e no local foram distribuídos folhetos explicativos do quadro e das escolas²⁹.

Outro caso de exposição coletiva muito comum no período eram aquelas que reuniam alunos de um determinado artista. Foi esse o caso da exposição de desenhos dos alunos de Luigi Libuti, em 1898 (na Academia de Belas Artes de Belém); das discípulas de Herculano Ramos em 1901 (no Salão da "Torre Eiffel"); e dos alunos de Theodoro Braga em 1913 (no Teatro da Paz). Essas podiam ter uma ou várias obras de cada aluno. Theodoro Braga, por exemplo, montou a exposição com vinte e cinco discípulos, mas o total de obras expostas foi noventa e quatro. Nessas exposições, o que garantia a qualidade do evento e o bom resultado dos trabalhos era o nome do mestre, bem como era esse também o chamariz do público.

Houve, também, outro tipo de exposição coletiva, com maior número de expositores e trabalhos. Foi o caso da *Primeira Exposição Paraense de Bellas Artes*, aberta ao público em 17 de dezembro 1909, aniversário do Intendente Antônio Lemos, e que ocorreu no salão nobre do Teatro da Paz.

²⁸ *Folha do Norte*, "Notas de Arte", 28 de junho de 1903, p.1.

²⁹ *Folha do Norte*, "Importante exposição de quadros", 16 de julho de 1900, p. 1.

A exposição contou com 22 expositores, entre homens e mulheres, que levaram ao público 177 obras. A iniciativa foi de Theodoro Braga e Carlos Custódio de Azevedo, tendo sido organizada “sob os auspícios” do governador João Coelho e do intendente Antonio Lemos³⁰, teve as seguintes seções: pintura, pastel, aquarela, desenho, miniatura, caricatura, arquitetura e arte decorativa. O preço das obras impresso em seu catálogo juntamente com o endereço de cada artista nos indicam que a mostra era para venda e não um salão com premiação.

Portanto, as primeiras mostras coletivas eram de pequenos grupos e as iniciativas de exibir mostras com um número maior de pessoas só passaram a ocorrer no final da primeira década dos novecentos, ganhando maior destaque e frequência a partir da década seguinte. Eram os chamados "salões" - os quais veremos adiante.

É importante perceber, portanto, que as exposições coletivas não precederam as individuais e que essas não eliminaram as primeiras. Nem tampouco os salões acabam com as iniciativas individuais. O casal Maurice e Louise Blaise, por exemplo, expuseram juntos em 1898 e 1899, mas também o fizeram individualmente em outras ocasiões³¹. No Pará do período analisado tiveram bem menos exposições coletivas que individuais, porém ambas acontecem no mesmo espaço de tempo.

1.1.3 Exposições Individuais

Até os anos de 1900 poucos artistas organizavam exposições individuais e essas, em geral, eram de pequeno porte, assim como as coletivas tratadas anteriormente, duravam poucos dias e o número de obras era reduzido.

Entre a última década do século XIX e primeira do XX, temos o retorno daqueles que foram fazer seus estudos de pintura fora do Pará, seja no Rio de Janeiro, caso do pintor Theodoro Braga, seja de academias no exterior, como Carlos Custódio de Azevedo, Francisco Escobar de Almeida e João Correa de Faria³². Ao regressarem, as exposições eram uma forma de mostrar ao público, aos financiadores de seus estudos e aos críticos o aperfeiçoamento que o curso havia proporcionado.

³⁰ Por mais que tenha sido realizada a partir do apoio dos governantes do Pará e de Belém, não há indícios de uma outra versão dessa exposição.

³¹ Louise Blaise, aquarelista francesa, expôs individualmente em 1900.

³² Theodoro Braga também foi para Paris aperfeiçoar sua técnica, porém foi com uma bolsa da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e não como pensionista do Governo do Pará, caso dos outros três pintores citados. Carlos Custódio de Azevedo e Francisco Escobar de Almeida frequentaram a *Académie Julien*, enquanto João Correa de Faria foi fazer seus estudos na Itália.

Temos, portanto, em maio de 1901 a exposição do recém chegado Carlos Custódio de Azevedo:

Regurgitou de senhoras e cavalheiros o *salon* do jovem paraense, expansionista do Estado, recentemente chegado de Paris, onde, com aproveitamento pouco vulgar, dedicava-se ha alguns [ilegível] ao estudo da belíssima arte de Apelle³³.

Esta se deu em uma residência no centro de Belém e durou quatro dias, no entanto, o número de obras foi significativo, pois por mais que não tenhamos número exato, pela crítica no jornal *A Província do Pará* sabemos que foi em torno de vinte telas de dimensões variadas e trazidas da França. Ao final da crítica, vemos que o papel da exposição em mostrar os resultados do tempo de estudo fora cumprido com sucesso:

A Província do Pará está convencida de que o sr. Azevedo de longe de desmentir a boa fama de que já gozava entre nós como estudante aproveitado, poderá guindar-se por completo ás culminâncias do alto mérito, pelo estudo que aperfeiçoa afinando e aproximando da beleza natural e pelo trabalho cotidiano metódico que proporciona ao artista [mobilidade] e limpeza de execução³⁴.

Os artistas paraenses – ou que viviam e atuavam no Pará – expunham várias vezes ao longo dos anos, ou até mais de uma vez no mesmo ano, variando o local, a técnica ou o tema. Só no ano de 1906, entre maio e novembro, Theodoro Braga realizou três exposições.

A primeira foi de desenho, pintura e arte aplicada; a segunda retratou temas locais, com recantos de Belém e a terceira foi exclusivamente de aquarelas. Ao passo que avançavam em seus estudos, iam se definindo por uma técnica e se especializando em um tema (natureza morte, paisagem, gênero...). Com isso suas exposições ganhavam novo vigor.

Entre as décadas de 1880 e 1910 temos mais de setenta exposições individuais acontecendo na capital paraense, o que nos impede de analisá-las uma a uma. No entanto, temos proximidades entre elas que merecem destaque. De forma geral, o que os críticos publicam nos jornais é que as mostras compreendiam trabalhos executados em várias técnicas, tais como: óleo, aquarela, têmpera, gravuras, desenhos, bico-de-pena,...³⁵.

³³CARVALHO, Antônio Marques. *A Província do Pará*, “Crítica D’Arte”, 17 de maio de 1901, p.1.

³⁴ Idem.

³⁵ Essa variação de técnicas também se fazia presente nas obras apresentadas nas exposições coletivas.

No que se refere à escultura, não há menções de exposições específicas, a única exposição encontrada que a utilizou foi a de Julieta de França, realizada na loja Mina Musical, em 1898. Porém, a exposição era de pinturas suas também. A escultura, de forma geral, estava mais ligada às encomendas do poder público.

Em termos quantitativos, as exposições ocorridas em Belém foram crescendo gradativamente, chegando ao ápice por volta de 1906, 1907, quando já temos o Teatro da Paz estabelecido como local para grandes exposições. Ainda encontramos exposições de menor duração e menor número de obras acontecendo nas casas de pintores e estabelecimentos comerciais, mas essas já passam a ter menor frequência e destaque na imprensa local. Por mais que os artistas que expusessem nessas lojas também expusessem no *foyer* do Teatro, o lugar desse último nos jornais era bem maior, as exposições ali eram acompanhadas mais de perto.

As exposições em estabelecimentos comerciais eram, em maioria, para mostrar ao público alguma encomenda que iria ser entregue e, neste sentido, os retratos eram os itens mais comumente expostos. Mesmo depois do Teatro da Paz se apresentar como um local para exposições, esse tipo de mostra continua bastante comum.

A partir das chamadas nos jornais e da crescente quantidade de críticas, podemos avaliar esse movimento crescente de exposições, inclusive com cada vez mais público e êxito nas vendas:

Em resumo: a auspiciosa feira, constituindo um triunfo para o Sr. Casse, prova uma vez mais como se vai arraigando na nossa população o gosto pela arte. (...)

Até encerrar-se a exposição, que estará novamente aberta, todos os dias, das 10 horas da manhã às 4 da tarde, haviam-n'a visitado inúmeras pessoas³⁶.

A referida exposição é de Joseph Casse, pintor francês, aluno da Escola de Belas-Artes de Marselha que foi ao Pará contratado para realizar a decoração do antigo Palácio dos Governadores³⁷. Sua mostra contou com cinquenta e sete telas e se realizou no *foyer* do Teatro da Paz, reinaugurado no ano anterior após estar fechado para obras que o reornamentaram. A exposição que inaugurou esse *foyer* como espaço para mostras artísticas foi a do pintor fluminense Antônio Parreiras, em junho de 1905, apenas um mês após a entrega do teatro.

³⁶ A *Província do Pará*, “Exposição de Pintura”, 19 de novembro de 1906, p.01.

³⁷ Atualmente o prédio abriga o Museu Histórico do Estado do Pará - MHEP.

Esse evento foi um verdadeiro *frisson* na cidade. Os jornais veiculavam cada passo de Parreiras, desde a sua viagem, chegada, visitas, encomendas, até a notícias diárias de número de visitantes em sua exposição.

Uma vez eleito o Teatro da Paz como local para exposições financiadas pelos governos, a vinda de artistas para mostras cada vez maiores cresceu. É nesse momento que temos as exposições de Francisco Aurélio de Figueiredo (1907 e 1910), Benedicto Calixto (1907), Antônio Fernandez (1907), Joaquim Machado Fernandes (1907), Carlo De Servi (1909), Oscar Pereira da Silva (1910), João Batista da Costa (1911) e tantos outros³⁸.

Já na década de 1910 voltamos a ter um novo fluxo de pintores estrangeiros expondo em Belém. Podemos destacar alguns artistas que passaram pela cidade nesse período, enfatizando a diversidade de nacionalidades dos mesmos: o caricaturista francês Franc Noral expôs nos anos de 1912 e 1913; o catalão Luís Graner y Arrufi também expôs em 1913 e o peruano Felipe Pomar em 1914.

Nesse momento, porém, não vemos mais a característica de artistas contratados no exterior para dar aula ou cuidar da reforma de prédios públicos que acabavam expondo suas obras. Agora Belém já possuía um circuito de arte por onde circulavam artistas de renome, já havia formado seus artistas e ainda havia grandes possibilidades de negócio. Muitas dessas exposições eram organizadas pelos próprios artistas visando a comercialização dos trabalhos. Ao chegarem na capital paraense visitavam as autoridades e durante essas visitas, por vezes recebiam o apoio dos governantes. Uma forma de apoio era o franqueamento do Teatro da Paz, espaço sob cuidados do governo do Estado.

O apelo dos críticos e a necessidade dos profissionais da arte haviam sido atendidos: o Pará havia se aberto para as artes! O calendário de exposições, concertos, peças era intenso. As escolas de arte e música estavam estabelecidas, assim como o ensino de artes nas escolas públicas. Com isso, novas exposições vêm à tona, agora era a vez dos alunos serem artistas...

³⁸ Alguns desses artistas voltavam e expunham em estabelecimentos comerciais, assim como muitos pintores locais também o continuavam fazendo.

1.1.4 “Uma nova era para o estudo escolar de desenho”: as exposições escolares

O ensino de pintura ganha fôlego em Belém na última década do século XIX a partir da referida leva de mestres europeus na cidade, que foram ganhando território no ensino das artes. Belém contou ainda com a forte atuação de nomes como o do fotógrafo e pintor José Girard. Já no início do século XX, com a chegada dos pensionistas do estado, o corpo de mestres de arte aumentou. Ao mesmo tempo, os interesses pelas artes já estava mais arraigado nos paraenses.

A questão do ensino e apreciação das artes como um meio de educar pelo gosto foi muito discutido e cobrado não só nas falas dos governantes e responsáveis pela educação pública, mas também nos jornais. Em outro trecho da já mencionada crítica à exposição de Carlos Custódio de Azevedo em 1906, por exemplo, percebemos a associação das Belas Artes com o progresso da civilização. Nela, o crítico Nemo afirma que:

(...) as belas-artes não são tão somente um meio de desenvolvimento do espírito e da inteligência, pelo deleite da vista e a elevação dos sentidos, para uma mais sadia conduta social, elas fomentam também nas sociedades modernas um apreciável coeficiente econômico, de grande ponderação, criando novas necessidades industriais, que dilatam o âmbito das relações em favor de maior patrimônio comum³⁹.

Vemos, portanto, que para além do deleite, o crítico afirma que as Belas-Artes teriam uma função prática e economicamente importante para a sociedade. E, em consonância com este discurso, tem-se início uma série de exposições escolares e anuais de desenho e pintura:

Uma nova era para o estudo escolar de desenho e pintura abre-se para o Pará. Sob o auspício do Sr. Dr. João Coelho, então Governador do Estado, iniciam-se a 7 de Setembro desse ano de 1909, as exposições oficiais de desenho (...).⁴⁰

João Antonio Luiz Coelho, político do Partido Republicano Paraense, assumiu o Estado em 1909. Seu governo foi marcado pela erradicação da febre amarela no Pará e pela crise que enfrentou a oligarquia paraense e a intendência de Belém⁴¹. No tocante à

³⁹ *Folha do Norte*, “A exposição Azevedo”, 3 de fevereiro de 1906. p.02.

⁴⁰ BRAGA, Theodoro. Op. Cit. p. 155.

⁴¹ João Coelho foi eleito governador com o apoio da oligarquia lealista, ou seja, de Antônio Lemos. No entanto, o governador acabou ganhando mais força ao romper com esse grupo e se aproximar do grupo de Lauro Sodré, conhecido como “lauristas”.

educação, visando estimular e desenvolver “o gosto pelo estudo de desenho e pintura”⁴², instituiu a *Exposição escolar de desenho*.

Dela poderiam participar tanto estabelecimentos de ensino públicos, quanto privados, da capital ou do interior. Sua realização era feita pela Secretaria de Estado do Interior, Justiça e Instrução Pública. Os prêmios, que seguiam o empenho do estímulo ao estudo das artes, eram “objetos usados na mesma arte” e foram adquiridos na Europa. A ideia do governo era montar uma galeria oficial com aqueles trabalhos premiados na exposição “para servir a um estudo comparativo dos resultados auferidos deste processo de estímulo e aperfeiçoamento”⁴³. O local escolhido para a realização das exposições? Salão nobre do Teatro da Paz.

Já na primeira versão da exposição escolar participaram 746 concorrentes, que despertaram grande interesse do público, que lotou o teatro⁴⁴. Foram distribuídos 10 prêmios e 56 menções honrosas e o resultado não podia ter sido mais satisfatório. Segundo o discurso oficial, não só a população que enchia o salão demonstrava interesse pelo tipo de empreendimento, como, na mensagem ao Congresso Legislativo do Pará, em 07 de setembro de 1910, o então governador João Coelho afirma que a primeira exposição escolar “excedeu a expectativa ainda dos mais otimistas e constituiu verdadeira revelação artística”⁴⁵.

Nos anos seguintes, a quantidade de trabalhos selecionados diminuiu. O motivo, justificado oficialmente, foi o fato de o júri ter ficado mais crítico, chegando à conclusão de que ganhariam em qualidade. A segunda versão da exposição contou, então, com 453 expositores totalizando 641 trabalhos expostos. Foram dados 04 primeiros prêmios, 05 segundos prêmios e 60 menções honrosas, além de um “prêmio de estímulo infantil”, dado a um aluno do segundo grupo escolar da capital. Em 1911, porém, foram 969 expositores e em 1912 teve uma queda grande para 558. O número de participantes, portanto, oscilava muito de um ano para o outro.

⁴² Mensagem dirigida em 7 de setembro de 1909 ao Congresso legislativo do Pará pelo Dr. João Antonio Luiz Coelho, Governador do Estado. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1909. p. 30

⁴³ Idem. p. 31.

⁴⁴ Segundo a Mensagem dirigida em 7 de setembro de 1910 ao Congresso legislativo do Pará pelo Dr. João Antonio Luiz Coelho, Governador do Estado. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1910. p. 62, o número de expositores foi 870, havendo 1825 trabalhos expostos. Theodoro Braga, porém, em seus exemplares dos catálogos das exposições que hoje compõem o acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo, faz quadros comparativos entre as três primeiras exposições e nesses quadros afirma que a primeira contou com 746 expositores e não 870 como afirma a mensagem. E se fomos conferir nome a nome no catálogo desta primeira exposição, veremos que há os 746 expositores mencionados pelo pintor. Por isso a opção em manter este número no corpo do texto.

⁴⁵ Idem.

No dizer de Theodoro Braga, a segunda exposição “perdeu” da primeira, posto que nesta 56 estabelecimentos de ensino compareceram, enquanto que em 1910 foram apenas 32. Desses, 12 não tinham participado em 1909, o que significa que da primeira exposição para a segunda, 36 estabelecimentos deixaram de participar e no total, a exposição de 1910 contou com menos 24 estabelecimentos⁴⁶.

O catálogo da primeira exposição traz um discurso inaugural, proferido pelo senhor Paes Barreto⁴⁷, onde podemos ver a concepção de educação, civilização e a vinculação do ensino de artes com o progresso industrial da região.

Tem-se dito que marchamos na cauda das nações civilizadas porque somos de origem latina.

É um erro. O nosso mal não é étnico, é cultural. O atraso relativo do Brasil provém exclusivamente da sua educação.

Se Portugal não houvesse, no dia em que descobriu a Ásia e parte da América, abandonado suas artes, seria poderoso como a Holanda ou outro povo industrial, e o Brasil não estaria atrasado na marcha da civilização tanto quanto ele está ou pouco menos.

Não há povo incapaz de civilização.

Mas esta depende de sua educação⁴⁸

E segue dizendo que negaram ao Brasil, durante seus três séculos de colonização, a arte e a ciência, bem como impuseram a “exploração bruta” do escravo. Esta, “a história demonstra”, não seria passível de orientação e impediria a sociedade de mover-se. E mais: os dois reinados do Império, por mais que tivessem iniciado um estudo científico, não levaram adiante uma educação artística nacional⁴⁹. O que percebemos, portanto, é um discurso onde civilidade e educação são indissociáveis e que ambas só puderam ser de fato vivenciadas através da República⁵⁰. Ao deixar o desenvolvimento do país nas lavouras de braços escravos e não investir na educação do povo, inclusive em sua educação artística, tanto o período colonial, quanto o imperial, haviam relegado o Brasil ao atraso.

⁴⁶ Anotações pessoais. Catálogo da Segunda Exposição Escolar de Desenho e Pintura. APESP. Fundo Theodoro Braga, IHGSP 432, Grupo: Documentação de trabalho. Sub-Grupo: Atividade Artística: Exposição de arte (terceiros).

⁴⁷ Fernando de Castro Paes Barreto era diretor na Secretaria de Estado do Interior, Justiça e Instrução Pública e foi um dos membros do júri daquele ano.

⁴⁸ PAES BARRETO, Fernando de Castro. “Discurso inaugural da Exposição”. In: *Catálogo da Primeira Exposição Escolar de Desenho*. Belém: Imprensa Oficial do Estado do Pará, 1909. p. IV.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Em 23 de dezembro de 1909, o Governo Federal criou as Escolas de Aprendizes-Artífices no território brasileiro. O intuito era formar operários e contra mestres que pudessem atuar nas indústrias locais. Para isso, as oficinas deveriam levar em conta as especialidades dessas indústrias. Em Belém, a escola foi inaugurada em agosto de 1910. Mensagem dirigida em 7 de setembro de 1910 ao Congresso legislativo do Pará pelo Dr. João Antonio Luiz Coelho, Governador do Estado. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1910. pp. 213-214.

Durante todo o seu discurso está presente a comparação com países da Europa, como França, Itália, Inglaterra e Holanda, ideais de civilizações, modelos a serem seguidos. Países que privilegiavam, como fator básico para seu desenvolvimento, o ensino das artes para fins práticos, como o trabalho e a indústria, motores da sociedade:

Ora, sem noção de arte não há indústria orientada e perfeita, isto é, não há trabalho produtivo. Sem este não há independência econômica. Sem independência econômica não há bem estar.⁵¹

Mais que uma questão de refinamento ou bons costumes, o ensino artístico passava por uma questão de necessidade de progresso econômico. Para além da boa educação e da civilidade, o desenho era visto como o ponto de partida para o desenvolvimento de atividades voltadas para a indústria. E a própria constância da palavra “indústria” no discurso de Paes Barreto nos demonstra que estava ali o futuro do país: “A arte é a base da indústria, porém o desenho é a lei primeira de todas as artes”⁵².

Para Paes Barreto, no caso particular do Pará, podia-se dizer que o Estado estava tendo êxito em suas ações, pois sua sociedade estava se movendo no “rumo oportuno”. No âmbito da educação artística, o Pará era um caso digno de ser imitado e a exposição que se inaugurava naquele momento vinha para coroar essas ações⁵³.

É marcante o fato de este discurso ter sido proferido na abertura de uma exposição escolar organizada pelo governo e de ter sido impresso em seu catálogo, pois ele deixa claros os princípios nos quais se baseava a iniciativa em realizar tais eventos. Traz também uma justificativa para o atraso do Brasil em relação às civilizações europeias, mas diz que isto estaria sendo corrigido pela forma de governo republicano, que valorizava a arte, a educação, a indústria, o avanço do país e para isso, precisava do apoio dos brasileiros.⁵⁴

Foram quatro anos seguidos de exposição, de 1909 até 1912. A primeira versão recebeu o nome de *Exposição escolar de desenho*, embora também tenha recebido trabalhos de pintura, vimos que a aplicabilidade prática do desenho justificava a opção. No entanto, para as que se seguiram mudou-se para *Exposição escolar de desenho e pintura*, passando a ter duas galerias distintas, uma para cada tipo de expressão.

⁵¹ Idem. p. V.

⁵² Idem. p. IX.

⁵³ Idem. p. VIII.

⁵⁴ Os catálogos das exposições seguintes não trazem os possíveis discursos proferidos por ocasião de sua abertura, nem tampouco a ata de reunião do júri. Todos os outros trazem apenas relações de expositores. Alguns apresentam a relação de membros do júri e a especificação da técnica utilizada.

Essa divisão provavelmente se deu devido à discussão ocorrida entre os membros do júri da primeira exposição que, por mais que tenha sido anunciado ser uma exposição de desenho, aceitou também trabalhos de pintura e teve que arrumar uma solução para avaliar os trabalhos. A saída, portanto, foi separar em duas classes: desenho e pintura. Mas o que os catálogos desses quatro primeiros anos nos trazem é que a quantidade de expositores e trabalhos inscritos na categoria “pintura” era bastante inferior aos inscritos na categoria “desenho”⁵⁵.

No regulamento de 1910 fica estabelecido, então, que a galeria de desenho seria dividida em duas seções: *desenho a mão livre e desenho geométrico e de aguada*. Já a galeria de pintura teriam três seções: *a óleo; a pastel; e a aquarela*⁵⁶.

Depois de 1912 vem um bom intervalo e só vamos ter outra versão desta exposição em 1917. Não por acaso, em 1913 temos uma mudança de governo. Assume o Dr. Enéas Martins, que fica à frente do governo do estado até 1917, quando, após vinte anos, volta o Dr. Lauro Sodré, que ficou conhecido, no Pará, por sua marcante atuação no campo das artes e das ciências. Ao mesmo tempo, em 1913 temos já instalada uma crise na exportação da borracha. Por esta época, a produção da Ásia já superava a exportação brasileira, causando um desequilíbrio na economia dos estados da Amazônia. Não é de se espantar que um político em meio a essa crise suspendesse eventos desse caráter e voltasse sua atenção para a questão econômica⁵⁷.

Lauro Nina Sodré e Silva foi governador do Pará por duas vezes. Líder do Partido Republicano, esteve à frente do Estado de 1891 a 1897, sendo o primeiro governador eleito pelo Congresso Constituinte Paraense, e de 1917 a 1921. De forma geral, seu pensamento político prezava pela não exclusividade do extrativismo como atividade econômica e pelo avanço da ciência. Acreditava que a educação era única

⁵⁵ A princípio as pinturas inscritas eram aquarelas ou óleo e os desenhos podiam ser geométricos ou não.

⁵⁶ Secretaria de Estado do Interior, Justiça e Instrução Pública, "Regulamento da Exposição Escolar de Desenho e Pintura", Belém, 1911. APESP. Fundo Theodoro Braga, IHGSP 432, Documentação de trabalho. Sub-Grupo: Atividade Artística: Exposição de arte (terceiros). O regulamento da exposição de 1911 traz exatamente a mesma divisão.

⁵⁷ Durante o governo de Enéas Martins foi pensado o “Plano de Defesa da Borracha”, que não foi posto em prática, mas que nos mostra a preocupação em mudar o caráter da economia regional, pois repensa o peso da extração da borracha como principal atividade econômica. MORAES, Ruth Burlamaqui de. Riqueza e demografia: Pará (1872-1920). In: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de; ALVES, Moema de Bacelar (Orgs.). *Tesouros da Memória: história e patrimônio no Grão-Pará*. Belém: Ministério da Fazenda/Gerência Regional de Administração no Pará/Museu de Arte de Belém, 2009. pp. 175-176. e Mensagem dirigida em 7 de setembro de 1913 ao Congresso legislativo do Pará pelo Dr. Enéas Martins, Governador do Estado. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1913.

forma de tirar o povo da ignorância, e para tanto, providenciou a municipalização do ensino⁵⁸.

As mensagens proferidas pelo governador no Congresso Legislativo do Estado do Pará anualmente não possuem informações sobre essas edições das exposições escolares, no entanto, na mensagem de 1918, ao falar sobre a educação no Estado, fica clara a preocupação de Lauro Sodré em:

(...) ter como principal tarefa a de cuidar do levantamento moral desta terra, tendo como primeiro dos deveres que cabem aos que governam nas democracias alumiar a consciência do povo, dando a todos os homens os ensinamentos, que farão deles instrumentos inteligentes do progresso de um país livre.

Diante disso, não é de se estranhar que ao voltar ao governo do Estado tenha buscado recuperar as ações de investimento no ensino de arte e conseqüentemente das exposições de trabalhos dos alunos.

Realizadas agora sob a responsabilidade da Secretaria Geral do Estado, as exposições escolares realizadas por Lauro Sodré seguiram os mesmos moldes das organizadas por João Coelho, tanto que seu nome continua o mesmo e a contagem volta de onde parou. Portanto, em 1917 teve lugar a *5ª Exposição Escolar de Desenho e Pintura*. No entanto, em seu governo só temos notícias de duas edições, em seus dois primeiros anos.

O local permanece, a data de inauguração também, assim como alguns membros do júri. Pelos catálogos percebemos que não há mudanças no tocante às instituições, melhor dizendo, continuam a participar instituições públicas, particulares e cursos de arte particulares.

Os prêmios, no entanto, passam a ser distribuídos de acordo com a forma de expressão: pintura; pastel; sanguine; lápis; carvão; esfuminho; geométrico; industrial; arte aplicada, projetivo; e modelagem. O que nos aponta maior especificação tanto da categoria “pintura” quanto da categoria “desenho”.

A quinta edição chegou a contar com 726 concorrentes e teve 1672 trabalhos inscritos. Mas, se a participação se manteve alta como nas quatro edições anteriores, alguns dados nos chamam a atenção pela diferença: apenas 20 instituições se inscreveram e todas eram da capital. O interior do Estado esteve cada vez menos

⁵⁸ Para maiores informações sobre a política de Lauro Sodré ver: COELHO, Allan Watrin. *A ciência do governar: positivismo, evolucionismo e natureza em Lauro Sodré*. 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2006.

presente nas exposições, chegando a não participar mais – como foi o caso aqui – e o grande número de concorrentes se distribuía entre esses poucos estabelecimentos de ensino. Ao mesmo tempo em que o interior do Estado deixa de participar, diminui a frequência de grupos escolares e aumenta a das escolas e cursos particulares ao longo dos anos.

A edição de 1918 contou com a presença de 416 expositores com um total de 1246 trabalhos. Neste ano, o Estado encontrava-se em meio a uma crise financeira, acumulava dívidas de vários governos anteriores. Muito provavelmente isso tenha contribuído para que as exposições escolares não seguissem adiante. Tanto que, em 1918 os artistas criam uma associação chamada *Academia Livre de Bellas Artes*, que oferecia o curso de Belas Artes em quatro séries mais o preparatório. Na mensagem de 1919, Lauro Sodré diz que se o Estado tivesse em outra situação financeira não hesitaria em contribuir para o ensino das artes, que em outro tempo já havia sido professado⁵⁹.

Nos governos de João Coelho e Lauro Sodré, percebemos que o estímulo às artes era pauta importante, mesmo que as condições financeiras não favorecessem⁶⁰. A associação de ensino, exposição e premiação era um meio, porém talvez não fosse suficiente. Era necessário mais... Não só alunos, mais profissionais também deveriam ser encorajados. E assim veio o primeiro salão.

1.1.5 Os primeiros salões oficiais

Dominado pela ideia de que é dever máximo dos poderes públicos estimular e encorajar a educação e o desenvolvimento artístico das sociedades, a cujos destinos presidem, e levado pelo entusiasmo que sempre entre nós despertam as criações desta natureza, visando ainda completar a obra começada na exposição de desenho e pintura: resolvi fundar o Salão de Pintura⁶¹.

Têm-se início, então, os salões de arte oficializados pelo poder público.

Essa fala do governador João Coelho nos traz a forma como encarava a arte como assunto de governo. Assim como oficializou as exposições de alunos, pelo

⁵⁹ Mensagem dirigida em 7 de setembro de 1919 ao Congresso Legislativo do Pará pelo Dr. Lauro Sodré, Governador do Estado. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1919. pp. 124/125.

⁶⁰ Encontrei referências sobre exposições escolares também nos anos de 1924, 1925 e 1926. Essas mostras não seguem com a contagem das exposições anteriores, nem tampouco a denominação de *Exposição Escolar de Desenho e Pintura*, sendo apenas *Exposição Escolar de Desenho*, o que nos indica prováveis mudanças em seu regulamento. Aliando isso ao fato de terem ocorrido em uma fase muito distinta de governo e mais distante do momento de concentração deste estudo, não me proponho abordá-las aqui.

⁶¹ Mensagem dirigida em 7 de setembro de 1912 ao Congresso legislativo do Pará pelo Dr. João Antonio Luiz Coelho, Governador do Estado. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1912. pp. 37 e 38.

Decreto nº 1.845 de 17 de outubro de 1911, oficializava agora um salão para “artistas e amadores, nacionais ou estrangeiros, residentes no país”⁶².

Pelo decreto fica decidido também que o salão abriria anualmente ao dia 15 de novembro. A escolha da data não nos deixa dúvida da associação com a comemoração da implantação da República e de como esta se preocupa com o desenvolvimento da sociedade. Todavia, o segundo salão só teve lugar no ano de 1917; já no primeiro ano de governo de Lauro Sodré, e a data não mais obedecia ao decreto, posto que se deu em 01 de dezembro. Os relatórios de governos não tratam do motivo da suspensão do Salão nesses anos, mas vimos que a situação econômica do Pará estava em crise, além de ter tido uma mudança de governo e, conseqüentemente, de postura política.

Na exposição de 1911 participaram 10 expositores com total de 57 trabalhos expostos. Desses expositores, 04 estavam na categoria “Amadores”. São eles: Oséas Santos Antunes; Henrique Domont; Corbiniano Botelho; e Manoel Lassance da Ponte e Souza.

É interessante ver que na já citada *Primeira Exposição Paraense de Bellas Artes*, de 1909, não houve categorização entre “artista” e “amador” e nomes como Henrique Domont; Corbiniano Botelho; e Manoel Lassance da Ponte e Souza expuseram em igual condição com artistas que estavam agora em outra situação de julgamento, como é o caso de Theodoro Braga, Pedro Campofiorito, Francisco Estrada e Escobar de Almeida.

O júri se reuniu do salão onde esta ocorria no dia 28 de novembro, transcorridos 14 dias de sua inauguração. Podemos supor que o júri se valia, então, não apenas de seu conhecimento e julgamento para avaliar as obras, mas também da repercussão e aceitação destas e do evento em si.

Assim como as exposições escolares, prêmios e menções honrosas deveriam ser dados aos melhores trabalhos. Nesse sentido, o júri do primeiro salão decidiu que, na categoria *Grande Prêmio*, nenhum trabalho era merecedor, e, segundo o regulamento, a criação oficial do prêmio não obrigava sua entrega. Para esta categoria de premiação, o trabalho deveria ser uma “obra de arte”, entendida como sendo possuidora de:

(...) não somente originalidade no assunto, como ciência técnica, e ser capaz de figurar pela linha e pela cor uma expressão de beleza; que da obra, enfim, ressalte, através de um poder de criação, a maestria de uma composição

⁶² Idem. p. 38.

sem vícios e de uma factura modelar, tudo convergindo para uma síntese da natureza, na harmonia das proporções, de um caráter inconfundível⁶³.

Como o intervalo de tempo entre o decreto de criação do Salão e sua efetivação foi curto, o júri propôs para esta exposição a criação de mais dois prêmios além do *de Honra*. A premiação ficou, portanto decidida da seguinte forma:

- Prêmio de Honra – concedido a Francisco Estrada (quadro nº 06 – “Bosque Rodrigues Alves”, paisagem a óleo; esboço);
- Segundo prêmio – concedido a José Girard (quadro nº 28 – “Retrato de Mme. A.M.”.);
- Terceiro prêmio – concedido a Theodoro Braga (quadro nº 22 – “Frugivora”, óleo.);
- Menções honrosas de primeira classe – concedidas a José Arthur Bevilaqua e Escobar de Almeida.

As menções de segunda ordem não foram dadas, assim como o *Prêmio de encorajamento* também não foi conferido a nenhum amador, pois diante de um empate, decidiu-se que a dificuldade da conquista era mais estimulante ao aprendizado técnico que a facilidade de sua obtenção. Vemos, então, que os rigorosos critérios na distribuição dos títulos pretendiam maior empenho nas próximas edições do Salão, assim como um estímulo aos artistas em produzirem com maior qualidade técnica. Os três prêmios foram destinados a artistas já consagrados, devendo servir, portanto, de exemplo aos mais jovens e/ou amadores.

Já em 1918 a participação aumenta consideravelmente, foram 31 expositores entre homens e mulheres e 224 trabalhos apresentados. No catálogo não há a distinção encontrada na versão de 1911 entre “artistas” e “amadores” e as técnicas variavam, podendo ser pintura a óleo, aquarela, pastel, projetos de arquitetura, modelagem e trabalhos em diferentes suportes como almofadas, cobre, pau rosa, terra...

Infelizmente não encontrei, para esta edição, as mesmas informação que encontrei para o primeiro salão. O catálogo só traz relação de artistas, obras e técnicas expostas, as mensagens oficiais não abordam o salão e não tenho outras fontes como o regulamento ou a ata do júri, por exemplo. Assim sendo, fica a dúvida quanto aos critérios de aceitação e avaliação das obras.

⁶³ Mensagem dirigida em 7 de setembro de 1912 ao Congresso legislativo do Pará pelo Dr. João Antonio Luiz Coelho, Governador do Estado. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1909. p. 39.

Após o salão de 1918 teremos mais um grande intervalo. Em 1924 temos a notícia de uma *Exposição Geral de Belas Artes*, ou o *4º Salão Paraense*⁶⁴, realizado "devido ao esforço de um grupo de artistas de valor". A mostra, que inaugurou no dia 02 de maio no salão nobre do Teatro da Paz, contava com desenhos, pastéis, aquarelas, decorativos e óleos. Dela participaram quatorze expositores num total de 165 obras⁶⁵.

Em 1938 o Pará terá outra edição, por assim dizer, de um salão de arte. Deu-se, então, a *Exposição de Belas Artes Comemorativa do Cinquentenário da Abolição dos Escravos*, inaugurada, como deve se supor, no dia 13 de maio. Agora, já no contexto do Estado Novo, a data de implantação da República não era mais fundamental. Por fim, foi através do Decreto nº 3.555 de 05 de setembro de 1940 que se instituiu o *Salão Oficial de Belas Artes* pelo governo do estado. A data escolhida para sua abertura foi 07 de setembro. Novas discussões seriam tratadas a partir desses salões⁶⁶, novos conceitos colocados em questão...

1.2 Os lugares para exposição

Em busca de espaço não só físico, mas também no sentido figurado, muitos trabalhos foram expostos nas vitrines e no interior dos principais estabelecimentos do centro da cidade. Belém da virada do século XIX para o XX não possuía, como vimos, espaços especializados para exibição e negociação de obras de arte. Enquanto na capital do país desde a década de 1860 possuía galeria de arte⁶⁷, Belém não possuía não só galerias, como não havia ali nenhum museu.

⁶⁴ O fato do jornal utilizado salientar que ocorreu devido a um esforço dos artistas, no faz questionar se a iniciativa foi pública ou não, uma vez que os relatórios nada falam acerca do referido salão. Os artistas teriam aproveitado a existência anterior de um salão de arte para promover este que agora organizavam? No entanto, assim como nas exposições escolares, o momento político dessa exposição é bastante distinto das anteriores, portanto esta não será diretamente abordada.

⁶⁵ Essas informações foram retiradas dos recortes de jornais feitos por Theodoro Braga, hoje sobre cuidados do Arquivo Público do Estado de São Paulo. O notícia está rasgada, tendo a data - assim como em vários outros recortes - escrita a mão. A referência, portanto, é de sua localização: "Artes e Artistas", APESP, Fundo Theodoro Braga, IHGSP 432, Grupo: Documentação de trabalho.

⁶⁶ Para maiores informações sobre os salões da década de 1940 e a discussão sobre o que era ser moderno em termos de arte no Pará, ver: SILVA, Caroline Fernandes. O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio. 2009. 186 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

⁶⁷ Mirian Silva Rossi faz referência à Galeria Ruquet, na rua do Ouvidor. Diz ainda que São Paulo de entresséculos também não possuía espaços especializados para exposições de obras de arte. ROSSI, Mirian Silva. Circulação e mediação da obra de arte na *Belle Époque* paulistana. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 6/7. p. 83-119 (1998-1999). Editado em 2003. P. 101.

O intendente de Belém de 1897 a 1911, Antônio José de Lemos⁶⁸, projetou uma coleção de obras de arte para a intendência. A obra que abriu essa coleção foi a tela *Últimos dias de Carlos Gomes*, executada pelos pintores italianos Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi em 1899. No entanto, a instituição da Pinacoteca Municipal de Belém só foi instituída em 1983 e as obras adquiridas durante o governo de Lemos passaram a ornamentar o Paço Municipal⁶⁹. Em 1912, o governador João Antonio Luiz Coelho ressalta que “haveria conveniência inadiável na fundação duma pinacoteca com escola de pintura anexa” - o que, por mais que defendesse que o intuito pudesse ser realizado em “modestas proporções”, não chegou a acontecer.

E na falta desses lugares especializados, as exposições individuais e coletivas foram se organizando em locais como lojas de joias, sapatos, tecidos, livrarias e casa de artistas. Era uma forma, portanto de não deixar de divulgar e comercializar as obras de arte. E além da necessidade de espaço, tanto em Belém, como em outros lugares do Brasil e da Europa, casas fotográficas e comerciais se tornaram espaços importantes para a difusão das obras artísticas.

Ao se estabelecer o *foyer* do Teatro da Paz como um local de exposições não se elimina as exposições em outros estabelecimentos, apenas cria-se um lugar a mais. Bem mais concorrido, é verdade. Com melhores condições de alojamento e possibilidade de receber mais obras e público, mas também com incentivo por parte do governo. Antes de tudo, o teatro é um prédio público. No entanto, por mais que o espaço fosse de tutela do governo do Estado, a intendência municipal também se utilizava dele para realizar suas exposições. O Teatro da Paz passou a ser a vitrine para as exposições. Além do espaço arejado e amplo, seu salão nobre contava com todo o requinte necessário a eventos daquele porte.

No período colonial, temos uma Belém de ruas estreitas; largos em frente aos edifícios religiosos; lotes estreitos com sua ocupação total, ou seja, sem recuo frontal ou afastamento lateral e predomínio de casas térreas. Com o século XIX vieram muitas

⁶⁸Antonio José de Lemos era maranhense, mas fez sua carreira política no Pará. Foi vogal de Belém, deputado estadual e secretário de governo estadual. Em 1897, ao assumir a intendência de Belém chegou ao ápice de sua carreira política. Sobre a biografia de Lemos, ver: SARGES, Maria de Nazaré. *Memórias do Velho Intendente: Antonio Lemos (1869/1973)*. Belém: Paka-Tatu, 2004.

⁶⁹ Hoje este acervo pertence ao Museu de Arte de Belém, museu municipal instituído em 1994 e que funciona no prédio do antigo Paço Municipal juntamente com o gabinete da prefeitura. Para maiores informações sobre o museu e seu acervo consultar: Museu de Arte de Belém. *Janelas do passado, espelhos do presente*: Belém do Pará, arte, imagem e história. Aldrin Moura de Figueiredo (colaborador). Belém: Prefeitura Municipal de Belém/Fundação Cultural do Município de Belém – FUMBEL, 2011. E SILVA, Caroline Fernandes. Op. Cit.

revoltas, lutas por liberdade, conflitos políticos... Naturalmente esse movimento foi sentido também pela urbe. O movimento cabano, em particular, obriga a recuperação das edificações de Belém após os confrontos. Assim como as mudanças de olhares e necessidades influenciam nas formas de morar e ocupar a cidade. Foi na virada deste novo século, mais precisamente em 1803, que o alagado do Piri foi drenado e aterrado, ocasionando certa mudança na estrutura da cidade. É a partir daí que se interliga por via terrestre as freguesias de Nossa Senhora da Campina com a Sé e se prolonga a cidade para além desses dois sítios.



Figura 1: Teatro da Paz
Fonte: Álbum do Estado do Pará, 1908.

No contexto da *Belle Époque*, temos uma reordenação do espaço urbano. Mexe-se no calçamento das ruas, as novas vias são alargadas, reestruturam-se praças, arboriza-se a cidade, mudam-se os nomes das ruas⁷⁰. Mais uma vez a cidade é reformulada, as áreas mais centrais deixam de ser majoritariamente residenciais e passam a ser o centro de atividades comerciais, fazendo com que as famílias residentes ali se mudassem para pontos mais afastados. É quando temos a intensificação das rocinhas – casas avarandadas construídas no centro dos terrenos e com grande presença de plantas – que

⁷⁰ Ao se traçar a cidade, os nomes das vias eram sempre associados às suas direções, ou aos prédios importantes que se alojavam nela, às personalidades que ali habitavam, ou até ao ofício predominante de seus moradores. Com a República essas atribuições foram modificadas. As ruas passaram prioritariamente a homenagear personalidades ou datas escolhidas pelas autoridades locais para se perpetuar na história.

desde o começo do século vinham sendo erigidas como “casas de recreio” e deram origem aos atuais bairros de Nazaré, Umarizal e Batista Campos.

O núcleo inicial da cidade, portanto, ganha cada vez mais aspectos de bairros comerciais, principalmente o bairro da Campina⁷¹. E é tão forte sua associação com a atividade comercial que persiste ainda hoje, que ele é conhecido e referido como o “bairro do Comércio”. Campina, seu denominação, quase não se ouve nas ruas. E é justamente nele que se concentravam as lojas que tanto serviram para que os artistas expusessem suas obras. E dentre as suas ruas, destacamos a Conselheiro João Alfredo por concentrar maior número de estabelecimentos comerciais.

Na imagem que se segue estão salientados alguns dos principais pontos onde ocorriam as exposições. Por ela vemos o traçado das ruas estreitas, típicas das cidades coloniais, onde passa a se concentrar o comércio, como já foi dito. As ruas e estabelecimentos onde eram expostas as obras ficavam todos muito próximos. Vemos também duas grandes avenidas e uma travessa marcadas. Nessas ruas moraram os artistas como Maurice e Louise Blaise, ou Francisco Estrada, que realizaram exposições nesses locais, ou seja, em suas residências.

A opção por usar um mapa de 1919 e não um atual se deu pelo fato de algumas mudanças terem ocorrido na cidade, como o nome de algumas ruas, por exemplo. Já a decisão por marcar essas vias foi justamente por elas seguirem o que foi discutido: na virada do século as famílias passam a residir em locais mais distantes do centro comercial. Isso, portanto, também implica em um deslocamento dos locais onde ocorriam as mostras quando se trata de residências.

Simbolicamente, o Teatro da Paz – uma construção imperial, modificada em seus ornamentos e apropriada como símbolo republicano – está no centro de tudo isso. Entre o comércio e as residências, entre o antigo traçado da cidade e o novo, entre diferentes formas de expor.

Mas, vamos ao mapa: a Rua Conselheiro João Alfredo - onde ficava a Livraria Universal - está marcada de verde musgo; a Rua 13 de Maio está marcada com verde mais claro, ali se encontra o Club Euterpe; de verde fluorescente a Travessa Campos Sales, onde ficavam lojas que se abriram para exposições e a Biblioteca e Arquivo

⁷¹ Antiga freguesias de Nossa Senhora da Campina.

Público do Pará⁷²; a Praça Visconde do Rio Branco (atualmente Praça Maranhão), próxima da loja Paris N'América e onde ficava a Loja Mina Musical, está em **laranja**; em **amarelo** vê-se o Liceu Paraense (Atual Colégio Paes de Carvalho), onde montou-se, por exemplo, a Exposição Artística e Industrial do Liceu Benjamin Constant, em 1895 e 1900; sob a marcação em **azul** está localizado o Teatro da Paz - em pela Praça da República -; em **vermelho** a Avenida São Jerônimo (hoje Governador José Malcher); e em **laranja mais claro** a Avenida Independência (hoje Avenida Nazaré), onde morou e expôs Francisco Estrada.

⁷² O Arquivo Público do Estado do Pará ainda está localizado no mesmo prédio à Travessa Campos Sales, mas a biblioteca pública foi desvinculada em 1896 e hoje faz parte da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, sob o nome de Biblioteca Pública Arthur Vianna.

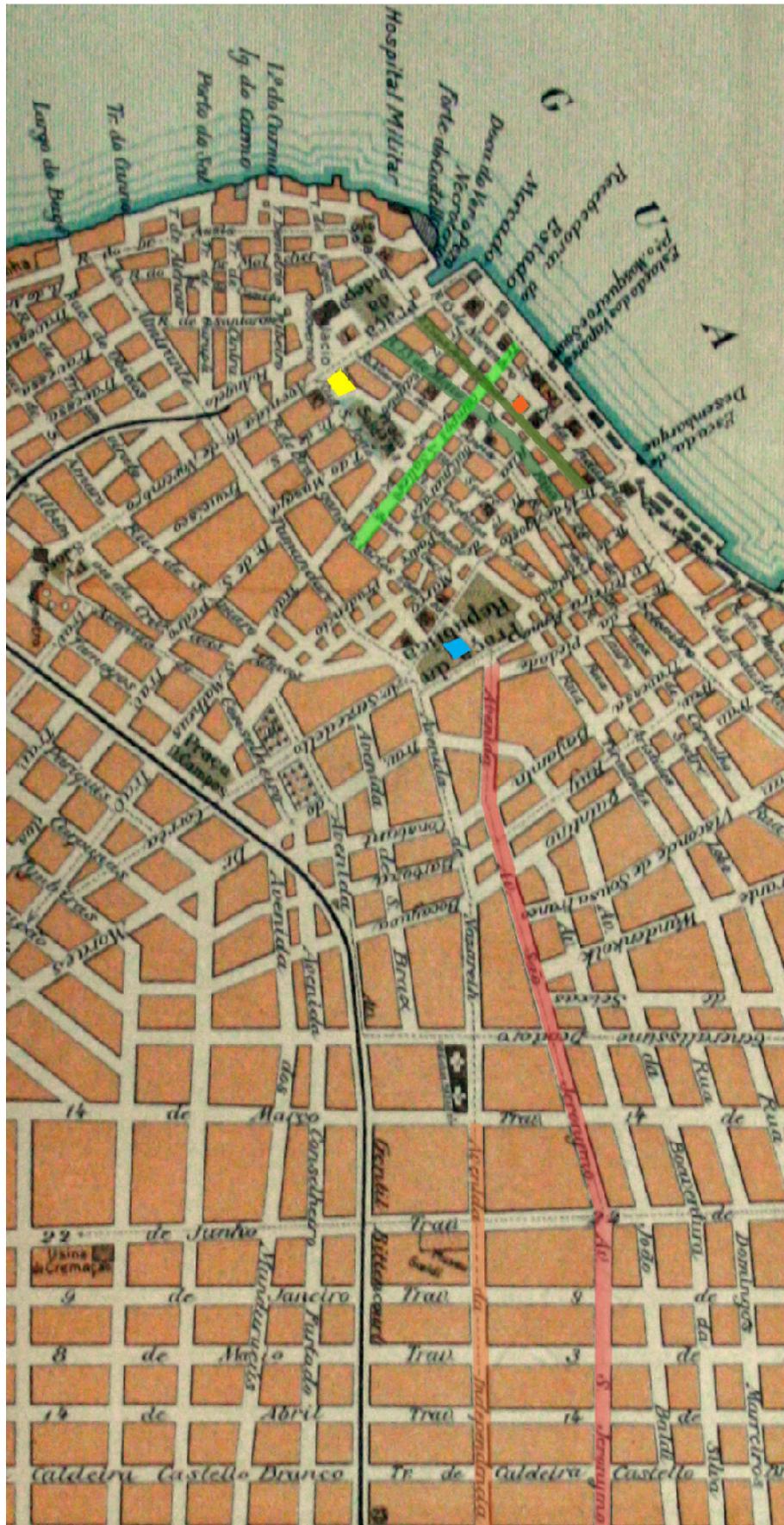


Figura 2: Mapa de Belém (adaptado)
 Fonte: Noções de Corographia do Estado do Pará, 1919.



