

Eustáquio Gorgone de Oliveira

Jardins esquecidos

Ω

**Não aferimos isso pelo olhar,
mas ao toque nos damos conta
do sucedido.**

Sumário

4 - Introdução

8 - O construtor de cascatas

10- Cidades mineiras

 Caxambu

 Carmo de Minas

 Passa-Quatro

 Cristina

 Outras cidades

30 - Jardins em fazendas

36 - Miradouros e peças menores

39 - Técnicas

44 - Cópias infiéis

46 - Inventário das obras realizadas em Caxambu

49 - Notas

57 - Bibliografia

60 - Iconografia

Introdução

O mundo vegetal, em suas múltiplas formas e cores, sempre serviu de valiosa fonte de inspiração aos artistas. Motivos florais ou imitações de troncos e raízes são encontrados numa infinidade de objetos de arte ou simplesmente ilustrando estampilhas, braceletes, alfaias, cartas de jogos, tapeçarias, mobiliários, artigos de vidro, peças de ferro, pedestais, manuais de matéria médica, gravuras, cartazes e mantilhas. Estilizadas ou realistas, essas ilustrações da natureza atravessaram séculos na companhia dos homens, emoldurando seus dias finitos. Seduzidos pela riqueza deste mundo onde fertilidade e morte coexistem, os artistas muitas vezes recorreram à representação de sementes, rebentos, flores, frutos, ramarias, esgalhos, troncos e raízes para narrar simbolicamente a passagem do homem em sua experiência terrena. Do escapulário mais íntimo cinzelado à maneira das nozes até os cenários artificiais dos *outdoors*, as plantas contribuíram com suas infinitudes de formas e nervuras para o entusiasmo da criação artística. Marmoristas gravaram folhas de bétulas e romãs em lápides, cinzelando os espinhos no mármore; ferreiros afoguearam as varas de ferro para lhes dar a servidão de um lírio; lapidários engastaram suas jóias em minúsculas folhetas, enquanto os pedreiros e, em especial, os construtores de cascatas artificiais, aprisionaram as formas vegetais na argamassa, imitando liadouros naturais.

No início do século XIX já eram edificadas quiosques em madeira e argamassa, espelhados nos pavilhões árabes que se tornaram freqüentemente reproduzidos nas Exposições Internacionais, realizadas na Europa. Em Paris, na Grande Exposição de 1867, os Goncourts reportaram que as construções em estilo oriental eram comuns entre os monumentos erigidos pelos países representados no evento. Nesse ambiente glamouroso e feérico, as nações exibiam seus mais recentes inventos e conquistas da indústria ao lado de jardins que se enfeitavam de caramanchões e quiosques "exóticos" para acomodar a multidão de visitantes. Fontes artificiais construídas em *stucco rocks* e pavilhões armados em ferro afirmavam a influência dos temas orientais como ornamento para os espaços públicos.(1) Onze anos depois desse evento, em 1878, quando o arquiteto pernambucano José Magalhães (1851-1900) visitou a Feira de Arte e Indústria, em Paris, forneceu-nos o desenho de um elegante *kiosque* com elementos naturais e artificiais. Nessa época, as construções com motivos rústicos já estavam incorporadas ao ideário paisagístico europeu. Em cidades populosas e com estrutura urbana ainda precária, a paisagem recriada em

troncos e raízes convidava os moradores à contemplação de uma natureza amorosa, ainda que empedernida em argamassa. Nos anos setenta do século XIX, a alguns quilômetros de Paris, as tabernas do Sceaux, convertidas em jardim público, atraíam pessoas ávidas de entretenimentos que aconteciam em caramanchões imitando madeira e, em Montmartre, ainda se vêem balaústres em argamassa entre a vegetação, testemunhos de uma arte anônima que tanto contribuiu para ornamentar os jardins e parques de inúmeras cidades do século XIX e XX.

Através dos mestres-de-obras portugueses contratados por arquitetos franceses, essas construções rústicas que adornavam os jardins europeus foram ditadas como modelos para as reformas implantadas nos jardins públicos de várias cidades brasileiras, entre elas Belém do Pará e a capital do Império, Rio de Janeiro. Comum em Portugal, onde pedreiros especializaram-se na edificação de pontes e miradouros para o aformoseamento de termas ou pequenos jardins internos, essa arte, ainda romântica pela beleza das linhas irregulares e pelo refúgio que oferecia às rápidas transformações sofridas na paisagem urbana, encontrou, na cidade do Rio de Janeiro, espaços abertos para a remontagem de cenários naturalistas. A partir das obras realizadas na capital do Império, cresceria o interesse da nobreza e da burguesia pelos jardins naturalistas, que tão bem comungam com a natureza tropical circundante.

Traduzida a nova idéia de que o homem é parte da natureza e não o senhor da ordem natural, os componentes estruturais desse novo estilo convidavam os moradores das cidades a uma reaproximação com as formas "virgens" do mundo vegetal e mineral. Grutas, gazebos, bancos toscos, córregos, quedas d'água, fontes e esculturas de pequenos animais compunham o estofado desse ideário enquanto as estufas, quiosques, pagodes, casas de máquinas e caramanchões alternavam-se na paisagem, mantendo os princípios básicos da unidade, ritmo, equilíbrio e proporções necessários entre os elementos constitutivos dos jardins.

Pertence a esse momento o conjunto de obras espalhadas pela cidade do Rio de Janeiro: o coreto edificado na Praça Afonso Viseu, no Alto da Boa Vista (1885); o jardim residencial do Palácio Nova Friburgo, reformado pelo paisagista Paul Villon que o transformou em jardim público para acolher a nova sede do Poder Executivo (1897); os trabalhos em argamassa feitos na Quinta da Boa Vista; os magníficos enredos de cascatas, grutas, coretos, passarelas, escadarias, bancos e sentinelas em palacetes do Alto da Boa Vista; as pontes e grutas do Parque da Aclamação, no Campo de Santana, onde o forçado primitivismo dos troncos é logo identificado; os pontilhões e rochas do Campo de São Cristóvão; as pequenas fontes erguidas como tratamento decorativo à frente de casarões neoclássicos nos bairros da Tijuca e Santa Tereza; os jardins da Vila Maria Augusta, hoje Museu Casa de Rui Barbosa; o pavilhão da Vista Chinesa, com desvios tão acentuados no estilo e na graça dos mestres portugueses (1903); as pontes e as pequenas colunas que servem de sustentação para pérgulas, tecidas em desenhos simétricos e espalhadas pelo Jardim Botânico. Em Petrópolis, foram construídas as muretas que enfeitam os jardins do palacete da rua Ipiranga, atual Casa de Petrópolis. Durante a construção de Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, a cidade também foi alindada de bancos, pontes e canteiros construídos no Parque Municipal e na Praça da Liberdade (feitos em 1905 e retirados em 1920). Na construção do Parque Municipal, o engenheiro José de Magalhães projetou as

seguintes construções: “um cassino, um restaurante, um observatório meteorológico, **uma ponte rústica** e um belo portão de entrada” [OLIVEIRA, 1997:276. Grifo do autor] . O coreto de ares achinesados, no jardim do Palácio da Liberdade, e a estufa com prateleiras interiores imitando troncos estriados denotam o intento desses artistas para simular arqueamentos e dobras naturais. Em muitas residências da capital mineira também havia jardins compostos de “canteiros, entre os cimentados dos caminhos...algumas vezes imitando tronco de madeira.” [MENEZES, 1997] Na cidade de Juiz de Fora, a remodelação do Largo Municipal, que teve início em 1901 pela firma Pantaleone Arcuri e Spinelli, buscava inspiração nessa escola de índole naturalista (2).

Gestados pelo estilo inglês de caminhos sinuosos que produziam mais ilusões, essas obras em argamassa atravessaram a imaginação e os cenários românticos como sinais exteriores do ideário naturalista, convivendo com a volúpia e o inquilinismo das folhagens da *art nouveau*, para se extinguir, quase 200 anos depois, quando o império do concreto armado e da ordem geométrica realinhou o tecido urbano. Artistas que falquearam o cimento, como se esse fosse tora de madeira, tiveram ativa participação no processo de transformação do espaço urbano. Ajustaram antigas técnicas de construção como as estruturas em gaiolas da Fase Pombalina com telheiros inovadores em lousa ou zinco; tornaram mais simpáticas as fachadas das casas e romancearam jardins até então escravos do geometrismo; assopraram a austeridade dos canteiros, transformando-os em mapas lúdicos, desenhados no chão; fundiram esteios e cipós em ripamentos elegantes; suspiraram e fingiram a paz de uma paisagem perdida. Se a natureza foi regenerada com veias de arame ou amortalhada em árvores de cimento, mesmo assim as imitações de troncos invocam temas mais vivos e felizes que as hermas, brasões, obeliscos e estátuas de políticos dúbios que suplicam pela eternidade. As quedas d’águas construídas pelos mestres-de-obras portugueses abrandaram o fervor eclesiástico que distribuía bustos de monsenhores e cabeças de frades pelos quatro cantos dos jardins, tornando-os uma ante-sala do campo-santo.

“Si se ha dicho, y con razón, del jardín que es ‘la más pura de las alegrías humanas’, podremos colocar en él todas aquellas cosas con las que nos gusta rodearnos: una fuente rústica...una plaza donde dar comida a los pájaros, un gran jarrón con flores...” [HESS, 1954, 336] e a morte-cor do esquecimento que, por sua extensão à argamassa, chegou aos mestres-de-obras dessa escola naturalista. A presença de um teatro da natureza armado em praça pública, passou despercebida dos arquitetos, paisagistas e estudiosos das artes. Poucas foram as referências a esse mundo mimético que tanto valorizou a água como elemento indispensável à paisagem humana. Apenas alguns observadores mais atentos deixaram entrever em pequenos relatos, sinais dessa arte moldada em argamassa. Publicado nos últimos meses de 1887, *O Homem*, de Aluísio de Azevedo, traz um desenho sucinto desses ambientes artificiais:

“ Magda olhou indiferentemente o teto de cimento, as grossas estalactites pingando sobre as estalagmites com um aprazível ruído de noite de inverno. A umidade da gruta fez-lhe sede; o Conselheiro procurou uma bica e descobriu afinal uma caneca pendurada a um canto, donde jorravam goteiras mais grossas.

- Eu bebo aí mesmo, disse Magda, correndo para ele e arrepanhando as saias, porque o chão era nesse lugar muito encharcado. O Conselheiro notou a impropriedade daquelas estalactites numa rocha que fingia ser de granito; Magda não prestou nota à observação científica do pai e enfiou por um corredor à esquerda. Foi dar lá em cima; assentou-se no rebordo onde está a entrada para a caixa d'água. [AZEVEDO, 1942:118]

Em suas memórias, o escritor Pedro Nava assim fotografa a pensão da rua Haddock Lobo, nº252, no Engenho Novo:

“A casa era uma dessas belas construções do fim do século passado, com jarrões na cimalha, florões, monograma, cinco janelas de fachada, com gradis prateados onde dragões simétricos ficavam frente a frente, ladeando o ornamento central; jardim de gramado liso, duas palmeiras, imperiais e a fonte de pedra que escorria seu fio de prata sobre limpos e peixes vermelhos; portão com pilastras de granito; o clássico caramanchão de cimento imitando bambu e o colmo de palha e todo trançado de trepadeiras....Bela casa, na segunda etapa de sua existência. Porque a primeira e inaugural era sempre a residência de grande do Império ou figurão da República. A segunda, pensão familiar. A terceira, casa de cômodos. Depois, cabeça-de-porco – substituída pelos arranha-céus de hoje. [NAVA, 1977:196]

E, ao descrever o embrenhamento no Parque Halfeld, em Juiz de Fora, anota que:

“Tinha uma *Cabana*, toda feita de troncos de bambu de alvenaria e que se galgava por troncos de cimento deitados sobre águas vertiginosas. [NAVA, 1973: 245]

Observação que também não escapou a Gilberto Freyre, em seu artigo *Acerca de Jardins*, publicado no Diário de Pernambuco, no dia 3 de maio de 1925:

“ O Sr. A. J. I. possui à linha de Casa Amarela extenso jardim em esqueleto. Os canteiros ainda virgens. **Canteiros de cimento imitando troncos de árvore.** (Grifo do autor).

Como pote de ouro oculto aos olhos dos moradores das cidades, essas obras passaram indiferentes às intenções renovadoras do paisagismo moderno e mantiveram-se fieis ao propósito de reproduzir a natureza, enquanto as mudanças sociais assopravam intensamente. Sob o pesadelo dos novos jardins cravados de pastilhas, marmorites, e asfalto, também desapareceram seus construtores: pedreiros anônimos que teceram em argamassa o entrelaço de dois séculos. Não amealharam fortunas nem escreveram seus nomes no livro dos paisagistas. Suas assinaturas nunca foram vistas em suas peças. Desceram ao cemitério, esse outro jardim de um mundo totalmente distinto. O que imaginamos sobre eles é o que sabemos sobre Francisco da Silva Reis, o mestre-de-obras que deixou um vasto acervo em Portugal e no Brasil.

O presente estudo resume-se ao período em que o artista trabalhou nas cidades de Caxambu, Baependi, Carmo de Minas, Passa-Quatro, Cristina, Maria da Fé, Poços de Caldas e Pouso Alegre. Dezenas de residências particulares e propriedades rurais da região foram pesquisadas, trazendo a lume os cenários perdidos de sua criação. Os trabalhos da sua lavra (ou executados com outros pedreiros) em Portugal, na cidade do

Rio de Janeiro e outras localidades serão objetos de exames posteriores. Nas páginas seguintes, tomaremos apenas a estrada pelo Sul de Minas Gerais, à procura de sua arte e solidão.

O construtor de cascatas

O português Francisco da Silva Reis chegou ao Brasil clandestinamente, depois de realizar, em companhia de outros artistas, inúmeros trabalhos em seu país de origem. Quando esteve de passagem pelo Sul de Minas Gerais, já havia executado importantes obras em palacetes na cidade do Rio de Janeiro, entre coretos, sentinelas, pontes e grutas com belos estalactites e estalagmites. De estatura mediana, magro, tez clara mas já queimada pelo sol da montanha, trajando muitas vezes calça de algodão, paletó e chapéu de feltro com abas caídas, esse simples mas incansável operário conseguiu erigir, em ambiente adverso de sua origem e longe da família, uma obra extensa e singular. Construtores que o conheceram, recordam com admiração, sua maestria em formular aparências e seu hábito, às vezes incompreendido, de passar horas nas matas em busca de inspiração. Para Joaquim Antonio, idoso que o auxiliou na construção do Parque das Águas, em Caxambu, ele era um “admirador da natureza” (3). Segundo Juca Arthur, o artista “já era um homem de idade quando trabalhou em Cristina” e lhe parecia, aos seus olhos de menino, que o fazedor de cascatas tinha um “rosto cadavérico”.

Em fotografia de 1921, na cidade de Carmo de Minas, frente ao repuxo do jardim público, Francisco da Silva Reis segura um balde de massa na altura do joelho enquanto deixa a mão esquerda no bolso da calça em busca de uma pose mais valorosa. Mesmo nesse momento não se desfez do seu instrumento de trabalho e, humilde como qualquer trabalhador braçal do início do século XX, entregou-se inocentemente para o obturador da câmara fotográfica. Vendo-o em trajes de trabalho, a calça manchada, compreendemos o porquê de tanto esquecimento em torno de sua pessoa. Numa sociedade onde o brilho das palavras, o brilho dos anéis e o brilho negro do café eram as lanternas da vida social, parca consagração restaria a um itinerante construtor de cascatas.

Francisco da Silva Reis era um trabalhador pertinaz, iniciando seu ofício já nas primeiras horas do dia e deixando as ferramentas ao cair da tarde. Como a maioria de suas obras era construída em lugares abertos, ocorria-lhe tirar vantagens das condições climáticas, avaliando a quantidade de argamassa preparada para as modelagens. Suas peças não poderiam ser recolhidas nas mudanças bruscas do tempo. Em caso de chuva (principalmente nos meses de fevereiro e março), não poderia reaproveitá-la. Portanto, era imprescindível que houvesse agilidade na construção, tirando melhor vantagem dos dias ensolarados. Depoimentos colhidos durante as pesquisas confirmam que o artista “ia fazendo sua obra à medida que o dia transcorria”.

Trabalhando no Sul de Minas Gerais, longe da tutela dos paisagistas ancorados na administração pública das capitais, o artista teve a liberdade necessária para criar enredos naturais interagidos com formas modernas, deixando assinatura nas principais peças do seu acervo. Em Caxambu, no Parque das Águas, gravou seu nome por extenso na argamassa e abaixo dele imprimiu a data em que os trabalhos foram concluídos na cidade. Em Carmo de Minas e Itajubá, registrou F.S.Reis, abreviando o prenome. Mestre das formas assimétricas e do movimento, o que teria levado o artista a servir-se da letra de fôrma entre duas linhas simulando pautas? Acostumado com a complexa linguagem da natureza, onde linhas curvas nutrem e retalham os espaços, qual a razão da letra de fôrma numa caligrafia forçada, onde o risco das pautas é aparente? O desejo ingênuo de simular a folha de um caderno seria a submissão ao inequívoco prestígio que a sociedade legou à escrita sobre os outros registros encontrados na natureza? Assim, sua assinatura é o único traço regular e simétrico no mundo das formas contorcidas.

Também identificam suas obras alguns símbolos discretamente dispostos nas modelagens: rosas, pequenos ramos com três folhas lanceoladas e galhas comuns às velhas árvores. As assinaturas traduziam a consciência do cascadeiro emergindo de uma arte anônima e transformando-a num revigorante recamo de formas vegetais.

Entretanto, os embelezamentos que ilustravam os espaços públicos e a intimidade dos jardins conheceram, no decurso do tempo, o abandono. E tão implacável e irreversível foi o expurgo dessa arte e desses artistas que se dedicavam à construção de imitações da natureza, que o registro da profissão de cascadeiro foi suprimido dos dicionários modernos. Em 1939, o Novíssimo Dicionário de Língua Portuguesa, organizado por Laudelino Freire, não registra o vocábulo cascadeiro e os dicionários recentes apresentam cascadeiro (cascata +eiro) como “aquele que diz ou escreve cascata”, isto é,

cascateiro na acepção da pessoa que mente ou mantém “retórica, sem fatos, e geralmente longa.” [FERREIRA, 1999]

As informações sobre seu paradeiro tornam-se imprecisas a partir de seu embarque nos vagões da Rede Sul-Mineira para outras localidades. Aos amigos e patrícios que deixava, só restavam as lembranças daquele trabalhador que contribuiu para a inserção de muitas cidades no glamour da *belle époque*, alumando com argamassa as sobrecasacas e alimentando a imaginação das crianças com o envoltamento das cascatas naturais.

A partir de 1940, essa escola de paisagismo, que floresceu na Europa durante o século XIX, estava sepultada juntamente com seus principais mestres-de-obras.

