



Antíteses

ISSN: 1984-3356

hramirez1967@yahoo.com

Universidade Estadual de Londrina

Brasil

Moura de Figueiredo, Aldrin

O museu como patrimônio, a república como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890-1940)

Antíteses, vol. 7, núm. 14, julio-diciembre, 2014, pp. 20-42

Universidade Estadual de Londrina

Londrina, Brasil

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=193332875003>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

O museu como patrimônio, a república como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890-1940)

The museum as Heritage, the Republic as Memory: Art and collecting in Belém do Pará (1890-1940)

Aldrin Moura de Figueiredo*

RESUMO



Este artigo tem como objetivo analisar a coleção de arte do Museu de Arte de Belém como patrimônio histórico e cultural do município de Belém, Estado do Pará. Essa coleção iniciada ainda no Império, ganhou ênfase durante o início da República como parte de um exercício político que tomava a arte e a história como elementos formadores da nacionalidade.

Palavras-chave: Coleções. Patrimônio. Nacionalismo. Arte e história. Identidade.

ABSTRACT



This article analyses the art collection of the Museu de Arte de Belém as part of the Historical and Cultural Heritage of the city of Belém, State of Pará, Brazil. This collection initiated in the period of the Empire of Brazil, was further improved during the early Republic as part of a political exercise that puts the Arts and History as formative elements of nationality.

Keywords: Collecting. Heritage. Nacionalism. Art and history. Identity

Um museu, uma coleção de pinturas, uma pinacoteca municipal: temos à vista a janela da alma de uma cidade. Quem pode nascer, se criar e conviver na elite paraense entre as

*Professor associado da Faculdade de História e do Programa de Pós-Graduação em História, diretor do Centro de Memória da Amazônia da Universidade Federal do Pará e Pesquisador do CNPq.

décadas finais do século XIX e as primeiras do século XX, viveu tempos de riqueza. As joias e os escombros de uma bela época ainda teimam em permanecer. A nostalgia e a estranha saudade de um tempo que os que viveram já se foram marcam o olhar de quem visita um palacete de outrora. O museu, que abre suas portas para receber o visitante, mostra as mais belas ruínas de um mundo que não existe mais. Neste artigo, busco examinar o processo de criação de uma pinacoteca para Belém do Pará nos primeiros anos da República, a partir de 1890, até o chamado apogeu da exploração borracha, na primeira década do século XX, por volta de 1910, quando ocorreu o maior incremento das coleções artísticas sob o patrocínio do Governo do Estado Pará e da Intendência Municipal de Belém.

Nas últimas décadas, vários autores tem visitado a coleção do Museu de Arte de Belém para estudos nos campos da história da arte, dos sistemas de arte contemporâneos e dos processos curoriais e museológicos, notando ali quiçá o maior e mais importante acervo de arte em toda a região norte. Pouco, no entanto, se tem escrito sobre a história de suas coleções e os debates em torno do patrimônio museológico da instituição (FERNANDES, 2009). Fundado em 1991, o Museu de Arte de Belém – MABE, é subordinado à Fundação Cultural do Município de Belém – FUMBEL, tendo com sede o antigo Paço Municipal edificado entre 1868 e 1883, também conhecido como Palacete Azul ou Palácio Antônio Lemos, onde até os dias atuais coabitam o museu e a sala de despachos do Prefeito de Belém. O prédio foi construído na fase de apogeu do revivalismo oitocentista, retomando o estilo neoclássico italiano, sendo hoje tombado pelo poder público nas instâncias federal, estadual e municipal. O acervo, segundo os últimos inventários da década de 1990, possui cerca de 1.500 obras, entre pinturas, esculturas, desenhos, gravuras, fotografias e variados exemplares de artes aplicadas decorativas de mobiliário, cristais, vidros e porcelanas, procedentes do Brasil e do Exterior, com datação na maior parte das vezes entre os séculos XVIII e XX. Parodiando André Malraux temos diante de nossas vistas obras retiradas de seu contexto original, porém reinseridas numa nova escrita do tempo. Se o museu transforma arte em objeto, também transforma objetos em pura arte (MALRAUX, 1951; AZZI, 2011).

Caminhando por seus salões avista-se um jardim de Benedito Calixto, na velha orla do Pinheiro, hoje Icoaraci, nos arredores de Belém do Pará, e uma tristeza no olhar de quem mira o sonho de viver o tempo que passou. Olha-se a *Estrada de São Jerônimo* retratada por Antônio Parreiras, com os trilhos de bonde e o passeio dos belenenses à sombra das mangueiras e sentimos que aquilo por pouco não nos pertence mais. O museu, no entanto, cumpriu seu papel. Guardou, preservou e protegeu, quase sempre esquecido, alguns dos mais belos testemunhos do passado. Pinturas, esculturas, móveis servem hoje para dar o riscado visual aos sentidos e aos significados históricos do passado. Nas telas, no bronze e na madeira estão os contornos biográficos de cada artista, a prosopografia de várias gerações e os sentimentos mais íntimos de cidadãos esquecidos. O museu, legítimo herdeiro da antiga pinacoteca da cidade, é o fiel depositário das escolhas, omissões e esquecimentos dos homens de governo de Belém. Artistas que aqui se mostraram presentes ajudaram a pintar e

escrever a história da Amazônia sob velhas e novas perspectivas, recontando e reescrevendo a própria história da arte brasileira (FIGUEIREDO, 2012).

No entremeio dos belos quadros apresentados, jazem os percursos da história da arte, o cotidiano das exposições e dos *machands*, o mercado das artes, a censura que vitimizou vários artistas e também muito dinheiro aplicado ao exercício da civilização. Para a elite da época estava em jogo marcar o fim do Império e a aurora da República. Para o nosso mais importante pintor da época, Theodoro Braga, a história da arte na Amazônia era, toda ela, republicana. Arte republicana quer dizer, neste contexto, arte nacional – um conceito que será caro ao movimento intelectual que ele mesmo ajudou a construir no Pará das primeiras décadas do século XX (ALVES, 2013)

A fundação de Belém e a simbologia das origens da Amazônia.

Como toda grande cidade, Belém tem uma espécie de emblema visual nas artes plásticas. A tela *A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará* é considerada desde sempre a obra-prima do acervo da Pinacoteca Municipal. Porém, a história desse objeto de arte, imerso em diferentes memórias, remonta uma longa tradição da pintura histórica no Brasil das últimas décadas do século XIX. Naquele ano de 1908, a capital do Pará acompanhou o nascimento de um quadro feito para ficar na memória visual da cidade. O dia era 17 de dezembro daquele ano, a data de aniversário de Antonio Lemos (1843-1913). O local era o sumuoso Teatro da Paz, a grande vitrine da civilização da borracha. O ato era o *vernissage* de um pintor ainda pouco conhecido mesmo nas searas brasileiras, o Dr. Theodoro Braga. Naquela data, em meio a uma platéia de convidados ilustres, foi entronizada a tela *A fundação de Belém*, divulgada imediatamente na imprensa da época como a obra-prima de seu autor (FIGUEIREDO, 2004).

O projeto, no entanto, remontava a 1899, quando Domenico De Angelis (1852-1904) e Giovanni Capranei (1851-1936) entregaram o painel *Últimos dias de Carlos Gomes*, retratando a célebre morte do músico ocorrida em Belém em 1896, sob um funeral heroico. As dimensões da tela fizeram crer ao intendente a necessidade de uma outra para ornamentar o salão do Conselho Municipal com o feito rememorativo da fundação da cidade. O passo seguinte foi encontrar o artista “idôneo” para a feitura da obra e, que ao mesmo tempo, pudesse empreender a arqueologia dos arquivos à caça dos documentos que ainda estavam à sombra dos compêndios de história. O encontro entre o intendente e o pintor ocorreu em 1906 quando o artista, retornado da França, começava a fazer sucesso com suas exposições no Rio de Janeiro, Recife e depois Belém, sua terra natal. Exatamente aí o velho projeto toma

corpo e Theodoro Braga, agora sob o patrocínio de Antonio Lemos, viaja para Europa em busca dos documentos originais sobre o fato que seria narrado pelas tintas.