Figura 3: Rua Conselheiro João Alfredo
Fonte: Álbum do Pará, 1908.

Nessa imagem, particularmente, vemos um prédio de dois pavimentos bem ao meio do quarteirão, com arquitetura mourisca. Esta é a *Livraria Universal Tavares Cardoso*, que durante muito tempo abrigou exposições, como a de Domenico De Angelis, em 1888, e a de Francisco Estrada, em 1908.

Estrada, inclusive, é um dos pintores que mais circulou com suas obras entre os estabelecimentos comerciais. Em 1897 expõe na *Fotografia Fidanza*; em 1899 na loja *Paris N'América*, famosa loja de tecidos que ainda hoje existe e com essa mesma função; e em 1907 na *Loja Filial*⁷³.

⁷³ O pintor expõe ainda em sua residência no de 1900 e só em 1911 é que faz exposição no Teatro da Paz.

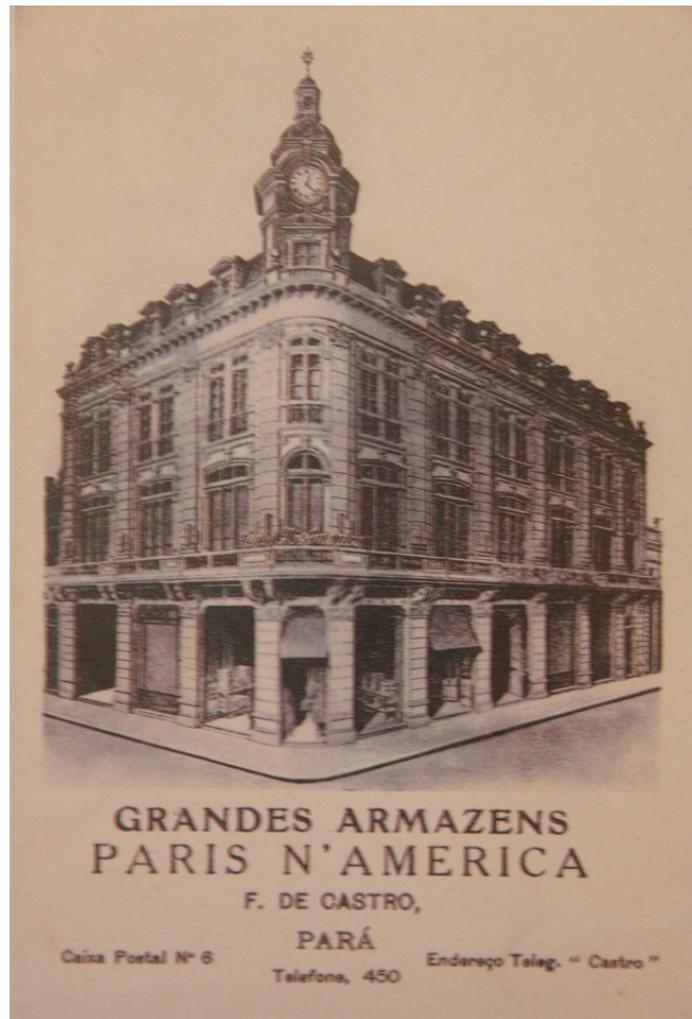


Figura 4: Loja Paris N'América
Fonte: Coleção de Victorino Chermont de Miranda

A mencionada Loja Filial também ficava à Rua Conselheiro João Alfredo, assim como a *Fotografia Fidanza* e a loja de joias, cujo nome os jornais não revelam. Ali perto, porém, outros estabelecimentos serviram de local para exposições, como é o caso da *Paris N'América*, localizada na Rua Santo Antônio, paralela à João Alfredo; e a loja de instrumentos musicais, *Mina Musical*, que abrigou a exposição de Julieta de França em 1898 e que se situava na Praça Visconde do Rio Branco.

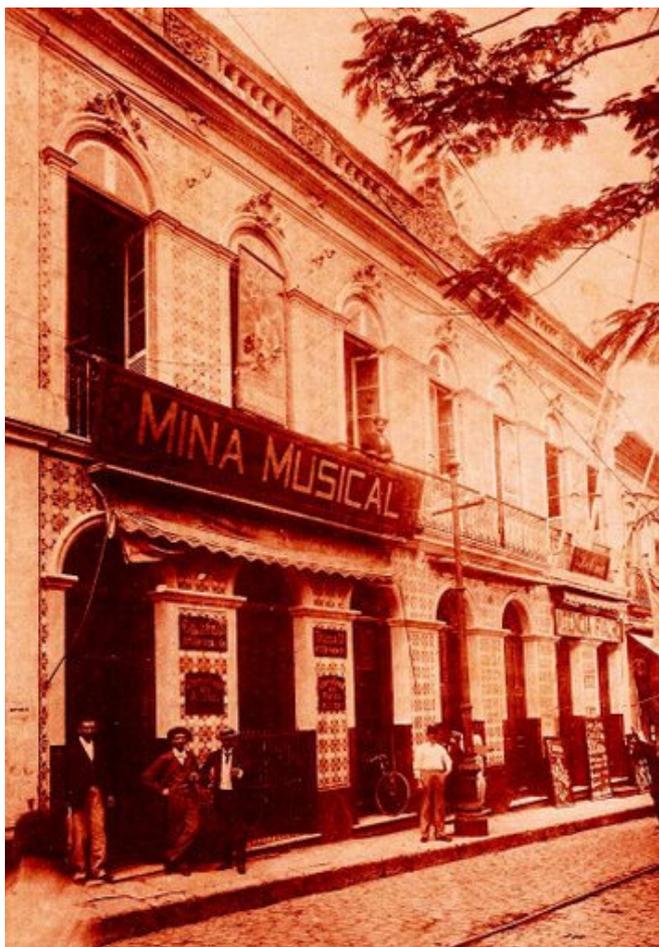


Figura 5: Loja Mina Musical
Fonte: Pará comercial na Exposição de Paris, 1900.

Essa busca de lugar para expor e a saída pelos estabelecimentos comerciais passam a ideia do quanto as exposições eram uma questão de mercado. As obras deveriam ser negociadas e para isso precisavam ser expostas.

Paralelamente, num período em que os museus viviam seu grande momento, onde as coleções começavam a se organizar, no Brasil, com o intuito de instruir e educar a sociedade; num tempo em que a compreensão do mundo passava a ser mais pela visão, a linguagem das exposições se tornava cada vez mais frequente e necessária⁷⁴. A falta de galerias para comercialização de obras de arte e de museus para sua exibição fez com que esses lugares da arte, do visual, de mercado e até mesmo de instrução fossem improvisados na cidade. Dessa forma, diante da ausência desses espaços em Belém, eram as lojas quem desempenhavam esse papel de exibição.

⁷⁴ BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.4 p.211-61 jan./dez. 1996. p. 212.

1.3 Exposições de arte são notícia

Como vimos, é no decorrer do século XIX que a apreciação das artes vai ganhando lugar nas discussões e tomando espaço nos jornais. Podemos dizer, inclusive, que, uma vez que as artes eram vistas como meio de civilizar o povo, a imprensa destina um lugar a ela em suas páginas, imbuída deste sentido de preparar seus leitores. Introduzindo notícias sobre literatura, diversos tipos de publicações sobre artes, exposições e até críticas e impressões sobre obras e artistas fora do Brasil, a imprensa ia fazendo um duplo movimento: o de contribuir na educação moral de seu público leitor e de fornecer a envolvidos no mundo das artes um espaço de propaganda e reconhecimento.

O jornal *A Província do Pará*⁷⁵ publicou, em agosto de 1877, na coluna “Boletim do dia”, uma defesa – não assinada – da necessidade da criação de museus locais para a instrução popular. Em meio a esta defesa, o autor do texto discorre sobre a importância em se fazer conhecer a história, seus avanços na ciência e os bens naturais de cada lugar e ainda cita como exemplo os sucessos das exposições universais. Mas, e a arte? Sim, esta estaria presente, mas dentre todos os assuntos, era o “de menor importância”. Deveria constar sim, mas era o que menos influenciava para a boa formação do povo⁷⁶.

Essa defesa nos traz o peso que a ciência possuía nesse momento. Mas, se a ciência merecia maior peso nos sugeridos museus provinciais, não podemos ignorar que a arte não deixava de estar presente. O sentido pedagógico que viria a ser tão ressaltado nas páginas do mesmo jornal, embora de menor proporção, já era sim reconhecido.

Logo em janeiro deste mesmo 1877, menos de um ano de fundação *d’A Província*, temos o início da seção “Ciência, Letras e Artes” que tratava de assuntos ligados à diferentes tipos de manifestações artísticas: peças de teatros, concertos, viagens de artistas... Era um espaço para as artes.

A partir da segunda metade do século XIX, vemos sendo veiculadas uma série de notícias sobre exposições mundo afora e suas temáticas eram as mais variadas. No ano de 1885, por exemplo, temos várias notícias de exposições e podemos destacar: uma sobre eletricidade em Paris; uma de açúcar e algodão no Maranhão; uma de

⁷⁵ O jornal foi fundado em 1876 e circulava diariamente, exceto às segundas-feira. Antonio Lemos foi jornalista, editor e chegou a ser proprietário do jornal, inclusive quando estava na Intendência.

⁷⁶ *A Província do Pará*, “Museus Provinciais, ou de comarca, para a instrução popular”, 15 de agosto de 1877, pp. 2-3. É importante que se ressalte a data da publicação. Como vimos, em 15 de agosto comemora-se a adesão do Pará a independência, ou seja, publicar essa matéria neste dia mostra uma reflexão que deveria ser feita no momento de celebrar um marco histórico.

instrumentos musicais de diversas nações em Londres; e também na capital inglesa uma sobre aeronáutica, com desenhos de aparelhos e máquinas. Em um momento em que novos saberes estavam se desenvolvendo, em que a ciência passou a ser assunto corrente, onde os progressos da indústria avançavam com uma velocidade jamais vista, as exposições serviam como vitrine. Por meio delas todos esses avanços e quantidade de informações podiam ser exibidos.

Os jornais reproduziam esse foco de interesse. Através de suas páginas podemos ver as mudanças de temáticas. O movimento de destacar certos assuntos num momento e outros noutro nos indica as mudanças nos focos de interesse. Se na década de 1870 temos exposições e notícias de acontecimentos mais voltados para a indústria e a ciência, na década seguinte as artes já haviam invadido as páginas dos jornais.

Antes que as exposições artísticas começassem a acontecer com mais frequência em Belém, uma forma de consumir a arte eram as notícias que saíam nos principais jornais da cidade sobre artistas e acontecimentos fora de Belém, podendo ser na capital (Rio de Janeiro), São Luis, Manaus, ou até na Europa. As notícias sobre pinturas, pintores, museus e exposições circulavam, às vezes com tom mais instrutivo, outras, apenas informativo. Em 1897 vemos a seguinte declaração na já referida *A Província do Pará*:

A falta de espaço obrigou-nos, por longo tempo, á supressão das excelentes *Notas d'arte*, aliás tão apreciadas de nossos leitores.

Para satisfação d'estes e em atenção ás exigências do paginador, criamos hoje as *Pequenas notas d'arte*. Será mais fácil a sua inserção.⁷⁷

Essa explicação nos traz informações interessantes: a primeira é que a seção do jornal que trata das artes estava de volta, embora com novo formato, mas com caráter semelhante, atendendo às atuais necessidades de paginação; outra informação é o gosto do público pelas notícias trazidas pela seção. Não temos uma seção de cartas ou opiniões de leitores, mas a insistência em mencioná-los nos leva a pensar numa certa cobrança para que o tipo de informação trazida pelas “Notas d’arte” voltasse a circular. Sendo assim, se reduz o espaço, atende-se as necessidades do paginador e a do público ao reinserir as notícias artísticas.

Pouco a pouco as notícias de exposições de arte no Porto, por exemplo, ou impressões sobre a Capela Sistina ou determinada obra (de pintura ou escultura); foram

⁷⁷*A Província do Pará*, “Pequenas notas d’arte”, 06 de setembro de 1897, p.01.

sendo substituídas pelas notícias de pintores paraenses ou de artistas de outros lugares que estavam na cidade; por críticas e impressões de atividades artísticas que passavam a acontecer na capital paraense:

Com o crescente número de exposições, especialmente a partir da década de 1890, a imprensa passa a dar mais destaque para as notícias que se referiam a esses acontecimentos e ao que os cercavam. De pequenos anúncios a comentários, dos comentários a longas críticas. No jornal *Folha do Norte*, por exemplo, a coluna “Notas Artísticas”, que tratava de assuntos das mais diversas artes começa na página três, passa para a página dois, até que se estabelece na primeira página⁷⁸. As notícias sobre os acontecimentos da arte, bem como as críticas não crescem só em frequência e tamanho, mas se estabelecem enquanto assunto de capa.

Nos primeiros anos do século XX um grupo de críticos se firmava na imprensa local. Nomes como Antonio Marques de Carvalho⁷⁹, Alfredo Sousa⁸⁰ e João Affonso do Nascimento⁸¹ eram frequentes e conhecidos pelo rigor de seus comentários⁸².

Em setembro de 1900 José Marques de Carvalho fundou *O Jornal*⁸³ e em 1907 iniciou a sessão que falava apenas de assuntos relacionados à arte: "Coisas de Arte" Havia também a seção "Palcos e Salões", com notícias e críticas aos espetáculos teatrais e concertos da cidade e uma seção de moda, inclusive ilustrada. Já no ano de 1909 temos publicada - primeiro semanalmente, depois diariamente, e finalmente com intervalo de um ou dois dias - uma versão dos capítulos do livro "Orgânica da Arte", de Paes Barreto. Foram quinze artigos denominados de "História da Arte", que abordaram desde a arte grega, passando por todas as escolas, até chegar na produção brasileira. E seguindo o mesmo formato dos jornais comentados, as críticas também vinham na primeira página e as informações dadas seguiam o mesmo padrão.

A imprensa, por ser o principal veículo de informação, desempenhava papel fundamental para o estabelecimento de um circuito artístico em Belém. Não só transmitia as informações, como publicava avaliações sobre determinado evento, artista ou obra. A cada exposição, maior era a repercussão.

⁷⁸ O jornal possuía quatro páginas, sendo a última reservada para anúncios. O outro jornal utilizado, *A Província do Pará*, também possuía quatro páginas e, em meio a mudanças editoriais, também passou a colocar as notícias sobre arte na primeira página.

⁷⁹ Literato e membro da Academia Paraense de Letras (APL).

⁸⁰ Era literato e jornalista. Trabalhava no jornal *Folha do Norte*.

⁸¹ João Affonso do Nascimento era maranhense. Comendador, literato, caricaturista e também aquarelista, organizou a exposição "Três séculos de modas", em 1916. (Ver quadro do apêndice)

⁸² FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Op. Cit.

⁸³ Esse jornal era veículo de informação do Partido Republicano.

1.4 “Atraindo Carlos Gomes, o Pará revelou-se”: exposições e encomendas, um território político

Estudos recentes mostram que o incentivo e a divulgação do gosto pela arte, assim como o investimento na expansão do mercado de obras de arte no Pará, não foram pensados separadamente da procura por um lugar para a cidade dentro do mundo civilizado.⁸⁴ Esse plano, executado pelo poder público, não estava isolado de toda a dinâmica que movimentava a sociedade paraense na virada do século XIX para o XX. Não é à toa que tanto Antônio Lemos, intendente de Belém (1897-1911), quanto Augusto Montenegro, governador do Pará (1901-1909), encomendaram, cada um, uma grande tela histórica para dois importantes pintores brasileiros. Lemos contratou o paraense Theodoro Braga para pintar *A Fundação da Cidade de Belém*, enquanto Montenegro contratou o fluminense Antônio Parreiras para pintar *A Conquista do Amazonas*. Temos, então, um estilo de mecenato, encarnado nesses dois chefes políticos de fins do século XIX. Nessa perspectiva que se fazem as primeiras aquisições e encomendas de obras de arte pelo poder público.

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

No caso, essas fotografias diferem também daquelas tiradas para a produção de cartões postais e das imagens usadas nos relatórios de governo, utilizados como instrumento de propaganda da cidade e das ações dos governantes. Esses álbuns serviam para divulgar os diversos aspectos da cidade, naturalmente, de acordo com os interesses de quem o encomendava. Por intermédio deles se podiam evidenciar as melhorias promovidas por empresas (uma vez que alguns álbuns foram produzidos através de iniciativas de particulares) e governos⁸⁵.

⁸⁴ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Quimera Amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910*. Disponível em: <http://www.ufpe.br/revistaclio>. Acesso em 25 de julho de 2011; SARGES, Maria de Nazaré. Memória iconográfica e mecenato durante a época áurea da borracha: o projeto artístico-civilizador de Antonio Lemos. In: E. Nodari; J. Pedro & Z. Iokoi (orgs), *História: fronteiras*. São Paulo: Humanitas; Anpuh, 1999, v.2, p.971.

⁸⁵ PEREIRA, Rosa Cláudia Cerqueira. *Paisagens urbanas: fotografias e modernidades na cidade de Belém*. 2006. 190 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2006. p. 95. Disponível em: <http://www.ufpa.br>. Acesso em: 02 fev. 2012.



Figura 6: Jacques Huber, Árvore Angelim na Travessa 22 de Junho (atual Rua Alcindo Cacela), 1896.
 Fonte: As origens do Museu Paraense Emílio Goeldi: aspectos históricos e iconográficos (1860-1921).

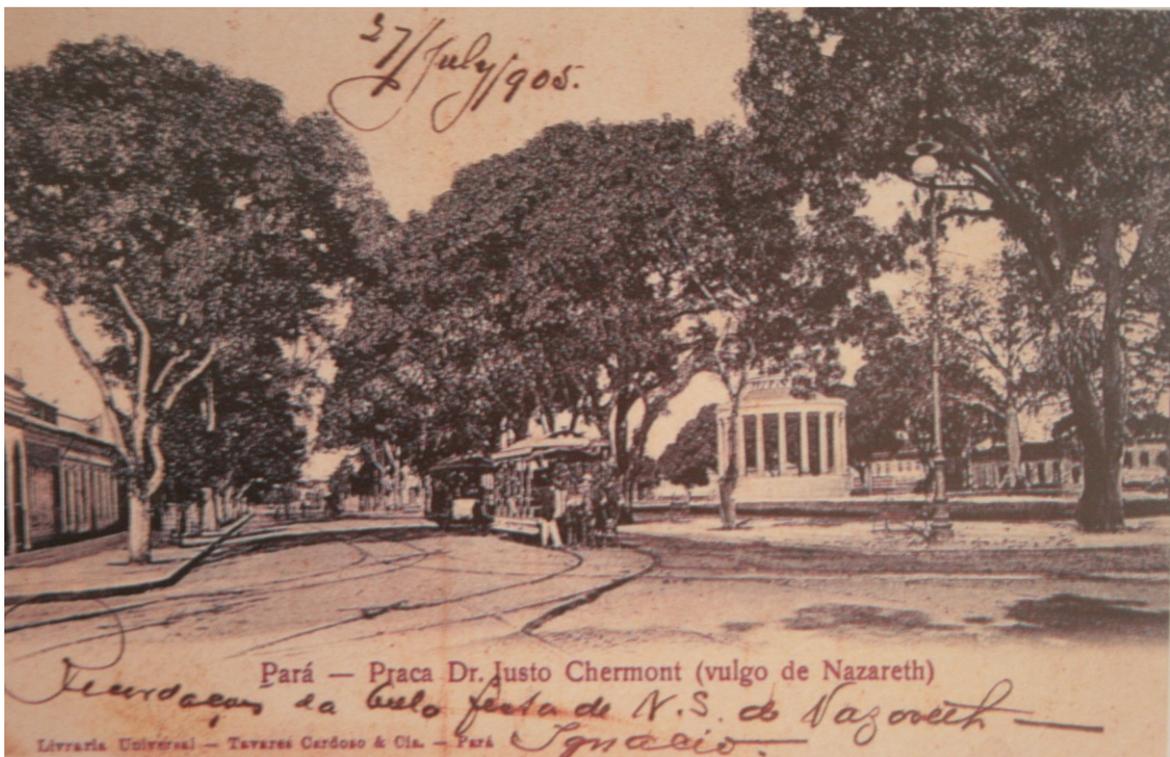


Figura 7: Cartão Postal da Praça Justo Chermont.
 Fonte: Coleção de Habib Frahia Neto



Figura 8: José Girard, Teatro da Paz – O Salão de Honra

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

A primeira imagem, do suíço Jacques Huber⁸⁶, tem como foco uma árvore típica da região, o Angelim, de madeira muito resistente. Este ponto da cidade, nos anos de 1896, era afastado do centro, distante, portanto, da concentração das obras modernizadoras que se implementavam na cidade. Por essa fotografia vemos uma paisagem rural, com chão de terra e carro de tração animal.

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

Por fim, a terceira imagem, retirada do Relatório de 1907, nos traz o *foyer* do Teatro da Paz, espaço onde, neste momento, já ocorriam as principais exposições de arte

⁸⁶ Jacques Huber trabalhou no Museu de História Natural e de Etnografia, posterior Museu Paraense Emílio Goeldi, entre 1895 e 1914, ano de sua morte. Era botânico e foi diretor da instituição a partir de 1907. Para maiores informações, ver: CUNHA, Osvaldo Rodrigues da. Jacques Huber (1867-1814). In: *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Ciências Humanas. Belém, v. 4, n. 3, 2009, pp. 489-502. Disponível em: <http://www.museu-goeldi.br>. Acesso em 18 de abril de 2012.

em Belém. Esse registro do local não traz pessoas, é apenas uma vista, mostrando sua luz, sua pompa, seus ornamentos. Portanto, a imagem de capitais como Belém e Manaus que deveria ser veiculada – e que de fato o era – fora dos limites das cidades era a da modernidade e da civilização, tudo de acordo com o capital que passou a circular na região a partir da intensificação do comércio gomífero.

Nesse contexto de promoção das capitais da borracha, as exposições de arte, desempenharam seu “papel político” mais claramente, digamos assim, nos primeiros anos do século XX, encontrando nas figuras de Antonio José de Lemos e Augusto Montenegro, seus principais incentivadores.

Antonio Lemos ficou também conhecido, no Pará, por incentivar não só artistas, mas também instituições culturais e de arte. Durante sua administração, várias exposições aconteceram devido a convites seus, o que contribuiu para essa imagem de grande mecenas e protetor de artistas como Theodoro Braga.

Toda essa promoção de sua imagem parece ter sido parte de uma estratégia política posta em prática por meio de um projeto artístico-civilizador empreendido pelo político/mecenas.

Por ocasião da exposição de Parreiras em 1905, o jornal *A Província do Pará*, reproduzindo uma notícia publicada n’*O Paiz*, traz a seguinte informação:

Confessamos que esperávamos o triunfo que em Belém vai obtendo Parreiras, Cidade adiantadíssima, centro intelectual de primeira grandeza, cuja hospitalidade nunca faltou aos que têm valor próprio, era certo que o artista seria ali recebido com paternal carinho. Com as suas credenciais de artista, entretanto, Parreiras teve para apresentar-se a população belenense a palavra de homem eminente, que ela idolatra pelas [pelos?] serviços que lhe vai prestando há dezenas de anos, já na imprensa, já na cura senatorial, já no alto posto de administração do município. Referimo-nos ao Senador Antônio Lemos, o benemérito intendente de Belém, o ilustre diretor de dois órgãos da imprensa, cada qual mais simpático - a *Província* e *O Jornal*.⁸⁷

Bem, o “simpático” jornal que publicou a notícia também incentivava que Parreiras pintasse a cidade de Belém, o que foi feito sob a encomenda “do benemérito intendente de Belém”. Foram treze telas a óleo reproduzindo os principais logradouros e monumentos da cidade: o Bosque Municipal; a Estrada do Bosque Municipal; a Catedral da Sé; a Avenida da República (hoje Presidente Vargas); a Calçada do Largo da Pólvora (hoje Praça da República); dois da Praça Batista Campos; a Estrada São José; a Avenida 16 de Novembro; dois do Ver-o-Peso; um recanto da clareira do

⁸⁷*A Província do Pará*, “Exposição Parreiras”, 23 de junho de 1905, p.02. Acervo do Museu Parreiras.

Congresso e a Avenida São Jerônimo (hoje Avenida Governador José Malcher). Todos lugares identificados com administrações republicanas⁸⁸.

Até mesmo a tela da Catedral de Belém, que retrata um prédio colonial datado do século XVIII⁸⁹, nos remete a ideia de uma cidade civilizada e bem cuidada. Se prestarmos atenção, por exemplo, ao redor e na frente da Igreja, vemos um calçamento geral de rua pavimentada, demonstrando sua limpeza e higienização, preocupação latente no período e muito frequente tanto nos relatórios da Intendência, quanto nos relatórios do Governo⁹⁰.



Figura 9: Antônio Parreiras. A Catedral de Belém, 1905, Óleo/tela 65,7 x 54,5cm
Acervo do Museu de Arte de Belém

Além disso, os lugares escolhidos também haviam sido fotografados, por vezes até do mesmo ângulo reproduzido pelos pincéis de Parreiras⁹¹. Fosse para ilustrar os

⁸⁸ Desses treze quadros, oito hoje fazem parte do acervo do Museu de Arte de Belém.

⁸⁹ A esta altura a Catedral já havia passado por sua grande reforma, implementada por D. Macedo Costa, de 1884 a 1892. As intervenções ocorridas nesse período modificaram alguns elementos do interior da igreja, para citar: os retábulos do altar-mor e dos altares do cruzeiro foram retirados. No entanto, a fachada do templo não foi desfigurada.

⁹⁰ ALVES, Moema. Landi, no MABE?. *Revista PZZ*. Belém, julho de 2010. pp. 26-29.

⁹¹ Para maiores informações acerca das pinturas de Parreiras retratando Belém, ver: ARRAES, Rosa. *Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras 1895-1909*. 2006. 159 f. Dissertação (Mestrado) - UFPA, Belém, 2006.

relatórios ou fazer os cartões postais, o registro havia sido feito. A escolha em se mandar pintar esses pontos não era uma simples preferência pelos lugares, ou então uma forma de preservar a memória do local. Uma vez que a fotografia já estava sendo empregada no Pará, desde meados do século XIX, e, neste momento, seu uso era mais corrente, a opção por retratar em telas esses pontos nos evidencia o papel que a arte desempenha enquanto afirmação de um discurso.

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

Para a parede do fundo deste salão⁹² encomendei ao consagrado pintor brasileiro Antonio Parreiras, uma grande tela de 8 metros sobre 4, denominada a Conquista do Amazonas. Este quadro representará o ato de Pero Teixeira [sic] tomando conta das terras da Amazônia para a coroa de Portugal. Estou certo de que o distinto artista nacional corresponderá á confiança que nele depositei, e que o Pará, graças á minha iniciativa, possuirá a obra prima do nosso patrício. Para o gabinete de despacho do governador adquiri do mesmo pintor a – Morte de Virginia –. É meu pensamento, ir com vagar adornando essa peça com outros quadros de pintores brasileiros.⁹³

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

Podemos extrair da citação acima, além da preocupação com a história pátria, a forma enfática como se vangloria do fato do Pará ter, enfim, sua grande tela histórica! As proporções da tela e o fato de escolher um pintor consagrado nacionalmente e o local nobre onde pretendia instalá-la, demonstram que desde a encomenda a tela estava legitimada como obra de arte. Vemos ainda o intuito em se fazer uma espécie de galeria de obras de artistas nacionais numa das salas mais importantes do prédio, o que nos revela a importância das pinturas nesse contexto. Já a preferência por artistas brasileiros remonta à questão da valorização dos artistas nacionais já presente, por exemplo, no

⁹² Aqui se refere ao grande salão de honra do palácio, que à época passava por reformas. A grande reforma promovida por Montenegro foi a que ornamentou as salas do palácio da forma que nos ficaram conhecidas e modificou grande parte das características coloniais presentes no projeto do arquiteto bolonhês Antônio José Landi.

⁹³ Mensagem dirigida em 07 de setembro de 1905 ao Congresso legislativo do Pará pelo Dr. Augusto Montenegro, Governador do Estado. p. 64. Disponível em: <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u2439/>. Acesso em: 10 de outubro de 2011.

Teatro da Paz quando mandou colocar os bustos do maestro Carlos Gomes, do maestro paraense Henrique Gurjão, de Gonçalves Dias e de José de Alencar.

As telas históricas funcionavam, nesse momento, como um mecanismo de divulgação dos ideais republicanos. As principais cidades do Brasil adotaram essa prática para reforçar esses ideais. As palavras não eram suficientes, o uso das imagens auxiliava o discurso, causava impacto, dava cor e forma, além de chegar àqueles que não sabiam ler e escrever⁹⁴.



Figura 10: Antônio Parreiras. Conquista do Amazonas, 1907, Óleo sobre tela, 400x800cm
Acervo do Museu Histórico do Estado do Pará

Buscando melhores condições de saúde e melhores condições materiais, a tela sobre a “Conquista” foi, em grande parte, realizada em Paris. Sua primeira inauguração se deu na capital, Rio de Janeiro, no salão da Associação dos Empregados no Comércio, em dezembro de 1907, na presença do então presidente Afonso Penna⁹⁵. Com o quadro foram expostas mais sessenta e oito obras: oito quadros e sessenta estudos de temas e figuras representados na tela principal⁹⁶. No mês seguinte a tela foi levada para sua inauguração em Belém. Em dezembro deste mesmo ano se inaugurava também a já citada tela histórica encomendada por Antônio Lemos a Theodoro Braga sobre a fundação de Belém e que deveria ornamentar a sede da Intendência Municipal. A exposição dessa tela pela primeira vez em Belém, assim como no caso de Parreiras,

⁹⁴ CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário de república no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1990. pp.139-140.

⁹⁵ MACIEL LEVY, Carlos Roberto. *Antônio Parreiras: pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981. pp. 51-52. *O Paiz*, 13 de dezembro de 1907. Acervo do Museu Parreiras.

⁹⁶ *O Fluminense*, “A conquista do Amazonas”, 09 de dezembro de 1907. Acervo do Museu Parreiras.

contou com diversas outras obras do pintor. Foi um grande evento, de fato. Além da ansiosa espera pela grande tela, o público pode contar ainda com 81 quadros a óleo, 02 a pastel, 04 a tempera, 02 desenhos a sanguine, 06 a crayon, 08 estudos decorativos, 02 desenhos a pena para *Ex-libris*.

Pois bem, voltando à tela *Conquista do Amazonas*, vemos que a obra ressalta os sujeitos sociais que fizeram parte do processo de ocupação da Amazônia. Nela temos o europeu, o índio, o caboclo e a ausência do negro... A natureza é enfatizada pelas árvores frondosas e pelo rio. As embarcações, os religiosos, os desbravadores e os nativos estão harmoniosamente dispostos na obra. Inserida no contexto de criação de símbolos nacionais, capazes de identificar uma sociedade e uma forma de administração, a obra de Parreiras retrata uma cena onde quase todos os elementos que compõe a população amazônica e, em especial, a paraense, estão se relacionando com a natureza caracteristicamente local⁹⁷.

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

Desde quando os palácios que hoje são museus foram ornamentados com obras de arte já havia um projeto claro destinado a elas, projeto este que contava não somente com a projeção de artistas e políticos, como também mantinha uma estreita relação com a formação de um referencial estético para a sociedade belenense. Os estímulos apareciam nos jornais da época, nos convites para as exposições, ou para inaugurações de encomendas de obras como foi o caso da tela *Fundação da Cidade de Belém*, exibida em 17 de dezembro de 1908, dia do aniversário de Lemos⁹⁸.

⁹⁷ CASTRO, Raimundo Nonato de. A ideia de nação na tela “A Conquista do Amazonas” de Antônio Parreiras. In: *Anais do XXVI simpósio nacional da ANPUH - Associação Nacional de História*. São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org>. Acesso em: 18 de dezembro de 2011.

⁹⁸ Sobre a tela *Fundação da Cidade de Belém*, de Theodoro Braga, ver: Aldrin Moura de Figueiredo. Theodoro Braga e a História da Arte na Amazônia. In: *A fundação da cidade de Belém*. Belém: Museu de Arte de Belém, 2004, p. 31-87.

Essa movimentação pode ser sentida também em Manaus, que passava pelo mesmo processo de enriquecimento e “aburguesamento” do gosto. Muitos artistas saíam de Belém e seguiam até Manaus para realizar novas exposições e receber novas encomendas. Foi o caso de Parreiras em 1905 e de Aurélio de Figueiredo em 1907. O pintor italiano Domenico de Angelis, por exemplo, realizou pinturas nos teatros das duas capitais em finais do XIX. Junto com o escultor Enrico Quattrini, também italiano, realizou a estátua de Frei Caetano Brandão, em Belém, e o monumento da Abertura dos Portos do Amazonas, na Praça de São Sebastião, em Manaus, entre 1899 e 1900⁹⁹.

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

As imagens e sucessos das exposições eram veiculadas também fora de Belém por intermédio de notícias de jornais (como vimos anteriormente) e cartões postais. Foi o caso, por exemplo, das já citadas exposições de Carlos Custódio de Azevedo (1906) e Antônio Parreiras (1905).

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

A imagem que todos deveriam ter da cidade era a do luxo, modernidade e cultura. E quem estaria por trás? “Quem” era o responsável por tamanho progresso? Voltamos ao ponto de partida. Se a cidade se modernizava, crescia, urbanizava-se, a população deveria acompanhar e se refinar à altura daquela nova realidade, para isso, precisava educar seu gosto. Precisava também ser educada pelo gosto. O sistema de arte, então, dependia não só de um contexto econômico favorável, mas também das

⁹⁹ PÁSCOA, Luciane Viana Barros. O Panorama das artes plásticas em Manaus. *Revista Eletrônica Aboré* Publicação da Escola Superior de Artes e Turismo - Edição 03/2007. PP. 03-05. Disponível em: <http://www.revistas.uea.edu.br>. Acesso em: 27 de setembro de 2011.

necessidades políticas em se fazer conhecer, em deixar sua marca, em educar o seu povo.

As exposições de arte, as encomendas de representação da cidade, o ir e vir de artistas, não devem ser entendidos isoladamente, pois fizeram parte da reformulação da cidade, dos costumes e dos ideais iniciados em finais do século XIX. Não eram apenas os políticos que estavam interessados em se promover e ao seu governo, mas também os artistas, os colecionadores e toda uma sociedade frequentadora dos salões. As exposições desempenhavam, assim, espaços de propaganda e representação política, e isso não se dava somente pelo viés das encomendas de telas históricas e representação da cidade, mas, sobretudo pelos contatos, intercâmbios e relações travadas a partir e nesse espaço. Nele também aconteciam trocas de gentilezas e presentes. Muitos artistas presenteavam os governantes e mecenas com obras de arte durante o vernissage, ou no decorrer da exposição. Foi o caso de muitos pintores, principalmente os que não eram paraenses e vinham a convite do poder público, como Parreiras e Casse. Este último presenteou as seguintes pessoas:

O expositor presenteou o Sr. Dr. Augusto Montenegro com a aquarela *Calvário*; o senador Antonio Lemos, com a tela *Praça Visconde do Rio Branco*; o Dr. Amazonas de Figueiredo com a aquarela *Cachoeira*; o Dr. Raymundo Vianna, com um estudo de cabeça e *Gruta dos Lobos*¹⁰⁰.

A partir delas também se contratavam os artistas que deveriam dar a nova cara da capital paraense. Joseph Casse chegou ao Pará para trabalhar na obra do Palácio dos Governadores, mas foi também o resultado de sua exposição que fez com que o artista fosse chamado a fazer outras obras em outros prédios de Belém, como a Capela do Instituto Gentil Bittencourt – que à época estava sob a guarda do governo estadual. A boa repercussão de seu trabalho e a aceitação do público e crítica respaldavam a escolha.

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

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

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

¹⁰⁰A *Província do Pará*, “Exposição de Pintura”, 19 de novembro de 1906, p.01.

- Porquê não vai ao Pará?

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

- Sabe?! Vou ao Pará.

Pois vai o Pará conhecer um dos nossos artistas de mais intensa expressão e o mais penetrante dos segrêdos de nossa natureza¹⁰¹.

O maestro Carlos Gomes foi convidado pelo então governador Lauro Sodré para assumir a direção do futuro Conservatório de Música do Estado¹⁰², porém, já chega ao Pará muito doente, impossibilitado de exercer o cargo. Acaba falecendo em Belém no mesmo ano em que chega na cidade, 1896. A chegada de Carlos Gomes pode ser vista como uma espécie de “conquista” da elite da borracha, ansiosa por consumir um estilo de vida aos moldes dos grandes centros da Europa e da capital da República¹⁰³. E, pelo que nos dá a entender a literata, atrair Carlos Gomes foi mesmo uma resposta a esses anseios.

Pela fala de Júlia Lopes de Almeida, vê-se que o Pará começa a fazer parte do circuito das artes nacional ao convidar e atrair artistas. Cada artista, crítico, viajante, político que passava pelo Pará e participava dessa vida de fausto que alguns viviam e que o governo exhibia, levava a notícia de um lugar em pleno desenvolvimento e merecedor de crédito. A propaganda de um local moderno, civilizado e com povo culto era feita também através das relações sociais.

Porém, assim como a alta do comércio gomífero proporcionou esse quadro, a crise das exportações e a conseqüente estagnação econômica corroboraram para a redução dos investimentos públicos no âmbito das belas artes. Ao mesmo tempo, o contexto externo de crise com a Primeira Guerra Mundial e suas variações econômicas contribuíram para que o meio artístico fosse abalado em todas as regiões do país¹⁰⁴. Isso não quer dizer que a produção se extinguiu, ou que não houvesse exposições, porém durante os anos que se seguiram às duas primeiras décadas do século XX, não temos obras sendo adquiridas pelo poder público e a frequência das exposições diminuiu consideravelmente. Somente por volta dos anos de 1940, tanto em Belém quanto em Manaus, é que os salões e as aquisições ganharam novo fôlego.

¹⁰¹ ALMEIDA, Julia Lopes de. *A Província do Pará*, “Antônio Parreiras”, 11 de junho de 1905. Acervo do Museu Parreiras.

¹⁰² Hoje Fundação Carlos Gomes, sob administração da Secretaria de Cultura do Estado do Pará.

¹⁰³ Geraldo Mártires Coelho. *O brilho da supernova: a morte bela de Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 1995. pp.30-32.

¹⁰⁴ ROSSI, Mirian Silva. Op. Cit. p. 87.

Capítulo 2

A exposição como acontecimento

2.1 Os convites e a preparação do público

Exmo. Snr. Dr José Paes de Carvalho Governador do Estado
Tenho a honra de convidar a V.Execia. para assistir amanhã as 9 horas da noite, a abertura da exposição científica artística e industrial do Lyceu Benjamin Constant, [ilegível] que antecipo os meus agradecimentos.¹⁰⁵

Estava, então, oficialmente convidado o governador do Estado para ir à abertura da exposição que o Lyceu Benjamin Constant preparou em 1900. Quem convida é o diretor da instituição, José A. Pereira Guimarães, tornando a correspondência ainda mais formal, como cabia ao evento.

Para esse gênero de exposição, que reunia diversos tipos de expositores, deveria haver, então, duas formas de convite. A primeira, deveria incitar os industriais, agricultores e artistas liberais a participarem com seus produtos da exposição e podia ser feito também através da imprensa, com notas divulgando as regras, locais e horários de inscrição. Já a segunda deveria chamar as autoridades e público para conferir o resultado do evento.

De modo semelhante se organizavam os convites das exposições escolares. Uma vez definido o regulamento da exposição, a secretaria responsável por ela deveria chamar as escolas a participar:

Convite

Tendo de efetuar-se, a 7 de setembro vindouro, no Teatro da Paz, a 3ª Exposição Escolar de Desenho e Pintura, aprez-me renovar o convite nos anos anteriores feito ao estabelecimento da vossa direção para concorrer ao certame com os trabalhos de seus alunos.

Estou certo que não recusareis vosso concurso para que a exposição ateste mais uma vez o progresso do Pará na esfera das atividades artísticas.

É de esperar, neste terceiro ano, um conjunto bem selecionado, de forma a assinalar a melhoria técnica que se terá operado no bom gosto e na habilidade estética dos jovens expositores.

Dos trabalhos que vossos alunos trouxerem ao certame muito dependerá, de certo, o completo êxito da exposição.

Antecipando os protestos do meu reconhecimento pela boa acolhida que derdes a este convite, afirmo-vos as seguranças do meu elevado apreço, e saúdo-vos¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Convite enviado ao Governador Paes de Carvalho para a abertura da Exposição Benjamin Constant de 1900. Arquivo Público do Estado do Pará. Fundo: Secretaria de Governo; Série: Ofícios (Instituições particulares e associações); Caixa: 134; Pasta: 1900-1909 (Sociedades); Novembro/1900 - Sociedade Propagadora de Ensino.

¹⁰⁶ *O Jornal*, "Exposição Escolar de Desenho e Pintura", 10 de agosto de 1911, p.01.

Esse convite de 1911 foi publicado nas folhas de *O Jornal*, precedido do regulamento da exposição e assinado pelo Desembargador Augusto Olympio, Secretário de Estado do Interior, Justiça e Instrução Pública. Nele temos as informações básicas sobre a ocasião em que se realizará a mostra e seu intuito. Acompanhado do regulamento, este convite cumpria sua formalidade e fornecia o necessário para que a escola participasse da exposição, por isso deveria ser enviado com antecedência, para que as instituições de ensino se preparassem. No caso deste que apresento aqui, foi publicado em 10 de agosto de 1911, e a notícia dizia que as escolas já estavam se movimentando, portanto, já estavam de posse de seu regulamento e já haviam sido chamadas a participar.

Por ocasião de sua abertura, não diferia das outras exposições: em um primeiro momento abria-se para as autoridades, os envolvidos com a exposição, membros da imprensa e alguns convidados. A cerimônia de inauguração tinha início com a banda do Colégio Nacional seguida de um discurso - geralmente do governador. Logo após, então, do primeiro contato dos convidados com a exposição, esta era aberta ao público, que havia sido chamado a participar através da imprensa.

No caso das exposições coletivas e individuais de artistas, essa espécie de ritual de invitation não divergia em muita coisa. A presença na abertura normalmente era reservada a convidados. Nela, políticos, colecionadores ou pessoas das “famílias ilustres” de Belém e membros da imprensa tinham a chance de ver em primeira mão as obras que ficariam expostas nos próximos dias. Para esse público também era enviado um convite, formalizando a situação e fornecendo as informações necessárias.

Pelo convite da exposição do pintor italiano Paulo Forza, realizada em abril de 1917 no salão nobre do Teatro da Paz, vemos que não só as informações acerca do *vernissage* foram oferecidas, mas também informações sobre o funcionamento da exposição por todo o período em que estivesse aberta.

A exposição, como muitas outras que veremos a seguir, foi inaugurada de manhã e o convite informa também que esta foi uma exposição coletiva organizada por Paulo Forza com o apoio do Governador de Estado, Lauro Sodré, que "gentilmente" cedeu o salão do teatro para sua realização.

Desta feita, assim como o convite nos diz como se organizou a exposição e com quantas obras contou, também preparou aqueles que estavam sendo convidados para o que iriam encontrar, "uma verdadeira pinacoteca e lição de belas artes para o povo". De

fato, uma exposição com cerca de trezentas obras era uma realização de grandes proporções.

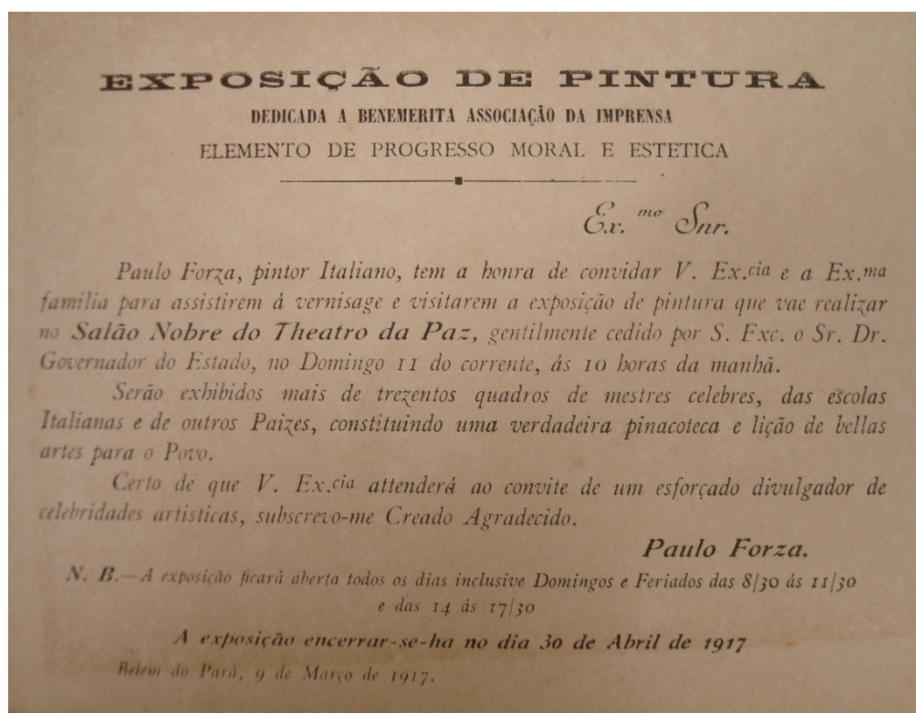


Figura 11: Convite da exposição de Paulo Forza em 1917
Fonte: APESP, Fundo Theodoro Braga, IHGSP 432, Pasta 01

Um convite é uma solicitação de presença, ele precisa atrair o convidado, despertar seu desejo de comparecer ao evento ali divulgado, para isso existem modelos a serem seguidos e alguns elementos básicos que não devem faltar, tais como: quem convida, tipo de evento, local, data e hora. Ou seja, precisa ser claro e explicativo. Esses são os elementos que não devem faltar, porém, no que diz respeito ao texto de apresentação, digamos assim, pode variar com mais ou menos dados.

