



“Il Modello e Il Disegno Sono Italiani”: Os Pintores Brasileiros e a Cultura Artística Europeia na Amazônia Imperial (1840-1880)

“Il Modello e Il Disegno Sono Italiani”: The Brazilian Painters and the European Artistic Culture in the Imperial Amazon (1840-1880)

RODRIGUES, Silvio Ferreira¹

Resumo: Durante a segunda metade do século XIX, no contexto político do Segundo Reinado no Brasil, a Amazônia, particularmente, a província do Pará, foi palco de um intenso intercâmbio econômico e cultural com os países da Europa Ocidental. Na época, as relações entre o extremo norte do país e o Velho Mundo se intensificaram, com destaque para o cenário artístico italiano. De lá chegavam objetos de arte, artistas e inovadores movimentos estéticos de alcance global. Enquanto isso, a província do Pará enviava para as academias italianas jovens aspirantes a artista, que deveriam aprender com a cultura figurativa produzida ali e, depois, propagá-la na Amazônia. É sobre esse vínculo entre o ambiente artístico paraense e a Itália que tratarei neste breve artigo. Foi exatamente nesse momento que esses laços culturais se estreitaram, produzindo um longo, frutífero e privilegiado diálogos no campo das artes.

Palavras-chave: Arte italiana, Amazônia Imperial, Cultura artística

Abstract: Throughout the second half of the Nineteenth Century, the Brazilian Amazon

¹ Doutor em História pela Universidade Federal do Pará e pesquisador e professor da Escola de Aplicação da mesma universidade – Belém – Brasil. E-mail: pibosfr@hotmail.com.

(especially the Province of Pará) held intense economic and cultural exchanges with Western Europe countries. At that time, the relationships between North Brazil and the Old World have grown up, particularly with the Italian artistic framework. In one hand, from Italy have come arts artefacts, artists, and innovative esthetical movements with worldwide reach. From the other hand, the Province of Pará sent to the Italian academies young Amazonian artists to learn the European artistic culture. In this paper, I analyze the ties between Brazilian Amazon and Italy in the fields of Arts.

Keywords: Italian Art; Imperial Amazon; Artistic Culture.

Introdução

Em 20 de março de 1989, o jornal *O Liberal* anunciava uma importante exposição de arte italiana em Belém do Pará. O evento, iniciado em 21 de fevereiro, ocorria na galeria "D'arte L'occhio", espaço recém-inaugurado nos altos do restaurante Cantina Italiana, localizado na Travessa Benjamin Constant, bairro de Nazaré. Além das obras dos artistas Franco Masserdotti e Raffaele Iommi, havia ali uma exposição coletiva de outros dez artistas italianos. Os trabalhos abrangiam as áreas da fotografia, da poesia e da gravura. Para informar o público a respeito dos expositores e obras presentes no local, assim escreveu o articulista:

Todos os artistas italianos que expõem na nova galeria são bastante conhecidos internacionalmente e vieram ao Brasil unicamente para mostrar seus trabalhos ao público paraense. Segundo o diretor artístico da galeria e também expositor, Franco Masserdotti, o espaço também poderá ser utilizado pelos artistas nacionais e regionais. "Nosso objetivo é criar um intercâmbio cultural entre os artistas da Itália e do Brasil", enfatiza (ARTE..., 1989, p.3).

Franco Masserdotti, ao falar do objetivo da exposição, referiu-se ao que parecia ser a primeira iniciativa de criar um intercâmbio entre os artistas da Itália e do Brasil. É provável que nem ele e nem o articulista soubessem que essa ligação já viesse de longa data e que, no caso do Pará, remontasse a um século e meio antes do evento que se realizava no Cantina Italiana.

É sobre esse intercâmbio cultural há muito esquecido entre os ambientes artísticos paraense e italiano que tratarei neste artigo. Tomo aqui como recorte temporal a segunda metade do século XIX, quando as relações econômicas e culturais entre a Amazônia e a Europa ganharam maior intensidade. Foi exatamente nesse momento que os laços culturais entre o Pará e a Itália se estreitaram, produzindo um longo e frutífero diálogos no campo das artes.

Por esse tempo, havia uma forte sensação de que o extremo norte do Império passava por consideráveis mudanças. No final da década de 1850, por exemplo, o olhar apurado de certos estrangeiros buscava captar um horizonte cultural em franca transformação: "A procura por prazeres era tão grande quanto antes, mas dirigida num sentido mais racional, parecendo que os paraenses procuravam agora imitar os costumes das nações do norte da Europa, ao invés da mãe pátria" (BATES, 1979, p.297). Quando o naturalista inglês Henry Bates (1825-1892) deu vida a essas palavras, parecia evidente a seus olhos que mudanças estavam ocorrendo num ritmo mais acelerado do

que de costume no vale amazônico. Não é de estranhar, portanto, que, nessa mesma década, Joaquim Pinto de França (1830-1909), pai da pintora Julieta França, tenha sido o primeiro músico paraense a sair de sua terra para estudar num conservatório de música na Itália (SALLES, 2016, 1998, p. 229).

Esse também foi o momento em que, no contexto político nacional, D. Pedro II passou a atuar como uma espécie de mecenas das artes, imiscuindo-se cada vez mais na vida intelectual de seu Império, na ambição de dar autonomia cultural ao país (SCHWARCZ, 1998, p.126). Por meio do financiamento direto, do incentivo ou do auxílio a poetas, músicos, pintores e cientistas, o Imperador participava de um grande projeto que implicava no fortalecimento da monarquia e na consolidação da unificação nacional (SCHWARCZ, 1998, p.127).

Entre os beneficiados pela iniciativa cultural do Imperador encontravam-se o pintor Pedro Américo (1843-1905) e o maestro Carlos Gomes (1836-1886). Este último, ao estreiar com sua ópera *O Guarani* no teatro Scala de Milão, em 19 de março de 1870, consagrou-se como o primeiro compositor brasileiro internacionalmente reconhecido. Seis anos depois, o jornal paraense *A Constituição* reproduziu um elogioso artigo extraído de um periódico italiano que fazia referência ao mecenato do Imperador e aos auxílios dados a Carlos Gomes e Pedro Américo. O articulista ressaltava que o “inspirado autor do *Guarani*, da *Fosca* e de *Salvator Rosa* bem como o valentíssimo pintor de *Batalha de Campo Grande* e da *Batalha do Awaí*” deviam a “D. Pedro II boa parte de sua fortuna”. Esses artistas, admirados por seu talento, atestavam “o amor que às artes” consagrava D. Pedro II. Por esse motivo, o imperador brasileiro tinha a gratidão dos italianos: “pelo vivo afeto que nutre por nossas instituições e pela homenagem que rende à arte italiana, enviando seus comandados a aperfeiçoar-se na arte que a Itália foi em todos os tempos a ‘mestra’”. No mesmo tom, aproveitava para arriscar uma previsão: “Um dia o nome de Américo e Gomes serão imortais no Brasil, e a Itália se regozijará unir os seus àqueles aplausos, porque estes dois jovens e robustos artistas têm sabido conquistar, ao mesmo tempo, a admiração de todos”. E, por fim, encerrava evidenciando as qualidades do responsável por tudo isso: “A Itália recordará sempre o nome de D. Pedro II, como o do príncipe mais liberal, mais instruído e mais artista que tem existido” (CARLOS..., 1876, p.1).

O Imperador, em sua versão mecenas, era então profusamente homenageado naquelas linhas, destacando-se os fortes vínculos que mantinha com o meio artístico da Itália. O público paraense, por sua vez, não somente sabia disso como também tinha provas concretas dessa relação. Ainda em 1871, eles viram o desembarque de um imponente altar de mármore no porto de Belém. O monumento encomendado por D. Antônio de Macedo Costa (1830-1831), bispo do Pará, a Luca Carimini (1830-1890), afamado arquiteto e escultor italiano daquele tempo, deveria figurar no interior da Catedral da Sé, que passaria por uma ampla reforma na década seguinte. No financiamento e transporte da obra de Roma para Belém contribuíram o governo provincial, os fiéis da diocese, o papa Pio IX (1792-1878) e o próprio D. Pedro II. O altar demarcaria um momento fundamental na propagação da arte italiana na Amazônia (FIGUEIREDO; RODRIGUES, 2016, p.976). Como parte da estratégia do pontífice na disseminação das iconografias e linguagens hegemônicas do catolicismo, esse evento colocaria Belém no circuito global da arte sacra produzida em Roma e difundida pelo mundo.