Antes da escolha, o mecenas obviamente havia se certificado das origens intelectuais do pintor, que então contava 36 anos. Rapidamente o intendente percebeu o gosto do artista pela história e, mal sabia ele, que naquela encomenda estava nascendo uma nova escrita da história emersa da pintura. Theodoro Braga conheceu o paisagismo pela mão de Jerônimo Telles Júnior (1851-1914), um pintor pernambucano muito influenciado pela pintura do século XVII, especialmente pela obra de Franz Post (1612-1680), um dos grandes artistas do período holandês do Brasil. Mesmo quando o assunto era a paisagem, a plena descrição da natureza, a história tocava fundo o aprendizado do jovem pintor. Encorajado pelo mestre, Theodoro Braga viajou para o Rio de Janeiro, onde recebeu aulas de uma tríade já bem conhecida nos círculos cariocas: Belmiro de Almeida (1858-1935), Daniel Bérard (1846-1910) e Zeferino da Costa (1840-1915). O próximo passo foi dado em 1899, quando ganhou o prêmio de viagem à Europa da Escola Nacional de Belas Artes. No ano seguinte, já estava em Paris como pensionista na Academia Julian, sob a orientação de Benjamin Constant (1845-1902), Henri-Paul Royer (1869-1938) e principalmente do experiente Jean Paul Laurens (1838-1921), havido então como o nome mais importante da pintura histórica na França. No ateliê de Paris, o artista descobriu de fato a história, a pintura da história.

De volta à Amazônia, sob a proteção de Antonio Lemos, e mais do que nunca impregnado pelo gosto do passado, transformou a história em assunto de Estado e a pintura em tema de interesse popular. Uma desconfiança com sua formação afrancesada e os modismos europeus lhe serviu para redescobrir a Amazônia nos fragmentos arqueológicos do Museu Paraense Emílio Goeldi e, daí para diante, revisitou o próprio traço dos índios de antes de Cabral. Foi assim que, ao mesmo tempo em que repensava o cânone da pintura histórica, ajudava a criar um novo movimento nas artes da Amazônia, com a estilização da flora e da fauna brasileira – o *neomarajoara* –, deixando vários discípulos. Não bastava, no entanto, ser bom pintor. Era fundamental o domínio da pesquisa histórica¹. Numa verdadeira arqueologia da arte, inventiva e subjetiva, Theodoro Braga redescobriu os antigos Tupinambá, que habitaram a costa do Pará no século XVII e que haviam sido riscados do mapa no século seguinte. Os velhos índios Tupinambá estavam lá, nas notícias sobre os Apiacá e os Munduruku feitas por Hercules Florence (1804-1879), comparadas com as informações colhidas em pesquisa no acervo do Museu Paraense². Da famosa Expedição

¹ Uma leitura aprofundada da construção da imagem de Theodoro Braga como pintor e como historiador está em Figueiredo (2004, p. 31-87).

² Antoine Hercule Romuald Florence (1804-1879) foi desenhista, pintor, fotógrafo, tipógrafo, litógrafo, professor e um reconhecido inventor em seu tempo. Chegou ao Brasil em 1824. Atuou no comércio e numa empresa tipográfica antes de ingressar na Expedição Langsdorff como desenhista, entre 1825 e 1829. Residiu na Vila de São Carlos (atual Campinas), onde criou um processo fotográfico em 1833, batizado de *photographie*. É responsável por diversas outras invenções, entre elas a *polygraphie*, um sistema de impressão simultânea de todas as cores primárias. Escreveu memórias e relatos de viagem, entre os quais se destaca *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas*, publicado em 1875, com tradução do Visconde de Taunay (1843-1899), citada por Thedoro Braga. (FLORENSE, 1875).

Langsdorff, no segundo quartel do século XIX, sobreveio um dos principais registros que poderia ser útil a um pintor – com sombras, luzes e cores, muitas cores. A história foi arte cara no projeto de Theodoro Braga, tanto que foi necessário explicar tudo aos primeiros que compareceram diante da grande tela. O quadro *A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará* tem uma versão em livro, com grande parte dos conceitos, referenciais e inspirações presentes na tela.

Com um díptico, Theodoro desenhou um panorama com duas cenas: a chegada dos portugueses e a construção do forte. É fundamental perceber o esforço de Theodoro Braga em sua tentativa de construir uma nova versão desse acontecimento fundador, com um acalorado debate com alguns eminentes historiadores sobre o padrão das construções depois da conquista. Todos os documentos de época referem-se a um fortim construído em madeira, uma simples paliçada. A grande capital da borracha não poderia, no entanto, aos olhos do pintor e principalmente de seu mecenas – o intendente Antonio Lemos –, ter experimentado uma origem tão simplória. O presente reinventou o passado na paleta do pintor: fez-se então um forte de pedra, como sólida e eloquente deveria ser a certidão de batismo da cidade. Com efeito, era necessário marcar o ato histórico com a presença de um herói fundador.

Na horizontal, o quadro é descrito em duas cenas. Na vertical, em dois planos, divididos ao meio pelo longo risco da floresta na outra margem do rio. No primeiro dos planos, ao centro da tela, “sob a espessa sombra de grandes árvores”, estava o herói, Francisco Caldeira Castelo Branco, antigo capitão-mor do Rio Grande do Norte, cercado por seu estado-maior, os comandantes das embarcações. O instante procurou traduzir a preparação da viagem de Pedro Teixeira ao Maranhão, “a fim de levar a nova da fundação da cidade de Belém”. Este enquadramento está diretamente relacionado à cena da construção do forte do Presépio, na qual Theodoro Braga redesenhou a imagem dos homens que vinham na frota de Castelo Branco. Contrariando seus confrades de ofício, o novo historiador insistia que “os expedicionários não vinham nem na miséria, a ponto de pedirem o que comer aos índios, nem desprovidos de tudo, como é corrente, a ponto de serem ajudados por piedade pelos caboclos do Guajará na construção do forte e habitações” (BRAGA, 1908, p.19). A imagem esquálida e indigente da aventura europeia não combinava com o mito fundador da grande capital da borracha.

Figura 1 - Theodoro Braga, *A fundação da Cidade de Belém do Pará*, ól/s.tela, 1908.



Fonte: acervo do Museu de Arte Moderna - MABE, Belém/Pará

A paisagem e a história narradas por Theodoro Braga estão acompanhadas por obras congêneres de menor formato. Pelo lado da paisagem, o Museu de Arte de Belém guarda um importante acervo que compõe um panorama de mais de um século das representações visuais da natureza amazônica. Ao mesmo tempo, o diálogo entre paisagistas e pintores de história foi mais do que natural naquela geração de artistas da *Belle Époque* tropical. Em 1910, quando o pintor paulista Oscar Pereira da Silva (1867-1939) expôs em Belém, o intendente adquiriu para o acervo da pinacoteca municipal um estudo feito pelo artista para a grande tela *A fundação da cidade de São Paulo*, o que certifica ainda mais o gosto pela história nos círculos de governo do Pará³. Pereira da Silva tinha a seu favor um esquema compositivo que narrava a fundação da povoação de São Paulo de Piratininga, em 1554, pelos padres jesuítas Manoel da Nóbrega e José de Anchieta, incorporando a imagem do índio como uma espécie de base formadora da nacionalidade pretérita – algo que, de certo modo, estava bem definido na tela análoga de Theodoro Braga.

³ O estudo em óleo sobre tela adquirido por Antonio Lemos para a Intendência de Belém tem a dimensão de 54 x 98 cm, enquanto a tela que está no Museu Paulista da USP tem 185 x 340 cm.

