

QUIMERA AMAZÔNICA: ARTE, MECENATO E COLECIONISMO EM BELÉM DO PARÁ, 1890-1910*.

Aldrin Moura de Figueiredo**

RESUMO: Este artigo analisa a constituição do mercado de arte em Belém do Pará no contexto da chamada belle-époque, entre as décadas de 1890 e 1910. A partir dos debates locais sobre arte e a importância do mecenato estatal, analisamos também o processo de formação das coleções de arte particulares, dos círculos intelectuais da arte, assim como das pinacotecas públicas e dos fundamentos históricos que nortearam o colecionismo paraense da época.

Palavras-chave: Arte, Mecenato, Colecionismo, Intelectuais, Amazônia.

ABSTRACT: This article analyzes the constitution of the Art market in Belém, Pará (Brazil) during the Belle-époque, between 1890 and 1910. Basing ourselves on the local debates on art and considering the importance of State patronage, we also analyze the process leading to the formation of private art collections as well as public art galleries, the birth of *circles of intellectuals* specialised in the arts and the historical background that shaped the art of collecting in the state of Pará at the time.

Key-words: Art, Patronage, art of collecting, Intellectuals, Amazonia.

Arte e mecenato são termos praticamente análogos na cultura ocidental contemporânea. O nome remete a um mito originário: *Caius Cilnius Maecenas* (c. 70 a.C.- 8 a.C.), cidadão romano, político, estadista e patrono das letras. Administrou a fortuna da sua família, por volta 74 a.C. e 64 a. C., sendo inclusive um conselheiro hábil e de confiança do imperador César Octaviano Augustus. Mecenas, além de representar o imperador como tribuno, foi em muitas ocasiões orador, patrono e amigo para várias missões políticas. Mais tarde aposentou-se e devotou todos

* Este artigo é parte de uma pesquisa mais ampla sobre pintura e círculos intelectuais na Amazônia, que desenvolvo na UFPA, tendo recebido auxílios do CNPq., MinC., Funarte, instituições às quais renovo meus agradecimentos. Sou igualmente grato pelos comentários de Stephen Barris, Jorge Branco Pereira, Benedito Nunes e Moema Bacelar Alves a uma primeira versão do que vai aqui impresso, embora os equívocos sejam de minha inteira responsabilidade.

** Doutor em História. Professor da Faculdade de História e do PPG em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará e pesquisador do CNPq. Email: aldrinfigueiredo@uol.com.br

os seus esforços a seu círculo literário famoso, que incluiu Horácio, Virgílio e Propertius, patrocinando-os com bens materiais e proteção política. Aos seus protegidos provou ser um amigo e um patrono eficiente e generoso¹. O mito projetou o símbolo do patronato rico, generoso das artes e o nome ficou associado, especialmente a partir do renascimento italiano, como aquele que patrocina as artes, a ciência e o ensino, muitas vezes com benefícios fiscais². Famílias de reis, príncipes, burgueses, oligarcas em várias partes do mundo tomaram a si o título de mecenas das artes em alusão ao modelo civilizatório da cultura clássica. Pessoas como o xá do Irã, Abbas I (1571-1629), ou grande cardeal Alessandro Farnesi (1520-1589), ou ainda o famoso marajá do Punjab, Ranjit Singh (1780-1839), todos foram tomados pela historiografia da arte como representantes dessa tradição³.

No Brasil do século XIX, o imperador Pedro II (1825-1891) simbolizou e deu sentido ao amante das artes, da ciência e das letras nos trópicos, para o que foi preparado desde a mais tenra idade⁴. A erudição dos homens do império foram, de certo modo, espelho e contraponto para os intelectuais da República. A partir da década de 1890 e nas décadas iniciais do século XX, houve uma participação política e cultural dos bacharéis, maçons e dos chamados coronéis. Pelo interior do país, quem organizava a vida política, diretamente no contato com a população era a figura do coronel – no norte, chamado de coronel de barranco, em alusão à região ribeirinha do vale amazônico. Importante dizer que se tratava de um líder essencialmente civil, num país ainda maciçamente rural, onde tinha que se caminhar muito para fazer política. De fato, era o coronel o principal elo entre a população e o Estado⁵. O coronel garantia os votos locais do governador do Estado, em troca do apoio à sua liderança municipal, onde dispunha de grande prestígio e poder devido ao fato da Constituição de 1891 ser descentralizada, garantindo, aos estados e municípios, grande autonomia legislativa e de polícia. Em vista disso, muitas vezes o coronel ocupava o cargo de Intendente Municipal, chefe de polícia, vereador ou, mesmo que não ocupasse cargos políticos, em geral, indicava os candidatos nas eleições⁶.

Em Belém do Pará, no auge da produção da borracha, ninguém representou melhor a figura do coronel do que a do próprio intendente da capital, Antonio José de Lemos (1843-1913). A biografia do líder é muito esclarecedora. Ainda jovem, deixou o Maranhão e chegou a Belém com patente na marinha brasileira e com a experiência de ter lutado na Guerra do Paraguai. Ingressou no jornal *A Província do Pará* e foi galgando postos até conseguir arrendar e depois comprar o periódico. Aí estava o início de sua ascensão política na sociedade paraense. Lemos foi vogal de Belém, deputado estadual e até secretário de governo estadual, onde se notabilizou por

recepção e ser sensível aos apelos dos políticos do interior, enquanto as outras autoridades os ignoravam, por os julgarem *políticos menores*, e assim foi conquistando o respeito e o apoio de diversas autoridades⁷. Em 1897 chega ao ápice de sua carreira política, quando é eleito intendente da capital, Belém⁸. Sua gestão ficou marcada pela profunda reforma urbana que imprimiu tentando aproximar a capital do Pará dos modelos europeus. Assim, foram editadas muitas medidas que regravam os hábitos e modos citadinos, definindo as fachadas das casas, demolindo cortiços, e estabelecendo rígidos padrões para as posturas urbanas. Em 1902, a cidade de Belém já havia sido chamada de *Paris n'América* ou de *Petit Paris* e o projeto do intendente se ampliava com construção de diversos palácios, palacetes, bolsa de valores, grandes teatros, igrejas, necrotério, grandes praças com lagos e chafarizes, infra-estrutura sanitária, alargamento e calçamento de vias, construção da malha de esgoto na área central, aterramento e drenagem de rios e córregos, a plantação de centenas de mudas de mangueira nas avenidas e *boulevards*.⁹

As transformações urbanas foram acompanhadas por um grande projeto de estabelecimento de instituições culturais importantes: um Instituto Histórico e Geográfico e uma Academia de Letras, ambos fundados em 1900. Desde 1890, pelo menos, várias sociedades científicas e literárias foram criadas especialmente sob o incentivo de Lauro Sodré (1858-1944), militar, político e um dos mais expressivos líderes republicanos brasileiros que esteve a frente do governo do Pará entre 1891 e 1897. Sua atuação no campo das artes e das ciências pode ser comparada à atuação de Antonio Lemos no campo urbanístico. Lauro Sodré vinha incentivando, desde 1892, a contratação de artistas europeus e a organização de exposições de arte no Liceu Benjamim Constant, antigo Liceu Paraense. Artistas como D. Mendelson, Domenico de Angelis, Giovanni Capranesi, Natale Attanazio, Davi Widhopff, Maurice Blaise, Luigi Lubutti passaram a atuar no ensino e no mercado de artes que então se constituía, seguindo uma tradição que foi modelar para um tipo “Estado Mecenaz”, no qual o governo seria o principal patrocinador das artes¹⁰. Nas primeiras décadas do século XX, a imprensa paraense revelou um importante grupo de críticos de arte atuante nos comentários das mostras e exposições que se realizam na cidade. João Affonso do Nascimento, Alfredo Sousa, Antonio Marques de Carvalho, José Eustaquio de Azevedo ficaram conhecidos pelo rigor de suas análises de artistas e obras, pela busca de um padrão de qualidade para os salões locais e pelo debate em torno da censura e da liberdade no campo da arte. Para muitos historiadores de hoje toda história não passou de uma quimera amazônica, imersa na lenda e no fausto da goma elástica.

