



Um outro **flâneur**: anacronismo e modernidade em Belém pelos pinceis de Georges Wambach

An another flâneur: anachronism and modernity in Belém by Georges Wambach brushes

REHM, Tunai¹

Resumo: O presente artigo propõe uma leitura da história da cidade de Belém, partindo da análise pintura produzida na década de 1930, mais especificamente no ano de 1939, *Avenida Independencia*, de Georges Wambach. Para propor tal discussão e análise historiográfica, foi utilizado um leque de informações bibliográficas e fontes de distintas naturezas, a saber, quadros, recortes de jornais, obras raras e, também, de relatórios governamentais. Como aporte teórico que permitiu enxergar e dialogar com as fontes, o uso do conceito de Anacronismo, discutido por Jacques Ranciere e Georges Didi-Huberman, foi fundamental. Este foi utilizado a partir da percepção no encontro entre duas épocas – o período de fins do século XIX no ano de 1896 quando do início do governo de Antonio Lemos e o final da década de 1930 e 1940, especificamente o ano de 1939 que marcou a produção da tela – em um mesmo lugar, a aquarela do artista belga.

Palavras-Chave: Georges Wambach; Anacronismo; Avenida Independencia - Belém;

¹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, da Universidade Federal do Pará, Belém- PA. Doutorando pelo mesmo programa e instituição. Professor do Instituto Federal do Pará. E-mail: tunairehm@gmail.com

Recebido em: 31/07/2018
Aprovado em: 18/09/2018

Abstract: This text tries to set up a history of the city of Belém starting from the reading of a picture produced in the decade of 1930, more specifically in the year of 1939, *Avenida Independencia*, by Georges Wambach. To propose such discussion and historiographical analysis, I tried to make use of a range of bibliographical information and different sources. I made use of pictures, newspaper clippings, rare works, and government reports. As a theoretical support that allowed to see and dialogue with the sources, the use of the concept of Anachronisms, discussed by Jacques Rancière and Georges Didi-Hubermann, was fundamental. This used from the perception that the starting point of our analysis is the encounter between two epochs - the period of the late nineteenth and early twentieth and the late 1930s and 1940s - in the same place, the watercolor of the Belgian artist.

Key-Words: Wambach; Anachronism; Avenida Independencia - Belém;

1. Anacronismo ou o jogo das temporalidades

No final da década de 1930, mais especificamente no ano de 1939, chega ao Pará o pintor belga Georges Wambach. Suas pinceladas em solo amazônico desvelam os traços de uma cidade que estava em processo de transformação. Os quadros feitos pelo artista, para além de um registro do vivido, criam impressões de dois momentos históricos de modernização da cidade: dois momentos de transformação, ambos com propostas de modernização de Belém. Um, na virada do século XIX para o XX, outro, a década de 1930 e 1940. Tal situação permite inferir que essas modernidades, separadas pelo tempo, encontram-se e deixam sua marca por meio da aquarela de um artista belga vivendo nos trópicos.

Este texto compreende a história da cidade de Belém partindo da leitura de uma obra produzida na década de 1930, *Avenida Independencia*, de Georges Wambach. O quadro nos fará seguir uma trilha deixada pela modernidade belemense. Um moderno que se mistura com a natureza, como somente assim poderia ser uma capital nos trópicos e que tem como porto seguro sua opulência natural. Mas, essa natureza não foi o único elemento visual que permitiu estabelecer esse diálogo intertemporal, componentes da obra como o Museu Goeldi, ou ainda, os trilhos e o bonde, marcas de uma época, serão ponto chave para compreender os argumentos defendidos.

Para propor tal discussão e análise historiográfica, fontes que permitam uma perspectiva de compreensão ampla da obra serão utilizadas, seus componentes específicos, bem como aspectos biográficos do artista, interlocução entre outros quadros, recortes de jornais, obras raras e relatórios governamentais. Como aporte teórico que permitiu enxergar e dialogar com as fontes, o uso do conceito de Anacronia foi fundamental. Este, usado a partir da percepção que o ponto de partida da análise é o encontro entre duas épocas na aquarela do artista belga.

Tal encontro somente é possível por meio da percepção de que a história possui como conceito fundamental, o anacronismo. As inferências se dão no campo da coexistência e diálogo entre tempos distintos. Os traços delineados pelo artista seguem o caminho das ruas e da construção da cidade. Esses são fruto de uma proposta de modernidade do período da chamada *Belle Époque*, mas que ainda vive na década de 1930, e até os dias de hoje.

Flertar com o anacronismo pode ser perigoso tendo em vista as possíveis críticas amplamente debatidas e que são utilizadas para discriminar seu uso. Exemplo disso pode ser encontrado em Marc Bloch ao conceituar a história como “A ciência dos homens no tempo”. Esta perspectiva torna-se mais latente e é evidenciada por meio da ideia de que os “homens se assemelham mais ao seu tempo do que aos seus pais” (BLOCH, 2001, p.7). Em tal definição, os sujeitos da história, homens e mulheres estariam aprisionados a um pensamento do seu presente. No entanto, é possível refletir e levantar algumas possibilidades para desconstruir tal perspectiva.

Em artigo publicado, Jaques Ranciere debate a possibilidade na história das anacronias presentes no tempo vivido. Partindo de tal problemática, ele aponta que o anacronismo “não se relaciona apenas com simples recuo (*remontée*) de uma data para outra data. Ele está ligado ao remontar (*remontée*) do tempo das datas para o que não é o tempo das datas” concluindo que, pode-se compreendê-lo não “como uma confusão das datas, mas a confusão das épocas” (RANCIERE, 2011, p.23). Utilizando do debate, na construção de uma crítica da história da arte, as produções artísticas de outros artistas de outros períodos, partem de experiências socioculturais de momentos distintos, levam-nos a crer, que a obra não necessariamente nos remete ao tempo presente de sua confecção. Com isso, compreende-se que, no espaço circunscrito de um quadro, por exemplo, existem múltiplas temporalidades nos pontos retratados, ele é, uma síntese da convergência de elementos que constroem a realidade do autor, suas buscas estéticas, suas referências bem como, suas perspectivas políticas. É necessário então, seguir a teia de possibilidades nos rastros deixados pelos sujeitos históricos.

A guisa de conclusão, Ranciere vai além para exemplificar sua proposta

Não existe anacronismo. Mas existem modos de conexão que podemos chamar positivamente de anacronias: acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo de frente para trás, que fazem circular sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda a identidade do tempo com “ele mesmo”. Uma anacronia é uma palavra, um acontecimento, uma sequência significante saída do “seu” tempo, dotados da capacidade de definir direcionamentos temporais inéditos, de garantir o salto ou a conexão de uma linha de temporalidade com uma outra. E é através desses direcionamentos, desses saltos, dessas conexões que existe um poder de “fazer” a história. A multiplicidade das linhas de temporalidades, dos sentidos mesmo de tempo incluídos em um “mesmo” tempo, é a condição do agir histórico. Levá-lo efetivamente em conta deveria ser o ponto de partida de uma ciência histórica, menos preocupada com sua respeitabilidade “científica” e mais preocupada com o que quer dizer “história” (RANCIERE, 2011, p.49).

