Portugueses, italianos e franceses nos círculos artísticos de Belém do Pará (1880-1920)

Aldrin Moura de Figueiredo
UFPA

NOS FINS DO SÉCULO XIX, a elite intelectual paraense e os apreciadores das artes viam na pintura, em especial no retrato, uma espécie da narrativa visual enunciadora de civilidade. O gênero do retrato, associado à pintura de história e às paisagens rurais e urbanas invadiu e movimentou um novo mercado das artes, universo crescente na sociedade da borracha. Artistas-viajantes, muitas vezes migrantes, especialmente italianos e franceses, trouxeram a Belém, mais do que suas famílias, um novo modo de vida e, ao mesmo tempo, atuaram como *mediadores* no exercício intelectual de exploração dos limites do olhar. Cenas e horizontes inventados pelos traços da pintura, lugares contrastantes com a realidade vivida, capazes de reter a contemplação dos expectadores eram buscados pelos compradores de telas e retratos. Um projeto de arte republicana se desenhou em diálogo com os projetos políticos do *risorgimento* e da Unificação Italiana (1870), da Terceira República Francesa (1870) e com o republicanismo português (1876).[1]

FIGURA 1. Ilustração alusiva à Proclamação da República em Portugal em 5 de outubro de 1910. Acervo da Biblioteca do Grêmio Recreativo e Literário Português, Belém, Pará.

1 CATROGA, Fernando. *O republicanismo em Portugal: Da formação ao 5 de Outubro*. Lisboa: Casa das Letras, 2010.

Artistas e artesãos, ateliês e escolas de pintura, galerias e coleções de arte serviam também para desacostumar o olhar da forma habitual de ver o mundo da própria cidade, do interior e de paragens longínquas, inacessíveis à maioria das pessoas. Mostras e exposições de artistas europeus traziam não somente os modelos de uma arte acadêmica, mas também interferiam no debate político sobre a construção da identidade nacional brasileira. Neste amplo universo cultural, a presença portuguesa ocupou lugar de destaque no patronato das artes, no colecionismo e no diálogo com outras matrizes culturais europeias na elaboração de um projeto de arte republicano, assim como na formação de grupos políticos e intelectuais no Pará na virada do século XIX para o século XX.

Talvez o mais emblemático projeto pictórico republicano existente em Belém do Pará seja o painel *Últimos dias de Carlos Gomes*, de Domenico De Angelis (1852-1904) e Giovanni Capranesi (1851-1936), concluído em Roma, em 1899. O projeto da obra é de três anos antes, quando morreu em Belém o célebre maestro brasileiro. A história do quadro é tão valiosa quanto a obra. Falecido Carlos Gomes, seu corpo foi fotografado por Felipe Augusto Fidanza (1847-1903) 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 radicado em Belém desde a década de 1880, 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. O historiador 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".[2] Esse mundo de personagens que se espremem sobre o herói da tela é a mais pungente homenagem que a república paraense, sob desenho italiano, 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 voo. A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia… E sumiu-se no horizonte".[3] Ao centro da tela, o maestro moribundo, numa idealizada bela morte, pisa num sugestivo tapete de onça pintada, à guisa de um emblema heroico, cercado por admiradores. Entre eles, num primeiro plano, sentado ao lado do músico, Lauro Sodré (1858-1944). Mais à frente, em conversa, José Paes de Carvalho (1850-1943)

2 COELHO, Geraldo Mártires. *O brilho da supernova: a morte bela de Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 1994, p. 135.

3 ALENCAR, José de. *O guarani*. 20ª ed. São Paulo: Ática, 1996, p. 253. A ópera *Il Guarani* foi composta em quatro atos, em italiano como o libreto de Antonio Scalvini baseado no romance de José de Alencar (*Il Guarany*, opera-balletto in 4 atti, con musiche di Antônio Carlos Gomes. Milano: F. Lucca, 1870). A ópera estreou no Teatro Scala de Milão, na Itália, em 19 de março de 1870, fazendo um grandioso sucesso.

