



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
FACULDADE DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DA  
AMAZÔNIA

SILVIO FERREIRA RODRIGUES

**TODOS OS CAMINHOS PARTEM DE ROMA: ARTE ITALIANA E  
ROMANIZAÇÃO ENTRE O IMPÉRIO E A REPÚBLICA EM BELÉM DO  
PARÁ (1867-1892)**

Belém-PA, 2015

SILVIO FERREIRA RODRIGUES

**TODOS OS CAMINHOS PARTEM DE ROMA: ARTE ITALIANA E  
ROMANIZAÇÃO ENTRE O IMPÉRIO E A REPÚBLICA EM BELÉM DO  
PARÁ (1867-1892)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo

Belém-PA, 2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFPA

---

Rodrigues, Silvio Ferreira, 1974-

Todos os caminhos partem de Roma: arte italiana e romanização entre o império e a república em Belém do Pará (1867-1892) / Silvio Ferreira Rodrigues. - 2015.

Orientador: Aldrin Moura de Figueiredo.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Belém, 2015.

1. Decoração e ornamento das igrejas - Belém (PA). 2. Arte italiana - Influência (Literária, artística, etc.). 3. Arte sacra. 4. Igrejas - Belém (PA). 5. Belém (PA) - História. I. Título.

CDD 22. ed. 747.865098115

---

SILVIO FERREIRA RODRIGUES

**TODOS OS CAMINHOS PARTEM DE ROMA: ARTE ITALIANA E  
ROMANIZAÇÃO ENTRE O IMPÉRIO E A REPÚBLICA EM BELÉM DO  
PARÁ (1867-1892)**

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo  
(Orientador)

---

Prof. Dr. Fernando Arthur de Freitas Neves  
(PPHIST/UFPA)

---

Prof. Dr.<sup>a</sup> Caroline Fernandes da Silva  
(CAPES/PPHIST/UFPA)

---

Prof. Dr. Karl Heinz Arenz  
(PPHIST/UFPA)

---

Prof. Dr. Raymundo Heraldo Maués  
(PPGCS/UFPA)

---

Prof. Dr. José Maia Bezerra Neto (suplente)  
(PPHIST/UFPA)

---

Prof. Dr.<sup>a</sup> Magda Maria de Oliveira Ricci (suplente)  
(PPHIST/UFPA)

Belém-PA, 2015



Para minha mãe, Claudete Ferreira Rodrigues, por ter cuidado de mim até hoje.

## AGRADECIMENTOS

Quando comecei a pesquisar para esta tese, não foram poucos os momentos em que me retirei para lugares solitários, onde pudesse encontrar documentos e escrever histórias. Paradoxalmente, esses mesmos lugares pareciam cheios de vida por fazer vir à minha mente a lembrança daqueles que me acompanharam durante essa empreitada. A diversão acabou, mas a gratidão às preciosas companhias permanecerá em minha memória pelo o resto dos meus dias.

Agradeço aos amigos que esperaram com ansiedade e torceram pelo bom andamento deste trabalho, como se mostraram Elna Trindade, João Marcelo Dergan, Patrick Dias, João Nei Eduardo da Silva, Madalena D’o Felinto, Moema Alves, Alexandre Dias, Lindianny Azevedo, Socorro Ruivo, Silvia Danielle Cunha Smith, Regiane Souza, Daniella Moura, Sinei Monteiro, Ana Léa Nassar, Anna Carolina Abreu, Anne Chagas, Vilminha e Vilma Reis.

Agradeço à Pró-Reitoria de Relações Internacionais da Universidade Federal do Pará, na figura do pró-reitor Flávio Sidrim Nassar e de sua assessora Lindalva Canaan Jorge. Graças ao apoio dessa Pró-Reitoria, por meio de convênio com o Programa de Bolsas de Mobilidade Internacional Livre para Professores, do Banco SANTANDER (Brasil), pude viajar para Itália e ter contato com os arquivos e coleções artísticas de Roma. Certamente essa viagem foi de grande importância para o amadurecimento desta tese. Na cidade eterna também tive o grande prazer de conhecer e desfrutar da amizade de Elisa Natola, que me deu abrigo e informações sobre Roma. Fica aqui minha enorme gratidão por sua agradável e ótima hospitalidade.

Vale dizer que isso não seria possível sem o apoio e compreensão de parte da equipe de História da Escola de Aplicação (UFPA), que fez um esforço para me liberar das tarefas docentes para que eu pudesse me dedicar integralmente aos estudos e pesquisas. Por isso, sou grato aos professores Tatsuo Ishizu, Paulo Costa, Mário Jorge, Expedito Costa, Antônia Briosso, Rosana Padilha, Cleodir Moraes, Arnaldo Marques, Danielle Moura e, especialmente, à Eliana Ramos, Elane Gomes e Conceição Almeida, que me acompanharam de perto.

Por falar em acompanhar de perto, não poderia deixar de agradecer o apoio constante de Glauce Lêdo e sua providencial ajuda na fase final desta tese. Também sou muito grato à Rosa Arraes e Raoni Arraes que, em meio a tantos afazeres, encontrou tempo para reproduzir em fotografia boa parte das imagens que figuram no texto. Sou igualmente grato à Rosa Claudia e Luiza Pires, que me auxiliaram com toda paciência enquanto fazia este trabalho.

Agradeço à Lilian Lopes, secretária do Programa de Pós-Graduação, pela competência e dedicação com que tem desenvolvido o seu trabalho em favor dos estudantes de mestrado e doutorado. Sua atenção especial ao processo final de entrega desta tese foi fundamental.

Desde a graduação, passando pelo mestrado e doutorado, tive excelentes professores que me deram a formação de historiador. Todos têm sido muito especiais para mim. Fica aqui minha gratidão para alguns deles, como Magda Ricci, Leila Mourão, José Alves Junior, Didier Lahon, José Maia Berra Neto e Maria de Nazaré Sarges. Além desses, sou particularmente grato a Rafael Chambouleyron, com quem tenho aprendido muito nos últimos anos.

Por trás do que está escrito, esta tese guarda um prolongado processo de construção, que necessitou passar pela avaliação de outros abalizados entendedores do assunto. Nesse sentido, sou grato aos professores que contribuíram para os caminhos que tomei a partir do exame de qualificação, como Konstantin Richter, Flávio Leonel da Silveira e Antônio Maurício Dias da Costa. Suas sugestões e conselhos tornaram tudo mais claro para mim.

Agradeço também à minha banca examinadora. A maioria são pessoas conhecidas de longa data, com quem convivo e travo laços de amizade. Caroline Fernandes da Silva é minha amiga desde a graduação e agora posso dizer que é muito bom vê-la em minha banca de defesa. Suas contribuições sempre são muito frutíferas. Os trabalhos de Fernando Arthur de Freitas Neves e de Raymundo Heraldo Maués revelaram-se fundamentais para a minha compreensão do processo de romanização na Amazônia. Obrigado, professores, pela contribuição que deram a esta pesquisa e por fazerem parte dos examinadores. Tenho uma enorme dívida de gratidão para com o professor Karl Heinz Arenz, de quem fui aluno no doutorado. Obrigado por tudo que me ensinou durante eses anos. Eu espero ter aprendido a lição.

Fora dos muros da universidade, fica a minha gratidão ao Padre Gonçalo e à equipe de funcionários da Catedral da Sé de Belém, que me receberam sempre muito bem durante as pesquisas feitas no acervo artístico do templo. Espero ajudar a entender melhor as obras.

Agradeço profundamente a toda minha família por ter me apoiado em todos esses anos de estudo, em especial aos meus irmãos Sabrina Rodrigues e Shirley Rodrigues. Finalmente vou desocupar as mesas e recolher meus livros. Não me verão debruçado sobre eles por enquanto. Farei um breve momento de pausa, só para tomar fôlego para o próximo mergulho.

Por fim, agradeço a Aldrin Moura de Figueiredo, meu orientador e principal responsável por minha formação. Obrigado pelo privilégio de ser seu aluno e contar com sua amizade. Foi a partir de seus conselhos e sugestões que o gosto pela história e desejo da descoberta passaram a marcar decisivamente meus passos. Jamais poderei pagar tamanha dívida. Mais do que ensinar métodos e maneiras de interpretar a realidade histórica, suas aulas me levaram à busca da autonomia intelectual; seus exemplos, acredite, tornaram-me uma pessoa melhor.

Sou o diabo, mas gosto de entrar em templos, e até me interesso por eles.

Luiz Demétrio Juvenal Tavares (1850-1907)

## RESUMO

Esta tese parte da análise da grande reforma na decoração da Catedral da Sé de Belém do Pará, entre os anos de 1867 e 1892, sob o bispado de Dom Antônio de Macedo Costa, para discutir a forte relação com a política cultural ultramontana e romanizadora gestada pela Cúria Romana e destinada a se propagar pelo mundo em resposta à secularização da sociedade. Se o catolicismo observa o modelo centrado na cidade eterna, a decoração dos edifícios eclesiásticos se inspira nos seus mais famosos templos. Na segunda metade do século XIX, Roma desempenha o papel de capital universal da cristandade e das artes sacras. Inspirado no ambicioso programa iconográfico do pontífice Pio IX, o bispo adotará os temas sacros por ele definido. A mensagem era clara. Depurar o culto e as artes seria parte do amplo processo de reforma do clero e da cultura católica pelo mundo. Diante da perda de espaço na sociedade devido aos movimentos de secularização, a Cúria romana imprimiu um grande esforço para manter intacto o papel de única autoridade moral e religiosa. O efeito dessa política foi o posicionamento de Igreja e Estado em campos opostos. No Brasil, o clero ultramontano se defrontou com as autoridades civis e seculares. Em meio a isso, a Catedral de Belém apresentou um ciclo decorativo conectado com o projeto romanizador de Dom Macedo Costa. Em consequência, a Amazônia estreitou os laços com a cultura italiana, atualizando o ambiente artístico regional dentro de frutífero diálogo com os movimentos estéticos internacionais. Uma arte renovada se produziu, é verdade, mas a serviço da religião romanizada.

Palavras-chave: Arte sacra, Oitocentos italiano, Belém do Pará, Romanização

## ABSTRACT

This thesis is an analysis of the major reform in the decoration of the Belém of Pará See Cathedral that happened between the years 1867 and 1892, during the bishopric of Don Antônio de Macedo Costa. The purpose is to discuss the strong relationship between the ultramontane and romanizing cultural policy that was managed by the Roman Curia, and which was ultimately destined to propagate itself through the whole world in response to the secularization of society. If Catholicism observes the model centered on the eternal city, the decoration of the ecclesiastical buildings is inspired in its most famous temples. In the second half of the century XIX, Rome plays the role of the world capital of Christianity and the sacred arts. Inspired by the ambitious iconographic program of Pope Pius X, the bishop would adopt the sacred themes defined by him. The message was clear. Purify worship and the arts would be part of the broader reform process of the clergy, and Catholic culture throughout the world. Faced with the loss of influence in society due to secularization movements, the Roman Curia made a great effort to keep intact its role as the sole moral and religious authority. The effect of this policy was the placement of Church and State in opposing camps. In Brasil, the ultramontane clergy often faced against civil and secular authorities. Through this all, the Belém Cathedral presented a decorative cycle connected with the romanizing project of Dom Macedo Costa. As a result, Amazonia closeded its ties with Italian culture, updating the regional art scene in fruitful dialogue with the international aesthetic movements. A renewed art was produced- this is true- but it was in the service of Romanized religion.

Key Words: Sacred Arts, Nineteenth-Century Italian, 1800s, Belém do Pará, Romanization

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Crispim do Amaral, Círio de Nossa Senhora de Nazaré.....	50
Figura 2: Giovanni Fattori. Garibaldi em Palermo, 1860. Óleo sobre tela (88x132 cm).....	55
Figura 3: Giovanni Fattori, Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta, 1862. Óleo sobre tela (232 x 384 cm).....	56
Figura 4: Odoardo Borrani. Le cucitrici di camicie rosse, 1865. Óleo sobre tela (66 x 54 cm).....	56
Figura 5: Francesco Hayez. La Meditazione, 1850. Óleo sobre tela (90x70 cm).....	58
Figura 6: Silvestro Lega. Retrato de Giuseppe Garibaldi, 1861. Óleo sobre tela (111 x 78.4 cm).....	61
Figura 7: Michele Cammarano. Breccia di Porta Pia, 1871.....	62
Figura 8: Francesco Coghetti. Episódio do Dilúvio Universal, c. 1852. Óleo sobre tela (221 x 250 cm).....	65
Figura 9: Altar-mor da Catedral da Sé de Belém do Pará projetado pelo arquiteto e escultor italiano Luca Carimini, 1867-1879.....	82
Figura 10: Visão parcial do altar-mor da Catedral da Sé de Belém.....	83
Figura 11: Silverio Capparoni. Pai Eterno, c. 1881 (1,14 x 2,26 cm).....	83
Figura 12: Estátua em mármore representando São Pedro.....	83
Figura 13: Estátua em mármore representando São Paulo.....	84
Figura 14: Estátua de mármore de Jesus Cristo ladeado por dois anjos adoradores.....	84
Figura 15: Brasão pontifício do Papa Pio IX.....	85
Figura 16: Brasão episcopal do bispo Dom Antônio de Macedo Costa.....	85
Figura 17: Giuseppe Leone Righini, Arredores da Cidade (São Luís do Maranhão), 1867. Óleo sobre madeira.....	105
Figura 18: Giuseppe Leone Righini. Casal a passeio.....	108
Figura 19: Giuseppe Leone Righini, Largo do Carmo (Belém do Pará), 1867. Aquarela.....	109
Figura 20: Giuseppe Leone Righini, Largo da Pólvora e Theatro da Paz, 1867. Aquarela.....	110
Figura 21: Vista geral da Praça Dom Frei Caetano Brandão, com destaque para a Catedral da Sé de Belém. Fotografia.....	114
Figura 22: Imagem: Guido Reni. São Miguel Arcanjo que derrota Satanás, 1635. Óleo sobre tela (293 x 202 cm).....	117



Figura 23: São Miguel Arcanjo, c. 1869. Óleo sobre tela (3,20 x 1,93 cm). Cópia anônima do original de Guido Reni.....	118
Figura 24: Peter von Cornelius. As cinco virgens sábias e as cinco virgens insensatas, 1813-1816. Óleo sobre tela.....	126
Figura 25: Philippe Veit. L'Empireo e le sfere dei planeti, 1819-1820. Afresco. Detalhe do canto inferior esquerdo.....	128
Figura 26: Melchior-Paul von Deschwenden. Nossa Senhora de Belém, 1873. Óleo sobre tela (230 x 160 cm).....	131
Figura 27: Melchior-Paul von Deschwenden. Maria com o Menino Jesus (Mary with the Christchild), 1862.....	132
Figura 28: Melchior Paul von Deschwenden: Madonna com São João e o Menino Jesus, 1844. Óleo sobre tela (57.5 x 40 cm).....	132
Figura 29: Melchior von Deschwenden: Virgem Maria.....	133
Figura 30: Paul Melchior von Deschwenden. Maria com o Menino Jesus, 1862.....	133
Figura 31: Tommaso Minardi. Propagazione del Cristianesimo ovvero la missione degli Apostoli, 1864. Têmpera sobre muro.....	166
Figura 32: Pietro Gagliardi. Sagrada Família, 1890.....	196
Figura 33: Silverio Capparoni. “Gloria di San Giacomo” (c. 1860). Afresco. Detalhe do afresco na cúpula da Igreja de San Giacomo in Augusta.....	197
Figura 34: Um dos púlpitos adquiridos por D. Macedo Costa durante a grande reforma da Catedral da Sé de Belém.....	212
Figura 35: O grande órgão “Cavaillé-Coll” adquirido na França por Dom Macedo Costa....	217
Figura 36: Capela lateral do Santíssimo Sacramento no braço direito do cruzeiro da Catedral da Sé de Belém.....	243
Figura 37: Francesco Saverio Altamura. I funerali di Buondelmonte, 1860. Óleo sobre tela (108 x 216 cm.).....	248
Figura 38: Geroloma Induno. La partenza del coscritto, 1862. Óleo sobre tela (64,5 x 50,5 cm.).....	250
Figura 39: Jean-Francois Millet. Angelus. Óleo sobre tela, 1858 (55 x 66 cm.).....	250
Figura 40: Telemaco Signorini, L'Alzaia, 1864. Óleo sobre tela (58,4 x 173,2).....	251
Figura 41: Plinio Nomellini. Il fienaiolo, 1888. Óleo sobre tela (178,5 x 150,5 cm).....	253
Figura 42: Teofilo Patini. Vanga e latte, 1883. Óleo sobre tela (213 x 372 cm.).....	253
Figura 43: Carlo Pittara. Le imposte anticipate, 1865.....	255
Figura 44: Silvestro Lega. Un dopo pranzo (Il pergolato), 1866. Óleo sobre tela (75 x 93,5cm).....	256

Figura 45: Domenico Morelli. Gli Iconoclasti, 1855. Óleo sobre tela. (251 x 212 cm).....	258
Figura 46: Domenico De Angelis. La conversation, c 1880. Aquarela sobre papel (21 x 17 cm).....	260
Figura 47: Domenico De Angelis. Camponês lavrando a terra, c.1880.....	262
Figura 48: Domenico De Angelis. Um jovem rapaz. Aquarela.....	263
Figura 49: Giovanni Capranesi. Retrato de uma popolana com tambor, c. 1885. Óleo sobre tela.....	263
Figura 50: Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi. Os últimos dias de Carlos Gomes, 1899. Óleo sobre tela (224 x 44 cm).....	272
Figura 51: Domenico de Angelis. Peri e Ceci, 1896. Painel decorativo do teatro Amazonas. Manaus/Amazonas.....	272
Figura 52: João Gomes Correa de Farias. Romanos no Fórum, 1896. Óleo sobre tela (50 x 90 cm).....	274
Figura 53: João Gomes Correa de Farias. Cabeça de Monge, 1896. Óleo sobre tela (62 x 49 cm).....	274
Figura 54: Domenico Morelli. Il bagno pompeiano, 1861. Óleo sobre tela (136 x 104 cm).....	275
Figura 55: Domenico Morelli. La dama col ventaglio, 1874. Óleo sobre tela (111 x 76,5cm).....	276
Figura 56: Natale Attanasio. Mulher deitada. Óleo sobre, 1895 (61 x 60 cm).....	276
Figura 57: Giovanni Capranesi. Modelo do teto do Theatro da Paz, 1894. Pastel seco (64 x 52 cm).....	277
Figura 58: Domenico Morelli. I martiri cristiani, 1851. Óleo sobre tela (160 x 213 cm).....	278
Figura 59: Detalhe do afresco do teto do Salão de Espetáculos do Thetro da Paz decorado por Domenico De Angelis, 1889-1890.....	280
Figura 60: Detalhe da tela “La caccia di Diana” (616-617). Domenichino. Óleo sobre tela (225 x 320 cm).....	280
Figura 61: Francesco Podesti. O Triunfo de Vênus, 1852. Óleo sobre tela.....	287
Figura 62: Francesco Podesti. São Francisco de Assis, 1860 (190x131 cm).....	288
Figura 63: A carruagem de Apolo. Detalhe do afresco do teto do Salão de Espetáculos do Theatro da Paz decorado por Domenico De Angelis, 1889-1890. ....	292
Figura 64: Alegoria das artes. Detalhe do afresco do teto do Salão de Espetáculos do Theatro da Paz decorado por Domenico De Angelis, 1889-1890. ....	293
Figura 65: Um “putti” entrega a uma jovem com feições indígenas um manuscrito com a palavra “Sciencia” (Ciência). Detalhe do afresco do teto do Salão de Espetáculos do Theatro da Paz decorado por Domenico De Angelis, 1889-1890.....	293

Figura: 66: Domenico De Angelis. Retrato de João Marques de Carvalho, 1898. Óleo sobre tela.....	295
Figura 67: Domenico De Angelis. Retrato do Intendente Arthur Índio do Brasil, 1890. Óleo sobre tela.....	296
Figura 68: Felipe Fidanza. Salão Nobre do Theatro da Paz. Fotografia. Álbum do Pará, 1899.....	298
Figura: 69: Domenico de Angelis. Alegoria da Poesia, c.1880. Têmpera sobre papel (14 x 9,2 cm).....	300
Figura 70: Um dos anjos dourados adquiridos por D. Macedo Costa para figurar nos pedestais de mármore do altar-mor da Catedral da Sé de Belém.....	306
Figura 71: Michele Sansebastiano (Vincenzo Michelangelo Sansebastiano). Velata, c.1896 (75 x 48 cm).....	309
Figura 72: Carlos de Servi. Atelier. Óleo sobre tela, 1900 (90,5 x 62,3cm).....	309
Figura 73: Antonio Oliveira. Gabinete da intendência de Belém. Fotografia, 1901.....	310
Figura 74: Antonio Oliveira. Interior da Catedral da Sé de Belém do Pará. Fotografia.....	332
Figura 75: Interior da Catedral da Sé Belém, 2015. Visão parcial da decoração do teto.....	333
Figura 76: Gravura de Karl Wiegandt em homenagem à sagração da Catedral da Sé Belém depois da reforma.....	338
Figura 77: Detalhe da decoração da abóboda da nave central da Catedral da Sé Belém executada por Domenico De Angelis.....	343
Figura 78: Santa Bárbara. Óleo sobre tela (320 × 1,93 cm), século XVIII. Autoria desconhecida.....	345
Figura 79: Joaquim Manoel da Rocha. São Domingos. Óleo sobre tela (320 x 1,93 cm), século XVIII.....	347
Figura 80: Melchior Paul von Deschwanden. Nossa Senhora do Rosário com São Domingos, 1873. Óleo sobre tela (320 x 1,93 cm).....	348
Figura 81: Melchior Paul von Deschwanden. Santo Antônio. 1873. Óleo sobre tela (320 x 1,93 cm).....	350
Figura 82: Melchior Paul von Deschwanden. Sangrada Família. 1873. Óleo sobre tela (320 x 1,93 cm).....	351
Figura 83: Grande painel a óleo do semicírculo da capela-mor, tematizado a cena do “Presépio” ou “Natividade”, 1881, obra atribuída a Lottini, mas de fato da autoria de Pietro Gagliardi.....	352
Figura 84: Detalhe da parte superior do painel “Presépio” ou “Natividade”.....	353
Figura 85: Detalhe da cena central da tela “Il martirio dei fratelli Macabei”, 1853-1868 (Óleo sobre tela), de Antonio Ciseri.....	358

Figura 86: Domenico De Angelis. Alegoria da Fé.....	360
Figura 87: Domenico De Angelis. Alegoria da Caridade.....	360
Figura 88: Domenico De Angelis. São Jerônimo, 1891. Óleo sobre tela (320 x 1,93 cm).....	363
Figura 89: Michelangelo Merisi da Caravaggio. São Jerônimo escrevendo, 1605. Óleo sobre tela (112 x 157 cm).....	363
Figura 90: Domenico De Angelis. Santa Maria Madalena, 1891. Óleo sobre tela (320 x 1,93 cm).....	365
Figura 91: Guido Reni. Madalena penitente, 1633-634. Óleo sobre tela (60 x 40 cm).....	366
Figura 92: Detalhe da tela “Santa Maria Madalena” do acervo da Catedral da Sé de Belém.....	366
Figura 93: Guido Reni. Madalena em Penitência, 1635. Óleo sobre tela (78 x 68).....	367
Figura 94: Domenico De Angelis. São Sebastião, 1891. Óleo sobre tela (320 x 1,93 cm)....	369
Figura 95: Melchior Paul von Deschwenden. São Sebastião. Óleo sobre tela.....	370
Figura 96: Guido Reni. O martírio de São Sebastião, 1616. Óleo sobre tela (143x113cm).....	370
Figura 97: Visão parcial da decoração da abóboda da nave central da Catedral da Sé de Belém executada por Domenico De Angelis.....	372
Figura 98: Paineis central da abóboda nave da Catedral da Sé de Belém pintado por Domenico De Angelis.....	373
Figura 99: Detalhe do painel da abóboda da nave da Catedral da Sé. A Virgem com o Menino Jesus ao colo aparece circundada por querubins num céu entre nuvens.....	374
Figura 100: Detalhe do painel da abóboda da nave da Catedral da Sé, onde aparece o bispo Dom Antônio de Macedo Costa ricamente paramentado, oferecendo a catedral reforma à Virgem.....	375
Figura 101: Detalhe do painel da abóboda da nave da Catedral da Sé, onde aparecem quatro importantes bispos da diocese do Pará, mas já falecidos, ajoelhados em reverência à Virgem.....	375
Figura 102: Estátua de Dom Frei Caetano Brandão projetada por Domenico De Angelis e executada por Enrico Quattrini. Fotografia.....	388

## SUMÁRIO

<b>Apresentação</b> .....	18
<b>Introdução</b> .....	24
<b>Capítulo 1</b> .....	38
<b>O herdeiro de Pio IX: Dom Macedo Costa e a arte italiana no Pará</b> .....	38
1.1. O bispo e outras “questões”.....	40
1.2. A Romanização das artes.....	52
1.3. Um altar romano na baía do Guajará.....	69
1.4. As relações artísticas entre o Pará e a Itália nos Oitocentos.....	86
1.5. Depurando o culto e as artes.....	112
<b>Capítulo 2</b> .....	139
<b>Entre o cetro e o báculo: Estado, Igreja e arte sacra no Pará</b> .....	139
2.1. O Estado, a Igreja e as artes.....	140
2.2. Acerto de contas com o Monsenhor Sanguessuga.....	146
2.3. São Miguel Arcanjo acalcanha o dragão liberal.....	162
2.4. Enfim, a primeira pedra do altar.....	175
<b>Capítulo 3</b> .....	186
<b>Santuário da civilização: o debate em torno do projeto decorativo da Catedral da Sé de Belém</b> .....	186
3.1. História e memória da decoração da Catedral de Belém: breves considerações.....	188
3.2. Imponência romana numa catedral amazônica.....	201
3.3. O altar da discórdia em tempos de conciliação.....	215
3.4. Obras de Santa Engrácia na Catedral de Belém.....	232
<b>Capítulo 4</b> .....	244
<b>Pinceladas de romanização: arte decorativa e programa iconográfico na Catedral da Sé de Belém</b> .....	244
4.1. Domenico De Angelis e as novas tendências estéticas italianas na Amazônia.....	246
4.2. Na esteira de Rafael: a arte decorativa italiana na Amazônia Oitocentista.....	281
4.3. Casa de Deus, culto das artes.....	300
4.4. Uma catedral romanizada numa república laica.....	319
4.5. Lapidés Clamabunt: a reinauguração da Catedral de Belém.....	331
4.6. Tradição e modernidade no ciclo decorativo da Catedral de Belém.....	342
<b>Epílogo</b> .....	380
<b>Fontes e referências</b> .....	389

## APRESENTAÇÃO

A expressão “Todos os caminhos levam a Roma” remonta aos fatos dos primeiro século de nossa Era, quando o Império Romano era tido e havido como o centro do mundo, indo da Bretanha à Pérsia, ou, nos dias atuais, da Inglaterra ao Irã. Tratava-se de uma cartografia que cobria cerca de 80 mil quilômetros de estradas. Chamados de “cursus publicus”, esses caminhos não eram como as vias que temos hoje e constituíam mais um meio de comunicação do que de transporte, por onde mensageiros levavam ordens de um lado para o outro do império. A sentença, assim como epíteto de cidade eterna, construiu imenso adagiário. “Quem tem boca vai a Roma” ou “Quem língua tem a Roma vai e de Roma vem”. Roma virou adágio a peso de mérito, valor e importância. “Roma locuta est, causa finita est” traduzida por “Roma falou, a causa está encerrada”, frase atribuída a Santo Agostinho, revela a centralidade do poder eclesiástico romano. Juntando os nós, Roma, o papa, a arte, a igreja, temos aqui alguns dos símbolos inspiradores desta tese que segue a via dupla da estrada da história. Roma, capital da arte sacra italiana dos Oitocentos, cruza o oceano e desembarca na Amazônia.

As relações de Belém do Pará com Roma e o ambiente artístico italiano cresceram acentuadamente na segunda metade do século XIX. Muitos artistas vindos da cidade eterna tomaram parte na transformação do panorama cultural amazônico, onde sua importância era inegável. Na manhã de 27 de março de 1900, por exemplo, algumas das maiores gazetas paraenses traziam uma triste notícia para intelectualidade local: a morte de Domenico De Angelis (1852-1900), pintor italiano que marcara profundamente o cenário artístico desse tempo. O passamento do “grande artista” revelava-se ainda mais doloroso à medida que sua figura não era considerada “simplesmente uma notabilidade europeia”, que teria “passado para o domínio da história”. “Essa glória”, lembrava a imprensa referindo-se ao pintor, “era também paraense, e a lacuna que a morte abriu na arte italiana é uma das perdas mais sensíveis para o desenvolvimento artístico no Pará”. Por seu pincel ter enriquecido “os nossos monumentos”, continuava o articulista, “é do nosso dever, na coerência de uma estima que a morte resolve em saudade, lembrar o nome do morto querido”. Assim, com “a gloriosa Itália, o eterno berço dos gênios”, partilhava “o Brasil as mágoas pelo falecimento de um dos mais inspirados mestres do desenho e do colorido”. Na concepção do articulista, De Angelis era “realmente um dos pintores da atualidade”. Na Itália teriam ficado “as provas mais brilhantes da sua superioridade”. Além do mais, o conceito em que era tido nas rodas competentes,

elevava-o “ao nível dos primeiros e dos mais distintos pintores da sua terra, o que quer dizer, do mundo”. Belém era, assim, uma cidade privilegiada, pois “guarda-lhe um pedaço da genialidade exuberante no que de mais apurado temos em pintura decorativa”. Prova disso também eram os muitos outros trabalhos do pintor existentes na cidade, entre os quais avultava “a grande e maravilhosa tela representando os últimos dias de Carlos Gomes”. Como não poderia deixar de ser citado, salientava-se que na sala de visita do diário “A Província do Pará” havia “uma de suas obras primas, o retrato do nosso ilustre chefe, senador Antônio Lemos”.<sup>1</sup>

No dia seguinte, o jornal “República” reforçava a notícia dada pelas gazetas concorrentes: “Faleceu ultimamente na Itália Domenico De Angelis, o artista primoroso que mais se tem salientado na Amazônia”. Lembrava-se que o pintor deixou-nos “decorações de recordações duradouras, que atestarão aos vindouros, nos nossos mais importantes edifícios, a sua bela imaginação de artista de gênio”. Numa manobra sutil, procurava-se novamente vincular a filiação do pintor ao solo amazônico: “Era grande artista filho da pátria das belas artes, era italiano, mas é certo que n’esta vastidão da Amazônia ele já contava um cantinho como se lhe fosse um novo filho”.<sup>2</sup> O artista chorado pela imprensa seria mais tarde introduzido no panteão dos heróis republicanos, levado a cabo pelos círculos intelectuais que giravam em torno do Instituto Histórico e Geográfico do Pará (IHGP).<sup>3</sup> Todos comprometidos em revisar o passado regional, atribuindo à Amazônia um papel de destaque no cenário nacional.

Agora é preciso firmar a lupa para que o leitor compreenda onde quero chegar com essa história. Se prestarmos atenção às frases de efeito utilizadas pela imprensa ao falar de De Angelis, perceberemos claramente que tipo de avaliação se tinha do pintor, de sua arte e, principalmente, da cultura figurativa a que pertencia. Mais do que “simplesmente uma notabilidade europeia”, o pintor romano era encarado também como uma “glória paraense”. Se sua morte abriu uma lacuna na arte italiana, essa perda teria sido ainda mais sensível “para o desenvolvimento artístico no Pará”. Seguem-se então os epítetos reveladores de uma confessa admiração pelo país do morto ilustre: “a gloriosa Itália, o eterno berço dos gênios”; “pátria das belas artes”. Os termos servem aqui para mostrar que, se o artista gozava de fama

<sup>1</sup> DOMENICO De Angelis. *A Província do Pará*, terça-feira, 27 de março de 1900. Anno XXV, N. 7.351, p.2, col. 1; DOMINICO De Angelis. *O PARÁ*, sábado, 27 de março de 1900. Anno III, Numero 692, p.1, col. 2,3.

<sup>2</sup> NECROLOGIA. *Republica*, Belém do Pará, quarta-feira, 28 de março de 1900. anno II, numero 319, p.2, col.4.

<sup>3</sup> Cf. FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Panteão da história, oratório da nação: o simbolismo religioso na construção dos vultos pátrios da Amazônia. In: Fernando Arthur de Freitas Neves; Maria Roseane Pinto Lima. (Org.). *Faces da história da Amazônia*. Belém: Paka-Tatu, 2006, v., p. 545-570.

e prestígio entre os melhores pintores de sua terra, isso significava dizer também que o mesmo figurava, incontestavelmente, entre os melhores do mundo. A alta conta em que era tida a Itália e sua arte e a insistência em ligar De Angelis à Amazônia desvelam, entre outras coisas, a centralidade da arte italiana na cultura visual do Pará da segunda metade do século XIX. Seu mais eloquente testemunho, a meu ver, é ciclo decorativo da Catedral da Sé de Belém.

A Catedral da Sé apresenta um dos mais ricos acervos da arte italiana no Pará, graças ao bispo Dom Antônio de Macedo Costa, que não mediu esforços para dar a esse templo a mesma imponência de seus congêneres mundo afora. Para tanto, importou obras e contratou afamados artistas que deveriam visibilizar o projeto de romanização por meio das imagens.

Desse modo, esta tese parte da análise da grande reforma na decoração da Catedral da Sé de Belém do Pará, entre os anos de 1867 e 1892, sob o bispado de Dom Macedo, para discutir a forte relação com a política cultural ultramontana e romanizadora gestada pela Cúria Romana e destinada a se propagar pelo mundo em resposta à secularização da sociedade. Foi exatamente dentro dessa conjuntura histórica e política que o projeto artístico do prelado se viabilizou. Trava-se então uma maior aproximação entre a arte italiana e o ambiente cultural paraense, fruto das iniciativas artística desenvolvida pelo pontífice Pio IX em Roma com vista a difundir o programa iconográfico oficial da Igreja. Novos santos e mártires ganham espaço em pinturas e esculturas, dialogando ao mesmo tempo com os atualizados movimentos estéticos internacionais e contribuindo para renovar a cultura visual local.

Entre diversos enfoques possíveis de serem aqui empregados, minha abordagem repousa sobre a história social da arte, onde o significado da imagem depende do seu contexto histórico.<sup>4</sup> Neste caso específico, a imagem funciona como instrumento de doutrinação e arma de combate político; as iconografias presente no templo católico plasmam o confronto entre Igreja e Estado em campos opostos. No Brasil isso se dá nas últimas décadas do Império, quando a hierarquia do clero nacional, seguindo diretrizes de Roma, desafia o Estado e os princípios liberais. O antropólogo Heraldo Maués e o historiador Fernando Arthur de Freitas

---

<sup>4</sup> Uma discussão mais detalhada sobre o emprego da história social da arte nesta tese pode ser encontrada no final introdução.



Neves têm dado contribuições fundamentais para se entender esse processo na Amazônia.<sup>5</sup> Porém, agora é preciso analisar a questão a partir do afretamento do visual, da narrativa das imagens. Isso implica novos instrumentos de leitura para evidências dessa natureza. Prática pouco comum entre os historiadores. Como afirma Gaskell, embora utilizando diversos tipos de material como fonte, nosso treinamento em geral nos leva a ficar mais à vontade com documentos escritos. Assim, somos muitas vezes mal equipados para lidar com material visual, utilizando as imagens apenas de maneira ilustrativa, sob aspectos que podem parecer ingênuos, corriqueiros ou ignorantes a pessoas profissionalmente ligadas à problemática visual.<sup>6</sup>

Enfim, como toda pesquisa histórica, esta tese também teve suas motivações para nascer. De um percurso mais geral, as inquietações que lhe dão corpo surgiram ainda na graduação, quanto participei de projetos envolvendo a trajetória de intelectuais paraenses da virada do século XIX para o século XX, coordenados pelo professor Aldrin Figueiredo. Na ocasião, procurávamos mapear as matrizes de pensamento e as experiências sociais de literatos, artistas e “homens de ciência” do período. Documentos inéditos foram então encontrados em arquivos e bibliotecas paraenses, suscitando novos problemas e estimulando pesquisas que aprofundaram o debate. Hoje, podemos dizer que já se conseguiu consideráveis avanços na área. Porém, não dá para negar que ainda há um longo caminho a percorrer para

---

<sup>5</sup> Cf. MAUÉS, Raymundo Heraldo. Impasses da romanização e da teologia da libertação: o choque com a lógica do catolicismo popular. *Ciência e Cultura* (SBPC), v. 46, n.11, p. 1074-1079, 1988; Idem. As atribulações de um doutor eclesiástico na Amazônia na passagem do século XIX ou Como a política mexe com a Igreja Católica. *Revista de Cultura do Pará*, Belém, v. 12, n.1, p. 61-79, 1991; Idem. Outra Amazônia: Os santos e o catolicismo popular. *Revista Norte Ciência*, v. 2, p. 1-26, 2011; Idem. *Uma Outra ``Invenção`` da Amazônia: religiões, histórias, identidades*. Belém-PA: CEJUP, 1999; Idem. *Padres, Pajés, Santos e Festas: catolicismo popular e controle eclesiástico*. 1. ed. BELÉM: CEJUP, 1995. v. 1; Idem. O Círio e os círios: aspectos múltiplos do Círio de Nazaré. In: Luciana Carvalho. (Org.). *Círio - Série Encontros e Estudos*. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2005; NEVES, Fernando Arthur de Freitas. Estado e Igreja; cumplicidade e tensões do catolicismo no Pará no final do século XIX. In: NEVES, Arthur Fernando de Freitas; LIMA, Maria Roseane Pinto. (Org.) *Faces da História da Amazônia*. 1ed. Belém: Paka-Tatu, 2006, v. 1, p. 83-126; Idem. Procissão Civil: a Questão Nazarena, ainda a Questão Religiosa de 1872. In: *Poder, violência e exclusão*, 2008. São Paulo: Anais do XIX encontro regional de História da ANPHUH-Seção São Paulo, 2008. Idem. Sem padroado e sem primaz, a igreja no Brasil no início da república. *Revista de Estudos Amazônicos*, v. IV, p. 53-75, 2009; Idem. NEVES, Fernando Arthur de Freitas. *Solidariedade e Conflito: Estado Liberal e Nação Católica no Pará sob o Pastorado de Dom Macedo Costa (1862-1889)*. Tese de doutorado em História, PUC-SP. São Paulo: 2009; Idem. A interiorização do catolicismo na Amazônia: as visitas pastorais de dom Macedo Costa (segunda metade do século XIX). In: José Luis Ruiz-Peinado Alonso, Rafael Chambouleyron. (Org.). *T(r)ópicos de História: gente, espaço e tempo na Amazônia (séculos XVII a XXI)*. 1ed. Belém: Ed. Açaí/Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia (UFPA)/Centro de Memória, 2010, v. 1, p. 183-200; Idem. D. Antonio de Macedo Costa: um arauto do processo civilizatório?. In: Maria de Nazaré dos Santos Sarges; Magda Maria de Oliveira Ricci. (Org.). *Os oitocentos na Amazônia: política, trabalho e cultura*. 1ed. Belém: Editora Açaí, 2013, v. 1, pp. 141-163.

<sup>6</sup> GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história*. São Paulo: Unesp, 1992, pp.237- 271, p. 237.

que se tenha uma visão mais clara a respeito dos círculos intelectuais que viveram na Amazônia.

Sem dúvida, essa experiência inicial foi importante para construir e solidificar meus argumentos. Depois de uma breve passagem pela história social da ciência no mestrado, retomo agora os caminhos da história social da arte oitocentista na Amazônia. O interesse aumenta à medida que os grandes projetos decorativos e o ambiente artístico paraense do século XIX são pouco conhecidos. A decoração da Catedral de Belém e do Theatro da Paz, por exemplo, ainda não receberam a atenção devida. Por conta disso, alguns embates fundamentais no campo artísticos e seus diálogos com a sociedade permanecem na sombra. No caso da arte figurativa italiana, o nome de Domenico De Angelis é muito comentado, seja no meio acadêmico, seja fora dele. Mas a questão não vai muito além disso. Os círculos de artistas italianos e sua influente trajetória na região são assuntos ainda aguardando esclarecimento.

Que fique claro, porém, que não pretendo fazer aqui o velho discurso de “terra arrasada”. Apesar de raríssimas pesquisas produzidas, existem bibliografias publicadas sobre a arte decorativa do período. O Theatro da Paz, por exemplo, foi objeto de reflexão de alguns pesquisadores. A tentativa mais recente nessa direção foi levada a cabo pela jornalista Roseane Silveira. Na esteira dos estudos inaugurados por Vicente Salles<sup>7</sup>, a autora tenta reconstruir os bastidores que cercaram a contratação dos artistas participantes da decoração do edifício, assim como perceber as mensagens cifradas que denunciariam o objetivo da obra.<sup>8</sup> No Amazonas, uma análise específica sobre arte decorativa pode ser encontrada nas pesquisas de Ana Maria Daou, que se debruça sobre o principal teatro desse estado.<sup>9</sup> Igualmente, mas vislumbrando espaços mais amplos, a arquiteta Jussara Derenji investiga a arte decorativa na região, incluindo, entre outros, os projetos envolvendo a Catedral de Belém, o Theatro da Paz e o Teatro Amazonas.<sup>10</sup> A decoração da Catedral também é tema de artigo da restauradora Renata Maués.<sup>11</sup> Porém, revelando carência na pesquisa empírica, tanto Derenji quanto Maués

<sup>7</sup> Sobre a forma como Vicente Salles discute as questões relacionadas ao teatro, ver SALLES, Vicente. *Época do teatro no Pará: ou Apresentação do teatro de época*. Belém: UFPA, 1994. 2 v.

<sup>8</sup> Cf. SOUZA, Roseane Silveira de. *Histórias invisíveis do Teatro da Paz: da construção à primeira reforma*. Belém do Grão-Pará. Paka-Tatu, 2010.

<sup>9</sup> DAOU, Ana Maria Lima. “Natureza e civilização: os painéis decorativos do Salão Nobre do Teatro Amazonas”. *Hist. cienc. saúde-Manguinhos*, Dez 2007, vol.14, p.51-71, p. 52.

<sup>10</sup> Cf. DERENJI, Jussara; DERENJI, Jorge. *Igrejas, palácios e palacetes de Belém*. Brasília: DF: Iphan/Programa Monumenta, 2009.

<sup>11</sup> MAUÉS, Renata de Fátima da Costa. As pinturas sobre tela da Catedral de Belém: universo visual e trajetória de restauro. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul./set. 2011.

se apoiam na obra “Igreja da Sé de Belém”<sup>12</sup> do monsenhor Américo Leal, publicada em 1979. Embora apresente dados imprecisos e linguagem laudatória, vale dizer que o texto de Leal traz informações que não devem ser simplesmente descartadas. Como ele, vários estudiosos, em diferentes épocas, falaram das obras decorativas da Catedral. Entre eles figuram Antônio Baena, Antônio Almeida Lustosa, Ernesto Cruz, Augusto Meira Filho e Donato Mello Junior, cujos escritos, pela contribuição que dão ao tema, comentarei ao longo da tese.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Cf. LEAL, Monsenhor Américo. *A Igreja da Sé*. Belém: Falangola, 1979; Idem. *A Catedral de Belém do Pará*. Belém: Oficinas Graphics Santuário N. S. Aparecida, 1942.

<sup>13</sup> BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. *Ensaio Corográfico sobre a Província do Pará*. vol. 30. Brasília: Senado Federal, 2004; Idem. . *Compendio das eras da província do Pará*. Pará: Typographia de Santos, e Santos menor, 1838; LUSTOSA, Antônio de Almeida. *Dom Macedo Costa\_(Bispo do Pará)*. 2. ed. Belém: Secretaria de Estado e Cultura, 1992;; CRUZ, Ernesto. *Igrejas de Belém*. Edição comemorativa do Sexto Congresso Eucarístico-Nacional. Belém Pará, 1953; MEIRA FILHO, Augusto. *Landi, esse desconhecido*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1976; MEIRA, Filho. Augusto. *O Bi-secular Palácio de Landi*. Belém: Grafisa, 1976; MELLO Júnior, Donato. *Antonio José Landi. Arquiteto de Belém*, percussor da arquitetura neoclássica no Brasil. Belém: Governo do Estado do Pará, 1973.

## INTRODUÇÃO

Tratar do ciclo decorativo da Catedral da Sé Belém é fazer um percurso pela história da arte oitocentista na Amazônia, que ganha espaço nos debates atuais. Dentro de uma atitude mais geral, o tema serve para questionar a tradicional distinção entre o que é central e o que é periférico na história,<sup>14</sup> vencendo um incômodo silêncio sobre o passado. Reabilitam-se questões então tidas como inoportunas por certas posições assumidas na escrita da história. Olhando dessa perspectiva, não surpreende que haja tão poucos trabalhos sobre a arte oitocentista por estas bandas. Tudo parece ter trilhado os mesmos caminhos traçados pela historiografia da arte no Brasil. Aqui se percebe exemplos de admiração e repúdio em relação ao período.

De acordo com as versões mais correntes da tradicional história da arte brasileira, no Segundo Reinado se verificou no país ideias, valores e formas culturais eruditas favorecidas pelo ambiente liberal de então. Contudo, numa primeira fase, o movimento de renovação artística deitaria raiz ainda na primeira metade do século, quando ocorreu uma interseção da cultura francesa pós-napoleônica com o acanhado mundo das letras e das artes brasileiro, e que se estendeu da vinda da Corte até a Regência. Sem apresentar homogeneidade, essa “influência” recobriria um amplo espaço cultural. Alfredo Bosi<sup>15</sup>, fazendo largo uso das interpretações de Antonio Candido<sup>16</sup>, afirma que na literatura deu-se um breve surto de “indianismo franco-brasileiro”, contribuindo para modelar uma imagem idealizada do índio e da natureza brasileira nas décadas iniciais do nosso romantismo. Já nas artes plásticas, a vinda da Missão Artística Francesa em 1816 e sua influência no Rio de Janeiro ao longo do século XIX teria promovido com êxito o ensino de esquemas acadêmicos no desenho, na pintura e na arquitetura local. A presença dos artistas franceses deixaria traços na cultura plástica e arquitetônica da Corte, assim como exerceria uma função pedagógica e estética de longa duração. Sob a liderança de Joaquim Lebreton e endossada por d. João IV, a Missão criaria, em 1816, a Escola Real de Ciências, Artes e Belas Artes, embrião da Academia Imperial. Ali se formariam várias gerações de desenhistas, pintores, escultores e arquitetos responsáveis pela difusão de um gosto acadêmico e pela construção de edifícios neoclássicos que dariam feição europeizante a alguns logradouros do Rio de Janeiro do século

<sup>14</sup> BURKE, Peter. Abertura: a Nova História, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história*. São Paulo: Unesp, 1992, pp. 7-37, p. 12

<sup>15</sup> BOSI, Alfredo. Cultura. In: CARVALHO, José Murilo. (Org.) *A construção nacional, 1830-1889*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, v. 2, p. 225-279.

<sup>16</sup> Cf. CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura no brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970. .

XIX. Assim, em linhas gerais e para todos os efeitos, Jean Batista-Debret, Nicolas-Antoine Taunay e Grandjean de Montigny, representantes da Missão, interromperiam as tradições artísticas coloniais, de inspiração católica e barroca, em favor de seu projeto neoclássico e leigo, abrindo caminho também “para a assimilação nacional de técnicas pictóricas e modelos expressivos do século XIX, representadas por Victor Meirelles (1831-1903) e Pedro Américo (1834-1905)”.<sup>17</sup>

Se arte do período se resumisse a isso, não teríamos problema, tendo em vista uma maior quantidade de obras abordando a questão. Porém, quando avançamos para a segunda metade do século XIX, uma espécie de vazio historiográfico parece tomar conta do ambiente. Razões ideológicas para tamanho descaso são agora bem conhecidas. Camila Dazzi, por exemplo, atribui essa limitação historiográfica ao notório antiacademicismo que vigorou até bem pouco tempo na cena artística brasileira.<sup>18</sup> Segundo a historiadora, críticos como Gonzaga Duque e a artistas como Modesto Brocos, entre outros, estão na gênese das acusações modernistas dirigidas à Escola Nacional de Belas Artes – antiga Academia Imperial – considerada retrógrada, avessa às mudanças estéticas e alienada da realidade brasileira.<sup>19</sup> Tais críticas formaram a base das que vieram depois, colocando no ostracismo vários artistas que atuaram na instituição na virada do século XIX para o século XX. Somente na década de 1980, conta-nos Dazzi, surgiu uma visão menos preconceituosa em relação à Escola na obra de Quirino Campofiorito, intitulada “História da Pintura Brasileira do Século XIX”.<sup>20</sup> Os professores da instituição são apresentados ali como peças fundamentais do processo de renovação da pintura brasileira. Mas que o leitor não se engane. A batalha ainda não está ganha!

Porém, ao verificarmos os livros publicados sobre a arte brasileira na década de 1980, observamos ainda clara influência da historiografia modernista. A busca incessante de colocar a arte nacional à altura da arte moderna europeia, verificável em nosso meio artístico – composto por críticos e artistas –, fez com que os pesquisadores que pesquisavam o século XIX

<sup>17</sup> BOSI, Alfredo. op. cit., p. 227-229.

<sup>18</sup> DAZZI, Camila. *Por em prática a reforma da antiga Academia: a concepção e implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890*. Tese (Doutorado em História e Crítica de Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV, 2011, p.8.

<sup>19</sup> As críticas em relação à Escola Nacional de Belas Artes aparecem principalmente nas seguintes obras: DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: s/e, 1929. s/p; BROCOS Modesto. *A Questão do Ensino das Bellas Artes Seguido da Crítica Sobre a Direção de Bernardelli e a Justificação do autor*. Rio de Janeiro; s/e, 1915.

<sup>20</sup> Cf. CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira do Século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

voltassem a atenção somente aos artistas filiados, ou que se acreditava estar filiado, ao que havia de mais moderno no século XIX, o Impressionismo.<sup>21</sup>

Sem entrar nos pormenores da questão, podemos dizer que a bibliografia recente produzida sobre a arte brasileira do período vem fazendo uma reavaliação crítica das interpretações historiográficas anteriores. Se essa produção artística foi genericamente estigmatizada pela crítica de cunho modernista, agora novos olhares se voltam para ela. Contudo, não devemos esquecer que, sob um julgamento simplista, a produção desse tempo foi comumente reunida sob a etiqueta depreciativa de “acadêmica”. Sonia Gomes Pereira mostra o quanto tem sido recorrente na literatura artística brasileira o uso equivocado desse termo, resultando em uma confusão conceitual. O problema está, principalmente, em atribuir uma relação direta entre o termo acadêmico e os estilos artísticos europeus da época, em especial o neoclássico, como se fossem sinônimos.<sup>22</sup> Ora, “acadêmico” não é um estilo, mas um modo específico de ensino e produção artística, caracterizado pelo respeito a um sistema determinado de normas. A percepção dessa diferença não é tão nova. Segundo Gomes Pereira, já nos anos de 1970 e 1980, autores como Mário Barata e Teixeira Leite introduziram a compreensão de que outros estilos artísticos – tais como romantismo, realismo, impressionismo e simbolismo – foram tratados pelos artistas brasileiros da virada do século XIX para o XX. A postura desses autores foi então considerada um avanço na discussão historiográfica, pois abriu “as portas para uma reflexão mais ampla sobre o que é realmente o academicismo e a maneira como a cultura brasileira lidou com os movimentos europeus a que foi exposta”.<sup>23</sup>

Portanto, se tanto na Europa quanto no Brasil, a produção acadêmica ao longo do século XIX partiu de uma postura inicial neoclássica, é preciso entender que posteriormente a mesma academia incorporou ideias e valores dos movimentos que se seguiram, como o romantismo, o realismo, o impressionismo e o simbolismo. Houve, assim, uma espécie de academização desses movimentos, dos quais “foram expurgados os elementos mais audaciosos – tantos formais quanto temáticos”.<sup>24</sup>

Ao lado dessa questão, também devemos estar alertas “contra o perigo ou a sedução de fazer uma montagem em que os estilos se sucedem em ordem cronológica de maneira radical”. Realmente, afirma Gomes Pereira, “os movimentos artísticos europeus surgiram na Europa seguindo uma cronologia”. E, assim, temos que,

<sup>21</sup> DAZZI, Camila. op. cit., p.11.

<sup>22</sup> Cf. PEREIRA, Sonia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. Revista IEB, v. 54, p. 87-106, 2012, p. 90.

<sup>23</sup> Ibidem., p. 90.

<sup>24</sup> Idem. *Arte Brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008, p.18.

O classicismo e o romantismo já vinham do século XVIII, mas tornaram-se referências internacionais nas primeiras décadas do século XIX. Às agitações políticas na França, sucedeu o realismo nos anos 1850 e 1860. Já o impressionismo foi a grande polêmica das décadas de 1870 e 1880. O simbolismo, assim como o *Art Nouveau*, desenvolveram-se mais para o final do século. Há, portanto, uma cronologia no surgimento desses movimentos. Mas o cuidado que se impõe é não pensar que esses movimentos se substituem uns aos outros. Ou melhor: quando um entra em cena, o anterior rapidamente se retrai como coisa ultrapassada. Vários desses movimentos têm uma longa duração, convivendo com o seus sucessores e constituindo um campo artístico diversificado – numa convivência muitas vezes específica entre eles. Essa noção é importantíssima para se tentar entender por que o artista do século XIX nos parece tão eclético.<sup>25</sup>

Fazendo coro aos debates historiográficos internacionais, como os promovidos por Jacques Thuillier<sup>26</sup>, Jorge Coli se mostra ainda mais incisivo contra a “tirania classificatória”, que criam barreiras para a compreensão da arte do século XIX. Na concepção de Coli, os conceitos classificatórios “tornam-se perigosos porque rapidamente tendem a exprimir uma suposta essência daquilo que recobrem e substituir-se ao que nomeiam, como falsos semblantes escondendo os verdadeiros”.<sup>27</sup> Para escapar desse perigo, ele nos deixa uma sugestão: “[...] diante de qualquer obra, o olhar que interroga é sempre mais fecundo do que o conceito que define”. Desse modo,

Vale mais, portanto, colocar de lado as noções e interrogar as obras. É evidentemente mais difícil. Se eu digo “Vitor Meireles é romântico” ou “Pedro Américo é acadêmico”, projeto sobre eles conhecimentos, critérios e preconceitos que dão segurança ao meu espírito. Se eu me dirijo diretamente às telas, de modo honesto e cuidadoso, percebo que elas escapam continuamente àquilo que supunha ser a própria natureza delas e, que é pior, fogem para regiões ignotas, não submetidas ao controle do meu saber. Assim, ao invés de discutir se Meireles ou Américo são ou não são clássicos, são ou não românticos, são ou não são pré-modernos – o que me coloca em parâmetros seguros e confortáveis, mas profundamente limitados –, é preferível tomar esse quadros como projetos complexos, com exigências específicas muitas vezes inesperadas.<sup>28</sup>

Questionamentos como esses desvelam, entre outras coisas, o quanto a recuperação do interesse pela chamada “arte acadêmica” do século XIX é um fenômeno típico da sensibilidade de nossos dias.<sup>29</sup> Mas se a arte oitocentista foi alvo de preconceitos atirado à ela, com profundo prejuízo para o seu entendimento, a cultura figurativa italiana da época não

<sup>25</sup> Ibidem., p.18.

<sup>26</sup> Cf. THUILLIER, Jacques. *Peut-on parler d'une peinture "pompière"?*, Paris: PUF, 1984.

<sup>27</sup> COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*. 1. ed. São Paulo: Editora Senac, 2006, p.11.

<sup>28</sup> Ibidem., p.11-12.

<sup>29</sup> REYERO Carlos. Palabras preliminares. 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, pp. 11-14, p.11.

gozou de melhor sorte. Confrontada com os movimentos artísticos de vanguarda ocorrido na França, em especial o Impressionismo, o universo artístico italiano foi duramente criticado mesmo pela historiografia da arte produzida na Itália. Tida como uma arte inferior, somente nas últimas décadas do século XX começou a surgir uma revisão dessa posição. A partir de então as interpretações sobre produção artística italiana dos Oitocentos tomou um novo rumo. Uma das iniciativas mais recente nesse sentido está na publicação da coletânea de ensaios organizada em 2012 por Giovanna Capitelli, Stefano Grandesso e Carla Mazzarelli, sob o título *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità d'Italia (1775-1870)*.<sup>30</sup> Entre os objetivos fundamentais dos autores figura o combate ao lugar comum historiográfico segundo o qual Roma ocupou um posto secundário no panorama artístico mundial da segunda metade do século XIX, percebida exclusivamente como sede de experiências de artistas alemães, franceses, espanhóis ou americanos. A ideia é rejeitar os argumentos que deram base a essa exclusão, cujo discurso é sustentado por uma certa perspectiva da história social da arte dos Oitocentos, globalmente intensa e prevalentemente fundada sobre o cânone da modernidade. Um dos exemplos desse tipo de abordagem, como aponta Capitelli, está na imagem complexa da arte do século XIX apresentada por Albert Boime, nos quatro famosos volumes de *A Social History of Modern Art*, editado pela University of Chicago Press entre 1987 e 2007,<sup>31</sup> um panorama que – embora sensível no coligir as características específicas de tantos Oitocentos europeus e aparecer como contraponto, a respeito a tanta historiografia coeva, na valorização dos “academicismos” – relega Roma a uma posição marginal.<sup>32</sup> Segundo Dazzi, no Brasil, a pouca relevância dada pelos estudiosos ao papel da arte italiana na formação do universo artístico nacional pode ser explicada em dois sentidos. De um lado, como vimos rapidamente aqui, está a posição subalterna que a Itália assumiu na historiografia internacional, repercutindo no julgamento negativo em relação ao seu universo figurativo. Do outro, vale lembrar, está o próprio posicionamento assumido pela historiografia modernista no Brasil, “que procurou valorizar

<sup>30</sup> CAPITELLI, Giovanna; GRANDESSO, Stefano; MAZZARELLI, Carla (a cura di) *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità d'Italia (1775-1870)*. Roma: Campisano Editore, 2012.

<sup>31</sup> Cf. BOIME, Albert. *A History of Modern Art*. Vol. 1. Art in an Age of Revolution. Chicago and London: Chicago University of Press, 1987; Idem. *A History of Modern Art*. Vol. 2. Arte in an Age of Banapartism (1800-1815). Chicago: Chicago University of Press, 1990; Idem. *A History of Modern Art*. Vol. 3. Art in an Age of Counterrevolution, (1815-1848). Chicago and London: Chicago University of Press, 2004; Idem. *A History of Modern Art*. Vol. 4. Art in an Age of Civil Struggle. Chicago and London: Chicago University of Press, 2007.

<sup>32</sup> CAPITELLI, Giovanna. *Il mercato globale dell'arte sacra romana nell'Ottocento. Pratiche, committenze, intermediari, artisti*. In CAPITELLI, Giovanna; GRANDESSO, Stefano; MAZZARELLI, Carla (a cura di) *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità d'Italia (1775-1870)*. Roma: Campisano Editore, 2012, pp. 189-417, p. 390.



aquilo que serve de marco de origem e evolução da vanguarda, relegando todo o resto como ‘acadêmico’, no qual estaria incluída a arte oitocentista italiana, destituída, como se pensa, de modernidade”.<sup>33</sup>

Não me prolongarei nesse debate, já tratado exaustivamente pelos autores aqui citados. O que importa é dizer que esta tese não foi pensada isoladamente; faz parte de um processo mais amplo de reavaliação historiográfica. Assim como ocorreu no ambiente carioca, na segunda metade do século XIX, círculos de artistas italianos e suas obras marcaram presença na arena intelectual paraense. Foram nomes de destaque, por exemplo, os escultores Luca Carimini, Natale Attanasio, Michele Sansebastiano, Giovanni Natale Aghemo e Enrico Quattrini; os pintores Giuseppe Leone Righini, Silverio Capparoni, Pietro Gagliardi, Giovanni Capranesi, Domenico De Angelis, Silvio Centofanti, Sperindio Aliverti, Domingos Tribuzy, Luigi Libutti, Luigi Sarti, entre outros. A admiração pela Itália e sua arte foi tão marcante entre as elites paraenses que, do Segundo Reinado até as primeiras décadas republicanas, os jovens eram enviados para estudar em suas academias. Travava-se, desse modo, um diálogo de considerável alcance histórico. Assim, penso que Aldrin Figueiredo está correto ao afirmar que a primeira grande marca cultural na arte produzida na Amazônia é italiana.<sup>34</sup>

Se assim é, não há motivo para se continuar atribuindo ao “afrancesamento” cultural do Pará mais peso do que realmente teve. A arte italiana foi fundamental para a renovação do ambiente artístico paraense da segunda metade do século XIX. No final da década de 1860, por exemplo, a Igreja daria um passo decisivo nessa direção na figura do bispo do Pará e Amazonas D. Antônio de Macedo Costa. Aqui não se trata então de uma arte civil de fundo neoclássico rompendo com arte colonial de tradição católica e barroca. A renovação figurativa emerge no interior do próprio clero paraense e em meio aos embates entre Igreja e Estado, fazendo eco aos grandes movimentos estéticos europeus daquele momento e à política cultural de Pio IX. No contexto dos movimentos revolucionários e das transformações políticas e sociais que solapam as bases do antigo regime e ameaçam a Igreja da época, o pontífice reagirá reafirmando sua autoridade como condutor da sociedade cristã

<sup>33</sup> DAZZI, Camila. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Itália (1890-1900) - Questionando o “afrancesamento” da cultura brasileira no início da República. *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006, p.2; idem. 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. idem. 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.

<sup>34</sup> FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Janelas do passado, espelhos do presente*: Belém, arte, imagem e história. Belém: Museu de Arte de Belém, 2011, p.46.

fundamentado nos valores e princípios do catolicismo romano. Novos dogmas serão proclamados e santos e mártires canonizados. Os momentos de maior carga simbólica na estratégia defensiva da Igreja em resposta ao processo de secularização da sociedade configuram-se na proclamação do dogma da Imaculada Conceição (1854) e, principalmente, no Concílio do Vaticano I (1869-1870). A partir de então, os preceitos conservadores defendidos pela Igreja contra o avanço das ideias liberais e revolucionárias ganham um poderoso reforço das artes visuais, veículos privilegiados de difusão do projeto romanizador da Santa Sé. Se o pontífice sofre pressão de seus adversários em solo europeu, representados particularmente no movimento de unificação italiana conhecido como “Risorgimento”, bispos ultramontanos no Brasil, fiéis à autoridade central de Roma, insurgem-se contra a tradicional subordinação da Igreja ao Estado, considerada como ingerência do poder civil nos negócios eclesiásticos. Nesse ambiente, os prelados brasileiros lançam um amplo programa de reforma da cultura católica no país, que visa “moralizar” o clero e subornar o laicato à alta hierarquia da Igreja. Combater antigas práticas votivas, princípios liberais e crenças concorrentes, como a maçonaria e o protestantismo, é assegurar, sobretudo, o monopólio da fé ao catolicismo romano.

Porém, nenhuma dessas bandeiras levantadas pela então religião oficial do país ocorre sem criar conflitos destinados a minar a aliança entre Igreja e Estado e que, em certa medida, contribuiram para a queda do Império. Em defesa da autonomia da Igreja, bispos das principais dioceses do Brasil procuram levar a cabo o projeto romanizador em território nacional, desafiando as leis do Império e o regime do padroado régio firmado na Constituição. O ponto alto desse embate se dará na chamada Questão Religiosa (1872-1875), quando D. Vidal e D. Macedo Costa, dois altos representantes da hierarquia do clero brasileiro, por resistirem às ordens dos poderes civis de retirar os interditos impostos às irmandades e confrarias leigas rebeldes à sua autoridade, são julgados e condenados pela Suprema Corte do país. Uma batalha que se desdobrará ainda na Questão Nazarena (1877-1880), quando estarão em lados opostos a irmandade de Nossa Senhora de Nazaré e o clero paraense liderado por D. Macedo. Igreja e leigos então medirão forças para definir a quem caberá a ingerência sobre o Círio em homenagem à santa. Ora, é no interior das medidas conservadoras de Pio IX contra a secularização da sociedade no espaço europeu e das lutas do clero ultramontanos no Brasil frente às posições do Estado liberal que D. Macedo Costa encomenda um imponente altar de mármore em Roma para figurar na absida da Catedral de Belém, em 1867. Obra do arquiteto e escultor italiano Luca Carimini, o monumento romano será o pontapé inicial do ambicioso

projeto decorativo do templo, que levará a uma completa reforma de seu interior sob as ordens do prelado diocesano. Assim, por iniciativa de D. Macedo, um número considerável de destacados artistas italianos e objetos de arte produzidas em Roma chegarão ao Pará a fim de dar à Catedral de Belém o mesmo aspecto suntuoso dos grandes templos católicos da cidade eterna.

D. Macedo Costa, portanto, levará a efeito a política do pontificado de Pio IX a seu máximo grau, adicionando ao campo ideológico de renovação da doutrina católica configurada no Concílio do Vaticano I o amplo programa de renovação iconográfica e figurativa que acompanha esse processo. Se Giovanni Maria Mastai-Ferretti (1792-1878) é reconhecidamente o papa mecenas,<sup>35</sup> D. Macedo Costa pode ser considerado a sua contrapartida amazônica. A reforma do interior da Catedral de Belém funcionará como espécie de caixa de ressonância dos movimentos estéticos europeus, como o purismo contido de Melchior Paul Von Deschwanden e as citações “neobarroca” e verista de Domenico De Angelis.

Consequentemente, os artistas contratados por D. Macedo deixariam marcas duradouras no panorama artístico da Amazônia. De Angelis, por exemplo, o mais influente dentre eles, vem de uma sólida formação na tradicional Accademia di San Luca. Aqui mostrará toda habilidade de pintor de afresco adquirida através das lições de seus mestres Francesco Podesti, Alessandro Marini e Natale Carta – pintores fortemente vinculados aos projetos decorativos de Pio IX. Uma bagagem profissional, diga-se de passagem, que lhe permitirá transitar facilmente entre as artes sacras e as encomendas civis, aplicando técnicas diversas nas pinturas decorativas, nas monumentais telas históricas e nos pequenos quadros de gosto burguês.

Não há espaço nesta tese para tratar detalhadamente de todas essas questões, mas fica aqui anotado para mostrar o quanto o projeto decorativo da Catedral foi significativo para a renovação da cultura artística na Amazônia e o estreitamento dos laços com a Itália. Por isso, objetivando melhor esclarecer essa história, escolhi como recorte temporal o período compreendido entre os anos de 1867 e 1892. O ano de 1867 aparece como marco inaugural justamente porque, como já foi dito, é o momento em que o bispo diocesano D. Antônio de

---

<sup>35</sup> Para alguns estudos sobre relação entre as posições ideológicas de Pio IX e seu projeto artístico em Roma, ver FAGIOLLO, M. La Roma di Pio IX: revival della Controriforma o autunno del Medioevo?. In: *Arte a Roma dal Neoclassicismo al Romanticismo*, a cura di F. Bosi. Roma, 1979; CAPITELLI, Giovanna. *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'unità d'Italia*. Rome: Viviani Editore – Fondazione Roma, 2011.

Macedo Costa encomenda em Roma a construção do suntuoso altar de mármore que deveria ser assentado no interior da Catedral. Inicia-se assim o primeiro grande projeto cultural na Amazônia sob o signo da romanização das artes. O assentamento dessa peça decorativa se configurará em catalizador de uma reforma iconográfica mais geral, representada em esculturas, vitrais e pinturas, assim como no emprego de vários artistas italianos. Por conta dos eventos políticos que envolvem o Estado e a Igreja na época, as obras de reforma do templo serão paralisadas por diversas vezes, retardando sua conclusão. Em 1886, finalmente De Angelis será solicitado para realizar a decoração do templo com afrescos. Mas a obra como um todo chegará a termo somente em 1892, já sob o regime republicano e pouco tempo depois da chegada desta tese.

Procurando condessa essa gama de problemas, dividi este trabalho em quatro capítulos. O primeiro trata de alguns dos argumentos fundamentais da pesquisa aqui empreendida. Nele mostrarei os vínculos que ligam as iniciativas artísticas do bispo D. Macedo no Pará ao projeto de romanização no Brasil e à ampla política cultural do pontífice Pio IX em Roma. Desse modo, a encomenda do altar de mármore para a Catedral de Belém a um artista italiano não aparecerá como um ato isolado. O contrato entre o bispo e o escultor Luca Carimini ocorre dentro dos eventos que celebram o aniversário de martírio dos apóstolos São Paulo e São Pedro (1867), sendo que o monumento ainda estará em construção durante o Concílio do Vaticano I (1869-1870) e a tomada de Roma pelas forças de unificação da Itália (1870), que dariam fim ao milenar poder temporal dos papas sobre a cidade. Considero que a encomenda do altar de mármore é a primeira iniciativa de grande vulto no mecenato artístico do século XIX no Pará. Procurando dar ao interior da Catedral de Belém uma decoração que condissesse com a imponência dos grandes templos da cidade eterna e com a liturgia de uma cultura católica romanizada, D. Macedo adquirirá o altar de mármore, telas e outros valiosos objetos ornamentais. Sua inspiração estará assentada nos ambiciosos projetos decorativos de Pio IX. Cabe dizer, no entanto, que foi no momento de maior fraqueza da Igreja que o pontífice fez um considerável investimento na promoção das artes e dos artistas residentes na cidade eterna. Roma, apesar de todas as intempéries que enfrentava, ainda revestia o papel de capital universal da cristandade e das artes sacras. Por meio da iniciativa de D. Macedo, o cenário artístico paraense, em contato com esse ambiente, passará por uma considerável renovação.

O segundo capítulo, por sua vez, procura mostrar que a iniciativa de D. Macedo em depurar as artes sacras em solo amazônico não seria tarefa fácil. Na década de 1870 o

prelado enfrentará árduos desafios, pois seu projeto iniciará no momento em que Igreja e Estado se enfrentam no maior conflito entre poderes institucionais vividos até então no Brasil: a Questão Religiosa. D. Macedo, como bem sabemos, foi figura de primeiro plano dentro desse embate envolvendo a alta hierarquia da Igreja e as autoridades civis. Sua ambição em seguir de perto a política ideológica de Pio IX de renovação da cultura católica encontrará a resistência aguerrida de setores da sociedade contrários à romanização, como políticos e intelectuais adeptos da maçonaria e do partido liberal – a mesma resistência que pouco depois se apresentará também na Questão Nazarena. Desse modo, o confronto entre Igreja e Estado prejudicará os subsídios dados pelos poderes civis à religião oficial do país e, de quebra, adiarão o assentamento do altar de mármore na Catedral. Apesar disso, os primeiros passos na adoção da linguagem iconográfica e dos estilos artísticos propostos por Pio IX serão dados. No início da década de 1880, mesmo sem o auxílio do Estado, o bispo contratará artistas para assentar o altar de mármore na Catedral e dar visibilidade a seu projeto de romanização das artes.

O terceiro capítulo trata particularmente dos debates políticos e intelectuais a respeito do projeto decorativo da Catedral de Belém na década de 1880. Após iniciar o assentamento do altar na absida da Catedral, D. Macedo se verá diante das críticas de adversários que afirmam que a imponência do monumento romano no interior do templo abalaria a sua estrutura arquitetônica e traria desarmonia à sua tradicional ornamentação. Nesse momento, o prelado releva ao público o projeto decorativo planejado por Carimini, que passa por uma completa reforma das partes interna da igreja. Apesar do apoio dos fiéis, D. Macedo ainda precisará do auxílio do Estado que combatera para, assim, levar a termo as custosas obras do templo. Nesse sentido, contará com um ambiente favorável a seus interesses que começa a se redesenhar na última década do regime monárquico. Aqui vemos, sobretudo, uma mudança de postura das lideranças liberais em relação à figura de D. Macedo Costa – sinal claro do arrefecimento das lutas que marcaram os conflitos ferozes entre Estado e Igreja na década anterior. Poder civil e hierarquia eclesiástica estão novamente prontos a rever posições extremadas e reatar alianças. O bispo aproveita para retomar seu ambicioso e, deusas, questionado projeto decorativo. Se o Estado ainda possui uma religião oficial, nada mais justo do que continuar a subsidiar as obras da igreja. Assim, objetos artísticos para ornamentar o templo chegam da Europa, acompanhados de artistas renomados que devem colocar a decoração da Catedral em harmonia com o imponente altar de mármore. Antiga

decoreção, pisos e painéis são substituídos por pinturas e objetos artísticos de procedência italiana.

Por fim, o quarto capítulo objetiva mostrar as relações que a arte presente na Catedral, configurada principalmente em seu programa iconográfico, estabelece com os ideais da romanização levado a cabo pelo clero ultramontano. Em meados da década de 1880, a fim de decorar o templo, D. Macedo dá o passo decisivo que repercutirá amplamente no ambiente artístico amazônico: a contratação do pintor italiano Domenico De Angelis. Dialogando com as técnicas tradicionais da pintura parietal italiana e com os movimentos estéticos mais atualizados de seu país, De Angelis deixará no teto e nas paredes da Catedral as marcas de uma pintura de tendência internacional. Os valores da civilização cristã firmados por Pio IX no Concílio do Vaticano I deveriam se fazer presentes nas novas iconografias de santos e mártires e, assim, corroborar com as mensagens assentadas sobre os dogmas proclamados pelo pontífice infalível. A República laica que se seguirá à queda da monarquia por fim ao estatuto jurídico que assegurava ao catolicismo o papel de religião oficial do Estado. Porém, o projeto de romanização permanecerá firme e eternizado na arte italiana da suntuosa Catedral de Belém, obra que travou um estreito contato com o panorama artístico internacional de seu tempo.

Se os argumentos de que faço uso tem por intenção convencer o leitor dos fundamentos desta tese, é preciso dizer que eles se desenvolvem sobre fontes de natureza variada. O *corpus* documental por mim analisado, portanto, é constituído por relatórios, mensagens, falas, ofícios, atas, abaixo-assinados, contratos, anais da câmara dos deputados, álbuns e livros comemorativos, revistas ilustradas, jornais, legislações estaduais e municipais, obras memorialistas, fotografias, gravuras, desenhos e, é claro, as próprias obras de arte como as pinturas. Entre esses documentos, particularmente rico se mostram os jornais, onde diferentes visões sobre a figura de D. Macedo Costa e o seu projeto de decoreção da Catedral aparecem em profusão em meio aos embates entre Estado e Igreja da época. Também neles foi possível perceber a atuação dos artistas italianos na região, assim como a recepção que tiveram por parte do público paraense. Grande parte desse material foi recolhida durante pesquisas conduzidas nas bibliotecas e arquivos públicos do Pará. Juntam-se a eles aqueles de natureza digital e eletrônica disponíveis em meios como a rede mundial de computadores (internet).

Todavia, vale acrescentar que nem toda a busca foi bem sucedida. O arquivo da diocese do Pará, que se encontra nas dependências da Catedral de Belém, infelizmente apresenta-se num estado precário de conservação. Os documentos que tratam dos contratos estabelecidos entre D. Macedo e os artistas que executaram a reforma do templo, muito citados pelos memorialistas, não se encontram mais nesse local e ninguém sabe informar que destino eles tiveram. Assim, muito material que possivelmente poderia revelar melhor os bastidores das relações artísticas travadas entre o clero paraense e Roma se perderam. O que ainda há ali da época são alguns exemplares de jornais diocesanos bastante deteriorados, sem condições mínimas de manuseio. Por outro lado, as obras de arte, graças a sensibilidades dos responsáveis por sua preservação, continuam em bom estado e são os documentos mais importantes que se poderia esperar, tanto do ponto de vista de uma análise formal quanto de um detalhado estudo iconográfico. Por fim, para facilitar a identificação da origem e localização da documentação utilizada, no final do trabalho apresento uma lista das fontes de onde as informações foram colhidas, juntamente com seus respectivos locais de armazenamento.

Tratando-se de documentos históricos de natureza variada, buscarei interpretá-los levando em conta o contexto em que foram produzidos. No caso das obras de arte, serão utilizados aqui métodos específicos de leitura. Por isso, além dos autores anteriormente citados, também farei uso das discussões subjacentes ao campo teórico da história social da arte. Cabe lembrar que os debates teóricos e metodológicos da disciplina não são necessariamente novos. Sua gênese deita raiz ainda na Inglaterra dos anos imediatos ao pós-guerra. Nessa época, historiadores sociais da arte como, por exemplo, Francis Klingender, Frederick Antal e Arnold Hauser, produziram e publicaram trabalhos de grande importância para o desenvolvimento desse campo de estudo.<sup>36</sup> A partir de suas conclusões, entendeu-se por história social da arte toda história em que o mecanismo da mudança não fosse autóctone e autossuficiente, ou seja, que não desembocasse no plano das próprias formas, mas que se situasse em relação às estruturas profundas de uma sociedade. Entre os elementos que uniam esses autores, informa Castelnuovo, estava a adesão comum, embora de maneiras diferentes, ao marxismo, que se manifestava em uma atitude de crítica social de “história da arte

---

<sup>36</sup> Cf. KLINGENDER, Francis D. *Art and the industrial revolution*. London: N. Carrington, 1947; ANTAL, Frederick. *Florentine Painting and its Social Background: The Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power: XIV and Early XV Centuries*. London, 1948; HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

militante” e que percorria os seus textos de modo aparente e subterrâneo.<sup>37</sup> Inspirando-se nesses “pais fundadores” e refinando os seus métodos, ultimamente um número expressivo de historiadores defende que uma reflexão a respeito da arte no campo da história social significa estabelecer um ambiente de diálogo com o materialismo. Em resumo, deve-se historicizar a obra de arte.