Assim como D. Macedo Costa em Belém, líderes católicos em várias partes do

globo voltavam-se para Roma para, por exemplo, requerer um pintor para Dublin, ativar complexas operações de movimentação de obras em Santiago do Chile, Buenos Aires e Montevideu, ou Istambul, Atenas, Malta, Inglaterra, Croácia, Boston, São Francisco e até mesmo para a Índia (CAPITELLI, 2012, p.334). Olhando por esse ângulo, logo percebemos que a Amazônia, ao participar de eventos como esses no século XIX, estava integrando-se ao movimento de uma arte conectada a diversas regiões do mundo (BERTRAND, 2015) e, portanto, a um espaço global de circulação artística (GINZBURG, 1986) e trocas culturais (GRUZINSKI, 1999).

Se muitas obras de arte chegavam à Amazônia providas da Itália e de outras partes da Europa, jovens estudantes paraenses faziam o caminho inverso em busca de aprimoramento profissional. Dispondo de bolsas de estudo oferecidas pela província, eles partiram para o Velho Mundo para se qualificar em várias áreas. Com o passar do tempo, essa política seria ampliada: das academias europeias de países como Itália, França e Bélgica, os estudantes passariam a ser enviados para as academias norte-americanas e faculdades nacionais.² Entre os representantes mais destacados dessa geração estavam os pintores Constantino Pedro Chaves da Motta, Francisco Antônio Vianna Prata, Tito Carlos de Oliveira, Manoel do Amaral, o músico Henrique Eulálio Gurjão e o arquiteto Augusto Cesar Gurjão.

Lamentavelmente, grande parte das obras produzidas por esses artistas são ainda hoje desconhecidas do público ou perderam-se no tempo. Porém, seguir as pistas deixadas por alguns deles revela-nos não somente a gênese de uma política oficial de arte na região, mas também a arte figurativa³ que ganharia corpo nas décadas seguintes no extremo norte do Brasil.

² Ao longo do artigo, o leitor perceberá a construção de uma política de aprimoramento profissional desenvolvido pela província do Pará, que incluía bolsas de estudos para jovens paraenses no exterior em diversas áreas do conhecimento, passando pela engenharia, veterinária, matemática, arte, arquitetura, mineralogia e outros. Não será possível analisar aqui essa política em seus detalhes, sendo que me deterei muito mais no campo das artes. Por outro lado, posso adiantar que ela durou um longo tempo, chegando até o período republicano. Em 1897, por exemplo, o governador Lauro Sodré (1858-1944), ao final de seu mandato, fez questão de relatar seus feitos no campo das chamadas belas artes. Entre eles estava Academia de Belas Artes, onde se dava o ensino da música, da pintura e do desenho, e que fora criada por um grupo de notáveis da época, mas que era mantida pelo governo. Ao lado disso, estava o programa de bolsa para estudantes de belas artes no exterior, como ocorria no período imperial. A esse respeito, assim se referiu Lauro Sodré: “O desejo de desenvolver o gosto pelas belas artes determinou a resolução acertada de enviar à Europa, por conta dos cofres públicos, vários moços que estão fazendo em Paris e Roma os seus estudos regulares.” (MENSAGEM..., 1897, p.36).

³ Ao recorrer ao conceito de “arte figurativa” neste texto, estou referindo-me ao termo comumente usado para descrever as manifestações artísticas que representam, por exemplo, a forma humana, os elementos da natureza e os objetos criados pelo homem. Essas representações, pautadas na forma, podem ser realistas ou estilizadas, desde que seja possível reconhecer o que foi representado (GRASSI; PEPE, 1978). Aqui temos uma das características que marcam a diferença entre uma pintura figurativa e uma pintura abstrata, a qual não se preocupa em representar objetos, pois ela em si é um objeto de arte e não a representação de algo ou um tipo de ilusão para o mundo, como a arte figurativa (GOMBRICH, 1986). Muitos movimentos estéticos da arte ocidental estiveram baseados na arte figurativa ou figurativismo. No Renascimento, no Barroco e no Realismo, por exemplo, a figuração dos elementos buscava uma identidade visual aproximada. Tais produções exigiam requintada capacidade técnica e de verossimilhança por parte dos artistas. Mesmo movimentos surgidos a partir do final do século XIX, como o Impressionismo e o Expressionismo, também são figurativos, porém menos preocupados com a verossimilhança. Na Amazônia, a arte figurativa italiana firmou uma longa tradição, sendo ainda muito presente nas produções de pintores paraenses da primeira metade do século XX, como Antonieta dos Santos Feio (SILVA, 2013).

Quem tem talento vai a Roma: artistas paraenses e a arte figurativa italiana

Em 6 de agosto de 1856, Constantino Pedro Chaves da Motta, primeiro pintor paraense beneficiado com bolsa de estudo no exterior, recebia um comunicado de Henrique Pedro Carlos de Beaurepaire-Rohan, presidente da província naquele mesmo ano. No comunicado, que parecia muita mais uma espécie de prestação de contas, Beaurepaire-Rohan solicitava ao artista que apresentasse um trabalho no qual se pudesse “apreciar seu merecimento artístico como pintor d’história”, acrescentado em seguida: “talento que V. Mc. adquiriu a expensas da Província” (PROVÍNCIA..., 1856, p.3). Financiadora da obra e do artista, coube à autoridade provincial definir também o tema. Na opinião do presidente, não havia assunto “nem mais recente, nem mais digno de memória que a heroica dedicação do falecido Vice-Presidente Dr. Ângelo Custódio Corrêa” (PROVÍNCIA..., 1856, p.3), vítima da epidemia de cólera que assolara a região no ano anterior.

Ainda na mesma correspondência, Beaurepaire-Rohan, homem de forte tradição militar, aproveitava para lembrar o principal critério a ser considerado na fatura da obra: o pintor ficaria encarregado de compor um painel em que o acontecimento fosse traçado com “a mais escrupulosa fidelidade” (PROVINCIA..., 1856, p.3). Chaves da Motta cumpriria a tarefa. Um painel de dimensões monumentais, medindo três metros de largura e dois de altura, seria apresentado ao público e permanecería nas salas do Liceu Paraense por longos anos (DADOS...,1886, p.186). Lá poderiam ser vistos o vice-presidente da província Ângelo Custódio Corrêa e a comitiva de médicos e políticos que o acompanhou à viagem que fez a Cametá, sua cidade natal. A tela, conhecida hoje como *Cólera Morbus*, para além da ação heroica dos governantes na prestação de socorro, expressa, fundamentalmente, a dor das famílias atingidas pela epidemia. O cenário desolador que lhe serve de fundo parece denunciar a impotência das autoridades diante das vítimas que se contorcem no chão. Por mais irônico que soe, o pincel do artista traçou os acontecimentos com “a mais escrupulosa fidelidade”!