Vimos que Paulo Forza esclareceu desde o convite que se tratava de uma reunião de trabalhos de vários artistas e de mais de uma escola e fez uma forma de agradecimento ao apoio do governador. Já Theodoro Braga, ao fazer o convite para sua exposição no Teatro da Paz em maio de 1906, optou por, além de mostrar a "valiosa proteção" do intendente Antonio Lemos e do governador Augusto Montenegro, fazer um pequeno resumo de sua formação.

A exposição de 1906 era a primeira do pintor paraense a se realizar em Belém depois de tantos anos estudando fora, ou seja, o texto não deixa de ser uma apresentação e, ao mesmo tempo, uma credencial de seus estudos e qualidade dos trabalhos. Já no texto da exposição de 1908, onde apresenta a tela encomendada por ocasião da

comemoração da fundação da cidade de Belém, o caráter é outro, o que está em jogo são as referências à encomenda e ao responsável por ela, no caso, o intendente Antonio Lemos. Mas vejamos o convite de 1906:

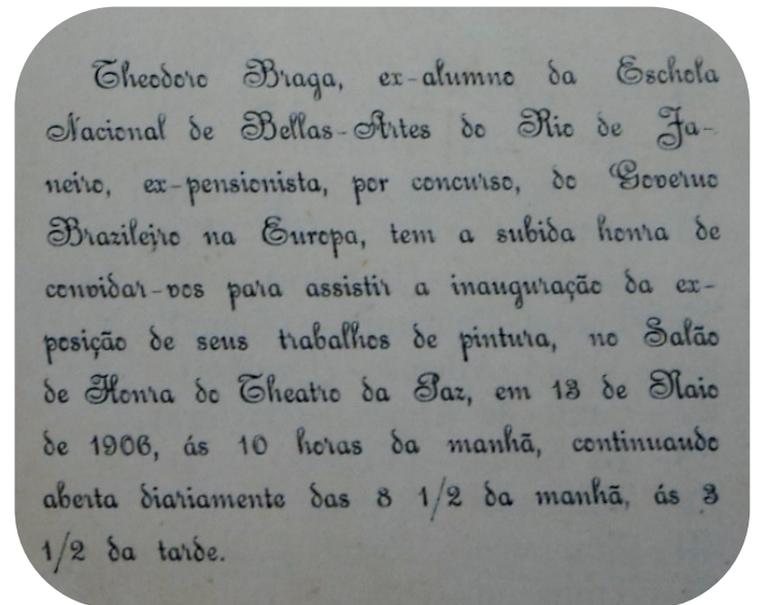
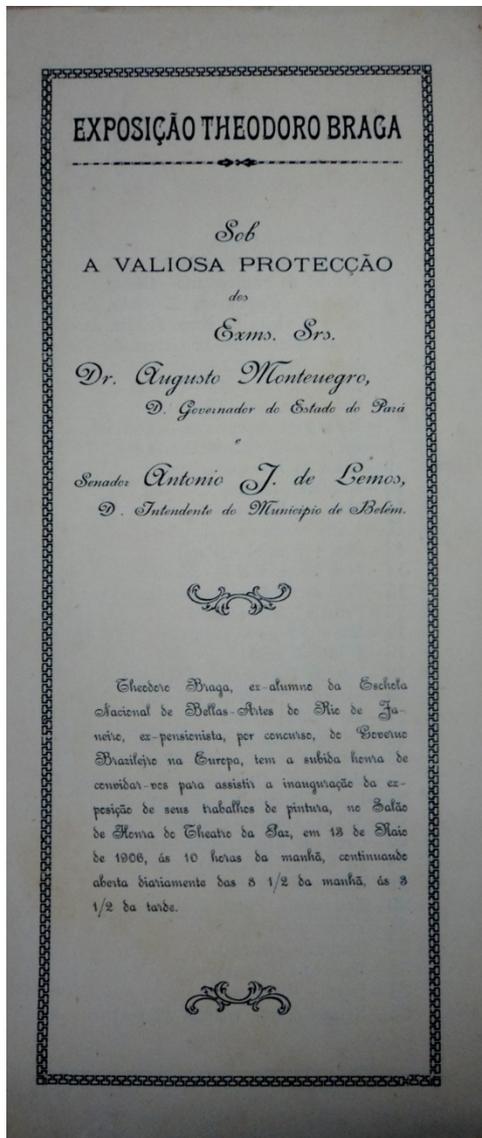


Figura 12: Convite da Exposição de Theodoro Braga em 1906
Fonte: APESP, Fundo Theodoro Braga, IHGSP 432, Pasta 05

Talvez a primeira coisa que chame a atenção de quem olha a imagem do convite é seu formato, mas isso é perfeitamente compreensível quando se adiciona a ele o catálogo da exposição. Dentro dele está a relação de obras que foram expostas: 39 pinturas, 02 aquarelas, 04 peças denominadas de "arte decorativa" - sendo três delas cartazes - e "desenhos de academia". Em uma folha separada há o preço dos trabalhos à venda - os cartazes e desenhos estavam ali apenas para exposição. Ao fim do catálogo a

informação de que a entrada era franca e o agradecimento ao seu Estado: "Ao Pará, sua terra natal, eterna gratidão".

O público em geral, aquele que não era chamado para os *vernissages* e/ou não possuíam relações com o pintor ou com quem organizava a exposição, era convidado a participar dos eventos através dos jornais, fosse pelos anúncios, fosse pelas críticas instigantes:

Inaugurou ontem o sr. Joseph Casse a sua anunciada exposição de pintura.¹⁰⁷

Realiza-se hoje, das 9 as 12 da manhã, no 'foyer' do Teatro da Paz, o 'vernissage' dos quadros que o pintor Aurélio de Figueiredo vai expor ao público.¹⁰⁸

Assim, normalmente, começavam as matérias que versavam sobre as exposições que estavam ocorrendo na cidade de Belém. Seja apenas uma pequena nota, simplesmente avisando da abertura, horário e local, seja o início de uma notícia grande, com comentários sobre o público que a visitou ou sobre quem era o artista, o início da matéria pouco divergia, mesmo entre periódicos. E as notificações costumavam sair, no máximo, no dia seguinte da inauguração.

De forma geral, as notícias sobre as exposições seguiam as informações do convite e diziam os dias de abertura e duração; horários; locais; forma de ingresso¹⁰⁹. Ao mesmo tempo, também serviam para apresentar o artista, caso ele não fosse de Belém, ou para comentar e/ou laurear seus últimos passos, no caso do artista ser paraense, além de fazer referências, sempre que oportuno, àqueles que estavam por traz da realização da mostra:

Na 'loja filial' vão ser expostos, desde hoje talvez, dois excelentes retratos a óleo que De Angelis, o conhecido artista, acaba de concluir, encomendadas pela Intendência de Anajás.¹¹⁰

O Sr. Dr. Augusto Montenegro, Governador do Estado, inaugurou na manhã de ontem a simpática exposição do pintor paraense Carlos Azevedo, ha pouco chegado de Paris. Em seguida, foi franqueada à visitação publica a

¹⁰⁷A *Província do Pará*, 1“Exposição de pintura”, .9 de novembro de 1906, p.1.

¹⁰⁸*Folha do Norte*, “Exposição de pintura”, 12 de março de 1907, p.01.

¹⁰⁹ E aí se incluía desde a gratuidade ou não da exposição, até a sugestão de trajes. Mas falaremos deste aspecto com mais atenção em outro ponto deste trabalho.

¹¹⁰*Folha do Norte*, “Trabalhos de De Angelis”, 19 de julho de 1898, p. 01.

exposição, que se acha instalada á rua João Alfredo, 37, 1º, esquina de Sete de Setembro.¹¹¹

Com essas mesmas características saíam também notícias da continuidade de algumas exposições:

Continua hoje, no Lyceu Paraense e das 9 ½ horas da manhã em diante, a exposição dos quadros do malogrado pintor brasileiro Corrêa de Faria, recentemente falecido.¹¹²

Assim como de seu encerramento. Neste caso, contudo, notamos que as exposições que “mereciam” esse destaque eram as maiores, aquelas que recebiam maior público, que tinham tido maior acompanhamento da imprensa, ou até maior incentivo para que acontecessem. Foi o caso da exposição póstuma de Corrêa da Faria, realizada no Lyceu Paraense, que reuniu 93 (noventa e três) trabalhos do pintor, incluindo alguns inacabados, e que mereceu lugar n’*A Província do Pará* durante cinco dias – quando a exposição ficou aberta ao público apenas sete.

A exposição de Antônio Parreiras no Teatro da Paz em 1905, um verdadeiro acontecimento na cidade, com notícias diárias sobre visitantes e novas aquisições em ambos os jornais pesquisados, também teve seu fim anunciado – e por que não lamentado? – nas páginas d’ *A Província do Pará*:

Encerra-se hoje a exposição Parreiras – um dos mais brilhantes sucessos artísticos de que temos sido testemunha n’estes últimos tempos. Foi visitada em 9 dias por 6.246 pessoas, ou seja uma média diária de 691 visitantes. Das 41 telas expostas foram adquiridas 27 (...)¹¹³

Em seguida é mencionada a relação das telas vendidas, bem como o nome de seus compradores. Ao se colocar essa lista no jornal, ocorre uma clara demarcação dentre o numeroso público: de um lado aqueles que puderam, por possuir capital e interesse, adquirir obras de tão reconhecido pintor, bem como aqueles que apenas compuseram a multidão de visitantes. Ao mesmo tempo, publicar em números a procura pela exposição, pode ser considerada uma forma de mostrar com os paraenses estão se abrindo ao meio artístico e sabendo reconhecer um grande acontecimento desse meio na

¹¹¹*A Província do Pará*, “Exposição Artística”, 17 de maio de 1901, p.1.

¹¹²*A Província do Pará*, “Bellas Artes”, 30 de agosto de 1898, p. 01.

¹¹³*A Província do Pará*, “Exposição Parreiras”, 30 de junho de 1905, p. 01.

cidade. A exposição aqui é tratada como um dos maiores sucessos artísticos dos últimos tempos até aquele momento e de fato o foi.

A acolhida do público expressa no número de visitantes; a receptividade dos artistas e professores da terra, que levavam seus alunos em grupos para visitarem a exposição e terem aula com o pintor; a receptividade dos governantes locais e em suas encomendas e a grande “badalação” nos jornais da época são um indício do grande acontecimento que foram aqueles dias no Teatro da Paz.

Por outro lado, o grande sucesso da exposição pode também ser lido como um sucesso de articulação da imprensa, posto que, não só todos os passos de Parreiras desde sua chegada ao Pará foram notificados, como a referência a ele era sempre entusiástica:

Até o dia 10 ou 12 deste mês será dado ao publico o ensejo de apreciar um formoso e sugestivo espetáculo de arte com a exposição que o grande pintor brasileiro vai fazer dos seus belos quadros, que treze mil pessoas no Rio de Janeiro admiraram, visitando a exposição dos trabalhos do eminente paisagista, tão modesto quão operoso¹¹⁴.

Essa notícia, veiculada seis dias antes do início da exposição, já dizia ao público que este deveria esperar um grande sucesso. Só na capital, treze mil pessoas passaram pela exposição. Na verdade, essas pessoas mais que visitaram a exposição, elas “admiraram” os trabalhos. A notícia segue com a relação de quadros a serem expostos, título a título, além de destacar aqueles que receberam maior elogio dos críticos, trazendo, inclusive, trechos dessas críticas e citando os jornais em que foram publicadas fora de Belém.

Considerando os detalhes apresentados nos jornais, grande êxito era, então, esperado. O público não só tinha suas expectativas inflamadas quase que diariamente, como sabia, desde cedo, o que iria ver, por isso poderia chegar na exposição a procura de telas como “Esperando o zagal” e “A morte de Virginia” e conferir tudo aquilo que tinham lido sobre elas nas páginas dos jornais.

Essa preparação pela imprensa era prática comum. Por ocasião da exposição de Oscar Pereira da Silva, em 1910, o jornal chegou a publicar, ao anunciar a chegada do pintor na cidade, uma carta de Zeferino da Costa¹¹⁵ falando das habilidades de seu discípulo. Dessa forma, não só o artista era introduzido ao público – por meio de

¹¹⁴*Folha do Norte*, “Parreiras: os seus quadros”, 04 de junho de 1905.

¹¹⁵ Zeferino da Costa também precisa ser apresentado para dar maior credibilidade à sua carta, portanto ressaltaram que era professor da Escola de Belas Artes e autor dos murais da Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro. *O Jornal*, “Oscar P. da Silva”, 02 de agosto de 1910, p. 02.

informações sobre sua formação, aceitação da crítica, e sobre seus últimos trabalhos – como eram dadas informações sobre o que esperar de sua exposição – geralmente através do número de obras ou até de menção a obras já expostas em outros lugares.

O Pará está sendo um dos pontos prediletos a que os artistas nacionais da pintura acodem para expor as suas galerias.

Depois de Parreiras, o primeiro que nos visitou, Theodoro Braga, Aurélio de Figueiredo e, por último, Benedicto Calixto, um novo pintor brasileiro acaba de chegar, ontem, pelo “Lafranc”. É o Sr. Fernandes Machado, um dos mais aproveitados alunos da nossa Escola de Belas Artes, pelo que lhe foi conferido o premio de viagem a Europa, onde se encontrava há cerca de quatro anos, aperfeiçoando-se em Paris com os melhores mestres da pintura francesa.

O nosso patricio que é uma figura simpática e muito insinuante, cativando pela modéstia e pela singeleza de maneiras, traz 29 quadros para expor entre nós, entre os quais as suas belas e grandes telas “S. Francisco de Assis falando aos passarinhos”, o “Primeiro Vôo” (...)

Fernando Machado expõe desde 1905 no “Salon dos Artistas François”[sic], em Paris, e é dele a grande tela “Sonho de Jacob”, que o governo da União adquiriu e lhe mereceu o prêmio de viagem.

Desejamos bem que o nosso talentoso patricio encontre aqui acolhida generosa que não escasseou àqueles que o antecederam.¹¹⁶

Para que os paraenses soubessem quem era o artista a realizar a próxima exposição em Belém e o acolhessem como estavam fazendo com outros nomes da pintura nacional, o jornal *Folha do Norte*, com mais de um mês de antecedência começa a despertar em seus leitores o interesse em conferir tal evento. Para isso, qualifica o pintor, discorre sobre sua formação e sobre suas boas maneiras.

Vemos também, em algumas situações, que o próprio pintor era quem procurava as redações dos jornais para comunicar o acontecimento da exposição e assim convidar a imprensa a ir conferi-la. Na maior parte das vezes, quando algo do tipo era notificado pela imprensa, tratava-se de pintores de fora do Pará e que, naturalmente, não possuíam a mesma rede de contatos que os artistas locais. Tão logo a visita era feita, a notícia era dada, inclusive informando da visita do artista à redação do jornal:

O pintor Antonio Fernandez veio ontem convidar-nos para assistirmos a ‘vernissage’ que terá lugar amanhã à 1 hora da tarde, no “foyer do Teatro da Paz.

A exposição será inaugurada às 9 horas da manhã de domingo.

O distinto artista, que agora nos visita, é de origem espanhola, mas reside há muitos anos no Estado de S. Paulo.¹¹⁷

Por essa notícia, temos apresentado o artista espanhol ao público, que deveria ter referências de quem deveriam ir ver. Temos os dados necessários para que as pessoas

¹¹⁶*Folha do Norte*, “Um pintor Nacional”, 31 de julho de 1907, p. 01.

¹¹⁷*Folha do Norte*, “Exposição de pintura”, 26 de outubro de 1907, p. 01.

pudessem visitar a exposição, mas principalmente, vemos o cuidado de Antonio Fernandez em chamar a imprensa para o *vernissage* que provavelmente aconteceu apenas para convidados. O artista precisava da imprensa. Nela estavam os críticos, ela faria o anúncio chamando o público e cuidaria da repercussão de sua mostra. O público deveria ser chamado às exposições, deveria estar minimamente preparado para receber os artistas e saber do que se tratava o evento a que deveriam comparecer, mas quem era esse público? A quem se dirigiam essas notícias?

2.2 Às pessoas decentemente vestidas – o público das exposições

De acordo com os jornais da época e com as próprias mensagens e relatórios de governo, o povo paraense precisava ser educado e um dos meios apontados para tanto era o de se fazer isso por meio da arte. Um povo que soubesse apreciar a arte e se portar diante dela seria um povo civilizado, culto. A concepção da época era a de que se deveria formar e não apenas informar as pessoas, educar o gosto pelas formas “elevadas” das artes e transmitir através delas os valores de civilização e refinamento da cultura¹¹⁸. E como vimos, apoiar as artes e os artistas deveria ser obra de governo.

Ignácio Moura, ao escrever suas impressões sobre a exposição Parreiras de 1905 defendia o apadrinhamento do pintor pelos governantes locais, fato que, como vimos, aconteceu. Tanto Antônio Lemos, quanto Augusto Montenegro fizeram encomendas ao pintor. Mas ao falar isso, Moura clama pela educação cívica dos paraenses:

Proteger um artista é o melhor meio que uma boa administração pode ter para estabelecer a melhor educação cívica do povo.¹¹⁹

Mas quem seria esse povo? Todos os paraenses em igual condição? O povo, sabemos, não era a mesma coisa que toda a população. Em finais do século XIX e início do século XX, era considerado povo os membros das camadas e grupos sociais menos favorecidos economicamente, não os membros da elite, de uma burguesia nascente. Estariam, então, as exposições destinadas, de fato, ao "povo" paraense?

Segundo Tony Bennett, os museus do século XIX foram destinados às pessoas, mas elas certamente não eram do povo, das classes trabalhadoras. Se os museus eram considerados capazes de promover lições objetivas através dos objetos, sua principal

¹¹⁸ COSTA, Laura Malosetti. *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. p. 17.

¹¹⁹ MOURA, Ignácio. *A Província do Pará*, “Na exposição Parreiras”, 11 de julho de 1905, p. 01.

mensagem era a materialização do poder das classes dominantes, no sentido de promover a aceitação generalizada da autoridade cultural destas¹²⁰.

Marcele Pereira e Luciana Sepúlveda Köptcke ao tratarem do público do Museu Nacional na virada do século XIX para o XX apontam que no ato de criação do museu, em 1818, - num primeiro momento denominado "Museu Real" - seu público-alvo eram os pesquisadores, viajantes e estudiosos, de modo a garantir o objetivo da instituição, que era contribuir ao desenvolvimento das ciências, artes e indústria. O que elas chamam de acesso "em massa" só foi registrado pela primeira vez em 1882, por ocasião da Exposição Antropológica Brasileira. No século XIX, por mais que os museus pretendessem atrair multidões, isso acontecia apenas em períodos determinados¹²¹.

As autoras trazem ainda o exemplo do Museu do Louvre, em Paris, aberto oficialmente em 1793, mas que até 1855 permaneceu franqueado ao público geral apenas aos domingos, posto que os demais dias estavam reservados a artistas e estrangeiros. O novo regulamento, que passou a abrir o museu em todos os dias da semana - exceto às segundas-feiras, dia da limpeza -, veio após a Exposição Universal de Paris ocorrida neste mesmo ano. A partir então da ampliação da área aberta à exposição, o número de visitantes do museu aumentou. Já no caso do Museu Nacional, o regulamento que estabelece que o museu deveria ficar aberto todos os dias, exceto às segundas-feiras, é de dezembro de 1911, ou seja, quase um século depois de sua inauguração¹²².

Percebemos então, que no período estudado, o acesso às obras expostas em um museu estava em aberto. A discussão, pelo que acabamos de ver, se dava sobre que tipo de público deveria visitar um museu e sobre seu acesso amplo. Paralelamente, essa discussão nos abre espaço para pensar que as exposições poderiam suprir uma carência não só de lugares, mas também de acesso aos lugares.

Ana Cavalcanti, ao estudar a relação entre público e arte nas Exposições Gerais da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, se pergunta o porquê de tamanha afluência de público às exposições do século XIX, chegando à conclusão de que ao frequentarem essas exposições, as pessoas buscavam também diversão¹²³. O

¹²⁰ BENNETT, Tony. *The birth of the museum*. Londres/nova Iorque: Rutledge, 1998. p. 109.

¹²¹ PEREIRA, Marcelle; KÖPTCKE, Luciana Sepúlveda. *Guia de fontes primárias*. O Museu Nacional: seu público no século XIX e no início do XX. Rio de Janeiro/Brasília: Fundação Oswaldo Cruz/Fiocruz, 2008. pp. 10-11.

¹²² Idem. pp.11-12.

¹²³ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. A Relação entre o público e a arte nas Exposições Gerais da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Texto apresentado no

"acontecimento" que eram as exposições atraíam o público, bem aos moldes do que acabou-se de falar sobre ações pontuais de um museu atraírem maior quantidade de público em situações determinadas.

Mas me permitam uma digressão. Hoje, o que vemos não é um movimento semelhante? Uma exposição temporária com grande veiculação na mídia não atrai maior público aos museus do que seu acervo exposto nas galerias de longa duração e que estão sempre à sua disposição? Ou uma exposição pontual, num centro cultural por exemplo, também não atrai, em poucos meses, um número de visitantes de fazer inveja a diversos museus? O que ainda vemos, portanto, são ações pontuais, às vezes fora do espaços convencionais da arte, atraírem maior número de pessoas. Talvez por estarem por pouco tempo abertas e se mostrarem como uma chance única, talvez por concentrarem maior esforço em sua promoção. Esse tipo de exposição, por sua transitoriedade, acaba por reativar nas pessoas um sentimento de fazer parte da vida cultural local.

Pierre Bourdieu e Alain Darbel têm um estudo sobre o público de museus de arte na Europa e defendem, entre outros aspectos, que:

(...) se é incontestável que nossa sociedade oferece a todos a *possibilidade pura* de tirar proveito das obras expostas nos museus, ocorre que somente alguns têm a *possibilidade real* de concretizá-la¹²⁴.

Portanto, a necessidade de consumir a arte é uma necessidade cultural, ou seja, produto da educação. Baseado nas pesquisas realizadas na década de 1960 com questionários aplicados em vários países da Europa, verificou-se que o acesso às obras culturais era privilégio da classe culta.

Mesmo sendo um trabalho relativamente antigo, a problemática permanece atual. Os acervos de nossos museus, sejam públicos ou privados, visto que ambos podem cobrar entradas, são abertos a todos, mas restritos à maioria, uma vez que a cultura precisa de meios para ser vivenciada.

Diante deste problema me vem a questão: teriam as pessoas do início do século passado condições reais para frequentar as exposições? Era comum, na época, encontrarmos nos jornais reclamações quanto à falta de preparo e interesse dos

XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro, 2003. pp. 3-5. Cedido pela autora.

¹²⁴ BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007. p. 69. Grifo dos autores.

brasileiros pelas belas artes e o quanto iniciativas como as exposições deveriam ser incentivadas para difundir esse hábito. Vimos que os governantes incentivaram a educação de artes como forma de progresso e estimularam a produção e estudo por meio de premiações. Mas seriam as exposições voltadas para toda a população ou acabariam sendo vivenciadas por uma parcela com condições de acompanhá-las?

Em uma cidade que estava civilizando seus costumes, pressupõe-se que o desejo era que grande parte da população aderisse às exposições. Porém, a frequência a elas deveria ser orientada. Se o público deveria ser introduzido ao mundo das artes, ser preparado para eventos desse tipo, isso passava também por orientá-lo a como ir ao evento, a como fazer parte deste mundo.

Em 1898 falece o pintor João Gomes Corrêa de Farias e vimos que o Lyceu Paraense organiza, então, uma exposição póstuma com obras suas. A exposição era gratuita e se deu no próprio espaço do Colégio.

Inaugura-se hoje, no Lyceu Paraense, a exposição dos trabalhos do talentoso pintor paraense Faria.

A exposição é inteiramente gratuita às pessoas decentemente vestidas que desejarem visita-la¹²⁵.

A questão era, pois, como induzir os leitores *d'A Província do Pará* a se vestirem adequadamente para o evento? Como fazer para selecionar um público? Se a questão foi resolvida sem maiores atropelos não sabemos, mas a instrução foi dada. Abordando a vestimenta, seleciona-se o público. Dizer que a exposição era gratuita aos que fossem vestidos decentemente não significava que ela seria cobrada aos mal vestidos, mas sim que era aberta àqueles que tinham condições de se vestirem de forma decente e soubessem fazê-lo. Essa prática, ao que parece, era comum na Belém de fins do século XIX.

Rose Silveira, ao trabalhar com o Teatro da Paz desde sua construção até sua primeira reforma, ou seja, de 1869 até 1890, aponta que o Artigo 44 do regulamento do teatro dizia: "É vedada a entrada nas noites de espetáculos às pessoas que não se apresentarem decentemente vestidas e com o competente cartão de entrada"¹²⁶. Porém, defende que o julgamento do que seria uma vestimenta decente era subjetivo e cita um incidente ocorrido em 1882 onde um espectador havia sido posto para fora do teatro por

¹²⁵A *Província do Pará*, "Bellas Artes", 28 de agosto de 1898, p. 01.

¹²⁶SILVEIRA, Rose. *Histórias invisíveis do Teatro da Paz: da construção à primeira reforma*, Belém do Grão-Pará (1869-1890). Belém: Paka-Tatu, 2010. pp. 172-173.

encontrar-se de jaqueta, que seria de tecido fino, porém não era considerada uma peça decente para se frequentar um teatro.

Diante disso, mais que possuir vestimentas de qualidade, o público deveria saber o que usar naquele espaço. Havia uma etiqueta a ser conhecida e seguida. Na primeira exposição de Antonio Parreiras, antes de sua inauguração, a Folha do Norte noticiou:

Parece que o Sr. governador do Estado ofereceu a Parreiras o salão nobre do teatro [sic] da Paz para ter lugar a exposição.

A entrada será facultada a todas as pessoas decentemente vestidas, exceto nas noites de espetáculo, em que a exposição só poderá ser frequentada pelas pessoas que estiverem no teatro¹²⁷.

Bem, se lembrarmos que o teatro estava reabrindo suas portas após sua segunda reforma, fazia-se necessário lembrar e/ou informar ao público que as regras para frequentá-lo iriam prevalecer, assim como se estenderiam também a outros eventos realizados ali, e não apenas aos espetáculos. Bem como já aconteciam em exposições que aconteciam no Lyceu, por exemplo.

No entanto, as boas vestimentas não necessariamente definem a educação de uma pessoa. Vejamos o trecho da crítica à *Primeira Exposição Paraense de Bellas Artes*, de 1909:

Ao entrar no *salon* vi que muitos dos senhores expositores lá estavam. Os seus olhares atentos, interrogativos, ansiosos, procuravam ler, adivinhar, na fisionomia do visitante, a impressão causada pelo quadro por este ligeiramente contemplado. E visitantes havia (aí está justo o motivo de meu descontentamento) que não tinham piedade. Piedade? Digo mal. Que não tinham educação. Riam-se farta e escandalosamente de tudo, sem se lembrarem que estavam sendo constantemente observados e que suas risadinhas ridículas, os seus escangalhamentos de bocas, eram certas facadas atiradas contra o amor próprio de pessoas que, só pelo fato de se terem esforçado, trabalhando horas e dias consecutivos, no intuito nobilíssimo de concorrer para o abrilhantamento de um certame que honra e exalta o Estado do Pará - mereciam a máxima consideração e respeito de todos. Infelizmente, isso não sucedia. A gargalhadinha atoleimada, extemporânea, por vezes acompanhada de esgares impertinentes, fazia-se ouvir a cada momento, causando amarguras, martirizando, enraivecendo. Eu não entendo... mas este quadro não presta - disse alguém. Por quê? Por nada, respondeu. E logo o companheiro, querendo mostrar a sua *ciência*, concluiu: É... você tem razão também o acho detestável... Tal foi, meus senhores, o edificante diálogo de dois cavalheiros ilustres, de gravata de seda e botas engraxadas! Seria, porventura, uma parrelha de carregadores, competentemente endomingada? Talvez...¹²⁸

¹²⁷ *Folha do Norte*, "Parreiras: os seus quadros", 04 de junho de 1905, p. 01.

¹²⁸ MACHADO, Basílio. *O Jornal*, "Exposição de Bellas Artes", 04 de janeiro de 1910, p.1.

Esse trecho consternado do texto de Basílio Machado¹²⁹ nos aponta várias questões. Primeiramente a indignação do crítico com a falta de educação dos visitantes. Esses, por sua vez, além de faltarem com o respeito ao espaço e aos outros visitantes, desrespeitavam também os artistas presentes no salão. Sobre as pessoas que fizeram o comentário citado, como estavam vestidos adequadamente, puderam entrar, independente de serem da elite, ou "carregadores", mas seus modos eram de pessoas sem respeito, consideração ou educação, mais uma vez, independente de setor social que ocupavam. Por fim, o fato de o crítico ter pretensamente se questionado se seriam cavalheiros mesmo ou carregadores vestidos com suas melhores roupas nos induz a pensar que o povo, os trabalhadores, não eram considerados dignos de visitarem as exposições por não terem educações ou modos.

Com frequência a imprensa utilizava termos como “senhoras”, “cavalheiros” e “famílias” para se referir aos visitantes das exposições. Outras vezes chegavam mesmo a salientar os nomes “ilustres” que a haviam visitado. Outra prática comum era estampar nos jornais os nomes daqueles que haviam adquirido obras e, em alguns casos, com os valores pagos. É por essas listas que acabamos reconhecendo alguns colecionadores e membros da elite paraense:

Ainda ontem notável foi a afluência de visitantes à Exposição Fernandez, contando-se a concorrência desde pela manhã, ao teatro da Paz, de inúmeras famílias e cavalheiros.¹³⁰

Cerca de 10 horas da manhã chegaram ao *foyer* do teatro da Paz o Sr. Dr. Augusto Montenegro, Governador do Estado, e sua esposa, [...] Montenegro, já encontrando no [...] considerável numero de visitantes, em [...] quais dona Guajarina de Lemos, esposa do nosso colega Arthur Lemos.¹³¹

Ao tratarem essa sociedade com os termos que tratavam, ao citarem nomes, títulos, cargos e sobrenomes, deixavam transparecer que grande parte dos frequentadores dessas exposições era restrita a essa elite que enriquecia de forma rápida e tinha necessidade de se estabelecer, se mostrar letrada, culta, civilizada. As listas de

¹²⁹ Não irei tratá-lo como crítico, pois ele próprio não se considerou assim e inclusive diz que não se propunha a fazer uma crítica porque não era imparcial, deixando isso para os "olhares educados". E, de fato, ao abordar as obras, não as julgas, apenas as descreve poeticamente. Seu nome, além de tudo, não figura entre os críticos de maior produção e repercussão dos jornais consultados.

¹³⁰ *A Província do Pará*, “Exposição Fernandez”, 11 de novembro de 1907, p.02.

¹³¹ *A Província do Pará*, “Exposição de pintura”, 19 de novembro de 1906, p.1. A exposição tratada aqui é a Joseph Casse, realizada em 1906 no *foyer* do Teatro da Paz. Arthur Lemos foi um político paraense que também atuou frente à imprensa. Osório Duque Estrada, quando de sua passagem por Belém, se refere a ele como “um dos amadores mais apaixonados da arte”. DUQUE ESTRADA, Osório. *O norte (impressões de viagem)*. Porto, Liv. Chardron, 1909. p. 60.

compradores punham em evidência a marcante participação de determinados setores da sociedade paraense, privilegiados pela concentração de renda. O que vemos, então, é a definição de uma frequência seleta. Os sucessos de público se davam, prioritariamente entre os membros da elite:

A seleta frequência da exposição constituiu uma animação, um conforto para o autor dos quadros e um contentamento para a crítica, porque tornou-se sintoma certo de que em Belém desenvolveu-se crescente interesse por todas as belas manifestação de talento, em qualquer dos departamentos da atividade artística.¹³²

Por mais que a presença de famílias fosse estimulada e registrada, talvez as exposições escolares ou aquelas organizadas para expor os trabalhos dos alunos dos mestres da capital paraense, no que tange ao público, fossem aquelas que atraíssem um público jovem, posto que exibiam trabalhos não de artistas já consagrados, mas de aprendizes e alunos de grupos escolares. Porém, isso não exclui a regra da vestimenta, uma vez que era uma ocasião também para colocar em prática os bons modos da juventude paraense.

Contudo, não podemos afirmar que outras camadas da sociedade estavam totalmente afastadas das mostras, muito provavelmente apenas não merecessem o destaque que certos compradores e visitantes ilustres e também tinham acesso aos espaços alternativos de exposição. Nos estabelecimentos comerciais a frequência poderia ser mais abrangente. Não podemos deixar de considerar um provável público curioso, que ia às lojas não para adquirir nada, mas sim para olhar. A própria diversidade das atividades comerciais – sapatos, joias, livros, tecidos – colocava as obras expostas em contato com um público mais heterogêneo que o *foyer* do Teatro da Paz. Assim como as regras de vestimenta não deveriam ser tão rígidas.

2.3 Registrando memórias - os catálogos das exposições

Os catálogos são como uma espécie de veículo para apresentar o público a uma obra ou a um conjunto de obras. Podendo ser livros grandes, com encadernações luxuosas, ou pequenos e simples, eles nos servem de guia para uma exposição ou acervo de um museu. Porém, quando me refiro a guia, não falo necessariamente em orientar a visita de modo a falar das disposições das obras, mas sim do conceito da exposição. Pelo catálogo podemos conhecer a ideologia de uma instituição ou a percepção de uma

¹³²CARVALHO, Antônio de. *A Província do Pará*, “Crítica D’Arte”, 17 de maio de 1901, p.1.

curadoria. Neles encontramos vários textos institucionais e de apresentação, textos sobre obras e até sobre a concepção da exposição. Sem falar nas imagens. Não apenas imagens de obras, mas por vezes encontramos mapas e imagens da instituição onde ela está salvaguardada ou sendo exibida. Mas o que o catálogo carrega como sua função primeira é a organização das informações, o registro, a classificação das obras.

Paulo Antônio Silveira, ao abordar os catálogos de exposições defende que do ponto de vista do projeto gráfico, o catálogo pouco se transformou no decorrer do tempo, ele teria apenas acompanhado "a evolução geral da editoração bibliográfica e da tecnologia"¹³³.

No século XVIII, com a criação de diversos museus de arte e história natural, as grandes coleções provenientes dos gabinetes de curiosidades foram reorganizadas de acordo com suas especificidades. Essa ordenação sistematizada é requisito básico para a publicação de um catálogo. A consolidação desse processo se dá no século XIX, quando vimos que os museus começam a se abrir ao público e muitas coleções antes privadas são compradas ou doadas a eles.

Sílvia Yassuda, ao abordar a documentação museológica, diz que todo esse movimento, ao lado do surgimento de exposições temporárias e da noção de arte acessível a diversos tipo de público, interferiu na documentação das coleções e:

(...)novos princípios de disposição foram criados nas galerias de arte, houve a popularização dos inventários e guias, surgem os primeiros métodos de documentação manual para fichas, sistematização, identificação e guias. Foi produzida uma variedade de inventários e catálogos ilustrados, no caso das pinacotecas as ilustrações são acompanhadas por um texto indicando a localização, o autor e as dimensões do quadro.¹³⁴

As exposições em espaços fora dos museus mexem com as formas de organização destes, além de difundirem os inventários. Portanto, ao visitar as exposições que ocorriam em Belém de fins do século XIX e início do XX, o público tinha acesso aos ditos guias e/ou relações de obras expostas. Alguns desses catálogos chegaram aos nossos dias e podemos então ver os modelos que seguiam e como se organizavam.

¹³³ SILVEIRA, Paulo Antônio. Identidades e poderes do catálogo de exposição. XXIV Colóquio CBHA. Belo Horizonte, 2004 *Anais do XXIV Colóquio CBHA*. Belo Horizonte, 2004. p. 1 - 8. p. 4. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/87_paulo_silveira.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2012.

¹³⁴ YASSUDA, Sílvia Nathaly. *Documentação museológica: uma reflexão sobre o tratamento descritivo do objeto no Museu Paulista*. 2009. 123 f. Dissertação (Mestrado) - Unesp, Marília, 2009. p.30

A exposição do Lyceu Benjamin Constant em 1895 organizou uma publicação, como vimos no capítulo anterior. Foi escrita por Ignácio Moura e seu título deixava claro do que trataria: *A exposição artística e industrial do Lyceu Benjamin Constant e seus expositores*. Seu formato era em livro, com pouco mais de duzentas páginas. Primeiramente fala da ideia da exposição; de seus incentivadores; da trajetória do Lyceu; de suas instalações que receberam a exposição; da Sociedade Propagadora do Ensino; das noções republicanas que a permeavam, enfim. Depois o livro é dividido em seções e temos a relação de expositores e do que expõem, tudo devidamente comentado.

Há duas imagens, dois desenhos: uma vista da Olaria Noguez e de uma "máquina para defumar borracha, rapidamente". A cada início e fim de um novo capítulo havia um desenho ornamental, assim como duas alegorias, na primeira página do livro e na última.



Figura 13: Folha de rosto do catálogo
Fonte: Biblioteca Pública Arthur Vianna.
Setor de obras raras

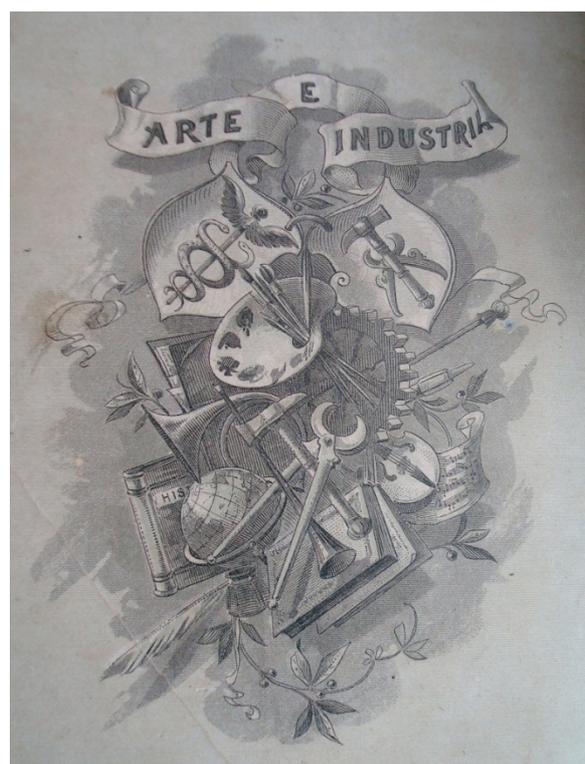


Figura 14: Última página do catálogo
Fonte: Biblioteca Pública Arthur Vianna. Setor de obras raras

A primeira imagem, que abre o catálogo, traz um desenho do prédio onde funcionava o Lyceu e a última a representação das áreas de conhecimento exibidas da exposição.

Esse tipo de catálogo acabava seguindo o padrão dos catálogos das Exposições Universais. Tive acesso a alguns catálogos com esse mesmo perfil: um da participação do Pará na Exposição Universal de Paris de 1889; um da participação do Pará na Exposição Universal de Chicago em 1893; um da participação do Pará na Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908; e um da participação do Brasil na Exposição de St. Louis em 1904¹³⁵. Eles possuem um aspecto de relatório em uma linha muito próxima desta publicação: textos sobre a organização do evento, sobre seus promotores, ou comissões, a cidade - ou o país - e a relação do que foi exposto organizado de acordo com as seções.

Os catálogos, em maioria, eram inventários, ou seja, possuíam apenas a relação de obras expostas e, em alguns casos, o valor de cada uma delas.

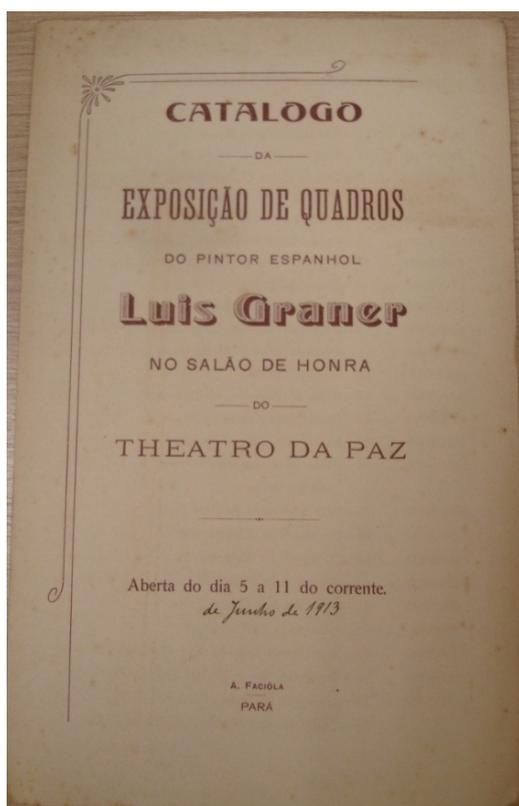


Figura 15: Capa do Catálogo da Exposição de Graner
Fonte: APESP, Fundo Theodoro Braga, IHGSP 432, Pasta 01

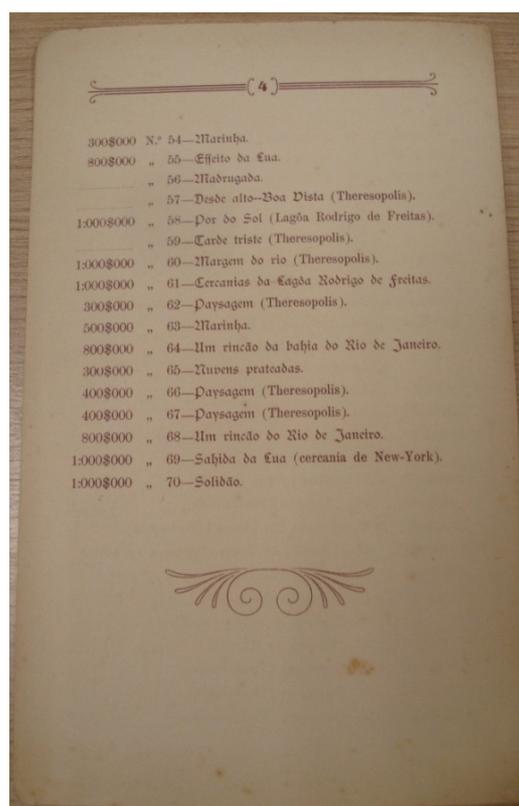


Figura 16: Última página da Exposição de Graner
Fonte: APESP, Fundo Theodoro Braga, IHGSP 432, Pasta 01

¹³⁵Este livro, particularmente, está disponível em: <http://ia700804.us.archive.org/3/items/brazilatlouisian00braz/brazilatlouisian00braz.pdf>

Como vemos nas imagens, a capa traz as informações do local onde ocorreu, de sua abertura, duração da exposição¹³⁶ e de quem é o artista. Abaixo se lê "A. Faciola", que era Antonio Faciola, dono da Livraria Maranhense e que provavelmente publicou o catálogo¹³⁷. Já o seu conteúdo é a relação de obras com os preços ao lado. O catálogo é uma publicação de apenas quatro páginas, mas percebe-se que aqui, pelas letras utilizadas e elementos ornamentais, também há uma preocupação estética.

Não havia um padrão, portanto, de número de páginas, posto que dependia do número de obras expostas e da forma do catálogo. O formato também podia variar, inclusive entre as mostras dos mesmos artistas. É o que a coleção de catálogos das exposições realizadas por Theodoro Braga e Antonio Parreiras nos apontam. Seus catálogos variavam de acordo com o tipo de exposição - de uma ou várias obras, se eram a entrega de uma encomenda ou não - do número de obras expostas; se eram convidados ou se estavam eles mesmos organizando a exposição; ou até da cidade a ser realizada a mostra - se eram conhecidos nela ou não.

Na inauguração da exposição para a entrega da tela *Fundação da Cidade de Belém*, Theodoro Braga distribuiu um livro explicativo para leitura do quadro. Sob o título de *A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará: estudos e documentos para a execução da grande tela histórica pintada pelo autor e encomendada pelo benemérito intendente municipal de Belém Exmo. Sr. Senador Antonio J. de Lemos*¹³⁸, o pintor levava ao público também a pesquisa histórica que realizou para a concepção das cenas da grande tela¹³⁹. Dessa forma, ao apresentar sua obra, colocava aos olhos do espectador o momento escolhido para representar o que foi a fundação da Belém. Ao apresentar a pesquisa justificava suas escolhas.

A narrativa no catálogo impunha o *momento* que deveria estar estampado na representação pictórica.

Mas vejamos outros exemplos de catálogos:

¹³⁶ A anotação feita à mão com o mês e o ano da exposição provavelmente foi feita por Theodoro Braga, uma vez que este exemplar consta em seu fundo no Arquivo do Estado de São Paulo.

¹³⁷ Em 1929 Antonio Faciola irá se tornar Intendente de Belém.

¹³⁸ De acordo com o relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém em 08 de março de 1909 pelo intendente Antonio Lemos, o "opúsculo" estava previsto no contrato da encomenda. *O Jornal*, "Fundação da cidade de Belém", 12 de março de 1909, p. 2.

¹³⁹ Para maiores informações sobre a tela e sua concepção ler: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. (Tese de Doutorado), São Paulo: Unicamp, 2001.

EXPOSIÇÃO DE QUADROS		
DO ARTISTA CARLOS DE SERVI		
NO THEATRO DA PAZ		
—OO—		
PARA		
1	FONTE ROMANA.—Offerido ao Ex. ^o Sen. Antonio José de Lemos.....	
2	MIMI.—Offerido ao Ex. ^o Sen. Dr. João Antonio Luiz Coelho.....	
3	CALVARIO. (QUADRO GOTHICO)—Offerido ao Ex. ^o Sen. Arcelapio de S. Saldanha.....	
4	AS FILHAS DE MARIA.—Para a Congregação das Filhas de Maria.....	800\$000
5	SCISMANDO.—Premiado na Exposição Universal de 1905 em Milão.....	500\$000
6	ARTE E PATRIA.—Apothosa da 1. ^a Exposição Nacional Brasileira ao Theatro do Rio de Janeiro. Premiado na Exposição de bellas artes da 1908 do Rio de Janeiro.....	3.000\$000
7	VOLTA DA FEIRA.—Paisagem. Premiado na mesma Exposição do Rio de Janeiro.....	2.500\$000
8	DOCUMENTOS HISTORICOS.—Premiado na mesma Exposição do Rio de Janeiro.....	2.000\$000
9	MESTIÇO.—ESTUDO DE CERTA PAINISTA. Premiado na mesma Exposição do Rio de Janeiro.....	1.500\$000
10	LUCIL.—Premiado na mesma Exposição do Rio de Janeiro.....	500\$000
11	PUCCINI.—RETRATO AO NATURAL DO MAESTRO. Premiado na mesma Exposição.....	400\$000
12	NATUREZA MORTA.....	1.000\$000
13	ARRABOIA.....	800\$000
14	MARINHEIRO.....	500\$000
15	FLORES SILVESTRES. (ADARELLA).....	500\$000
16	DESCANSO.....	500\$000
17	PREGUIÇOSO.....	500\$000
18	ULTIMO RIO DE SÃO PAULO.....	500\$000
19	FASCINAÇÃO.....	400\$000
20	PRATO.....	400\$000
21	TEMPESTADES.....	350\$000
22	BEETHOVEN.....	300\$000
23	WISTZ.....	300\$000
24	MOZART.....	300\$000
25	MARINHEIRO.—PAYSAGEM.....	300\$000
26	MATTA VIRGEN.....	300\$000
27	SUADEDES.....	300\$000
28	VENTANIA.....	250\$000
29	TONALIDADES.....	250\$000
30	ENCHEITE.....	250\$000
31	VARZEA.....	250\$000
32	VARZEA.....	200\$000
33	POR DO SOL.—MARINHA.....	200\$000
34	POR DO SOL.—PAYSAGEM.....	200\$000
35	DESCAMPADO.....	200\$000
36	CAXAMBA.....	200\$000
37	TIETE.....	200\$000
38	PLANICIE.....	200\$000
39	ARRANHECENDO.....	200\$000

Figura 17: Catálogo da Exposição de Carlos de Servi
Fonte: APESP, Fundo Theodoro Braga, IHGSP 432, Pasta 01

Apenas uma folha enumerando as 39 obras expostas e seus valores. Mas esta única folha traz muitas informações interessantes sobre a exposição de Carlos de Servi em 1909 no Teatro da Paz, como por exemplo as obras que foram doadas pelo pintor e que não tinham o preço, mas estavam expostas. Ou as que foram premiadas e onde receberam os prêmios. Há ainda a distinção das que são paisagens, marinhas e de uma aquarela.