Sendo assim, cabe ao historiador social desenvolver e articular os métodos analíticos para inserir a obra de arte no movimento da sociedade; investigar as suas redes de interlocução social; esquadrihar não a sua suposta autonomia em relação à sociedade, mas sim a maneira como constrói ou representa a sua relação com a realidade social. Longe de se aferrar a um reducionismo estético e reverente, este tese pretende enfatizar o caráter histórico do testemunho artístico. Levando em consideração e tomando como exemplo os importantes estudos de Michael Baxandall e Svetlana Alpers, busca-se aqui demonstrar o papel e a importância da obra de arte enquanto evidência histórica objetivamente determinada. Tendo isso em vista, pode-se dizer que, circunscritas no movimento da história, as obras de arte revelam questionamentos e diálogos com o seu tempo que precisam ser adequadamente interrogados.

Desse modo, é necessário fazer um interrogatório sobre as intenções dos sujeitos e os padrões de época, sobre como estes representam para si mesmo a relação entre aquilo que dizem e o real.<sup>38</sup> Em segundo lugar, cabe ao historiador desvendar aquilo que o artista testemunha sem intenção de fazê-lo, investigando, ao mesmo tempo, as interpretações ou a leitura suscitada pela intervenção, qual seja a própria obra de arte<sup>39</sup>. Enfim, é necessário igualmente refletir sobre as atitudes de alguns críticos e historiadores da arte ainda preocupados com a definição dos modelos e cânones expressos nos traços dos pintores do passado. Citando novamente o que sugere Coli, “mais importante do que definir se o pintor é ou não acadêmico, clássico, romântico, ou pré-moderno, é preferível tomar a obra desses

---

<sup>37</sup> CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.154.

<sup>38</sup> ALPERS, Svetlana & BAXANDALL, Michael. *Tiepolo and the pictorial intelligence*. New Haven: Yale University Press, 1994; ALPERS, Svetlana. *The making of Rubens*. New Haven: Yale University Press, 1995; ALPERS, Svetlana. *The vexations of art: Velázquez and others*. New Haven: Yale University Press, 2005; BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

<sup>39</sup> Para alguns estudos que servem de modelo nesse sentido, ver CLARK, Timothy James. *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven: Yale University Press, 1999; Idem, *Pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004; Idem, *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing*. New Haven: Yale University Press, 2006.



artistas como projetos complexos, com exigências específicas e precisas, muitas vezes inesperadas”.<sup>40</sup>

Definidos os princípios de método, é preciso ponderar as características específicas das fontes visuais, mesmo que já se saiba que imagens, assim como textos e testemunhos orais, constituem-se numa forma importante de evidência histórica.<sup>41</sup> O historiador que não quer se arriscar a confundir o próprio desejo com a realidade deverá, portanto, submeter as próprias hipóteses a controles que permitam avaliar sua legitimidade.<sup>42</sup> Assim, questões como de que obra de arte se está falando; quais são suas características internas e estilísticas; como determinado artista, ou “escola”, concebe a sua arte; e, por fim, a que estrutura canônica e classificatória essa obra de arte foi moldada pela crítica da época, além das disputas que surgiram desse enquadramento, são fundamentais para se compreender o objeto de pesquisa. Colocar na mesa essas questões é o ponto obrigatório para se esclarecer o estatuto de uma obra de arte como testemunho histórico. Fazer história do universo artístico, de um artista ou de uma obra de arte significa, sobretudo, pesquisar os contextos, as situações em que foram criadas e em que sucessivamente se acharam. Estudar os círculos de pintores italianos no Pará é, portanto, inserir autores e obras de arte em processos historicamente determinados.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> COLI, Jorge. A pintura e o olhar sobre si: Victor Meireles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro. In: Marcos Cezar de Freitas (org.), *Historiografia brasileira em perspectiva*. 6ª ed. São Paulo: Contexto, 2007, pp.375-404, p.375. Para alguns estudos em história social importantes para esse tipo de reflexão, ver, por exemplo, THOMPSON, E. P. *Witness Against the Beast: William Blake and the Moral Law*. New York: U.S.A. New Press, 1995; HOBBSAWM, Eric. *Behind the times: the decline and fall of the twentieth-century avant-gardes*. New York: Thames and Hudson, 1999.

<sup>41</sup> BURKE, Peter. Burke, *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004, p.17. Para um estudo das técnicas de leira de imagens em história, também vale apenas consultar MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001; GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

<sup>42</sup> CASTELNUOVO, Enrico. Op. cit., p.128.

<sup>43</sup> Para alguns estudos que usam amplamente essa metodologia, ver CHRISTO, M. *Bandeirantes na contramão da História: um estudo iconográfico*. Projeto História, São Paulo, v. 23, 2002, p. 307-335; COLI, Jorge *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac, 2006; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *A árvore mestiça e a fortaleza de pedra: Theodoro Braga e a pintura histórica da fundação da Amazônia, 1893-1908*. In: *I Encontro de História da Arte do IFCH-UNICAMP - Revisão Historiográfica: O Estado da Questão*. Atas.... Campinas: IFCH-UNICAMP, 2005, v. 1. p. 35-42.

## CAPÍTULO 1

### O HERDEIRO DE PIO IX: DOM MACEDO COSTA E A ARTE ITALIANA NO PARÁ

Em novembro de 1871, desembarcou na baía do Guajará 36 caixas contendo as peças de um imponente altar de mármore construído em Roma pelo arquiteto italiano Luca Carimini. A obra havia sido encomendada quatro anos antes por D. Antonio de Macedo Costa, bispo do Pará. Nos planos do prelado, aquela era a chance de renovar a decoração da Catedral da Sé de Belém e, de quebra, propagar, por meio da arte, novos dogmas, santos e mártires celebrados por um catolicismo romanizado. Vinculado à política cultural de Pio IX, o prelado poria a arte a serviço da religião. Esculturas, pinturas e gravuras deveriam ecoar os novos rumos do catolicismo centrado na Santa Sé. Na Europa, um papa ameaçado pelo processo de secularização da sociedade e pelos movimentos de unificação italiana fazia uso da força e de seu capital simbólico para combater os inimigos da fé e os ideais modernizantes. No momento de maior fragilidade da Igreja, o pontífice romano investe pesadamente na promoção das artes e dos artistas residentes na cidade eterna. Roma, apesar de tudo, na segunda metade do século XIX ainda reveste o papel de capital universal da cristandade e das artes sacras. Foi no tempo de Pio IX, papa comparável aos grandes mecenas do Renascimento, que saiu dali um volume jamais visto de pinturas, esculturas e objetos sacros destinados a decorar templos e catedrais do mundo. Nesse ambiente excepcional de circulação das artes despontavam, entre outros, Dublin, Chicago, Malta, Croácia, Chile, Argentina, Istambul, Índia, Rússia, Irlanda e, claro, o Brasil representado pela província do Pará. Tomando parte nesse movimento com a encomenda do altar, D. Macedo inseria a Amazônia no que havia de mais atualizado no cenário artístico internacional. No intuito de reformar o clero e cultura católica na província, o bispo transportaria os modelos estéticos e as expressões artísticas gestadas na Roma de Pio IX.

Este capítulo trata particularmente do momento em que se coloca em curso o processo de estreitamento dos laços artísticos entre a Itália e a Amazônia, tomando como mote a encomenda do altar romano e outros ornamentos para a Catedral de Belém. Desse gesto inicial, é bom que se diga, resultará o grande ciclo decorativo da igreja, o testemunho mais eloquente da cultura figurativa italiana no Pará. O empenho de D. Macedo em levar a cabo esse projeto foi considerável, compreendendo quase todo o seu episcopado. Não será estranho, portanto, se considerarmos que a importação de obras e objetos religiosos, quadros,

esculturas, mobílias litúrgicas, concebidas e executas em Roma segundo os ditames da mais popular arte devocional promovida por Pio IX, constitua uma espécie de “segunda colonização” das terras católicas distantes do Estado Pontifício. Isso se torna particularmente intenso nos anos em que o papado, depois da unificação da Itália, vendo progressivamente diminuído o seu prestígio, procura colocar em campo todo esforço para manter intacto o papel de única autoridade moral e religiosa. Como veremos aqui, o próprio Pio IX participou diretamente da realização dos objetivos de D. Macedo, doando parte dos mármore para confecção do altar. Nesse sentido, a decoração da Catedral está imersa nos conflitos que envolvem Estado e Igreja em âmbito internacional. Na Itália, o pontífice enfrenta as forças do “Risorgimento”, que resultará no fim do poder temporal dos papas com a tomada de Roma em 1870. No Brasil, D. Macedo e os bispos ultramontanos batem de frente com liberais, maçons e os projetos de secularização da sociedade. Fiéis ao papa, eles insurgem-se contra a subordinação da Igreja ao Estado. No confronto, procuram disciplinar o clero nacional e depurar o catolicismo popular. Os conflitos envolvendo alta hierarquia da Igreja, as diferentes formas de experimentar a religião e o poder civil fizeram aflorar a Questão Religiosa e, depois, a Questão Nazarena. Nesse momento, a relação entre Estado e Igreja chega ao ponto mais crítico.

Desse modo, as tensões no universo político repercutem no campo artístico, permeável aos conflitos gerados no tecido social. Contar a história do programa iconográfico da Catedral é, entre outras coisas, encarar esses conflitos pelo ângulo da história social da arte. Ninguém melhor representou o projeto de romanização por esse viés no Brasil do que D. Macedo. Impulsionado pelos ideais artísticos e morais do pontífice, o bispo não hesitará em fazer uma ampla assepsia do culto e das artes no Pará. Diante disso, não seria exagero dizer que D. Macedo foi o herdeiro de Pio IX tanto na postura conservadora quanto nas escolhas estéticas.

## 1.1. O bispo e outras “questões”

O sólio paraense foi iluminado, durante quase meio século, pela fulgurante figura de um dos maiores prelados da Igreja Católica.

Das terras altas do Maragogipe, na Bahia, aquele grande guia desferiu o voo para as plagas da Amazônia, cuja vastíssima superfície tão bem combinava com a sua superioridade de vista.

Como Francisco Caldeira de Castello Branco, o fundador de Belém, d. Macedo Costa foi o iniciador hegemônico da intelectualidade paraense.<sup>44</sup>

Pegando carona nas palavras de Ignácio Moura, pode-se dizer que o bispo D. Antonio de Macedo Costa foi uma das figuras mais expressivas da vida política e intelectual da Amazônia e do Brasil na segunda metade do XIX. Sempre muito polêmico e firme em suas convicções, era elogiado mesmo por seus críticos por sua qualidade de orador de projeção nacional. Seu nome está associado à conhecida Questão Religiosa que, junto à Questão Militar e à Abolição, contribuiu para minar as bases do regime monárquico no país. No púlpito, nos livros ou nos sermões, D. Macedo Costa usou de sua erudição para defender os ideais da Santa Sé e combater seus adversários políticos, representados principalmente no partido liberal e na maçonaria. Seus escritos revelam frequentemente os projetos de “civilização” que alimentava, muitas vezes num aberto confronto com o poder civil. Responsável por uma vasta diocese que abrangia quase toda a Amazônia brasileira, procurou levar a cabo a catequese dos índios, inspirado nas antigas missões jesuíticas e nos ideais de padre Vieira.<sup>45</sup> Integrado aos debates de construção da nacionalidade, tornou-se sócio correspondente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1878.<sup>46</sup> Mas diferente do afamado Adolfo Varnhagen, falecido nesse ano, sua concepção de nação associava-se à ideia

<sup>44</sup> MOURA, Ignacio Baptista. *Anuario de Belem em comemoração de seu tricentenário, 1816-1916: historico, artistico e commercial*. Belém: Imprensa Oficial, 1915, p.44.

<sup>45</sup> No século XIX, a figura de Padre Antonio Vieira e o papel desempenhado pelos jesuítas na Amazônia foram objeto de amplo debate nos círculos intelectuais brasileiros, envolvendo historiadores como o paraense Antonio Ladislau Monteiro Baena e o baiano Ignacio Accioly Cerqueira e Silva que teciam interpretações díspares sobre o tema. Apesar das diferenças, as interpretações historiográficas do período tenderam sempre em apresentar a figura de Vieira como um “problema” singular, no contexto da atuação da Companhia de Jesus no extremo Norte da América Portuguesa. Cf. FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Memorabilia amazônica: Antônio Vieira e as corografias sobre a Amazônia Colonial. Fronteras de la Historia*, v. 13, p. 87-105, 2008.

<sup>46</sup> O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) foi a principal instituição do século XIX que procurou implementar um projeto historiográfico para o Brasil desse tempo. O objetivo dos seus associados, onde despontava a figura de Adolfo Varnhagen, era pensar e escrever a história nacional. Fundado em 1838, num período em que o Estado Nacional centralizador deparava-se com a resistência de diversos setores da sociedade brasileira, o IHGB criou uma linha de interpretação da história brasileira baseada no papel civilizador e progressista do Estado (primeiramente português e, a partir de 1822, brasileiro). Nesse contexto, o Instituto desempenhou também um importante papel homogeneizador das elites políticas e intelectuais, contribuindo significativamente para a formação dos mitos e do imaginário da nacionalidade. Cf. GUIMARAES, M. L. L. S. *Nação e Civilização Nos Trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e O Projeto de Uma Historia Nacional. ESTUDOS HISTORICOS*, v. 01, n.01, 1988, pp. 5-27.

de Cristandade. Na visão do prelado, o Brasil deveria se integrar aos projetos reformadores de Roma.<sup>47</sup> Isso implicava impor barreiras à secularização da sociedade e à proliferação dos princípios liberais e socialistas em seu seio. Daí tanto investimento na educação da juventude paraense, que deveria seguir os valores por ele defendidos.<sup>48</sup> Dentro de seus planos doutrinários, por exemplo, fundou em 1872, no Paço Episcopal, a Biblioteca Eclesiástica “destinada ao uso dos sacerdotes e das pessoas religiosas”. Criava, assim, “uma biblioteca completa”, onde todos pudessem, como havia desejado, “beber com largueza puríssima e sã doutrina”.<sup>49</sup>

A produção bibliográfica desse líder do episcopado brasileiro se confunde com os principais acontecimentos políticos e sociais do Segundo Reinado. Suas indagações intelectuais atestam as preocupações que rondavam o clero ultramontano no Brasil daquele tempo. Por meio delas, podemos perceber como o prelado encarava temas relacionados aos eventos que solaparam o poder temporal do papa em Roma, assim como o conflito entre Igreja e Estado que marcou o final do Império. Entre essas obras, as mais conhecidas são: “Questão religiosa, três volumes (resposta ao barão de Penedo)”; “Catecismo do Pará”; “Resumo da historia bíblica ou narrativas do Velho e do Novo Testamento”; “Pio IX, Pontífice e Rei”; “O ritual do arcebispo da Bahia (questão de direito litúrgico)”; “Noticias biographicas do finado bispo de Pernambuco, D. Francisco Cardoso Ayres”; “Protesto do episcopado brasileiro contra a usurpação de Roma pelo governo italiano”; “Instrução pastoral, sobre a maçonaria, considerada sob aspecto moral, religioso e social”; “Compendio de civilidade cristã, liberdade de culto”, “A resistência dos bispos”; “As ordens religiosas”; e “O direito contra o direito” (sobre a famosa questão religiosa que deu motivo a sua prisão). Além desses escritos, estão conferências, discursos e cartas pastorais que contém suas ideias e projetos.

Cabe dizer que, pela importância que teve, não faltam memórias e histórias que narrem a sua trajetória. Elas foram contadas tanto pelos membros da Igreja e memorialistas,

---

<sup>47</sup> MARTINS, Karla Denise. *Cristóforo e romanização do inferno verde: as propostas de D. Macedo Costa para a civilização da Amazônia (1860-1890)*. Tese (Doutorado em História). Campinas, SP: IFCH-UNICAMP, 2005, p.11; também cf. NEVES, Artur Fernando de Freitas. Romanização como catequese: a doutrina pastoral dos bispos. *Revista HISTEDBR*, v. 12, 2012, pp. 50-63.

<sup>48</sup> Uma detalhada discussão sobre a atuação de D. Macedo Costa e do clero no campo educacional da Amazônia da segunda metade do século XIX pode ser encontrada em RIZZINI, Irma. O imaginário divino e o amor da pátria: tensões entre a igreja e a instrução pública nas províncias amazônicas. *Revista Contemporânea de Educação*, v. 2, 2006, pp. 1-19.

<sup>49</sup> SEIDL, Carlos. *Almanak Administrativo Mercantil e Industrial*. Pará: [s.n.]. Edições de 1869, 1870, 1871 e 1873, p.107.

quanto por historiadores profissionais. Segundo alguns traços biográficos mais conhecidos, D. Macedo Costa nasceu em Maragogipe, na província da Bahia, em 7 de agosto de 1830. Fez os primeiros estudos no Seminário de Salvador, ainda sob as vistas do paraense D. Romualdo de Seixas, Primaz do Brasil e depois marquês de Santa Cruz. Na qualidade de estudante, partiu da Bahia para a França, onde continuou os estudos no Seminário Celestino, em Bourges e, em seguida, em Paris, no Seminário de S. Suplicio. Ali o jovem estudante conquistou a confiança dos mestres e a estima dos discípulos. Em junho de 1855, Antônio de Macedo Costa, na condição de seminarista, recebeu a santa tonsura na Igreja metropolitana de Paris, após uma série de estudos onde se notabilizou por sua inteligência. Em 17 de maio de 1856 recebeu os quarto graus de ordens menores na missão pontifical do arcebispo D. Mario Domingos Augusto Sibour, que o fez subdiácono, em 20 de dezembro desse ano na Igreja de S. Suplício. No dia 5 de junho de 1857, recebeu o diaconato, e no dia 19 de dezembro desse mesmo ano, foi ordenado presbítero, sagrado pelo Arcebispo de Paris, François-Nicolas-Magdalena Morlot, que posteriormente se tornaria cardeal. Dirigindo-se então para Roma, veio a receber, no dia 28 de julho de 1859, no Seminário de Santa Clara, os graus de bacharel em cânones, conseguindo mais tarde o de licenciado e doutor em Direito Canônico na Academia de Santo Apolinário, pertencente ao mesmo seminário. Regressando à Bahia, exerceu o professorado no Seminário de Salvador, tendo como aluno Rui Barbosa (1849-1923), um dos futuros coautores da Constituição da República. Em 23 de março de 1860, teve o nome apresentado por D. Romualdo de Seixas ao Imperador D. Pedro II, que o nomeou bispo do Pará. A confirmação do novo cargo ocorreu em 20 de dezembro de 1860, pelo então Sumo Pontífice Pio IX, e a sagração no dia 21 de abril de 1861, na capela imperial do Rio de Janeiro, sob a graça do Internúncio Apostólico no Brasil, D. Mariano Falchinelli de Antoniniacci. Na ocasião, a cerimônia foi assistida pela família imperial e altos dignitários da Corte. Em 23 de maio de 1861, D. Antônio tomou posse no bispado paraense por procuração, sucedendo o 9º bispo do Pará, D. José Afonso de Moraes Torres. Ele chegou a Belém no dia 24 de agosto desse mesmo ano, com entrada solene na diocese do Pará em 14 de julho. Depois de passar pelos conflitos que marcaram a história da Igreja no final do Império, D. Macedo faleceu em 20 de março de 1891, antes de assumir o cargo de Primaz do Brasil, para o qual havia sido indicado.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Cf. BORGES, Ricardo. D. Antonio de Macedo Costa. In: *Vultos Notáveis do Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1870, p. 175-187; LUSTOSA, D. Antonio Almeida. *D. Macedo Costa (bispo do Pará)*. Rio de Janeiro: Cruzada da Boa Imprensa, 1979; NEVES, Fernando Arthur de Freitas. *D. Antonio de Macedo Costa:*

Como já foi dito, D. Macedo foi um dos principais protagonistas da Questão Religiosa, o maior conflito do século XIX envolvendo a Igreja e o Estado no Brasil. Na época, questionava-se, entre outras coisas, uma antiga herança da tradição monárquica portuguesa, que remontava às guerras de reconquista de seus territórios do domínio mulçumano. Conta-se que em 1492, quando os cristãos restabeleceram sua autoridade sobre a Península Ibérica<sup>51</sup>, desenvolveu-se o que então foi chamado “regime do padroado”, que passou a regular as relações de subordinação da Igreja ao Estado. Nesse sistema, a Santa Sé delegava aos reinos católicos a organização e administração da Igreja em seus domínios. Em contrapartida, os monarcas (padroeiros) tinham o dever de construir e prover as igrejas de suas necessidades para o culto, nomear os párocos e indicar nomes de bispo, que posteriormente eram confirmados pelos papas. Ao longo do tempo, o regime do padroado sofreu diversas alterações. No caso de Portugal, os acordos entre o Estado e a Igreja acabaram por estabelecer um forte compromisso da monarquia com as obrigações religiosas em seus territórios.<sup>52</sup> Escolher bispos, permitir ou não o estabelecimento de ordens religiosas e construção de templos nas colônias, entre tantas outras atribuições, tornou-se uma prerrogativa do monarca.<sup>53</sup> Tanto é que os próprios “salários” dos sacerdotes passaram a ser pagos pelo Estado, fazendo deles uma espécie de funcionário da Coroa.<sup>54</sup> No século XVIII, a monarquia procurou fortalecer ainda mais o seu poder sobre o clero. Agora, com o advento do Iluminismo nos territórios europeus, buscava-se criar um Estado forte e, conseqüentemente,

---

um arauto do processo civilizatório?. In: Maria de Nazaré dos Santos Sarges; Magda Maria de Oliveira Ricci. (Org.). *Os oitocentos na Amazônia: política, trabalho e cultura*. 1ed. Belém: Editora Açaí, 2013, v. 1, p. 141-163.

<sup>51</sup> O final do século XV, mais especificamente o ano de 1492, marca a derrota definitiva dos mouros na Península por meio das campanhas patrocinadas pelos reinos católicos de Aragão e Castela. Nesse momento, os cristãos tomam o Reino de Granada e expulsam os últimos líderes islâmicos que ainda existiam ali. Para um estudo detalhada das guerras de reconquista da Península Ibérica, ver COSTA, Ricardo da. *A Guerra na Idade Média. Um estudo da mentalidade de cruzada na Península Ibérica*. Rio de Janeiro: Edições Paratodos, 1998; BERNAND, Carmen & GRUZINSKI, Serge. *História do Novo Mundo: da descoberta à conquista, uma experiência européia (1492-1550)*. São Paulo: EDUSP, 2001; FLORI, Jean. *La guerra santa. La formación de la idea de cruzada en el Occidente cristiano*. Madrid: Editorial Trota, 2003.

<sup>52</sup> Sobre o regime do padroado em Portugal, as análises de E. Hoornaert são bastante esclarecedoras: “O direito do padroado dos reis de Portugal só pode ser entendido dentro de todo o contexto da história medieval. Na realidade, não se trata de uma usurpação dos monarcas portugueses de atribuições religiosas da Igreja, mas de uma forma típica de compromisso entre a Igreja de Roma e do governo de Portugal. Unindo os direitos políticos da realeza os títulos do grão-mestre de ordens religiosas, os monarcas portugueses passaram a exercer ao mesmo tempo o governo civil e religioso, principalmente nas colônias e domínios de Portugal”. HOORNAERT, Eduardo. *O padroado português*. In: *História da Igreja no Brasil*. Tomo II. Petrópolis: Vozes, 1979, p. 160.

<sup>53</sup> Por meio do acordo do padroado régio, além da responsabilidade de criar condições para a propagação da fé cristã em seus domínios, a Coroa portuguesa tinha a incumbência de construir, conservar e reparar as igrejas com clero suficiente e dar-lhe sustento. KUHNEN, Alceu. *As Origens da Igreja no Brasil: de 1500 a 1552*. São Paulo: Edusc, 2005, p.98.

<sup>54</sup> No Brasil, como sugere Alexandre Mansur Barata, o padroado “transformou a Igreja Católica num órgão burocrático, em que os bispos e os sacerdotes encarregados pela diocese e paróquias eram nomeados e mantidos pelo Estado Imperial.” BARATA, Alexandre Mansur. *Luze e sombras: a ação da maçonaria brasileira (1870-1910)*. Campinas: Editora da UNICAMP; Centro de Memória – UNICAMP, 1999.

assegurar a sua independência da jurisdição papal. Nesse sentido, qualquer documento emitido pela Santa Sé, como breves e bulas papais, para ter validade no Império deveria passar pela aprovação, ou melhor, pelo “beneplácito” do monarca. Quando o Brasil se tornou independente de Portugal, a Constituição de 1824 ratificou o catolicismo como religião oficial do Estado, sem abrir mão de seu controle sobre a Igreja.<sup>55</sup> Desse modo, do período colonial até a promulgação da Constituição republicana de 1891, a Igreja esteve subordinada ao Estado no Brasil. Mas, longe de ser aceita tranquilamente, essa condição foi questionada por bispos como D. Macedo.

Importante frisar que, como afirmam historiadores Brasil afora, a crise entre Estado e Igreja da segunda metade do século XIX está associada a um contexto internacional mais amplo. Ela guarda estreita relação com as transformações políticas, econômicas e sociais que ocorriam na Europa Ocidental. Tão impactante quanto essas mudanças no Velho Mundo é também a sua repercussão na América Latina.<sup>56</sup> Diante da proliferação dos ideais liberais e das ameaças de secularização da sociedade promovida pelos movimentos revolucionários europeus desse tempo, Pio IX, numa guinada conservadora, decidiu reformar a Igreja e estabelecer sobre ela a autoridade suprema do pontífice. A convocação do Concílio do Vaticano I (1869-1870), por exemplo, foi uma das respostas dada pela Igreja contra a secularização em curso. Mas antes disso, o papa já havia tomado outras medidas conservadoras.

Em 1854, para se ter uma ideia, Pio IX define solenemente o dogma da Imaculada Conceição, por meio do qual se proclamava que Maria, desde o primeiro instante de sua concepção, teria sido preservada imune de toda a mancha do pecado original.<sup>57</sup> Porém, seu ato mais significativo e memorável é a publicação do famoso Syllabus, como apêndice da encíclica “Quanta Cura”, de 18 de dezembro de 1864. Ali foi condenada uma série de “falsas doutrinas” sobre a fé e a razão, a Igreja e o Estado, o direito e a sociedade. O Syllabus traz em seu texto a compilação de 80 proposições ou opiniões consideradas “erros do século” pela Igreja, já condenadas anteriormente em diversos documentos pontifícios. Entre elas figuram correntes de pensamento como o panteísmo, o naturalismo, o indiferentismo, o socialismo, o

<sup>55</sup> MAXWELL, Kenneth. *Marquês de Pombal: paradoxo do iluminismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p.99.

<sup>56</sup> Para um estudo panorâmico da atuação da Igreja na América Latina dentro do processo de romanização, ver LYNCH, John. A Igreja católica na América Latina, 1830 - 1930. In: BETHELL, Leslie (org.) *História da América Latina*. Vol. IV. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, 332-415.

<sup>57</sup> QUERAL, Antonio Teixidó. *Pío IX, el papa de la Inmaculada y del Sagrado Corazón*. Barcelona: Apostolado de la Oración, 2001.



comunismo, a maçonaria e o liberalismo.<sup>58</sup> O pontificado de Pio IX, que no princípio do seu governo foi tido como “o papa liberal”, teve então por missão denunciar e condenar o liberalismo, entendido, em suas múltiplas formas, como o erro mais característico do século XIX. Nessa luta entre o princípio de autoridade, a Igreja ainda teve de enfrentar os chamados católicos liberais, que pretendiam conciliar seu catolicismo com os princípios de liberdade e independência e o amor à Igreja com a sujeição homônima ao poder do Estado. Na França, Bélgica, Itália, Espanha e Alemanha, essa tendência tomou corpo e foi combatida com energia por Pio IX.<sup>59</sup>

Procurando sintonizar a Igreja nacional às diretrizes da Santa Sé, os altos representantes do clero brasileiro passaram também a colocar em prática o plano de “romanização” do catolicismo e se insurgiram contra a subordinação ao poder temporal. Na sua concepção, a direção espiritual e temporal dos negócios eclesiástico deveria ocorrer sem a intervenção do Estado. Fiéis à autoridade do papa e ao catolicismo centrado em Roma, eles percebiam as formas de devoção propagadas pela Santa Sé como o único modelo de fé verdadeira a ser seguido. Buscava-se então reorganizar e fortalecer as instituições eclesiásticas, assim como disciplinar o laicato. Por isso, defender uma maior autonomia da

---

<sup>58</sup> As proposições do Syllabus são literalmente extraídas dos documentos de Pio IX, embora este utilizasse ou tirasse inspiração dos documentos de seus predecessores, como os breves *Quod aliquantum* (10-3-1791) de Pio VI, em ocasião da Constituição Civil do Clero de 1789; a encíclica *Diu satis* (15-5-1800) de Pio VII; as cartas apostólicas *Quo graviora* (13-3-1826) de Leão XII, nas quais se condenava as seitas maçônicas e as outras sociedades secretas; a encíclica *Mirari Vos* (15-9-1832) de Gregório XVI. O Syllabus contém 80 proposições divididas em 10 capítulos que se pode reagrupar em quatro categorias principais. O primeiro grupo de erros (prop. 1-18, cap. I-IV) refere-se ao panteísmo, naturalismo, racionalismo absoluto, que negava a divindade de Jesus Cristo; racionalismo moderado, indiferentismo, latitudinarismo, socialismo que subordinava a família ao Estado; comunismo, sociedades secretas, sociedades bíblicas e sociedades clérico-liberais. A este grupo pode-se juntar a proposição 22, que fala da obrigação dos intelectuais de obedecer ao magistério ordinário. O segundo grupo (prop. 19-55 e 77-76, cap. V, VI e IX) refere-se aos erros relativos à natureza da Igreja, do Estado e a relação entre os dois poderes. Destacam-se as proposições 19 e 39, que reafirmam a independência da Igreja por sua própria natureza, a subordinação do Estado às leis morais, e existência de direitos anteriores e independentes em relação ao Estado. Consequentemente por estes princípios refuta-se as doutrinas galicanas e jurídicas de subordinação da Igreja ao Estado, enumerava-se os abusos cometidos pelos governos, como o monopólio estatal das escolas reivindicado pela concepção moderna do Estado, e rejeita-se o princípio fundamental do liberalismo relativa à separação entre Igreja e Estado. As proposições 75 e 76 tratam sumariamente do poder temporal do papa. O terceiro grupo (prop. 56-74, cap. VII e VIII) reúne os erros sobre ética natural e sobrenatural, com especial atenção ao matrimônio. Condena-se a moral laica, que pretende salvar a distinção entre o bem e o mal, o caráter obrigatório da lei prescindindo de Deus, o utilitarismo e a separação entre sacramento e contrato no matrimônio. O quarto grupo (prop. 77-80, cap. X) foi o que provocou maior reação na opinião pública. Nas proposições sustenta-se que a religião católica deve ser considerada religião de Estado, com exclusão de outros cultos, e condena-se a liberdade de culto e a plena liberdade de pensamento e imprensa. Refuta-se algumas das teses fundamentais da sociedade moderna, os princípios de 1789. A intensão do documento fica clara com a condenação da última proposição, segundo a qual “O Pontífice Romano pode e deve reconciliar-se com o progresso, com o liberalismo e com a cultura moderna”. JEDIN, Hubert. *La Chiesa e la modernità*. Volume 1. L’Ottocento. Milano: Jaca Book, 2003, pp.159-160.

<sup>59</sup> LLORCA, Bernardino; GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo; MONTALBÁN, F. J. *Historia de la Iglesia Católica*. Vols. 4. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1987, p.438.

Igreja em relação ao poder político civil significava, sobretudo, remover a principal barreira à romanização.

Na história que chega até nós, os ditos reformistas ficaram conhecidos como bispos e padres “ultramontanos”, por sua aproximação com a política emanada da Santa Sé.<sup>60</sup> Essa corrente de pensamento marcou a atuação da Igreja Católica brasileira no século XIX, destacando-se principalmente pelo combate aos princípios liberais e às ideias modernizantes. Além dos partidários do liberalismo, apareciam também como inimigos claros os maçons e os protestantes, vistos tanto como ameaça ao monopólio da fé, quanto como promotores da laicização do Estado, que impunha limites à presença da Igreja na sociedade. Na defesa dos interesses da Santa Sé, Mastai pôde contar com aguerridos “soldados de Cristo” em solo brasileiro. Tendo como uma das suas primícias o respeito pela hierarquia católica encarnada na figura do pontífice romano, eles procuraram moralizar o clero nas diversas regiões do país. Nesse tempo, aparecem nomes de destaque do movimento como, por exemplo, D. Viçosa, bispo de Mariana; D. Lacerda, bispo do Rio de Janeiro; D. João dos Santos, bispo de Diamantina; D. Macedo Costa, bispo do Grão-Pará; e D. Vidal Maria Gonçalves, bispo de Olinda.<sup>61</sup>

Uma mostra de sua devoção à causa ultramontana fica bastante evidente no final da década de 1860. Atendendo ao chamado do Concílio Vaticano I, alguns deles realizaram viagem a Roma a fim de participar de um dos momentos mais significativo da Igreja. Além de D. Macedo Costa, representaram o Brasil na cidade eterna o arcebispo da Bahia e primaz Dom Manuel Joaquim da Silveira, conde de São Salvador, e os bispos Ceará, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Olinda, que morreu em Roma no decurso do evento.<sup>62</sup> Sob a presidência e inspiração de Pio IX, ali foi definido o dogma da infalibilidade pontifícia. Como vimos antes, esses prelados identificavam-se inteiramente com o espírito da reforma proposto pelo papa. Não raro também eram extremamente duros com os membros da Igreja que não seguiam as mesmas diretrizes. Daí o esforço de D. Macedo para reformar o chamado “baixo clero” na Amazônia.

---

<sup>60</sup> Segundo Azzi, a partir de meados do século XVIII, enquanto parte expressiva do clero francês aderiu à ideologia liberal, veiculada pelos enciclopedistas, o grupo fiel à Santa Sé passou a ser designado como ultramontano, ou seja, aquele que se alinha ao lado do Pontífice Romano, o qual residia, a partir da ótica francesa, além dos Alpes, ou seja, ultramontes. AZZI, Rinaldo. *O altar e o trono: um projeto conservador*. São Paulo: Edições Paulinas, 1992, p.109.

<sup>61</sup> Para uma análise mais detalhada sobre o ultramontanismo no Brasil, ver OLIVERIA Luciano Carlos de; MARTINS Karla Denise. O ultramontanismo em Minas Gerais e em outras regiões do Brasil. *Revista de C. Humanas*, Viçosa, vol. II, n.2, p. 259-269, jul./dez., 2011, p. 260.

<sup>62</sup> BORGES, Ricardo, op. cit., p. 178.

O memorialista Ricardo Borges, que teceu uma biografia favorável do prelado, não deixou de expressar as preocupações do bispo com a questão. Sendo um padre educado na Europa “sob acrisolada formação clerical”, ele teria vindo do seminário da Bahia orientado pelo arcebispo D. Romualdo de Seixas para o bispado do Pará. Assim, o arcebispo finalmente realizava o desejo de ter em sua terra “um bispo luminar e que a conduzisse no caminho certo da religião católica”. Tanto mais porque era de seu conhecimento a existência “no clero de padres mulherengos, maçons e erros semelhantes; irmandades indisciplinadas; decadência de templos e seminários, descuido da assistência aos fiéis”. Na visão de D. Romualdo, afirma Borges, D. Macedo Costa estaria “moldado para pôr ordem a essa deficiência e dignificar o bispado paraense”.<sup>63</sup> O bispo, a exemplo dos colegas ultramontanos, acreditava que o clero constituía a espinha dorsal da Igreja. Como sugere Azzi, “urgia efetivar no Brasil o modelo eclesial tridentino, ou seja, uma igreja eminente hierárquica e clerical”. Caberia ao clero, em última análise, “a solução para os problemas religiosos do Brasil”.<sup>64</sup> É bom lembrar que isso incluía, entre outras coisas, disciplinar os féis em suas manifestações populares. Missão iniciada na Amazônia por D. José Afonso de Mares Torres e ampliada por D. Macedo Costa.<sup>65</sup>

Na década de 1870, esses representantes da alta hierarquia da Igreja mostraram-se cada vez mais estremados. Nesse momento, padres e bispos ultramontanos passaram a se indignar e a resistir à subordinação ao Estado de forma contundente. Entre 1872 e 1875, desencadeia-se a Questão Religiosa, e entre os anos de 1877 e 1880, no ambiente paraense, dá-se a Questão Nazarena. A Questão Religiosa resultou de uma série de conflitos ocorridos entre o clero e as autoridades do Império. No centro das contendas estava a não aceitação, por parte dos bispos, de maçons na gerência das irmandades religiosas. O ponto alto desse conflito deu-se com interdição de padres ligados à maçonaria no Rio de Janeiro, em Olinda e no Pará por seus respectivos bispos. Assim, encontramos novamente os nomes de D. Pedro Maria de Lacerda, no Rio de Janeiro; D. Vidal de Oliveira, em Olinda, e D. Macedo Costa, no Pará. As irmandades recorreram às autoridades do Império sob a alegação de que a legislação do país, que previa a união da Igreja e do Estado, exigia que decisões de Roma tivessem a

<sup>63</sup> Ibidem., p.176.

<sup>64</sup> AZZI, Riolando. A reforma Católica na Amazônia 1850-1870. In: *Religião e Sociedade*, n. 10. Rio de Janeiro, 1983. p. 21-30, p.23.

<sup>65</sup> Cf. NEVES, Fernando Arthur de Freitas. D. Antonio de Macedo Costa: um arauto do processo civilizatório?. In: Maria de Nazaré dos Santos Sarges; Magda Maria de Oliveira Ricci. (Org.). *Os oitocentos na Amazônia: política, trabalho e cultura*. 1ed. Belém: Editora Açaí, 2013, v. 1, p. 141-163; Idem. Dom Afonso de Moraes Torres: a romanização na Amazônia antes de Dom Macedo Costa. *Revista Brasileira de História das Religiões*, v. viii, 2011, pp. 1-17.

aprovação do governo antes de serem adotadas. Diante da negativa do bispo em retroceder em seus atos, o poder civil viu-se obrigado a enquadrar a hierarquia da Igreja a fim de restabelecer a primazia do Estado conforme a tradição regalista pactuada na constituição de 1824, o que soou como uma contraposição ao Concílio do Vaticano e à proclamação da infalibilidade papal.<sup>66</sup> Pela desobediência à autoridade do Império, os bispos do Pará e de Olinda foram levados a responder processos diante do Supremo Tribunal de Justiça. Em 1874, D. Vidal de Oliveira e D. Macedo Costa foram julgados e condenados à prisão, comprimindo pena na fortaleza da Ilha das Cobras. No ano seguinte, foram anistiados pelo Gabinete Duque de Caxias.

Mas nem tudo acabou aí. Se o fim da Questão Religiosa encerra o conflito entre clero e Império, a Questão Nazarena assumirá uma espécie de prolongamento das contendas na esfera local. Desta vez, D. Antônio de Macedo Costa se indisporá com a Irmandade de Nazaré e o poder civil por conta das festividades da santa. A irmandade de Nossa Senhora de Nazaré era a associação de leigos responsáveis pela organização da celebração do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, mas a presença da maçonaria na direção da irmandade foi considerada pelo bispo como uma afronta à sua autoridade no evento católico. A pendenga entre o bispo e a irmandade iniciou no ano de 1877 e se arrastou até 1880. Nesse ínterim, o bispo é confrontado por dois governadores da província: José da Gama Malcher e José da Gama e Abreu. Eles alegaram a natureza civil do Círio para não se submeterem às ordens do bispo, sobretudo àquelas que proibiam a realização da celebração. O conflito iniciou por ocasião do Círio de 1877, quando uma carta anônima foi publicada no “Diário de Belém” alegando que “representações indecorosas” aconteciam no arraial da festa.<sup>67</sup> O bispo reagiu prontamente suspendendo “as funções religiosas” do Círio e, em seguida viajou, deixando ao vigário João Simplício das Neves Pinto e Souza a incumbência de dar notícia aos interessados. A irmandade, conta-nos Carlos Rocque, não contente com a suspensão dos festejos, amparada pelo poder público, adentrou a igreja, que se encontrava fechada, subiu ao altar, tocou o sino para chamar os fiéis, realizando os serviços religiosos sem a presença de sacerdotes.

Nesse meio tempo, o evento que serviu de razão para iniciar o conflito, as tais “representações indecorosas”, foram cedendo lugar ao que, de fato, sustentou a questão por

---

<sup>66</sup> NEVES, Fernando Arthur de Freitas. *Solidariedade e Conflito: Estado Liberal e Nação Católica no Pará sob o Pastorado de Dom Macedo Costa (1862-1889)*. Tese de doutorado em História, PUC-SP. São Paulo: 2009, p.169.

<sup>67</sup> ROCQUE, Carlos. *História do Círio e da Festa de Nazaré*. Belém: Mitograph Editora Ltda, 1981, p.63.

quase dois anos: a presença de maçons na diretoria da Irmandade de Nazaré, o que bispo não tolerava.<sup>68</sup> Por conta disso, D. Macedo Costa também não aceitou que a posse da igreja de Nossa Senhora de Nazaré ficasse com a irmandade. Ao longo do ano de 1878, o bispo polemizou nos jornais com aqueles que tomavam posição contrária à sua decisão. Foi assim que, em 27 de agosto de 1878, lançou uma portaria na qual determinava que naquele ano não se fizesse solenidade alguma na Igreja de Nazaré, até que a mesma lhe fosse entregue, juntamente com todo o serviço religioso, o que significava a proibição da realização do Círio. Não atendendo à autoridade do bispo, em outubro de 1878, foi realizado o Círio sem a presença do clero, o cortejo ficou conhecido como “Círio Civil”. Atacado pelos jornais, especialmente pelo “Liberal do Pará”, mas não apenas, o bispo exigiu uma condição para rever sua posição acerca da proibição da festa: que todo o signatário que compunham a Irmandade de Nazaré se declarasse católicos romanos “[...] dispostos a cumprir as determinações do prelado”.<sup>69</sup> No ano de 1879, ainda não havia acordo entre as partes e, mais uma vez, o Círio foi realizado apenas com autoridades civis à frente do cortejo. No ano de 1880, novo ofício foi enviado ao barão do Marajó, solicitando a não realização de mais um Círio sem a presença de sacerdote. Em resposta, o bispo recebeu a notícia de que era do interesse do barão que o prelado se entendesse diretamente com o novo diretor da irmandade, o senhor José Cardoso da Cunha Coimbra. Atendendo a esse pedido, bispo e irmandade entraram em acordo, ficando acertado que a Igreja de Nazaré seria passada à mão da Diocese. A irmandade também consultou o bispo acerca da composição de novos membros. Assim, embora tenha feito concessões, no final do conflito D. Macedo submeteu a irmandade à sua autoridade.

Porém, é provável que até 1881 as coisas ainda não estivessem chegado à plena normalidade. A charge representando o Círio que Crispim do Amaral imprimiu em sua revista “A Semana Ilustrada”, de 30 de outubro, é um bom testemunho disso. Na imagem, não é a alta hierarquia da Igreja quem toma a direção das homenagens à santa. Na verdade, não há ali qualquer figura do clero. O que vemos é a mais cabal apresentação do Círio Civil, onde a massa heterogênea dos fieis toma as ruas em procissão. Não por acaso Fernando Neves afirma

---

<sup>68</sup> NEVES, Fernando Arthur. D. Antonio de Macedo Costa: um arauto do processo civilizatório? In: Maria de Nazaré dos Santos Sarges; Magda Maria de Oliveira Ricci. (Org.). *Os oitocentos na Amazônia: política, trabalho e cultura*. 1ed. Belém: Editora Açaí, 2013, v. 1, p. 141-163; Idem. Procissão Civil: a Questão Nazarena, ainda a Questão Religiosa de 1872. In: *Poder, violência e exclusão*. São Paulo: Anais do XIX encontro regional de História da ANPHUH-Seção São Paulo, 2008.

<sup>69</sup> ROCQUE, Carlos, op. cit., p.70.

que somente em 1882 “o Círio voltou a ser celebrado na harmonia possível entre estado e igreja”.<sup>70</sup>

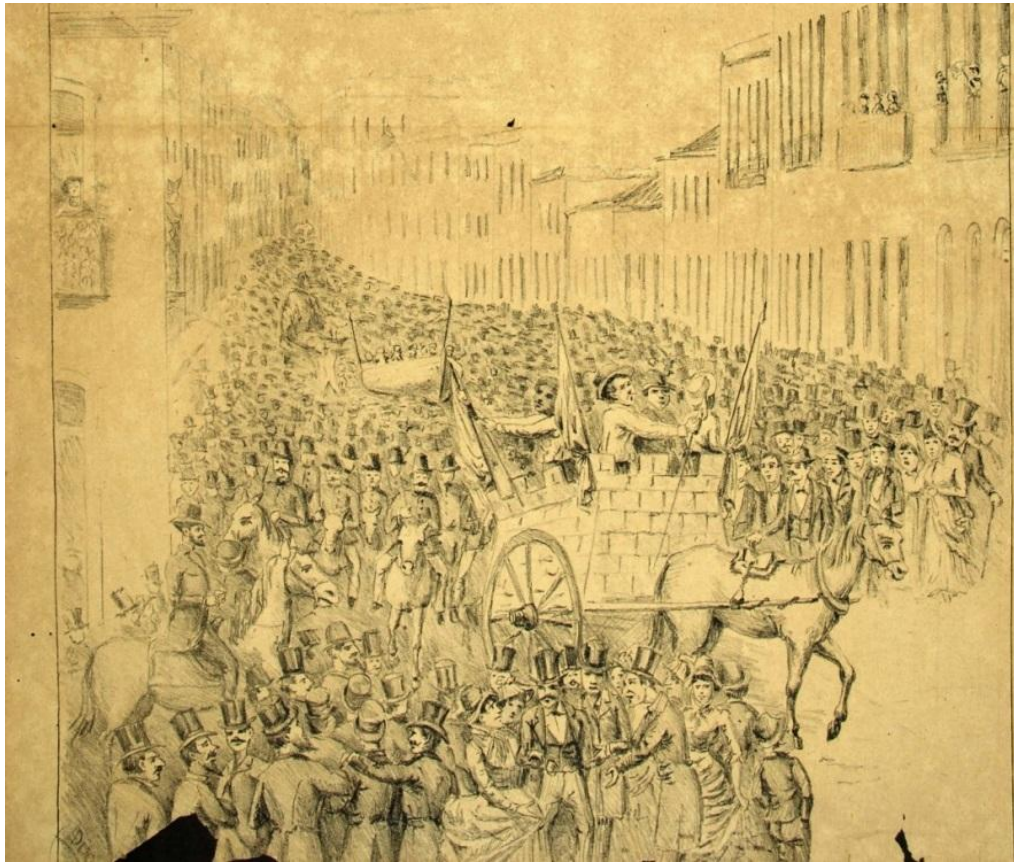


Figura 1: Crispim do Amaral, Círio de Nossa Senhora de Nazaré. Revista Illustrada, 31 de outubro de 1881, nº 19. Coleção Vicente Salles. Acervo do Museu da Universidade Federal do Pará (UFPA).

Enfim, graças aos avanços alcançados no campo da história social da Igreja sobre século XIX, hoje estamos melhores esclarecidos a respeito da atuação política de D. Macedo e suas “questões”. Por outro lado, se essas pesquisas nos fornecem informações valiosas relacionadas a essa importante figura e seu contexto, há de se entender que elas não o esgotam. Além das “questões” assinaladas aqui em rápidas pinceladas, o prelado esteve envolvido em outras não menos importantes. Quero chamar a atenção particularmente para o seu envolvimento com universo artístico. Essa dimensão da vida do prelado parecer ter escapado com frequência aos olhos dos investigadores. Mas não de todos! Monsenhor Américo Leal, por exemplo, dedicou estudo ao maior empreendimento do prelado nesse campo: a reforma e decoração da Catedral da Sé de Belém. As obras de pintura e escultura que ali se apresentam são um eloquente testemunho do processo de romanização. Foi nesse tempo que D. Macedo procurou transformar a singela Catedral num dos mais formosos templos do Brasil. A admiração que a decoração do templo suscitou naqueles que visitavam a

<sup>70</sup> NEVES, Fernando Arthur de Freitas, op. cit, p.158.

capital paraense na época, ainda hoje desperta entusiasmo em quem passa por ali, mas agora longe do calor da batalha que a produziu. Um percurso pelo interior da igreja logo revela a sua riqueza. Na capela-mor está o monumental altar de mármore encomendado em Roma, em 1867, ao escultor Luca Carimini, e assentado pelo arquiteto Ludovico Perfetti, em 1881; acima dele figura um belo painel executado em Roma por Pietro Gagliardi; decorando o altar nota-se uma pintura de Silverio Carpparoni; na abóboda destacam-se medalhões e o afresco de Domenico De Angelis; e na nave sobressaem telas do mesmo pintor, as quais dividem espaço com obras de Melchior Paul Von Deschwanden e de artistas portugueses do século XVIII.

Se isso passou ao largo das análises empreendidas pela historiografia contemporânea, não podemos esquecer que esse mesmo fato foi lembrado e celebrado por aqueles que buscaram escrever uma biografia heroica do prelado. No próprio texto que iniciei este tópico, por exemplo, o engenheiro Ignácio Moura coloca em destaque esse campo de atuação do bispo. No seu tempo, D. Macedo Costa compunha cânticos e hinos cívicos que, segundo Ignácio Moura, “imprimiam nos ouvintes, ora o maior recolhimento, ora o mais impulsivo entusiasmo”. Em seguida, acrescenta: “Ele reconstruiu a catedral paraense, tornando-a, talvez, a mais bela e mais artística igreja do Brasil”. Nessa obra, D. Macedo “rodeou-se, como Leão X, de grandes pintores e de reconhecidos estatuários, e De Angelis”, continua o engenheiro, “seguia e interpretava as aspirações do prelado, nas suas artísticas concepções, imortalizando-o nos admiráveis frescos da Catedral, para que a posteridade jamais o pudesse esquecer”.<sup>71</sup> A comparação feita por Ignácio Moura entre as figuras de D. Macedo e do papa Leão X (1475-1551) não é gratuita. Toma como referência nada menos que um dos maiores mecenas do século XVI. Esse papa deu amplo apoio às artes, construiu e restaurou edifícios eclesiásticos, fazendo de Roma um dos principais centros culturais do Renascimento. Certamente isso lança luz sobre a dimensão artística de D. Macedo, mas o papa que lhe serviu de modelo não foi Leão X, e a Roma em que buscou inspiração não era a da Contrarreforma. Seu modelo ideológico e artístico era Pio IX numa Roma sacudida pelos movimentos revolucionários do século XIX. Assim, a romanização que chega à Amazônia traz em seu bojo a política cultural do pontífice via D. Macedo. Processa-se então a “romanização das artes” no Pará. A importação de obras e artistas italianos evidencia exatamente esse projeto. Contudo, é preciso ainda entender como isso se deu na Itália, ou melhor, em Roma.

---

<sup>71</sup> MOURA, Ignacio, op. cit., p. 44.

## 1.2. A romanização das artes

Roma foi conhecida por séculos como *caput mundi* (capital do mundo). O duradouro poder temporal, espiritual e cultural da cidade transformou esse título numa espécie de paradigma atemporal. No século XIX, porém, o surgimento da modernidade, a secularização da sociedade e a formação dos Estados-nação ameaçaram alienar a cidade eterna dessa condição. Diante dos eventos revolucionários e napoleônicos, por exemplo, muitos tinham a impressão de assistir a mudanças irreversíveis. Em Roma, essa consciência atravessa o pontificado de Pio VII (1800-1823), que passa por um dos momentos mais delicados da história da Igreja e orienta sensivelmente os desenvolvimentos da arte sacra. No variado panorama italiano desse tempo, e não obstante as especificidades das escolas regionais, Roma reveste o papel de “capital” da pintura sacra, demonstrando uma pronunciada capacidade de irradiação nas diversas regiões italianas. Para a cidade convergem artistas provenientes de toda parte da península a fim de se aperfeiçoar, enquanto a arte ali produzida é sinônimo de qualidade e prestígio. Como sugere Stefano Sussino, esse caráter supranacional e cosmopolita da cultura figurativa, num privilegiado diálogo com a linguagem clássica, permite à Roma manter até a metade dos Oitocentos a característica de caixa de ressonância da mais moderna cultura figurativa europeia.<sup>72</sup> Calcula-se que na cidade eterna estavam ativos no início desse século mais de cinquenta estúdios e oficinas de artistas, uma dezena de academias públicas e privadas, um movimento sistemático de concursos, prêmios e mostras, uma vivaz clientela pública e privada, um amplo circuito de viajantes, colecionistas e mercadores de arte provenientes de toda a Europa.<sup>73</sup> Sem falar que a cidade também dispunha de grandes instituições para ensino qualificado da profissão artística. Deste ponto de vista resulta fundamental a função desenvolvida pelas prestigiosas academias de San Luca, de França e da Espanha, estimulantes lugares de elaboração teórica e debates em torno dos vários gêneros pictóricos.

Enquanto apresenta uma arte que atende às mais diversas tendências do gosto, Roma abriga também um vasto canteiro de obras públicas promovidos por iniciativa da Igreja. Essas obras estão intimamente relacionadas à política cultural dos pontífices que se sucedem em sua direção no século XIX. Eles deram uma particular atenção ao setor das artes, patrocinando um grande número de artistas. Sob o pontificado de Pio VII se dá a redescoberta

---

<sup>72</sup> SUSSINO, 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. 400.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 399.



do Antigo. Para a gestão e a tutela do patrimônio da Santa Sé, o papa assegura-se da colaboração de algumas entre as mais brilhantes e prestigiosas personalidades da época: o arqueólogo Carlo Fea (1753-1836), Inspetor de Antiguidade, o pintor Vincenzo Camuccini (1771-1844), Inspetor da Pintura Pública e Antonio Canova (1757-1822), o mais expressivo escultor neoclássico italiano, Inspetor Geral das Belas Artes da Igreja – papel que Rafael havia desempenhado em seu tempo. Coube a Canova a tarefa de resguardar à Itália o primeiro posto como terra da escultura.<sup>74</sup> Com a ajuda de seus “ministros”, o pontífice organiza um articulado plano de intervenções em Roma e no Estado Pontifício, prosseguindo a política do predecessor Pio VI: sustenta economicamente a Accademia di San Luca; prepara o financiamento para a condução das escavações arqueológicas (entre os quais a Ostia antiga); planeja restauros e reestruturação dos vestígios romanos (arco de Sétimo Severo, arco de Constantino, Pantheon e Coliseu) e dos edifícios de culto (San Giorgio al Velabro, San Lorenzo in Damaso). O novo curso que a política da Igreja católica assume em seguida ao Congresso de Viena (1814-1815),<sup>75</sup> corresponde ao último período do pontificado Chiaramonti. Mas os três pontífices que melhor projetam o perfil da época da Restauração são Leão XII (1823-1829), Pio VIII (1829-1830) e Gregório XVI (1831-1846). Pelo breve pontificado e pela preocupação com outras questões envolvendo a soberania da Igreja, foram poucas as intervenções desses papas no campo da arte;<sup>76</sup> nada se comparado à atuação de Giovanni Maria Mastai-Ferretti, o Pio IX, último papa a exercer o poder temporal e espiritual na cidade eterna. Ele inicia uma ampla reforma da Igreja destinada a reformular o papel universal de Roma, reforçando a sua missão sagrada no mundo e lançando as bases da herança católica.<sup>77</sup>

<sup>74</sup> MAZZOCCA, Fernando. 1800-1860. Da Napoleone all’Unità. In: CLARELLI, Maria Vittoria Marini; MAZZOCCA, Fernando; SISI, Carlo (a cura di) *Ottocento*. Da Canova al Quarto Stato, catalogo della mostra (Roma). Milano: A. Villari, Skira, 2008, pp. 27-45, p. 27.

<sup>75</sup> O Congresso de Viena foi uma conferência entre embaixadores das grandes potências europeias ocorrida na capital austríaca, entre 2 de maio de 1814 e 9 de Junho de 1815, cuja intenção era a de redesenhar o mapa político do continente europeu após a queda da França napoleônica na primavera anterior. Entre os objetivos fundamentais estava restaurar a legitimidade dos soberanos derrotados e depostos pelas tropas de Napoleão Bonaparte, assim como estabelecer um novo equilíbrio de força na Europa.

<sup>76</sup> Leão XII, por exemplo, preocupado em combater os erros que minavam a fé, volta-se mais para a formação dos sacerdotes católicos no sentido de melhorar o nível intelectual do clero, investindo nos estudos das ciências religiosas e controlando os principais centros romanos de sua difusão, como a Università Gregoriana e la Sapienza – e os ateneus de Bolonha, Perugia, Macerata, Ferrara, Fermo e Camerino. Já Pio VIII teve um pontificado brevíssimo, morrendo vinte meses após ter assumido o trono de Roma. Somente no pontificado de Gregório XVI, portanto, é possível ver algumas iniciativas de certo relevo no âmbito da cultura e das artes, como a conclusão da Basílica de San Paolo fuori le Mura (iniciada por Leão XII), o restauro do Foro romano, a fundação do Horto Botânico e dos museus Lateranense e Etrusco. VASTA, Daniela. *La pittura sacra in Italia nell’Ottocento*. Dal Neoclassicismo al Simbolismo. Roma: Gangemi Editore, 2012, p. 42.

<sup>77</sup> Pio IX teve um pontificado controverso e polêmico. Na Espanha, por exemplo, devida à postura reformista assumida pelo pontífice romano, ocorreram graves desentendimentos entre o governo espanhol e a Santa Sé.

Importante frisar que a atuação de Pio IX se dá em pleno processo de unificação italiana. O movimento revolucionário que unificaria o país, conhecido como “Risorgimento”, inicia depois da queda de Napoleão (1815) e projeta-se por cerca de cinquenta anos, concluindo-se em 1861, com a liberação da Lombardia e a anexação ao Piemonte de grande parte dos Estados italianos. Nessa data permanecem ainda excluídos o Vêneto e Roma, respectivamente anexados em 1866 e 1870. Em meio à guerra, a monarquia constitucional, encabeçada pelo rei de Piemonte-Sardenha, Vittorio Emanuele II, da Casa de Savoia, obteve as vitórias mais importantes sobre as forças inimigas entre os anos de 1859 e 1861, quando declara oficialmente instituído o Estado-Nação sob o Reino da Itália. Apesar das diversas forças aliadas em luta, no projeto da nova nação prevaleceram os ideais de Vittorio Emanuele sobre os princípios defendidos pelos partidários de extrema esquerda, carbonários, jacobinos e republicanos, comandados por Giuseppe Mazzini e Giuseppe Garibaldi. Não é preciso dizer que alimentavam sonhos diversos a respeito do que deveria ser a nação. Ainda nesses anos decisivos em que a Itália, dividida por séculos, chega à sua unidade, desvelam-se também dias memoráveis para a história da arte, em particular para a pintura, convocada a testemunhar os acontecimentos. Artistas como Giovanni Fattori, o pintor-soldado Gerolamo Induno, Federico Faruffini, Eleuterio Pagliano e Michele Cammarano, empenharam-se em narrar a dinâmica e o espírito das célebres batalhas da segunda guerra de independência e a paixão que animou Garibaldi e os seus legendários “Camisas-vermelhas”. Em suas pinceladas eles encontraram tons e forças expressivas originais e inovadoras em obras privadas de retórica celebrativa. Ali os verdadeiros protagonistas são os humildes soldados, frequentemente arrastados pela história. É ainda a vida do povo a ressaltar nas pinturas, em cujos “macchiaioli” Fattori, Silvestro Lega, Odoardo Borrani, mas também os românticos lombardos Francesco Hayez, Domenico e Gerolamo Induno, ou o siciliano Giuseppe Sciuti, souberam representar os reflexos daqueles eventos históricos no interior dos muros domésticos, compondo outra face do Risorgimento, aquela íntima e privada, em obras únicas pela intensidade emotiva ou dramático *pathos*. Esses foram anos de patriotismo, de sonhos e desilusões: a arte se engajava nas causas sociais; os artistas militavam na esquerda republicana, mazziniana, garibaldina e

---

Durante esse tempo, o governo tomou uma série de medidas legislativas e anticlericais, que incidiram tanto no desenvolvimento e atividades das estruturas eclesiais, quanto na vida dos fiéis católicos: assassinatos de vários religiosos, exílio de prelados e sacerdotes, incêndio de igrejas e conventos, destruição de patrimônios histórico-artísticos e, sobretudo, confisco de bens da Santa Sé. Para uma melhor compreensão desse processo, ver CARCEL, Vicente Ortí. *Pío IX, pastor universal de la Iglesia*. Valencia: Edicep, 2000.

radical. Mas os seus ideais foram frustrados pela solução monárquica e pelo governo de direita.<sup>78</sup>



Figura 2: Giovanni Fattori. Garibaldi em Palermo, 1860. Óleo sobre tela (88x132 cm). Roma, Coleção particular.

---

<sup>78</sup> Para uma análise detalhada da participação dos “macchiaioli” na luta pela independência e unificação da Itália, ver BOIME, Albert. *The Art of the Macchia and the Risorgimento: Representing Culture and Nationalism in nineteenth century Italy*. Chicago: Chicago University Press, 1993; MARABOTTINI, Alessandro; QUERCIOL Vittorio (a cura di). *I Macchiaioli: origine e affermazione della macchia: 1856-1870*. Roma: De Luca, 2000; MAZZOCCA, Fernando; SICI, Carlo (a cura di). *1861. I pittori del Risorgimento*. Milano: Skira, 2010.





Figura 3: Giovanni Fattori, Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta, 1862. Óleo sobre tela (232 x 384 cm). Acervo da Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti. Florença/Itália



Figura 4: Odoardo Borrani. Le cucitrici di camicie rosse, 1865. Óleo sobre tela (66 x 54 cm). Acervo do Palazzo Bricherasio. Turim/Itália

Se os projetos políticos de unificação nem sempre coincidiam, ver a Itália unida sob uma mesma pátria, a exemplo dos grandes Estados europeus, era um desejo a ser alcançado. Desde a Idade Média a Itália esteve dividida em pequenos Estados independentes. No século XVI, sofreu com a dominação sucessiva da Espanha e da Áustria. No início do século XIX, foi transformada em República por Napoleão I, que, ao querer unificá-la, decidiu convertê-la numa província francesa. Porém, com o tratado de Viena de 1815, o curso dos acontecimentos veio parar o estado das coisas instalado pela Revolução Francesa. Com isso, a Itália voltou a se encontrar dividida em numerosos estados: ao norte da península apareceu o reino da Sardenha, que compreendia a Sardenha e o Piemonte, pertencente à casa de Savóia; o reino Lombardo-Vêneto, os ducados de Parma e Modena e o grão-ducado da Toscana, todos submetidos à Áustria. O centro da península estava ocupado pelos Estados da Igreja, que se estendia desde o mar Tirreno até o Adriático e reconhecia por rei o papa; ao sul, encontrava-se o reino das Duas Sicílias, governado pelos Bourbon de Nápoles, descendentes de Luís XIV. Assim, o tratado de Viena não só restaurou estes Estados, como também os estabeleceu debaixo do regime absolutista. Este retorno ao passado desagradou aos italianos em suas mais íntimas aspirações. Sob os ideais liberais semeados pela Revolução Francesa, eles empreenderam uma acirrada luta para alcançar, primeiro, o regime constitucional, e, logo em seguida, a independência da Itália. Daí as contínuas insurreições provocadas pelas sociedades secretas dos “carbonários”, que eram uma espécie de maçons nacionais de caráter político e anticlerical. Motins como os de 1820 no Piemonte e os de fevereiro de 1831 nos ducados de Modena e de Parma e na maior parte dos Estados da Igreja, ainda que tenham sido severamente reprimidos pelos austríacos, serviram de inspiração a outras insurreições que explodiram em Rimini (1843) e na Calábria (1846). Os liberais e os patriotas italianos, longe de se intimidarem diante da represália, aumentaram o seu entusiasmo para levar a termo o seu programa.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Cf. BOULENGER, A. *Historia de la Iglesia* – completada con la Historia Eclesiastica de Espanã y America. Editorial Litúrgica Espanõla, 1936, p. 708-709.

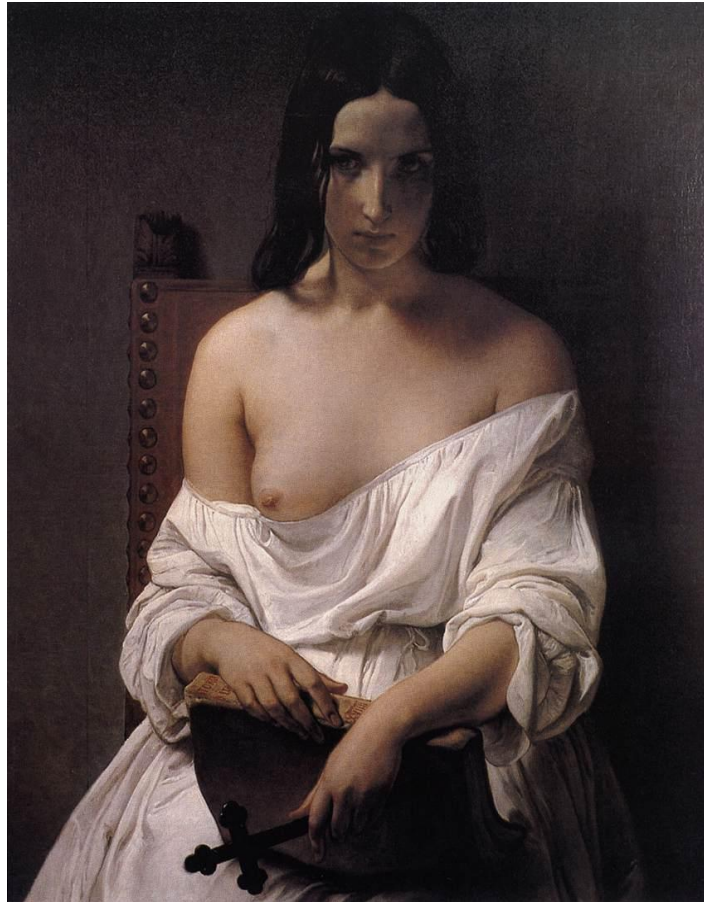


Figura 5: Francesco Hayez. *La Meditazione*, 1850. Óleo sobre tela (90x70 cm). Acervo da Civica Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti. Florença/Itália

Diante dos acontecimentos, os papas que se sucederam no governo da Igreja não pouparam os movimentos revolucionários de seu julgamento: Pio VII condenou os carbonários; Pio VIII também condenou as sociedades secretas; Gregório XVI, com o auxílio de potências estrangeiras, sufocou os movimentos revolucionários em territórios pontifícios e recusou-se a introduzir reformas de caráter liberal nos Estados controlados pela Santa Sé. Não menos conturbado foi o governo de Giovanni Mastai Ferreti, bispo de Ímola, eleito papa com o nome de Pio IX (1846-1878). Seu reinado foi o mais longo da história do pontificado e deixou marcas profundas nos rumos tomados pela Igreja. Entre seus atos mais importantes figura a convocação do Concílio do Vaticano I (1869-1870), durante o qual Pio IX proclamou o dogma da infalibilidade do papa. Por outro lado, ele também amargou a perda do poder temporal com a invasão de Roma e a decretação do fim dos Estados pontifícios por ocasião da proclamação da unidade italiana.<sup>80</sup> Mastai nasceu numa família da nobreza da cidade de

<sup>80</sup> KELLY, John Norman Davidson. "Pius IX". In: *The Oxford Dictionary of Popes*. Oxford-New York: Oxford University Press, 1986, pp. 309–311; MARTINA, Giacomo. "Pio IX, beato". In: *Enciclopedia dei papi*. Roma:

Senigália em 1792, nos tempos da Revolução Francesa. Estudou em Roma ajudado pelo tio monsenhor. Após ter sido ordenado sacerdote, em 1823 acompanhou o Núncio Apostólico Dom Giovanni Muzzi em sua viagem ao Chile, onde passou dois anos. Foi criado cardinal em 1840. Em 1848, no momento em que assumiu o trono pontifício, os patriotas italianos estavam divididos em dois grupos: um republicano e claramente hostil ao poder temporal do papa, pretendia, seguindo o genovês Giuseppe Mazzini, proclamar a República italiana por meio de uma revolução geral; outro, seguindo as ideias expostas pelo famoso livro do abade Vincenzo Gioberti, “Del primato moral e civil degli italiani” (1843), estimava ser necessário derrubar os tronos e converter as monarquias absolutas em constitucionais. Por esse viés, seria então possível agrupar todos os Estados numa confederação italiana, cujo papa seria o chefe moral e o rei da Sardenha seria o chefe político e militar. Por lembrar o guelfismo da Idade Média, que encontrou no papa um apoio e um guia para lutar contra os imperadores alemães, os seguidores de Gioberti foram chamados de neogelfos.<sup>81</sup> Apesar das diferenças, os dois partidos, o revolucionário, conhecido também como Jovem Itália, e o reformista, concordavam que a condição necessária para efetuar a unificação era expulsar os austríacos da Itália.

Pio IX, portanto, viveu os tempos agitados de 1848. Como sugerem seus biógrafos, a eleição de Mastai para ocupar a cátedra de Pedro suscitou inicialmente o entusiasmo dos círculos liberais.<sup>82</sup> Era conhecida a genuína “italianidade” do bispo de Ímola e seu desejo de encontrar uma solução para o problema da unidade política da nação italiana, para além de todo projeto iluminista de homogeneização artificial e forçada. Nesse sentido, ele pretendeu desarmar os revolucionários por meio da adoção de dispositivos liberais. Imediatamente depois de sua subida ao trono, toma uma série de medidas nessa direção: concede uma anistia quase geral a todos os condenados políticos;<sup>83</sup> dispensa Lumbruschini, secretário de Estado, desafeto do povo romano; publica uma Constituição composta de um conselho de deputado, nomeados por eleição popular e um conselho de pares nomeados pelo papa, ao lado do colégio dos cardeais, o qual seguia conservando o poder supremo e era livre

---

Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, vol. III, pp. 560–575; SOSA, Wagner, Francisco. *Pio IX, el último soberano*. Zaragoza: Yalde, 2000.

<sup>81</sup> KERTZER, David I. *The Kidnapping of Edgardo Mortara*. New York: Vintage, 1998.

<sup>82</sup> Cf. ALBERT, Roger. *Pío IX y su época*. Valencia: Edicep, 1974; CLERICE, Eduardo: *Pio IX, vita e pontificato*. Milano: Federazione Giovanile Diocesana, 1928; ERBA, A.y Guiducci, L. *La Chiesa nella Storia*. Elledici. Torino 2003; FERNESSOLE, Pierre. *Pius IX, pape (1792-1878)*. París: Lethielleux, 1963.

<sup>83</sup> Este ato foi acolhido com grandes manifestações de gratidão por parte do povo romano e contribuiu para fazer nascer o mito de Pio IX como papa libertador e renovador. GAZZANEO, Luigi. *Il pontificato di Pio IX*. Cosenza: Pellegrini Editore, 2000, p.9.

para aceitar ou rechaçar as leis. Enfim, os reformistas acreditavam que o papa seria o realizador de suas ideias; porém se equivocaram. Pio IX, “papa liberal” no melhor sentido, mais por temperamento que por convicção, para usar as palavras de Boulenger,<sup>84</sup> não demorou em se dar conta da impossibilidade de seguir o caminho traçados pelos reformistas. Isso ficou claro em 1848 durante o conflito com a Áustria levado a cabo por Carlos Alberto, do reino do Piemonte. Para a decepção dos nacionalistas italianos, o papa preferiu a neutralidade a enfrentar uma monarquia católica que muitas vezes desempenhou o papel de defensor dos pontífices.<sup>85</sup> Por se negar a liderar a Confederação italiana e não querer declarar guerra aos austríacos, ele perdeu a popularidade desfrutada até então. No espaço de poucos meses o descontentamento em relação a Pio IX cresceu e saiu do controle, levando ao assassinato de Pellegrino Rossi, primeiro-ministro dos Estados pontifícios, em 15 de novembro. Em seguida, o próprio papa foi sitiado no Palácio Quirinale, vendo-se obrigado a refugiar-se em Gaeta, no dia 24 daquele mês. Ali ele pediu asilo aos reis das Duas Sicílias e solicitou socorro aos soberanos da França e da Áustria. Enquanto isso, um “triumvirato”, tendo à frente Mazzinni, apoderou-se do governo e proclamou a República Italiana, em 9 de fevereiro de 1849. Nesse processo, as igrejas foram saqueadas pelos partidários de Mazzinni e Garibaldi e os bens eclesiásticos foram declarados de propriedade nacional. Porém, depois de terem derrotado os sardos em Novara, os austríacos ocuparam a parte norte do Estado da Igreja: Bolonha, Ramona e as Marcas. Por sua vez, o general Oudinot, enviado da República francesa, pôs sítio a Roma, que capitulou em menos de um mês (3 de julho de 1849). Este foi o fim da República italiana. Pio IX entrou novamente em Roma em 12 de abril de 1850, depois de dezessete meses de ausência.<sup>86</sup> O movimento revolucionário de 1848, como os levantes ocorridos anteriormente, não resistiu ao deparar-se com as intervenções da Áustria e da França.

---

<sup>84</sup> BOULENGER, A, op. cit., p.711.

<sup>85</sup> Numa alocução do dia 29 de abril de 1848, Pio IX, referindo-se à Áustria, declarou que não podia fazer guerra a uma nação católica e que sua tarefa era aquela de abraçar como igual amor a todos os povos. Cf. MARTIN, Giacomo. *Storia della Chiesa da Lutero ai nostri giorni*. Vol. III, L'età del liberalismo. Brescia: Morcellina Editrice, 1995, p. 233.

<sup>86</sup> GHISALBERTI, Alberto M. *Roma da Mazzini a Pio IX: ricerche sulla restaurazione papale del 1849-1950*. Milano: Giuffrè, 1958.



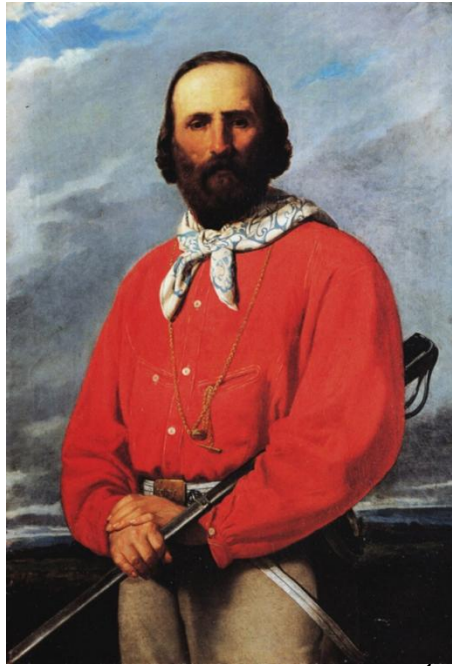


Figura 6: Silvestro Lega. Retrato de Giuseppe Garibaldi, 1861. Óleo sobre tela (111 x 78.4 cm). Acervo do Museo Civico di Modigliana/Itália

Após essa derrota, os partidários da unidade italiana entenderam que não podiam mais contar com Pio IX, tido agora como amigo decidido da política absolutista. Eles então se voltaram para o rei da Sardenha, que havia mantido o regime constitucional e parecia ser o único defensor do liberalismo político e da independência nacional. Vittorio Emanuele II (1820-1878)<sup>87</sup> era, com efeito, um acirrado partidário da unidade e desejava alcançá-la para seu próprio proveito. Em Roma, tendo Giacomo Antonelli como secretário de Estado, o papa implantou nos Estados pontifícios um regime antinacionalista, paternalista, que seu próprio conselheiro, monsenhor Giovanni Corbli-Bussi, descreveu como “reacionário e desastroso”.<sup>88</sup> Em meio às pressões e batalhas sucessivas que ocorreriam na península, pouco a pouco o papa foi perdendo aliados e a autoridade sobre Estados pontifícios. Em 1859, numa aliança com imperador francês Napoleão III, considerado “amigo da Itália”, o exército sardo de Vittorio Emanuele derrotou a Áustria. No ano seguinte, sem contar com o apoio da França, por esta ter renunciado ao plano inicial de libertar a Itália, os partidários da unidade italiana, livres por um momento dos austríacos, seguiram sua luta contra a Itália central. Vittorio Emanuele, ajudado pelos bandos revolucionários de Garibaldi, anexou ao reino sardo os ducados da Toscana, Parma e Modena e, mais tarde, o reino das Duas Sicílias. Em 1861, o

<sup>87</sup> Vittorio Emanuele II foi o primeiro rei da Itália, de 1861 a 1878, após a unificação política dos territórios italianos. Era membro da Casa de Saboia e foi, dentre 1849 e 1861, rei da Sardenha, que na época englobava a ilha de Sardenha, o Piemonte e Saboia.