Cidades mineiras

1.Caxambu

Em viagem realizada a *Nossa Senhora de Caxambú*, ou simplesmente *Caxambú*, o ilustre médico e professor Henrique Monat coletou informações sobre a história do povoado e descreveu os processos de captação das fontes de água mineral. Seu livro *Caxambú*, editado em 1894, é um documento referencial para o estudo da hidrópolis. Acompanham seu texto as análises químicas das águas, a planta do parque, vista panorâmica do povoado, noções de hidroterapia e fotografias de sete fontes - Chalet Viotti,

Chalet D. Leopoldina, Fonte Duque de Saxe, Fonte Mayrink, Fonte D. Isabel, Fonte Conde D’Eu e Fonte D. Pedro – existentes na época de sua visita. Seis dessas fontes, que serviam de proteção aos poços onde ficavam as nascentes d’água, eram construções simples, de alvenaria e cobertas por pequenos telheiros. Próxima ao portão de acesso ao parque estava erigida a fonte

“Duque de Saxe, abrigada por **um chalet rústico de cimento, construído este ano**”. (Grifo do autor)

[MONAT,1894:109.Grifo do autor]

Essa descrição sucinta e a fotografia impressa na página 131 são os primeiros registros da presença, no Sul de Minas, de construções em argamassa no estilo que, por mais de três décadas já eram utilizadas para ornamentar as residências particulares e jardins públicos da cidade do Rio de Janeiro, então capital do Império. (4)

A antiga Fonte Duque de Saxe era uma construção octogonal com aberturas laterais entre os esteios em forma de tronco. Pequena mureta de alvenaria imitando pedras protegia a nascente. Paus retorcidos davam sustentação ao telhado, onde o arremate da cumeeira sugeria um toco apodrecido e próprio para fixar orquídeas ou bromélias. O emaranhado e a voluptuosidade dos ramos de argamassa entrelaçavam-se na altura do rendilhado do teto, compondo um desenho livre e ousado.

Segundo o autor de *Caxambú*, o “Sr Visconde de Taunay criticou-lhe, em termos bem pouco lisonjeiros, não só o estylo e a execução, como também a solidez.” [MONAT,1894:109] Não se sabe por quantos anos esse *chalet* imitando troncos e cipós serviu de abrigo à nascente de água mineral. Em seu livro *Caxambu de Ontem e de Hoje*, publicado em 1957, Alexina Sá provavelmente se referia às primeiras construções de argamassa ao se lamentar das atuais fontes, afirmando que

“as cúpulas das antigas fontes eram, quase todas de sapé, alias interessantes porque davam a idéia da primitividade.”

[SÁ,1957:116]

Na realidade, ela também fora iludida pela argamassa da fonte Duque de Saxe, assim como até hoje a obra de Francisco da Silva Reis passa despercebida pelos olhares que tomam por coisa natural o seu simulacro. A data e nome do mestre-de-obras que erigiu o primeiro pavilhão da Fonte Duque de Saxe são desconhecidos. Em meados de 1913, já estava instalada em seu lugar a atual fonte, feita com estrutura metálica cuja “ferragem foi importada da Bélgica e montada pelo engenheiro belga Dr. Antoine Roffin.” [LEITE,1997] O que é certo é a presença, isolada e única, deste trabalho feito em argamassa com finalidade de proteger a nascente d’água e acolher os visitantes que chegavam ao povoado, no final do século XIX, acudidos pela propaganda do uso medicinal das águas virtuosas.

Seria esse *chalet* uma das obras realizadas pelo artista quando da sua primeira estada em Caxambu a convite do Conselheiro Mayrink ?(5) Sabemos apenas que, anos mais tarde, atraído pelo espírito empreendedor de Camilo Soares, então prefeito de

Caxambu, o artista receberia a incumbência de erigir inúmeros pavilhões no Parque das Águas e no jardim público. Na segunda viagem à região, Francisco da Silva Reis construiu obras de grandes proporções e inscreveu definitivamente seu talento e maestria como arquiteto, escultor e paisagista.

Duas décadas depois do registro feito por Henrique Monat e comentando as obras realizadas no principal logradouro da cidade, *o Jornal de Caxambu* trazia, em sua edição de 13 de abril de 1913, na coluna *Ideas e Facto*, a seguinte notícia:

“O jardim ainda não está prompto. Mas o coreto, muito elegante, muito chic, com as suas lâmpadas electricas de cores, a fonte luminosa recentemente estabelecida, lançando aos ares o seu repuxo fantasticamente polychromico; o Bengo atravessando a praça, na sua bella canalisação; de frente o Cinema Radium, novinho e lluminado.”

Iniciada em 19 de novembro de 1912, no governo de Camilo Soares, “um dos mais ardentes propugnadores do progresso do município” [CAPRA,1916], a reforma do jardim público acompanhou o grande florescimento urbano, caracterizado por instalações elétricas, calçamento de ruas e avenidas, construção de elegantes sobrados e templos religiosos, entre outros melhoramentos.

O risco original da Praça 16 de Setembro, elaborado por Francisco da Silva Reis, transplantava o estilo em voga na cidade do Rio de Janeiro, adaptando-o nos jardins públicos das pequenas cidades do Sul de Minas, com um desenho que daria continuidade ao modismo daqueles tempos de vilegiatura.

Consoante *o Jornal de Caxambu*, para a conclusão do referido jardim ainda faltavam, em meados de julho de 1913, os “bancos gothicos” e a balaustrada de cipoal que iria contornar e proteger, com seus 740 pés de comprimento e 60 cm de altura, os canteiros internos. Nos extremos do jardim e nas entradas laterais, a mureta arrematava nas colunas de sustentação das luminárias. Os troncos moldados acima do nível da calçada demarcavam, com originalidade e leveza, o espaço ajardinado.

Em 1918, após a conclusão das obras em Caxambu, seu nome seria arrolado num processo de esquecimento e sua obra ficaria indefinida entre tantas outras do mesmo gênero que foram construídas nos séculos XIX e início do século XX, mas que não passaram de arremedos da arte naturalista, sem quaisquer sinais de criatividade. Assim como os criados que, no final do século XIX tiveram o “apagamento do seu corpo”[DUBY,1991:184], o processo de negação também alcançou os oficiais das classes menos favorecidas de pedreiros, bate-folhas, calafates, rapa-tudo, armoeiros, calceteiros, estucadores e principalmente aqueles que se dedicavam à construção das quedas d’água: os cascadeiros.

No ano de 1913, os relatos sobre o andamento das obras realizadas pelo artista em Caxambu já evidenciam uma desconcertante ausência de sua figura. A estância hidromineral, que florescia como “retiro higiênico” e anunciava a presença de hóspedes em seus hotéis, sistematicamente omitiu o nome do paisagista português encarregado dos aformoseamentos necessários à transformação de uma cidade interiorana em “um pequeno pedaço do céu”. Acompanhando as notícias publicadas sobre os melhoramentos executados

pelo poder público no Jardim Municipal e no Parque das Águas, o seu nome nunca é desvelado, como se as obras ali tivessem a origem em um sopro desconhecido, sem o esforço de qualquer artista. As constantes notas da imprensa local sobre o andamento das obras paisagísticas não traziam referências ao artista nem às técnicas utilizadas na modelagem das peças. Embora “no oposto do rígido, calvinista geometrismo dos jardins suíços e franceses” [FREIRE,1925:156], os repuxos, lagos, quiosques e sinuosas alamedas iam silenciosamente surgindo das ferramentas do mestre-de-obras como que caídas do céu. Vejamos como sua argamassa nascia aos olhos da época, conforme as notícias vinculadas no *Jornal de Caxambú*:

“Que linda está ficando a nossa praça 16 de setembro!”
Já passaram por ali á noite?
Vale a pena. É um encanto.”

[13/04/1913]

“Desde os primeiros dias de fevereiro até agora, Caxambu ofereceu aos mortais desde mundo os mais deliciosos aspectos do Paraíso.”

[11/05/1913]

“As suas avenidas, bem cuidadas e arborizadas, seguem por entre o casario, abrigado junto a alegre vegetação dos quintaes; a praça 16 de Setembro, com o seu coreto artístico, o lago e a fonte, o jardim atravessado pelo Bengo.”

[29/06/1913]

“- Que mais o impressionou na villa?
- Primeiro a grandiosa idéa da fundação da Maternidade, meritório empreendimento que o dr. Floriano de Lemos, tomou sobremente a seus ombros. Depois, os bellos jardins profusamente illuminados e as construções novas, elegantes e confortáveis.”

[Entrevista com o diretor da Gazeta do Sul, 23/09/1913]

“O jardim da Praça 16 de Setembro, com sua fonte luminosa, o seu coreto artístico e a multidão de crianças e moços que o anima, dá idéa de que o Bengo, canalizado e formoso, atravessa um recanto gazil do paraíso.”

[26/10/1913]

“Domingo passado, a noite, a praça 16 de setembro, illuminada e concorrida, era de um aspecto garrido e consolador.”

[07/09/1913]

Quando o fotógrafo Pedro Zogbi trabalhava na montagem de um panorama da cidade para futura exposição em Belo Horizonte, o redator do *Jornal de Caxambu* encontrou-o em vias de concluir a tela de dez metros de comprimento. Entrevistando-o em seu *atelier* no interior da igreja Santa Izabel da Hungria, o jornalista reconhecia a

desatenção da comunidade para com o trabalho do artista e, na coluna *Ideas e Factos*, redigiu:

“Acha-se entre nós, vae já para algumas semanas, o sr. Pedro Zogbi. Quase **despercebido de nosso meio, sem concorrer as festas habituaes**, quem é esse sr. Zogbi e por onde andava elle?” (Grifo do autor)

[15/09/1913]

Somente as horas literárias e os concertos musicais apresentados nos salões flambados por canções francesas e poesia parnasiana eram concorridos e recebiam maiores atenções da sociedade local ou dos visitantes em gozo de férias.

Enquanto residiu em Caxambu e em outras cidades da região, Francisco da Silva Reis não teve o merecido reconhecimento pelo seu trabalho. À margem dos acontecimentos dos salões e cassinos, das quermesses ou sessões literárias, o paisagista não inscreveu seu nome na vida descomprometida da hidrópolis. Sua assinatura sequer consta da relação das pessoas e cavalheiros que deixaram o nome no ‘Livro da Porta’ durante a Exposição do Panorama de Caxambu, realizada no dia 13 de julho de 1913 e cujo tema deveria sensibilizá-lo pois , segundo o mesmo jornal, “a praça 16 de Setembro, com o seu coreto artístico, o lago e fonte, o jardim atravessado pelo Bengo” estavam ali retratados em 10 metros de tela.

Em 1916, Roberto Capri, em sua publicação conhecida por *Minas Geraes e seus Municipios*, após os apontamentos históricos sob a origem do povoado e sua corografia, observa que, “os passeios públicos são os mesmos da Capital Federal e de São Paulo.” Embora citando que “no centro da cidade fica o bellissimo jardim municipal, com elegante coreto para musica, diversas cascatas e uma fonte luminosa” , o anuário não traz referências sobre o autor das obras recém-inauguradas e tão só ilustra os atrativos da cidade com fotos de prédios públicos, igrejas, estabelecimento balneário e laboratório de farmácia. Nesse ano, as construções da Praça 16 de Setembro já estavam concluídas e o artista trabalhava na remodelação do Parque das Águas. Os visitantes chegavam à cidade e tomavam as quedas d’águas e bancos como obras anônimas. Assim como Roberto Capri, milhares de “aquáticos” nunca perceberam o fulgor deste gênero de construções cuja pompa passou, despercebida e discreta, do Império à República, sem ameaçar o espaço simbólico desses diferentes poderes. No mesmo ano, traçando um panorama sobre os encantos de Caxambu, o jornal baependiano não faz qualquer referência ao escultor responsável pelo:

“jardim público espelhando na deslumbradora fulguração das fontes luminosas”

e concluiu que:

“o parque tem qualquer coisa de paradisíaco. É obra da mão do homem. Mas parece antes obra de Jehovah portentoso.”

[O PATRIOTA. Anno I, Nº2, de 02/04/1916]

Até o dia 1 de setembro de 1918 – sete anos depois de ininterrupto trabalho em Caxambu – as obras erigidas na cidade ainda gestavam em um terrível anonimato:

“Os seus jardins, os seus núcleos de arvoredos projectando sombras, os seus bancos gothicos, aqui e alli, esparsos...a original e bella cascata, tudo, alli, denota esforço e prodigalidade superior parte da Empreza.”

[CIDADE DE CAXAMBU. Anno 2, N°87, de 01/09/1918]

Às vezes obra de Jehovah e em outras ocasiões esforço da Empresa da Águas, a verdade é que a presença do artista não era visível aos olhos dos letrados da época, que se interessavam por efemérides sociais e discursos afetados.

Não obstante o longo desconhecimento do autor das obras realizadas na cidade, Guilherme Nogueira de Andrade, redator-proprietário do *Jornal de Caxambu*, registrou, na edição de N° 89, de 15 de setembro de 1918, um inesperado encômio ao artista e uma calorosa descrição de seus trabalhos em andamento na cidade:

Francisco da Silva Reis

O cascadeiro

Não é demais avançar que, sob o envolver de um simples operário, se oculta um extraordinário e perfeito artista.

Os trabalhos rústicos do sr. Francisco da Silva Reis realizados nesta cidade, atestam, com prodigiosa exactidão, o que vimos de afirmar.

A orla do Jardim Municipal, em cimento armado, emitando, como ao natural, a madeira tosca; os pontilhões sobre o Bengo, ligando os lados do gracioso e poético jardim; os bancos gothicos, aqui e alli, pela sombra do arvoredo; o grande bloco ou rocha como centro do pequeno lago e que serve de base a fonte luminosa, formando, em torno, linda cascata; a cascatinha do lindo coreto do jardim, etc; tudo está em relevo, como se fôra obra da natureza!

Não há quem admire esses trabalhos que não louve a mão encantada que os deleneou.

Fructos de uma imaginação fecunda, de um labor inspirado pelo conhecimento da natureza em todo o seu lavor luxuriante.

E o que, óra, váe pelo Parque, onde o primoroso artista se acha em via de concluir a serie de maravilhas que, lá erige?

Alli, o espasso é mais amplo e nelle, a pujança de seu genio imitador desenvolveu-se expansivamente e em maior escala!

Os grupos de assentos toscos, emitação de madeira, em diversos pontos, a graciosa choupana como abrigo da bomba de excuamento de aguas pluviaes e, para maior realce, a elegante e soberba cascata e respectivo lago, fazendo-se em ponto culminante para o enlevo, agreste, de veranistas que, emmages todos grupos, posem para as classicas e proverbias photographia dos que aqui passam as temporadas em plena villegiatura.

Em todos esses maravilhosos trabalhos de pura emitação da natureza e fina arte, ficará perpetuado o nome de Francisco da Silva Reis, o inimitavel e prodigioso cascadeiro.

Os anos que seguiram à conclusão de sua obra em Caxambu (1918) também foram marcados por um sintomático apagamento de sua memória. As referências ao conjunto paisagístico tornaram-se vagas citações na imprensa local e nos parece que cada vez mais, a obra de Francisco da Silva Reis ficava soterrada no “paraíso mineiro” (6), onde as flores do abandono iriam ocultá-la por muitas décadas. O mesmo jornal que há um mês louvava o artista pelas obras concluídas na cidade, agora , na edição de número 94, de 20/11/1918, abstrai dos elogios o escultor, descrevendo a cidade como lugar de:

“graciosas casas, vivendas pintadas de delicadas cores, lindíssimo jardim artisticamente delineando a bella cascata, lindos caramanchões e outros embelezamentos de graça encantadora.”

A partir de 1919, as impressões deixadas pelos visitantes e moradores sobre o acervo do artista são vagas e imprecisas até que, na década de 30, quaisquer lembranças das suas cascatas e quiosques estão irremediavelmente excluídas dos cartões de visita da cidade. Os jornais, revistas ou anuários deste longo período retratam *en passant* os aspectos de sua obra. (7) Revendo as publicações da época podemos avaliar como os olhares se abstiveram, em pouco tempo, desse gênero de paisagismo que o estucador português continuou a semear nas cidades do interior de Minas. O jornal *Cidade de Caxambu*, comentando os encantos da hidrópolis, passa ao largo sobre qualquer informação relativa ao artista:

“O poético jardim do Parque, cortado graciosamente pelo ribeirão Bengo (este revestido à cimento armado, com gradis e pontes ligando suas margens) se ostenta tudo como que orgulhoso de suas luxuriantes bellezas!”

[N° 105, de 20/02/1919]

“...no nosso Bengo solidamente balaustrado; o nosso jardim publico, com suas magnifica fonte luminosa e elegante coreto.”

[N° 107, de 09/03/1919]

“...obedece a processos inteiramente modernos, pondo em relevo os lindos pavilhões que encimam as fontes, o coreto, a bella cascata, a cascatinha...”

[N° 110, de 13/04/1919]

“...caminhos batidos, limpos e ornados de poliaes de cimento e bancos de madeira.”

[N° 151, de 20/06/1920]

“melhoramentos locais como a construção de estabelecimentos hydrotherapicos, hotéis, parques e outras obras.”

[N° 119, de 24/07/1919]

Em artigo no titulado semanário independente *Gazeta de Caxambu*, de fevereiro de 1924, as peças que compõem o acervo (caramanchões, quiosques, bancos,

tanques de água para irrigação, pinguelas, pontes, rochas, passarelas, lagos, escadarias, cascatas, miradouros, repuxos, jardineiras, vasos, pedestais, grutas, canteiros, balaústres e cipoais de argamassa) estão definitivamente trocadas por frívolas exaltações:

“ O Parque das Aguas, com seus jardins maravilhosamente floridos, os pavilhões das fontes construídos sob o apuro da arte e o estabelecimento hydrotherapico...”

O *Correio da Manhã*, enaltecendo o centenário de Caxambu, publica, em 24/09/1943, apenas a existência, no Parque das Águas, de “**uma cascata em miniatura**”, o que denota como, no transcorrer do anos, todo o complexo paisagístico de Francisco da Silva Reis ficou reduzido a um mero enfeite, como as cascatas de porcelana incrustadas de conchas e seixos.

Durante as pesquisas iniciais (8), apenas alguns moradores mais idosos da cidade comentavam sobre um “talentoso pedreiro” que tivera a idéia de copiar paus e pedras para o olhar dos turistas, enganando uns e distraíndo outros. Seria este seu rótulo no imaginário popular e nem mesmo o seu nome gravado no miradouro do Parque das Águas despertaria maiores atenções dos milhares de hóspedes acorrentados às delícias do veraneio. O mérito de suas obras passou à Empresa concessionária das águas minerais para quem trabalhou. A paternidade dos quiosques e bancos foi conferida aos esforços dos empresários pela administração do parque. Quem seria esse desconhecido? Afeita a somar rendimentos de hotelaria e pequenos negócios advindos da exploração do turista, para a sociedade local tornou-se assaz desnecessário identificar o estucador que viera de Portugal, no último quartel do século XIX, para trabalhar no Brasil. Mas sua própria obra não era um exercício para iludir os olhos, contrabandear o tato entre o verdadeiro e o falso? Assim, num jogo tão fiel de copiar a natureza, não teria ele também participado desse “desaparecimento”? Agora, oculto em argamassa, o fazedor de cascatas fingia sua inocência de simples pedreiro, imprimindo em cada tronco uma invisível assinatura de mestre.