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, no Rio de Janeiro, em 1913.[4]

FIGURA 2. Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi, *Ultimos dias de Carlos Gomes*, 1899 (acervo Museu de Arte de Belém)

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 para repertório visual oitocentista, pois revela a utilização do temário 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 do mobiliário paraense enlaçado com 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. Eduardo Tavares Cardoso, rico comerciante e editor português, foi um festejado

4 SARGES, Maria de Nazaré. *Memórias do velho intendente: Antonio Lemos, 1869-1973*. Belém: Paka-Tatu, 2003.

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*, fotografada pelo português Júlio Siza, 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 nuanças 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.[5] Parecia mesmo que Domenico De Angelis tinha razão em sua tentativa de formar uma plateia capaz de apreciar obras de arte, começando por aquelas já perfeitamente consolidadas na história da arte ocidental, irrefutáveis mesmo à mais conservadora das clientelas.

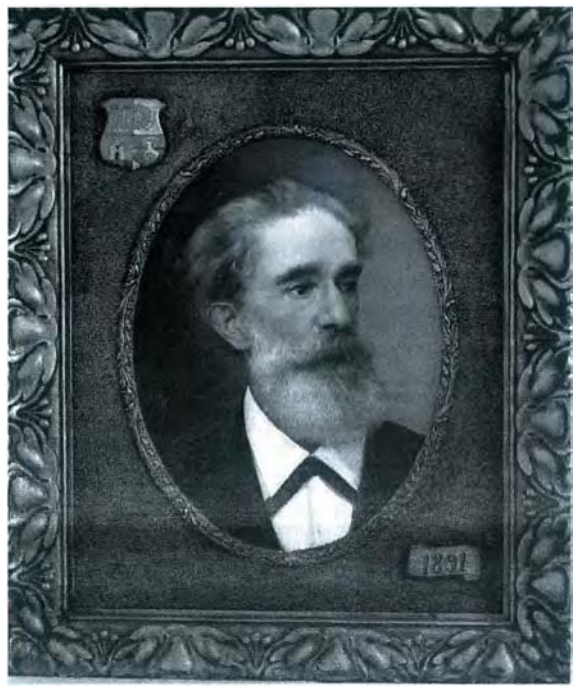

FIGURA 3. Maurice Blaise, *Retrato do Intendente José Coelho da Gama Abreu, Barão de Marajó*, 1894 (acervo Museu de Arte de Belém)

5 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.

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 Capranesi, c.1889, e *Mulher Deitada*, pintada em Roma, em 1890, 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.[6]

De fato, o contato maior dos paraenses com os artistas emigrados da pintura italiana esteve relacionado com a Academia de San Luca em Roma. Tanto Domenico De Angelis, como Capranesi 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. Juntamente com esses artistas migraram muitos artesãos habilitados no trabalho de marcenaria, pintura decorativa e construção civil. 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.[7] Nenhum deles, porém, ganhou a fama de Michele Sansebastiano, autor do imponente monumento à República, construído no centro do antigo e imperial Largo da Pólvora a fim de marcar a mudança nos signos, símbolos e sinais do velho regime. Nesta mesma época a Intendência de Belém adquiriu 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 Montecuco, com aperfeiçoamentos na Academia 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

6 MOURA, Ignacio. "A Academia das Bellas Artes". In: *A exposição artística e industrial do Lyceu Benjamim Constant*. Belém: Typ. Do Diario Official, 1895, p. 85-86.

7 COELHO, Geraldo Mártires. *No coração do povo: o Monumento à República em Belém, 1891-1897*. Belém: Paka-Tatu, 2002; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. "Quimera amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910". *CLIO* – Série História do Nordeste (UFPE), vol. 28, p. 71-93, 2010.

do neoclassicismo na Itália, principalmente do círculo romântico florentino, com obras emblemáticas na Galeria da Academia e na Galeria Palatina.[8]

O conhecimento dessa matriz intelectual de Sansebastiano é importante para se desvelar 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.[9] Mas, além desse grande projeto, várias obra s 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 uma tela intitulada *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, partiu para Belém e estabeleceu contato com o intendente Antonio Lemos, os conterrâneos italianos 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 vaso com a efígie de Benjamim Constant, 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.[10]

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

9 COELHO, Geraldo Mártires. *Op. cit.*, 2002.

10 BRAGA, Theodoro. "A arte no Pará, 1888-1918: retrospecto historico dos últimos trinta annos". *Revista do Instituto Historico e Geographico do Pará*, Belém, vol. 7, 1934, p. 149-159; BASSALO, Célia Coelho. *O art nouveau em Belém*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2008.