Mas o que vamos encontrar em todos os catálogos são as informações de data de inauguração, local e de quem é a exposição, de um artista só, de um grupo, de uma escola... Ao mesmo tempo, quando a exposição é promovida por algum mecenas ou pelo governo, encontramos também menção a quem a promoveu.

Sua função, portanto, era orientar a visita, posto que não necessariamente haviam legendas ao lado delas especificando quais eram, mas assim números. Os catálogos eram peças auxiliares à exposição, um guia para que acompanhassem as pinturas com etiquetas numeradas. E faziam não só a correspondência entre número da obra vista e o título, mas, quando possuíam, da obra com seu preço.

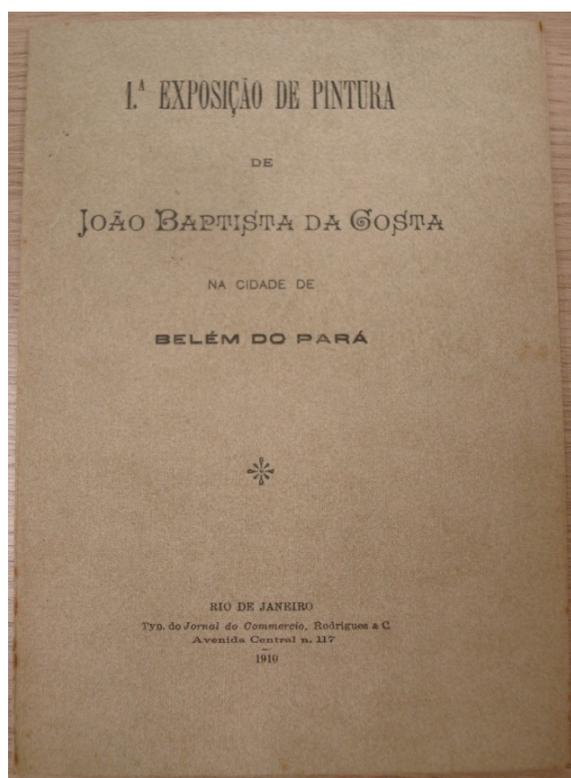


Figura 19: Catálogo da Exposição de Baptista da Costa
Fonte: APESP, Fundo Theodoro Braga, IHGSP 432, Pasta 01

CATALOGO	
1. Um transe doloroso.	10.000f
2. Melancolia—Petropolis.	2.000f
3. Retiro Saudoso—Rio de Janeiro.	800f
4. Uma rua em Poços de Caldas.	1.000f
5. A' beira do lago.	5.000f
6. Rio Parahybuna—Juiz de Fôra.	1.200f
7. Poços de Caldas.	1.000f
8. Quaresma em flor.	700f
9. A' espera.	500f
10. Paizagem—Poços de Caldas.	500f
11. Ouro e violeta—Petropolis.	2.000f
12. Avenida Piabanha—Petropolis.	1.000f
13. Paizagem—Copacabana.	700f
14. Rio Piabanha—Petropolis.	1.000f
15. Amores perfeitos.	500f
16. Manhã de Sol—Petropolis.	1.200f
17. Arredores do Palacio de Crystal—Petropolis.	600f
18. Interior de Floresta—Rio de Janeiro.	1.500f
19. Paizagem—Petropolis.	800f

Figura 18: Capa do Catálogo da Exposição de Baptista da Costa
Capa do Catálogo da Exposição de Baptista da Costa

Um catálogo, em seu sentido literal, é uma lista ou relação. No exemplar da exposição de João Baptista da Costa no Teatro da Paz em 1910 temos um longo texto assinado por Carlos Américo dos Santos¹⁴⁰ sobre sua trajetória profissional. Ao fim das nove páginas vinha então a relação, sem os preços, das 55 obras expostas e a encimando, a palavra "Catálogo", pois ali sim estava a listagem.

O catálogo foi feito e publicado no Rio de Janeiro, cidade do pintor. Não possui elementos de ornamentação em suas páginas, nem tampouco imagens. O texto inicia dizendo que Baptista da Costa "não deve ser um nome desconhecido para o público paraense", no entanto, prossegue fazendo mais que uma apresentação, mas uma verdadeira credencial do artista: "Agora vai esse esclarecido público ter a confirmação da justeza da reputação de que goza o nosso artista"¹⁴¹. Me parece fazer muito sentido introduzir um artista ao público, principalmente por ser de outro Estado e mesmo com sua fama e reconhecimento. Parreiras, quando de sua primeira exposição em Belém,

¹⁴⁰ Jornalista e crítico do *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro.

¹⁴¹ SANTOS, Carlos Américo dos. *Catálogo da 1ª exposição de João Baptista da Costa*. Rio de Janeiro: Tipografia do Jornal do Comércio, 1910. p. 3. APESP, Fundo Theodoro Braga, IHGSP 432, Grupo: Documentação de trabalho. Sub-Grupo: Atividade Artística: Exposição de arte (terceiros).

seguiu a mesma linha de raciocínio, porém a forma como a expressou em seu catálogo foi um pouco diversa.

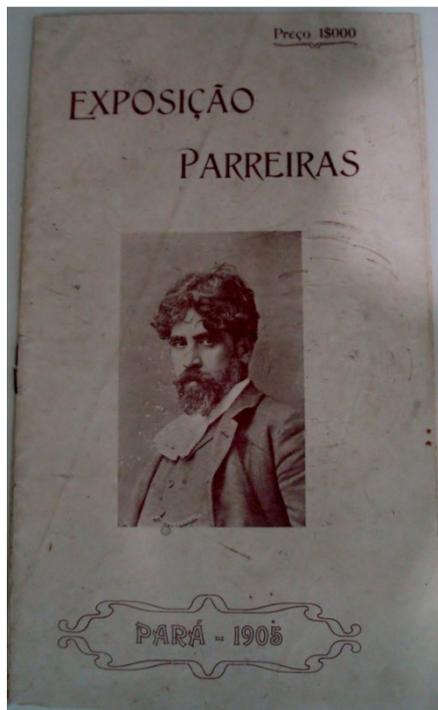


Figura 21: Capa do Catálogo da Exposição Parreiras
Acervo do Museu Parreiras



Figura 20: Catálogo da Exposição Parreiras
Acervo do Museu Parreiras

O catálogo, impresso pela Kósmos, no Rio de Janeiro, continha críticas desta revista, do jornal *O Paiz*, do *Jornal do Comércio* e imagens das obras mais ovacionadas por elas. O pintor fluminense estava mostrando ao público do Pará que se tratava de um artista elogiado pela crítica e que os trabalhos que levava para expor eram obras de reconhecida qualidade.

E, seguindo este modelo, o pintor paraense Carlos Custódio de Azevedo, ao expor no Teatro da Paz, também montou seu catálogo. Impresso no Pará e com uma qualidade de imagens distinta dos outros catálogos - posto que pareciam fotografias coladas - o artista fala de sua trajetória, dá uma explicação para sua ausência do circuito de exposições e de seu reconhecimento ao ser aceito para expor na Exposição Geral de Belas Artes, no ano anterior, no Rio de Janeiro. E, ao fim dessa introdução, uma

explicação do que se leria: "Transcrevo a seguir trechos de artigos com que a imprensa de diversas cidades se tem ocupado de meus modestos trabalhos."¹⁴²

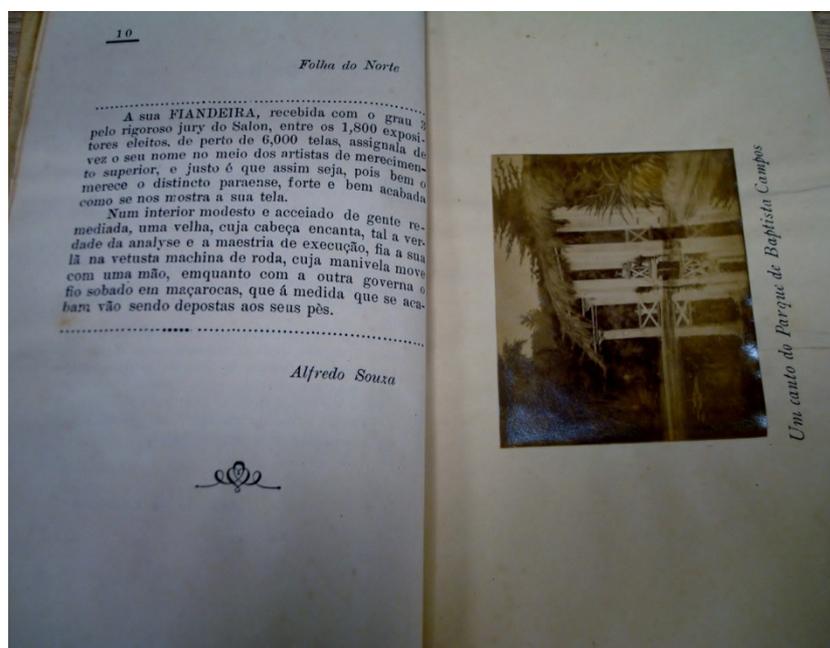


Figura 22: Catálogo da Exposição de Carlos Custódio de Azevedo
Fonte: APESP, Fundo Theodoro Braga, IHGSP 432, Pasta 01

O pintor selecionou críticas publicadas em mais de um periódico da França, do Rio de Janeiro e do Pará, ficando só para o fim o catálogo com a numeração e título das obras e somente após isso os "preços dos quadros expostos", relacionados apenas pelo número.

Já os catálogos das exposições escolares que aconteceram nos governos de João Coelho e Lauro Sodré, dividiam a relação por escolas, técnica utilizada e o nome do aluno. Com algumas exceções, como o da primeira edição, que consta do discurso inaugural da exposição, das atas de sessão do júri e das relações de premiados e de menções honrosas; ou os catálogos de 1917 e 1918, que inseriram os nomes dos membros dos júris de admissão e julgamento e os premiados e menções honrosas. Particularmente o de 1917, além dessas relações, possui quadros demonstrativos com os números de alunos inscritos, aceitos e premiados de cada instituição e de cada professor.

E aqueles dos salões de arte encontrados traziam apenas as relações de artistas, suas obras expostas e tipo de técnica. Por vezes o organizavam por tipo de técnica e dentro dessa classificação, os artistas. No catálogo da 1ª Exposição Paraense de Belas

¹⁴² AZEVEDO, Carlos Custódio de. *Catálogo da Exposição Azevedo*. Pará: Seção de obras d'O Jornal, 1906. p.6. APESP, Fundo Theodoro Braga, IHGSP 432, Grupo: Documentação de trabalho. Sub-Grupo: Atividade Artística: Exposição de arte (terceiros).

Artes, inaugurada em 17 de dezembro de 1909, no Teatro da Paz, pode-se estabelecer um critério para se elencar os nomes dos artistas: ordem alfabética. No entanto, isso não era uma regra e nos resta a dúvida: estavam os artistas elencados por localização de suas obras da sala de exposição? Por ordem de inscrição no salão? Seriam os primeiros nomes mais reconhecidos ou considerados melhores?

Uma crítica à Exposição Geral de Belas Artes de 1909, no Rio de Janeiro aborda a questão do catálogo, elogiando a forma como está organizado, por ordem alfabética, de modo a não dar preferência a nenhum artista:

EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES - O catálogo do Salão deste ano abre com o nome venerando do Sr. Angelo Augustini. O catálogo nos ensina o método mais intuitivo e fácil de seguir, neste apurado resumo de impressões, sem escolhas nem preferências estabelecidas. A ordem alfabética [...] justamente a que convém nestes casos, e sobretudo, no caso especial dos pintores - a gente mais suscetível e ciumenta, que povoa este fraco mundo de vaidade e amor próprio...¹⁴³

Porém, isso não era uma inovação, os catálogos das exposições organizadas pela Academia Imperial de Bellas Artes de 1879 e 1884, por exemplo, também estão enumerando os artistas participantes por ordem alfabética¹⁴⁴. Mas, para além de apontar que haviam desavenças entre os artistas e induzir que a organização dos nomes no catálogo poderia estimular isso, o trecho da crítica salienta a importância do mesmo como suporte para o crítico. O que é evidenciado também nesta outra crítica de Oscar Guanabary à Exposição de Belas Artes de 1899:

Quando, a propósito da visita prévia da exposição geral de belas-artes, escrevemos algumas linhas citando os quadros que nos tinham impressionado mais, deixamos de citar os seus títulos por não termos o catálogo, só distribuído no dia da inauguração do certame.¹⁴⁵

Portanto, pelo menos aos críticos, o catálogo devia ser entregue antes, para que pudessem chegar à exposição identificando as imagens e construindo sua percepção de cada obra e da mostra como um todo. E aqui nos remetemos à visita dos artistas às

¹⁴³ *Jornal do Comércio*, "Notas de Artes", 03 de setembro de 1909, p. 05. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=NOTAS_DE_ARTE._Jornal_do_Commercio%2C_Rio_de_Janeiro%2C_3_set._1909%2C_p._5. Acesso em: Outubro de 2012.

¹⁴⁴ Os catálogos citados estão disponíveis no site da revista *DezenoveVinte: arte brasileira do século XIX e início do XX* através dos links: http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1879_egba.pdf (1879) e http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1884_egba.pdf (1884).

¹⁴⁵ GUANABARINO, Oscar. *O Paiz*, "Artes e artistas", 03 de setembro de 1899, p. 2. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=GUANABARINO%2C_Oscar._ARTES_E_ARTISTAS._O_Paiz%2C_Rio_de_Janeiro%2C_3_set._1899%2C_p.2. Acesso em: Outubro de 2012.

redações de jornais, para se apresentar, convidar para a exposição ou até levar o catálogo aos críticos.

Não necessariamente esse catálogo seria aquele entregue ou posto à venda na exposição, mas sim a relação das obras a serem expostas. Vimos pela imagem que o catálogo da exposição de Antonio Parreiras de 1905 foi vendido e que não tinha a relação de todas as obras expostas, mas sim críticas sobre seus trabalhos e algumas imagens. No entanto, no dia 04 de junho, o jornal *Folha do Norte* publicou na primeira página, título a título e seguida das críticas publicadas também no catálogo, as 41 telas que só seriam expostas a partir do dia 10 do mesmo mês¹⁴⁶.

O catálogo era - e é - tanto uma ferramenta para a visita à exposição que Theodoro Braga, ao fazer o convite para suas exposições o fazia com a relação de obras inclusas. Como vimos no primeiro tópico deste capítulo, seu convite para a exposição de maio de 1906 no teatro da Paz continha até a lista de valores de cada obra.

Portanto, seja falando diretamente aos visitantes, seja por meio da publicação de críticas, seja somente através da relação das obras, com imagens ou sem, os catálogos eram ferramentas para auxiliar os mais diferentes tipos de público. E essa variedade de tipos e formas abre um leque de direções para investigação. Para além de uma análise visual de sua diversidade de elementos, formatos, linguagem, uma vez que são documentos, fornecem informações que ajudam a compor o espaço e o cotidiano das exposições. São eles que guardam a memória dessas mostras, pois ao registrar o conteúdo de um acervo museológico, ou dos que participaram de uma determinada exposição, do que foi e de como foi organizada, cria-se a memória do que foi exposto.

2.4 Formas de expor na *Belle Époque* paraense

A sociedade foi convidada e já imagina o que devia esperar. Nós, por hora, já conseguimos visualizar o tipo de público que frequentava as mostras e lemos alguns de seus catálogos. Passemos a ver, então, como se configuravam as exposições no Pará; como se organizavam e adaptavam em espaços tão diversos como livrarias, escolas e salão nobre do maior teatro da cidade.

Véronique Chagnon-Burke ao falar do comércio da obra de arte e do surgimento das galerias em Paris da segunda metade do século XIX, diz que a partir das galerias da Rue Laffitte se redefiniram os paradigmas de bom gosto e elegância, questionando as

¹⁴⁶ *Folha do Norte*, "Parreiras: os seus quadros", 04 de junho de 1905, p. 01.

disposições dos Salões. Foram a partir delas que passou a se limitar o número de trabalhos expostos em cada parede, tornando o acesso às obras mais fácil¹⁴⁷.

No entanto, neste mesmo período no Brasil, temos a afirmação das Exposições Gerais de Belas Artes no Rio de Janeiro e o modelo do Salão passa então a vigorar nas exposições¹⁴⁸. As mostras aconteciam nas salas de aula da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e podiam ser confrontadas com as obras da Academia expostas permanentemente em outros espaços do prédio¹⁴⁹. Com a instauração da República, a Academia, criação do Império, muda de nome, passando a ser Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e, em meio a este processo, dez anos se passam entre a última exposição da Academia e do Império e a primeira exposição da Escola e da República, que só ocorreu em 1894¹⁵⁰. No entanto, a República não modificou o modelo das exposições e das premiações. Uma de suas continuidades era o fato de as exposições continuarem a ocorrer no prédio da Escola.

Se em Paris de meados dos oitocentos as galerias de rua questionavam a arrumação de obras dos Salões, no Brasil, o que percebemos é que esse processo acontece um pouco mais para frente. Na segunda metade do século XIX e início do XX, em boa parte do país, as mostras que ocorriam nas ruas, na verdade, se adequavam ao espaço disponibilizados por lojas dos mais diferentes produtos.

Se pararmos pra pensar na arrumação das lojas em finais do século XIX e início do XX, veremos que a organização e disposição dos objetos no espaço é bastante diferente da disposição dada aos estabelecimentos de hoje. Os espaços, independente de serem grandes ou não, eram amontoados de objetos os mais diversos. Mesmo as lojas especializadas, como sapatarias e joalherias, eram repletas de coisas dispostas tanto em armários, quanto em mesas e estantes ou mesmo no chão. A quantidade e variedade de objetos numa loja nos remete a ideia de aproveitamento do espaço. Onde, então, entravam os quadros quando expostos nesses locais? Para auxiliar essa visualização precisamos recorrer a algumas imagens.

¹⁴⁷ CHAGNON-BURKE, Véronique. Rue Laffitte: Looking at and Buying Contemporary Art in Mid-Nineteenth-Century Paris. *Nineteenth-century Art Worldwild: a journal of nineteenth-century visual culture*, n. 02, 2012. Disponível em: <<http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/summer12/veronique-chagnon-burke-looking-at-and-buying-contemporary-art-in-mid-nineteenth-century-paris>>. Acesso em: 10 set. 2012.

¹⁴⁸ Para maiores informações sobre as exposições gerais ver: LUZ, Angela Ancora da. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

¹⁴⁹ Idem. p. 63.

¹⁵⁰ Sob o nome de Exposição Geral da Escola Nacional de Belas Artes.

A loja Mina Musical, por exemplo, que abrigou a exposição de quadros da pintora paraense Julieta de França em 1898, além de depósito de instrumentos musicais, era também armarinho de miudezas, loja de prataria e de bustos, estátuas e colunas. Ao ver a fotografia da loja e da disposição dos objetos, podemos perceber que, embora sua propaganda dissesse que o estabelecimento possuía cinco seções, essas divisões não se davam de forma clara e demarcada espacialmente. Os artefatos que estavam à venda, embora muito diferentes, se misturavam.



Figura 23: Interior da loja Mina Musical
Fonte: Pará comercial na Exposição de Paris, 1900.

Embora a imagem apresentada, infelizmente, não seja da exposição de Julieta de França, mas sim uma fotografia do interior da loja veiculada dois anos após a mostra, podemos ver que há quadros expostos sobre a estante encostada na parede e um ao fundo da sala. O espaço de circulação não recebeu tanta ênfase na fotografia, pois o que se quer é mostrar o sortimento da Mina Musical e não suas dependências ou seu conforto. Quadros, estátuas, abajures, colunas, vasos, tudo é posto junto, nos levando a acreditar que compartilhavam “valor” semelhante: todos eram objetos de decoração¹⁵¹. Nesse aspecto, parece pertinente que uma loja como a Mina Musical receba obras para

¹⁵¹ Essa reflexão foi trazida a partir dos anúncios de leilões dos jornais desse período, que ao anunciarem os objetos de decoração, colocavam quadros e estátuas juntos com castiçais, vasos e até miudezas

exposição, atendendo a um dos propósitos do estabelecimento, ou seja, o de comercializar objetos de arte e decoração.

Porém, ao receber uma exposição de quadros, independente da quantidade de obras expostas, provavelmente algumas adaptações deveriam ser necessárias para abrigá-los. Podemos imaginar, pois, que a acomodação dessas obras, devido à concorrência de espaço com os artigos à venda nas lojas, era de alguma forma incômoda. Uma saída poderia ser alterar a disposição dos objetos, talvez na arrumação das mesas dentro da loja, também não era incomum apoiar as obras em cavaletes.

Referimo-nos ao ótimo retrato do Sr. Desembargador Augusto Olympio, desde alguns dias exposto à contemplação do nosso público nuns dos cavaletes da conhecida e elegante livraria Tavares Cardoso¹⁵².

O retrato em tamanho natural pintado por José Girard e exposto na livraria estava, então sobre cavaletes. E mais, em um dos cavaletes, ou seja, algo já conhecido do público que frequentava a Tavares Cardoso e suas mostras.

A Livraria Universal dos Tavares Cardoso, localizada à Rua Conselheiro João Alfredo, era uma das principais livrarias da cidade, comercializando livros e artigos para escritório, além de oferecer o serviço de tipografia. Abrigou exposições como a de Domenico De Angelis em 1888, de Francisco Estrada em 1908, de Demetrio Ribcowsky em 1910, ou a do retrato de Floriano Peixoto feito por Martin Schumam em 1912.

¹⁵² *O jornal*, "Nos domínios da aLrte", 24 de julho de 1911, p.01.

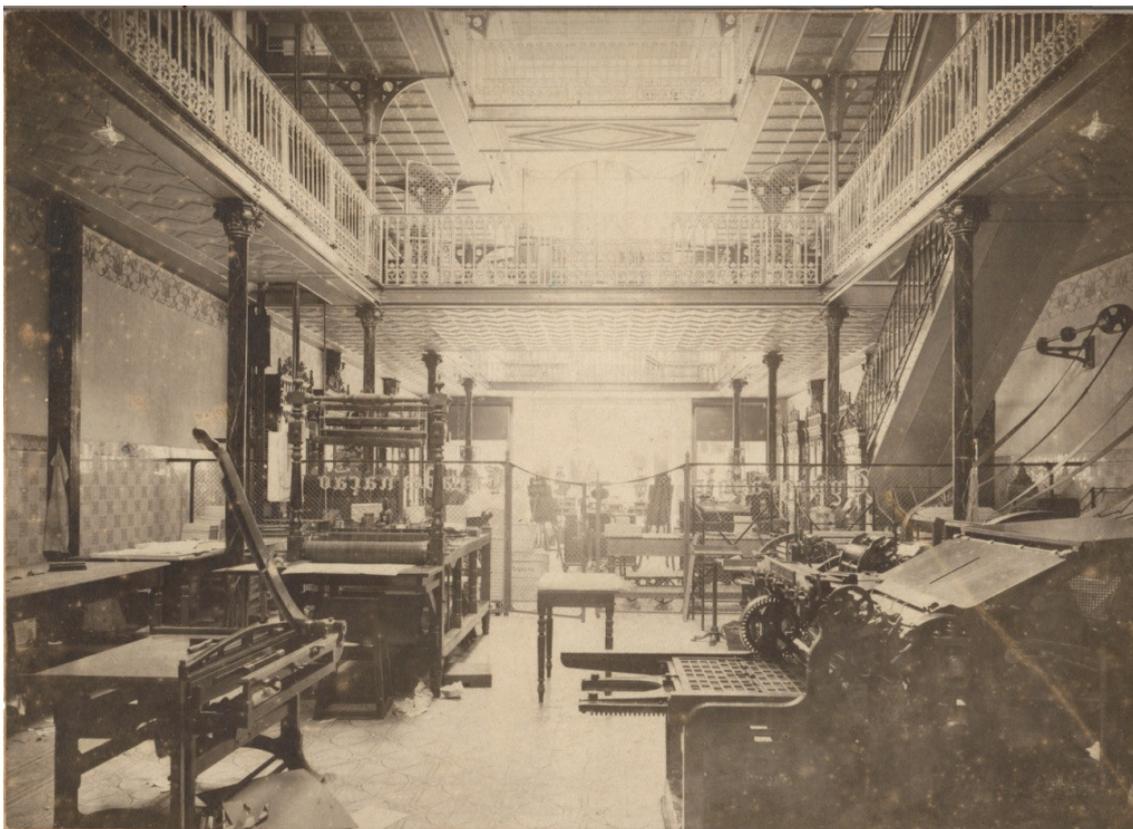


Figura 24: Interior da Livraria Universal



Figura 25: Detalhe do interior da Livraria Universal

No ano de 1908, a Livraria Universal, fundada em 1868, passou para o prédio que aparece nas imagens – e que ainda hoje está de pé –, por não poder mais confinar-se no local onde começou¹⁵³. Seu novo prédio era tão rico e de acordo com a pompa exigida naquele momento, que suas imagens – tanto da fachada, quanto de seu interior – além de figurarem nos álbuns comemorativos do Estado, foram transformadas em cartões postais.

Esta fotografia em particular foi feita dos fundos para a frente da loja. No primeiro plano estão as máquinas da tipografia, no entanto, ao aproximar o olhar da imagem, vemos que, do outro lado da grade, onde estavam expostos os produtos para venda, há dois cavaletes. Não sabemos se era alguma exposição propriamente dita, nem se eram quadros ou reproduções, artigos para venda, mas podemos considerar uma forma de se expor obras.

A arte se encontrava, portanto, em meio aos produtos da loja. Pelo que é possível inferir da fotografia, a disposição dos objetos não nos remete ao amontoado da imagem da Mina Musical de alguns anos antes. Ao contrário, podemos perceber que o espaço era maior e mais arejado. Ao mesmo tempo, devemos levar em consideração que, num intervalo de quase dez anos, o modo de proceder a organização dos artefatos a serem vendidos pode ter mudado. A definição e maior diferenciação entre objetos de decoração e obras de arte também. Mas o que vemos é que os quadros não estão mais apoiados em cima de armários e recostados sobre móveis. Os cavaletes não só garantem o destaque, como acomodam melhor as obras.

Ao traçar o panorama das exposições que ocorreram durante a *Belle Époque* paulistana, Mirian Silva Rossi salienta que muitos estabelecimentos comerciais, possivelmente por não possuírem espaço para acomodar as obras, acabavam cedendo apenas suas vitrines para que os artistas pudessem expor. Dessa forma, essas vitrines funcionariam como uma espécie de mostruários para vários artistas¹⁵⁴. Foi o caso, em Belém, da exposição de aquarelas de "assuntos paraenses" pintadas por Sam Jay e realizada nas vitrines da Sapataria Clark, em março de 1900¹⁵⁵.

A ocorrência de exposições nesses estabelecimentos, além de nos indicar a necessidade de espaço físico para esse tipo de atividade, nos remete a uma prática

¹⁵³ *Impressões do Brasil no século vinte: sua história, seu povo, comércio, indústrias e recursos*. Lloyd's Greater Britain Publishing Company Ltd. 1913. p. 913. Disponível em: <http://fauufpa.wordpress.com/2011/02/04/5209/>. Acesso em junho de 2012.

¹⁵⁴ ROSSI, Mirian Silva. Op. Cit. pp. 106-107.

¹⁵⁵ *Folha do Norte*, "Notas artísticas", 27 de março de 1900, p.1.

comum para alguns artistas que, antes de entregar as encomendas, as exibiam nas lojas para que o público geral as conhecesse¹⁵⁶. Domenico de Angelis, por exemplo, em julho de 1898, exibiu na Loja Filial dois retratos feitos sob a encomenda da Intendência, um de Lauro Sodré, outro de Prudente de Moraes.

Ao pensar nos estabelecimentos em si, podemos também pensar na imagem que seus proprietários pretendiam passar. Promovendo ou cedendo espaço para exposições, poderiam associar sua imagem a de homens cultos, ou preocupados com as iniciativas e avanços artísticos da região. A iniciativa em se realizar as exposições em estabelecimentos comerciais acabou viabilizando a realização de um grande número de mostras, além de atingir grande número de pessoas.

No que se refere à difusão do gosto pela arte e sua integração com a sociedade, podemos dizer que esses estabelecimentos, embora com acomodações precárias, desempenharam um papel fundamental. Se esses espaços misturavam obras de arte com os produtos os mais diversos, também o tornavam mais parte do cotidiano das pessoas. De obras expostas sem grande segurança – como no caso da Mina Musical – ao uso de cavaletes, vemos que os próprios estabelecimentos procuravam ajustar e melhorar seus modos de expor, o que nos indica não só maior preocupação com a obra, mas também com o conforto de quem a apreciava.

E outro local frequentemente recorrido para abrigar exposições eram as próprias casas ou ateliers dos artistas. Infelizmente não encontrei nenhuma imagem de uma exposição nesse tipo de espaço. Mas me permitam apresentar a imagem de um *atelier* e como este foi apresentado:

¹⁵⁶Ana Paula Nascimento diz que essa prática era comumente utilizada por Almeida Junior também, que por vezes optava em fazer a exposição em seu ateliê. NASCIMENTO, Ana Paula. São Paulo: meio artístico e as exposições (1895-1929) In: VALLE, Arthur, DAZZI, Camila (Orgs.). *Oitocentos: Arte Brasileira do Império à República* - Tomo 2 Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/>. Acesso em: 22 de novembro de 2012.



Figura 26: Ateliê de Theodoro Braga

Fonte: Revista Ilustração Portuguesa, 6 de março de 1911

Essa imagem da revista *Ilustração Portuguesa* traz Theodoro Braga em seu atelier. A fotografia não é de uma exposição sua, mas, tomando a posição do pintor e da disposição das obras como uma pose, vamos analisá-la com uma forma de expor, através da fotografia, as obras que estavam no local.

A matéria, assinada por José Simões Coelho, trata das diversas facetas artísticas de Theodoro Braga e de seu bom gosto, inclusive no tocante à sua casa. Sobre o *atelier*, particularmente, discorre:

O *atelier* está cientificamente disposto. Na parte do fundo, três cartões de *vitraux* para as três janelas da Catedral do Pará, representando, o do centro, o estábulo onde está a Santa Família, o da direita os Reis Magos, e o da esquerda, a adoração dos pastores. Esses cartões são reduzidos a 1/4 do tamanho natural. No primeiro plano, à esquerda, a grande tela com o retrato do Exm^o Sr. Senador Antonio Lemos; ao lado um desenho esboçado: *Causa Victrix*. É de uma alta concepção filosófica este futuro quadro, e algo atrevido para ser exposto em meios onde o conservantismo haja criado raízes. A figura do centro representa a mulher fecundante e fecundada. Da matriz progenitora, sai um clarão de luz.

É chama. É sol. É vida. Tão grande é o seu poder intensivo, que se ajoelham, reverentes as duas forças humanizadas: a força física e a força intelectual. É ela a única causa vencedora. Sem ela a natureza pareceria como viúva que não se resigna. À direita do pintor, também esboçada, uma tela enorme

estuda uma das mais belas lendas do grandioso vale Amazônico. A lenda do muiraquitã¹⁵⁷.

"Cientificamente disposto"... A disposição do cavalete em que está sentado, próximo à janela, que emana a luz natural do dia; o distanciamento das obras das janelas; o posicionamento das mesmas, arrumadas lado a lado e todas viradas para o espectador; a forma de acondicionamentos das obras que não estão expostas e que vemos no canto inferior direito; a ausência de móveis ou de qualquer objeto de ornamentação na foto, faz com que o foco seja unicamente as obras e tudo isso nos passa um sentido de ordenação. Obras prontas, projetos em execução e materiais de trabalho: esse é o seu espaço de criação. Theodoro Braga está trabalhando em um canto da sala, pequeno perto de suas obras.

Há mais obras que podemos distinguir na imagem que as comentadas por José Coelho, no entanto, sua escolha muito nos diz. Uma obra de grande porte para a igreja mais importante do Pará, sua Catedral. Um retrato do intendente Antonio Lemos, que sabemos ser um incentivador das artes no Pará e que possuía diversas obras do pintor, bem como havia feito encomendas a ele. O esboço de um quadro que merece detalhamento por parte do narrador e que evidencia a concepção filosófica do artista e, por fim, um tema da mitologia amazônica, a lenda do muiraquitã, que após terminada, segundo a própria matéria, seria apresentada a um "Salon", embora não nos diga qual. Podemos ver a diversidade do artista não só pelas temáticas, mas também pelas técnicas: vitrais e pinturas; retratos e criações suas.

¹⁵⁷ COELHO, José Simões. Um grande pintor brasileiro. *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n. , p.299-305, 06 mar. 1911. p. 303. A revista publica a lenda do Muiraquitã descrita por Ignácio Moura. Em resumo, segundo a lenda do muiraquitã, havia uma nação de legendárias mulheres guerreiras que os europeus chamaram de Amazonas, eram as índias Icamíabas, que viviam perto das nascentes do Rio Nhamundá, onde havia um belo lago chamado Jaci-nará (Espelho da Lua). Ali, uma vez ao ano, as Icamíabas realizavam a festa de Jaci, divindade mãe do Muiraquitã. A festa durava oito dias e as índias recebiam em sua aldeia os índios Guacaris visando a procriação. Se dessa união nascessem homens, entregavam-nos aos pais ou matavam-nos (persistem as duas versões), se eram mulheres, ficavam com elas. Após terem tido relações com os Guacaris, pouco antes da meia-noite e com as águas serenas e a Lua refletida no lago, as índias mergulhavam até o fundo para receber de Jaci os talismãs, com a forma que desejavam. Elas presenteavam, então, os Guacaris com os quais haviam mantido relações para que os preservasse de malefícios. Ainda hoje o muiraquitã é tido como amuleto de sorte e proteção, sendo um sapo sua forma conhecida e na cor verde, pois era comumente confeccionado em jade.



Figura 27: Theodoro Braga
 Fonte: Revista Ilustração
 Portuguesa, 6 de março de
 1911

Na primeira página da matéria há uma foto de Theodoro Braga onde temos uma moldura toda desenhada com os elementos característicos de seu ofício: a palheta, a tela em branco e a mesa de trabalho igual a que aparece na foto, em frente ao retrato de Antonio Lemos. Por se tratar de uma apresentação do pintor, a presença de seus instrumentos de trabalho é significativa. Inclusive por ela vir logo abaixo do título: "Um grande pintor brasileiro".

Bem, se a imagem do atelier não é de uma exposição aberta ao público, é, todavia, uma imagem que veicula sua produção e seus ideais a um público distante, por isso não está aleatoriamente ilustrando a matéria. Ela é analisada e por meio dela se apresentam as obras e seu local de execução ao público.

Mas, passando para outros espaços, voltemos ao Teatro da Paz, pois é apenas com a opção de seu *foyer* como local de exibição que Belém passa a ter, de fato, maior conforto e visibilidade tanto para os visitantes, quanto para as telas. É ali também que maior quantidade de obras pode ser exposta sem concorrer com artefatos à venda. No momento em que se montava uma exposição ali, o espaço era para a arte.

Tanto no comércio, quanto no teatro, as exposições não tinham dias da semana mais prováveis para acontecer. Normalmente nas lojas, eram nos dias de atividade comercial, mas no Teatro da Paz poderia ser até no domingo. Mas, se os dias da semana não eram certos, as datas comemorativas, de associação a grandes momentos da história do Brasil e do Pará estavam na preferência não só daquelas exposições organizadas pelo poder público, mas também de alguns artistas, como Theodoro Braga.

De 1906 a 1913, Theodoro Braga realizou dez exposições na capital paraense, sendo duas de seus alunos e oito individuais. A primeira, em 1906, foi inaugurada no dia 13 de maio, a saber, dia de assinatura da Lei Áurea; a segunda, no mesmo ano, foi em 15 de agosto, dia em que se comemora a adesão do Pará à Independência; a exposição para entrega da tela *A Fundação da Cidade de Santa Maria de Belém*, em 1908, foi dia 17 de dezembro, dia do aniversário do intendente Antônio Lemos; as duas exposições que organizou com trabalhos de seus alunos abriram dia 07 de setembro, não só dia da Independência do Brasil, mas também o dia em que o Estado inaugurava sua

*Exposição Escolar de Desenho e Pintura*¹⁵⁸, por fim, Theodoro Braga, em 1910, expõe um retrato de corpo inteiro de Antonio Lemos, ainda intendente municipal, no Teatro da Paz. A data? 14 de julho, queda da Bastilha, data ícone da República Francesa.

Seja nos estabelecimentos comerciais ou no *foyer* do Teatro da Paz, por não serem espaços próprios para a exposição em si, não havia um sistema de iluminação voltado para a valorização e posicionamento de obras. E justamente pela deficiência de luz, as exposições eram geralmente marcadas com início entre nove e dez horas da manhã e término por volta de cinco ou seis da tarde:

Aconselhamos os Srs. amadores a visitarem a exposição pela manhã, para que tenham um bom efeito de luz. Ela, no entretanto, ficará aberta das 8 da manhã às 4 da tarde de todos os dias úteis¹⁵⁹.

Se por um lado o jornal aconselhava seus leitores a assistir a exposição de Oscar Pereira da Silva pela manhã para terem uma melhor visão das obras, por outro, vimos que quando havia espetáculo, a visitação das mostras ficava restrita a seu público, dando a entender que nesses casos, a exposição ficaria aberta em horários alternativos, mesmo que sua iluminação não fosse boa. Durante a *Primeira Exposição Paraense de Bellas Artes*, em 1909, ocorreu um espetáculo musical da Companhia Miranda e a exposição continuou aberta de noite e foi muito visitada¹⁶⁰.

Já nas lojas, por mais que não sejam fornecidos os horários da exposição, supõe-se que sejam no mesmo horário de funcionamento das mesmas, ou seja, também durante o dia, em horário comercial.

¹⁵⁸ Lembremos que no ano de 1913 a exposição foi suspensa.

¹⁵⁹ *O Jornal*, "Oscar P. da Silva", 11 de agosto de 1910, p.2.

¹⁶⁰ *O Jornal*, "O Salon", 22 de dezembro de 1909, p.1.

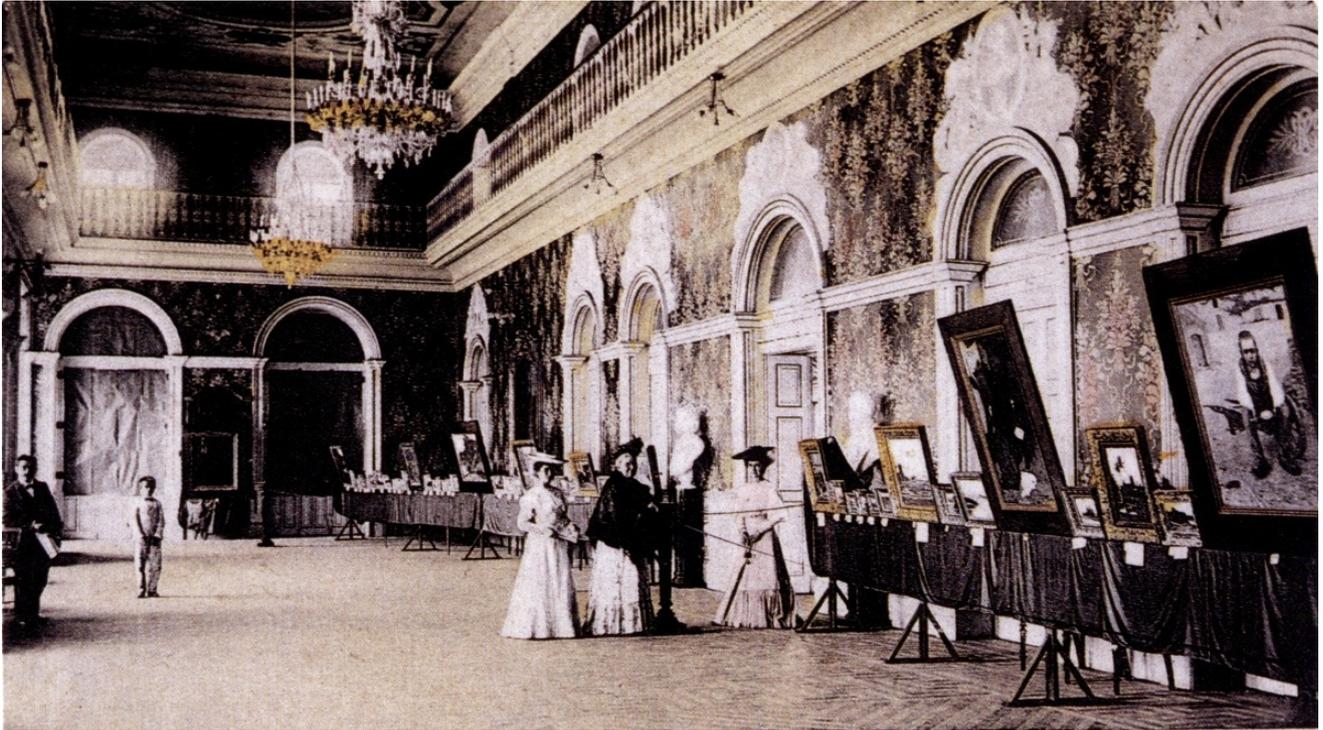


Figura 28: Cartão Postal – Exposição de Carlos Custódio de Azevedo, 1906
 Fonte: Coleção de Elysio de Oliveira Belchior

A imagem acima, da segunda exposição do pintor paraense Carlos Custódio de Azevedo e que acabou sendo transformada num cartão postal, nos traz um grupo de pessoas "decentemente vestidas". A presença das senhoras e da criança nos indica o ambiente familiar que cabia às exposições, assim como a veiculação da imagem da presença dessas pessoas nesse ambiente induz o sentido de educação da sociedade. O local é o já nosso conhecido *foyer* do Teatro da Paz, ricamente ornamentado com os melhores materiais e todo o requinte necessário a um empreendimento daquele porte.

As telas não figuram nas paredes, mas sim apoiadas sobre uma mesa com toalha escura e sem estampas. Essas paredes, aliás, nem abrigam tantas telas. São espaços não muito grandes entre uma porta e outra, ou entre uma janela e outra. Bem diverso do que vemos hoje, a solução encontrada não foi criar uma falsa parede à frente dessas portas e janelas para pendurar as obras, mas sim deixar todo o espaço do salão à mostra em toda a sua beleza. As obras apoiadas nas mesas não tapam a visão da sala. Elas estão levemente inclinadas e lado a lado não deixando espaço entre uma e outra. Abaixo de cada uma das telas vemos uma espécie de placa. O que elas dizem? Título e valor da obra? Apenas título? Se ela está vendida ou reservada? As duas maiores telas – e mais próximas de nós - não possuem essa placa...

Os suportes mais resistentes estão abaixo de cada obra de maior porte, algo que nos indica que permitia maior sustentação. A entrada da exposição é pela porta central e as mesas com obras foram arrumadas na sua lateral e de frente para as janelas, de modo que a luz que vem das janelas não incida por trás das telas. O centro do salão está livre para a circulação dos visitantes.

Vemos que essa disposição seguiu a da exposição de Antonio Parreiras do ano anterior, também fotografada e transformada em cartão postal. A solução para a acomodação das obras foi igual, mesmo as obras de Parreiras sendo de maior tamanho que a maioria de Azevedo. A diferença que nos salta aos olhos é a maior quantidade de pés ou suportes embaixo da mesa e, conseqüentemente, das obras.

A fotografia foi tirada do ângulo oposto ao da exposição Azevedo e não é necessariamente da lateral, mas sim de um canto da sala. Vemos, então, que do outro lado do salão há duas grandes obras que não estão expostas do mesmo modo que as outras. Elas são facilmente reconhecidas. A da esquerda é *A Morte de Virginia*, adquirida pelo então governador do Pará, Augusto Montenegro, hoje pertencente ao acervo do Museu Histórico do Estado do Pará (MHEP), a outra, da direita, é *Esperando o Zagal*, uma das telas que foi estampada no catálogo dessa exposição. A imagem dá a impressão de que ambas estão apoiadas na parede, inclusive porque podemos ver uma espécie de fundo preto provisório por trás, Por estar amassado na parte de cima, atrás da primeira tela, e não esticado como a da tela ao lado, nos leva a crer que estaria protegendo algo com moldura, talvez um espelho.

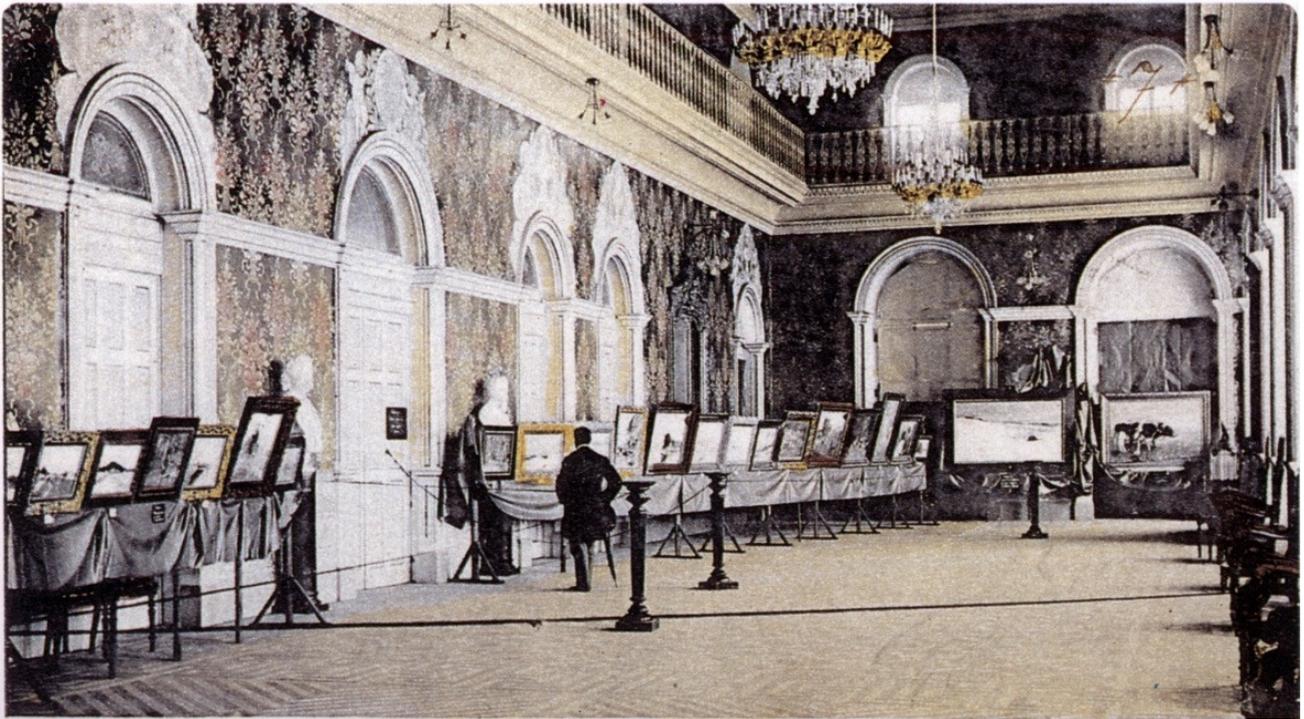


Figura 29: Cartão Postal – Exposição de Antonio Parreiras, 1905
 Fonte: Coleção de Habib Frahia Neto

A porta, diferente da imagem da exposição Azevedo, está fechada, o que nos indica que fechada também está a exposição. Inclusive, a impressão que temos é que o fotógrafo está atrás do cordão de isolamento e provavelmente por isso esteja mais nítido que na imagem anterior. E se o cordão circunda toda a extensão da mostra, estaria o fotógrafo próximo as obras para pegar uma visão mais geral da sala?