Pinacotecas privadas e públicas foram organizadas. Antonio Lemos projetou uma coleção de arte para a municipalidade de Belém, por meio de um grande acervo de telas comprado inclusive por seus antecessores e que estavam guardados no antigo Paço Municipal¹¹. A este acervo veio se somar a um outro, pertencente ao governo estadual, projetado por Lauro Sodré, continuado por José Paes de Carvalho (1850-1943), governador entre 1897 e 1901, e ampliado por Augusto Montenegro (1867-1915), governador entre 1901 e 1909¹². Entre os grandes colecionadores particulares ganharam destaque os nomes de Fernando Paes Barreto, Antonio Faciola, Isidoro Azevedo Ribeiro, Bertino Lobato de Miranda, Vicente Chermont de Miranda, Eládio Lima, Francisco de Castro, Policarpo de Castro, Brito Pontes, Augusto Tiago Pinto, Américo Chaves, Benjamim Lamarão, Napoleão de Oliveira, Inocência Holanda de Lima, Almeida Pernambuco e alguns outros¹³. A partir de 1895, pelo menos, temporadas artísticas começaram a ser organizadas com maior frequência. Galerias de Arte foram abertas em casas comerciais e em residências particulares. O mecenato e o colecionismo viraram moda entre a elite enriquecida pela borracha, inventando uma tradição que há muito cultivada nas grandes cidades europeias¹⁴. O memorialista Inocência Machado Coelho descreve em detalhes o esplendor artístico que atingiu Belém nos trinta anos que se seguiram ao auge e declínio da goma elástica, entre 1888 e 1918. Diz ele que “a cidade inteira era um autêntico museu e as galerias de pintura pertencentes a amadores, ao Estado e à Prefeitura Municipal ostentavam telas dos mais renomados pintores nacionais e estrangeiros”. Refere-se a uma compra desenfreada de objetos de arte em antiquários e lojas européias, sobretudo na França, Itália, Inglaterra e Holanda, e à constituição de ricas coleções de arte na capital paraense¹⁵. Na década de 1970, o cronista referia-se como um verdadeiro milagre a existência do Palacete Faciola com o último reduto em Belém “do que se deve e se pode chamar, a justo título, uma galeria de objetos de arte”. O conjunto de telas, alabastros, bronzes, esmaltes, porcelanas, mármore, móveis e “tudo aquilo em que deixaram sua marca” a mão de artistas como Emile Gallé (1846-1904), a quem o Sr. Faciola teve a oportunidade de conhecer em Paris¹⁶.

Joaquim Osório Duque-Estrada (1870-1922), conhecido crítico literário brasileiro, escreveu em 1908 sobre sua visita à galeria particular do Sr. Antonio Paes Barreto, advogado, político e homem de letras em Belém. Tratou dos 130 quadros à óleo que viu na casa do “fidalgo cavalheiro” paraense. Com atenção, descreveu a “riqueza” concentrada em “66 quadros clássicos das várias escolas européias”:

“Quanto aos mestres antigos, mal contenho minha emoção ao dizer que a opulenta galeria (...) conta no número dos seus primores a soberba *Leda*, de Ticiano, por alguns reputada a obra-prima do mestre veneziano. Notam-se ainda: uma caçada real de Velásquez, uma *Diana*, de Rubens, uma *Paisagem*, de Poussin, e um São Pedro, de Guido Reni (...) o que equivale a dizer que essa galeria ultrapassou o limite da maioria das galerias particulares americanas, e que colocou o direito de ser colocada entre muitas do Velho Mundo; tanto mais se se considerar que ainda figuram nela várias obras de pintores de renome universal: Tintoreto, Murillo, Corot (...) e outros”¹⁷.

Antes de Duque-Estrada, o escritor Alberto Caetano (1843-1924) já havia comentado em Lisboa sobre o modo como Paes Barreto adquiria seus quadros e todo o processo de restauro e autenticação da autoria das telas. Ao se referir ao famoso quadro de Ticiano Vecelio (c.1490-1576), diz que a tela, “com visíveis sinais de ter sido dobrada e redobrada”, deve ter sido transportada ao Pará “em alguma das antigas patronas que usavam os soldados”¹⁸. Essa história correu mundo. Vários críticos e especialistas em arte se interessaram pelo assunto e pela coleção de arte que havia no Pará. Vitor Salacha publicou em Paris, na *La Revue du Bien dans la Vie et dans l'Art*, em 1906, uma detalhada notícia da descoberta da *Leda* de Ticiano em Belém do Pará e da atuação neste processo de artistas-restauradores europeus¹⁹. Gonzaga Duque (1863-1911) escreveu, para a revista *Kosmos*, uma acurada notícia sobre o quadro de Ticiano que se encontrava “perdido” há mais de duzentos anos e das atribuições para o reconhecimento da autenticidade da tela.

“Não descansou, porém, o Dr. Paes Barreto. Fez uma viagem à Itália e mostrou o seu quadro a diversos diretores de museus e amadores. A uma voz todos concordaram em o considerar obra feita em Veneza, no século XVI, arriscando alguns que os vermelhos traíam o Ticiano. Partiu o Dr. Barreto para Paris e ali entregou a tela aos cuidados dos peritos restauradores do Museu Nacional do Louvre, os Srs. François Touret e René de Waele que, depois de longo trabalho de um ano, o recompuseram quase totalmente no seu valor primitivo. O fundo reapareceu. É idêntico aos de muitos quadros do grande mestre: a sua paisagem característica. A posição da mão direita, com o dedo mínimo levemente erguido, e o polegar afastado da palma, o panejamento cujas dobras afetam a forma de um V invertido, e particularmente a mistura dos verdes com os vermelhos, donde resultavam efeitos não comuns, levaram os peritos a atribuí-lo a Ticiano, e do que passaram documento”²⁰.

Arte, riqueza e mecenato foram parte de um modo de vida abastado e de um circuito cultural proeminente na capital do Pará. O memorialista Apolinário Moreira comenta sobre o cenário musical, das recepções elegantes, do uso corrente do idioma francês, das reuniões familiares no passeio público, da indumentária e até mesmo do uso de um *Compêndio de Civilidade*, escrito pelo bispo do Pará, D. Macedo Costa (1830-1891)²¹. Freqüentadores assíduos dos salões de arte, homens de letras, profissionais liberais, educadores e seus familiares

compunham uma parte importante da elite cultural da cidade. Na primeira década do século XX, este círculo em grande medida esteve relacionado com a figura do intendente Antonio Lemos. Para se ter uma idéia disso, seria interessante citar a exposição de arte organizada como parte dos festejos de seu aniversário em 1908. Não é exagero dizer, portanto, que Antonio Lemos estava no foco central dessa exposição. Além de uma grandiosa tela sobre a fundação da cidade, encomendada pela Intendência Municipal, boa parte dos quadros apresentados ao público guardavam referências diretas à figura pessoal do aniversariante. Entre os 109 trabalhos expostos, havia uma significativa coleção de 14 paisagens feitas no retiro *Moema* – morada de campo da família Lemos. Entre as representações, estavam o campanário da igrejinha, a vista de um lago no interior da propriedade, várias tomadas do bosque, da floresta e do parque no entorno da casa, além de algumas aquarelas com vistas dos recantos preferidos de seu proprietário²².