Pioneiro entre os pintores paraenses que passaram por formação em academias italianas, Constantino Pedro Chaves da Motta nasceu em Belém em 10 de junho de 1820, e morreu na mesma cidade em 17 de novembro de 1889 – dois dias depois do golpe republicano que pôs fim à monarquia. Ele era filho de Lourenço Ferreira da Motta e dona Maria Úrsula. Quando atingiu os seus vinte seis anos de idade, dada a tendência para os estudos das belas artes, foi contemplado pelo governo provincial com uma bolsa de estudos na Europa. Fixou-se então em Roma em 1847 e ali permaneceu por cerca de oito anos, retornando ao Pará em 1855 após ter passado pelo Rio de Janeiro, onde tirou uma cópia do retrato do Imperador D. Pedro II. Em Belém, casou com Clementina Moreira da Motta. Desse matrimônio nasceu uma filha chamada Maria Luciana da Motta. Em sua atuação pública, destacam-se as passagens que teve como professor de pintura e desenho pelo Colégio do Amparo, Liceu Paraense e Escola Normal (MEIRA FILHO, Augusto, 1972, p.17). Nesse tempo, eram esses os principais estabelecimentos de ensino da capital paraense. Sinal de realização profissional do pintor? Dificilmente. Seja como for, o importante é perceber sua formação dentro de um contexto mais amplo.

Desde 1846, o debate a respeito da educação profissional da juventude paraense havia tomado impulso em meio às autoridades da província (DISCURSO...,1846a,

p.16). Foi nesse clima que, em 2 de maio desse ano, a assembleia provincial autorizou o governo a mandar para Roma o então jovem Chaves da Motta para se aperfeiçoar nas artes do desenho e da pintura. Contudo, conforme a lei de orçamento vigente à época, sua partida estava condicionada ao retorno de outro pensionista que estava na Europa (PARÁ...,1846, p.2). Quatro meses depois, devido à demora em mandá-lo para Itália em virtude do pensionista ainda não ter retornado como se havia previsto, Chaves da Motta encaminhou uma proposta às autoridades provinciais com o objetivo de resolver a questão. Nela, o futuro pintor pedia que o enviassem para Roma, tendo em conta que os pontos que condicionavam a sua viagem deveriam ser revistos. Se isso não fosse possível, como alternativa sugeria então que o encaminhassem para a Corte que, além de incontestavelmente “não estar desprovida de hábeis mestres”, oferecia a ele “consideráveis vantagens e também ao Tesouro Provincial” (ASSEMBLEIA..., 1846a, p.1).

A insistência de Chaves da Motta em ir para o Rio de Janeiro ao invés de Roma, é bom que se diga, estava ligada, sobretudo, às suas próprias razões. Ele argumentava que encontraria “dificuldades invencíveis” em Roma, já que entre a província e a cidade italiana não “existia a menor correspondência comercial” (ASSEMBLEIA...,1846b, p.2). O apelo do estudante, no entanto, não convenceu inteiramente o governo. A Comissão de Instrução Pública, que era responsável por analisar o caso, deu parecer favorável ao requerimento de Chaves da Motta. Porém, após ser submetido à discussão na assembleia provincial, rejeitou-se a parte em que o futuro pintor pedia para ser enviado para a Corte, em lugar de Roma, como estava determinado no orçamento (ASSEMBLEIA..., 1846c, p.2). Nesse meio tempo, porém, o pensionista que lhe daria lugar acabou retornando da Europa. Assim, depois de uma longa e cansativa espera, Chaves da Motta finalmente embarcou rumo à Itália em 7 de julho de 1847.⁴

Uma vez ali, a formação na *Accademia di San Luca* lhe ofereceria novos horizontes estéticos internacionalmente reconhecidos. Apesar de não ter seguido para a Academia Imperial de Belas Artes como havia solicitado à Assembleia Provincial, Chaves da Motta podia considerar-se bem contemplado por ter ido para um dos principais centros de formação artística daquele tempo. No século XIX, a Itália ainda era o destino preferido por aqueles que buscavam uma sólida formação e aperfeiçoamento no campo artístico. Muitos artistas contemporâneos do pintor paraense passaram pelas academias ou ateliês de mestres italianos em algum momento de seu aprendizado profissional. A formação de Victor Meireles na Europa, por exemplo, não começou pela França. Esse grande nome da pintura brasileira passou antes por Roma. A estadia ali teria sido então decisiva na carreira do pintor catarinense, pois foi necessariamente nesse ambiente romano que o essencial da sua arte se afirmou (COLI, 205, p.70).

De fato, o estudante paraense estava embarcando numa tradição secular que continuava sendo responsável pela difusão do modelo italiano por toda a Europa e, em certa medida, para o continente americano. Prova disso está no fato da *Accademia di San Luca* ter servido de inspiração para o nascimento de instituições homólogas em território europeu. No reinado de Luís XIV, por exemplo, imitando a academia romana, o

⁴ A partida de Chaves da Motta esteve condicionada à volta do estudante Ignácio José Garcia, que esteve em Paris estudando veterinária como pensionista da província. A vinda dele, como afirma o vice-presidente da província Joaquim Maria de Moraes, “[...] deu lugar à ida de Constantino Pedro Chaves da Motta para Roma a aperfeiçoar-se na arte do desenho e pintura em conformidade do disposto no Art 9º da Lei Nº132 de 28 de Maio do ano passado, efetuando-se a sua viagem no dia 7 de julho do corrente ano” (DISCURSO..., 1847, p.14).

ministro de Estado e Economia, Jean-Baptiste Colbert, fundou em Roma a academia de França. Mais tarde, o neto do monarca francês, Felipe V, Duque de Anjou, com a morte de Carlos II, o último Habsburgo a ocupar o trono espanhol, foi coroado rei da Espanha e idealizou a academia de seu novo reino, levada a efeito pelo filho, Fernando IV, que fundou em Madri a *Academia de Bellas Artes de San Fernando*, em 1752. Sob a dinastia dos Bourbon a cultura artística espanhola passou então por uma sensível mudança. Não demorou para que outros países estrangeiros seguissem o mesmo exemplo, combinando a admiração por Roma e seus temas com a submissão à regra e aos gostos de Paris. Isso criou em toda a Europa ilustrada um gosto uniforme e uma devoção a Roma, que seria a meta de viagens de pintores e escultores conhecida como *Gran Tour*. “Havia que se ir a Roma para beber nas fontes de água e de arte” (GÁLLEGO, 1992, p. 21).

Essa admiração por Roma e sua arte evidencia-se claramente também na obra de Guido Reni (1575-1642) que foi modelo por excelência e “escola” de pintura sacra entre os séculos XVII e XVIII, sendo retomado fortemente no contexto da romanização católica em várias partes do mundo no século XIX, incluindo a província do Pará, como se vê na bela cópia de seu *São Miguel Arcanjo* encomendada na cidade eterna pelo bispo D. Macedo Costa, em 1869, para figurar na Catedral de Belém (FIGUEIRDO; RODRIGUES, 2017, p. 601). Fernand Braudel, num estudo exemplar, investigou detidamente esse fenômeno histórico. O período compreendido ente 1450 e 1650, afirma o historiador francês, marca o momento em que a Itália assume a liderança nos campos político, econômico e cultural do Ocidente. Durante o barroco, na escala europeia, Roma correspondeu no campo das artes o que seria Paris a partir do impressionismo na escala do mundo. Durante os combates contra a Reforma, a cidade se destacaria como capital do catolicismo e, evidentemente, mostraria a sua importância. Nessa época, informa Braudel, para lá se dirigiam todos os artistas: “Italianos de várias Itálias e também franceses, holandeses, flamengos, espanhóis, alemães”. Entre eles estava “um Rubens, um Valentim, um Poussin, um Claude Lorrain, que fez sua primeira viagem a Roma levado por um parente, comerciante de renda... E muitos outros” (BRAUDEL, 2007, p. 57).

Nos séculos seguintes, Roma e a península itálica já não apresentariam o mesmo vigor destacado pelo historiador francês. Ainda assim, no campo das artes, o ambiente italiano continuaria a exercer um papel fundamental na formação de artistas de diversas procedências. No variado panorama da Itália oitocentista, e não obstante as especificidades regionais, Roma reveste o papel de “capital” da pintura sacra, demonstrando uma pronunciada capacidade de irradiação nas várias regiões italianas. Isso ocorria tanto porque continuavam a convergir para Roma artistas de todas as partes da península em busca de melhor formação quanto pelo fato da arte produzida ali ser considerada sinônimo de qualidade (VASTA, 2012, p. 16).