<sup>88</sup> MCBRIEN. Richard P. *Os Papas, os pontífices de São Pedro a João Paulo II*. 2ª edição. São Paulo-Brasil: Edições Loyola, 2000, P.351.

exército de unificação, sob a liderança de Camillo Benso, o conde de Cavour (1810-1861)<sup>89</sup>, anexou praticamente todo o território que compreendia os Estados pontifícios ao reino da Itália. Roma e seus arredores permaneceram independentes ainda até meados de 1870. Contudo, quando guerra franco-prussiana eclodiu, a guarnição francesa que protegia a cidade contra a invasão teve que de se retirar.<sup>90</sup> Roma então foi tomada pelo exército de unificação nacional em setembro daquele ano, pondo fim ao milenar poder temporal dos papas sobre a cidade.



Figura 7: Michele Cammarano. Breccia di Porta Pia, 1871. Óleo sobre tela. Acervo do Museo Nazionale di Capodimonte. Nápoles/ Itália

<sup>89</sup> Camilo Benso, o Conde de Cavour, foi um dos mais importantes intelectuais no processo de unificação italiana e figura de proa dos ideais liberais na Europa. Político, estadista, financista e industrial, ele também liderou os exércitos de unificação nacional em várias batalhas pela península, com destaque para a invasão dos Estados Pontifícios. Por sua habilidade diplomática, foi a primeira pessoa a ocupar o cargo de primeiro-ministro italiano. Durante o processo de unificação, ficou conhecida como seu *slogan* a frase que ainda hoje todos lhe atribuem, mas que de fato era de Montalembert: “Uma igreja livre, num estado livre”. Cf. AVILAR, Fernando Bastos de. *Antes de Marx: As raízes do humanismo cristão: textos e comentários*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, ABL; São Paulo: Loyola, 2002. 160.

<sup>90</sup> A Guerra franco-prussiana ocorreu entre julho de 1870 e maio de 1871, tendo como adversários o Império Francês, de Napoleão III, e o Reino da Prússia, liderada pelo chanceler Otto von Bismarck. O conflito marcou a culminância das tensões entre as duas potências após o crescente domínio da Prússia sobre a Alemanha, na época ainda representada por uma federação de territórios quase que independentes. Essa guerra também sinalizou o crescente poderio militar e imperialista da Alemanha. De um lado estava Bismarck e suas pretensões de criar um Império Germânico unificado. Na outra ponta, o imperador Napoleão III buscava reconquistar o prestígio perdido interna e externamente, após inúmeros reveses político-diplomáticos. Nesse ambiente de grandes ambições alimentadas por ambos os lados, estava em jogo, sobretudo, a hegemonia no continente europeu. Para uma análise da guerra, ver HOBBSBAWN, Eric. *A era dos Impérios (1875-1914)*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2003. MARX, Karl. *A Guerra Civil na França*. São Paulo: Boitempo, 2011; MAGNOLI, Demétrio (org.). *História das Guerras*. São Paulo: Contexto, 2013.

Assim, foi dentro desse processo e embebido por ele que o pontífice desenvolveu sua política cultural contrarrevolucionária. Pesquisas atuais são unânimes em afirmar que a atenção ao setor estratégico da arte acompanhou o inteiro pontificado de Pio IX (1846-1878). Tese reforçada pela constatação de que o exuberante florescimento da arte sacra coincide em grande parte com o seu reinado.<sup>91</sup> Basta dizer que, no programa do pontífice, a cultura e as artes assinalam a presença da Igreja na sociedade, que passava por mudanças dramáticas e em muitos aspectos irreversíveis. Se na Europa o mercado artístico tende em direção à “liberação” do artista dos circuitos tradicionais de clientela, o papa cultivava uma relação de confiança e de assistência pessoal aos profissionais que estão sob seu serviço. O modo como Pio IX gestou as relações com sua “corte” de mestres remete a um estilo e a uma modalidade característica do Renascimento, época de ouro do mecenato eclesiástico. Embora não dispusesse do mesmo poder econômico do afamado Leão X na promoção das artes, ele fez uso de todas as ferramentas a seu alcance para fornecer aos artistas residentes na capital do Catolicismo alguma fonte de sobrevivência. Ali eles participavam das atividades de decoração das igrejas em curso de restauro, na atualização do mobiliário e ornamentos litúrgicos, mesmo nos anos mais difíceis do governo pontifício. Essas eram oportunidades de emprego estável para pintores em Roma, que também estavam envolvidos na criação de estruturas efêmeras usadas durante as celebrações religiosas, assim como na produção de retábulos utilizados em cerimônias de canonização e beatificação. Tratava-se assim de uma espécie de compromisso que o Estado pontifício desenvolvia em perfeita continuidade com o século anterior. Muitas obras executadas em tais condições, como as pinturas feitas para a postulação em causa dos santos, ganharam um espaço de exposição nos palácios do Vaticano, onde podiam ser admiradas.<sup>92</sup>

Nesse ambiente de efervescência cultural, não foram poucos os artistas sob a proteção de Mastai Ferretti. Pode-se dizer que ele procurou reunir o que de melhor havia em seu tempo, envolvendo figuras expressivas do academicismo romano. Muitos deles gozaram de fama que ultrapassou as fronteiras do Estado pontifício, alcançado outros cantos da Europa e do mundo. Nomes consagrados são, por exemplo, os dos pintores Pietro Gagliardi,

<sup>91</sup> Cf. BOM VALSASSINA, C. la pittura a Roma nella seconda metà dell'Ottocento. In: CASTELNUOVO. Entico. *La pittura in Italia. L'Ottocento*. Tomo primo. Milano: Electa, 1999., pp. 431-435; MATTHIAE, G., *San Lorenzo fuori le mura*. Roma, Edizioni "Roma" Marietti, 1966; VILLARI, Anna. *Immagini del Risorgimento*. Cronaca profana e travestimenti sacri prima e dopo l'Unità d'Italia. In CAPITELLI, Giovanna; MAZZARELLI, Carla. (a cura di) *La pittura di storia in Italia 1785-1870*. Ricerche, quesiti, proposte. Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2008, pp. 259-271; PAROCCHI, Lucido M. *Pio IX caro a Dio e agli uomini*. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 1986.

<sup>92</sup> Cf. CAPITELLI, Giovanna. La pittura sacra. In SISI, Carlo (a cura di) *L'Ottocento in Italia: le arti sorelle*, II, Il realismo 1849-1870. Milano: Electa, 2007, pp. 47-60.

Francesco Podesti, Cesare Maccari, Cesare Mariani, Silverio Capparoni, Alessandro Mantovani, Francesco Coghetti, Tommazo Minardi, Nicola Consoni, Cesare Francassini, Johann Friedrich Overbeck e tantos outros. Isso sem falar nos arquitetos e escultores, como é o caso de Luca Carimini, construtor do altar-mor da Catedral da Sé de Belém. Alguns desses artistas foram pessoalmente beneficiados pelo papa através da atribuição de títulos cavalleirescos e estão imortalizados no interior de representações de grande impacto simbólico.

Na segunda metade dos Oitocentos, eles estiveram empregados nos numerosos canteiros pictóricos promovido pela ambiciosa política cultural de Pio IX. Inaugurava-se então um programa massivo de construção e restauração de templos católicos. Apesar da grave crise econômica e política na qual versava os Estados pontifícios depois de 1850, como sugere Capitelli, o apoio da Igreja de Pio IX aos artistas foi central na política de autodefesa e soberania temporal do papado, traduzindo-se em uma série de medidas a seu favor: início de restauro e construções de novos edifícios eclesiásticos, abertura de novos canteiros decorativos, encomenda de esculturas e retábulos para altar. Todas essas iniciativas foram frequentemente financiadas pelo pecúlio privado do papa.<sup>93</sup> A mais significativa empresa decorativa foi certamente a da basílica de “San Paolo fuori le Mura”. A história dessa imponente obra pública inicia ainda em 25 de janeiro de 1825, quando Leão XII convocou os fiéis a contribuir com ofertas para a construção de um lugar simbólico da cristandade romana. A basílica só foi concluída na década de 1840, cabendo a Pio IX se ocupar da decoração interna do edifício. Em continuidade com a grande tradição decorativa romana, vem escolhida a técnica do afresco. A execução foi confiada a um grupo de vinte e dois artistas, todos italianos, dezesseis dos quais provenientes de Roma ou dos territórios dos Estados pontifícios. Ali estiveram a serviço do papa pintores já afirmados como Vincenzo Camuccini, Filippo Agricola, Francesco Podesti, Pietro Gagliardi, Nicola Consoni e Francesco Coghetti; além de jovens em busca de afirmação como Francesco Grandi, Cesare Mariani, Guglielmo de Sanctis; Luigi Cochetti, Vincenzo Morani, Giuseppe Sereni, Giovanni Battista Pinello, Domenico Tojetti, Casimiro De Rossi, Natale Carta, Marcello Sozzi, Roberto Bompiani, Cesare Dies, Achille Scaccioni, Domenico Bartolini, Carlo Gavardi e Filippo Balbi. Muitos deles já haviam trabalhado na decoração de outros edifícios eclesiásticos, outros se tornaram

---

<sup>93</sup> CAPITELLI, Giovanna. Il mercato globale dell'arte sacra nell'Ottocento. Pratiche, committenze, intermediari, artisti. In. CAPITELLI, Giovanna; GRANDESSO Stefano; MAZZARELLI, Carla. (a cura di) *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità d'Italia (1775-1870)*. Roma, Campisano Editore, 2012., pp. 385-416, p. 391.



celebres graças à atuação nesse canteiro. Consagrados pela mais prestigiosa empresa decorativa, eles intervieram sucessivamente em novos canteiros nos Estados pontifícios e no exterior.<sup>94</sup>



Figura 8: Francesco Coghetti. Episódio do Dilúvio Universal, c. 1852. Óleo sobre tela (221 x 250 cm). Acervo do Museu Nacional de San Carlos. Cidade do México/ México

Não é de estranhar que seus nomes estejam intimamente vinculados ao mercado de exportação de obra de arte sacra da época. Sabe-se hoje que obras de esculturas, pinturas, ourivesaria e mobiliários litúrgicos, assim como artistas, circularam intensamente pelo mundo no tempo de Pio IX. Eles saíram da capital da urbe católica para decorar altares, igrejas e conventos a milhares de quilômetros no além-mar. Nesse sentido, na cidade mãe da catolicidade o capital simbólico constituído pelo sacro era desfrutado plenamente também no terreno da circulação de obras de arte. Sua função era clara. A exportação dessas obras servia para a disseminação das iconografias e das linguagens hegemônicas do catolicismo, particularmente no campo dos cultos que encontravam especial acolhida na Igreja de Pio IX: o da Imaculada Conceição, o de São José e do Sagrado Coração de Jesus. Contudo, o estatuto de Roma como lugar de produção de obras de arte sacra não dependia exclusivamente desta motivação. Voltar-se para Roma requisitando um pintor para Dublin, para ativar complexa movimentação de obras para Santiago do Chile, Buenos Aires, Montevideo, Istambul, Atenas,

<sup>94</sup> VASTA, Daniela. *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento*. Dal Neoclassicismo al Simbolismo. Roma: Gangemi Editore, 2012, p.77.

Malta, Inglaterra, Croácia, Boston, São Francisco ou Índia, assinalava, sobretudo, a evidente reputação da cidade eterna como modelo nesse campo aos olhos dos observadores internacionais.<sup>95</sup>

É ainda sob as lembranças do exílio de Gaeta e o redimensionamento do Estado Pontifício que Pio IX empreende de maneira enérgica a promoção das artes, convencido que estava da necessidade de reabilitar a imagem do papado e de Roma, capital universal das artes e da cristandade. Coadjuvado pelas famílias romanas mais abastarda, o pontífice ativou numerosos canteiros e conferiu à cidade um aspecto moderno. Isso chegou a tal ponto entre as suas prioridades que, em 1865, destinou à promoção das artes o chamado “óbolo de São Pedro”. Suas reações contrarrevolucionárias nesse campo ficam mais evidentes dois anos depois, durante a Grande Exposição Universal de Paris (1867).<sup>96</sup> Ali a Santa Sé, apesar das grandes perdas de seu território, desafiou o novo Reino da Itália no terreno espinhoso da identidade cultural. A poucos metros um do outro, a Itália recebeu seus visitantes no neorrenascentista pavilhão do arquiteto Antonio Cipolla (1822-1874), que pretendia ser uma homenagem à Florença, capital da nova nação. Na outra ponta, o Estado Papal se apresentava ao mundo no espaço significativamente estreito de uma réplica das Catacumbas de São Calisto, fielmente reproduzidas pelo arqueólogo cristão mais aclamado do tempo, Giovanni Battista De Rossi (1822-1894). A comparação não poderia ter sido mais avassaladora. Enquanto a Itália, através da exploração do prestígio internacional do Renascimento florentino, promovia os ideais do “Risorgimento”, a Santa Sé propagava o seu “contrarisorgimento” evocando o fascínio arcaico das catacumbas cristãs. Naquele microcosmo da cultura capitalista, Roma se apresentou ao mundo como o mártir da modernidade. Em disputa estava a própria legitimidade da nação italiana em construção.

<sup>95</sup> CAPITELLI, Giovanna. La pittura sacra. In SISI, Carlo (a cura di) *L'Ottocento in Italia: le arti sorelle*, II, Il realismo 1849-1870. Milano: Electa, 2007, pp. 47-60, p 54. A arte sacra produzida em Romana no tempo de Pio IX foi intensamente exportada para vários países do mundo, na América do Sul se destaca Santiago do Chile. Contemporaneamente à capital chilena, o extremo norte do Brasil, representado na província do Pará, como mostra esta tese, também recebeu um grande influxo de objetos artísticos vinda do Roma sob a encomenda do bispo D. Antonio de Macedo Cosa. Para uma análise mais detalhado da exportação da arte sacra romana para várias partes do mundo na época de Pio IX, ver CAPITELLI, Giovanna. Il mercato globale dell'arte sacra nell'Ottocento. Pratiche, committenze, intermediari, artisti. In. CAPITELLI, Giovanna; GRANDesso Stefano; MAZZARELLI, Carla. (a cura di) *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità d'Italia (1775-1870)*. Roma, Campisano Editore, 2012., pp. 385-416.

<sup>96</sup> A Exposição Universal de Paris de 1867, também conhecida como Segunda Exposição Universal ou "Exposition Universelle d'Art et d'Industrie" (Exposição Universal de Arte e Indústria), foi uma exposição mundial que se realizou entre 1 de abril e 3 de novembro de 1867 no Campo de Marte, em Paris. Nela estiveram presentes expositores oriundos de 41 países, incluindo o Brasil dos tempos da monarquia. Tal como a primeira exposição parisiense de 1855, a exposição de 1867 era uma resposta a um evento similar inaugurado em Londres em 1862, intitulado de “International Exhibition of Industry and Art de Londres”. Entre outras questões, o imperador Napoleão III\_ havia executado o projeto com a finalidade de afirmar a grandeza do Segundo Império Francês. Cf. Herbert, Robert. *Impressionism : Art, leisure and parisian society*. [S.l.: s.n.], 1988

Como afirma Capitelli, para tornar-se uma nação e construir o seu futuro no cenário político europeu, a Itália precisava de Roma. Mas Roma, fiel à sua identidade universal, rejeitava as intuições seculares de um Estado liberal e as transformações sociais inerentes à construção de uma nação moderna. Assim, Roma fixou-se fora da Europa e fora da história, para se tornar um santuário sagrado. O seu futuro não estava na Itália, mas no mundo subterrâneo de suas catacumbas. O presente e o passado se uniram em um paradoxal anacronismo que desafiava abertamente a modernidade, a fé no progresso, e a legitimidade histórica das identidades nacionais.<sup>97</sup>

Nesses anos funestos para o poder temporal da Igreja, Pio IX se empenha ainda em promover a arte sacra através de duas iniciativas de grande relevo: a instituição entre 1869 e 1870 da "Galleria dei Santi e dei Beati" (Galeria dos Santos e Beatos) e a inauguração, em 1870, da "Esposizione romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico" (Exposição romana das obras de todas artes executadas para culto católico). A primeira constitui uma das raras iniciativas museais levada a cabo pelo pontífice. Foi inaugurada nas salas do apartamento de São Pio V, no Vaticano, e resultou de uma ação programática composta durante todo o pontificado de Mastai. A segunda foi organizada pela Accademia di San Luca, na igreja de Santa Maria degli Angelis, e tinha como intento inserir o gênero sacro no moderno sistema de arte.<sup>98</sup> Essa foi também a primeira mostra consagrada inteiramente à arte sacra em todos os seus aspectos e é considerada pela historiografia italiana como uma espécie de divisor de águas entre o "antigo regime" e o novo curso de sua história.<sup>99</sup> Justamente no ano de sua inauguração, como vimos anteriormente, Roma é anexada ao Reino da Itália.

Nesse ínterim, por ocasião do Concílio do Vaticano I (dezembro de 1869 /julho de 1870) e em concomitância com a Exposição Universal de Paris, Pio IX institui a "Galleria dei Santi e dei Beati" em Roma como parte da imponente celebração para o décimo oitavo centenário do martírio de São Pedro e São Paulo, que atrairia à cidade um número surpreendente elevado de fiéis do mundo inteiro. A imagem da cidade eterna que os fiéis

<sup>97</sup> CAPITELLI, Giovanna. L'archeologia cristiana al servizio di Pio IX: la catacomba in fac-simile di Giovanni Battista de Rossi all'Exposizione Universale di Parigi del 1867. In: COSCARELLA, Adele; DE SANTI, Paola (a cura di). Martiri, santi, patroni - per una archeologia della devozione: *atti X Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana*; Università della Calabria, Aula Magna, 15 - 18 settembre 2010, pp. 555-566.

<sup>98</sup> SISI, Carlo. 1861-1899. *Da Napoleone all'Unità*. In: *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato, catalogo della mostra (Roma) a cura di M.V. Marini Clarelli, F.Mazzocca, C.Sisi*, coordinamento scientifico della mostra e del catalogo A.Villari, Skira, Milano 2008, pp. 47-71, p. 3.

<sup>99</sup> CAPITELLI, Giovanna. La pittura sacra. In SISI, Carlo (a cura di) *L'Ottocento in Italia: le arti sorelle*, II, Il realismo 1849-1870. Milano: Electa, 2007, pp. 47-60, p.47.

veriam exibida não aludia à Roma pagã, fixada na antiguidade exemplar de seu glorioso passado, mas à Roma cristão, cultivava na contemporaneidade ferida no seu antigo presente. A galeria revestia assim uma importância crucial pelo valor iconográfico que se presumia que ela pudesse exercer sobre o público dos artistas e sobre a clientela eclesiástica. Longe de estar obsoleta em tempos de “secularização”, o problema da iconografia “decorosa” era assaz cultivada nos decênios centrais dos Oitocentos e, certamente, gozava da particular atenção do papa Mastai. Por meio da exibição da imagem dos novos santos e beatos, a Igreja oficial pretendia de fato oferecer pontos de referência claros aos artistas que iriam retratar sucessivamente as novas santidades, exatamente no momento em que ela chegava ao seu ponto máximo de debilidade. O tom político e combativo da mostra pôde ser percebido na própria seleção das obras apresentadas. Por meio dos trabalhos de Pietro Gagliardi, Cesare Fracassini, Francesco Podesti, Luigi Cochetti, Guido Guidi, Franz von Rohden – todos os “Pintores de Pio IX” – a galeria exibiu uma série eloquentes das novas iconografias destinadas a ser difundida em todo o mundo. Entre elas, figurava o manifesto poderoso com a qual Alexander Maximilian Seitz (1811-1888), aluno de Peter Cornelius (1783-1867), comemorou o aniversário do martírio de São Pedro. Num quadro de forte impacto simbólico, Pio IX é representado na imagem triunfal do santo, enquanto o monstro da modernidade cai sob as espadas dos três anjos, protegendo a procissão de fiéis católicos que se dirige para a Basílica de São Pedro.<sup>100</sup>

Na “Esposizione romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico”, uma vez mais, alimentava-se o propósito de colocar a arte serviço da religião. Ali foram exibidos mais de duzentos objetos entre móveis e paramentos, esculturas e pinturas antigas e modernas, obras de arte industrial para ornamento das igrejas, recolhidas para exaltar o gênio do Cristianismo e, ao mesmo tempo, a produção artística dos vinte anos do pontificado de Pio IX realizada em torno das grandes empresas decorativas das igrejas de San Lorenzo e de San Paolo fuori le Mura, da Loggia Pia, e em outras comissões orientadas a requalificar a tradição iconográfica da religião cristã, que naqueles anos conduzia à ribalta novos dogmas e novas figuras de santos. Cesare Fracassini, Francesco Podesti, Pietro Gagliardi e Francesco Coghetti davam uma contribuição importante na difusão de um estilo misturado de ideais puristas e de crua verdade acentuada, para o fim de propaganda, sobretudo na apresentação dos mártires: uma linguagem figurativa que deveria caracterizar de agora em diante as igrejas recém-

---

<sup>100</sup> Cf. SISI, Carlo, op. cit., pp.63-64. ; CAPITELLI, Giovanna. La pittura sacra. In SISI, Carlo (a cura di) *L'Ottocento in Italia: le arti sorelle*, II, Il realismo 1849-1870. Milano: Electa, 2007, pp. 47-60, pp. 47-49.



construídas. A mostra constituía, e isso era evidente aos observadores contemporâneos, uma estratégia de não pouca relevância no tabuleiro das políticas culturais e comerciais da cidade eterna. Aos cardeais, aos bispos, a todos os representantes da hierarquia católica de todas as partes do mundo reunidos em Roma, o Santo Pontífice propunha, em pompa magna, uma seleção dos produtos de arte sacra. No ambiente do convento de Santa Maria degli Angelis, o arquiteto Virginio Vespignani (1808-1881) organizou uma vitrine como o fim de indicar aos sacerdotes ali reunidos a estrada a percorrer na decoração das suas igrejas, na escolha das novas mobílias eclesiásticas, pensadas para promover comercialmente a atividade das operosas oficinas dos artistas residentes na cidade eterna e reforçar o primado de Roma neste campo.<sup>101</sup> D. Macedo Costa provavelmente teve contato com todo esse ambiente de exposições e mostras de arte, já que ocorreram justamente entre 1867 e 1870, quando ele esteve em Roma.

### 1.3. Um altar romano na baía do Guajará

Chegando de Roma, onde tivemos a insigne hora de tomar parte no Sacrossanto Concílio Ecumênico do Vaticano, nosso primeiro pensamento, Irmãos e Filhos muito amados, foi dirigir-vos, sem demora, Nossas Letras pastorais, falando-vos deste grande Concílio, das divinas e salutare doutrinas por ele solenemente definidas, e da interrupção de seus trabalhos pelos acontecimentos desastrosos que, como trovões, rebentaram de repente, abalando a Europa e pondo as coisas na mais grave perturbação (D. Antônio de Macedo Costa, 1871).<sup>102</sup>

Em 22 de maio de 1874, semanário “O Apóstolo”, um dos mais importantes órgãos da imprensa católica da época, trazia em suas colunas uma espécie de versão eclesiástica dos principais eventos envolvendo a Questão Religiosa. Em sua missão apologética de defesa da fé católica e combate aos adversários, a gazeta aproveitou a oportunidade para relatar a prisão de D. Macedo Costa num texto escrito pelo próprio bispo. Nada melhor que as palavras do prelado para contrapor ao que dizia a imprensa liberal sobre o

<sup>101</sup> CAPITELLI, Giovanna. Il mercato globale dell'arte sacra nell'Ottocento. Pratiche, committenze, intermediari, artisti. In: CAPITELLI, Giovanna; GRANDESSO Stefano; MAZZARELLI, Carla. (a cura di) *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità d'Italia (1775-1870)*. Roma, Campisano Editore, 2012, pp. 385-416, p.389.

<sup>102</sup> COSTA, Antonio de Macedo. *Carta pastoral do excellentissimo e reverendissimo bispo do Pará: Pulicando as constituições dogmáticas do sacrosancto concilio geral do Vaticano*. San' Luiz do Maranhão: Typ. B. de Mattos, 1871, p.5.

desenrolar dos acontecimentos. Para além do tom dramático e sentimental que envolve a narrativa do caso, a edição traz ainda a minuciosa história de um imponente altar de mármore encomendado pelo bispo em Roma, e que deveria ser levantado no interior da Catedral da Sé de Belém. Embora não tenha sido percebida por aqueles que estudam a romanização no Brasil, essa história guarda perfeita sintonia com o movimento e dialoga estreitamente com a política cultural de Pio IX. Na defesa da soberania da Igreja diante do processo de secularização, a arte a serviço da religião exerceria seu papel nos recantos mais longínquos do mundo, ecoando nas margens da baía do Guajará, cujo altar romano foi seu primeiro manifesto.

Como um dos argumentos caro a esta tese, defendo que esse evento foi fundamental na propagação da arte italiana na Amazônia. É a partir dele que desembarcará por aqui o havia que de mais atualizados no ambiente artístico internacional. A encomenda do altar será, portanto, o ponto de partida na difusão das linguagens artísticas comuns ao pontificado de Mastai. Nada a estranhar se encarmos que D. Macedo Costa foi, definitivamente, seu fiel seguidor na postura política e nas escolhas estéticas. Do debate em torno da obra que deveria substituir o velho altar-mor da Catedral nasceria o projeto de decoração geral do templo. Contando com artistas renomados dos círculos romanos desse tempo, D. Macedo pretenderá colocar a Catedral de Belém no mesmo patamar das igrejas reformadas por Pio IX. Mas antes de entrarmos nessa questão, atentemos para a história contada pela gazeta que traz a versão dada pelo bispo, ao mesmo tempo em que tem informações tiradas do contrato efetuado em Roma com Luca Carimini, em 1867. Trata-se, sobretudo, da prestação de contas de uma obra pela qual os adversários do bispo o acusavam de desvio de dinheiro. Nesse caso, é preciso entender que tudo vem a público no auge da Questão Religiosa.

A narrativa começa com a entrada pela barra do Pará, em novembro de 1871, do navio francês “Louis & Anne”, trazendo a bordo um altar de mármore “destinado a ser colocado na abside da nossa bela Igreja Catedral”. E então se inicia o que seria, em resumo, “a história desta obra desde o seu começo”. De acordo com a matéria, o bispo teria feito uma promessa em seu nome e nos de seus diocesanos de erigir “um grande e belo altar de mármore em honra da Santíssima Virgem Nossa Senhora, Padroeira da diocese”. Em 1867, achando-se em Roma, “por ocasião da solene festividade do Centenário dos Bem-aventurados Apóstolos S. Pedro e S. Paulo, determinou contratar essa obra com o hábil arquiteto e escultor Luca Carimini”. O monumento deveria ser executado “segundo um elegante modelo em

relevo” que D. Macedo viu na oficina do arquiteto, “delineado e esculpido por este perito artista”. Nesse caso, tanto o altar quanto o retábulo deveriam ser de “mármore fino e de cores variadas, do mesmo estilo arquitetônico da nossa catedral, um dos mais formosos templos do Império”.<sup>103</sup> Segue-se então a descrição detalhada do altar, passada pelos jargões de arquitetura de Carimini:

A urna do altar tem de levantar-se sobre três degraus de mármore branco, com frontal embutido de vários esmaltes, e um Tabernáculo esculpido a primor com elegantes colunetas.

Por trás do altar e separado dele, ergue-se o grandioso retábulo, começando por um vasto soco, pedestal e cimbalha. Sobre estas bases surge a ordem em quatro colunas de alabastro, bases áticas e capiteis coríntios, realçando sobre quatro pilastras também com suas bases e capiteis do mesmo estilo. O intervalo entre estas pilastras são virtuosamente moldurados de octógonos e hexágonos, correndo em cima uma cimbalha com a competente arquitrave, friso e cornija, sobre a qual se levanta a arquivolta, toda entalhada de artesões e molduras, e dominada por nova cimbalha, em cuja arquitrave ler-se-á uma inscrição análoga à Virgem Santíssima, cinco estatuas de mármore, uma representação de S. Pedro, outra de S. Paulo, e no cimo Jesus Cristo entre dous anjos adoradores.

A altura geral mediria, segundo o contrato, 8 metros e 50 centímetros, mas foi depois elevada e 10m 50<sup>o</sup>.<sup>104</sup>

De volta a Roma para o Concílio em 1869, D. Macedo Costa teria encontrado o altar quase concluído, “com a perfeição e dimensões convencionadas”. Na ocasião, Luca Carimini havia armado a obra na própria oficina, onde foi “visitada por grande número de artistas romanos e estrangeiros, e por muitos Prelados e outras personagens distintas, merecendo geral sufrágio e aprovação”, como o bispo mesmo foi testemunha. Nesse evento, até o Sumo Pontífice, “o magnânimo Pio IX, que se dignara interessar-se sobremaneira por esta obra”, para a qual teria concorrido generosamente, manifestou o “desejo de também visitar o altar da Catedral do Pará”, o que não teria sido possível “infelizmente realizar-se em razão dos tristes acontecimentos que vieram pouco depois sobressaltar e perturbar Roma”. Mas atenção do papa ao altar não se limitaria a isso. De acordo com a gazeta, “O Santíssimo Padre Pio IX” teria dado “neste negocio muitas delicadíssimas provas de paternal benevolência para com S. Ex. Revdm e a diocese do Pará”. Tais fatos não poderiam passar em branco nessa história, devido à sua importância [...] “e cuja recordação é o que dará mais valor ao piedoso monumento que a devoção do povo quis erguer em honra de sua Imaculada

<sup>103</sup> BISPADO do Pará. *O Apostolo*, sexta-feira, 22 de maio de 1874. Anno IX, N. 59, p.1, col.1 e p.2, col.1,2,3.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

Padroeira”.<sup>105</sup> E assim continua a narrativa, enfatizando os passos dados pelo bispo na aquisição da obra:

Em uma audiência que teve do Santíssimo Padre, falando-lhe S. Ex. da obra do altar que tinha já encomendada, mostrou quanto seria feliz (e seus diocesanos) se S. Santidade se dignasse a ela cooperar dando os mármore precisos; e acrescentou S. Ex. que lhe parecia muito justo que o nome de Sua Santidade, como o do primeiro servo de Maria neste século, ficasse para sempre ligado a uma obra que toda tinha por fim a honra e a glória da Santíssima Virgem. Respondeu Sua Santidade com aquela sua nobre singeleza e benignidade, que nisso leva todo, mas que não sabia se haveria mármore disponíveis: “Se houver, acrescentou, tê-los-á o Bispo.” Passaram-se muitos dias, sem que nada transpirasse.

Não era possível que acabrunhado pelas fadigas das grandes festas do Centenário, das audiências que era preciso dar ao Episcopado Católico reunido então em Roma, não falando de uma alusão de outros graves negócios, houvesse o Santo Padre esquecido o pedido do humilde Bispo do Pará? Para sondar em que altura estavam as cousas, resolveu S. Ex. ir com o Ex. Sr. ministro Brasileiro à casa do Exm. Sr. ministro do comércio e das artes, e saber dele se tinha recebido alguma ordem do Santo Padre a respeito dos mármore.

Acolheu-os este cavalheiro com nobreza e simplicidade toda romana, e declarou-lhes que indo na véspera mesmo conferenciar com sua Santidade sobre uma multidão de graves negócios do Estado, havia muitos dias empatados, depois de concluída uma larga audiência de mais de duas horas, e estando o Santo Pontífice visivelmente fatigado, lhe falara ele ministro desses mármore, dizendo que *desejava que o Bispo do Pará fosse satisfeito*. Este desejo do Santo Padre é uma ordem para mim, continuou o ministro; e declarou que punha à disposição do arquiteto Luca Carimini todos os mármore necessários.

Como, porém, sobreviesse a invasão de Roma antes da total entrega desses mármore, e se tornasse essa indisponível depois daquele acontecimento, dignou-se o Santo Padre, como em compensação, ofertar para a obra do altar a soma de 1,500 escudos, mais de 3:000\$000 da nossa moeda.<sup>106</sup>

Por meio dessas contribuições ficaria “a memória da magnanimidade e magnificência do grande e imortal Pontífice Pio IX”, um dos “maiores vultos que os vindouros” admirariam “entre os Vigários de Cristo”, sublinha a gazeta, “ligada para sempre a esta obra do Altar de Maria Santíssima que se tem de erigir na Igreja Catedral desta cidade de Belém”.<sup>107</sup>

No mesma gazeta, em defesa da reputação e honestidade de D. Macedo Costa, atacadas pela imprensa opositora no clima tenso do momento, publicou-se um minucioso balanço do custo geral da obra, que chegaria a 52:766\$916 (cinquenta e dois contos,

<sup>105</sup> Ibidem.

<sup>106</sup> Ibidem.

<sup>107</sup> Ibidem.

setecentos e sessenta e seis mil e novecentos e dezesseis réis). Nesse montante estariam incluídos “a mão de obra, custo de uma parte do mármore, de um quadro e de cinco estatuas”, somando a quantia de 45:206\$663 (quarenta e cinco contos, duzentos e seis mil e seiscentos e sessenta e três réis); assim como as despesas de “encaixotamento, seguro, transporte e etc.”, no valor de 7:560\$253 (sete contos, quinhentos e sessenta mil e duzentos e cinquenta e três réis). Também constavam as contribuições específicas dadas por cada instituição e personalidades envolvidas na encomenda do altar. Teriam concorrido para a obra o governo imperial, com a soma de 20:000\$000 (vinte contos de réis); a província, com 12:000\$000 (doze contos de réis); o próprio bispo, com 1:600\$000 (um conto e seiscentos mil réis); os seus diocesanos, com 4:831\$100 (quatro contos, oitocentos e trinta e um mil e cem réis). Além deles, aparece o Imperador D. Pedro II, que teria se dignado “também oferecer de seu bolsinho” a soma de 1:000\$300 (um conto e trezentos réis) e o sumo pontífice Pio IX, com a doação em mármore e dinheiro de 6:122\$690 (seis contos, cento e vinte dois mil e seiscentos e noventa réis). Todo esse dinheiro montava a soma de 55:075\$556 (cinquenta e cinco contos, setenta e cinco mil e quinhentos e cinquenta e seis réis), havendo ainda um déficit de 10:121\$766 (dez contos, cento e vinte e um mil e setecentos e sessenta e seis réis) sobre a receita, devidamente documentado.

Essa história foi reproduzida na íntegra pelo monsenhor Américo Leal em seu livro “A Igreja da Sé”.<sup>108</sup> O memorialista foi tão fiel ao que diz “O Apóstolo” que a primeira impressão que se tem é de que o texto seja fruto de seu próprio punho, já que não menciona a fonte de onde copiou. Assim, a versão dos acontecimentos que oferece é exatamente aquela que o bispo apresentou na gazeta católica da época. Sobressai a promessa de levantar o altar em honra à padroeira dos paraenses, seguida do apurado senso estético do prelado na condução da decoração da Catedral da Sé. Desse tipo de interpretação também comunga D. Antônio Lustosa, que percebe em D. Macedo Costa um homem dedicado às belas artes. Trata-se, portanto, da qualidade fundamental que impulsionara o prelado rumo ao projeto de aformoseamento da igreja. O bispo teria visto, “no grande templo de belas linhas arquitetônicas, a possibilidade de uma reforma, que o havia de tornar um dos mais belos do Brasil.”<sup>109</sup> Argumento repetido por pesquisas recentes, como a de Renata Maués.<sup>110</sup> Sem negar o “bom gosto” de D. Macedo Costa, cabe dizer que esse tipo de julgamento é muito

<sup>108</sup> Cf. LEAL, Monsenhor Américo. *A igreja da Sé*. Belém: Falangola, 1979, p. 48.

<sup>109</sup> LUSTOSA, Dom Antônio de Almeida. *Dom Macedo Costa (Bispo do Pará)*. Belém: Secretária de Estado da Cultura, 1992, p. 514.

<sup>110</sup> Cf. MAUÉS, Renata de Fátima da Costa. As pinturas sobre tela da Catedral de Belém: universo visual e trajetória de restauro. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul./set. 2011.

superficial para se entender as motivações que levaram à encomenda do altar e, em consequência, à decoração do edifício. Além do mais, é preciso não perder de vista que “o gosto é um filtro com implicações morais e cognitivas, além das estéticas”.<sup>111</sup> Basta recorrermos novamente ao que diz “O Apóstolo” e logo percebemos elementos que nos lançam da esfera individual do bispo ao contexto mais amplo da ambiciosa política cultural de Pio IX. Explícito ou implícito, sem dúvida, está tudo ali: o Concílio do Vaticano I e as cerimônias dos centésimo oitavo aniversário dos martírios de São Pedro e São Paulo; o momento de inauguração da "Galleria dei Santi e dei Beati" e a “Esposizione romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico”; a encomenda feita a um dos principais artistas da Accademia di San Luca protegido de Mastai; o interesse e a participação direta do papa no financiamento do altar; as tropas do exército sardo-piemontês às portas de Roma e a tomada da cidade eterna, impedindo a visita do pontífice à obra; um imponente “altar de mármore” sinalizando novas tendências estéticas determinadas a substituir o modelo colonial pela sobriedade clássica romana; por fim, os cultos promovidos por Pio IX, como o da Imaculada Conceição, promulgado em 18 de dezembro de 1854, sob a capa da “Santíssima Virgem”, e do Sagrado Coração de Jesus, figurado na estátua de “Jesus Cristo entre dois anjos adoradores”.

Desse modo, por meio de D. Macedo Costa, a Amazônia entra nas estratégias iconográficas traçadas em Roma, tornando-se um dos seus ecos na América do Sul. Dentro do mesmo processo, talvez o caso mais próximo de nós seja o do Chile. Esse país teve relações frutíferas com Roma no campo artístico, especialmente a partir de 1846, quando subiu ao trono o pontífice Pio IX. Na verdade, antes mesmo disso tudo começar, o Chile já era um país familiar ao papa. Como vimos, aos seus trinta e dois anos, quando estava apenas no princípio de sua brilhante carreira eclesiástica, Mastai fez parte da primeira legação pontifícia que colocou os pés na América Latina, a chamada “legação Muzi”, organizada por Pio VII. A etapa chilena dessa viagem foi registrada em seu próprio diário e representou uma das raras experiências que marcariam e orientariam sucessivamente a política do futuro pontífice no exterior, atenta especialmente aos problemas e demandas provenientes da América Latina. Em 1824, Mastai passou seis meses em um antigo e austero convento da Recoleta Dominica, em Santiago. Durante sua estada teve ocasião de conhecer numerosos eclesiásticos e estabelecer também relações com alguns expoentes da intelectualidade chilena, firmando uma série de

---

<sup>111</sup> GUINZBURG, Carlo. *O fio e o rastro: verdadeiro, falso e fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.69.

contatos que não deixaria de fomentar ao longo do tempo. Nos anos de seu governo pastoral, Pio IX enviou algumas doações à catedral da cidade: um precioso relicário e próprio retrato pintado por Vincenzo Podesti, irmão de Francesco Podesti. A relação afetiva do papa com o Chile seria lembrada até mesmo no seu próprio testamento, no momento de sua morte, em 1878.<sup>112</sup>

É no curso de seu pontificado que ocorre o episódio da construção e, especialmente, da decoração da nova igreja de Recoleta Dominica em Santiago na segunda metade do século XIX. Na realização está a ligação do papa com esse país, mas também a sua intensa e apaixonada atividade em apoio às artes e aos artistas, uma atividade, é bom lembrar, de caráter antimoderno, tradicionalista, propagandista, cultivada sobretudo em Roma, porém destinada a condicionar uma parte considerável da arte sacra no mundo católico. A exemplo do que ocorrerá na Catedral de Belém, é ao contexto romano que se dirige a iniciativa chilena em busca de modelos e artífices. Na intermediação da operação esteve o padre dominicano Juan Andrea O'Brien, residente em Roma na época. Sua história se entrecruza com a de monsenhor Giovanni Muzi, protagonista da primeira legação pontifícia na América Latina, o qual, ao regressar da Città di Castello em 1827, o havia ordenado sacerdote, mas também está ligada indiretamente com a do jovem Mastai Ferretti, que exatamente nessa época se convertia em bispo de Spoleto. Segundo Capitelli, o padre O'Brien teve um papel fundamental na construção da nova igreja da Recoleta Dominica. Teria sido ele, por exemplo, a sugerir como modelo para a nova construção chilena a basílica romana de S. Paolo fuori le Mura. O curioso é como surge a ideia de construção da nova igreja. Tudo teria começado quanto o próprio padre O'Brien encomendou em Roma ao escultor piemontês Antonio Bisetti a estatua da "Madonna del Rosario" para o altar-mor da antiga igreja da Recoleta Dominica. Esse seria o ponto de partida nas relações artísticas entre a cidade eterna e Santiago do Chile. A recepção à estátua em Santiago foi tão positiva que se decidiu engajar um arquiteto para construir um novo altar apto a abrigar a imagem. Foi então que, em 1853, o padre O'Brien entrou em contato com Eusebio Chelli, arquiteto italiano formado pela Accademia di San Luca. O altar teria resultado tão imponente aos olhos dos dominicanos chilenos que lhes convenceu a mandar construir uma nova igreja que pudesse dar a ele uma melhor colocação.

---

<sup>112</sup> CAPITELLI, Giovanna. Los "pittores de Pío IX" en Santiago de Chile: os misterios del rosário para la iglesia de la Recoleta Domenica (1870). In: GUSMÁN, F., MARTINES, J. M. (org.). Arte Americano e Independencia. Nuevas Iconografías. *Quinta Jornadas de Historia del Arte*. Santiago del Cile: Museo Historico Nacional, 2010, pp. 45-60, p.46; cf. também SERAFINI, Alberto. *Pio Nono: Giovanni Maria Mastai Ferretti: dalla giovinezza alla morte nei suoi scritti e discorsi editi e inediti*. Città del Vaticano: Libreria Poliglotta Vaticana, 1958, 2 vols. e THORNTON, Francis Beauchesne. *Cross upon cross: the life of Pope Pius IX*. New York: Benziger Bros, 1955.

Na construção da nova igreja de Recoleta Dominica foi contratado o mesmo Eusebio Chelli que, um ano depois de concluir a obra, começou a pensar na decoração pictórica do afamado templo.<sup>113</sup>

A responsabilidade assumida por Chelli em Santiago reproduzia uma prática habitual em Roma, posta novamente em vigor por Pio IX, na qual os encargos de grandes ciclos decorativos se dividiam entre vários artistas e cabia ao arquiteto controlar sua execução. O projeto de decoração da nova igreja chilena era imponente, contado com nada menos que catorze grandes telas saídas de Roma em direção a Santiago, sendo que algumas chegam em 1870, um ano antes do altar da Sé de Belém. Os pintores implicados na decoração pertenciam a distintas gerações, porém todos podiam considerar-se do agrado de Pio IX. Coghetti e Gagliardi, os mais velhos, estavam entre os artistas mais ativos e apreciados no campo da pintura sacra em Roma, com numerosos quadros destinados não só às capelas da cidade eterna, mas também a templos no exterior. Juntos a eles estavam os mais jovens Mariani, Bompiani, Grandi, Sereni e Brugnone De Rossi. Eles tinham feito parte de uma esquadra selecionada por Tommaso Minardi para a decoração em afresco do ático da nave central da basílica Ostiense em Roma. Somava-se ao grupo Vincenzo Podesti, responsável por importantes empresas decorativas encomendadas por vontade de Pio IX, na Sala da Imaculada Conceição nos Palácios Vaticanos. Enfim, oito dos onze pintores implicados no projeto da igreja de Recoleta Dominica tinham participado em distinto níveis na decoração de San Paola fuori le Mura. Participaram ainda da decoração os menos famosos Bartolomei e o jovem Guido Guidi.<sup>114</sup>

Com essa obra, inicia-se um conspícuo fluxo de arte romana em direção ao Chile. Pinturas, esculturas, altares de mármore chegam às igrejas, assim como se constrói um considerável número de edifícios eclesiásticos e civis concebidos por Eusebio Chelli. Provavelmente esse é um fenômeno que se repete também em outras regiões da América Latina, claramente observável no caso do Pará. Mas as semelhanças entre o contexto chileno e o ambiente amazônico não param por aí. Guzmán, que tem estudado a questão dos altares chilenos, tenta desvelar algumas das razões que poderiam explicar o sucesso da arte romana em um país cuja elite social, como em toda a América Latina, tinha Paris como modelo de cultura e modernidade. Embora o país tenha passado pelo processo de romanização da Igreja, o historiador sublinha que a vida eclesiástica chilena foi marcada, durante a segunda metade

---

<sup>113</sup> Ibidem, p. 47-48.

<sup>114</sup> Ibidem, pp.51-52.



do século XIX, pela presença religiosa francesa, dado suficiente para se adotar a arte sacra produzida na França. Todavia, não foi isso que aconteceu ali. Segundo suas pesquisas, a arte romana não só dominou a estética religiosa como também desempenhou papel de grande importância na representação da identidade nacional ou, citando Benedict Anderson, na consolidação de uma comunidade imaginada.<sup>115</sup> As suas características formais podem ser consideradas como extremamente funcionais para a construção de uma nova Igreja Católica que fosse coerente com o progresso republicano do Chile. A regeneração da nação, expressão usada pelos intelectuais e políticos chilenos da primeira metade do século XIX para se referir ao processo de Independência, pressupunha, junto a muitos outros aspectos, a libertação do país do domínio da monarquia espanhola e a atualização da Igreja aos novos tempos. Nesse sentido, a arte religiosa romana oferecia um conjunto de soluções arquitetônicas e plásticas que, para muitos, representava o que a Igreja deveria ser no Chile. A elite então seria capaz de traçar, ao menos neste âmbito, um projeto e torna-lo explícito por meio de imagens eficazes e estimulantes.<sup>116</sup>

O fato é que, dentro do projeto de construção nacional formulado nos mais altos círculos políticos e intelectuais do país, afirma Guzmán, a oligarquia chilena estava consciente da necessidade de incluir o povo e, para chegar a tal escopo, o primeiro passo seria inculcar a ideia de que o passado colonial era um obstáculo ao progresso da nação. Nesse sentido, ela contava com o apoio do clero culto que, em grande parte, compartilhava dessa visão. Foi nesse tempo que a hierarquia da Igreja chilena passou a considerar negativa certas práticas votivas de origem colonial, expressas principalmente na religiosidade popular. Essas manifestações, que incluíam a arte sacra tradicional, foram então vistas como totalmente inadequadas, precisando passar por um estágio de “depuração”. Segue-se que a primeira metade do século XIX foi caracterizada pela persistência das soluções formais do barroco hispano-americano. Desse modo, a maioria dos artistas continuava a pintar e esculpir as próprias obras à maneira do século XVIII. Portanto, o aspecto das igrejas chilenas ainda era dominado pelos altares de notável fantasia ornamental, com douração ou imitação de mármore e estruturas que podiam hospedar dezenas de esculturas e pinturas. Identificados como resíduos da herança colonial agora contestada, eles foram os principais alvos da elite,

---

<sup>115</sup> ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas*. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p.23.

<sup>116</sup> GUZAMÁN, F. L'arte di Roma nel Cile del XIX secolo. Un elemento delle stragie de rappresentazione dell'identità nazionale. Il caso degli altari. In: CAPITELLI, Giovanna; GRANDESSO Stefano; MAZZARELLI, Carla. ( a cura di) *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità d'Italia (1775-1870)*. Roma, Campisano Editore, 2012.,pp. 419-438, p. 420.

que passou a manifestar desprezo por essas formas antigas, consideradas aberrações do gosto. Sem artistas locais que atendesse aos seus anseios de renovação, o clero chileno voltou-se para Roma.<sup>117</sup>

Vele lembrar que isso ocorre em momento favorável do país. Gozando de uma longa estabilidade política durante a segunda metade do século XIX, o Chile pôde financiar a importação de arte europeia em grande escala, na qual estavam incluídos os altares de mármore produzidos em Roma. O impacto dessas obras na sociedade chilena não passou despercebido. Os alteres romanos sobressaiam tanto por suas dimensões, que superavam amplamente qualquer altar produzido até aquele momento, quanto pelas suas qualidades estéticas: a leveza, a luminosidade, as diferenças de cor e tantas outras riquezas dos materiais que os chilenos não se casavam de admirar. Na sua estrutura, esses altares apresentavam várias novidades arquitetônicas que estavam em perfeita sintonia com as inclinações estéticas das elites. Segundo Guzmán, durante a segunda metade do século XIX os últimos “horrores” da teatralidade barroca sucumbiram diante da simplicidade acadêmica dos modelos romanos. Assim, as velhas formas da arte religiosa, e com ela as antigas formas de devoção, tornaram-se periféricas. Inventar-se uma tradição.<sup>118</sup> Enfim, a arte anti-moderna e tradicionalista proposta por Pio IX foi para a elite chilena o modelo que permitiu criar uma nova arte católica nacional.

Contemporaneamente ao Chile, no Pará desenvolvia-se uma política similar. Em pleno processo de romanização, D. Macedo não hesitaria em recorrer a artistas italianos ligados à política de Pio IX para dar uma nova feição iconográfica à Catedral da Sé de Belém. Suas viagens a Roma para participar dos principais eventos que redefiniam a atuação da Igreja na sociedade serviram para atualizar a arte sacra paraense dentro dos princípios defendidos pelo pontífice. Se o Chile tinha um arquiteto como Eusebio Chelli, o norte do Brasil disponha de Luca Carimini, que projeta o altar da Catedral de Belém e sua decoração quase ao mesmo tempo em que trabalha na decoração da Igreja de Santa Maria di Loreto (1867-1873), em Roma.<sup>119</sup>

Luca Carimini nasceu em Roma em 14 de maio de 1830, filho de Pasquale e Lucia Bellucci, artesões provenientes de Urbisaglia. Depois da morte do pai (1844), Carimini entra na oficina de um marmorista. Em 1846, por sua habilidade, é chamado para trabalhar

---

<sup>117</sup> Ibidem, p. 420-422.

<sup>118</sup> Ibidem., 425-428.

<sup>119</sup> Cf. GUIA D'ITALIA: *Roma*. Milano: Touring Club Italiano, 2002, p.270.

para Pietro Romaggi, considerado o melhor marmorista romano da época. Ali executa lápides e capelas funerárias. Após esse aprendizado, por volta de 1850, ajudado pelo tio materno Baldassarre Bellucci, abre sua oficina, chegando a ter mais de sessenta alunos. Os trabalhos executados são principalmente monumentos e capelas funerárias, assim como obras de esculturas para o interior de igrejas e altares. Mostras expressivas de sua atuação no âmbito da arte funerária estão no cemitério de Campo di Verano, em Roma. Como outros refinados herdeiros da grande escola artística italiana da segunda metade do século XIX empregados na recuperação de estilos e técnicas do passado, Carimini é autor de numerosas capelas e tumbas nesse local. Ao mesmo tempo em que desenvolve essa atividade, frequenta esporadicamente os cursos de escultura e pintura da Accademia de San Luca. Em 1851 participa do concurso da academia, ganhando o 2º prêmio pelo ensaio de ornato e um louvor pelo ensaio de arquitetura elementar. Esse momento de intensa atividade se desenvolve sob a direção de reconhecidos professores, como Gaetano Morichini, arquiteto do Apostolato Cattolico. Em 1868, o Archiginnasio em Sapienza o reconhecesse arquiteto em seguida à assinalação da comissão de exames da Accademia di San Luca. Por volta de 1876, torna-se arquiteto dos Pii Stabilimenti di Francia. Ano que parece estreitar laços com o Brasil ao se torna membro correspondente da Academia Imperial de Belas Artes.<sup>120</sup> Com o início da atividade de arquiteto representado na decoração geral do interior da igreja S. Salvatore in Onda, em Roma (1867-78), Carimini consolida a sua fama de acurado construtor, trabalhando não só na Itália, mas também no exterior, sobretudo na América do Sul. No Brasil, executa o projeto arquitetônico da igreja de Nossa Senhora da Penha em Recife, o restauro da Catedral de Belém e o púlpito da Catedral de São Paulo. No Chile, executa o altar monumental para a igreja de S. Francisco em Santiago. Durante esse tempo, cerca-se de amigos e parentes que colaboram como assistentes, decoradores, marmoristas: o irmão Davide; o amigo Damenco D'Amico, que dividirá a casa com ele em via Nazionale; o filho primogênito Merico, que substitui o pai na direção da oficina artesanal na via S. Giovanni in Lauretano. A fortuna profissional dos anos oitenta, que o vê atuar na direção de muitos canteiros, conclui-se com a morte, em dezembro de 1890.<sup>121</sup>

<sup>120</sup> Luca Carimini aparece como membro correspondente da Academia Imperial de Belas Artes na Itália numa lista de artistas que vai de 1851 a 1888, publicada por Camila Dazzi em 2006. Cf. DAZZI, Camila. 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.

<sup>121</sup> Sobre algumas das principais obras executadas por Luca Carimini, temos o seguinte: 1856, restaura interno e decoração na igreja de Santa Maria em Aquiro, 1858, executa obras Capela do Crucifixo na Basílica dos Santos Apóstulos; 1867-1873, realiza o seu primeiro trabalho como arquiteto reconhecido: o restauro da "Igreja dos Padeiros", Santa Maria de Loreto no Fórum de Trajano, com a reconstrução da sacristia; 1867-1878, retoma

O altar de mármore, um tipo monumento ainda desconhecido na Amazônia, desde sua chegada em 1871 aguçara a curiosidade do público paraense, que o veria erguido somente no início década de 1880. É um monumento feito com o emprego de finos mármore de Carrara e outras pedras preciosas que lhe dão uma destacada suntuosidade. Tudo ali causou aos olhos do público da época um verdadeiro encantamento: a simetria e as proporções da forma, o brilho e a correção de cada uma das peças do conjunto foram objetos dos mais efusivos elogios. Delineia-se aqui uma clara relação entre arte e poder religioso. Assim como outros arquitetos de seu tempo, Carimini trabalha no ambicioso projeto iconográfico de Pio IX, dando forma às suas simbologias mais determinantes. Quando D. Macedo encomenda o altar-mor da Catedral de Belém, o artista está tolamente imerso no processo de construção e restauro de templos em Roma sob a autoridade do papa. Neste âmbito se encontra, por exemplo, a intervenção feita na Basilica dei Santi Apostoli, voltada não só à decoração, mas sobretudo à reconfiguração arquitetônica da capela consagrada ao Crucifixo, à direita do presbitério. Essa capela foi completamente restaurada por Carimini, em 1875, que a transformou numa pequena basílica em três naves, reutilizando as mesmas rochas antigas e enriquecendo-a com mármore coloridos.<sup>122</sup> As intervenções que comportavam a realização de novas capelas através de complexos processos formativos, tanto arquitetônicos quanto decorativos, são os indicativos do gosto e da têmpera cultural daquele momento. Ao lado de destacados arquitetos da Roma de Pio IX, como Virginio Vispignani, Buseri Vici, Carimini trabalha incansavelmente nesse campo com projetos que tentam sempre melhorar a obra do passado.<sup>123</sup>

Assim, sob o verniz do mecenato pontifício desvela-se uma declarada propaganda da romanização. Na cidade eterna, o pontificado de Pio IX mostra o seu forte clamor religioso no interesse de fazer ressaltar os valores imutáveis e inalteráveis da fé cristã, seja através dos atos religiosos e políticos, seja através de um processo de “cristianização” ulterior de

---

obras na Basílica dos Santos Apóstolos; 1873-1879, executa trabalhos de construção e obras na Igreja de Salvador em Onda; 1877-1888, executa a reconstrução da Igreja de Sant'Ivo dei Bretoni; 1879, trabalha na reconstrução da igreja quatrocentista de Nossa Senhora do Sagrado Coração juanto à Piazza Navona, antes chanda de San Giacomo degli Spagnoli; 1883-1890, executa a reconstrução da fachada da Igreja de Santa Clara e do Pontifício Colégio Francês na praça Santa Clara; 1884-1888, intervém na igreja e no convento de Santo Antônio, na via Merulana; e em 1888, executa obras no Pontifício Colégio Canadese, na via de S. Vitale , . PRIORI, Gran Carlo; TABARRINI, *Marisa*. *Luca Carimini* (1830-1890). F. C. Panini, 1993, p. 29; CIUCCI, Giorgio. *Luca Carimini*. In: *Dizionario Biografico Treccani*: Disponível em: < [http://www.treccani.it/enciclopedia/luca-carimini\\_\(Dizionario\\_Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/luca-carimini_(Dizionario_Biografico)/>) Acesso em: 20 de agosto de 20014.

<sup>122</sup> TURCO, Maria Grazia. *Interventi nelle cappelle romane durante il XIX secolo*. In: SETTE, Maria Pietra (a cura di). *Restauro architettonico a Roma nell'Ottocento*. Roma: Bonsignori Editore, 2007, p.111.

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 112.

Roma.<sup>124</sup> Desse modo, as obras produzidas pelos artistas ligados à Santa Sé traduzem, em grande medida, os princípios assinalados na proclamação do dogma da Imaculada Conceição (8 de dezembro de 1854), no “Syllabus” (1864), enfim, no Concílio Vaticano I (1869-1870). São momentos distintos da história da Igreja, mas ligados a uma mesma campanha. Uma campanha, diga-se de passagem, destinada a afirmar, perante os indivíduos e a sociedade, os valores sobrenaturais da religião e a reforçar a autoridade pontifícia em reposta aos desafios do mundo contemporâneo. Fala-se de um papa onipotente, chefe absoluto da Igreja em todas as instâncias, cuja proclamação da infalibilidade pontifícia viera confirmar. O sucessor do apóstolo Pedro, considerado fundador da Igreja, voltava-se então contra os ditos “males modernos”.

No altar-mor da Catedral de Belém, Carimini, atendendo aos pedidos de D. Macedo, faz uma espécie de síntese desses momentos-chave. A suntuosidade estética do monumento se une ao discurso moralizante da romanização. De um e de outro lado do sacrário delicados anjos fundidos em bronze seguram grandes archotes. No centro do altar, a tela de Santa Maria de Belém, de Deschwander, no mesmo estilo purista de monumento de Carimini, alude à padroeira do paraense e à devoção mariana. Dentro do frontão, a tela denominada “Pai Eterno”, de Capparoni, traz uma representação de Deus entre querubins, tendo à esquerda um livro, em cujas páginas estão gravadas com o alfa e o ômega, declaração de que é o começo e fim de tudo. De cada um dos lados, sobressaem as estátuas em mármore de São Pedro e São Paulo, cujo aniversário de martírio fora celebrado em 1867, contando com a participação de centenas de prelados do mundo católico em Roma, incluindo, como já foi dito, o próprio bispo D. Macedo Costa. Na moldura do tímpano, em faixa reta, a inscrição “Beata Marie Virgene” (Bem aventurada Virgem Maria) evoca uma das dedicatórias à Maria. No vértice do tímpano, ladeado por arcanjos adoradores, de mesmo mármore, um Jesus Cristo, ao mesmo tempo místico e sublime em posição de *pantocrator*<sup>125</sup>, traz à mão esquerda o livro dos Evangelhos e, com a mão direita, convida-nos a ler das sagradas páginas o verbo redentor: “*Ego sum via, veritas et vita*” ( Eu sou o caminho, a verdade e a vida). Colado à

<sup>124</sup> CONSOLI, Gian Paolo; PASQUALI, Susana. Roma: l’architettura della capitale. In: RESTRUCCI, Amerigo (a cura di). *Storia dell’architettura italiana. L’Ottocento*, Electa, Milano 2005, pp.230-271, p. 250.

<sup>125</sup> Pantocrator: (ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ) é uma palavra de origem grega que significa etimologicamente “todo-poderoso” ou “onipotente”. Também possui variante com acento gráfico no segundo “a”: pantocrátor. O termo pode ser encontrado várias vezes no Novo Testamento em grego. Provém de pan (tudo ou todo) e krátos (alto, em cima e, daí, governo, poder). Dá-se também o significado de SENHOR DE TUDO ou CRIADOR DE TUDO. A Posição da mão direita indica sua dupla natureza – a divina e a humana – representada nos dois dedos erguidos e também sua participação na Trindade como segunda Pessoa representada pelos três dedos unidos na ponta.

figura de Cristo aparecem os símbolos dos evangelistas: o leão (São Marcos) e a águia (São João).

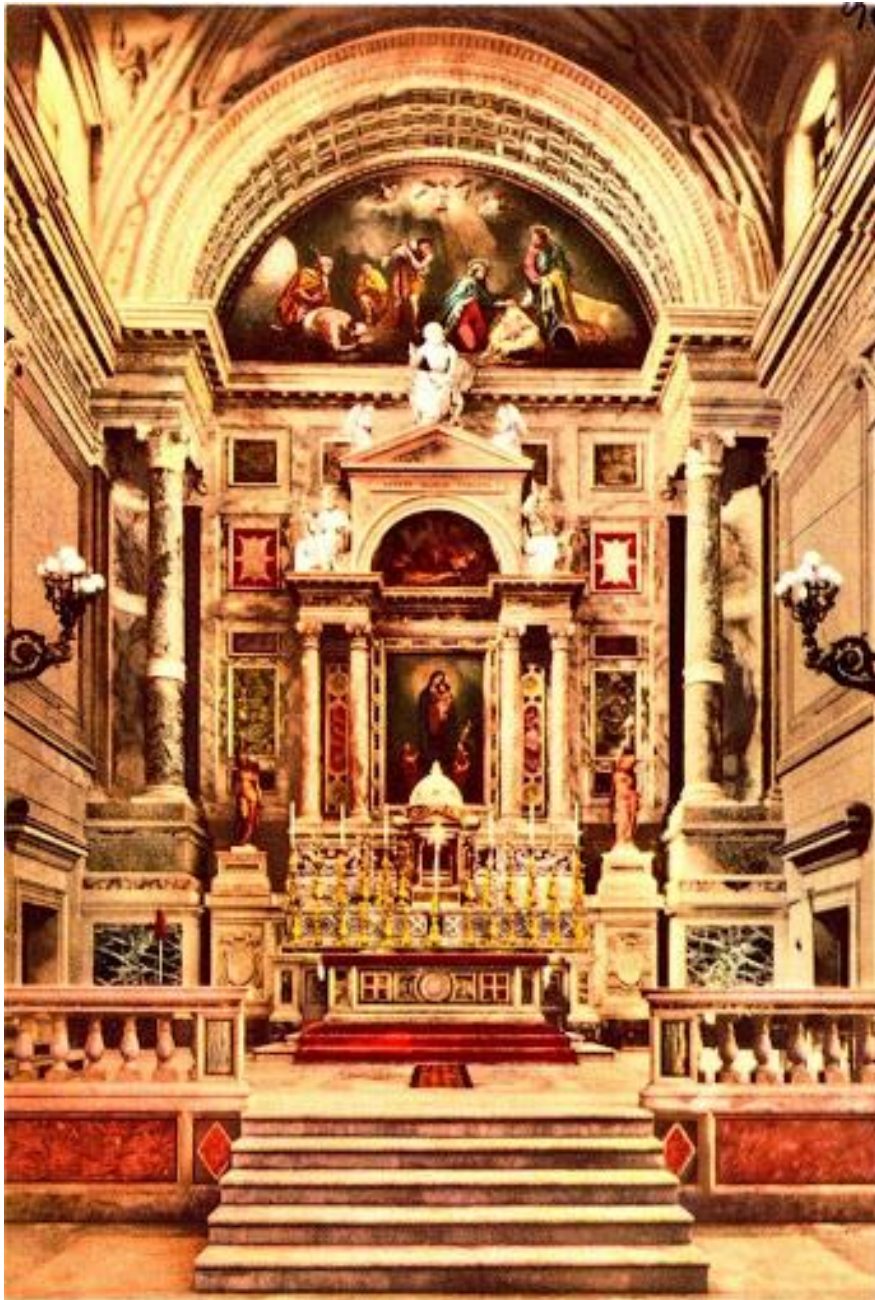


Figura 9: Altar-mor da Catedral da Sé de Belém do Pará projetado pelo e arquiteto e escultor italiano Luca Carimini, 1867-1879. Fotografia, c.1880. (IBGE)





Figura 10: Visão parcial do altar-mor da Catedral da Sé de Belém.



Figura 11: Silverio Capparoni. Pai Eterno, c. 1881 (1,14 x 2,26 cm), localizado no frontão do altar-mor da Catedral da Sé de Belém.



Figura 12: Estátua em mármore representando São Pedro, localizada no lateral esquerda do altar-mor da Catedral da Sé de Belém.



Figura 13: Estátua em mármore representando São Paulo, localizada na lateral direita do altar-mor da Catedral da Sé de Belém.



Figura 14: Estátua de mármore de Jesus Cristo ladeado por dois anjos adoradores, localizada no vértice do tímpano do altar de mármore da Catedral da Sé de Belém.

Portanto, mais do que atender aos seus reconhecidos impulsos estéticos, D. Macedo procurou depurar a arte religiosa amazônica seguindo as diretrizes emanadas de Roma, cujo altar de mármore é o mais evidente testemunho. Para dar corpo a esse projeto, o prelado lançou mão do que havia de melhor na capital da arte sacra e do cataclismo. Daí a encomenda feita a Carimini que, para o historiador e teórico da arquitetura Paolo Portoghesi, é o maior



expoente da arquitetura romana da segunda metade do século XIX.<sup>126</sup> A iniciativa de D. Macedo inscreve-se, por sua vez, numa história mais ampla das relações entre o norte do Brasil e o ambiente artístico italiano. Na verdade, faz parte de um diálogo que se erradia para frente e para trás da encomenda do altar e sobre o qual será preciso dar algumas palavras antes de avançarmos.



Figura 15: Brasão pontifício do Papa Pio IX feito em mármore e localizado na base esquerda do altar – mor da Catedral da Sé de Belém.



Figura 16: Brasão episcopal do bispo Dom Antônio de Macedo Costa feito em mármore e localizado na Base direita do altar-mor da Catedral de Belém.

<sup>126</sup>PORTOGHESI, Paolo. Prefazione. In: PRIORI, Giancarlo; TABARRINI, Marisa. *Luca Carimini* (1830-1890). F. C. Panini, 1993, pp. 1-9, p.9.

## 1. 4. As relações artísticas entre o Pará e a Itália nos Oitocentos

Cidades amazônicas como Belém e Manaus sofreram consideráveis intervenções urbanísticas no final do século XIX.<sup>127</sup> Eis uma afirmação comumente repetida na historiografia da região. Os livros escolares, a mídia televisiva e mesmo as pesadas teses acadêmicas não negarão esse fato tão pisado e repisado. Importante dizer, no entanto, que não se trata de uma interpretação nascida da cabeça dos historiadores de hoje. Já no final da década de 1850 havia gente por aqui notando e anotando tais mudanças. O olhar apurado de certos estrangeiros, por exemplo, tentaria 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”.<sup>128</sup> Quando Henry Bates (1825-1892) deu vida a estas palavras, parecia evidente que mudanças estavam ocorrendo num ritmo mais acelerado do que de costume no vale amazônico. Seria a tão sonhada “modernidade” dando as caras por estas bandas do Império brasileiro? Os paraenses, ou melhor, aquela parcela da sociedade que passara a se beneficiar da exploração do látex não hesitaria em acenar positivamente à indagação.

Não surpreende que mais tarde, atento às novidades do momento, o escritor paraense Inglês de Souza (1853-1918) percebesse claramente um nascente confronto entre campo e cidade que inspiraria seus romances.<sup>129</sup> Por esse tempo, é bom que se diga, a cidade, contraponto da natureza selvagem, então se apresentava cada vez mais como lócus da civilidade, o berço das boas maneiras, do gosto e da sofisticação.<sup>130</sup> No período pós-Cabanagem, o cenário econômico da região realmente se redesenhava e os moradores das capitais amazônicas passavam a conhecer uma maior difusão de bens culturais de matriz europeia. Assim, a arte considerada em seus setores essenciais (pintura, escultura e arquitetura) finalmente encontraria espaço para florescer em um lugar dominado por rios e florestas.

<sup>127</sup> Sobre as reformas urbanas que ocorreram no final do século XIX e início do século XX em Belém e Manaus, ver SARGES, Maria de Nazaré. *Riquezas produzindo a belle époque, 1870 -1911*. Belém: Paka-Tatu, 2000; DIAS, Edinea Mascarenhas. *A ilusão do fausto: Manaus, 1890-1920*. Manaus: Velar, 1999.

<sup>128</sup> BATES, H. W. *Um naturalista no rio Amazonas*. São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1979, p. 297.

<sup>129</sup> Foi nesse contexto que o escritor paraense Herculano Inglês de Souza escreveu suas principais obras. Nelas, um confronto entre campo e cidade, mundo urbano e rural, é bastante evidente. Para as obras do escritor em que essa temática aparece, cf. INGLÊS DE SOUZA, Herculano M. *O cacaulista* (Cenas da Vida do Amazonas). Belém: UFPA, 1973; Idem. *O Coronel Sangrado* (Cenas da Vida do Amazonas). Belém: UFPA, 1968.

<sup>130</sup> CARVALHO, Isabel Cristina de Moura. Paisagem, historicidade e ambiente: as várias naturezas da natureza. In. *CONFLUESI*. Vol. 1, N. 1, pp. 136-157, 2009, p.139.

Temos que admitir, no entanto, que a política oficial de incentivo às artes visuais na província teve um desenvolvimento bastante lento e, de certa forma, independente ao que se via na Corte. Desfrutando da condição de capital do Império, o Rio de Janeiro cedo ganhou a sua Academia Imperial de Belas Artes. Como é bem conhecido, a fundação dessa instituição em 1826 resultou dos empenhos da afamada Missão Francesa, contratada dez anos antes pelo rei D. João VI. Estudiosos do tema costumam contar que essa missão artística liderada por Joachim Lebreton teria marcado profundamente a mudança no gosto artístico das novas gerações no Brasil. Para se ter uma ideia, entre os luminares que a integraram figuravam profissionais de renome em seu país, como o arquiteto Grandjean de Montigny, os pintores Nicolas Taunay e Jean-Baptiste Debret, o escultor Auguste Taunay e o gravador Charles Pradier.<sup>131</sup>

Na década de 1830, a já consolidada Academia Imperial de Belas Artes iniciaria um processo de reestruturação do ensino artístico que tomaria corpo nos anos seguintes. Em 1845, por exemplo, sob a direção de Félix-Émile Taunay, filho de Nicolas-Antoine Taunay, finalmente seria instituído o Prêmio de Vigem que daria oportunidade aos alunos da instituição de continuar os estudos em ambiente europeu.<sup>132</sup> A partir daí seria sedimentada uma relação mais direta da academia carioca com a Itália e com a França. Extremamente valorizado pelo meio artístico nacional, o Prêmio de Viagem era considerado uma espécie de coroação dos estudos dos melhores alunos da Academia Imperial de Belas Artes. Além do mais, razões para enviar estudantes ao exterior não faltavam. Segundo Ana Maria Tavares, no século XIX, dizia-se que o Brasil era inadequado para o desenvolvimento dos talentos artísticos, e a estadia em Roma ou Paris era considerada fundamental na formação de pintores e escultores. Por esse tempo, os brasileiros ainda não procuravam demarcar diferenças entre sua arte e a arte europeia. Na verdade, seguindo os debates em voga em torno das teorias evolucionistas, a Europa era vista como “irmã mais velha” que desbravara o caminho que a América, por sua vez, devia seguir. Por isso também não havia nenhum tipo de questionamento a respeito da validade do modelo europeu para as jovens nações

---

<sup>131</sup> Para uma abordagem a respeito da atuação da Missão Francesa no Brasil, cf. BARATA, Mario. A chegada da Missão Francesa e a Academia Imperial de Belas Artes e as indicações para o estudo do Romantismo e as últimas tendências do século XIX. *As artes no Brasil no século XIX*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, ago./set., 1977. (Catálogo); DIAS, Elaine Cristina. *Debret: a pintura histórica e as ilustrações de corte da “Viagem Pitoresca ao Brasil”*. Campinas, 2001. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, UNICAMP; CONDURU, Roberto et. al. *Missão Francesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.

<sup>132</sup> Para uma análise mais aprofundada sobre papel desempenhado por Félix-Émile Taunay na reforma do ensino da Academia Imperial de Belas Artes, ver DIAS, Elaine Cristina. *Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas, SP: Unicamp, 2009.

americanas.<sup>133</sup> Pesquisas desenvolvidas pela mesma historiadora procuram mostrar que o século XIX foi marcado pela sistematização do ensino das belas artes entre nós, principalmente em resposta ao desejo de modernização no meio artístico e cultural do Rio de Janeiro que se acentuou no final do século. Os Prêmios de Viagem tiveram então função relevante nesse processo, propiciando a atualização dos artistas brasileiros que usufruíam de estudos na Europa.<sup>134</sup> Conclusão semelhante é a de Arthur Valle ao afirmar que, na história do ensino oficial das belas-artes no Rio de Janeiro, a criação do Prêmio de Viagem veio atender às expectativas dos próprios artistas, que ansiavam pelo aprimoramento e atualização de sua produção junto ao que de mais celebrado se fazia no Velho Mundo.<sup>135</sup> No início do período republicano, precisamente em 1890, alguns desses artistas, como Rodolpho Bernardelli (1852-1931) e Rodolpho Amoedo (1857-1841), seriam os principais responsáveis pela reforma da estrutura e dos métodos de ensino da Academia, que então passaria a ser chamada de Escola Nacional de Belas Artes.<sup>136</sup>

Ora, se isso foi fundamental para a renovação do cenário artístico carioca, é bom ter em conta que o Pará desenvolveu a sua própria política de apoio às belas artes. Assim, nessa mesma época, no extremo norte do país, vários estudantes paraenses também eram enviados para a Europa. Contudo, diferente daqueles que saíam do Brasil laureados com os Prêmios de Viagem concedidos pela Academia, os aspirantes a artista do Pará tomavam o rumo do Velho Mundo a expensas dos cofres da própria província. Os primeiros pintores paraenses do Segundo Reinado não resultaram, portanto, da iniciativa desenvolvida na Corte, mas da necessidade que a província tinha em dispor de profissionais qualificados em várias áreas. Com o passar do tempo, essa política de aprimoramento seria ampliada: das academias europeias de países como Itália, França e Bélgica, os estudantes paraenses passariam a ser

---

<sup>133</sup> CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Artistas brasileiros entre territórios: a relação com a Europa e o sentimento de exílio na própria pátria no século XIX. In: *19º Encontro Nacional da ANPAP*, 2010. v. 1, p. 49-56, p.51.

<sup>134</sup> Cf. CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os Prêmios de Viagem da Academia em Pintura. In: PEREIRA, Sônia. (Org.) *185 anos da Escola de Belas Artes*. 1ed. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, 2002, v.1, p.71-93; Idem. Tradição, originalidade e formação de Artistas na Academia Imperial das Belas Artes. In XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte [Com/con] tradições da História da Arte, 2011, Campinas. *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2011. v. 1. p. 373-385.

<sup>135</sup> VALLE, Arthur. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930). *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006.

<sup>136</sup> Para uma análise circunstanciada sobre a reforma da Escola Nacional de Belas Artes entre o final do Império e início da República, ver DAZZI, Camila. *Por em prática e reforma da antiga Academia: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890*. Rio de Janeiro, 2011. Tese (Doutorado em História da Arte – PPGAV/UFRJ).

enviados para as academias norte-americanas e faculdades nacionais.<sup>137</sup> Muito desses jovens se tornariam empregados das repartições públicas ou seguiriam carreira independente na província. Entre os representantes mais destacados dessa geração, pelo menos até onde pude perceber, 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. Grande parte das obras produzidas por eles são hoje desconhecidas do público ou se perderam, como se perdeu a memória sobre esses mesmos artistas.

Desse modo, se durante o Segundo Reinado as autoridades paraenses não se preocuparam em criar instituições específicas para o ensino artístico na região, não se pode negar que foi justamente nesse momento que teve início uma política oficial de incentivo às artes que, como vimos, materializava-se no envio de estudantes para exterior. O intrigante nisso tudo é que, no caso das artes figurativas, a necessidade de formar artistas altamente qualificados não respondia inicialmente a uma demanda efetiva por parte do público. Sobretudo quando se pensa que o mercado das artes na província tomaria forma somente bem depois de já existirem pintores de talento residindo em Belém.<sup>138</sup> Constantino Pedro Chaves da Motta é um bom exemplo do que afirmo aqui. Seus trabalhos seriam apreciados por alguns admiradores, e mesmo as autoridades oficiais fariam encomendas ao pintor. Por outro lado, a pequena demanda pela pintura se mostra evidente na época, fazendo pensar se valia a pena investir o dinheiro público numa área tão desprestigiada e pouco compensadora economicamente. Poderíamos sugerir então que a pintura, assim como outras manifestações artísticas, servia como importante instrumento de civilização e veículo da propaganda oficial. Portanto, haveria ainda uma longa batalha até a pintura ganhar seu lugar ao sol nas paragens amazônicas. De qualquer modo, essa história não só revela a gênese de uma política oficial de arte desenvolvida na região, como também a tradição figurativa que ganharia corpo nas décadas seguintes no Pará. Assim, nada melhor do que seguir as pistas deixadas por alguns desses pintores para se entender a que matrizes estéticas e ideológicas eles estavam vinculados.

---

<sup>137</sup> A política de envio de pensionistas paraenses para o exterior começa ainda na década de 1840, amplia-se a partir da década de 1860, prolongando-se até a primeira década do regime republicano.

<sup>138</sup> Sobre o mercado das artes no Pará na virada do século XIX para o século XX, ver FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Quimera amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910. *CLIO*. Série História do Nordeste (UFPE), v. 28, p. 71-93, 2010.