Durante quase um século e velada por um silencioso mimetismo, a obra de Francisco da Silva Reis acomodou-se entre as modestas construções existentes nos jardins públicos. No entanto, o aparente desaparecimento ficou registrado pela *camara oscura* de inúmeros retratistas que tiveram a oportunidade de usar os bancos e caramanchões de argamassa como “pano de fundo” para acomodar, à frente de suas máquinas, alguns moradores ou figuras ilustres em visita à cidade.

Muitas vezes, acompanhado da família, o marido se colocava atrás do espaldar de um banco, enquanto a esposa e os filhos, sentados, posavam elegantemente para o registro fotográfico. Os coretos, pontes e fontanários também serviam para encenar a vida bucólica nas diferentes comemorações como datas natalícias, bodas de ouro, encontro de formandos, primeiras comunhões, grupos de amigos, vencedores de torneios poéticos ou apenas encontros ocasionais de famílias. Testemunha um desses encontros o alpendre da antiga residência de Francisco de Paula Mayrink, quando um grupo de senhores posou para o fotógrafo Antônio João. Em primeiro plano, vê-se a ponte trabalhada como em madeira tosca, a retorcida balaustrada e o piso imitando esteios lavrados. Pedras de argamassa

delimitam os lagos laterais onde reentrâncias sugerem pequenas grutas, de maneira que a natureza ficasse retida neste simulacro, livre de qualquer transitoriedade. A presença de ilustres figuras da sociedade assinala os valores referenciais do local escolhido para o registro fotográfico.

Recorrendo aos arquivos particulares de moradores das cidades onde o artista trabalhou, encontramos variado registro de sua obra servindo de suporte para esse momento emblemático da fotografia. Adultos e crianças recolhiam-se, durante os passeios, no *locus amoenus* que o naturalismo recriou em argamassa, na paisagem urbana. Durante sua estada em Caxambu, no ano de 1919, Rui Barbosa foi retratado, no Parque das Águas, ao lado de um banco modelado em argamassa, muito embora tal proximidade física com a obra do paisagista português não tenha despertado do visitante qualquer impressão sobre o seu valor artístico. Para um obstinado republicano aquelas peças encenavam, nas suas representações de troncos decompostos, um passado que deveria ficar esquecido como as imagens do Império.(9) Assim, após a permanência por um mês em Caxambu e ter percorrido seus jardins, o então senador encantou-se pelos mecanismos de captação e pela faiscante indústria de exploração das águas minerais, ocupando-se apenas em louvar o progresso que há muito tempo já andava à frente da arte anônima dos mestres-de-obras, responsáveis pelo trabalho de aformoseamento das cidades.

Ao procurar nos coretos e bancos de argamassa o assento para os minutos extáticos que antecedem ao olhar das lentes, médicos, militares, madames com filhos e amas, congressistas e velhos convalescentes transportaram com eles a obra de Francisco da Silva Reis, num involuntário registro. Mas, à medida que seus corpos tornavam-se irreconhecíveis pelo decurso do tempo, os cipós e bambus ocupavam o primeiro plano com suas evidências de imortalidade. Se os trajes daqueles homens serviam para situar uma época, que formas contorcidas eram aquelas vegetalizando em suas biografias?

De janeiro de 1928 a dezembro de 1929, a revista mensal *Caxambu*, que tinha como objetivo “a propaganda das riquezas naturais da bella cidade que lhe empresta o nome” reproduziu, em suas páginas, 12 chapas fotográficas de indivíduos ou grupos de veranistas posando “gentilmente para a objectiva”, instalada frente a um dos bancos feitos pelo paisagista. Sob os títulos de *Cartão de visita*, *Nosso amigo*, *Os pequenos amigos* ou *Hóspedes do parque*, estas imagens documentam a importância da obra de Francisco da Silva Reis como “pano de fundo” para o registro da “vida mundana nas estações das águas.”[DUBY:1990,231]. Em busca de um lugar pitoresco e confortável para seus clientes, os fotógrafos aproveitavam o ambiente bucólico recriado pelo artista. Inúmeras composições foram encontradas em álbuns de família ou ilustrando publicações de temas sócio-científicos, onde adultos, jovens e crianças, vestidas a rigor, eram duplamente encantados: pelo retrato e pelo aconchego da argamassa. Foi assim que, em 1929, juntamente com os pais e irmãos, o jovem Júlio Sanderson viu-se irrepreensivelmente fixo na celuloze. Essa singular chapa, reproduzida setenta anos depois no livro *A cura é anônima, a morte é notícia*, revela o quanto aquela família se sentia protegida pelos vazados do espaldar que o cascadeiro soube tão bem dimensionar em sua obra.

Nos jardins públicos das cidades onde o artista executou trabalhos de paisagismo, tornou-se hábito documentar a presença de visitantes ou amigos junto de seus

acolhedores coretos, bancos e miradouros. Em Caxambu, os “aquáticos” eram conduzidos por Antônio João, fotógrafo profissional e proprietário da firma Foto Beleza, até o local onde a obra do artista e a “máquina de caixote” esperavam pelos clientes.

Conforme a memória melífera de Alexina Sá em *Caxambu de Ontem e de Hoje*, o Parque das Águas recebia a visita de personalidades da política mineira e alguns maiores e poetas, deputados e prefeitos procuravam os serviços do profissional Antonio João que, em seu ofício, também não deixou de fotografar grupos mais humildes de funcionários do comércio local e empregados da “Empresa das Águas”. Os “Cathedraticos da Sciencia e Arte Culinária e os seus auxiliares”, isto é, os cozinheiros e garçons empregados nos hotéis da cidade surpreendem com seus aventais pela escolha de um banco de argamassa como cenário tão diverso das luxuosas salas de jantar onde exerciam suas atividades. [*Caxambu - Revista Mensal - Anno II, N° XV, abril de 1929.*]

Também na cidade de Carmo de Minas, onde o artista executou obras no jardim público, fazendeiros, farmacêuticos, professores, estudantes e coroinhas tiveram suas aparências gravadas em papel fotográfico enquanto fruía

“daqueles belos tempos, onde o footing (passeio a pé), meeting (encontro entre pessoas) e o flert (flerte, paquera)”

[PONTE, 2000: 170]

Nos relvados, as esculturas de troncos decepados serviam de assento para os mais recatados ou crianças em brincadeiras de bento frade ou tempo-será.

Grupos de meninas em Cristina, sentadas no espaldar e com os pés nos assentos de um banco de três lugares exibiam seus vestidos domingueiros, anunciando também a função lúdica a que a obra de Francisco da Silva Reis prestou a muitas gerações. Ainda no segundo quartel do século XX, jovens colegiais reuniam-se, num encontro de férias, em torno da fonte construída na cidade de Maria da Fé ou funcionários apoiavam-se na balaustrada de argamassa da Prefeitura Municipal para a fotografia de meio-corpo.

As passarelas e mirantes construídos pelo estucador moviam-se como linhas d’água atrás de muitos rostos que agora permanecem como cigarras secas. É esse legado de imagens que tem possibilitado, na ausência de outras fontes documentais, reconstituir e avaliar a dimensão de seu acervo, distribuído em vários Estados do Brasil. Seja na cidade de Pouso Alegre, onde seu trabalho aformoseou o Largo da Matriz ou em Poços de Caldas, onde deixou em residências a marca do seu talento, vemos sua obra emergindo por trás das transitórias personalidades para se inscrever na História da Arte.

Nos *bilhetes postais* (10) da época reencontramos as relações fundamentais entre este gênero de obra paisagística e a vida regular e anódina do homem urbano, ansioso por ilusões, como se a paisagem reconstruída pudesse protegê-lo do cativo da era industrial. Em Caxambu, fizeram época os cartões-postais que estampavam a rubrica *Foto João* (propriedade de Antônio João), *Casa Levy*, *Edições Arnaut* (proprietário do Hotel Bragança), *Foto Postal Colombo*, *Foto Fernandes e A Popular*, hoje objetos de desejo dos memorialistas.

A presença de grutas, cascatas, repuxos e miradouros dentro do espaço seguro e higiênico dos jardins públicos assegurava aos visitantes o reencontro com o aspecto idílico do campo, tão usurpado pela incessante industrialização ocorrida nos grandes centros urbanos. Lugar propício para a reflexão, os jardins possuíam velhas raízes no passado como “fonte espiritual...e ambiente ideal para o derradeiro descanso do homem.” Portanto, não é de se admirar a eloquência com que o redator do *Jornal de Caxambu* evocava, em abril de 1913, os possíveis benefícios que o contato com a paisagem recriada do jardim favorecia o estado de alma dos visitantes. “Já passaram por ali a noite? Vale a pena. Senhores neurasthenicos: não há remédio melhor para acalmar acessos de nervos. – Tenham a bondade de curar-se. Banhem-se os olhos naquello aspecto deliciosamente encantador...” (11) Uma praça com finalidade nem só de lazer ou renovação espiritual mas remédio certo para mal diagnosticado. “Os jardins, imitando o caráter rústico da natureza em irregularidades estudadas” propiciavam terapia àqueles que se deixavam banhar em seus encantos.

As construções naturalistas surgiam como nutrientes para a imprescindível recuperação dos enfermos. Semelhantes impressões sobre a beleza e o bem-estar que irradiavam destes jardins foram encontradas nas correspondências dos “illustres visitantes” em vilegiatura na estância hidromineral.

2. Carmo de Minas

Se o primeiro quartel do século XX foi um momento significativo no processo de transformação do espaço urbano em vários municípios do Sul de Minas Gerais, a presença, na região, de um paisagista com habilidades e conhecimentos práticos de hidráulica, alvenaria, estuque, fundição e, principalmente, modelagem, concorria para a edificação de um número considerável de obras em lugares públicos ou particulares. Os encantos oferecidos pela paisagem artificial do estucador português Francisco da Silva Reis na estância hidromineral de Caxambu, no início do século XX, ficaram contidos no imaginário dos visitantes e administradores das cidades vizinhas, que desejavam reproduzir em seus municípios, trabalhos do mesmo gênero. Convidado para executar as obras de embelezamento nos moldes da Praça 16 de Setembro e do Parque das Águas de Caxambu, o artista permaneceu em Carmo de Minas, conhecida por Silvestre Ferraz (12), trabalhando com a ajuda de um servente como era de seu costume.

A construção do jardim público deve-se à campanha que o semanário *A Folha Nova* iniciou, em 1914, com o entusiasmo de seu proprietário Américo Pena. Fazia-se necessário urbanizar o terreno frente à Matriz onde havia apenas algumas casuarinas e uma sarjeta em toda a sua extensão. O abandono daquela área central era a razão de vários protestos e um dos motivos que comprometia o progresso da cidade. Em manifesto assinado por 185 estudantes da Escola de Pharmacia e Odontologia, a classe acadêmica pedia, no ano de 1913, a transferência da escola para cidade de Ouro Fino. Justificando o pedido, os acadêmicos alegavam,

“entre outras razões, as seguintes: o grande atraso de Silvestre Ferraz; a falta de hygiene que se nota na villa, a exploração, enfim, de que é victima a classe num meio pequenino e refractario a todo movimento de progresso.”

[JORNAL DE CAXAMBU. Anno I, Nº 8, 20/04/1913]

Com a efetivação da transferência da Escola de Pharmacia e Odontologia para Ouro Fino, era mais do que procedente as vozes de alguns silvestrenses visando prover a cidade de melhorias. Assim, em decorrência do empenho desses cidadãos, a construção do jardim público teve início em maio de 1919, já assegurada em caixa a quantia de 21 contos e 500 réis. Ao engenheiro Orestes Junqueira, coube a planta do jardim e a administração ficou a cargo do farmacêutico Francisco Fraqueira. Inaugurado em 14 de julho de 1921, o jardim ficou conhecido pelo seu valor artístico e pela originalidade das peças escritas em argamassa como “um dos mais bellos do sul do Estado”, conforme a publicação *Minas Gerais em 1925*.

A distribuição das peças no espaço do jardim ficou a cargo de Francisco da Silva Reis. Construiu o coreto a cavaleiro da praça, tendo modesto porão para depósito de ferramentas, rampa em meia-lua protegida por corrimão fingindo madeira, pequena ponte sobre a cascata, bancos de troncos assentados sobre pedras volumosas e um lago abaixo da queda d'água. Os seis esteios que sustentam a cúpula representam diferentes espécies vegetais em sua maneira mais natural, colhidos nas matas e sem traços de lavramentos. Rústicos, com os cipós ainda entrelaçados em suas cascas e as “orelhas de pau” nascidas na sombra da floresta, eles recebem, na parte superior, os bambus gigantes que amarram a estrutura da cobertura. O movimento dessa gramínea, gesticulando entre os esteios, distribui harmonicamente o peso do telhado sem a necessidade de vigas obtusas ou armações inadequadas. Na cobertura original do telhado sextavado havia placas de cerâmica (34 peças em cada face) formando belos enxadrezados que, na reforma realizada em 1962, foram substituídas por uma camada de massa. A cumeeira - uma pequena torre com aberturas laterais - dava resistência e acabamento à construção. Na época da mesma reforma os vãos foram emboçados, perdendo assim um pouco da leveza original.

Do coreto avistava-se todo o jardim e as outras obras ali espalhadas, os treze bancos “gothicos”, as alamedas sinuosas; ouvia-se o ruído das águas nas cavidades de argamassa; miravam-se os sobrados enxameados de telhas coloniais, os quatro portões da praça e a extensa mureta onde fios de arames impediam a entrada de mulas e cavalos soltos;

espreitava-se as pessoas deixando as lojas comerciais em direção à escadaria da Igreja Nossa Senhora do Carmo. Rico em detalhes, deixando à mostra raízes aéreas e marcas da ação do tempo na madeira falsa, o tradicional coreto acolhia nas festas, bandas de música, meninos em corso, senhores idosos, casais de namorados, corações alegres ou resignados, donos de terras, chefes políticos, enfim, qualquer portador de doença ou de sonhos.

O pitoresco repuxo construído no centro do jardim jorrava água em três taças de tamanhos diferentes. Da primeira taça, ampla, partia a coluna de bambu gigante sustentando as seguintes, proporcionalmente menores. Um emaranhado de troncos vindo da base e subindo pelo lado de baixo (há um pequeno declive no terreno do jardim) chegava até a altura da segunda taça. À tradição das fontes, o artista acresceu um conjunto de troncos moldados numa coragem moderna e agressiva, conjugando as linhas harmoniosas das cubas com as formas surreais dos suportes para plantas trepadeiras. Essa aparição dos suportes rompe com o convencionalismo das fontes tradicionais e desencadeia uma narrativa de formas angulosas na *schemata* repetida pelo artista. Reunir os canteiros em torno do espelho d'água, dispor as três cubas como anéis e, em seguida, romper o reino das medidas circulares com o jogo livre de galhos pontiagudos e redobrados, transmite à obra um diálogo entre o antigo e o moderno, a tradição e o inexplorado, a cópia e a criatividade. Em outros trabalhos executados em Passa Quatro e Itajubá, os troncos que acompanham lateralmente as fontes chegaram à altura da última taça, num crescendo, numa libertação e ousadia entre o mundo antigo e as distensões de uma nova arte reunidas para mútuo entendimento.

Os bancos, distribuídos pelas laterais entre as obras maiores e referenciais do jardim, caracterizam bem o estilo trabalhado pelo artista e seu cuidado em imprimir a cada um deles a força e a originalidade de seu talento. Dispostos naturalmente como se ali fossem encontrados ao acaso, alguns para 2 ou 8 corpos, com espaldares onde o vazio predomina sobre o cheio, convidativos ao descanso e tão diferentes entre si que, vistos do alto da Matriz Nossa Senhora do Carmo, em 1921, por um fotógrafo anônimo, transmitem a alegria que as formas variadas pronunciam acima da puro geometrismo. Em sua trajetória solitária pelo Sul de Minas, o cascadeiro Francisco da Silva Reis, sexagenário, há muito já não transgredia as lições de plasticidade que a natureza ministrava nos bosques e matas da região. Muretas e postes pareciam meros acompanhantes, camaristas em torno dos bancos que, em estrutura de cimento, ferro, cal e óleo de baleia regiam, em seus disfarces, a natureza circundante.

Numa cidade onde as duas principais ruas ainda não estavam pavimentadas e o pó serenava de amarelo as calçadas, os encantos desse jardim seriam , por longo tempo, vistos com elevado apreço por seus moradores. Onde antes havia uma sarjeta, agora via-se um tapete tecido de ponta a ponta com linhas curvas, enchimentos plenos, levíssima argamassa, um coreto com perfume achinesado, palmeiras e arbustos libertos de sistemáticas podas. Ali estava o ajardinado com um pano bordado em alto relevo, guardado sob o olhar vigilante das bengalas dos pharmaceuticos e inspecionado diariamente pelas crianças que verificavam a autenticidade de seus troncos falsos, nunca comprovados na manhã seguinte. Fosse qual fosse o circo que viesse à cidade, fosse inverno ou florada de café, notícia de morte pelo rádio ou ordenação de padre, o jardim servia a todos os

moradores como foro dos comentários e opiniões, oferecendo a sua beleza para minimizar o mistério que, às vezes, desvia de sua pauta e torna toda compreensão num esforço perdido.

Próximo ao pórtico de uma das entradas laterais do jardim, o artista moldou um poste que também tinha a função de banco, pois as formas do tronco insinuavam galhos cortados em jeito de assentos individuais. À noite, sob a fraca iluminação do poste, podia-se passar os olhos n' *A Folha Nova*, enquanto a água rumorejava no repuxo em frente, respingando no jacaré e no sapo de argamassa presos entre as flores miúdas do lírio aquático.

Como em outras cidades por onde o artista trabalhou, a sua arte elaborada na mais convincente contemplação da natureza surge em dezenas de imagens compondo o cenário de fundo para rostos orgulhosos da paisagem por eles escolhidos. Onde seria o outro lugar ideal senão aquele ajardinado para representar a mãe-natureza, generosa em seu dote de água e vegetais?

Enquanto naquele aprazível espaço as crianças afluíam ao coreto, os estudantes sabatinavam entre si geographia e história e os padres da Diocese de Campanha esperavam a “jardineira” para Christina, o capcioso ar do tempo tomava, aos poucos, o seu lugar nos assentos de argamassa, incorporando, no disfarce dos troncos, líquens e musgos verdadeiros. As esculturas também denunciavam o sacrifício com que os ipês e jacarandás da região serviam à visão utilitarista da sociedade. Os bancos não eram peças que apenas simulavam troncos cortados e sim um memorial à falência do amor à natureza que se aproximava a passos largos.