Como sublinha Susinno (1991, p. 400), esse caráter supranacional e cosmopolita da cultura figurativa romana, baseado sobre a privilegiada relação com a linguagem clássica, permitiu a Roma manter até quase a metade dos Oitocentos a característica de caixa de ressonância e lugar de verificação das mais modernas elaborações da cultura figurativa europeia. Cabe lembrar ainda que o próprio sistema francês de ensino incorporou as viagens e estadias em Roma como parte primordial na formação de seus artistas com a instituição, em 1663, do *Grand Prix de Roma*. Esse cobiçado prêmio consistia numa bolsa de estudo anual que permitia aos estudantes completarem sua

formação nessa cidade. Ele geralmente era destinado aos artistas mais promissores que comprovassem seu talento por meio de uma competição eliminatório que envolvia uma série de exames e longas preparações (PAVSNER, 2005, p. 215). Como os franceses, no século XIX, jovens artistas de toda Europa dirigiam-se para Roma com o fim estudar as obras de grandes mestres do passado alojadas nas sedes governamentais da cidade, com o Palazzo Venezia, Villa Malta ou Villa Medici (SISI, 2008, p. 68).

Para se ter uma ideia, Roma era considerada a Meca dos escultores, destino que todos procuravam alcançar “em peregrinação” durante o século XIX (BREA, 2012, p. 265). Em 1858, guias da cidade davam a medida desse fenômeno. Ali estariam estabelecidos sessenta e seis escultores, dos quais trinta e dois eram estrangeiros. Entre eles figuravam os americanos James Mozier, Rodolph Rogers, Harriet Hosmer, os britânicos Joseph Gott, John Gibson, Benjamin Spencer, Shakespeare Wood, Alfred Gatley, Lawrence Macdonald, o espanhol José Vilches, o dinamarquês Jens Adolph Jerichau, os alemães Theodor Wilhelm Achtermann, Ferdinand Pettrich, Julius Troschel e Emil Wolff (GRANDESSO, 2007, p. 148). Ainda nos anos quarenta desse século, Thomas Crawford (1814-1857) e Henry Kirke Brown (1814-1886), os mais representativos escultores norte-americano daquele tempo, escolheram a cidade eterna como sede de sua formação. Brown deixaria Roma e abriria um estúdio em Nova Iorque, com o objetivo de dar a própria contribuição, em solo pátrio, à construção de uma arte nacional. Crawford, por sua vez, permaneceria para sempre em Roma, exportando para a América suas obras de clássica inspiração, tanto para destinação privada quanto pública (RACIOPPI, 2012, p. 307).

O ambiente romano, portanto, era fonte de inspiração e renovação. O grupo de artistas, por exemplo, ao qual a historiografia espanhola reconheceu como o que teria dado início a um novo curso da pintura romântica na Catalunha, é aquele que em torno da metade dos anos trinta dos Oitocentos formou-se em Roma, no estúdio do Tommaso Minardi (1787-1871) e, ainda na cidade eterna, realizou as obras que em sua pátria assumiriam o valor de manifesto da nova corrente (BROOK, 2012, p. 335). Na segunda metade desse século, a estadia de pintores espanhóis e portugueses na Itália constituía-se num percurso obrigatório de sua formação (GONZALO, 1996; RAYERO, 1991). Henrique César Pousão (1854-1884), por exemplo, considerado o mais inovador pintor português da época, foi um daqueles que passou pelo cenário artístico italiano durante a sua breve carreira. Depois de aprimorar os conhecimentos em Paris como discípulo no ateliê do famoso Alexandre Cabanel (1823-1889), seguiu para Roma em fins de 1881. Segundo Silveira (2011), ali ele procurou integrar-se a vida da cidade, inscrevendo-se no Círculo Artístico Internacional. O Círculo era o lugar privilegiado de encontro dos artistas italianos e estrangeiros em Roma, constituindo-se num espaço de convívio e sociabilidade. Foi nesse ambiente, conforme Dazzi (2014), que o pintor português conheceu os artistas brasileiros Rodolpho e Henrique Bernardelli.

Sem dúvida, na época em que Chaves da Motta seguiu para a Itália, os estudantes brasileiros estavam começando a se integrar a todo esse processo, que repercutiria posteriormente em suas produções. Preocupada em mapear esse intercâmbio cultural, Pereira (2012) tem examinado as viagens de estudos dos artistas nacionais com passagem pelas instituições de formação artística desse país. Entre seus objetivos figuram, em primeiro lugar, tentar entender o que essas viagens lhes proporcionavam enquanto repertório visual e, em segundo lugar, que escolha eles fizeram a partir do universo

artístico que lhes era disponível.

Afinados ao debate internacional, estudos como esse têm levado a uma séria revisão historiográfica sobre o tema. Um dos principais questionamentos gira em torno da concepção da França como máxima detentora da Modernidade no século XIX. Recompondo as relações historicamente estabelecidas entre Brasil e Itália, Dazzi (2006; 2008; 2014) atualmente investiga como se deu a trajetória artística de pintores e escultores brasileiros que optaram por Roma como sede de estudo nesse período. Suas conclusões redimensionam o vínculo outrora pensado praticamente como exclusivo entre a cultura figurativa francesa e ambiente artístico nacional. Longe do papel secundário que se quis atribuir à Itália, agora ela é encarada como um dos principais ambientes artísticos que possibilitaram aos artistas brasileiros entrar em contato com as últimas tendências da arte no panorama internacional dos Oitocentos. De acordo com Dazzi (2008, p. 20), na segunda metade desse século, o meio artístico carioca esteve particularmente aberto às inovações da cultura figurativa produzida na Itália.

Posso inferir que o mesmo fenômeno estava ocorrendo também no universo artístico paraense desse tempo. Contudo, embora as elites paraenses se alimentassem da cultura figurativa italiana, outro fator pode ter pesado na decisão das autoridades paraenses em enviar Chaves da Motta para a Itália, e não para a França. Sabemos agora que, junto a ele, encontravam-se na Europa mais dois pensionistas enviados pela província. Um deles era José Cândido Firmino Ardasse, que estava matriculado num curso de matemática na Escola Central de Bruxelas, e que logo passaria a cursar engenharia civil na Universidade de Liège, na Bélgica. O outro estudante era José Felix Soares, que havia sido enviado para estudar matemática na França, tendo entrado para a Escola Central de Paris.

Em 1848, o presidente da província, Jerônimo Francisco Coelho, mostrou-se seriamente preocupado com os impactos do clima revolucionário francês sobre o rendimento acadêmico e os valores morais dos pensionistas com estadia em Paris. A respeito do desempenho de José Felix Soares, por exemplo, declarou que era muito provável “que as desordens de França algum transtorno” causassem “à regularidade de seus estudos” (FALLA..., 1848, p. 58). Já em relação a Cândido Ardasse, que requeria à assembleia provincial o aumento do valor de sua pensão e a transferência de seus estudos para Paris, o presidente foi ainda mais enfático. Jerônimo Coelho procurou mostrar que o pedido de transferência não se justificava, até porque a instituição de ensino belga gozava de credibilidade. Diante disso, repassou o caso à assembleia, mas deixando claro que, em sua opinião, “ainda que a questão fosse atendível”, à vista das “desordens” que agitavam a França, “o deferimento seria inoportuno”. O fato estava em que “o jovem pensionista, em vez de ir ali aprender matemática, talvez encontrasse quem lhe quisesse ensinar a fazer barricadas, e esse é um gênero de indústria de que por cá não carecemos” (FALLA..., 1848, p. 49).