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 muito 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”. Financiadora da obra e do artista, coube à autoridade provincial definir também o tema que deveria ser representado. 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”, vítima da epidemia de cólera que assolara a região no ano anterior.<sup>139</sup> Na mesma correspondência, o presidente 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”.<sup>140</sup> Chaves da Motta cumpriria a tarefa. O painel de dimensões monumentais seria apresentado ao público no ano seguinte. Lá poderiam ser vistos o vice-presidente da província Ângelo Custódio Corrêa e a comissão de médicos e políticos que o acompanhou na viagem que fez até Cametá, sua cidade natal. A tela, batizada de “Cólera Morbus”, em certo sentido, lembra a temática de Gross, “Bonaparte visitando os pestilentos de Jaffa”, pintada em 1804. No entanto, para além de evidenciar a ação heroica dos governantes na prestação de socorro aos flagelados, a obra 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 artistas 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 – curiosamente dois dias depois do golpe republicano que pôs fim à monarquia. 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

<sup>139</sup> Uma análise a respeito dos efeitos da epidemia de cólera na província do Pará na década de 1850 pode ser encontrada em BELTRÃO, Jane. *Cólera: o flagelo da Belém do Grão Pará*. Belém: UFPA, 2004.

<sup>140</sup> 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. Decimo Setimo Anno, p.3, col.1.

na Europa. Fixando-se em Roma em 1847, ali permaneceria por cerca de oito anos, retornando ao Pará em 1855, depois de ter passado pelo Rio de Janeiro. Em Belém, casaria com Clementina Moreira da Motta. Desse enlaçamento matrimonial viria uma filha chamada Maria Luciana da Motta. Em relação à atuação pública de Chaves da Motta, destaca-se principalmente a sua passagem como professor de pintura e desenho pelos antigos Colégio do Amparo, Liceu Paraense e Escola Normal.<sup>141</sup> Na época, esses eram alguns dos 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.<sup>142</sup> Foi nesse clima que, em 2 de maio desse mesmo ano, a assembleia provincial autorizou o governo a mandar para Roma o jovem Chaves da Motta para se perfeiçãoar nas artes do desenho e da pintura. Contudo, conforme a lei de orçamento vigente na época, sua partida estava condicionada ao retorno de outro pensionista da Europa.<sup>143</sup> Isso o deixou ansioso. Quatro meses depois, devido à demora em mandá-lo para Itália em virtude do tal pensionista ainda não ter retornado, Chaves da Motta encaminhou uma proposta às autoridades 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 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”.<sup>144</sup> A insistência de Chaves da Motta em ir para o Rio de Janeiro ao invés de Roma estava ligada, sobretudo, às suas próprias razões. Argumentava que encontraria “dificuldades invencíveis” em Roma, já que entre a província e essa cidade não “existia a menor correspondência comercial”.<sup>145</sup> O apelo do estudante, no entanto, não convenceu

<sup>141</sup> Cf. MEIRA FILHO, Augusto. *Contribuição à História da Pintura na Província do Grão-Pará no Segundo Reinado* (Esboço de um artista esquecido). Belém, 1975, p.17.

<sup>142</sup> Cf. DISCURSO recitado pelo Exmº Sr. Doutor João Maria de Moraes, vice-presidente da Província 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, p.16.

<sup>143</sup> PARÁ: parte oficial. Assembleia Provincial. 10º sessão ordinária, em 2 de maio de 1846. Presidente Snr. Dr. Angelo. *Treze de Maio*, sabbado, 23 de maio de 1846. 25º trimestre, Nº 606, p.2, col. 1,2.

<sup>144</sup> ASSEMBLEA Legislativa Provincial do Pará. 5ª Legislatura. Presidência do Sr. Joaquim F. P. Guimarães. Sessão em 27 de agosto de 1846. *Treze de Maio*, sabbado, 12 de setembro de 1846. 26º trimestre, Nº636, p.1, col. 1, 2.

<sup>145</sup> ASSEMBLEA Legislativa Provincial do Pará. 5ª Legislatura. Presidência do Sr. Joaquim F. Guimarães. Sessão em 3 de setembro de 1846. *Treze de Maio*, sabbado, 19 de setembro de 1846. 26º trimestre, Nº 638, p.2, col.1.

inteiramente o governo. A Comissão de Instrução Pública que analisou o caso deu parecer favorável a seu requerimento. Porém, após ter sido submetido à discussão na assembleia provincial, rejeitou-se a parte em que ele pedia para ser enviado para a Corte, em lugar de Roma, como estava determinado no orçamento.<sup>146</sup> Nesse meio tempo, o pensionista que lhe daria lugar retornou da Europa e, no dia 7 de julho de 1847, Chaves da Motta embarcou rumo à Itália.<sup>147</sup>

Uma vez ali, a formação na Accademia di San Luca ofereceria a ele novos horizontes estéticos internacionalmente reconhecidos. Apesar de não ter seguido para a Academia Imperial de Belas Artes como desejava, Chaves da Motta podia se consolar por ser enviado para um dos principais centros de formação artística daquele tempo. No século XIX, a Itália ainda era o destino preferido por governantes e indivíduos quando se tratava de formação e aperfeiçoamento no campo artístico. Muitos artistas contemporâneos do pintor paraense passariam pelas academias ou ateliês de mestres italianos em algum momento de sua formação profissional. A formação de Victor Meireles na Europa, por exemplo, não começou nas academias de arte da França. Como sugere Coli, esse grande nome da pintura brasileira passou antes por Roma. A passagem pela cidade italiana teria sido então decisiva na carreira do pintor catarinense, pois foi necessariamente nesse ambiente romano que o essencial da sua arte se afirmou.<sup>148</sup>

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 é que a Accademia di San Luca serviu de inspiração para o nascimento de outras instituições homólogas em território europeu. Imitando a academia romana, no reinado de Luís XIV, por exemplo, o seu ministro de Estado e da economia Jean-Baptiste Colbert (1619-1883) fundou em Roma a academia de França. Mais tarde, o neto do monarca francês, o Duque de Anjou, coroado rei da Espanha, idealizou

<sup>146</sup> ASSEMBLEIA Legislativa Provincial do Pará. 5ª Legislatura. Presidência do Sr. Joaquim F. P. Guimarães. Acta do 5 dia de setembro de 1846. *Treze de Maio*, quinta-feira, 23 de setembro de 1846. 26º trimestre, Nº 639, p.2, col.2.

<sup>147</sup> 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 volta desse estudante, como afirma o vice-presidente da província Joaquim Maria de Moraes, “[...] deu lugar à ida de Constantino Pedro Chaves da Motta para Roma a aperfeiçoa-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”. Cf. DISCURSO recitado pelo Sr. Doutor João Maria de Moraes, vice-presidente da Província 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, p.14.

<sup>148</sup> COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*. São Paulo: Senac/SP, 2005, p.70.



a academia de seu reino, levada a efeito pelo filho, Fernando IV, que fundou em Madri a Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, em 1752. Não demorou a outros países estrangeiros seguirem o mesmo exemplo, combinando a admiração por Roma e seus temas com a submissão a regras e gostos de Paris. Isso criou em toda a Europa ilustrada um gosto uniforme e uma devoção a Roma que seria, mais do que nunca, a meta das viagens de pintores e escultores conhecida como “Gran Tour”. Havia que se ir a Roma para beber nas fontes de água e de arte.<sup>149</sup> Mas a história desse intercâmbio cultural deitar raiz bem mais longa. Fernand Braudel, num estudo exemplar, investigou detidamente esse fenômeno histórico. O período compreendido entre 1450 e 1650, de acordo como 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. Em pleno os combates contra a Reforma, a cidade se destacaria como capital do catolicismo e, evidentemente, mostraria a sua importância. Nessa época, para lá se dirigiam todos os artistas: “Italianos de várias Itálias e também franceses, holandeses, flamengos, espanhóis, alemães”. Entre esses estrangeiros, informa Braudel, 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”.<sup>150</sup>

Nos séculos seguintes, a Itália já não apresentaria 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. Cabe lembrar 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 eliminatória que envolvia uma série de exames e longas preparações.<sup>151</sup> Como os estudantes 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

<sup>149</sup>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, pp. 15-25, p. 21.

<sup>150</sup> BRAUDEL, Fernand. *O modelo italiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.152.

<sup>151</sup> Cf. PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.215.

Veneza, Villa Malta ou Villa Medici.<sup>152</sup> Na segunda metade desse século, a estadia de pintores espanhóis e portugueses na Itália constituía-se num percurso obrigatório de sua formação.<sup>153</sup> Henrique César Pousão (1854-1884), 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. Ali ele procurou integrar-se a vida da cidade, inscrevendo-se no Círculo Artístico Internacional. Conta-se que o Círculo era o lugar privilegiado de encontro dos artistas italianos e estrangeiros em Roma, constituindo-se também num espaço de convívio e sociabilidade. Foi exatamente nesse ambiente que o pintor português conheceu os artistas brasileiros Rodolpho e Henrique Bernardelli.<sup>154</sup>

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, Sonia Gomes Pereira 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.<sup>155</sup> 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 comumente atribuída à França de máxima detentora da Modernidade no século XIX. Analisando as relações historicamente estabelecidas entre Brasil e Itália, Camila Dazzi tem se ocupado atualmente em investigar 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

<sup>152</sup> SISI, Carlo. 1861-889: gli anni delle Esposizione. In: CLARELLI, Maria Vittoria Marini; MAZZOCCA, Fernando; SISI, Carlo (a cura di) *Ottocento*. Da Canova al Quarto Stato, catalogo della mostra (Roma).Milano: A.Villari, Skira, pp. 47-71, p. 68.

<sup>153</sup> Cf. GONZALO, Carlos e MARTÍ, Montese (Org.) *pintores Españoles em Roma (1850-1900)*.Madrid: Tuquests Editaes, 1996; RAYERO, Carlos. “Artisti spagnoli e portughesi: L’ esperienza italiana, um passaggio obbligato per la formazione artistica”. In: *Ottocento: cronache dell’ arte in italiana dell’ Ottocento*, n. 20. Milano: Giorgio Mandadori, 1991.

<sup>154</sup> 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.

<sup>155</sup> PEREIRA, Sônia 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, v. 1, pp. 707-724.

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. Assim, na segunda metade desse século, o meio artístico carioca esteve particularmente aberto às inovações da cultura figurativa produzida na Itália.<sup>156</sup>

Sem medo de errar, posso dizer que o mesmo fenômeno também estava ocorrendo no universo artístico paraense desse tempo. Contudo, embora as elites paraenses se alimentassem da cultura figurativa italiana, outro fator também pode ter pesado na decisão das autoridades 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 se mostrou preocupado com os impactos do clima revolucionário francês sobre o rendimento e os valores 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”. 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 ainda foi mais enfático. Jerônimo Coelho procurou mostrar que o pedido de transferência não se justificava, até porque a instituição de ensino belga gozava de credibilidade na área de conhecimento escolhido. Diante disso, repassou o caso para a decisão da 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 matemáticas, talvez encontrasse quem lhe quisesse ensinar a fazer barricadas, e esse é um gênero de indústria de que por cá não carecemos.”<sup>157</sup>

<sup>156</sup> DAZZI, Camila. Meirelles, Zeferino, Bernardelli e outros mais: a trajetória dos pensionistas da Academia Imperial em Roma. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 10, pp. 17-42, 2008, p.20.

<sup>157</sup> FALLA dirigida pelo exmº snr. conselheiro Jeronimo Francisco Coelho, presidente da provincia do Gram-Pará, á Assembléa Legislativa Provincial na abertura da sessão ordinaria da sexta legislatura no dia 1º de outubro de 1848. Pará, Typ. de Santos & filhos, 1848, p. 58-59.

No começo de 1848, os ideais revolucionários franceses estavam se espalhando por toda a Europa Ocidental e Central, colocando em xeque a legitimidade de diversos governos conservadores de então. 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. Contudo, em 1849, Jerônimo Coelho modera o discurso e até parece mudar 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 se encontrar 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.<sup>158</sup> Entretanto, esse posicionamento não implicaria uma mudança geral de postura das autoridades províncias no envio de estudantes para a Europa. Os pensionistas que desejavam se aprimorar 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.<sup>159</sup>

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

---

<sup>158</sup> FALLA dirigida pelo exm<sup>o</sup> snr. 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<sup>o</sup> de outubro de 1849. Pará, Typ. de Santos & filhos, 1849, p.40.

<sup>159</sup> RELATORIO apresentado ao exm<sup>o</sup> 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, p.25

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. Dos que foram para os Estados Unidos, por exemplo, 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”.<sup>160</sup> Assim, graças às relações tecidas com a Itália, as primeiras pinturas paraenses inspiradas em tendências estéticas do século XIX passariam a figurar nas paredes das repartições públicas da província. Em outubro de 1855, Miguel Antônio Pinto Guimarães, vice-presidente da província, gabava-se dos primeiros frutos da política de envio de estudantes para o exterior. A expectativa de se ter bons profissionais aumentava, 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”. Essa obra deveria substituir um antigo e desgastado retrato do monarca que se encontrava na sala das sessões da assembleia provincial.<sup>161</sup>

Em abril do ano seguinte, finalmente o retrato 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 uma 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. Sem constrangimento, torcia-se para que não estivesse reservado a ele o mesmo destino que teve Ignácio José Garcia,

<sup>160</sup> RELATORIO apresentado ao Exceletissimo 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 Diario do Gram-Pará, 1868, p.14

<sup>161</sup> RELATORIO que o Exmº Snr 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. Decimo sexto anno, Nº 555, p.2, col.2,3.

bacharel em veterinária que, tendo estuda 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”.<sup>162</sup>

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 mal sucedida. 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”.<sup>163</sup> 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, assim como pairavam suspeitas a respeito da capacidade e talento dos contemplados pela bolsa de estudo.

Foi assim que, no calor dos debates, o deputado liberal José 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

<sup>162</sup> FOLHETIM do Treze de Maio: A semana. Belém, 19 de Abril de 1856. *Treze de Maio*, segunda-feira, 21 de abril de 1856. Decimo sexto anno, Nº 716, p.2, col. 1,2.

<sup>163</sup> PARTE oficial: Assembleia legislativa provincial. Sessão ordinária em 11 de outubro de 1859. Requerimento. *A Epocha*, sabbado, 22 de outubro de 1859. Anno II, Nº 230, p.1, col. 1.

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 suas qualidades. 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 coisa, 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 o caso do “Sr. Constantino Pedro Chaves da Motta que foi à Europa estudar pintura”, e que se não fosse o lugar que se achava vago de “desenhista das obras públicas, também nada teria que fazer”. Diante disso, concluía categoricamente: “Há certas artes que na nossa terra ainda não tem nada que fazer”. Essa declaração deixou o cônego Siqueira Mendes indignado, forçado a rebater os argumentos de Gama e Abreu e as duras 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”, pugnou por sua continuidade e utilidade. Além do mais, Francisco Prata, dizia 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.<sup>164</sup> Enfim, esses argumentos 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.<sup>165</sup>

Isso não quer dizer que as desconfianças tenham parado por aí. Mais de uma década depois ainda era preciso justificar o investimento. Em 7 de novembro de 1871, Abel

<sup>164</sup> PARTE oficial: Assembleia Legislativa Provincial. Sessão ordinária em 21 de outubro de 1859. *A Epoque*, segunda-feira, 7 de novembro de 1859. Anno II, N° 250, p.1, col. 1,2,3,4 e p.2, col.1.

<sup>165</sup> Em 3 de dezembro foi sancionada a lei que autorizava o governo a auxiliar a 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 mesmo Governo julga de mais utilidade para a Província”. Cf. PARTE oficial. *Gazeta Official*, Pará, quarta-feira, 2 de maio de 1860. Anno III, N° 99, p.2, col. 1, 2.

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”.<sup>166</sup> O estudante 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.<sup>167</sup> Como acontecia 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. Assim, sabemos que Augusto Cesar Gurjão estava se preparando 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”.<sup>168</sup> Não custaria para este último virar uma espécie promessa para as artes paraenses. Em outubro desse ano, a imprensa se regozijava informando “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 a custas da província, mas este sacrifício pecuniário é compensado pelo aproveitamento do aluno”. Tão significativo quanto o prêmio era o próprio 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”.<sup>169</sup>

Infelizmente, nem a família de Tito de Oliveira e nem a província usufruiriam 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. Essa 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 geral. O noticiário saído na manhã daquele dia deu o tom de dramaticidade ao fato. Tarava-se de um jovem que morria “longe da pátria e de sua família, no verdor dos anos, cheio de aspirações e contando já muitos louros, obtidos nos certames das artes, que

<sup>166</sup> PATERTE oficial: Lei do orçamento provincial N° 694 De 25 de Outubro de Abel Graça, presidente da província do Pará. *Jornal do Pará*, terça-feira, 7 de novembro de 1871. ANNO X, N° 248, p.1, col.3.

<sup>167</sup> Cf. PASSAMENTO. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, terça-feira, 3 de outubro de 1871. Anno III, Numero 219, p. 1, col. 1.

<sup>168</sup> EXPEDIENTE do governo. Dia 6 de agosto: officio ao Inspector do tesouro provincial. *Jornal do Pará*, terça-feira, 11 de agosto de 1874. ANNO XII, N° 179, p.2, col.1.

<sup>169</sup> GAZETILHA: Felicitação. *Jornal do Pará*, quinta-feira, 10 de setembro. ANNO XII, N° 202, p.2, col. 2, 3.



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 apareço” que teria deixado na província, as quais podiam “rivalizar com trabalhos de mestres”. Assim, 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 um aluno exemplar e extremamente talentoso. Mérito reforçado principalmente por ter se destacado na Accademia di San Luca entre os seus 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”. E assim, concluía o jornal: “A fatalidade parece escolher de proposito os grandes privilegiados do talento para apegar-lhes a centelha do gênio aos primeiros clarões”.<sup>170</sup>

A morte de Tito de Oliveira, além de outros problemas aqui mencionados, alimentou as críticas a um programa de governo que nem sempre produzia resultados positivos. Mas 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 com quase cinquenta anos de existência, a política de envio de estudantes para aperfeiçoamento no exterior havia ajudado a produzir profissionais altamente qualificados. Entre outras coisas, eles contribuiriam consideravelmente para a implantação de novos valores culturais na região. O pintor Manoel do Amaral, irmão do cenógrafo Crispim do Amaral, foi o último estudante de pintura enviado para a Europa como pensionista da província. Sua longa carreira em terras paraenses iniciou pelas mãos do talentoso pintor cearense Irineu de Souza, de quem se tornou discípulo em Belém. Ainda nos primeiros anos como artista, deixou suas assinaturas em centenas de desenhos estampados na imprensa ilustrada da época, principalmente na revista “A Semana Ilustrada”. Quando recebeu a bolsa de estudo, a monarquia sofria severas críticas do crescente movimento republicano que a derrubaria. Se isso já era um evidente sinal das mudanças políticas de fins de século, o mesmo

---

<sup>170</sup> NOTÍCIAS diversas: Tito Carlos de Oliveira. *Diário de Belem*, quarta-feira, 5 de janeiro de 1876. Anno XI, N. 3, p.1, col.2.

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.<sup>171</sup> Assim, ele seguia exatamente os mesmos passos dados por Chaves da Motta, o primeiro estudante de pintura enviado para a Europa. Pouco antes do advento da República, Manoel do Amaral teve a bolça de estudo interrompida e precisou voltar para o Pará. Mas em 1893, viajou novamente, agora sob o patrocínio do governo estadual. O pintor então completou seu aperfeiçoamento no momento em que a política de envio de estudantes para o exterior ganhava novo fôlego. Desse modo, o novo regime não fazia mais do que dar continuidade ao que vigorou durante o Império. Graças às leis nº 61 de 30 de agosto de 1892 e nº 320 de 3 de julho de 1895, que permitiam o envio de novos estudantes para o exterior, em 1897 encontravam-se oito jovens paraenses estudando belas artes na Europa mantidos pelo Estado. É certo que nesse momento já se começava a vislumbrar outros centros. Carlos Custódio de Azevedo, Augusto Escobar de Almeida e Corbiniano da Silva Vilaça, por exemplo, foram enviados para estudar pintura em Paris. Mas isso não diminuiu o interesse pela Itália. Tanto é que João Gomes Corrêa de Farias e João Porfirio de Leão, como os antigos pensionistas, estudaram pintura em Roma; Alípio Cezar Pinto da Silva e Manuel D. de Lima Lobo estudaram música em Milão; e José de Castro Figueiredo estudou arquitetura em Turim.<sup>172</sup>

Se a política de envio de estudantes para exterior desvela a construção de um frutífero diálogo entre Pará e universo artístico italiano, ainda é preciso dizer que tal vínculo cultural não se limitou às iniciativas governamentais. Uma importante contribuição nesse âmbito está ligada também aos artistas procedentes da Itália que circularam profusamente na Amazônia na mesma época. Na segunda metade do século XIX, a província do Pará conheceu uma vigorosa expansão de suas populações mediante a imigração, ora definitiva, ora temporária. Se em 1856 a imigração para a região amazônica ainda estava longe do esperado pelas autoridades, como bem notou Sebastião do Rego Barros,<sup>173</sup> nas três décadas seguintes esse cenário mudaria rapidamente. Em 1866, o barão de Arary, vice-presidente da província, declarava com grande entusiasmo que o Pará começava “a atrair a atenção dos imigrantes que

---

<sup>171</sup> Para um breve estudo biográfico de Manoel do Amaral, ver SALLES, Vicente. *Manoel, irmão de Crispim*. A Província do Pará, Belém, dom. 22 de setembro de 1992. 2º Caderno, p. 12.

<sup>172</sup> ATESTADOS dos estudantes de Bellas Artes (1897). Arquivo Público do Pará. Fundo: Secretaria do Governo. Sério: Ofícios (associações, clubes e sociedades). Ano: 1890-1899. Caixa: 099. Pasta: Associação Paraense Propagadora das Bellas Artes (1897-188).

<sup>173</sup> Cf. EXPOSIÇÃO apresentada pelo exm.o senr. Conselheiro Sebastião do Rego Barros, presidente da província do Gram-Pará, ao exmº senr tenente coronel d'engenheiros Henrique de Beaurepaire Rohan, no dia 29 de maio de 1856, por ocasião de passar-lhe a administração da mesma província. [n.p.], Typ. de Santos e filhos, 1856, p. 16.

procuram uma nova pátria”. Naquele momento, o conde Antônio Ladislau Jasienski, promotor da colonização polaca, havia se apresentado em Belém e andava examinando “alguns pontos da província, onde conviesse estabelecer colônias de seus compatriotas”. Um pouco antes dele, alguns norte-americanos do Alabama visitaram a província também com o fim de estabelecer colônias. Diante desse novo cenário, o barão não tinha dúvida: “[...] povos de origens diversas começam a afluir para o Império e particularmente para esta província”.<sup>174</sup> Em 1871, Abel Graça, agora presidente da província, entendendo a importância dos imigrantes como força de trabalho para a região, declarava taxativamente: “Com imigração temos tudo a ganhar e nada a perder; sem ela é difícil ganhar alguma coisa e, pelo menos, perderemos muito tempo”.<sup>175</sup> No final dessa década, retirantes cearenses chegaram ao Pará e contribuíram para a recomposição da população local.<sup>176</sup> Por volta década de 1880, núcleos colônias de imigrantes estrangeiros e nacionais podiam ser encontrados em pontos estratégicos da província.<sup>177</sup> Entretanto, boa parte deles não permaneceria nos locais previamente destinados pelas autoridades. Não raro esses trabalhadores seguiam para Belém e procuravam garantir o sustento executando tarefas urbanas. Uma vez ali, juntavam-se a outros operários e eram empregados nos grandes canteiros de obra da cidade. Mas também podiam trabalhar em oficinas de ferreiros e fundidores, vidraceiros, cinzeladores, decoradores, carpinteiros, marceneiros, serralheiros, sapateiros, tamanqueiros, ourives, alfaiates, tipógrafos, encadernadores, curtidores de couro e tantas outras profissões. Com um pouco de qualificação, tinham ainda a chance de encontrar emprego em armazéns e estabelecimentos comerciais.

Como esses numerosos trabalhadores, pintores nacionais e estrangeiros também chegaram à província. Sem muita seleção de clientela e distinção de tarefas, eles realizavam obras que iam desde elaboradas pinturas até a simples produção de anúncios para tabuletas de tavernas. Esse foi o caso de vários pintores italianos, como Giuseppe Leon Righini, que aparece em 1868 como paisagista a óleo, podendo ser encontrado nos hotéis Itália ou

---

<sup>174</sup> RELATORIO da presidencia do Pará, apresentado a respectiva Assembléa Legislativa Provincial pelo excellentissimo senhor vice-presidente barão de Arary, em 1 de outubro de 1866. Pará, Typ. do Jornal do Amazonas, 1866, p.17-18.

<sup>175</sup> RELATORIO apresentado á Assembléa Legislativa Provincial na segunda sessão da 17ª legislatura pelo dr. Abel Graça, presidente da provincia. Pará, Typ. do Diario do Gram-Pará, 1871, p. 37.

<sup>176</sup> Cf. ANEXOS. In. FALLA com que o exm. senr. dr. José Joaquim do Carmo abriu a 1ª sessão da 21ª legislatura da Assembléa Legislativa da provincia do Pará em 22 de abril de 1878. Pará, Typ. da "Provincia do Pará," 1878, p. I, II.

<sup>177</sup> Alguns bons exemplos desses núcleos coloniais do período eram os da vila de Pinheiro e Benevides. Cf. RELATORIO apresentado á Assembléa Legislativa Provincial na 2ª sessão da 22ª legislatura em 15 de fevereiro de 1881 pelo exm. sr. dr. José Coelho da Gama e Abreu. Pará, Typ. do Diario de Noticias de Costa & Campbell, 1881, p. 43 - 45.

Jaguarari.<sup>178</sup> Nesse mesmo ano, passa também a atender os seus clientes em endereço localizado na travessa das Gaivotas, número 8. Ali ele oferecia ao público os seu préstimo na arte de desenho, pintura de paisagem, ornato, flores, arquitetura a óleo e aquarela, além de pintura de transparente para festejos públicos e janelas. Paralelamente a isso, dedicava-se ao ensino em colégios e casas particulares nos gêneros de pintura que dominava. O público paraense, portanto, tinham a oportunidade de ter lições com um mestre que transitava por uma gama de especialidades: pintura de paisagem, arquitetura, ornato, flores e desenho linear.<sup>179</sup> Igualmente talentoso era o pintor Domingos Tribuzy, outro italiano que, como Righini, havia trocado São Luís do Maranhã por Belém. Em julho de 1879, informava num anúncio que, depois de mais de trinta anos como professor em instituições maranhenses, decidira residir no Pará e oferecer seus serviços ao público belenenses. Dizia também pretender lecionar em colégios e casas particulares. Suas especialidades compreendiam o desenho de paisagem, figuras, flores, frutas e ornamentos, assim como pintura a óleo, à aquarela, miniatura sob marfim de flores, de figura e de paisagem. Os interessados em seus serviços poderiam procurá-lo na casa sem número situada à rua das Flores, entre a travessa das Mercês e a rua da Trindade.<sup>180</sup>

Giuseppe Leone Righini (1820-1884) foi certamente o pintor de paisagem de maior destaque em Belém durante o Segundo Reinado. Filho de artista, o pintor era natural de Turim. Sua formação passou pela Accademia di Belli Arti di Torino, uma das principais academias de belas artes do distrito de Piemonte. Vindo de Gênova, desembarcou no Brasil em novembro de 1855 como cenógrafo da companhia teatral do empresário José Maria Ramonda. Em terras brasileiras, passou por importantes capitais de algumas províncias que compunham o Império, como Salvador, Recife, São Luís e Belém. Nestas duas últimas cidades, o artista acabou por fixar residência e trabalhar como pintor, fotógrafo e cenógrafo teatral. Embora ainda nos falte um estudo mais detalhado de sua trajetória, sabemos que a companhia lírica italiana que trouxe o artista chegou ao Maranhão em janeiro de 1856, tendo passado primeiramente por Pernambuco.<sup>181</sup> Considerando o que se publicava na imprensa da época, Righini, desde o início de sua carreira na capital maranhense, parece ter causado boa impressão no manejo do pincel. Não surpreende que ele goze hoje do status de primeiro

<sup>178</sup> SEIDL, Carlos. *Almanake do Pará: administrativo, mercantil e industrial para o anno bixesto de 1868*. Primeiro anno. Carlos Seidl & C<sup>a</sup>, 1868, p.251.

<sup>179</sup> SEIDL, Carlos. *Almanake do Pará: administrativo, mercantil e industrial para o anno bixesto de 1868*. Primeiro anno. Carlos Seidl & C<sup>a</sup>, 1868, p.503.

<sup>180</sup> BELLAS Artes. *A Constituição*, quarta-feira, 9 de julho de 1879. Anno IV, N. 512, p.2, col.6.

<sup>181</sup> NOTÍCIAS diversas. *Diário do Maranhão*. Quarta-feira, 23 de janeiro de 1856. Anno I, Numero 103, p.4, col. 1,2.

paisagista desse estado entre os estudiosos locais.<sup>182</sup> Também é provável que, em meados do século XIX, ele já fosse reconhecido e admirado pelo público a quem servia. Por esse tempo, por exemplo, enquanto executava admiráveis cenografias para peças no Teatro São Luís, o artista era constantemente elogiado pela crítica por seus trabalhos decorativos.<sup>183</sup> O sucesso alcançado na capital maranhense provavelmente foi decisivo para a sua permanência na cidade. Tanto é que, mesmo depois de se deligar da companhia lírica de Ramonda, Righini montou ateliê de pintura e fotografia em São Luís, vivendo ali por cerca de dez anos. Nesse agitado cenário artístico, o paisagista italiano conviveria com um proeminente círculo de artistas nacionais e estrangeiros, participando de exposições e atuando como professor de pintura.<sup>184</sup>



Figura 17: Giuseppe Leone Righini, Arredores da Cidade (São Luís do Maranhão), 1867. Óleo sobre madeira. Coleção Brasiliana. Acervo da Pinacoteca Municipal de São Paulo.

Em meados da década de 1860, Righini resolveu se mudar para Belém, cidade que despontava como principal porto de exportação do látex, particularmente a partir da abertura do rio Amazonas à navegação internacional em 1867. Nesse momento, a cidade começou a

<sup>182</sup> Um exemplo desse tipo de julgamento pode ser encontra em MELLO, Luiz. *Pintores maranhenses do século XIX* (pesquisa histórica). São Luiz: Lithograf, 2002.

<sup>183</sup> Sobre elogios aos trabalhos cenográficos de Righini no Teatro São Luís, cf. COMUNICADOS. Companhia Lyrica. *Publicador Maranhense*, quarta-feira, 30 de abril de 1856. Anno XIV, N. 98, p. 3, col.1,2; FOLHETIM do Diário. O elixir d'amor. *Diário do Maranhão*, Maranhã, sexta-feira, 16 de maio de 1856. Anno I, Numero 197, p.1, col. 1,2,3 e p. 2, col. 1,2,3; COMUNICADOS. Companhia Italiana. *Publicador Maranhense*, Maranhão, sabbado, 14 de junho de 1856. Anno XIV, p.2, col.3, p.3, col.1; COMUNICADOS. *Publicador Maranhense*, Maranhão, segunda-feira, 21 de julho de 1856. Anno XV, N. 165, p.2, col3 e p.3, col.1.

<sup>184</sup> Sobre a atuação de Righini no Maranhão como pintor e fotógrafo, cf. DIÁRIO do Maranhão, quarta-feira, 9 de setembro de 1857. Anno. II, Numero 156, p. 4, col. 2.

apresentar aspectos urbanos mais evidentes, sendo por isso também representada com mais frequência nas artes visuais. Ruas, igrejas, mercados e prédios públicos e particulares chamaram a atenção de pintores e fotógrafos paisagistas, assim como de entendedores das artes. Pode-se dizer que muitos dos artistas que circulavam pela cidade se inseriam numa tradição surgida na Holanda ainda em meados século XVII. Trata-se do gênero pictórico conhecido como “paisagem” das cidades ou “paisagem urbana”. Esse gênero de pintura, que inicialmente representou vistas das cidades holandesas, expandiu-se e ampliou-se no século XVIII.<sup>185</sup> Em meados do século XIX, a capital paraense, por sua vez, entra definitivamente no itinerário dos pintores paisagistas que circulam pela Amazônia. Em 1866, Righini já se encontrava trabalhando como pintor na capital paraense e, como fizera no Maranhão, passa também a atuar como professor de pintura e de desenho de paisagem no Pará. Em fevereiro de 1867, suas pinturas tematizando aspectos urbanos da cidade causaram sensação na imprensa: “existe no salão da Praça do Comércio, e pode-se ver, um magnífico quadro pintado a óleo pelo sr. José Leon Righini, insigne pintor italiano, há pouco chegado a esta capital”. O pintor então teria representado “com maior naturalidade parte da estrada de S. José”. A admiração era tanta que o articulista chegou a dizer que faltavam “expressões para descrever, vivamente, a impressão” que lhe causou essa “bela pintura”. Em sua opinião, ao contemplar a obra de Righini, qualquer espectador se julgaria transitando sob as sombras das elegantes bombonaças, árvores que embelezavam aquele sítio, “as quais com seus claros e escuros”, completava o articulista, produziam um efeito tal que se podia sentir, mas que era impossível descrever. Diante disso, os colecionadores de plantão não perderam tempo. O jornal informa que um tal “sr. Ponte” havia ficado com o quadro, e que outro já estava encomendado para o “sr. Moran”.<sup>186</sup> Em maio do mesmo ano e no mesmo salão da Praça do Comércio, Righini colocaria novamente em exposição suas obras. Desta vez o artista apresentaria ao público três quadros com vistas do interior da província e de sua capital. Uma das vistas representava a entrada da vila de Cintra, “tirada ao romper d’aurora”; outra representava uma perspectiva da capital paraense, “tirada as 3 horas da tarde, quando o sol do equador doudejava sobre a virente Belém”; e, finalmente, uma vista do Gurupi, distrito do município de Viseu, “representada ao anoitecer”. O artista então caía nas graças da crítica: “São três magníficos quadros, produção do hábil paisagista Mr. Leon Righini, que já nos deu prova do seu grande

---

<sup>185</sup> Cf. BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUC, 2004, p. 103.

<sup>186</sup> PAISAGEM. *Jornal do Pará*, quarta-feira, 27 de fevereiro de 1867. Anno V, Nº 48, p. 2, col. 2.

talento no belo quadro da Estrada de S. José, que ele expôs à vista do público desta capital, na dita Praça.”<sup>187</sup>

Em 1868, a presença do pintor italiano num cenário que ainda aprendia a apreciar a pintura despertou reflexões sobre a questão na imprensa. Com um pano de fundo moral, a velha queixa a respeito do desinteresse dos paraenses por essa ramo das artes era relembrado. O que comumente se ouvia na década de 1850 voltava então a ecoar com força nas páginas do conservador “Diário de Belém”: “Oxalá que o gosto pelas *belas artes* se desenvolvesse entre nós”. Sobretudo porque “a nossa apatia inerente à nossa natureza, ao nosso clima e ao nosso solo”, afirmava o articulista, não devia servir de desculpa para “a nossa indiferença com uma das mais brilhantes centelhas da inteligência – a pintura”. Ela seria “a mais eloquente expressão do culto da natureza para as obras de Deus”, e espelho onde se refletiriam ao mesmo tempo “o espírito de uma organização privilegiada e as mais reconhecidas maravilhas da criação”. Seria ela que, “filha da profunda meditação do gênio inspirado”, teria logrado “tantos brilhos às gerações ilustres”. Apesar disso, essa arte era “olvidada entre nós, para não dizer desprezada, e o próprio artista, encarado como entidade excêntrica ou visionária” a quem “apenas era permitido o monólogo” quando queria falar de suas aspirações. Tal indiferentismo teria sua origem em nossa própria educação. Por isso se esperava que aquelas “poucas linhas” inspirassem nos chefes de famílias o desejo de completar a educação de seus filhos “com este estudo cujos encantos e utilidade moral e material são predicados, que no seio da civilização não só apuram a inteligência do simples operário, mas são parte integrante das dedicações as mais aristocratas”. O exemplo estava no efeito que o estudo das artes, principalmente das prendas, produzia no público feminino, inspirando o gosto do belo, “gosto que, presidindo aos adornos da mulher, modera a sua fantasia e envolve-a daquela simplicidade elegante que ostenta tanta dignidade em qualquer parte que apareça”. O mesmo princípio podia ser aplicado também à educação dos rapazes da cidade, tidos como frequentadores inveterados dos bilhares, roletas e botequins. Para tal missão regeneradora era apontado “um artista de muito mérito” no ensino de sua arte: “previamente estamos persuadidos de que o sr. José Léon Righini recomendar-se-á por si mesmo, mostrando ser professor tão carinhoso, esmerado e assíduo, como mostra por sua obra que é artista talentoso”<sup>188</sup>.

<sup>187</sup> PAISAGEM. *Jornal do Pará*, sabbado, 4 de maio de 1867. Anno V, N° 102, p.2, col. 3.

<sup>188</sup> NOTICIAS diversas: Bellas Artes. *Diario de Belem*, Sabbado, 8 de Agosto de 1868. Anno I, N. 5, p.1, col.4,5.



Figura 18: Giuseppe Leone Righini. Casal a passeio. Pormenor da Vista do Banco Comercial do Pará. Album das Doze Vistas, 1867.

Nos anos que se seguiram, Righini já se encontrava totalmente inserido na sociedade local, não necessitava mais de apresentação e seu talento era amplamente reconhecido. Foi assim que, em 1870, os comerciantes de Belém, desejando festejar o fim da Guerra do Paraguai “com toda pompa e magnificência”, contrataram os serviços do pintor. Havia então uma grande expectativa em relação à exibição dos seus talentos artísticos. O jornal “Diário de Belém”, por exemplo, ressaltava que se esperava ver sobressair, pela primeira vez na capital paraense, “trabalho todo planejado segundo as regras da arte e da ciência, combinadas com o bom gosto” que Righini sabia “inspirar a todas as obras” que saíam “do seu hábil pincel”.<sup>189</sup> Sete anos depois, o artista apresentava ao público obras que marcariam fortemente o universo figurativo paraense, tanto por seu valor estético quanto por sua importância documental. Em janeiro de 1877, sob a rubrica “Panorama do Pará”, a imprensa noticiou o projeto idealizado pelo litógrafo alemão Johann Karl Wiegandt (1841-1908) e Righini, com objetivo de “fazer aparecer 12 vistas dos principais edifícios e lugares mais pitorescos da capital”. Na ocasião, informava-se aos leitores que a primeira vista representando estrada de São José do Redondo para o Largo de São José já havia sido publicada. As outras onze vistas que faltavam deveriam aparecer de duas em duas a cada

<sup>189</sup> FESTEJOS. *Diario de Belem*, quarta-feira, 13 de abril de 1870. Anno III, N. 83, p.1, col. 2.



quinzena mensal. Entretanto, era possível ter uma prévia dos pontos de Belém que brevemente seriam representados: “O Largo de Nazareth”; “O banco comercial”; “O theatro N. S. da Paz”; “O Largo das Mercês”; “O Largo do quartel”; “A Catedral”; “O Carmo”; “O arsenal de marinha”; “O Largo de palácio”; “O Largo de S. Antônio” e, por fim, “O Largo de Sant’Anna”.<sup>190</sup> Em janeiro de 1878, os planos do litógrafo alemão em parceria com o pintor italiano finalmente achavam-se concluídos. “O Panorama do Pará em doze vistas” desenhadas primorosamente por Righini, anunciava o diário “A Constituição”, encontrava-se completo na tipografia de Wiegandt, na travessa São Matheus. O anúncio ainda informava aos interessados nos trabalhos que a coleção inteira podia ser adquirida pelo preço de 12\$000 réis (doze contos de réis).<sup>191</sup>



Figura 19: Giuseppe Leone Righini, Largo do Carmo (Belém do Pará), 1867. Aquarela. Coleção “Panorama do Pará em doze vista”. Acervo do Centro de Memória da Amazônia (CMA-UFPA)

<sup>190</sup> REVISTA dos jornais. *A Constituição*. Belém do Pará, sabbado, 27 de janeiro de 1877. Anno IV, Numero 22, p.1, col.4.

<sup>191</sup> PANORAMA do Pará em doze vistas. *A Constituição*, Belem do Pará, sabbado, 12 de janeiro de 1878. Anno V, Numero 10, p. 2, col. 5.



Figura 20: Giuseppe Leone Righini, Largo da Pólvora e Theatro da Paz, 1867. Aquarela. Coleção “Panorama do Pará em doze vistas”. Acervo do Centro de Memória da Amazônia (CMA-UFPA).

Apesar da admiração por suas obras, os sucessos obtidos desde a chegada à capital paraense não foram suficiente para garantir a Righini uma boa vida na terra dos barões da borracha. Tudo indica que os anos iniciais da década de 1880 foram completamente perdidos para o pintor italiano. Muito doente e passando por grandes dificuldades financeiras, para não dizer vivendo num verdadeiro estado de miséria, Righini morreria em maio de 1884 num leito do hospital da Santa Casa de Misericórdia. Por ser muito conhecido, seu falecimento foi amplamente noticiado pela imprensa da época. No dia 14, por exemplo, um articulista do jornal “A constituição” dava o tom de despedida: “Conhecemos diversos trabalhos de infeliz artista, que era um habilíssimo paisagista e um pintor de elevado merecimento”. Recolhido ao hospital, Righini teria morrido “sem ter uma mão amiga para apertar no momento em que deixou esta vida de misérias”. De acordo com o noticiário, a única pessoa que se interessou por ele naquele tempo foi Thomaz Francisco de Madureira Pará, comandante da guarda urbana. Mas mesmo Madureira Pará não pôde assistir “aos últimos momentos de seu amigo”, uma vez que teria comparecido ao hospital somente depois do corpo do artista ter sido embrulhado em alguns metros de cânico branco e conduzido no caixão e carro que a caridade facultava aos pobres, sendo em seguida atirado em uma vala comum no cemitério. O comandante da guarda então teria estado no hospital apenas “para arrecadar o espólio do infeliz, que contava de algumas roupas e uma pequena quantia de dinheiro”. E assim concluía o jornal: “Righini morreu na pobreza e na miséria, sem embargo de ter antes de sua

enfermidade, recebido três ou quatro contos de réis de diversos trabalhos, conforme hoje nos informaram”.<sup>192</sup>

Nem tudo, porém, teria ocorrido de conformidade com o noticiado pelo diário “A Constituição”; pelo menos não era essa a versão de Madureira Pará que, dois dias depois, rebateria a insinuação de que esteve no hospital da Caridade com o objetivo de arrecadar o espólio do pintor falecido. Sua versão dos fatos foi publicada nas colunas do diário “O Liberal do Pará” e revela, parcialmente, como Righini teria vivido os seus últimos dias como pintor. Segundo Madureira Pará, estando muito doente, o artista teria pedido que o levasse para o hospital da Caridade. Satisfazendo a esse pedido, ele teria conduzido Righini num carro de praça para o hospital, onde o artista faleceria na noite do dia seguinte. Como o pintor havia morado por algum tempo na residência de Madureira Pará, este resolveu ir até o hospital e pedir ao enfermeiro ali presente que “visse o que pertencia ao finado”. Foi quando, na presença de diversas pessoas, abriu-se um baú de propriedade do artista, onde se encontrava “alguma roupa e 16\$000 réis em dinheiro”. O baú e o que mais o pintor havia deixado, Madureira Pará informa que já estavam em posse do cônsul italiano, a quem teria convidado para tomar conta “a fim de evitar que a maledicência se exercesse” contra ele. Sendo a pessoa mais próxima de Righini naqueles dias, Madureira Pará ainda se viu na obrigação de esclarecer que não lhe constava que “esse infeliz artista houvesse recebido antes de sua enfermidade 3 ou 4 contos de réis”. Além do mais, a única obra que o pintor teria executado nos dois ou três últimos anos de vida seria “a tabuleta da casa dos sr. Leite e Companhia, à rua das Mercadores”.<sup>193</sup>

Entretanto, para além dessas questões, todos concordavam num ponto: o artista passava mesmo por grandes dificuldades financeiras antes de sua morte. O pouco dos pertences que deixou são reveladores nesse sentido. Em outubro daquele ano, a agência Guedes da Costa, com assistência cônsul italiano, oferecia em leilão “o espólio do súdito italiano Leão Righini, constando de roupas de uso, utensílios para pintor, tintas diversas, pincéis e muitos outros artigos de uso do ofício e de uso doméstico”.<sup>194</sup> Assim termina definitivamente a história desse artista, mas não de suas obras. Elas viveriam no tempo, transmitindo mensagens e exigindo um constante esforço de reinterpretação. Além do mais, a

<sup>192</sup> OBITO de um artista. *A Constituição*, quarta-feira, 14 de maio de 1884. Anno XI, Numero 111, p.2,col.2.

<sup>193</sup> MORTE de José Leon Righini. *O Liberal do Pará*, sabbado, 17 de maio de 1884. Anno XVI, Numero 113, p.3, col.1.

<sup>194</sup> LEILÕES do espólio do sudito italiano Leão Righini. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, quarta-feira, 8 de outubro de 1884, p.3, col.3.

morte do pintor esteve longe de representar o fim do gosto pela arte italiana, tão apreciada entre os círculos intelectuais paraenses. Na verdade, Righini e outros artistas que transitaram pela região prepararam o terreno para as grandes encomendas que se tornariam comuns nas décadas seguintes. Enfim, como vimos antes, os vínculos com ambiente artístico italiano venham se estreitando desde o final da década de 1840, quando Chaves da Matta foi enviado para Roma a fim de estudar pintura na Accademia di San Luca. Dois anos depois da morte de Righini, os laços que ligavam o Pará à cultura figurativa italiana dariam sua mostra mais expressiva com a chegada de De Angelis e uma equipe de profissionais para decorar a Catedral de Belém. Esse era apenas um dos momentos do amplo processo que procurava atualizar o universo artístico paraense de acordo com os modelos estéticos italianos agora em voga e que teve na encomenda do altar-mor em 1867 o seu ponto inicial. Assim, as relações artísticas travadas entre a Itália e o norte do Brasil ganham força invocativa por meio das iniciativas do bispo D. Macedo Costa que, entre outros projetos, pretendia depurar o culto e as artes.

### 1.5. Depurando o culto e as artes

No domingo chuvoso de 2 maio de 1880, o bispo D. Macedo Costa, como de costume, pregou para seus diocesanos do púlpito da grande Catedral de Belém. Mas naquela noite do Mês de Maria, sua mensagem guardava um sabor especial, tendo sido esperada com grande expectativa pelos fiéis ali presentes. Conforme prometera no mês anterior num sermão na igreja de Santo Alexandre, falou do imponente altar mármore da Catedral e da necessidade de assentá-lo na abside do templo. Por falta de recursos e sem poder contar com o auxílio governamental, essa “esplêndida obra”, como fazia questão de ressaltar, encontrava-se encaixotada no interior da igreja havia quase dez anos. No entanto, isso não desanimara o prelado que, com a ajuda dos seus diocesanos, esperava ver erguido o monumento ainda por ocasião das festas do mês de maio do ano seguinte. Para tanto, organizou comissões a fim de angariar fundos para o projeto, embalado por um sermão incentivador. Na introdução de seu discurso, aproveitou para historiar o estabelecimento de um cabido na diocese e a fundação do magnífico templo da Catedral de Belém, que honrava a nossa cidade e contava já com 130 anos desde o assentamento da primeira pedra “a esforço do insigne Bispo do Pará D. Frei Bartolomeu de Pilar”. Depois passou a referir como, a primeira vez que visitou o dito templo, “sentiu-se agradavelmente impressionado pela sua vastidão e beleza arquitetônica”,

sentimento este que experimentavam “todos os Prelados, sacerdotes e mais pessoas” que passavam “pela nossa capital”. Elogios, porém, seguidos de uma ressalva inquietante: “Entretanto, no meio de tanta magnificência, há n’este templo um aspecto de pobreza que fere a vista”. Segundo o seu próprio testemunho, foi esse o motivo que fez com que afagasse desde logo a ideia, “que mais tarde tomou vulto, de erigir a Deus, em nome da SS. Virgem de Belém, um altar que, realçando as belezas da nossa Catedral, desse honra ao povo do Pará e atestasse às gerações vindouras o seu fervor religioso”. Logo em seguida passou a narrar como obteve altar, “para a construção do qual ocorreu até o imortal Pontífice Pio IX”, que projetou visitá-lo “quando pelos artistas que o trabalharam foi exposto em Roma à admiração das grandes notabilidades artísticas e ao povo da Cidade Eterna”. Não se tratava, portanto, de um monumento qualquer. Teci relações profundas com o pontífice. Era essa a “esplêndida obra d’arte” que pretendia fazer levantar “com o auxílio da piedosa população d’esta Diocese”.<sup>195</sup>

Que, ao procurar assentar o grande altar de mármore no interior da Catedral, D. Macedo projetou seus olhares para política cultural gestada na Roma de Pio IX, não há dúvida. Mas qual “aspecto de pobreza” feria tanto a vista desse prelado educado em instituições francesas e italianas ao voltar a sua atenção para o interior da velha catedral amazônica? Para se entender isso, não basta procurar nos discurso do prelado o gosto artístico que cultivava e tinha por referência. É preciso também se ater a que valores estéticos e morais da arte ele se opunha. Nessa época, é bom que se diga, ao lado da depuração da cultura católica segundo os preceitos ultramontanos, estava em curso, concomitantemente, a depuração da arte sacra de acordo com modelos romanos atualizados. A velha Catedral da Sé de Belém é o maior exemplo do esforço de D. Macedo em aproximar as artes sacras amazônicas àquelas produzidas nos canteiros romanos levados a cabo por Pio IX durante seu pontificado.

---

<sup>195</sup> DIARIO de Belem, Quarta-feira, 5 de Maio de 1880. Anno XIII, N. 102, p.2, col. 1,2.





Figura 21: Vista geral da Praça Dom Frei Caetano Brandão, com destaque para a Catedral da Sé de Belém. Fotografia. Álbum de Belém, 15 de novembro de 1902. Acervo da Biblioteca Pública Arthur Vianna (Belém/Pará).

Sobre a aparência externa da Catedral há muitos testemunhos escritos e visuais produzidos por viajantes estrangeiros de passagem pela região. Já sobre sua aparência interna, o repertório é bastante escasso. A melhor descrição de como era o interior do templo antes da reforma empreendida pelo prelado ainda são as anotações feitas por Baena em seu “Ensaio Corográficos sobre a Província do Pará”, escrito em 1829. Sem desconsiderar o filtro cultural pelo qual Baena nos dá a conhecer a aparência do interior da igreja, cabe dizer que ele nos fornece informações preciosas, utilizadas amplamente por quem estuda a arquitetura colonial de Belém.

Em sua acurada descrição, ele passa antes pela enumeração das várias edificações eclesíásticas existentes na cidade. Assim, por exemplo, no bairro da Sé, “vulgarmente chamado da cidade”, despontavam a Catedral de Nossa Senhora da Graça; a Capela de São João Batista, a Igreja de Santo Alexandre, que foi dos jesuítas; a de Nossa Senhora do Monte do Carmo, dos religiosos da mesma Senhora; a de Nossa Senhora do Rosário; a de São Boaventura, que foi dos religiosos da Conceição da Beira e Minho; e uma capelinha de Santa Rita de Cássia defrontando com a cadeia. Já no bairro da Campina, figurava a Matriz da Senhora Santa Anna; a Igreja de Nossa Senhora das Mercês, que foi dos religiosos da mesma Senhora; a de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos Minas; a de Santo Antônio dos Capuchos; a da Santíssima Trindade; a Capelinha da Travessa do Passinho, pertencente aos herdeiros de Ambrosio Henriques, seu fundador; e a capela suburbana de Nossa Senhora da Nazaré do Desterro. Dentre todas essas capelas e igrejas, Baena não titubeia sobre qual delas mais se destacava:

A Catedral é a primeira das construções notáveis: ela é de abóbada, cuja altura tem nove braças na vertical do seu fecho; o prospecto é simples mas elegante pelas suas proporções, pelo retábulo do nicho em que está a imagem da Senhora de Belém, e pelas torres de dezoito braças e meia de estatura e coroadas de um zimbório e lanterna fingida; tem 30 braças e seis palmos entre o limiar da portaria e o retábulo do altar-mor; na largura da nave principal seis braças; na do presbitério cinco braças e um palmo; no comprimento do mesmo presbitério treze braças e meia; entre o vestíbulo e as grades do cruzeiro há cinco altares de cada lado, dois no cruzeiro, que são um do Sacramento e o outro da Senhora de Belém; os retábulos de todos os altares são de talha aperolada e dourada, todos menos o da Senhora de Belém, que tem imagens, e o do Sacramento, que só tem o trono fechado em uma cortina, são ornados de grandes e bons painéis; a cornija é de cor de pedra lioz e corre por cima de capitéis dourados, que coroam as pilastras dos intervalos dos altares; há no presbitério dois coretos, um defronte do outro para os músicos, e outro no vestíbulo. As sacristias do bispo e do cabido estão à direita e à esquerda da capela-mor; ambas são amplas e claras; o teto da primeira é de volta de sarapanel, e o da segunda era de estuque, hoje de madeira; paralelamente as paredes da nave principal há dois corredores largos que terminam no cruzeiro junto aos altares dele; no da esquerda estão as casas chamadas das Capas e uma escada, que conduz à Casa do capítulo dos Cônegos e do seu Arquivo; no corredor da direita está a Sacristia do Cura e uma escada que dirige a uma casa onde o subchante dá lições de Psalmódia e a outra casa do consistório dos Irmãos do Sacramento; cinco portas dão entrada para esta basílica, a primeira no frontispício, a segunda por baixo da torre da direita não da frente dela, mas ao lado, a terceira do mesmo modo colocada por baixo da outra torre, a quarta junto à sacristia do bispo, e a quinta perto da sacristia do cabido.

É sem dúvida elegante, aprazível e amplo este templo para o culto da piedade católica; nele o cabido conspícuo no exercício da religião desempenha com dignidade, fervor e zelo o alto ministério de suas funções sagradas conforme os ritos e celebrações eclesiásticas da Basílica de Santa Maria de Lisboa. Os vasos sagrados e alfaias são ricos; as vestimentas e mais peças tocantes ao culto da religião e adorno dos altares estão em parte carecendo de uma substituição conveniente à pompa e uso dos sacramentos.<sup>196</sup>

Retábulos, imagens de santo, painéis, altares de talha aperolados e dourados, enfim, uma rica decoração capaz de impressionar visitantes e fiéis. Certamente, a catedral amazônica, projetada pelo arquiteto bolonhês A. Giuseppe Landi (1713-1789), apresentava um aspecto monumental; seu amplo interior guardava um conjunto decorativo e iconográfico agradável aos olhos de Baena: “É sem dúvida elegante, apreciável, aprazível e amplo este templo para o culto católico [...]”. Não será exatamente assim que D. Macedo perceberá a velha Catedral. A maioria dos painéis seria substituída por modernas pinturas e o velho altar-mor daria lugar ao suntuoso altar de mármore romano. Poucas das antigas telas seriam poupadas pelo bispo: um “São Domingos”, atribuído ao pintor português Joaquim Manoel da

<sup>196</sup> BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. *Ensaio Corográfico sobre a Província do Pará*. vol. 30. Brasília: Senado Federal, 2004, p. 186-187.

Rocha, uma “Santa Bárbara”, de autoria desconhecida, e na área do batistério, um “Batismo de Cristo”, datado e assinado de 1784 pelo pintor português Joaquim Marques (1750-1822). Na verdade, na reforma empreendida por D. Macedo, quase nada restaria do seu antigo aspecto interno. Altares, púlpitos, piso, pinturas, capelas e mesmo órgão seriam reformados ou substituídos. Hoje, para divisar o antigo retábulo da capela-mor projetado por Landi é presido recorrer ao conjunto de seus desenhos preservados na Biblioteca Nacional, ou às ilustrações reunidas por Alexandre Rodrigues Ferreiras em “Viagem filosófica”,<sup>197</sup> como nos mostra Derenji.<sup>198</sup> Mas é ainda Baena em seu “Compêndio das eras” publicado em 1838 que nos fala um pouco mais dos antigos ornamentos. Segundo seu testemunho, o retábulo do altar-mor era obra de talha aperolada com florões, vasos, grinaldas e com as espirais dos fustes das colunas torcidas, métopas, capiteis, bases, cornijas e seus dentilhões, tudo dourado; os acrotérios com alabastro; os retábulos dos altares do Sacramento e da Senhora de Belém eram igualmente de talha da mesma cor do altar-mor, com adornos todos dourados. Por cima do retábulo do altar-mor havia “um grande painel da Senhora da Graça, obra do ínclito engenho de Pedro Alexandrino de Carvalho”. Completando o conjunto, nos dez altares da nave da igreja também havia painéis, colocados no princípio do ano de 1779. E, por fim, a Sacristia do Bispo era uma capela, cujo teto da volta de sarapatel era bem trabalhado.<sup>199</sup> Tudo seria posto a baixa pelo prelado em nome de uma nova estética e outros mártires. O mármore, material por excelência, dominaria a decoração da igreja, deixando atrás de si apenas lembranças dos antigos ornamentos em madeira. Nos tempos de D. Macedo, os ensinamentos cristãos seguiriam o Syllabus e os novos dogmas da fé católica reivindicariam lugar na escultura e na pintura.

Os planos de substituição dos antigos painéis iniciam ainda em 1869. Segundo um articulista do jornal “A Estrella do Norte” de 17 de janeiro daquele ano, estava “colocado em um dos altares laterais de nossa bela Catedral um painel, recentemente chegado da Itália”, onde foi encomendado por D. Macedo. Procura-se então não deixa dúvida sobre a qualidade da obra: “É uma cópia bem acabada do São Miguel, primor de obra do célebre Guido Reni, e cujo original se admira na igreja dos padres Capuchinhos em Roma. São Miguel vitorioso rechaça para o abismo a Satanás acorrentado”. No mesmo tom, aproveita para ressaltar seus

<sup>197</sup> FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem filosófica pelas capitâneas do Grão-Pará, Rio Negro, Matogrosso, Cuyabá, 1783-1792*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972, p.8.

<sup>198</sup> Cf. DERENJI, Jussara da Silveira. Desenhos setecentistas na Sé de Belém. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 19. n.2, p.107-127. jul-dez. 2011. .

<sup>199</sup> BAENA, Antonio Ladislau Monteiro. *Compendio das eras da provincia do Pará*. Pará: Typographia de Santos, e Santos menor, 1838, p.281.



efeitos estéticos: “A força e a graça que transluzem no semblante e no porte do Arcanjo, o grandioso e belo horror de seu adversário vencido, contrastam de uma maneira sublime nesta grande composição artística”. Diante disso, parece inevitável fazer comparações formais com as antigas telas portuguesas, tidas como inferiores. Para tanto, convida “os amantes da pintura a lançarem um olhar naquele formoso painel”, que, segundo ele, “lá está protestando contra seus vizinhos, pobres CROSTAS, (é o termo técnico) cujo colorido assanhado e desarmônico é ainda agravado pelo incorreto do desenho”. Segue-se um juízo condenatório: “Quando desaparecerão daí aquelas fealdades? Seria coisa tão fácil substituí-las vantajosamente!” O exemplo era “belo quadro de São Miguel”, que teria custado apenas 400.000 réis. Assim, finalmente concluía: “Quando se compreende a necessidade de embelezar um pouco a nossa Catedral, tão nua e tão desonrada, a coisa se fará por sim mesma”. Ainda de acordo com o articulista, o painel de São Miguel Arcanjo havia sido adquirido por meio da cooperação do “Cura e alguns bons paroquianos da Sé”. Desse primeiro impulso, esperava-se que o movimento continuasse, com que muito ganharia em “esplendor o primeiro Templo da Província”.<sup>200</sup>



Figura 22: Imagem: Guido Reni. São Miguel Arcanjo que derrota Satanás, 1635. Óleo sobre tela (293 x 202 cm). Acervo da Igreja de Santa Maria della Concezione dei Cappuccini, Roma/ Itália.

<sup>200</sup> Apud. MEIRA FILHO, Augusto. *Contribuição à história de Belém*. Belém: Imprensa Oficial do Estado do Pará, 1973, p.85-86.



Figura 23: São Miguel Arcanjo, c. 1869. Óleo sobre tela (3,20 x 1,93 cm). Cópia anônima do original de Guido Reni. Autor desconhecido Acervo da Catedral da Sé de Belém.

É claro que aqui a voz faz eco aos interesses do bispo. O próprio jornal “A Estrella do Norte” era de propriedade da diocese. Porém, o apelo não se dirige apenas aos fiéis católicos, mas também ao poder público, num tempo em que o Estado deveria dar suporte à religião oficial. Mas vamos voltar à questão da depuração do culto e das artes, sem deixar de situar as encomendas do bispo num contexto mais amplo. Pelo acolhimento positivo dado à cópia de Guido Reni (1575-1642) e o julgamento negativo endereçado às antigas telas portuguesas, poderíamos perfeitamente afirmar que há uma mutação nos valores estéticos da elite paraense. Contudo, isso não bastaria para explicar o interesse do prelado em decorar a Catedral com um painel figurando o arcanjo São Miguel em substituição aos antigos que estavam ali. Nesse caso, precisamos novamente recorrer à política cultural de Pio IX e à exportação da arte sacra pelo mundo. Como vimos anteriormente, havia um projeto de renovação estética análogo no Chile do mesmo período, que acabou por estreitar os laços artísticos entre Santiago e Roma. Foi ainda em 1870, um ano depois da chegada da cópia de Guido Reni a Belém, que saíram da cidade eterna rumo à Santiago as telas para integrar o

projeto decorativo da igreja de Recoleta Domenica. Elas haviam sido executadas pelos mais expressivos pintores sacros atuantes em Roma, todos protegidos do papa Mastai. Assim, incluindo a excelente cópia de Reni, as obras representavam um compêndio da cultura acadêmica romana do terceiro quarto do século: purista, neorafaelasca e neoseiscentista, porém com enxerto de abertura à cultura francesa contemporânea de tipo neopompeiana, atenta também às sugestões do natural. Tratava-se, pois, de uma galeria móvel dos “pintores de Pio IX”.<sup>201</sup> Não surpreende que D. Macedo tenha adotado o mesmo modelo decorativo para a Catedral de Belém. A cópia de São Miguel Arcanjo de Guido Rini fazia parte desse repertório. Por meio das encomendas do bispo, a galeria móvel dos pintores do papa chegaria à Amazônia. Daí também a mistura dos estilos pictóricos no interior da Catedral, apresentando telas de artistas que dialogavam com diferentes movimentos da eclética Roma de Pio IX.

A reforma da Igreja, portanto, seguia tomando corpo também nas manifestações artísticas. Enquanto procurava uma maior aproximação do clero e das artes às matrizes romanas, numa espécie de “europeização” do catolicismo brasileiro, D. Macedo voltava a atenção contra o catolicismo tradicional a fim de discipliná-lo. Tudo isso fazia parte do mesmo pacote. É Heraldo Maués quem nos conta como, de acordo com o processo de romanização que ocorria em plano nacional, D. Macedo estava a substituir as antigas devoções populares tradicionais por novas devoções importadas da Europa, como o Sagrado Coração de Jesus. Ao lado disso, figurava também a criação de novas associações religiosas, como Apóstolo da Oração; a reforma do ensino dos seminários e o envio de jovens mais promissores para completarem sua formação na Europa, especialmente em São Suplício, na França, e em Roma. Tudo visando melhorar o nível intelectual do clero nativo. Dentro da mesma política ainda aparece o incentivo à vinda para o Brasil de ordens e congregações religiosas estrangeiras (europeia), femininas e masculinas, para suprir a necessidade de novos religiosos capazes de atuar no ensino, tanto de seminários como de colégios católicos, nos hospitais, na evangelização e no controle de centros de devoção popular (como é o caso de Belém com o culto de N. S. de Belém).<sup>202</sup> As atitudes do bispo em relação ao catolicismo

---

<sup>201</sup>CAPITELLI, Giovanna. Los “pittores de Pío IX” en Santiago de Chile: os misterios del rosário para la iglesia de la Recoleta Domenica (1870). In: GUSMÁN, F., MARTINES, J. M. (org.). *Arte Americano e Independencia. Nuevas Iconografías. Quinta Jornadas de Historia del Arte*. Santiago del Cile: Museo Historico Nacional, 2010, pp. 45-60, p.54.

<sup>202</sup> MAUÉS, Raymundo Heraldo. Padres e bispos em conflito: o processo de “romanização” da Amazônia. In: *Uma outra “invenção” da Amazônia*. Belém: Cejup, 1999, pp. 119-136, p.121.

tradicional e suas imagens de devoção ficam mais claras na década de 1870, quando da Questão Religiosa.

Temos um bom termômetro desse clima de tensão nas matérias publicas pela imprensa de oposição a D. Macedo. Em 10 de fevereiro de 1873, por exemplo, um articulista do jornal “O Santo Offício” enumerava o que chamou de “iniquidades” praticada pelo bispo. Para não se prolongar muito, ele dizia que bastava lembrar a guerra movida por D. Macedo contra a Coroa do Divino Espírito Santo, que proibiu de ser colocada no altar da Catedral; a imagem do Bom Jesus dos Navegantes, que queria arrancar de sua capela; as imagens de Nossa Senhora do Livramento, de Santa Efigênia e São Elesbão, que “foram expulsas dos alteres da Igreja do Carmo”, por serem incompatíveis com a disciplina e a boa ordem do asilo que o prelado pretendia fundar naquele convento.<sup>203</sup> Em 17 de novembro do ano anterior, o jornal maçônico “O Pelicano” havia sido ainda mais duro e detalhista nas críticas aos atos de D. Macedo. Recordava aos fiéis católicos a portaria expedida pelo prelado que proibiu que se colocasse, sobre o altar da Catedral, a Coroa do Divino Espírito Santo. Atitude de desprezo que teria deixado o povo indignado. No entanto, “por adulação unicamente”, dizia o articulista, por essa mesma ocasião em que se festejava um dos aniversários de Pio IX na Catedral, teria sido colocado um retrato do pontífice num altar, “o que promoveu fortes reclamações dos fiéis e especialmente dos devotos do Divino Espírito Santo”. Toma-se esse fato para questionar o dogma da infalibilidade papal e denunciar a assepsia do culto e das imagens. Assim, vejamos:

Não se consentiu que a coroa do Divino Espírito Santo se colocasse, como era de costume, no altar e que para o altar fosse o retrato de um homem que por ser papa não é santo, porque como os mais homens, é sujeito ao pecado, come carne e bebe vinho, como qualquer outro, se não é um insulto é pelo menos um escárnio à religião de Cristo.

Esse fato motivou a um devoto perguntar nessa ocasião, dentro da catedral a um sr. cônego o que era mais: se o Divino Espírito Santo, se o Papa? Aquilo é uma obra das mãos dos homens (a coroa), e isto é uma figura e mal tirada, sr. cônego, disse-lhe o devoto e mais alguma coisa...

Não basta isto, *nem os mandados de despejo* às irmandades. A Imaculada Imagem de Nazaré também sofreu *pena*.

Sabem todos os habitantes desta cidade que, no dia do Círio, ao chegar à sua igreja a Imagem da Puríssima e Milagrosa Virgem Senhora de Nazaré, o vigário a vinha receber debaixo do pátio, como sempre se praticara ao sair da

---

<sup>203</sup> AS ESCRITURAS fulminando o sr. bispo. *O Santo Offício*, segunda-feira, 10 de fevereiro de 1873. Anno III, N. 6, p. II, col.2,3.

berlinda. Este ano isto não aconteceu; foi proibido que N. S. entrasse para a igreja debaixo do pátio, como sempre praticara!!!

Quando, porém, vem de Roma e de outros passeios o sr. bispo, é recebido na rama e ao entrar na catedral, debaixo do pátio, e ao som de estrepitoso dos sinos!!!

A nossa religião, de dia e de noite vai sofrendo os golpes fatais, e de tudo, devido às vaidades, às ambições às adulações, dos homens da igreja.

As próprias imagens já não tem descanso nas igrejas. Não fazem (*sic.*) muitos dias que por ordem do sr. Bispo tiveram mandado de despejo três imagens que se achavam na igreja de N. S. do Carmo, Santa Efigênia, S. Elesbão e N. S. do Livramento.

*Infelizes* imagens, onde irão elas parar?<sup>204</sup>

Na década de 1880, as novas devoções e imagens que o prelado procurou cultivar no seio da população, em detrimento das tradicionais, parecem ganhar espaço nos cultos e nos templos. Isso pode ser visto, por exemplo, na Semana Santa de 1881. Estando a Catedral em reforma, as celebrações ocorreram em outros templos de Belém, como igrejas do Carmo e Santo Antônio. Contando com grande afluência do povo, as festas religiosas foram “imponentes” e as procissões, “extraordinárias”, segundo a matéria do “Diário de Notícias”, de 19 de abril. Entre todas, porém, a que mais chamou atenção dos fiéis foi a devoção às “Três horas da Agonia”, um culto implantado por D. Macedo no seu projeto de romanização. Na ocasião, a igreja de Santo Antônio, onde ocorreu a celebração, como de costume, estava decorada de preto. Enquanto isso, no altar-mor do templo figurava “um grupo de imagens em ponto natural representando Nosso Senhor Crucificado, Maria Santíssima, S. João e Santa Maria Madalena”, tendo atraído “a atenção de todos”. Essas imagens haviam sido enviadas recentemente da Europa. A respeito da qualidade estética apresentada, acrescenta o articulista: “são um trabalho artístico de súbito merecimento, e, no gênero, nada temos visto aqui que se possa comparar”.<sup>205</sup> Além da beleza plástica, bem percebida pelo articulista, poderíamos incluir o convite à deferência e à meditação que elas deveriam despertar nos fiéis e suas famílias. Não era para menos! Na Amazônia dos anos febris da economia da borracha não faltavam lugares, coisas e pessoas que podiam levar os mais desavisados, sem muito esforço, direto para o largo “caminho da perdição”: teatros, botequins, jogos de azar, prostitutas, salões de festa, bebidas “espirituosas” e, talvez mais perigosas, lojas e livrarias abarrotadas de obras com temas liberais e imagens “indecentes”. Em seu “Livro da Família”, concluído em 1879, é o próprio bispo quem exorta a seus diocesanos a impor “a vigilância cristã” como “cordão

<sup>204</sup> VAIDADES humanas. *O Pelicano*, domingo, 17 de novembro de 1872. Anno I, Numero 23, p. 3, col.1

<sup>205</sup> SEMANA Santa. *Diário de Belém*, Terça-feira, 19 de Abril de 1881. Anno XIV, N. 85, p.2, col. 3.

sanitário” que preservasse “o santuário doméstico do flagelo da imoralidade, de todas as pestes a mais temerosa”. Assim, no íntimo do lar, eles não deveriam admitir “livros ímpios, heréticos, maus romances, jornais corruptores, poesias e cartas amorosas, estátuas e estampas desonestas, conversas inúteis e indecentes”. Ainda, no mesmo tom, conclui: “O lar é um santuário; tudo nele deve respirar inocência e virtude”.<sup>206</sup> Se a vigilância cristã aparece como antídoto contra as ameaçadoras ideias e imagens mundanas no seio das famílias, não menos importante era o seu papel no combate à proliferação dessas mesmas ideias e imagens nos espaços públicos por onde todos circulavam. Afinal, não foram as tais “representações indecorosas” exibidas no arraial de Nazaré que levam o prelado a intervir nas Festividades da santa, em 1877?

Na visão romanizada de D. Macedo, a arte, no conteúdo e na forma, deveria estar subordinada à religião, ser expressão da mensagem cristã no seio da sociedade. Certamente as telas purista da Catedral executadas por Melchior Paul von Deschwanden atendiam perfeitamente a esse propósito. Na nave do templo, hoje com nove telas, há três de autoria desse pintor: “Nossa Senhora com o menino Jesus e Santo Antonio”, “Sagrada Família entrando no templo” e “Nossa Senhora com o menino Jesus entregando o rosário a São Domingos”. Também é de Deschwanden o painel que representa “Nossa Senhora de Belém”, situado no altar-mor. Por volta de 1869 e 1870, D. Macedo Costa havia encomendado ao artista nove telas. No entanto, só chegaram a Belém cinco dessas obras, sendo que uma representando Jesus no calvário não se encontra mais na Catedral. Em 1873, o jornal “A Boa Nova”, de 16 de abril de 1873, dá conta da chegada desse painel acompanhado de outro. Assim, aqui chegou “[...] um representando o calvário, com Jesus morto, tendo ao lado direito, Maria Santíssima e, à esquerda, São João, outro representando Maria Santíssima com o menino Jesus que desce do seu braço para abraçar Santo Antonio de Pádua”.<sup>207</sup> Donato Mello Junior, ao analisar um nota saída na mesma gazeta de 7 de junho daquele ano, afirma que o pintor, por meio de uma carta, informou ter enviado três “pinturas originais”, uma delas era a Sagrada Família, estando o restante em fase de feitura. Pouco tempo depois, o jornal anunciava recebimento das obras por D. Macedo. Ente elas contava uma que “representava Nossa Senhora da graça, com o Menino Jesus no colo, enquanto dois anjos ajoelhados aos pés da Virgem estão em adoração”. Já outro painel representava “a Sacra Família ao entrar no

<sup>206</sup> COSTA, D. Antonio de Macedo. *O livro da Família: ou explicação dos deveres domésticos segundo as normas da razão e do Cristianismo*, [1879], p.240.

<sup>207</sup> Apud. MELLO JUNIOR, Donato. *Antonio José Landi-Arquiteto de Belém: Precursor da arquitetura neoclássica no Brasil*. Belém: Governo do Estado do Pará, 1973, p.39.

Templo, quando o Menino Jesus tinha doze anos”. E, por fim, havia uma que “estampava Nossa Senhora com o menino Jesus entregando o rosário a S. Domingos (N. S. do Rosário)”.<sup>208</sup> Essas obras chegam no momento em que D. Macedo é acusado de declarar guerra às devoções tradicionais e, como veremos à frente, sofre pressão para prestar conta dos gastos da diocese. Mas, por enquanto, vamos nos firmar sobre as pinturas de Deschwenden. Seus aspectos formais não deixam de fazer parte de uma mensagem espiritual. Isso está na gama de coloridos claros das obras, que vai do azul turquesa do céu e das vestes de alguns personagens, passando pelos rosa e ocre que dominam os fundos, a exemplo da “Sagrada Família”. Também está na nitidez das linhas que modelam as figuras, mas não para acentuar a anatomia. Na verdade, trata-se de uma negação desse princípio. Sua história tem uma longa raiz.

Vamos então integrar as telas de Deschwenden a essa história. A partir do segundo decênio do século XIX, muitas foram as causas que levaram ao nascimento de linguagens artísticas diferentes entre si, mas que tinham em comum a clara refutação da arte neoclássica, que dominara, ainda que por inflexões diversas, os anos das revoluções e aqueles do império napoleônico. Assim, estavam de um lado os impulsos conservadores e reacionários da restauração política e religiosa e de outro lado os impulsos inovadores do pensamento romântico e, depois, do positivismo. Ao mesmo tempo, ocorreram grandes mudanças sociais, com a afirmação cada vez mais confiante da burguesia e de um vasto proletariado urbano filho das revoluções industriais. Enquanto isso, o ordenamento dos estados europeus, tal como havia saído do Congresso de Viena, vinha constantemente incendiado pelos nascentes nacionalismos e pelos movimentos populares, herdeiros das revoluções francesas, mas claramente atualizados nas novas problemáticas sociais. Desse ambiente, portanto, brotaram linguagens artísticas não homogêneas, e naturalmente diferenciadas no tempo e geograficamente, por causa das diversas situações políticas, sociais e culturais. Assim, a revalorização do medievo e de certo renascimento, cara à restauração e ao movimento romântico, deu origem na França à pintura “troubadour”, inspirada na miniatura tardogótica e celebrativa da ostentação monárquica dos Anjou. Mas o novo movimento romântico encontrou, depois da antecipação de Géricault, mais profunda realização na pintura de Delacroix, onde o amor pela liberdade e àquele pela fantasia e o estilo se inspiravam na cor veneziana e na vitalidade de Rubens. Ao mesmo tempo, em toda Europa, da França ao mundo germânico até a Rússia, nasce a pintura burguesa, comumente conhecida

---

<sup>208</sup> Ibidem., p.40.

como “biedermeier”. Esse estilo, modernizando as temáticas holandesas do século XVII, interpreta-a com um delicado intimismo, dando vida a pinturas de interiores com aquelas figuras cultas na sua simples realidade cotidiana, protegidas pelo quente abraço dos próprios aposentos, e caracterizado pela luz diurna que filtra por uma janela, ou pela luz noturna de uma lâmpada a óleo. Uma variante da pintura de interiores que conhece enorme sucesso, ligada à restauração religiosa, era aquela que representava coro e sacristia de igrejas, ou outros ambientes monárquicos idealizada por Granet e largamente imitada nos vários países católicos.<sup>209</sup>

Todas estas correntes tiveram em comum, como foi dito, a tentativa de desvincular-se das temáticas neoclássicas, mas nem tanto de suas técnicas, ainda fortemente baseada no desenho. No mesmo sentido, procurou-se submeter a linguagem neoclássica a um processo de “redução” e “simplificação”. O movimento purista, por exemplo, continuará fiel à técnica acadêmica, que acolhe do pensamento romântico a revalorização da arte tardo-barroca e protorenascentista. Porém, diferenciando-se do romantismo mais autêntico de Delacroix, propõe-se uma pintura predominantemente religiosa, que se inspira, segundo o lugar de origem, nos primitivos flamengos ou nos artistas italianos dos Quatrocentos, com particular atenção pelos úmbrios e por Rafael antes do momento Romano. Uma variante do purismo, talvez em antecipação a este movimento, foi a corrente nazarena, que teve, sobretudo em Roma e nas obras de artistas germânicos de fé católica, o próprio centro de difusão. No plano estritamente formal, esses admiradores de Giotto, Beato Angelico, Benzozoli, Perudino, Rafael – só para citar os mais conhecidos – apresentaram na sua pintura a linha fortemente modelante, as tintas contrastantes e planas, a ausência de claro-escuro, a sobriedade dos fundos. Tomando as palavras de Coli, pode-se dizer que o purismo apresenta uma arte na qual o desenho é mais frágil, tênue e mais delicado do que os da tradição inaugurada por Davi, arte que abrandava o vigor anatômico neoclássico em benefício de corpos simplificados, arte cujas cores são visualizadas e onde uma geometria interna preside a composição – a geometria de tranquilo equilíbrio. Enfim, uma arte de abstração que se distancia, por essência da cor local pitoresca.<sup>210</sup>

Sem dúvida, todas essas características formais estão ligadas aos intentos daqueles que se empenhavam na recuperação moral e espiritual da obra de arte. Com os nazarenos, mas

---

<sup>209</sup> MARABOTTINI, Alessandro & QUERCIOL Vittorio (a cura di). *I Macchiaioli: origine e affermazione della macchia* : 1856-1870. Roma: De Luca, 2000, p.9.