Entabulando diálogo entre a aparência e o real, o jardim conservou seu traçado original até a década de 60, quando erosões decorrentes de fortes chuvas desgastaram parte dos canteiros, descobrindo os pés de vários bancos que ficaram, então, sem apoio, “suspensos”. Para corrigir os estragos causados pelas enxurradas, bastava recompor as áreas descobertas e retificar o curso das águas pluviais, mas essa não foi a alternativa proposta pelo prefeito Joaquim Lourenço Nascimento (conhecido por Joaquim Maria) que ordenou a demolição de todas as obras construídas por Francisco da Silva Reis. Para surpresa e consternação dos moradores de Carmo de Minas, os encarregados da “reforma” iniciaram o trabalho pelos bancos da parte mais baixa do jardim e rapidamente removeram as peças para os entulhos. Depois, aterraram parte da fonte e do lago, prosseguindo a demolição dos bancos próximos ao coreto que, não fosse a coragem de Neném Noronha, abraçando-o e defendendo-o com sincera revolta, não seria hoje a última obra que restou desse magnífico jardim. As janelas em torno da praça recontam a história dessa senhora que, em idade avançada, enfrentou a estupidez da administração pública para que as gerações futuras, conhecendo o obra do estucador português, continuassem na incerteza se ela fora feita de pau ou pedra (13). Das mudanças feitas no jardim, resultaram a fonte ladrilhada e os bancos de marmorite (14), onde o antigo coreto destaca-se como a peça restante de um catálogo arquitetônico exposto ao ar livre. Sua presença isolada ainda é um marco da passagem pelo Sul de Minas do mestre-de-obras que também recebeu, muitas vezes, a desconfiança dos seus contemporâneos por sua atitude solitária de entranhar nas matas à procura de inspiração para os fingimentos em argamassa.

Tantos anos sem maiores cuidados, o coreto necessitava de conservação. Em 1962, algumas interferências foram feitas pelo português Antônio Oliveira. O restaurador antes já fizera consertos nos canteiros de jardins particulares, onde se pode avaliar a dimensão de seu trabalho completando os espaços perdidos dos ajardinados. Embora dedicado ao ofício de uma arte que não vingou aprendizes, a argamassa que empregava em suas restaurações não era maleável como a do mestre cascadeiro nem as imitações traduziam profundidade na superficialidade, apodrecimento na dureza ou maciez sobre a inverdade das estruturas. Percorrendo as ruas de Carmo de Minas, notamos vestígios de seu trabalho: floreiras, canteiros em patamares, muretas recobertas com troncos riscados, suportes para vasos, degraus escamoteando pedras, tudo muito simples e bem intencionado em recompor o estilo de modelagem a que um mestre, no início do século, deu fisionomia própria. (15)

A mais original das obras realizadas por Antônio Oliveira foi a decoração dos jardins e da varanda de sua modesta residência na rua Coronel Antonio Ribeiro, onde fez os canteiros imitando troncos, a balaustrada da pequena escada, a jardineira sobre o peitoril da varanda e enfeites com paus retilíneos. Em seu trabalho percebemos o acento diferente que imprimia às peças. A textura assemelha-se ao chapisco, é uniforme em toda a extensão, igual tanto para troncos novos ou centenários, e a sensação ao tocá-los é a mesma de uma superfície rígida, onde a falsa casca nunca simula qualquer desprendimento. Embora sem a mesma qualidade técnica e artística de seu precursor, os trabalhos executados por Antônio Oliveira tiveram significativa importância para os moradores de Carmo de Minas, e eles puderam reviver as imagens do passado, os “bons tempos antigos”, reverenciando um estilo para sempre banido dos parques e jardins.

Consciente do valor da obra edificada pelo cascadeiro, o restaurador Antônio Oliveira deixou como seu registro no coreto apenas a inscrição *A.O.*, abaixo e à esquerda da assinatura do paisagista Francisco da Silva Reis. Ele compreendia o esforço e a criatividade de um artista que, em 1921, perdurou em argamassa as quedas d'águas, as plantas e a delusão das pedras.

3. Passa-Quatro

Em Passa-Quatro, Francisco da Silva Reis construiu, na praça, um lago artificial, circundando a fonte de três taças, os contornos dos canteiros, vários bancos

individuais e de cinco corpos e um original *chalet*, conhecido atualmente como Fonte Jules Regnier. No centro do pequeno lago e paralelo à fonte ergueu um inovador suporte de argamassa para compor um anteparo à queda d'água, simulando um ambiente o mais próximo possível do natural. Envolto em variegadas espécies de cipós e plantas (costelas-de-adão, jibóias, bromélias e avencas) o suporte imitando galhos entrelaçados dava, à perpendicularidade das taças, assimetria característica de sua obra. Com o tempo, os administradores responsáveis pela conservação do patrimônio público, ao extirpar a vegetação em nome do asseio, mantiveram o suporte desnudo como se ele fosse apenas uma estrutura sem função.

A Fonte Jules Regnier, a cuja obra o artista deu harmoniosa proporção, cobertura sextavada, degraus “em convite”, arco pleno em laços, vaso decorativo, concha para receber a água da bica, balaústres em X, soleira imitando troncos, amarras retorcidas e bambus cortados, registra um momento singular de seu espírito criativo, maduro e independente. Nessa construção para o abrigo de uma nascente de água e que relembra, pela leveza, o *chalet* Duque de Saxe (1894), em Caxambu, o estucador utilizou-se de exemplares da madeira nativa da região, altercando os esteios com espécimes diferentes, reunindo troncos de cascas rugosas com peças lisas, chamando os cipós para os amarelos e, por fim, aceitando, sem comprometer todos os motivos vegetais, as cinco fileiras de azulejos no interior da fonte.

Conforme folhas de pagamento depositadas no Arquivo Público Municipal de Passa-Quatro e alusivas ao pessoal empregado nos serviços realizados no Jardim Municipal, as construções da fonte, do *chalet* e dos bancos iniciaram-se em janeiro de 1922 e foram concluídas em agosto do mesmo ano, perfazendo o total de 149 dias. Para a sua execução, Francisco da Silva Reis foi contratado como “cascateiro” e recebeu, sob a rubrica *jardins*, a quantia de dois contos e duzentos e trinta e cinco mil réis, sendo o ganho de 15 mil réis por dia trabalhado. Seu ajudante, José Antonio Faustino, vencia 3 mil réis por mês e recebia sob o título “ajudante de cascateiro”. Dos assentamentos realizados pela Câmara Municipal de Passa-Quatro concluímos que os trabalhos de Francisco da Silva Reis eram valorizados pelo grau de dificuldade e engenho necessários para tal empreitada, visto que os pedreiros recebiam um terço do valor pago ao cascateiro. (16)

As peças que compõem o conjunto arquitetônico do jardim público de Passa-Quatro criam um ambiente bucólico, e os elementos minerais e vegetais simulados em argamassa surpreendem entre as outras obras circundantes. Acima, a igreja e sua escadaria; à frente, casario antigo com janelas dispostas em guarda e, no centro, o trabalho e a fé de um artista que, indiferente ao mundo moderno, aperfeiçoava seu traço num exercício solitário de compreensão da natureza.

Depois de muitas reformas e intervenções equivocadas (as pedras em argamassa foram substituídas por uma cuba abaulada como as bordas de uma piscina), a fonte guarda pouco de seu traço primitivo, surgindo desprotegida como um bicho-pau longe de seu habitat. Os canteiros perderam os marcos e as pedras São Tomé retificaram o piso, confirmando o desconhecimento imposto, ao longo do tempo, ao complexo paisagístico legado pelo sexagenário artista português. Perdas que não só ficaram nas obras realizadas

na praça mas se estenderam a várias residências onde o artista trabalhou embelezando escadarias e alpendres.

4. Cristina

O distrito de Cristina, criado pela lei nº 209, de 1841, com a denominação de Cumquibus, passou à categoria de cidade, em 15 de julho de 1872. “Berço de filhos illustres do Estado”, o povoado de Cristina orgulhava-se, no ano de 1913, de possuir “muitas casas de negocio: dois açougues, tres pharmacias , dois hoteis, uma fabrica de mel de fumo, duas sapatarias, dois barbeiros, duas alfaiatarias, tres caldeiros e latoeiros, uma padaria” além dos estabelecimentos oficiais de ensino (Grupo Escolar e Collégio Sant’Anna), iluminação elétrica, três igrejas e um “jardim delicioso”. [JORNAL DE CAXAMBU, 25/05/1913].

Narrando a visita pastoral do bispo de Campanha, o mesmo jornal descreve, em rápida aguada, seu jardim público:

“Resta falar de um recanto encantador: a praça principal de Christina. Ao centro, há um jardim delicioso, cheio de sombras e de flores, onde uma água muito crystalina desce num repuxo para formar uma pequena piscina. Nesse jardim, o dr. Fausto Ferraz fez levantar-se a herma do seu illustre irmão, o dr. Silvestre Ferraz de tão saudosa memória, um dos homens mais de bem e de coração que o Sul de Minas tem produzido.”

[JORNAL DE CAXAMBU, de 25/05/1913]

Sabemos que a herma do Dr. Silvestre Ferraz foi construída em 15 de novembro de 1908, no mesmo ano em que chegou à cidade a estátua do Leão “trabalhado em pedra”.(17) Os cristinenses necessitavam, pois, de um outro monumento para assentar o presente-símbolo de seu município. A ocasião surgiu quando da reforma do jardim público realizada concomitante com as obras de Francisco da Silva Reis e que também nos dá ensejo à seguinte questão: uma vez que o artista sempre esteve atento à fauna da região onde trabalhava e evitou inserir qualquer elemento estranho à sua realidade, como poderia adequar seu estilo à encomenda de um pedestal para um leão? Para a impropriedade da figura mitológica e circence, altiva e intrusa, trazida para ambiente adverso, o artista esboçou à frente, ao lado e na parte posterior da escultura do leão, os elementos mais

característicos de seu trabalho: troncos abatidos, pedras hospedeiras de samambaias e extensas raízes. Assim, o leão tomou seu lugar em plano mais baixo do pedestal, deixando livre e à mostra, a parte superior do monumento. Sem abrir mão das mesmas medidas que empregava em suas cascatas artificiais, o estucador português pacificou a compleição do animal com blocos de pedras e advertiu sua índole moldando atrás dele uma casa de arapuá.

No decorrer dos anos e no afã de modernizar e limpar a textura original, o monumento foi pintado inúmeras vezes em cores variegadas e a bel-prazer do gosto duvidoso da administração local. Sua pintura chegou a combinar-se às faixas coloridas dos postes de cimento fincados em volta da praça.

O repuxo, conhecido pelos moradores por “Peixinho” e que deve, quanto à sua conservação, o mesmo destino do pedestal, é formado de três blocos de pedras encimadas por troncos e galhos decepados. Entre as pedras, três pequenas cascatas jorram água para o lago. Quando da reforma da Praça da Bandeira, trouxeram de lá um “Manequim”, em lousa negra, para dividir com a escultura de uma ave pernalta, a segurança daquele lugar, transformando em pequena prateleira pública a obra do artista português. Vê-se ainda, entre os três blocos de pedra, um objeto de vidro como bola de cristal. (18_) Para muitos moradores, essas inferências na obra do escultor foram vistas como legítimos enriquecimentos às formas naturais, despojadas de símbolos da história político-social da cidade. Em uma destas reformas realizadas pela administração pública, todos os bancos de argamassa foram retirados da praça e, em seus lugares, colocaram assentos de marmorite. As peças originais tiveram paradeiro incerto, sendo algumas localizadas posteriormente em residências particulares. (19) Num esforço bem intencionado mas pouco feliz, nova intervenção foi realizada no jardim público, no ano de 2000, refazendo os bancos em torno dos monumentos, corrigindo o lago do “Peixinho”. Bem distante dos traços do cascadeiro, no entanto lograram melhor visual. Mas os principais monumentos continuaram sob camadas de tinta, procedimento jamais idealizado pelo paisagista português.

Assim como em outras localidades da região, seu trabalho encantava pela leveza das formas, fidelidade à natureza, habilidade com a difícil argamassa, durabilidade, beleza e sedução de seus enganos. Também ali a classe mais abastada encomendou os arranjos de quedas d’água e grutas em seus jardins urbanos ou rurais. Num desses convites, o artista trabalhou no solar do Cel. Albertino Dias Ferraz, então presidente da Câmara Municipal e membro do Directorio Político, criando em seus jardins exemplares de uma obra ímpar.

5. Outras localidades

Cidade onde existiam duas bandas de música, dois animados cinemas e uma população urbana de 3.500 habitantes, Baependi, “fartamente illuminada a electricidade”, orgulhava-se, em 1916, de suas praças bem cuidadas,

“sendo digna de admiração a denominada Monsenhor Marcos, vasta e encantadora esplanada ajardinada e com commodos passeios acimentados. Nesta praça, que forma o “coração de Baependy”, ergue-se o sumptuoso templo, já começado, um elegante coreto de musica, a Distribuidora Electrica e uma bella e artistica fonte luminosa.” [CAPRA, 1916]

Construída quando Francisco da Silva Reis residia e trabalhava na cidade vizinha de Caxambu, a fonte luminosa foi rodeada por bancos de madeira.

Baependi, sociedade das “mais cultas de Minas”, recebeu, em visita no dia 24 de março de 1907, os senhores Aarão Leal de Carvalho Reis, o engenheiro Baeta Nunes e Américo de Macedo (primeiro prefeito de Caxambu e membro da Comissão Construtora da Nova Capital Belo Horizonte). Entusiastas e conhecedores dos trabalhos em argamassa erigidos pelos portugueses em outros Estados, é possível que tenham orientado a construção, na praça, de monumentos em conformidade com a “architectura genuinamente nacional” da igreja matriz, consagrada a Nossa Senhora de Montserrat. Tanto a criatividade do Monsenhor Marcos Pereira Gomes Nogueira (1847-1916) quanto o repuxo construído pelo cascadeiro na praça traduziam os esforços da arte naturalista. Segundo o historiador José Alberto Pelúcio, o “Monsenhor Marcos Nogueira arrebatou à nossa flora, para os erigir em primícias de uma arte inspirada em profundo sentimento de brasilidade.” [PELÚCIO, 1942:83]

O artista edificou dois pórticos nas entradas laterais do jardim, onde trepadeiras coroam a passagem. Essas peças ainda mantêm o mesmo traço, mas o repuxo, citado pelo anuário de 1916, sofreu muitas modificações, alterando seu desenho original. Como em outras cidades, um véu de chumbo encobriu a sua obra.(20)

Em Maria da Fé, onde o artista viveu no ano de 1926, grande foi o acervo deixado em lugares públicos. Ali aformoseou a praça frente à Matriz Nossa Senhora de Lourdes com canteiros e um monumento central além de inúmeros jardins em residências particulares. Fez a balaustrada da antiga Prefeitura Municipal que ficou imortalizada em fotografia impressa na página 652, da publicação *Minas Geraes em 1925*, de Victor Silveira. Posteriormente reproduziram a imagem na *Enciclopédia dos Municípios Mineiros*, planejada por Jurandyr Pires Ferreira e editada pelo IBGE em 02 de julho de 1958. Hoje um novo prédio ocupa o antigo casarão que exhibia nos canteiros laterais duas fontes de argamassa. Beleza perdida à margem do ribeirão Lourenço Velho.

Francisco da Silva Reis também executou obras em Poços de Caldas e Pouso Alegre. Na primeira cidade, construiu os jardins do sobrado localizado na rua Capitão Afonso Junqueira, 129, emoldurando a escadaria que dá acesso ao alpendre com balaústres, fingimentos de madeira, canteiros e uma cascata idêntica às quedas d'água feitas em Caxambu. A casa foi demolida em 1999.

Em Pouso Alegre, o artista trabalhou no Parque Municipal (atual Praça João Pinheiro) e no jardim público (Praça Senador José Bento) que também era “da meninada, que simulava jogos de pião com as piorrinhas caídas. No centro imponente e límpido, um lago com seu repuxo. E espalhados pelas veredas, **grandes bancos de pedra artisticamente trabalhados.**” [TOLEDO, 1972:125. Grifo do autor]. Um miradouro com escadaria “em convite” ficava entre a antiga Matriz e o pedestal erigido em homenagem à padroeira.

Jardins em fazendas

Os proprietários rurais, admirados com a natureza domesticada pelo artista em seiva de cimento, encomendavam jardins parecidos com aqueles vistos nas cidades. Por certo, o gosto das esposas influenciava nas decisões, pois cabia a elas o arranjo do espaço privado e da tranqüilidade dentro e nos arredores da casa. Tranqüilidade que seria a extensão de seus vestuários rendilhados, seus leques de flores e lençóis em ponto cruz. Estava em suas mãos a escritura dos vasos e fontes, pérgulas e jardineiras. Se os trabalhos de campo ficavam exclusivamente a cargo dos homens, o destino desse território particular e reservado cabia aos cuidados das mulheres, muitas vezes auxiliadas por criadas que moravam com a família. Nos jardins, os seus desejos eram tão imperiosos quanto às ordens ditadas aos alqueires de terra. A escolha das mudas e seu plantio, as podas e regas, a limpeza dos arbustos para extirpar as plantas daninhas, a preferência por certas flores ou a distância que deveria ser mantida de algumas delas, a remoção das samambaias secas, tudo era decisões delegadas à mulher, de que os canteiros feitos pelo cascadeiro só requeriam preenchimento de cores. Logo, a roxa setecrésia ramificava debaixo dos bancos; jasmins, flores-de-cera e mirtos encobertos de brancos encostavam-se nos muros úmidos, enquanto uma profusão de hibiscos e azaléias pontilhavam as divisas dos jardins. Muitos lírios, copos-de-leite, ipoméias e hortênsias aconchegavam-se nos falsos esteios com suas falas azuis e rosadas. Nos caramanchões ou pérgulas, as trepadeiras encontravam apoio para os abraços, fixando seus espinhos, gavinhas e ramos em torno da argamassa que a todos lograva. Sulcos e brotos, simulações de forquilhas e ocos serviam de suporte para as delicadas flores-de-monturo, alamandas, filodentros e uma grande variedade de plantas epífitas. Avencas e flores pingentes encontravam na casca rugosa da falsa sucupira o lugar certo para as suas raízes. Em apenas duas primaveras a natureza já havida desposado o cimento e entregue a ele o seu dote.

Embora terra de lírios e margaridas, esses jardins eram sitiados por plantas daninhas. Não vingavam porque entre um tempo e outro dava-se a limpeza dos canteiros. Mas se os proprietários eram apanhados pelo susto da morte, se o infortúnio lacrava as portas e janelas dos casarões, se o abandono era o que restava do espólio, então o mildio, a ferrugem, os musgos, os fetos doentios das samambaias e os cogumelos ajeitavam-se naquele retiro com suas tristes guirlandas de bolores e mofos. Como que expulsas pelo capim e pelo picão-bravo, as flores de altar logo desapareciam. O caruru de racemos roxos,

o carrapicho miúdo, a serralha e os espinhos avançavam contra os bancos e cercavam as fontes, num agrado ominoso. Ao lado das tulhas, os trabalhos do estucador traziam impressas as marcas da civilização e o ideário do campo harmonizado com a vida da cidade.

Nos jardins públicos seus bancos faziam-se passar por troncos reais, enquanto no ambiente rural eles se remetiam à conquista da modernidade, o aportamento dos artificios citadinos entre as matas e os cafezais. Também nas fazendas distantes da cidade as suas obras, em magia imitativa, propiciavam aos moradores a inventividade da permuta da madeira pela argamassa, mantendo a essência afetiva, o mesmo compromisso estético, cognitivo e moral [NEVES,2003] que desde longa data, era compartilhado pelas gentes do interior em suas tradicionais construções de mourões e bambus. O novo material empregado nos jardins crescia suspeitas e segredos aos inocentes modelos de paus. Quem assentou a realidade sobre a imagem? Pergunta renovada a cada olhar atento à técnica da construção ou apenas revivida em olhos enamorados pelos enganos a que ficavam sujeitos.