A presença do cordão é bastante interessante se pensarmos que, ao mesmo tempo em que as obras ainda eram expostas nas lojas da cidade, sem tantos aparatos e elementos próprios da exposição, eram também expostas no salão nobre do Teatro da Paz, com maior segurança evidenciada pelo suporte mais adequado e pelo isolamento da obra.

Todavia, essas são apenas as duas primeiras exposições realizadas nesse espaço. Com o passar do tempo e a frequência das exposições, a própria forma de dispor as obras e os próprios suportes foram sendo melhorados. É o que indica as imagens da exposição do pintor catalão Luiz Graner, que aconteceu em junho de 1913.

Entre a exposição de Carlos Custódio de Azevedo e Luiz Graner há um espaço de sete anos. Não possui imagem de nenhuma das exposições ocorridas nesse intervalo, porém, durante esse período as mostras do Teatro da Paz foram se modificando e

permitindo que mais obras pudessem ser expostas por meio da inserção de falsas paredes, que abrigavam mais obras que mesas e/ou cavaletes.



Figura 30: Exposição Graner no Teatro da Paz
Fonte: Revista Ilustração Portuguesa, 14 de julho de 1913

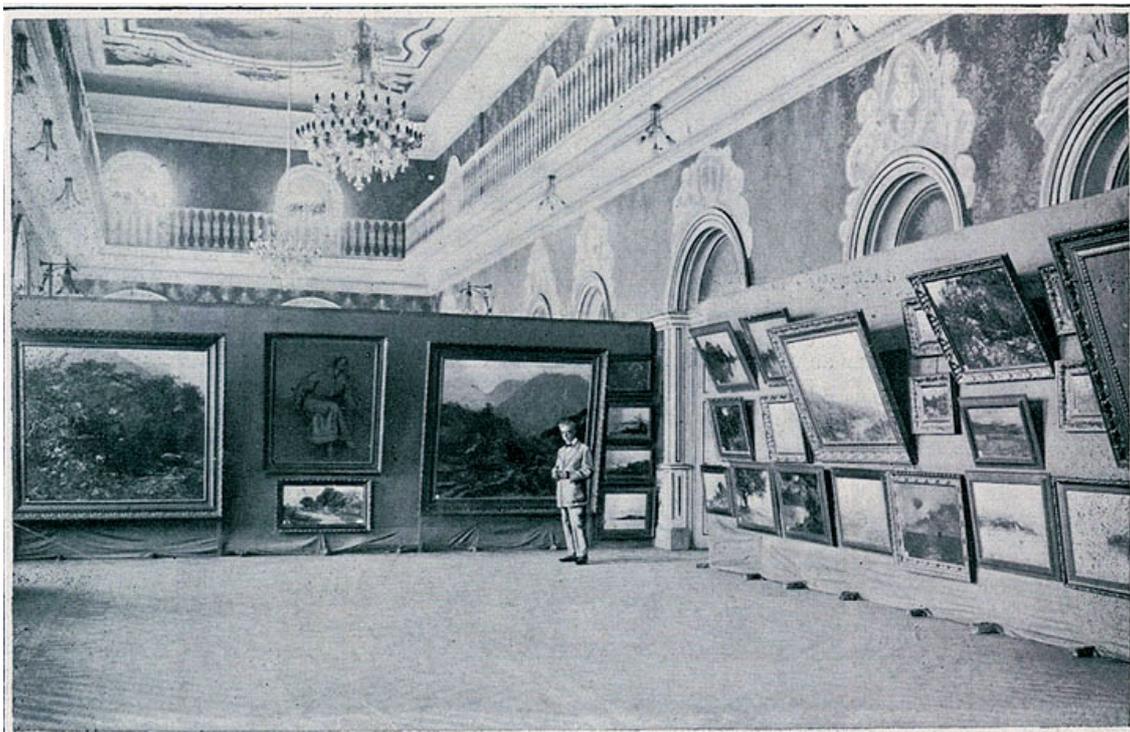


Figura 31: Exposição Graner no Teatro da Paz com o artista ao centro
Fonte: Revista Ilustração Portuguesa, 14 de julho de 1913

Por mais que o salão não esteja sendo todo utilizado - a falsa parede está posicionada logo após a porta de entrada - nestas duas imagens podemos contar sessentas obras expostas, algumas de porte bastante grande, o que significa a rigidez da estrutura usada para apoiá-las e a capacidade de expor grande número de obras.

Essa estrutura me leva a pensar nas exposições escolares e seus grandes números de obras expostas. O período em que algumas delas acontecem é próximo ao da exposição de Graner, podendo já utilizarem esse tipo de suporte para pendurar os trabalhos dos alunos. Poderiam usar todo o espaço do salão e vimos que a exposição era dividida em galerias, o que leva a supor uma ou mais paredes falsas dividindo o espaço e podendo ser utilizado seus dois lados. E ainda temos o porte das obras, que não seguiam o tamanho das maiores obras de Graner, sobrando, então, mais espaço para os trabalhos.

Enfim, isso são apenas possibilidades, vamos voltar às imagens. Na primeira, vê-se uma criança e algumas pessoas sentadas no canto inferior esquerdo. Já na segunda, vê-se o pintor, claramente posando frente às suas obras. O que é compreensível ao se acordar do fato de essas imagens acompanharem a crítica de José Simões Coelho publicada na Revista Ilustrada Portuguesa.

Sobre as obras expostas é possível identificar uma na segunda imagem, particularmente próxima do pintor e de grande porte. Trata-se de uma figura feminina que faz parte do acervo do Museu de Arte de Belém, sendo adquirida pela Intendência¹⁶¹. A imagem retrata uma mulher andaluza de cabelos ondulados, pernas cruzadas e um cigarro aceso à boca e foi muito elogiada na crítica em questão.

¹⁶¹ Essa obra está catalogada no acervo do Museu de Arte de Belém como "Andaluza", de 1915, o que é impossível visto que em 1913 ela foi exposta no Teatro da Paz. E a matéria da Revista Ilustrada Portuguesa nos informa também que o nome da tela "Carmem": "*Carmem* é uma andaluza a quem D. Luiz deu vida pitural [sic] para tormento dos profanos e deleite dos iniciados. Os profanos, ao verem essa encantadora mulher, petulante, de epiderme macia e quente, de cabelo ondeado, tentador, uma perna sobreponde-se em outra cujo pé, pequenino, diz mais coisas que os olhos fingidamente castos não sabem ou não *querem* exprimir, o cigarro aceso ao canto da boca beijoqueira, sentirão vontade de tirar o chapéu donjuanamente e lhe pedirem: - Haga usted el favor de me emprestar su fuego. Os iniciados, demoram ante a correção das linhas anatômicas que acusam uma criaturinha nervosíssima, verdadeira pilha de sensações... E não de gostar de Carmem mesmo que ela lhes não empreste o lume...". COELHO, José Simões. *Revista Ilustração Portuguesa*, "Vernissage d'un grande pintor do Pará", 14 de julho de 1913, p. 50. Grifos do autor.

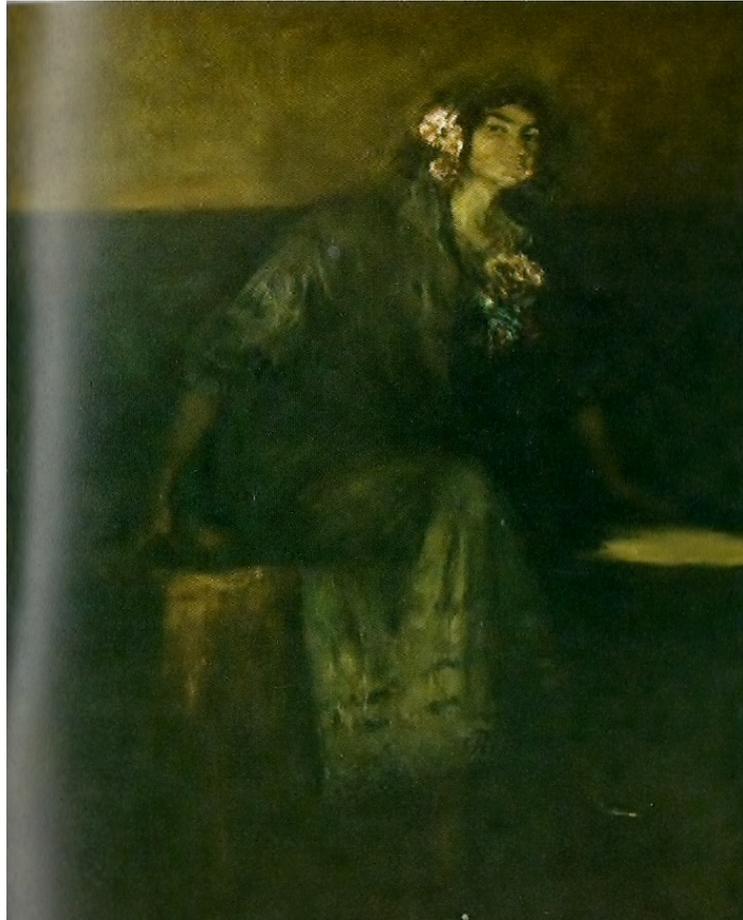


Figura 32: Luiz Graner, Andaluza, Óleo sobre tela, 150 x 120cm
Acervo do Museu de Arte de Belém

É possível perceber também que as falsas paredes estão forradas por tecidos e podemos ver os diversos pés que as sustentam. E mais que isso, a disposição das obras grandes e pequenas remete a uma busca pelo equilíbrio das telas no suporte. Há uma grande quantidade de telas expostas e todo espaço foi aproveitado para tanto. As obras colocadas no alto estão levemente inclinadas, proporcionando melhor visualização. No centro do salão, apenas o espaço para apreciação e passagem.

Nesse momento, as obras ainda eram apresentadas frequentemente seguindo os padrões dos salões de belas artes e, na verdade, se observarmos a imagem de um salão ocorrido em Belém no ano de 1940, veremos que, particularmente no caso do Pará, essa grande quantidade de obras expostas muito próximas umas das outras, causando uma sobrecarga das mesmas, permaneceu por bastante tempo.



Figura 33: II Salão Oficial de Belas Artes, na Biblioteca e Arquivo Público do Pará
 Fonte: Relatório apresentado ao Exmº Snr. Dr. José C. da Gama Malcher, Interventor Federal, pelo diretor geral do Departamento de Finanças, em comissão, Homero Cunha. Belém: 1940.

Vimos que os mesmo artistas que expõem no Teatro da Paz, expõem também em lojas como a Livraria Universal ou a Loja Filial. É o caso de Francisco Estrada, Theodoro Braga e tantos outros. Não havia, portanto uma exclusividade ao espaço do teatro após 1905. O que havia, ainda, era uma carência de espaços para expor. Após a reinauguração do teatro, não foram os novos artistas que passaram a expor nas lojas do centro comercial. Aqueles já reconhecidos, os mestres, aqueles tidos como grandes nomes da pintura paraense, continuavam montando suas exposições em todos os tipos de espaço, desde o reconhecido *foyer*, até suas casas.

Houve sim, uma preferência pelo Teatro da Paz, mas essa era, como se supõe, por parte do poder público. As exposições de encomendas, de artistas de fora que vinham a convite da Intendência ou Governo, os Salões e as exposições comemorativas, todas elas aconteciam no *foyer*. Já aquelas de iniciativas dos artistas ou de donos de estabelecimentos, as iniciativas livres, essas continuavam a ocorrer em locais com menor estrutura. E dessa forma acontecia o circuito de artes no Pará: abrindo novas frentes, novos espaços e adaptando os lugares.

Segundo Mirian Rossi, algumas vezes as obras ficavam expostas ao rés do chão de algumas lojas, pela falta de local especializado para receber as mostras¹⁶². Como se vê, essas formas de expor tinham que lidar com diversos tipos de problemas em todo o país.

Na Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908, vemos que o problema do espaço e de seu aproveitamento ainda está presente. Em meio a tantas coisas diferentes para mostrar e com um número reduzido de salas, muito do que foi levado à capital foi exposto no chão ou sobre mesas. Havia sim bancadas e armários para exposição, porém não o suficiente. O importante, tanto nos estabelecimentos comerciais, quanto nas grandes exposições que reuniam diversos segmentos, técnicas e campos de conhecimento, percebe-se, era expor. As condições seriam remediadas levando-se em conta a quantidade de objetos expostos.

Organizada pelo Governo da União em comemoração ao centenário da abertura dos portos do Brasil ao comércio com todas as nações, foi montada a Exposição Nacional de 1908. O Pará não tinha pavilhão próprio, expondo, portanto, no Pavilhão Central. Nem tudo o que levou pode ser exposto, pois não havia como acondicionar na sala¹⁶³. Mesmo assim, o estado se fez presente através de quatro seções: “Indústria pastoril”, “Agricultura”, “Artes Liberais” e “Várias Indústrias” – esta com maior número de grupos e expositores - e ocupou a sétima posição na classificação geral de premiados, ganhando 457 prêmios¹⁶⁴. A seção de artes liberais, que aqui interessa mais de perto, era composta por dez grupos: “Instrução primária, secundária, superior e técnica”; “Belas artes e artes aplicadas”; “Arte musical”; “Fotografia, vistas etc”; “Tipografia, litografia, fototipia, fotogravura e outros processos de reprodução”; “Encadernação”; “Livros e publicações”; “Medicina e cirurgia, artes farmacêuticas e químicas”; “Assistência e melhoramentos”; e por fim “Engenharia civil e militar”¹⁶⁵.

Porém, como o foco de interesse aqui são exposições artísticas, feito esta introdução, passemos a ver como as belas artes foram expostas naquele grande acontecimento. Antes, porém, de adentrar a sala das belas artes, vejamos o salão principal, onde o Estado do Pará era apresentado. Ali, em meio ao brasão do Estado,

¹⁶² ROSSI, Mirian Silva. Op. Cit. p. 102.

¹⁶³ *Álbum do Estado do Pará, 1908*. Paris: Imprimerie Chaponet (Jean Cussac). p. 341.

¹⁶⁴ Carlos Custódio de Azevedo e Francisco Estrada ganharam medalha de ouro; José Girard, Irineu de Souza, E. Sohse e José de Senna Gentil, medalha de prata; e Dona Anna de Moraes Branco e Henrique Drummond de bronze. *O Jornal*, "Exposição Nacional de 1908: os prêmios dos expositores paraenses", 17 de fevereiro de 1911, p.1.

¹⁶⁵ OURIQUE, Jacques. *O Estado do Pará na Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908*. Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1908.

retratos de políticos, móveis, ladrilhos hidráulicos e artefatos indígenas como o tipiti¹⁶⁶, o Pará se apresentava em toda a sua diversidade.

Nessa primeira sala estava exposta uma amostra do que eram as seções a serem conhecidas logo adiante. Todas as seções estavam representadas ali de forma a introduzir o visitante no que era a produção paraense, tanto de bens naturais, quanto de bens manufaturados. Dispostas no chão, sobre mesas, em armários ou nas paredes, havia uma ordenação proposital deste espaço.

Do que nos é possível identificar, o que está de um lado da sala tem correspondente do lado oposto, como os ladrilhos hidráulicos e os retratos. A disposição dos objetos não é aleatória. Havia um circuito com espaço destinado a passagem dos visitantes, que teriam o que olhar de ambos os lados por onde passassem, pois no centro da sala também havia artigos sendo expostos. E pela pouca detalhada descrição do *Álbum do Estado do Pará* de 1908, a sala era toda pintada de branco¹⁶⁷.



Figura 34: Centro do Salão Principal

Fonte: O Estado do Pará na Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908

¹⁶⁶Espremedor de palha trançada usado para escorrer a mandioca. Na imagem eles estão dispostos na vertical, ladeando o mural ao fundo da sala, logo abaixo da faixa que identifica o Estado.

¹⁶⁷ *Álbum do Estado do Pará*, 1908. Op. Cit. p. 341.

Ao chegar na sala das belas artes vemos que na parede do fundo foi colocado um pano escuro amarrado com cordas para receber as obras. Estas estão levemente inclinadas, como se usava à época e a disposição forma um desenho, três obras ao centro, duas nas laterais. Há também obras no chão, encostadas na parede, porém todas estão protegidas pelo cordão de isolamento.

Nessa parede é possível reconhecer duas obras. A primeira é logo a do alto, uma pintura a óleo de Carlos Custódio de Azevedo e denominada *Forte do Castelo*, reproduzindo os canhões do forte voltados para a Baía de Guajará. Já a segunda é também uma pintura a óleo retratando um homem recostado e sem camisa. A tela de João Gomes Corrêa de Farias é *O Phtisico*, que compunha as obras do Palácio do Governo¹⁶⁸. Podemos ainda supor que o retrato de mulher que está no lado oposto e de frente ao quadro de Corrêa de Faria é o óleo de José Girard, *Retrato de senhora*, posto que no catálogo da participação do Pará na exposição não aparece relacionado nenhum outro retrato de mulher ou qualquer título que possa gerar confusão.

Foram levados muitos quadros com fotografias as mais diversas: fotos de governadores, de oficinas, de estabelecimentos como o Café da Paz ou a Livraria Universal, de navios, dentre outros. Pela imagem podemos ver não só como estavam dispostos – no chão ou apoiado sobre duas mesas – mas também como se montavam os quadros de fotografias para exposição. Como eram fotos de pequenas dimensões, eram organizadas por temáticas numa única moldura de modo a compor um novo quadro.

¹⁶⁸ O catálogo era organizado por seção e grupo. Dentro do grupo de Belas Artes, vinha organizado por expositor e município e partir daí a relação com número da obra, técnica e título. No caso do quadro de João Gomes Corrêa de Faria, como pertencia ao Estado, este último aparecia como expositor. No caso das outras telas citadas os expositores eram os próprios artistas. Hoje, a tela pertencente ao MHEP está cedida para o Museu de Arte de Belém.



Figura 35: Seção de Belas Artes

Fonte: O Estado do Pará na Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908.

Ana Mae Barbosa, ao defender que a mediação cultural em museus é também social, nos diz que Charles Eastlake, em 1855, se tornou diretor da National Gallery de Londres, instituindo o papel de instituições públicas com motivo eminentemente educacional aos museus. Para isso adotou uma forma de exposição: a de pendurar obras por ordem cronológica, ilustrando as escolas de pintura. A partir disso, começava a se questionar a concepção de gabinetes de curiosidades dos museus e passava a entendê-los enquanto um lugar de aprendizagem da História da Arte. E se pensarmos em como se ensinava a História da Arte naquele momento vamos ver que sua proposta de organização das salas de um museu dialoga diretamente com o ensino das características das escolas, datas de nascimento e morte dos artistas, inventários de suas obras e suas localizações¹⁶⁹.

Mesmo sendo substituído algum tempo depois o pendurar de obras de escola por movimento artístico, a organização de uma exposição ou mesmo de todo um museu cronologicamente permaneceu até nossos dias. Por mais que a partir da década de 1980

¹⁶⁹ BARBOSA, Ana Mae. Mediação cultural é social. In: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (Orgs.). *Arte/educação como mediação cultural e social*. São Paulo: UNESP, 2009. pp. 14-15.

já comece uma quebra desse modelo, ainda vemos muitas exposições recorrem a este artifício numa tentativa, muito provavelmente, de torna-la mais didática.

E se hoje questionamos as formas de disposição de uma obra na sala e como isso amplia ou reduz a percepção de uma obra para além de um estilo e também influencia na interpretação de uma exposição, dotada de um sentido e uma linguagem, no início do século passado começamos a encontrar, no Brasil, questionamentos sobre os espaços destinados a arte e o quanto não tinha mais lugar a forma de dispor as obras aos moldes dos gabinetes de curiosidades.

Na segunda edição do "Correio da Exposição" de 25 de agosto de 1908, a seção "Crônica de Arte", assinada por A. Mattos, traz a seguinte crítica:

Em todas as grandes exposições, quer abertas à concorrência de países estranhos, quer compostas apenas de elementos nacionais, nós vemos a justa importância que tem merecido as seções de arte. No fulgurante certame de S. Luis, um grandioso palácio se construiu unicamente para esse fim e onde trabalhos de artistas brasileiros alcançaram belas recompensas.

Era pois de esperar que na Praia Vermelha se erguesse um palácio obedecendo as rigorosas prescrições da arquitetura clássica, unicamente para alojar as mais perfeitas obras d'Arte dos nossos artistas existentes da Escola Nacional de Belas Artes. Infelizmente, essa esperança, acariciada por aqueles que almejam o predomínio nesta terra, pelo seu desenvolvimento artístico e industrial, foi apenas uma nuvem de sonho, idealizada num momento de fantasia. O palácio do belo não ostenta as suas cúpulas à irradiação suprema da luz, não constitui a nota saliente da exposição, o palácio do Belo não existe!¹⁷⁰

Já havia algumas mudanças em curso. A exposição Universal de St. Louis, nos Estados Unidos, ocorrida em 1904, havia destinado um prédio para as Belas Artes e, pelo tom do texto, não apenas essa exposição. De fato, pela imagem adiante, vemos que neste ângulo da sala só há objetos de arte e não há empecilhos na passagem para contemplação dos mesmos. E por mais que houvessem ainda muitos quadros em uma mesma parede, eles estão há uma boa distância do teto - que veremos ser uma crítica mais adiante - e há suportes de iluminação voltados para as obras

¹⁷⁰ A. Mattos. *Correio da Exposição*, 2ª edição, "Chronica de Arte", Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1908, p. 01.



Figura 36: Brazil at the Louisiana Purchase Exposition. St. Louis, 1904

Segundo A. Mattos, era de se estranhar que, possuindo o país uma Escola de Belas Artes, esta não fosse convocada a dirigir a sessão. O crítico defende que a falta de um lugar apropriado para a arte interfere também na disposição da luz, além do fato de que as obras artísticas espalhadas pelas seções dos estados, teriam colocação "conveniente" em um prédio feito especificamente para o fim de abrigar as obras. E diz ainda que os artistas, ao se escreverem na seção de "Artes Liberais" não esperavam que suas obras fossem ficar "dependuradas em vitrinas de calçado ou ao lado de outros produtos industriais"¹⁷¹.

Podemos, então, perceber várias queixas à organização da Exposição no tocante às belas artes: a falta de interação com a Escola Nacional de Belas Artes, o mau acondicionamento das obras nos pavilhões e a até a falta de respeito para com os artistas ao não delegarem um espaço apropriado para a exposição de suas obras, uma vez que a ausência de um pavilhão brasileiro de belas artes, para ele, teria deixado muitos artistas nacionais ausentes da exposição.

Porém, mais significativo que essas críticas foi o apoio que o crítico recebeu. Fato que registrou em crônica no dia 01 de setembro do mesmo ano. Segundo ele, teria

¹⁷¹ Idem.

recebido uma "série de missivas" em comentário à sua crônica, as quais ele agradecia orgulhoso. E segue dizendo que não procurava tirar o brilho da ocasião ao salientar "o grande prejuízo moral" que havia causado a ausência do pavilhão brasileiro de belas artes, pois suas palavras seriam apenas a expressão da verdade no tocante à colocação dos quadros e de outros objetos de arte¹⁷².

Na seção do Distrito Federal, vemos os trabalhos de gravura de um moço premiado no Salão de Belas Artes, em local completamente impróprio, a ponto de não se distinguirem quase. O mesmo fato se repete quanto a um projeto arquitetônico de artista também laureado colocado uns dois palmos abaixo do teto...¹⁷³

E prossegue no dia 07 de setembro:

Em a [sic] crônica passada, fiz notar a péssima colocação de alguns dos trabalhos enviados para a seção de Artes Liberais.

Somos ainda obrigados a lamentar que, em seções de outros Estados, o fato se reproduza com uma insistência tão desanimadora. Na de S. Paulo, por exemplo, é fácil verificar os quadros de Oscar Pereira da Silva e os bons estudos de De Servi, completamente prejudicados, ou pela altura em que estão colocados, ou pela escassez de uma luz própria¹⁷⁴.

Portanto, os moldes de disposição de obras desse tipo de exposição estavam sendo questionados. Mas mais que isso. Podemos tirar dessas crônicas algumas noções do que se criticava no tocante à organização de exposições de arte. Luz própria, vemos, é ponto fundamental. E a altura das obras também. Obras dispostas muito baixas ou muito altas atrapalhavam a apreciação. As pessoas começavam a se dar conta que, a falta de um espaço destinado à exposições de obra de arte e as limitações dos espaços utilizados para este fim faziam com que o acondicionamento das obras ficasse prejudicado¹⁷⁵.

Naturalmente essas questões não foram resolvidas imediatamente nem ao longo da exposição, nem ao mesmo tempo por todo o território brasileiro. A questão de um espaço destinado à arte não se resolve da noite para o dia, tanto que vimos uma imagem

¹⁷² A. Mattos. *Correio da Exposição*, "Chronica de Arte", 01 de setembro de 1908, p. 01.

¹⁷³ Idem.

¹⁷⁴ A. Mattos. *Correio da Exposição*, "Chronica de Arte", 07 de setembro de 1908, p. 01.

¹⁷⁵ Arthur Valle aponta como desde a virada para o século XX, as formas de dispor as obras já eram questionadas nas Exposições Gerais, por exemplo. VALLE, Arthur. *Instalação nas Exposições Gerais de Belas Artes durante a 1ª República*. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte_decorativa/egba_instalacao.htm>. Não encontrei, nas críticas às exposições do Pará, uma crítica específica sobre a forma de dispor os quadros, no entanto, não é impossível que ecos dessas discussões chegassem ao Pará.

de uma exposição de 1940 em Belém, realizada na Biblioteca Pública, onde as obras, estão dispostas muito próximas umas das outras e a iluminação provavelmente é a iluminação do próprio prédio. Mas a partir dessas críticas e do apoio que receberam, percebemos que o modo de se conceber um espaço expositivo estava sendo questionado.

Todavia, tendo em vista a forma de expor dominante no período e o estilo de exposição, que reunia diversos setores de conhecimento, podemos imaginar como se deu, em Belém, a exposição organizada no Instituto Carlos Gomes, preparatória para esta exposição de 1908. Ou as exposições do Lyceu Benjamin Constant, por exemplo. Sobre essa, particularmente, Ignácio Moura discorre em seu catálogo:

O Palácio em que funcionam as aulas do Lyceu Paraenses e do Lyceu Benjamin Constant foi o destinado à atual exposição artística e industrial de 1895.

A exposição ocupa onze salas vastíssimas destinadas à pintura, desenho cerâmica, etc.

O edifício é de uma construção antiga e sem estilo, apesar de apresentar externamente um aspecto senhoril.

Os cômodos são arejados, bem divididos e bem apropriados ao fim.

(...)

Entre os salões em que se acham atopeitados os produtos expostos, há pequenas áreas encimentadas, em uma das quais, há um belo chafariz, representando, em grupo artístico de metal, a figura de Atlanta¹⁷⁶.

Não creio, por todo o tom do catálogo, que o uso do termo "atopeitado" seja uma crítica ao espaço da exposição, mas sim uma forma de salientar que uma grande quantidade de objetos estava sendo exposta. Esse pequeno trecho fornece, portanto, o número de salas e que estavam lotadas, mas mesmo assim estavam arejadas, devido ao tipo de construção e ao tamanho vasto de cada uma delas.

As instituições de ensino serviam melhor como espaço para exposições de grande porte como essas, pois tinham maior número de salas, essas eram amplas, de pés direitos altos e não havia concorrência com objetos à venda. As mesas dos alunos poderiam ser retiradas, deixando as salas livres para serem ocupadas com os materiais a serem expostos.

Essas exposições não tinham caráter de comercialização, eram mais uma forma de propaganda e divulgação dos produtos seja das instituições de ensino, das indústrias, seja do Estado de forma geral, portanto, não deveriam acontecer em estabelecimentos

¹⁷⁶ MOURA, Ignácio. Op. Cit. p. 13.

comerciais. Ao mesmo tempo, a quantidade e diversidade de produtos a serem expostos impedia a montagem no *foyer* do Teatro da Paz, por maior que fosse.

Martha Ward, ao trabalhar com as exposições independentes de Paris da segunda metade do século XIX - em especial com os Impressionistas - diz que a arte foi exibida em diversos tipos de lugares como salões, galerias, livrarias, casas, entre outros, espaços públicos e privados, e isso serviu para criar nuances de refinamento. O ideal das exposições privadas passaram a representar um refúgio para uma apreciação estética que acabou saindo do comércio de arte. Independente do fato da mostra ser voltada para a venda de obras ou não, criar um ambiente não comercial passou a ser importante, o que acabou levando a uma preocupação com as instalações das exposições, fazer com que elas se distinguissem das salas empilhadas de pinturas ou de mercadorias distintas como nas Exposições Universais¹⁷⁷.

As exposições da virada do século XIX para o XX no Pará não escaparam desse movimento: pleitearam espaços físicos e de reconhecimento, tiveram que se adaptar a locais, mas também buscaram melhorar suas instalações. Sem depender completamente das iniciativas do poder público, os artistas buscaram parcerias com estabelecimentos comerciais particulares, usaram suas próprias residências e ateliês, estabeleceram contatos com a imprensa e com outros artistas, enfim, garantiram a viabilidade das mostras. Com o tempo, as exposições de arte, particularmente, vão ganhando características próprias nas formas de expor e elegendo os espaços que mais se apropriavam para cada caso. Primeiro, elas ganharam lugar simbólico na sociedade, foram divulgadas, estimuladas e visitadas; posteriormente conquistaram espaços físicos, onde finalmente puderam crescer e se estabelecer.

Todo esse processo fez com que as exposições se tornassem um acontecimento que envolvia um comportamento diante da arte. Uma vez que a experiência visual é dada culturalmente, a construção de um espaço especializado e práticas características ao mundo da arte contribuíram para definir o olhar sobre o objeto artístico.

¹⁷⁷ WARD, Martha. Impressionist Installations and Private Exhibitions. *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 4 (Dec., 1991), pp. 599-622. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3045832>>. Acesso em: 08 de novembro de 2012.

Capítulo 3

Uma questão de gosto

No ano de 1920, para comemorar o quinquagésimo aniversário de sua fundação, o *Metropolitan Museum of Art* de Nova York montou uma grande exposição de pintura e escultura com obras de sua propriedade, bem como com obras de grandes coleções particulares americanas. Foi um grande acontecimento e o *Jornal do Comércio*, no Rio de Janeiro, publicou sua notícia através de informações do *New York Herald*:

Referindo-se a esta comemoração, diz o *New York Herald* que esta exposição há de mostrar até que ponto o Museu influiu no gosto dos colecionadores particulares, ao passo que as obras emprestadas hão de indicar as lacunas, que devem ser preenchidas, na grande coleção permanente de Nova York¹⁷⁸.

O que percebemos é a consciência das lacunas presentes em uma coleção - seja pública ou privada - e a preocupação em reunir obras que provoquem a reflexão sobre a constituição de acervos. Ou seja, os acervos dos museus retratam de fato a variedade de produções artísticas de um determinado período?

Quem visita o Museu de Arte de Belém (MABE) e o Museu Histórico do Estado do Pará (MHEP) vai se deparar, no que tange às obras do final do século XIX e início do século XX, com uma coleção que teve início, como vimos, nas aquisições, doações e encomendas feitas aos artistas paraenses ou que em Belém expunham naquele momento.

Em 1991 o MABE foi instituído como um Departamento da Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL), órgão pertencente à Prefeitura Municipal de Belém. Suas coleções são oriundas do Museu da Cidade de Belém (MUBEL) que se originou da Pinacoteca Municipal, cujas primeiras aquisições, já sabemos, foram feitas por Antonio Lemos para a intendência. Já o MHEP foi instituído em 1981 e muito de seu acervo foi constituído a partir de doações ou de peças provenientes de vários órgãos estaduais, muitas das quais adquiridas de Augusto Montenegro para o Estado¹⁷⁹.

Vimos que o propósito declarado por Augusto Montenegro, governador do Estado de 1901 a 1909 e que deu início à galeria, foi a aquisição de obras de pintores

¹⁷⁸ *Jornal do Comercio*, "Notas de arte", 17 de abril de 1920, p. 5.

¹⁷⁹ Para maiores informações sobre a consagração política de Antonio Lemos através das artes e a relação com o Museu de Arte de Belém, ver: FERNANDES, Caroline; ALVES, Moema. Da Pinacoteca ao museu: formas de olhar e consagração política no Pará. *Cad. Pesq. Cdhis*, Uberlândia, v.24, n.2, jul./dez. 2011. pp. 333-346. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/13421/9488>.

nacionais. Não há uma temática pré-estabelecida e se buscarmos a listagem de obras pertencentes hoje ao MHEP, vemos que grande parte das obras do período são retratos de governadores. Dentre as outras podemos destacar algumas telas históricas, pinturas de gênero e paisagens. Há, em meio a essas obras, aquelas premiadas ou expostas em salões fora de Belém, tais como: *A fiandeira*, de Carlos Custódio de Azevedo, que participou do Salão de Paris, em 1899; ou *Os falquejadores* de Benedicto Calixto, exposta no ano de 1904 no pavilhão das artes da Exposição Universal de Saint Louis.

O acervo do MABE não diverge tanto no tocante à forte presença dos retratos, sendo esses, em maioria, dos intendentess. Paisagens e pinturas de gênero também são o forte da coleção de fins de século XIX e início do XX. No entanto, uma diferença: a coleção do MABE acaba privilegiando a reprodução de lugares de Belém. Muito disso se dá pelas encomendas de Lemos, seja dos cantos retratados da cidade, sejam os momentos da história paraense¹⁸⁰.

E se fossemos, hoje, fazer uma exposição como essa do *Metropolitan Museum of Art* de 1920, que imagens teríamos que colocar das coleções particulares de modo a compor a produção artística do início do século passado em Belém? Para isso, precisamos nos aproximar do perfil das coleções particulares que haviam lá desse período.

3.1 O papel da crítica

O teórico de arte inglês Harold Osborne, no apêndice de seu livro *A apreciação da arte*¹⁸¹, traz vários exemplos de críticas de obras de arte e as comenta de acordo com a percebida intenção do crítico em seu texto. Ao falar sobre a crítica de arte do século XIX, diz que até fins desse século, a descrição das obras era o foco principal dos críticos. Como nem todos os leitores teriam acesso à obra, as descrições serviam para deixá-la mais acessível. Ressalta ainda que esse tipo de crítica merece atenção, pois deixa claro quais aspectos da pintura os críticos – e conseqüentemente seus leitores – estavam mais inclinados a salientar e a principal orientação de seus interesses. Ao

¹⁸⁰ Esta característica permaneceu da galeria da intendência ao museu. O acervo do MABE é conhecido, em Belém, por carregar as principais imagens da paisagem da cidade.

¹⁸¹ A tradução para o português do título do livro nos leva a um equívoco, pois “A apreciação da arte” ressalta o ato de apreciar a arte, enquanto o título original “Art of appreciation” nos dá o sentido inverso, o foco recai sobre a apreciação, saber apreciar é que se torna uma arte, o que corresponde mais diretamente ao intuito do livro, que analisa as diversas contribuições históricas, técnicas ou sociológicas para a apreciação da arte.

mesmo tempo, diz que a atenção dada aos aspectos formais tem menos peso do que na crítica do século XX¹⁸².

Já para Lionello Venturi, quando um crítico se demora nos esquemas e símbolos, como se na imagem há movimento ou não, se o fundo abstrato ou real, no jogo de luz e sombra, significa que seu juízo ainda não está concluído. Durante esse processo de construção, que ele chama de "momento analítico da crítica", o crítico está no terreno do gosto¹⁸³.

No Brasil em particular é a partir da década de 1880 que a crítica de arte sai do circuito restrito do meio especializado e passa a atingir um público mais vasto por meio de jornais e revistas¹⁸⁴. Temos, então, como característica geral da crítica de entresséculos no país, um sentido pedagógico, onde o crítico tinha a função de formar e não apenas informar seus leitores. O sentido era educar o olhar e civilizar através da arte, do belo.

Nesse sentido, a crítica de arte no Pará enfatizava o uso das cores, os traços, a precisão e a difusão do bom gosto na sociedade paraense. Os discursos da crítica, de forma geral, se prendiam mais à técnica que aos temas das obras. A escrita muitas vezes era poética, fazendo com que o leitor criasse uma imagem do quadro, entrasse na tela através de sua descrição.

A crítica de arte no século XIX e no início ainda do século XX, sendo desprovida de formação específica, não era a ocupação exclusiva de quem a escrevia, geralmente os críticos eram literatos ou jornalistas. Salvo uma ou outra crítica específica assinada por alguém que não compunha as equipes de redação, em geral os críticos colaboravam nos jornais locais¹⁸⁵.

No caso do Pará, especificamente, alguns nomes que escreviam nos principais jornais do Estado ficaram bastante conhecidos, como João Affonso do Nascimento,

¹⁸² OSBORNE, Harold. *A Apreciação da arte*. São Paulo: Cultrix, 1978. pp. 240-241.

¹⁸³ VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, [s/d]. pp. 23-24.

¹⁸⁴ GRANGEIA, Fabiana Guerra. *A Crítica de Arte em Oscar Guanabarro: Artes Plásticas no Século XIX. 19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/criticas_guanabarro.htm>. Acesso: janeiro de 2013.

¹⁸⁵ Dario Gamboni diz que Catherine Lepdor distinguiu, para as formas de descrever a obra de arte na França do final do século XIX, duas concepções antagônicas de crítica de arte: de um lado havia uma concepção "científica", que preconizava a objetividade e a exatidão, defendida e ilustrada por educadores ou administradores das Belas Artes (...); e, de outro lado, de uma concepção "literária", que privilegiava a expressão subjetiva". Gamboni, por sua vez, propõe acrescentar um terceiro perfil, o jornalístico, "desenvolvido sobretudo nos jornais diários, por profissionais de imprensa". GAMBONI, Dario. *Proposições para o estudo da crítica de arte do século XIX. 19&20*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/dgamboni_critica.htm>. Acesso em 11 de junho de 2012.

Antônio de Carvalho e Alfredo Sousa - que era também colecionador. No entanto, muitas críticas não eram assinadas, feitas possivelmente pelos jornalistas que iam cobrir os vernissages e acabavam publicando suas impressões e, por vezes, a presença de pessoas consideradas ilustres e compra de obras por parte de colecionadores.

O crítico de arte, visando educar o gosto pelas formas “elevadas” das artes e transmitir por meio delas os valores de civilização e refinamento da cultura, deveria estimular a presença do público nas exposições, o que fazia de modo diverso, seja inflamando o discurso sobre o artista, seja cobrando, em alguns momentos, que a sociedade se manifestasse, seja marcando a sua aceitação e sua presença. Em 1905, por ocasião da inauguração da exposição do pintor Antonio Parreiras, a crítica publicada pelo jornal *Folha do Norte* diz que:

O tentame do nosso patricio marca um ponto brilhante de arte na vida paraense, tão pouco afeita ainda, infelizmente, à apreciação de concursos de tal gênero, não obstante terem já convivido conosco e ainda conviverem, artistas nacionais e estrangeiros de inegável conhecimento¹⁸⁶.

Ao longo do período de exposição a frequência é grande a ponto de ser diariamente publicada e elogiada nos jornais, mostrando que o público passava a reconhecer o valor do evento que ora se apresentava.

Pegemos como exemplo as críticas às exposições de Carlos Custódio de Azevedo de 1901 e 1906, para conferir por meio de algumas passagens como se construía os discursos àquela altura. Começemos, então, por 1901:

(...) ‘Le pot-au-feu’, quadro em que uma jovem e corada cozinheira prepara tudo com asseio e cuidado para por ao fogo o succulento cosido familiar. Nesta ultima composição, *fére immediatement* à vista o grande naco de carne, a bela alcatra ou gorda chã de dentro, que, sobre a mesa, espera a hora de entrar na panela, sangrando sobre o limpo *torchon* de linho, com flagrante naturalidade. Destacam-se também os cobres da bateria de cozinha, reluzindo com o asseio peculiar aos utensílios das cozinhas parisienses. No ladrilho do chão, recentemente lavado, vê-se uma cesta de aza, onde os *poireaux* imprescindíveis ao cosido burguês fazem companhia ao folhudo repolho que engorda o [caldo]. - Quem sabe quantas vezes aquela cozinheira não teria feito *danser l’anse du apnier?* – inquire o visitante ao examinar a tela¹⁸⁷.

Infelizmente não tive acesso a esse quadro, porém, o crítico nos fornece não só uma descrição pormenorizada, mas também carregada de emoção. Antônio de Carvalho

¹⁸⁶ *Folha do Norte*, "Parreiras, os seus quadros", 04 de julho de 1905, p.01 e *Folha do Norte*, "Parreiras, os seus quadros", 10 de julho de 1905, p.01.

¹⁸⁷ *A Província do Pará*, “Crítica D’Arte”, 17 de maio de 1901. p.01. Grifo meu.

fala dos gestos da cozinheira retratada na tela como se a estivesse vendo ter os cuidados dos quais fala. Arrisca identificar qual carne está sendo preparada e fala com natural intimidade da limpeza dos utensílios de uma cozinha parisiense. De olhar para a pintura do ladrilho imagina que foi recentemente lavado. Sua descrição leva a quem vê a tela a “ler” as emoções supostamente manifestadas por Carlos Azevedo. Quem não visse a obra, a partir dessa descrição poderia criar uma imagem da tela, inclusive com os odores de uma cozinha limpa com comida sendo preparada. Já para nós, hoje, que também estamos sem ver nenhuma imagem, o texto nos leva ainda para seu universo simbólico, tamanha a carga depositada na narrativa.

Como a crítica é feita à exposição e não a uma única obra, Antônio de Carvalho fala de outras telas, no entanto, em nenhuma se detém tanto ou traz tamanha precisão de detalhes. Tendo sido expostas mais de vinte obras, isso nos leva a pensar que aquela tela chamou mais a atenção do crítico. Por algum motivo - uma questão de gosto, talvez - ele a julgou ser merecedora de maior aplicação. Logo em seguida comenta sobre uma tela que não o teria agradado:

Não nos agradou o interior de dois velhos operários sentados à lareira. Se o fogo e os dois tipos estão bons, a perspectiva foi, por certo, sacrificada n'aquela trabalho. Aquela tesoura não parece que está no chão, dir-se-ia que vai voar¹⁸⁸.

Como a tela anteriormente citada, esta é uma cena de interior e mesmo aqui, que precisa justificar o que desagrada, Antônio de Carvalho não se demora tanto. Todavia, outra característica nos chama a atenção: a crítica ao uso da perspectiva. A crítica aos elementos formais segue. E mais adiante:

Opinaremos ainda, que o moço paraense é um paisagista que parece sentir o que vê e que devemos julgar bem encaminhado na senda da pintura de gênero. O seu pincel obedece aos preceitos da moderna escola francesa, onde o empastamento é preconizado em prejuízo talvez da clareza e de desenho italianos; mas, sem dúvida, com grande vantagem para o calor da composição a qual para o seu bom êxito, se exige do expositor boa iluminação e, para o visitante, um ponto de observação calculadamente determinado¹⁸⁹.

Nesse trecho é possível ver o julgamento do crítico ao artista, bem como uma crítica à sua escolha técnica, que exigiria condições específicas para ser observada, ao

¹⁸⁸ Idem.

¹⁸⁹ Idem.

que atribui à sua formação, fazendo ainda uma comparação entre as escolas francesa e italiana.

No mesmo jornal *A Província do Pará* que circulou no dia seguinte à inauguração da segunda exposição do pintor Carlos Custódio de Azevedo (1906) temos a lista das autoridades presentes por ocasião da abertura e as obras adquiridas por elas e após três dias de inaugurada. Noutro jornal, agora a *Folha do Norte*, há ainda uma crítica das obras expostas. E foi feita, nesse momento, uma forte crítica ao uso das cores, consideradas inexatas naqueles que apresentavam “aspectos da natureza paraense e de costumes locais”. Para a crítica, as cores estavam

cruas e frias, em contradição com a que realmente nos mostram nimbados do sol dos trópicos, alagadas de quente e radiosa luz, vigorosas de seiva rica e ardente, qual é a do nosso ubérrimo solo¹⁹⁰.

Mas se as cores de Carlos Azevedo não agradaram tanto ao crítico, a exposição, no entanto, é louvada como uma grande iniciativa à causa do progresso e “da edificação moral do povo”. Já o pintor, evidenciaria “fortes qualidades de trabalhador. Que continua a trabalhar porfiadamente, e que estuda sempre”¹⁹¹. E se olharmos para a imagem da tela *Coqueiros*, veremos uma preferência por tons de verde escuro para representar a natureza, o que talvez tenha feito o crítico sentir falta do contraste de luz ou de tonalidades mais quentes. São exatamente nos coqueiros em destaque que vemos tons dourados contrastando mais intensamente com o verde. As cores são calmas e não tão vivas.

¹⁹⁰ *Folha do Norte*, “A exposição Azevedo”, 3 de fevereiro de 1906, p.02.

¹⁹¹ *Idem*.

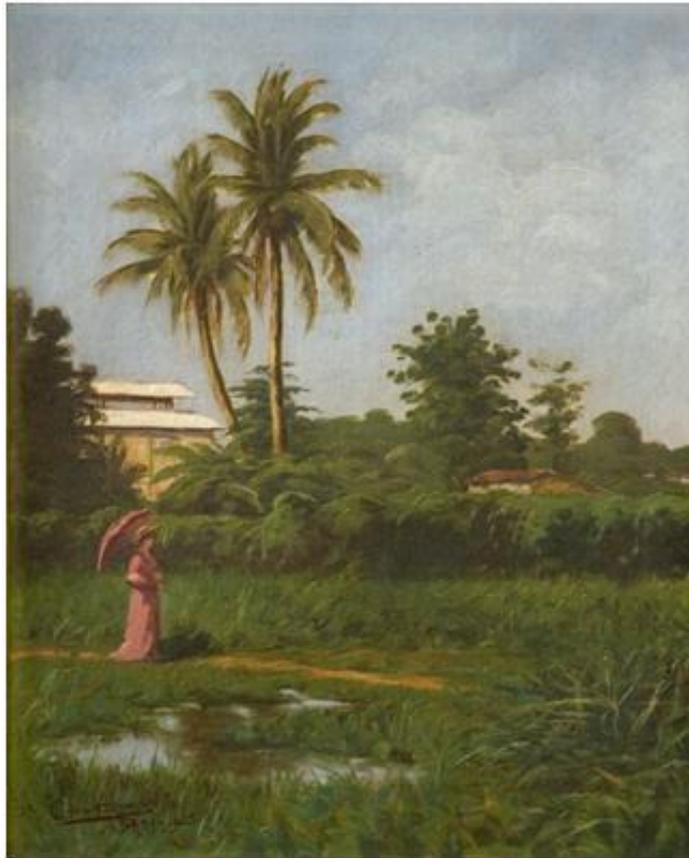


Figura 37: Carlos Custódio de Azevedo, Coqueiros, 1905, Óleo sobre tela, 41,5 x 33,6 cm
Acervo do Museu de Arte de Belém

O crítico segue dizendo que:

Interessando muito de perto os nossos colecionadores, e a justo título, pois é natural que de preferência às alheias tenhamos em nossas galerias, objetivadas com verdade cromática, para delícia dos olhos, as paisagens locais, riquíssimas de cor e viço que mais estimamos, pelo próprio amor que votamos à terra, todos os aspectos aludidos tiveram imediata aquisição.