Paisagem, história, cidade, religião – temas entrecruzados que ecoariam em outras obras, como *A Catedral de Belém*, de 1905, do fluminense Antonio Parreiras. Obra integrante da coleção encomendada pelo intendente Antonio Lemos, esta tela retrata a grande catedral da Sé, logo após as reformas feitas no final do século XIX por D. Macedo Costa (1830-1891). O desenho da catedral não tem paralelo no mundo luso-brasileiro devido ao traço de Antonio Giuseppe Landi (1713-1791), arquiteto régio de D. José I, que expressa as marcas da arquitetura italiana com forte influência da tradição dos Bibiena, da Academia Clementina de Bolonha. Parreiras realizou essa tela valorizando a arborização da praça D. Frei Caetano Brandão, à época com mangueiras novas. Um feixe de luz atravessa a tela entre o arvoredo e, por detrás, um céu azul sem nuvens reforça mais uma impressão pouco usual dos pintores locais, tão aficionados na experiência climatológica da paisagem.

Também de Parreiras são duas obras de raro significado para o registro visual de Belém na primeira década do século XX. A primeira intitulada *Calçada do Largo da Pólvora* e a segunda *Estrada de São Jerônimo*, ambas de 1905. O sentimento de urbanidade e o profundo diálogo com o impressionismo estão vivos nessas telas. Uma cuidadosa escala cromática que vai do verde ao castanho revela um conhecimento e uma vivência com as mangueiras, que tem no marrom das folhas novas sua característica mais sutil. A perspectiva do túnel de mangueiras que cobre a cabeça dos transeuntes, a visão do *boulevard* com marca da cidadania moderna, além dos postes de iluminação e trilhos de bondes como signos do progresso estão no repertório cognitivo de uma Belém que se queria enaltecer naqueles tempos (ARRAES, 2006). Num lance de olhar, paisagem, passado e presente estavam na íris do espectador. O trilho da locomotiva saía da cidade, ganhava o campo com a estrada de ferro rumo à região Bragantina nos arredores de Belém, tão lindamente retratado em sua tela *Luz matutina*, do mesmo ano. Aqui está a incisão da pesquisa de Parreiras, com os esboços ao ar livre e o diálogo com o estilo dos pintores de Barbizon que tanto o entusiasmaram. Ao contrário de tentar analisar os tipos pitorescos da vida campestre, Parreiras se lançaria ao estudo da natureza, escrupuloso com a poeira da piçarra, com uma observação da luz que não deixa de produzir efeitos sentimentais na alma do artista. O drama da paisagem seria uma questão de percepção?

Em *Captação de água*, de Theodoro Braga, também de 1905, o choque com a percepção da natureza se desloca para a água. Na tela, o que seria prioridade, uma visita das autoridades ao serviço público, fica em segundo plano, eclipsado pela cerca de árvores que percorre o primeiro plano da tela. A água é escura, de igarapé, de mata fechada e em nada sugere a velha mimese dos riachos europeus representados por alguns artistas do século XIX. Esse conteúdo sentimental estaria também em *Murmúrios da tarde*, de 1927, do pintor capixaba Levino Fânceres (1884-1956). A tela serve para se pensar a própria obra do artista – a parte pelo todo. Depois de estudar com João Batista da Costa (1865-1926), no Rio de Janeiro, Fânceres segue para França para estudar na Academia Julian, como muitos brasileiros já haviam feito. Lá frequentou as aulas de André Lhote (1885-1962), até 1916. Conheceu Picasso e

Leger, mas, apesar de ter vivido um período revolucionário da arte em Paris, foi apaixonado pela obra de Courbet, Millet e Corot. O contexto em que viveu pouco influenciou sua obra, a não ser para marcar um desejo pelo passado, pelo laivo romântico com pinceladas vigorosas da natureza brasileira que marcaram suas várias representações crepusculares (RUBENS, 1941).

A natureza também é, no entanto, o homem que dela faz parte. Na Amazônia esse foi sempre um paradoxo da nacionalidade. Na tela *Tatuagem*, o pintor amazonense Manoel Santiago (1897-1987) recria, inventa e mobiliza esse tópico da cultura. Obra capital do movimento *neomarajoara*, esta tela é uma construção visual do primeiro modernismo. O índio pintando o corpo da índia, num registro profundamente “ocidentalizado”, é quase tabu para os grupos indígenas brasileiros, além do que a própria idéia de tatuagem remete, de fato, à pintura corporal e não à incisão e à escarificação tribal. Porém, a pesquisa do material arqueológico guardado no Museu Paraense Emílio Goeldi, como a tanga em cerâmica usada pela mulher, já vinha sendo realizada desde a década de 1910, por Santiago, Manoel Pastana e o mestre de ambos, Theodoro Braga. Subjaz nas cores do artista o desejo de construção de uma Vênus selvagem que habitasse um passado idílico da Amazônia, como aqueles narrados nas antigas lendas tupis, sob um molde europeizado (SANTIAGO, 1967).

As primeiras décadas do século XX foram assim de reafirmação da nacionalidade nas artes visuais. Isso ficaria mais evidente ainda no pós 1930. Em *Tubas dos Mundurucus*, de 1933, o pintor Gariasso realiza uma obra marcante no contexto das comemorações do Centenário da Cabanagem (1935/1936). Este é o momento em que a figura do índio começa a ser incluída na história e no “perfil” cabano. Ao lado de historiadores como Ernesto Cruz e Jorge Hurley, antropólogos como Carlos Estevão de Oliveira e o alemão Curt Nimuendaju, que atuaram na Amazônia, artistas como Gariasso levaram a cabo esse projeto visual de recontar a história dos grupos indígenas a partir de um viso modernista. Mais interessante ainda é se pensar que as flautas *parasuy*, instrumentos musicais importantes na mitologia munduruku, foram utilizadas na repressão aos cabanos pelas tropas da legalidade com o auxílio dos índios. Na memória de vários grupos indígenas, os munduruku foram vistos como inimigos dos que queriam a revolução (HEMMING, 2009, p.302; FIGUEIREDO, 2010a).

O subtexto de Gariasso era apenas um quadrante das interpretações da época sobre a Amazônia. É possível afirmar que nos anos de 1930 e 1940 houve como uma espécie de explosão da paisagem regional, com obras de estrangeiros como Georges Wambach (1901-1965) ou de paraenses com Andrelino Cotta e Arthur Frazão. Grande aquarelista, Wambach provinha de uma Bélgica marcada pelo *Art Nouveau* e de uma inspiração nas obras de Félicien Rops (1833-1898), Théophile Steinlen (1859-1923) e Jean-Louis Forain (1852-1931). Sua arte maior emanava do improviso, sobre o papel em branco, mancha após mancha e linha após linha, em formas que pouco a pouco lhe nasciam da memória, da observação ou da imaginação. Em 1939, deixou uma série de aquarelas sobre Belém de altíssima qualidade

técnica e, ao mesmo tempo, de uma comunicação com a emoção, num traço ágil que articula tema e desenho com muita força expressiva. Para fugir do mítico cinza de Bruxelas, Wambach extravasou um colorismo realçado pela paisagem equatorial.

Em *Avenida Independência*, com uma ampla paleta de tons de verde luminosos, o artista busca uma graduação de sombras que permite acentuar a invasão de luz no belo túnel de mangueiras – símbolo da natureza urbana de Belém – que já havia fascinado a obra de Antonio Parreiras. Nas laterais, as casas coloridas das residências e comércios em oposição ao parque zoobotânico do Museu Goeldi, perfeitamente visível do lado esquerdo da aquarela. O viso mais nítido da obra é o enlace entre a modernidade dos trilhos e dos bondes com o sentimento bucólico do arvoredo frondoso que, a cada dia, faz mais falta na atual Avenida Magalhães Barata da Belém de hoje. Enquanto isso, em *Palácio do Governo*, Wambach incorpora o registro arquitetônico do antigo Palácio dos Governadores, hoje Museu Histórico do Estado do Pará, tendo defronte, quase numa acareação, a escultura de um soldado-praça em monumento da Praça D. Pedro II. Pintada no contexto da II Guerra Mundial, essa aquarela é também um olhar sobre o poder e sobre a liberdade – assunto que o pintor belga jamais havia esquecido, tendo ele deixado sua terra, envolto nos mesmos ares da intolerância que ganhava espaço na Europa. Por fim, em *Teatro da Paz*, o lindo contraste entre o cinzento céu de chuva e o multicolorido e imponente prédio ladeado por mangueiras e palmeiras, a compor um contraste entre o velho e o novo mundo (MORAES, 1941; FIGUEIREDO, 2010).