FIGURA 4. Carlo de Servi, *Arte e Pátria,* 1900 (acervo Museu de Arte de 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 europeia – numa espécie de imigração da arte. 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, herdeiro da antiga Pinacoteca Municipal, 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.

FIGURA 5. Cópia da tela *O beijo*, de Francesco Hayez, c.1895 (acervo: Museu de Arte de Belém)

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.[11]

11 NICODEMI, Giorgio. *Francesco Hayez*. Milano: Ceschina, 1962; CORADESHI, Sérgio (org.). *L'opera completa di Hayez*. Apresentação de Carlo Castellaneta. Milano: Rizzoli, 1971; MAZZOCCA, Fernando. *Invito a Francesco Hayez*. Milano: Rusconi Immagini, 1982; *Idem*. *Hayez privato*: arte e passioni nella Milano romantica. Torino: U. Allemandi, 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. Cassé foi o grande idealizador dos projetos decorativos republicanos dos palácios do governo do estado e do governo municipal em Belém, ampliando em parte o riscado das gramáticas de ornamentos que se tornaram populares na Europa do século XIX com as publicações de artista vitoriano Owen Jones.[12] Por esta época, o governo estadual do Pará estava nas mãos de Augusto Montenegro (1867-1915), que realizou uma grande reforma no antigo Palácio dos Governadores, de modo a torná-lo compatível com os ideais modernos do republicanismo positivista. Em cada parte das salas do pavimento superior do Palácio está um pouco do olhar do governador e Joseph Cassé, seu braço-direito nessa empreitada.

Augusto Montenegro, foi juiz, promotor, diplomata, político e governador do Pará. Em 1884, fez sua primeira viagem à Europa, o que lhe marcaria profundamente e definiria o gosto e o senso estético. Em 1890, entrando na carreira diplomática, atuou como adido de 1ª Classe na Legação Brasileira em Berna, na Suíça, transferindo-se mais tarde para Paris e Londres, no cargo de secretário da diplomacia brasileira. Neste tempo, toma conhecimento dos movimentos artísticos e intelectuais correntes nas principais capitais europeias, voltando por lá inúmeras vezes a passeio, sob os cuidados de uma grande rede de relações de amizade, especialmente na França. Em 1901, assumiu o governo do Pará, realizando uma série de transformações no Palácio, para o que contratou Joseph Cassé, artista-decorador formado pela École des Beaux-Arts de Marseille. Sua escolha se deveu em grande medida às concepções de Cassé sobre a arte decorativa dos palácios republicanos, que misturavam o gosto oriental, a estética *art nouveau* e um diálogo constante com as mais importantes tradições decorativas do século XIX.[13] Foi assim, que se passou em revista a obra dos artistas vitorianos e suas notáveis gramáticas de ornamentos, como Owen Jones (1809-1874), Georg Schaft (1820-1895) e Matthew Digby Wyatt (1820-1877), que muito agradavam a Augusto Montenegro. Cassé provinha de uma Marselha comercial e industrial, com experiência detalhada no urbanismo moderno, como aquele financiado

12 Uma primeira leitura sobre a pintura parietal em Belém da época da borracha está em DERENJI, Jussara. *Ilusão e cor: pintura de interiores na arquitetura de Belém*. Belém: Secult, 2004, p. 21-28.

13 A Escola de Belas Artes de Marselha, fundada em 1752, pela iniciativa dos pintores Bardon, Kappeler e Moulinneuf e do escultor Jean-Michel Verdiguier, sob o patrocínio do duque Honoré-Armand de Villars, ganhou importância desde o início na região. Instalada primeiramente nas salas do Arsenal A escola primeiro é instalada nas salas do arsenal, tendo todas as suas atividades suspensas durante a Revolução Francesa. Foi reconstruída em 1796, como Escola de Desenho pelo pintor Guenin e instalada no Convento dos Bernardinos, que acolheu igualmente o Liceu imperial, a Academia de Marselha e o Museu de Belas Artes de Marselha. Em 1874, devido ao aumento de alunos, a escola se instala no Palácio das Artes construído para esse fim, com ampla reforma no ensino, criação de novas disciplinas e na ativa participação da modernização e embelezamento da cidade, ao tempo em que foi aluno o jovem Joseph Cassé. Cf. TAVERNIER, Félix. *Marseille et la Provence, 1789-1871*. Marseille: Centre National de Documentation Pédagogique, 1988, e SOUBIRAN, Jean-Roger. *Le paysage provençal et l'École de Marseille avant l'impressionisme: 1845-1874*. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Toulon: Musée de Toulon, 1992.