Mas ao nosso ver os trabalhos mais interessantes e mais valiosos como feitura pictórica técnica, desenho e cor reunidos, são os executados em França.

Destes, alguns, e quiçá os melhores, não foram ainda vendidos, merecendo destaque especial a *Fiandeira*, a obra de maior valia que o jovem pintor produziu, pela excelente composição que todas as suas partes componentes realizam em irrepreensível desenho e contextura, a *Hora da sopa*, de formosa cor e naturalidade, *No poço*, discreto e sóbrio trecho de natureza e costumes bretões e *Paisagem na Bretanha*, o mais sério estudo de verduras e terras que ele [praticou], onde não se sabe o que mais admirar, se a minúcia e verdade das massas do sobreiro, que é ponto principal do quadro com justo desenho e irrepreensível colorido, se a mancha apertadíssima das terras em gradações fieis de topografia e iluminação¹⁹².

Na opinião do crítico, as melhores obras em termos de técnica, desenho e cor, foram as executadas no período em que o artista esteve na França, portanto, que

¹⁹² Idem.

retratavam cenas e costumes europeus, mas talvez mais importante que isso, com materiais distintos dos que se usavam no Brasil. Todavia, percebe-se a preferência do público pela paisagem e costumes locais, tanto que são as primeiras a serem vendidas - fato, inclusive justificado pela crítica, embora julgue as outras obras mais valiosas.

Nemo¹⁹³, que assina a crítica da *Folha do Norte* finaliza seu texto ressaltando a satisfação com a quantidade de obras vendidas:

Em três dias de exposição, vendidos já 36 trabalhos, não se pode desejar melhor êxito em meio como o nosso tão avaro de prodigalidade para as artes. Que ele lhe sirva de estímulo para continuar na senda que se abriu por entre a indiferença do maior numero¹⁹⁴.

Pode-se ver claramente a preocupação em estimular exposições artísticas, bem como estimular o pintor, que teria aberto um caminho para tanto. Lembremos que Carlos Custódio de Azevedo foi o primeiro pintor paraense a montar uma grande exposição individual no espaço do Teatro da Paz. Se o crítico julgava que o meio não era rico em "prodigalidade para as artes", essa exposição em particular tinha obtido êxito com o número de vendas em tão pouco tempo. E de fato, a exposição apresentava aproximadamente sessenta obras, sendo vendidas mais da metade delas nos primeiros três dias.

No entanto, antes da crítica de Nemo ser publicada, o jornal *A Província do Pará*, ao dar a notícia da abertura da exposição à imprensa avaliou que:

Figuraram no belo certame, entre o crescido numero de telas, duas genuínas cópias da nossa prodigiosa natureza, reproduções vivas da nossa incomparável paisagem e tocadas de acentuada cor local: Praça Floriano Peixoto e Estação de São Braz e Um Canto do parque Batista Campos. Ambas são, a nosso ver, deliciosas e fidelíssimas. O Autor vai oferta-las – a primeira, ao Sr. Dr. Augusto Montenegro, a segunda, ao Sr. Senador Antonio Lemos¹⁹⁵.

As paisagens locais representadas por Carlos Custódio de Azevedo foram, agora, consideradas fiéis. O uso das cores não chamou tanto a atenção de quem escreveu. Seria este olhar menos rigoroso? A questão da identidade com a paisagem teria pesado mais? São os critérios de gosto que se mostram diferentes. Se para um crítico as cores são frias, para o outro a paisagem chega a ser considerada uma cópia da realidade.

¹⁹³ Nemo, na década de 1890 assinava a coluna "Através de Belém", no jornal *A Província do Pará*, com notícias variadas sobre a cidade. O que mostra o trânsito entre os membros da imprensa, posto que os jornais em que trabalhou eram concorrentes.

¹⁹⁴ Idem.

¹⁹⁵ *A Província do Pará*, "Exposição Azevedo", 01 de fevereiro de 1906. p.02.

Segundo Osborne, uma descrição feita por um crítico de arte é sempre uma mostra do que ele vê. Esse interesse pode ser narrativo, iconográfico, ou até dedicado a buscar os processos mentais do artista¹⁹⁶. Nos exemplos expostos aqui, podemos perceber uma diferença clara nas críticas. Enquanto a crítica de Antônio de Carvalho se detém mais em falar das obras, descrevê-las e abordar a técnica do artista, a de Nemo se prende mais ao estímulo e importância das exposições de arte. O pintor é então mais elogiado pela iniciativa, mais pelo ato da exposição, do que por seus trabalhos. Por outro lado, ambos os críticos concordam que Carlos Azevedo tem grandes qualidades a serem aprimoradas com o exercício do fazer artístico.

Neste sentido, é interessante ver uma diferença no olhar deitado sobre a obra *Fiandeira*. Vimos que Nemo disse que as melhores obras foram aquelas executadas enquanto Carlos Azevedo estava na França e cita essa tela em particular. Sabemos também que a tela foi exposta no Salão de Paris de 1899. No entanto, o crítico de arte Osório Duque Estrada, que de passagem pela região conheceu as principais coleções públicas e particulares de Belém, publicou em seu livro de viagens que:

Contemplei no palácio do governo nada menos de seis belíssimos quadros, todos autores nacionais, além de uma considerável galeria de retratos.

Os quadros representam: A Conquista do Amazonas e Virginia, ambos de Parreiras; Praia do Leme, de Aurelio de Figueiredo; Falquejadores, de Calixto; o Phtysico de Correa de Faria e a Fiandeira, de Carlos de Azevedo.

Nenhum deles possui as qualidades superiores de uma obra prima; destaca-se, porém, dentre todos a Conquista do Amazonas (...)¹⁹⁷

¹⁹⁶ OSBORNE. Harold. Op. Cit. p. 254.

¹⁹⁷ DUQUE-ESTRADA, Osório. Op. Cit. pp. 32-33. A tela *Virginia*, é na verdade *A morte de Virginia*. O próprio Duque Estrada utiliza o nome correto em outro momento do livro.



Figura 38: Carlos Custódio de Azevedo, A Fiandeira, 1901. Óleo s/ tela. 149 x121 cm
Acervo do Museu Histórico do Estado do Pará

Aqui, mesmo sem maiores detalhes, temos duas informações. A primeira é que a tela não despertou grande interesse do crítico e a segunda é que a mesma tela despertou grande interesse do governador da época, Augusto Montenegro, que a adquiriu para ornamentar o Palácio do Governo e para decorar mais especificamente o seu gabinete, como nos informa em outro momento o próprio Duque Estrada.

Essa diferença de opiniões sobre uma obra traz uma discussão sobre gosto. De modo geral, o que vimos aqui é que não apenas os olhares dos críticos divergem sobre uma obra, mas principalmente os olhares de críticos e público e de diversos tipos de público divergem entre si. São intenções e percepções diferentes que surgem ao nos depararmos com uma obra. Ao olharmos um quadro, o que nos chama a atenção depende da natureza do interesse com que o abordamos. A nossa carga cultural e nosso hábito de apreciação determinam o que vamos eleger para observar¹⁹⁸.

¹⁹⁸ OSBORNE, Harold. Op. Cit. p. 254.

Não era raro os críticos publicarem nos jornais que as obras que consideravam ser as melhores de uma exposição ainda não haviam sido vendidas. Foi o caso que acabamos de ver, mas também da exposição organizada pela Livraria Clássica em 1901, onde colocava para venda muitos quadros de vários pintores espanhóis. Por ocasião desta mostra o jornal *Folha do Norte*, após citar algumas obras, artistas e breve comentários sobre as telas publicou:

Os nossos poucos amadores já começaram a fazer compras, e dentre eles sabemos dos Drs. José Malcher, Britto Pontes e Almeida Pernambuco, cuja escolha é das mais felizes.

O melhor de todos, porém, a academia de Marin, lá está a desafiar a cobiça dos entendidos e fazer negações à exiguidade da nossa bolsa. Quem será o seu ditoso dono?

Embora o tom provocativo do fim do trecho, não foi publicado quem se tornou seu "ditoso dono", nem sequer se houve um dono... Portanto, ao mesmo tempo que o crítico tinha o papel de orientar o público para o que veriam na exposição a ser inaugurada e de dar o seu aval ao artista e suas obras, não era ele quem obrigatoriamente estabelecia quais obras seriam adquiridas ou não.

Como vimos, o papel do crítico era fundamental na tradução da narrativa visual para forma escrita, atingindo pessoas que não tiveram acesso às obras, e até na cobrança por mudanças nas formas de se ver a arte. O crítico exerce assim o papel de intermediação entre o objeto e o receptor, seja ele leigo ou especializado, como *marchands* e colecionadores¹⁹⁹. E mais: tinha também a responsabilidade de intervir nas discussões sobre o apoio oficial a artistas e sobre a necessidade de se criar e manter o mercado de arte. A crítica se constrói justamente na tensão entre os valores estéticos e mercadológicos, ou seja, ao assinalar a qualidade estética de uma obra, ela está servindo como orientação de investimento. No entanto, isso não denota que a crítica ditasse regras para aquisições. Salientava-se que determinada obra era melhor tecnicamente que outra, mas isso não significava que um colecionador não pudesse se tomar de amores justamente pela outra, pela que não foi merecedora de tantos elogios por parte da crítica. Por consequência, exposições que receberam críticas positivas não necessariamente obtiveram grande número de vendas.

¹⁹⁹ MOLINA, Ana Heloisa. *A influência das artes na civilização: Eliseu d'Ángelo Visconti e modernidade na Primeira República*. 2004. 401 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Paraná, Londrina, 2004. p. 47. Ana Heloisa Molina faz a discussão desse aspecto da crítica apoiada pelos trabalhos de Lúcia Teixeira e José Luiz Fiorin.

A crítica orienta, estimula. Ela tem poder de enaltecer ou desmerecer um artista, ela é parte essencial para a sobrevivência do mundo da arte, mas não é uma cartilha na hora de se adquirir uma obra. Inclusive porque sabemos que não havia apenas um crítico e se opiniões entre críticos poderiam divergir, imaginem entre críticos e públicos? Há mais questões envolvidas nesse processo e a crítica é apenas uma de suas peças.

3.2 As compras nas exposições: perfil de obras expostas e adquiridas

Durante o final do século XIX e início do XX, houve um grande intercâmbio entre artistas paraenses e estrangeiros ocorrido não só pelo contato com artistas como Maurice Blaise ou Domenico de Angelis, mas também a partir dos pensionistas do Estado que iam estudar na França ou na Itália desde o final do século XIX. Chegando lá, além das aulas, esses pensionistas tinham a chance de participar de grandes exposições, como aconteceu com Carlos Custódio de Azevedo.

Porém, não podemos deixar de considerar que desde a metade do século XIX o modelo de salão e do sistema da Academia já estava sendo questionado na França. Em 1863 foi organizado o *Salon des Refusés*, financiado por Napoleão III e composto pelas obras daqueles artistas que não haviam sido selecionados para o *Salon de Paris*. Já em 1874, tem vez a primeira mostra impressionista, organizada por pintores como Claude Monet, Camille Pissaro, Edgar Degas e Auguste Renoir. Foi uma exposição independente, sem vínculos com o Estado, que se propunha a promover o trabalho dos artistas que não encontravam espaço no tradicional *Salon* e que não possuía júri, nem tampouco premiação. Dez anos depois foi a vez do surgimento do *Salon des Indépendants*, um espaço para os artistas que reivindicavam certa autonomia para sua arte. Assim como nas exposições dos impressionistas, não havia júri nem premiações.

Nossos artistas do Pará, porém, estavam "do lado oficial", posto que frequentavam as academias. Aqueles que vieram da Europa para dar aula no Pará tinham formação acadêmica e/ou passagem pelo *Salon*. Já os que iam para a França iam para aprender o que de melhor tinha a escola francesa e não os novos movimentos artísticos que agitavam crítica e público e questionavam o sistema tradicional. O rigor acadêmico era, por conseguinte, valorizado na hora de convidar ou enviar um artista para a Europa. A insistência da crítica em enfatizar o traço, o desenho e o uso da perspectiva aponta para isso. Os artistas brasileiros, de modo geral, ao voltarem dos

cursos feitos fora do país, voltavam com as "discussões doutrinárias" suscitadas pelos salões que frequentavam²⁰⁰.

No Rio de Janeiro, a partir da década de 1860 têm-se o surgimento de um grupo de artistas brasileiros que mesmo influenciados pela escola francesa, eram oriundos da Academia Imperial de Belas Artes, portanto possuíam um certo "acento nacional" em sua formação²⁰¹. Até a década de 1880 a natureza não era valorizada enquanto tema pela Academia e é a partir dessa década que a pintura ao ar livre passa a ter mais destaque, passando a ser elogiada pela crítica e contraposta aos métodos de tradição acadêmica.

Era essa a discussão que passava a circular no Brasil naquele momento. O estilo de ensino da Academia entrava em crise e as cobranças por sua modernização se acentuaram principalmente com a implantação da República.

Estabelecido esse quadro, podemos agora partir para a busca do que mais se consumia em arte no Pará desse período. Antes, porém, não podemos esquecer que as exposições estavam impregnadas da questão mercadológica, ou seja, há uma dupla movimentação: ao mesmo tempo que as críticas e notícias deveriam estimular a aquisição das obras e induzir o *bom gosto*, as preferências do público - entendido neste ponto como aquelas pessoas com condições de adquirir uma obra - também passavam a influenciar na produção dos artistas. E era a este público que notas como a apresentada abaixo se dirigiam:

Quem já possui em suas salas de visitas, quadros de Parreiras, Theodoro Braga e Aurélio de Figueiredo, não pode prescindir de ornamentá-las também com os de Calixto, tão valiosos pela segurança, firmeza e correção da palheta amestrada que os traçou²⁰².

Equiparado aos três pintores de renome nacional que o precederam em expor em Belém, Benedicto Claixto era indicado aos compradores de arte. Não só a qualidade da obra estava sendo garantida, como a comparação com os outros artistas assegurava a composição das galerias. Esses pintores não só tinham talento reconhecido nacionalmente, como seguiam uma linha próxima de assuntos e trajetórias. Respeitando as particularidades e soluções artísticas de cada um, todos pintavam gêneros, retratos, pinturas históricas, mas particularmente paisagens. Com exceção de Calixto, que era autodidata, os outros três haviam passado por uma formação acadêmica (seja na

²⁰⁰ LUZ, Angela Ancora da. Op. Cit. p. 37.

²⁰¹ Idem. p. 73.

²⁰² *Folha do Norte*, "Exposição Calixto", 18 de junho de 1907, p.01.

Academia, seja posteriormente na Escola Nacional de Belas Artes). Talvez até o fato de equiparar Calixto a mestres da pintura já conhecidos dos paraenses justificasse seu valor, mesmo não tendo nenhuma formação em escolas de pintura.

Para obter sucesso nas exposições, os artistas trabalhavam buscando afinar suas preferências àquelas do público e da crítica. A esse conjunto de preferências podemos estabelecer um padrão de gosto, onde a diferenciação do trabalho de um artista para o de outros se dava pela sua originalidade. Dentro deste padrão, os artistas buscavam criar sua marca própria.

Pierre Bourdieu e Alain Darbel dizem que "a obra de arte considerada enquanto bem simbólico não existe como tal a não ser para quem detenha os meios de apropriar-se dela, ou seja, de decifrá-la"²⁰³. Portanto, uma determinada sociedade, em um determinado tempo precisa compreender os esquemas de interpretação para decifrar uma obra e reconhecê-la enquanto obra de arte. E é atrás desses esquemas comuns àquela sociedade conhecida como "sociedade da borracha" e dos trabalhos que ela reconheceu como "obra de arte" que partirei agora.

Bem, se não podemos entrar nas coleções particulares para nos aproximarmos do perfil das obras expostas e dos compradores paraenses, podemos nos valer de alguns catálogos e de algumas listas de compradores publicados nos jornais.

Num primeiro momento, ao se deparar com relações de quem comprou qual obra e por vezes até o valor pago nelas pode parecer uma simples forma de dizer que a sociedade paraense estava participando do evento e do mercado de arte, mas a questão vai além. Ao publicar quais trabalhos foram adquiridos pelos colecionadores se estava promovendo a avaliação desse mercado. De certa forma, junto à crítica, a aceitação e aquisição por parte desses colecionadores legitimava o sucesso da exposição e a qualidade das obras.

Não necessariamente as únicas obras compradas na exposição de Benedicto Calixto, em 1907, foram as que o jornal *Folha do Norte* publicou no dia 03 de julho, no dia seguinte à abertura da mostra:

- Intendência de Belém: *A urupuca*;
Passarinhando;
Um concerto original;
- Dr. Luis Soares: *A barca 'Caldbeck'*;

²⁰³ BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. Op. Cit. p. 71.

- Dr. Paes Barreto: *Manhã de abril*;
Largo do monumento;
- Sr. Antonio Gomes: *Casa de colono*;
- Dr. Amazonas Figueiredo: *Tarde de Verão*;
- Dr. Thomaz Ribeiro: *Pôr do sol*;
- Dr. Lyra Castro: *Porto de Itanhaen*;
- Coronel Lourenço Borges: *Rio Cubatão*;
- Dr. Francisco Miranda: *Pequeno açude*;
- Sr. José Olympio Pereira de Melo: *Esperando a ração*;
- Dr. Eladio Lima: *Morro de Itararé*.

A exposição ainda ficou aberta até o dia 14 de julho e o total de obras expostas era de trinta e quatro. Outro periódico, *O Jornal*, seguiu publicando mais alguns nomes e obras ao longo dos dias, no entanto, não dizia os valores das obras, como a *Folha do Norte* fez. Faltando sete dias para o fim da exposição *O Jornal* publicou que apenas oito obras restavam a serem vendidas, porém, por esses dois jornais, não sabemos quais ou se foram ou não.

Este jornal diz que as obras adquiridas por Antonio Lemos citadas pela *Folha do Norte* eram endereçadas à galeria da intendência municipal e acrescentou a essas aquisições a tela *Serra Paranapiacaba*²⁰⁴. Mas é interessante notar que nenhuma das quatro hoje figuram no acervo do Museu de Arte de Belém. Elas podem sim, ter se perdido ao longo dos anos, podem até não ter sido endereçadas à galeria de fato, mas isso não quer dizer que o acervo do museu não possua obras de Benedicto Calixto. Possui. Três: *Pedra do Mato*, *Recanto de jardim I* e *Recanto de jardim II*. Todas estão assinadas e datadas.

A primeira estava na exposição com o mesmo nome, já as outras duas, por não terem nome na telas, sendo atribuído posteriormente, acredito serem as telas também presentes na exposição *Um canto do meu jardim* - dito em *O Jornal* como uma paisagem - e *Amadores de bandolins*²⁰⁵ pela proximidade dos nomes com as imagens da

²⁰⁴ *O Jornal*. "A exposição Benedicto Calixto". 03 de julho de 1907. p.01.

²⁰⁵ Imagino que *Recanto no Jardim II* seja *Amadores de bandolins* e não *Um concerto original* pelo fato de, segundo a *Folha do Norte* de 18 de junho de 1907, esta ser uma cópia de Sizenando Calixto, filho e discípulo de Benedicto Calixto enquanto que a tela que está no MABE está assinada por Benedicto Calixto. Ao mesmo tempo, a tela *Amadores de bandolins* é descrita como uma cena na chácara da praia da Barra, em Santos. Essa matéria dá uma breve explicação do que seria cada obra vista na exposição. É por ela que podemos saber que as telas "A urupuca" e "Passarinhando" são representações de costumes

telas. Importante dizer que essas duas telas não figuram entre os nomes dos compradores, podendo ser, então, duas das oito telas restantes no dia 07 de julho de 1907.



Figura 39: Benedicto Calixto, Recanto no Jardim II, 1906. Óleo s/ tela. 47 x 73 cm
Acervo do Museu de Arte de Belém



Figura 40: Benedicto Calixto, Recanto no Jardim II, 1906. Óleo s/ tela. 49 x 73 cm
Acervo do Museu de Arte de Belém

E o que podemos tirar de toda essa situação?

Bem, primeiro que o jornal não necessariamente publicava todas as aquisições feitas. Nesse caso em particular, a *Folha do Norte* publicou apenas as compras feitas no primeiro dia da exposição, dia em que os jornalistas estavam presentes. Já *O Jornal* deu notícia de mais aquisições, porém, como vimos, não de todas.

Ambos os jornais informaram da aquisição da tela *Os falquejadores* por parte de Augusto Montenegro para compor a galeria do Palácio do Governo e as doações de Calixto a ele e a Lemos, porém nenhum dos dois informou dessas três aquisições feitas pelo intendente. O que é de se estranhar, posto que os jornais costumavam noticiar suas aquisições particulares ou para a intendência mesmo após terminadas as exposições. Se os jornais fossem contrários ao intendente, para criticar e se fossem os partidários, para elogiar.

A *Folha do Norte* não acompanhou tão de perto a exposição de Calixto quanto *O Jornal*, mas publicou importantes aquisições: a intendência - legitimando as obras por meio da compra pública, Paes Barreto (advogado, político e homem de letras de Belém) Amazonas Figueiredo (mais de uma vez diretor de instrução pública) e Eladio Lima (jornalista d'A *Folha do Norte* e que, por vezes, cobria os vernissages das exposições)

todos colecionadores que sempre figuravam nas relações de compras publicadas pelos jornais. Seus nomes constando entre os visitantes e compradores não deixavam de apontar o sucesso da exposição.

Pierre Bourdieu defende que os atores sociais fazem uso estratégico do gosto, usando seu conhecimento estético como maneira de se delimitar socialmente de grupos com menor “capital cultural” e de obter prestígio. Desta feita, o consumo cultural e o deleite estético são formas de distinção. Segundo Bourdieu, a sociedade se divide, então, entre “bárbaros” – aqueles incapazes de se deleitar com a chamada música erudita ou uma obra de arte – e “civilizados” – os eruditos e dotados de “bom gosto”²⁰⁶. Por essa leitura, podemos dizer que publicar quem visitou a exposição, o que adquiriu e até quanto pagou - portanto quanto podia pagar - acabava sendo, também, uma forma de reforçar o lugar social dos “decentemente vestidos”.

E é por essas listas que acabamos nos familiarizando com alguns personagens e conhecendo os donos das maiores galerias particulares de Belém naquele momento. Eram frequentes nomes como de Paes Barreto; Antonio Faciola; Arthur Lemos, Vicente Chermont de Miranda; Inocêncio Holanda de Lima; Olympio Chermont; Alfredo Sousa; Britto Pontes; Napoleão de Oliveira; Benjamim Lamarão; Bento Lobato de Miranda; Amazonas Figueiredo; Antônio Lemos; Augusto Montenegro; Thomaz Ribeiro; e outros nomes pouco menos recorrentes²⁰⁷.

O crítico brasileiro, Joaquim Osório Duque-Estrada, quando de sua passagem por Belém em 1908, contou 65 galerias de arte, incluindo a do Estado, a da intendência e a dos “amadores”. Fala brevemente das obras da galeria do Estado e mais demoradamente sobre a galeria de 130 quadros a óleo do Dr. Fernando de Castro Paes Barreto, dando grande atenção aos “66 quadros clássicos das várias escolas europeias”²⁰⁸, que considerava ser a riqueza da galeria²⁰⁹.

Mas esse caso era muito particular - e teve, inclusive, grande repercussão na imprensa. O representativo das coleções paraenses era formado a partir das exposições que ocorriam na cidade - mesmo que de artistas estrangeiros - e de algumas encomendas feitas a artistas locais e aos que vinham de passagem por aqui.

²⁰⁶ BOURDIEU, Pierre. *A distinção: a crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007. p. 34.

²⁰⁷ Aldrin Figueiredo cita alguns desses e outros nomes no artigo: *Quimera Amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910*. Disponível em: <http://www.ufpe.br/revistaclio>. Acesso em 25 de julho de 2011.

²⁰⁸ DUQUE-ESTRADA, Osório. Op. Cit. p. 34.

²⁰⁹ Na coleção figuravam obras de Poussin, Rubens, Ticiano, Velasquez, Guido Reni, Murillo, Tintoretto dentre outros nomes da pintura europeia.

Ao analisar alguns catálogos das exposições ocorridas em Belém, a primeira coisa que nos chama a atenção é a quantidade de paisagens expostas. Naturalmente, na maioria dos casos, o que temos é apenas o título da obra e só com isso nem sempre é possível classificá-la dentro de determinado gênero com total segurança. No entanto, ciente dessa limitação, o que esses títulos indicam é que as paisagens eram não só expostas, como bastante vendidas.

Nas exposições de Joseph Casse e de Carlos Custódio de Azevedo, por exemplo, ambas de 1906, além de paisagens locais, temos um grande número de paisagens francesas, posto que o primeiro era um artista francês e trouxe obras na bagagem e o segundo expôs muitas obras trazidas de sua temporada de estudos em Paris. Particularmente dentre as obras de Casse que retratam o Pará vamos encontrar muitas paisagens de Soure, no Marajó²¹⁰.

Os locais das paisagens variavam, portanto, de acordo com as cidades pelos quais passavam os artistas, sendo as mais comuns - fora as do próprio Estado do Pará - as paisagens do Rio de Janeiro, seguido de São Paulo e depois Minas Gerais. É o caso do pintor catalão Luis Graner, que em 1913, no que tange às paisagens, expôs muitas de Belém e seus arredores, muitas de Teresópolis, Rio de Janeiro, Niterói, Nova York e algumas paisagens do nordeste brasileiro (uma da Bahia, uma do Ceará e uma do Maranhão)²¹¹.

E pelas matérias e críticas dos jornais temos acesso a mais informações sobre o que era exposto. Percebemos, então, que o número de quadros de paisagem e os de cena de interior é desproporcional.

A partir do século XIX as pinturas que mais encontramos circulando são aquelas dos gêneros ensinados pelas academias de arte: desenho figurado, flores, frutos, animais, paisagem e pintura histórica. Como vimos, na segunda metade do século, a pintura de paisagem ganha destaque e, conseqüentemente, maior repercussão na imprensa, sendo associada à modernidade, posto que um pintor moderno começava a ser entendido como aquele que pintava direto do natural, rompendo com velhos padrões

²¹⁰ "Exposição de Pintura do Snr. Joseph Casse" e "Exposição Azevedo". APESP, Fundo Theodoro Braga, IHGSP 432, Grupo: Documentação de trabalho. Sub-Grupo: Atividade Artística: Exposição de arte (terceiros).

²¹¹ "Catálogo da exposição de quadros do pintor espanhol Luis Graner". APESP, Fundo Theodoro Braga, IHGSP 432, Grupo: Documentação de trabalho. Sub-Grupo: Atividade Artística: Exposição de arte (terceiros).

acadêmicos, passando de fato o que representava a natureza brasileira em sua variedade, luz e cores²¹².

No Pará, por conseguinte, os temas mais frequentes nas exposições eram as paisagens, marinhas, "flores e frutos" - como comumente aparecia nos jornais - e retratos de políticos - locais ou nacionais - e de homens ilustres locais. No que tange à pintura de paisagens, particularmente, na virada do século XIX para o XX, percebemos que a paisagem estrangeira representada nos quadros trazidos para exposição e venda nos estabelecimentos comerciais ou aqueles trazidos por artistas estrangeiros contratados como professores pelo governo, vai dando lugar à paisagem brasileira - particularmente à local - e aos costumes regionais. As telas de gênero também eram frequentemente expostas. Essas, mesmo retratando cenas cotidianas, na maioria das vezes eram em cenas externas.



Figura 41: Julieta França, 1890, Óleo sobre tela
Coleção Particular

²¹² DAZZI, Camila. A recepção do meio artístico carioca à exposição de Henrique Bernardelli de 1886: a apreciação da imprensa. *Atas do I Encontro de História da Arte - IFCH/UNICAMP*, Campinas, 2005. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2004/DAZZI,%20Camila%20-%20IEHA.pdf>>. Acesso em: 10 de outubro 2012.

E se a paisagem era o gênero mais exposto, conseqüentemente era o gênero mais vendido. É o que as listas de compras publicadas nos jornais apontam. Um exemplo: em dezembro de 1897 a Fotografia Fidanza fez uma exposição com quadros de artistas estrangeiros. Mesmo sem o número exato de telas expostas, pelas descrições das obras compradas, vemos que havia muitas paisagens e marinhas:

- Dr. Olympio Chermont: três marinhas (uma de Blasco, uma de Mayen e uma de Rios), uma paisagem (de Rios), *Vista de Veneza* (de Cenedi) e outros;
- Dr. Alfredo Sousa: *Um estudante de Salamanca*, (de Pursals), *A florista* (assunto parisiense por Lacroix) e uma marinha de Blasco;
- Dr. Eladio Lima: *O guitarreiro* (de Moreno) e *O inverno* (trecho de Paris, de Lacroix);
- Sr. Benjamin Lamarão: uma paisagem de Rios e *Um camponês de Sevilha* (de Ruiz);
- Sr. A. Sampaio: uma paisagem de Rios.

Essa lista foi publicada pela *Folha do Norte*, precedida de alguns comentários elogiosos à iniciativa da casa fotográfica e de referências a outras obras:

Três importantíssimas telas, de excelente desenho e colorido, que tais são *As camponesas*, de Forment, uma *paisagem*, de Rios, e uma *marinha*, de Cams, de riquíssimos detalhes, ainda não foram adquiridas, assim como pequenas paisagens e marinhas de Mayen, de Blasco, que revela grande talento de execução, de Rios, e belos quadros do esperançoso pintor francês Lacroix sobressaindo *um trecho da cidade de Paris*, no outono²¹³.

As obras citadas são grande parte de paisagens e marinhas e todas de cenas européias, pela indicação de artistas e pelas descrições fornecidas. Outro dado interessante é que a notícia chama a atenção para o fato de telas consideradas importantes e boas ainda não terem sido adquiridas.

Na inauguração da exposição de Antonio Fernández em 1907 no Teatro da Paz foram adquiridas - e oferecidas pelo pintor - as seguintes obras:

- Oferecido a Lemos: *No campo*;
- Oferecido a Augusto Montenegro: *Tecendo*;

²¹³ *Folha do Norte*, "Uma exposição de quadros", 05 de dezembro de 1897, p.01. Grifos do jornal.

- Dr. Paes Barreto: *Ancorado, Barbasan pintando em Anticoli*;
- João Cezar: *Amores Velhos, Cezar*;
- Dr. Elyseu Cezar: *Fauno*;
- Major Pereira de Melo: *Praia de São Vicente*;
- Carlos Barros de Sousa: *Uvas e Maçãs*;
- Dr. Luiz Soares: *Lavadouro*;
- Oliveira da Paz: *Crepusculo, Melancia*;
- Ofereceu a José Porphirio: *Rio Tejereba (Guarujá)*;
- Ofereceu para A *Província* - para seu primeiro sorteio: *O moinho*;
- Sem definição de comprador:
 - a. *Doca do mercado de Santos*;
 - b. *Guarujá*;
 - c. *Passeio de Guarujá*;
 - d. *Icarahy*²¹⁴;
 - e. *Pedra dos ladrões (São Vicente)*;
 - f. *Manhan*;
 - g. *A passeio em Guarujá*;
 - h. *Manhan*²¹⁵;
 - i. *Sol da tarde*;
 - j. *Água tranquila*;
 - k. *Caminho de Anticoli*;
 - l. *Estrada de Apeninos*;
 - m. *Praia de São Vicente*²¹⁶;
 - n. *Barco de carga*;
 - o. *Fumando (aquarela)*²¹⁷.

Aqui também, pelos títulos das obras, podemos supor que a maioria se tratam de paisagens e mais, das setenta e quatro obras relacionadas no catálogo, vinte e seis foram compradas no primeiro dia de exposição e outras três foram doadas pelo pintor.

²¹⁴ *Icarahy e Pedra dos ladrões (São Vicente)* fazem parte do acervo do MABE, assim como o *Ilha Porchant* (Santos), que não aparece nesta relação, mas consta no catálogo. "Exposição Fernandez". APESP, Fundo Theodoro Braga, IHGSP 432, Grupo: Documentação de trabalho. Sub-Grupo: Atividade Artística: Exposição de arte (terceiros).

²¹⁵ Eram duas obras com mesmo título. Idem.

²¹⁶ Eram duas obras com mesmo título. Idem.

²¹⁷ *A Província do Pará*, "Exposição Fernández", 28 de outubro de 1907, p. 01.

E como último exemplo vou usar a exposição de Oscar Pereira da Silva em 1910 no Teatro da Paz. Começando por uma compra oficial, Antônio Lemos adquiriu, para a galeria da intendência, o croquis da tela *A fundação de São Paulo*, um quadro com temática histórica feito a partir da iniciativa do próprio pintor, mas que havia sido adquirido pelo governo do estado de São Paulo. Bem, uma tela histórica seria bem vinda à galeria da Intendência, que já tinha em sua coleção a tela em grandes proporções da fundação de Belém.

Adquirir uma outra tela com o tema da fundação de uma cidade parece mais compreensível quando entendemos que a pintura histórica tinha papel destacado na hierarquia das belas artes, com bases em critérios acadêmicos²¹⁸. A tela da fundação de São Paulo não deixaria de dialogar com a tela da fundação de Belém na galeria da intendência.



Figura 42: Oscar Pereira da Silva, Fundação de São Paulo, s/d, Óleo sobre tela, 54x98cm
Acervo do Museu de Arte de Belém

²¹⁸ PEREIRA, Walter Luiz. *Óleo sobre tela, olhos para a história: memória e pintura histórica nas Exposições Gerais de Belas Artes do Brasil Império (1872 e 1879)*. 2003. 158 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003. p. 22.



Figura 43: Theodoro Braga, Fundação da cidade de Belém, 1908, Óleo sobre tela, 226x510cm
Acervo do Museu de Arte de Belém

Na mesma exposição podemos pegar o exemplo de um comprador, Antônio Faciola²¹⁹, que comprou três telas durante a exposição²²⁰: *Carro de bois*, costumes do interior paulista; *Praia de S. Domingos*, Niterói; e *Carta de vovó*. Pelos títulos, dois deles certamente eram de cenas externas. A um deles tive acesso: *Carro de bois*, uma tela de gênero, com grandes proporções e moldura original ainda pertencente à família Faciola²²¹.

²¹⁹ Antônio Faciola era de família portuguesa, mas que viveram muito anos na Itália. De lá mudaram para São Luiz e depois Antônio Faciola foi para Belém, onde se tornou professor do Conservatório de Música, dono da Livraria Maranhense e sócio no Banco do Estado do Pará e da Companhia Cervejaria Paraense. Na política cumpriu mandatos de senador e intendente de Belém.

²²⁰ Segundo informações de *O Jornal*, Faciola também fez a encomenda de um retrato de sua "ilustre genitora". *O Jornal*, "Oscar P. da Silva", 19 de agosto de 1910, p. 01.

²²¹ *Praia de S. Domingos* também ainda pertence à família, mas não tive chance de fotografar.



Figura 44: Oscar Pereira da Silva, Carro de Bois, 1909, Óleo sobre tela
Coleção particular

As cenas de interior parecem não interessar tanto paraenses da época quanto as paisagens e os quadros de gênero... Além de serem expostas em número bastante reduzido em comparação aos outros gêneros, sua aquisição, quando feita, dificilmente é nos primeiros momentos das mostras.

Na exposição de Oscar Pereira da Silva, poucas obras retratavam interiores e a maior parte delas foi colocada à venda novamente na exposição montada na Biblioteca e Arquivo Público do Pará. Uma delas, *Canto de cozinha*, foi o Grande Prêmio na Exposição Nacional de 1908 e exaltada nas páginas d' *O Jornal* pelo crítico Otacílio de C., que havia visitado o atelier do artista pouco tempo antes. Após descrever a obra e mencionar seu prêmio, diz:

Tenho certeza de que esta tela será aqui exposta e, por isso, desde já excito a curiosidade pública para apreciar o trabalho notável do ilustre pintor fluminense.

Bem, a obra, a mais cara da exposição e nº 01 do catálogo, pode ter sido bastante apreciada, mas não foi logo adquirida, mesmo sendo uma obra premiada. Das quase 80 telas expostas, Oscar Pereira da Silva deixou de vender apenas 21, que foram exibidas

na segunda mostra já citada, sob novo catálogo. Essa exposição, porém, não foi tão noticiada e não temos também informações sobre as vendas.

Contudo, sabemos que no acervo do Museu Histórico do Estado do Pará há uma tela sob o título de *Interior de cozinha*, de Oscar Pereira da Silva, do ano de 1907, cuja imagem corresponde à descrição feita no *Jornal do Comércio*, no Rio de Janeiro, em setembro de 1907:

O quadro de gênero *Canto de Cozinha* representa parte de uma cozinha de casa pobre, onde ao fogão uma mulher pobre, que já não é moça, assa nas brasas uns pés de inhame. Essa figura foi evidentemente pintada com carinho, pois tudo nela é feito com grande estudo e meticulosidade, sem a ausência do menor elemento que revele a idade e a natureza da mulher. A cara é cuidadosamente modelada e a roupa pintada com tal arte que trai a flacidez mole das carnes que lhe estão dentro, própria da idade que a figura denota²²².



Figura 45: Oscar Pereira da Silva, Interior de Cozinha, 1907, Óleo sobre tela 132,5 x 142 cm
Acervo do Museu Histórico do Estado do Pará

²²² *Jornal do Comercio*, "Notas de Arte", 19 de setembro de 1907, p.04. Transcrição de Vinicius Moraes de Aguiar. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=NOTAS_DE_ARTE._Jornal_do_Commercio%2C_Rio_de_Janeiro%2C_19_set._1907%2C_p._4. Acesso em dezembro de 2012.

Assim sendo, a tela foi adquirida para a galeria do governo. Mais uma obra de um pintor brasileiro premiada para compor a coleção. E pelas três obras mostradas aqui vimos que há diferença nas opções de compra. Os compradores públicos optaram por telas que tinham certo "significado nacional", digamos assim. A opção da intendência foi por uma tela histórica, mesmo que um estudo, mas que retratava a fundação de uma cidade e havia sido adquirida pelo Estado de São Paulo. A opção do governo foi por uma cena de gênero, uma cena de interior, porém que havia sido o grande prêmio na Exposição Nacional de 1908. Já a opção de Antônio Faciola - para falar apenas da tela apresentada aqui, embora saibamos que comprou também uma paisagem na mesma exposição - foi uma tela de gênero, uma cena externa de costumes do interior paulista que, embora grande, estava de acordo com as paredes dos casarões burgueses com pé direito alto.

De acordo com as imagens da Chácara Bem Bom²²³, de sua propriedade, Antonio Faciola possuía, além de quadros, outros objetos artísticos e de decoração, como vasos, estátuas, prataria e pratos. Dos quadros que aparecem nas fotografias, dois podemos identificar como paisagens e um, inclusive, é de grandes proporções.



Figura 46: Chácara Bem Bom: Antoninho, Inah, Godiva, seu marido, Edgar e Violeta

Fonte: <http://fauufpa.wordpress.com/2011/09/24/chacara-bem-bom-propriedade-do-intendente-antonio-faciola/>

²²³ A chácara Bem-Bom está localizada na atual avenida Almirante Barroso (antiga Avenida Tito Franco), porém desabou em junho de 1999, restando da construção original apenas a sua fachada.



Figura 47: Chácara Bem Bom: Edgard Faciola, filho de Antonio Faciola

Fonte: <http://fauufpa.wordpress.com/2011/09/24/chacara-bem-bom-propriedade-do-intendente-antonio-faciola/>

De forma geral, por tudo que vimos aqui, podemos então dizer que as pinturas de paisagem, naturezas mortas e retratos eram os gêneros mais frequentes nas coleções particulares. Segundo Ana Cavalcanti, o tamanho das telas compradas por colecionadores particulares tendia para o pequeno ou médio porte, mais adequados às casas burguesas²²⁴. Mas as coleções públicas não tinham esse "problema" de adequar as telas a pequenos espaços, pelo contrário, em alguns casos, podiam esbanjar no tamanho das obras, principalmente naquelas encomendadas, geralmente de temática histórica. Vejamos, então, algumas características das duas principais coleções públicas paraenses no início do século passado.

3.3 Uma visão particular do que deveria ser público

Vimos que a tela que inaugurou a galeria da intendência foi feita pelos pintores Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi. *Últimos dias de Carlos Gomes*, de 1899, tem 224x484cm de dimensões. A obra representa o leito de morte do maestro, em Belém, três anos antes de sua pintura. Hoje, ao lado da Fundação de Belém, a tela é uma

²²⁴ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX - Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944). *Relatório Final de Renovação de Bolsa de Fixação de Pesquisador – FAPERJ*, Janeiro 2003. p. 19. Disponível em: <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=docente:anacanti:pinturadepaisagemmodernidadeeomeioar.pdf>. Acesso em: janeiro de 2013.

das maiores do acervo do MABE, ocupando toda uma parede e tendo grande destaque na leitura da exposição.

À época da administração de Lemos, a tela ficava justamente no seu gabinete, mostrando não só sua importância, como também o valor que o intendente dava à ornamentação e riqueza do espaço. Tanto que, ao publicar o *Álbum da cidade de Belém do Pará em 1902*, a legenda da foto onde parece a tela chama a atenção para sua presença e tema.



Figura 48: Gabinete da intendência
 Álbum da cidade de Belém do Pará em 1902

Com as aquisições feitas as salas vão se ornando e enchendo de quadros. Temos algumas imagens que nos permitem comparar espaços e notar como essas obras ficavam dispostas e para onde seguiam após serem compradas pela intendência.

Na sala do Conselho Municipal, que ficava no Palácio da Intendência²²⁵, no ano de 1902, vemos que as paredes estão completamente nuas. Por essa época vimos que as

²²⁵ Atual Palácio Antônio Lemos - ou Palácio Azul - onde funciona a prefeitura de Belém e o Museu de Arte de Belém. A sala da imagem, hoje, abriga o gabinete do prefeito.

exposições ocorriam normalmente em lojas e residências de artistas, o espaço do Teatro da Paz, que inaugura a período das grandes exposições, ainda não estava servindo para tal. As várias aquisições públicas, deste modo, ainda não tinham tido grande impulso.

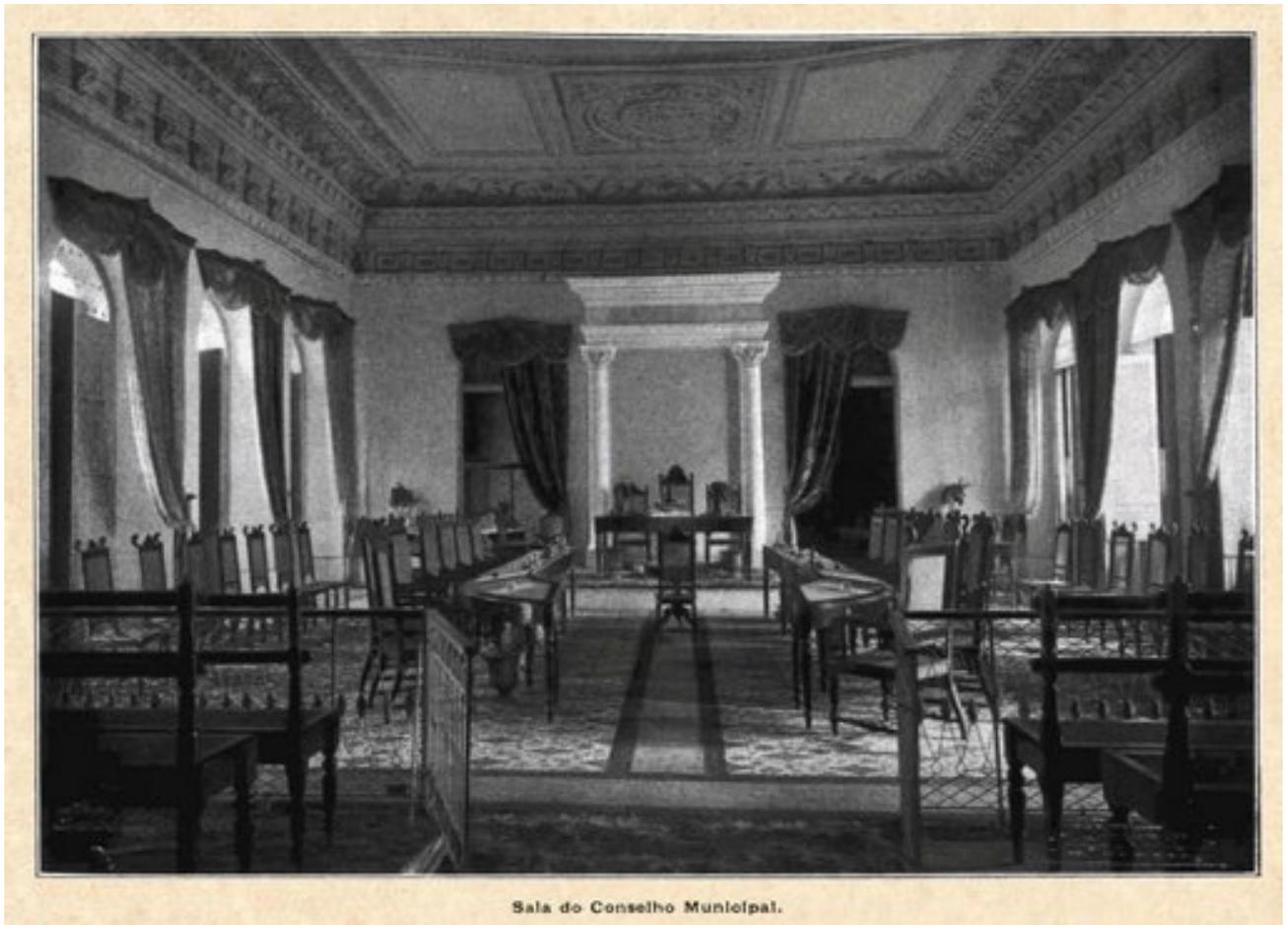


Figura 49: Sala do Conselho Municipal
 Álbum da cidade de Belém do Pará em 1902

Em março e abril de 1907 o pintor Aurélio de Figueiredo expõe em Belém e volta à capital paraense em julho de 1909, quando suas filhas, que eram pianistas, foram fazer uma audição no Teatro da Paz²²⁶. Mas por que estou mencionando isso? Porque no acervo de Theodoro Braga depositado no Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP), há uma imagem da mesma sala do Conselho Municipal de Belém, sem data, mas com a presença do pintor Aurélio de Figueiredo em seu canto esquerdo. Seja de 1907 ou 1909, a imagem está no mesmo ângulo da fotografia de 1902 e já consta de três

²²⁶ Nos mesmos dias em que as gêmeas Susana e Helena e a irmã Silvia estão se apresentando no Teatro da Paz, o pintor Carlos De Servi está expondo suas obras do espaço do *foyer*. *O Jornal*, "Uma família de artistas em Belém", 11 de julho de 1909, p. 01.

obras: ao centro *São Lucas* (102,5x60,3cm), de Theodoro Braga²²⁷; do lado direito, de Antônio Parreiras, *Praça da República* (65x54,4cm); e do lado esquerdo, também de Parreiras, *Avenida São Jerônimo* (64,5x54 cm).



Figura 50: Sala do Conselho Municipal com Aurélio de Figueiredo APESP. Fundo Theodoro Braga. Fotografias. Pasta 04.

²²⁷ No livro de tomo do MABE o título da obra está como "Aparição à São Lucas", porém no catálogo da exposição de Theodoro Braga em 1906 no Teatro da Paz, ela aparece simplesmente como "São Lucas". Acredito se tratar da mesma imagem, pois no catálogo, entre parênteses está escrito (Roma) e na tela, próximo à assinatura está escrito "Roma/03", data da obra.