Mas não era somente em seu sítio que o velho Lemos era reiteradamente lembrado. Ao lado de inúmeras telas, desenhos e painéis com representações de pontos da cidade – ilustrativos da reforma urbana empreendida pelo prefeito –, havia também algumas incursões do pintor pelas insígnias pessoais do mecenas, especialmente nos selos e *ex-libris* feitos a bico de pena. O interessante é que essa atitude do artista, aparentemente bajulatória vista com os olhos de hoje, era então elogiada até pela imprensa opositora. A relação de fidelidade entre o mecenas e seu protegido era, antes de qualquer coisa, um eloqüente sintoma de civilidade. Assim como os artistas italianos do século XVII foram financiados pelo mecenato inglês e, no século seguinte, os pintores venezianos relacionavam-se com os mecenas franceses, Theodoro Braga representava, na leitura dos críticos da época, a incursão da arte brasileira nesse novo percurso da civilização nacional²³. Lemos, por seu turno construía, na lembrança de Humberto de Campos, um de seus protegidos à época, a imagem inequívoca de “senhor onipotente do Pará”²⁴.

Na larga aura mitológica solidificada em torno de Antonio Lemos, o mecenas-oligarca sobressaiu de forma exemplar. Foi o mesmo Humberto de Campos (1886-1934) quem elaborou uma fórmula explicativa para essa idiossincrática figura. Afirmava o literato maranhense, que “não era sem fundamento que se acreditava, outrora, que as organizações individuais viajavam em silêncio”, tudo para esclarecer, afinal, que “os homens se repetem nos homens”. Aí estava a chave do entendimento. E continuava: “Alexandre reapareceu em Napoleão. Paul Saint-Victor descobriu em Carlos XII a mais completa encarnação de Átila. E não seria difícil ver em Antonio Lemos a inoportuna repetição de um Médici ou do Rei Sol, desvalorizada, apenas, no homem e na obra, pelo evidente prosaísmo da época e pela triste vulgaridade do cenário”. Essa incessante

busca dos correligionários em “compreender a revelação de um espírito acabadamente aristocrático” passava necessariamente pela desvalorização da época e ambiente dessa reencarnação²⁵. Belém, todos sabiam, poderia ser, no máximo, uma cópia de suas pretensas congêneres européias, e a *belle-époque* paraense estava muito distante de uma leve sombra da renascença italiana do século XVI ou da ilustração francesa do século XVIII. Mas, pelo menos num ponto, os contemporâneos do intendente concordavam: existia de fato um projeto artístico-civilizador empreendido pelo mecenas do Pará. Essa é também a conclusão da historiadora Maria de Nazaré Sarges, biógrafa do político, afirmando que essa proteção aos artistas e a dinamização das belas artes fazia parte de “uma estratégia de auto-promoção do intendente”, ligando-se, ao mesmo tempo, ao “consumo burguês” e ao “mercado de artes” – formas de “inserção da cidade no mundo civilizado”²⁶. Se isto é verdade, a exposição de Theodoro Braga, nas comemorações do aniversário em 1908, simbolizava muito evidentemente essa estratégia política do prefeito. O mecenato era, tanto para o protetor como para o artista, o percurso civilizado de vinculação da cidade com a arte brasileira, seguindo de perto um caminho já perfeitamente consolidado e admirado no Velho Mundo.

Na primeira década do século XX, Belém recebeu anualmente os mais importantes artistas brasileiros de então. Financiados pela elite local e pelo poder público, esses pintores retrataram a história, cenas e cenários da cidade, no intuito de conferir à capital do Pará uma espécie de identidade visual, marcada pelo traço da pintura acadêmica. Porém, a simples referência ao cânone abraçado por esses pintores à guisa de uma espécie de tirania classificatória, imposta pela crítica e pelos historiadores das artes, está longe de revelar o amplo debate em torno das artes plásticas e seus entrecruzamentos com os projetos políticos das elites intelectuais locais, que ambicionaram inserir a Amazônia no epicentro interpretativo da história nacional. Em meio a uma turbulenta transformação urbanística, a fama de Belém como uma nova vitrine para os artistas nacionais corria pelo país afora. Foi então que muitos pintores brasileiros, alguns já consagrados, passaram a incluir a cidade no roteiro de suas viagens. Abria-se na região, enriquecida pela exploração da borracha, um novo mercado para artes plásticas no Brasil. Governantes, intendentes municipais, financistas e grandes comerciantes tomavam a si a tarefa do mecenato, patrocinando artistas de várias origens, com encomendas de obras que pudessem descrever a natureza amazônica, em seu estado natural, mítico e edênico²⁷. Ao mesmo tempo, era necessário apresentar a civilização que chegara à selva, tornando a capital do Pará o mais próximo de suas pretensas congêneres à margem do Tamisa e do Sena.

Em 1905, foi a vez do fluminense Antônio Parreiras (1860-1937), trazendo para Belém 41 telas a óleo. Considerado um evento de relevo, o *vernissage* acabou sendo organizado no *foyer* do Teatro da Paz, permanecendo a exposição aberta entre 10 e 30 de junho²⁸. Ao todo, 27 obras foram vendidas e a imagem dos trabalhos no salão virou cartão-postal, editado na tipografia de E. F. Oliveira Júnior. O êxito de Parreiras não viera do nada. Recepcionado por Carlos Custódio de Azevedo e Irineu de Souza, que já o conheciam do Rio de Janeiro, o pintor acabou conseguindo um trânsito invejável entre alguns letrados da elite local. O intendente Antônio Lemos adquiriu três telas preparadas especialmente para a exposição de Belém, além de encomendar ao pintor nada menos do que um conjunto de oito trabalhos reproduzindo os principais logradouros e monumentos da capital paraense. Ainda em 1905, foram retratados o Bosque Municipal, em dois estudos; a velha Catedral da Sé; a Praça da República; a Calçada do Largo da Pólvora; a Praça Batista Campos, por dois ângulos distintos; e, por fim, a Avenida São Jerônimo, uma das mais elegantes da cidade²⁹. Pode-se afirmar, desse modo, que Antônio Parreiras inaugurou na administração municipal a fase das grandes encomendas de pinturas, consolidando a imagem do intendente Lemos como mecenas e apreciador do requintado universo artístico. Em apenas dez dias, Parreiras vendeu todos os seus quadros, guardando em memória biográfica o feito entre os paraenses³⁰.



Antonio Parreiras, *Clareira no bosque*, 1905 (óleo s/tela, 99,3x149,5, acervo: MABE)

Destino semelhante teve a segunda mostra de Carlos Azevedo, aberta a 31 de janeiro de 1906, no mesmo Teatro da Paz, também imortalizada em cartão-postal. Entre as 60 telas expostas, abundavam as paisagens locais, eventos históricos, cenas cotidianas e retratos de homens ilustres da terra — tudo muito ao gosto dos freqüentadores mais habituais. Além dos compradores da elite paraense, o costume da aquisição de peças pelos governantes, para ornamento das repartições públicas, tornou-se regra. Nessa exposição, Antônio Lemos chegou a ter um retrato seu apresentado ao público, e ainda adquiriu outras obras para o acervo da municipalidade, dentre as quais uma, pintada meses antes, representando a *Entrada do Círio no Arraial de Nazaré*, hoje parte do acervo do Museu de Arte de Belém³¹. Ao mesmo tempo em que, segundo o juízo de um viajante estrangeiro, a capital do Estado firmava-se como um dos principais centros culturais do país³², alguns ilustres visitantes nacionais se queixavam, nesse mesmo ano de 1906, de ter passado por Belém sem conhecer o Senador Lemos, o que era “como ir a Roma e não ver o Papa”, tal a mitificação e o fetiche construídos em torno desse líder político³³. Nessa aura de corte, os pintores nacionais tinham a possibilidade de organizar várias mostras e, enfim, alcançar o objetivo de viver da arte. A construção da imagem moderna da cidade fremente, ao modo das européias, muito endossada durante a virada do século XIX e as primeiras décadas do XX, especialmente por ilustres forasteiros que chegavam da França³⁴, serviria ainda mais para solidificar o papel do mecenato na postura e atuação das principais lideranças políticas locais. Assim como Carlos de Azevedo, também Theodoro Braga foi um protegido do intendente Antônio Lemos. Em 13 de maio de 1906, esse pintor inaugurava a sua primeira aparição, também no Teatro da Paz, com 45 trabalhos de desenho, pintura e arte aplicada. A cada evento, maior era a repercussão junto ao público, com reiterados anúncios e comentários nos jornais diários que circulavam na cidade.