Nesta perspectiva, o autor francês, Georges Didi-Huberman, em *Diante do Tempo*, além de concordar com a proposta lançada por Ranciere, propõe algumas reflexões que contribuem sobremaneira para análise proposta aqui. Ao problematizar o anacronismo, o autor reconhece sua necessidade levando em conta sua inerência aos próprios objetos foco das propostas historiográficas no qual se debruça – no caso, as imagens. Ele determina então que este anacronismo seria, portanto, “numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22). Essas imagens mescladas, montam e adequam épocas são partes integrantes de uma mesma obra que,

em sua construção, completam-se para a formação de uma imagem, ou um quadro, por exemplo.

Ainda que possa existir o argumento de que os tempos não se misturam e devem seguir uma linha cronológica, ou ainda, que tudo deve estar presente em sua devida época, a defesa de uma pureza do tempo, traz a necessidade da percepção da complexidade deste tempo impuro, “uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos”. Esses anacronismos representam aspectos de épocas que se encontram, se abraçam, se misturam e são representados por meio da exposição do produto de criação do artista. Neste caso, Wambach, de maneira consciente ou não, trouxe luz à exposição de momentos distintos de Belém do Pará em uma mesma obra, mas, mais do que isso, ele também por meio dos *Sintomas* – conceito bastante explorado por Didi-Huberman – apresenta-se ao público com características carregadas por meio de sua experiência e maturidade profissional (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.23). Dessa forma, nas linhas a seguir, tomando como objeto de análise uma imagem e, como plano teórico, a discussão acerca do anacronismo, propõe-se uma leitura da história da cidade de Belém

2. Da névoa flamenga para a claridade tropical

Georges Wambach, belga, nascido na Antuérpia foi um pintor que seguindo a veia artística dos pais, deixou claro o tino artístico trazido no sangue. Seu pai era Emile Xavier Wambach (1854-1924), um violinista, organista, compositor e regente de orquestra. Já sua mãe, artista plástica, a aquarelista Marie Wambach de Duve (1865-1957), foi famosa nos círculos da arte flamenga nos anos finais do século XIX. Marcado por uma vida regada a boemia e luxos, ele deixou sua marca pelo mundo ao retratar paisagens de diversos lugares por meio do uso de seu pincel e utilizando da aquarela como técnica de representação dos lugares por onde passava (FIGUEIREDO, 2014, p.279).

O artista entrou para o mundo das artes ainda jovem. Por volta de 1920 com apenas 18 anos de idade já é possível identificar uma obra sua; nesse momento, como todo artista que retrata o mundo ao seu redor, demonstrando sua habilidade e veia artística, desenha alguns retratos de atrizes e cantoras dos teatros da Antuérpia e Bruxelas, com quem teve contato nos meios boêmios belgas. Segundo o historiador Aldrin Figueiredo, é nessa época que ele conhece e casa com Yvonne Milles. Esta, era filha da fidalguia belga, e com ela teve um menino, Christian. Ainda não possuía reconhecimento para viver somente de sua produção artística, por isso, para sustentar a mulher e filho, trabalhou como contador em um banco, em alguns negócios de ações e oportunamente com vendas de quadros. Contudo, em pouco tempo, o casamento teve fim e Yvonne despediu-se levando o filho ainda pequeno para morar consigo em Nice, no Sul da França (FIGUEIREDO, 2014, p.279).

Na década de 1930, Wambach conhece Edith Jeanne Marie Madeleine Blin de Arruda Nóbrega Beltrão, atriz francesa da Companhia de Teatro Molière. Não há muita certeza acerca da relação estabelecida entre os dois, tal como não se sabe ao certo como conheceram-se. Contudo, é possível afirmar que o artista era um *bon-vivant* apreciador da vida noturna de Bruxelas, onde residia naquele momento. Edith era casada com o diplomata brasileiro Roberto de Arruda Nóbrega Beltrão, que havia sido transferido da França para lá. Edith separa-se do marido e aporta, junto com Wambach, no Rio de Janeiro, em dia 25 de julho de 1935, a bordo do navio Bagé (GORDINHO, 1988, p. 119-20).

Em sua vida, Edith será sua companheira até o ano de 1943, ainda em meio à Segunda Guerra Mundial. Segundo conta sua filha, Catherine Beltrão, a mãe sem compreender o porquê de Wambach pintar quadros acerca de paisagens tão belas na Europa enquanto os seus companheiros patricios sofriam com a guerra, o interroga. Com olhar de desaprovação, ele a responde “por que não pinta você o sofrimento do seu povo?” E colocou no cavalete uma tela virgem, uma paleta recém lavada e duas cores: branco e ocre”. Os filhos que passavam naquele momento por ela, foram convidados a posar para um quadro que ficaria pronto 30 minutos depois. Este teria sido o primeiro quadro de Edith Blin. Um ano após o ocorrido, era promovida sua primeira exposição, ainda em seu atelier improvisado, no Rio de Janeiro. Pouco tempo depois, a separação também se consumava. Apesar do fim do relacionamento, é inegável que a intensa relação entre os dois deixou rastros na pintura, de ambos. As influências e as experiências serviram como impactante ponto intercessor nas obras de ambos.

Quando de sua viagem para o Brasil, o pensamento era fugir do fascismo que estava “paralisando a vida artística europeia”. Sua defesa era de um ideal liberal, diferente do autoritarismo que criava uma tensa atmosfera no cenário europeu, contribuiu para a compreensão de um ideal de liberdade em suas pinturas e quadros que ficaram para a posteridade. Tal hipótese - saída da Europa em função dos regimes autoritários – é consumada quando percebe-se que a década de 1930 foi um período difícil para o mercado da arte e os preços desabavam na Europa. Tomando Pierre Assouline como referência, Gabriel Bechara Filho relata que um Utrillo², que antes valia 50.000 francos, passou a valer 4.000 francos. Em torno desse momento, na França, foi criado sindicato para ajudar os artistas em suas vendas. Quando ocorriam as exposições, apesar do bom número de visitantes, poucos eram aqueles que apareciam para comprar algum quadro. Até o fim dos anos de 1930, o mercado da arte sofreu dificuldades, por mais que, na segunda metade, tenha esboçado uma reação. Ainda assim, foi pouco perante a situação que se afirmava, principalmente com o início da Segunda Guerra Mundial (BECHARA FILHO, 2017, 2007).

Levando em consideração as nuvens carregadas de autoritarismo que ornamentavam o céu europeu, Eric Hobsbawm ajuda-nos a pensar o que levava às dificuldades do mercado das artes. Os regimes autoritários europeus não seriam muito afeitos às propostas inovadoras dos vanguardistas. Pelo contrário, segundo o historiador alexandrino, duas dificuldades mostravam-se insuperáveis naquele momento. Primeiramente a vanguarda nas artes não acompanhava necessariamente os radicais políticos, nem de direita nem de esquerda. A exceção é parte da vanguarda futurista italiana que apoiou o fascismo e deve levar em consideração que os modernistas e sua arte possuíam apelo para uma minoria, enquanto os regimes autoritários tinham caráter populista (HOBSBAWM, 2013, p.272-3).

Ainda que houvesse uma crise no cenário da arte mundial, Wambach conseguiu em solo brasileiro lograr êxito em sua empreitada para continuar sua carreira, dessa vez, nos trópicos.