Em Soledade de Minas, na Fazenda dos Campos, onde o desolamento franqueou ao jardim as parasitas e plantas asfixiantes, a fonte em argamassa ficou a tal ponto encoberta, que, a dois metros da varanda passou décadas irreconhecível. O último proprietário da fazenda, que ali viveu por mais de quarenta anos, desconhecia sua existência debaixo daquela trama de cipós e raízes ressequidos. Como em outras sedes rurais onde a obra de Francisco da Silva Reis ficou abandonada, a fonte, o lago e os canteiros construídos na Fazenda dos Campos encontravam seu verdadeiro termo: a interação com a natureza a que se propunham, pois as imitações de argamassa feitas pelo cascadeiro ansiavam pelo curso do mundo vegetal, estavam preparadas para a fluidez das coisas, fazendo-se de repositório para a vida em sua miríade de formas.

A localização da Fazenda dos Campos (21) só foi possível após verificar-se a autenticidade de inúmeras informações controvertidas e depois de pesquisas ao longo da desativada linha da Barra, ramal da rede Sul-Mineira. Seu antigo proprietário, o Cel. Samuel Junqueira, era um “espírito adeantado” e que introduziu muitas melhorias em sua “importante e bella” estância, “destacando-se entre ellas, a soberba instalação telephonica”, conforme enaltecimentos expressos pelo jornal *Cidade de Caxambu*, em 1919.

Desejoso de conviver com as descobertas e o conforto oferecidos pelo irradiante mundo industrial, Samuel Junqueira participava das decisões políticas dos municípios vizinhos de sua propriedade, estreitando as relações comerciais com a população urbana. Em suas constantes idas à cidade de Caxambu o “laborioso agricultor” velou horas imaginando agasalhar o terreiro, defronte à sua moradia rural, com motivos paisagísticos “da moda” e, para tal empreendimento, contratou a experiência do pedreiro que deixava intrigado as gentes de então, confundindo a própria natureza em jardins.

À maneira de outros trabalhos realizados em Caxambu, Francisco da Silva Reis passou algumas semanas reinventando troncos de argamassa para ladear os passeios próximos à varanda, construindo o pequeno e bojudado lago para receber a fonte que daria ao recanto o trato citadino, satisfazendo os desejos de uma família encantada com as lições de jardinagem vindas da cidade. Ali, ao lado de ipês e paineiras centenárias, as peças de

cimento e óleo de baleia insinuavam as conquistas da vida urbana, mas, naquele recolhimento rural, denotavam talvez sua finalidade última, ao compartilhar, com os elementos da natureza, a sensualidade e a tristeza tão próximas das coisas viventes.

Fatos semelhantes sucederam-se em Carmo de Minas, Cristina, Maria da Fé e Itajubá, onde o artista, projetando seu habilidoso ofício em lugares públicos, recebeu vários convites para recriar seus cenários no espaço rural. Nas veredas artificiais com falsos bancos de cimento, as famílias reuniam-se para despojar o tempo que lhes cabia em notícias de partos dolorosos, queixas de serviçais ou receitas perdidas em latas de banha. Acomodados em assentos que eternizaram a podridão da madeira, esses senhores rurais e seus filhos muitas vezes não perceberam a analogia entre o mundo agrário em decadência e as últimas árvores que lhes restariam em cimento.

A Fazenda da Granja, imponente construção edificada na época da fartura cafeeira em Carmo de Minas, recebeu, à esquerda de quem adentra pelo mata-burro de ferro, o solitário caramanchão mirando para as várzeas. Na inauguração da morada, aquele recanto lúdico acolheu importantes políticos para descortinarem as “terras possuídas” ao redor e serviu de céu às crianças que atravessavam a ponte lançada entre dois blocos de pedra. A cobertura original do caramanchão era de folha de zinco e assim permaneceu por longa data, quando foi substituída pelo engradamento de madeira e ramos de sapé, apresentando, na época em que foi identificado pelas pesquisas, falhas ao longo dos beirais e na cumeeira, devido à ação do vento e das constantes chuvas próprias da região. No entanto, toda a estrutura (esteios, base, balaustrada, piso) confirma a história de sua resistência. Líquenes que passaram das pedras à argamassa dão provas inequívocas da interação entre os elementos naturais e o material poroso utilizado pelo artista.

Os motivos empregados nesta obra seguem a inventividade já vista em trabalhos anteriores onde o artista escolheu como modelos o bambu gigante, a sucupira, a candeia, a pereira-do-mato e várias espécies de cipó entrelaçando-os nos esteios e travas. Marcas da podridão da madeira e galhos decepados incitam a imaginação. No entanto, tudo seria apenas uma cópia inexpressiva da realidade, não fosse a leveza das peças. A ponte que interliga os blocos de pedra tem suave inclinação e deixa à mostra, nas laterais, as toras cortadas e justapostas sob duas robustas peças de argamassa. O vazado da balaustrada fecha-se apenas com uma dobra torneada de madeira. Entre as pedras crescem lírios, cravos, capitães do mato, peônias e beijos.

Exemplos terminantes de beleza dos jardins rurais são as obras encontradas recentemente (2003) na Fazenda Santo Antonio, localizada entre os municípios de Jesuânia e Carmo de Minas. Seu atual proprietário preserva a herança que lhe coube do pai e mantém, sem qualquer interferência, o imaginoso trabalho do cascadeiro. Nos canteiros são vistos alguns trechos restaurados por Antônio Oliveira. Perceptíveis ao olhar leigo, expõem a diferença entre a maleabilidade conseguida pelo mestre português e as tentativas, em arranhadura, de recompor as peças. As emendas das duas argamassas utilizadas nos canteiros atestam o predomínio da técnica e da arte incontestáveis do artista. A passagem entre as cascas fingidas em doces dobras e as arranhaduras cinzentas obtidas pelo restaurador demonstram a habilidade de um artista e o esforço de seu admirador que fez uso da boa vontade na ausência do invento artístico. Porquanto sejam traços tão diversos,

não invalidam os sentimentos de enlevo que Antônio Oliveira nutria por uma obra que, já na década de 50, era relegada ao maior descaso e esquecimento pelas autoridades responsáveis pela conservação do patrimônio cultural e pelas figuras mais eminentes da inteligência nacional. Os trabalhos de restauração desse jardim resumiram-se nos cimentados em volta dos canteiros, completando certas falhas de alguma descuidada capina. O restante, o coração mesmo do encantador jardim, preserva até os dias atuais suas peças intactas, os quatro bancos de uma feitura primorosa, a fonte em lago irregular e uma pérgula de larga dimensão que recebe, em sua trama de paus cruzados, diversas trepadeiras. Nesse conjunto de obras, a única madeira falsa, que é vista parafraseando a natureza, é a sucupira, opção que dá ao jardim uma unicidade de tratamento nunca vista em outras construções. A presença constante daquela árvore de casca rugosa em todas as peças confirma a abundância dessa madeira na região, seu inequívoco valor nos trabalhos artesanais e a adequação de sua superfície para a técnica próxima do *sgraffito*. A pérgula, que se estende como teia de aranha, cobrindo dois bancos, é o único exemplar com vigamentos irregulares feito em argamassa e encontrado após muitos anos de pesquisa. A fim de proporcionar apoio às plantas trepadeiras, ela também dava sombra às pessoas ali recolhidas em festas de batizado e casamento. O imaginativo suporte confundiu os olhares mais experientes, e seus troncos grossos e curvos passaram imperceptíveis por mais de 80 anos como lavor em madeira.

O acesso à varanda da casa é feito por este jardim. A escadaria “em convite” conserva o vermelho (pó de xadrez) empregado nas construções da primeira metade do século XX. No primeiro degrau, a “raspadeira de ferro” próxima ao toco lavrado à guisa de tamborete, sinaliza a fronteira entre a área externa e o espaço interno que se avizinha. Continuando além de seu limite, os troncos laterais chegam às colunas de argamassa que arrematam estes dois mundos. Nos bancos espalhados pelo jardim, notamos a diversidade de seus pés, ora verticais, ora deitados como tocos roliços; o espaldar descascado para melhor acomodar o usuário, vazado em formas variadas e assentos de ângulos côncavos ou sutilmente convexos. Bancos para dois, três e quatro corpos trazem discreta e perfeita nota rústica.

Os interessados naqueles motivos “de pura imitação da natureza” e conhecedores dos trabalhos realizados por Francisco da Silva Reis em diversos jardins, desejavam transpor para o ambiente rural certas reproduções algo concludentes com as obras já terminadas no espaço público. Admirado talvez com o jardim mágico e rico em formas naturais, com o mistério das águas nascendo das pedras, das cascatas sempre ruidosas, dos nós, laços e retorcidos tão significativos dos dramas amorosos e surpreso com a escrita da argamassa em ramada caligrafia, o proprietário da Fazenda do Goiabal convidou o artista para trabalhar em suas terras, edificando ali seu trabalho original.

A adoção do estilo neoclássico ergueu a casa-sede com requinte construtivo, colunas e balaustrada de alvenaria, escadas laterais de acesso ao 2º pavimento, platibanda decorativa, frisos, vasos e data de construção (1926), além de um espaço interno onde paredes receberam pinturas a óleo executadas por Luiz Teixeira, narrando cenas bíblicas que recontam a Santa Ceia ou naturezas mortas (bule, caixa de charuto, salva e garrafa), tudo com romântico buquê de rosas coroando a falsa moldura. Cristaleiras, mesas e

armários em nogueira se ajustam entre portas que sustentam largas bandeiras. As janelas em fileira demarcam a ala dos quartos enquanto a despensa, a cozinha e o banheiro seguem por corredores próprios.

Nessa importante e produtiva propriedade rural encravada nas montanhas de Itajubá, Francisco da Silva Reis traçou os desenhos do jardim, distribuindo as peças no adro da casa-sede. A construção do sobrado e do complexo paisagístico dera-se quase simultaneamente, e toda a obra fora concluída já com iluminação nos espaços internos e externos. Iluminação criativa na forma e delicada na imitação de postes de bambu, entre os bancos e a fonte central. Uma curva como cabo de bengala deixa suspensa a lâmpada que, naquela época, recebia energia de geradores da própria fazenda. A fiação que os interliga é subterrânea, parecendo assim os postes bambus reais, com menos de dois metros de altura: sentinelas noturnas de histórias da família.

O artista distribuiu as peças menores por todo o adro da casa-sede. Abaixo do patamar, onde as escadarias laterais que levam ao 2º piso se encontram, foi moldado um viveiro, fingindo pequenos enredos em pedra e traduzindo a impressão de um nicho natural para algumas aves. Vedado por uma porta de ripas e telas, encontrava-se vazio quando o local foi identificado como um dos jardins mais espontâneos feitos pelo cascadeiro em propriedade particular. Marcante nas dimensões, na liberdade criativa e na doçura com que, ao passar do tempo, assimilou diversas espécies vegetais em suas estruturas, permitindo ao espectador a compreensão de um dos motivos de sua arte: “edificar em cimento uma maquete de um ecossistema”. [OLIVEIRA,1998:10].

À frente do viveiro, criou uma peça menor, mas de significativo valor no contexto de sua obra e que serviu como álibi para sua localização (22), na época das pesquisas, no município de Itajubá. Trata-se de uma mesa apoiada sobre uma única coluna, onde o artista deixou gravada as iniciais F.S.REIS, contra o fundo amarelo claro de uma argamassa que se mostra como osso na sua resistência, e finge idade bem mais remota. Sobre este tronco descarnado apóia-se a cuba da pequena mesa, de bordas irregulares, sendo componente estrutural de uma arte que chegou às fazendas distantes para naturalizar suas formas conceituais.

Nos jardins da Fazenda do Goiabal, os bancos apresentam-se volumosos com espaldares escavados em suposta madeira. Os contorcidos e entrelaces cedem lugar aos vazados onde o tratamento se faz mais tosco, sem peripécias de arranjos artificiais. São bancos que reafirmam o esquecimento extremo dos troncos abandonados nas matas ou puxados por parselhas de bois até alguma clareira. Simulam grandes nós, cortes feitos por um rude lenhador e que deram de ser vasos e assentos ao mesmo tempo. Tal dimorfismo leva a repensar a trajetória de um artista que vinculou a verdade na ilusão e assim o fazendo, pode plasmar uma obra rica em movimentos, utilitária e lúdica, despretensiosa e imorredoura.

Em sua “obstinação e capacidade de trabalho” [OLIVEIRA,1998:10] construiu ali uma imponente fonte de três taças que traz os belos emaranhados de troncos subindo paralelamente à coluna que sustenta toda a peça. Em proporções bem maiores que a experiência iniciada na fonte do jardim público da cidade de Passa-Quatro, esta nova construção, impregnada de verdes que aderiram ao equilíbrio das taças e do suporte,

delustra até mesmo as árvores plantadas à distância. O lago, na sua base, dá ao espectador a impressão de um monumento sem autor, assim como a vegetação e os minerais não trazem assinatura. A profusão de samambaias, avencas, costelas-de-adão, jibóias, tinhorões, cipós e juncos que se amasiaram naquela argamassa verde escura, faz das carpas que avermelham o pequeno lago verdadeiras flores de carne em movimento. O ano de 1926 - gravado na fachada da casa - parece uma data recente para a fonte que ali talvez já estivesse elaborando com natureza um diálogo secreto num jogo de esconde-esconde quando, num imprevisível estratagema, foi capturada pelas grades de ferro do jardim. Com o passar do tempo, as árvores frutíferas cresceram próximas às cercas e as buganvíleas continuaram o fecho das grades. À entrada do jardim, o monumento surpreende pelas linhas assimétricas e distorcidas que naturalmente conjuga.

Na época de sua inauguração, a Fazenda do Goiabal possuía várias construções destinadas à produção e armazenamento de cereais colhidos em suas terras. Estábulo, terreiro para secagem de café, pomar, lavadouro de roupas, roda d'água, quartos de ferramentas e casas de colonos compunham aquela propriedade voltada para a pecuária e a monocultura do café. Havia também uma ermida para o culto de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, provavelmente construída por Francisco da Silva Reis, conforme informações colhidas de moradores idosos da região, sendo local determinante do sagrado no espaço rural. Centrado neste cenário da casa-sede entre dezenas de benfeitorias, água em abundância, rebanhos de alimárias, a obra do mestre português eximia-se, 8 anos depois, dos olhares fúteis e coquetes da população flutuante de Caxambu, estirando agora seus troncos rústicos e pesados à intimidade da família Ferraz. As gerações que passaram pelos caminhos de argamassa (no piso do jardim também foi usado o mesmo material empregado nas esculturas) desconheciam, na ocasião em que este complexo paisagístico foi encontrado, as dimensões de todo seu acervo. Os trabalhos feitos pelo artista nas fazendas deram a escritura definitiva de uma arte que, cada vez mais se refugiava em seu habitat, aquietando-se longe do mostruário das praças.

Miradouros e peças menores

Desconhecer a obra de Francisco da Silva Reis é imaginar que a maior parte dela são pedras e pedras, troncos e troncos, bancos e bancos; que as peças eram miniaturas fáceis de serem modeladas. Não obstante a necessidade de compor os espaços ajardinados com peças menores, o artista possuía profundo conhecimento de técnicas empregadas nas construções de grande porte, representadas nos miradouros, casas de chá e casas de máquinas edificadas em Caxambu com exímia perfeição.

Os largos avarandados da casa de chá construída em solo barrento, no Parque das Águas de Caxambu, não apresentam rachaduras ou desarticulações mesmo sob décadas de abandono ou utilizadas para fins inadequados (rinque de patinação, quermesses, bailes), recebendo fiação imprópria e cortes na alvenaria para fixar relógio e janelas. A cobertura desta obra em argamassa imitando sapé de tal maneira está impermeabilizada às chuvas que muitas tecnologias modernas não apresentariam o mesmo resultado em situação semelhante.

O miradouro, composto de lago, passarela, cascata, gruta, escadaria e bancos, conjuga vários elementos arquitetônicos em uma única obra. Integrado pelas funções de cada peça, o mirante reflete o cuidado que o artista prestava na leitura de conjunto, utilizando-se de formas insuspeitas e tradicionais para criar linhas ousadas e simbólicas. As duas escadarias que levam à parte superior do monumento estão separadas por imitações de pedras e, à direita de uma delas, aos pés de um banco, encontra-se registrado o nome do escultor.

No ano de 1919, por motivos ainda não conhecidos mas por certo questionando a administração da Empresa responsável pelo Parque das Águas, o médico naturista Dr E. do Val deixa suas impressões no *Jornal de Caxambu* quanto à utilização dos recursos aplicados no embelezamento no parque. O jornal afirma o alto custo na construção do mirante (embora não citando valores), e impensadamente, o médico procura justificar sua opinião, argumentando que houve erro técnico do artista na edificação do miradouro. Passamos a ouvi-lo:

“Se a Empresa não quizesse despender dinheiro a mão cheia como tem feito em certas obras de duvidoso proveito, como a cascata de cimento armado, que nos dizem

orçar por algumas dezenas de contos, **cascata que é uma obra prima no gênero** mas cujo plano superior ficou com excesso de declividade, incommodo mesmo, poderia já ter cuidado das ruas do parque, cobrindo-as com areia branca, que, além de realçar a beleza do conjunto, evitaria o pó ou a lama nos dias de chuva, muito freqüentes nesta estação de março, a mais concorrida de todo o ano.” (Grifo do autor)

[CIDADE DE CAXAMBU. Anno III, Nº 115, de 07/1919]

O acesso ao plano superior do miradouro onde está a cascata se faz pelas escadas localizadas na parte posterior do conjunto arquitetônico. Assim que alcançamos este plano, observamos um pequeno aclave em 2/3 de toda a sua extensão. No entanto, a suave inclinação se faz com o intuito de proporcionar ao visitante a sensação de estar se dirigindo a um ponto mais elevado para descortinar as fontes e outros recantos do parque. É justamente neste breve percurso que nos surge o anseio de descobrirmos um cenário que não tarda a surgir sob nossos olhos, embora acabássemos de sair dele há poucos minutos. Caso o miradouro fosse uma área plana, sem caimento para as águas pluviais e nivelada como um tablado ou palco, pouca correlação haveria entre as formas artificiais criadas pelo artista e as da natureza. Na sua visão descomprometida de turista, o ilustre visitante cometeu um engano.

Para acomodar o aparato trazido pelas novas invenções do final do século XIX, tornou-se necessário edificar, nas praças e parques, novos abrigos de alvenaria ao lado dos antigos caramanchões. As instalações elétricas com suas luminárias e os equipamentos dos fotógrafos ambulantes levaram à construção de apêndices às obras já existentes ou à feitura de pequenas cobertas que pudessem acolher tais novidades. Enquanto algumas delas seguiam os padrões já encontrados nos logradouros, outras, destoando do estilo existente e interferindo no conjunto arquitetônico, pareciam pombais, feitos dos mais diversos materiais. Pouco se preocupava em preservar os motivos originais e não interferir nos desenhos dos jardins públicos.