por Paulin Talabot (1799-1886) e Jules Mirès (1809-1871), que transformaram a capital da *Provence* no "porto do Império" francês. Joseph Cassé também cresceu como artista entre alguns dos mais importantes nomes da época no círculo de Marselha, como Alfred Casile (1848-1909), Édouard Crémieux (1856-1944), Alphonse Moutte (1840-1913), Marius Rey (1836-1927), Joseph Garibaldi (1863-1941), René Seyssaud (1867-1904), Jean-Baptiste Olive (1848-1936), entre outros.

Em 1905, Joseph Cassé começou a trabalhar em Belém com dois assistentes que migraram da França com suas famílias para o Pará, levando a efeito um projeto arquitetônico, artístico e decorativo que marcaria profundamente a capital paraense da primeira década do século XX. Para isso estuda o desenho colonial do Palácio, fazendo trazer de Lisboa, cantarias de lioz para compor a calcada e o entorno do edifício. Para a entrada, trouxe da Itália um conjunto de mosaicos coloridos para o piso *art-nouveau* com inspiração bizantina e orientalista, que repetiria com outros motivos no Palácio da Intendência e em residências particulares da cidade. Vitrais, parquetarias, móveis, lustres, pinturas parietais, espalhados pelos diversos recantos do antigo Palácio comporiam o gosto refinado, culto e civilizado da principal cidade do norte do Brasil. O sucesso foi tanto que o artista viajou ao interior do Estado, decorando residências de ricos fazendeiros em Soure, Salvaterra e adjacências, colhendo também registros da paisagem local, expostos no *foyer* do Theatro da Paz, em concorrida mostra em novembro de 1906. Pouco tempo depois, o temário da decoração do Palácio circularia pela cidade, dos ladrilhos hidráulicos aos móveis copiados por marceneiros e moveleiros populares.[14]

FIGURA 6. Joseph Cassé, *Harpias*, 1905 (pormenor do Salão Pompeiano do Palácio dos Governadores do Pará)

14 FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *O Palácio dos Governadores no tempo de Augusto Montenegro (1901-1908)*. Estudo de Curadoria. Belém: Museu Histórico do Estado do Pará, 2008, p. 4.

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 Pesérfone 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* do italiano Antonio Faciola, um dos maiores colecionistas da cidade e mesmo na coleção que hoje está depositada no Museu Histórico do Estado do Pará, herdeira do antigo Palácio dos Governadores do Pará, em grande parte adquirida nos governos de Justo Chermont, Lauro Sodré, Paes de Carvalho e Augusto Montenegro, entre 1891 e 1908.[15]

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. A intendência de Belém adquiriu um bronze de 1889 com o tema *Frères d'armes*, retirado de um episódio da legendária *batalha de Artois* (Agincourt, em inglês), em 1415, e celebrada por William Shakespeare na peça Henrique V. 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.

O erudito que, muitas vezes, foi sintoma da cultura letrada, moldada pelo passado europeu, articulada pelo conhecimento dos tempos pretéritos do Velho Mundo, foi tema da pintura histórica cultivada na Amazônia. É de se destacar, nesse campo, os enlaces dos círculos artísticos paraenses com as academias de artes portuguesas, especialmente no Porto e em Lisboa, como bem exemplifica a obra do pintor paraense João Gomes Corrêa de Farias. Na tela *Romanos no Fórum*, de 1909, reside um princípio imagético republicano. 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.[16] Vários templos, como o Templo de Rômulo ou o Templo de César, vários arcos triunfais, como o Septímio 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 mecenas que vieram

15 *Idem*. "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.