No Brasil, Getúlio Vargas ocupava a presidência. No plano da política cultural, seu governo intencionava criar os contornos da chamada cultura nacional. O interesse

² No circuito artístico, adota-se o nome do pintor como metáfora do valor de suas obras. Logo, afirmar que um Utrillo passou a valer 4000 francos implica dizer que a obra do autor, Maurice Utrillo, passou a ter o valor de mercado de quatro mil francos.

estava em construir uma nação que conhecesse a si mesma, que conhecesse sua história. Sua ênfase partia da elaboração de uma política cultural financiada e administrada pelo próprio Estado (CALABRE, 2009, p.12). Durante o período do chamado Estado Novo, momento ditatorial do regime varguista (1937 – 1945), é criado o Departamento de Imprensa e Propaganda. Este órgão centralizou ações e a administração de controle dos meios culturais do país. “Do oral ao escrito; do visual ao sonoro; das grandes cerimônias públicas às restritas às hostes do interior do poder”. Segundo Eliane Dutra, o intuito desse aparato de poder seria o de nada deixar escapar à coordenação e ao controle do Estado (DUTRA, 2013, p.256). A fim de que seus braços tivessem longo alcance, organizou-o em cinco divisões: Divulgação, Radiodifusão, Cinema e Teatro, Turismo e Imprensa.

Para Maria Helena Capelato, durante o Estado Novo, o governo promoveu uma intensificação das emoções responsáveis pelo “aquecimento de sensibilidades”. Os meios de comunicação têm papel fundamental, mas os sinais emotivos podem também ser captados e intensificados através da literatura, teatro, pintura, arquitetura, ritos, festas, comemorações, manifestações cívicas e esportivas. Todos os elementos citados podem ser combinados de diversas maneiras provocando diferentes apropriações que, por sua vez, gerará resultados diversos (CAPELATO, 1999, p.168). Fato é que o Estado brasileiro passa a ser o principal financiador da arte nacional, tendo como foco a criação da chamada cultura nacional, a exaltação dos valores nacionalistas. Wambach adequa-se a esse processo na medida em que apresenta por meio de suas inúmeras aquarelas, paisagens do território brasileiro.

O circuito artístico nesse momento funcionava como um produto orientado pelos interesses governamentais do Estado Novo. As autoridades políticas acabavam, no fim, controlando a produção cultural através do Departamento de Imprensa e Propaganda do governo federal e suas filiações estaduais. Assim, os artistas que mantinham relações com parte do governo beneficiavam-se da política vigente. Georges Wambach utilizará da influência e relações adquiridas junto a autoridades da política nacional e regional a fim de garantir financiamento para seus projetos artísticos.

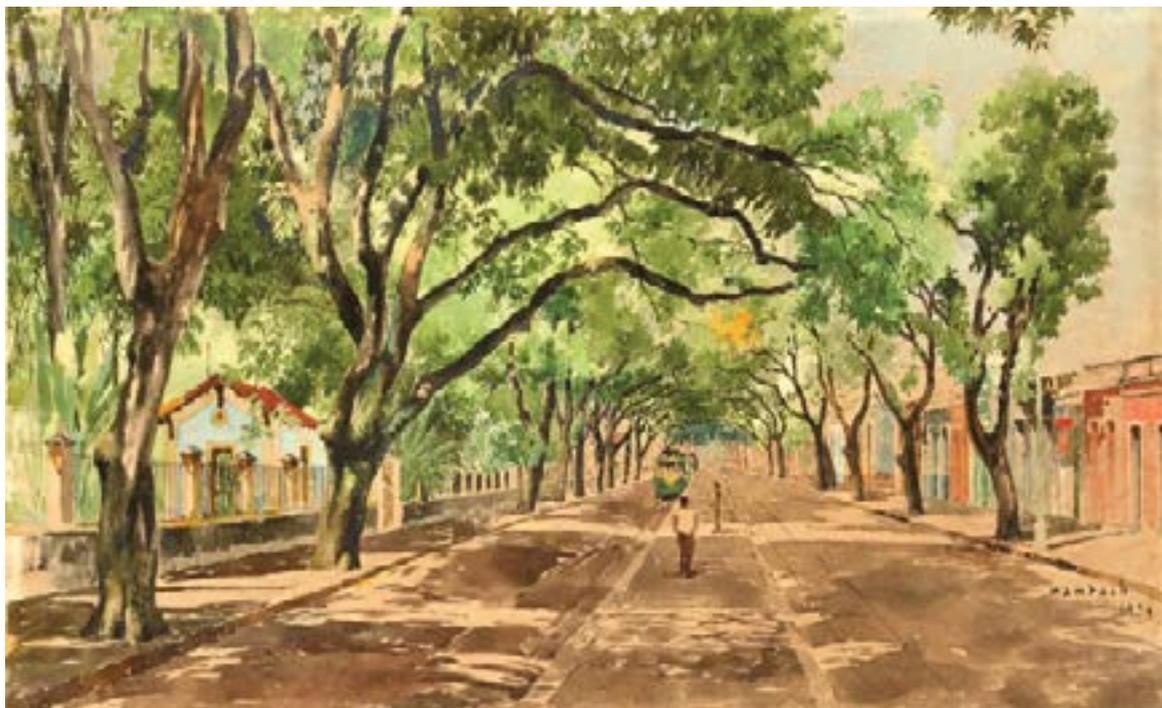
Ainda que houvesse pretensão do controle sobre as práticas culturais no país, elas não eram única e exclusivamente papel estatal, inevitavelmente, expressões autônomas através de iniciativas particulares também ganham espaço. No campo artístico não será diferente. Tal como em outros momentos da história brasileira, ocorrerá um processo de forte relação entre autoridades políticas e artistas. No Rio de Janeiro, Wambach tem encontros com o presidente da República, quando não, aparece em jornais posando ao lado de políticos em fotos de eventos em que reuniam-se personagens ilustres da época.

Na noite do dia 08 de junho de 1939, uma quinta-feira, sem permitir fugir à lógica, o belga recebe para um jantar em seu ateliê o prefeito da cidade de Belém, Abelardo Condurú. O jantar contou ainda com a presença de Edith Blin de Arruda Beltrão, o acadêmico Oswaldo Orico e sua esposa. Estando em sua seara, o pintor teve a oportunidade de “mostrar os seus maravilhosos trabalhos que já alcançaram notoriedade em todo o mundo” (O IMPARCIAL, 1939, p.11). Encantado com a produção que lhe foi apresentada, o mandatário da capital paraense convida o artista para uma temporada em Belém, já conhecida por belas paisagens e a alcunha de Cidade das Mangueiras.

O investimento de autoridades políticas em artistas não está circunscrito somente a este momento da história do Brasil, tampouco, na cidade de Belém. A prática conhecida como mecenato, foi muito utilizada por notório personagem político dos anos iniciais da república paraense, Antonio José de Lemos. O velho intendente, como ficou conhecido, administrou a capital do Estado no período de 1896 a 1911. Durante sua passagem pela intendência, deixou sua marca ao promover um planejamento de reforma urbana incentivando a relação do homem com a natureza por meio da intensificação do plantio das mangueiras, dos jardins nas praças e regulando as mudanças baseado em preceitos de higiene de fins do século XIX e início do XX. Além disso, o político também fez investimentos no campo artístico, atuando como mecenas do pintor paraense Theodoro Braga.

Mas, afinal, de que maneira o mecenato, as relações entre arte e política permitiram a construção por meio dos pincéis de uma Belém idealizada em quadros? Como a vivência e as relações estabelecidas por um artista ao longo de sua trajetória de vida podem contribuir para a construção de uma cidade no campo artístico?

Figura 1. WAMBACH, Georges. *Avenida Independencia*, 1939, 36 x 62cm.