Em 1915, a fim de guardar a bomba d'água utilizada no escoamento das águas pluviais e proteger o que então se considerava a maior obra o gênio humano – a máquina -, Francisco da Silva Reis recebeu o encargo de construir, no Parque das Águas, em Caxambu, um abrigo onde o engenho ficasse em segurança e harmonia com as edificações ali erguidas. Sua escolha recaiu sobre um milenar motivo incorporado à tradição portuguesa pelos árabes: o quiosque. No primeiro decênio do século XX, ocupando ruas e praças da cidade do Rio de Janeiro, eles ainda eram utilizados, em grande número, pelos vendedores de rapé e miudeza. Os pés-rapados em torno deles se reuniam para folgar as horas, forrando-os de tantas imundícies, que a população, em 1904, demoliu vários desses pavilhões. Em sua passagem pela cidade do Rio de Janeiro, Francisco da Silva Reis conheceu a população a comprar bilhetes de jogos e a comer broas ao redor desses quiosques, recortados na madeira e no zinco.

Anos mais tarde e reconhecido pelo ofício de cascadeiro, ele reconstituiu essa gentil construção. Seu quiosque desvencilhou-se da influência achinesada que tivera em outras épocas e recebeu original modelagem. Tirantes e empenas, paus decepados, bambus, troncos e tiras de cipós induziram novo estilo à obra. Incorporando elementos da flora local,

Francisco da Silva Reis acrescentou, ao repetido tema oriental, inovação que passou despercebida de muitos olhares. Ainda hoje, fixos pelas formas miméticas de seu realismo, os visitantes e moradores do local passam desatentos frente à mobilidade da obra, não percebendo sua harmonia ou mesmo a sutil inclinação que aviva seu perfil.

Ao erigir a “Casa da Máquina”, o artista compilou dos modelos tradicionais apenas a efemeridade e o isolamento que permeiam estas construções. Preenhe dos elementos da natureza, revestiu a utopia mecanicista com o aconchego do sapé.

Noventa anos passados, a utilidade da bomba d’água contida em seu interior se desfez enquanto a beleza externa do quiosque exhibe incandescente beleza, sobrevivendo ao próprio “coração”, feito de mancais e graxas. Como um relógio sem engrenagens, o quiosque viu a máquina imigrar, deixando solitário seu casulo de argamassa.

Sem grandes projetos que onerassem os cofres públicos, o artista edificou monumentos relevantes para o patrimônio de muitas cidades no Sul de Minas Gerais. Se cuidados e menos ofendidos com restaurações equivocadas, seriam marcos importantes na história destas comunidades, talvez mais que a estatuária anódina que perambula pelas praças depois de fundidas em bronze e cimentadas sobre pedestais de granito. Se preservados em suas formas originais (sem pintura e rebocos), continuariam como referências miméticas do mundo vegetal e como espaço lúdico entre os caixotes das construções modernas.

A par de uma obra paisagística que comportava uma variedade de construções apropriadas para jardins, o artista também modelou peças que serviam de ornamentação para ambientes internos. Transbordando seu estilo em candeias e cipós, os dois pedestais, encontrados em uma residência particular, primam pela leveza tão necessária em contraposição aos móveis escuros e laqueados. A pigmentação dos nós e os cortes feitos na extremidade dos troncos convidam ao toque para desfazer a trama de sua dublagem. Feitos nos anos em que residiu em Caxambu, foram doados pelo artista a um contrerrâneo como prova de gratidão, revelando desejos de perpetuar seu afeto no espaço mais íntimo de algumas famílias. Na ocasião, para compor os pedestais, moldou dois vasos imitando madeira. Muitas estórias confirmam a generosidade do escultor, presenteando alguns amigos que também viviam no Brasil na condição de imigrantes.

Os vasos cavados em troncos de árvores traduzem a sobriedade de sua modelagem. Distribuídos pelos jardins, alpendres, corredores ou pousados nos muros frontais das residências, introduziam o hóspede nos recantos idílicos. Nos últimos 90 anos, muitos se perderam nos porões úmidos e nos quintais cobertos de entulhos. Os que encontraram a paz de algum degrau ficaram como testemunhas da diversidade de modelos e fingimentos empregados para reproduzir a natureza. Suas insinuações de cascas e nós são maleáveis, doces, próprios de uma técnica aperfeiçoada em muitos anos de trabalho e pura atenção aos fenômenos do mundo vegetal.

Na residência de Braz Gorgone, situada na rua Manoel Joaquim, 32, em Caxambu, realizou, a pedido desse construtor siciliano, obras no jardim lateral do sobrado, edificando dois bancos em troncos desbastados e dois assentos individuais, tendo eles traços idênticos às obras pesquisadas na cidade do Rio de Janeiro, onde o artista deixou vultoso trabalho em argamassa, cuidadosamente documentado. Em Caxambu, Francisco da

Silva Reis encontrou em Braz Gorgone apoio e parceria, visto que, em mais de uma dezena de casas solarengas edificadas sob a responsabilidade do construtor, encontramos jardins com paus e pedras artificiais. Muitas residências receberam alpendres neste gênero e os balaústres em bambu gigante que sobreviveram às demolições comprovam a resistência e beleza de sua obra, amorável, mas sempre realista.

Além dessas peças, o artista construiu luminárias, viveiros, tanques d'água, estufas e representações estilizadas de alguns répteis (tartaruga, lagarto, sapo, jacaré). Na Fazenda do Goiabal, município de Itajubá, as luminárias que compõem seu trabalho paisagístico são imitações de bambu gigante, com extremidade curva na forma de antigos postes. Nesse ambiente rural, entre trepadeiras, jarrinhas e alecrins também lhes aderiu a flor do tempo: os líquenes. Delicados e nascidos na mesma cor da argila empregada nos bancos, ainda resistem por uma providencial trégua entre os “os bons tempos antigos” e as arestas do modernismo.

Técnicas

Utilizando em suas obras as técnicas já empregadas pelos portugueses no Brasil desde o período de colonização, Francisco da Silva Reis soube unir o conhecimento tradicional à sua própria maneira de resolver problemas estruturais e plásticos da arquitetura. Pela observação e pela prática assimilou diversos ramos do saber, tendo noções precisas de fundição, modelagem, estatuária e outras atividades comuns aos oficiais da época. Sendo “pedreiro”, conhecia as modalidades de arremates e encaixes usados na carpintaria, motivo pelo qual pôde tão bem imitar essa outra arte. Enquanto cuidava do trato na masseira como um rústico trabalhador, seu talento ia esboçando o sistema hidráulico empregado nas cascatas. Por considerar o conhecimento de outras profissões indispensável à sua obra, revelou traços inequívocos de um espírito independente e criativo.

Nos balaústres de argamassa, encontramos marcas (pontos) acinzentadas como evidentes sinais de pregos usados para fixar os bambus nos esteios de sustentação. Em 1846, descrevendo as cercas de um sítio nos arredores da cidade do Rio de Janeiro, Thomas Ewbank esclareceu que “os corrimãos (de bambu) tinham cinco centímetros de grossura e eram **pregados e batidos.**” [EWBANK,1976: 133. Grifo do autor] Enquanto construía seus amplos espaços arquitetônicos, o artista não subestimava a atenção aos detalhes, quer estivessem ocultos por uma soleira ou bem distantes como os arremates das cumeeiras. Segundo as informações fornecidas pelo viajante norte-americano, os mestres-de-obras portugueses seguiam modelos já conhecidos e do gosto popular, erigindo inúmeras residências apenas pela larga experiência no ramo da construção:

“Para a construção de edifícios não se desenham plantas ou projetos. Geralmente fala-se ao pedreiro e ao carpinteiro para construírem uma casa semelhante à do sr. Fulano de Tal e com janelas iguais às de alguma residência indicada. O trabalho progride lentamente.”

[EWBANK,1976: 151]

O desenho ficava a cargo do artista (mestre-de-obras) que elaborava trabalhos já executados, quer de sua lavra ou de outros construtores, acrescentando-lhes novas particularidades nas articulações funcionais (escadaria, cornija, balaústre) ou na composição de peças secundárias. Muitas vezes era solicitado do paisagista que se fizesse um jardim nos moldes de tal residência. Os pedidos estavam condicionados aos modelos já vistos e admirados. O compromisso com o desejo do cliente levava o artista a “copiar” motivos realizados anteriormente. Afeito ao trabalho e confiante de sua técnica, tal costume não o desmerecia, mas, ao contrário, dava-lhe prestígio pelo número crescente de obras encomendadas e pelas novas oportunidades de exercitar a imaginação. “Não há possibilidade da consciência humana reproduzir sem produzir”, enfatiza José Guilherme Merquior, “porque até para reproduzir já seria necessária a vontade de produzir uma reprodução. O artista não consegue devolver ao mundo uma imagem simétrica, uma cópia adequada, um reflexo sem reflexão.” [MERQUIOR, 1965:197]

O procedimento de utilizar riscos e idéias já concebidas era comum também nas construções rurais, edificadas por imigrantes italianos. Conforme depoimento de um “muratore”, colhido pelo pesquisador Eduardo Carlos Pereira, “se riscava a casa no chão, não se fazia planta, era tudo da idéia.” [MARCONDES, 1995:89]. Fruto de antigos modelos que Francisco da Silva Reis soube tão bem adaptar à realidade de cada região onde trabalhou, suas estruturas arquitetônicas enriqueceram-se com detalhes de representações animal-vegetal. A semelhança com as construções rústicas comuns no meio rural e os detalhes entremeados nas suas estruturas transmitem realismo às obras, despertando a dúvida naqueles que as vêem pela primeira vez e a conseqüente curiosidade de desencantá-las ao toque, quando tudo deixa de ser madeira e volta à condição de argamassa.

Francisco da Silva Reis usava a argamassa (23) em suas modelagens muitas vezes pigmentada com corantes naturais de diferentes tipos de argila encontrada na região. Dependendo da areia empregada na composição da argamassa, obtinha tonalidades

diferentes. Em Caxambu, usou largamente em suas peças areia branca resultante da exploração da pedra São Thomé, retirada de um pequeno sítio próximo à divisa dos municípios de Baependi e Caxambu conhecido por “Galinha Choca”. O Dr. E. do Val, em um artigo publicado no jornal *Cidade de Caxambu*, sugere o emprego desta areia no calçamento entre os canteiros do parque e que qualquer interessado

“encontraria a areia de graça, só custando a despesa do carreto, pois há uma mina riquíssima na estrada de Baependy...”

(Anno III, Nº 115, de 10/06/19)

Fazendo uso dessa finíssima areia - mui branca - o cimento, a cal e os diferentes matizes de argila recolhida nas imediações do Parque das Águas, o artista encadeava uma sutil gradação de cores, onde predominavam o cinza claro, o ocre e o amarelo-fosco.

Material atualmente em desuso pela construção civil, o óleo de baleia era largamente empregado pelos mestres-de-obras portugueses dos séculos XVIII e XIX a tal ponto que:

“A necessidade de óleo para candeeiros e argamassa de construção criou profissão, ou renovamento de profissão, como sucedeu ao bucaíno Martim de Burgos, que se tornou na Bahia técnico de baleias.”

[PRADO. J. F de Almeida. IN: Mestres, artifices, oficiais e aprendizes no Brasil.]

Com estes materiais e o cimento inglês Portland (24), transportado em barricas pela Rede Sul-Mineira, o artista conseguia obter uma argamassa firme e resistente às intempéries. Para trabalhar, construía suas próprias ferramentas ou adaptava outras, já conhecidas pelos pedreiros. O senhor Juca Arthur, antigo morador de Cristina, que na infância teve a curiosidade de observá-lo trabalhando na praça da cidade, relembra esses instrumentos singulares:

“Ele usava uma colher de pedreiro com bico fino, bicudinha, uma espátula e desempenadeira curta. A massa enxugava e com arame dava o corte.”

[Juca Arthur]

confirmando o que haviam informado outros contemporâneos do escultor que tiveram a oportunidade de conhecê-lo. As ferramentas utilizadas na época pelos construtores eram geralmente importadas, simples e tinham múltiplas funções. Para as obras do cascadeiro, pequenos objetos côncavos (ferrolhos, gonzos) faziam, na argamassa, as vezes do enxó. Pelos relatos colhidos, o artista não possuía ferramentas específicas utilizadas na tradicional estatuária.

Nos seus projetos paisagísticos, auxiliava-o apenas um servente, cuidando da masseira e dos utensílios utilizados nas obras. Residia sempre na própria cidade onde o artista trabalhava. Informou-nos o senhor Juca Arthur que, em Cristina, esse servente era

conhecido por “Trabuco” ou “José Trabuco”. Em Passa Quatro, conforme registros em folhas de pagamento da construção do jardim público, esteve na companhia do estucador português, o senhor José Antonio Faustino. Trabalhando com Francisco da Silva Reis, esses homens simples enriqueceram seus conhecimentos sobre modelagem e tiveram, nas suas tarefas rotineiras, a oportunidade de participar da construção de grandes monumentos que, como eles, também seriam esquecidos pelas décadas posteriores.

Na modelagem de suas peças, o artista empregava pedaços de tijolos, manilhas, cacos de telhas coloniais e francesas. Montava as estruturas dos miradouros, caramanchões e quiosques com uma variedade de ferragem (vergalhões, canos de água, pregos e arames), aproveitando todo tipo de lataria, fosse uma velha lanterna da cauda de trem, motulhas de óleo, fumegadores, fitas usadas em fardos de tecido ou vasilhames de leite, adaptando para cada detalhe da obra um material mais adequado. Seu acervo drenou, sob certos aspectos, objetos abandonados no fundo dos armazéns e oficinas. Deixou, para quem teve a oportunidade de acompanhá-lo na execução dos trabalhos, uma lição antecipada sobre reciclagem de vários materiais que, aparentemente, não teriam outro destino.

Peculiaridade constante em seu trabalho são as representações dos cipós, investidos de beleza e utilidade. De espessuras variadas, as cordas vegetais tinham ampla serventia entre os povos indígenas, sendo muitas vezes descritas pelos cronistas e viajantes do período colonial em interessantes anotações:

“ não necessitão de pregos para segurarem os esteios, nem para segurança dos caibros, travessas, paredes e telhados; porque tudo vai atado com cipós, excellentes cordas da América.”

[DANIEL,1840: 341]

“Grossos cipós retorcidos á maneira de cordalhas pendiam dos ramos cabelludos, outros cruzavam-se em redouças, outros colleavam em estiras pelo chão ou enrolados, vincando os troncos, apertavam-nos, estrangulando-os.”

[NETO,1914: 398]

“Usadas por tudo o país para junção de edifícios, cercas e para mil finalidades. São conhecidas como os pregos do Brasil.”

[EWBANK,1976: 275]

Ainda é Tomaz Ewbank quem enfatiza os desenhos feitos pelos cipós nas árvores hospedeiras, onde imprimiam motivos de exótica beleza. Assim explica a formação dessas “marcas” tantas vezes encontradas em galhos ou troncos caídos:

“Era claro que a evolução delas [fitas] era devida à compressão do cipó mole sobre a superfície dura e resistente do tronco. Sua plasticidade é tal que só quer moldes para reproduzir pranchas, bustos, mármores ou estátuas.”

[EWBANK, 1976: 282]

Nas obras deixadas pelo artista, os cipós tiveram presença marcante, fundindo-se nas peças, dando a elas ora o fingimento de uma inclinação, ora a ilusão das amarras tão necessários à estabilidade das grandes coberturas de falso sapé. Empregados nas simulações das juntas, eles ganham viva plasticidade entre os troncos. Abraçando os esteios, as raízes sugadoras do cipó-chumbo, cipó-cruz e cipó-corrente cimentam suas cascas. A natureza, em suas solitárias contorções presta-se de molde à amotinada condição humana também presa em seus absintos. Largos gestos e gritos de argamassa transmitem singularidade aos travejamentos, sempre recriados sob formas sinuosas. Na altura dos telheiros, os cipós tomam a liberdade existente no meio natural como se ali, distantes das mãos do próprio artista, eles cuidassem, por si, de unir os pilares nos arcos da estrutura.

(25)

Cópias infiéis

Enquanto trabalhava nas cidades do Sul de Minas Gerais, produzindo obra ímpar e copiosa, o artista atendia também outras encomendas. Ornamentava sobrados, fazendas, prédios públicos e com destreza preenchia os claros dos jardins com temas contorcidos. Em poucos dias entregava um par de bancos, e sua arte se consolidava. Três décadas depois de sua estada no Sul de Minas, seu estilo inspirou alguns pedreiros da região que, dispostos a copiar *modus faciendi* do mestre cascadeiro, deixaram uma série de pequenos arremedos da natureza. Ainda encontramos vestígios desses bem intencionados pedreiros, cada qual no seu modo de argumentar com o cimento e o ferro, as variações exibidas pelo mestre. Não construíram mirantes, casas de chá de grandes proporções, passarelas e quiosques. Ficaram repetindo, em pequenos canteiros e caramanchões, os antigos troncos.

Em Jesuânia, foram encontrados vasos no parapeito de varandas, tendo cortes abruptos nas extremidades e pés tão simplórios quanto a réplica de bois de brinquedo feitos em chuchu. Na cidade vizinha de Carmo de Minas vimos peças enfeitadas perto de ralos e porões. Valha-nos crer que decoravam servilmente os canteiros de begônias.

No centro da cidade de São Lourenço, uma vivenda arborizada e tendo espaçoso jardim na entrada, ainda traz os modelos de um complexo paisagístico de um período recente. Canteiros e uma pérgula retangular acompanham o longo muro em reboque decorativo. Um banco, tendo como espaldar a parede, finge três arcos de madeira roliça. Sentados neste banco, sentimo-nos imóveis como as estátuas coladas em um painel. Ainda assim, a pérgula desperta interesse. Os esteios são mourões duramente fincados, e os moradores da casa, as freiras, pouco caminham por este lado mais lúdico do jardim.

Mesmo cidades como Caxambu e Carmo de Minas que acolheram o artista durante anos, viram-se invadidas nos anos 50, por vasos industriais com pés vegetais e flores de estilo forçado. Eles já não traduziam o trabalho de artífices locais. Eram peças compradas em lojas de material de construção e trazidas por veranistas do Rio de Janeiro ou São Paulo, para enfeitar as residências do interior.

Cidade que já passou pela vocação turística, Lambari também recebeu as idéias da arte naturalista, da qual restam pequenas amostras de vasos, uma ponte em maneira de troncos e alguns canteiros que foram removidos ao longo do tempo. Nos desenhos simétricos da ponte que nos leva à ilha do lago, encontramos semelhanças àquelas do Jardim Botânico, na cidade do Rio de Janeiro, feitas mais para ligar margens e vencer um córrego que para despertar a atenção daqueles que delas se utilizam. Sabemos que existem pontes que são obras de um fazer correto, medidas exatas e utilidade

inequívoca e outras que são aparições voluntárias da arte, verdadeiras perfumarias de argamassa. Por isso podemos passar pelas primeiras e nunca terminamos a travessia das últimas.