Cartão Postal, *Exposição de pintura de Carlos Custódio de Azevedo, 1906 (Fotografia original de Antonio de Oliveira) – Acervo: Biblioteca Pública do Pará Arthur Vianna*

A obra de Theodoro Braga estava sendo muito aguardada pelos aficionados da pintura, mais até que os trabalhos de Carlos de Azevedo. A razão disto residia no fato de o pintor ter conseguido em pouco tempo um lugar de destaque entre os novos talentos brasileiros. Sua formação artística havia iniciado no Recife, pela mão do paisagista Telles Júnior, por volta de 1892, quando, aos 20 anos, cursava o penúltimo período da Faculdade de Direito daquela capital. Isso foi apenas o começo de uma longa carreira. Em 1894, depois de se formar, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde, na Escola Nacional de Belas Artes³⁵, foi orientado por três nomes há muito reconhecidos: Belmiro Almeida, Daniel Bérard e pelo célebre Zeferino da Costa. Aprovado com “distinção”, em 1899, recebeu, o prêmio de viagem à Europa por cinco anos. Seguindo para a França, fixou-se em Paris por dois anos onde recebeu aulas de Jean-Paul Laurens (1838-1921)³⁶, havido como um dos mais importantes mestres da pintura histórica francesa, durante a terceira República³⁷. Sob a orientação de Laurens, visitou vários centros artísticos europeus a fim de se aprimorar no estudo das dimensões na descrição de temas históricos³⁸. Esse período se transformou numa fase decisiva na obra futura do pintor, na constituição de um estilo próprio e de um projeto de obra, qual seja o de elaborar uma versão pictórica da história da Amazônia. Essa perspectiva ficará mais clara e evidente depois de 1903, quando do seu retorno a Belém.

Theodoro Braga, a partir de então, firmou-se como o nome mais influente da pintura paraense, nas duas primeiras décadas do século XX. Apadrinhado pelo intendente municipal Antônio Lemos, o artista transformou a pintura em assunto de governo e o tema da história pátria em matéria de interesse popular. Entre 1903 e 1905, Theodoro Braga se dedicou a costurar um novo momento nas artes plásticas do Pará, com iniciativas de aproximação entre artistas, literatos e autoridades do governo local em torno do debate do nacionalismo, da identidade regional e da história pátria. Sua atividade como pintor se enredou cada vez mais nos estudos genéricos, sem uma linha temática definida, para o universo urbano de Belém. Da composição de uma tela como *A aparição de São Lucas*, de 1903, com uma evidente motivação pessoal, o artista passou a se dedicar cada vez mais aos motivos e paisagens locais ou ainda temas da história da Amazônia e do Brasil. Numa singela representação do antigo serviço de *Captação d'água*, em tela datada de 1905, Theodoro articulava vários elementos descritivos – tanto a referência à imagem pitoresca da cidade, quanto ao subentendido progresso pelo qual a vida urbana estava passando naquele momento. Um outro ponto digno de ênfase é que essa mostra de 1906 fora inaugurada no mesmo Teatro da Paz, exatamente no dia 13 de maio. A data por certo não havia sido escolhida à toa³⁹.



Theodoro Braga, *Captação de Água*, 1905 (Óleo s/tela, 44x93cm, acervo: MABE)

Nesse período, e a partir daí, a ênfase na história tomou conta da obra de Theodoro Braga. O motivo desta escolha não se devia unicamente ao fato de a pintura histórica ainda ser

considerada como a mais alta categoria acadêmica e nem de ter sido a principal influência de seu mestre francês Jean-Paul Laurens. Aqui está a fresta da significação da produção da arte, com seus processos técnicos, estilos e conflitos com a realidade. Na trajetória da pintura de Theodoro Braga, o momento em que esses paradigmas eclodiram, com plena visualidade, não é difícil de ser percebido. De fato, ainda na temporada de 1906, uma das mais prolíficas do artista, apareceu aquela que seria a sua definitiva inclinação para os temas da história pátria. Entre agosto e outubro seguem duas exposições, ambas dedicadas inteiramente aos “assuntos locais”, com tomadas e motivos escolhidos nos “cantos pitorescos e antigos da cidade de Belém”⁴⁰. Esses eventos foram como que preparatórios para solidificar o traço do pintor, a recepção do público, e os laivos da crítica com o acontecimento de 1908, planejado que estava desde essa época.

Apesar de escrever num jornal de oposição ao governo de Antônio Lemos, o crítico Alfredo Sousa, por seu turno, que também era amigo de Theodoro Braga, foi quem melhor propagandeou a mais recente linha temática do artista. O mais interessante é que isto não era nenhuma novidade ou causa de estranheza entre os leitores da gazeta oposicionista. Na verdade, desde maio anterior, quando da primeira exposição, o crítico vinha anunciando a versatilidade do pintor entre o desenho, o óleo e a arte aplicada como um sólido preparo técnico capaz de por em prática suas ambições diante da arte nacional⁴¹. Em vista disso, o momento agora era o de reiterar e ampliar seus elogios. Sem o menor constrangimento, Alfredo Sousa definiu seu amigo como “o mais completo pintor nacional” que até então “o Pará tinha admirado dentro de seus muros”. Para demarcar seu brado, pôs-se a analisar duas das telas apresentadas, comentando a “radiante luminosidade” das paisagens nativas pintadas a óleo – com destaque para *Um cacury* e *O Paracuary*, cenas ribeirinhas típicas do vale amazônico, onde emergiam tonalidades únicas, expressivas de uma cor local⁴².

Mas não foram somente as telas a causarem impacto entre os freqüentadores das mostras de 1906. Ainda na exposição de agosto, um aspecto muito comentado foi o das inovações de montagem e instalação. Como a instalação foi realizada em sua residência, os quadros foram colocados no próprio ateliê do artista e na escola de desenho que funcionava na sala ao lado, com livre acesso a todos os visitantes. O impacto foi imediato. É evidente que a ousadia do pintor em mostrar sua obra entre os instrumentos de trabalho, estava avalizada pelo estágio ainda recente que havia feito entre os parisienses. Por isso mesmo, observar as aquarelas com representações das pequenas cidades da Ilha do Marajó⁴³, encimadas em cavaletes, circundadas por tintas, pincéis e paletas, significava, antes de tudo, o convívio com a excêntrica atualidade havida como