No começo de 1848, os ideais revolucionários franceses estavam espalhando-se por toda a Europa Ocidental e Central, colocando em xeque a legitimidade de diversos regimes políticos conservadores. Esse estado de tensão e revolta provavelmente deixou claro às autoridades paraenses que a França não era o melhor lugar para enviar seus estudantes. Os jovens pensionistas poderiam muito bem entrar em contato com os ideais revolucionários e trazê-los para o Pará, província que, havia pouco mais de dez anos, conhecera os episódios sangrentos da Cabanagem. Porém, em 1849, Jerônimo

Coelho parece ter moderado o discurso e até mesmo mudado de opinião a respeito do contexto francês. Nesse ano, por meio de um agente diplomático brasileiro, o presidente era informado sobre andamento dos estudos dos pensionistas: Chaves da Motta frequentava com aproveitamento a aulas de desenho figurativo e pintura em Roma, sendo ainda necessários seis anos ali até encontrar-se realmente preparado; José Felix Soares continuava em Paris; e Cândido Firmino Ardasse, depois de seis anos na Bélgica, era recomenda pelo diretor da Escola Central de Bruxelas a passar mais dois anos na França, com o fim de completar os estudos. Nesse novo momento, Jerônimo Coelho revelou-se favorável, dizendo ser “conveniente conceder-lhe” autorização (FALLA..., 1849, p. 40). No entanto, esse posicionamento não implicaria uma mudança geral de postura das autoridades províncias no envio de estudantes para a Europa. Os pensionistas que desejassem aprimorar-se no campo artístico continuariam a ter como destino a Itália. Esse foi o caso de Henrique Eulálio Gurjão que, em 1851, foi enviado para Gênova a fim de se aplicar ao estudo de música vocal e instrumental (RELATORIO, 1852, p. 25).

Se a partir da década de 1860 podemos perceber um sensível deslocamento dos jovens pensionistas para outros centros de excelência, cabe frisar que a Itália permanecerá marcando posição como o lugar ideal para o aprendizado artístico. Em 1868, em seu relatório apresentado ao presidente da província, Antônio Gonçalves Nunes, Diretor da Instrução Pública, informava terem sido enviados para o exterior vários estudantes. Entre os que tiveram como destino os Estados Unidos, para onde seguiu a maioria, constam os nomes de Hidelbrando Barjona de Miranda, Raymundo Martinho da Floresta de Miranda, Marianno José da Silva, José Henriques de Noronha, Gentil José Ribeiro, Felipe Joaquim de Souza Filho, João dos Passos Damasceno, Porphirio Theodoro da Costa, e João Antônio Luiz Coelho. Entretanto, diferente destes, Augusto Cesar Gurjão, que estudaria arquitetura, foi enviado para a Itália.

Acreditava-se que cada um desses lugares poderia dar uma contribuição específica à formação dos pensionistas. Daqueles que foram para os Estados Unidos, esperava-se que voltassem trazendo para a província, além dos conhecimentos profissionais, “também um pouco daquela atividade e espírito inventivo e aperfeiçoamento de que em alto grau são dotados os americanos do Norte”. Já de Cesar Gurjão, esperava-se que nos transmitisse da Itália “o primor d’arte d’arquitetura para o qual tão apto é o espírito do povo italiano” (RELATORIO..., 1868, p. 14).

Graças a essas relações tecidas com a Itália, as primeiras pinturas paraenses inspiradas em tendências estéticas mais expressivas do século XIX passariam a figurar nas paredes das repartições públicas da província. Em outubro de 1855, por exemplo, Miguel Antônio Pinto Guimarães, vice-presidente da província, gabava-se dos primeiros frutos da política de envio de estudantes para o exterior, sobretudo porque os pensionistas, de acordo com as informações que tinha, vinham demonstrando considerável aproveitamento nos estudos. O destaque ficou para Chaves da Motta que, depois de ter se dedicado a estudo do desenho em Roma, naquele momento seguia para a “Corte do Império a fim de tirar o retrato de S. M. Imperador” (RELATORIO, 1855, p. 2). Essa obra deveria substituir um antigo e desgastado retrato do monarca que se encontrava na sala das sessões da assembleia provincial.

Em abril do ano seguinte, o retrato finalmente chegava a Belém e era apresentada ao público. Na ocasião, o jornal *Treze de Maio* não poupou elogios a Chaves da Motta,

lembrando que o pintor, “depois alguns anos de ausência, empregado no estudo de desenho e pintura em Roma”, voltava “à terra de seu nascimento”, cumprindo a missão determinada pela província de tirar o retrato do Imperador “que, dizem aqueles que o tem visto, é uma obra prima, que serve para atestar o mérito do Artista”. Apesar da calorosa acolhida, o articulista fez questão de ressaltar, não sem boa dose de pesar, que infelizmente as artes ainda não eram “bem apreciadas” entre nós e que os artistas de merecimento raramente podiam “encontrar a recompensa do seu trabalho”. Isso, no entanto, não era o único problema do jovem recém-chegado. A realidade era um pouco mais dura. Torcia-se então para que não estivesse reservado a ele o mesmo destino que teve Ignácio José Garcia, bacharel em veterinária que, tendo estudado a expensas da província, “não achou na sua terra trabalho, de que ao menos houvesse os meios necessários à vida”. Diante dessa situação, o veterinário teria sido obrigado a se retirar para o Rio de Janeiro, “onde foi devidamente aproveitado”. Esse exemplo de fiasco deixava claro que, para que não acontecesse algo semelhante e não se gastasse “esterilmente o dinheiro público”, a assembleia provincial devia tomar algumas medidas. Já que não se tinha sabido aproveitar o veterinário, “seria bom agora que não se abandonasse o desenhista e pintor”, que tão útil poderia ser. A solução estava em empregá-lo em aulas de desenho e pintura no Liceu Paraense, onde o artista poderia “produzir ótimos resultados” e assim prestar “à sua pátria e a seus patrícios os serviços que ela e eles têm direito” (PHOLHETIM..., 1856, p. 2).

No final da década de 1850, como base nesses mesmos argumentos, a legitimidade da política de envio de pensionista para o exterior seria novamente questionada. O subaproveitamento de profissionais que haviam custado consideráveis somas aos cofres públicos revelava algo de errado com o programa conduzido pelo governo. Em 1859, duras observações a esse respeito ecoaram nas sessões da assembleia provincial. O caso de Chaves da Motta e de outros estudantes, incluindo o do veterinário que partiu para o Rio de Janeiro, serviram como exemplos clássicos de iniciativa malsucedida. O estopim da querela que envolveu deputados liberais e conservadores foi disparado pelos requerimentos de três estudantes enviados à assembleia legislativa em outubro. Em meio a eles, encontrava-se o jovem Francisco Antônio Vianna Prata, “pedindo uma subvenção a fim de ir estudar pintura na Europa” (PARTE..., 1859a, p. 1). Entre os pontos levantados na polêmica figuravam a falta de clareza nos critérios de seleção dos candidatos, a escassa expectativa de emprego dos recém-formados e suspeitas a respeito da capacidade e talento dos contemplados pela bolsa de estudo.

Foi assim que, no calor dos debates, o deputado liberal João Coelho da Gama e Abreu (1832-1906), futuro barão do Marajó, fez críticas que tocaram profundamente nos brios da iniciativa do governo: “é só aqui que se vê esta mania de se estudar por conta da província”. No mesmo momento, o deputado aproveitou para expressar sua reprovação a uma política que, segundo ele, além de desperdiçar os cofres provinciais, enviava para fora do país somente os apadrinhados e sem talento. Para reforçar seus argumentos a respeito da falta de critérios na seleção dos candidatos, declarava: “Assim, por exemplo, eu vejo neste projeto um moço, o sr. Prata, tem habilidade e que julgo que chegará a aproveitar e poderá ter um futuro, os outros, porém, não conheço”. Ferrenho defensor do projeto, o deputado conservador cônego Manoel José de Siqueira Mendes (1825-1892) saiu em socorro dos estudantes, defendendo a qualidade dos mesmos. Se o talento já não era o problema no critério de seleção, Gama e Abreu passava então a combater em outra frente: a utilidade desses novos profissionais para a província.