Os céus cinzentos de Wambach, que em parte representavam a pluviosidade característica de Belém, iriam encontrar na obra de Andrelino Cotta (1894-1968) sua magnitude sensorial. Artista cametaense, Cotta nos legou telas eivadas de calor, no belo mormaço e nas águas barrentas de *Litoral de Mosqueiro* ou na mata de igapó em *Floresta*, ambas de 1944. Importante se notar que Andrelino Cotta fez parte de uma geração de artistas que militou no modernismo de um modo muito peculiar. Além de seu interesse pela pintura, muito jovem esteve inserido no cenário intelectual paraense como caricaturista na revista *A Semana* e também como capista de folhetos de cordel publicados pela editora Guajarina, assim como ilustrador do jornal *Folha do Norte* e da *Revista Pará Ilustrado*, na década de 1940. Sua formação como pintor foi feita inteiramente no Pará, com José Porfírio de Leão, José Girard e Clotilde Pereira e, já em 1931, começa a dar aula de arte decorativa no Colégio Lauro Sodré, com grande prestígio nos círculos intelectuais da cidade (LIMA, 2011).

Enquanto isso, Arthur Frazão (1890-1967), filho de tradicional família belenense, teve a oportunidade de, aos 20 anos, seguir para estudar artes plásticas na Alemanha. Após temporadas em Londres, Paris, Berlim e Lisboa, e um conhecimento bastante seguro de seus principais museus e galerias, retornou a Belém em 1911, dedicando-se também à fotografia, técnica que havia aprendido em seu período na Europa. Impressionado com a natureza regional, Frazão leva para os salões de arte muito da tradição popular de registro da

paisagem, transpondo para os marcos das molduras clássicas o primitivismo das tomadas de igarapés, lagos e noturnos. Na década de 1940, quando foi realizada *Paisagem ribeirinha* (1944), Frazão se junta aos novos pintores do “Grupo do Utinga”, e com eles percorre os recantos e imediações da cidade em busca da marca local que seu trabalho ambicionava. Os barrancos de rio e uma cuidadosa descrição da fitologia amazônica podem ser percebidos com o detalhe do tronco da embaúba e das palmeiras de açaí, sem que a folhagem das árvores necessitasse ser mostrada (MEIRA, 2008, p.36).

Porém, nos quadros desta exposição, toda essa paisagem está em diálogo com a história colonial da Amazônia. Entre as obras, destaque-se *Velho solar colonial*, de 1945, de Alfredo Norfini e *Interior da Catedral de Belém*, de 1969, de Leônidas Monte. Norfini (1867-1944) era italiano de Florença, com formação na Real Academia de Belas Artes de Lucca. Em 1898, veio para o Brasil fixando residência em Campinas, interior de São Paulo. Depois de passagem pelo Rio de Janeiro, transfere-se para São Paulo, a convite de Ramos de Azevedo e é nomeado professor do Liceu de Artes e Ofícios. Nos anos de 1940, viaja ao Pará e toma contato com os grupos intelectuais de Belém, época em que realiza exposições, participa de salões e executa a tela *O cabano paraense*, de 1945 – imagem que se transformou no paradigma visual e na invenção da imagem do herói da Cabanagem. Com isso, realizou uma viagem pela história colonial e imperial da Amazônia, projetando visualmente os espaços da política, da religião e dos moradores do antigo Estado do Grão-Pará (RICCI, 2005; FERNANDES, 2010) - como no caso do chamado Palácio Velho, referido por Norfini como Velho Solar Colonial, mas que segundo a tradição foi a residência dos antigos capitães generais do Pará, antes da construção do palácio pombalino entre 1759 e 1781.

O marco religioso seria também matéria original em Leônidas Monte (1905-1970). Cearense de Redenção, o artista teve formação em pintura na Escola de Belas Artes da Bahia, onde depois foi convidado a lecionar. Em 1927 passou a residir em Belém, tornando-se professor do Colégio Estadual Paes de Carvalho e do Instituto de Educação do Pará. Teve atuação destacada no fomento e difusão das artes plásticas na cidade (MEIRA, 2008, p.35-6). Quase um relicário, *Interior da Catedral de Belém* explora a arquitetura de Antonio Landi, exercitando luz e sombra num corredor em perspectiva que, de certo modo, é como um eterno retorno, um diálogo com a tradição e com o sagrado e, simultaneamente, uma afirmação visual dos tempos pretéritos.

O mobiliário revivalista do século XIX é um bom exemplo deste dialogo. Um belo conjunto *neomanuelino* compõe o cenário da exposição, de modo a demarcar o gosto da sociedade paraense oitocentista. O estilo em questão esteve presente na arquitetura e nas artes decorativas do romantismo luso-brasileiro, adquirindo um caráter nacionalista na construção e nos padrões decorativos de grandes edifícios públicos e também em residências particulares. Tanto em Portugal como no Brasil do século XIX, o *neomanuelino*, por vezes chamado de *colonial português*, tivera o mesmo significado histórico que o

neogótico para a restante da Europa. Mas, vale a pena destacar que, nessa época, a historiografia da arte dava então os seus primeiros passos e o termo *manuelino*, ligando o estilo à produção artística do reinado de D. Manuel I (1495-1521), foi introduzido em 1842 pelo historiador Francisco Adolfo de Varnhagen (ANACLETO, 1994; MATTOS, 2005; MOREIRA, 2009). Estava em jogo um amplo espectro dos usos da arte.

A Morte de Carlos Gomes e os emblemas da República Paraense.

Ao lado da grande tela de Theodoro Braga, o mais emblemático projeto pictórico republicano no acervo do Museu de Arte de Belém é o painel *Últimos dias de Carlos Gomes*, de Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi, concluído em Roma, em 1899. O projeto da obra é de três anos antes, quando morreu em Belém o célebre maestro. A história do quadro é tão valiosa quanto a obra. Falecido Carlos Gomes, seu corpo foi fotografado por Filipe Fidanza e Antônio Oliveira, reconhecidos como os melhores fotógrafos da cidade na época. Também passaram pela casa do músico, o artista russo David Widhopff, que desenhou notável alegoria encomendada pelo jornal *A folha do Norte*, e De Angelis, que na época estava radicado em Belém, ministrando aulas de pintura e tendo a seu cargo vários projetos decorativos na cidade. De Angelis fez um croqui da cena da morte, do qual resultaria o registro idealizado que hoje podemos ver na grande tela. Geraldo Coelho, que se deteve sobre essa história, enfatiza que os artistas trabalharam com “o cenário da morte no leito do romantismo, com o moribundo reunindo, à sua volta, a família, os médicos, os amigos e o padre” (COELHO, 1994, p.135). Esse mundo de personagem que se espremem sobre o herói da tela é a mais pungente homenagem que a república paraense poderia fazer ao grande músico do império brasileiro, pois ali estavam muitos dos mais destacados filhos desse passado que por ora se queria esquecer.

Num amplo quarto de salão palaciano, com duas janelas em arco, uma cama com um belo dossel à lembrança da monarquia e uma tela pendurada na parede representando uma cena da ópera *Il Guarani*. Datada de 1870, essa composição retoma a história do romance de José Alencar, publicado originalmente em 1857, na qual o jovem cacique dos Guarani, Peri, carrega nos braços a linda Cecília, filha de Dom Antonio de Mariz, em cena final: “O hálito ardente de Peri bafejou-lhe a face. Fez-se no semblante da virgem um ninho de castos rubores e lânguidos sorrisos: os lábios abriram como as asas purpúreas de um beijo soltando o vôo. A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia... E sumiu-se no horizonte” (ALENCAR, 1996, p.253). Ao centro da tela, o maestro moribundo, numa idealizada bela morte, pisa num sugestivo tapete de onça pintada, à guisa de um emblema heróico, cercado por admiradores. Entre eles, num primeiro plano, sentados ao lado do músico, Lauro Sodré

(1858-1944) e Gentil Bittencourt (1874-1942), respectivamente governador e vice-governador à época. Mais à frente, em conversa, José Paes de Carvalho (1850-1943) e o bispo do Pará Dom Antônio Manuel de Castilho Brandão (1849-1910). Um detalhe digno de nota: Antônio Lemos, em segundo plano, reflete sua posição política em 1896, quando do evento narrado em tela. Lemos assumiria a Intendência de Belém um ano depois, marcando uma ascensão definitiva até sua queda política seguida da morte no exílio em 1913.