importada da Europa. O sucesso foi repetido em outubro. Se o ar pitoresco das paragens marajoaras do estuário amazônico havia conquistado os espectadores da outra vez, o que dizer se o tema escolhido fosse os costumes, as festas e os lugares mais prosaicos da própria capital do Estado. Além de agradarem a Alfredo Sousa e aos visitantes, as aquarelas foram muito elogiadas por Antônio Lemos, principal incentivador do artista. O encerramento em 3 de novembro teve ares de festa: era a véspera de seu embarque para Lisboa, onde iria investigar a história da fundação de Belém, para a execução da grande tela encomendada pelo prefeito⁴⁴. Clóvis de Moraes Rêgo, biógrafo do pintor, afirma que a idéia da composição dessa cena já existia há quase uma década⁴⁵. Esse projeto teria ficado mais explícito em 1899, quando o painel *Últimos dias de Carlos Gomes*, de Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi, teve a sua apoteótica instalação no prédio da Intendência, na sala do antigo Conselho Municipal. Em seu relatório daquele ano ao legislativo, Lemos já anunciava seu intuito de “dotar o edifício do governo municipal com outro [quadro] não menos importante, rememorativo da fundação desta cidade”⁴⁶. No entanto, até 1904, Lemos afirmava não ter podido “ainda incumbir artista idôneo” para a obra, mas continuava angariando “esclarecimentos históricos relativos ao fato”⁴⁷. Em 1906, com o sucesso das exposições de Theodoro Braga, o projeto tomou corpo. O artista viajou para Portugal à cata dos documentos sobre a conquista da Amazônia, porventura guardados nos arquivos da antiga Corte do Império Ultramarino. Em apenas 15 dias da partida de Theodoro Braga para Portugal, o pintor francês Joseph Casse, contratado para fazer a nova decoração no antigo Palácio dos Governadores, fez uma exposição de 25 telas no salão nobre do Teatro da Paz. O resultado da mostra fez com que o artista fosse convidado a fazer outras obras de semelhante cacife em outros prédios de Belém, como na Capela do Instituto Gentil Bittencourt, importante centro do ensino republicano local, à época sob a tutela do governo estadual.

Logo em março, chegou Francisco Aurélio de Figueiredo Melo (1854-1916), irmão de Pedro Américo (1843-1905), para uma mostra de 66 telas no Teatro da Paz. No dia 17 daquele mês, recebeu “os amigos e jornalistas” em *vernissage*. A surpresa foi grande, pois o artista paraibano resolveu fazer uma retrospectiva de sua carreira, mostrando as duas fases distintas de sua produção artística. Theodoro Braga, que já o conhecia de outros tempos, comentou, a partir do que ouviu de informantes que estiveram presentes na mostra, sobre as “suas duas características maneiras de pintar”, as quais, inclusive, estavam devidamente expressas “pelos nomes que ele tomara na sua laboriosa vida de artista”. Os quadros mais antigos, que traziam a assinatura de *Aurelio de Figueiredo*, lembravam, como assinalou o próprio Theodoro Braga, a

escola francesa do último quartel do século XIX, da qual também Theodoro havia sido discípulo; a segunda parte da coleção trazia a grafia de *Francisco Aurelio*, onde o autor aproximava-se “dos nossos impressionistas, afastando assim por completo, de sua primeira maneira, da qual nenhum detalhe é lembrado”. O fato clamava pela opinião de Theodoro Braga que, sem hesitar, afirmou sua preferência por aquela “primeira feição” que, entre outras virtudes, o fazia “pensar também nas másculas figuras do seu inesquecível irmão”⁴⁸, amplamente reconhecido pela preocupação com a figura humana, muito mais do que com a paisagem em si, havida como característica de seu contemporâneo Victor Meireles (1832-1903)⁴⁹. Mais uma vez, como já era de se esperar, Antônio Lemos estava por perto, financiando a próxima investida de Aurélio de Figueiredo, em sua versão de primeira hora. Resultado: em apenas quatro meses, o pintor reaparecia com uma nova safra, agora no Salão da Biblioteca e Arquivo Público do Pará. O destaque dessa vez ficou por conta de duas grandes telas, em tamanho natural e corpo inteiro, retratando o Barão do Rio Branco e o senador Antônio Lemos⁵⁰, ícones consagrados no Pará como mentores políticos – o primeiro, figura de proa no abolicionismo, e o segundo, figura central nas duas primeiras décadas de republicanismo.



Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello, *Corcovado*, 1903
(óleo s/tela, 46,8x 74,4cm, acervo: MABE)

Ainda em julho de 1907, o paulista Benedito Calixto (1853-1927), que aportou em Belém já com a fama de pintor premiado, trouxe 32 telas para sua exposição. O assunto era dos mais recorrentes à época: paisagens e vistas de seu estado natal, ao lado de alguns momentos da história da nação. A cidade continuava muito atraente para os forasteiros, especialmente para aqueles que residiam no Rio de Janeiro, onde a disputa por espaço de divulgação era cada vez maior. Vários quadros de Calixto foram adquiridos pelo governo do Estado e pela intendência municipal de Belém: recantos de jardins, cenas de trabalho e suas famosas composições marinhas⁵¹. Assim como Parreiras ou Aurélio de Figueiredo, Calixto representava muito bem essa ambição dos pintores brasileiros de formação acadêmica em retratar e escrever a história do país, a partir das imagens de seus recantos natais. Mais até que Theodoro Braga, o experiente pintor paulista esteve, nesses inícios de século XX, mergulhado numa impressionante investigação histórica sobre São Paulo, nos tempos da Colônia e do Império, principalmente sobre Santos, cidade em que viveu boa parte de sua vida⁵². Por isso mesmo, não é difícil entender o porquê de esse artista ter se tornado uma referência entre os paraenses do início do século XX. Esse diálogo no campo das artes ampliava o círculo dos visitantes e aficcionados. As famosas cores das marinhas e dos recantos urbanos do pintor paulista fizeram eco entre os críticos e compradores locais Theodoro Braga lembrou que, um mês e meio depois do retorno de Calixto, o Teatro da Paz abriu sua galeria com as obras do carioca Joaquim Fernandes Machado, com reputação equivalente ao pintor paulista.



Benedito Calixto, *Recanto de Jardim*, 1906 (óleo s/tela, 49x73cm, acervo: MABE).

Não terminara o ano de 1907 e mais um artista, procedente da capital da República, desembarcava com seus quadros no cais de Belém. Antônio Fernandez era espanhol de nascimento, mas formado pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Trouxe 74 obras, com técnicas muito variadas, desde óleos sobre tela, passando pelos pastéis e aquarelas, até os menos usuais, nesse tipo de mostra, desenhos a bico de pena. No conjunto das obras, o ponto de convergência era o mesmo: paisagens brasileiras⁵³. O evento, no entanto, não alcançou o mesmo sucesso dos anteriores. O modo formal e burocrático com o qual a crítica tratou da exposição de Antônio Fernandez revelou que os níveis de exigência e a velha simpatia com os pintores de fora haviam mudado. Isso quer dizer que a mídia impressa atuou fortemente na crítica e, de certo modo, na censura das mostras de arte. Para muitos críticos, a mesmice em temas e traços dos pintores deixava transparecer, muitas vezes, uma certa esterilidade no aprendizado dos ateliês europeus e nas academias de belas artes. Os rigores da forma, o estereotipado receituário de cenas e fórmulas não era mais garantia de aplausos. O próprio crítico Alfredo Sousa que, anos antes, fora um dos grandes incentivadores do maior número possível de mostras, utilizava-se, agora, dos mesmos conceitos acadêmicos, para exigir maior inventividade e criatividade dos pintores. Se por um lado, o domínio da técnica mantinha o pintor distante dos ecletismos, por outro, era responsável pela falta de individualidade nos riscos de muitas mãos consagradas⁵⁴. O recado de Alfredo de Sousa serviria, assim, a pintores de diversas escolas. Longe de representar uma crítica ao projeto nacionalista da pintura histórica sob o cânone republicano, essa crítica almejava angular o esquadro dos pintores em novas descobertas. A cada grande tela, sob narrativa visual, deveria nascer a verdadeira síntese da história. A imperfeição do passado seria o principal ângulo de revisão da história visual, escrita pelas tintas nos contornos da censura e do patrocínio de intelectuais e governantes que pensaram as artes como tradução de uma experiência concreta diante da própria história que estavam construindo.