A ponte construída na “Praça dos Macacos”, em Poços de Caldas, é outro exemplo de obra idealizada décadas depois dos trabalhos deixados pelo artista na cidade e que adotou embustes pueris como solução para as dificuldades técnicas. Construída em argamassa, talvez seja de todas as propostas desta arte naturalista a menos verossímil. Suas formas grotescas e infieis denotam a imperícia dos obreiros. Muradas sem improvisos, sem qualquer repente e frescor simulam rolos e rolos de massa em triste repetição, querendo dizer, em seu simbolismo, o mundo natural, porém, na realidade, negando o belo em sua esmagadora uniformidade

Se em Poços de Caldas, Lambari e Jesuânia predominaram pontes e vasos em falso circunlóquio com a natureza, na cidade de Conceição do Rio Verde, as residências provisionaram-se de canteiros com motivos naturalistas. Combinando as mais diferentes formas geométricas, as proteções de cimento junto ao chão tornaram-se comuns nos jardins das escolas, sobrados e capelas. Nas duas principais praças da cidade havia longas e retilíneas imitações de madeira sustentando a grama dos canteiros. Próximo à parte interna dos muros da Escola Municipal Coronel Gabriel Carneiro, estes adornos desaparecem sob os tijolos. Recentes reformas executadas na praça retiraram as proteções que contornavam os canteiros e o espírito retilíneo agora regulamenta o jardim. Substituí-las é excomungar da memória o último fetiche do mundo vegetal que teve seus deuses laminados nas serrarias. Esses canteiros cordiformes, triangulares, ovais, desenhados aos pares, angulosos ou exibindo arestas são exemplos de uma modelagem que assinala o declínio de um movimento estético consolidado no final do século XIX, na Europa e no Brasil.

Em Alfenas, Itamonte, Pouso Alto e muitas outras cidades do Sul de Minas Gerais, ainda existem vestígios de vasos e canteiros construídos seguindo os padrões da arte imitativa. Informações vindas de várias cidades do Brasil descrevem peças semelhantes e abandonadas em praças e residências. São peças avulsas que não compõem um conjunto expressivo. Encontradas em janelas, quintais, demolições e até mesmo em aterros de material de construção, indicam a repetição monótona e esquemática da escola naturalista. Essas peças apresentam soluções simétricas, tocos em pares, cortes duplos, nós em série, volumes repetidos, distribuição metódica das fendas. Apegados às coisas visíveis, os pedreiros não conseguiram superar os estreitos limites da imitação. Não se dedicaram à tarefa de paisagismo. Em especial, também não foram senhores da argamassa.

No Brasil, a arte cemiterial também foi receptiva à influência, tendo seu período mais representativo entre o fim dos Oitocentos e as duas primeiras décadas do século XX. Muitos monumentos erigidos em campos-santos foram realizados “por marmoristas, provavelmente imigrantes portugueses” [VALLADARES, 1972:766], que evocavam, no granito, na pedra de lioz ou no mármore de Carrara, ornamentos imitando “lenhas com rebentos decepados, armados em cruz, de interação naturalista” [VALLADARES, 1972:912]. É relevante o fato de que raras são as obras nesse estilo que trazem a assinatura do escultor. Exemplares de troncos talhados em mármore, simbolizando o enlace matrimonial encontrado nos jazigos, revelam a presença do topos da árvore na

história da arte. Naturalistas ou inspiradas na *art nouveau*, as esculturas invocam a natureza na imagem da “árvore da vida”, relembrando a companhia delas entre os homens, do berço até o túmulo. Embora haja estátuas de mármore em monobloco fingindo troncos, não se tem conhecimento da construção de cruzeiros tumulares moldadas em argamassa na forma de galhos seccionados ou toras de madeira.

Inventário das obras realizadas em jardins públicos e residências, na cidade de Caxambu.

Troncos e cipoal. Circundavam o jardim público, hoje denominado praça 16 de Setembro, numa cumplicidade com a vegetação ali existente. Na estampa n.º CVII do livro *Floralia Mountium* (2º volume e editado, em 1931, pela Imprensa Oficial de Minas Gerais, vemos esse trabalho em primeiro plano. Demolidos.

Bancos. Equilibradamente distribuídos por todo o Jardim Municipal “os bancos góticos” compunham “aqui e ali, pela sombra do arvoredo”, o conjunto harmonioso das obras executadas no local, juntamente com o coreto, o repuxo e as pontes. O desenho desses bancos levou o redator do *Jornal de Caxambu* a compará-los às obras góticas. Os trabalhos foram poucas vezes fotografados. Na edição de 01 de junho de 1913, o senhor Honório de Carvalho e sua esposa Hilda de Carvalho descansam em um grupo de pedras que serve de canteiro. Demolidos.

Varanda e balaústre. Trabalho existente na residência de Cel. Martinho Lício, situada na rua Silvestre Ferraz. Possuía balaustrada em argamassa e pequena escadaria de acesso à varanda, com ornamentos executados por Francisco da Silva Reis. Demolidos

Tanques. Utilizados para a captação de água para regar os jardins do Parque das Águas de Caxambu, esses singelos reservatórios eram contornados, próximos ao solo, por troncos de argamassa. Não se conhece o número exato desses tanques espalhados pelo parque. Destituídos de sua utilidade pelos processos posteriores de irrigação, ficaram soterrados ou foram danificados pela ação do tempo e dos homens. Demolidos.

Jardins. Canteiros e vasos construídos no Hotel Correia Nunes, de Manoel Batista Correia Nunes. Em frente à garagem, posteriormente alugada para laboratório fotográfico, havia troncos desenhando os passeios internos do jardim. Demolidos.

Vasos. Em inúmeras residências onde realizou seu trabalho paisagístico, Francisco da Silva Reis também moldou vasos para compor a decoração de alpendres e jardineiras. Na casa de Nicolau Tabolar construiu oito vasos de rara beleza. Algumas dessas peças foram posteriormente identificadas em outras propriedades.

Pontes, balaústres, pedras. Onde atualmente se encontram as construções da Febem, escadas laterais de alvenaria davam acesso à varanda da antiga residência de Francisco de Paula Mayrink, o Conselheiro Mayrink. Uma terceira passagem era feita em argamassa, sugerindo uma passarela sobre pequeno lago. A ponte, toda trabalhada em madeira tosca, tinha o piso em forma de tábuas sobre esteios e dela se podia ver o contorno em pedras modeladas. Demolidos.

Pinguela. Peça imitando tronco desbastado e com leve inclinação para parte interna da obra, compunha o repuxo do Jardim Municipal. Em sua extremidade sugeria uma bifurcação. Usada pelas crianças como exercício de equilíbrio sobre as águas e pelos mais ousados com “pano de fundo” para retratos, servia como uma estreita passagem de acesso ao mecanismo de iluminação e funcionamento do repuxo. Demolida.

Assentos e lago. Construído entre o Balneário Hidroterápico do Parque das Águas e Fonte D. Leopoldina, esse conjunto de pedras e troncos retorcidos tinha as formas irregulares comuns nas obras do artista. Em seus contornos, uma cascatinha rumorejava. Por um breve período serviu de pedestal para a estátua da ninfa, em mármore. Demolidos.

Repuxo e escadaria interna. Trabalhos feitos em antigo sobrado, na rua Manoel Joaquim, que, por muitos anos, serviu como Casa Paroquial. Demolidos.

Fonte Duque de Saxe. Trabalho feito em argamassa e que antecedeu o novo pavilhão em ferragem. Obra em pesquisa.

Residências. Através de documentação fotográfica e pesquisas complementares, já foram identificadas obras do artista Francisco da Silva Reis em sete residências. Entre estas, os sobrados localizados na rua João Pinheiro e rua Manoel Joaquim, ambos construídos por Braz Gorgone.

Balaústres e cascatas. Acesso lateral do segundo pavimento do sobrado existente na rua João Pinheiro, de propriedade do italiano Lourenço Leonardo e construído por Braz Gorgone. Sede da antiga Prefeitura Municipal de Caxambu, na década de 50. Demolidos.

Acervo do Parque das Águas e Praça 16 de Setembro. Várias intervenções indevidas já ocorreram nesse acervo. As paredes internas do caramanchão foram rompidas para a fixação de portinholas e os esteios foram danificados com a ferragem da passarela do ringue de patinação. Alguns bancos, próximos ao balneário, apresentam o espaldar quebrado e tartaruga estilizada foi retirada do local de origem, permanecendo longe da visitação, na ilha do lago. Na praça 16 de Setembro, as pedras que compõem a base do coreto receberam nata de cimento e pintura em látex. As duas pontes têm várias partes danificadas.

Notas

1. Sobre a arquitetura eclética exibida por diversos países na Exposição Internacional de Paris, em 1867, os Goncourts observaram “the kiosks, the minarets, the domes, the beacons made the darkness retreat into the transparency and indolence of nights of Asia..” [HORNE, Alister, 1965, 7]

2. O arquiteto Miguel Antônio Lallemon ficou encarregado de elaborar a planta do ajardinamento do Largo Municipal. Somente em 1901 a remodelação teve início, custeada por Francisco Mariano Halfeld, e passa a se chamar Praça Coronel Halfeld. “É esta reforma que deu ao jardim o belo aspecto com que é descrito por poetas e escritores locais. A companhia levantou canteiros, construiu lagos, repuxos, pontes e casas rústicas, além de um pavilhão central.” [TRIBUNA DE MINAS – Juiz de Fora em 2 Tempos – 1997]

3. “Um Artista no Parque das Águas. *Minas Gerais* (Caderno Pensar). Belo Horizonte, 14/02/1998.

4. A cidade do Rio de Janeiro já convivía, desde a segunda metade do século XIX, com obras em pura imitação de madeira. A ponte de ferro fundida no Val D’Osne veio de Paris para a reforma do Passeio Público, projetada pelo engenheiro e arquiteto paisagista Auguste Marie François Glazou (1833-1887). Muitas destas construções tiveram nas raízes do “ficus bengalensis” um coadjuvante para seus enganos. Quiosques, coretos e caramanchões eram vistos nos limites dos jardins artificiais. Todos acresciam à exuberante paisagem natural da capital do Império um novo e interiorano litoral de argamassa e ferro que serviu de porto aos marinheiros urbanos. Motivos semelhantes ornavam os palacetes e os “luxuosos casarões que foram sendo construídos pela cidade” [SCHWARCZ, 1998; 219] alguns rivalizando, em meados de 1880, até com o aspecto decadente do Palácio localizado na Quinta da Boa Vista. Nesta época, a beleza das fontes chegava aos bairros, adentrava pelos canteiros das residências e ali se instalava, quer em forma de musa, deus grego ou flor de cimento. Delas o tempo fez escombros e os exemplares restantes tornaram-se raros.

1. Francisco de Paula Mayrink nasceu no Rio de Janeiro, em 8 de dezembro de 1839. Passou sua juventude em Porto Alegre, tendo cursado a Escola Militar, voltando mais tarde para o Rio, onde estabeleceu comércio. Foi presidente da Cia.União Sorocabana e da Empresa de Águas de Caxambu. Em fins de 1889, o conselheiro Mayrink adquiriu a totalidade as ações da Companhia do Grande Hotel Internacional, tornando-se, assim, o único

proprietário do palacete construído pelo Barão de Nova Friburgo. [ALMEIDA,1994: 30]

6. Em 12 de novembro de 1976, quase 60 anos depois do término das obras de embelezamento do Parque da Águas e da Praça 16 de setembro, em carta dirigida a Geysa Boscoli, residente em Caxambu, o poeta Carlos Drummond de Andrade assim externou seu sentimento: “Mando desta cidade maluca o melhor abraço para você, desejando-lhe horas amenas nesse paraíso mineiro.” [Apud FERREIRA, 1977]

7. Para melhor vislumbrarmos o abandono e o esquecimento a que o artista se sujeitou, relacionamos algumas publicações cujos autores residiam na estância hidromineral ou nela estiveram em visita. Nas publicações abaixo, nenhuma alusão foi feita ao artista:

- As Águas Mineraes do Brasil* - Pádua Rezende. Rio de Janeiro, 1924.
Minas Geraes em 1925 - (organizado por Victor Silveira)
Caxambu (Separata do nº 3 do ano II, da revista Brasileira de Geografia) - Virgílio Correia Filho. Rio de Janeiro, 1940.
Alô...Caxambu! Impressões de um veranista caloiro! - Tomaz Alvim. Rio de Janeiro, 1944.
Cincoentenário de Caxambu - Cidade Jardim. IBGE, 1951.
Caxambu de Ontem e de Hoje - Alexina Sá. Rio de Janeiro, 1952.
Caxambu 1894-1905 - Lysandro Carneiro Guimarães, 1955.
Enciclopédia dos Municípios Mineiros (planejada e organizada por Jurandy P.Ferreira), 1958.
Caxambu - Guia Turístico - Antonio Maurício Ferreira. Caxambu, 1966.
Caxambu. “Paraíso Mineiro” - Antonio Maurício Ferreira. Caxambu, 1977.

O jornalista e historiador Magalhães Corrêa publicou, no suplemento do jornal *Correio da Manhã*, em 18 de março de 1934, a crônica *Excursão à Bacia do Rio Verde*. Na descrição de Caxambu, enumera seus principais problemas que, de fato, agravaram-se pelo progresso desordenado. Em clarividentes palavras anunciava: “É pena a falta de orientação no traçado da cidade, pois poderiam deixar desafogadas as fontes, tornando o ambiente mais agradável. Assim como estão, as edificações à porta do parque afogam e desambientam o bem cuidado recanto. Mas, como há paladar para tudo, se não houvesse não teriam feito esse erro (...) A “Hidrocity” de Caxambu tem o seu clima adorável, isto é, a 900 metros de altura, entre colinas devastadas pelo homem.” Apesar de ver com olhos de cristal o futuro decadente de Caxambu, escapou-lhe uma apreciação mais sensível sobre a obra do cascadeiro. Excursionando pelas ruas da cidade, chegou a “um jardim tropical, com canteiros floridos, repuxo e atravessado pelo Bengo, que desliza sob pontes rústicas. [Apud LEMOS, 1998:67,69-70]

Podemos avaliar como os olhares se abstiveram, em pouco tempo, deste gênero de paisagismo que o estucador português persistiu a semear nas cidades do interior

de Minas Gerais, dando-lhes talvez o que mais tiveram de original em motivos arquitetônicos.

8. O jornal *Região Sul* publicou, em abril do mesmo ano, o texto de Eustáquio Gorgone:

Chico Cascateiro: Lição de Harmonia

No início do século, imigrantes italianos, alemães e espanhóis tiveram relevante papel na formação sócio econômica de inúmeras cidades do Sul de Minas. De seus países de origem trouxeram tradições e costumes específicos, habilidades e tecnologias próprias. Entre estes imigrantes, o português Francisco da Silva Reis deixou, em algumas cidades da região, seu inconfundível trabalho de estucador. Sua obra, deitada no chão e sob a vergasta de samambaias e quedas d'água, ainda se move inocente e próxima aos novos edifícios, que fartamente exibem rigidez e senilidade. A largura e o peso dos troncos, o cipóal, os bambus em flauta, os bancos curvos e os tufos de sapé compõem um libreto redigido em cimento e ferro frente o vácuo das grandes dimensões oferecidas pela nova arquitetura urbana. A presente exposição fotográfica nos oferece a possibilidade de expandir e transformar nossa percepção tátil numa viagem visual, de obsidente beleza. Vislumbra-se também um longo e estimulante percurso no estudo e divulgação dos trabalhos de Francisco da Silva Reis.

Ao revistar os passos de sua obra, elaborada em argamassa, pesquisadores e comunidade estarão expostos a inúmeras surpresas: a valorização de madeiras em decomposição; a abundância de cipós e troncos recolhidos na queda natural; o uso do bambu, habitualmente desprezado; a sinuosa presença do oco nos esteios, caibros, pedras e degraus, confrontando com a virilidade industrial; a representação dos insetos e a ausência de inscrições feitas pelo homem; a assimilação das tintas nos entalhes e cascas de sucupira.

Fertilizada por elementos mais simples da natureza e regida pela madeira bruta, a obra de Francisco da Silva Reis revela o conflito da sociedade da época. No entanto, ela nos propõe uma aliança para discernirmos a esterilidade dos padrões vigentes. Seus troncos podres ainda lecionam harmonia e técnicas exatas.

9. Impressões do Conselheiro Ruy Barbosa sobre a estância hidromineral de Caxambu e de sua Empresa:

“Visitei, percorri, desfrutei por um mez, com admiração e encanto o Parque das Águas, a organização de seu serviço, o systema de exploração de seus productos.

É a medicina e a industria entre jardins de uma florescência deslumbrante.

Minas ainda não percebeu todo o valor da sua jóia.

Quando a lapidar e engastar como ella pede, estas fontes de vida verterão luz, como de estrellas, que vá fallar bem longe, aos que soffrem, dos suaves privilégios deste torrão abençoado.

Caxambu, 31 de outubro de 1919.” [REVISTA CAXAMBU, 02/1928]

10. Monocromos inestimáveis são os cartões-postais da época fornecendo provas da existência dessa arte paisagística, generalizada em parques e jardins públicos. Raros são os registros (cartas, alvarás, relatórios, notas de pagamento, contratos) onde aparecem os nomes dos mestres-de-obra responsáveis por esse tipo de ornamentação. Os contratos eram assinados por um ilustre engenheiro que, às vezes, mantinha o cargo de diretor de parques e jardins, reservando para si as láureas dos embelezamentos, como foi o caso do arquiteto francês Auguste François Marie Glaziou, que “recebendo polpidos vencimentos mensais, até o fim do Império” [SCHWARCZ,1998:218] deixou seu nome inscrito na história. Paul Villon, que havia trabalhado com o paisagista Glaziou respondendo pelos serviços de arborização do Parque da Aclamação, e depois na restauração do Palácio do Catete (Rio de Janeiro), no projeto do Parque Paulista (São Paulo) e na implantação dos parques de Belo Horizonte também teve o merecido reconhecimento. A participação de arquitetos e botânicos nos projetos urbanos foi sempre avivada pelos estudiosos, enquanto alguns mestres-de-obras, depois de longos anos de trabalho, receberam um receiptuário de sombras para a remissão de suas memórias.

Na escassez de documentação sobre os construtores de cascatas, os cartões-postais vêm suprir, com fidelidade, a existência de dezenas de obras que foram demolidas no passar do tempo. Conhecido por Bilhete Postal, o “primeiro cartão foi lançado em 1880. Tratava-se de um ‘inteiro postal’, isto é, apenas o cartão com o selo do correio impresso na superfície” [FILHO, 1997;11]. Fixando a contemporaneidade do passado e “ desprezados durante dezenas de anos, depois de esplendor quando se tornaram dos mais ativos e importantes objetos de colecionamento, ressurgem em nossos dias entre as principais fontes de informação sobre as paisagens que os nossos antepassados contemplaram, muitas das quais somente podemos conhecer através destes pequenos retângulos de cartão, ilustrados pela fotografia.” [Elysio de Oliveira Belchior – IN: TABET, S. Roberto; PUMAR, Sônia. 1985]. Colecionados com carinho, “os postais foram uma das expressões mais vivas da sociabilidade brasileira no começo do século XX” [FREYRE, 1974: 505]

11. Em seguida a esta apologia ao sossego da estância hidromineral de Caxambu, a coluna *Idéas e Factos* registra que, por “motivo de doença na pessoa do nosso redactor encarregado da expedição desta folha, retardou-lhe a entrega para os assignantes.” Notícia incomum pois os poetas bissextos cantavam, em quadras volantes, o milagre das estações termais, as curas impossíveis e o éden reconquistado.

Soffres! Tua côr o diz...
Daqui sahirás, garanto,
Fortes, rizonho e feliz.

(Adamastor Barreto-15/09/1928)

Tuas fontes, tuas aguas,
São sublimes de virtude:
Não só dissipam as maguas
Mas dão vigor e saúde.