Figura 2 - Salão do Conselho Municipal, Palácio da Intendência, 1899 – detalhe da tela de Domenico de Angelis e Giovanni Capranei, *Os últimos dias de Carlos Gomes*, 1899



Fonte: Cartão Postal, Coleção Particular.

O tema da música, central na grande tela, alcança também as artes industriais e decorativas da época. O conjunto mobiliário em jacarandá com a *lira* é também emblemático na exposição, pois revela a utilização do repertório artístico clássico na tradição republicana. A *lira* que está em quase toda a representação visual relacionada ao maestro Carlos Gomes, alude não somente ao instrumento de cordas conhecido pela sua vasta utilização durante a antiguidade, mas também às récitas poéticas dos antigos gregos. Por isso mesmo, tomamos essa obra para apresentar este quadrante da exposição, cujo fio condutor será o tema da república, seus emblemas, cenários, gostos, simbologias, alegorias e personagens. Quando essa tela fora solenemente entronizada no Gabinete da Intendência de Belém, a cidade vivia seu primeiro grande momento na história das exposições e do nascimento das galerias de arte. A *Livraria Universal* do Sr. Tavares Cardoso foi um festejado ponto de encontro dos literatos paraenses durante a virada do século, divulgado país afora, inclusive em cartões-postais, dada as modernas instalações dessa tipografia e casa de comércio, com estrutura e ornamentos pré-fabricados, vindos da Inglaterra. Telas, imagens e galerias importadas eram

a coqueluche do momento. As aulas de desenho e pintura com mestres estrangeiros também eram o principal meio de aprendizado dos jovens da terra. Antes disso, em 1895, a *Exposição Artística Industrial do Lyceu Benjamin Constant*, inaugurada no Liceu Paraense talvez tenha sido a mais importante da última década do século XX. Além de De Angelis e Widhopff, outros estrangeiros ganhavam destaque na seara das artes locais, como o francês Maurice Blaise, contratado em 1893, juntamente com Widhopff, para dar aulas de desenho linear e topográfico no Liceu e na Escola Normal.

A experiência dos artistas não impediu que algumas obras causassem polêmica na terra. Blaise, por exemplo, havia retratado a clássica cena bíblica de Caim matando seu irmão de um modo que irritou profundamente a assistência à exposição de 1895. Apesar do esforço de alguns literatos da cidade em descrever e analisar as nuances da pintura, o quadro parece não ter sido do agrado de “alguns esturrados pais de família”, pelo simples motivo de o pintor não retratar a personagem vestida “de calça e fraque e sim na verdade histórica da sua natureza primitiva”, segundo a ironia de um dos presentes (MOURA, 1895, p.107-8). Parecia mesmo que Domenico De Angelis tinha razão em sua tentativa de formar uma platéia capaz de apreciar obras de arte, começando por aquelas já perfeitamente consolidadas na história da arte ocidental, irrefutáveis mesmo à mais conservadora das clientelas.

Ainda assim, sob o tom da polêmica, Maurice Blaise alcançou grande sucesso na mostra. Duas de suas telas hoje pertencem ao acervo o MABE, o *Brasão d'Armas da Cidade de Belém* e *Retrato do Intendente José Coelho da Gama e Abreu (Barão de Marajó)*, ambas datadas de 1894. Nas duas telas estão os contornos de uma estética republicana que valorizava a construção do heroísmo pátrio, o apelo simbólico à heráldica como invenção de uma tradição e o retratismo personalístico como representação do poder. De poucas exposições e muitas aulas com os pintores europeus, começavam a aparecer os talentos da terra, muitas vezes auxiliados por sociedades artísticas congêneres, nem sempre relacionadas à pintura. Desta mesma época datam duas obras importantes: *O retrato da modelo do teto do Theatro da Paz*, pintada por Giovanni Capranei em 1894, e *Mulher Deitada*, de 1895, de Natale Attanasio (1846-1923). Ambas retratam a alegria, a delicadeza e uma presença orgânica da mulher, algo que será cultivado no círculo italiano dos artistas residentes em Belém da época, na efêmera Academia das Bellas Artes, com os professores Luigi Libutti, Antonio Facciola, Luigi Sarti e Giacomo Ceroni (MOURA, 1895, p.85-86).

De fato, o contato maior dos paraenses com a pintura italiana esteve relacionado com a Academia de San Luca em Roma. Tanto Domenico De Angelis, como Capranei e Attanasio, fizeram estudos e tiveram passagem sólida pela academia romana. É possível dizer que a primeira grande marca cultural na arte produzida na Amazônia é, portanto, italiana. Além da pintura, também escultura importada pelos colecionadores paraenses provinha de ateliês romanos e genoveses. Artistas como Enrico Astori (1859-1921), Urbano Luchesi (1844 -1906),

Luigi Orengo (1865-1940) e o mais velho Giovanni Natale Aghemo (1823-1914) venderam obras e fizeram projetos escultóricos para Belém (COELHO, 2002; FIGUEIREDO, 2010b). Nenhum deles, porém, ganhou a fama de Michele Sansebastiano, autor do imponente monumento à República e que marca presença nesta exposição com uma sugestiva *Velata* – versão escultórica de *Mariane*, com o rosto coberto por um véu que sorrateiramente esconde o barrete frígio, símbolo da liberdade do povo na Revolução Francesa. Sansebastiano se chamava na verdade Vincenzo Michelangelo, nascido em 1852 em Gênova, e que iniciou seu aprendizado artístico com Luigi Montecucco, com aperfeiçoamentos na Academia Lingurica de Belas Artes de Gênova e, posteriormente, em Florença no ateliê de Augusto Rivalta, abraçando a corrente que na Itália ficou conhecida como realismo burguês. Ainda em Florença, conheceu a obra Lorenzo Bartolini (1777-1850), o grande mestre do neoclassicismo na Itália, principalmente do círculo romântico florentino, com obras emblemáticas na Galeria da Academia e na Galeria Palatina (TINTI, 1936).

O conhecimento dessa matriz intelectual de Sansebastiano é importante para se conhecer o gosto artístico dos republicanos paraenses da última década do século XIX. Bartolini estudou na Academia de Belas Artes de Florença, conseguindo reputação como escultor em alabastro. Mudando para Paris, estudou com François-Frédéric Lemot (1772-1827), nome de destaque tanto no Consulado Napoleônico como na Restauração Bourbônica francesa. Bartolini foi, em resumo, o mais importante escultor saído do ateliê de Lemot e suas primeiras obras premiadas trouxeram-lhe fama e atraíram patronos importantes, entre eles o próprio Napoleão Bonaparte. Com essa proteção, dirigiu a Academia de Carrara, na Itália, mas com a queda do mecenas, retirou-se para Florença. O mundo de Bartolini conquistou Sansebastiano em sua temporada florentina. Quando este retornou a Gênova em 1871, abriu sua oficina e adquiriu certa fama, participando até pelo menos 1892 das exposições da Società Promotrice, época em que, com o auxílio do cônsul brasileiro em Gênova, o paraense João Antonio Rodrigues Martins, participou e venceu o concurso para a construção do Monumento à República em Belém (COELHO, 2002). Mas, além desse grande projeto, várias obras suas vieram a fazer parte das galerias privadas locais.