Museu de Artes de Belém.

3. Um outro flâneur

Para responder a tais questionamentos, propõe-se a análise da obra, ponto de partida para a compreensão de minha proposta neste artigo. O quadro *A Avenida Independencia* foi pintado por Georges Wambach, uma Aquarela de 38 cm x 65,7cm de tamanho. Ao observá-lo, é possível ver retratada a cidade de Belém no ano de 1939, período circunscrito às vésperas da Segunda Guerra Mundial. A imagem nos faz buscar à memória a localidade, porém, ao observá-la nosso pensamento nos reporta a história construída ali e como a mesma localidade hoje se encontra. A antiga Avenida

Independência hoje corresponde a Avenida Magalhães Barata, fazendo referência ao governador que também foi interventor do Estado do Pará à época da pintura da tela.

Diante da imagem, começamos e perscrutar as possibilidades que a obra tem a oferecer. Primeiro ponto e aspecto central, um dos elementos que mais chama a atenção é o homem solitário que caminha no centro da rua como quem segue a trilha do bonde, ou ainda quem anda conhecendo e reconhecendo os lugares que a cidade oferece. Ao pensar o sujeito que observa essa cidade, a referência que vem ao pensamento é a figura típica da modernidade de fins do século XIX, *flâneur* que fora debatido pelo intelectual Walter Benjamin.

O *flâneur* surge na segunda metade do século XIX em meio ao turbilhão de mudanças na cidade e reformas urbanas que tiveram iniciaram na França com o barão Georges Haussman. Partindo da literatura como campo profícuo de análise, Benjamin analisa os escritos de Charles Baudelaire, Charles Dickens e Edgar Allan Poe. Sua preocupação situa-se não somente no conhecimento da cidade, mas também dos próprios homens que surgem na capital parisiense.

Este sujeito é aquele que caminha pela cidade, como quem a quer reconhecer, como alguém que estranha as mudanças, que vive em um mundo solitário, onde não se enxerga em meio a todas as transformações. A perspectiva do seu olhar é o que nos interessa aqui, em meio ao trajeto percorrido a observação é ponto fundamental desse sujeito que observa a coisas e pessoas e torna o cotidiano um permanente espetáculo (BRESCIANI, 2004, p.17).

Para conhecer melhor o sujeito que caminha sobre as ruas de Belém, Benjamin reforça a ideia de que, para o *flâneur*, as galerias – nas quais é possível visualizar o quadro aqui posto – são um “meio-termo entre a rua e o interior da casa”. Mais do que isso, a tendência criada por meio das chamadas fisiologias de transformar os bulevares em interiores. Isso implica dizer que “a rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes”. Nesta perspectiva, é possível compreender que para este sujeito que caminha pela cidade “os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão burguês (...). A cidade é a sua pintura”, um quadro que vai sendo pensado pouco a pouco para afirmar uma ideia, uma proposta de leitura de uma capital em meio ao encontro de modernidades. Duas épocas que se encontram, se encaixam e permitem ao artista reproduzir por meio da arte um sentimento, uma ressignificação dos espaços da cidade (BENJAMIN, 1991 p.35).

Deixamos, então, a imaginação fluir e pensar o caminho desse sujeito que percorre as ruas de Belém e encontra transformações de uma proposta de modernização que é pensada desde os princípios da década de 1930, com forte propaganda do então governador, Magalhães Barata. Nesse caminho, é inevitável perceber a interseção com o projeto de civilidade modernizante proposta anteriormente em fins do século XIX, e mais enfaticamente durante a vigência do intendente Antonio Lemos, isto é, um encontro de dois tempos.

O exercício posto é o de caminhar junto a este personagem anônimo a fim de dar sentido à cidade que vem sendo retratada e pintada pela retina de um estrangeiro em terras amazônicas. A preocupação aqui é “o do valor estético da cidade, da cidade como espaço visual”. Isso implica em compreendê-la como um espaço de construções,

prédios, monumentos, ou seja, a cidade nos importa em sua selva de pedras, no entanto, devemos frisar que “são os homens que atribuem um valor às pedras (...). Devemos, portanto, levar em conta, não o valor em si, mas a atribuição de valor, não importa quem a faça e a que título seja feita” (ARGAN, 2005, p.228).

4. Natureza e Modernidade

Um dos pontos mais chamativos do quadro de Wambach, é sua exposição da natureza. Aspecto comum nas obras do autor, o meio natural não seria esquecido aqui. Atualmente, Belém é conhecida como a Cidade das Mangueiras, epíteto propalado pelo próprio poder público em uma placa no quilômetro zero que marca a entrada na cidade. Tal característica, ganhou notoriedade depois de um longo processo que levou décadas desde o plantio até o crescimento das mesmas formando os famosos arcos de mangueira evidenciados no quadro *Avenida Independência*.

O historiador Luiz Otavio Airoza fez estudo detalhado acerca do processo do plantio da *Mangifera Índica*, a árvore popularmente conhecida como Mangueira. Em sua dissertação, o autor apresenta que, hoje conhecida em todos os continentes, a mangueira possui variadas espécies do mesmo gênero. Ainda que exista um conhecimento global, existe uma forte identidade da cidade de Belém e dos habitantes com o vegetal. Apesar desta identificação, este não é originário de terras Amazônicas, mas sim, provavelmente foi importado da Índia, na Ásia. É difícil precisar a data em que mangueiras foram semeadas em solo paraense, porém, é possível afirmar que as primeiras sementes a germinarem datam de 1779, estas oriundas da Bahia, importadas por João Manoel Rodrigues (AIROZA, 2008, p.47).

Ainda que houvessem germinado em fins do século XVIII, ainda não foi neste momento que a vegetação se tornou símbolo de beleza e glamour da cidade. Somente em fins do século XIX, com o então intendente da cidade de Belém, Antonio Lemos, a cidade ganharia a alcunha que virou marca registrada. Em um dos relatórios apresentados durante a sua gestão, Lemos busca evidenciar que foram feitas várias tentativas para compreender qual árvore melhor se adequaria à proposta do que dimensionavam para a capital paraense. Nesse intuito, foram pensados os plantios da amendoeira, samaumeira e mutambeira. Porém, das citadas, todas “oferecem desvantagens, que não as tornam praticamente utilizáveis” (BELÉM, 1902, p.200).

Tomando como referência a Europa, Belém também vivenciava um período de modernidade. Um período de fervor econômico e intensas reformas urbanas³. A chamada *Belle Époque*, como ficou conhecida, proporcionou à cidade de Belém uma identificação além da construção de símbolos que marcaram uma época e permanecerão presentes na memória e na história lida, vista e contemplada ao longo das ruas de Belém. Essa proposta visava o convívio entre o natural e a selva de pedras. Algumas explicações para essa proposta estavam em preceitos higienistas, típicos daquele momento. Maria de Nazaré Sarges nos conta que

³ Cf. CASTRO, Fábio Fonseca de. *A Cidade Sebastiana*. Era da Borracha, Memória e melancolia numa Capital da Periferia da Modernidade. Belém, Edições do autor, 2010. Na presente obra, o autor analisa sensação de ausência e nostalgia de uma cidade por sujeitos que sequer viveram o período. Sua busca é compreender o que proporcionou o nostálgico fausto paraense e, ao mesmo passo, desconstruir parte de um cenário montado e reproduzido ao longo do tempo.