REFERÊNCIAS.

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

ANAND, Mulk Raj. *Maharaja Ranjit Singh as patron of the arts*. Atlantic Highlands: Humanities Press, 1982. .

- ARRAES, Rosa. "Inventário". In: Fundação Cultural do Município de Belém, *Museu de Arte de Belém: memória & inventário*. Belém: MABE, 1996.
- AVALLONE, Riccardo. *Mecenate*. Napoli: Libreria scientifica editrice, 1963.
- BONNEFOUS, Jean de. *En Amazonie*. Paris: Kugelmann, 1898.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain & SCHNAPPER, Dominique. *L'Amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*. 2e ed. rev. e aum. Paris: Éditions de Minuit, 1969.
- BLOM, Philipp. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BRAGA, Theodoro. "A arte no Pará, 1888-1918: retrospecto historico dos últimos trinta annos". *Revista do Instituto Historico e Geographico do Pará*. v.7. Belém, 1934.
- CAETANO, Alberto. "A Leda, quadro de Ticiano". *Revista Ocidente*. Lisboa, 30 de outubro de 1906.
- CAMPOS, Humberto de. "Antonio Lemos". In: *Carvalhos e roseiras: figuras políticas e literárias*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1954.
- CARS, Laurence des. "Jean-Paul Laurens et la peinture d'histoire sous la troisième République". In: *Jean-Paul Laurens, 1838-1921: peintre d'histoire*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998, pp.23-34.
- CARVALHO, José Murilo de. *D. Pedro II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- COELHO, Inocêncio Machado. Os gallé de Antonio Faciola. *A Província do Pará*. Belém, 29 de fevereiro de 1976.
- COUDREAU, Henri. "L'Avenir de la capitale du Pará". *Anais da Biblioteca e Arquivo Público do Pará*. v.8. Belém, 1913, pp.221-245.
- COUDREAU, Henri. *Les Français en Amazonie*. Paris: Picard-Bernheim et Cie, 1887.
- CUMMINGS JR., Milton. & KATZ, Richard. (eds). *The Patron state: government and the arts in Europe, North America, and Japan*. New York: Oxford University Press, 1987.
- CUNHA, Marly Solange Carvalho da. "Intendentes Matutos": *as disputas políticas no Pará Republicano (1897-1912)*. Projeto de dissertação de mestrado em História Social da Amazônia. Belém: UFPA, 2006, inédito.
- CUNHA, Marly Solange Carvalho da. Terra, poder e as relações familiares: José Porphirio de Miranda Jr.. *Revista de Cultura do Pará*, v. 17, 2006, p. 65-107.
- DUQUE, Gonzaga. A Lenda Ticianesca. *Kosmos*. v.3, n. 9, setembro de 1906.
- DUQUE-ESTRADA, Osório. *O norte: impressões de viagem*. Porto: Livraria Chardron, 1909.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. O vernissage da história: Antonio Parreiras, Benedito Calixto e Theodoro Braga em Belém do Pará, 1903-1908. *Concinnitas*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 5, 2003, p. 116-125.
- _____. 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.
- _____. & ALVES, Moema Bacelar. Arte, poesia e abolição no Grão-Pará. *Política Democrática*, v. 24, p. 171-176, 2009.
- _____. A pintura da história: patrimônio e paisagem na Amazônia, 1890-1910. In: SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da & CANCELA, Cristina Donza. (Org.). *Paisagem e cultura: Dinâmicas do patrimônio e da memória na atualidade*. Belém: Edufpa, 2009, p. 229-243.

_____. 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.

_____. A conquista do Amazonas: história e memória visual da territorialidade amazônica, 1637-1907. In: Ruiz-Peinado Alonso, José Luis & Chambouleyron, Rafael. (Org.). *T(r)ópicos de História: gente, espaço e tempo na Amazônia (séculos XVII a XXI)*. Belém: Açai; PPHIST, CMA, 2010, p. 219-228.

GEFFRAY, Christian. *A opressão paternalista: cordialidade e brutalidade no cotidiano brasileiro*. Rio de Janeiro: Educam, 2007.

GODINHO, Victor & LINDENBERG, Adolpho. *Norte do Brasil através do Maranhão, do Pará e do Amazonas*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1906.

GOLDSTEIN, Robert Justin. *Political censorship of the arts and the press in nineteenth-century Europe*. Basingstoke: Macmillan, 1989.

HASKELL, Francis. *Patrons and painters; a study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*. New York: Knopf, 1963.

HOLLAND, Francis. "Caius Maecenas". In: *Seneca*. London: Longmans, 1920, p. 187-205.

LE TACON, F. *Emile Gallé: maître de l'art nouveau*. Strasbourg: Nuée bleue, 2004.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MOREIRA, Apolinário. "O último discurso acadêmico". *Revista da Academia Paraense de Letras*. Belém, janeiro de 1977, p.77.

OLES, James (ed.). *De artesanos y arlequines: forjando una colección de arte mexicano*. Mexico: Museo Nacional de Arte, 2005.

PARÁ. Intendência Municipal de Belém, Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na Sessão de 15.11.1902 pelo Exmo Sr. Intendente Antônio José de Lemos; 1897/1902. Belém: Typ. de Alfredo Augusto Silva, 1902, p.205.

PARÁ. Intendência Municipal de Belém, Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na Sessão de 15.11.1904 pelo Exmo Sr. Intendente Antônio José de Lemos. Belém: Typ. de Alfredo Augusto Silva, 1904, p.200.

PARREIRAS, Antônio. "Viagem ao Norte". In: *História de um pintor contada por ele mesmo: Brasil – França, 1881-1936*. 3ª ed. Niterói: Niterói Livros, 1999.

PATURZO, Franco. *Mecenato: il ministro d'Augusto: politica, filosofia, letteratura nel periodo augusteo*. Cortona: Calosci, 1999.

POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard, 1987.

_____. *Des saintes reliques à l'art moderne: Venise-Chicago, XIIIe-XXe siècle*. Paris: Gallimard, 2003.

POMIAN, Krzysztof & Laurens, Annie-France (eds). *L'Anticomanie: la collection d'antiquités aux 18e et 19e siècles*. Paris : Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O mandonismo local na vida política brasileira: da Colônia à Primeira República*. São Paulo: Anhembi, 1957.