A velada mulher de Sansebastiano poderia ser qualquer uma. Despida das simbologias que adornavam seus ideais políticos, a simples mulher, nua e mundana, trazia apenas a altivez anônima, comum e humana, como a representada no busto esculpido por Giacomo Arduino em mármore branco de Carrara, em 1882. Essa mesma mulher do povo, imaginária, alegórica, estaria presente em outra obra de outro artista italiano. Trata-se de *Arte e Pátria*, pintado em 1900 por Carlo De Servi (1871-1947). Italiano nascido em Lucca, De Servi viveu em São Paulo e no Rio de Janeiro, atuando na decoração de edifícios públicos e residências particulares. Em 1901, veio a Belém e estabeleceu contato com o intendente Antonio Lemos e os artistas da terra. A Intendência adquiriu essa obra-prima, com os mais caros elementos simbólicos da República, especialmente daquela cultuada no Pará da época - o busto de Rio Branco, um medalhão com a figura de Mariane e o cenário com nítido colorido *art nouveau* e

orientalista. A mulher artesã da pátria, como vislumbrada na tela, é parte de um projeto mais amplo também desenhado na época por vários artistas sob comando do mecenato estatal (COELHO, 1976; BASSALO, 2008).

Figura 3 - Carlo de Servi, *Arte e Pátria*, ól.s/tela, 90,5x63,3 cm, 1900



Fonte: MABE, Belém.

Um outro aspecto importante que deve ser notado é que desde a década de 1880, Domenico De Angelis vinha insistindo no aprendizado dos artistas locais e no trabalho dos pintores estrangeiros com cópias de telas importantes da arte européia. Não apenas os clássicos do Renascimento, como Rafael, que seria citado inúmeras vezes como modelo por excelência para os jovens artistas, mas também os grandes e invejados pintores contemporâneos. Um bom exemplo é o de Francesco Hayez (1791-1882), artista veneziano que alcançou a fama em Milão, considerado por muitos como máximo expoente do romantismo histórico italiano. O Museu de Arte de Belém guarda uma cópia preciosa da tela *O beijo*, de 1859, jamais exposta e carente de documentação contextual. Supomos que se trata de uma cópia produzida por volta de 1895, durante a Exposição do Liceu Paraense, época que se fizeram muitas cópias de arte italiana, como testemunhou Ignacio Moura, no próprio catálogo da exposição.

Mas porque Hayez? Filho de pais pobres, o pequeno Francesco, último de cinco filhos, foi afilhado por uma tia materna que havia casado com Giovanni Binasco, armador e comerciante de arte, proprietário de uma pequena coleção de pintura. Muito jovem, Hayez

mostrou interesse pelo desenho, sendo encaminhado pelo tio para um ateliê de restauração para aprender o ofício dos pinceis. A seguir o jovem foi aluno de pintura de Francesco Magiotto, com quem permaneceu durante três anos. Na primeira década do século XIX fez um curso de nu artístico, ingressando na classe de pintura da Nova Academia de Belas Artes, onde foi discípulo de Theodore Matteini. Em 1809, ganhou um concurso da Academia de Veneza para viajar a Roma e ingressar na prestigiosa Academia de San Luca, o mesmo reduto que abrigaria a maior parte dos italianos que vieram para Belém nas décadas de 1880 e 1890. Aqui está mais uma chave da fama e do desejo pela obra de Hayez na Belém do fim do oitocentos. Já em Roma, Francesco Hayez conheceu Antonio Canova (1757-1822), que foi seu guia e protetor durante os anos que passou em Roma. Depois de 1814, Hayez foi para Nápoles e a seguir para Milão, onde em 1850 foi designado para diretor da Academia di Brera, em cuja galeria se encontra sua obra mais famosa e copiada em Belém do Pará (NICODEMI, 1962; CORADESHI, 1971; MAZZOCCA, 1982, 1997).

Mas se os italianos eram os mais conhecidos e procurados, Paris e os pintores franceses formavam o que seria uma espécie de epicentro cultural da época. A cidade de Belém mimetizava a capital francesa. Os ricos queriam pequenos registros, detalhes, mimos e elegâncias que haviam transformado Paris na maior e mais forte modelo civilizacional da época. Viveram em Belém na época o casal de artistas Maurice e Louise Blaise e o decorador e arquiteto Joseph Cassé, ligado ao círculo de Marselha. Mais do que um Auguste Rodin, a elite paraense, muitas vezes conservadora, gostava de um escultor como Mathurin Moreau (1822-1912). Nascido em Dijon, Moreau se revelou no salão de Paris de 1848, caindo logo no gosto do público. Consagrado no salão de 1897, suas obras correram o mundo e inspiraram projetos de praças e parques em muitas cidades. Esta exposição mostra um exemplar característico de sua obra – uma estátua luminária *Fée du Printemps*, de 1900. Tema clássico do *art nouveau*, o espírito da primavera com uma Vênus alada, uma Peséfone cultivando os campos e colhendo flores, também foi muito procurado em outros objetos do consumo burguês da época. Ficou célebre em Belém, a coleção de vasos *gallé* de Antonio Faciola, um dos maiores colecionistas da cidade e mesmo na coleção que hoje está depositada no Museu Histórico do Estado do Pará (FIGUEIREDO, 2009).

Ao lado de Moreau, Eugène Marioton (1854-1933) foi um dos mais prestigiados no colecionismo paraense por suas estátuas equestres de jovens em batalha e também pelos temas mitológicos. Na mostra, um bronze de 1889 com o tema *Frères d'armes*, retirado de um episódio da lendária *batalha de Artois* (Agincourt, em inglês), em 1415, e celebrada por William Shakespeare na peça Henrique V, pode ser admirado. A imagem dos irmãos em guerra seria reinterpretada pela república paraense com o sentido da luta pela liberdade do povo, na imagem do homem comum e do cidadão construtor da história. Sabemos que a imagem do militar estava muito associada ao civismo e à própria construção da nacionalidade. Por isso mesmo uma peça de Marioton poderia perfeitamente acompanhar

um *Retrato do Coronel Antonio José de Lemos*, de autoria do pintor cearense José Irineu de Souza (1850-1924), com as insígnias da Guarda Nacional.

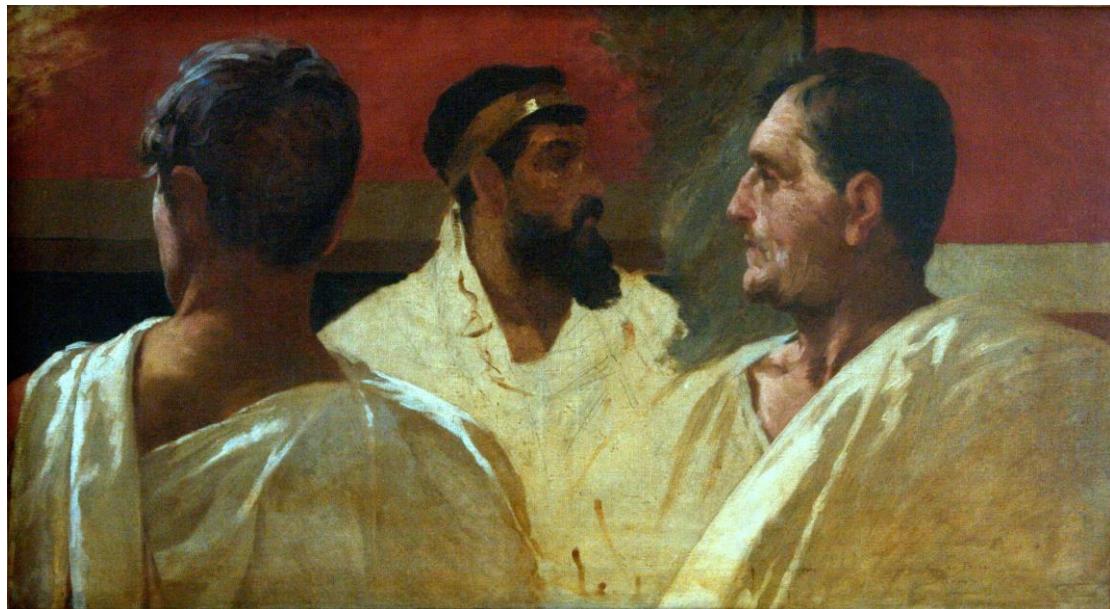
Professor de desenho no Liceu Paraense, Irineu de Souza viveu por mais de duas décadas no Pará, contando com o apoio do Intendente Antonio Lemos. Na tela de 1903, é mais do que evidente a nostalgia do retratado que queria registrar sua antiga posição e trajetória na velha instituição imperial. Organizada na época das regências, em 1831, a Guarda Nacional extinguiu os antigos corpos de milícias, ordenanças e guardas municipais, tornando-se uma espécie de símbolo do poder político e militar no interior do Brasil. Até a proclamação da República, a guarda passou por várias reformas, sendo a de 1873 a mais forte na memória de Lemos, pois diminuía a importância da instituição em relação ao Exército Brasileiro (CASTRO, 1977; RODRIGUES, FALCON; NEVES, 1981). No óleo sobre tela de Irineu de Souza vemos a dignidade do retrato e, mais do que isso, um detalhado repertório de signos no traje de gala que veste o intendente da cidade, numa época em que a própria Guarda Nacional amargava seus dias mais difíceis, subordinada ao Ministério da Justiça, desde 1892 e, por isso mesmo, pouco ou nada mais tinha a ver com a defesa da nação. Esse retrato é o melhor emblema visual da face monárquica e imperial de Antonio José de Lemos.