Figura 51: Sala do Conselho Municipal de Belém (recorte)
 Álbum do Estado do Pará, 1908, p. 46.

Já neste outro ângulo da sala do Conselho Municipal vemos mais uma tela de Parreiras, *Calçada do Largo da Pólvora* (82,3x99,5cm). Tendo então uma visão geral da sala, percebemos que três das obras que retratam pontos de Belém encomendadas por Lemos a Parreiras estão nesse ambiente, de grande importância para a administração municipal. Os pontos retratados são todos de espaços associados ao ideal de cidade civilizada, moderna e republicana. No primeiro plano de *Praça da República* o que se vê é a estátua da Marianne, alegoria que representa a República francesa, modelo de civilização e governo. Já na *Calçada do Largo da Pólvora*, em primeiro plano vê-se um poste e o calçamento. As mangueiras estão enfileiradas e a iluminação elétrica está ao centro do passeio. O mesmo enfileiramento de árvores se pode ver em *Avenida São Jerônimo*, assim como os trilhos dos bondes em primeiro plano. Belém era moderna, urbana e as obras mostravam isso.

Já no gabinete do intendente, além da riqueza dos móveis, de um busto e um vaso, vemos nas paredes, várias paisagens e retratos, dentre os quais é possível identificar do lado direito da imagem o de Arthur Índio do Brasil, primeiro intendente de Belém, de 1889 a 1890.



Figura 52: Gabinete do Intendente Municipal de Belém
 Álbum do Estado do Pará, 1908, p. 46.

E passando para as imagens do gabinete do governador, também de 1908, reconhecemos *O Phtisico*, de João Gomes Corrêa de Farias, que foi exposta nesse mesmo ano na Exposição Nacional do Rio de Janeiro; *Os Falquejadores* (148x112cm) de Benedicto Calixto e *A morte de Virignia* (147,5x239,5cm), de Antônio Parreiras²²⁸. A disposição dos móveis na sala a torna mais ampla e os quadros são de tamanho maior em comparação àquelas presentes nas imagens do gabinete da intendência e estão sós nas paredes que ocupam, não tendo que concorrer com outros no mesmo espaço.

²²⁸ A paisagem que vemos em ambas as fotografias não pode ser identificada, pois não consta na relação de obras do acervo do Museu Histórico do Estado do Pará.



Figura 53: Gabinete do governador, Palácio do Governo
 Álbum do Estado do Pará, 1908



Figura 54: Gabinete do governador, Palácio do Governo
 Álbum do Estado do Pará, 1908

A compra e encomenda de obras de arte pelo setor público não acontecia sem que os adversários políticos criticassem. O jornal *Folha do Norte* de 09 de junho de

1907 faz uma crítica negativa ao fato de Antonio Lemos encomendar a Aurélio de Figueiredo uma tela em comemoração à adesão do Pará à República:

A mais recente mania do conspícuo veterano do Paraguai é esta. O seu empenho é, agora, passar como entendedor da boa pintura e está disposto a substituir Monóculo nas críticas d'arte que o seu jornal publica.

(...)

Em relação à tela, está bem visto que, não sendo gênero de primeira necessidade, podia ficar para mais tarde, já que o Sr. Lemos tomou o compromisso de fazer encomendas tais a todos os pintores que nos visitam, além de comprar-lhes vários trabalhos para embelezar o salão da intendência²²⁹.

De fato, ao comparar as compras feitas pela intendência e pelo governo, percebemos que a primeira tem maior número de aquisições. A questão, contudo, não era tanto o gasto do dinheiro público com arte, mas sim uma questão política. A encomenda por parte da intendência e a forma como o Antonio Lemos - líder do grupo opositor ao da *Folha do Norte* - gastava o dinheiro público era o problema. Tanto que menos de dez dias depois de criticar Lemos pela encomenda, o mesmo jornal traz a notícia da execução da obra de Parreiras da tela *A conquista do Amazonas*, encomenda do governador Augusto Montenegro. Sem críticas, apenas dando notícia do andamento da obra através do jornal *Gazeta de Notícias*, que possuía correspondente em Paris.

Logo, seja sofrendo críticas, cobranças ou estímulo por apoiar as artes, pode-se dizer que nos primeiros anos do século XX, as galerias públicas do governo e da intendência foram montadas principalmente a partir da seleção de dois homens em particular: Antonio Lemos e Augusto Montenegro. E por mais que selecionassem obras para figurar nos prédios públicos, era de acordo com seus gostos particulares que o faziam. Se havia diferença no tema das telas, por exemplo, não podemos deixar de considerar que as obras dessas galerias estavam impregnadas das preferências particulares de cada um.

Se faziam distinção entre o que compravam para o governo e a intendência do que compravam para si, não faziam dos artistas. Os artistas que escolhiam para comprar obras para suas coleções eram os mesmos que escolhiam para comprar obras para as coleções públicas. O que comumente vemos pelos jornais é que Lemos²³⁰, em uma exposição, ao adquirir uma ou mais obras para a galeria da Intendência, geralmente

²²⁹ *Folha do Norte*, "O regime do Fantástico", 09 de junho de 1907, p. 01.

²³⁰ Embora a movimentação de Augusto Montenegro não fosse diversa, optei por falar de Lemos pelo fato deste fazer mais compras que aquele. O que acontece também é que, em várias ocasiões, vemos um "grupo de amigos" comprando telas nas exposições para presentear o governador. Essas obras iam para sua galeria particular, eram presentes pessoais e não para o governo.

fazia aquisições também para sua galeria particular. Aí está, então, a marca de seu gosto. Provavelmente aprovava um artista, seu estilo de pintar, suas obras, e selecionava, dentre as quais se identificara mais o que deveria ir para sua casa e o que deveria ir para a intendência, o que estava mais de acordo com cada uma das coleções.

Foi o caso da exposição de Carlos De Servi em 1909 no Teatro da Paz. Nela, Antonio Lemos comprou seis obras, uma para a intendência e cinco para sua coleção. Não tenho, infelizmente, as imagens das obras que comprou para sua própria coleção, mas tenho seus nomes: *Tonalidades*; *Enchente*; *Várzea* (duas telas com esse mesmo título); e *Amanhecendo*. As quatro primeiras tem numeração seguida no catálogo e todas, por seus nomes, nos remetem a fenômenos da natureza e paisagens. Já a comprada para a intendência, *Arte e pátria*²³¹, foi premiada na Exposição de Belas Artes de 1908 no Rio de Janeiro e é completamente diversa, posto que o próprio catálogo a descreve como "apoteose da arte nacional brasileira ao Barão do Rio Branco"²³².

Os elementos simbólicos contidos na tela e o busto de um político republicano tão influente quanto o Barão do Rio Branco cabiam perfeitamente em um prédio público de administração republicana.

²³¹ Essa obra está no livro de tombo do MABE denominada como *Atelier*, mas pelas descrições da tela *Arte e pátria* pelos críticos, percebe-se que se trata da mesma obra.

²³² "Exposição de quadros do artista Carlos De Servi no Teatro da Paz do Pará". APESP, Fundo Theodoro Braga, IHGSP 432, Grupo: Documentação de trabalho. Sub-Grupo: Atividade Artística: Exposição de arte (terceiros).



Figura 55: Carlos de Servi, *Atelier*, Óleo sobre tela, 90,5x62,3cm
Acervo do Museu de Arte de Belém

Essa discussão de gostos particulares para criação de uma memória comum, pública, nos abre a premissa para pensar também nas doações dos artistas. Se eles faziam distinção entre doar uma obra para a pessoa do intendente e outra para a intendência, assim como para o Augusto Montenegro e para o Palácio do Governo, nesse processo também há uma seleção do que seria visto em âmbito restrito - nas coleções dos ambos - e pelo público em geral - nas coleções públicas. Essa escolha era impregnada não só dos interesses dos artistas, mas também de seus critérios de gosto e do que julgavam caber a cada perfil de galeria. Pelas doações eles definiam, então, como seu trabalho deveria ser conhecido.

As artes são balizadas por critérios de gosto; inseridas num quadro social onde pesam valores de mercado, prestígio social do artista, dentre outros fatores; e enquadradas em esquemas interpretativos que podem consagrá-las ao *status* de obra de

arte ou descartá-las²³³. Ao serem escolhidas para compor as galerias públicas, as obras que as compõem não deixavam de serem eleitas como as representantes daquele período.

Tanto é que o nome de Roberto Colin não é conhecido no Pará. Colin era retratista a pastel e participou pelo menos de duas pequenas exposições. A primeira em 1903, na Loja Filial, juntamente com nomes importantes da pintura naquele momento: José Girard e Maurice Blaise. A exposição era de retratos, sendo a pintura feita por Colin a pastel e as outras duas a óleo²³⁴. Alguns dias depois, o mesmo jornal colocou seu nome, referido como de "insigne e promissor engenheiro", ao lado de artistas como Carlos Custódio de Azevedo, José Girard e outros nomes que, acreditava o colunista, seriam exímios pintores²³⁵.

Já em 1905 expôs os retratos dos poetas Guerra Junqueiro e Olavo Bilac na Livraria França²³⁶. Por ocasião desta exposição ficamos sabendo que a livraria tinha em exposição, no fundo da loja, mais um pastel seu, sendo dessa vez, a paisagem de uma praia²³⁷. Uma outra notícia sobre a mesma exposição, porém em outro jornal - diga-se de passagem, o mesmo que noticiou a exposição da qual fez parte em 1903 - o trata como um "obscuro pintor, um desses desconhecidos artistas que (...) não recebem nunca o sorriso protetor da fugitiva Fortuna". Sabemos, por essa notícia, que o pintor não teve escola e precisava "trabalhar para comer". Teria feito os dois retratos às pressas, sobre os degraus de uma escada, por isso deixando algumas imperfeições. Todavia, quem escreve faz a ressalva de que os retratos tem movimento, "vivem". Colin é considerado, portanto, um "talento espontâneo"²³⁸.

Roberto Colin não teve muito espaço na cena artística paraense, não teve um benfeitor que lhe patrocinasse estudos e maiores exposições, não recebeu grande destaque - embora pintasse um gênero que agradava de forma geral. Não constava nas galerias públicas. Como ele, outros não se destacaram.

Vemos as obras de arte assim como vemos a história, sob as lentes do nosso tempo, as interpretamos de acordo com as questões que nos são colocadas pelo presente. O que chamou a atenção nos críticos ou no público de finais do século XIX e início do século XX pode ter sido criticado negativamente pelos modernistas, por exemplo, e não

²³³ COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. pp. 13-14.

²³⁴ *Folha do Norte*, "Notas de arte", 28 de junho de 1903, p.01.

²³⁵ *Folha do Norte*, "Notas de arte", 28 de agosto de 1903, p.01.

²³⁶ Interessante notar que a livraria estava expondo justamente retratos de dois poetas.

²³⁷ JULIANO. *A Província do Pará*, "Dois trabalhos de arte", 05 de julho de 1905, p.01.

²³⁸ E. *Folha do Norte*, "Alma de artista", 05 de julho de 1905, p.01.

necessariamente é o que nos chama a atenção agora²³⁹. O interesse pelas qualidades estéticas ora aparece com mais força, ora com menos, assim ocorre também com a narrativa, com a representação...

E reforço esse pensamento ao notar a diferença na atribuição do nome da tela de Carlo de Servi pertencente ao acervo do MABE. Em 1900, ano em que a tela foi pintada, talvez a associação dos seus elementos com a *arte* e a *pátria* fossem mais evidentes, por estarem no calor das discussões da primeira década da República, do que na década de 1980, quando a equipe da então Pinacoteca Municipal, ao se deparar com uma obra assinada, datada, mas sem nome e sem documentação que o indicasse, a associou diretamente com um atelier de pintura, enfatizando isso na descrição da tela e deixando que ficasse assim o seu título.

Ao conhecer as duas coleções públicas que guardam as obras de fins do século XIX e início do XX em Belém, conheceremos as figuras públicas e políticos que atuavam naquele momento; por meio de seus retratos conheceremos os sujeitos históricos que eram considerados importantes não só para administração pública, mas também aqueles que fizeram a história do Pará. Conheceremos vários recantos da cidade que se modernizava. Conheceremos as mais diversas paisagens representadas pelos mais consagrados artistas do período. Conheceremos alguns costumes brasileiros. O povo? Muito pouco. Essa é uma preocupação posterior. Vamos encontrar alguns tipos nas cenas de costumes. Natureza morta? Não. Essas entram nas coleções públicas em outro momento. Mas, sem dúvida, conheceremos os ideais que balizavam aquela sociedade; que imagens, que histórias e que personagens ela julgava importante perpetuar. Podemos, pelos acervos desses museus, nos aproximar dos governantes e, por que não, de suas preferências artísticas.

O que vim apresentando aqui é que o gosto é uma questão complexa. Pela crítica pude acompanhar sua construção naquela sociedade e perceber as diferenças na seleção de obras para as coleções públicas e para as particulares, momento em que me aproximei das diferentes preferências dos paraenses, delimitando esferas distintas do mundo da arte na Belém da *Belle Époque*. Ao mesmo tempo, toda essa discussão apontou para o fato de o gosto artístico ter tido grande importância naquele contexto,

²³⁹ Para mostrar as diferenças de olhares sobre um mesmo quadro, Harold Osborne reuniu diversas críticas feitas sobre uma mesma obra ao longo do tempo – podendo ser anos ou séculos. Para maiores informações e exemplos dessa diferença de olhar ver: OSBORNE, Harold. Op. Cit. pp. 254-273.

tanto no que diz respeito ao processo de construção da identidade do Estado, quanto no de setores da sociedade em busca de afirmar sua distinção social

Conclusão

Ao falar do tema desta dissertação em Belém e apresentar o quadro em anexo com um grande número de exposições, muitas pessoas me perguntam se havia público pra elas e por que as exposições pararam de acontecer. Alguns até me perguntam o motivo da produção artística ter caído tanto.

Ora, a produção artística paraense hoje não só é farta quanto variada. Os artistas paraenses contemporâneos vem ganhando destaque nacional e internacionalmente já há algum tempo. E isso não é novidade. Hoje temos espaços próprios para a apreciação e vivência da arte, como os mais de dez museus que Belém possui, fora galerias ativas em suas exposições e o salão anual promovido pela Fundação Rômulo Maiorana há trinta anos. Isso sem falar no interior, que possui seus museus e espaços dedicados à manifestações artísticas e culturais, coisa que não se via no contexto aqui estudado. A cena mudou, a produção acompanhou as novas tendências.

Voltamos ao caso, portanto, do acesso às obras culturais enquanto privilégio de uma classe culta, tratado por Bourdieu... E talvez o espanto que não só o referido quadro, mas a própria escolha do tema desperte nas pessoas apenas evidencie um problema que os museus enfrentam diariamente: a falta de um público regular e que participe ativamente da vida cultural da cidade. Atualmente, como em outros tempos, a maioria da população paraense não necessariamente desfruta dessa vida cultural. E como grande parte dessa população não acompanha a cena que temos agora, se espanta em saber que no passado a cena artística era tão rica.

A questão, portanto, não é saber se um tempo foi mais produtivo que o outro, se recebeu mais incentivo ou se tinha uma população mais culta. A questão é refletir em quais pontos ainda esbarramos na falta de acesso à arte e aos seus espaços.

Ao lado disso, Belém particularmente e o Pará em âmbito geral, de certa forma vivem o saudosismo da *Belle Époque* implantada na memória local como o melhor período da história do Estado e não foi o objetivo aqui reforçar esse discurso, mostrando o quanto se produzia artisticamente nesse período, afinal, vimos que mesmo com o comércio da borracha em crise, a produção artística não cessou, nem tampouco as exposições. Se o governo retira o apoio e ações para as exposições e salões, os artistas não deixam de se organizar para dar vazão à sua arte, ao seu trabalho.

O objetivo da pesquisa, portanto, é estudar o sistema de arte que se configurava no Pará na virada do século XIX para o século XX, época em que notamos uma

diferença no circuito de exposições. Procurando analisar, para isso, elementos desse sistema, como a organização das exposições, o processo de formação da crítica de arte e como se dava o apoio do poder público, além de uma discussão sobre o gosto (ou seriam preferências?) dessa sociedade.

Muitas das questões propostas aqui foram colocadas a partir das questões que o trabalho cotidiano no Museu de Arte de Belém me apresentou quando fui funcionária da instituição. Hoje discutimos muito a importância em se sair do espaço físico dos museus e galerias, em ampliar os espaços da arte e seu público, em quebrar barreiras tornando esses espaços também virtuais. Isso me levou a pensar no momento de conquista de espaços e instituições específicas para a arte.

É uma movimentação constante. A arte sai das igrejas e prédios públicos, escolas, academias, ganha as ruas, a imprensa, galerias e museus, briga por isso, precisa disso. E num determinado momento, com esses espaços assegurados, se volta para a rua, agora de outro modo, para dialogar, ampliar ações, atingir novos públicos. Se volta para novos suportes, é a era digital, virtual, a arte acompanha e ganha um novo espaço.

E assim vemos que as mudanças são contínuas e que o mundo da arte dialoga com elas. Ora com investimentos públicos, ora com iniciativas particulares e individuais; ora com atuação política direta, ora com questionamentos próprios da arte; ela está sempre em busca de novos espaços, novas formas de expressão e sempre se relacionando com a sociedade na qual está inserida.

E pode-se perceber essa movimentação no primeiro capítulo, por meio dos locais que passam a ser designados à arte, seja para o acontecimento das exposições, seja na imprensa, ou pelo apadrinhamento de políticos a artistas e projetos artísticos. A arte começa a ganhar novo *status* e significado. É quando o Pará organiza um circuito artístico e, ao mesmo tempo, começa a fazer parte do circuito das artes nacional. Já no segundo capítulo entramos nas exposições e acompanhamos a construção de um espaço especializado para a exibição da arte, bem como de práticas próprias que contribuíram para definir a forma de olhar o objeto artístico, como o uso do catálogo, gênero que complementava o processo de institucionalização das exposições de arte. E para finalizar, o terceiro capítulo traz a questão da construção do gosto na sociedade paraense. Ao marcar as peculiaridades das coleções particulares e das coleções públicas por meio das críticas de arte, faces distintas do gosto e identidade dos paraenses se apresentaram.

Espaços simbólicos e físicos, questões de gosto, de olhares, de identidade e afirmação social. O que demonstro com este trabalho é a complexidade do sistema de arte e o lugar que ele ocupava no contexto da *Belle Époque* paraense.

Fontes e Bibliografia

Arquivo Público do Estado do Pará

Fundo: Secretaria de Governo

Série: Ofícios (Instituições particulares e associações)

Anos: 1900, 1901, 1905, 1907, 1908, 1909

Caixa: 134

Pasta: 1900-1909 (Sociedades)

1. Outubro/1900 - Sociedade Propagadora de Ensino
Documento: Sobre despesas da Exposição Benjamin Constant em 1900
2. Novembro/1900 - Sociedade Propagadora de Ensino
Documento: Convite enviado ao Governador Paes de Carvalho para a abertura da Exposição Benjamin Constant de 1900

Arquivo Público do Estado de São Paulo

Fundo Theodoro Braga

1. IHGSP - ICO: Fotografias
 2. IHGSP 432: Atividade artística
Grupo: Documentação de trabalho
Subgrupo: Atividade artística: exposições de arte de terceiros
Catálogo: "Exposição de pintura do Snr. Joseph Casse"
Catálogo: "Exposição Azevedo"
Catálogo: "Exposição de pintura de Aurélio de Figueiredo"
Catálogo: "Exposição Fernandez"
Catálogo: "Exposição de quadros do pintor brasileiro J. Fernandez Machado"
Catálogo: "Exposição de quadros do artista Carlos de Servi"
Catálogo: "1ª Exposição de pintura de João Batista da Costa na cidade de Belém do Pará"
Catálogo: "Exposição de pintura de Oscar P. da Silva"
Catálogo: "Exposição de pintura. Proprietário: Francisco Estrada"
Catálogo: "Exposição de pintura de Nina Felicio dos Santos (Nios)"
Catálogo: "Exposição de pintura de Virgilio Mauricio"
Catálogo: "Catálogo da exposição de quadros do pintor espanhol Luis Graner"
Catálogo: "Exposição de pintura em benefício dos flagelados da seca. Quadros da Exmª Srª D. C. Capper Alves de Souza"
Catálogo: "Três séculos de modas (1616-1916)"
Catálogo: "Catálogo da exposição de pintura organizada por Paulo Forza"
Convite: "Exposição de pintura" - organizada por Paulo Forza
- Subgrupo: Atividade artística: exposições de arte de terceiros
"Regulamento da Exposição Escolar de Desenho e Pintura - 1910"
"Regulamento da Exposição Escolar de Desenho e Pintura - 1911"
"Catálogo da Primeira Exposição Escolar de Desenho"
"Catálogo da Segunda Exposição Escolar de Desenho e Pintura"
"Catálogo da Terceira Exposição Escolar de Desenho e Pintura"
"Catálogo da 4ª Exposição Escolar de Desenho e Pintura"
"Catálogo da 5ª Exposição Escolar de Desenho e Pintura"

"Catálogo da 6ª Exposição Escolar de Desenho e Pintura"
Convite: "Exposição escolar de desenho, pinutra e arte aplicada - 1913"

Subgrupo: Atividade artística: exposições de Theodoro Braga
Catálogo: "Exposição Theodoro Braga" - 1906
Catálogo: "Exposição Theodoro Braga" - 1908
Catálogo: "Primeira Exposição Paraense de Belas Artes - Catálogo"
"Catálogo do Primeiro Salão de Pintura do Pará"
Catálogo da Exposição no Centro Comercial Paraense
"Catálogo do Segundo Salão de Pintura do Pará"
Convite para exposição do Retrato de Antonio Lemos - 1910
Anotações pessoais de Theodoro Braga

Museu Parreiras

Catálogo: "Exposição Parreiras - Pará 1905"

Museu de Arte de Belém

Inventário de Artes Visuais - Pintura

Mensagens e Relatórios

Mensagem dirigida em 07 de setembro de 1905 ao Congresso legislativo do Pará pelo Dr. Augusto Montenegro, Governador do Estado.

Mensagem dirigida em 7 de setembro de 1909 ao Congresso legislativo do Pará pelo Dr. João Antonio Luiz Coelho, Governador do Estado. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1909.

Mensagem dirigida em 7 de setembro de 1910 ao Congresso legislativo do Pará pelo Dr. João Antonio Luiz Coelho, Governador do Estado. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1910.

Mensagem dirigida em 7 de setembro de 1912 ao Congresso legislativo do Pará pelo Dr. João Antonio Luiz Coelho, Governador do Estado. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1912.

Mensagem dirigida em 7 de setembro de 1913 ao Congresso legislativo do Pará pelo Dr. Eneás Martins, Governador do Estado. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1913.

Mensagem dirigida em 7 de setembro de 1919 ao Congresso Legislativo do Pará pelo Dr. Lauro Sodré, Governador do Estado. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1919.

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

Relatório apresentado ao Exmº Snr. Dr. José C. da Gama Malcher, Interventor Federal, pelo diretor geral do Departamento de Finanças, em comissão, Homero Cunha. Belém: 1940.

Catálogos

"Catálogo Ilustrado da Exposição Artística na Imperial Academia de Bellas-Artes" - 1884

"Catálogo da obras expostas na Academia das Bellas-Artes" - 1879

Brazil at the Lousiana Purchase Exposition. St. Louis, 1904.

Periódicos

Folha do Norte

Folha do Norte, "Notas artísticas", 13 de julho de 1897, p.02

Folha do Norte, "Notas artísticas", 06 de outubro de 1897, p.03

Folha do Norte, "Notas artísticas", 27 de outubro de 1897, p.03

Folha do Norte, "Uma exposição de quadros", 05 de dezembro de 1897, p.01

Folha do Norte, "Notas artísticas", 16 de dezembro de 1897, p.03

Folha do Norte, "Trabalhos de De Angelis", 19 de julho de 1898, p. 01

Folha do Norte, "Notas artísticas", 05 de janeiro de 1899, p. 02

Folha do Norte, "Notas artísticas", 04 de fevereiro de 1899, p. 03

Folha do Norte, "Notas artísticas", 22 de maio de 1899, p. 02

Folha do Norte, "Exposição Blaise", 04 de junho de 1899, p. 02

Folha do Norte, "Salon Blaise", 06 de junho de 1899, p. 02

Folha do Norte, "Notas artísticas", 11 de junho de 1899, p. 02

Folha do Norte, "Notas artísticas", 09 de março de 1900, p.2

Folha do Norte, "Notas artísticas", 19 de março de 1900, p.2

Folha do Norte, "Notas artísticas", 27 de março de 1900, p.1

Folha do Norte, "Notas artísticas", 06 de abril de 1900, p.2

Folha do Norte, "Notas artísticas", 11 de maio de 1900, p.2

Folha do Norte, "Notas artísticas", 15 de maio de 1900, p.2

Folha do Norte, "Exposição de quadros", 01 de julho de 1900, p.1

Folha do Norte, "Importante exposição de quadros", 16 de julho de 1900, p.1

Folha do Norte, "Importante exposição de quadros", 17 de julho de 1900, p.1

Folha do Norte, "Exposição de pintura", 19 de julho de 1900, p.1

Folha do Norte, "Exposição de pintura", 21 de julho de 1900, p.2

Folha do Norte, "Uma exposição de arte", 04 de agosto de 1900, p.1

Folha do Norte, "A exposição Estrada", 07 de agosto de 1900, p.1

Folha do Norte, "Notas sobre arte", 24 de outubro de 1900, p.1

Folha do Norte, "Exposição Benjamin Constant", 24 de novembro de 1900, p.1

- Folha do Norte*, "Notas artísticas", 15 de janeiro de 1901, p.2
- Folha do Norte*, " Julieta França", 24 de janeiro de 1901, p.2
- Folha do Norte*, "Exposição de quadros de Carlos de Azevedo", 16 de maio de 1901, p.2
- Folha do Norte*, "Exposição de quadros de Carlos de Azevedo", 17 de maio de 1901, p.2
- Folha do Norte*, "Exposição de quadros de Carlos de Azevedo", 18 de maio de 1901, p.2
- Folha do Norte*, "Notas artísticas", 07 de junho de 1901, p.2
- Folha do Norte*, "Notas de arte", 08 de agosto de 1901, p.1
- Folha do Norte*, "Arte feminina em Belém: uma exposição", 15 de setembro de 1901, p.1
- Folha do Norte*, "Arte Paraense", 06 de outubro de 1901, p.1
- Folha do Norte*, "Uma exposição artística", 19 de julho de 1902, p.1
- Folha do Norte*, "Exposição artística", 21 de julho de 1902, p.1
- Folha do Norte*, "Exposição artística", 26 de julho de 1902, p.1
- Folha do Norte*, "Notas artísticas", 19 de setembro de 1902, p.1
- Folha do Norte*, "Notas de arte", 22 de outubro de 1902, p.1
- Folha do Norte*, "Notas de arte", 01 de novembro de 1902, p.1
- Folha do Norte*, "Notas de arte", 03 de março de 1903, p.1
- Folha do Norte*, "Notas de Arte", 28 de junho de 1903, p. 1.
- Folha do Norte*, "Notas de arte", 28 de agosto de 1903, p.1
- Folha do Norte*, "Uma obra d'arte", 20 de outubro de 1904, p.1
- Folha do Norte*, "Artística Paraense", 04 de dezembro de 1904, p.1
- Folha do Norte*, "O quadro 'Leda' de Ticiano", 06 de dezembro de 1904, p.1
- Folha do Norte*, "Leda de Ticiano (interview com o Dr. Paes Barreto sobre a autenticidade do quadro)", 11 de dezembro de 1904, p.1
- Folha do Norte*, "Obra d'arte", 13 de janeiro de 1905, p.1
- Folha do Norte*, "Críticos d'Arte", 29 de março de 1905, p.1
- Folha do Norte*, "Parreiras", 03 de junho de 1905, p.1
- Folha do Norte*, "Parreiras: os seus quadros", 04 de junho de 1905. p.1
- Folha do Norte*, "Exposição Parreiras", 16 de junho de 1905, p.1
- Folha do Norte*, "Parreiras", 20 de junho de 1905, p.1
- Folha do Norte*, "A morte de Virginia", 20 de junho de 1905, p.1
- Folha do Norte*, "Parreiras", 21 de junho de 1905, p.1
- Folha do Norte*, "Parreiras", 22 de junho de 1905, p.1
- Folha do Norte*, "Parreiras", 23 de junho de 1905, p.1

- Folha do Norte*, "Parreiras", 24 de junho de 1905, p.1
- Folha do Norte*, "O poeta do pincel", 25 de junho de 1905, p.1
- Folha do Norte*, "Na região da arte", 26 de junho de 1905, p.1
- Folha do Norte*, "Parreiras", 26 de junho de 1905, p.1
- Folha do Norte*, "Parreiras", 27 de junho de 1905, p.1
- Folha do Norte*, "Parreiras", 30 de junho de 1905, p.1
- Folha do Norte*, "Alma de artista", 05 de julho de 1905, p.1.
- Folha do Norte*, "Parreiras, os seus quadros", 10 de julho de 1905, p.1.
- Folha do Norte*, "Quadros de Parreiras", 09 de agosto de 1905, p.1
- Folha do Norte*, "Parreiras", 09 de agosto de 1905, p.1
- Folha do Norte*, "No 'atelier' de Girad", 17 de dezembro de 1905, p.1
- Folha do Norte*, "Crítica d'arte: os retratos de sua excelência", 17 de dezembro de 1905, p.1
- Folha do Norte*, "A exposição Azevedo", 03 de fevereiro de 1906, p.1
- Folha do Norte*, "Theodoro Braga", 12 de maio de 1906, p.1
- Folha do Norte*, "Theodoro Braga", 13 de maio de 1906, p.1
- Folha do Norte*, "Theodoro Braga", 14 de maio de 1906, p.1
- Folha do Norte*, "Impressões d'Arte", 17 de maio de 1906, p.1
- Folha do Norte*, "Theodoro Braga", 27 de maio de 1906, p.1
- Folha do Norte*, "Impressões de Arte", 17 de agosto de 1906, p.1
- Folha do Norte*, "Exposição Theodoro Braga", 28 de outubro de 1906, p.1
- Folha do Norte*, "Impressões de Arte: Theodoro Braga aquarelista", 01 de novembro de 1906, p.1
- Folha do Norte*, "Pintores franceses", 05 de fevereiro de 1907, p.01.
- Folha do Norte*, "Aurelio de Figueiredo", 25 de fevereiro de 1907, p.01
- Folha do Norte*, "Aurelio de Figueiredo", 26 de fevereiro de 1907, p.01
- Folha do Norte*, "Exposição de pintura", 12 de março de 1907, p.01
- Folha do Norte*, "A exposição de pintura de Aurelio de Figueiredo", 13 de março de 1907, p.01
- Folha do Norte*, "Uma exposição de arte", 29 de abril de 1907, p.01
- Folha do Norte*, "Uma nova exposição de pintura", 04 de maio de 1907, p.01
- Folha do Norte*, "O regime do Fantástico" 09 de junho de 1907, p. 01
- Folha do Norte*, "Parreiras", 17 de junho de 1907, p.01
- Folha do Norte*, "Exposição Calixto", 18 de junho de 1907, p.01
- Folha do Norte*, "Benedicto Calixto", 03 de julho de 1907, p.01
- Folha do Norte*, "Impressões de Arte", 04 de julho de 1907, p.01

- Folha do Norte*, “Um pintor Nacional”, 31 de julho de 1907, p. 01
- Folha do Norte*, "Theodoro Braga, retratista", 29 de agosto de 1907, p.01
- Folha do Norte*, "A exposição de pintura de Fernandez Machado", 11 de setembro de 1907, p.01
- Folha do Norte*, “Exposição de pintura”, 26 de outubro de 1907, p. 01
- Folha do Norte*, “Exposição de pintura”, 11 de janeiro de 1908, p. 01
- Folha do Norte*, “Pro-Arte”, 12 de janeiro de 1908, p. 01
- Folha do Norte*, “Exposição de pintura”, 13 de janeiro de 1908, p. 01
- Folha do Norte*, “Parreiras”, 16 de janeiro de 1908, p. 01
- Folha do Norte*, “O quadro de Parreiras”, 19 de janeiro de 1908, p. 01
- Folha do Norte*, “Exposição Parreiras”, 20 de janeiro de 1908, p. 01
- Folha do Norte*, “Exposição de pintura”, 10 de fevereiro de 1908, p. 01
- Folha do Norte*, “Exposição de pintura”, 16 de março de 1908, p. 02
- Folha do Norte*, “Exposição de pintura”, 15 de dezembro de 1908, p. 01
- Folha do Norte*, “Exposição Theodoro Braga”, 17 de dezembro de 1908, p. 01
- Folha do Norte*, “Uma exposição artística”, 20 de dezembro de 1908, p. 01
- Folha do Norte*, “Exposição de pintura”, 21 de dezembro de 1908, p. 01
- Folha do Norte*, “Exposição de pintura”, 23 de dezembro de 1908, p. 01
- Folha do Norte*, “Exposição paraense de Bellas-Artes”, 12 de dezembro de 1909, p. 01
- Folha do Norte*, “O Comercio d'Arte”, 14 de março de 1911, p. 01
- Folha do Norte*, “Uma obra de arte”, 15 de julho de 1911, p. 01
- Folha do Norte*, “Salão de pintura”, 14 de novembro de 1911, p. 01
- Folha do Norte*, “Echos e Noticias”, 26 de abril de 1912, p. 01
- Folha do Norte*, “Um retrato do presidente da República”, 15 de maio de 1912, p. 01
- Folha do Norte*, “Exposição de Pintura”, 31 de maio de 1912, p. 01
- Folha do Norte*, “Virgílio Maurício Sua Exposição”, 12 de junho de 1912, p. 01
- Folha do Norte*, “Centro Acadêmico Paraense: a recepção Virgílio Maurício”, 13 de junho de 1912, p. 01
- Folha do Norte*, “Virgílio Maurício Sua Exposição”, 16 de junho de 1912, p. 01
- Folha do Norte*, “Impressões de Arte”, 24 de junho de 1912, p. 01
- Folha do Norte*, “Exposição Theodoro Braga”, 13 de agosto de 1912, p. 01
- Folha do Norte*, “Exposição Theodoro Braga”, 20 de agosto de 1912, p. 01
- Folha do Norte*, “Echos e Noticias”, 21 de agosto de 1912, p. 01

A Província do Pará

A Província do Pará, “Museus Provinciais, ou de comarca, para a instrução popular”, 15 de agosto de 1877, p. 2

A Província do Pará, “Exposição”, 28 de junho de 1885, p.1

A Província do Pará, “Exposição Interestadual Agrícola-Artística-Industrial - O Amazonas no certamen”, 21 de novembro de 1895, p. 1

A Província do Pará, “Pequenas notas d’arte”, 06 de setembro de 1897, p.01

A Província do Pará, “Mina Musical: Exposição de quadros”, 4 de abril de 1898 , p.02

A Província do Pará, “Um pensamento por dia”, 28 de maio de 1898, p. 1

A Província do Pará, 21 de junho de 1898, p.4

A Província do Pará, “Bellas Artes”, 28 de agosto de 1898, p. 01

A Província do Pará, “Bellas Artes”, 29 de agosto de 1898, p. 01

A Província do Pará, “Bellas Artes”, 30 de agosto de 1898, p. 01

A Província do Pará, “Crítica D’Arte”, 17 de maio de 1901, p.01

A Província do Pará, “Exposição Artística”, 17 de maio de 1901, p.01

A Província do Pará, “Nosso Echo”, 20 de maio de 1901, p.01

A Província do Pará, “Factos”, 20 de maio de 1901, p.01

A Província do Pará, “Exposição Parreiras”, 04 de junho de 1905, p.02

A Província do Pará, 11 de junho de 1905

A Província do Pará, “Exposição Parreiras”, 16 de junho de 1905, p.01

A Província do Pará, “Exposição Parreiras”, 19 de junho de 1905, p.01

A Província do Pará, “Exposição Parreiras”, 21 de junho de 1905, p.01

A Província do Pará, “Exposição Parreiras”, 22 de junho de 1905, p.01

A Província do Pará, “Exposição Parreiras”, 23 de junho de 1905, p.02

A Província do Pará, “Exposição Parreiras”, 24 de junho de 1905, p.01

A Província do Pará, “Exposição Parreiras”, 25 de junho de 1905, p.01

A Província do Pará, “Exposição Parreiras”, 26 de junho de 1905, p.01

A Província do Pará, “Exposição Parreiras”, 27 de junho de 1905, p.02

A Província do Pará, “Exposição Parreiras”, 29 de junho de 1905, p.01

A Província do Pará, “Exposição Parreiras”, 30 de junho de 1905, p. 01

A Província do Pará, " Exposição Parreiras", 01 de julho de 1905, p.01

A Província do Pará, "Dois trabalhos de arte", 05 de julho de 1905, p.01

A Província do Pará, "As telas de Parreiras", 07 de julho de 1905, p.01

A Província do Pará, “Na exposição Parreiras”, 11 de julho de 1905, p. 01

A Província do Pará, “Notícias Diversas”, 26 de julho de 1905, p. 02

A Província do Pará, "Antônio Parreiras", 11 de agosto de 1905, p.01

- A Província do Pará*, "Antônio Parreiras", 12 de agosto de 1905, p.01
A Província do Pará, "Antônio Parreiras", 13 de agosto de 1905, p.01
A Província do Pará, "Critica d'Arte", 23 de setembro de 1905, p.01
A Província do Pará, " Do Rio", 04 de novembro de 1905, p.01
A Província do Pará, " Exposição Azevedo", 01 de fevereiro de 1906. p.02
A Província do Pará, " Exposição Azevedo", 02 de fevereiro de 1906. p.01
A Província do Pará, " Exposição Azevedo", 03 de fevereiro de 1906. p.01
A Província do Pará, " Exposição Azevedo", 04 de fevereiro de 1906. p.01
A Província do Pará, " Exposição de pintura", 19 de novembro de 1906. p.01
A Província do Pará, "Exposição Fernandez", 27 de outubro de 1907, p.02
A Província do Pará, "Exposição Fernandez", 28 de outubro de 1907, p.01
A Província do Pará, "Exposição Fernandez", 11 de novembro de 1907, p.02
A Província do Pará, "Artes e artistas", 10 de dezembro de 1907, p.01
A Província do Pará, "Um certamen de arte", 14 de dezembro de 1907, p.02
A Província do Pará, "Artes e artistas", 15 de dezembro de 1907, p.01
A Província do Pará, "Artes e artistas : uma exposição de pintura", 09 de janeiro de 1908, p.01
A Província do Pará, "Artes e artistas", 16 de janeiro de 1908, p.01
A Província do Pará, "Artes e artistas", 18 de janeiro de 1908, p.01
A Província do Pará, "Artes e artistas", 20 de janeiro de 1908, p.01
A Província do Pará, "Artes e artistas", 20 de janeiro de 1908, p.01

O Jornal

- O Jornal*. " Exposição de pintura", 03 de junho de 1905. p.01
O Jornal. " Exposição de pintura", 04 de junho de 1905. p.01
O Jornal. " Exposição de pintura", 06 de junho de 1905. p.01
O Jornal. " O pintor Parreiras ", 12 de junho de 1905. p.01
O Jornal. " O pintor Parreiras ", 14 de junho de 1905. p.01
O Jornal. " O pintor Parreiras ", 16 de junho de 1905. p.01
O Jornal. " O pintor Parreiras ", 19 de junho de 1905. p.01
O Jornal. " O pintor Parreiras ", 20 de junho de 1905. p.01
O Jornal. " O pintor Parreiras ", 21 de junho de 1905. p.01
O Jornal. " O pintor Parreiras ", 22 de junho de 1905. p.01
O Jornal. " O pintor Parreiras ", 23 de junho de 1905. p.01
O Jornal. " O pintor Parreiras ", 25 de junho de 1905. p.01

- O Jornal.* " O pintor Parreiras ", 26 de junho de 1905. p.01
- O Jornal.* " O pintor Parreiras ", 27 de junho de 1905. p.01
- O Jornal.* " O pintor Parreiras ", 28 de junho de 1905. p.01
- O Jornal.* " O pintor Parreiras ", 29 de junho de 1905. p.01
- O Jornal.* " O pintor Parreiras ", 30 de junho de 1905. p.01
- O Jornal.* "O pintor Parreiras", 01 de julho de 1905. p.01
- O Jornal.* "O pintor Parreiras", 05 de julho de 1905. p.01
- O Jornal.* "O pintor Parreiras", 07 de julho de 1905. p.01
- O Jornal.* " Conquista do Amazonas", 12 de julho de 1905. p.01
- O Jornal.* "O pintor Parreiras", 13 de julho de 1905. p.01
- O Jornal.* "O pintor Parreiras", 19 de julho de 1905. p.01
- O Jornal.* "O pintor Parreiras", 06 de agosto de 1905. p.01
- O Jornal.* "Os novos quadros de", 08 de agosto de 1905. p.01
- O Jornal.* "O pintor Parreiras", 13 de agosto de 1905. p.01
- O Jornal.* "Aurélio de Figueiredo", 25 de fevereiro de 1907. p.01
- O Jornal.* "Dois quadros artísticos", 28 de fevereiro de 1907. p.01
- O Jornal,* "A arte em Belém", 10 de março de 1907, p.01
- O Jornal,* "O pintor Antonio Parreiras", 11 de março de 1907, p.01
- O Jornal,* "A exposição Aurélio de Figueiredo", 12 de março de 1907, p.01
- O Jornal,* "A exposição Aurélio de Figueiredo", 13 de março de 1907, p.01
- O Jornal,* "Julieta França", 24 de março de 1907, p.01
- O Jornal.* "Um certame artistico", 28 de junho de 1907. p.01
- O Jornal.* "Exposição Benedicto Calixto", 30 de junho de 1907. p.01
- O Jornal.* "A exposição Benedicto Calixto", 02 de julho de 1907. p.01
- O Jornal.* "A exposição Benedicto Calixto", 03 de julho de 1907. p.01
- O Jornal.* "Exposição Benedicto Calixto", 04 de julho de 1907. p.01
- O Jornal.* "Exposição Benedicto Calixto", 05 de julho de 1907. p.01
- O Jornal.* "Exposição Benedicto Calixto", 06 de julho de 1907. p.01
- O Jornal.* "Exposição Benedicto Calixto", 07 de julho de 1907. p.01
- O Jornal.* "Exposição Benedicto Calixto", 14 de julho de 1907. p.01
- O Jornal.* "Benedicto Calixto", 16 de julho de 1907. p.01
- O Jornal.* "Antonio Parreiras", 24 de julho de 1907. p.01
- O Jornal.* "Um certamen artpistico", 31 de julho de 1907. p.01
- O Jornal.* "A conquista do Amazonas", 06 de agosto de 1907. p.01
- O Jornal.* "Exposições", 07 de agosto de 1907. p.01

- O Jornal*. "Coisas de arte", 07 de agosto de 1907. p.01
- O Jornal*. "Coisas de arte", 08 de agosto de 1907. p.01
- O Jornal*. "A conquista do Amazonas", 23 de dezembro de 1907, p.01
- O Jornal*, "Fundação da cidade de Belém", 12 de março de 1909, p.02
- O Jornal*, "Exposição nacional", 28 de maio de 1909, p.01
- O Jornal*, "Um artista de mérito real", 10 de julho de 1909, p.01
- O Jornal*, "Uma família de artistas em Belém", 11 de julho de 1909, p. 01
- O Jornal*. "Exposição De Servi", 20 de julho de 1909. p.01
- O Jornal*. "Exposição Escholar de desenho", 10 de agosto de 1909. p.01
- O Jornal*. "Exposição Escholar de desenho", 12 de agosto de 1909. p.01
- O Jornal*. "Exposição Escholar de desenho", 04 de setembro de 1909. p.01
- O Jornal*. "Exposição Escholar de desenho", 07 de setembro de 1909. p.01
- O Jornal*. "Um artista magnífico", 23 de setembro de 1909. p.01
- O Jornal*. "Exposição Escholar de desenho", 22 de outubro de 1909. p.01
- O Jornal*. "Exposição de quadros", 26 de novembro de 1909. p.01
- O Jornal*. "Salon", 16 de dezembro de 1909. p.02
- O Jornal*. "O Salon", 20 de dezembro de 1909. p.01
- O Jornal*, "O Salon", 22 de dezembro de 1909, p.01
- O Jornal*, "O Salon", 23 de dezembro de 1909, p.01
- O Jornal*, "O Salon", 28 de dezembro de 1909, p.01
- O Jornal*, "Exposição de Bellas Artes", 04 de janeiro de 1910, p.01
- O Jornal*, "O nosso Salon", 29 de janeiro de 1910, p.01
- O Jornal*, "Notas d'arte", 30 de março de 1910, p.01
- O Jornal*, "Artes e artistas", 14 de julho de 1910, p.01
- O Jornal*, "Coisas d'arte", 18 de julho de 1910, p.01
- O Jornal*, "Avante artista", 18 de julho de 1910, p.01
- O Jornal*, "Exposição de pintura", 19 de julho de 1910, p.01
- O Jornal*, "Oscar P. da Silva", 02 de agosto de 1910, p.01
- O Jornal*, "Coisas de arte", 03 de agosto de 1910, p.01
- O Jornal*, "Oscar P. da Silva", 05 de agosto de 1910, p.01
- O Jornal*, "Oscar P. da Silva", 08 de agosto de 1910, p.01
- O Jornal*, "Oscar P. da Silva", 09 de agosto de 1910, p. 02
- O Jornal*, "Oscar P. da Silva", 10 de agosto de 1910, p.01
- O Jornal*, "Oscar P. da Silva", 11 de agosto de 1910, p.02
- O Jornal*, "Oscar P. da Silva", 15 de agosto de 1910, p.01

- O Jornal*, "Oscar P. da Silva", 19 de agosto de 1910, p.01
- O Jornal*, "Oscar P. da Silva", 22 de agosto de 1910, p. 01
- O Jornal*, "Oscar P. da Silva", 24 de agosto de 1910, p.01
- O Jornal*, "Exposição Escolar de Desenho", 12 de novembro de 1910, p.01
- O Jornal*, "Exposição de pintura", 03 de janeiro de 1911, p.01
- O Jornal*, "Exposição Batista da Costa", 04 de janeiro de 1911, p.01
- O Jornal*, "Exposição de pintura", 05 de janeiro de 1911, p.01
- O Jornal*, "Exposição Nacional de 1908: os prêmios dos expositores paraenses", 17 de fevereiro de 1911, p.01
- O Jornal*, "Nos domínios da arte", 24 de julho de 1911, p.01
- O Jornal*, "Exposição Escolar de Desenho e Pintura", 10 de agosto de 1911, p.01
- O Jornal*, "Exposição Escolar de Desenho e Pintura", 31 de agosto de 1911, p.01
- O Jornal*, "Salão de pintura", 16 de setembro de 1911, p.01
- O Jornal*, "A nudez na arte", 24 de setembro de 1911, p.01
- O Jornal*, "Exposição Escolar de Desenho e Pintura", 19 de outubro de 1911, p.01
- O Jornal*, "Exposição Estrada", 28 de outubro de 1911, p.01
- O Jornal*, "Exposição Estrada", 29 de outubro de 1911, p.01
- O Jornal*, "Exposição Estrada", 30 de outubro de 1911, p.01
- O Jornal*, "Salão de pintura", 05 de novembro de 1911, p.01
- O Jornal*, "Exposição Escolar de Desenho e Pintura", 13 de novembro de 1911, p.01
- O Jornal*, "Salão de pintura", 14 de novembro de 1911, p.01
- O Jornal*, "Salão de pintura", 15 de novembro de 1911, p.01
- O Jornal*, "Salão de pintura", 20 de novembro de 1911, p.01
- O Jornal*, "Salão de pintura", 29 de novembro de 1911, p.01
- O Jornal*, "Salão de pintura", 10 de dezembro de 1911, p.01

Jornal do Pará

- Jornal do Pará*, "Exposição", 24 de março de 1875, p.01
- Jornal do Pará*, "Edital: Exposição Provincial", 10 de abril de 1875, p.02

Jornal do Comércio

- Jornal do Comercio*, "Notas de Arte", 19 de setembro de 1907, p.04
- Jornal do Comercio*, "Notas de Artes", 03 de setembro de 1909, p.05
- Jornal do Comercio*, "Notas de arte", 17 de abril de 1920, p.05

Correio da Exposição

Correio da Exposição, 2ª edição, "Chronica de Arte", Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1908

Correio da Exposição, "Chronica de Arte", 01 de setembro de 1908, p. 01.