<sup>210</sup> COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*. São Paulo: SENAC/SP, 2005, p. 42.



não se limitando a eles, colocava-se novamente em debate o problema da pintura religiosa. A partir daí, portanto, começa a ganhar corpo a ideia de que um obra de arte sacra deve olhar com atenção não tanto o decoro e a solenidade, cânones do formalismo neoclássico, mas a finalidade que a gerou e a finalidade que persegue: suscitar devoção, estimular piedade, induzir à oração.<sup>211</sup>

São esses alguns dos princípios fundamentais do purismo desde o seu nascedouro. Na segunda metade do século XIX, eles fizeram escola nas academias europeias, especialmente em terras italianas e germânicas. Mas no começo do movimento, é preciso lembrar, essas instituições não foram nada receptivas ao que depois se tornou também canônico, até porque as suas propostas surgem de uma postura claramente antiacadêmica. Tudo começa com a violenta contestação de dois jovens amigos, Franz Pforr e Johann Friedrich Overbeck, à Academia de Belas Artes de Viena. No início desse século, eles haviam se dirigido para lá a fim de se aperfeiçoar. No entanto, os dois decepcionaram-se com o método de ensino empregado pela famosa academia e seus professores neoclássicos, cujas regras procuraram refutar. Mas Viena, conta-nos N. Pevsner, ainda lhes reservava outra espécie de revelação, que lhes apareceu enquanto trabalhavam na coleção imperial, então guardada no palácio do Belvedere. Contemplando maravilhosamente as obras dos primitivos alemães, eles se viram, de repente, diante da devoção e da dedicada aplicação que faltam nos trabalhos sem profundidade dos seus professores. Essa experiência teria dado origem à Confraria de São Lucas, na qual contaram com a adesão de outros jovens artistas. Como primeiro princípio a ser perseguido por esse grupo de artistas que agora rompia com as academias estava a “Verdade” em oposição à “maneira acadêmica”, verdade na natureza e na religião.<sup>212</sup>

Mas não devemos nos limitar à imagem que os percussores do purismo faziam de si. Segundo Daniella Vasta, dentro da aparente espontaneidade do movimento há uma articulada cultura literária e artística que lhe constitui a base e define a finalidade. Davam suporte teórico ao movimento, obras de vários pensadores, como Goethe, Herder, F. Schlegel, entre outros. Wachenroeder, por exemplo, traça uma modalidade de produção e fruição da obra de arte que se aproxima da contemplação: uma pintura deve ser lida através de um procedimento capaz de colher-lhe a essência estética e religiosa; o artista só é como tal se

---

<sup>211</sup> VASTA, Daniela. *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento*. Dal Neoclassicismo al Simbolismo. Roma: Gangemi Editore, 2012.

<sup>212</sup> PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte*. Passado e Presente. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 251.

demonstrar ser capaz de exprimir o suprassensível em forma sensível, de fazer-se presença oracular, diretamente inspirado por Deus, que se revela a ele através da emoção, da intuição e da oração.<sup>213</sup>



Figura 24: Peter von Cornelius. As cinco virgens sábias e as cinco virgens insensatas, 1813-1816. Óleo sobre tela. Acervo do Kunstmuseum. Düsseldorf/Alemanha.

Na década de 1810, esses artistas se estabelecem em Roma. Depois de Overbeck, Pffor, Sutter, Hottinger, Vogel, Wintergerst, logo em seguida chegam Perter Cornelius, Wilhelm Schadow, Scheffert, os irmãos Veit, o protestante Schnorr von Carosfeld e também o brechiano Giovanni Colombo. Os nazarenos – apelido que receberam por causa do estilo de vida devota que levavam – se instalaram em um mosteiro abandonado, o de São Isidoro, às margens do rio Pincio. Todas as noites exercitavam-se no desenho com modelo-vivo, seguindo o exemplo de organização das guildas da Idade Média. De acordo com Pevsner, depois da morte prematura de Pffor, Cornelius se tornou a personalidade mais importante do círculo dos nazarenos. Sua teoria encontra-se exposta numa carta que endereçou ao grande jornalista católico Görres, em 3 de dezembro de 1814. Ali ele acusou a arte de tornar-se “uma serva mercenária da prodigalidade dos grandes” a despeito da origem divina. E continua, Pevsner:

<sup>213</sup> VASTA, Daniela, op. cit., p. 44.

Mas havia um fato novo: Cornelius estava convencido de que com o impulso nacionalista de 1813 aquela situação odiosa tinha de acabar e que havia chegado a hora para um novo começo. Nas cortes, ainda dominava “o espírito de falsidade [...] com seu ecletismo negativo” assim como “as fatais academias de arte e de seus diretores murchos e sem admiração”. Era preciso, em primeiro lugar, “jogar umas pedras (ein Steinlein)”<sup>214</sup> na testa “desses filistinos”, antes que uma nova arte pudesse manifestar-se. A “nova arte” a que Cornelius se referia era a pintura de grandiosos afrescos no estilo italiano que, no espírito dos nazarenos, vinha substituindo rápida mas imperceptivelmente o estilo dos primitivos alemães.<sup>215</sup>

Esses pintores de grandes afrescos, que renovariam a arte religiosa, não foram acolhidos imediatamente pelos pontífices romanos. No entanto, depois de ganhar espaços nos ambientes oficiais, o purismo desfrutou de uma longa vida nas instituições acadêmicas, como a Accademia di San Luca, em Roma. Responsável por sua institucionalização romana foi o pintor Tommaso Minardi (1787-1871), considerado a personalidade de maior relevo do purismo italiano. Em constante contato com círculo dos nazarenos, especialmente Overbeck, Minardi incentiva seus colegas a seguirem os preceitos do purismo e teoriza sobre a arte sacra. Ainda em 1834, por exemplo, leva a público o ensaio “Delle qualità essenziali della pittura italiana dal suo Rinascimento fino all’epoca della perfezione”, onde se detém sobre a gênese da obra de arte: ela nasce da transcrição, por parte do intelecto, das “impressões” físicas, captadas através dos olhos, das impressões de ordem moral e espiritual, inseridas na alma humana; isso ocorre em máximo grau nos temas religiosos, geradores, por sua vez, de “sentimentos” religiosos.<sup>216</sup> Minardi então passa a recrutar um grupo de seguidores na Accademia di San Luca, que dá continuidade às suas ideias. Entre seus alunos mais promissores figura Nicola Consoni, que, por sinal, exerceu um papel de destaque na formação de Victor Meireles, quando da passagem do pintor brasileiro por Roma. Desse contato com o purismo italiano resultou o tom espiritualizado que Meireles empregou em “Primeira missa”, obra capital da identidade nacional.<sup>217</sup> Assim, da Roma de Pio IX, o purismo se internacionaliza.

---

<sup>214</sup> PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 252

<sup>215</sup> Ibidem., p.253.

<sup>216</sup> VASTA, Daniela, op. cit., p. 49.

<sup>217</sup> Cf. COLI, Jorge. op. cit.



Figura 25: Philippe Veit. L'Empireo e le sfere dei planeti, 1819-1820. Afresco. Detalhe inferior esquerdo. Sala de Dante. Cassino Massimo. Roma/Itália.

Portanto, é desse ambiente internacional do purismo existente na cidade eterna que D. Macedo tira proveito. O pintor a quem encomendaria o maior número de telas para a Catedral nutria fortes vínculos com os mais representativos líderes do movimento. É provável que inicialmente o prelado pretendesse decorar a Catedral adotando primordialmente esse estilo, como se pode notar no altar-mor idealizado por Luca Carimini. De acordo com alguns traços biográficos, Melchior Paul von Deschwanden (1811-1881) nasceu em Stans, no cantão suíço de Nidwalden. Estudou em Roma na sua juventude. No campo das artes, teve as primeiras lições de desenho com os artistas Louis Victor von Deschwanden, Johann Kaspar Moos (1825–1826), em Zug, Daniel Albert Freudweiler, Johann Caspar Schinz em Zurique (1827), passando ainda pela Academia de Munique (1830). Durante uma viagem que fez a

Lausanne para aprender francês (1833-1836), entrou em contato com alguns pietistas protestantes. De 1838 a 1840, frequentou a Academia de Florença, onde estudou a fundo as obras do Beato Angelico e ganhou um primeiro prêmio com um óleo representando um nu masculino. Ainda em Florença, encontrou o pintor nazareno Overbeck, que o convenceu a dedicar a vida e a obra à missão religiosa. Ao retornar a Suíça, executou a sua primeira encomenda eclesiástica: os retábulos para a capela de S. Pedro, em Lucerna. Em 1842, entrou em contato com a escola pictórica de Düsseldorf e descobriu as obras de Edward Steinle, pintor religioso austríaco e conhecido expoente dos nazarenos. Em 1845, em Munique, viu os afrescos realizados na igreja de São Luís por Peter Cornelius, do círculo dos nazarenos, e visitou Wilhelm von Kaulbach, retratista e pintor de temas históricos, aluno de Cornelius. Retratista talentoso ele próprio, Deschwanden dedicou-se mais à pintura sacra. Seus trabalhos compreendem cerca de 2000 pinturas, entre as quais um grande número de retábulos. São obras que se caracterizam pela notável qualidade técnica e pelas composições de implanto simples, animados por eloquentes figuras em estilo edificante. Com a maneira sóbria, de ascendência romântica e alimentada por uma profunda devoção, ele influenciou a arte religiosa na Suíça por mais de quarenta anos, recebendo adesão tanto de católicos quanto de protestantes. Seus temas, de fácil compreensão, conheceram uma ampla difusão popular em cromolitografias.<sup>218</sup>

Por muito tempo, Deschwanden permaneceu desconhecido no Pará, embora seus trabalhos avultassem na Catedral de Belém. Um século depois da chegada de suas telas à igreja, Mello Junior e Augusto Meira Filho ainda lutavam para identificar a autoria das mesmas, especialmente a da “Nossa Senhora da Graça”. Na época, ainda se acreditava que o autor era de origem italiana, devido ao que anunciavam às pesquisas de monsenhor Américo Leal. Quando finalmente se descobriu que era produto dos pincéis do artista suíço, não escapou um certo desapontamento por não se ter revelado nessa obra um mestre da pintura da Itália: “Em que pesem as informações da “A Boa Nova” de 1881, o painel central da Sé não é de Perazzi como julgava, mas de PAUL DESCHISANDEN, elaborada em 1873”.<sup>219</sup> Isso eliminava a possibilidade da Catedral ter sido decorada com obras genuinamente italianas. Porém, como venho afirmando até aqui, o pintor suíço estava imerso nos debates que tinha como epicentro a Itália. Sua própria formação passou pela academia de Florença, sem falar

---

<sup>218</sup>Cf. DESCHWANDEN, Melchior Paul von. In. Dictionnaire Historique de la Suisse. Disponível em: <<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/i/I22002.php>> Acesso: em 15 de maio de 2014.

<sup>219</sup> MEIRA FILHO, Augusto. *Contribuição à história de Belém*. Belém: Imprensa Oficial do Estado do Pará, 1973, p. 94.



que entre seus conselheiros e inspiradores estavam Overbeck e Cornelius, que viram no ambiente romano o lugar propício para desenvolver a sua arte. Se as pinturas de Deschwanden ganharam fama internacional, certamente isso se deve em grande parte ao movimento nazareno-purista que se difundia a partir da Roma de Pio IX. Provavelmente foi ali que D. Macedo teve contato com suas obras ou obteve informações sobre ele. É desse diálogo entre o bispo e o pintor com a cultura e arte religiosa italiana que nascem as telas puristas da Catedral.

As telas de Deschwanden parecem ser baseadas em modelos que serviam como matriz para produções em série, onde alguns elementos eram acrescentados ou ocultados. Isso pode ser percebido em “Nossa Senhora de Belém”. A tela da Catedral da Sé de Belém guarda forte semelhança com “Maria com o Menino Jesus” (*Mary with the Christchild*) da igreja de St. Ferdinand, nos Estados Unidos, e com “Madonna com São João e o Menino Jesus”, disponível no mercado de artes. Na tela da igreja paraense, Maria se apresenta com Jesus ao colo, tendo dois anjos ajoelhados a seus pés. A imagem da igreja de St. Ferdinand é praticamente a mesma, só que sem os anjos. Já na “Madonna com São João e o Menino Jesus”, Maria continua na mesma postura das obras citadas anteriormente, porém sem o véu. O Menino Jesus abre um dos braços e encara o espectador. Aos pés da santa, ao invés de anjos, está São João Batista menino. A mesma comparação pode ser feita entre a “Virgem Maria” da Igreja paroquial de Castelrotto, na Itália, e a “Maria com o Menino Jesus”, também da Igreja de St. Ferdinand, nos Estados Unidos. As alterações na composição das imagens são bastante sutis. A “Virgem Maria” da igreja italiana apresenta Jesus ao colo segurando uma cruz na mão esquerda e acenando com a direita. A seus pés estão duas criança ajoelhadas. Uma delas em posição de reverência à Maria e outra tecendo uma espécie de rosário. Em “Maria com o Menino Jesus” da igreja norte-americana, o Menino Jesus encontra-se em pé e encostado na perna direita de Maria. Porém, os anjos são basicamente os meninos da imagem da igreja italiana, com leve mudança de posição. Isso sem falar que a cabeça de Maria, levemente flexionada, está próxima da postura representada pela santa na tela da Catedral de Belém. Esses são recursos que o pintor usou com frequência na representação de outros santos, e que desvelam o prestígio internacional que gozava a estética oficial do pontificado de Pio IX.



Figura 26: Melchior-Paul von Deschwanden: Nossa Senhora de Belém, 1873. Óleo sobre tela (230 × 160 cm). Acervo da Catedral da Sé de Belém, Pará/Brasil.



Figura 27: Paul Melchior von Deschwanden. Maria com o Menino Jesus (Mary with the Christchild), 1862. Acervo da igreja de St. Ferdinand, Ferdinand/Indiana (E.U.A.)



Figura 28: Melchior Paul von Deschwanden: Madonna com São João e o Menino Jesus, 1844. Óleo sobre tela (57.5 x 40 cm). Mercado de arte.





Figura 29: Melchior von Deschwanden: Virgem Maria. Igreja paroquial de Castelrotto /Itália



Figura 30: Paul Melchior von Deschwanden. Maria com o Menino Jesus, 1862. Igreja de St. Ferdinand. Ferdinand/ Indiana (E.U.A.).

Nesse sentido, no lugar da velha decoração com pinturas desgastadas na matéria e no estilo –“pobres crostas”, “fealdades”, para usar os epítetos lançados pelo articulista do jornal da diocese –, D. Macedo foi buscar na capital da arte sacra o que de melhor havia para os seus fins ideológicos. A pobreza que feria a vista no interior do templo daria lugar à imponente decoração em que figurariam os dogmas e mártires cristãos eleitos por um papa infalível. Num ambiente em que o Estado se seculariza, restringindo a esfera de influência da Igreja sobre a sociedade, as artes, subordinadas à religião, convertem-se em veículos do projeto romanizador do bispo. Diante disso, finalizarei este tópico com uma crônica inserida no jornal diocesano “A Estrella do Norte”, que resume bem o que foi discutido até aqui. Publicada em 29 de dezembro de 1863, com o título “O Crucifixo”,<sup>220</sup> ela expressa qual era o papel destinado à arte na visão de D. Macedo. O texto funciona como uma espécie de sermão, e certamente servia para exortar os fiéis a seguirem corretamente os preceitos morais da Igreja.

O cronista começa narrando a relação de Alberto e Maria, cristãos exemplares e fervorosos, que não temiam em mostrar-se como tais: “Vão junto à igreja, rezam e comungam juntos”. O casal era tão fiel aos valores católicos que chegou a transformar o próprio quarto num pequeno santuário: “Tudo nele respirava o perfume da virtude”. Ali havia um grande Cristo de marfim que protegia e dominava o leito dos esposos. Fazia parte da sóbria decoração do quarto uma estampa da Santa Virgem, que ficava suspensa acima de um genuflexório e dava mostra de uso frequente. Além das imagens sacras, figuravam quatro retratos de família, “os do pai e mãe de cada um, que eram, como o do Cristo e o da Virgem, os únicos quadros que ornavam este modesto recinto”. Entre os assessórios, havia ainda um relógio sobre o qual se via um anjo da guarda que cobria “com suas asas o berço de um menino adormecido”. Nesse ambiente íntimo de paz, eles viviam então felizes. Ao completarem um ano de casados, a jovem esposa teve o pensamento de dar “um presente a seu marido, e lhe ofereceu um bonito quadro de madeira esculpida, um delicioso Crucifixo, verdadeiro objeto d’arte”. Segue-se assim um diálogo entre o casal, demonstrando como utilizar o objeto sacro adquirido: “Nós o poremos, lhe disse ela, lá por cima do relógio, e ele presidirá as nossas íntimas conversações e as abençoará”. Tendo concordado com a ideia,

---

<sup>220</sup> O CRUCIFIXO. *A Estrella do Norte*, domingo, 29 de novembro. Anno 1863. Numero 48, pp. 381-383.

Alberto agradeceu à mulher, beijando o crucifixo, e com o acento de fé lhe respondeu: “Tens razão, Maria: o Cristo nos faltava nesse lugar. Agora que o puseste aí, nós o teremos sempre diante dos olhos”.

No decorrer da crônica aparece Victor, um personagem que, na verdade, é o contraponto de Alberto. Tendo sido seu condiscípulo no colégio, Victor, diz o cronista, era um homem de talento, mas estava longe de partilhar das ideias religiosas de Alberto, e bem pouco se parecia com ele. Reforçando em seguida: “Victor é um artista, mas um artista de *espírito forte*. Não sei mesmo se ele crê em Deus!” Uma noite, ao visitar Alberto em sua residência, Victor se mostra incomodado com a profusão de crucifixos espalhado pelos compartimentos da casa, principalmente no quarto; reprova Alberto por tão desproporcional exibição dos sentimentos religiosos. Alberto, surpreso com o comportamento do artista, logo procura justificar o motivo de ter aqueles objetos ali. Porém, insatisfeito com a explicação, Victor indaga novamente o católico fervoroso: “Mas para quê precisas de tantos crucifixos?” Depois disso, começa um longo debate que contrapõe a arte religiosa à arte profana, exalta a virtude da primeira e ressalta os efeitos deletérios da segunda. Na preparação dos argumentos, Alberto não perde tempo e interroga Victor a respeito dos objetos artísticos que possuía em casa:

- Escuta Victor, e não te zangues, porque foste tu que começaste o debate.
- O que queres tu dizer?
- Não tens em tua casa algumas pinturas que tu estimes muito?
- Minha Vênus-ao-levantar?
- Justamente.
- É simplesmente uma obra primorosa. Seus coloridos, tons, carnes, tudo parece vivo.
- Tens também sobre tua mesa um mármore que parece ter a teus olhos muito mérito.
- Minha Vênus-do-Cisne?
- Isso mesmo.
- É uma obra prima de um acabado perfeita. Não notaste a sua delicadeza e a sua graça?
- E o bronze que orna o teu lar?
- Minha Vênus-no-banho?
- Sim.

- Um bronze de arte, uma perfeição. Não conheço nada mais delicado.
- E perto do retrato de tua mulher, aquela miniatura faceira, que tu acaricias tantas vezes com o olhar?
- Minha Vênus-do-jogo, perseguida pelo amor?
- Tu o disseste.
- Um diamante, uma pérola: um modelo admirável de formas elegantes e pureza de estilo.
- Eu creio.
- Serie bem difícil, e eu te lastimaria se pensasses ao contrário.

Ao fazer Victor enumerar as obras que possuía em seu gabinete, Alberto procura mostrar a contradição do artista, que teria sido intolerante com os dois crucifixos que ele tinha em casa, enquanto dispunha de quatro “formosas e soberbas Vênus”. Victor então alega que havia diferença entre os dois casos, porque, no caso dele, era “negócio da arte”. Alberto responde no mesmo tom, desafiando Victor em seguida: “Enquanto a mim, é um negócio de religião. Qual vale melhor? Responde?” Victor, numa manobra evasiva, retruca: “A arte desculpa tudo”. Percebendo a intransigência de Victor, Alberto apela para possíveis danos de ordem moral que a coleção de Vênus do artista poderia causar à sua própria família, especialmente à filha:

- Crês isto bem? Toma cuidado, Victor. Tua filha vai crescer: daqui a dois ou três anos ela parará diante de um dos teus ídolos, e com a curiosidade ingênua da infância, te perguntará quem é esta senhora vestida com tão pouca modéstia. Que lhe responderás? Eu quisera ouvir a tua resposta.

Quanto a mim, não me dão cuidados as perguntas do meu homenzinho: ele poderá falar de qualquer dos meus Crucifixos, e me perguntar o que eles representam e eu poderei satisfazê-lo sem ter necessidade de desfaçar a verdade, sem corar.

Ah! Se tu soubesses, Victor, tudo que se encerra na simples Cruz, nessa imagem, nesse Crucifixo que tu não podes ver e que repugnas.

Victor não se dobra diante dos argumentos, mostrando-se cético no momento em que Alberto procura convencê-lo da importância da figura de Cristo em sua vida e o significado do crucifixo para o universo cristão: “Superstição”, “imaginação”, “quimera” são palavras usadas na crônica por Victor para rebater o discurso cristão de Alberto. Mas o católico convicto não desiste de colocar por terra a incredulidade do artista. Recorre novamente à comparação entre Cristo e as Vênus: contrapõe carne e espírito, sacro e profano, pureza e pecado:

- Crê-me, Victor, não há neste mundo senão duas divindades.
- Quais são elas?
- Jesus Cristo, e ..... adivinha a outra?
- Eu nem mesmo suponho.
- Tu povoaste com ela a tua casa.
- Que queres tu dizer com isso?
- Quero dizer que não há senão Jesus Cristo, e Vênus.
- Singular ideia!
- É verdade: quando se deixa de adorar Jesus Cristo é para se adorar a carne.

Victor se irrita com essas colocações, consideradas insulto à sua pessoa. Contudo, Alberto continua a argumentar, até que os dois finalmente adentram o campo movediço do significado da arte:

- És tu religioso, Victor?
- Sou artista.
- O que é a arte fora da religião?
- A arte é o belo, o verdadeiro, o ideal.
- Sim, mas o belo, o verdadeiro, o ideal nas formas somente.
- Nas formas e na essência.
- Qual é, eu pergunto, a essência de todas as tuas Vênus?
- O amor.
- E que amor?
- Há por ventura muitas formas de amor?

É neste ponto que Alberto diz ter esperado que Victor chegasse. Explica então que há toda sorte de amor, como o egoísta amor carnal, mas nenhuma se compara com o amor espiritual despertado pelo crucifixo, porque ele mesmo é ‘o princípio do amor’. Victor então replica: “Eu prefiro o outro”. Alberto diz que o amigo pensa dessa forma porque não sabe “o que é amar cristãmente, amar debaixo dos olhares de Jesus Cristo”; que não “sabe o que é ter-se um Crucifixo por laço de amor”. Numa última tentativa de convencer Victor do poder transformador do crucifixo, Alberto insta o artista a experimentar, ao lado de sua mulher, ajoelhar-se diante do crucifixo e fazer uma oração. Com essa experiência, Victor conheceria “toda a virtude, isto é, toda a força e poder que tem um Crucifixo”. No dia seguinte a essa

conversa, Maria levava à mulher de Victor um crucifixo. “O que se passou?” – indaga o cronista a fim de chamar a atenção dos leitores para o final da história. Em menos de um ano depois do fato, Victor teria transformado completamente a sua vida. Os sinais de mudança não podiam ser mais evidentes: as Vênus, tão apreciadas pelo artista, “tinham desaparecido para dar lugar a objetos religiosos graves e austeros”; Victor ia à missa, confessava-se e sua única ambição era tornar-se “um esposo Cristão, um pai Cristão, um artista Cristão”, enfim, mudança que se estendia à família: “Sua mulher, de dia e de noite mais respeitada, tornou-se de dia em dia mais feliz, e voltou de novo à piedade da primeira infância”. Quanto à filhinha, “aprendeu a orar, e as primeiras palavras que pronunciou foram os nomes sagrados de Jesus e Maria”. Mas os efeitos da conversão ultrapassam esses limites. Num momento em que a arte deve estar subordinada à religião, o artista se inspira nos valores cristãos e neles busca a renovação de seu ofício: “Victor veio a ser não só um homem de talento, mas um artista de gênio...”

## CAPÍTULO 2

### ENTRE O CETRO E O BÁCULO: ESTADO, IGREJA E ARTE SACRA NO PARÁ

A década de 1870 foi extremamente tensa para o universo político brasileiro. Estado e Igreja entrincheiraram-se em campos opostos a fim de impor seus diferentes projetos à sociedade civil. Nesse momento, em solo amazônico, o bispo Dom Macedo Costa procurou implementar a romanização em seu sentido mais amplo. Como vimos no capítulo anterior, assim como Pio IX, seu superior hierárquico e inspirador, o prelado não mediu esforços para romanizar o culto e as artes no Pará. No decorrer desses anos, um embate feroz entre o bispo e seus adversários tomou corpo na província, constituindo-se num sério problema para o projeto baseado na política cultural do pontífice romano. Isso adiou os seus planos, mas não o fez desistir.

É justamente das questões conflituosas envolvendo o projeto artístico do bispo e as autoridades civis da província que trataremos aqui. Basta dizer que a encomenda e colocação do altar de mármore no interior da Catedral de Belém, tema que ocupa a maior parte deste capítulo, estiveram no centro das disputas ideológicas e políticas entre Estado e Igreja. Encomendo em 1867 e chegado em 1871, esse imponente monumento só terá a sua primeira pedra assentada em 1881. Assim, a mostra mais evidente desse legado entrará no campo de visão dos paraenses com o ritual de assentamento do altar, episódio com que encerro o capítulo. Ao lado da encomenda de objetos ornamentais e paramentos litúrgicos, o prelado se esforçará para trazer para Amazônia afamados mestres da capital da arte sacra para decorar a Catedral, que pretendia ser a mais bela do Império. Enfim, antes de tudo, procuro entender em que circunstância isso se deu. Portanto, farei um breve percurso pelo contexto que envolve as forças em luta, relacionando o ambiente amazônico com aquele mais geral do Brasil.

## 2.1. O Estado, a Igreja e as artes

Desde os primeiros anos de seu episcopado na Amazônia, D. Macedo procurou difundir no seio da população os novos dogmas do catolicismo definidos por Pio IX. O culto à Imaculada Conceição, por exemplo, foi um dos mais celebrados pelo prelado naquele tempo. Numa região, porém, onde o analfabetismo campeava, era preciso mais do que sermões para convencer os fiéis da importância dos santos e mártires propalados pela Santa Sé. Daí o considerável investimento na aquisição de imagens. Sacristias e altares de templos amazônicos ficariam repletos delas. Em 11 de março de 1863, depois de celebrar uma missa na igreja de Santo Alexandre, D. Macedo procedeu à cerimônia de bênção da imagem da Virgem Imaculada que, adquirida à sua própria custa, há pouco chegara da França. Ao findar o ato religioso, o prelado “demonstrou, em breves palavras, os salutares efeitos da veneração e adoração da mesma Imaculada Virgem”. Em seguida, dirigiu um apelo aos diocesanos, o primeiro dentre muitos que faria mais tarde, para que todos contribuíssem “com o seu óbolo para o ornato do altar destinado a tão Augusto Objeto”. A ideia era revestir de mármore artificial o altar que ficava ao lado do cruzeiro daquele templo, tarefa deixada a cargo do arquiteto, escultor e entalhador italiano André Verdini.<sup>221</sup> Assim, no interesse de abrigar as novas imagens, realizavam-se pequenos reparos no interior de igrejas e capelas da região. Mas se para uma obra como essa bastava a iniciativa do bispo e a contribuição dos fiéis, nos empreendimentos mais audaciosos da Igreja ainda era imprescindível a coadjuvação do Estado.

Porém, quais são as razões que obrigam um bispo que questiona a interferência do Estado nos negócios da Igreja a recorrer a esse mesmo Estado a fim de levar a efeito os seus planos? Voltemos rapidamente ao projeto de reforma da Igreja no Brasil proposto pelo episcopado. Até onde nossas vistas alçam, as relações entre a Igreja e o Estado ficaram estremecidas no momento em que, na proposta renovadora dos bispos, procurava-se colocar a Igreja fora do controle do poder civil. Entre outras coisas, cogitava-se estabelecer a completa autonomia para os bispos em suas dioceses, mas sem abrir mão da subvenção material do Estado à Igreja. Assim, nesse projeto, como sugere João Santos, não se objetivava uma ruptura, mas se buscava uma forma de “estreita aliança entre os poderes”, onde ficasse assegurada amplamente a liberdade da Igreja e o seu reconhecimento como orientadora da

---

<sup>221</sup> A ESTRELLA do Norte, domingo, 13 de março de 1863. Anno II, n. 11, p.88, col.2.



sociedade e de tudo que fosse realizado pelo Estado.<sup>222</sup> Dificilmente poderia ser diferente. Como vimos atrás, a dependência material da Igreja em relação ao Estado no Brasil estava ancorada no regime do padroado. Nessa relação de subordinação, diz-nos Fernando Neves, era o Estado quem sempre disponibilizava recursos materiais necessários ao exercício do pasto espiritual dos paroquianos. Era à custa do Estado, por exemplo, que se movia a Igreja para obter cômmodos, orçamentos para os seminários, paramentos, alfaias, opôs, embelezamento, conservação e construção de edifícios de que se servia a religião oficial para continuar a reproduzir o altar e o trono como uma produção viva contra a sociedade das luzes.<sup>223</sup> Não é à toa que na primeira pedra de assentamento do altar de mármore da Catedral estejam reconhecidas as contribuições do papa, dos diocesanos e também da província e do Imperador.

Se olharmos retrospectivamente, não há como negar que no episcopado de D. Macedo Costa ocorrem constantes protestos contra a intervenção do Estado naquilo que a Igreja considerava de sua inteira alçada. Mas é também verdade que, inicialmente, existiu uma colaboração frutífera entre eles nos pontos em que concordavam. Nos primeiros anos da década de 1860, a pedido do bispo, as autoridades da província iniciam uma série de reformas das matrizes do interior, enquanto o governo central dividia com a diocese do Pará o papel de “civilizar” as diversas etnias indígenas espalhadas pelos rincões amazônicos. Essa aliança ainda era amplamente reconhecida no final dessa década e no início da seguinte. Talvez o maior obstáculo encontrado por D. Macedo naqueles anos tenha sido mesmo a administração do presidente da província José Vieira Couto de Magalhães (1837-1898), um dos intelectuais mais expressivos do Império. Durante os dois anos em que governou (1864-1866), agiu contra os propósitos do prelado, tomando uma série de medidas que o desagradaram: párcos dispensados pelo bispo, recalcitrantes em “devassidão”, teriam sido nomeado professores primários nas mesmas localidades de onde haviam sido suspensos, como aconteceu em Vizeu e Inhangapi; por sua ordem, as verbas recebidas da Corte para a diocese teriam sido retidas por meses, sob a justificativa de que seriam aplicadas nocivamente, inclusive na manutenção de jovens paraenses em Seminários da Europa. Além disso, Couto de Magalhães também teria perseguido o Seminário de Belém, alegando ser viveiro do jesuitismo maléfico propalado pelo bispo; divulgava que a diocese não necessitava de ajuda, sabendo que sua renda anual era de

---

<sup>222</sup> SANTOS, João. A romanização da Igreja Católica na Amazônia. In: HOORNAERT, Eduardo. *História da Igreja na Amazônia*. Petrópolis: Vozes, 1992, pp. 296-320, p.318.

<sup>223</sup> NEVES, Fernando Arthur de Freitas. A. *Solidariedade e Conflito: Estado Liberal e Nação Católica no Pará sob o Pastorado de Dom Macedo Costa (1862-1889)*. Tese de doutorado em História, PUC-SP. São Paulo: 2009, p.46.

quatro contos de réis e os encargos enormes, e que o bispo vivia como nababo, sabendo que o seu ordenado era de mil réis e suas esmolas muitas; determinava trabalhos aos domingos e dias santificados com o objetivo de desmoralizar os atos de frequência à igreja; até que D. Macedo Costa queixou-se ao Imperador numa carta de 8 de abril de 1866, e Couto de Magalhães foi substituído por João Maria de Moraes, que pôs fim à animosidade civil e eclesiástica.<sup>224</sup>

Tirando essa questão, não constam pontos de atrito graves envolvendo o pelado e as autoridades da província e do Império, mas sim uma estreita cooperação entre eles. Em carta de 2 de março de 1867 ao Imperador, pede e obtém: a nomeação do Cônego Gregório Coelho para arcebispo da Sé; pagamento de cômputo aos novos padres formados na Europa e dirigentes do Seminário de Belém; transferência do Seminário para o Convento de Santo Antônio, de modo a comportar os 100 alunos, e quatro contos de réis de ajuda a essa transferência; licença para ir à Roma para participar do Concílio, além de viagem restauradora de sua saúde abalada por impertinente malária que afrontara em desobriga a Mazagão e Cameté. Em uma carta datada de maio do mesmo ano, confessa ao Imperador que, para a referida viagem a Roma, contraíra um empréstimo de três contos de réis a juros. Mas, verificando a insuficiência da verba e procurando evitar vexame à representação de um bispo brasileiro, pede o auxílio de oito a dez contos de réis, que D. Pedro II apressa-se em conceder.<sup>225</sup> Uma vez ali, aproveita para encomendar a construção do novo altar-mor da Catedral da Sé a Luca Carimini, empreendimento no qual receberia novamente a ajuda do imperador. Assim, o prelado sabia que podia contar com o apoio do Estado para colocar em prática seus planos de atualização dos ornamentos do templo. Tanto que, para financiar a obra, recorreu concomitantemente ao governo geral, responsável pelas catedrais, e ao governo provincial.

Portanto, o desejo do bispo de renovar a decoração da Catedral encontrou perfeita correspondência em autoridades sensíveis a seu projeto. Em maio de 1869, José Bento de Figueiredo, presidente da província, informava que a ação pastoral do “digno e ilustre prelado diocesano” tinha encontrado, de sua parte, “a devida e pronta coadjuvação”. Prova disso, por exemplo, eram os dois contos de réis dados ao bispo “para evitar o desmoronamento da

---

<sup>224</sup> Cf. BORGES, Ricardo. D. Antonio de Macedo Costa. In: *Vultos Notáveis do Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1870, p. 175-187; LUSTOSA. D. Antonio Almeida. *D. Macedo Costa (bispo do Pará)*. Rio de Janeiro: Cruzada da Boa Imprensa, 1979.

<sup>225</sup> Cf. MONNERAT, Patrícia Carvalho Santório. *Festa e conflito: D. Antonio e a questão de Nazaré (1861-1878)*. Dissertação de mestra em História, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2009, pp.26-27.

suntuosa igreja do Carmo”. Em comum acordo com o prelado, providenciou também “a edificação e reparos de diversas igrejas e matrizes”. Ao pronunciar-se sobre a Catedral da Sé, ecoou o que era conhecido por muita gente país afora: “O Pará deve ter o nobre orgulho de possuir uma das melhores, se não a primeira catedral do império”. Contudo, a suntuosidade externa do edifício, sempre elogiada, contrastava com sua simplicidade interna: “É pena que a nímia pobreza de seus ornatos nem corresponde à magnitude do templo, nem à magnificência que deve ser guardada nas funções do culto”. Exemplos claros eram os assentos do coro capitular, que consistiam “em bancos rasos cobertos de baeta desbotada, fazendo um triste contraste com a elegância da grande capela-mor da mesma Catedral”. Tal penúria, dizia Bento Figueiredo, obrigou-lhe a pôr à disposição do bispo a quantia de dois contos de réis, “para o fim de mandar construir e por em seus lugares as cadeiras capitulares segundo o estilo romano.”<sup>226</sup> Seus sucessores não fugiram à regra, agindo até mesmo como fiéis escudeiros do prelado. Em 15 de agosto de 1869, o vice-presidente da província Miguel Antonio Pinto Guimarães, barão de Santarém, depois de tecer rasgados elogios à figura do bispo em seu relatório, fez questão de afirmar que ninguém desconhecia “a influência da religião sobre os costumes dos cidadãos e sobre o desenvolvimento moral da sociedade”; e por isso devia o poder civil auxiliar, quanto coubesse em suas forças, “o poder espiritual no desempenho de sua santa missão.”<sup>227</sup>

Quando as grandes encomendas artísticas feitas pelo bispo em Roma começaram a ficar prontas, as autoridades provinciais mostraram-se prolíficas em arcar com as despesas. No dia 13 de setembro de 1870, Abel Graça, vice-presidente da província confirmava o recebimento de um ofício enviado pelo bispo em 19 de fevereiro daquele ano. No documento, D. Macedo Costa solicitava “a quantia de quatro contos de réis (4.000\$000) para fazer face às despesas com o transporte do altar” que estava sendo construído em Roma “para a Igreja Catedral d’esta província”. Em resposta, o vice-presidente dizia não poder satisfazer no todo o pedido, mas que havia mandando pôr à disposição do bispo “a quantia de dois contos (2:000\$000) réis”.<sup>228</sup> Em relação ao restante do auxílio solicitado, informava que levaria ao conhecimento da assembleia provincial, a qual decidiria o que fazer, de acordo com o

<sup>226</sup> RELATORIO com que o excellentissimo sr. presidente da provincia conselheiro José Bento da Cunha Figueiredo entregou a administração da provincia do Gram-Pará ao excelletissimo sr. 2º vice-presidente coronel Miguel Antonio Pinto de Magalhães em 16 de maio de 1869. Pará, Typ. do Diario do Gram-Pará, 1869, p. 6.

<sup>227</sup> RELATORIO que o excellentissimo senhor coronel Miguel Antonio Pinto Guimarães, segundo vice-presidente da provincia, dirigio á Assembléa Legislativa Provincial no dia 15 de agosto de 1869 por occasião da abertura da segunda sessão da 16.a legislatura da mesma Assembléa. Pará, Typ. do Diario do Gram-Pará, 1869, p.8

<sup>228</sup> PARTE official: expediente do governo de dia 13 de setembro de 1870. *Jornal do Pará*, quinta-feira, 29 de setembro de 1870. Anno VIII, Nº 216, p.1, col.2,3.

orçamento vigente. No dia seguinte, o vice-presidente enviou à assembleia o pedido do prelado:

Ao 1º secretario da assembleia legislativa provincial. – De ordem de s. exc. o sr. vice-presidente da província passo às mãos de v. s. para que se apresente à assembleia provincial, o ofício incluso, por cópia em que o exm. prelado diocesano pede o auxílio de 4:000\$000 para o transporte do altar destinado à Catedral, em que mandou construir em Roma, a fim de que a mesma assembleia resolva a tal respeito como julga conveniente, visto ter-se mandado entregar somente a quantia de 2:000\$000 réis, votada para aquele fim na lei do orçamento vigente, respondendo-se à s. exc. rvdm. pela maneira constante da copia anexa sob nº 2.<sup>229</sup>

Pouco mais de um ano depois, o altar de mármore desembarcaria dentro de 36 caixas no porto de Belém. É verdade que as coisas não se passavam num céu de brigadeiros naqueles dias, mas as ralações do bispo com os representantes do Império na província corriam amistosamente. Ainda em 1870, Abel Graça lembrava à assembleia provincial a ausência de D. Macedo Costa na direção da diocese, sem deixar de elogiar o prelado, “bispo diocesano, cujos talentos e virtude lhe têm granjeado um nome, que o enobrece e o eleva na opinião de todo o Império”. Tanto mais porque o “virtuoso prelado” achava-se em Roma, “ilustrando com a sua palavra eloquente e ungida de ardor religioso as discussões do concílio ecumênico”. Como o seu antecessor, ele também demonstrou total apoio aos planos do bispo que resultariam no grande ciclo decorativo da Catedral. Para ornamentar as igrejas matrizes, por exemplo, pedia que se votasse a quantia de seis contos, sendo que dois contos desse dinheiro deveriam ser destinados “para as alfaias da Catedral d’esta Província que, segundo me consta”, observava Abel Graça, “é a mais pobre de todo o Império”. O auxílio figurava ainda mais urgente à medida que se tomava consciência de que “a pobreza do ornato” não correspondia “nem à magnificência e suntuosidade do templo, nem à pompa” com que se devia “celebrar ali o Culto do Divino”.<sup>230</sup> Em meados do ano seguinte, Abel Graça anunciava o retorno de D. Macedo de sua viagem a Roma, “onde foi horar o seu país, como um dos mais sábios e virtuosos prelados da igreja brasileira, no Concilio Ecumênico [...]”. Em seguida, ressaltava o sucesso obtido na educação dos alunos do seminário fundado pelo prelado. No mesmo documento também dizia julgar “muito conveniente e necessário para a magnificência do culto público” que se aumentasse “a verba destinada a ornamentos e alfaias das igrejas”. O dinheiro orçado para esse fim agora era considerado “insuficiente para promover as necessidades de muitas matrizes paupérrimas”, cujas alfaias se achavam “em triste estado”.

<sup>229</sup> PARTE oficial: nº 168 – 14 de setembro. *Jornal do Pará*, sexta-feira, 30 de setembro de 1870. Anno VIII, Nº 217, p.2, col.

<sup>230</sup> RELATORIO apresentado á Assembléa Legislativa Provincial na primeira sessão da 17ª legislatura pelo quarto vice-presidente, dr. Abel Graça. Pará, Typ. do Diario do Gram-Pará, 1870, pp. 22-23

Insistia assim na ideia emitida no ano anterior à apreciação da assembleia: “deveis todos os anos votar uma verba para uma igreja matriz, não podendo contratar-se outra sem que a começada esteja concluída”. Essa seria a única forma de se ter “paróquias do interior com matrizes descentes”, como deveriam ser. Mas a sintonia com os planos do bispo não param por aí:

O exm. sr. bispo diocesano encomendou da Europa a um celebre pintor religioso Paulo Lechien 9 quadros para os altares da Sé, que precisam ser melhor ornamentados, sobre tudo depois da colocação do altar-mor de mármore. Os quadros foram tratados pela módica quantia de 600 francos cada um. Estas obras d’arte concorrem incontestavelmente para enriquecer a nossa catedral, já hoje um dos primeiros templos do Império.

Sendo toda importância dos mencionados quadros cerca de 2:700\$00, parece-me razoável que esta quantia seja por vós autorizada, a fim de ter àquela aplicação.<sup>231</sup>

O “celebre pintor religioso Paulo Lechien”, de quem D. Macedo Costa teria encomendado 9 quadros, na verdade, trata-se do pintor Melchior Paul von Deschwanden, herdeiro do purismo nazareno, movimento que, como vimos atrás, teve grande impacto sobre a arte italiana da segunda metade do século XIX. Mas o que importa aqui é frisar que as autoridades da província seguiam o projeto do bispo que, por sua vez, levava a efeito a renovação iconográfica e estilística proposta por Pio IX em Roma. Nesse momento, além do altar de mármore, salta aos olhos uma clara preocupação em ornamentar a Igreja com objetos que estivessem em harmonia com ele, como é o caso dos quadros do pintor suíço. Assim, aparentemente as coisas iam bem. A relação entre Estado e Igreja, apesar de algumas divergências, pesava a favor do bispo. No entanto, tudo indica que o ano de 1872 marca realmente uma ruptura nessa relação, com implicações para a estratégia artística do bispo. Enquanto os eventos se desenrolam, as autoridades ainda parecem ignorar os fatos. No final desse ano, o presidente da província, barão da Villa da Barca, saldava o retorno de D. Macedo Costa, “ilustre luzeiro da igreja brasileira”, de sua viagem ao Rio de Janeiro. No relatório apresentado antes de deixar o cargo, o barão informava que o prelado havia “solicitado a entrega de 8:000\$000 réis que por lei provincial se pôs à sua disposição para a colocação do altar-mor de mármore vindo da Europa para a catedral”. Ele mandou então, sem demora, que lhe “entregasse a referida quantia”.<sup>232</sup> Foi certamente nessa viagem à Corte que o prelado teve

<sup>231</sup> RELATORIO apresentado á Assembléa Legislativa Provincial na segunda sessão da 17.a legislatura pelo dr. Abel Graça, presidente da provincia. Pará, Typ. do Diario do Gram-Pará, 1871.p. 51.

<sup>232</sup> RELATORIO apresentado pelo Exm. Sr. Barão da Villa da Barra em 5 de novembro de 1872 por ocasião passar a administração da provincia ao 2º vice-presidente o Exm. Sr. Barão de Santarém. Pará: Typ. do Diario do Gram-Pará, 1872, p. 58

duas conferências com D. Pedro II. O assunto da primeira delas, ocorrida em 19 de junho, girou em torno do ataque de alguns bispos à maçonaria, atitude que o Imperador não aprovava.<sup>233</sup>

No alto escalão do governo, os anunciados abalos na relação Igreja/Estado começam então a tomar corpo. O barão de Santarém, presidente da província no ano seguinte, não escondeu o clima de tensão que se instalara. No início de 1873, embora fossem lembrados os bons serviços prestados pelo bispo, o destaque ficou para a suspensão dos serviços religiosos imposta por ele a várias confrarias e irmandades: confraria de N. S. do Carmo e a ordem 3ª de S. Francisco da Penitência; as irmandades do Santíssimo Sacramento da paróquia de Sant'Ana do Senhor do Bom Jesus dos Passos e a Santa Casa de Misericórdia.<sup>234</sup> Em sentido amplo, o barão assinalava o exato momento em que os príncipes da Igreja defrontavam-se com as irmandades e ordens terceiras dos diversos santos que institucionalizaram um modo de viver a religião desde a colônia que, em larga medida, dispensava a mediação de padres.<sup>235</sup> Estamos, portanto, nos primeiros movimentos da Questão Religiosa. No combate aos “excessos” das práticas devocionais tradicionais e da influência da maçonaria dentro das confrarias, as ações do bispo, numa espécie de efeito bumerangue, acabariam por prejudicar o seu projeto de depuração da arte sacra na Amazônia. No meio do fogo cruzado do conflito Igreja/Estado figuravam as obras da Catedral. A opção pelo enfrentamento cobraria o seu preço. Mas se o problema somente agora aparecia com mais clareza nas fontes oficiais, já era publicamente conhecido e debatido nas gazetas no início de 1872.

## 2.2. Acerto de contas com o Monsenhor Sanguessuga

Sob a pena de um articulista de “O Pelicano”, de 20 de março de 1873, o leitor paraense, fonte de disputa dos periódicos, deparava-se com um debate cujos temas afetavam diretamente o seu cotidiano. Diferente, porém, da recém-terminada Guerra do Paraguai, ali os principais protagonistas não eram estadistas ou generais partícipes do confronto bélico, mas

<sup>233</sup> Cf. AZZI, Riolando. Dom Antônio de Macedo Costa e a Posição da Igreja do Brasil diante do Advento da República em 1889. *Sintese Nova Fase*, 1976, pp. 45-69.

<sup>234</sup> RELATORIO com que o excellentissimo senhor barão de Santarem, 2º vice-presidente da provincia passou a administração da mesma ao excellentissimo senhor doutor Domingos José da Cunha Junior em 18 de abril de 1873. Pará, Typ. do Diario do Gram-Pará, 1873, p. 16.

<sup>235</sup> NEVES, Fenando Arthur de Freitas. op. cit., p. 33.

sim dois aguerridos e polêmicos bispos ultramontanos: D. Macedo, do Pará, e D. Vidal, de Pernambuco. A gazeta, a fim de desqualificar os bispos, mostrava o quanto eles tinham em comum, afinal, eram “dois corpos com uma só alma, gerados pelo *Espírito Santo* em Roma”. Seguia-se então uma espécie de ficha corrida dos atos reprováveis praticados por ambos. Assim seria possível revelar “a homogeneidade de suas vistas, e o bem combinado de seus planos”. As acusações passavam pelos “abusos” praticados por D. Macedo no Pará e terminavam com o desrespeito às leis do Império levada a efeito por D. Vidal em Pernambuco. Eles, dizia o articulista, acreditavam dever obediência somente à Roma e a ninguém mais:

É por essa razão que vimos o primeiro condenar a livre circulação do pensamento por palavras escritas em três jornais que aqui são publicados; suspender *ex-informata* todos quantos padres se não dobraram ao seu capricho; tornar prisioneira a imagem de Bom Jesus dos Navegantes, pelo *crime* de não lhe ceder a capela para nela montar uma *evangélica* tipografia; retirar de sobre o altar o símbolo do Espírito Santo, substituindo-o pelo retrato do *santo* Pio IX, alterar todas quantas tabelas de emolumento eclesiásticos, para nelas incluir o dizimo à caixa pia; aumentar todas as quotas das dispensas emanadas do seu poder eclesiástico; elevar ao triplo o preço do símbolo de redenção com que são acompanhados os restos mortais de qualquer cristão, por entender de mero *luxo* esse aparato fúnebre; apoderar-se de dois conventos, para usufruí-los e considera-los propriedade da mitra; transformar próprios do cabido da Sé em proveito particular, arrancar dos cofres do Estado, às mãos cheias, o suor do povo, para a título de altares, bancadas e alfaias converter em especulações comerciais; negar honra e sufrágio a sacerdote pelo fato de se acharem suspensos; provocar desordens nas igrejas; armar-se de baionetas, para impor lugares na casa de Deus; insultar, caluniar e condenar todos aqueles que na defesa da causa da verdade não lhe rendem inteira e sega obediência, e finalmente, assinar mandado de despejo às imagens, oragos de duas confraria religiosa, etc.

O segundo, acompanhando o primeiro em todos os seus passos, acaba de cometer o mais escandaloso ato, que ainda trás em sobressalto a pacífica província de Pernambuco, e não satisfeito com tão monstruoso quanto criminoso atentado, nega a constituição do império, que é a nossa lei orgânica, ao monarca e ao governo o direito de constrangê-lo nos seus desatinos, conhecer de seus atos e puni-los, como cidadão que é do país.<sup>236</sup>

Na década de 1870, a conturbada relação Estado/Igreja assume o primeiro plano da cena política. Os embates das forças em luta chegam ao público nas conversas de cafés, salões e botequins, ou mesmo no recôndito do lar. Seu veículo privilegiado de circulação é imprensa, nas suas mais diversas feições ideológicas. Liberais, conservadores e clero empunham a pena para atacar ou defender posições nas colunas dos seus respectivos jornais. Definitivamente, as velhas folhas diárias são um excelente termômetro para medir as tensões

<sup>236</sup>D. ANTONIO e D. frei Vidal. *O Pelicano*, quinta-feira, 20 de março de 1873. Anno I, Numero 78, p.1, col. 3 e p.2, col. 1,2.

do período. Cabe lembrar que, desde o início da segunda metade do século XIX, a imprensa gozava no Brasil de grande liberdade, sendo o próprio Imperador, autoridade máxima da nação, uma dos alvos mais frequentes de ataques e desenhos satíricos. A década de 1870 conhece uma grande expansão desse tipo de publicação.<sup>237</sup> Em Belém, o jornal “O Pelicano”, segundo Fernando Neves, era composto por maçons notórios, como padre Eutíquio, cônego Ismael Nery, Joaquim José Assis de Cãmimo Leal, Jorge Sobrinho e outros. Essa gazeta circulou de 1872 a 1874, tempo ácido da contenta entre a Igreja e a maçonaria. Já no campo católico ultramontano havia o jornal “A Boa Nova”, sob a inspiração direta do bispo. Entre tantas outras, na imprensa liberal destacava-se “O Liberal do Pará”, que versava sobre política, comércio e notícias, funcionando como órgão oficial do partido na capital. Circulou até 1889, ano da proclamação da República. De oposição ao bispo também figuravam as gazetas “A inquisição”, o maçônico “O Santo Officio” e muitas outras gazetas que circulavam na capital e no interior da província. Por outro lado, o prelado podia contar com o apoio de jornais católicos e conservadores, como era o caso de “A Regeneração”, capitaneado por Samuel Wallace MacDowell, e “A Constituição”, do cônego Siqueira Mendes.<sup>238</sup> Em 1872, as gazetas liberais e maçônicas interpretaram os interditos impostos por D. Macedo e D. Vidal às confrarias e irmandades como um ataque à Constituição do Império e à autoridade do Imperador.

Nesse ano, o jornal “O Liberal do Pará”, ferrenho opositor das reformas, foi um dos primeiros a se manifestar contra as ações do bispo. Na seção “Fatos Diversos”, de sua edição de 16 de janeiro de 1872, a gazeta publicou um artigo intitulado sugestivamente “A Igreja e o Estado”. Numa espécie de catálogo de erros do prelado, a gazeta expunha as atitudes de D. Macedo que estariam contribuindo para corroer as relações entre Igreja e Estado no Brasil. De início, o jornal logo alertava: “O fato que nos vamos ocupar não é por certo o primeiro que denota a nenhuma importância que o sr. d. Antônio dá ao nosso governo, quer geral, quer provincial”. Em linhas gerais, as acusações a D. Macedo giravam em torno dos seguintes pontos: ter sustentado de púlpito e pela imprensa a independência dos bispos em relação ao poder civil; não admitir, em caso algum, a interferência do poder civil nos negócios em que havia atribuições comuns entre a Igreja e o Estado; e insinuar que a autoridade dos bispos brasileiros era absoluta, devendo obediência somente ao pontífice romano. No calor da hora, lembrou-se ao leitor que o prelado estava erigindo “dentro da nossa formosa catedral um

---

<sup>237</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998 p.416.

<sup>238</sup> Cf. NEVES, Fernando Arthur de Freitas. Op. cit., pp. 139-142.



altar à virgem Maria”, obra, dizia a gazeta, com que vinha por longos anos onerando “o povo da sua diocese com repetidos e constantes pedidos de esmolas e o próprio tesouro da província”. Mas a peça de acusação é bem mais extensa. Vale a pena reproduzi-la nos seus detalhes:

Esse altar, para o qual, conforme tem afirmado o próprio sr. d. Antonio, o santo Padre concorreu com todo o material, custou entretanto, segundo se diz, uma soma enormíssima, gasta com mão d’obra, que parece ter consumido toda a quantia arrecadada, e vai ser colocada no lugar do altar-mor, que está sendo demolido por conta e risco de s. exc.

Por ato exclusivamente seu, declarou-se a igreja da Sé em estado de obra, introduzindo-se nela materiais de todos os gêneros; invadiram-na carpinas, pedreiros, canteiros, serventes &.

Por ato todo seu demole-se paredes, rasga-se o sólio, derruba-se altares, e coloca-se, em substituição, um altar, um monumento talvez magnífico, quiçá mesmo suntuoso, com que chega-se a alterar o plano da arquitetura interna!

Sim; tudo isto faz, tudo consegue, tudo resolve o bispo diocesano sem audiência, sem permissão do presidente da província!

Quererá também sustentar o sr. d. Antônio, como tem sustentado tantas outras teorias extravagantes, que os nossos templos são propriedades dos bispos.

Não duvidamos.

Mas... S. exc. tudo faz, tudo consegue entre nós, porque infelizmente o presidente da província, longe de conhecer e de zelar as próprias atribuições, e de empenhar-se no cumprimento dos seus altos deveres, cruza os braços, e deixa que a autoridade da igreja remova o decaído poder romano para o solo paraense, estabelecendo aqui o governo temporal dos bispos!<sup>239</sup>

Um altar de mármore que, mesmo com doações de Pio IX, custou “uma soma enormíssima”, tanto em material como em mão de obra, levando à demolição do antigo altar-mor e consumindo toda a soma arrecadada para tal fim; “um monumento talvez magnífico, quiçá mesmo suntuoso”, que chagava a alterar o plano da arquitetura interna da Catedral; intervenções no edificio realizadas por “conta e risco” do bispo, à revelia das autoridades provinciais; autoridades, diga-se de passagem, que deixavam que se removesse “o decaído poder romano para o solo paraense, estabelecendo aqui o governo temporal dos bispos!”. Jamais o projeto de D. Macedo havia sido contestado com tanta veemência. Temia-se até mesmo que os tempos religiosos, propriedades do Estado, passassem ao domínio exclusivo da Igreja.

Diante dessas pesadas acusações, não demorou a se exigir a prestação de contas do dinheiro gasto com despesas do altar. As noites de sono do bispo estavam contadas. Dali para frente ele veria a sua honestidade ameaçada. Dez dias depois do artigo aqui citado, a

<sup>239</sup> FACTOS Diversos. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, Terça-feira, 16 de Abril de 1872. Anno IV, N. 83, p.2, col.1,2.

mesma gazeta lançou um novo ataque. Desta vez lembrava que a chegada do altar em Belém havia calado os inimigos do bispo, que viviam reclamando da demora da obra. Mas a culpa das reclamações era toda de D. Macedo, que “quanta vezes voltava da Europa, dizia que o altar estava a caminho”, e continuava a pedir mais dinheiro para o monumento: “Completo-se enfim a obra de Santa Engrácia, e chegaram os 36 caixões com o altar dentro”. Agora, se o bispo quisesse “um trunfo completo, e cortar, de todo, o sopro a seus inimigos [...]”, que publicasse “as diferentes somas recebidas para o altar, e a importância (documentada) da mão d’obra”, visto que, como dizia o próprio prelado, o mármore era “presente de sua Santidade Pio IX”.<sup>240</sup> Num pequeno espaço de tempo, esse tipo de cobrança se avolumou na imprensa. Em 6 de abril, por meio de um colaborador de Cametá, “O Liberal do Pará” denunciava as investidas do bispo contra o jornal e as lideranças liberais publicadas numa pastoral de 19 de março. A denúncia vinha acompanhada de outras não menos graves contra D. Macedo, como a de ter declarado “guerra ao Divino Espírito Santo ao ponto de mandar tirar o seu emblema do seu altar da Catedral e colocá-lo sobre um mucho”; e de mandar arrancar a imagem do Senhor dos Navegantes da sua capela para nela estabelecer a tipografia da “Estella do Norte”, gazeta de sua propriedade. Por este último ato, havia encontrado a resistência da irmandade, que teria defendido “seu direito contra a prepotência do prelado”. Lamentava-se também que, além do quadro de misérias que atingia Cametá, a vila ainda teria que suportar “uma visita do nosso ‘virtuoso’ bispo, que só se lembra de nós para darmos-lhe dinheiro e mais dinheiro para as ‘obras pias’”. Ao mesmo tempo, sovina e desonesto foram alcunhas atiradas contra D. Macedo, fazendo pairar suspeitas sobre o destino dado a “tanto dinheiro” que lhe era entregue:

Quando se pede uma esmola ao bispo, ouve-se uma choradeira de que ele nada possui; que a mitra do Pará é a mais pobre de todo o império, e que só Deus sabe como ele se arranja com uns magros vinténs que lhe dá o tesouro! No entanto, para pedir, ainda estamos para ver outro! Não sabemos o que o bispo faz com tanto dinheiro, ou para melhor dizer, o que há hoje na igreja que se não compre a peso de ouro?! Assim mesmo o bispo não tem dinheiro e anda sempre de sacola!<sup>241</sup>

Mas o bispo não estava sozinho nessa batalha. Tinha seus aliados. Acompanhando os debates que envolviam as finanças da província, entre muitas outras questões, a gazeta reprovava os pedidos de verba para as obras da Igreja. “O insaciável bispo”, como foi

---

<sup>240</sup> O CRENTE, A pedido: embaraço de um crente. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, Sexta-feira, 26 de Janeiro de 1872. Anno IV, Numero 20, p.2, col. 3,4.

<sup>241</sup> VERITAS. Correspondencia. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, sabbado, 6 de Abril de 1872. Anno IV. N. 75, p.2, col.2,3.

qualificado D. Macedo, receberia a soma de oito contos de réis “para o decantado altar da Virgem”, aprovada por uma assembleia provincial conivente com seus “desejos”, tendo à frente o deputado conservador Cônego Siqueira Mendes.<sup>242</sup> Foi exatamente esse dinheiro que, como vimos antes, o barão da Villa Barca mandou que se entregasse ao prelado. Isso foi possível graças a seu antecessor, o vice-presidente Abel Graça, que mesmo resistindo aos interesses do partido conservador na assembleia provincial, parece ter cedido em parte às pressões. Entre as concessões feitas, conforme informa “O Liberal do Pará” de 27 de abril, consta a quantia de “oito contos de réis para a obra do interminável altar da Virgem na catedral”.<sup>243</sup> No ano seguinte, abundaram matérias na imprensa que tocavam no “obscuro” destino que o prelado estaria dando às verbas recebidas. Qualquer intriga entre as gazetas opositoras e os órgãos oficiais da igreja convertia-se em motivo para levantar a questão. Em 16 de fevereiro de 1873, rebatendo as críticas feitas aos membros de sua redação pelo jornal “A Boa Nova”, “O Liberal do Pará” aproveita a oportunidade para atacar o bispo nos seguintes termos:

Pensa o órgão episcopal que o povo paraense já tem esquecido as copiosas sangrias feitas quase cotidianamente nas algibeiras dos fiéis para pretexto de esmolas para o decantado altar, educação dos meninos pobres, asilo de órfão, socorro a Pio IX e outras quejandas que têm granjeado para o *brilhante luzeiro* do episcopado brasileiro o ridículo apelido de Monsenhor Sanguessuga?

Quem pede como um frade mendicante para ir depois esbanjar a colheita das esmolas em gordos jantares e bons vinhos e superior conhaque e comezainas *espirituais*, está no seu direito supondo todos capazes de iguais misérias.<sup>244</sup>

Para fazer troça do bispo, em 2 de abril, a gazeta liberal narrou um fato ocorrido no dia anterior em sua redação, quanto se comemorava o “dia da mentira”. Nessa data, teria circulado na imprensa de Belém a notícia de que o bispo estava distribuindo, de graça, esmolas, catecismo e leituras bíblicas. O tal anúncio teria chegado à tipografia de “O Liberal do Pará” por meio de uma pessoa desconhecida, “que pagou a importância da publicação”. Na ocasião, a redação do jornal teria ficado surpresa com a atitude do bispo, até porque o prelado nunca dava esmolas, e vivia sempre a pedi-las. A gazeta então, achando que D. Macedo “talvez quisesse, pela primeira vez na sua vida, dar uma prova de verdadeiro cristão”, teria caído no engodo e publicado o anúncio. Assim, não se deu conta de que “era primeiro de abril”. Em

<sup>242</sup> CHRONICA Parlamentar. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, Terça-feira, 16 de Abril de 1872. Anno IV, N. 83, p.2, col.1,2.

<sup>243</sup> O LIBERAL do Pará, 27 de abril: era já tempo. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, sabbado, 27 de Abril de 1872. Anno IV, N. 93, p.1, col.2.

<sup>244</sup> ASSIM querem, assim terão. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, Domingo, 16 de fevereiro de 1873. Anno V. N. 39, p. 1, col.3.

tom de galhofa, os redatores do jornal lembravam que não cairiam “em outro erro igual”, pois já estavam convencidos, fossem quais fossem o tempo e as circunstâncias, que a bolsa do bipo nunca se abriria “para a pobreza”, mas, pelo contrário, estaria “sempre aberta para recolher o último óbolo do pobre a título de esmola para a caixa pia, para o papa, para o altar da Virgem”.<sup>245</sup> Em 13 de abril, enquanto publicava a resposta das irmandades à suspensão de seus serviços por parte do bispo, o jornal intensificou sua oposição ao prelado.<sup>246</sup> Ali ele foi chamado de louco e acusado de fundamentar suas agressões em ódios pessoais. Por não tolerar padres que pensassem diferente, D. Macedo teria retaliado e maltratado o “velho clero” e lançado pastorais de suspensão e excomunhão sobre aqueles que resistiam. Em relação às praticas votivas tradicionais, “sem atenção a escrúpulos respeitáveis”, dizia o jornal, “onde quer que as imagens” lhe ocupassem “um espaço de que necessitava, ele as despejou”. Exemplo era a do Senhor Bem Jesus dos Navegantes, que “não ficou na rua graças aos esforços de sua irmandade”. Outro era a da “coroa do Divino Espírito Santo, que de tempos imemoriais era venerada em um altar”, e que teria tido por sentença “ser arreada para um banco”, onde até então permanecia, enquanto não lhe davam “pior destino”. A postura de D. Macedo levou a gazeta a colocar em questão a sua autoridade religiosa: “Temo-lo dito, e não cessaremos de repeti-lo: o bispo não é a igreja, o que ele prega não é o catolicismo”.<sup>247</sup> Mas na polêmica em torno do altar, o golpe mais forte não veio dos inimigos civis, e sim do próprio clero.

Na chamada “regeneração do clero” levada a cabo por D. Macedo Costa, o prelado encontrou grandes obstáculos dentro de seu próprio rebanho. Sabemos que figuras expressivas, como o padre Eutíquio Pereira da Rocha, o cônego Ismael Ribeiro Nery, em Belém, e o padre Manoel da Silva Espíndola, em Manaus, marcaram cerrada oposição ao bispo. Na história desse conflito, certamente o padre Eutíquio foi um dos mais ferrenhos opositores às posições conservadoras de D. Macedo Costa. Negro, nascido na Bahia, padre Eutíquio chegou ao Pará em 1850 para assumir a presidência do mosteiro carmelita. Além de pertencer à maçonaria, era também membro do Partido Liberal e chegou a ser vereador de Belém por quatro legislaturas. Entre suas bandeiras de luta, pugnava contra a centralização do

<sup>245</sup> CAVACOS. *O Liberal do Pará*, quarta-feira, 2 de abril de 1873. Anno V. N. 74, p. 1, col.2.

<sup>246</sup> Em 25 de março de 1873, D. Macedo Costa envolveu-se com mais energia na Questão Religiosa quando publicou uma pastoral exortando os católicos da diocese a renunciar à maçonaria, determinando que os demais fiéis não fizessem parte dessa associação. No entanto, a Irmandade do Senhor Jesus dos Passos e as Ordens Terceiras do Monte do Carmo e de São Francisco da Penitência não se submeteram às ordens do bispo, que o levou a decretar a sua interdição.

<sup>247</sup> O BISBO e as irmandades. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, Domingo, 13 de Abril de 1873. Anno. V, N. 82, p.1, col. 1,2,3,4,5.

Império e era a favor da universalização da educação.<sup>248</sup> Portanto, estava longe do ideal de sacerdote católico esperado por D. Macedo. Na defesa de suas convicções, publicou vários artigos em “O Liberal do Pará” e foi redator de “O Pelicano”, de onde promovia duras críticas ao bispo. Amigo de padre Eutíquio, e de perfil muito próximo ao dele, era o padre Felix Vicente de Leão. A afinidade política entre eles parece ter sido firmemente cultivada naquele tempo. Em fevereiro de 1880, por exemplo, quando Felix morreu e foi sepultado no cemitério da Soledade, a imprensa sublinhou que, “entre tanta gente que acompanhava o corpo do padre, só via-se um sacerdote, velho, alquebrado e triste: era o Padre Eutíquio Pereira da Rocha, seu companheiro de infortúnio, de dignidade e de fé”.<sup>249</sup> Mas há indícios de que ele participava de um círculo bem mais amplo. Ao lado dos médicos José da Gama Malcher e Américo Santa Rosa, do engenheiro Augusto Calandrini Chermont e de outras personalidades da época, padre Felix aparece como membro do Partido Liberal e da Sociedade Propagadora do Ensino Primário.<sup>250</sup> Em setembro 1871, quando era vereador de Belém, propôs a criação de uma escola noturna para a instrução das camadas populares. Menos de um mês depois da aprovação da Lei do Ventre Livre, decidiu criar outra para escravos, onde ele mesmo seria professor.<sup>251</sup>

Temos, portanto, um padre que militava livremente nas fileiras liberais, mas que não havia se envolvido em sérios conflitos com D. Macedo até o final da década de 1860. Na verdade, tudo indica que, inicialmente, padre Felix foi um aliado de D. Macedo nessa década. Fernando Neves, por exemplo, afirma que com o avançar do processo de romanização, o prelado conseguiu atrair em torno de si vários colaboradores, como Samuel MacDowell, cônego José Andrade Pinheiro, cônego Borges de Castilho, José de Morais Navarro, padre Manoel Bernardes e o próprio Padre Félix. Todos eles católicos preocupados com o

<sup>248</sup> MAUÉS, Raymundo Heraldo. *Padres e bispos em conflito: o processo de “romanização” da Amazônia*. In: Uma outra “invenção” da Amazônia. Belém: Cejup, 119-136, p.127-128.

<sup>249</sup> NOTICIÁRIO. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, quinta-feira, 12 de fevereiro de 1880. Anno XII, Numero 33, p.1, col.5,6.

<sup>250</sup> FACTOS Diversos: Sociedade Propagadora do Ensino Primario. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, quarta-feira, 5 de junho de 1872. Anno IV, Numero 124, p.1, col.3,4.

<sup>251</sup> EDITAES: Camara Municipal. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, terça-feira, 12 de setembro de 1871. Anno II, Numero 201, p.3, col.1. As aulas ocorreriam em uma das salas do colégio Santa Maria de Belém, onde o padre Felix era diretor. Inicialmente a escola noturna atenderia apenas às camadas populares livres, mas logo foi criada outra para atender aos escravos. Em uma matéria publicada em 20 de outubro de 1871 pelo jornal O Liberal do Pará, assim se justificada a criação da escola para escravos: [...] “Padre Felix Vicente de Leão, João José Nogueira, Manoel da Fonseca Bernal e Henrique João Cordeiro, atendendo a que alguns escravos, no intuito de receberem a instrução que gratuitamente é oferecida ao povo, se dirigiram à escola noturna na qual não puderam ser admitidos pelo motivo de sua condição; [...] acordaram em criar especialmente para eles no colégio Santa Maria de Belém, uma outra escola noturna, na qual se ensinará a ler, escrever e as 4 operações [...]”. FACTOS Diversos: Mais uma escola nocturna. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, sexta-feira, 20 de outubro de 1871. Anno III; Numero 234, p.1, col. 3,4.

desenrolar do catolicismo e sua relação com o Estado ou o governo da Igreja para alcançar os objetivos traçados por D. Macedo. Nesse ínterim, do seu posto, “davam o primeiro combate na certeza de certificar a concepção católica frente às investidas liberais e ou maçônicas na tentativa de ofuscar a religião oficial do estado”.<sup>252</sup> Mas provavelmente não havia consenso em tudo.

Nos primeiros anos da década de 1870, momento em que se acirra a querela entre o bispo e os liberais, Felix parece então foçado a definir com clareza de que lado da contenda realmente estava. Mas essa atitude não partiu dele mesmo; foi uma exigência do próprio D. Macedo, que pressionava por uma tomada de posição do padre. Em 1872, Felix foi chamado para uma conversa com o bispo, que procurou saber o que ele pensava das investidas da Igreja contra a imprensa liberal. O resultado desse encontro pesou negativamente sobre a carreira eclesiástica do sacerdote. Por se recusar a aderir à portaria expedida pelo bispo em 2 de dezembro de 1871, proibindo a leitura das gazetas “O Liberal do Pará”, “Santo Offício” e “Tribuna” aos diocesanos, ele acabou sendo suspenso de suas funções em 25 de novembro de 1872.<sup>253</sup> Assim, D. Macedo se livrava de mais um “padre rebelde”, dando andamento à depuração do clero. Nada fora das costumeiras atitudes intolerantes do episcopado ultramontano que, como afirma Fernando Neves, “disciplinava o clero quando este se mostrava arredio à orientação do bispo”.<sup>254</sup> Se, com isso, D. Macedo demonstra não permitir desobediência às determinações por ele exaradas, há de se entender que, na disputa pela lealdade do clero, o prelado podia também sair gravemente ferido. No caso de Felix, ele acabou criando também um poderoso inimigo. O padre parecia conhecer muito bem as finanças da diocese. Depois de suspenso, continuou a trocar correspondências com o bispo sobre o assunto. Quando cismou que D. Macedo se empenhava numa campanha contra ele em sua gazeta, Felix decidiu então levar a público o conteúdo dessas cartas. Em 24 de maio de 1873, a imprensa liberal publicou uma correspondência na qual Felix fazia sérias acusações ao bispo. Nesse documento, o padre tratou principalmente da questão envolvendo as verbas para o altar-mor.

Ali, sem nenhuma cerimônia, padre Felix dizia que, em desempenho da sua palavra, tinha o “sumo prazer” de apresentar a D. Macedo as certidões de que lhe havia falado

<sup>252</sup> Cf. NEVES, Fernando Arthur de Freitas, op. cit., p. 49.

<sup>253</sup> A história detalhada da suspensão do padre Felix foi publicada em “O Liberal do Pará”, em 28 de novembro de 1872. Cf. FACTOS Diversos. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, quinta-feira, 28 de novembro de 1872. Anno IV, N. 269, p.1, col.1,2,3.

<sup>254</sup> NEVES, Fernando Arthur de Freitas, op. cit., p.62.

numa carta do dia 10 daquele mês. Por elas, ressalta, ficava provado que D. Macedo tinha, “por diversos títulos, recebido dos cofres públicos 122.684:206 rs., sendo 24 contos da tesouraria, 98.684:206 rs. do tesouro provincial”. O bispo ainda devia compreender que a quantia por ele recebida seria elevada a 128.684:206 rs., “visto como na certidão do tesouro provincial” não figuravam os 6 contos que o barão de Santarém mandou dar-lhe “por 3 exemplares de o resumo da história bíblica”. Em seguida, o padre, como fez a imprensa naqueles dias, questiona D. Macedo sobre o destino dado ao dinheiro: “Essas quantias tiveram o destino para que vos foram entregues? Esta é a questão, questão séria que vos obriga, por vossa dignidade e por vossa honra, a virdes a falta”. Aproveita então para revidar às acusações feitas a ele pelo bispo:

Não vos contenteis em vir, pela “Boa Nova” ou do púlpito, dizer que o *desditoso* padre Felix acaba de insultar a religião na pessoa de seu prelado, fazendo publicar as ditas certidões, e exigindo que este prove que tem empregado as quantias naquilo para que foram destinadas; não: porque todos reconhecem que este meu procedimento nada tem d’insultante à religião que, por força, quereis confundir com a vossa pessoa! E quando insulto houvesse, serieis vós, e não eu, o insultante; por isso sois vós quem quer fazer dela capa de velhacos, sois vós quem, em nome dela, comete todo a sorte de abuso de que é capaz o turbulento que concitou o povo para matar maçons, mandando na noite de 1º de fevereiro espalhar o sanguinário “BRADO AO POVO”.

Rezam, pois, esses documentos que recebestes dinheiro para o altar da Virgem, para sustento de 15 meninos pobres que se educam no seminário, pelas visitas da diocese, para a educação de 4 pobres que estudam na Europa, para alfaias para as matrizes, para cadeiras dos cônegos, para estatuas e 9 quadros para a catedral, para as necessidades mais urgentes etc.; de todos esses dizeres me ocupei somente para proporcionar-vos ocasião de vos defenderdes.<sup>255</sup>

Felix dizia não ser possível, porém, de uma só vez, tratar de todos os assuntos que trocou em correspondências com D. Macedo, porque seria demais enfadonho. Por isso, trataria nessa carta apenas “das bancadas, quadros e estátuas para a catedral”. Por meio dos documentos que tinha em mãos e que agora iam a público, constava que o bispo havia recebido da tesouraria nove contos de reis para auxílio das despesas e aquisições das estátuas e bancadas para a catedral, e do tesouro provincial 2.034:206 (dois contos, trinta e quatro mil e duzentos e seis réis) para as cadeiras dos cônegos, assim como 2.700:000 (dois contos setecentos mil réis) para 9 quadros para os altares laterais da igreja, o que tudo somado perfazia a quantia de 13:734:206 (treze contos, setecentos e trinta e quatro mil e duzentos e

<sup>255</sup> FACTOS diversos. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, domingo, 25 de maio de 1873. Anno V, N. 117, p.1, col. 4,5.

seis réis). Com o intento dar ênfase à grave questão, o padre repete: “13:734:206 rs. para quadros, estátuas e bancadas para a catedral, e nada de quadros, nada de estátuas, nada de bancadas!”. Seguem-se novamente indagações sobre o destino do dinheiro: “Onde existem esses objetos?” Ou ainda: “Onde metestes o dinheiro que há três anos vos foi dado para compra-los? Comestes e folgastes com ele!!!... Não é assim?”. Este procedimento seria próprio D. Macedo, que nem ao menos dez réis dava de “esmola ao pobre faminto” que lhe batia “à porta!”. No entanto, acrescentava: o bispo perseguia “o povo com continuadas derramas”, obrigava “os pobres vigários” a contribuições com que não podiam, sem falar na “insaciável caixa pia, escandaloso balcão” onde se vendia “por dinheiro as graças que de graça deveriam ser dadas: *Gratis date quod gratis accipistis.*” Esse modo de proceder de D. Macedo, lembrava o padre, colocava-o delicadamente entre aqueles que um senador classificou de “assaltadores dos cofres públicos”. Lançava assim um desafio: “Vinde, eu vos peço, por vossa honra, por vossa dignidade, dizer o que fizestes d’esses 13.734:206; por isso que não aplicastes ao fim que vos foram entregues”. Indagava ainda que quando os diocesanos, lendo as certidões, soubessem que o bispo recebeu “13.734:206 para estátuas, quadros e bancadas para a catedral”, e, “procurando por esses objetos”, não os encontrassem, como o qualificariam? Concluía então: “Ah! meu diletíssimo, que feio qualificativo!” O padre pedia assim a restituição do dinheiro aos cofres de onde havia saído, “porque assim pede a justiça”. No final da carta, como confirmação do que afirmara, ele anexou as certidões que atestavam as verbas que o bispo recebeu da província e do Império desde 1862 até 1873. Nelas estava incluído o dinheiro destinado ao altar, quadros, estátuas e outros paramentos para a Catedral.