Militares, cidadãos, homens de governos. A casa e a rua, o privado e público estão detalhados nas cores, nos traços e nos contornos de uma arte que festejava o *modus vivendi* de uma classe que almejava o registro da civilização. Os jardins de Belém pintados pelo artista Benedito Calixto (1853-1927) espelham esse estilo de vida. De 1906, os quadros do pintor paulista trazem donas de casa, jardineiros e uma paisagem brasileira moldada com um gosto europeu. Um jardim domesticado, porém cheio de tajás, bromélias, antúrios, mamoeiros com flores tropicais. No outro jardim, na orla do Pinheiro, uma família sentada em cadeiras de palhinha, à sombra das árvores, se delicia com a modinha tocada na viola e no bandolim (FIGUEIREDO, 2003; SALLES, 2005). Nos primeiros anos do século XX, a cidade de Belém, como principal capital da borracha, vivia uma época cosmopolita, com o desenvolvimento das comunicações, do telégrafo e dos transportes marítimos para os portos europeus e da América do Norte. Ao mesmo tempo, essa cultura do divertimento e do progresso gerou uma busca da natureza, de um retorno aos momentos de vida no campo, do convívio familiar e do cultivo das tradições mais apegadas como a música, as cantigas e modinhas, testemunhados pelas telas de Calixto (ALVES, 2003).

O erudito que, muitas vezes, foi sintoma da cultura letrada, moldada pelo passado europeu, articulada pelo conhecimento da história do Velho Mundo, foi tema da pintura histórica cultivada na Amazônia. É de se destacar, nesse campo, a obra do pintor paraense João Gomes Corrêa de Farias, falecido ainda jovem em 1898. Na tela *Romanos no Fórum*, de 1896, reside um princípio imagético republicano. Há um diálogo direto com um afresco pintado por Cesare Maccari (1840-1919) e intitulado *Appio Claudio sendo conduzido ao Senado* (1881), obra que faz parte de uma série famosa pintada para a Sala Gialla do Palazzo Madama

de Roma, então sede do Senado do Reino da Itália. Ao mesmo tempo, a obra discorre sobre as imagens centrais dos censores na tela de Giuseppe Sciutti (1834-1911), *Restauratio Aerarii*, 1894, pintada em Roma, para a sede da prefeitura da Catânia. No afresco de Maccari, a imagem traz a persona central de Ápio Claudio Cego (340-273 a.C.), figura destacada na República Romana no século IV a.C., como grande político e reformador legislativo. Eleito cônsul em 312 a.C., segundo Tito Lívio, empreendeu reformas urbanísticas de grande envergadura e teve atuação marcante em toda reorganização administrativa e legislativa romanas. Seria fundamental para a República brasileira a imagem daquele que foi o primeiro a nivelar, em dignidade, as funções de censor e cônsul. Na obra de Sciuti, o tema é a contribuição de cada cidadão com seus impostos para o Estado. O termo *aerarii* provem do latim com sentido de “bronze” ou “dinheiro”, alcunha de uma classe não incluída nas trinta tribos de Sérvio Túlio e sujeita a uma votação de impostos arbitrariamente fixada pelo censor. A figura de Áppio Claudio aproxima as duas obras na medida em que, além de censor, foi ele quem, em 312 a.C. reformou a classe dos *aerarii* e seu papel na história da erário romano.

Figura 4. João Gomes Corrêa de Farias, *Romanos no Fórum*, ól.s/tela, 1896



Fonte: Acervo do museu de Arte - MABE, Belém/Pará.

Mas, para João Gomes Correa de Farias o que contava mesmo era o significados mais amplo do Fórum romano. Em Roma, o fórum era o principal centro comercial, com lojas, praças de mercado e de reunião política. Farias pinta um instante do coração comunal e do

exercício da palavra. Hoje, com a arqueologia, sabemos bastante sobre as sequências de remanescentes de pavimento que mostram que o sedimento corroído das colinas circundantes já levantava o nível do fórum nos primeiros tempos republicanos, testemunhando a antiguidade de seu urbanismo (GIULIANI, 1980; SCOTT, 1996). Vários templos, como o Templo de Rômulo ou o Templo de César, vários arcos triunfais, como o Septímo Severo ou o de Tibério, basílicas, como a Aemilia ou a Giulia, e principalmente os locais que ficaram na memória política do Ocidente, como sugere a obra de Correa de Farias, a *Rostra*, onde os oradores e políticos discursavam aos cidadãos romanos, e a *Cúria Hostília*, que foi a primeira sede do senado na República romana. O jogo de rostos que se opõem num mesmo ambiente sugere uma composição a marcar esse sentido senatorial da república, bem ao gosto dos colecionistas e mecenás que vieram a adquirir uma tela que serviu justamente para adornar e significar visualmente o antigo Conselho Municipal de Belém ao tempo de Antonio Lemos⁴.

Na inspiração de João Gomes Correia de Farias diante das obras de Cesare Maccari e Giuseppe Sciuti guardava um vasto repertório cognitivo para a república paraense. Maccari era um pintor que havia se formado na chama escola purista de Luigi Mussini (1813-1888), aplicando às regras da pintura histórica um realismo que buscava restituir episódios exemplares da virtude senatorial da antiga Roma republicana, com representações de verdade, honra e certeza. As cenas representadas nos afrescos são célebres: Cícero enquanto realiza a *Oração contra Catilina*; Attilio Regolo regressando de Cartago para cumprir sua promessa; Appio Claudio Cego acompanhado ao Senado para opor-se às humilhantes sanções de Pirro; Marco Papirio que não cede diante das invasões dos Gauleses, e por fim, o incorruptível Curio Dentato. Estes foram os cinco protagonistas de tantas outras historias do ciclo de pinturas, modelo de comportamento cívico que cada senador deveria estampar em sua própria conduta para o prestígio do Senado e para o bem da República. Giuseppe Sciuti, um siciliano que residia em Roma desde 1875, foi um dos mais prolíficos continuadores do verismo aplicados à pintura histórica na Itália do final do século XIX, com uma imensa produção destinada às encomendas para prédios públicos (VALSASSINA, 1991, t.1, p.450, 466). A tela mimética de João Gomes Correia de Farias, que de fato é um estudo no campo do retrato e da pintura de história, foi adquirida pela Intendência de Belém, em 1909, onze anos depois do falecimento do artista, porém o recado imagético da obra permaneceu na sala da Assembleia Legislativa por muitas décadas.

Mas, não somente a antiguidade clássica foi um tema importante para a pintura histórica, a chamada Idade Média também seduziu muitos artistas com a inquisição, a vida monástica, as catedrais francesas e alemães e as festas populares. Infelizmente, muitas dessas obras, que conhecemos pelos registros das exposições e das listagens de venda, já não existem mais ou estão desaparecidas. Aqui mostramos essa *Cabeça de Monge*, de Correia de

⁴ Sobre os usos da antiguidade nas artes e na política na Amazônia, ver Figueiredo (2009a).