(Francelina de Assis Dantas-12/1928)

As correspondências deixadas pelos visitantes também narram suas impressões sobre o poder curativo da cidade onde “ o clima das serras e as virtudes das águas servem á saúde do corpo e ao socego de espírito”, conforme atesta o Dr. Clementino Fraga, em maio de 1928. Esse canto coletivo, tantas vezes em versos licorosos, fundamentou no imaginário dos moradores da hidrópolis a crença no retorno a um tempo feliz, quando princesas ficavam férteis, e as charretes desfilavam com senhoras de veludo, enquanto seus maridos debruçavam-se nas mesas de jogos e no veludo de suas amantes.

12. O distrito de Carmo de Pouso Alto foi criado pelo Decreto de 14 de julho de 1832, confirmando pela Lei Estadual nº 2, de 14 de setembro de 1891. Depois Carmo do Rio Verde, passando a Silvestre Ferraz, pela Lei Estadual nº 319, de 16 de setembro de 1901, que criou o município com esse nome.

Com a Lei Estadual nº1039, de 12 de dezembro de 1953, o município adotou definitivamente o nome de Carmo de Minas e ficou constituído apenas pelo distrito da sede com a emancipação de Dom Viçoso. (Fonte: *Municípios Mineiros*. Minas Gerais. Ano XCII – Belo Horizonte, 17 de maio de 1984.)

13. Esta dúvida ainda é comungada pelo observador, e só desfeita depois de tocar as peças de cimento que simulam várias espécies de vegetais.

14. Descrevendo a acomodação aos novos estilos, ou melhor, a violência ditada pelas “reformas” realizadas em logradouros públicos, Marques Rebelo registrou, em viagem a Itajubá, a transformação sofrida pela Praça Governador Valadares. A Prefeitura, depois de botar abaixo todas as árvores, calçou os caminhos de areia com cimento colorido e “onde havia bancos simples de madeira, colocou pesados e desagradáveis bancos de marmorite, com ridículos anúncios de casas comerciais. Estava pronto o jardim moderno que o governador inaugurou...” [REBELO, 1944:66]

15. Os canteiros obedientes ao desenho geométrico feitos pelo pedreiro Antônio Oliveira ainda são vistos em residências situadas na rua Francisco Isidoro, rua Cel. Antonio Ribeiro, rua Vicente Ferreira (5 residências), rua Cap. Antonio José, entre outras. Revelam a cor cinza do cimento, a altura regular em relação ao nível do solo, as arranhaduras paralelas falseando cascas com tímidos nós.

16. Fac-símile das Folhas de Pagamento do pessoal empregado nos serviços do Jardim Municipal, durante os meses de janeiro a agosto de 1922, na cidade de Passa-Quatro. Naqueles recuados tempos, pagava-se o funcionalismo sem a contrapartida de sua rubrica comprobatória. Francisco da Silva Reis percebia, em média, o dobro de um pedreiro e cinco vez mais que o seu ajudante.

17. Fato curioso na história de Cristina é a chegada do leão trazido pelo “cavalo de ferro” até a plataforma da estação ferroviária e daí sua remoção encosta acima,

sobre roletes de madeira, para devorar os “carneiros”(correligionários da família Carneiro Santiago).

18. “Nova feição tomou a Praça Central da cidade. Remodelação no peixinho. Surgindo a “Fonte Luminosa”. Mais bancos no jardim (madeira).” [VOZ CRISTINENSE, Nº 43, de dezembro de 1960]

19. Um desses bancos encontra-se em residência localizada na rua João Pessoa, Cristina.

20. Esquecimento que se alongou por décadas, visto que no *Inventário da Oferta Turística do Município de Baependi*, organizado pela Empresa Mineira de Turismo, TURMINAS, nenhum indício de sua obra consta no relatório. O mesmo desconhecimento se dá no *I Censo Cultural de Minas Gerais, 1994*, promovido pela Secretaria de Estado da Cultura do Governo de Minas Gerais.

21. A Fazenda dos Campos fica próxima à estação da antiga Rede Sul-Mineira, na localidade conhecida por Imigração. Também passa em suas imediações a estrada de terra que liga os municípios de Caxambu a Soledade de Minas. Nessa fazenda nasceu, em 26 de junho de 1905, João Honorato Ferreira, entalhador que deixou um valioso acervo de imagens, ornamentações e retratos de personalidade da vida política de Minas Gerais e de vultos da cultura nacional. Admirado pelos moradores de Cristina, no ano de 1980 entalhou o quadro para a Sala da Câmara Municipal e o Brasão da cidade. Lavrou imagens para mosteiros, igrejas e capelas da cidade do Rio de Janeiro, donde trabalhou durante vários anos.

22. Chegamos à Fazenda do Goiabal confiando nas informações de um senhor residente na cidade de Maria da Fé e conhecido pela alcunha de Benedito Bombeiro que afirmava ter bebido cerveja com amigos numa mesa de argamassa.

23. La argamasa se compone de pasta de cal apagada y arena; en ocasiones, parte de la arena se sustituye por mármol en polvo. La arena tiene la función de reforzar la masa, principalmente reduciendo su encogimiento durante el secado.(...) La arena debe estar libre de sales y otras impurezas solubles en agua; por lo tanto, no puede utilizarse arena de mar.

La escultura en cemento se hace vaciando con los métodos escultóricos habituales. También se puede modelar en cemento, sólido o sobre un armazón; estos trabajos se hacen huecos, con el fin de reducir el peso, y para ello se cubre el armazón con una tela metálica, que se cubre con una mezcla de tres partes de cemento Pórtland y una de masa de cal añejada. (...) Como ya hemos indicado, estas notas se refieren principalmente a los materiales; las referencias e los métodos y procedimientos de aplicación son incidentales y no deben tomarse como un manual de instrucciones. [MAYER, 1985: 303, 557]

Nesse agregado, o artista adicionava óleo de baleia e pigmentos naturais. Sobre os efeitos dos corantes naturais na massa, o autor acima considera: “La adición de ciertos pigmentos al cemento tiene un efecto concreto sobre la fuerza de la masa. (...) Las sombras, los óxidos rojos puros e los colores de Marte refuerzan en cierta medida la masa, y los mejores grados de azul ultramar tienen un efecto reforzador muy acusado. Los demás pigmentos tienen poco o ningún efecto. El valor de un pigmento se determina mediante bloques de prueba expuestos a condiciones reales durante seis meses.”

“A argamassa é uma pasta espessa que se prepara misturando cal extinta com areia e água. Exposta ao ar, perde água e solidifica-se, endurecendo depois gradativamente, pois absorve dióxido de carbono, formando carbonato de cálcio.” [MELLOR,1947:755]

24. El *cemento Portland*, así llamado por su semejanza con una piedra de construcción inglesa, es una mezcla artificial compuesta de cal, sílice y alúmina, que se hace calcinando piedra caliza y arcilla en hornos. Algunas variedades se hacen a partir de una mezcla natural de estos materiales que se encuentra en ciertas localidades. Las distintas marcas de cemento varían en propiedades según la localización de las fábricas, ya que el cemento se hace en sitios donde todos los materiales se extraen en las proximidades. En la antigua Roma se utilizaban cementos naturales y artificiales, y estos últimos se hacían con cal apagada mezclada con ceniza volcánica fina, especialmente la obtenida de Pozzuoli. Estos materiales aún se utilizan en cierta medida, y se llaman cementos de Pozzuoli.” [MAYER, 1985: 555]

25. Elementos por excelência da arte naturalista, a água, as pedras e as árvores se conjugam no trabalho de Francisco da Silva Reis. Como um indez de argamassa, suas obras evocam antigos bosques e matas que, em outras épocas, circundavam a incipiente vegetação urbana, semeada entre montanhas.

Dentre as plantas nativas que serviram de inspiração ao artista português, inúmeras espécies de cipós marcam significativa presença em torno dos esteios, baldrames e ripas que compõem seus quiosques e miradouros.

Trepadeiras de difluída beleza, os cipós foram registrados por naturalistas e viajantes (Thomas Ewbanck, Ferdinand Denis, Jean B. Debret) em gravuras de sóbrio realismo. Em 1587, no livro *Notícias do Brasil*, Gabriel S. Souza já identificava e descrevia a importância dessa “corda meã a que os índios chamam cipos”. Posteriormente, inúmeros autores relatam a utilidade destas plantas trepadeiras na fabricação de utensílios e na construção de canoas. As redes, cestas, amarras e enfeites confeccionados com cipó acompanharam os indígenas e mestiços do berço á mortalha.

Sinuoso e resistente, o vegetal pode ser visto, na obra de Francisco da Silva Reis, cintado aos troncos e pedras. Vem incrustado na argamassa que lhe serve de suporte ou exhibe seu lenho cortado na extremidade (cipó-cruz). De maneira natural, em artifício maneiroso, o cipó contorna as terças e vigas. Não revela cordames ou nós impróprios. Percorre, sim, com naturalidade, os orifícios e frestas, deixando que a ligadura entre os bambus se faça por encaixe ou por cravos dispostos nos gomos de madeira. Acompanhando

o movimento dos cipós, lagartas e centopéias procuram refúgio no topo das coberturas. O cipóal sugere a lactação das pedras e troncos e não apenas o seu adorno.

O conjunto arquitetônico legado por Francisco da Silva Reis revela-se como a expressão mais adequada de entendimento com a natureza. Nesse contexto, os relegados cipós ainda nos abraçam com a mesma força que a sociedade moderna, através das demolições, procurou arrancá-los de nós. As rápidas transformações da sociedade, a sedução pelas máquinas e pelo progresso veloz colocaram à margem dos interesses esse estilo penumbroso de saudar a natureza com sua réplica em mortalha de cimento.

Bibliografia

- ABÍLIO, Barreto. Belo Horizonte - *Memória Histórica e Descritiva (História Média)* Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1995.
- ALMEIDA, Cícero Antonio F. *Catete, Memórias de um Palácio*. Rio de Janeiro: Museu da República, 1994.
- ALVIM, Tomaz de. *Alô...Caxambu! Impressões de um veranista caloiro!* Rio de Janeiro: Cia Brasileira de Artes Gráficas, 1944.
- ARÍES, Philippe; DUBY, Georges. *História da Vida Privada – Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- ÁVILA, Afonso; GONTIJO, João Marcos Machado e GUEDES, Reinado. *Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.
- AZEVEDO, Aluizio. *O Homem*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia, 1942.
- BARATA, Mário. “Anotações sobre as artes plásticas em Minas Gerais no século XX”. IN: *Seminário sobre a Cultura Mineira Século XIX*. Belo Horizonte, 1982.
- BARDI, P.M. *Mestres, artifícios, oficiais e aprendizes no Brasil*. Banco Sudameris Brasil S.A., 1981.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BRANDÃO, Thomé. *Cambuquira, Estância Hidromineral*. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, 1940.
- CAPRA, Roberto. *Minas Geraes e seus municípios*. São Paulo: Pocaí New Camp, 1916 [1917].
- COELHO, Henrique Maximiano Neto. *Rei Negro*, Porto: Livraria Chardron, 1914.
- CUNHA, Antonio Geraldo. *Dicionário Histórico das Palavras Portuguesas de Origem Tupi*. Rio de Janeiro: Edições Melhoramento/MEC, 1976.
- DANIEL, João. *Tesouro do Rio Amazonas*. IN: RIH, II. (1840), 348.
- D’ORBIGNY, Alcide, *Viagem pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo – Livraria Itatiaia Editora Ltda, 1976.
- EWBANK, Thomas. *A vida no Brasil*. Belo Horizonte: Editora da Universidade de S. Paulo – Livraria Itatiaia Ltda, 1976.
- FERRAZ, Gilberto. *A Fotografia no Brasil, 1840 – 1900*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- FERREIRA, Jurandyr Pires. *Enciclopédia dos Municípios Mineiros*. IBGE, 1958.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio-Século XXI. Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FERREIRA, Maurício. *Caxambu – Paraíso Mineiro*. Caxambu: Edição do autor, 1977.
- FILHO, Otávio Dias. *Belo Horizonte – Bilhete Postal*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1997.
- FILHO, Virgílio Correia. *Caxambu* (Separata do Nº 3 do Ano II, da Revista Brasileira de Geografia). Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1940.
- FREIRE, Gilberto. *Tempo de Aprendiz*. São Paulo: IBRASE - Instituição Brasileira de Difusão Cultura S.A., 1979.
- _____. *Ordem e Progresso*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974.
- GUIMARÃES, Lysandro Carneiro. *Caxambu (1894 – 1905)*. Rio de Janeiro, 1955.
- GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão (Um Estudo da psicologia da representação pictórica)*. São Paulo: Ed Martins Fontes, 1986.
- HORNE, Alistair. *The Fall of Paris*. London: The Reprint Society London, 1967.
- LAGE, Oscar Vidal Barbosa; ESTEVES, Albino. *Álbum do Município de Juiz de Fora*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas, 1915.
- LEITE, Joanita Teixeira Maciel. *Caxambu, O Parque das Águas (Dissertação: História da Arte-UFJF)*. Juiz de Fora, 1997.
- LEMONS, Maria de Lourdes. *Fontes e Encantos de Caxambu*. Rio de Janeiro. Gryho Edições, 1998.
- _____. *Fonte Floriano de Lemos*. Rio de Janeiro: Daugraf Gráfica e Editora Ltda, 2001.

- LEMOS, Maria de Lourdes; PEREZ, Rhoneds A. Rodrigues; BEZERRA, Francisco Octavio da Silva. *Estudos Arqueológicos do Parque Nacional da Tijuca*. Rio de Janeiro: Sociedade dos Amigos do Museu Nacional 2002.
- LORENZI, Harri. *Plantas daninhas do Brasil*. São Paulo: Nova Odessa, 1982.
- MARCONDES, Neide. *Entre Ville e Fazendas*. São Paulo: Editora Arte Cultural, 1995.
- _____; BELLOTTO, Manoel. *Caxambu: cidade / cenário*. São Paulo: Fautrix Produções Gráficas, 1999.
- MAYER, RALPH. *Materiales y Tecnicas del Arte*. Madrid: Ed. Hermann Blune, 1985.
- MELLOR, J.W. *Química Inorgânica Moderna* (Mellor's Modern Inorganic Chemistry). Rio de Janeiro: Livraria Globo, 1947.
- MENEZES, Ivo Porto. *Arquitetura no século XIX*. IN: III Seminário sobre a Cultura Mineira-século XIX. Belo Horizonte, 1982.
- _____. *Belo Horizonte – Residências. Arquitetura*. Ensaio Histórico Documental da Fase Inicial da Arquitetura Residencial em Belo Horizonte. Belo Horizonte: Grupo Geraldo Lemos Filho – Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 1997.
- MONAT, Henrique. *Caxambú*. Rio de Janeiro: Ed Luiz Macedo, 1894.
- NASCENTE, Antenor. “*Quarenta anos de amizade*”. IN: Homenagem a Manuel Bandeira. Rio de Janeiro, 1936.
- NAVA, Pedro. *Bau de Ossos*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1973.
- _____. *Balão Cativo*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977.
- NEVES, Joel. *A Cidade. Indutor existencial*. 8ª Semana de Arquitetura – UFJF, 2003.
- OLIVEIRA, Eustáquio Gorgone de; MACHADO, Manoel Mata. *Argamassa*. 1998.
- OLIVEIRA, Geraldo Dirceu. *História da Engenharia Pioneira da Construção da Cidade de Belo Horizonte, de 1893 a 1897*. Belo Horizonte, 1997.
- OLIVEIRA, Paulino de. *História de Juiz de Fora*. Juiz de fora: Gráfica Comércio e Indústria Ltda, 1966.
- PELUCIO, Alberto. *Baependi*. São Paulo: Gráfica Paulista de João Bentivegna, 1942.
- _____. *Templos e Crenças*. São Paulo: Gráfica Paulista de João Bentivegna, 1942.
- PILÓ, Conceição. *Palácio da Liberdade*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1987.
- PONTE, Sebastião Rogério. “A Belle Époque em Fortaleza: remodelação e controle.” IN: Uma História do Ceará. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.
- RENAUT, Delso. *O dia-a-dia no Rio de Janeiro, segundo os jornais de 1870-1889*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira-INL, 1982.
- ROCHA, Regastein. *Lembranças de Passa-Quatro (1888-1988)*. São Paulo: Editora Raízes, 1997.
- SÁ, Alexina. *Caxambu de Ontem e de Hoje*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1957.
- SALDANHA, Nelson. *O Jardim e a Praça*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- SANDERSON, Júlio. *A morte é notícia- a cura é anônima: reflexões sobre a arte de curar*. Rio de Janeiro: Leo Christiano Editorial Ltda, 2001.
- SALGUEIRO, Heliana Angotti. *Engenheiro Aarão Reis: O Progresso como missão*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1997.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SILVEIRA, Álvaro A. da. *Floralia Montium - Notas Botânicas, Geológicas e Geográficas*. II Volume. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1931.
- SILVEIRA, Victor. *Minas Gerais em 1925*. Editora: N/C.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *O Naturalismo no Brasil*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.
- TABET, Sérgio Roberto; PUMAR, Sonia. *O Rio de Janeiro em antigos cartões postais*. Rio de Janeiro: Edições do autor, 1985.
- TOLEDO, Alvarina Amaral de Oliveira. *Uma história que já vai longe*. Niterói: Gráfica Falcão, 1997.
- VALLADARES, Clarival do Prado. *Arte e Sociedade nos Cemitérios Brasileiros*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1972.
- WELLS, James W. *Explorando e viajando três mil milhas através do Brasil-Do Rio de Janeiro ao Maranhão*. Volume I. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1995.

Jornais, folhetos, periódicos e revistas.

- A Gazeta de Caxambu- Caxambu, 1924.
A Voz Cristinense – Cristina, 1960.
Caxambu - Guia turístico. Autor: Antonio Maurício Ferreira. Caxambu, 1977.
Caxambu – Guia informativo, 1984.
Cinqüentenário de Caxambu – Cidade Jardim. Rio de Janeiro: IBGE, 1951.
História dos Bairros – Tijuca. Grupo de Pesquisa em Habitação do Solo Urbano- PUR
UERJ. Rio de Janeiro: Índex Editora – João Fortes Engenharia, 1984.
Inventário da Oferta Turística do Município de Baependi. TURMINAS.
Inventário de Proteção do Acervo Cultural. Cidade Cristina. Conselho Municipal de Pro-
teção ao Patrimônio Cultural. IEPHA-MG, 2000.
Jornal de Caxambu – Caxambu, 1913.
Jornal Cidade de Caxambu – Caxambu, 1918 –1919.
Jornal do Comércio - Rio de Janeiro - Edição comemorativa do 1º Centenário da Independência do Brasil).
Setembro de 1922.
Minas Gerais. Municípios Mineiros, 1984.
Nosso Século (1900-1910). Vol I. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
Nova Voz Cristinense – Cristina, 2001.
O Patriota (1916 -1918). Baependi. Editor-proprietário: José Vieira Manso.
Revista Caxambu – Caxambu, 1928 –1929.
I Censo Cultural de Minas Gerais-1994. Secretaria de Estado da Cultura-MG.
Tribuna de Minas - Juiz de Fora, 1989,1997.
-