A Arborização da cidade era a busca de uma vida saudável, ligada à natureza, tanto na qualidade de vida acerca de ar purificado a partir do processo de fotossíntese, quanto a respeito da beleza que a cidade arborizada transmitia aos seus habitantes, além de amenizar o clima de *urbe* tropical (SARGES, 2010, p.182)

Apesar de tal constatação, esse não foi um processo único tampouco pioneiro em Belém. Nas capitais europeias como Londres ou Paris, a valorização dos espaços verdes no meio urbano foi uma novidade de meados do século XIX. Essa criação foi motivada pela revolução industrial e os impactos provocados na urbanização e os fluxos de pessoas. Houve um exponencial crescimento demográfico nas cidades europeias, com isso, formou-se proletariado urbano proveniente do campo e, conseqüentemente, uma transformação das vias e do espaço citadino. As áreas verdes correspondem a uma preocupação estética, uma exigência higiênica além da necessidade de “moralização das classes laboriosas (CHOAY, 1999, p.104). Isso possibilita afirmar que esses espaços, neste momento, fizeram parte de um projeto político de tentativa de adequação e modelação da população a padrões de comportamento.

A fim de promover uma modernização da capital paraense, foi proposto por Antonio Lemos um processo intenso de reforma urbana na capital paraense. Para isso, era necessário a valorização de uma cidade verde, promovendo uma modernização em meio à floresta amazônica, na periferia do capitalismo. Com isso, podemos começar a compreender a frondosa vegetação que toma conta de parte do quadro de Wambach.

O Ideal de salubridade era ponto chave na perspectiva lemist. As mangueiras que ornamentavam os logradouros deveriam produzir a oxigenação do ar, o embelezamento da cidade e as sombras que protegeriam a população do sol e atenuariam o calor. Lemos alegava que tais medidas estariam “de acordo com os direitos da população flagelada pela agrura do clima” (BELÉM, 1902, p.178).

Um entusiasta do vegetal, o intendente enumera algumas qualidades que favoreceriam sua escolha, ela “desenvolve-se com rapidez, cresce a alturas consideráveis e esgalha com regularidade”, além disso, também é capaz de aliar as qualidades “de uma folhagem densa e constantemente renovada” possibilitando uma sombra “ampla” e “perfeita”. Provavelmente, com o planejamento das árvores, hábito comum é o da construção de bancos em praças onde seria possível aproveitar a sombra e atenuação do calor. Por fim, em relatório, Lemos definiu que “Foi por isso que, entre ordens por mim dadas ultimamente no Horto municipal, salienta-se a recomendação para o cultivo, em grande escala, de mangueiras destinadas à arborização” (BELÉM, 1902, p.178).

Desde o período colonial, a Amazônia é alvo dos olhares estrangeiros e que visitam Belém a fim de conhecer uma capital nos trópicos amazônicos. No ano de 1906, dois médicos sanitaristas, Victor Godinho e Adolpho Lindenberg, publicaram um trabalho acerca de viagem realizada pelo norte do país. Neste, expuseram suas impressões acerca do desenvolvimento da região. Os dois cruzaram o Amazonas, Pará e Maranhão. Em Belém, fizeram um passeio pela cidade e anotaram suas observações das diferentes áreas que conheceram.

Perpassando o caminho que depois seria conhecido também por Wambach, os dois médicos conhecem a Avenida Nazaré que é seguida pela então Avenida Independência, a qual chamou atenção por conta de sua amplitude e “arborização imponente”. Tal

característica levou-os a enaltecer o que desde a entrada lhes causou a impressão de “belíssimo efeito por sua grande extensão retilínea, pela altura das árvores que a margeiam e que, confundindo as copas lhe dão perspectiva de um grande túnel de verdura, umbroso e fresco” (GODINHO; LINDENBERG, 1906, p.100).

As mangueiras também foram alvo da lente de escritores e poetas que, mesmo tempos depois deixaram sua marca nos livros afirmando a identidade e representação que a árvore manteve ao longo dos tempos. Exemplo disso é a poesia de Manuel Bandeira que, ao passar pela cidade de Belém, poetizou-a no ano de 1928, apresentando alcunha daqueles que se aproveitam dos seus frutos:

“Bembelelém
Viva Belém!

Belém do Pará porto moderno integrado na equatorial
Beleza eterna da paisagem

Bembelelém
Viva Belém!

Cidade pomar
(Obrigou a polícia a classificar um tipo novo de delinqüente:
O apedrejador de mangueiras.)
Bembelelém
Viva Belém!” (BANDEIRA, 1928)

Ou ainda, mais tarde, o intelectual João de Jesus Paes Loureiro, escrevera poema retratando as paisagens e a cidade de Belém, palco de sua representação. O texto intitulado “Para ler como quem anda nas ruas” traz a possibilidade de referenciar o quadro de Wambach, como se fora possível em paralelo, ler a imagem por meio da poesia. Ao menos, (re)construir a imagem por meio da leitura. Como quem significa imagem tão comum na capital, o pintor belga retratou no chão da avenida as frestas deixadas pela folhagem das árvores que a ornamentam. Em outro plano, Paes Loureiro poetizou essa cena, porém, por meio das palavras tornou possível o cenário já consagrado no imaginário com a obra de Georges Wambach. Ao que parece, a linguagem encontrou a imagem num cenário único. Citando o poeta paraense: (...) Sob arcadas / de luz entre mangueiras, pelo verde / succulento e carnal dessas mangueiras / recuperar vogais e consoantes / que edificaram igrejas e sobrados” (LOUREIRO, 2000, p.9).

4. Goeldi, o Museu da Modernidade

Seguindo os passos do *flâneur* na então avenida independência, como quem anda descobrindo a cidade, os rastros deixados pela imagem de Georges Wambach. Aspecto que chama a atenção, ao lado esquerdo do espectador, depara-se com a representação do Museu Emílio Goeldi. Quase que escondido, passando despercebido por um olhar desatento, no entanto, presente na imagem e na cidade, ele se mostra em meio a uma extensa vegetação que transborda em sua entrada.

O conhecido atualmente como Museu Emílio Goeldi tem suas origens na fundação da sociedade Filomática, em 6 de outubro de 1866. Porém, somente ganha o caráter de

Museu no ano de 1871, quando é inaugurado o Museu Paraense, então localizado no Liceu Paraense, em Belém. Seu idealizador, aquele que arquitetou suas funcionalidades foi o naturalista Domingos Soares Ferreira Pena. Depois de algum tempo, com mudanças políticas, ganhos e perdas de apoio, o museu fechou seus portões durante um breve período. No ano de 1894, a proposta de funcionamento do Museu é retomada na gestão do então governador Lauro Sodré, que a partir da indicação de José Veríssimo contrata o cientista suíço Emílio Goeldi – que hoje nomeia o museu – para sua administração. Eivado por conceitos cientificistas europeus, sua proposta se baseava na pesquisa e a divulgação da história natural e etnologia no Estado do Pará e na Amazônia.

No ano de 1895 o museu fora transferido para sua nova morada, onde permanece até os dias atuais. A pretensão de Goeldi seria o de alcançar uma primorosa apresentação da fauna brasileira, par dessa forma alcançar “um lugar no movimento científico internacional”. Isso implicava seguir os preceitos de um cenário internacional promissor no campo da ciência e, com as referências modernizantes da época, a cidade das mangueiras se apresentava como palco prodigioso para apresentação sua riqueza natural. Na obra que se estendeu por mais alguns anos, com aquisição do terreno se iniciou o processo de ampliação do Museu e a transformação dos seus espaços a fim de garantir os padrões europeus que buscava (SANJAD et al., 2012, p.198).