Farias, pintada em 1896. A tela *Cabeça de Monge* é, ao contrário do que pode parecer à primeira vista, fruto de um anticlericalismo político cultivado por Correia de Farias que buscava assim valorizar os aspectos fundamentalmente espirituais da religião, simbolizados nas posturas e regras monásticas – assunto que seria caro às contendas entre Estado e Igreja no Brasil entre o final do Império e as primeiras décadas da República. Estava em jogo, portanto, um diálogo com a memória da arte numa operação do presente que buscava o passado como matéria-prima, um tempo pretérito a ser constantemente reconstruído, reinventado, a partir de uma experiência sensorial, diacrítica e afetiva.

Esses objetos de arte, guardados em um museu, como registros do patrimônio artístico da Amazônia, entrecruzam o tempo da memória e a contemporaneidade em que essas foram e são expostas – passado e presente. Polissemia de imagens, polifonia dos registros, interpretações multifacetadas não são meros jogos de palavras, pois o que o museu expõe como relíquias, são, de fato, fragmentos de uma época que já se passou, um tempo que já não se reconhece no presente, um passado estrangeiro (LOWENTHAL, 1999). Quadros históricos estão ali para nos levar a crer que tudo ocorreu conforme foi documentado pelas tintas. A riqueza dessas obras também está no jogo das invenções da história como um capítulo infinito na escrita e na pintura do tempo.

Bibliografia

ALENCAR, José de. *O guarani*. 20. ed. São Paulo: Ática, 1996.

ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: Edusc, 2003.

ALVES, Moema Bacelar. *Do Lyceu ao Foyer: exposições de arte e gusto no Pará (fins do século XIX e início do XX)*. Dissertação de Mestrado. Niteroi: UFF, 2013.

ANACLETO, Regina. *O Neomanuelino ou a reinvenção da arquitetura dos descobrimentos*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/ IPAA, 1994.

ARRAES, Rosa Maria Lourenço. *Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras, 1895-1909*. Dissertação de mestrado. Belém: PPHIST-UFPA, 2006.

AZZI, Christine. Museus reais e imaginários: a metamorfose da arte na obra de André Malraux. *Lettres Françaises*, Paris, v.2, n.2, p.233-251, 2011.

BASSALO, Célia Coelho. *O art nouveau em Belém*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2008.

BRAGA, Theodoro. *A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará: estudos e*

documentos para a execução da grande tela histórica pintada pelo autor e encomendada pelo benemérito intendente municipal de Belém Exmo. Sr. Senador Antonio J. Lemos. Belém: Secção de Obras d'A Província do Pará, 1908.

CASTRO, Jeanne Berrance de. *A Milícia Cidadã: A Guarda Nacional de 1831 a 1850*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

COELHO, Geraldo Mártilres. *O brilho da supernova: a morte bela de Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 1994.

COELHO, Geraldo Mártilres. *No coração do povo: o Monumento à República em Belém, 1891-1897*. Belém: Paka-Tatu, 2002.

COELHO, Inocêncio Machado. Os gallé de Antonio Faciola. *A Província do Pará*. Belém, 29 fev. 1976.

CORADESHI, Sérgio (Org.). *L'opera completa di Hayez*. Apresentação de Carlo Castellaneta. Milano: Rizzoli, 1971.

FERNANDES, Caroline. Um olhar sobre a cidade: a construção da Pinacoteca Municipal de Belém. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: *História e Ética*, 25., 2009, Fortaleza. *Anais* ... Fortaleza: ANPUH, 2009.

FERNANDES, Caroline. Salões e instituições em Belém nos anos 1940. *Política Democrática*, Brasília, v.9, p. 150-158, 2010.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. O vernissage da história: Antônio Parreiras, Benedito Calixto e Theodoro Braga em Belém do Pará, 1903-1908. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 5, p. 116-125, 2003.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Theodoro Braga e a história da arte na Amazônia. In: *A fundação da cidade de Belém*. Belém: Museu de Arte de Belém, 2004. p. 31-87.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Pretérito imperfeito: arte, mecenato, imprensa e censura em Belém do Pará, 1898-1908. In: KUSHNIR, Beatriz (Org.). *Maços na gaveta: reflexões sobre Mídia*. Niterói: EdUFF, 2009. p. 11-34.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Memórias cartaginesas: modernismo, antiguidade clássica e a historiografia da Independência do Brasil na Amazônia, 1823-1923. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 43, p. 176-195, 2009a.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. As cores de Belém por Georges Wambach. *PZZ: arte, política e cultura*, v. 10, p. 20-25, 2010.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. O índio como metáfora: política, modernismo e historiografia na Amazônia nas primeiras décadas do século XX. *Projeto História*, São Paulo, n. 41, 2010a.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Quimera amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910. *Clio*, Recife, v. 28, p. 71-93, 2010b.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Janelas do passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte e*

história. Belém: Museu de Arte de Belém, 2012.

FLORENCE, Hercules. Esboço da viagem feita pelo Sr. De Langsdorff no interior do Brasil, desde setembro de 1825 até março de 1829. *Revista do Instituto Histórico e Geographico Brazileiro*, Rio de Janeiro, t. 38, p. 231-301, 1875.

GIULIANI, Cairoli Fulvio. *Foro Roman: l'area centrale*. Firenze: L.S. Olschki, 1980.

HEMMING, John. *Fronteira amazônica: a derrota dos índios brasileiros*. São Paulo: Edusp, 2009.

LIMA, Jefferson Correia. *Andrelino Cotta: artes visuais e identidade amazônica*. Belém: Grupo de Pesquisa em História Social da Arte, UFPA, 2011.

LOWENTHAL, David. *The past is a foreing country*. Cambrigde: Cambridge University Press, 1999.

MALRAUX, André. *Le musee imaginaire*. Paris: Gallimard, 1951.

MATTOS, Maria de Fátima. *O Neomanuelino no Brasil: a identificação de um estilo através das suas instituições. Os Gabinetes Portugueses de Leitura*. 2005. Tese (Doutorado) - ECA/USP, São Paulo, 2005.

MAZZOCCA, Fernando. *Hayez privato: arte e passioni nella Milano romantica*. Torino: U. Allemandi, 1997.

MAZZOCCA, Fernando. *Invito a Francesco Hayez*. Milano: Rusconi Immagini, 1982.

MEIRA, Maria Angélica. *A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980*. 2008. Dissertação (Mestrado) - FGV, Rio de Janeiro, 2008.

MORAES, Raymundo. Belém na íris dum belga. In: COSMORAMA. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1940. p. 103-117.

MOREIRA, Maria Eunice. Um romântico brasileiro em viagem a Portugal. *Cadernos de Pesquisas em Literatura*, Porto Alegre, v. 15, p. 41-46, 2009.

MOURA, Ignacio. O Caim de Blaise: diversos retratos a óleo. In: *.....A exposição artística e industrial do Lyceu Benjamim Constant*. Belém: Typ. Do Diario Official, 1895. p. 107-108.

NICODEMI, Giorgio. *Francesco Hayez*. Milano: Ceschina, 1962.

RICCI, Magda. Cabano paraense de Alfredo Norfini. *Nossa História*, Rio de Janeiro, v. 17, p. 50-53, 2005.

RODRIGUES, Antônio Edmílson; FALCON, Francisco; NEVES, Margarida de Souza. *A Guarda Nacional no Rio de Janeiro 1831-1918: Estudo das características histórico-sociais das instituições policiais brasileiras, militares e paramilitares, de suas origens até 1930*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1981.

RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1941.

SALLES, Vicente. *A modinha no Grão-Pará*: estudo sobre a ambientação e (re)criação da modinha no Grão-Pará. Belém: Secult, Associação dos Amigos do Theatro da Paz, 2005.

SANTIAGO, Manoel. *Lendas Amazônicas*. Manaus: Sérgio Cardoso. Governo do Estado do Amazonas, 1967.

SCOTT, Russell T. *The Academy & the Forum: one hundred years in the eternal city*. New York: American Academy in Rome, 1996.

TINTI, Mario. *Lorenzo Bartolini*. Roma: Reale Accademia d'Italia, 1936.

VALSASSINA, Caterina. La pittura a Roma nella seconda metà dell'Ottocento. In: CASTELNUOVO, Enrico (a cura). *L'Ottocento*. Milano: Electra, 1991.