Certifico, em cumprimento do despacho supra, que revendo os livros caixas geral desta tesouraria pertencentes ao exercício de mil oitocentos e sessenta e dois a mil oitocentos e sessenta e três, dele consta o seguinte: livro caixa geral segundo do exercício de mil oitocentos e sessenta e quatro e mil oitocentos e sessenta e cinco, folhas trinta e sete, abril vinte oito, número dois mil e três. Entregue ao reverendo cura Luiz Matinho de Azevedo e Couto, autorizado pelo excelentíssimo prelado diocesano, em virtude do aviso do ministério do Império, importância para as obras do seminário episcopal, dez contos de reis. O primeiro escriturário, José Francisco da Silva Neves. O padre Luiz Martinho de Azevedo Couto. – Livro caixa geral primeiro do exercício de mil oitocentos e sessenta e oito a mil oitocentos e sessenta e nove, folhas noventa e quatro. – Mil oitocentos e sessenta e oito, dezembro doze, número oitocentos e seis. – Entregue ao cônego João Ferreira de Andrade Muniz, conforme despacho desta tesouraria exarado no ofício do excelentíssimo bispo diocesano, de ontem, em virtude da ordem do tesouro nacional de dezessete de outubro findo, para as obras do pequeno seminário, cinco contos de réis. O escrivão Carlos Manuel de Souza Trovão. O cônego, João Ferreira de Andrade Muniz. Livro caixa geral segundo do



exercício de mil oitocentos e setenta e um. – Mil oitocentos e setenta e um, março sete, número cento e noventa. Pago ao excelentíssimo bispo diocesano por seu procurador o cônego Luiz Marinho de Azevedo Couto, em virtude do aviso do ministério do Império de quatro de janeiro ultimo, importância para o auxílio das despesas com aquisição de estatuas e bancos para a catedral, nove contos de réis. O escrivão Theodoro Maria de Souza Aranha. O cônego Luiz Marinho de Azevedo Couto. E nada consta nos livros dos demais exercícios mencionados. Pagou na alfandega da capital a quantia de oito mil duzentos e cinquenta réis, sendo cinco mil duzentos e cinquenta réis de emulamentos, como consta da guia expedida por esta contadoria onde fica arquivada. E para constar eu Francisco José de Souza Salles, segundo escriturário desta tesouraria de fazenda do Pará, a escrevi e subscrevi aos dezesseis dias do mês de maio de mil oitocentos e setenta e três. Servindo de contador, V. Carmino Leal.

Cerifico, em cumprimento do despacho supra, que revendo os livros do despacho supra, que revendo os livros existentes neste tesouro, deles consta ter o excelentíssimo sr. bispo diocesano ou pessoa por ele autorizada, desde o ano de mil oitocentos e sessenta e dois até esta data recebido dos cofres deste mesmo tesouro a importância de noventa e oito contos seiscentos e oitenta e quatro mil duzentos e seis réis, sendo: vinte e dois contos de réis para o altar da Virgem Santíssima, vinte contos duzentos e cinquenta mil para o sustento de quinze meninos pobres que se educam no seminário episcopal, dezoito contos e trezentos mil réis pelas visitas da diocese, quinze contos de reis para educação de quatro meninos pobres que estudam na Europa, treze contos de reis para paramentos e alfaias das igrejas matrizes, três contos de reis para as cadeiras de música vocal e grego do seminário, dois contos e trinta e quatro mil duzentos e seis réis para as cadeiras dos cônegos da catedral, dois contos setecentos mil réis para nove quadros para os altares laterais da mesma catedral, um conto de réis para as necessidades mais urgentes do culto Divino e seiscentos réis para a compra de catecismos do mesmo excelentíssimo sr. – E nada mais se continha nos referidos livros aos quais me reporto. Terceira seção da contadoria do tesouro publico provincial do Pará, em 17 de maio de mil oitocentos e setenta e três. Eu, Mariano Clito Firmino Adarsse, chefe da seção mandei escrever e subscrevi. O contador, José Manuel Rodrigues.<sup>256</sup>

Não há dúvida de que a intensão do padre Felix não era apenas a de zelar pela transparência nos gastos públicos. Suas denúncias procuravam minar a credibilidade de D. Macedo, exatamente no momento em que o bispo investia contra o “velho clero” e as irmandades religiosas. Tudo leva a crer que até então não havia grandes preocupações com a prestação de conta das verbas destinadas ao episcopado. Tanto é que o debate só veio a público quanto seus adversários acharam necessário. Em 26 de janeiro de 1873, por exemplo, quatro meses antes das denúncias de Félix, o jornal “O Liberal do Pará” incitava os leitores a indagarem que rumo tinha levado “o dinheiro com que a província” concorria “para as exigências episcopais”; ou mesmo: onde haviam sido empregadas as quantias que “o povo de ambas as províncias” dava, a título de esmolas, emolumentos e caixas pias, “para serem

---

<sup>256</sup> Ibidem.

aplicadas às obras de caridade”. Havia muitos anos, dizia o articulista, que “o fantasma” que servia para justificar “tantas exigências pecuniárias” era “o célebre altar de mármore” e “a educação religiosa nos colégios jesuíticos da Europa de moços da diocese”. O altar, cuja aquisição teria sido feita “quase por meio de esmolas”, afirmava o articulista, ali jazia empecendo “os corredores da Catedral”, sem que o tesouro pudesse “descobrir a aplicação dos contos de réis” que tinham saído de “seus cofres para a colocação da 8ª maravilha do mundo”.<sup>257</sup> Mas como as autoridades se portaram em relação às contas e gastos da diocese nesse tempo?

Os vários presidentes que passaram pela província parecem não ter se interessado tanto pela questão. Em 7 de abril de 1874, poucas semanas antes da prisão do bispo, o jornal “O Pelicano” tecia fortes críticas ao presidente Pedro Vicente de Azevedo. Segundo a gazeta, aqui as autoridades procediam contrariamente ao governo imperial, que punira D. Vidal, “o bispo rebelde de Pernambuco”. Enquanto o Império trabalhava para chamar “esses transviados cidadãos à obediência das leis do país”, seus delegados no Pará temporizavam com suas atitudes. D. Macedo Costa tinha sido até mesmo elogiado pelo presidente pelos bons serviços prestados, quando, na verdade, deveria ser repellido pelos insultos atirados ao poder civil. Pedro Vicente foi tido pela gazeta como bajulador e D. Macedo, como o grande beneficiário dos cofres de um governo a quem não poupava ataques. Foi precisamente nesse momento que, por fim, o bispo prestou conta das verbas que lhe foram confiadas por doze anos pela província, apresentada em 2 de março e publicada em maio em “O Apostolo”, como vimos antes. Dos documentos entregues ao governo, lembrava-se, nas palavras do prelado, que a província havia concorrido para quatro obras da diocese: “a educação de meninos pobres aqui e na Europa; um grande altar e retábulo de mármore para ser colocado na abside da nossa catedral, enfim, uns painéis e bancadas para a mesma igreja”. Com isso, concluía-se que a província, “como os cofres do Estado”, tinha sido prodigiosa nas concessões feitas ao “pastor da igreja paraense”. Em troca, ela recebia meninos educados em Santo Suplício, esse “foco de imoralidades” que, segundo a gazeta, levaria adiante a política conservadora do bispo. Quanto ao altar que se achava na Catedral há mais de dois anos, ressaltava: “[...] até hoje, ninguém há que o tenha visto”. Além disso, os painéis e bancadas, como havia afirmado o próprio bispo, “estavam incompletos”. Com ironia, concluía-se que nisso estavam cerca de

---

<sup>257</sup> FACTOS Diversos. *O Liberal do Pará*, domingo, 26 de janeiro de 1873. Anno V, N. 21, p. 1, col.2,3,4.

duzentos contos de réis que D. Macedo recebeu dos governos provinciais, do Império e de particulares.<sup>258</sup>

Mas, para desgosto dos seus adversários, as contas da diocese, depois de terem sido detalhadamente apresentadas, foram em seguida aprovadas por Pedro Vicente de Azevedo. Nos dias 4 e 5 de setembro, quanto o bispo já cumpria pena nas Ilhas das Cobras, as gazetas “Jornal do Pará” e “Diário de Belém”, publicaram, respectivamente, um ofício da presidência da província confirmando a informação. Nele procurava-se, sobretudo, deixar claro que as acusações de desvios das verbas destinadas às obras da diocese, como altar, eram infundadas:

S. exc. rvm. bispo da diocese dirigiu-se a esta presidência em data de 2 de março do corrente ano, fazendo uma exposição minuciosa da aplicação que tem tido várias somas com que a província tem concorrido para diferentes obras diocesanas, e pedindo que os 8:000\$ réis que a lei provincial n. 735 de 25 de abril de 1872, mandou entregar-lhe para auxílio das despesas com a colocação do altar de mármore na Catedral, sejam levados à conta do alcance em que s. exc. se acha n’essas despesas.

Em solução a este pedido de s. exc. tenho a dizer que uma vez que a dita soma de 8:000\$ réis já foi gasta com a aquisição e transporte do mesmo altar, como está perfeitamente demonstrado pela conta concorrente anexa ao ofício à que respondo, e importando, entretanto, ainda a colocação d’ele na Catedral em quantia muito superior, que deverá correr por conta do governo geral e dos fiéis católicos, pode s. exc. rvdm. levar em conta o déficit a aludida soma, tanto mais quando se obrigará, por seus esforços, fazer efetivo o complemento da obra com o seu assentamento no lugar que se destina, embora com outros auxílios de que ainda carece, visto ser isso de equidade e não ultrapassar o pensamento da lei, como opina o inspetor do tesouro provincial, d’acordo com as informações da contadoria e do procurador fiscal respectivo.<sup>259</sup>

Buscava-se então limpar a imagem do bispo depois de tantos ataques desferidos contra a sua pessoal. Essa não era a primeira vez que isso acontecia. Talvez uma tentativa semelhante de esclarecer publicamente o destino dado às verbas recebidas pela diocese tenha ocorrido no discurso pronunciado por Siqueira Medes perante Assembleia Geral na Corte, em 1873. O discurso foi pronunciado em 24 de abril, durante a discussão da lei do orçamento nacional, mas só chegou ao público paraense em 14 de junho daquele ano, por meio do “Jornal do Pará”. Nele o cônego procurou defender os interesses da província, como o aumento de seus representantes no Senado. Mas a necessidade que lhe parecia mais urgente naquele momento era “a colocação do altar-mor da catedral e a conclusão do seminário”. Para

<sup>258</sup> O PELICANO. *O Pelicano*, Belem, terça-feira, 7 de abril de 1874. Anno I, Numero 27, p.1,col.1,2,3.

<sup>259</sup> PARTE oficial. *Jornal do Pará*, sexta-feira, 4 de setembro de 1874. Anno XII, Nº 199, p.1, col.1,2; NOTÍCIAS diversas. *Diário de Belem*, sabbado, 5 de setembro de 1874. Anno VII, Numero 204., p.1, col. 2.

o altar-mor, Siqueira Mendes apresentou uma emenda ao orçamento e tomou a palavra a fim de justificá-la. Iniciou sua fala com o que já era corrente na época – o fato da Catedral do Pará ser “incontestavelmente a primeira do Império”, completando em seguida: “o seu altar-mor, porém, não está em relação à importância, magnitude e beleza do templo, e além d’essa desproporção acha-se bastante deteriorado”. Daí começa um breve debate reproduzido pela gazeta:

O SR. MARTINHO CAMPOS. – O sr. ministro do império devia conhecer isto.

O SR. MINISTRO DO IMPÉRIO. – A diocese do Pará é a mais favorecida do governo, é a que mais auxílio tem recebido.

O SR. SIQUEIRA MENDES. – Não estou acusando ao nobre ministro do Império, ainda eu não disse que a diocese do Pará não tem recebido auxílio algum do governo, estou apresentando as suas necessidades atuais e chamando para ela a atenção e patriotismo do nobre ministro, que não se negará em prestar-lhe alguns serviços além dos que já tem prestado, distinguindo-a entre todas as dioceses.

O SR. MINISTRO DO IMPÉRIO. – Respondi ao aparte do sr. Martinho Campos.

O SR. SIQUEIRA MENDES. – Dizia eu, sr. presidente, que sendo de necessidade substituir-se o velho e carcomido altar por outro q esteja em relação com o templo, o prelado diocesano, pensando talvez que com pouco podia satisfazer a esta necessidade da sua catedral, mandou fazer em Roma um magnifico altar de mármore, que está depositado na Catedral dentro de 30 grandes caixões. O mármore foi dado pelo Santo Padre; mas ainda assim o altar não sai barato: além da pequena coleta que s. exm. revdm.<sup>a</sup> obteve dos fiéis; a província deu penso que 16:000\$000 para a obra e transporte do altar, para levanta-lo a assembleia provincial votou mais 8:000\$; mas o engenheiro encarregado de erigir a obra orçou a despesa necessária em 24:000\$000 e penso que 500\$000, vindo portanto a faltar 16:000\$000, que é quanto eu peço na emenda de que estou tratando.

Devendo as despesas com as catedrais correr por conta da fazenda nacional e não das tesourarias, que já carregam com as das igrejas matrizes, e cadeias e outras, que devem pertencer à fazenda, tendo já a província concorrido com uma não pequena quantia para essa obra, estando comprometidas as suas finanças, não pode dar a soma precisa para se levantar o altar, e é por isso que venho pedir este pequeno auxílio a esta augusta câmara.

O SR. ARAUJO GÓES JUNIOR. – Entre os próprios padres podia-se levantar essa quantia.

O SR. SIQUEIRA MENDES. – Em uma província como a do Pará, onde não há talvez 70 padres e os que existem são completamente pobres, querer que eles concorram com 16:500\$ para uma obra que deve ser feita à custa do

tesouro nacional, cujo estado é lisonjeiro, é certamente exigir o impossível.<sup>260</sup>

Siqueira Mendes chamava a atenção do Império para as obras que eram de sua responsabilidade, como as catedrais. Essa questão seria lembrada mais tarde pela assembleia provincial quando o bispo novamente pedisse verbas para a reforma do templo. Os deputados indagariam se a província tinha mesmo a obrigação de contribuir para uma obra que devia correr “à custa do tesouro nacional”. Contudo, o mais importante aqui é a forma como D. Macedo conduzia a negociação envolvendo o altar. O bispo parece ter subestimado o valor necessário para a aquisição, transporte e colocação do monumento no interior da Catedral. Esse erro de cálculo levou o prelado a fazer constantes pedidos de verbas para a conclusão da obra, oferecendo munição aos inimigos políticos. Embora, por pura pressão, tenha apresentado as contas da diocese, ninguém esquecia que o altar não fora assentado na Catedral. O dinheiro reservado para esse fim, gasto também com painéis, retábulo e bancadas, não foi o suficiente para levar a termo a obra. Seus custos elevados consumiram toda a soma arrecadada. Agora as autoridades consideravam que se havia gasto muito para o pouco realizado. As suspeita mais explícitas de usurpação do dinheiro se dissiparam, mas sem garantir novos recursos para o assentamento do altar. O presidente Pedro Vicente de Azevedo nos dá pistas de como se procederia dali em diante. Em seu relatório de 17 de janeiro de 1875, lamentava a falta de padres que continuava a existir nas freguesias do interior, assim como da pobreza dos paramentos e alfaias de seus templos. Na matriz de Óbidos, por exemplo, dizia ter visto “uma lindada coleção de painéis a óleo, representando os sete Passos de Cristo, obra antiga, mais de aprimorado gosto”, sendo uma pena que estivessem “estragando em uma estreita sacristia, sem molduras e sem as necessárias cautelas” para que não fossem “danificadas pelo tempo”. Sobre a Catedral, ressaltava que era um prédio magnífico de vastas proporções, que se tornaria mais notável ainda logo que se efetuasse a colocação do altar e arquibancada de mármore que, “a esforços do ilustre prelado d’esta diocese, foi comprado na Europa, e já aqui se acha, só faltando serem arrançados em seus lugares”. Acrescentava em seguida:

Para este fim, concorreu a província com 8:000\$000. O Reverendo Bispo dando conta do emprego de toda a quantia que tem recebido, não só para essa obra como para os estudantes que se dedicam ao estado sacerdotal, provou completamente ainda achar-se em déficit e pediu que fossem aceitas suas contas sobre o dispêndio d’aquela soma, apesar de ainda não estar assentado o altar.

<sup>260</sup> GAZETILHA. *Jornal do Pará*, sabbado, 14 de junho de 1873. Anno XI, N° 132, p.1, col.3, 4,5; p.2, col.1.

De acordo com o Tesouro Provincial atendi-o, por ser de inteira equidade.

Conta ele completar esse melhoramento com mais algumas esmolas. É um prelado verdadeiramente incansável no serviço da Igreja.<sup>261</sup>

Assim, a província, principal financiadora de obras de reforma e embelezamento dos templos católicos, pelo menos naquele momento, dava por encerrada a sua participação no ambicioso projeto artístico de D. Macedo. Além do mais, depois da Questão Religiosa, a relação de colaboração Igreja/Estado jamais seria a mesma. Os cofres públicos também já não se mostrariam tão prodigiosos para com os planos do bispo. Mas, fiquemos com o que disse Vinte de Azevedo a respeito do bispo: “É um prelado verdadeiramente incansável no serviço da Igreja”.

### 2. 3. São Miguel Arcanjo acalcanha o dragão liberal

Sua Santidade Pio IX está percorrendo seus pequenos estados. Todos os lugares, que são honrados com sua amável presença, têm dado as mais decididas provas de adesão, e amor à sua pessoa, e ao seu governo, manifestadas com geral entusiasmo nos arcos triunfantes, Te-Deum, fogos de artifícios, e outros regozijos públicos, que devem causar dolorosa emoção nos inimigos do poder temporal do Sumo Pontífice.<sup>262</sup>

Nesse fragmento de uma crônica da gazeta “A Estrella do Norte”, do início da década de 1860, está um pouco da forma como os católicos paraenses tomavam conhecimento dos passos dados por Pio IX na Itália antes da perda do poder temporal. Se a maioria dos fiéis nunca teve a chance de viajar para Roma para ver o papa e os rituais que causavam “dolorosa emoção” nos inimigos, pelo menos podiam desfrutar de algo semelhante no Pará. As viagens do bispo em visita às vilas e povoados da diocese, assim como as cerimônias de recepção ao seu retorno, fizeram parte do programa de romanização da Igreja na Amazônia.<sup>263</sup> Mas nenhuma dessas visitas e recepções pode ser comparada à pompa solene que acompanhou o seu retorno à Belém depois de cumprir prisão na Corte. Longe de qualquer ar de derrota, o

<sup>261</sup> RELATORIAO apresentado ao exm. senr. dr. Francisco Maria Corrêa de Sá e Benevides pelo exm. senr. dr. Pedro Vicente de Azevedo, por ocasião de passar-lhe a administração da provincia do Pará, no dia 17 de janeiro de 1875. Pará, [Typ. de F.C. Rhossard], 1875, p. 53.

<sup>262</sup> CHRONICA religiosa. *A Estrella do Norte*, domingo, 9 de agosto de 1863. Anno de 1863, Número 32, p.256, col.1.

<sup>263</sup> Para uma análise dos objetivos das viagens pastorais do bispo Dom Antônio de Macedo Costa pelo interior do Pará e do Amazonas, ver NEVES, Fernando Arthur de Freitas. A interiorização do catolicismo na Amazônia: as visitas pastorais de dom Macedo Costa (segunda metade do século XIX). In: José Luis Ruiz-Peinado Alonso, Rafael Chambouleyron.. (Org.). *T(r)ópicos de História: gente, espaço e tempo na Amazônia (séculos XVII a XXI)*. 1ed.Belém: Ed. Açai/Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia (UFPA)/Centro de Memória, 2010, v. 1, pp. 183-200

evento assumiu uma forma triunfal, ritualizada, comparável a uma entrada real, enfim, um canto de vitória.

Como sabemos, em 17 de novembro de 1875, D. Macedo Costa e D. Vidal foram anistiados pelas autoridades do Império. Após ter recebido o perdão de D. Pedro II, D. Macedo seguiu para a Bahia, e depois retornou à Belém. Em 12 de janeiro de 1876, cinco dias antes de sua chegada, o jornal “A Constituição” já anunciava o programa dos festejos que celebrariam a sua entrada na capital paraense. Entre os dias 16 e 17, quando chegaria o vapor trazendo o prelado, subiria ao ar no largo da Sé uma girândola de foguetes e repicariam os sinos de todas as igrejas da cidade. Para os mais ansiosos, haveria uma lancha a vapor que os transportaria à presença do prelado, antes mesmo do desembarque. Logo que D. Macedo se achasse na ponte da guardamoria, subiriam ao ar novamente girândolas de foguetes, e o povo reunido acompanharia o prelado até a Catedral, onde haveria uma salva de 19 tiros após ele adentrar o templo. Ali o bispo participaria de uma cerimônia religiosa e, por fim, poderia recolher-se ao paço episcopal. Mas as festas não terminariam aí. À noite as frentes das igrejas, o paço episcopal, os estabelecimentos eclesiásticos seriam iluminados; ritual que se repetiria por três noites consecutivas. O largo da Sé seria festivamente embandeirado e duas bandas de música tocariam alternadamente. Além disso, na frente da Catedral seriam colocados “três magníficos transparentes”, representando S. Miguel Arcanjo e os apóstolos S. Pedro de S. Paulo. No mesmo espírito, nas janelas do paço episcopal seriam “também colocados outros três transparentes, representando Pio IX, D. Macedo Costa e D. Fr. Maria Vidal Gonçalves de Oliveira.” No dia seguinte, teria lugar na Catedral, às 7 horas da noite, “um esplêndido *Te Deum* em oração à graça pela restituição do prelado paraense à sua diocese”, anunciado aos fiéis pelos “festivos repiques de sinos de todas as igrejas” e celebrado pelo cônego Borges de Castilho.<sup>264</sup>

Não devemos esquecer que esses rituais eram, sobretudo, portadores de uma mensagem política, afirmavam a autoridade de D. Macedo em sua diocese. Procurou-se então seguir à risca o programa anunciado. Na época, a iminente chegada do bispo à capital foi amplamente noticiada na imprensa. Na manhã de 17 de janeiro, ele desembarcou na ponte da guardamoria da alfândega, onde, informa o “Diário de Belém”, achava-se postado um destacamento de artilharia que lhe tributou “as honras eminentes devidas à elevada hierarquia” que ocupava na sociedade. O “povo” se apresentou em massa no local. A gazeta

---

<sup>264</sup> FESTEJO para a chegada do sr. D. Antonio. *A Constituição*, Belém do Pará, quinta-feira, 12 de janeiro de 1876. Anno III, Numero 8, p.2, col.1.

calcula que acima de oito mil pessoas teriam ido ao encontro do bispo, “que depois de uma ausência de quase dois anos de privações e penas”, voltava “a ocupar o s6lio que h6 15 anos fora confiado 6 sua proventa solicitude”. Era tanta gente, no dizer da gazeta, que o prelado levou cerca de uma hora para sair da ponte. Abrindo caminho no meio da multid6o “de homens e mulheres das principais fam6lias da sociedade paraense”, D. Macedo seguiu rumo 6 Catedral. Ao chegar ao templo, foi “recebido pelo presidente da prov6ncia, revd. Cabido, desembargadores da Rela76o, e muitas pessoas gradas”. Ali participou de uma cerim6nia onde se entoaram hinos e ora76es, de acordo com os ritos romanos. Findo o ato religioso, seguiu para o pal6cio do governo acompanhado pelo presidente da prov6ncia e pelo povo que enchia a Catedral. No caminho, recebeu calorosos vivas. Enfim, associa76es, escolas e autoridades prestaram uma grande homenagem ao bispo em seu retorno. Mesmo com a copiosa chuva que caiu, a festa durou o dia inteiro, entrando pela noite. A cidade foi toda iluminada e os organizadores capricharam nos detalhes da decora76o, conforme haviam anunciado no programa:

No largo da Catedral tocavam arresvesadamente 3 bandas de m6sica marcial.

No frontisp6cio da Bas6lica chamavam a aten76o 3 lindos transparentes, representando (o do centro), S. Miguel, acalcando aos p6s o Drag6o infernal e, os dos lados, os Ap6stolos Pedro e Paulo.

Na fachada do Pa76o Episcopal outros 3 transparentes, de maravilhoso efeito, deslumbravam as vistas da multid6o: eram os retratos do S. Padre e dos Bispos do Par6 e Olinda.<sup>265</sup>

Assim, os transparentes e seus “maravilhosos efeitos” ganharam consider6vel destaque no notici6rio. A gazeta “A Constitui76o”, por exemplo, n6o deixou passar em branco essas not6veis obras de arte. Al6m da bela ilumina76o que tomava conta dos edif6cios, tratou tamb6m de ressaltar a ornamenta76o que tanto brilho dava ao pa76o episcopal e 6 Catedral na ocasi6o:

Nas janelas do coro daquela est6o tr6s vistosos transparentes clareados a g6s representando o do centro o arcanjo S. Miguel e os dos lados os ap6stolos S. Pedro e S6o Paulo.

Nas tr6s janelas centrais do pa76o, outros transparentes, representando o do meio o santo padre Pio IX, tendo 6 direita D. Macedo, e 6 esquerda D. Vidal.

A pintura 6 trabalho do h6bil sr. Viegandt.<sup>266</sup>

<sup>265</sup> COLLABORA76O: Festejos da chegada do Diocesano. Diario de Bel6m, ter76a-feira, 25 de janeiro de 1876. Anno IX, Numero 19, p.1, col.3,4.

<sup>266</sup> GAZETILHA: O sr. bispo diocesano. A Constitui76o, Bel6m do Par6, quarta-feira, 19 de janeiro de 1876. Anno III, Numero 14, p.1, col.2,3.



Atentemos, todavia, para usos conscientes da arte como discurso político; imagens gestadas no calor da batalha. As representações de São Miguel Arcanjo, São Pedro e São Paulo, Pio IX, D. Macedo e D. Vidal eram bem mais do que “belas pinturas” executadas pelo hábil Karl Wiegandt, aqui descrito como “Viegandt”. Para além das qualidades estéticas, em seu conjunto elas compunham uma clara estratégia de afirmação da autoridade eclesiástica: colavam lado a lado os antigos e novos mártires da Igreja, traçavam vínculos indenitários entre os seus fundadores e os seus atuais reformadores. São Miguel Arcanjo pode ser lido como o espírito de combate da Santa Sé às ameaças liberais e revolucionárias, esses “dragões infernais” acalcanhados pelo ser celestial. Assim, recorre-se à arte também por motivos diversos daqueles devocionais. Pio IX, por exemplo, fez uso frequente desse expediente, inserindo-se numa tradição de longa data no Estado pontifício. Nos anos em que Giuseppe Mazzini lançava os seus apelos para a renovação da arte italiana em direção a uma arte progressista e social,<sup>267</sup> em Roma a pintura religiosa ainda se tingia de uma aura política, veiculando significados que aludiam à supremacia do pontífice, à sua infalibilidade e à defesa de seu poder temporal. São testemunhas exemplares disso duas pinturas importantes encomendas pelo pontífice: a monumental tela com “il Cristo perseguitato da Giudei” (Cristo perseguido pelos Judeus) de Johann Frederich Overbeck, e o afresco com a “Propagazione del Cristianesimo” (Propagação do Cristianismo) de Tommaso Minardi, ambos executados para o Palazzo del Quirenale. A primeira, de 1857, foi percebida pelos contemporâneos como uma alegoria do pontificado colocado em perigo pelos infiéis adversários (em plena alusão à captura de Pio VII pelos franceses); A segunda representa uma das tarefas mais propaladas pela Igreja: o ecumenismo, ou seja, a missão dada aos apóstolos de pregar a boa nova a todos os povos.<sup>268</sup>

---

<sup>267</sup> Entre outras figuras consideradas como “pai da pátria italiana” (Garibaldi, Cavour, Vittorio Emanuele II), Giuseppe Mazzini (1805-1872) era um homem de ampla erudição. Era um profundo conhecedor não só da arte do passado, mas também de seu próprio tempo. Tinha desenvolvido um gosto apurado frequentando as grandes coleções de sua cidade (Gênova) e os museus europeus. No processo de unificação da Itália, ele se pôs o problema de criar uma nação. Lá onde existiam várias realidades políticas e civis diferentes, talvez fosse necessário, além de renovar a sociedade e as consciências, unir culturalmente a península. Nesse anseio, Mazzini considerava que a arte poderia desempenhar um papel fundamental. Sobretudo a grande pintura que tinha sido sempre um orgulho e um forte motivo de identidade para os italianos, que nela reconheciam a sua memória histórica. A essa pintura, ele confiou a missão de mensagem nacional. Para uma análise detalhada da relação de Mazzini com a arte, ver MAZZOCCA, Fernando. *Romantici e macchiaioli: Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*. Genova, Palazzo Ducale: Skira, 2005.

<sup>268</sup> Cf. CAPITELLI, Giovanna. La pittura sacra. In SISI, Carlo (a cura di) *L'Ottocento in Italia: le arti sorelle*, II, Il realismo 1849-1870. Milano: Electa, 2007, pp. pp. 47-60, pp.52-53.



Figura 31: Tommaso Minardi. Propagazione del Cristianesimo ovvero la missione degli Apostoli, 1864. Têmpera sobre muro. Acervo do Palazzo del Quirenale, Roma/Itália.

Os rituais que acompanham a entrada do bispo em Belém trazem em seu bojo toda essa carga simbólica. Além do mais, a prisão não aboliu seus projetos de romanização. Sabemos que D. Macedo, ao retorna à diocese, manteve viva a essência de autonomia para o Catolicismo.<sup>269</sup> Porém, como vimos antes, isso não implicava abrir mão dos recursos matérias do Estado. A decoração da Catedral aguardava ainda por tomar forma. Depois do período de ausência forçada, era preciso colocar novamente “ordem na casa” e, para isso, precisava-se de uma boa soma de dinheiro. Em 16 de fevereiro de 1877, “O Apóstolo” publicou dois ofícios de D. Macedo enviados ao conselheiro José Bento da Cunha Figueiredo, ministro e secretário de negocio do Império. Os ofícios estão datados de 4 dezembro de 1876 e dão conta das principais necessidade da diocese naquele momento. No primeiro, D. Macedo informava ao ministro sobre situação dos seminários do Pará. O seminário maior, por exemplo, onde era ministrado aos jovens que se dedicavam ao sacerdócio o ensino da teologia e de outras disciplinas eclesiásticas, estava funcionando numa ala do edifício episcopal insuficiente para acomodar a todos. O mesmo ocorria com seminário menor, onde estavam matriculados 130 alunos, mas que já não atendia à crescente demanda, sobretudo de jovens de outra diocese que vinham ao seminário do Pará para se formar “nas virtudes e ciências sacerdotais”. D. Macedo informava que, para suprir as necessidade do estabelecimento, um nova ala estava sendo

<sup>269</sup> NEVES, Fernando Arthur de Freitas. D. Antonio de Macedo Costa: um arauto do processo civilizatório? In: Maria de Nazaré dos Santos Sarges; Magda Maria de Oliveira Ricci. (Org.). *Os oitocentos na Amazônia: política, trabalho e cultura*. 1ed. Belém: Editora Açaí, 2013, v. 1, pp. 141-163, p.153.

construída e já se dispunha de materiais para as obras comprados por conta do governo no valor de 10:000\$000 (dez contos de réis). No entanto, o prelado lamentava que essa obra estivesse parada há cerca de 14 anos, tendo a diocese sofrido muito por falta de um edifício para acomodar “um estabelecimento de tão vital importância”. Para isso, pedia a verba de 20:000\$00 (vinte contos de réis), que se justificava pela importância que se devia dar ao desenvolvimento da educação do clero. Já no segundo ofício, lembrava ao ministro o “magnifico altar-mor todo de mármore (urna e retábulo)” que se achava havia mais de quatro anos “depositado na catedral do Pará” para ali ser assentado. Dizia ainda que um orçamento dessa obra já havia sido enviado à “secretaria do Império pedindo o correspondente crédito”. Solicitava então ao ministro urgência na questão para que não ficasse “mais tempo desaproveitada uma obra d’arte desta importância, para a qual concorreram com considerável soma os governos gerais e provinciais”, e que muito serviria “para o decoro daquele templo”. Por fim, encerrava ressaltando que a província do Pará, da qual o próprio ministro havia sido presidente (1868-1869) e que tanto já lhe devia, consignaria “com reconhecimento mais este benefício”.<sup>270</sup>

Cabe dizer que esse documento, levado a público pelo jornal carioca há mais de dois meses após ter sido enviado ao ministro, já era conhecido dos leitores paraenses havia tempos. Na verdade, a “Boa Nova” publicou os mesmos ofícios ainda no dia 6 janeiro de 1877. Logo a matéria foi reproduzida e comentada pelos jornais de oposição a D. Macedo Costa. O tom pesado das críticas mostra o quanto a segunda metade da década de 1870 não seria favorável ao prelado. No dia 8 de dezembro, o conservador “A Constituição” e o maçônico “O Santo Offício”, respectivamente, comentaram o conteúdo dos documentos. “A Constituição”, aliada do bispo na Questão Religiosa, agora se voltava contra ele devido aos ataques desferidos pela “Boa Nova” ao cônego Siqueira Mendes, líder do partido conservador, logo após o seu retorno. Siqueira Mendes havia sido acusado pela gazeta diocesana de não ter apoiado devidamente o clero paraense durante o cumprimento da pena de D. Macedo. A resposta veio nas colunas de “A Constituição” de 7 de março 1876, que reproduzia o discurso do cônego no parlamento nacional, onde, inclusive, defendeu verba para a colocação do altar na Catedral.<sup>271</sup> Voltando a 8 de janeiro de 1877, vemos que os ressentimentos ainda não haviam passado. Em sua matéria, “A Constituição” sublinhava que a “Boa Nova” havia publicado os ofícios dirigidos ao ministro do Império: um “pedindo a verba

<sup>270</sup> DIOCESE do Pará. *O Apostolo*, sexta-feira, 16 de fevereiro de 1877. Anno XII, Numero 18, p.3, col.4.

<sup>271</sup> A COSTITUIÇÃO. *A Constituição*, Belém do Pará, terça-feira, 7 de março de 1876. Anno III, Numero 53, p.1, col. 1,2,3,4,5.

de 20:000\$000 para conclusão das obras do seminário”, e outro “insistindo sobre o pedido feito ao mesmo ministério da verba necessária para colocação do altar-mor de mármore na nossa catedral”. Sem mais comentários sobre isso. Por outro lado, não deixou de fazer críticas eivadas de ironia em reprovação à nova viagem que D. Macedo faria a Roma para encontrar com Pio IX.<sup>272</sup> Já o articulista de “O Santo Officio” foi bem mais duro e direto. O título da matéria é esclarecedor: “Insaciável sede de dinheiro”. O bispo diocesano, dizia a gazeta, “é um temível Minotauro dos cofres públicos. Não há dinheiro que baste à sua saciedade!” A própria “Boa Nova” teria demonstrado “o amor desmesurado” do bispo ao dinheiro. Não bastavam a ele, afirmava o articulista, as coletas e proventos da caixa pia, as ajudas de custo “para os seus passeios”, as esmolas e dádivas que não tinham “o mérito da espontaneidade”. Recorria ainda “às choramingas para *fincar* o tesouro nacional e até lembrou-se de pedir indenizações de obras feitas sem ciência nem autorização do governo!” Mas os ataques não param por aí:

É demais! O túnel das Daneides fica aquém da insanidade de um tal bispo.

Ainda não se hão passado quatro meses que s. exc. recebeu *dez contos de réis* para reparos e mobílias do paço episcopal, e eis que em 4 do mês findo, solicitou do ministro do Império, o *beato fardado* da atualidade, mais *vinte contos de réis* para concluir a construção de uma ala do mesmo paço; mais *dez contos de réis* de indenização de obras feitas n’essa ala; e mais alguns contos de réis, para erigir o altar de mármore, aquele celebre altar que tem servido de mina exuberante de dinheiro ao sr. bispo.

E s. exc. lembra-se do luxo para o seu paço, acréscimo deste edifício, do altar de mármore, lembra-se até de encher os seus bolsos a custa do tesouro nacional; mas esquece-se de pedir ao governo imperial dois contos de réis ao menos para auxiliar às obras de reparo da Igreja das Mercês!

Para isso não! Teria s. exc. de dar contas ao governo do emprego dos dois contos; e lá por casa é outra coisa! o governo não tem que meter o *bedelho*, sob pena de ser excomungado como ímpio e herege!

Suma razão teve o nosso amigo revd. padre Felix em dizer que o sr. D. Antonio *custa os olhos da cara ao governo*.

E faz bem; encha-se, sr. D. Antonio, *enquanto José Bento é tesoureiro*. Nem sempre encontra-se dois homens como ele.<sup>273</sup>

Recorrer ao governo central talvez tenha sido a única saída encontrada por D. Macedo na tentativa de obter fundos para dar andamento às obras da diocese. No ambiente local, como vimos, ele havia se desentendido com os antigos aliados e sofria os ataques de

<sup>272</sup> REVISTA dos Jornaes. *A Constituição*, Belém do Pará, segunda-feira, 8 de janeiro de 1877. Anno IV, Numero 5, p. 1, col.1.

<sup>273</sup> INSACIAVEL sede de dinheiro. *O Santo Officio*, Pará-Brazil, segunda-feira, 8 de janeiro de 1877. Anno VII, Nº 2, p.2, col.1,2.

liberais e maçons. Além do mais, dificilmente poderia contar com recursos da província, que passava por dificuldades financeiras em 1877. Em fevereiro desse ano, enquanto o prelado se encontrava em Roma, João Capistrano Bandeira de Mello Filho, presidente da província, dizia ser “lamentável que, em um País como o nosso”, onde havia “uma Religião de Estado” e era “tão profundo o sentimento religioso”, não se mantivesse, em geral, “o culto público com a decência e o brilho congruentes aos atos da Igreja”. Apesar de ciente das obrigações do poder civil para com a Igreja, esbarrava na insuficiência do tesouro provincial para suprir as necessidades de paramentos e alfaias para matrizes do interior e fazer reparos em templos da capital.<sup>274</sup> A situação financeira da província só começaria a se estabilizar no governo de seu sucessor, José Joaquim do Carmo.<sup>275</sup> Mas isso não contaria a favor de D. Macedo. Havia o desgaste com Questão Religiosa e, logo depois, ele se viu às voltas com a Questão Nazarena. Para complicar, na Corte, em 1878, os liberais voltariam a assumir o Gabinete do Império na figura de Sinimbu. Já no Pará, o prelado teve que lidar com dois presidentes liberais, declarados opositores de suas pretensões ultramontanas: José da Gama Malcher e José da Gama e Abreu. Em sua breve passagem pela presidência da província naquele ano, Gama Malcher socorreu as matrizes do interior e, na capital, pediu ajuda ao mistério do Império para reparos na Igreja das Mercês,<sup>276</sup> deixada, como se dizia, ao descaso pelo bispo. Em 1879, quando então assumiu a presidência Gama e Abreu, as preocupações estavam voltadas para as obras da Igreja de Nazaré, implicada na Questão Nazarena.<sup>277</sup> O assentamento do altar-mor? Bom, este não constava em seus planos, muito menos no orçamento da província. Se algum monumento tivesse que ser erguido, que fosse aquele em homenagem aos heróis da Guerra do Paraguai.

Podemos perceber as dificuldades que D. Macedo enfrentou em obter recursos para seu projeto pelo perfil das elites que agora assumiam o poder na província. Nesse

<sup>274</sup> FALLA com que o exm. sr. dr. João Capistrano Bandeira de Mello Filho abriu a 2ª sessão da 20.ª legislatura da Assembleia Legislativa da província do Pará em 15 de fevereiro de 1877. Pará, Typ. do Livro do Commercio, 1877, pp. 61-62.

<sup>275</sup> FALLA com que o exm. senr. dr. José Joaquim do Carmo abriu a 1.ª sessão da 21ª legislatura da Assembleia Legislativa da província do Pará em 22 de abril de 1878. Pará, Typ. da "Província do Pará," 1878, p.15.

<sup>276</sup> RELATORIO com que ao exm. sr. dr. José da Gama Malcher, 1º vice-presidente, passou a administração da província do Pará o exm. sr. dr. João Capistrano Bandeira de Mello Filho em 9 de março de 1878. Pará, Typ. Guttemberg, 1878, pp. 54-55.

<sup>277</sup> Em sua fala à assembleia legislativa de 16 de junho de 1879, Gama e Abreu mostra a preocupação com as obras de reparo e conclusão desse templo, objeto de disputa entre os irmãos da confraria de Nazaré e o bispo: “Este templo, um dos mais bonitos da capital, precisa de obras de retelhamento. As que ali se fizeram, nos telhados, ou por mal dirigida ou por mal executadas, tem deixado que as chuvas arruinem as sacristias. Torna-se necessário, pois, acudir-lhe de pronto para evitar não só maiores estragos, e também terminar a torre começada.” FALLA com que o excellentissimo senhor doutor José Coelho da Gama e Abreu, presidente da província, abriu a 2ª sessão da 21ª legislatura da Assembleia Legislativa da província do Gram-Pará, em 16 de junho de 1879. Pará, 1879, p.18.

sentido, ninguém melhor para ilustrar a mutação ocorrida no seio das classes dirigentes da Amazônia na segunda metade do XIX do que o próprio José Coelho da Gama e Abreu (1832-1906). Herdeiro de uma abastada família de origem portuguesa, esse homem de letras possui uma trajetória interessante. Na vida pública assumiu diversos cargos, atuando como professor do Liceu Paraense e diretor da Repartição de Obras Públicas do Pará. Deu início à carreira política em 1853, como deputado provincial pelo partido liberal. Em 1857, foi nomeado tenente-coronel da Guarda Nacional. Posteriormente assumiu o importante cargo de presidente das províncias do Amazonas (1867-1868) e do Pará (1879-1881), onde procurou organizar as finanças. Nesses anos, realizou uma série de intervenção na capital paraense em vista de embelezá-la e dar-lhe um aspecto moderno segundo o modelo parisiense. Com o advento da República, tornou-se o primeiro intendente de Belém. Antes disso, devido aos bons serviços prestados à nação, em 7 de maio de 1881 recebeu do Imperador o título de barão do Marajó. No campo intelectual, estabeleceu contato com o ambiente acadêmico europeu quando estudou nas faculdades de filosofia e matemática da Universidade Coimbra. Ali entrou em contato com os círculos intelectuais portugueses, construindo redes de amizade e negócio. Depois de vários anos no Pará, em 1861 fez a primeira grande viagem ao exterior, incluindo no itinerário a Europa e o Oriente, passando por locais como Jerusalém e Bósforo. Em 1870, partiu novamente para o Velho Mundo, indo visitar pela segunda vez o Oriente. Das experiências dessa viagem e de seu engajamento político na Amazônia, deixou vários escritos com suas reflexões.<sup>278</sup> Em 1898, já conhecido no universo das letras nacionais, participou ativamente como organizador da comissão brasileira na Exposição Universal de Chicago.<sup>279</sup>

Em 1879, portanto, no primeiro ano do governo de Gama e Abreu, D. Macedo fez mais uma tentativa de obter recursos para assentar o altar. A confiança em alcançar seu intento provavelmente estava ancorada numa assembleia provincial dominada pelos conservadores, prontos novamente a apoiar a Igreja. Contudo, no meio do caminho, Gama e Abreu era o obstáculo liberal que impediria a realização de seus planos no final daquela

---

<sup>278</sup> Entre eles se destacam “Do Amazonas ao Sena, Nilo, Bosphoro e Danubio. Apontamentos de Viagem, 1874-1876”, editado em Lisboa em três tomos; “A Amazônia. As Províncias do Pará e Amazonas e o governo central do Brasil”, publicado também em Lisboa, em 1883; “Um Protesto. Respostas às pretensões da França a uma parte do Amazonas, manifestadas pelo Mr. Delande, Liboa, 1884. Para um breve traço biográfico do barão de Marajó, ver BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. Dicionario bibliographico brasileiro. Typographia Nacional, Rio de Janeiro, 1898; <sup>278</sup> MOURA, Ignacio Baptista. Barão de Marajó. In: *Anuario de Belem em comemoração de seu tricentenário, 1816-1916: historico, artistico e commercial*. Belém: Imprensa Official, 1915; pp. 42-44.

<sup>279</sup> Cf. FONSECA, Jorge Nassar Fleury da. Artes do progresso: uma história da visualidade da Exposição de Chicago de 1893. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009.

conturbada década. O desenrolar dessa história pode ser muito bem percebido num importante documento deixado por D. Macedo. Trata-se de um ofício dirigido ao presidente Gama e Abreu, transcrito pelo jornal “O Apóstolo” de 4 de setembro de 1879. Ali, como pretendia a gazeta, “o ilustrado chefe da igreja paraense” destruía “as inverdades” contidas nas razões de não sanção por parte do presidente de um projeto de lei do orçamento provincial que consignava a quantia de 12:000\$000 (doze contos de réis) para a colocação do altar de mármore da Catedral. Para além da tentativa de esclarecimento, o documento soa como uma espécie de desabafo do prelado depois das várias tentativas frustradas de por fim a essa questão.

De acordo com o próprio bispo, havia sido consignada na lei do orçamento provincial de 16 de agosto daquele ano, no capítulo 10 §9º, uma verba de 12:000\$000 para colocação do altar, a qual Gama e Abreu impugnou, baseando-se em ter “já a província contribuído com 22:000\$ para o altar da Virgem da Catedral, sem que as obras tenham sido começadas”. Às palavras do presidente transcritas ali, D. Macedo dá a seguinte interpretação: “Estas expressões, exaradas num documento de tal ordem, fazem pairar sobre mim a grave suspeita de haver recebido da província uma soma pecuniária, sem tê-la aplicado ao fim para que foi destinada”. Em sua defesa, o bispo então anexou junto ao ofício a conta da diocese, para qual chamava a atenção de Gama e Abreu. Assim ficava provado, “com evidência”, ressaltava D. Macedo, que o presidente estava “inteiramente mal informado a respeito deste negócio”. Sublinha ainda que essa era a mesma conta “publicada em 1874”, antes de deixar “a diocese por ocasião da dolorosa vicissitude” que estavam “na memória de todos”, remetida oficialmente ao então “honrado presidente da província” Pedro Vicente de Azevedo, “o qual a examinou e a submeteu ao tesouro; e foi achada regular”.<sup>280</sup> Não haveria, portanto, razão para a impugnação da verba. Todo o dinheiro recebido para as obras do altar teria sido corretamente aplicado:

É fato notório, e aqui de ninguém ignorado, achar-se na catedral, desde 1871, pronto e inteiramente acabado o dito altar de mármore – urna, tabernáculo, retábulo e estátuas – no valor de 55:075\$556 rs. Levadas em conta todas as quantias dadas pelo Sumo Pontífice, por S. M. o Imperador, pelo governo geral, pela província e pelos fiéis para esta obra, havia ainda um déficit contra mim de 10:121\$766 rs., déficit que o mesmo exm. sr. presidente, “de acordo com o tesouro,” jugou “de inteira equidade” mandar preencher, como ele declara no seu relatório, exprimindo-se a meu respeito do modo o mais honroso, atentas maiormente às circunstâncias de então.

<sup>280</sup> O ALTAR de marmore da Cathedral. A Constituição, quinta-feira, 4 de setembro de 1879. Anno VI, N. 199, p.2, col. 4; p.3, col.5.

Portanto, exm. sr., os 22:121\$766 rs, dados pela província para a compra do altar de mármore estão empregados nesta obra, que se armou e foi exposta em Roma em 1870, e está perfeitamente bem feita e acabada.<sup>281</sup>

Quanto à “colocação” do altar, continua o prelado, “que foi o fim para que consignara agora a digna assembleia a verba de 12:000\$”, havia “perto de nove anos que estava fazendo diligência ao pé do governo geral, e ultimamente o da província, a fim de obter os meios necessários para o dito assentamento”, sem que até então, “sinto vergonha de dizê-lo, tenha eu podido obter a menor quantia, apesar de tratar-se de um monumento de primor, e que muito honrará esta província, direi até, ao país”. Assim não era, pois, exato que a província tivesse “contribuído com 22:000\$ para o altar da Virgem na catedral”, sem que as obras tivessem sido começadas. Prova disso eram “as contas inclusas documentadas, revistas no tesouro, e as declarações oficiais do exc. sr. dr. Pedro Vicente de Azevedo em seu relatório”, que Gama e Abreu podia consultar. Segundo esse documento, afirma o bispo, “aquela soma dada pela província foi toda destinada a cobrir a despesa com a compra dos mármorees que estão na catedral, e não com o assentamento do altar”. Para o assentamento, diz o bispo usando palavras retiradas do relatório de Vicente de Azevedo, “eu contava poder realizar com mais algumas esmolas”. Esta era a verdade, conclui o prelado, que esperava ver restabelecida por Gama e Abreu, “a fim de que não padeça por ventura o meu crédito qualquer suspeita desairosa”.<sup>282</sup>

Contudo, a recusa de Gama e Abreu em não sancionar a lei do orçamento concedendo verba para o assentamento do altar não se resumia ao zelo pelos cofres públicos. Ela estaria fundamentada nas disputas mais amplas da Questão Nazarena. Pelo menos foi essa a interpretação dada pelo bispo alguns meses depois de seu ofício ter sido publicado na imprensa. Na guerra de informação estabelecida entre os adversários em luta, D. Macedo procurou rebater a versão dos liberais sobre acontecimentos que chegavam aos ouvidos de Sinimbu, ministro do Império. Em 2 de dezembro de 1879, o jornal “A Constituição” transcreveu em suas colunas uma correspondência do bispo enviada ao ministro e datada de 25 de outubro daquele ano. Nela, D. Macedo narra todos os fatos que levaram ao conflito entre ele a irmandade de Nazaré. O principal assunto abordado, no entanto, foi a conferência que teve no Palácio Episcopal com Gama e Abreu, que objetivava por fim à luta. Dizia o bispo ter esperança de que o novo presidente da província pudesse finalmente chegar a um acordo sobre a questão. D. Macedo então apresentou propostas que deveriam ser consideradas

---

<sup>281</sup> Ibidem.

<sup>282</sup> Ibidem.



na resolução do impasse. Primeiramente deveria ser entregue ao bispo a nova igreja matriz de Nazaré, que depois de consagrada ao culto, as funções religiosas seriam ali exercidas por um pároco por ele nomeado. Em segundo lugar, afirmava estar disposto a perdoar a irmandade ou comissão de festeiros, contanto que viessem a ter com ele na intenção de se regularizarem, e “promettessem evitar para o futuro as cenas do culto civil”, marchando a seu lado. Dizia ainda que admitiria os mesmos sujeitos que compunham a irmandade a realizarem a festa daquele ano, contanto que se retirassem dois ou três das “cenas escandalosas da ermida”. Entre os “escandalosos” estavam os liberais Jayme Bricio e Barcellar, de quem exigia uma retratação. Ouvindo isso, Gama e Abreu teria então dito que D. Macedo não deseja a reconciliação, pois as condições que propunha eram impossíveis. Por fim, o presidente teria saído muito contrariado da fracassada tentativa de reconciliação, o que refletiria em suas decisões posteriores:

Algum tempo depois, se recusava a presidência a sancionar como inconstitucional uma lei provincial que mandava entregar a nova matriz de Nazaré ao bispo diocesano para ser benta e nela estabelecer-se o culto católico, recusava ainda como inconstitucional um auxílio de 10:000\$ rs. que a mesma assembleia provincial queria dar para as obras do Seminário Episcopal; recusava-se uma verba de 12:000 rs. para o assentamento do altar de mármore da Catedral, alegando eu já ter recebido 22:000 rs. *sem que as obras estivessem começadas*. Reclamei contra uma declaração para mim tão desairosa e mostrei claramente que a presidência fora enganada. Não se dignou, porém, ele dar a menor resposta ao ofício. Recusou ainda o presidente o aumento de 1:000\$ rs. à subvenção dada para sustentação de alunos pobres no Seminário, sob o pretexto que se queria diminuir. Eis aqui, *exm. sr. a atenção de que me tem dispensado a presidência*, os esforços que ela tem feito *para dar-me toda a força moral de que careço no cumprimento de meu dever*.<sup>283</sup>

Por meio das queixas de D. Macedo, o ministro tomava ciência de como o clero estava sendo tratado por Gama e Abreu na província do Pará. Na versão do prelado, a recusa na aprovação de verbas destinada às obras da diocese era, na verdade, uma espécie de retaliação à sua postura na Questão Nazarena. A querela, envolvendo o bispo, os irmãos da confraria de Nazaré e o presidente da província, logo subiu ao primeiro plano do debate político nacional. Em 5 de novembro desse mesmo ano, o jornal “O Liberal do Pará” publicou um longo discurso pronunciado pelo deputado paraense José de Araújo Roso Danin (1829-1895) no parlamento nacional a respeito do assunto. A ideia era rebater as declarações do barão de Cotegipe (1815-1889), senador pela província da Bahia, que havia feito “censura injusta” ao comportamento de Game e Abreu, além asseverar “que o círio de Nossa Senhora

<sup>283</sup> TRANSCRIÇÃO: Ao exm. sr. Conselheiro João Vieira Lins Cansansão de Sinimbu. *A Constituição*, Belém, terça-feira, 2 de dezembro de 1879. Anno VI, N. 273, p.1, col.2,3,4.

de Nazaré tinha sido há pouco criado para desmoralizar” o bispo diocesano e “que a irmandade de Nossa Senhora de Nazaré não existia”. Fazendo uso de uma série de documentos e do “Compêndio das eras” de Baena, Roso Danin procurou convencer a câmara dos deputados da antiguidade do Círio, que contava mais de 80 anos, e da legitimidade da irmandade de Nazaré, que existia havia mais de um século. Mostrou ainda como se havia chegado ao problema que resultou na Questão Nazarena, onde culpava D. Macedo pela intransigência em negociar e recusa sistemática em cumprir as determinações do poder executivo. Também Cotegipe teria sido injusto ao censurar “o atual presidente da província do Pará, por ter consignado nas razões com que deixou de sancionar a lei do orçamento provincial as verbas votadas por aquela assembleia”: uma de 12:000\$ para o assentamento de um altar de mármore, para a qual a província já havia concorrido com 22:000\$; e outra que elevava “a verba concedida ao Seminário Episcopal”. Na opinião de Roso Danin, o “senador deveria culpar antes os seus correligionários”, uma vez que, “em 1868, quando foi apeado ao poder o partido liberal”, havia deixado em “cofre no tesouro provincial o saldo de 600 contos. Esse saldo teria sido “esbanjado”, bem como os rendimentos da província. Além disso, o partido conservador teria também contraído da província um empréstimo de mais de 2.500:000\$. Diante dessas circunstâncias, indaga o deputado, como poderia Gama e Abreu “dar 12:000\$ para colocação de uma altar na catedral, onde aliás existem magníficos altares?”.<sup>284</sup> Acrescentando em seguida:

E não deixarei de chamar a atenção do honrado sr. ministro do império para este assumpto, pois me parece que s. exc. o sr. bispo, apesar de sua doutrina, do *res nullius*, não está autorizado, sem licença do governo, a destruir o altar-mor da catedral da província do Pará, que é um dos melhores que eu conheço, porque, quanto a mim, apesar da doutrina de s. exc. revdm<sup>a</sup>, a Sé do Pará é próprio nacional; assim como são próprios provinciais, as igrejas feitas à custas da província.

A prestação ao seminário foi elevada a 7:000\$ pelo §7 do art. 6º da província, (que não foi sancionada), e sem ônus, que antes tinha s. exc. revdm<sup>a</sup>. de educar 20 meninos pobres.

Eis o que diz o §17 d’esta lei. – lê: - “Prestação ao Seminário Episcopal – 7:000\$000 rs.”

Não consignou pois a lei obrigação alguma.

Portanto, o ilustre sanador não teve razão de censurar o atual presente da província do Pará, por não ter concordado com essa verba: muito principalmente não estando a província no caso de concorrer pelos seus

<sup>284</sup> PARLAMENTO nacional: Câmara dos deputados. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, Quarta-feira, 5 de Novembro de 1879. Anno XI, Numero 252, p.1, col.6; p.2, col. 1,2

cofres, para despesas como a do altar, que não é nenhuma obra urgente nem necessária; nem para esta sem o ônus antes estabelecido.<sup>285</sup>

O discurso de Roso Danin plasma praticamente todas as objeções liberais contra as pretensões do bispo na década de 1870. O prelado nem mesmo tinha autorização para demolir o velho altar da Catedral sem a licença do governo. Na disputa entre Igreja e Estado estava em causa o problema em definir a quem pertencia os templos e edifícios católicos construídos em território nacional. A igreja de Nossa Senhora de Nazaré e o altar-mor da Sé eram apenas alguns dos vários exemplos que poderiam ser citados. Porém, o que interessa aqui é a importância que os poderes civis agora atribuíam ao altar de mármore, objeto de tanta polêmica. Para o deputado paraense, esse monumento não era “nenhuma obra urgente nem necessária”. Isso soava totalmente contrário a tudo que D. Macedo pensava e procurava executar. Enfim, se na primeira metade da década a Questão Religiosa constitui-se no entrave aos planos de levantar o altar na Catedral, na segunda metade dessa mesma década a Questão Nazarena repetia o resultado funesto. Estava claro para o prelado que dali não sairia mais nenhum centavo de réis. Sem apoio do governo provincial e do ministério do Império, ambos dominados pelos liberais, D. Macedo recorreria à última esperança que lhe restava: os fiéis da diocese.

#### 2.4. Enfim, a primeira pedra do altar

Na Corte, o ano de 1880 parece abrir a uma nova fase da história do país, não necessariamente com boas notícias para todos: em 7 de março falece o Duque de Caxias, um dos heróis da Guerra do Paraguai; em 1 de agosto falece José Maria da Silva Paranhos, o visconde do Rio Branco, autor da lei do ventre livre. Por outro lado, em 7 de setembro Joaquim Nabuco cria a Fundação Brasileira Contra a Escravidão no Rio de Janeiro, dando impulso ao movimento abolicionista. Fragilizado pela crise econômica decorrente da Guerra do Paraguai, o Império agora passa a sofrer também pressão para por fim ao regime escravocrata.

Num momento em que mudanças importantes são anunciadas, a Igreja na Amazônia não deixa de trabalhar na construção de seus próprios marcos históricos. É certo que nesse ano há ainda muitos rescaldos da Questão Nazarena: em fevereiro, Gama e Abreu lamenta a falta de acordo entre ele o bispo, contribuindo com que a Igreja de Nazaré continue

---

<sup>285</sup> Ibidem.

fechada;<sup>286</sup> em outubro, os devotos da santa realizam mais um círio civil.<sup>287</sup> Por outro lado, nesse mesmo ano, o bispo convoca a população para uma das missões mais importantes do seu episcopado. Não podendo contar com o apoio do governo da província, ainda sob a presidência de Gama e Abreu, D. Macedo Costa deu início a uma ambiciosa campanha junto a seus diocesanos a fim de angariar fundos para o assentamento do altar. No domingo de 18 de abril, em meio à pregação na igreja de Santo Alexandre, o prelado fez o primeiro pronunciamento público sobre assunto. O apelo ganhou eco rapidamente na imprensa, sendo publicado nas gazetas conservadoras e nas folhas liberais. Alguns jornais se limitaram a chamar a atenção dos fiéis para a necessidade de se levantar o altar, mas outros destacaram os trechos mais importantes da fala de D. Macedo Costa, esclarecendo a razão de sua luta. A gazeta “O Liberal do Pará”, por exemplo, de 22 de abril, apenas informa que, no seu importante sermão, anunciado para a noite de domingo passado na igreja de S. Alexandre, o bispo diocesano havia versado “sobre o altar de mármore da Catedral”. Após historiar todos os fatos que se ligavam a essa obra, o prelado teria concluído o discurso “apelando para a generosidade dos corações dos seus diocesanos”, entre os quais nomearia comissões, “a fim de obter os donativos necessários para a conclusão da supradita obra”.<sup>288</sup> Já o “Diário de Belém” é bem mais específico e não mede esforços para sensibilizar o leito a respeito da campanha:

S. Exm<sup>a</sup> Rvdm<sup>a</sup> o Sr. Bispo Diocesano, pregando domingo à noite em Santo Alexandre, disse que ele e o povo paraense tem um empenho de honra, que é levantar o altar de mármore, destinado à nossa Catedral, altar que é um primor artístico, obra de grandes mestres, que foi exposto e admirado mesmo em Roma, mas que entretanto há dez anos está encaixotado e se empoeirando nos corredores da Catedral porque nem o governo geral, nem a província, quiseram concorrer para o seu levantamento, que há de tornar a Catedral do Pará o templo mais esplêndido do Império.

Sua Exc.<sup>a</sup> disse que não tem um vintém sequer para essa obra, mas que conta com a devoção e a generosidade do povo paraense, e nutre firme convicção de que mesmo n'este ano, o altar estará erguido, para o que vai nomear comissões a fim de angariarem donativos entre todas as classes da nossa sociedade. No 1º dia do mês de Maria, disse S. Exc.<sup>a</sup> Rvdm.<sup>a</sup>, lerá do púlpito o nome dos cavalheiros que comporão essas comissões.<sup>289</sup>

<sup>286</sup> RELATORIO apresentado pelo excellentissimo senhor doutor José Coelho da Gama e Abreu, presidente da provincia, á Assembléa Legislativa Provincial do Pará, na sua 1.a sessão da 22ª legislatura, em 15 de fevereiro de 1880. Pará, 1880.p.17

<sup>287</sup> Cf. NEVES, Fernando Arthur de Freitas. D. Antonio de Macedo Costa: um arauto do processo civilizatório?. In: Maria de Nazaré dos Santos Sarges; Magda Maria de Oliveira Ricci. (Org.). *Os oitocentos na Amazônia: política, trabalho e cultura*. 1ed. Belém: Editora Açaí, 2013, v. 1,p.157.

<sup>288</sup> SERMÃO. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, quinta-feira, 22 de abril de 1880. Anno XII, Nº, p.2, col.4.

<sup>289</sup> O ALTAR de marmore. *Diario de Belem*, quarta-feira, 21 de Abril de 1880. Anno XIII, N. 90, p.2, col. 2.

Aqui fica evidente o estado de abandono a que teria sido relegada a obra do altar, porque, como procurou enfatizar o bipo, “nem o governo geral, nem a província quiseram concorrer para o seu levantamento”; motivo a mais para que todos se engajassem. Numa matéria publicada em 4 de maio, “A Constituição” informava que, conforme prometera no mês anterior, o bispo orou “na catedral a respeito da ereção do altar de mármore na capela-mor” do templo. Seu discurso foi assistido por um numerosíssimo auditório, “apesar da chuva abundante que caiu desde a tarde”. Era o pontapé inicial do plano anunciado em Santo Alexandre no qual ele disse que no “começo do mês de maio abriria a subscrição para levar a cabo a colocação d’esse monumento d’arte”. A obra chegava à sua fase máxima de urgência. O ato de seu assentamento deveria ultrapassar a contingência do presente e fixar-se para sempre na memória. Tanto mais porque o altar de mármore atestaria “aos vindouros o espírito religioso do povo” da diocese e o “zelo ardente de seu digno pastor, dando igualmente testemunho de nossa admiração e o gosto pelo belo artístico”. Para essa importante tarefa, o bispo proclamou do púlpito “os nomes dos cavalheiros e senhoras” que comporiam as diversas comissões por ele nomeadas “para angariarem donativos em favor d’esta obra digna do acolhimento favorável”. Se até então praticamente ninguém havia visto o altar de mármore, encaixotado no interior da igreja desde 1871, a gazeta, no intuito de despertar o interesse pela campanha, procurou dar aos leitores “uma simples ideia” do que era “essa imponente obra que se erigiria na Sé do Pará”. As informações foram transcritas do cabeçalho das folhas da subscrição e tinham por base a detalhada descrição feita por Luca Carimini, frequentemente usada pelo bispo para exaltar a beleza estética do monumento e contar a sua história.<sup>290</sup>

Na outra ponta, as comissões nomeadas envolviam nomes de peso da vida política e intelectual da Amazônia. Tendo clérigos na linha de frente, seguiam-se poetas, jornalistas, médicos, militares, engenheiros, comerciantes, artistas, cônsules e outros. A lista de nomes que compunham as comissões foi publicada pelo órgão episcopal “A Boa Nova”. Mas a pedido da mesma gazeta, logo teve lugar nas colunas de outros jornais de grande circulação, incluindo “O Liberal”, seu maior adversário na década de 1870.<sup>291</sup> Houve, assim, uma ampla acolhida.<sup>292</sup>

<sup>290</sup> NOTICIARIO: O altar de marmore. *A Consituição*, Belem do Pará, terça-feira, 4 de maio de 1880. Anno VII, Num. 100, p.1, col. 5; p.2, col.1.

<sup>291</sup> Cf. DIARIO de Belem, Quarta-feira, 5 de Maio de 1880. Anno XIII, N. 102, p.2, col. 1,2; ALTAR de marmore. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, quarta-feira, 5 de maio de 1880. Anno XII, Numero Avulso, p.1,

Formadas principalmente por personalidades influentes da elite econômica da cidade, as comissões não demoraram em dar resultado. Em 20 de maio, o “Diário de Belém” informava que as comissões nomeadas pelo bispo, “a fim de angariar donativos para o levantamento do esplêndido altar de mármore da Catedral”, já tinham “recolhido importantes somas, encontrando da parte de todos acolhimento e a melhor vontade”. A demonstração de tamanha devoção à causa fez a gazeta afirmar em alto e bom tom: “Não era de esperar outro procedimento da católica população d’esta cidade, que em todos os tempos se distinguiu pelos seus sentimentos de solidariedade e de devoção”.<sup>293</sup> Mas se os católicos da capital davam prova de dedicação e chamavam para si o compromisso assumido, não menos fervorosos se mostraram os fiéis do interior da província, a quem o bispo logo estendeu a campanha. Assim, para promoverem donativos em várias localidades, foram nomeadas comissões da qual se encarregavam vigários e lideranças de vilas e municípios do interior. Temos então em

---

col. 5; NOTICIARIO. *A Constituição*, Belem do Pará, quinta-feira, 6 de maio de 1880. Anno VII, Numero 102, p.1, col.3,4.

<sup>292</sup> As comissões nomeadas pelo bispo diocesano estavam compostas da seguinte forma: Comissão principal: S. Exc. Revm.<sup>a</sup> o Sr. Bispo Diocesano, Monsenhor Vigário Geral Sebastião Borges de Castilho, presidente do Cabido Revm.<sup>o</sup> Cônego José Pinto Marques, Revm.<sup>o</sup> Cura da Sé Cônego José Lourenço da Costa Aguiar. Magistratura: Desembargador Procurador da Coroa Delphino Augusto Cavalcanti d’Albuquerque, chefe de polícia Dr. Antonio Moniz Sodré d’Aragão, juiz substituto Dr. Arminio Adolpho da Ponte e Souza. Copo consular: cônsul de S. M. Fidelíssima Dr. Joaquim Baptista Moreira, Cônsul da República de Venezuela Dr. José Ferreira Cantão, cônsul de S. M. Católica Antonio Soares Pinheiro, cônsul de S. M. Apostólica Fortunato Alves de Souza Filho. Fórum: comendador Dr. Samuel Wallace MacDowel, Dr. Cardoso Hypolito de Santa Helena Magno, tabelião Capitão Antonio Firmo Dias Cardoso. Engenheiros: Dr. Guilherme Francisco Cruz, Dr. José Felix Soares, Dr. José Fernandes Custodio do Nascimento. Médico e farmacêuticos: Dr. Julio Mario da Serra Freire, Dr. Pedro Arbutense dos Navegantes, Francisco Leite Chermont. Instrução Pública: Dr. Joaquim Pedro Corrêa de Freitas, comendador Dr. Antonio dos Passos Miranda, Dr. Hildebrando Borjona de Miranda. Exército: general comandante das armas Justiniano Sabino da Rocha, tenente-coronel Antonio Clemente dos Santos, capitão Augusto Menezes de Vasconcellos Drumond, capitão Luiz Lopes Villas-Boas. Marinha: chefe da divisão naval capitão de mar e guerra Fortunato Foster Vidal, inspetor do Arsenal da Marinha capitão de fragata Manoel Ricardo da Cunha Couto, 1º tenente José Antonio d’Oliveira Freitas. Empregados: gerente da Companhia do Amazonas Comandante João José de Freiras Guimarães, tenente-coronel inspetor da Alfandega José Luiz da Gama e Silva, conferente da Alfandega Dr. Francisco Belo Valente Cordeiro, tesoureiro da Tesouraria da Fazenda capitão Theodozio Bernades Rosa, administrador dos Correios Aureliano de Pinto Lima Guedes, despachante geral major David Freire da Silva, conferente da Recebedoria Antonio Rebello. Corpo comercial: comendador Elias José Nunes da Silva, José Mariano Botelho, Antonio Bento Dias de Mello, Antonio José de Pinho, Donatien Barreau, Ricardo José da Cruz, Custodio José Barbosa, Antonio Ferreira Raiol. Artistas: presidente da Imperial Sociedade Beneficente Artística Paraense Luiz da Cunha Carvalho, alferes Maximiliano José dos Santos, Emilio Bastos, Joaquim Augusto Carvalho, Augusto Domingos Ruivo. E por fim, as Comissões de Senhoras proveniente das várias freguesias da cidade. Freguesia da Sé: D. Candida da Gama e Silva Malcher, D. Maria Victoria Chermont Raiol, D. Joanna Francisca d’Oliveira Araujo. Freguesia de Sant’Anna: D. Maria Luiza Bandeira Cabral, D. Amelia Bastos Moreira, D. Antonina Cirne Lima. Freguesia de SS. Trindade: D. Maria Anunciada Jorge dos Passos Miranda, D. Rita Acataussú Nunes. Freguesia de N. S. de Nazaré do Desterro: D. Anna da Costa Mac-Dowel, D. Guilhermina Pinto Braule da Silva, D. Laura Elisia de Mattos. DIARIO de Belem, Quarta-feira, 5 de maio de 1880. Anno XIII, N. 102, p.2, col. 1,2; Cf. ALTAR de marmore. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, quarta-feira, 5 de maio de 1880. Anno XII, Numero Avulso, p.1, col. 5; NOTICIARIO. *A Constituição*, Belem do Pará, quinta-feira, 6 de maio de 1880. Anno VII, Numero 102, p.1, col.3,4.

<sup>293</sup> SUBSCRIÇÃO para o altar de marmore. *Diario de Belem*, Quinta-feira, 20 de Maio de 1880. Anno XIII, N. 114, p.2, col. 3.

Marapanim: vigário José M. do Valle, Patricio F. do Nascimento, Joaquim E. de Carvalho, Felinto E. M. de Castro, major Manoel G. Freire; em Salinas: vigário Antonio M. D. Pereira, Serafim dos A. Nunes, Manoel P. de Castro, Valentim A. de Oliveira, Bernardino F. Nunes. Em Faro: cônego João M. da Cunha, Dionizio A. Bentes, José P. Ribeiro, Augusto P. de Barros, major Henrique Guimarães, Francisco de Salles Borges.<sup>294</sup> Em Vigia, segundo “O Liberal do Pará”, o bispo diocesano nomeou uma comissão composta pelo comerciante Luiz Vicente Esteves, tenente Jonas José Ferreira e Manoel Felipe da Costa.<sup>295</sup> Já em São Domingos, de acordo com “A Constituição”, a comissão nomeada por D. Macedo era composta dos seguintes senhores: vigário Manoel A. Tavares Bastos, tenente Hilário P. Barroso da Silva, alferes Narciso J. do Carmo, Manoel A. Rodrigues, Felix A. de Souza, tenente Bento A. de Figueiredo, Felix Antonio do Nascimento, Alferes Justo Antonio Coutinho, João Raymundo Nepomuceno Cerdeira.<sup>296</sup> Aos esforços empreendidos pelos comissários, o prelado acenava com uma recompensa que lhes eternizaria na arte. Numa matéria do jornal “A Boa Nova”, transcrita e publicado por “A Constituição” em 5 de junho, dizia-se o seguinte:

“MONUMENTO DE GRATIDÃO – A catedral é um corpo moral de que é chefe o bispo diocesano. É preciso, pois que esse corpo moral exprima de algum modo o seu reconhecimento para com aquelas pessoas que mais cooperarem para abrilhanta-la com o assentamento do novo Altar-mor e outros aformoseamentos que se vão realizar. Para isso tem determinado s. exc. rvma. que os nomes que compõem as diversas comissões não só da capital, mas de todas as paróquias da diocese, fiquem gravados n’uma grande lâmina de mármore branco por trás da urna do dito altar, cada uma comissão com as competentes quotas que houverem angariado, e na ordem da importância d’estas. Não sendo possível fazer gravar o nome de todos os subscritores, ao menos serão os dos dignos comissários.

Não tem esta medida por fim lisonjear vaidades, mas simplesmente consignar em monumento perdurável a memória do benefício insigne feito à Catedral com o levantamento de uma oba artística que tanto lustre lhe há dar. Cremos que todos aprovarão esta ideia do nosso exc. Prelado, pois se é proibido ao cristão fazer uma boa obra com o fim de ser vista e louvado, não é proibido, antes é muito congruente, segundo o Evangelho, que as boas obras aparecem aos olhos de todos, e sejam levadas com louvor ao acolhimento da posteridade para o bom exemplo dos homens e glória do Pai que está no céu.”<sup>297</sup>

<sup>294</sup> ALTAR de marmore. *A Constituição*, Belem do Pará, quinta-feira, 27 de maio de 1880. Anno VII, Num. 109, p.1, col. 5.

<sup>295</sup> VIGIA. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, quinta-feira, 3 de junho de 1880. Anno XII, Numero 125, p.2, col.1.

<sup>296</sup> ALTAR de marmore. *A Constituição*, Belem do Pará, domingo, 6 de junho de 1880. Anno VII, Numero 127, p. 2, col.1.

<sup>297</sup> A CONSTITUIÇÃO, Belem do Pará, sabbado, 5 de junho de 1880. Anno VII, Numero 126, p.1, col.4,5.

Vale lembrar que, enquanto se recolhia esmolas e doações para o assentamento do altar, a Catedral esteve funcionando regularmente. No entanto, em 22 de julho, a gazeta “A Constituição” publicou um ofício de D. Macedo Costa enviado dois dias antes ao Vigário Geral do Império. No documento, o prelado informava que havia “aparecido rebentada uma das pedras de mármore do novo altar da Catedral (felizmente pouco considerável)”. Temendo que se pudesse reproduzir o fato com outros de maior valia, dizia o bispo, à vista da pouca segurança que já ofereciam os velhos caixões, além da necessidade de se pensar desde então em recolher materiais e dispor tudo para a obra do assentamento, que esperava começar dentro pouco tempo, pedia autorização para que se fechasse a igreja. Suas atividades seriam transferidas para a igreja de Sant’Anna da Campina e São João Batista, onde funcionariam provisoriamente, “até que a dita obra se ache terminada”.<sup>298</sup> Devido à demora na colusão dos trabalhos, as celebrações litúrgicas passariam mais tarde a ser realizadas na Igreja de Santo Alexandre.