- RÊGO, Clóvis de Morais. *Theodoro Braga: historiador e artista*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1974.
- RÊGO, Clóvis Morais. *Theodoro Braga: historiador e artista*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1974, p.18.
- ROBERTSON, Clare. *Il gran cardinale: Alessandro Farnese, patron of the arts*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- SAINT-VICTOR, Paul. *Hommes et dieux: études d'histoire et de littérature*. Paris: Michel Lévy, 1867.
- SALACHA, Victor. “La Léda du Titien”. *La Revue du Bien dans la Vie et dans l'Art*. Paris, outubro de 1906, p.3-8.
- SALGUEIRO, João Vicente. “Victor Meireles e Pedro Américo”. In: Wladimir Alves de Souza et al., *Aspectos da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p.43.
- SARGES, Maria de Nazaré. Memória iconográfica e mecenato durante a época áurea da borracha: o projeto artístico-civilizador de Antonio Lemos. In: E. Nodari; J. Pedro & Z. Iokoi (orgs), *História: fronteiras*. São Paulo: Humanitas; Anpuh, 1999. v.2.
- _____. *Memórias do Velho Intendente: Antonio Lemos (1869/1973)*. Belém: Paka-Tatu, 2004.
- _____. La Belle-Époque en la Amazonia en la época del caucho. In: PÉREZ, José Manuel Santos & PETIT, Pere. (Org.). *La Amazonia Brasileña en Perspectiva Histórica*. Salamanca: Aquilafuente, 2006, p. 91-107.
- SCHOMBERG, Ralph. *The life of Mæcenæ: with critical, historical, and geographical notes*. 2ª ed. London: Printed for A. Millar, 1766.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SOUSA, Alfredo. “Exposição de pintura”. *Folha do Norte*. Belém, 15 de maio de 1906, p.1.
- SOUSA, Alfredo. “Exposições de pintura na Capital do Pará”. *Correio de Belém*, 17 de dezembro de 1907, p.2
- SOUSA, Alfredo. “Impressões de arte: Theodoro Braga, aquarelista”. *Folha do Norte*. Belém, 01/11/1906, p.1.
- SOUSA, Alfredo. “Impressões de arte”. *Folha do Norte*. Belém, 17 de agosto de 1906, p.1
- THIÉBAUT, Philippe. *Les dessins de Gallé*. Paris: Musée d'Orsay; Réunion des musées nationaux, 1993.
- WELCH, Anthony. *Shah Abbas & the arts of Isfahan*. New York: The Asia Society, 1973.

¹ AVALLONE, Riccardo. *Mecenatè*. Napoli: Libreria scientifica editrice, 1963, e o clássico de HOLLAND, Francis. “Caius Maecenas”. In: *Seneca*. London: Longmans, 1920, p. 187-205.

² PATURZO, Franco. *Mecenatè: il ministro d'Augusto: politica, filosofia, letteratura nel periodo augusteo*. Cortona: Calosci, 1999, e o texto seminal de Ralph SCHOMBERG (1714-1792), *The life of Mæcenæ: with critical, historical, and geographical notes*. 2ª ed. London: Printed for A. Millar, 1766.

³ WELCH, Anthony. *Shah Abbas & the arts of Isfahan*. New York: The Asia Society, 1973; ROBERTSON, Clare. *Il gran cardinale: Alessandro Farnese, patron of the arts*. New Haven: Yale University Press, 1992; ANAND, Mulk Raj. *Maharaja Ranjit Singh as patron of the arts*. Atlantic Highlands: Humanities Press, 1982. .

⁴ Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002; CARVALHO, José Murilo de. *D. Pedro II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

⁵ CUNHA, Marly Solange Carvalho da. Terra, poder e as relações familiares: José Porphirio de Miranda Jr.. *Revista de Cultura do Pará*, v. 17, 2006, p. 65-107.

⁶ O termo coronel, começou a ser usado, no Brasil, por líderes políticos locais já no período da Regência, a partir de 1831, quando foi criada a Guarda Nacional em substituição às Companhias de Ordenanças. A patente mais alta na

Guarda Nacional era a patente de coronel, a qual era atribuída ao fazendeiro mais importante de uma região, na qual havia um batalhão formado da Guarda Nacional. Os fazendeiros sustentavam as tropas dos voluntários da pátria, convocando-as e soldando-as, ganhando, assim, um apoio descomunal nesse período. Aos poucos, após a Guerra do Paraguai, a Guarda Nacional foi se tornando simbólica, não reunindo mais tropas, e foi extinta em 1918 no período de Venceslau Brás. Sobre a questão ver os clássicos, QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O mandonismo local na vida política brasileira: da Colônia à Primeira República*. São Paulo: Anhembi, 1957; LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. Sobre a Amazônia, ver GEFFRAY, Christian. *A opressão paternalista: cordialidade e brutalidade no cotidiano brasileiro*. Rio de Janeiro: Educam, 2007.

⁷ CUNHA, Marly Solange Carvalho da. *“Intendentes Matutos”: as disputas políticas no Pará Republicano (1897-1912)*. Projeto de dissertação de mestrado em História Social da Amazônia. Belém: UFPA, 2006, inédito.

⁸ SARGES, Maria de Nazaré. *Memórias do Velho Intendente: Antonio Lemos (1869/1973)*. Belém: Paka-Tatu, 2004.

⁹ SARGES, Maria de Nazaré. La Belle-Époque en la Amazonia en la época del caucho. In: PÉREZ, José Manuel Santos & PETIT, Pere. (Org.). *La Amazonia Brasileña en Perspectiva Histórica*. Salamanca: Aquilafuente, 2006, p. 91-107.

¹⁰ CUMMINGS JR., Milton. & KATZ, Richard. (eds). *The Patron state: government and the arts in Europe, North America, and Japan*. New York: Oxford University Press, 1987.

¹¹ Hoje este acervo faz parte da coleção do Museu de Arte de Belém (MABE). Para uma análise ampla desse processo de constituição das coleções museológicas e suas relações com o público, ver BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain & SCHNAPPER, Dominique. *L'Amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*. 2e ed. rev. e aum. Paris: Éditions de Minuit, 1969, e OLES, James (ed.). *De artesanos y arlequines: forjando una colección de arte mexicano*. Mexico: Museo Nacional de Arte, 2005.

¹² Hoje este acervo faz parte da coleção do Museu Histórico do Estado do Pará (MHEP).

¹³ Sobre a noção de colecionador, ver BLOM, Philipp. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Rio de Janeiro: Record, 2004 e POMIAN, Krzysztof & LAURENS, Annie-France (eds). *L'Anticomanie: la collection d'antiquités aux 18e et 19e siècles*. Paris : Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992.

¹⁴ Cf. POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard, 1987, e Idem, *Des saintes reliques à l'art moderne: Venise-Chicago, XIIIe-XXe siècle*. Paris: Gallimard, 2003.

¹⁵ COELHO, Inocêncio Machado. Os gallé de Antonio Faciola. *A Província do Pará*. Belém, 29 de fevereiro de 1976.

¹⁶ Vitralista francês, Gallé foi um dos expoentes da *art nouveau*. Trabalhou com vidros opacos e semitransparentes, ganhando fama internacional pelos motivos florais. No mobiliário, reinaugurou a tradição da marchetaria. A principal temática de seus artefatos eram flores e folhagens, realizadas em camadas sobrepostas ao vidro, técnica por este desenvolvida, cujo nome em francês é “patê de verre”, trabalhando com maestria a opacidade e translucidez do material, inclusive numa coleção com paisagens tropicais brasileiras do final do século XIX. THIÉBAUT, Philippe. *Les dessins de Gallé*. Paris: Musée d'Orsay; Réunion des musées nationaux, 1993; LE TACON, F. *Emile Gallé: maître de l'art nouveau*. Strasbourg: Nuée bleue, 2004, e COELHO, Inocêncio Machado. *Op. Cit.*

¹⁷ DUQUE-ESTRADA, Osório. *O norte*. Porto: Livraria Chardron, 1909, p.36.

¹⁸ CAETANO, Alberto. “A Leda, quadro de Ticiano”. *Revista Ocidente*. Lisboa, 30 de outubro de 1906.

¹⁹ SALACHA, Victor. “La Leda du Titien”. *La Revue du Bien dans la Vie et dans l'Art*. Paris, outubro de 1906, p.3-8.

²⁰ DUQUE, Gonzaga. A Lenda Ticianesca. *Kosmos*. v.3, n. 9, setembro de 1906.

²¹ MOREIRA, Apolinário. “O último discurso acadêmico”. *Revista da Academia Paraense de Letras*. Belém, janeiro de 1977, p.77.

²² “Exposição de pintura”. *Folha do Norte*. Belém, 15 de dezembro de 1908, p.1.