16 GIULIANI, Cairoli Fulvio. *Foro Roman: l'area centrale*. Firenze: L. S. Olschki, 1980, e SCOTT, Russell T. *The Academy & the Forum: one hundred years in the eternal city*. Nova York: American Academy in Rome, 1996.

a adquirir uma tela que serviu justamente para adornar e significar visualmente o antigo Conselho Municipal de Belém ao tempo de Antonio Lemos.[17]

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 Farias, pintada em 1909. Apaixonado pela pintura de história, Correia de Farias frequentou os cursos da Escola Portuense de Belas Artes, em Portugal, entre 1905 e 1906, circulando nos meios intelectuais do Porto e de Lisboa, tomando conhecimento e influência da obra de Francisco Augusto Metrass (1825-1861), Miguel Angelo Lupi (1826-1883) e principalmente José de Brito (1855-1946), com quem teve aulas de desenho e pintura no Porto.[18] 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.

É importante que se enfatize que havia um particular interesse entre os artistas e instituições paraenses na formação artística na cidade do Porto, principalmente a partir da década de 1890. O motivo era a reforma pelo qual a Academia do Porto havia passado em 1881, que reforçou suas funções de promoção da arte e da arqueologia, com realização de exposições, de conservação e restauro de monumentos e de defesa do patrimônio museológico. Ao mesmo tempo, o ensino do desenho, da arquitetura civil, da pintura histórica, classe na qual estudou Correia de Farias na época do pintor José de Brito, da pintura de paisagem, de escultura estatuária, na qual estudaram vários paraenses especializados em arte funerária, de gravura e também cursos com aplicação às artes industriais, alguns deles aplicados no Instituto de Ensino Profissional Lauro Sodré, a partir da primeira década do século XX.[19]

Outra questão importante nas relações culturais e artísticas entre Belém e a cidade do Porto está ligada ao triunfo do republicanismo no Brasil e em Portugal, com a extinção das academias de belas artes e a criação dos conselhos de arte e arqueologia em sua substituição. Além disso, no Pará se retomou a antiga tradição do ensino das artes industriais, especialmente da marcenaria e marchetaria, para a produção de mobiliário chamado revivalista, colonial português ou *neomanuelino*, que em Belém teve na figura do empresário português Eduardo Fernandes, um grande patrono. Proprietário de uma

17 Sobre os usos da antiguidade nas artes e na política na Amazônia, ver FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. "Memórias cartaginesas: modernismo, antiguidade clássica e a historiografia da Independência do Brasil na Amazônia, 1823-1923". *Estudos Históricos*, vol. 43, p. 176-195, 2009.

18 Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, *Frequência dos Alunos*, João Gomes Correia de Farias, 1905/1906. Cf. também SILVEIRA, Maria de Aires. "A pintura de história (1850-1895)". In: *Arte portuguesa do século XIX (1850-1910)*. Catálogo organizado por Pedro Lapa e Maria de Aires Silveira. Lisboa: Museu do Chiado – MNAC, 2010, p. CIII-CX.

19 FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Janelas do Passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história*. Catálogo da Exposição do Salão Verde do Palácio Antonio Lemos. Belém: Museu de Arte de Belém, 2011, p. 61.

tradicional livraria de Belém no final do século XIX – A Alfacinha, também foi sócio em empreendimentos da construção civil e de marcenaria e movelarias. O Museu da Arte de Belém guarda um bom exemplo dessa lavra, bem ao gosto da sociedade luso-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* 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.[20] Estava em jogo um amplo espectro dos usos da arte e dos intercambios que a imigração e os contatos culturais entre a Europa e o Brasil poderiam contruir.

FIGURA 7. Eduardo Fernandes, fotografado para Cartão-Postal, em frente à Livraria Alfacinha, 1902 (Acervo: Biblioteca Pública do Pará Arthur Vianna)

20 ANACLETO, Regina. *O Neomanuelino ou a reinvenção da arquictetura dos descobrimentos.* Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/IPPAAR, 1994; MATTOS, Maria de Fátima. *O Neomanuelino no Brasil: a identificação de um estilo através das suas instituições. Os Gabinetes Portugueses de Leitura.* Tese (doutorado) – ECA/USP, São Paulo, 2005; e sobre a obra de Varnhagen em Portugal, MOREIRA, Maria Eunice. "Um romântico brasileiro em viagem a Portugal". *Cadernos de Pesquisas em Literatura*, vol. 15, p. 41-46, 2009.