Passados quatro meses, a ansiedade em ver tudo terminado levou a uma grande demanda por informações. Numa matéria de 21 de novembro do jornal “A Boa Nova”, transcrita novamente para “A Constituição”, dizia-se ter notícias de que as obras do altar prosseguiam “em Roma com grande atividade”. Em meados de janeiro do ano seguinte, tudo deveria ser “encaixotado e expedido”. Por isso, fazia-se urgente que as pessoas que tinham promovido subscrições enviassem com rapidez ao bispo, ao monsenhor vigário geral, ou cônego cura secretario do bispado as quantias arrecadadas, continuando, todavia, a angariar outros donativos conforme a oportunidade que tivessem. Além dos quarenta e quatro mil francos, custo dos mármore para completar o altar, era preciso ainda pagar um grande quadro, o encaixotamento e o transporte de todo o material. Isso sem incluir as despesas com mais dois púlpitos e o novo órgão para a Catedral que, segundo o jornal, “por falta de dinheiro na Europa”, ainda não haviam sido fabricados. Apelava-se então a todos os que tivessem realizado somas pertinentes à obra do altar de mármore, que atendessem “quanto antes a esse reclamo a fim de não retardarem-se as obras empreendidas” e de realizarem-se as encomendas que faltavam. E, por fim, reforçava-se que seria dado publicidade aos nomes dos subscritores,

---

<sup>298</sup> ALTAR de marmore. *A Constituição*, Belem do Pará, domingo, 21 de novembro de 1880. Anno VII, Numero 262, p.2, col.2.



com as respectivas quotas e as somas totais das subscrições logo que elas se acharem recolhidas.<sup>299</sup>

No final da campanha, o recurso arrecadado provavelmente foi suficiente para dar início às obras em 1881. Foi assim que finalmente chegou o arquiteto italiano contratado para assentar o novo altar. Em 15 de março, “A Constituição” informava já se achar em Belém “o arquiteto italiano que veio de Roma colocar o magnifico altar de mármore” com que o bispo da diocese “pretende dotar a nossa Catedral, por entre dificuldades e desgostos de toda ordem”.<sup>300</sup> No dia seguinte, o “Diário do Pará” reforça a notícia: “Já chegou da Europa o arquiteto italiano que vem assentar o altar de mármore da Catedral.”<sup>301</sup> O mesmo fez “A Boa Nova” desse dia, só que com mais detalhes. Assim, segundo as transcrições de Leal, sabemos que, pelo vapor Brasileiro, da firma “Diniz e Creuan & Comp.”, chegou o “talentoso artista Ludovico Perfetti enviado pelo arquiteto Luca Carimini, construtor do altar de mármore da Catedral, com a incumbência de assentá-lo em seu lugar”. Trouxe com ele “cartas de recomendação dos seus méritos artísticos e pessoais”, tendo já no dia anterior tomado “conta do novo campo de sua atividade, dispondo tudo para a execução da obra”.<sup>302</sup> Ludovico Perfetti parece ter permanecido bastante tempo empenhado nas obras da Catedral. Notícias de sua partida aparecem numa pequena nota do “Diário de Belém” de 16 de fevereiro de 1889, quando então passou pela polícia para visar o passaporte numa viagem de volta para a Itália.<sup>303</sup> Seja como for, ele foi o primeiro a chegar entre os artistas italianos que atuaram na reforma da Catedral. Em seguida, aportariam por aqui pintores, escultores e marmorista provenientes principalmente da Accademia di San Luca. Assim, os vínculos artísticos entre a capital paraense e Roma se tonariam cada vez mais estreitos, permitindo uma maior difusão da arte italiana na Amazônia. Mas, por enquanto, vamos nos ater ao assentamento da primeira pedra do altar.

Em 4 de abril de 1881, às vésperas do tão esperado dia do assentamento da primeira pedra do altar, “A Constituição” se apressa em informar aos leitores o horário daquele evento histórico. Pelas 10 horas da manhã do dia 5, segundo “os ritos sagrados da Igreja”, o bispo faria “a benção da primeira pedra do esplêndido altar de mármore da

<sup>299</sup> ALTAR de marmore. *A Constituição*, Belem do Pará, domingo, 21 de novembro de 1880. Anno VII, Numero 262, p.2, col.2.

<sup>300</sup> ARCHITECTO. *A Constituição*, Belém do Pará, terça-feira, 15 de março de 1881. Anno VIII. Numero [52?], p.2, col.3.

<sup>301</sup> ALTAR de marmore. *Diario de Belem*, Quarta-feira, 16 de março de 1881. Ano XIV, N. 59, p.2, col. 3.

<sup>302</sup> Apud. LEAL, Monsenhor Américo. *A igreja da Sé*. Belém: Falangola, 1979, p.52.

<sup>303</sup> DIARIO de Belem, Belem do Pará, 16 de fevereiro de 1889. Anno XXII, Num. 39, p.3, col.4.

catedral”. Aproveita então para convidar para o ato os habitantes da cidade e particularmente as comissões nomeadas pelo prelado “para a aquisição de recurso para essa obra grandiosa”, a qual viria a “ser uma das glórias da nossa capital”. As pessoas ali presentes, pelo menos parcialmente, teriam a chance de matar a curiosidade a respeito de alguns detalhes do monumento que havia muito encaixotado na igreja: “Estarão expostas as belas peças que hão de figurar no altar”.<sup>304</sup> Informação confirmada pelo “Diário de Notícias” há poucas horas antes do ato solene, onde se ressaltava que durante “todo o dia os mármore para o altar” estariam “em exposição”.<sup>305</sup> De forma sumária, “A Constituição” narrou o ato de assentamento daquele dia. Assim, na presença do bispo da diocese, “do ilustre clero paraense, de grande número de pessoas gradas, oficiais da armada, cônsul da de S. M. Fidelíssima, foi colocada a primeira pedra do monumento” que se ia “erigir na catedral”, graças “aos esforços e sacrifícios do benemérito Prelado”. D. Macedo, “tomando a palavra a sua habitual eloquência e com os adornos pontificais”, dirigiu “ao povo frases repassados de amor e de concórdia”. Em seguida, “pontificou e benzeu a pedra que foi colocada no lugar apropriado”. Enquanto ocorria o ato, uma banda de musica tocou simultaneamente várias peças e subiu “aos ares bastas girandolas de foguetes”.<sup>306</sup> No dia 6, ciente da morna descrição feita da solenidade, a mesma gazeta resolveu “reparar algumas omissões involuntárias” que teria cometido, dando um segunda edição ao ato:

Ficou ontem assentada com as bênçãos da igreja a primeira pedra do monumento de arte religiosa mais belo do Brasil.

A cerimonia religiosa teve lugar às 10 horas da manhã no mesmo lugar onde se deve levantar esta obra que vai dar tanto lustre a esta província, aliás já tão bem prendada pela divina Providência.

A imensa satisfação que devia sentir o coração do nosso Grande Bispo patenteou-se muito visivelmente na alocação ao começar este importante ato. O exm. sr. D. Antonio vestido pontificalmente, cercado pelo ilustre clero d’esta capital, testemunho vivo dos seus esforços e trabalhos apostólicos, diante de uma auditório escolhido, em meio as pedras esparsas dos finos mármore que se iam erguer agora para esmagar ódios pequeninos, e contar a posteridade o quanto pode o coração de um Apóstolo cheio de fé, o ex. sr. D. Antonio, digo, parecia nas curtas e incisivas palavras que pronunciou, entoar no vasto recinto da sua Catedral o seu *nunc dimittis*.

Com efeito, agora, pode ele encarar os seus acusadores e olhar cheio de esperanças para o futuro. O seu voto, voto cuja explicação ficará gravada na sua brilhante história recebeu hoje do seu uma benção feliz.

<sup>304</sup> ASSENTAMENTO da primeira pedra do altar de marmore. *A Constituição*, Belem do Pará, segunda-feira, 4 de abril de 1881. Anno VIII, Numero 75, p. 1, col.1.

<sup>305</sup> ALTARA de mármore. *Diario de Belem*, terça-feira, 5 de abril de 1881. Anno XIII, N. 75, p.2, col. 2.

<sup>306</sup> NOTICIARIO: Altar de marmore. *A Constituição*, Belem do Pará, terça-feira, 5 de abril de 1881. Anno VIII, Numero 76, p.1, col.2.

Armou-se um altar para a circunstância ornado de flores diante de uma artística armação em cujo fundo brilhava um quadro magnífico de Perazzi representando a Virgem Santíssima que desta sorte presidiu ao assentamento da primeira pedra do rico monumento que se ergue em sua honra.

S. exc. revma. pronunciou a bela oração do Pontifical Romano adequada aos atos, subiu em seguida os degraus do seu trono episcopal e d'aí rodeado de seu clero ouviu a leitura de um documento escrito em muito bom latim, no qual se comemorava a inauguração de tão potente monumento.<sup>307</sup>

Não há dúvida de que o momento solene de assentamento da primeira pedra converteu-se num manifesto simbólica contra os opositores do bispo. Ali estava D. Macedo vestido pontificalmente “em meio às pedras esparsas do fino mármore que agora ia se erguer para esmagar os ódios pequeninos”. Cumpria o que prometera e podia então “encarar seus acusadores e olhar cheio de esperança para o futuro”. O “Diário de Noticia” descreve o ato com a mesma riqueza de detalhes: “Ontem às 10 horas da manhã teve lugar a imponente cerimonia da benção da primeira pedra do grande altar de mármore com que o zeloso bispo Diocesano pretende dotar a nossa Cathedral”. O prelado, “paramentado de pluvial branco, dirigiu algumas palavras ao numeroso auditório, e depois procedeu a solenidade da benção seguindo um *Rituale Romanum*”. Na sequêcia, o cônego secretário leu o respectivo auto escrito em latim, que depois de assignado pelo cabido, sacerdotes e “muita das pessoas gradas que assistiram a cerimonia, foi encerrado em uma caixa de cobre”. No mesmo recipiente juntou-se “algumas moedas de ouro, prata, níquel e cobre, do Império, e bem assim as armas do incansável Prelado esculpidas em bronze”. A pedra foi colocada no lugar competente e “uma grande girandola de foguetes troou no espaço, confundindo-se com os harmoniosos sinos da igreja”. Segundo o articulista da gazeta, foi grande a concorrência do “povo” na cerimônia. Estiveram presentes ali também “muitas famílias, representantes da imprensa, e cidadãos de todas as classes da sociedade”.<sup>308</sup> Dois dias depois, o mesmo jornal publicou o auto de assentamento em latim. Numa tradução mais livre, o documento trazia a seguinte inscrição:

No ano de Nosso Senhor Jesus Cristo, 1881, quarto da eleição de Leão XIII, sumo Pontífice, 59º da Independência do Brasil, aos cinco dias do mês de abril, o Ilustríssimo Reverendíssimo Senhor Dom Antonio de Macedo Costa, Bispo do Grão Pará, achando-se presentes os Cônegos da Igreja Cathedral, o clero da cidade de Belém, autoridades públicas, magistrados e outras pessoas gradas, com grande concorrência do povo, fez a cerimonia da benção solene e colocação da primeira pedra do altar-mor da Igreja Cathedral, dedicada à Nossa Senhora da Graça, o qual, composto de ricos mármore, uns

<sup>307</sup> A PRIMEIRA pedra do Altar de marmore da Cathedral. *A Constituição*, Belém do Pará, quarta-feira, 6 de abril de 1881. Anno VIII, Numero 77, p.2, col.4,5.

<sup>308</sup> ALTAR de marmore. *Diario de Belem*, quarta-feira, 6 de abril de 1881. Anno XIV, N. 76, p.2, col.3.

adquiridos a grande preço, outros doados generosamente pelo Santo Padre Pio IX, foi feito em puro estilo romano, na mesma cidade de Roma, por um afamado artífice tendo o mesmo bispo do Pará coligido o dinheiro para a grande obra para a qual concorreram também o governo geral e provincial e o augusto soberano Pedro II, que Deus guarde por muitos anos.

E para que a memória do fato se conserva em perpétuo, se escreveu este documento, munido do selo Episcopal e assinado pelos Cônegos da Igreja Catedral, pelo Clero presente na cidade e por outras pessoas gradas de todas as ordens e classes; e fechado em uma caixa de cobre, foi colocado debaixo da primeira pedra, em Belém, o mandei escrever e assinei. Cônego José Lourenço de Aguiar.<sup>309</sup>

O auto de assentamento da primeira pedra não deixa de eternizar a participação daqueles que contribuíram para a construção do monumento: Pio IX, o governo geral e provincial, além do próprio Imperador D. Pedro II. Nesse sentido, o documento tanto esclarece quanto dissimula os acontecimentos da época. A aparente tranquilidade inscrita no auto nada revela do conflito intestino entre Estado e Igreja que vicejou na década de 1870 e que ainda ecoaria nos anos seguintes, claramente percebido na cerimônia. Portanto, o assentamento da primeira pedra do monumento romano construído por Carimini não encerrara os debates. Na verdade, pode-se dizer que aqui se inaugura uma nova fase que resultaria no grande ciclo decorativo da Catedral. A necessidade de colocar o velho templo em harmonia com a suntuosidade do grande altar de mármore mostraria ao bispo que painéis e bancadas não eram suficientes, levando a novas demandas por obras e artistas italianos. Pio IX havia falecido em 1878, mas a inspiração em sua política cultural continuava bem viva no projeto de D. Macedo. Se, por um lado, Leão XIII era agora o novo pontífice romano, por outro, o bispo do Pará figurava como o herdeiro de Mastai. Na década que se inaugurava procurou-se também projetar uma nova imagem do prelado, que pairasse acima das paixões políticas atroz.

<sup>309</sup> No original: “Anno Christiano millesimo octingentesimo octogesimo primo, Leonis XIII Pontificis maximi anno quarto, ab indicta Imperii Brasilisensis autonomia anno quinquagesimo nono, Nonis Aprilis, Illustrissimus et Reverendissimus Dominus Antonius de Macedo Costa Episcopus Belemensis, adstantibus Canonicis Ecclesiae Cathedralis, clero Belemensi, rerum pulbicarum sive urbis sive provinciae gestatoribus, magistratibus e praestantissimis ex omni ordine ac coetu viris, magnaue populi frequentia solemniter benedixit et imposuit primarium lapidem Altaris majoris Ecclesiae Cathedralis in honorem Beatissimae Marae Virginis a gratiis nuncupatae, quod ex pretiosis marmoribus partim magno sumptu coemptis, parim largitate Pii IX Pontificis maximi donatis, romano cultu e art in spisa Urbe, a perinsigni artifice elaboratum fuit; aere pro impensis undique collato cura et studio ipsius Episcopi Belemensis, ope etiam allata ex pulbico Provinciae et Imperii aerario, atque ab ipso augustissimo Braziliae Imperatore Pedro II, quem Ceus diu sospitei.

Cujus rei memoria ut perpetuo servaretur, hoc documentum, sigi lo ejusdem Episcopi Belemensis munitum, canonicorum, cleri, et praestantiorum auctoritate et diguitate virorum manu signatum, area metálica inclusum, sub ipso primario lapide conditum est.

In urbe Belemensi, Nonis Aprilis, anno Domini MDCCCLXXXI.

Et Ego infrascriptus a secretis Episcopi Belemensis scribendum mandvi et manu mea subscripsi Canonicus Joseph Laurentius a Costa Aguiar.” ALTAR de marmore. *Diario de Belem*, Sexta-feira, 8 Abril de 1881. Anno XIV, N. 78, p.2, col. 3,4.

Num folhetim de Álvaro da Luz, cronista do “Diário de Belém”, publicada em 10 de abril de 1881, a construção da figura do bispo sem as máculas das disputas políticas parece estar em curso. O texto provavelmente foi escrito pouco antes do assentamento da pedra do altar, no retorno do prelado das suas costumeiras vistas pastorais às vilas e povoados da diocese. Pelas colunas do jornal, Álvaro da Luz elogia e cumprimenta D. Macedo, “com todo o acatamento”. A respeito das supostas reações negativas que poderiam resultar desse gesto, infere: “Bem sei que a gente da situação, que lhe volta um rancor bem acentuado, há de dizer que sou jesuíta, carola, &; mas falando-vos com franqueza, pouco me importa a mim que digam o que disserem”. Até porque, dizia cronista, “tenho o costume de medir os homens pelos seus atos, e não pelo o que os outros digam deles”. A razão dos elogios recaía sobre o patriotismo de D. Macedo e por ele ser “uma glória do episcopado brasileiro”. Enquanto as sumidades da situação faziam “papel triste aqui e na corte do Império, dando mesquinhas copias de nós”, o prelado conquistava “pelo seu saber a veneração do Brasil e do estrangeiro”. Segue-se então um juízo oposto àquele atribuído a D. Macedo na década de 1870: “Não me consta que alguma vez tenha feito patotas, ou metido as mãos nos cofres do tesouro para repartir o dinheiro público com os seus amigos”. Por fim, enumera as ações que provavam a superioridade do bispo em relação à política local. Assim, enquanto certa gente andava “aqui muito frescamente e debaixo de coberta enxuta esbanjando o nosso suor e vadiando à nossa custa”, ele enfrentava as intempéries e sofria “as maiores fadigas para cumprir o seu dever visitando a sua diocese”, sem que alguém a isso o obrigasse; enquanto roubavam “o dinheiro do pobre povo para fazer presente dele aos ricos”, ele sustentava “à sua custa mais de cem meninas órfãs e desvalidas”; enquanto inutilizavam “o Liceu Paraense para dar emprego a afilhados”, ele fundava e sustentava “uma casa de educação para o sexo feminino digna de rivalizar com as melhores da Europa e da América”; enquanto faziam “com grande dispêndio” obras que eram “uma vergonha para a cidade”, ele, “com o auxílio do seu rebanho”, aformoseava e enriquecia “a nossa catedral” e erguia ali “um altar de mármore que é uma obra prima.”<sup>310</sup>

---

<sup>310</sup> FHOLHETIM: Cabriolas. *Diario de Belem*, domingo, 10 de abril de 1881. Anno XIV, N. 80.p.2, col.1,2,3,4,5.

## CAPÍTULO 3

### SANTUÁRIO DA CIVILIZAÇÃO: O DEBATE EM TORNO DO PROJETO DECORATIVO DA CATEDRAL DA SÉ DE BELÉM

Se a renovação da cultura católica na segunda metade do século XIX observava o modelo centrado em Roma, a decoração de edifícios eclesiásticos pelo mundo se inspirava nos imponentes templos da cidade eterna. Santiago do Chile e Belém do Pará talvez apresentem as mostras mais expressivas desse fenômeno na América do Sul. O canteiro exemplar para as empresas decorativas de Pio IX é ciclo de afrescos da Basílica de San Paolo fuori le mura (1857). Como ocorreu durante todo o pontificado de Mastai, a Pontífice Accademia di San Luca participou ativamente nas decisões relacionadas à decoração da basílica. Ali também estiveram presentes os artistas que tomaram parte no lobby da pintura oficial em função dos temas sacros adotados por Pio IX. O protocolo de San Paolo foi seguido posteriormente por algumas das campanhas de decoração mais significativas da época.<sup>311</sup> Algumas décadas depois, do outro lado do Atlântico, um bispo brasileiro sonhava em dar a um templo amazônico o mesmo tratamento artístico dispensado por Pio IX às basílicas e catedrais romanas.

D. Macedo Costa, portanto, buscava reformar uma velha igreja católica que guardava uma íntima relação com o passado da região. Quando em 1838, o historiador Antônio Ladislau Monteiro Baena publicou sua corografia sobre a Província do Pará, deu destaque ao maior dos templos construído no Brasil até o século XVIII – a Catedral da Sé de Belém do Pará. Os motivos eram vários e pesava seu passado histórico, político e religioso. A Sé do Pará foi a primeira igreja construída de toda a Amazônia brasileira, levantada provisoriamente dentro do Forte do Presépio, em 1616, no ano da fundação de Belém, e dedicada a Nossa Senhora da Graça. Poucos anos depois foi transferida para o atual Largo da Sé, numa modesta construção de taipa de pilão. Já no século XVIII, em 1719, quando

---

<sup>311</sup> Alguns exemplos são as intervenções ocorridas em San Lorenzo fuori le mura (1855), em Santa Agnese fuori le mura (1855), no ático da nave central de Santa Maria in Trastevere, no interior do Quadriportico del Camposanto del Verano (1862). Em San Lorenzo, sob a direção do arquiteto Vispino Vaspignani e do talentoso pintor Cesare Fracassini, trabalharam Francesco Grandi, Paolo Mei, Cesari Mariani, Luigi Cochetti, assim como Silverio Capparoni e Alessandro Mantovani; em Santa Agnese fuori le mura, sob a direção de Andrea Busiri Vici, estiveram ativo Domenico Tojetti, Giuseppe Sereni, Nicola Bozzi e Pietro Gagliardi. Na decoração idealizada por Virginio Vaspignani, do Quadriportico del Verano, tomaram parte Roberto Bompiani, Vincenzo Pascoaloni, Ettore Grandi, Cesari Mariani, Carlo Ojetti, Alessandro Mantovani, Marcello Sorzzi, Pietro Monochiori, Enrico Chiari, Carlo Ortis, Vittimer, Achille Scacioni, Luigi Fontana, Luigi Cochetti. CAPITELLI, Giovanna. *La pittura sacra*. In SISI, Carlo (a cura di) *L'Ottocento in Italia: le arti sorelle*, II, Il realismo 1849-1870. Milano: Electa, 2007, pp. 47-60, pp., 55-56.

a Diocese do Maranhão foi desmembrada, a pedido de D. João V de Portugal, a capital do Pará passou a sediar a sua própria diocese e a antiga Matriz ganhou direito e honras de Sé Episcopal.<sup>312</sup>

Este capítulo trata especificamente do debate em torno do projeto decorativo da Catedral da Sé Belém começado por D. Macedo Costa na década de 1880. Esse momento marca, sobretudo, uma mudança de postura das lideranças liberais em relação à figura do prelado – sinal claro do arrefecimento das lutas que marcaram os conflitos entre Estado e Igreja na década precedente. Poder civil e hierarquia eclesiástica estão agora prontos a rever posições extremadas e reatar suas alianças. O bispo, não sem uma boa dose de ressentimento, aproveita para retomar seu ambicioso e, deveras, questionado projeto decorativo. Se o Estado ainda possuía uma religião oficial, nada mais justo do que continuar a subsidiar as obras da Igreja. Assim, D. Macedo se empenha numa campanha junto às autoridades civis da província e do Império em busca de apoio financeiro para reformar e decorar a velha catedral amazônica. Nesse meio tempo, assenta o altar de mármore na abside do templo e contrata artistas italianos a fim de colocar a decoração de seu interior à altura desse imponente monumento.

A última década do Império não verá o mais importante canteiro artístico da Amazônia concluído, mas certamente presenciará os diferentes interesses ideológicos em disputa, fermentados pelo debate político sobre o tema. Enriquecer a Catedral com produtos da arte moderna italiana era para certos setores da elite culta paraense o mesmo que dar um salto rumo à civilização. Para D. Macedo também era, mas segundo os preceitos ultramontanos.

---

<sup>312</sup> Para uma contextualização da Catedral da Sé de Belém, no contexto da história do bispado do Pará, ver PINTO, Antônio R. de A. O bispado do Pará. *Annaes da Bibliotheca e Archivo Publico do Pará*. V. 5. Belém, 1906. p.99-139; LEAL, Américo. *A igreja da Sé*. Belém: Falângola, 1979.

### 3.1. História e memória da decoração da Catedral de Belém: breves considerações

A história da Catedral de Belém foi matéria de pesquisa de vários estudiosos atentos a diferentes interesses. O primeiro a reunir e analisar documentos sobre a construção do templo foi o historiador Antônio Ladislau Monteiro Baena (1782 - 1850), ainda em meados do século XIX. Seus escritos, “Compêndio das Eras da Província do Pará (1615-1823)” e “Ensaio Corográfico sobre a Província do Pará”, fornecem importantes dados a esse respeito.<sup>313</sup> Apesar de tratar do processo de construção da igreja e dos possíveis artistas que nele participaram, Baena não está preocupado em inserir os estudos dentro de uma insipiente história da arte. Seu objetivo maior é, sobretudo, trazer à luz informação sobre esta grande porção do território brasileiro que permanecia em boa parte desconhecida das autoridades do Império.<sup>314</sup>

No século seguinte, no entanto, muitos beberiam nessa fonte, procurando ampliar as investigações e atribuir novas funções à igreja e a seu conjunto decorativo. Na década de 1930, por exemplo, enquanto se comemora o centenário de nascimento de D. Macedo Costa, o memorialista D. Antônio de Almeida Lustosa escreve uma das mais importantes biografias do bispo: “Dom Macedo Costa (Bispo do Pará)”.<sup>315</sup> Embora a obra ofereça em detalhes a atuação de D. Macedo no processo de romanização da Amazônia, não há ali qualquer análise circunstanciada da reforma que o prelado empreende na Catedral naquele mesmo momento. Para não dizer que o templo é esquecido, o livro de Lustosa traz transcritos, na íntegra, documentos que atestam os contratos efetuados entre o bispo e os artistas Luca Carimini e Domenico De Angelis. Na época, isso era algo evidente demais para ser deixado de fora. Hoje, esse material é de suma importância para se escrever uma história da decoração da igreja, uma vez que os originais se perderam. Mas se na obra de Lustosa a Catedral aparece marginalmente na biografia de D. Macedo, nas décadas de 1940 e 1950, intelectuais e memorialistas ligados à Igreja retomam o tema com muito interesse. Em 1942, Américo Leal publica “A Catedral de Belém do Pará”, obra escrita em comemoração ao 50º aniversário de

<sup>313</sup> Cf. BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. *Ensaio Corográfico sobre a Província do Pará*. vol. 30. Brasília: Senado Federal, 2004; Idem. . *Compendio das eras da provincia do Pará*. Pará: Typographia de Santos, e Santos menor, 1838.

<sup>314</sup> Para uma análise mais detalhada das obras de Antônio Baena, ver BARROS, Michelle Rose Menezes de. “*Germes de Grandeza*”: Antonio Ladislau Monteiro Baena e a descrição de uma província do norte durante a formação do Império Brasileiro (1823-1850). 2006. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

<sup>315</sup> LUSTOSA, Antônio de Almeida. *Dom Macedo Costa (Bispo do Pará)*. 2. ed. Belém: Secretaria de Estado e Cultura, 1992.



sagração da igreja após a reforma de D. Macedo.<sup>316</sup> O texto vem ilustrado por belas imagens fotográficas que trazem o conjunto artístico do templo. Onze anos depois, é a vez de Ernesto Cruz publicar “Igrejas de Belém”, onde também conta resumidamente a história da Catedral desde a sua inauguração até a reforma.<sup>317</sup> O velho templo parece deixar de ser um apêndice na memória de sujeitos extraordinários para ocupar espaço numa história somente sua, embora deslocada dos eventos políticos e sociais. Nas décadas de 1960 e 1970, em plena ditadura militar, memorialistas, historiadores e sociólogos, com certa ligação ao regime, procuram “recuperar” o passado de uma Belém urbana e ao mesmo tempo mítica. Em alguns deles ainda estava fresco na memória a “belle époque” amazônica, onde seus sonhos melhor teriam se realizado. No entanto, é no passado colonial que buscam inspiração para pensar o presente, fixando-se em sua arquitetura monumental. Intelectuais como Donato Mello Junior, Augusto Meira Filho, Leandro Tocantins e próprio Américo Leal embarcam no projeto.<sup>318</sup> Nessa interpretação da história emerge uma figura singular: Giuseppe Landi, uma espécie gênio esquecido.<sup>319</sup>

Os novos cultores de Landi e de sua obra não tardam em reivindicar um lugar de destaque para o grande “vulto” no panteão da história paraense.<sup>320</sup> Não seria exagero dizer que, a partir daí, tudo que o arquiteto bolonhês supostamente tocou ganha um estatuto positivo. Atribuir-lhe a autoria de uma obra, pelo menos em teoria, é assinar sua carta de preservação. Mal comparando, esse fenômeno está próximo àquele que sacralizou Rembrandt, cujo nome se tornou sinônimo notório de valor em si.<sup>321</sup> Embora outros artistas tenham sido tão importantes quanto Landi para a cultura artística da Amazônia, é sobre ele que ainda recai o maior peso dos interesses atuais. Domenico De Angelis é um pintor muito citado em obras esparsas, mas não se sabe quase nada sobre a sua vida e trajetória na região, ainda que ele seja autor de uma vasta produção, ponto de referência para a identidade amazônica. Nesse sentido, é no mínimo curioso que alguém de tamanha envergadura, dada a importância de suas obras,

<sup>316</sup> LEAL, Monsenhor Américo. *A Catedral de Belém do Pará*. Belém: Oficinas Graphics Santuário N. S. Aparecida, 1942.

<sup>317</sup> CRUZ, Ernesto. *Igrejas de Belém*. Edição comemorativa do Sexto Congresso Eucarístico-Nacional. Belém Pará, 1953.

<sup>318</sup> Para uma análise do discurso historiográfico desses intelectuais, ver KETTLE, Wesley; ALVES, Moema. *Em busca da paternidade: Landi e a invenção da cidade histórica*. Revista Estudos Amazônicos. Vol. III, n° 2, p. 27-39, 2008.

<sup>319</sup> Cf. MEIRA FILHO, Augusto. *Landi, esse desconhecido*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1976.

<sup>320</sup> Cf. MELLO Júnior, Donato. *Antonio José Landi. Arquiteto de Belém*, percussor da arquitetura neoclássica no Brasil. Belém: Governo do Estado do Pará, 1973; MEIRA, Filho. Augusto. *O Bi-secular Palácio de Landi*. Belém: Grafisa, 1976.

<sup>321</sup> Uma análise crítica e circunstanciada da trajetória de Rembrandt e suas obras pode ser encontrada em ALPERS, Svetlana. *O projeto Rembrandt: o ateliê e o mercado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

não goze da mesma atenção dispensada a Landi, cujos estudos têm se multiplicado vigorosamente nas últimas décadas.<sup>322</sup> Landi está hoje para o Pará como Aleijadinho está para Minas Gerais. Enquanto isso, De Angelis assume o papel de ilustre desconhecido que havia sido atribuída ao arquiteto bolonhês até a década de 1970. A razão de tanta disparidade talvez seja fruto da historiografia da arte que vicejou na época e que ainda não está de toda vencida. Refiro-me àquela atitude preconceito alimentado contra arte do século XIX, vista como desprovida de “modernidade” e resistente à inovação; enfim, rotulada pejorativamente de “acadêmica”.

Desse modo, não surpreende que a Catedral somente passe a despertar o interesse desse tipo de abordagem historiográfica à medida que faz parte do conjunto arquitetônico projetado por Landi. Em 1973, Meira Filho já chamava a atenção para a necessidade de pesquisas que contassem com maior exatidão a história do templo. Particularmente importante era desvelar “a história dos seus sacrários seculares, de seus púlpitos trabalhados com requinte em ferro e relevo, seus nichos, altares, lustres e alfais, imagens, lavabos, castiçais, telas, arcadas, prataria, bronzes e relíquias”. Uma pesquisa pormenorizada desses objetos serviria, sobretudo, como antídoto contra afirmações infundadas: “Há que se evitar comentários irrefletidos de improvisados anotadores, que divulgam impropriedades sobre a riqueza do Templo, sua história, sua formação, suas origens, seu destino...!”<sup>323</sup>. No mesmo ano, Mello Junior publica o resultado de suas pesquisas com o título “Antônio Landi. Arquiteto de Belém”.<sup>324</sup> A razão para se incluir a Catedral e sua arte na biografia do arquiteto fica bem evidente nas anotações: “Nosso interesse pelo arquiteto de Belém, Antônio José Landi, levou-nos também a pesquisar sobre a Sé belenense no seu projeto e nas alterações havidas no século XIX”.<sup>325</sup> É desse modo que as obras e artista envolvidos nas reformas de D. Macedo

---

<sup>322</sup> Para alguns estudos que tratam atualmente de temas envolvendo a figura de Landi e suas obras, ver MENDONÇA, Izabel Mayer Godinho. Portugal e Brasil [1750 - 1791]. In: *Amazônia Felsínea: António José Landi: itinerário artístico e científico de um arquitecto bolonhês na Amazônia do século XVIII*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999; idem. *Antonio José Landi (1713-1791): um artista entre dois continentes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003; PAPAVERO, Nelson et al. *Landi: fauna e flora da Amazônia brasileira*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2002; FONTANA, Riccardo. *As obras dos engenheiros militares Galluzzi e Sambuceti e do Arquitecto Landi no Brasil colonial do séc. XVIII*. 46. ed. Brasília: Edições do Senado Federal, 2005; LOPES, Ana Cristina Braga. *Arquitetura em Belém no século XVIII: As obras de Antonio Landi*. 1998. 139 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Arquitetura, Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo. São Carlos, 1998; TRINDADE, Elna Andersen; FARIA, Maria Beatriz Maneschy. *Circuito Landi: Um roteiro pela arquitetura setecentista na Amazônia*. Belém, 2006; OLIVEIRA, Bruno G. F. *O Processo criativo do arquiteto Antonio José Landi para o Palácio dos Governadores*. Monografia (Especialização em Arquitetura), Programa de Pós-Graduação Lato Sensu do Fórum Landi. UFPA, 2008.

<sup>323</sup> MEIRA FILHO, Augusto. *Contribuição à História de Belém*. Belém: Imprensa Oficial, 1973, vol. 1, p.74.

<sup>324</sup> MELLO JÚNIOR, Donato. *Antônio Landi. Arquiteto de Belém*. Belém: Governo do Estado do Pará, 1973.

<sup>325</sup> *Ibidem*, p.11.

passam a receber uma maior atenção. Foi nessa pesquisa, por exemplo, que Mello Junior diz ter encontrado Paul Deschwandten, pintor desconhecido até então. Ao pincel do artista suíço pertencem as telas “Nossa Senhora de Belém”, “N. S. do Rosário”, “Sagrada Família” e “Santo Antônio de Pádua”, que começaram a chegar a Belém 26 de abril de 1873. Mello Junior fez ainda um considerável esforço para descobrir mais pistas sobre Landi e os pintores que executaram as antigas telas. Passou por autores locais, como Leal, Meira Filho e Ernesto Cruz, Almeida Lustosa, entre outros; releu Baena e Alexandre Rodrigues Ferreira; consultou arquivos em Portugal e no Brasil, onde levantou documentos que pudessem respaldar as suas hipóteses. Se os êxitos nem sempre corresponderam aos esforços empregados, no final começou a emergir um panorama diferente do que até então se conhecia sobre as pinturas da Catedral.

Finalmente, fechando a década de 1970, Leal publica sua obra mais conhecida e citada: “A igreja da Sé”.<sup>326</sup> Aqui o memorialista aproveita os avanços alcançados por Meira Filho, Almeida Lustosa e principalmente por Mello Junior, a fim de contar com mais detalhes a história da reforma do templo. No entanto, seria um engano pensar que ele se limita a fazer referência aos estudos anteriores. Procurando ampliar a pesquisa, Leal inclui documentos encontrados nos arquivos da diocese do Pará, assim como colhe dados presentes na memória popular. Muito mais pela maneira de expor os resultados do que por qualquer atitude de má fé, o memorialista algumas vezes não indica de onde tira certas informações. O caso da história do altar é emblemático. Ele também não é rigoroso à maneira de Meira Filho e parece estar pouco preocupado em inserir a arte da Catedral numa história dos estilos, como faz Mello Junior. Embora soe apologética, uma vez que exalta D. Macedo Costa, a história que conta não pode ser desprezada por aqueles que estudam a arte decorativa da igreja após a reforma.

Isso se torna ainda mais importante à medida que sabemos que o livro lança luz sobre alguns dos passos dados pelos artistas italianos envolvidos na decoração da Catedral. Para saber sobre De Angelis, por exemplo, Leal recorre aos documentos compilados por Lustosa, mostrando que o artista firmou contrato com D. Macedo em 15 de dezembro de 1886, na Agência Consular da Itália perante o agente consular italiano Enrico Schivazzappa. Pelas cláusulas do contrato, De Angelis obrigou-se a pintar a igreja pela quantia de cem mil francos. Na execução dos trabalhos, teria contado com o auxílio de Sperindio Aliverti e

---

<sup>326</sup> LEAL, Monsenhor Américo. *A igreja da Sé*. Belém: Falangola, 1979.

Giovanni Capranesi.<sup>327</sup> É provável que Aliverti já estivesse por aqui desde o início das obras. Quanto a Capranesi, acredito que dificilmente pisou na Amazônia antes de 1896, quando ajudou De Angelis a decorar o salão nobre do Theatro da Paz. Mas antes deles, trabalharam na decoração da Catedral outros artistas italianos. Com base numa matéria do jornal “A Boa Nova” de 10 de agosto de 1881, Leal diz ter chegado de Lisboa, em agosto de 1881, Antonio Urtis, “hábil artista mandado vir da Europa por Dom Macedo Costa a fim de forrar de mármore artificial as paredes da capela-mor da Catedral”. Contava então com sessenta e sete anos de idade e era conhecido em Roma “como o primeiro fabricante de mármore artificial e ornamentista notável”. Trazia consigo também a fama de ter decorado um grande número de igrejas da cidade eterna, sendo autor das “esplêndidas escaiolas admiradas nas escadarias do Vaticano”.<sup>328</sup>

Temos pouca informação a respeito de Urtis, mas certamente ele gozava de alguma notoriedade nos círculos artísticos de Roma. Segundo notas de Gaetano Moroni (1802-1883) no “Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro sino ai nostri giorni”, publicado em 1859, no teto de uma das salas do palacete da Aurora havia ornatos de estuques representando arabescos de vários gêneros do “hábil artista Antonio Urtis”. Nessa sala ainda figuravam dois quadros em afresco de Pietro Gagliardi, “exímio pintor romano”.<sup>329</sup> Outra notícia a respeito de Urtis pode ser encontrada na “Descrizione topografica di Roma e Comarca”, publicada em 1864. Ali somos informados de que, em 1857, a igreja de Sant’Agostino apresentava pintura, decoração, ornatos, estuques, escaiola em mármore e gigantescas armações em que trabalhava o “hábil Antonio Urtis”, artista premiado por outras obras pela Accademia dei Nuovi Licei e pela exposição geral de Paris.<sup>330</sup> Provavelmente ele tinha alunos habilitados para enviar ao Pará, mas preferiu vir pessoalmente realizar as obras contratadas. Segundo Leal, Urtis não quis confiar a um discípulo a obra da Igreja da Sé do Pará. Assim, teria vindo ele mesmo “como abono mais seguro do primor do trabalho” que aqui iria executar. Ainda trouxe consigo grande parte do material necessário para os trabalhos

---

<sup>327</sup> Ibidem, p.69.

<sup>328</sup> Ibidem, p.67.

<sup>329</sup> Cf. MORONI, Gaetano Romano. Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro ai nostri giorni, specialmente intorno ai principali santi, beati, martiri, padri, ai sommi pontefici, cardinali e più celebri scrittori ecclesiastici, ai varii gradi della gerarchia della chiesa cattolica, alle città patriarcali, arcivescovili e vescovili, agli scismi, alle eresie, ai concilii, alle feste più solenni, ai riti, alle cerimonie sacre, alle cappelle papali, cardinalizie e prelatizie, agli ordini religiosi, militari, equestri ed ospitalieri, non che alla corte e curia romana ed alla famiglia pontificia, ec. ec. ec., compilato da Gaetano Moroni Romano primo aiutante di camera di Sua Santità. 99 voll. Venezia: Dalla Tipografia Emiliana, 1859, p. 240.

<sup>330</sup> Cf. Descrizione topografica di Roma e Comarca: loro monumenti commercio industria agricultura, istituti di pubblica beneficenza, santurarii acque potabili e minerali, popolazione uomini illustri, nelle scienze lettere ed arti, con molte altre nozioni, utili ad ogni ceto di persone etc. etc. Prima parte. Roma: [s.n.], 1864, p. xii.

e logo colocou tudo em movimento na Catedral, dispondo-se de andaimes e o que fosse preciso para começar a obra.<sup>331</sup> Daí resultaria as escaioas que existem no teto e na parede da capela-mor.

No decorrer do texto, embora não faça uma profunda análise iconográfica das imagens, Leal procurara descrever as cenas e personagens representados na decoração executada por De Angelis, com destaque para a pintura do grande painel que está no teto da igreja. Muitas das informações teriam sido obtidas de pessoas contemporâneas à obra. Em sua interpretação,

O painel do corpo da igreja representa D. Macedo Costa em um púlpito no meio de vegetação supostamente da Ilha das Onças. Defronte da cidade vista na orla oposta, a Igreja da Sé, restaurada por ele, em cumprimento de promessa, é oferecida pelo bispo, em traje solene, a Santa Maria de Belém, vista entre anjos, no Céu aberto. Sobre nuvens, simbolizando a outra vida na Eternidade, alinham-se quatro bispos igualmente paramentados, evocativos dos falecidos construtores da Igreja. Há fotografias muito nítidas desse painel bem idealizado pelo famoso artista.

Os dois medalhões na abóboda da capela-mor representam a Fé e a Caridade. Posou para o pintor, com grande cruz à mão, a esposa do agente consular da Itália, Enrico Schivazzappa. Sua filha a Professora Margarida Schivazzappa, já falecida mais conhecida de muitos ainda vivo, foi vista certa vez na tribuna mais próxima do altar-mor, à direita, contemplando com vivo interesse, essa pintura, por ocasião de uma solenidade na Igreja. Estaria talvez procurando identificar o modelo utilizado pelo artista.

Há de ser história semelhante mas desconhecida, a mulher robusta sentada em poltrona no outro medalhão. Significa a Caridade exercida pela Igreja como Mãe de todos os povos ali representados por crianças das três raças branca, preta e amarela.<sup>332</sup>

Uma das seções do livro, Leal dedicada exclusivamente às telas da igreja. Trata da cópia de “São Miguel Arcanjo” de Guido Reni por meio de informações dadas por Meira Filho. Depois se debruça sobre as quatro telas de Paul Deschwenden que existem no corpo do templo, tendo por referência Mello Junior. Aproveita ainda para assinalar que o pintor suíço, já no fim da vida, certamente não teria podido atender à encomenda inicial de dez telas feita pelo bispo. Por não dispor de provas concretas, intui que as representações de “Santa’Anna”, “Santa Bárbara” e “São Domingos” sejam remanescentes da antiga série que ali existiu. Por fim, lembra que outras três telas (São Sebastião, Santa Maria Madalena e São Jerônimo) são de autoria de De Angelis, executadas em Roma em 1891, “muito tempo depois de terminada a decoração geral por ele empreendida”. Embora não revele a fonte, Leal afirma que em 1881

<sup>331</sup> LEAL, Americo. Op. cit., p.70.

<sup>332</sup> Ibidem., p.72.

há notícias de se terem arranjado “dois grandes painéis encomendado pelo bispo para o fundo e centro do altar, tão esplendido quanto ele”. O painel de menor dimensão, que figura no centro do monumento e que representa o “Pai Eterno cercado de anjos”, deveria ser feito por Silverio Capparoni; já o maior, que ocupa o fundo do altar e representa o presépio, teria sido encomendado a um artista identificado apenas como Lottini. De acordo com Leal, a dita fonte assegura que os dois pintores eram “ótimos artistas com prêmios em diversas exposições”. A notícia acrescenta ainda que, nesse mesmo momento, Lottini estaria “pintando para a América do Norte dois grandes painéis admirados e gabados pelos entendidos da arte”.<sup>333</sup> Não encontrei nenhuma informação sobre o tal Lottini para além do que fornece Leal. Também, diferente do que se tem afirmado, penso que a representação do presépio não seja de sua autoria, mas de Pietro Gagliardi, a quem realmente o bispo parece ter feito a encomenda em meados de 1880.<sup>334</sup> Se assim for, temos uma obra de um dos mais representativos artistas de Pio IX.

O ateliê de Pietro Gagliardi em Roma era um dos mais produtivos de seu tempo. No curso do pontificado de Pio IX (1846-1878) e, sem solução de continuidade, durante o governo do papa Leão XIII (1879-1903) – em estreita concomitância com o declínio do Grand Tour e a consequente flexão do mercado da arte contemporânea – muitos artistas operantes na cidade eterna, especialmente pintores, encontram a fonte de sustento no setor da arte sacra e, em alguns casos, convertem-se em especialista *tout court*. Enquanto a Igreja de Roma vive a maior crise de sua história, muitos deles, de formação acadêmica, começam a prestar serviços quase que exclusivamente a uma clientela internacional, que se volta para Roma a fim de adquirir ornamentos eclesiásticos para suas igrejas. É aqui que entra o nosso pintor. Pietro Gagliardi, artista dotado de grande maestria, nasce em Roma em 1809. Entre 1826 e 1828, passar a estudar pintura na Accademia di San Luca, onde toma aula com Vincenzo Camuccini, Gaspare Landi e Tommaso Minardi. Uma formação desenvolvida em contato com os grandes mestres – figuras-chave de Roma entre o fim dos Setecentos e a Restauração – coloca-o em condições de apreender os fundamentos compositivos da linguagem neoclássica ao mesmo tempo em que lhe permite estudar a fundo a grande tradição renascentista e seiscentista da pintura italiana, cuja sobretudo Gaspare Landi e Tommaso Minardi eram ótimos conhecedores e intérpretes. Tal aprendizado permite ao jovem dominar um repertório

---

<sup>333</sup> *Ibidem.*, p.75.

<sup>334</sup> O indício que comprava que o grande painel representando o Presépio tenha sido realmente encomendado por D. Macedo Costa a Pietro Gagliardi está num artigo de jornal da época, que pode ser consultado na página 210 desta tese.

vastíssimo de soluções formais e colorísticas adotadas no passado e que representará para a sua obra um ponto de referência constante, porém declinada numa pincelada plana e precisa de clara matriz minardiana e, portanto, fundada na prática do desenho. Ativo de modo autônomo na década de 1840, Gagliardi especializa-se em temas sacros, fazendo apenas esporádicas incursões no campo da pintura de temas mitológicos, históricos e alegóricos. Durante toda a carreira, alterna a atividade de pintor de afresco com a de pintor de telas para novos altares. Seu estilo “devoto”, fundado sobre declinações e misturas de algumas formas da cultura artística da Contrarreforma, mediada por uma paleta cromática de ascendência rafaelesca, conquista uma grande clientela. Assim, suas telas para altares e suas pinturas devocionais foram requisitadas por instituições eclesiásticas de várias partes do mundo. Suas obras podem ser encontradas nos Estados Unidos, Goa, Chile, Irlanda, Croácia e, claro, Brasil.<sup>335</sup>

A representação do presépio ou Natividade que se encontra na Catedral de Belém é muito próxima do estilo que Gagliardi apresenta em vários de seus trabalhos. A fama do artista e de seu ateliê provavelmente chegou ao conhecimento de D. Macedo, que esteve em contato direto com Roma. Portanto, provavelmente a obra, que ainda hoje se atribui ao desconhecido Lottini, seja mesmo de Gagliardi que, como vimos, era um especialista nesse tipo de pintura.

---

<sup>335</sup> Cf. CAPITELLI, Giovanna. Il mercato globale dell'arte sacra nell'Ottocento. Pratiche, committenze, intermediari, artisti. In: CAPITELLI, Giovanna; GRANDESSO Stefano; MAZZARELLI, Carla. ( a cura di) *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità d'Italia (1775-1870)*. Roma, Campisano Editore, 2012., pp. 385-416. p. 411-413.



Figura 32: Pietro Gagliardi. Sagrada Família, 1890. Acervo da Igreja de Jesus (Chiesa del Gesù) Roma/ Itália

Não menos conhecido e ativo nos círculos artísticos romanos era o pintor e decorador Silverio Capparoni (1831-1907). Ele foi aluno do afamado Francesco Podesti e frequentou também a Accademia di San Luca. Entre 1862 e 1863, obtém a primeira comissão importante: o afresco do teto da igreja de San Giacomo. Em 1865, afresca, ao lado de Alessandro Mantovani, autor da parte ornamental e do fundo-ouro em falso mosaico, a fachada da basílica de San Lorenzo com uma teoria de “Santi Martiri e Papi in adorazione di Cristo”. Em ocasião do Concílio do Vaticano I (1870), esteve entre os artistas chamados para pintar o mais célebre concílio da história no lugar onde estava ocorrendo. Entre 1868 e 1870, afresca a fachada da igreja de Santa Maria in Trastevere. Os esboços são expostos juntos com aqueles de San Lozenzo na Mostra Romana per il Culto Cattolico de 1870. Em 1876 afresca o teto da terceira capela à direita da igreja dos santos Vincenzo e Anastasio em Trevi com a “Storie de San Camillo” e “Gloria de San Camillo, San Vincenzo ad Anastasio”. Logo depois, decora a igreja de San Tommaso di Canterbury. Em 1888, obtém importantes encomendas



para as nove telas da cripta na capela do Seminario delle Missioni Straniere a Parigi, na qual representa “Santi” e “Ultima cena”. Em 1889, ganha a medalha de ouro na Esposizione Vatiana com “San Giuseppe in gloria”. Ensina gratuitamente desenho por cerca de trinta anos na escola serial da Associazione Artistica Operaia.<sup>336</sup> Enfim, essa é apenas uma parte da larga produção de Capparoni que, como Gagliardi, participou dos grandes canteiros decorativos de Pio IX.



Figura 33: Silverio Capparoni. “Gloria di San Giacomo” (c. 1860). Afresco. Detalhe do afresco na cúpula da Igreja de San Giacomo in Augusta. Roma/ Itália

A presença de Gagliardi e Capparoni no cenário artístico romano e internacional é bastante expressiva, mas provavelmente Leal não sabia disso na época de sua pesquisa. Capparoni, por exemplo, é apenas citado, sem qualquer tentativa de investigação a respeito de sua procedência. Por outro lado, Domenico De Angelis recebe uma atenção especial no estudo do memorialista. Além do grande painel da cúpula da nave central, são dele as representações do rei Davi e de Santa Cecília que se encontram no coro da igreja, por trás do grande órgão. Porém, Leal prefere se concentrar sobre as três telas que o pintor executou para os altares laterais: “São Sebastião”, “Santa Maria Madalena” e “São Jerônimo”. O interessante aqui é,

<sup>336</sup> Cf. SISI, Carlo. Dizionario biografico degli artisti. In. CASTELNUOVO, Enrico (a cura di) *La pittura in Italia. L'Ottocento*. Tomo secondo. Milano: Electa: 1991, pp. 652-1117, p. 736.

sobretudo, o percurso feito pelo memorialista para entender como essas telas foram concebidas. Cada uma dessas obras possuiria uma história particular. A respeito da tela de São Sebastião, por exemplo, Leal afirma que o pintor teria se inspirado numa imagem que ainda existia na época em que empreendeu suas investigações. Tal imagem teria pertencido a Francisco Gregório de Oliveira, “possuidor de fazenda agrícola no Acará com residência em Belém”.<sup>337</sup>

A existência de Francisco Gregório de Oliveira é perfeitamente comprovável. Também é possível que tenha mesmo alguma relação com a tela de São Sebastião. Sabemos, por exemplo, que ele era um senhor de terras dos tempos do Império e que frequentava as altas rodas da elite paraense. Em outubro de 1870, aparece oferecendo à venda uma propriedade às margens do rio Maguari-Açu, na freguesia de Benfica.<sup>338</sup> Em 24 de junho de 1871, é nomeado subdelegado de Acará,<sup>339</sup> onde Leal afirma que ele possuía fazenda. Mas, menos de um mês depois, pede exoneração do cargo.<sup>340</sup> Há provas também de que dispunha de escravos em sua residência em Belém. Em 22 de julho de 1875, por exemplo, o “preto Ivo”, um de seus escravos, é absorvido pelo Tribunal do Júri da acusação de “crime de dano”.<sup>341</sup> Por requisição do mesmo Francisco Gregório, em 24 de fevereiro de 1879, é ordenada a prisão da cafuza Carolina, também suas escrava.<sup>342</sup> Numa lista de cativos beneficiados com a compra da liberdade pelo Fundo de Emancipação da Câmara Municipal de Belém, publicada no “Diário de Belém” de 26 de maio de 1881, aparecem os nomes de Guilhermina e de Maria d’Assumpção, tidas como escravas de Francisco Gregório.<sup>343</sup> Alguns anos antes, ele chegou a ser nomeado almoxarife do arsenal de guerra da província, o que mostra a sua procedência

<sup>337</sup> LEAL, Monsenhor Americo, op. cit., p.76.

<sup>338</sup> FRANCISCO Gregorio. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, sabbado, 8 de outubro de 1870. Anno II, Numero 226, p.2, col.5. Essa propriedade provavelmente era objeto de disputa entre Francisco Gregório de Oliveira e outros herdeiros. Numa nota publicada em 22 de novembro desse mesmo ano, um dos herdeiros da propriedade alerta para que não se faça negócio com Francisco Gregorio nos seguintes termos: “Previne-se que ninguém trate negócio com o sr. capitão Francisco Gregorio, tendente à compra do sítio denominado Sarmanho no rio Maguari freguesia de Benfica pelo dito sr. só ter direito nas benfeitorias. Pará, 17 de novembro de 1870”. ATENÇÃO. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, terça-feira, 22 de novembro de 1870. Anno II, Numero 266, p.2, col.6. Informação contestada pelo próprio Francisco Gregório poucas semanas depois, onde declara pela imprensa: “Ao anônimo um dos herdeiros que em um dos números do Liberal diz que eu não posso vender o sítio denominado Sarmanho no rio Maguari, respondo: que imediatamente que ache com quem fazer negócio sobre o sítio eu o venderei, prometendo fazer ao comprador a venda boa e segura, visto que tenho documentos com que prove evidentemente que sou o único proprietário desse sítio e suas terras”. AO ANONYMO um dos. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, quinta-feira, 1 de dezembro de 1870. Anno II, Numero 274, p.3, col.1

<sup>339</sup> JORNAL do Pará, quinta-feira, 13 de julho de 1871. Anno IX, N° 153, p.2, col.4.

<sup>340</sup> PARTE oficial: Administração do Exm. Sr. Presidente Dr. Abel Graça: Expediente de 19 de julho de 1871. *Jornal do Pará*, domingo, 30 de julho de 1871. Anno IX, N° 168, p.1, col.1.

<sup>341</sup> TRIBUNAL do Jury. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, sexta-feira, 23 de julho de 1875. Anno VII, Numero 163, p.2, col.1.

<sup>342</sup> O LIBERAL do Pará, Belém do Pará, terça-feira, 25 de fevereiro de 1879. Anno XI, Numero 46, p.1, col.6.

<sup>343</sup> CAMARA municipal. *Diario de Belem*, Quinta-feira, 26 de maio de 1881. Anno XIV, N° 117, p.2, col. 4.

militar.<sup>344</sup> Também sabemos que era católico ligado ao partido conservador.<sup>345</sup> Portanto, Francisco Gregório era um homem abastado e conhecido em Belém na época em que se decorava a Catedral. Em 28 de setembro de 1887, menos de um ano da Abolição, numa relação de cativos libertados por uma quermesse emancipacionista, aparece um de seus escravos chamado de Sebastião.<sup>346</sup> É provável que o nome do cativo fosse uma homenagem ao santo de devoção do proprietário. Segundo Leal, De Angelis se dava com o fazendeiro e utilizou a imagem que ele possuía para rascunhar o São Sebastião, onde modificou a postura do mártir amarrado a um tronco de árvore, “porque flexionou sua perna direita ferida, curvando-a em atitude de dor e fê-lo levantar a cabeça, olhando para os anjos ao descerem do Céu com palmas de martírio oferecidas por eles”. Na imagem original, o santo estaria olhando para o chão. Essas informações, Leal diz ter obtido com uma nora do fazendeiro enquanto pesquisava: uma “respeitável matrona da numerosa família Coutinho de Oliveira”.<sup>347</sup> Ela também teria conhecido o rapaz escolhido pelo pintor para servir de modelo na referida tela, assim como conhecia os modelos que posaram para as telas de Santa Maria Madalena e São Jerônimo.

Se considerarmos que o fazendeiro nutria uma devoção especial pelo santo, não parecerá estranho o empenho de seus herdeiros em alimentar a chama dessas lembranças. Nessa constante necessidade de encontrar pontos de referência no passado, as relações da família de Francisco Gregório de Oliveira com De Angelis e o santo devoção não ficaram de fora. Pelo que diz Leal, esse ritual de rememoração chegou até a segunda metade do século XX:

O bispo Dom Jerônimo citou em sua Carta Pastoral, os nomes das seguintes senhoras comprometidas espontaneamente, por devoção para zelarem pelo altar do santo. Foram elas Ana Izabel de Oliveira, Tereza de Oliveira Rebelo, Quitéria Justina de Oliveira, Maria Josefa de Oliveira, Perpétua de Oliveira, Tereza Coutinho de Oliveira e Maria José de Rabelo. Esses nomes comprovam a ligação que havia entre a imagem e a família cujos descendentes mantiveram o culto de louvor ao santo.

O Cura da Sé, nos anos de 1934 a 1949, celebrou anualmente a missa a São Sebastião, a pedido da família Coutinho de Oliveira e nos dias subsequentes ao do santo, em 20 de janeiro, rezou missa pelos familiares falecido, inclusive pretos escravos a serviço deles. Talvez a fidelidade a esse culto e o

<sup>344</sup> MINISTERIO da Guerra. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, terça-feira, 20 de março de 1877. Anno IX, Numero 63, p.1, col.3,4.

<sup>345</sup> Cf. O LIBERAL I do Pará: O sr. conego Siqueira Mendes. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, sexta-feira, 16 de abril de 1886. Anno XVI, Numero 84, p. 1, col.1,2,3,4,5,6.

<sup>346</sup> SEÇÃO Livre: Kermesse – parecer da comissão de exame de contas. *O Liberal do Pará*, Brazil-Belém do Pará, domingo, 23 de outubro de 1887, p.3, col.3.

<sup>347</sup> LEAL, Monsenhor Américo, op. cit., p. 76.

sufrágio pelos devotos falecidos, sejam mantido ainda hoje, pelas veneradas netas de Francisco Gregório de Oliveira, atuais possuidoras da imagem modelo.<sup>348</sup>

Não menos curiosa é a história da composição da tela “Santa Maria Madalena”. Assim como a nora de Francisco Gregório, outros sabiam quem era a moça paraense que figura como santa penitente. Até meados do século XX, afirma Leal, “essa personagem de família importante” de Belém era conhecida por várias pessoas já idosas como ela. Todos se mantinham solitários em respeitar a sua vontade de não dar conhecimento a ninguém de “seus préstimos de pecadora arrependida, a contato do artista”. Até 1945, o segredo era guardado por um industrial português chamado João Alves de Carvalho, proprietário de uma fábrica de cigarros que ficava na rua Pedro Raiol. Quem conheceu João Alves de Carvalho, recorda Leal, afirmava ser ele dono do rascunho da tela. João Alves de Carvalho teria obtido o material por meio de um velho contemporâneo do pintor a quem protegia financeiramente: “A esse, remetera De Angelis o rascunho da pintura executada na Itália, e passada às mãos do Sr. Carvalho com informações exatas do seu significado e identificação de personagem”. Por gratidão, ele teria confidenciado as informações a respeito da história da tela e oferecido o precioso rascunho a João Alves de Carvalho. Ainda “o mesmo sr. Carvalho dizia possuir a pintura de uma cabeça, adquirida por pouco dinheiro, em casa de leilões”. Quanto a “São Jerônimo”, não deu “maior notícia senão a de ser de um morador de Belém a figura do santo”.<sup>349</sup>

No que pese as falhas da memória, tudo indica que as informações sobre a decoração da Catedral colhida por Leal era o que corria à boa miúda na época. Em 30 de julho de 1946, o jornal carioca “Correio da Manhã” publicou uma matéria que descrevia detalhadamente os grandes templos de Belém: Catedral da Sé, igreja de Santo Alexandre, igreja do Carmo e basílica de Nazaré. Em relação às pinturas da Catedral, o significado do afresco da abóbada é praticamente o mesmo descrito por Leal. A matéria também faz referência à paraense que serviu de modelo para a “Santa Maria Madalena”, que confirmam as informações dadas pela nora de Francisco Gregório de Oliveira e pelo industrial João Alves de Carvalho:

De Angelis deixou nesse templo talvez o melhor de sua inspiração como, por exemplo, o grande “fresco” da abóboda que a versão mais comum, representa D. Macedo Costa no pórtico de um palácio, oferecendo à Virgem o cumprimento da promessa que lhe fizera de ornar o templo, visível na

---

<sup>348</sup> Ibidem., p. 76.

<sup>349</sup> Ibidem., p. 77.

orlada da cidade, à margem do rio. Desse pintor também são várias das telas que ornamentam os altares laterais, inclusive o esplêndido São Sebastião e a encantadora Maria Madalena que, ao que dizem, foi idealizada segundo a figura de uma jovem paraense por quem o artista italiano se apaixonou perdidamente...<sup>350</sup>

É difícil afirmar se De Angelis teve algum envolvimento amoroso enquanto esteve por aqui. Por outro lado, o fato da suposta modelo ter permanecido na memória coletiva da época é um bom indício de que ela tenha realmente existido. Mais importante ainda é saber que De Angelis e a história da decoração da Catedral eram conhecidos e comentados pelo público. Possivelmente para eles, como para D. Macedo Costa, a presença artística do pintor era muito mais interessante do que a herança deixada por Giuseppe Landi. Quando resolveu reformar o interior do templo, o bispo não escondeu a que corrente artística tinha por preferência. Assim, não pensou duas vezes antes de botar a baixo os rastros do arquiteto bolonhês.

### 3.2. Imponência romana numa catedral amazônica

Como vimos no capítulo anterior, desde a sua chegada ao Pará, D. Macedo ficou impressionado com a magnificência externa da Catedral de Belém que, a seu ver, contrastava com pobreza interna do templo. Assim começou a longa luta que deveria torná-la a mais bela do Império, quiçá da América do Sul. Todo o projeto de embelezamento da Catedral ocorreria de acordo com os planos de romanização do catolicismo no Brasil. A encomenda do altar de mármore em Roma aprofundou os vínculos da Amazônica com o centro irradiador da cristandade católica e, de quebra, reafirmou o fértil diálogo da região com a capital mundial da arte sacra. Em 1880, por não poder contar com o auxílio financeiro do Estado, o bispo apelou aos fiéis, objetivando angariar fundos para o assentamento do altar, que havia quase uma década encaixotado no interior da igreja. Enquanto chegava o dinheiro arrecadado pelas comissões nomeadas pelo bispo, veio à baila pela imprensa um debate polêmico envolvendo a decoração da Catedral. Questiona-se, por exemplo, se o suntuoso altar não destoaria do resto do velho templo, considerado interiormente muito simples diante da imponência do monumento romano que ali seria erguido. Em outras palavras, para se assentar o grande altar de mármore na igreja, fazia-se antes necessário colocar a sua decoração em harmonia com a suntuosidade da obra de Carimini, a exemplo dos templos católicos de Roma. Assim, já não

---

<sup>350</sup> AS LINDAS igrejas de Belém do Pará. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, terça-feira, 30 de julho de 1846. Ano XLV, N. 15.870, p.1.

se fala apenas em altar, telas e balaustradas encomendas pelo bispo. Aqui entra também em cena a questão da decoração geral da igreja, tema não discutido seriamente nos anos anteriores.

Na linha de frente dos debates se apresentaram figuras relevantes dos círculos intelectuais e políticos paraenses. Entre elas estava o conselheiro Tito Franco de Almeida (1829-1899), já conhecido de antigos confrontos travados com D. Macedo na década de 1860. Tito Franco, apesar de liberal, era contra a proposta de separação entre Igreja e Estado. Para ele, essas instituições deviam permanecer unidas, com o clero sob o controle do poder civil. Essa posição, diga-se de passagem, estava em perfeita consonância com uma corrente mais geral do liberalismo que procurava assegurar a manutenção de uma religião oficial do Estado. Compartilhava disso, por exemplo, o próprio Imperador D. Pedro II quando da Questão Religiosa ao se pronunciar pela permanência de um regime no qual estivesse reconhecida a união entre Igreja e Estado.<sup>351</sup> Seguidor das teses liberais, Tito Franco também abraçava o discurso da tolerância religiosa. Não por acaso ele, assim como Tavares Bastos, foi tido como um amigo dos protestantes e de sua causa, visando uma maior aproximação com os Estados Unidos da América. Em sua opinião, o Brasil só poderia separar a Igreja do Estado, se este último concedesse liberdade de consciência e de culto ao povo, dividindo assim a população em vários grupos religiosos e gerando com isso uma "competição religiosa", semelhante aos Estados Unidos.<sup>352</sup> Opinião contrária à de D. Macedo, para quem era preciso assegurar o monopólio da fé, sendo o protestantismo um concorrente religioso que ameaçava a religião oficial do Estado. Mais tarde, Tito Franco, a exemplo de outros intelectuais, pugnaria pela causa abolicionista no Pará. Ele mesmo se tornaria o presidente do Clube da Amazônia, associação abolicionista em nome da qual proferiu um longo discurso em favor da liberdade dos cativos no Theatro da Paz, em 11 de maio de 1884.<sup>353</sup> Advogado, professor, jornalista, escritor e político, Tito Franco era um intelectual nacionalmente reconhecido e ocupou diversos cargos na província e na administração imperial.<sup>354</sup> Em 1880, enquanto exercia o mandato de deputado na assembleia provincial, era também redator político da gazeta "O Liberal do Pará". Em 3 de março desse ano, ouviu na assembleia as duras críticas feita pelo

---

<sup>351</sup> NEVES, Fernando Arthur de Freitas. *Solidariedade e Conflito: Estado Liberal e Nação Católica no Pará sob o Pastorado de Dom Macedo Costa (1862-1889)*. Tese de doutorado em História, PUC-SP. São Paulo: 2009, p.79.

<sup>352</sup> Para uma análise do posicionamento de Tito Franco em relação ao protestantismo, ver VIEIRA, David Gueiros. *O Protestantismo, a maçonaria e a questão religiosa no Brasil*. Brasília, 2 ed. Ed. UnB, 1996.

<sup>353</sup> Cf. MANIFESTO do Clube Amazonia, fundado em 24 de abril de 1884. Pará: Typ. do Diario Official, 1884, pp. 11-16.

<sup>354</sup> Cf. BLAKE, Sacramento. *Diccionario bibliographico brasileiro*. Rio de Janeiro : Typ. Nacional, 1902. v. 7, p. 307.

deputado Jayme Bricio ao bispo D. Macedo Costa, por este ainda não ter suspenso o interdito à paróquia de Nossa Senhora de Nazaré do Desterro. Na ocasião, Jayme Bricio chamava a atenção para a necessidade da separação entre Igreja e Estado, embora entendesse que sobre esse assunto estava em divergência com alguns liberais, principalmente com seu “colega Tito Franco”, cujas convicções dizia respeitar.<sup>355</sup> No entanto, a defesa da manutenção da religião oficial do Estado não impediu Tito Franco de combater do D. Macedo pela imprensa.

Não surpreende, portanto, que, dois dias depois dessa sessão na câmara, onde as posições intransigentes de D. Macedo Costa foram criticadas severamente, ele aproveitasse para fustigar o bispo na questão cadente da decoração da Catedral. Em 14 de maio de 1880, Raymundo Bertoldo Nunes, redator-gerente de “O Liberal do Pará”, publicou na gazeta um documento enviado por Tito Franco, em que dizia apresentar informação “relativa ao assentamento do altar de mármore na nossa catedral”, produzida por alguém que lhe “pareceu amigo ilustríssimo na matéria”. Antes de revelar o teor do documento, fica evidente uma preocupação adicional: a perda de terreno na luta travada contra D. Macedo. Tito Franco reconhecia que, desde que o prelado fez apelo a todos para o ajudarem a levantar esse monumento “a Deus todo poderoso, em honra da imaculada Maria Santíssima”, parecia que haviam caído “todas as fronteiras divisórias entre o pastor paraense e o povo reconhecidamente católico d’esta província”.<sup>356</sup> Provavelmente a publicação do documento fazia parte da estratégia para deslegitimar as ações do prelado, que estava longe de apresentar qualquer sinal de rendição na Questão Nazarena. Para isso, Tito Franco recorreu à opinião de um abalizado arquiteto que, embora não cite o nome, trata-se de Augusto Cesar Gurjão, expansionista da província na Itália e que agora estava a serviço do governo. O arquiteto era sobrinho do general Hilário Gurjão, cuja filha desposara em novembro de 1881.<sup>357</sup> Em 17 de junho de 1880, enquanto Gama e Abreu erguia um grande monumento em homenagem ao tio de Augusto, ele e Tito Franco eram acusados pelos conservadores de terem assumido cátedras no Instituto Paraense sem concurso público, por serem protegidos do presidente da província.<sup>358</sup>

<sup>355</sup> ASSEMBLEA Legislativa Provincial: Sessão ordinária em 3 de maio de 1880. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, quinta-feira, 11 de março de 1880. Anno XXII, Numero 57, p.1, col.3,4.

<sup>356</sup> NOTICIARIO. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, sexta-feira, 14 de maio de 1880. Anno XII, Numero 109, p.2, col.3,4.

<sup>357</sup> DIARIO de Noticias, terça-feira, 8 de novembro de 1881. Anno II, Numero 253, p.3, col.1.

<sup>358</sup> IMMORALIDADE e filhotismo. *A Constituição*, quinta-feira, 17 de junho de 1880. Anno VII, Num. 135, p.1, col.1.

Mas, voltemos a 14 de maio e ao documento (uma carta de Augusto Cesar Gurjão) que Tito Franco recomendou que fosse publicada em “O Liberal”. Importante lembrar que, já na Questão Religiosa, os opositores do bispo bradavam contra o assentamento do altar na Catedral, sob a alegação de que isso alteraria a arquitetura interna do templo. Naquela época, porém, os ataques se concentraram no destino dado às verbas que foram entregues ao bispo. Assim, o debate sobre o assentamento do altar na igreja e suas possíveis consequências para a estrutura interna e estética do edifício ficou em segundo plano. Sua retomada ocorreu quando os antigos argumentos usados contra as pretensões do prelado já não produziam o mesmo efeito.

Outro ponto que chama atenção é que, para os opositores do bispo, parecia não estar bem claro se realmente existia um projeto decorativo a ser implantado na velha igreja. Havia um temor de que, sem os devidos cuidados, a intervenção no edifício pudesse colocar em risco a sua estrutura arquitetônica. Indagava-se, por exemplo, se o grande monumento romano caberia na abside da Sé ou se seu comprimento vertical (10,50m) ultrapassava a altura interna do templo, revelando-se incompatível com ele. Na contenda, para provar a tese, houve até mesmo quem recorresse às medidas da Catedral fornecidas por Baena, em “Ensaio Corográfico”.<sup>359</sup> Porém, Augusto Cesar Gurjão não via nenhum problema em se levantar o altar no local para o qual fora determinado, uma vez que sua altura era inferior à da abside da Sé. Na introdução da carta, o arquiteto fez ainda questão de lembrar que, por repetidas vezes, havia dito que o altar era “uma obra magnífica”, feita por um escultor-arquiteto cujo nome não lhe vinha agora à memória. Assegura ainda que ele mesmo teve a oportunidade de ver o monumento “armado no *atelier* d’este artista, onde foi exposto ao público antes de ser remetido para cá pelo nosso ministro junto da Sé, o barão de Alhandra”.<sup>360</sup> Também não duvidava da beleza estética da obra. Na verdade, era exatamente essa qualidade que constituía o principal problema, pois ameaçava a singeleza arquitetônica dos traços coloniais da Catedral:

Esse monumento não é somente um *capolavoro* artístico. A boa acolhida e a magnificência do mármore empregado na sua construção concorrem ainda mais para dar-lhe maior realce e torná-lo um verdadeiro brilhante que, longe de decorar e realçar a nossa velha Sé, como se pretende, servirá para amesquinhar a sua simplicidade destruindo ao mesmo tempo aquela unidade,

<sup>359</sup> A CATHEDRAL de altar de marmore. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, sabbado, 15 de maio de 1880. Anno XII, Numero. 110, p.2, col.3.

<sup>360</sup> NOTICIARIO. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, sexta-feira, 14 de maio de 1880. Anno XII, Numero 109, p.2, col.3,4.



que existe na sua modesta mas relativa decoração interna, que no entanto lhe imprime a harmonia exigida pelos cânones arquitetônicos.

Um dos cuidados que o artista deve ter na confecção de um projeto arquitetônico é dispor e decorar as suas partes de modo que, abraçada pela nossa vista, formem um complexo agradável e a excessiva decoração d'uma parte não sobrepuje o todo, destruindo d'est'arte a harmonia que deve existir em toda a obra bem feita, e que não é senão a imagem física do belo.<sup>361</sup>

Harmonia, unidade, imagem física do belo – epítetos evocativos dos cânones neoclássicos em arquitetura. Por sua imponência, o grande altar de mármore, na visão do arquiteto, amesquinharia a simplicidade arquitetônica da Catedral, destruindo ao mesmo tempo a unidade de sua decoração interna. Embora simples, ela ainda guardava um conjunto de elementos que, dialogando ente si e o todo de um modo coerente, conferiam harmonia, unidade e proporção à igreja. Subordinar a decoração à arquitetura, unir as várias partes a um todo harmônico, teria sido algo que nem mesmo Landi abriu mão quando concebeu o projeto: “Se a nossa catedral não pode ser classificada como um monumento d'arte, é porém uma obra d'arte, em que seu autor soube harmonizar a parte decorativa segundo os recursos materiais de que dispunha na nossa província”. Essa seria a razão de não se ver “ali nem o emprego do mármore nem trabalhos d'arte como nos templos da Europa, especialmente de Roma”, lembra o arquiteto, “onde o interior da mais insignificante capela encerra trabalhos dignos de admiração dos visitantes d'aquela velha metrópole, pátria dos melhores artistas, e pantheon das belas artes”. Erigir, portanto, na Catedral “o suntuoso altar”, que por si só “é uma obra d'arte” e que se destacaria “inteiramente do resto do templo, com cuja decoração manteria “a mais descomunal harmonia”, mesmo que se entendesse com isso embelezá-lo; enfim, deturpar “a sua modesta e simples decoração, fazendo desaparecer o todo ante a suntuosidade de uma de suas partes”, era “revelar o mais extravagante mau gosto, substituindo a harmonia pela desarmonia!”.<sup>362</sup> Assim, a presença do altar no interior da Catedral resultaria num verdadeira anomalia estética:

Hoje, diz-se que a catedral do Pará é a melhor do Brasil; amanhã dir-se-á que é o seu altar-mor. Hoje a harmonia das partes dá o realce relativo ao todo; amanhã a desarmonia absoluta d'uma das partes amesquinhará o todo.

Por ventura os altares-mores de S. Pedro, S. Paulo, Santa Maria Maior e outras centenas de igrejas de Roma, apesar das belezas que encerram, quer encaradas pelo lado artístico, quer pelo lado material, sobrepujam o todo de que fazem parte?

---

<sup>361</sup> Ibidem.

<sup>362</sup> Ibidem.

Não, porque, para qualquer lado do templo que se mova, o ávido *touriste* encontrará sempre novas combinações arquitetônicas, novos baixos-relevos e esculturas que prenderão a sua atenção. Aqui o granito e o variado mármore; ali a malaquita, o pórfiro e o alabastro; de modo que a expectativa não sofre contrariedade, e deixa o templo extasiado pelas variadas belezas, que aí encontrou.<sup>363</sup>

Se os grandes templos de Roma apresentavam uma decoração na qual seus altares-mores não destoavam do restante das próprias igrejas, a mesma impressão não ocorreria ao “visitante de nossa catedral onde a esplendidez do seu altar-mor”, afirmava o arquiteto, “amesquinhará e fará desaparecer o resto do templo que hoje forma um conjunto de simplicidade, mas não fere as leis da arte”. Com isso, porém, não queria dizer que não se pudesse erigir ali o altar em questão. Mas era preciso tomar alguns cuidados: “Prepare-se antes o templo para receber tão magnífico ornamento, e então ter-se-á mais ou menos atingido o fim desejado.”<sup>364</sup> Depois dessas observações, Augusto Gurjão concluiu com uma tirada que deve ter desagradado D. Macedo e seus aliados, ciosos da intervenção do Estado nos negócios da Igreja:

A prática virá mais tarde demonstrar o que avanço; todavia sendo aquele templo próprio do governo, este de certo, nomeará uma comissão de entre os seus engenheiros para estudarem a questão antes de empreendida a colocação do altar.

Isto que venho de expor, e que, como já lhe disse, não é de hoje que assim penso, é quanto ao lado artístico.<sup>365</sup>

Em 27 de maio, quase duas semanas depois, Augusto Gurjão, por meio de uma nova carta enviada ao redator de “O Liberal do Pará”, volta à imprensa para se defender dos ataques de “A Boa Nova”. O jornal diocesano reagira às opiniões emitidas por ele sobre as obras do altar na Catedral, rebatendo o que havia afirmado e desqualificando sua competência profissional.

Quando externei-lhe a minha opinião sobre o assentamento do altar de mármore, construído em Roma, para ser colocado na nossa catedral, longe estava de pensar que teria de voltar sobre mesmo assunto; tanto mais quando a “Boa Nova”, respondendo-lhe, deu plena razão às informações que ministrei. Pretendendo, porém, a digna redação d’esse órgão dar-me lição no n. de 19 do corrente, e tendo ela abandonado a verdadeira questão, para descobrir de propósito no objeto das minhas informações uma prevenção contra a realização da colocação do altar, prevenção que nunca existiu, porque entendo, que por questões políticas nunca se deve sacrificar os interesses da província, que nos viu

---

<sup>363</sup> Ibidem.

<sup>364</sup> Ibidem.

<sup>365</sup> Ibidem.

nascer, sou por isso obrigado, mau grado meu, a voltar à carga na presente carta, que o amigo publicará se julgar conveniente.<sup>366</sup>

Mesmo não dispondo da matéria publicada pelo jornal “A Boa Nova”, é possível ter uma ideia do que a gazeta pulicou por meio dos trechos que Augusto Gurjão selecionou por considerar ofensivos à sua pessoa. Não transcreverei aqui por inteiro o texto do arquiteto. Seria demais enfadonho. Basta dizer que, na tentativa de se defender das acusações e ironias expressas pela gazeta diocesana, ele acabou por nos fornecer informações sobre um plano de decoração da Catedral elaborado por Luca Carimini, mas até então desconhecido do grande público:

Referindo-se a um dos trechos da minha carta, diz a “Boa Nova”: “Isto se resume n’estas poucas palavras: O altar de mármore é muito bonito, logo vai *amesquinhar e deturpar a simplicidade* da catedral, em vez de *realçá-la e aformoseá-la*. Mas então o que quer o ilustríssimo arquiteto que se faça do altar? Se teme tanto ofender a modéstia da nossa catedral, muito mais as das outras igrejas, que não emparelham com ela singela elegância. Será preciso armar o altar no meio da praça?”