²³ “Exposição Theodoro Braga”. *Folha do Norte*. Belém, 17 de dezembro de 1908, p.1. Ver também HASKELL, Francis. *Patrons and painters; a study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*. New York: Knopf, 1963.

²⁴ CAMPOS, Humberto de. “Antonio Lemos”. In: *Carvalhos e roseiras: figuras políticas e literárias*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1954, p.23. Referência a SAINT-VICTOR, Paul. *Hommes et dieux: études d'histoire et de littérature*. Paris: Michel Lévy, 1867.

²⁵ Idem, p.25.

- ²⁶ SARGES, Maria de Nazaré. Memória iconográfica e mecenato durante a época áurea da borracha: o projeto artístico-civilizador de Antonio Lemos. In: E. Nodari; J. Pedro & Z. Iokoi (orgs), *História: fronteiras*. São Paulo: Humanitas; Anpuh, 1999, v.2, p.971.
- ²⁷ Sobre as representações da paisagem e da história na Amazônia, ver FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. A pintura da história: patrimônio e paisagem na Amazônia, 1890-1910. In: SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da & CANCELA, Cristina Donza. (Org.). Paisagem e cultura: Dinâmicas do patrimônio e da memória na atualidade. Belém: Edufpa, 2009, p. 229-243.
- ²⁸ BRAGA, Theodoro. “A arte no Pará, 1888-1918: retrospecto histórico dos últimos trinta anos”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*. v.7. Belém, 1934, p.153.
- ²⁹ Todo esse acervo, oriundo da antiga Intendência Municipal, pertence hoje ao Museu de Arte de Belém (MABE).
- ³⁰ PARREIRAS, Antônio. “Viagem ao Norte”. In: *História de um pintor contada por ele mesmo: Brasil – França, 1881-1936*. 3ª ed. Niterói: Niterói Livros, 1999, p. 123. Sobre a estada de Parreiras em Belém, ver FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. O vernissage da história: Antonio Parreiras, Benedito Calixto e Theodoro Braga em Belém do Pará, 1903-1908. *Concinnitas*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 5, 2003, p. 116-125. Este tema da paisagem será retomado na grande tela *A conquista do Amazonas*, pintada em 1907. Cf. FIGUEIREDO, Aldrin M. de. A conquista do Amazonas: história e memória visual da territorialidade amazônica, 1637-1907. In: Ruiz-Peinado Alonso, José Luis & Chambouleyron, Rafael. (Org.). T(r)ópicos de História: gente, espaço e tempo na Amazônia (séculos XVII a XXI). Belém: Açai; PPHIST, CMA, 2010, p. 219-228.
- ³¹ ARRAES, Rosa. “Inventário”. In: Fundação Cultural do Município de Belém, *Museu de Arte de Belém: memória & inventário*. Belém: MABE, 1996, p.46.
- ³² COUDREAU, Henri. “L’Avenir de la capitale du Pará”. *Anais da Biblioteca e Arquivo Público do Pará*. v.8. Belém, 1913, pp.221-245.
- ³³ GODINHO, Victor & LINDENBERG, Adolpho. *Norte do Brasil através do Maranhão, do Para e do Amazonas*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1906, p.122. A construção da memória de Lemos, incluindo aí a do mecenas, foi analisada cuidadosamente por SARGES, Maria de Nazaré. *Memórias do velho intendente: Antônio Lemos, 1869-1973*. Belém: Paka-Tatu, 2004.
- ³⁴ Cf. BONNEFOUS, Jean de. *En Amazonie*. Paris: Kugelmann, 1898, p.51 e COUDREAU, Henri. *Op. cit.* e o seu anterior *Les Français en Amazonie*. Paris: Picard-Bernheim et Cie, 1887.
- ³⁵ Nos últimos meses na Escola de Belas Artes, também atuou como ilustrador da revista carioca *Vera Cruz*, fundada em 1898, órgão literário que reunia muitos autores ligados ao movimento simbolista. Cf. PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p.85.
- ³⁶ RÊGO, Clóvis de Moraes. *Theodoro Braga: historiador e artista*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1974, p.28.
- ³⁷ CARS, Laurence des. “Jean-Paul Laurens et la peinture d’histoire sous la troisième République”. In: *Jean-Paul Laurens, 1838-1921: peintre d’histoire*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998, pp.23-34.
- ³⁸ 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.
- ³⁹ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de & ALVES, Moema Bacelar. *Rasgou-se o véu da noite escura: arte, poesia e abolição no Grão-Pará, 1870-1888. Política Democrática*. v.21. Brasília, 2008.
- ⁴⁰ BRAGA, Theodoro “A arte no Pará, 1888-1918”, p.153.
- ⁴¹ SOUSA, Alfredo. “Exposição de pintura”. *Folha do Norte*. Belém, 15 de maio de 1906, p.1.
- ⁴² SOUSA, Alfredo. “Impressões de arte”. *Folha do Norte*. Belém, 17 de agosto de 1906, p.1
- ⁴³ Idem, ibidem. O crítico comentou, em especial, o *Farol de Soure e Barrancos do Porto*, ambos sobre a cidade de Soure, no litoral nordeste da ilha.
- ⁴⁴ SOUSA, Alfredo. “Impressões de arte: Theodoro Braga, aquarelista”. *Folha do Norte*. Belém, 01/11/1906, p.1.
- ⁴⁵ RÊGO, Clóvis Moraes. *Theodoro Braga: historiador e artista*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1974, p.18.
- ⁴⁶ Intendência Municipal de Belém, Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na Sessão de 15.11.1902 pelo Exmo Sr. Intendente Antônio José de Lemos; 1897/1902. Belém: Typ. de Alfredo Augusto Silva, 1902, p.205.
- ⁴⁷ Intendência Municipal de Belém, Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na Sessão de 15.11.1904 pelo Exmo Sr. Intendente Antônio José de Lemos. Belém: Typ. de Alfredo Augusto Silva, 1904, p.200.
- ⁴⁸ BRAGA, Theodoro. “A arte no Pará, 1888-1918”, p.153-4.
- ⁴⁹ SALGUEIRO, João Vicente. “Victor Meireles e Pedro Américo”. In: Wladimir Alves de Souza et al., *Aspectos da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p.43.
- ⁵⁰ BRAGA, Theodoro. “A arte no Pará, 1888-1918”, p.154.

⁵¹ Hoje, parte dos acervos do Museu do Estado do Pará [MEP], no prédio do antigo Palácio dos Governadores, e do Museu de Arte de Belém [MABE], no antigo Palacete Azul da Intendência Municipal de Belém.

⁵² IHGSP, Coleção Benedito Calixto [CBC], Manuscritos diversos sobre assuntos relativos a Santos, pasta I (10 documentos); Capitania de São Vicente, pastas II – A-B; III; IV; V; Cartas de interesse histórico dirigidas a Benedito Calixto, pasta IV – A-B (notar especialmente as correspondências com Theodoro Sampaio (1902), Toledo Piza (1894-1903); Von Hering (1901-4) e Rocha Pombo (1908). Para uma leitura dos referenciais históricos de Calixto, vide ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: Edusc, 2003.

⁵³ BRAGA, Theodoro. “A arte no Pará, 1888-1918”, p.154.

⁵⁴ Ver o artigo de SOUSA, Alfredo. “Exposições de pintura na Capital do Pará”. *Correio de Belém*, 17 de dezembro de 1907, p.2, sob o pseudônimo “Alfi”, no qual faz um apanhado das últimas mostras ocorridas em Belém, apontando as virtudes do acesso às belas artes e os defeitos ligados à repetitividade dos pintores. Para uma análise dessa questão na crítica internacional do século XIX, ver GOLDSTEIN, Robert Justin. *Political censorship of the arts and the press in nineteenth-century Europe*. Basingstoke: Macmillan, 1989.