Ressaltava que reconhecia o talento de Francisco Prata. O problema, no entanto, residia no fato de que os candidatos a pensionista, ao retornarem para sua terra, certamente passariam pelas mesmas dificuldades que muitos antes deles haviam passado: “não ter em que se ocupem”. Bastava lembrar “um patricio que foi estudar veterinária, e vindo aqui para fazer alguma cousa, teve de ir-se embora por não achar o que fazer”. Ou mesmo outro pensionista, que estudou mineralogia e também ficou desempregado. E para coroar a lista de fracassos, o deputado trazia à memória da assembleia provincial o caso do “Sr. Constantino Pedro Chaves da Motta que foi à Europa estudar pintura, se não fosse achar o lugar que estava vago de desenhista das obras públicas”, reforçava, “também nada teria que fazer”. Diante disso, concluía categoricamente: “Há certas artes que na nossa terra ainda não tem nada que fazer”. Essas pesadas declarações deixaram o cônego Siqueira Mendes indignado, que então procurou rebater os argumentos de Gama e Abreu e as críticas proferidas por seus colegas ao projeto. Sem negar que existissem problemas na tradição da assembleia de “mandar alguns moços pobres estudar por conta da província”, ele pugnou por sua continuidade e utilidade. Além do mais, Francisco Prata, segundo Siqueira Mendes, já teria dado prova inequívoca de sua habilidade no quadro que teria feito e oferecido à assembleia. Já Joaquim Moizés de Andrade Pinheiro, um dos estudantes ali, era considerado um “moço talentoso” e teria se destacado como aluno do Liceu (PARTE..., 1859b, p. 1).

Enfim, esses argumentos do cônego deveriam justificar a aprovação dos estudantes como pensionistas e, de quebra, garantir a continuidade da política de aprimoramento profissional no exterior. O projeto foi aprovado e, em dezembro daquele ano, os estudantes ganharam o direito de ir para Europa.⁵ Porém, isso não quer dizer que as desconfiças tenham parado por aí. Mais de duas décadas depois ainda era preciso justificar o investimento.

Em 7 de novembro de 1871, Abel Graça, vice-presidente da província, foi autorizado pela assembleia legislativa a mandar para a Europa Tito Carlos de Oliveira, que buscava se aperfeiçoar “na arte da pintura” (PARTE..., 1871, p. 1). Ele assumiria o lugar do pensionista Estulano Alexandrino de Moraes, que cursava engenharia na escola politécnica de Paris, mas que falecera em outubro daquele ano em Lisboa (PASSAMENTO..., 1871, p. 1). Como aconteciam com os bolsistas da academia carioca, os pensionistas da província eram monitorados de perto pelos representantes da legação brasileira na Itália. Por meio deles, como de costume, em agosto de 1874, o inspetor do tesouro provincial recebeu informações sobre o desempenho dos estudantes.

É desse modo, portanto, que sabemos que Augusto Cesar Gurjão preparava-se para se matricular na Real Universidade de Roma, onde cursaria arquitetura e engenharia. Enquanto isso, Tito de Oliveira permanecia matriculado no “Real Instituto de Belas Artes de S. Luca, Roma, frequentado com assiduidade e aproveitamento a 3ª classe do curso de desenho” (EXPEDIENTE..., 1879, p. 2). Não custaria para este último virar uma espécie promessa para artes paraenses. Em outubro desse ano, a imprensa informava “que o jovem paraense Tito Carlos d’Oliveira obtivera em Roma o primeiro prêmio em pintura e escultura”. Sinal de recursos públicos bem empregados! “O jovem Tito d’Oliveira estuda à custa da província, mas este sacrificio pecuniário é compensado

⁵ Em 3 de dezembro foi sancionada a lei que autorizava o governo a auxiliar João Valente do Couto Junior, Joaquim Moizes de Andrade Pinheiro e Francisco Antônio Vianna Prata, com a quantia de um conto e duzentos mil réis anualmente a cada um, com o fim de “irem estudar à Europa as matérias que o mês Governo julga de mais utilidade para a Província” (PARTE..., 1860, p. 2).

pelo aproveitamento do aluno”. Tão significativo quanto o prêmio era o próprio o local onde havia sido ganho. Parabenizava-se assim a família do estudante e a província “por tão esplêndido resultado alcançado por um paraense em uma cidade, centro das belas artes na Europa, como incontestavelmente é Roma” (GAZETILHA...,1874, p. 2).

Infelizmente, nem a família de Tito de Oliveira e nem a província usufruíam do talento do estudante promissor. Ele faleceria na madrugada do dia 22 de novembro de 1875 em Roma, em decorrência de uma tuberculose. O público paraense, no entanto, teria conhecimento de sua morte somente em 5 de janeiro de 1876 - mais de um mês depois do ocorrido.

A desagradável notícia chegaria pelo pacote “Espírito Santo” e seria publicada pelo jornal *Diário de Belém*. O “prematureo” e “inesperado” falecimento do pensionista pegou todos de surpresa, causando comoção na capital paraense. O noticiário saído na manhã daquele dia deu o tom de dramaticidade ao fato. Tarava-se de um jovem que morria longe de sua “pátria e de sua família, no verdor dos anos, cheio de aspirações e contando já muitos louros, obtidos nos certames das artes, que cultivava com aproveitamento e aptidão inexcedíveis”. A província então perdia “um filho digno dela e a pintura um denodado campeão”. Tito de Oliveira, segundo o jornal, desde criança teria revelado “as mais brilhantes tendências para a tela e o pincel”. Seu talento podia ser comprovado pelas “produções de aparelho” que teria deixado na província, as quais podiam “rivalizar com trabalhos de mestres”. Foi justamente por isso que a assembleia provincial, “não querendo deixar-se perder no esquecimento um moço, que prometia pelo seu raro talento honrar a terra que o viu nascer, ombreando com os grandes pintores da atualidade”, enviou-o para estudar em Roma. Ali o “gênio” teria despertado. Não seria para menos! “Apenas o jovem e esperançoso artista” teria se inscrito na “falange dos apóstolos das belas artes”. Os panegíricos póstumos mostravam Tito de Oliveira como aluno exemplar, principalmente por ter se destacado na *Accademia di San Luca* em relação aos colegas, “a ponto de obter o primeiro prêmio entre cento e tantos alunos!”. Mas, infelizmente, Tito de Oliveira estava destinado a desaparecer, “qual astro fulgurante de rápida passagem”. Assim, finalizava jornal, “A fatalidade parece escolher de proposito os grandes privilegiados do talento para apegar-lhes a centelha do gênio aos primeiros clarões” (NOTÍCIAS..., 1876, p. 1).

Contudo, mesmo com todos esses reveses e desconfianças, o mecenato estatal levado a cabo pelas autoridades provinciais se manteve firme até na conturbada década de 1880. Contando quase cinquenta anos de existência, a política de envio de estudantes para aperfeiçoamento no exterior havia ajudado a produzir profissionais altamente qualificados. Eles contribuiriam consideravelmente para a implantação de novos valores culturais na região. O pintor Manoel do Amaral, irmão do cenógrafo Crispim do Amaral, talvez tenha sido o último estudante de pintura enviado para a Europa como pensionista da província. Sua longa carreira em terras paraenses iniciou em Belém pelas mãos do talentoso pintor cearense Irineu de Souza. Ainda nos primeiros anos como artista, deixou suas assinaturas em centenas de desenhos estampados na imprensa ilustrada, principalmente na revista *Semana Ilustrada*. Quando recebeu a bolsa de estudo fornecida pelo governo provincial, a monarquia sofria severas críticas do movimento republicano que a derrubaria. Se isso já era um evidente sinal das mudanças políticas de fins de século, o mesmo não se pode dizer em relação à tradição figurativa havia muito cultivada. Na verdade, houve uma espécie de continuidade. Manoel do Amaral

foi enviado para Roma e matriculou-se na *Accademia di San Luca*.⁶ Assim, ele seguiu exatamente os mesmos passos dados por Chaves da Motta, o primeiro estudante de pintura enviado para a Europa. Nas vésperas do advento da República, Manoel do Amaral teve que voltar. Mas, em 1893, viajou novamente, agora sob o patrocínio do governo estadual. Completou então seu aperfeiçoamento e a política de envio de estudantes para o exterior ganhou novo fôlego.