Por exemplo, todas as residências e os laboratórios construídos tiveram a forma de chalés; o lago para as aves aquáticas recebeu a forma do Lago Maggiore (Itália), com cobertura de arame encomendada em Paris, “igual ao do Parc de St. Germain” (...); por sua vez, o lago para a vitória-régia foi construído com a “forma do Mar Negro, na Rússia meridional, havendo necessidade de escolher uma forma que oferecesse largura e espaço suficiente” (Goeldi, 1897a, p. 9-10) (...); finalmente, a obra-prima seria a torre de observações astronômicas e meteorológicas, que se tivesse sido construída seria “uma cópia diminuta da Torre Eiffel” (SANJAD et al., 2012, p.199).

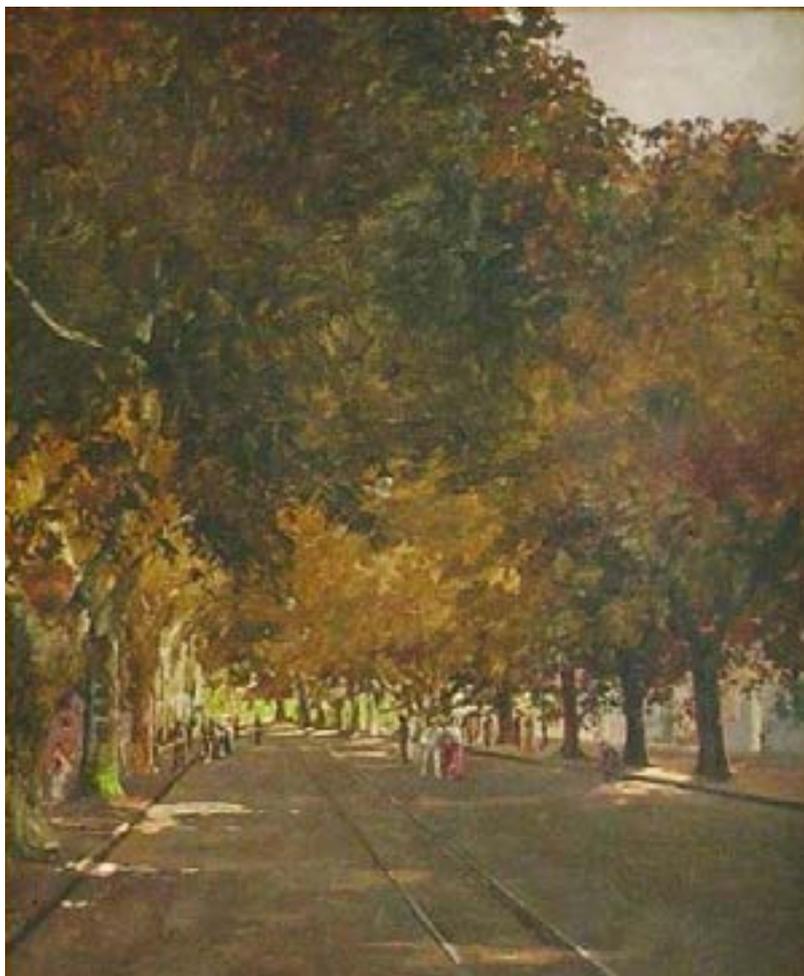
O Reconhecimento da Instituição como centro de saber natural amazônico e uma espécie de símbolo da modernidade científica da capital paraense era percebido já no início do século XX. As impressões dos médicos sanitaristas Godinho e Lindenberg nos apresentam relativo e substancial número de elementos naturais que permitiam o aprofundamento acerca do conhecimento científico da região. Por meio de observação, “a impressão que se tem das coleções botânicas e zoológicas do jardim é muito mais profunda e instrutiva do que a das duas congêneres guardadas no edifício, como sejam o herbário e grande número de espécies de animais preparados”. Tal perspectiva, fazia sentido ao ser explicada pelos viajantes, que compreenderiam que a “natureza viva, dando uma ideia muito mais completa da coisa observada, atrai e instrue [sic] muito mais, não só aos entendidos como também aos leigos” (GODINHO E LINDENBERG, 1906, p. 103-4). Tal leitura acentua a impressão desse encontro entre o tempo presente do pintor belga com o tempo da modernidade, de características valorativas dos ideais cientificistas.

5. Os trilhos da Modernidade

Os logradouros belemenses tem longa trajetória de representações pictóricas.

Vários foram os lugares representados por meio de pincéis ou até mesmo fotografias. No entanto, a preocupação é atentar para uma obra que apresenta semelhanças à que fora pintada por Wambach, na década de 1930. Esta é *Avenida São Jerônimo*, de Antonio Parreiras, produzida no ano de 1906, isto é, antes mesmo do belga aportar em terras pararoaras, já havia tal representação apresentada ao público.

Figura 2. PARREIRAS, Antonio. *Avenida São Jerônimo*, 1905, óleo s/ tela, 64,4 x 54cm.



Museu de Artes de Belém.

Uma vez aqui, as mangueiras já apareciam com destaque na pintura. Em uma análise comparativa, as características são diferentes. A folhagem mais recheada, além das cores utilizadas para caracterizá-las, por exemplo, cria uma sensação de maior frescor e uma sensação de fim da tarde que são associadas às próprias vestimentas dos transeuntes e a ideia dos passeios públicos, típicos deste momento. Em paralelo, Georges Wambach, ao pintar suas mangueiras, cria uma imagem em ação, em movimento, por meio do traçado das folhas das árvores, suas frestas permitem a entrada dos raios solares que tocam o chão.

Característica importante e bastante nítida é o papel que ganha o trilho por onde passavam os bondes, vistos nos dois quadros. Na obra de Parreiras, ele não dá luz aos bonde, apenas sugere sua existência, ainda assim contribui para a constatação de uma Belém já em processo de transformação, como bem destacou Caroline Fernandes

ao observar que, na tela, tais características podem ser percebidas por meio dos calçamentos na rua, “ou mesmo, na modernização, presente nos trilhos do bonde que marcam o eixo central da rua, conduzindo o olhar espectador até o ponto mais profundo da tela”. (SILVA, 2009, p.30). Porém, se Parreiras apenas deixa subentendido a existência dos modernos meios de transporte, o belga nos permite imaginar um passeio e cria a sensação dinâmica de movimento na obra com o veículo seguindo o seu rumo em direção ao espectador. Além disso, é importante salientar que as obras não retratam o mesmo local, mas, em contrapartida, isto não impede associações, além do que, estes lugares fazem parte de um mesmo projeto modernizador de Belém para as ruas centrais da cidade, o que contribuiu para que algumas vias urbanas ganhassem aspectos semelhantes.

Neste ponto, é possível perceber que, com a obra *Avenida São Jerônimo*, Antonio Parreiras permite continuar acompanhando os caminhos de uma modernidade paraense, uma mimese do que fora engendrado nas capitais europeias e essencialmente, em Paris. Enquanto as associações entre as pinturas são estabelecidas, também é possível ligar o moderno do período da chamada *Belle Époque*, com uma modernidade mais recente, da década de 1930-1940 por meio de elemento situado no centro das obras que ganham destaque e, por isso, relevância em nossa análise, o bonde. A ideia de profundidade nos permite tanto imaginar o caminho percorrido pelo *flâneur* anônimo, como também, pensar o trajeto percorrido pelo bonde que, no chão, tem a marca dos trilhos que proporciona a perspectiva da profundidade e assim, elevar o pensamento e elucubrar acerca dessa narrativa visual.