Correio da Exposição, "Chronica de Arte", 07 de setembro de 1908, p. 01.

O Paiz

O Paiz, "Artes e artistas", 03 de setembro de 1899, p.02

O Fluminense

O Fluminense, "A conquista do Amazonas", 09 de dezembro de 1907.

Revista Ilustração Portuguesa

Revista Ilustração Portuguesa, nº 263. Lisboa: 06 de março de 1911.

Revista Ilustração Portuguesa, nº 385. Lisboa: 07 de julho de 1913.

Revista Ilustração Portuguesa, nº 386. Lisboa: 14 de julho de 1911.

Bibliografia

Artigos

ABREU, Regina. História de uma coleção: Miguel Calmon e o Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.2, jan./dez. 1994, pp.199-233.

ALVES, Moema. Landi, no MABE?. *Revista PZZ*. Belém, julho de 2010. pp. 26-29.

BALDASARRE, María Isabel. Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.14. n.1., jan.- jun. 2006, pp. 293-321.

_____. Historia del arte y museos: la catalogación razonada del acervo de Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. *Papeles de Trabajo*, Buenos Aires, n. 7, p.142-152, abr. 2011.

BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.4 p.211-61 jan./dez. 1996.

BEZERRA NETO, José Maia. As oficinas de trabalho: representações sociais, institutos e ensino artístico no Pará, 1830-1888. *Ver a Educação*. v.2, n.1. Belém, 1996, pp.41-70.

BRAGA, Theodoro. *A arte no Pará, 1888-1918*: retrospecto histórico dos últimos trinta anos. *Revista do Instituto Historico e Geographico do Pará*. v.7. Belém, 1934. pp. 151-159.

BRIGIDA, Jessé Andrade Santa; SEIXAS, Netília Silva Dos Anjos. Os Jornais Paraenses nas Décadas das Mudanças. In: *XXXV Congresso Brasileiro de Ciências Da Comunicação*, 35., 2012, Fortaleza. pp. 1-10.

CASTRO, Raimundo Nonato de. A idéia de nação na tela “A Conquista do Amazonas” de Antônio Parreiras. In: *Anais do XXVI simpósio nacional da ANPUH - Associação Nacional de História*. São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org>. Acesso em: 18 de dezembro de 2011.

_____. A Produção artística e o Imaginário de República. *História e-história*, Campinas, 12 jan. 2012. Disponível em: <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=418>>. Acesso em: 06 jun. 2012.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. A Relação entre o público e a arte nas Exposições Gerais da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Texto apresentado no *XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, 2003.

CAZES, Laurent. Le Salon officiel et la peinture européenne (1855-1889): méthodes et perspective. *Texte*, Paris. Disponível em: <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/Ecole%20doctorale/CAZES%20Laurent%20texte.pdf>>. Acesso em: 02 dez. 2012.

CHAGNON-BURKE, Véronique. Rue Laffitte: Looking at and Buying Contemporary Art in Mid-Nineteenth-Century Paris. *Nineteenth-century Art Worldwild: a journal of nineteenth-century visual culture*, n. 02, 2012. Disponível em: <http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/summer12/veronique-chagnon-burke-looking-at-and-buying-contemporary-art-in-mid-nineteenth-century-paris>>. Acesso em: 10 set. 2012.

COELHO, Geraldo Mártires. Anteato da Belle Époque: imagens e imaginação de Paris na Amazônia de 1850. *Revista de Cultura do Pará*, Belém, v. 16, n. 2, pp.199-215, jul/dez de 2005.

COSTA, Leci Maria de Castro Augusto. *Grupo Grimm: O Paisagismo Tropical*. Disponível em: www.geocities.ws/coma_arte/2005/papers/leci.doc. Acesso em: 10 de maio de 2012.

COSTA, Luiz Tadeu da. História e iconografia de Belém, em Últimos Dias de Carlos Gomes. In: *II Encontro de História da Arte*, 2006, Campinas. Anais do II Encontro de História da Arte. Campinas: Unicamp, 2006. p. 1 - 6.

CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. *Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa*. Projeto História, n.35, São Paulo: dez. 2007, p. 253-270.

CUNHA, Osvaldo Rodrigues da. Jacques Huber (1867-1814). In: *Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi*. Ciências Humanas. Belém, v. 4, n. 3, 2009, pp. 489-502. Disponível em: <http://www.museu-goeldi.br>. Acesso em 18 de abril de 2012.

DAZZI, Camila. A recepção do meio artístico carioca à exposição de Henrique Bernardelli de 1886: a apreciação da imprensa. Atas do I Encontro de História da Arte - IFCH/UNICAMP, Campinas, 2005. Disponível em: <http://www.unicamp.br/cha/eha/atas/2004/DAZZI,%20Camila%20-%20IEHA.pdf>>. Acesso em: 10 de outubro 2012.

DÓRIA, Renato Palumbo. Ver a paisagem, formar a nação: Notas sobre o ensino do desenho no Brasil a partir de Belém do Pará. *Revista Estudos Amazônicos*, vol. VI, nº 1 (2011), pp. 117-147.

DURAND, José Carlos. Mercado de arte e mecenato: Brasil, Europa, Estados Unidos. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 02, ANPOCS.

FERNANDES, Caroline; ALVES, Moema. Da Pinacoteca ao museu: formas de olhar e consagração política no Pará. *Cad. Pesq. Cdhis*, Uberlândia, v.24, n.2, jul./dez. 2011. pp. 333-346. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/13421/9488>.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Pretérito imperfeito: arte, mecenato, imprensa e censura em Belém do Pará, 1898-1908. In: KUSHNIR, Beatriz (Org.). *Maços na gaveta: reflexões sobre mídia*. Niterói: EDUFF, 2009.

_____. *Quimera Amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910*. Disponível em: <http://www.ufpe.br/revistaclio>. Acesso em 25 de julho de 2011.

_____. A tela e o fato: a invenção moderna e a fundação do Brasil na Amazônia. In: FORLINE, Louis Carlos et al (orgs.). *Amazônia: além dos 500 anos*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2005, pp. 151-182.

_____. A gênese do progresso: Theodoro Braga e a pintura da fundação da Amazônia. In: BEZERRA NETO, José Maia & GUZMÁN, Décio Marco Antonio (orgs.). *Terra Madura: historiografia e história social da Amazônia*. Belém: Paka-tatu, 2001.

_____. O vernissage da história: Antônio Parreiras, Benedito Calixto e Theodoro Braga em Belém do Pará, 1903-1908. In: *Concinnitas*. Rio de Janeiro: UERJ, 2003. v. 4. n. 5. pp. 166-125.

_____. Vestir a história: pintura, moda e identidade nacional da Amazônia, c. 1616-1923. *Histórica - Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo*, nº 53, abr. 2012, pp. 01-13.

FIGUEIREDO, Aldrin; MORAES, Tarcísio Cardoso. Ignácio Baptista de Moura, polígrafo, 1857-1929. *Revista Estudos Amazônicos*, v. 2, 2007, pp. 69-73.

FIGUEIREDO, Aldrin; ALVES, Moema. Arte, poesia e abolição no Grão-Pará. In: *Política Democrática: Revista de Política e Cultura*. Brasília/DF: Fundação Astrojildo Pereira, 2009. v. 24. pp. 171-176.

GAMBONI, Dario. Proposições para o estudo da crítica de arte do século XIX. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/dgamboni_critica.htm>. Acesso em 11 de junho de 2012.

GRANGEIA, Fabiana Guerra. A Crítica de Arte em Oscar Guanabarro: Artes Plásticas no Século XIX. In: *19&20*. Volume I, n. 3, novembro de 2006.

GUARILHA, Hugo. A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte do II Reinado. *19&20*. Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006.

JORGE, Marcelo Gonczarowska. Comentário a 'Peut-on parler d'une peinture pompier?', de Jacques Thuillier. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 2, abr./jun. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ha/pompier_mgj.htm>.

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

_____. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, 2006. v.8. n.12. pp. 97-115.

MENDONÇA, Cátia Toledo. Júlia Lopes de Almeida: a busca da liberação feminina pela palavra. *Revista Letras*, n. 60, Curitiba: Editora UFPR, jul./dez. 2003, p. 275-296.

MICELI, Sergio. Por uma história social da arte. In: CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna*: Paris na arte de Manet e seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 9-18.

NAVARRO, Angel M.. *To be or not to be*: museos y catálogos. pp. 282-288. Disponível em: <http://www.caia.org.ar/docs/Navarro.pdf>. Acesso em: 07 de janeiro de 2013.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. de. “Últimos dias de Carlos Gomes”: do mito “gomesiano” ao “nascimento” de um acervo. *Revista CPC*, São Paulo, n. 4, p.87-113, out. 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15608/17182>>. Acesso em: 12 jul. 2012.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Pedro Américo e Benedito Cali: a construção do imaginário paulista. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 38, julho-dezembro de 2006, p. 120-127.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. O Panorama das artes plásticas em Manaus. *Revista Eletrônica Aboré Publicação da Escola Superior de Artes e Turismo* - Edição 03/2007. Disponível em: <http://www.revistas.uea.edu.br>. Acesso em: 27 de setembro de 2011.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagens da nação, do progresso e da tecnologia: a Exposição Universal de Filadélfia de 1876. São Paulo, *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, NS. Ver., v.2, p.151-67, jan./dez.1994.

PINHO, Fernando Augusto Souza. Vozes da modernidade: poder público e imprensa em Belém (1907/1908). *Web Revista Discursividade: estudos linguísticos*, Nova Andradina, v. 1, ago. 2008. Disponível em: <<http://www.discursividade.cepad.net.br/EDICOES/01/01.htm>>. Acesso em: 06 jun. 2012.

ROSSI, Mirian Silva. Circulação e mediação da obra de arte na *Belle Époque* paulistana. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 6/7. p. 83-119 (1998-1999). Editado em 2003.

SARGES, Maria de Nazaré. Memória iconográfica e mecenato durante a época áurea da borracha: o projeto artístico-civilizador de Antonio Lemos. In: E. Nodari; J. Pedro & Z. Iokoi (orgs), *História: fronteiras*. São Paulo: Humanitas; Anpuh, 1999, v.2.

SILVEIRA, Paulo Antônio. Identidades e poderes do catálogo de exposição. In: COLÓQUIO CBHA, 24., 2005, Belo Horizonte. *Anais do XXIV Colóquio CBHA*. Belo Horizonte, 2005.

VALLE, Arthur. Instalação nas Exposições Gerais de Belas Artes durante a 1a. República. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte/decorativa/egba_instalacao.htm>.

VIVAS, Rodrigo. O que queremos dizer quando falamos em História da Arte no Brasil? *R.Cient./FAP*, Curitiba, v.8, jul./dez. 2011, pp. 94-114

WARD, Martha. Impressionist Installations and Private Exhibitions. *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 4 (Dec., 1991), pp. 599-622. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3045832>>. Acesso em: 08 de novembro de 2012.

Catálogos e relatórios

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX - Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944). Relatório Final de Renovação de Bolsa de Fixação de Pesquisador –FAPERJ, Janeiro 2003.

A fundação da cidade de Belém. Belém: Museu de Arte de Belém, 2004.

Fundação Cultural do Município de Belém, Museu de Arte de Belém. *Museu de Arte de Belém: memória & inventário*. Belém, 1996.

Museu de Arte de Belém. *Janelas do passado, espelhos do presente*: Belém do Pará, arte, imagem e história. Aldrin Moura de Figueiredo (colaborador). Belém: Prefeitura Municipal de Belém/Fundação Cultural do Município de Belém – FUMBEL, 2011.

PEREIRA, Marcele; KÖPTCKE, Luciana Sepúlveda. *Guia de fontes primárias*. O Museu Nacional: seu público no século XIX e no início do XX. Rio de Janeiro/Brasília: Fundação Oswaldo Cruz/Fiocruz, 2008.

Monografias, Dissertações e Teses

ARRAES, Rosa. *Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras 1895-1909*. 2006. 159 f. Dissertação (Mestrado) - UFPA, Belém, 2006.

CASTRO, Raimundo Nonato. *Sobre o brilhante efeito: história e narrativa visual na Amazônia em Antônio Parreiras (1905-1908)*. 2012. 160 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2012.

COELHO, Allan Watrin. *A ciência do governar: positivismo, evolucionismo e natureza em Lauro Sodré*. 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2006.

CUNHA, Marly Solange Carvalho da. *“Matutos” ou astutos ? oligarquia e coronelismo no Pará Republicano (1897-1909)*. Dissertação (Mestrado). 115 f.. Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2008

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. (Tese de Doutorado), São Paulo: Unicamp, 2001.

LARA FILHO, Durval de. *Museu: de espelho do mundo a espaço relacional*. 2006. 139 f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MEIRA, Maria Angélica Almeida De. *A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980*. 2008. 148 f. Dissertação (Mestrado) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – Cpdoc, Rio de Janeiro, 2008.

MOLINA, Ana Heloisa. *A influência das artes na civilização: Eliseu d'Ángelo Visconti e modernidade na primeira república*. 2004. 401 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Paraná, Londrina, 2004.

NUNES, Hélio Alvarenga. *Pintura para catálogos: notas sobre o arquivamento da arte 222 f.*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2009.

PEREIRA, Rosa Cláudia Cerqueira. *Paisagens urbanas: fotografias e modernidades na cidade de Belém*. 2006. 190 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

PEREIRA, Walter Luiz. *Óleo sobre tela, olhos para a história: memória e pintura histórica nas Exposições Gerais de Belas Artes do Brasil Império (1872 e 1879)*. 2003. 158 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003.

SCHERER, Fabiano de Vargas. *Expondo os planos: as exposições universais do séc. XX e seus planos urbanísticos*. 2002. 279 f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Faculdade de Arquitetura, UFRS, Porto Alegre, 2002.

SILVA, Caroline Fernandes. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*. 2009. 186 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

SILVA, Rosângela de Jesus. *A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. 2005. 333 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2005.

SOUZA, Mariana T. P. de. *Rua xv de novembro, ontem e hoje: proposta de intervenção restaurativa*. 2010. 262 f. Monografia (Graduação) - Faculdade De Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Pará, Belém, 2010.

YASSUDA, Sílvia Nathaly. *Documentação museológica: uma reflexão sobre o tratamento descritivo do objeto no Museu Paulista*. 2009. 123 f. Dissertação (Mestrado) - Unesp, Marília, 2009.

Livros

BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (Orgs.). *Arte/educação como mediação cultural e social*. São Paulo: UNESP, 2009.

BAXANDALL, Michell. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENNETT, Tony. *The birth of the museum*. Londres/nova Iorque: Rutledge, 1998.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: a crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora, 1942.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário de república no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e Sociedade na arte italiana, ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CINTRÃO, Rejane. *Algumas exposições exemplares: as salas de exposição na São Paulo de 1905 a 1930*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

COELHO, Geraldo Mártires. *O brilho da supernova: a morte bela de Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira no século XIX?*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

_____. *O corpo da liberdade*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

COSTA, Laura Malosetti. *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

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

DRESDNER, Albert. *La genèse de la critique d'art dans le contexte historique culturelle européenne*. Paris: École Supérieure Des Beux-Arts, 2005.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de, ALVES, Moema de Bacelar (Orgs.). *Tesouros da Memória: história e patrimônio no Grão-Pará*. Belém: Ministério da Fazenda/Gerência Regional de Administração no Pará/Museu de Arte de Belém, 2009.

HASKELL, Francis. *Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca*. São Paulo: EDUSP, 1997.

HAUSER, Arnold. *História social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KLÜSER, Bernd; HEGEWISCH, Katharina (Org.). *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires*. Paris: Editions Du Regard, 1998.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Antônio Parreiras: pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981.

LUZ, Angela Ancora da. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

MALTA, Marize. *O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2001.

MELLO, Luiz de. *Cronologia das artes plásticas no Maranhão (1842-1930)*. São Luís: Lithograf, 2004.

MITCHELL, W. J. Thomas. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago press, 1994.

_____. *What Do Pictures Want?: the lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

OSBORNE, Harold. *A Apreciação da arte*. São Paulo: Cultrix, 1978.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PARÁ, Governo do Estado (SECULT). Belém da Saudade: A Memória de Belém do início do século em Cartões – Postais. 2. Ed rev. aum. Belém. SECULT, 1998, 278 p.

PRETI-HAMARD, Monica; SÉNÉCHAL, Philippe (Org.). *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes / Institut National D'histoire de L'art, [s/d].

SARGES, Maria de Nazaré. *Memórias do Velho Intendente: Antonio Lemos (1869/1973)*. Belém: Paka-Tatu, 2004.

SILVEIRA, Rose. *Histórias invisíveis do Teatro da Paz: da construção à primeira reforma, Belém do Grão-Pará (1869-1890)*. Belém: Paka-Tatu, 2010.

SIMIONI, Ana Paula C. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: DUSP/FAPESP, 2008.

Nelson Werneck Sodré. *Quem é o Povo no Brasil?*. Fonte digital. Digitalização de Cadernos do Povo Brasileiro - 2. [Exemplar Nº 2113]. Civilização Brasileira, Rio, 1962 [julho]. Versão para eBook: eBooksBrasil, 2008.

VALLE, Arthur, DAZZI, Camila (Orgs.). *Oitocentos: Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2* Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/>. Acesso em: 22 de novembro de 2012.

VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, [s.d.].

Obras raras

Almanach Paraense. Belém: Typ. e encadernação do Instituto Lauro Sodré. v.2, 1906.

Brazil at the Louisiana Purchase Exposition. St. Louis, 1904.

BELÉM. Intendente Municipal. *Collecção dos Relatórios dos Intendentes Municipais de Belém dos anos de 1897-1901*. II t. Belém: Typ. Casa Pinto Barbosa, 1903.

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

Braga, Theodoro. *Noções de Corographia do Estado do Pará*. Belém: Empreza Graphica Amazônia, 1919.

CACCAVONI, Arthur. *Álbum descritivo Amazônico*. Gênova: F. Armanino, 1899.

_____. *Pará Comercial na Exposição de Paris*. 1900

CUNHA, Raymundo Ciriaco Alves da. *Paraenses Illustres*. 2ª edição aumentada. Belém: Typ. de J. B. dos Santos, 1900.

D'ALMEIDA, José Maria; LACERDA, Araújo Corrêa de. *Dicionário da língua portuguesa para uso dos portugueses e brasileiros*. Lisboa: Escritório de Francisco Arthur da Silva, 1859

DUQUE ESTRADA, Osório. *O norte (impressões de viagem)*. Porto, Liv. Chardron, 1909.

FIGUEIREDO, Candido de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: Livraria Editora Tavares Cardoso e Irmão., 1899. 2 v.

Impressões do Brasil no século vinte: sua história, seu povo, commercio, industrias e recursos. Lloyd's Greater Britain Publishing Company. Ltd. 1913. Disponível em: <http://fauufpa.wordpress.com/2011/02/04/5209/>. Acesso em junho de 2012.

MOURA, Ignácio. *A exposição artística industrial do Liceu Benjamin Constant: os expositores em 1895.* Belém: Typ. do Diario Official, 1895.

O Pará na exposição universal de Paris em 1889. Pará: Typ. de Pereira e Faria.

OURIQUE, Jacques. *O Estado do Pará na Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908.* Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1908.

PARÁ. *Álbum do Estado do Pará.* Paris: Imprimerie Chaponet (Jean Cussac), 1908.

PARÁ. *O Pará em 1900: quarto centenário do descobrimento do Brazil.* Pará: Imprensa do A. A. Silva, 1900. XIII.

ROQUETE, J.I. *Diccionario da língua portuguesa de José da Fonseca.* Paris-Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand, 1848. Edição aumentada.

APÊNDICE

EXPOSIÇÕES EM BELÉM

O quadro abaixo foi elaborado a partir do levantamento realizado principalmente nos jornais "Folha do Norte", "O Jornal" e "A Província do Pará" e complementado com informações de outros tipos de fontes.

ANO	EXPOSIÇÃO	LOCAL	DATA	REALIZADOR	TELAS	OBSERVAÇÕES
1866		Collegio do Amparo				Exposição de produtos paraenses.
1875	Exposição Provincial	Em um Cassino	Trabalhos aceitos até fim de maio.			Exposição Industrial, de Artes e Ofícios.
1877		Palácio do Governo		Sociedade Artística Paraense		
1881	Exposição de Loeon Righini	Livraria Tavares Cardoso	Junho		Uma vista de Belém - Aquarela	
1884	Exposição de Luiz Luz	Fotografia Fidanza	28 de agosto		Retratos a crayon	Pintor maranhense.
1888	Exposição de Domenico De Angelis	Livraria Universal Tavares Cardoso	11 de Julho		Telas a óleo e aquarelas	
1895	Exposição Artística e Industrial do Lyceu Benjamin Constant	Palácio onde funcionava o Liceu Paraense e o Liceu Benjamin Constant - Atual Escola Estadual Paes de Carvalho.	Inaugurada em 16 de novembro	Sociedade Propagadora do Ensino. Seu Presidente: Dr. José Antônio Pereira Guimarães (filho do Dr. Fructuoso Guimarães)		Inaugurada como parte das comemorações do sexto ano de implantação da República.
1897	Exposição de Francisco Estrada	Loja Filial, Rua João Alfredo	13 de julho		02 retratos	

1897	Salão Fidanza	Fotografia Fidanza	Dezembro		Pela notícia publicada na Folha do Norte do dia 05 de dezembro, sabemos que haviam mais de 16 telas expostas. Dentre elas, muitas paisagens e marinhas.	Alguns artistas: Fourmet, Rios, Mayen, Lacroix, Blasco, Ceneti, Pursals, Moreno, Ruiz.
1898	Exposição de Maurice e Louise Blaise	Residência do casal, na Travessa Quintino Bocaiúva, nº 96.	Abertura em 13 de março		Aquarelas de assuntos e paisagens paraenses	
1898	Exposição de Julieta França	Salão da Sociedade Mina Musical (Praça Visconde do Rio Branco)	Abertura em 31 de Março e encerramento dia 15 de Abril.		Pinturas a óleo e crayon e esculturas.	Segundo Theodoro Braga, ela estava de visita a sua família.
1898	Exposição de Domenico De Angelis	Loja Filial	19 de Julho		02 retratos a óleo: um de Lauro Sodré e outro de Prudente de Moraes.	Retratos encomendados pela intendência para o novo Paço.
1898	Exposição póstuma com trabalhos do paraense João Gomes Corrêa de Farias	Pavimento térreo do Liceu Paraense (Praça Saldanha Marinha, esquina com a João Diogo).	28 de agosto a 04 de setembro	Ten. Cel. Raymundo Cyriaco Alves da Cunha, professor do Liceu Paraense.	93 obras - algumas eram apenas esboços.	
1898	Exposição de Luigi Libuti	Duas primeiras salas da Academia de Bellas Artes	Abertura em 19 de Novembro			Professor da Academia de Belas Artes de Belém.
1898	Exposição de alunos de Luigi Libuti	Academia de Belas Artes de Belém (dois salões principais)			Desenhos	
1899	Exposição para venda - obras de João Gomes Corrêa de Farias	Livraria Moderna	Janeiro		Quadros que restaram da exposição do Liceu Paraense.	
1899	Exposição de Francisco Estrada	Loja Paris N'América	04 de Fevereiro		01 quadro: "O Adamastor"	Grande quadro retratando o navio da marinha portuguesa fundeado na Baía de Guajará com a cidade ao fundo (do Ver-o-peso ao Forte do Castelo).

1899	Exposição de Maurice e Louise Blaise	Nova residência do casal, na Av. São Jerônimo, 73	04 de Junho	Quadros e esculturas de Maurice Blaise (entre eles, retratos, paisagens e o busto de sua mulher) e aquarelas de Louise Blaise (paisagens do interior do Pará).	
1899	Exposição de Domenico De Angelis	Bazar Paraense - Rua Conselheiro João Alfredo	Junho	02 retratos - marechais Deodoro e Floriano.	De Angelis enviou os quadros feitos sob encomenda para a Intendência Municipal de Anajás. Ambos eram destinados ao seu salão de honra.
1900	Exposição Francisco Estrada	Joalheira da loja filial ao Centro Comercial Paraense	Março	Retrato do Comendador José Augusto Corrêa.	
1900	Exposição Francisco Estrada	Loja filial ao Centro Comercial Paraense	Março	Interior de cozinha	
1900	Exposição de Sam Jey	Sapataria Clark	Março	Aquarelas de assuntos paraenses em aves, flores e árvores	
1900	Mme. Blaise	Loja Filial ao Centro Comercial Paraense	Abril	Aquarela de um trecho de Mosqueiro	
1900	Exposição de diversos artistas	Fotografia Fidanza (Conselheiro João Alfredo, nº 20)	Julho	Quadros a óleo de marinhas e paisagens	Quadro adquiridos por Fidanza para venda.
1900	Exposição de quadros de vários artistas estrangeiros	Club Euterpe (Rua 13 de Maio)	Julho	29 quadros - A maioria das telas citadas na FN é de temática religiosa.	Alguns artistas: Diogo Jordaen (Flamenco); Nicolau Poussin (francês); Paulo Ricci; Paulo Caliar; Rubens (fragmento d eum quadro seu); Tiepolo; Jacques Callot; Ticiano (obra "algo estragada"); Jacob da Ponte; Murillo; e Vieira Lusitano. Exposição aberta de 8 às 11h da manhã e de 13 às 17h da tarde. Distribuição de folhetos explicativos do quadro e das escolas e exibição do documento que comprova a saída dos quadros da galeria de Heitor Parini.

1900	Exposição de Francisco Estrada	Casa do próprio pintor à Avenida Independência, nº 02	Inaugurou em 05 de agosto		Mais de 100 obras suas (entre óleos e aquarelas de gênero e costumes, figura, marinha, paisagem, flores e frutas) e antiguidades (entre móveis e faianças).	
1900	Exposição artística e industrial do Lyceu Benjamin Constant	Edifício do Liceu Paraense	01 de Dezembro a 03 de Fevereiro de 1901	Sociedade Propagadora do Ensino. Seu Presidente: Dr. José Antônio Pereira Guimarães (filho do Dr. Fructuoso Guimarães)		
1901	Exposição de Carlos Custódio de Azevedo	Rua Conselheiro João Alfredo, 37, 1º andar, esquina de Sete de Setembro	Inaugurada em 16 de maio. Encerrou dia 20 do mesmo mês.	Augusto Montenegro	Os jornais não fornecem o número exato de telas expostas, porém vemos pela crítica que são mais de 20. Telas trazidas de Paris, do período em que era pensionista do Estado. Figuram algumas paisagens. Havia 04 interiores mencionados pela crítica, naturezas mortas e estudos.	
1901	Exposição de jóias e quadros de Francisco Escobar de Almeida	Joalheria Serodio	Junho		Jóias e 2 telas: retrato em busto de dona Marianna de Barros Pereira Seixas (viúva do Capitão João de Oliveira Seixas) e uma pequena paisagem do Bosque de St. Clond.	Ex-pensionista do Estado em Paris. Ex-aluno da Academie Julien.
1901	Exposição de vários pintores de Madrid, Sevilha e Barcelona	Livraria Clássica, Rua João Alfredo.	Agosto	J. B. dos Santos, dono da livraria	Telas à óleo de paisagens, marinhas, costumes e figuras.	O dono da livraria comprou em uma "venda de ocasião" e colocou para revender. Alguns artistas: L. Marin, Lafuente, Ayon, Alvarez y Fernandez, Ruiz, Aguilar, Barta, Saume, Sumjent.

1901	Exposição das alunas de Herculano Ramos	Salão da "Torre Eiffel", na Rua Santo Antônio, nº 32A.	16 de Setembro	Exposição pública promovida pelo próprio Herculano Ramos (arquiteto, pintor e professor de aquarela).	Aquarelas.	Mlle. Zuleide Travassos, Davina Pereira, Judith e Rachel [ilegível] de Souza e Zelia Viana.
1901	Exposição de Francisco Escobar de Almeida	Loja Filial, na Rua Conselheiro João Alfredo	Outubro		Várias obras á óleo. Paisagens de Belém, frutas e costumes.	
1902	Exposição de Mme. Blaise	Loja Filial, na Rua Conselheiro João Alfredo, 71	Meados de julho		A temática era sobre as orquídeas amazônicas.	Título da exposição: A floração paraense.
1903	Exposição de José Girard	Centro photographico, à rua 13 de Maio, n. 82	Inaugurou em 01 de março		Seus estudos feitos na Academia Humbert. Croquis a carvão e desenhos e óleos de modelos vivos, para a pintura de figura e retratos; e ao ar livre, para a de gênero e de paisagem.	A exposição de seus trabalhos originais foi por ocasião da inauguração de sua casa de fotografia (o referido Centro Fotográfico).
1903	Exposição de José Girard, Maurice Blaise e Roberto Colin	Loja Filial	Junho		03 retratos: 02 óleos e 01 pastel. Girard: retrato do Sr. Henrique de La Rocque feito a partir de uma fotografia (comerciante famoso em Belém e já falecido)	
1905	Exposição para venda - várias obras	Centro photographico, à rua 13 de Maio, n. 82		José Girard		
1905	Exposição de Antônio Parreiras	Foyer do Teatro da Paz	10 a 30 de Junho		41 telas a óleo. 27 vendidas.	Primeira exposição realizada neste espaço.
1905	Exposição de Roberto Colin	Livraria França - Frutuoso Guimarães	Julho	Proprietário da livraria, Alfredo França.	02 retratos: um de Guerra Junqueiro e outro de Olavo Bilac.	
1905	Exposição de Antonio Rodrigues Vieira.	Casa de jóias do Sr. Moreira dos Santos, na João Alfredo.	Setembro		01 obra. Trabalho de aplicação. Uma cegonha à beira da água.	Estudante de engenharia no Rio de Janeiro.

1905	Exposição de José Girard	Salão principal da Casa Krause (Rua Santo Antônio)	De 17 a 19 de dezembro		Duas telas a óleo. Um retrato de Antônio Lemos e outro do Dr. João da Rocha Moreira (médico cearense).	Retrato de Lemos era destinado ao salão das sessões da intendência municipal da cidade de Cachoeira.
1906	Exposição de Carlos Custódio de Azevedo	Foyer do Teatro da Paz	De 01 a 11 de Fevereiro		60 obras a óleo	Muitas obras eram de paisagens e costumes franceses ainda da época em que foi pensionista.
1906	Exposição de Theodoro Braga	Foyer do Teatro da Paz	De 13 a 27 de Maio	Intendente Antonio Lemos e Governador Augusto Montenegro	45 trabalhos de desenho, pintura e arte aplicada.	
1906	Exposição de Theodoro Braga	Atelier. Av. 16 de Novembro.	De 15 a 19 de Agosto		Pinturas e aquarelas de temas locais. 20 trabalhos expostos.	
1906	Exposição de Theodoro Braga		De 28 de Outubro a 03 de Novembro		24 aquarelas de cantos pitorescos e antigos de Belém.	Nome da exposição: "Exposição de Aquarelas de Belém".
1906	Exposição de Joseph Casse	Foyer do Teatro da Paz	Inaugurada em 18 a 28 de novembro.		57 telas.	
1907	Exposição para venda - pintores franceses	Centro Photographico	Fevereiro	José Girard	Pouco mais de 10 telas. Principalmente de paisagens europeias (inclusive dois impressionistas)	Nomes: Joseph Blanc, E. Bertrand, [Bran-Sirdey], Truck, Cachoís, J. Vial, Marchal, Deshayes, Mallé e Pécrus.
1907	Exposição de dois quadros de Telles Junior pertencentes a Augusto Montenegro	Joalheria do Centro Comercial Paraense, à rua Conselheiro João Alfredo	27 de Fevereiro		02 paisagens.	Enviados de Pernambuco pelo Comendador José Balthar.
1907	Exposição de Francisco Aurélio de Figueiredo	Foyer do Teatro da Paz	De 12 a 24 de Março.		66 telas em uma retrospectiva de sua carreira. Mostrou duas fases distintas de sua produção. Principalmente paisagens e gênero.	
1907	Exposição de Francisco Estrada	Loja Filial	Julho		Duas telas de natureza morta	

1907	Exposição de Francisco Aurélio de Figueiredo	Salão da Biblioteca e Arquivo Público	Julho	Financiado por Antônio Lemos.	Dois grandes retratos em tamanho natural e corpo inteiro do Barão do Rio Branco e do Senador Antônio Lemos.	
1907	Exposição de Benedicto Calixto	Foyer do Teatro da Paz	02 a 14 de Julho		Expos 34 telas. Paisagens e telas com temática da história nacional e paisagens de sua terra natal.	
1907	Exposição de Theodoro Braga	Joja Filial	Agosto		Um retrato de Genuíno Amazonas, Secretário de Governo	
1907	Exposição de Joaquim Fernandes Machado	Foyer do Teatro da Paz	De 11 a 17 de Setembro		29 telas.	
1907	Exposição de Antonio Fernandez	Foyer do Teatro da Paz	De 27 de Outubro a 10 de Novembro		Expos 74 obras. Óleos, aquarelas, pastéis, desenho a bico de pena. Paisagens e marinhas.	Vendidas 25 telas.
1907	Exposição de um quadro de discípulo de Domenico de Angelis.	Casa de A. P. Lemos, na Travessa Campos Sales.	09 de dezembro	A. P. Lemos	Quadro feito no atelier de De Angelis, em Roma.	A moldura foi feita na oficina do Sr. A. P. Lemos ("artística moldura de frei Jorge").
1907	Exposição de José Girard	Seu atelier, na Rua Treze de Maio	14 de Dezembro		21 telas do pintor e de artistas franceses com paisagens locais e da França.	Os artistas franceses: Marchal, Quinton, A. Luce, C. Leroy, Rancey, C. Pécrus.
1907	Exposição de Irineu de Souza	Centro Comercial	Dezembro		02 paisagens	As telas foram ofertadas pelo pintor ao redator chefe d' <i>A Província do Pará</i> por ocasião de seu aniversário.
1907	Exposição de Julio Silva	Sala de Exposição d' <i>A Província do Pará</i>	15 de Dezembro		06 telas: 04 paisagens, uma pitoresca cena da vida rural e um estudo de nu.	
1908	Exposição preparatória para a Exposição Nacional de 1908	Antigo edifício do Instituto Carlos Gomes				Referência a essa exposição encontrada em: Jacques Ourique. O Estado do Pará na Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908. Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1908.

1908	Exposição de Antônio Lopes Pereira	Teatro da Paz	De 12 a 19 de janeiro		Trouxe 18 obras da França. Eram mais estudos que obras acabadas. Maioria "de figura", mas havia algumas paisagens também.	Paraense. Ex-pensionista do Pará na Europa.
1908	Exposição de Antônio Parreiras	Palácio do Governo	18 de Janeiro	Governador Augusto Montenegro.	Exposição para entrega da tela <i>Conquista do Amazonas</i> .	Exposição para representantes da imprensa e alguns artistas. O público teria a chance de ver em 24 de fevereiro, data em que se inaugura as obras do Palácio.
1908	Exposição de Antônio Parreiras	Teatro da Paz	De 19 a 22 de Janeiro		12 obras, inclusive duas delas eram estudos da Conquista. Três eram estudos de nu e tinham paisagens também.	
1908	Exposição do alemão Ernst Voelbechr	Primeiro andar da Photographia Findanza (Rua Conselheiro João Alfredo, 18)	08 de fevereiro		Expos 12 quadros pintados a guache e têmpera.	
1908	Exposição de Trajano Vaz	Teatro da Paz	15 de Março		Expos 46 telas.	
1908	Exposição de Francisco Estrada	Livraria Universal (Conselheiro João Alfredo, 50)	20 de Março		Expos 40 obras de assuntos locais e naturezas mortas.	Espanhol.
1908	Exposição de Theodoro Braga	Foyer do Teatro da Paz	De 17 a 27 de dezembro	Intendente Antonio Lemos	Tela da Fundação mais 81 quadros a óleo, 2 a pastel, 4 a tempera, 2 desenhos a sanguine, 6 a crayon, 8 estudos decorativos, 2 desenhos a pena para <i>Ex-libris</i> . Total: 107.	Exposição para entrega da tela <i>A Fundação da Cidade de Santa Maria de Belém</i> . Dia do aniversário do Intendente Antônio Lemos.
1909	Exposição de Auto-retratos de 9 pintores	Biblioteca e Arquivo Público do Pará	01 de fevereiro			Anotações pessoais de Theodoro Braga. APESP, Fundo Theodoro Braga, IHGSP 432, Pasta 05. Não diz quem foram os pintores.
1909	Exposição de Carlo De Servi	Foyer do teatro da Paz	11 a 25 de julho		26 telas	

1909	I Exposição Escolar de Desenho	Foyer do teatro da Paz	Inaugurada em 07 de setembro e encerrada em 19 de outubro.	Realização do Governador João Antonio Luiz Coelho. Através da Secretaria de Estado do Interior, Justiça e Instrução Pública.	746 alunos. 920 trabalhos expostos	
1909	Exposição de Manuel Lassance Ponte de Sousa	Salão do prédio do jornal <i>A Província do Pará</i> (Praça da República)	03 de Outubro		06 telas	
1909	Exposição de Trajano Vaz	Livraria Tavares Cardoso	25 de novembro		"Cristo crucificado" - cópia de uma obra de Diego Velázquez da coleção do Museu do Prado.	
1909	Exposição de Trajano Vaz	Bazar de Paris - Rua Conselheiro João Alfredo	Fim de Novembro		Esquisse do seu quadro "Minas Gerais"	
1909	I Exposição Paraense de Belas Artes	Teatro da Paz	17 de Dezembro a 02 de janeiro de 1910	Iniciativa de Theodoro Braga e Carlos Custódio de Azevedo com apoio do Governo do Estado	22 expositores. 177 trabalhos de: pintura, aquarela, miniatura, desenho, arquitetura, caricatura, arte decorativa e joalheria.	
1909	Exposição de Felix Aparício Acevedo	Biblioteca e Arquivo Público do Pará	19 de dezembro		Pinturas cujo tema eram trechos de seu país natal.	Theodoro Braga se refere ao pintor como colombiano. Já <i>O Jornal</i> como venezuelano...
1909	Exposição de Trajano Vaz	Livraria Tavares Cardoso	Fim de Dezembro		Retrato de uma dama. Feito e premiado em Paris, no Salão dos Artistas Franceses.	
1910	Exposição de João Baptista Costa	Foyer do Teatro da Paz	De 1º a 15 de Janeiro		55 telas. Muitas paisagens..	Nessa época Baptista da Costa era diretor da Escola Nacional de Belas Artes.
1910	Exposição de Demétrio Ribcowsky	Livraria Universal	16 de Março		Temática: marinha de guerra.	Pintor russo.

1910	Exposição de Theodoro Braga	Foyer do Teatro da Paz	14 a 30 de Julho		Exposição do retrato de Antonio Lemos (1,75mx2,50m)	
1910	Exposição de Trajano Vaz	Livraria Tavares Cardoso	Meados de Julho		06 obras: 03 retratos - do Sr. Antonio Lemos, do Visconde de Monte Redondo e do filhinho do Sr. Francisco Xavier - 03 pequenas telas - " <i>Les beufs se rendent au travail</i> " (cópia de um quadro do Museu do Louvre, Em Paris), e duas paisagens "Rio Manassares" e "Rio Paraná".	
1910	Exposição de Oscar Pereira da Silva	Teatro da Paz	10 a 21 de Agosto		73 obras	
1910	Exposição de Oscar Pereira da Silva	Biblioteca e Arquivo Público do Pará	23 de agosto a 01 de setembro	Diretor da Biblioteca e Arquivo Público do Pará	21 obras - referentes as que não foram vendidas no Teatro da Paz.	
1910	II Exposição Escolar de Desenho	Salão de honra do Teatro da Paz	Inaugurada em 07 a 29 de setembro	Realização do Governador João Antonio Luiz Coelho/Secretaria de Estado do Interior, Justiça e Instrução Pública.	454 expositores e 641 trabalhos expostos. 11 prêmios e 60 menções honrosas.	
1911	Exposição de Irineu de Souza	Sala de recepção do edifício d'A Província do Pará.	02 de Fevereiro		15 telas a óleo com temas paraenses.	Pintor cearense.
1911	Exposição de José Girad	Livraria Tavares Cardoso	Julho		Retrato do Desembargador Augusto Olympio - tela à óleo em tamanho natural	
1911	Exposição de Theodoro Braga	Centro Comercial Paraense	Julho		Retrato de Lauro Sodré feito a mão livre com carvão e giz, sem esfuminho, mas com "artística moldura".	O retrato foi ofertado por Alfredo Sousa ao diretor da Folha do Norte, Cypriano Santos e antes que fosse para a redação do jornal, ficou por alguns dias exposto ao público.

1911	III Exposição Escolar de Desenho	Foyer do Teatro da Paz	07 de Setembro	Gov. João Antonio Luiz Coelho/Secretaria de Estado do Interior, Justiça e Instrução Pública.	607 trabalhos, 09 prêmios, um prêmio infantil e 95 menções honrosas.	
1911	Exposição de Francisco Estrada	Foyer do Teatro da Paz	29 de Outubro a 10 de Novembro		42 telas com marinhas e paisagens.	Gêneros prediletos do pintor.
1911	I Salão de Pintura	Foyer do Teatro da Paz	De 15 a 30 de Novembro	Gov. João Antonio Luiz Coelho	Concorreram 10 expositores num total de 57 trabalhos expostos.	Instituído pelo decreto nº 1845, de 17 de outubro de 1911.
1912	Exposição de Virgílio Maurício		09 de Janeiro		35 obras	
1912	Exposição do retrato de Emanuel Braga por Theodoro Braga	Centro Comercial Paraense	Abril		Busto de Emanuel Braga (capitão do porto em traje de cerimônia) feito a carvão e giz.	
1912	Exposição do retrato de Floriano Peixoto por Martin Schumam	Salão da Livraria Universal	Maio		A partir de uma fotografia ampliada feita pela Fotografia Fidanza	Professor de Dresde.
1912	Exposição de Nina Felício dos Santos (Nios)	Foyer do Teatro da Paz	02 de Junho		43 telas, dentre as quais 02 eram aquarelas, 01 era guache e duas eram cópias. A maior parte das telas era marinha e paisagem.	Pintora carioca que estudou também na Itália.
1912	Exposição de Virgílio Maurício e José Jacyntho das Neves (seu discípulo)	Foyer do Teatro da Paz	09 a 24 de Junho		35 telas de Virgílio Maurício e 10 de José Jacyntho das Neves. Mais, segundo o catálogo tiveram também mais "alguns estudos de desenho".	
1912	Exposição de Jacques Gaujal	Foyer do Teatro da Paz	30 de Junho		Uma série de caricaturas.	Pintor francês.

1912	Exposição de Theodoro Braga	Na joalheria Centro Comercial Paraense (Rua Conselheiro João Alfredo, canto com a Tv. São Matheus)	12 a 20 de Agosto		11 pequenas telas pintadas à têmpera com recantos antigos de Belém	
1912	Exposição de alunos de Theodoro Braga	Grande Salão da Tuna Luso Caixerai	7 a 30 de setembro		94 telas de 25 alunos do curso particular, inclusive do Centro Católico.	Salão cedido pela diretoria.
1912	IV Exposição Escolar de Desenho e Pintura	Foyer do Teatro da Paz	7 de setembro	Gov. João Antonio Luiz Coelho/Secretaria de Estado do Interior, Justiça e Instrução Pública.	531 expositores, 1065 trabalhos e 09 prêmios.	Foram dados 05 primeiros prêmios, 06 segundos prêmios, 01 prêmio infantil e 95 menções honrosas
1912	Exposição de Franc Noral		19 de setembro			
1912	Exposição de alunos de Theodoro Braga	Instituto Amazônia	02 de outubro			Anotações pessoais de Theodoro Braga. APESP, Fundo Theodoro Braga, IHGSP 432, Pasta 05.
1913	Exposição de Franc Noral	Salão do Sport Club	Meados de Setembro	Círculo dos Repórteres (depois, Associação de Imprensa do Pará)	Tema das caricaturas expostas: esporte bretão aclimatado à selva amazônica	Repórter francês.
1913	Exposição de Luiz Graner y Arrufi	Foyer do Teatro da Paz	05 a 11 de Junho		70 telas.	Pintor catalão
1913	Exposição de alunos de Theodoro Braga	Teatro da Paz	De 07 a 30 de setembro.		Exposição escolar de desenho, pintura e arte aplicada dos seus discípulos particulares e do Colégio Progresso Paraense.	Anotações pessoais de Theodoro Braga: 141 trabalhos, 24 alunos. APESP, Fundo Theodoro Braga, IHGSP 432, Pasta 05.
1914	Exposição de Fellipe Pomar	Salão a Associação da Imprensa (Rua Paes de Carvalho, nº 50)	02 de Julho		Visões do Peru. 14 telas a óleo.	Pintor peruano.
1914	Exposição de Manuel Lassance Ponte de Sousa	Salão da Associação da Imprensa (Rua Paes de Carvalho, nº 50)	27 de Setembro a 04 de Outubro		23 paisagens a óleo.	

1915	Exposição de Antonio Nascimento (Angelus)	Centro Comercial Paraense	02 a 06 de Fevereiro		30 caricaturas.	Maranhense. Anotações pessoais de Theodoro Braga. APESP, Fundo Theodoro Braga, IHGSP 432, Pasta 05.
1915	Exposição de Christina Capper Alves de Souza	Em uma casa comercial à Tv. Campos Sales, nº 14.	20 de Outubro		21 telas.	Esposa de um jornalista local.
1916	Exposição "Três séculos de modas"	Salão nobre da Associação de Imprensa do Pará (Praça da República)	13 de Maio	Organizada pelo literato e crítico de arte João Affonso do Nascimento	56 desenhos (aquarelas, sépias e nanquins). Exposição sobre os três séculos dos trajes e da moda paraense.	Exposição dedicada a Theodoro Braga.
1917	Exposição de Paolo Forza e demais pinotres	Foyer do Teatro da Paz	Março	Organizada pelo pintor italiano Paolo Forza	83 pintores nacionais e estrangeiros, com 397 obras, incluindo quadros seus.	
1917	Exposição de Manuel Lassance Ponte de Sousa e Adalberto Lassance	Salão da Associação da Imprensa do Pará	15 de Agosto		30 pinturas e 20 estudos de modelagem e desenhos à pena.	Adalberto Lassance era escultor paraense.
1917	V Exposição Escolar de Desenho e Pintura	Foyer do Teatro da Paz	07 de Setembro	Governador Lauro Sodré	696 expositores, com 1499 trabalhos, 23 prêmios, 35 menções honrosas e um prêmio <i>Hors Concours</i> concedido a Eladio da Cruz Lima, aluno de Theodoro Braga.	
1917	II Salão de Bellas Artes no Pará	Foyer do Teatro da Paz	01 de Dezembro		31 expositores e 224 trabalhos.	
1918	VI Exposição Escolar de Desenho e Pintura	Foyer do Teatro da Paz	07 de Setembro		416 expositores, 1246 trabalhos, 64 prêmios, 102 menções honrosas e um prêmio <i>Hors Concours</i> dado a Manoel de Assunção Santiago, discípulo de Theodoro Braga.	