Considerações finais

Faz quase um século, o pintor Theodoro Braga (1872-1953), revestido de historiador, determinou a gênese da história da arte no Pará. Nela, toda memória que cheirasse a Segundo Reinado deveria passar por uma severa assepsia. Em 1919, ele lançou um pequeno texto que pretendia fazer um retrospecto da história da pintura no Pará, mas que militava por caminhos ideológicos precisos: escrever uma história da arte segundo uma perspectiva republicana. Sua profissão de fé aparece claramente no recorte temporal escolhido. O começo se estabelece em 1888, ano da Abolição, e o desfecho se traduz nos acontecimentos de 1918, momento crítico da economia da borracha: “Dentro do ciclo de trinta anos”, anotava o pintor, “alguma cousa de arte tem-se feito no Pará” (BRAGA, 1934, p. 151). Justificado o recorte, passava-se então para o evento inaugural. Nesse ínterim, Theodoro Braga selecionou cuidadosamente uma lista de fatos considerados célebres, iniciando pela exposição de telas a óleo e aquarela do pintor italiano Domenico De Angelis (1852-1900), realizada em 11 de julho de 1888, na “Livraria Universal” de Tavares & Cardoso. Assim, nada melhor do que principiar sua narrativa tendo como pano de fundo um dos grandes nomes da pintura na região, como “o emérito artista italiano que iluminou o interior da nossa suntuosa Catedral com as suas admiráveis decorações sacras” (BRAGA, 1934, p. 151). E que também deu ao nosso Theatro da Paz “a ornamentação esplêndida das suas sólidas pinturas, infelizmente um tanto deterioradas” (BRAGA, 1934, p. 151). Por meio desse discurso aparentemente desprezioso, Theodoro Braga lançava uma espécie de véu sobre quase todas as realizações artísticas produzida na Amazônia no tempo do Império. A política de arte na região, em suas diversas manifestações, como a pintura, deveria ser vista como uma iniciativa republicana.

Portanto, no contexto que Theodoro Baraga escrevia, estava em curso a elaboração de um amplo projeto de arte republicana na Amazônia que vinha se desenhando desde os últimos anos do século XIX e alçaria maior vigor nas primeiras décadas do século XX. É provável que o mais emblemático símbolo desse projeto existente em Belém seja o painel *Últimos dias de Carlos Gomes*, de Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi, concluído em Roma em 1899 (FIGUEIREDO, 2013, p. 550). Nessa obra monumental, um dos maiores expoentes da arte do Império foi reinterpretado como emblema republicano. Nada a estranhar se consideramos, como já dito aqui, que Theodoro Braga e seu círculo pensavam a arte como uma manifestação genuinamente republicana. A formulação ou reformulação da história da Amazônia nesse tempo ocorria nos livros escolares, na pintura de traços acadêmicos e mesmo nas comemorações das datas cívicas, que na década de 1910 constituíram-se num momento privilegiado para rever e reaver o passado (FIGUEIREDO, 2012, p. 1).

6 Para um breve estudo biográfico de Manoel do Amaral, ver Salles (1992, p.12).

Domenico De Angelis, no entanto, chegou pela primeira vez ao Pará a convite do bispo D. Antônio de Macedo Costa, em 1886, para decorar a Catedral da Sé de Belém. No tempo do Império, portanto. Esse pintor de renome nos círculos romanos não seria o primeiro artista italiano a desembarcar em solo amazônico no século XIX. E nem o último. Na verdade, como procurei mostrar aqui, ele fez parte de uma longa tradição alimentada durante Segundo Reinado e seguida pela República, quando os vínculos culturais entre a Itália e a Amazônia se estreitaram, a ponto de estender-se até o século XX. Nesse momento, o norte do Brasil entrava no mercado internacional de circulação de obras, artistas e cultura figurativa que tinha como epicentro a Itália. A Amazônia, desse modo, não passava apenas a travar diálogo com esse ambiente. Convertia-se também em lugar privilegiado de recepção de movimentos estéticos globais.

Fontes

ARTE italiana com espaço garantido. *O Liberal*, 20 de março de 1889, p.3.

ASSEMBLEA Legislativa Provincial do Pará. 5ª Legislatura. Presidencia do Sr. Joaquim F. P. Guimarães. Sessão em 27 de agosto de 1846. *Treze de Maio*, sabbado, 12 de setembro de 1846a, p.1.

ASSEMBLEA Legislativa Provincial do Pará. 5ª Legislatura. Presidencia do Sr. Joaquim F. Guimarães. Sessão em 3 de setembro de 1846. *Treze de Maio*, sabbado, 19 de setembro de 1846b, p.2.

ASSEMBLEA Legislativa Provincial do Pará. 5ª Legislatura. Presidencia do Sr. Joaquim F. P. Guimarães. Acta do 5 dia de setembro de 1846. *Treze de Maio*, quinta-feira, 23 de setembro de 1846c, p.2.

CARLOS Gomes e Pedro Americo. *A Constituição*, sexta-feira, 21 de julho de 1876, p.1.

DADOS estatísticos e informações para os imigrantes publicados por ordem do ex. sr. Conselheiro Tristão Alencar de Araripe, presidente da Provincia. Pará: Typ. Do Diário da Provincia, 1886.

DISCURSO recitado pelo Exm^o Snr. Doutor João Maria de Moraes, vice-presidente da Provincia do Pará, na abertura da primeira sessão da quinta legislatura da Assembleia Provincial, no dia 15 de agosto de 1846. Pará: Typographia de Santos & Filho, 1846.

DISCURSO recitado pelo Sr. Doutor João Maria de Moraes, vice-presidente da Provincia do Pará, na abertura da segunda sessão da quinta legislatura da Assembleia Provincial, no dia 15 de agosto de 1847. Pará: Typographia Santos & Filho, 1847.

EXPEDIENTE do governo. Dia 6 de agosto: officio ao Inspector do tesouro provincial. *Jornal do Pará*, terça-feira, 11 de agosto de 1874, p.2.

FALLA dirigida pelo exm^osnr. conselheiro Jeronimo Francisco Coelho, presidente da provincia do Gram-Pará, á Assembléa Legislativa Provincial na abertura da sessão ordinaria da sexta legislatura no dia 1^o de outubro de 1848. Pará, Typ. de Santos& filhos, 1848.

FALLA dirigida pelo exm^osnr. conselheiro Jeronimo Francisco Coelho, prezidente da provincia do Gram Pará á Assembléa Legislativa Provincial na abertura da segunda sessão ordinaria da sexta legislatura no dia 1^o de outubro de 1849. Pará, Typ. de Santos

& filhos, 1849.

GAZETILHA: Felicitação. *Jornal do Pará*, quinta-feira, 10 de setembro de 1874, p.2.

NOTÍCIAS diversas: Tito Carlos de Oliveira. *Diário de Belém*, quarta-feira, 5 de janeiro de 1876, p.1.

MENSAGEM dirigida ao Congresso do Estado do Pará pelo Dr. Lauro Sodré, Governador do Estado, ao expirar o seu mandato, no dia 1º de fevereiro de 1897. Pará: Diário Oficial, 1897, p.36.

PARÁ: parte oficial. Assembleia Provincial. 10º sessão ordinária, em 2 de maio de 1846. Presidente Snr. Dr. Angelo. *Treze de Maio*, sábado, 23 de maio de 1846. p.2

PARTE Oficial: Assembleia legislativa provincial. Sessão ordinária em 11 de outubro de 1859. Requerimento. *A Epocha*, sábado, 22 de outubro de 1859a, p.1.

PARTE Oficial: Assembleia Legislativa Provincial. Sessão ordinária em 21 de outubro de 1859. *A Epocha*, segunda-feira, 7 de novembro de 1859b, p.1.

PARTE Oficial, *Gazeta Official*, Pará, quarta-feira, 2 de maio de 1860, p.2.