Segundo Alexandre Lima, foi a experiência dos bondes em grandes centros europeus e norte-americano, do século XIX, com o transporte ferroviário que contribuiu para a popularização do bonde como meio de transporte para outras áreas do globo. Em Belém, é no ano de 1868 que é entregue ao então cônsul dos Estados Unidos, a primeira concessão para explorar o serviço dos bondes na capital, por meio da carta lei nº 585. As primeiras versões a chegarem na capital paraense, no entanto, ainda não eram movidas pela eletricidade e sim por meio da tração animal (LIMA, 2011, p.70 - 85).

Somente em 15 de agosto de 1907, teria início o funcionamento dos bondes elétricos. Para isso, foi necessária reforma urbana para a troca dos trilhos e a instalação de tecnologia apropriada para o funcionamento dos novos bondes. Dessa vez, a empresa responsável pelo funcionamento e que recebeu a concessão da Intendência, foi a Pará Elétrica. Esta teria a incumbência de administrar o sistema de iluminação pública e funcionamento dos veículos.

Avenida Independencia foi produzido no ano de 1939. Os pincéis de Wambach aquarelaram a imagem que constrói a representação do bonde, símbolo da modernidade de finais do século XIX e início do XX. Naquela época ainda era possível vivenciar a experiência de andar de bonde, tendo em vista que ele representava a principal forma de transporte para levar as pessoas a lugares considerados mais distantes na cidade.

No final da década de 1930, os bondes começavam a sofrer com um desgaste e crítica da população à administração da Pará Elétrica, inclusive sendo alvo de representações jocosas com forte teor de sarcasmo no jornal. Por um lado, o bonde sugere a sensação da inovação, do progresso, do outro encontramos o sentimento oposto, do atraso e desleixo. Afinal, o glamour de outros tempos começava a sofrer

com o desgaste de problemas na administração.

Enquanto as pinceladas do belga produziram o bonde que permite imaginar o glamour e a inserção do transporte em outro momento, a imagem jocosa produzida por Andreilino Cotta para o jornal *O Estado do Pará* provoca a sensação da derrocada e decadência do sistema de transporte urbano paraense.

Figura 3. *O Estado do Pará*, 12 de Março de 1944, p.3



Cotta apresenta o bonde já em seu momento de declínio, pouco tempo depois do quadro de Wambach, no ano de 1944. Na imagem é possível ver o tom irônico, típico das charges, em que o sujeito, portando um terno, uma veste que seria apropriada ao dono da empresa Pará Elétrica – representante da destruição de energia elétrica e responsável pelo tráfego dos bondes em Belém – apontando a um burro (este, um animal conhecido por sua lentidão) e proferindo os dizeres “você será demitido”. Provavelmente, a intenção seria a de promover uma crítica relacionada a um acentuado número de reclamações recebidas pela Pará Elétrica e que estavam relacionadas a um não funcionamento dos ônibus ou a sua grande demora promovendo sua superlotação e a lentidão no transporte. Do centro ao canto direito da charge, longe da imagem de uma organização moderna, o que é apresentado são passageiros que se acotovelam e digladiam a fim de conquistar um espaço dentro do transporte, notoriamente desconfortável e muito aquém do que deveria ser proposto pela empresa local.

Fato é, se em outrora o bonde pôde espelhar o ideal de grandeza, progresso e modernidade na capital paraense, é possível perceber que, principalmente no início de 1940, ocorre um processo de degradação deste meio de transporte até o ponto em que ele deixa de funcionar. O problemático fornecimento da energia elétrica somado à precária condição física dos bondes levou o governo federal a uma intervenção na concessionária. Como consequência, tem-se péssimos serviços oferecidos à população. No ano de 1947 foi enfim decretada a extinção da linha dos bondes, sendo substituídos pelos ônibus (LIMA, 2011, p.173).

O moderno belepoqueano ganhou novos parâmetros em 1930, mas este não

FACES DA HISTÓRIA, Assis-SP, v.5, nº2, p. 148-167, jul.-dez., 2018.

deixou de ser lembrado e marca a cidade sendo exaltado pela tela de Wambach. Por meio dos pincéis do artista, a modernidade belenense ganha fôlego pelo início do século e fez-se presente como ponto de destaque da cidade nos anos de 1930. A pintura permite estabelecer esse jogo de temporalidades, anacronias despertadas pela arte que produz ao espectador uma “confusão de épocas”.

6. Os anos 1930 e a Modernização da capital paraense

Nos anos de 1930, Magalhães Barata, então governador do estado do Pará, intencionava trazer de volta os ares de modernização que teriam sido perdidos na segunda década do século XX. Através de medidas paliativas e superficiais, realizou uma série de ações implementadas. Dentre elas, é possível listar: a ampliação, abertura e pavimentação de ruas; urbanização de antigos bairros, ou ainda, criação de novas edificações que somente contemplavam a área central da cidade. Esse processo de modernização, então, baseou-se na reestruturação da atividade comercial a partir da Avenida 15 de Agosto, atual avenida Presidente Vargas, trecho fundamental que conectava o centro comercial aos bairros em crescimento. Esta representava um ponto estratégico, afinal, além de promover a expansão do centro, também beneficiava-se da proximidade ao porto e uma rampa que serviu de pista para os chamados hidroaviões (VIDAL, 2008).

Os hidroaviões eram símbolo de progresso e desenvolvimento da capital paraense. Ter um porto que pudesse recebê-los era sinal de manter em ordem o ideal de moderno que os anos de 1930 trouxeram a Belém. Provavelmente a fim de promover uma significação deste processo, coube a Wambach, no ano de 1939, produzir aquarela com traços precisos intencionando o Porto da empresa Panair do Brasil.

Figura 4. WAMBACH, Georges. *Aeroporto da Panair*. 1939. Aquarela. 36 x 62cm.



Museu de Artes de Belém

Ao mesmo tempo em que a obra trabalha a perspectiva da profundidade, não deixa de criar a sensação do cenário próximo. À frente, uma embarcação que traz, no seu casco, a marca da empresa além de um código de identificação, “PANAIR B-XIV”. Seguindo os traços que os pincéis deixaram marcados, o barco serviria como uma espécie de “barco-farol”, sendo assim, sua provável função seria a orientação de marinheiros que buscavam encontrar no céu noturno amazônico, o caminho do porto. Ou ainda, a busca de possíveis embarcações ou pessoas possivelmente desorientadas no rio Guamá.

Esse transporte, possivelmente faz referência ao tipo Catalina, mais especificamente, ao modelo PBY-3, produzido nos Estados Unidos no período de novembro de 1936 e foi utilizado até o ano de 1938, sendo produzidos cerca de 66 modelos. Este modelo que possuiu variações foi utilizado pela Força Aérea Brasileira durante o período da Segunda Guerra Mundial. O contato com Wambach, no entanto, deve ter se ocorrido antes. De alguma forma, pode ter se referenciado por experiência vivida por outro pintor em Belém, Theodoro Braga. Em meio aos arquivos do pintor paraense, recortes do jornal *Folha do Norte* que registra a chegada do avião norte-americano a Belém, em agosto de 1934 (Folha do Norte, 28 de agosto de 1934).