PATERTE Oficial: Lei do orçamento provincial Nº 694 De 25 de outubro de Abel Graça, presidente da província do Pará. *Jornal do Pará*, terça-feira, 7 de novembro de 1871, p.1.

PASSAMENTO. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, terça-feira, 3 de outubro de 1871, p. 1.

PHOLHETIM do Treze de Maio: A semana. Belém, 19 de abril de 1856. *Treze de Maio*, segunda-feira, 21 de abril de 1856, p.2.

PROVINCIA do Pará: Palácio do Governo na cidade de Belém, 6 de agosto de 1856. *Treze de Maio*, sexta-feira, 8 de agosto de 1856, p.3.

RELATORIO apresentado ao exmº snr. dr. José Joaquim da Cunha, presidente da provincia do Gram Pará, pelo commendador Fausto Augusto d’Aguiar por ocasião de entregar-lhe a administração da provincia no dia 20 de agosto de 1852. Pará, Typ. de Santos & filhos, 1852.

RELATORIO que o ExmºSnr Coronel, 3º Vice-Presidente desta Provincia, Miguel Antonio Pinto Guimarães tinha organizado para apresentar a Assembleia Legislativa Provincial no dia 26 de outubro deste anno. Continuação do nº 576. *Treze de Maio*, sexta-feira, 2 de novembro de 1855, p.2.

RELATORIO apresentado ao Excelentissimo Senhor Conselheiro de Guerra Vice-almirante Joaquim Raymundo de Lamare, Presidente da Provincia do Pará, pelo Director da Instrucção Publica, Antonio Gonçalves Nunes, em 21 de agosto de 1868. Pará: Typ. do Diário do Gram-Pará, 1868.

Referências

BATES, H. W. *Um naturalista no rio Amazonas*. São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1979.

BRAUDEL, Fernand. *O modelo italiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERTRAND, Romain. *Le long remord de la conquête*: Manille-Mexico-Madrid: l’affaire Diego de Ávila, 1577-1580. Paris: Seuil, 2015.

BREA, Leticia Azcue. Roma e la Spagna, mecenatismo reale e privato di scultura

nell'Ottocento (fino al 1873). In: CAPITELLI, Giovanna. GRANDESSO, Stefano; MAZZARELLI, Carla; (a cura di). *Roma Fuori di Roma: L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità*. Roma: Campisanto Editore, 2012, p.265-291.

BROOK, Carolina. Gli allievi catalani di Tomaso Minardi. In: CAPITELLI, Giovanna. GRANDESSO, Stefano; MAZZARELLI, Carla; (a cura di). *Roma Fuori di Roma: L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità*. Roma: Campisanto Editore, 2012, p. 335-346.

CAPITELLI, Giovanna. Il mercato globale dell'arte sacra romana. In: CAPITELLI, Giovanna. GRANDESSO, Stefano; MAZZARELLI, Carla; (a cura di). *Roma Fuori di Roma: L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità*. Roma: Campisanto Editore, 2012, p.389-417.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*. São Paulo: Senac/SP, 2005.

DAZZI, Camila. A Associação Artística Internacional de Roma - sodalício de artistas estrangeiros residentes na Itália em fins do século XIX. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014.

_____. As relações Brasil-Itália no segundo Oitocentos: a recepção da crítica de arte carioca à obra dos pintores brasileiros na Itália (1880-1890). *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 2, ago. 2006.

_____. Meirelles, Zeferino, Bernardelli e outros mais: a trajetória dos pensionistas da Academia Imperial em Roma. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 10, p. 17-42, 2008.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Portugueses, italianos e franceses nos círculos artísticos de Belém do Pará (1880-1920). In: ARRUDA, J. J. de Andrade et al (orgs.). *De colonos a imigrantes: i(e)migração portuguesa para o Brasil*. São Paulo: Alameda, 2013. p. 549-561.

_____. Vestir a História: pintura, moda e identidade nacional na Amazônia, 1916-1913. *Histórica – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo*, nº 53, abr. 2012.

_____.; RODRIGUES, Silvio Ferreira. Um altar romano na baía do Guajará: programa iconológico e reforma católica na Catedral da Sé de Belém do Pará (1867-1892). *Horizonte*, Belo Horizonte, v. 14, n. 43, p. 975-1011, jul./set. 2016.

_____.; RODRIGUES, Silvio Ferreira. Onde estava a periferia da arte? Circulação e recepção de cópias de pintura europeias na Amazônia no século XIX. *Revista Tempo*, v. 23 n. 3, p.589-608, set./dez. 2017.

GÁLLEGO, Julián. Nostalgias de Roma. In: REYERO Carlos (eds.) *Roma y el ideal académico: la pintura en la Academia Española de Roma, 1873-1903*, catálogo de exposición (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 9 septiembre-15 octubre), Madrid, Comunidad de Madrid – Academia de San Fernando, 1992, p.15-25.

GINZBURG, Carlo. *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*. Turim: Einaudi, 1986

GOMBRICH. E.H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GONZALO, Carlos e MARTÍ, Montse (Org.) *Pintores Españoles en Roma (1850-1900)*. Madrid: Tuquests Editaes, 1996.

- GRASSI, Luigi; PEPE, Mario. *Dizionario della Critica d'Arte*. Torino: UTET, 1978.
- GRANDESSO, Stefano. Verso il Realismo in scultura. La fortuna delle scuole regional. In: SISI, Carlo (a cura di). *L'Ottocento in Italia*. Le arti sorelle. Il Realismo, 1840-1870. Milano: Electa, 2007, p.147-173.
- GRUZINSKI, Serge. *La pensée métisse*. Paris: Fayard, 1999.
- MEIRA FILHO, Augusto. *Contribuição à História da Pintura na Província do Grão-Pará no Segundo Reinado (Esboço de um artista esquecido)*. Belém:[s.n.], 1975.
- PEREIRA, Sonia Gomes. Os Exercícios de Cópias dos Nossos Artistas na Europa: o que viam e o que escolhiam. In: XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2012, Brasília. *Anais do XXXII Colóquio do CBHA*. Brasília: CBHA / UNB, 2012, p.707-724. v. 1.
- PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- RACIOPPI, Pier Paolo. "American Art from Americans subjects". La ricezione delle opere romane di Thomas Crawford in America e la sfida 'anti-romana' di Henry Kirke Brown. In: CAPITELLI, Giovanna. GRANDESSO, Stefano; MAZZARELLI, Carla; (a cura di). *Roma Fuori di Roma: L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità*. Roma: Campisanto Editore, 2012, p.307-321.
- RAYERO, Carlos. Artisti spagnoli e portoghesi: L' esperienza italiana, um passaggio obbligato per laformazione artistica. In: *Ottocento: cronache dell' arte in italiana dell' Ottocento*, n. 20. Milano: Giorgio Mandadori, 1991.
- SALLES, Vicente. *Música e Músicos do Pará*. 2.ed. rev. Belém: FCP, 2016.
- _____. Manoel, irmão de Crispim. *A Província do Pará*, Belém, 22 de setembro de 1992, 2º Caderno, p. 12.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do imperador: D. Pedro II: um Monarca dos Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SILVA, Caroline Fernandes. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*. Belém: IAP, 2013.
- SILVEIRA, Carlos. Liberto da Academia e perseguindo a luz: o percurso fulgurante de Henrique Pousão. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011.
- SISI, Carlo. 1861-889: gli anni delle Esposizione. MAZZOCCA, Fernando; SISI, Carlo (a cura di) *Ottocento*. Da Canova al Quarto Stato, catalogo della mostra (Roma). Milano: A.Villari, Skira, 2008, pp. 47-71
- SUSINNO, Stefano. La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento. In: CASTELNUOVO, Enrico (a cura di). *La pittura in Italia*. L'Ottocento. Tomo primo. Milano: Electa, 1991, p. 399-430
- VASTA, Daniela. *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento: dal neoclassicismo al simbolismo*. Roma: Gangemi, 2012.