Curiosamente, ainda que Wambach quisesse manter-se longe da perspectiva

beligerante da guerra, quis o destino que alguns anos depois da feitura da tela, o mesmo porto retratado, inspiração do artista, estivesse novamente em destaque, mas, desta vez, nas páginas policiais e justamente por um dos efeitos da Segunda Guerra Mundial. Vivia-se um clima de tensão motivado pelo cenário internacional e muitos foram os motivos para acusar as pessoas de espionagem ou prática de “quintacolonismo”.

Por fim, o que é nítido que Belém já possuía os ares do moderno e das transformações urbanas. Estas, foram alvo também dos pincéis do pintor belga. Ainda que seja perceptível que a capital de outrora ainda está presente em suas telas, não é possível esquecer a época na qual está circunscrito e que, sem dúvida, faz-se notar em sua produção.

7. Considerações Finais

O curto percurso trilhado por este *flâneur* anônimo permitiu conhecer suas impressões sobre Belém e os marcos da modernidade em uma das principais avenidas da cidade. Ainda que seja possível dar mais fôlego ao personagem, neste momento as linhas finais não o permitem. Conforme os passos eram dados, foram sendo elucidadas as representações de cidade e modernidade, dentro da imagem que se apresentava. Levando a imaginação na ponta do lápis, foi possível ir desenhando o argumento que tornou possível a interpretação do quadro e suas possíveis associações.

O Anacronismo ou as anacronias foram de fundamental importância neste artigo. Afinal, foi a partir de sua percepção que foram sendo compreendidos os sentidos dessa cidade desvelada conforme o *flâneur* seguia o caminho rumo ao horizonte. A perspectiva da profundidade na obra do autor contribuiu para dar vazão ao espectador imaginar os lugares observados por este sujeito posto no centro do quadro. Foram abordadas algumas evidências que permitiram interpretar e associar dois tempos que se encontraram, duas épocas distintas que, por meio de uma tela, remontaram. O Anacronismo, assim, deixa de ser o conceito criticado e passa a ser o inevitável. Contribuiu não somente para a leitura do quadro, mas também, para a compreensão dos sentidos que ela pode adquirir.

Para conhecer o principal personagem, foco deste artigo, foi fundamental a leitura das experiências vividas por Wambach. Foi um pintor viajante que, por meio da encomenda de obras em diferentes lugares, percorreu o Brasil desbravando locais que chamavam sua atenção. Mais do que isso, suas pinturas trazem consigo uma série de escolhas, referências, sintomas e significados a proposta dos quadros.

Em certo momento, é possível pensar qual a relevância do conhecimento acerca das obras do artista belga. Por meio das relações estabelecidas, construímos um caminho de análise a ser aprofundado. Conhecer Georges Wambach e sua produção é conhecer não somente o que pensava e o porquê. Por meio da leitura proposta, foi possível compreender que, ainda hoje, é possível identificar as relações entre a Belém da modernidade de fins do século XIX e suas reminiscências futuras. Com o pintor, fica claro que, ainda que exista no momento de sua passagem por Belém um processo de transformação urbana, ele propõe uma referência a modernidade que reporta a uma outra época; a Belém moderna que o pintor belga conheceu, nos anos 1930, estava impregnada de referências de outro período. Desta feita, o caminho da escrita da história da arte permitiu comparar fontes e criar interlocução com discursos, agentes históricos,

distintas obras de arte, extrapolar o quadro em si, compreendendo, na representação construída, os aspectos sociais, políticos e históricos, conscientes ou não, no processo de ressignificação do real realizado pelo pintor.

Referências

AIROZA, Luis Otávio Viana. *Cidade das Mangueiras: aclimação da mangueira e arborização dos logradouros belenenses (1616-1911)*. Dissertação. Universidade Federal do Pará. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Belém, 2008.

ARGAN, Giulio. *História da Arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BANDEIRA, Manuel. *Belém do Pará*. Disponível em: <<http://www.portalentretextos.com.br/noticias/manuel-bandeira-belem-do-para,2317.html>>. Acesso em: 11 Set 2018.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo: obras escolhidas volume III*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELÉM. Intendente, 1897-1911 (Antonio José de Lemos). *O município de Belém: 1897-1902 – Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém em 15 de novembro de 1902*. Belém: Typographia Alfredo Augusto Silva, 1902.

BLOCH, Marc. *Apologia da História, ou, o Ofício do historiador*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2001.

BRESCIANI, Maria Stella M. *Londres e Paris no século XIX: O espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. IN: PANDOLFI, Dulce. *Repensando o Estado Novo*. Ed. FGV: 1999. p.167 - 179.

CHOAY, Françoise. A Natureza urbanizada, a invenção dos “espaços verdes”. *Projeto História*; São Paulo, n. 18, pp. 103 – 106, mai. 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DUTRA, Eliana. Cultura. IN: GOMES, Angela de Castro (Coord.). *História do Brasil Nação: 1808 – 2010*. Vol. 4. Olhando para dentro 1930 – 1964. Objetiva: Rio de Janeiro, 2013, pp.229 – 274.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Quimera Amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910. *CLIO – Revista de Pesquisa Histórica*, vol. 1. n. 28, pp. 1-22, 2010.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Georges Wambach e o Brasil. In: BUENO, Clodoaldo; MASCARO, Luciana Pelaes & STOLS, Eddy (Orgs.). *Brasil e Bélgica: cinco séculos de conexões e interações*. São Paulo: Narrativa Um, 2014, pp. 278 - 280.

GODINHO, Victor & LINDENBÉRG, Adolpho. *Norte do Brasil através do Amazonas, do*

Pará e do Maranhão. Rio de Janeiro e São Paulo: LAEMMERT & C. Editores. 1906.

GORDINHO, Margarida Cintra (Org.). *Aquarelas de Georges Wambach*: Impressões do Brasil. São Paulo: Marca d'Água, 1988.

HOBBSAWM, Eric J. *Tempos Fraturados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013

LIMA, Alexandre Martins de. *Pelos trilhos dos bondes: cidade, modernidade e tensões sociais em Belém de 1869 a 1947*. Tese. Universidade Federal do Pará. Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, Belém, 2011.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Para ler como quem anda nas ruas. IN: *Obras reunidas* volume 2. São Paulo: Escritura Editora, 2000, pp. 7 – 22.

RANCIERE, Jacques. O Conceito de anacronismo e a verdade do historiador. IN: SOLOMON, Marlon (org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó, SC: Argos, 2011. pp.21-49.

SANJAD, Nelson; OREN, David Conway; SILVA JUNIOR, José de Sousa; HOOGMOED, Marinus; HIGUCHI, Horácio. Documentos para a história do mais antigo jardim zoológico do Brasil: o Parque Zoobotânico do Museu Goeldi. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. vol. 7, n. 1, p. 197-258, jan.-abr. 2012.

SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: Riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1910)*. Belém: Paka-Tatu, 2010.

SILVA, Caroline Fernandes. *O Moderno em Aberto: O mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Maria Antonieta dos Santos Feio*. Dissertação. Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2009.

VIDAL, Celma Chaves Pont. *Arquitetura, modernização e política entre 1930 e 1945 na cidade de Belém*. 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.094/161>>. Acesso em: 11 Set 2018.

Fontes de Jornais

Folha do Norte, 13 de setembro de 1900, p.2.

O Imparcial, 09 de junho de 1939, p.11.