Por este trecho, que se acha em contradição com o resto do artigo, o amigo verá que o órgão diocesano não aprofundou a questão, não se conservou no verdadeiro campo d’ela, ao que era restritamente obrigado, quer pela natureza do assunto, quer por ter-se arvorado em meu mestre; de modo que para conservar em forçada oposição é obrigado a fantasiar coisa que eu nunca disse.

“Mas o que quer o ilustradíssimo arquiteto que se faça do altar?” “Será preciso arma-lo na praça?” diz a “Boa Nova”.

Não sei a que vem semelhante pergunta, quando o órgão diocesano é o próprio a confirmar, que as informações que lhe ministrei são exatas, porque no assunto d’elas já se tinha pensado. Eis o que diz ele, respondo a seguinte passagem da minha carta, que aliás resposta às interrogações da “Boa Nova”: - *Não quero, porém, dizer com isto que não se possa erigir aí um altar em questão. Prepara-se antes o templo para receber tão magnifico ornamento e então ter-se-á mais ou menos atingido o fim desejado.*

Já se pensou n’isso, diz a Boa Nova, *antes que o digno informante o dissesse*. A capela-mor vai ser toda ladrilhada de mármore. As paredes sofrerão modificação. Os altares laterais serão pouco a pouco substituídos por altares de mármore, como sucedeu na igreja da Piedade na Bahia. Cada altar custou cerca de 2:000\$000 rs, com mármore de diversas cores. O altar-mor exigirá IMPERIOSAMENTE muito aformoseamento, que se irão fazendo.

Ora, a “Boa Nova” concorda que para ser erguido o altar de mármore são indispensáveis algumas reformas, sobre os quais já se tinha combinado um

---

<sup>366</sup> NOTICIARIO. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, quinta-feira, 27 de maio de 1880. Numero 120, p.2, col.2,3.

plano com o arquiteto Carimini, como é que pergunta que será preciso armar o altar no meio da praça?<sup>367</sup>

Temos aqui a prova de que Carimini elaborou o projeto que colocaria a decoração da igreja em harmonia com a suntuosidade do novo altar-mor. Também está claro que a própria autoridade provincial desconhecia o referido projeto, concebido provavelmente depois da aquisição do altar. Antes do debate na imprensa, não há qualquer declaração pública de sua existência. É possível que tenha sido cogitado à medida que se percebeu que o modesto interior do templo não correspondia à riqueza estética do altar, como acusavam os adversários do prelado. Sabemos que desde o início, D. Macedo importou de Roma telas, balaustradas, púlpitos e outros artigos e paramentos para ornamentar a igreja. No entanto, em seus constantes pedidos de verbas, jamais fez menção à decoração geral da Catedral. Quando finalmente o ambicioso projeto foi revelado, ocorreu debaixo de muita desconfiança. Para Augusto Gurjão, o verdadeiro motivo da reação agressiva por parte da gazeta diocesana às suas declarações repousava no fato dele ter sugerido uma comissão de engenheiro nomeada por Gama e Abreu, presidente da província, para examinar a Catedral antes da colocação do altar. A isso, “A Boa Nova” teria respondido que a informação fornecida pelo arquiteto tinha como único intuito preparar a opinião para a uma projetada comissão de engenheiros, “escolhidos de propósito para criar dificuldades para a obra do altar”. Acusação repelida por Augusto Gurjão:

É um engano. Se a ilustrada redação do órgão diocesano tivesse encarado a questão debaixo do seu verdadeiro ponto de vista, e sem prevenção, não teria descoberto nas minhas palavras propósito de criar embaraço à colocação do altar, preparando a opinião para uma projetada comissão de engenheiros.

Sem querer afiançar, para não errar, estou propenso a crer, que a digna redação está plenamente convicta do contrário.

S. exc. o sr. presidente nos atos não se inspira em insinuações; é um paraense que tem sempre procurado a prosperidade de seu província natal, e não seria de certo ele quem iria embaraçar a realização de uma obra, que, feita conforme as imperiosas reformas de que carece a nossa Sé, não pode não ilustrar a nossa província, que se recente bastante de monumentos, que representem e deem desenvolvimento às belas artes, implantando ao mesmo tempo entre nós o gosto por elas.

Quando o mesmo sr. presidente, por uma coincidência, entendesse dever nomear uma comissão para assistir as obras do altar, não iria de certo buscar o seus membros fora do corpo dos engenheiros da província; e entre estes cavalheiros não vejo um só que ponha embaraços à realização da obra, tanto

---

<sup>367</sup> Ibidem.

mais estando à frente d'eles o venerando e douto sr. dr. Soares, que de mais a mais já foi interessado na mencionada obra por s. exc. o sr. Bispo.<sup>368</sup>

Sobre a questão das medidas do altar-mor que, se superior às da abside da Catedral poderia afetar seu plano arquitetônico, o jornal “A Boa Nova” teria dito que foi o próprio prelado D. Macedo “que fixou com o insigne arquiteto Carimini o plano e as proporções da obra”, e tudo teria saído excelente, como havia confessado Augusto Gurjão. No entanto, ressaltava o arquiteto, isso não queria dizer que, no momento do assentamento da obra, não pudesse ocorrer erros: “A ilusão pode falhar, pois pelo fato do trabalho do insigne arquiteto-escultor romano sair excelente, não se pode d'isto concluir que o assentamento possa sair também”. O exemplo estava no monumento que seria erigido no Largo do Palácio em memória dos paraenses mortos no Paraguai, que também era “uma obra excelente”, saída das oficinas do escultor Germano José Salles, mas que nem por isso se podia afirmar que no todo a obra pudesse sair boa. Em seguida, Augusto Gurjão, numa longa explanação, trata de refutar as colocações do jornal diocesano que, segundo ele, pretendia lhe dar lições de “geometria prática”:

“Em terceiro lugar será o altar-mor, como supõe o nosso ilustradíssimo, uma parte da igreja como outra qualquer? E haverá necessariamente cacofonia, desarmonia de mau gosto, todas as vezes que ele brilhar mais do que o resto?”

Conheço perfeitamente as partes que compõem uma igreja de qualquer forma que ela seja, assim como sei que a parte principal e a mais nobre é justamente a abside, em cujo centro é de ordinário colocado o altar principal e onde o arquiteto deve esmerar-se mais na decoração. Mas isso não quer dizer que ele abandone completamente o resto da igreja, deixando-o pobre de decoração, de modo a ficar a igreja fazendo um papel muito secundário respeito à abside. Era o que viria acontecer com a nossa Sé, não respeito à abside, que é pobre de decoração, mas respeito ao altar-mor, se este fosse colocado sem as reformas que se vão fazer na igreja. À vista d'isso que escrevi aquelas linhas sobre o assentamento do altar, não me resta senão congratular-me como os paraenses pelo embelezamento com que se vai dotar a nossa principal igreja.

Referindo-me a algumas igrejas de Roma, como o majestoso S. Pedro, não podia deixar de fazê-lo, porque todo o escrito sobre arte ou ciência não peca por ser baseado em bons exemplos. Com isso não quis prevalecer-me do fato da maior parte dos leitores não terem tido a felicidade de conhecer as basílicas que mencionei na minha primeira carta. Os que as viram e gastaram horas contemplando tantas belezas distribuídas por *todos os ângulos*, podem dizer se S. Pedro desaparece ante o seu altar-mor, apesar de toda a sua magnificência. Era antes o ponto principal das minhas informações sobre a Sé respeito o seu altar de mármore, persuadido sempre que ele seria colocado sem as reformas anunciadas pela Boa Nova.

---

<sup>368</sup> Ibidem.

Deixo de tocar em outros pontos dos artigos da “Boa Nova”, porque não é necessário depois do que tenho dito.

Entendo também terminar aqui a questão, pois além de faltar-me o tempo, acho que seria inútil continuá-la, desde que os ilustrados redatores da “Boa Nova” confirmam a necessidade da reforma da igreja.<sup>369</sup>

Não havia mais dúvida. Adequar a decoração interna da Catedral à suntuosidade do altar de mármore se impunha como tarefa imprescindível. Assim, o monumento de Luca Carimini, para bem se acomodar ao novo ambiente, exigia uma reforma geral do templo. As medidas anunciadas aparecem mais claramente alguns meses depois. Em 21 de setembro desse mesmo ano, o jornal “A Constituição” reproduziu uma matéria de “A Boa Nova” que tratava do assunto. O articulista parece perceber a impaciência do público sobre o andamento das obras: “É natural que nossos leitores desejem ter notícias circunstanciadas do estado em que se acham os negócios referentes ao assentamento do altar de mármore da catedral, aos quais está dando o exc. Bispo o mais vigoroso impulso”. Apressa-se então em informar que haviam sido “encomendados em Roma” e estavam em “via de execução, duas magníficas colunas de mármore verde, com capitéis de mármore de Carrara, com bases e cornijas de mármore de diversas cores”, as quais, junto a um grande arco que deveriam sustentar, serviriam como “enquadramento ou caixilho ao novo altar segundo o primitivo plano do hábil arquiteto e escultor Romano Luca Carimini”. Mármore branco com frisos dourados preencheriam “o vazio que fica entre o retábulo do altar e as novas colunas”. O semicírculo, que fica na parte superior da abside, sob a abóboda da Capela-mor, rodeado pelo grande arco aqui mencionado, seria “preenchido por um vasto painel, encomendado a Gagliardi, celebre pintor de Roma”. O presbitério, aumentado de três metros, para nele se desenvolverem melhor as cerimônias do culto e sobre qual ficaria o trono episcopal, seria “ladrilhado de mármore de diversas cores de um efeito deslumbrante, em harmonia com o retábulo”. Uma escada de mármore branco de seis degraus comunicaria o presbitério com o resto da capela-mor, a qual também seria “toda ladrilhada de mármore de cores diversas”. Outra escada de mármore branco, muito mais vasta, comunicaria a capela-mor com a nave principal do templo. E por fim, duas formosas balaustradas, uma sob o arco do cruzeiro, no ingresso da capela-mor, outra no presbitério, ambas feitas de mármore branco, vermelho e verde completariam a ornamentação dessa parte da igreja. O custo não era nada modesto: “Todas estas obras exceto o grande quadro a óleo, foram contratadas por 44.000 francos. Vai, como já dissemos, em andamento, e estará tudo pronto, querendo Deus, em dezembro próximo”. Além disso, D.

---

<sup>369</sup> Ibidem.

Macedo havia encomendado “um novo órgão, no valor de 16.000 francos, ao primeiro fabricante do mundo, Cavallé-Coll, amigo de s. exc. revm.<sup>a</sup>”. Esse órgão era o primeiro que o artista fabricava para o Brasil e comportava “os melhoramentos extraordinários que a arte moderna tem introduzido na fatura destes instrumentos”. Seu belo frontispício, afirma o articulista, contribuiria “a ornar a grande tribuna que fica sob a porta principal”. Fechando a lista de aquisições, o prelado teria ainda mandado buscar os planos de dois novos púlpitos que deveriam substituir os dois antigos, tidos como “desgraciosíssimos”.<sup>370</sup> Enfim, o público dispunha de informações atualizadas e detalhadas sobre o andamento das obras de reforma da Catedral:

Eis que tem-se feito, nem se podia fazer mais. Prontas que sejam estas obras, o assentamento delas é negócio de 6 meses, por isso nutrimos ainda a esperança de estar pronta a Catedral para o próximo mês de maio. Os planos das obras de mármore contratadas com o sr. Luca Carimini acham-se expostos em dois quadros na secretaria do bispado por ordem de s. exc. rvdm<sup>a</sup>., a fim de que as pessoas interessadas, e sobretudo as profissionais e entendidas, possam desde já formar um ideia das obras que vão ornamentar a nossa bela Catedral.

À vista do que fica exposto, concluirão por si mesmos os nossos leitores, que as despesas que estas obras trazem, se elevará a uma soma considerável, e que, por conseguinte, devem as pessoas encarregadas de subscrição dobrar d’efforços e de zelo no recolher donativos, tanto mais quando o governo acaba de desenganar ao sr. bispo que nada dá para estas obras, *atenta a pequenez da verba de que dispõe o orçamento do culto*. Não importa! A obra se há de fazer. O povo do Pará o quer, e Deus abençoará sua nobre iniciativa, nobre duplamente, por que trata-se de uma obra de Religião e de uma obra de arte. Pedimos à imprensa das duas províncias que reproduza esta notícia, afim de que ela tenha toda publicidade (*Da Boa Nova*).<sup>371</sup>

---

<sup>370</sup> ALTAR de marmore. *A Constituição*, Belém do Pará, terça-feira, 21 de dezembro de 1880, p.1, col.5 e p.2, col.1.

<sup>371</sup> *Ibidem*.



Figura 34: Um dos púlpitos adquiridos por D. Macedo Costa durante a grande reforma da Catedral da Sé de Belém.

Agora as obras da Catedral podiam ser acompanhadas sem mistério, especialmente por profissionais entendedores do assunto, como Augusto Gurjão. Era uma obra religiosa, mas também uma obra de arte e de interesse público a qual o governo liberal teria injustamente negado auxílio. Em 4 de maio de 1881, enquanto o arquiteto Ludovico Perfetti trabalhava no assentamento do altar, o jornal “A Boa Nova” procurou mais uma vez informar os leitores sobre o andamento das obras. Dizia o articulista não se poder “deixar por muito tempo em silêncio esta grande obra” que se estava “executando na Igreja Catedral desta capital; não só para contentar a legítima curiosidade daqueles” que se interessavam “por este monumento, como também para render homenagem a uma obra de arte” que iria “honrar um dos mais belos templos do Brasil”. Afirmava que muitos que não conheciam e não podiam avaliar esta obra, talvez se afigurassem que “o altar de mármore tão falado da Catedral do Pará” fosse “uma simples mesa de mármore apenas com um pequeno retábulo e nada mais”; o que era um engano: “Este imponente monumento será o primeiro do Império n’este gênero; e só em Roma, a cidade das grandezas artísticas, se poderá encontrar outra obra que se possa



comparar na riqueza e na variedade dos mármorees”. Esclarecia-se então que a sua construção ocuparia toda a largura da abside da Catedral, tendo “a altura correspondente”. Para enfatizar a beleza do monumento, reproduziu-se a descrição do altar retirada, segundo o articulista, de “uma notícia publicada em 1874”. Na verdade, trava-se da mesma descrição que D. Macedo deu a público naquele ano, quando prestou conta ao governo das verbas destinadas à diocese. Ao que parece, nesse momento, Perfetti ainda estava preparando o altar para receber as estátuas de São Paulo e São Pedro: “Quando estas estátuas ocuparem o lugar de honra que lhes compete no cimo do edifício, hão de dar um ar de grandeza ao templo, que só aqueles que viram efeitos semelhantes na basílica de Roma o podem avaliar”. Reforçava-se que “toda esta formosa e impetuosa construção de perfeições artísticas” haveria de “repousar sobre um ladrilho de mármore de diversas cores com mosaicos lindíssimos”, que se estenderia desde o presbitério até à extremidade do coro. E mais: as duas entradas, a do arco do cruzeiro e a do presbitério, seriam “ainda ornadas de uma magnífica balaustrada também de vistosos mármorees com sua escadaria da mesma matéria”. Quando se fazia ideia de tudo isso, acrescentava o articulista, “o espírito” ficava “naturalmente impaciente por ver rematada uma obra tão bela.”<sup>372</sup>

Já veem os nossos leitores que o altar de mármore da nossa Catedral é um verdadeiro monumento.

Monumento não só pelas suas vastas dimensões, como também pela pureza do estilo com que foi construído, e admirado em Roma por grande número de artistas romanos e estrangeiros. Neste momento em que escrevemos, a obra se acha consideravelmente adiantada; e vai surgindo do pavimento com uma majestade e beleza que encanta a todos os que têm a fortuna de contemplá-la de perto. As variadas peças de finíssimo mármore, muitos deles antigos, admiravelmente embutidos, as pilastras reluzentes com seus formosos capitéis da mais pura ordem coríntia, já erguidos sobre a base imponente que deve sustentar todo o corpo do edifício, os elegantes relevos e bordados de mármore branco sobressaindo em peça de mármore de cores diversas e veias muito vistosas, a espaçosa lápide com sua primorosa inscrição, dão uma ideia do esplendor do monumento. Um dos nossos amigos, vendo a obra, há poucos dias, disse-nos em tom familiar: “Esse bispo só sabe empreender obras gigantescas, obras realmente na altura de seu talento!”<sup>373</sup>

A Catedral do Pará então teria “a honra de ser o relicário de tão precioso tesouro”. Nesse altar estariam empregados “os mais sagrados interesses”, que logo passou a enumerar. “O primeiro de todos”, segundo o articulista, era “a honra à religião que professamos, e cujo desideratum” era “possuir em todos os seus templos altares dignos dos estupendos mistérios

<sup>372</sup> Apud. LUSTOSA, Antônio de Almeida. *Dom Macedo Costa* (Bispo do Pará). 2. ed. Belém: Secretaria de Estado e Cultura, 1992, p.530.

<sup>373</sup> Ibidem.

que sobre eles se celebram”. Assim, o “altar das nossas Igrejas Católicas”, complementava, era “o epílogo sublime de todos os nossos dogmas, porque é aí que se manifesta o adorável mistério da Transubstanciação”. Também era o lugar onde se exponha “à adoração dos fiéis a Sagrada Eucaristia; centro luminoso de onde partem como raios todas as nossas crenças e todas as verdades de nosso Batismo”. Já o segundo interesse empenhado nessa “obra gigantesca”, configurava-se na “fé em que foram criados os filhos desta província”. Sinal, como fica evidente nas palavras do articulista, de uma civilização católica nos trópicos. Afinal, se era verdade que “as ricas igrejas do velho Portugal, as majestosas catedrais da Europa, os templos de granito da Bretanha, as venerandas abadias da Inglaterra e as basílicas deslumbrantes de Roma” eram “ecos eloquentes da fé católica que serpeou viva e exuberante no coração desses diversos povos”, o altar monumental que se estava levantando na igreja Catedral seria “nas eras vindouras o mais rico testemunho das crenças do povo paraense”. Por fim, o terceiro interesse era “a honra de Maria Santíssima que nesta capital é invocada debaixo do nome de Nossa Senhora de Belém”. Tanto mais porque “Maria Mãe de Deus é o objeto das mais caras devoções populares”. Em todo o canto do mundo, sublinhava o articulista, achava-se “um templo, um altar, um monumento levantado pela piedade em sua honra”. Assim, “na Itália, na França, na Espanha e em todas as capitais e cidades do Ocidente, as mais belas igrejas” eram “consagradas a seu culto”. O Pará, “onde ela foi escolhida como padroeira desta diocese”, também veria erguer-se, “em um templo, um altar que pela beleza de sua construção” seria “um verdadeiro canto de triunfo, entoado no norte do Brasil, em sua honra”.<sup>374</sup>

Finalmente, neste altar vai a manifestação mais evidente do zelo religioso que sempre animou o coração do nosso venerado e ilustrado Prelado.

E, se por acaso os seus inimigos não lhe quiserem fazer justiça na posteridade, as pedras deste altar hão de clamar em sua defesa. *Lapides Clamabunt.*

Elas hão de clamar para demonstrar com sua lógica esmagadora que o Exmo. Snr. Dom Antônio de Macedo Costa foi um Bispo do Brasil em cuja alma profundamente sacerdotal sempre ardeu o fogo sagrado do zelo da casa de Deus. *Zelus domus tuae comedit me.* Os nossos mais ardentes votos é que esta obra monumental se acabe com brevidade e alegrar os nossos corações católicos com as perfeições com que há de realçar o culto religioso entre nós. E por isso não podemos deixar de animar as distintas comissões encarregadas de fornecer subsídios para os trabalhos desse monumento, que se apressem em ajudar o nosso infatigável Prelado sobre cujos ombros caiu todo o peso das despesas desta obra. Assim quisesse a Província

---

<sup>374</sup> Ibidem.

compreender os generosos esforços e sacrifícios do nosso ilustrado Pastor e estender-lhe a mão numa ocasião tão propícia.<sup>375</sup>

Se ainda havia apenas o aceno de que as obras da igreja seriam concluídas brevemente, a detalhada descrição do que já havia sido feito até ali era o suficiente para provar o engajamento do bispo em sua execução. D. Macedo, esse bispo que “só sabia empreender obras gigantescas”, como havia observado um dos amigos da gazeta diocesana, respondia no campo prático os golpes desferido por seus adversários mais aguerridos. O altar de mármore, que finalmente era levantado, vinha acompanhado de complementos onde contavam novos mármore, estátuas, órgão, ladrilhos, balaustradas e painéis capazes de conferir harmonia entre as diferentes partes do corpo do edifício, que passaria por uma decoração geral. A imponência romana começava a ser vislumbrada na catedral amazônica, alimentada pela ambição de alcançar o mesmo padrão artístico de suas congêneres mundo afora. Mas na década que se anunciava, “o infatigável prelado”, a despeito da ajuda dos fiéis, precisaria recorrer ao apoio de seus próprios oponentes se quisesse realmente concluir as tais obras.

### 3.3. O altar da discórdia em tempos de conciliação

As campanhas promovidas por D. Macedo Costa para arrecadar fundos em benefício das obras da Catedral sempre gozaram de um considerável sucesso em meio ao público católico da diocese. Mesmo nos momentos em que as autoridades civis não atendiam aos pedidos do prelado, ele sabia que podia contar com o apoio dos fiéis para levar adiante as obras. Foi ainda com essa ajuda, por exemplo, que ele começou a colocar em prática o plano de reforma da igreja, cuja decoração interna deveria entrar em harmonia com a suntuosidade do altar-mor. Apesar das constantes críticas promovidas pela imprensa liberal às pretensões do bispo, quando convocados, os fiéis não deixaram de responder positivamente aos clamores de seu pastor espiritual. A questão do altar de mármore foi, talvez, a maior prova desse empenho.

No início da década de 1880, como vimos aqui, D. Macedo celebrou o lançamento da primeira pedra do altar graças às contribuições dos diocesanos. Foi o primeiro passo de uma campanha mais ambiciosa que levaria ao assentamento do monumento e a decoração da igreja. Em 9 de maio de 1881, sob a epígrafe “Nova Coleta”, o jornal diocesano “A Boa

---

<sup>375</sup> Ibidem.

Nova” anunciou uma nova campanha, reproduzida por outras gazetas da capital, como o “Diário de Belém”. A matéria informava que o bispo havia acabado de nomear uma comissão para promover na capital “uma nova coleta extraordinária” em favor da obra do altar de mármore da Catedral. Para isso, foi nomeada uma comissão e reforçou-se o chamado às anteriores: “Pedimos de novo às comissões já nomeadas que não esmoreçam do intento começado, antes afervorem mais o zelo, a fim de não falecerem agora os recursos, quando eles se tornam ainda mais indispensáveis”. Sublinhava-se também que as obra estavam em andamento, que as despesas eram grandes e que poucos auxílios ainda poderiam vir das paróquias fora de Belém. Além do mais, todo o dinheiro recolhido das primeiras coletas havia sido “mandado para a Europa para fazer face às despesas dos novos esplêndidos mármore, colunas, pavimentos, balaustradas, painéis, vinda de um novo operário para a escaiola”. Daí o apelo: “É preciso agora com que cobrir os gastos feitos com material e a mão d’obra do assentamento, frete, novos púlpitos, e outros reparos impreteríveis”. Por isso, o bispo contava com a capital, a qual ficaria “tão honrada com esta obra monumental”, devendo ser “a primeira a auxiliá-la”. Aqui também o chamado ganha um sentido mais amplo que os anteriores: “Este novo apelo de S. Ex. Rvma. é dirigido aos ricos como aos pobres, aos homens religiosos, como aos amigos da arte: a toda a população, enfim, desta nobre e católica cidade”.<sup>376</sup>

As somas angariadas na coleta, a exemplo das anteriores, foram publicas na imprensa e traziam o nome dos responsáveis em recolher os donativos. A subscrição promovida por José Francisco Monteiro, grande comerciante do rio Madeira, produziu 120\$000 réis.<sup>377</sup> A subscrição promovida no município de Acará pelo tenente-coronel Antônio Carlos Paiva produziu 1:000\$000 conto de réis.<sup>378</sup> A subscrição promovida junto à câmara de Cametá por Antônio Emygdio Pereira produziu 700\$000 réis.<sup>379</sup> Enquanto o padre Leite Barbosa, vigário do rio Purus, remeteu de lá a quantia de 1:005\$ réis referente à esmola recolhida.<sup>380</sup> Mas não foi somente com as subscrições promovidas em Belém e no interior da província que D. Macedo reuniu fundos para as obras da Catedral. O bispo, não por acaso tido por seus contemporâneos como empreendedor, sabia como ninguém fazer os barões da

<sup>376</sup> A PEDIDO: Nova Collecta. *Diario de Belem*, terça-feira, 9 de maio de 1881. Anno XIV, N. 103, p.3, col.1. Este mesmo artigo foi extraído da “Boa Nova” e publicado Também no jornal “A Constituição”. Cf. NOVA Colecta. *A Constituição*, Belém do Pará, segunda-feira, 9 de maio de 1881. Anno VIII, Numero 103, p. 2, col. 1.

<sup>377</sup> GAZETA de Noticias, Belem-Pará, sexta-feira, 15 de julho de 1881. Anno I, N° 133, p.2, col.4.

<sup>378</sup> GAZETA de Noticias, Belem-Pará, sexta-feira, 22 de julho de 1881. Anno I, Numero 139, p.3. colo.3.

<sup>379</sup> GAZETA de Noticias, Belem-Pará, terça-feira, 9 de agosto 1881. Anno I, N° 155, p.2, col.3.

<sup>380</sup> DIARIO Noticias, sexta-feira, 26 de maio de 1882. Anno III, Num. 117, p.2, col.2.

borracha abrir os bolsos em nome dos propósitos da Santa Sé. Em setembro de 1882, auxiliado pelas senhoras da elite, artistas profissionais e amadores, D. Macedo organizou um pomposo festival ou, como dizia a imprensa, “uma solenidade musical de primeira ordem” em benefício das obras do templo. O evento ocorreu na própria igreja, no dia 22 daquele mês, pelas 7 horas da noite.

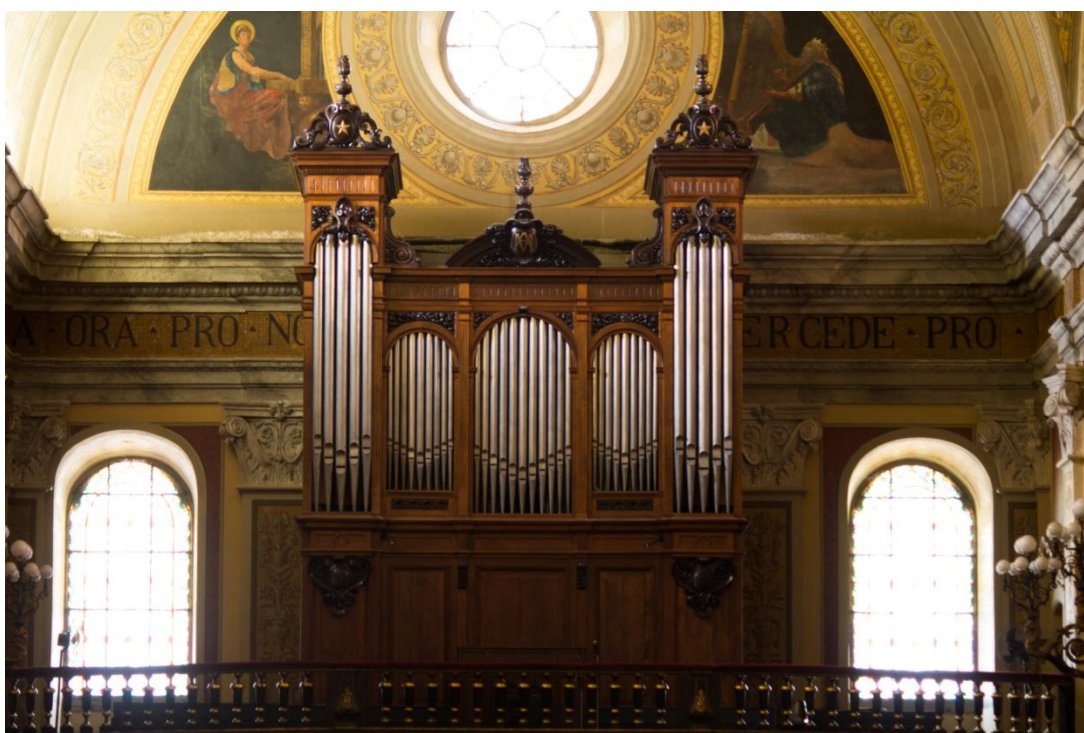


Figura 35: O grande órgão “Cavaillé-Coll” adquirido na França por Dom Macedo Costa. Medindo 8m de altura e 5,5 m de largura, está localizado sobre o coro ou balcão da Catedral da Sé de Belém. Na parede do fundo, sobressaem duas figuras representando a Santa Cecília e o Rei Davi executadas por Domenico De Angelis.

Segundo o “Diário de Belém” de três dias antes, nessa propalada festa, o grande protagonista seria o novo órgão recém-adquirido, “verdadeira maravilha d’arte”, que daria “um esplêndido e interessantíssimo concerto”, onde se destacariam os seus imensos recursos de harmonia. Além do show apresentado por essa máquina moderna, haveria “uma orquestra numerosa e habilmente dirigida, uma imponente massa coral de harmonioso conjunto e solos executados pelas mais belas vozes”. Eles ocupariam os intervalos das peças executadas pelo órgão, “ficando por este modo a festa tanto mais interessante quanto mais variada”. O programa também prometia um repertório do “mais apurado gosto artístico”, composto de obras-primas dos principais compositores clássicos: Rossini, Beethoven, Gounod, Verdi, Lemmens. Na ocasião, acrescentava o jornal, a Catedral estaria “perfeitamente iluminada, com o asseio e ornato que são compatíveis com o estado de obras em que atualmente se

acha”. A essa altura, os bilhetes para o festival já estavam sendo distribuídos por uma comissão composta de pessoas tidas como “influentes e dedicadas ao verdadeiro progresso da província”. Mas o chamado era geral: “Todos, sem dúvida, compreenderão a necessidade de cooperar generosamente para a conclusão do monumento artístico da nossa Catedral, que ficará um padrão de glória para esta província e para o Império”. Aproveitava-se então para lembrar aos participantes do evento que as obras que restavam a fazer “no majestoso templo para torna-lo uma verdadeira joia de arquitetura”, uma basílica que lembraria as congêneres da Europa, exigiam “avultadíssimas despesas”. Por isso, era “preciso que a iniciativa particular, secundando a ação dos poderes públicos gerais e provinciais”, viesse a se unir “em um esforço supremo”, para que se concluíssem brevemente essas obras, “cujo grande alcance artístico e religioso” já ninguém contestava.<sup>381</sup> Se comover e elevar à devoção era um dos atributos das obras Catedral, a gazeta tratou de exaltar outro sentido não menos importante: o papel civilizador.

O que querem todos? Queremos ir avante; queremos progresso e melhoras em todos os ramos do desenvolvimento humano; queremos acompanhar a evolução dos outros povos cultos na senda luminosa do porvir.

Os monumentos artísticos dão logo ao estrangeiro a medida da cultura de um povo. São troféus gloriosos de sua honra e de sua civilização.

Dai, pois, dai generosamente o vosso contingente para as obras da Catedral! Ao mesmo tempo que fareis uma bela ação, passareis com vossas famílias deliciosos momentos, escutando as harmonias do novo instrumento e outras peças religiosas, como o *Recordare Jesu pie* do famoso *Requiem* de Verdi, o *Inflamatus* do *Stabat mater* de Rossini, o *Sanctus* de Beethoven, e outras estupendas composições, em que transparece em todo o seus esplendor o ideal artístico.<sup>382</sup>

Quando o festival foi anunciado, um ambiente novo havia se instalado nas relações entre o poder eclesiástico e as autoridades civis. Já não paira no ar o mesmo clima de confronto que marcara a década de 1870. Tanto que o articulista se deu ao luxo de afirmar que ninguém mais contestava o valor religioso e artístico das obras da Catedral. Claro que as coisas não eram tão róseas como se alarmava. Importante dizer, no entanto, que não se tratava de uma simples pausa na guerra entre Estado e Igreja, mas sim de um arrefecimento das lutas. Esse foi o momento em que as lideranças liberais, não sem desagradar parte dos correligionários, refletiram sobre o passado recente, reviram posições extremadas e até fizeram mea-culpa de ataques desferidos contra D. Macedo. No centro dessa discussão estava

<sup>381</sup>EM BENEFICIO das obras da cathedral: grande festival. *Diario de Belem*, terça-feira, 19 de setembro de 1882. Anno XV, N. 209, p.2, col.4.

<sup>382</sup>Ibidem.

novamente o altar de mármore, mas agora acompanhado dos debates sobre a decoração da Catedral.

A meu ver, o ponto alto da redefinição de postura dos liberais em relação a D. Macedo e às obras da Catedral fica bem evidente no momento em que se discute a lei do orçamento da província para anos de 1881 e 1882. Em 7 de maio de 1881, D. Macedo dirigiu um ofício ao presidente da província Manuel Pinto de Souza Dantas Filho, no qual explicitava a importância das obras da Catedral e os esforços já empreendidos para colocar sua decoração em harmonia com o altar de mármore. Em vista disso, solicitou vinte contos de réis para cobrir as despesas que teria com esses melhoramentos. No dia seguinte, Dantas enviou o dito ofício à assembleia provincial, agora dominada pelos liberais, que deveria avaliar a pertinência do pedido e decidir sobre a concessão da verba. Houve então uma discussão acalorada entre os deputados, que dividiu opiniões e colocou em crise a própria identidade ideológica do partido.

Sabemos disso pela ampla repercussão que o caso teve na imprensa. Todos os jornais de grande circulação da capital publicaram matérias sobre o ocorrido na câmara dos deputados entre maio e junho de 1881, mas nenhuma foi mais detalhista que “O Liberal do Pará”. Suas colunas trazem a transcrição integral do que geralmente era registrado nos anais da assembleia legislativa. Por ali podemos perceber por que o pedido do prelado causou tanto embaraço. Tudo começou, por assim dizer, com as declarações do deputado Jayme Bricio, desafeto do bispo, na sessão do dia 14 de junho. Na ocasião, ele era um dos membros da comissão eclesiástica, responsável pela avaliação dos negócios da Igreja na câmara. Inicialmente, Bricio alegou que não se deveria conceder a verba, uma vez que o prelado fez o pedido em forma de ofício, quando o correto era solicitar por meio de um requerimento. Para completar, o documento, segundo o regimento da casa, deveria ter sido dirigido diretamente à assembleia, e não ao presidente da província. Porém, a atitude do bispo nessa situação, dizia o deputado, não lhe era estranha: “Qual a razão por que o prelado não quer seguir os estilos adotados? Sua exc. quis uma vez ainda mostrar a pouca conta em que tem esta assembleia!”<sup>383</sup> Na esteira das críticas, Bricio aproveitou para declarar seu voto contra o aditivo que concedia 15 contos, ao invés de 20, para as obras do altar. Em seguida, asseverou que o monumento romano traria desarmonia à Catedral, partindo dos mesmos argumentos de Augusto Gurjão de um ano atrás:

---

<sup>383</sup> ASSEMBLEIA Legislativa Provincial: sessão ordinária em 14 de junho de 1881. *O Liberal do Pará*, sexta-feira, 29 de julho de 1881. Ano XIII, Numero: 169, p.1, col.4,5,6 e p.2, col.1.

Sabem todos que a nossa catedral é um templo cuja arquitetura é simples; é um templo que é admirado não só pelos filhos desta província como pelos de outras, e pelos estrangeiros que nos vêm visitar.

Colocando-se ali um altar de mármore, vai se destruir a harmonia existente, e o visitante que entrar naquele templo não dirá mais que ele é o primeiro do Império, mas que o seu altar é o melhor, o mais suntuoso.

A obra que se pretende levar a efeito vai trazer desarmonia no todo da igreja, amesquinhar a sua simplicidade!

O prelado diocesano esteve em Roma, lá estudou, e devia ter observado nas igrejas de S. Pedro e de Santa Maria Maior que não havia esta desarmonia que se pretende estabelecer na catedral, e que constitui um atentado contra os cânones arquitetônicos!<sup>384</sup>

Assim, afirmava Bricio que, “em nome da arte, combatia “o pedido do prelado diocesano”. Mas não só por isso. Também porque não fazia muito tempo que D. Macedo havia pedido “a uma assembleia de seus amigos o auxílio de 12 contos para a continuação das obras do altar”. E assim, questionava o deputado: “Qual a razão por que quer exigir de uma assembleia de adversários quantia superior à que lhe deram os correligionários?”. Voltando à história da impugnação da verba em 1879, lembrou aos colegas que a lei que concedia aquela quantia não foi sancionada pelo então presidente da província José Coelho da Gama e Abreu, referido por ele como “o meu ilustre amigo”. Razões poderosas teriam concorrido para isso. Ali estava configurado, sobretudo, um exemplo de coerência com os princípios liberais: “nesse assunto, bem como na questão conhecida sob o nome de questão religiosa, o presidente da província marchou de acordo com os chefes do partido liberal”. Além do mais, era de se admirar que o bispo ainda pretendesse “o auxílio da província para o altar de mármore, sendo certo que em 1874 se comprometera a contentar-se com o auxílio dos fiéis e do tesouro nacional!”. Que o prelado esquecesse tão depressa de sua promessa, não era nenhuma novidade, o estranho mesmo, dizia Bricio, era ver agora ele encontrar apoio numa assembleia liberal. Considerando o histórico do bispo, não haveria razão plausível para lhe conceder auxílio:

Ainda eu estudava medicina na Bahia e já tinha lá a notícia que havia uma luta renhida entre os chefes do partido liberal e o prelado diocesano.

Esta luta, não serei eu que o venha dizer que não tinha razão de ser; era uma luta justificada desde que o prelado, em vez de ocupar-se escrupulosamente dos negócios da igreja, vivia em guerra aberta, ora com o partido liberal, ora com o partido conservador, ou melhor ainda, com toda a população de sua diocese. Era o lobo em vez de o pastor!

Diz-se que a luta não foi só com o partido liberal. É verdade.

---

<sup>384</sup> Ibidem.



Não é de tempos remotos a luta que o prelado diocesano teve com o partido conservador e especialmente com o seu chefe, o sr. cônego Siqueira que coberto de epítetos injuriosos, de insultos grosseiros, já por s. exc. revd<sup>a</sup>. já pela gazeta do clero, a “Boa Nova”. Por causa do gênio belicoso, disse no senado o conselheiro Sinimbu “que o sr. D. Antonio tinha mais pensão para general do que para padre.”

O honrado conselheiro proferiu uma verdade.

Está no caso de merecer favores desta assembleia o pastor que, já do púlpito, já pela imprensa, já em correspondência até para o estrangeiro tem insultado a família paraense, ao ponto de dizer que uma menina, filha de uma das principais famílias d’esta capital, ao conduzir a Vigem de Nazaré na sua ida do colégio do Amparo para a capela do palácio do governo, respirava sensualidade por todos os poros?

A tal ponto chegaram os desatinos episcopais, que os três representantes desta província na câmara temporária viram-se obrigados a chamar a atenção do governo. Os srs. conselheiro Tito Franco de Almeida, dr. Américo Marques Santa Rosa e dr. José de Araujo Roso Danin, proferiram discursos, que são conhecidos desta casa.

Se bem me recordo, o exm. sr. dr. Danin dizia que o prelado diocesano era um excelente cabo de guerra que tinha o partido conservador. “As litas dos deputados desse lado eram escritas no seminário!”<sup>385</sup>.

Portanto, consciente disso, conceder auxílio ao bispo era dar prova de incoerência, ou como disse referindo-se aos ideais liberais: “rasgar a bandeira”. Em seguida, ironizou a posição de quem era a favor: “...façam-no, mas ao menos sejam cavalheiros, deem toda a esmola que o bispo vem pedir pelo amor de Deus”. Essas colocações provaram reações nas lideranças liberais, que procuraram justificar o apoio dado às verbas para a Catedral. O primeiro a se manifestar foi Domingos Antônio Raiol (1830-1912), o barão do Marajó. Político experiente e intelectual reconhecido, ele rebateu as críticas de Bricio, encaradas como censura à assembleia provincial e à comissão central do partido liberal da província que consignara a verba. Em atitude de reprovação, Raiol lamenta que Bricio tenha ido “evocar até o passado, as lutas frenéticas que tem havido com o prelado diocesano”. Afirmava ainda não ver ligação “entre o bispo diocesano e o altar de mármore”, sendo apoiado por alguns deputados e reprovado por outros, como Clementino Lisboa, que retrucou: “Há toda, ele prende sua glória, seu nome à obra”. Na opinião de Raiol, porém, o pedido do bispo era para uma obra que ficaria para a província, sem envolvimento de qualquer interesse pessoal do prelado na questão. Além disso, o governo provincial não havia gasto mais do que 12 contos de réis com a referida obra. Afirmção contestada por Bricio, que ainda desafiou Raiol a provar se a província devia gastar com uma obra que era de responsabilidade do Estado. Raiol

---

<sup>385</sup> Ibidem.

justificou dizendo que o Estado gastava com a província, enviando verbas para o Pará, não constituindo isso um problema. Enquanto isso, os deputados contrários ressaltaram que o Pará enviava também dinheiro para a Corte e passaram a questionar a excessiva centralização do Império. Quando as coisas pareciam resvalar para o separatismo, Raiol procurou colocá-las nos trilhos:

O sr. RAIOL: – E também o nosso: não estejamos a levar as coisas para um caminho que certo não é o mais verdadeiro. Por ora o Pará faz parte do Brasil, é preciso que respeitemos as leis do império; não há por ora quem nos obrigue a negar auxílio ao Estado nem o Estado à província.

Mas, deixemos estas questões que não vem ao caso. Eu declaro que neste momento nada tenho com a questão religiosa; tratando do interesse da província, deixo de lado os ressentimentos...

O sr. J. BRICIO: – Nada tem? Como escreveu artigos até querendo a deportação de padres?

O sr. RAIOL: – Perdão; escrevi alguns artigos e ainda poderei escrever outros contra os padres que façam da religião bandeira política, com graves prejuízos da fé católica. Como partidário estou no meu posto e estarei sempre...

O sr. C. LISBOA: – Agora não está...

O sr. RAIOL: – Quando s. exc. reverendíssima quiser hostilizar os meus amigos para fins políticos; quando o clero quiser fazer da religião estandarte de partido, abusando da credulidade do povo, não terei dúvida de pôr-me em luta com o bispo diocesano, com o clero, com quem quer que seja. Mas agora não se trata disso; trata-se, assim, de um auxílio que o prelado pede...<sup>386</sup>

Para instigar Raiol, Bricio sugeriu que era melhor dizer: “auxílio que o sr. Manoel Dantas deseja...”. Pois, que fosse, respondeu Raiol, isso não alterava a questão. Havia muitas verbas no orçamento destinadas à igreja e à sustentação do culto, as quais sempre foram consideradas como convenientes: “Que, muito é, pois, que demos um auxílio para uma obra d’arte, que vai embelezar a nossa catedral?...”. À insistência de Bricio em afirmar que o altar destruiria a arquitetura do templo, Raiol disse que não entraria nesse campo, pois não entendia nada de arquitetura. Preferiu então encarar a questão por outro ângulo: “É um altar digno da catedral, é um melhoramento para o primeiro templo nosso; é quanto me basta: portanto, declaro que voto de coração em favor do auxílio pedido”. Sob protesto dos deputados que apoiavam a posição de Bricio, Raiol criticou todos os pontos elencados pelo colega que desqualificavam o pedido do bispo. Confrontado com o argumento de que Game e Abreu, quando presidente, havia negado sanção a um auxílio semelhante a esse, Raiol lembrava que

---

<sup>386</sup> Ibidem.

na época o altar não se entrava no estado como agora se apresentava. E esclarecia aos contendores: “O auxílio que s. exc. hoje pede é também para mandar comprar outras coisas, para melhorar a capela-mor e pôr o templo em harmonia com o altar, com as peças d’arte que lá existem, segundo estou informado”. Assim, dizia limitar-se a estas considerações; não querendo “entrar na questão da luta frenética que já tivemos e podemos ainda ter de um momento para outro...”. Coroado pelas risadas de seus apoiadores, Bricio, numa resposta ao que via como incoerência, declarou sarcasticamente: “Quando houver nova luta, hei de dizer ao bispo que dê-lhe, que ainda é pouco.” Raiol retrucou, dizendo que não satisfaria o desejo do deputado, que sua maior preocupação agora era votar “como fiel católico, em favor do auxílio pedido”, pois consultando a consciência, ela lhe dizia que devia votar, porque assim concorria “para uma obra da província”. Afirmava ainda querer sufocar os ressentimentos que por ventura tinha “por ofensas recebidas em tempos idos quando se quis fazer crer que os liberais eram infensos à religião católica!”. Nesse momento em que a luta parecia arrefecida, asseverava, só via e considerava “o bem público”. Assim, só procurava inspirar-se “no sentimento do dever como membro desta assembleia, concorrendo para uma obra da província”.<sup>387</sup> A quem insistia que a obra era de responsabilidade do Estado e que os deputados não eram “delegados dos católicos”, Raiol deu, talvez, a resposta mais lúcida e serena já esperada:

O templo é do Estado, ninguém o contesta, mas quem o goza é a província. E quem poderá seriamente contestar que somos delegados dos católicos? Creio que com muito raras exceções, toda a população do Pará é católica, e foi com os votos desta população que nós fomos eleitos membros d’esta assembleia. E sejam por ora quais sejam as nossas opiniões individuais, a religião católica é a religião do Estado, reconhecida pela lei fundamental do império, e continuará a sê-lo enquanto não for esta alterada pelos tramites legais na parte que lhe se refere.

[...]

A religião sempre foi para mim coisa muito séria e tão sagrada a reputo, que revolto-me sempre que vejo um sacerdote envolvê-la nas lutas políticas, fazendo dela bandeira de partido! Deixemos porém estas considerações que não vêm ao caso. Arrefecida a luta, como está, o prelado pede-nos por intermédio do presidente da província um auxílio para o altar de mármore que está mandando levantar na catedral: devemos ou não concedê-lo? Eu entendo que sim. O benefício é para um templo nosso (*apoiados*): se este é do Estado, a província é quem o goza, e na província há de permanecer, quer se queira, quer não. Não se trata nisto de interesse do prelado; trata-se sim de

---

<sup>387</sup> Ibidem.

interesse da província; e nesta louvável intenção a comissão de fazenda apresentou a emenda e espera que a mesma seja aprovada.<sup>388</sup>

É claro que o debate não encerra aí. Estava apenas na metade e argumentos em contrário se mantinham vivos. Clementino Lisboa, que sempre esteve do lado de Jayme Bricio, não deixou de falar contra a emenda que consignou verba para o altar de mármore. Iniciou seu discurso declarando que, a respeito desse assunto, pensava de modo muito diverso de Américo Santa Rosa, relator da comissão de fazenda e orçamento: “porque sou católico, apostólico, romano, como s. exc. ainda se presa de ser, é que divirjo de sua opinião, e voto contra a referida emenda”. Afinal, desde os bancos da academia, entendia que o verdadeiro católico, apostólico, romano era aquele que permitia “com igualdade todos os cultos, todas as religiões”; aquele que sabia “ser verdadeiramente tolerante”. Portanto, apesar de ter pleno conhecimento do art. 5º da constituição<sup>389</sup>; “apesar de saber profundamente” que esse artigo declarava que a religião católica continuaria “a ser a religião do império”, como “verdadeiramente liberal sincero”, haveria de concorrer para ver plantada no Brasil “a mais completa liberdade de cultos”. Por isso teria sempre negado “auxílio a obras religiosas”. Sua inspiração estava num dos maiores expoentes do “Risorgimento” italiano, Camillo Benso, o Conde de Cavour: “Eu desejo que o estado não mostre predileção por aquela religião, desejo que todas sejam tratadas igualmente, e pugno pela imortal ideia de Cavour: ‘Igreja livre no estado livre’”. Essa era a principal razão que o levava a votar “contra o auxílio ao altar de mármore”, como também votaria “em regra geral contra toda e qualquer obra religiosa”. Para ele, isso configurava “um dos meios indiretos de que todos os liberais” deviam se servir para conseguir a “exaltação de uma das mais nobres aspirações do partido”. Mas ainda não era tudo. Em sua opinião, o partido liberal da província, “tendo assumido posição hostil ao chefe de igreja paraense”, não era o mais competente para decretar o auxílio solicitado. Aí estaria a incoerência: “Infelizmente, porém, é o partido liberal, que rompendo com todo o seu passado, quer dar para o altar de mármore, não os vinte contos de réis que foram pedidos pelo prelado diocesano, mas apenas quinze!”. Arrematando em seguida: “É preciso compreendermos bem a questão: ela não é de quantias, é de princípios...”.<sup>390</sup> Enfim, estava em jogo a identidade do partido.

---

<sup>388</sup> Ibidem.

<sup>389</sup> O deputado aqui faz referência ao artigo 5º da constituição brasileira, que desde 1824 assegura o catolicismo como a religião oficial do Império nos seguintes termos: “Art. 5. A religião católica apostólica romana continuará a ser a religião do império. Todas as outras religiões serão permitidas com seu culto doméstico ou particular, em casas para isso destinadas, sem forma alguma exterior de templo.”

<sup>390</sup> ASSEMBLEA Legislativa Provincial: sessão ordinária em 14 de junho de 1881. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, sabbado, 30 de julho de 1881. Anno XIII, Numero 170. P.1,2. Col. 3,4,5,6 e p.2, col.1,2.

A mudança de atitude das lideranças liberais em relação a D. Macedo parece ter surpreendido Lisboa, especialmente pela rapidez com que ocorreu, escondendo feridas ainda tão recentes. Dizia ele não crer que essa mesma assembleia, que no ano anterior não quis dar subvenção ao seminário e diminuiu as despesas com o culto público, e que ainda este ano prestou a Gama e Abreu “as mais exuberantes provas de acatamento, respeito e estima”, fosse agora incoerente e votasse ao desprezo os seus atos. Afinal, todos ali sabiam que uma das razões apresentadas pelo ex-presidente para negar sanção à lei conservadora, que orçava a receita e despesa para o exercício financeiro de 1879-1880, baseou-se no fato de que a província, por já ter contribuído com vinte e dois contos de réis “para o altar da Virgem”, não deveria contribuir com uma nova subvenção. Portanto, completava Lisboa, “o dr. Gama e Abreu [...], naturalmente de acordo com outros chefes do partido liberal, negou sanção à mencionada lei pelo motivo que expus”. Por isso, não seria “bonito”, não seria “decoroso” que se repudiasse esse ato e que se deixasse “o sr. ex-presidente indignado como único autor das últimas lutas religiosas”, consentindo que acarretasse sozinho com a responsabilidade que deveria recair sobre todo o partido. Assim, o apoio à emenda em discussão feria a dignidade do partido. E não só isso. Quando Gama e Abreu negou sanção à verba semelhante, lembrava Lisboa, o jornal “O Liberal do Pará”, órgão oficial do partido, “adotando a ideia do ex-presidente, defende-a com afinco, e atacou violentamente o prelado diocesano”. Nessa época, dizia o deputado, o órgão liberal publicou em suas colunas o histórico das verbas concedidas para o altar, prestando apoio e justificando o ato de Game e Abreu, que agora se via “bruscamente desamparado”. A atitude contraditória assumida por parte dos liberais traria consequências graves: “É uma dura lição, não há dúvida; mas que pode ser fatal ao partido, porque gera desconfiança em muitos amigos dedicados, resolutos e enérgicos”.<sup>391</sup> Numa última tentativa em mostrar a contradição na aprovação da emenda favorável ao pedido do bispo, Lisboa leu diante dos colegas os artigos de “O Liberal do Pará” que evidenciavam circunstanciadamente o processo que levou ao veto de Gama e Abreu em 1879 sobre o mesmo pedido. E concluiu:

Esses artigos que acabei de ler, e cujas ideias capitais são por mim abraçadas, põem fora de qualquer dúvida: 1º que todo o partido liberal, ao qual o prelado diocesano tem constantemente movido guerra crua, aplaudiu o ato do honrado ex-presidente, o sr. Gama e Abreu; 2º que o mesmo partido por intermédio do seu órgão fez ver claramente que não se devia dar mais um só real para as obras do altar de mármore.

---

<sup>391</sup> Ibidem.

Voto pois contra a emenda da comissão de fazenda e orçamento, e espero ser acompanhado pela maioria desta assembleia. Assim procedendo, não incorremos na pecha de incoerentes, e não daremos ocasião em que o prelado diocesano, rindo-se da nossa docilidade, procure mais tarde tirar partido do nosso próprio procedimento.<sup>392</sup>

Desse modo, Clementino Lisboa mostrava como os liberais, ao apoiarem as medidas de Gama e Abreu contra as pretensões de D. Macedo, firmaram posições que não deveriam ser abandonadas se quisessem evitar cair em contradição e dar munição ao inimigo. Contudo, devido ao avanço da hora, os debates foram adiados para o dia seguinte. Quando se abriu a sessão do dia 15, sob a presidência de José Malcher, o deputado Américo Santa Rosa, visivelmente incomodado com os debates da sessão anterior, pediu a palavra para justificar o seu voto em favor da polêmica emenda. Acompanhado Raiol, ele também procurou refutar os argumentos de Jayme Bricio e Clementino Lisboa, que pugnavam contra a solicitação de D. Macedo. Mas o seu principal objetivo foi, sobretudo, rebater as acusações feitas pelos colegas mais radicais de que boa parte da assembleia agia de forma incoerente e feria a dignidade do partido liberal ao aprovar a verba para o altar. Em seu discurso, numa espécie de desagravo, lembrou que na vida política tinha “sempre procurado guardar a maior fidelidade aos princípios e a máxima lealdade aos amigos. Alistado como “soldado nas fileiras da democracia”, tinha acompanhado o seu “partido na boa e na má fortuna, sem que a consciência” lhe acusasse de ter “fraquejado na luta”, que por longos anos vinha sustentando “em defesa das ideias mais nobres e generosas”. Assim, pela independência do seu caráter e pela firmeza das suas crenças, dizia Américo, julgou “uma questão de honra” justificar o seu voto, e ao mesmo tempo defender a comissão central do partido “da pecha de incoerente, contraditória e não sei mesmo se traidora dos princípios liberais”, com que se pretendida maculá-la. Em sua opinião, “a questão do altar de mármore” deveria “ser discutida com toda calma para que as paixões do momento” não viessem desvairar e perturbar a “isenção de ânimo”. Diante disso, reavaliou as interpretações dadas por seus contendores sobre o tema. Como Raiol, Américo não via nenhuma irregularidade no ofício do bispo, sendo a forma comum de órgãos e repartições da província se dirigirem à assembleia. Portanto, ao lançar mão desse procedimento, D. Macedo não teria agido com descortesia ou desconsideração por essa corporação, como alarmava Bricio. Se no caso de um pedido pessoal, para ser entendido na assembleia, fazia-se antes necessário passar por uma série de trâmites legais, o mesmo não ocorria quando se tratava de uma obra de interesse público. O prelado, ressaltava Américo, não veio bater às portas da assembleia “suplicando alguma coisa para si”. Como chefe da

---

<sup>392</sup> Ibidem.

Igreja, “solicitou da presidência um auxílio para conclusão da obra que, na opinião dos mais entendidos”, haveria de tornar “a catedral um dos mais soberbos templos, se não o primeiro da América do sul”.<sup>393</sup>

Sem perder a linha de raciocínio, Américo também combateu a insinuação do deputado Jayme Bricio, de que a assembleia votava em favor do auxílio por pura pressão do presidente Manuel Dantas. Assegurou que a assembleia era independente e que, nesse caso, agiu de acordo com o interesse da província. Aproveitou ainda para reprovar a posição de Clemente Lisboa e sua justificativa em votar contra auxílio. Segundo Américo, não havia dúvida de que a separação entre Estado e Igreja era uma das aspirações dos “liberais adiantados”, embora não fosse compartilhada por todos, como era o caso de Tito Franco. No entanto, era necessário obedecer às leis do país, na qual o catolicismo figurava como a religião de Estado:

O sr. AMÉRICO. – Sr. presidente, enquanto tivermos uma religião de estado, o culto público há de figurar no nosso orçamento, havemos de subvencioná-lo, havemos de levantar igrejas, e repará-las; havemos enfim de gastarmos uma boa parte das rendas públicas com as coisas da igreja.

Não quero com isso dizer, sr. presidente, que não seja para desejar que se modifique esse estado de coisas, até certo ponto antagônico com as ideias do século; mas *legem habemus*, somos cidadão de um país que tem uma religião de estado, portanto não nos podemos furtar ao dever de concorrer para a sustentação do culto.

Não posso, pois, admitir que se nos venha dizer, q’ por ser sectário da doutrina de Cavour, se procure de modo indireto contrariar as leis do país.

O sr. C. LISBÔA. – Agora, sim, tocou no meu pensamento...

O sr. AMÉRICO. – Esforçamo-nos, srs., para que este estado de coisas melhore, para que desapareça da nossa constituição o art. 5.º, é sem dúvida um esforço louvável e digno...

O sr. C. LISBÔA. – E é o homem que pede a eliminação da capela do cemitério quem assim fala!...

O sr. AMÉRICO. – Perdão; pedi em obediência à lei do país.

O sr. J. BRICIO. – Qual é a lei do país?

O sr. AMÉRICO. – Fundamentei a minha emenda, dizendo que julgava que a secularização dos cemitérios seria em breve convertido em lei. Se o projeto cair, os nobres deputados contem com o meu voto para a decretação da construção da capela.

<sup>393</sup> ASSEMBLEIA Legislativa: sessão ordinária em 15 de junho de 1881. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, quinta-feira, 4 de agosto de 1881. Anno XIII, Numero 174, p.1, Col. 1,2,3,4,5.

O sr. J. BRICIO: – Ah!...

O sr. AMÉRICO: – Refiro-me a uma ideia consagrada em um projeto, que já passou na câmara temporária...

Um sr. DEPUTADO: – E não passou no senado por falta de número.

O sr. J. BRICIO: – Isso é que v. exc. não sabe.

O sr. DEMÉTRIO: – Por falta de número, não; por falta de tempo.<sup>394</sup>

Novamente se tentava mostrar as contradições de um deputado liberal, como era Américo, que havia apoiado a secularização dos cemitérios contra os interesses da Igreja e agora defendia medidas que iam na contramão do discurso de um Estado laico. No entanto, dando por encerrado essa fase do debate, Américo passou a justificar a atitude da maior parte da assembleia em apoiar o auxílio para altar, sendo que o ex-presidente Gama e Abreu negou sanção à mesma verba. Lembrou então que na época de Gama e Abreu a assembleia provincial, dominada pelos conservadores, estava em luta aberta contra o presidente, o que era natural. Por incompetência dessa assembleia, porém, que consignava verbas para obras inconvenientes e despesas que deveriam ocorrer pelos cofres do governo geral, Gama e Abreu se viu obrigado a negar sanção à lei do orçamento provincial. No caso do altar de mármore, o auxílio de 12:000\$000 foi negado porque o ex-presidente havia entendido “que não tendo as obras ainda começado, não deveria a província contribuir para elas”. No entanto, dali para diante as coisas haviam mudado e as circunstâncias eram outras. Nesse novo momento, as obras do altar estavam adiantadas, quase acabadas. Além do mais, na interpretação de Américo, Gama e Abreu nunca considerou essa obra desnecessária – argumento fundamentado na mesma matéria de “O Liberal do Pará”, publicado no tempo da contenda. Portanto, se o ato do ex-presidente estava relacionado ao zelo pelas rendas públicas e por isso justificável, agora já não era o caso de acompanhá-lo. Isso não queria dizer, como afirmavam Bricio e Lisboa, que a assembleia estava agindo contrária a seus princípios liberais e negando as lutas passadas em solidariedade a Gama e Abreu. Porém, Lisboa, inconformado, acusou Américo de distorcer os atos do ex-presidente e interpretar as leis sem “prendê-las aos fatos”. Quanto às alegações de Bricio, que justificava o voto contra o auxílio pelos os defeitos de arquitetura que deveriam resultar para a Catedral da construção do novo altar, Américo dizia ser incompetente na matéria e confessava “ter pouco gosto e nenhuma vocação para as artes”. Mas, para essa questão, declarava confiar no “bom gosto do bispo diocesano”. D. Macedo, dizia Américo, tinha visitado a Europa mais de uma vez; conhecia todos os monumentos de

---

<sup>394</sup> Ibidem.



arte [...], “portanto, acredito que não lhe escaparia o defeito que o nobre deputado nota, e que eu também notei, devo confessar, talvez por isso mesmo que não sou artista”. Américo entendia ainda que, no ofício dirigido à presidência, o prelado dava “como uma das razões justificadas do seu pedido a necessidade de estabelecer harmonia entre o altar e o resto do templo”.<sup>395</sup> Para provar que era essa a intenção do bispo, ele leu diante da assembleia o dito ofício:

“Paço episcopal de Belém do Pará, 7 de Junho de 1881. – Ilm. e exm. sr. – Está se assentando na igreja catedral o altar e o retábulo de mármore, que há alguns anos mandei construir em Roma a expensas dos fiéis desta diocese, ajudando-me neste empenho o sumo pontífice Pio IX, o nosso augusto Monarca, o governo Imperial e o d’esta província.

Esta obra monumental de elegante arquitetura exige, porém, como complemento necessário, outras de não menos custo a fim de não haver dissonância e desarmonia entre ela e as diferentes partes do edifício. – Fiz um novo esforço, e graças à correspondência que achei de parte dos meus diocesanos, pude, há alguns meses fazer encomenda dos novos mármore, estátuas e painéis (no valor de cinquenta e sete mil francos) e que tudo está pago e deve chegar proximamente.

Com estas novas obras ficará magnificamente ornado o fundo da abside, o presbitério e o altar-mor convenientemente ladrilhado e realçados com esplêndidas balaustradas.

O assentamento, porém, d’estas novas obras, o revestimento de toda parede da capela-mor com escaiola romana, para o que mandei vir um hábil artista da célebre casa Urtis, de Roma, e outros reparos indispensáveis tanto na capela-mor como no corpo do templo tornam ainda necessárias consideráveis despesas, que se calculam em cerca de cinquenta contos.”<sup>396</sup>

O ofício do bispo ao presidente da província, embora de forma breve, apresentava as obras já executadas na Catedral e as que ainda estavam por se fazer, incluindo a decoração da capela-mor com escaiola na qual trabalharia o artista italiano Antonio Urtis. Portanto, não se podia negar que D. Macedo pretendia colocar a decoração do templo de acordo com a suntuosidade do altar. Por meio da exposição desse documento, Américo desarmava os argumentos de Bricio: “Por aqui se vê que está remediado o inconveniente que o nobre deputado notou”. Assim, Américo acreditava que, se essa era a razão que “atuou no ânimo do nobre deputado para negar o seu voto ao auxílio pedido”, ela não lhe pesaria muito. Em outras palavras, não havia mais sentido em combater o auxílio para o altar. Bricio, porém, não se deu por vencido. Trouxe à memória da assembleia o fato do partido, por meio de “O Liberal do Pará”, seu órgão oficial, ter constantemente se oposto às obras; tendo chegado até a duvidar

---

<sup>395</sup> Ibidem.

<sup>396</sup> Ibidem.

da “probidade do prelado diocesano”.<sup>397</sup> Em meio a posições tão opostas, a assembleia liberal avaliava as suas atitudes passadas e presentes. Que o altar de mármore era uma obra de arte, todos ali concordavam. Mas também guardava as marcas das recentes lutas travadas com D. Macedo. Para alguns, apoiar as obras da Catedral era proporcionar à província um degrau a mais rumo à civilização pelo cultivo das artes. Para outros, assumir a mesma atitude era assinar o atestado de incoerência de um partido que combateu ferrenhamente o bispo e seu projeto de romanização. Nada ilustra melhor as diferentes posições do que a última parte do debate:

O sr. AMÉRICO: – Chego finalmente ao ponto mais sério e delicado da questão – a dignidade do partido liberal.

Sr. presidente, não era preciso que o nobre deputado nos viesse recordar a atitude hostil que temos mantido na imprensa e na tribuna contra o prelado diocesano.

O sr. J. BRICIO: – E contra o altar de mármore.

O sr. AMÉRICO: – São fatos tão recentes, que não podem ser riscados da memória da província, nem daqueles que os praticaram.

Sr. presidente, nós não renegamos o nosso passado...

O sr. DANIN: – Apoiado.

O sr. AMÉRICO: ... é preciso dizê-lo alto e bom som; somos hoje o que fomos ontem...

O sr. J. BRICIO: – Condenavam o altar e hoje não condenam.

O sr. AMÉRICO: – ... inimigos declarados do clericalismo e de suas pretensões a domínio pela supremacia do poder espiritual.

Os srs. DEMÉTRIO e ACCACIO: – Apoiado.

O sr. AMÉRICO: – Esta é a bandeira do partido liberal...

O sr. J. BRICIO: – Nunca condenaram o altar de mármore?...

O sr. AMÉRICO: – ... que conservamos ao vento com toda galhardia. E se nessa bandeira estão escritos os princípios que temos defendidos, aí não se encontra o ódio pessoal (*Muitos apoiados*).

Intransigentes nos princípios, prontos para sustentar a luta, desde que ela se nos ofereça, entendo que praticamos um ato de generosidade...

O sr. J. BRICIO: – Hum!...

O sr. AMÉRICO: – ... indo em auxílio do prelado para uma obra que não é sua, para uma obra que a província há de ostentar com orgulho. (*Apoiados*)

---

<sup>397</sup> Ibidem.

O sr. J. BRICIO: – Mas porque a combateram constantemente?

O sr. AMÉRICO: – Vai nisso mesmo o interesse do partido liberal para mostrar a injustiça dos que têm [espalhado] por toda parte que somos contrário à religião, e queremos aniquilá-la.

O sr. DEMÉTRIO: – Muito bem.

O sr. AMÉRICO: – Mas, sr. presidente, o nobre deputado insiste em recordar que combatemos a altar de mármore!... O que nós combatemos foi o que combateu o dr. Gama e Abreu.

O sr. J. BRICIO: – Não apoiado; feriu-se até a probidade do bispo; isto é um fato que se pode verificar de um momento para o outro.

O sr. AMÉRICO: – É possível que no calor de uma luta incandescente tenhamos feito mais de uma vez injustiça ao prelado, como ele também nos fez.

O sr. C. DE ANDRADE: – Mas ele não recua...

O sr. RAIOL: – [... indo] já ele recua.

O sr. C. DE ANDRADE: – Mas a quem pediu? Ao sr. presidente da província.

O sr. RAIOL: – Se há vergonha em dar, há também em pedir...

O sr. AMÉRICO: – Sr. presidente, os homens notáveis de todos os países, seus heróis, seus estadistas, seus oradores têm sido vítimas dessas injustiças de acusações, devidas às efervescências das paixões.

O sr. J. BRICIO: – Logo o sr. bispo foi vítima das injustiças nossas...

O sr. AMÉRICO: – ... o Visconde do Rio Branco e outros... Mas quando as paixões amortecem, todos rendem homenagem ao mérito, todos esquecem as invectivas.

O sr. J. BRICIO dá um aparte.

O sr. AMÉRICO: – Creio que tenho dito bastante, não só para justificar o meu voto como para justificar o procedimento da comissão central.<sup>398</sup>

No final do debate, Lisboa, Bricio e outros deputados contrários à emenda que consignava no orçamento da província verbas para obras da Catedral já eram votos vencidos. Raiol, Américo e aqueles que os apoiaram, embora não admitissem abertamente, davam um novo rumo ao partido liberal quando atendiam ao pedido do bispo. O altar, objeto de tanta discórdia, parecia agora reconciliar inimigos encarniçados de uma prolongada luta, cujas feridas ainda estavam abertas. Não era para menos! Como declarou Américo, o altar seria uma obra que província haveria de ostentar com orgulho. Quinze contos de réis era muito pouco para atender todas as necessidades do ambicioso projeto decorativo da Catedral. Mas o

---

<sup>398</sup> Ibidem.

que realmente conta aqui é o valor simbólico dessa vitória. Se nós consideramos que os cofres da província estiveram fechados para as obras do templo desde 1874, quando da Questão Religiosa, será possível dizer que esse foi o momento em que eles se abriram mais uma vez. Difícil negar, portanto, que se inaugurou uma nova relação entre o bispo e as lideranças liberais. Mais que isso: Estado e Igreja deram novamente as mãos em nome das obras da Catedral.

### 3. 4. Obras de Santa Engrácia na Catedral de Belém

O ministério de império mandou entregar ao bispo d'este diocese 10:000\$ para ocorrer às despesas das obras da catedral.

Santo Deus! Quando se acabará essa obra de Santa Engrácia?

Quando o povo deixará de gotejar o seu precioso suor?

Venha mais dinheiro!

E viva a santa religião!<sup>399</sup>

As palavras do articulista do “Diário de Notícias”, de 17 de julho de 1884, sobre as obras da Catedral, desvelam um pouco do que se vinha constituindo num sentimento geral na última década do Império. “Obras de Santa Engrácia” é uma expressão popular de origem portuguesa, normalmente utilizada para designar “aquilo que não tem fim”. A origem dessa expressão é bastante curiosa, tendo um fundo histórico e outro lendário. O lado histórico está relacionado ao longo período de construção da igreja portuguesa de Santa Engrácia, em Lisboa. Segundo os historiadores, as obras desse templo tiveram início em 1570, arrastaram-se até 1966, quando foram concluídas pelos arquitetos da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.<sup>400</sup> Já pelo seu lado lendário, a expressão está ligada a um jovem que foi condenado à fogueira pela Inquisição, em 3 de fevereiro de 1631. Conta-se que um cristão-novo chamado Simão Pires Solis cavalgava todos os dias até o convento de Santa Clara para se encontrar às escondidas com Violante. A jovem havia sido feita noviça à força porque o seu pai, fidalgo arrogante, não estava de acordo com o amor que ela nutria por Simão. Certo

<sup>399</sup> ALTAR de marmore. *Diario de Noticias*, quinta-feira, 17 de julho de 1884. Anno V. Num.168, p.3, col.4.

<sup>400</sup> Cf. GOMES, Paulo Varela. *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII - A Planta Centralizada*. Porto, 2001; SERRÃO, Vitor. *História da Arte em Portugal. O Barroco*. Lisboa: Ed. Presença, 2003; BIRG, Manuela e CALADO, Teresa Gil. *Igreja de Santa Engrácia*, s.l., s.d.; MANTAS, Helena Alexandra Jorge Soares. *O Panteão Nacional: memória e afirmação de um ideário em decadência: a intervenção da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais na igreja de Santa Engrácia: 1956-1966*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002.

dia, Simão pediu à Violante que fugisse com ele. Na manhã seguinte, porém, foi acordado pelos homens do rei que o prenderam sob a acusação de roubo das relíquias da igreja de Santa Engrácia, que ficava perto do convento. Para não prejudicar Violante, Simão não revelou a razão de ter sido visto no local na noite do crime. Assim, embora inocente, foi preso e condenado à morte na fogueira. A cerimônia de condenação teve lugar junto à nova igreja de Santa Engrácia, cujas obras já tinham começado. No momento em que as chamas o envolviam, Simão teria gritado que era tão certo morrer inocente como as obras da igreja nunca mais acabarem.<sup>401</sup> De fato, as obras da igreja incendiada à época da execução de Simão pareciam nunca ter fim, passando por constantes intervenções por quatro séculos. Desde então, o povo se habituou a comparar tudo aquilo que parece não ter fim às obras de Santa Engrácia.

No caso da província do Pará, não era sobre a construção de um templo que parecia recair a maldição de Simão, mas sobre um altar-mor e a decoração de sua principal igreja. A chacota em torno das obras que pareciam não ter fim alimentava-se, sobretudo, da demora e das grandes somas empregadas em serviços dispendiosos, sem um horizonte preciso de conclusão. Nos últimos anos da Monarquia, vencida a resistência liberal, a diocese pôde novamente dispor do auxílio dos cofres públicos para levar a reforma adiante. Enquanto isso, o tempo se encarregou de testar a paciência de quem esperava ansiosamente pela reabertura da Catedral. Pelo andamento das coisas, parecia mesmo tratar-se de uma obra de Santa Engrácia.

Temos alguns exemplos de como esse sentimento vinha tomando corpo. Em 2 outubro de 1885, o “Diário de Notícias” publicou uma espécie de crônica de viagem escrita por um abastado paraense que relatava a seus conterrâneos o passeio que fez a Nancy, considerada por ele “uma das belas cidades da França”. Ali, entre muitos edifícios, como o “Hôtel de Ville”, a “Académie de Médecine”, a “Faculté de Droit” e outros, ele notou a igreja de Santa Eva, “construída em uma dúzia d’anos, com esmolas e donativos angariados pelo abade Touiller”. Diante desse edifício, surge um inquietante momento de reflexão: “Lembrei-me, então, com tristeza do nosso eterno altar de mármore, que nos há custado quase a mesma importância, sem contudo estar ainda concluído, e que tirou toda a beleza arquitetônica da mais rica das nossas igrejas”. Mas como não havia de ser assim, indagava o cronista, “se aos

---

<sup>401</sup> Para a lenda que deu origem à expressão “Santa Engrácia, GUIMARÃES, J. Ribeiro. *Summario de varias historias*. Lisboa: Rolland & Siemiond, 1872, vol. 1, pp.74-88; MARQUES, Gentil *Lendas de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1997 [1962], Volume IV, pp. 229-234.

homens mais notáveis da nossa querida pátria falta o mais nobre dos sentimentos – o patriotismo?!”.<sup>402</sup> No entanto, se dependesse de “O Apóstolo”, em matéria de 12 de fevereiro de 1886, o bispo do Pará não constaria no rol dessa gente sem sentimento patriótico. Para a gazeta católica, D. Macedo era, incontestavelmente, “um homem de grandes ideias, um homem empreendedor”. Bastava olhar para os seus projetos: “A Catedral do Pará, o asilo de Santo Antônio, o vapor igreja e o asilo da Providência, serão quatro monumentos de sua glória”.<sup>403</sup> Não era bem assim que pensava “Lúcifer”, articulista de “A República”, órgão oficial do recém-fundado Clube Republicano. Em comentário publicado em 22 de dezembro desse mesmo ano a respeito do bispo, ele dizia que D. Macedo tinha “como poucos a bossa para arrancar dinheiro”. Testemunhas desse comportamento não faltavam: “Que o digam as beatas mineiras, que o diga esta pobre província, que o digam todos nós. Inventou o altar de mármore – para o qual pede e recebe desde 1868 – como poderia ter descoberto o Potosí”. Isso não queria dizer que o bispo fosse desonesto: “Será perdulário ou incauto, mas não improbo”. O que ele fazia defendendo a garantia religiosa, dizia o articulista, era “do Espírito da sua igreja. Pio 9º, que tinha a corte mais suntuosa da Europa, e aborrecia a gente a chorar miséria.”<sup>404</sup>

Tal caracterização não era uma novidade para o prelado. D. Macedo já sofria com a fama de pedinchão desde os primeiros anos de seu episcopado. A alcunha, constantemente empregada por seus adversários, vinha à tona principalmente quando recorria ao governo ou aos fiéis com o propósito de executar obras e serviços religiosos que exigiam grandes somas. As obras do altar de mármore, como todos sabiam, tinham consumido uma verba considerável sem estarem concluídas. Para colocar a decoração da igreja em harmonia com o monumento romano, o bispo precisou do auxílio dos cofres públicos muitas outras vezes. Se a Igreja dependia do Estado para dar andamento a seus projetos, é preciso entender que, no caso do altar, a verba não era de caráter permanente. Conseqüentemente, para que as obras não paralisassem, era necessário que o prelado estivesse atento ao movimento da assembleia provincial, a fim de que a cada ano fossem garantidos no orçamento recursos para a decoração da Catedral.

<sup>402</sup> DE PARIS. *Diário de Notícias*, Pará-Brazil, sexta-feira, 2 de outubro de 1885. Anno VI. N. 222, p.3, col.1.

<sup>403</sup> SEÇÃO Noticiosa: O sr. Bispo do Pará. *O Apóstolo*, sexta-feira, 12 de fevereiro de 1886. Anno XXI, Numero 18, p.1, col.4.

<sup>404</sup> LUCIFER. Colaboração: A Conferência do Bispo. *A Republica*, Brazil- Belem do Pará, 22 de dezembro de 1886. Anno I, Num. 93, p.2, col.3.4.

As sessões da assembleia provincial ocorridas entre outubro e novembro de 1882 deram mostra de uma situação que se repetiria ao longo do tempo. Segundo informação do “Diário de Notícias” de 31 de outubro, no projeto de lei do orçamento que estava sendo votado naquele momento figurava a quantia de 50:000\$000 (cinquenta contos de réis) para as obras do altar de mármore<sup>405</sup>. Dinheiro orçado não sem o protesto de alguns deputados, como o do nosso conhecido Jayme Bricio que, na sessão de 3 de novembro, voltava a lembrar acontecimentos de quase dez anos atrás para combater D. Macedo. Levando em consideração que o bispo havia “declarado ao Sr. Pedro Vicente que não mais importunaria os cofres públicos com as obras da Catedral”, não entendia a que título ainda se consignava “verba para o altar de mármore”. Nisso, Bricio era acompanhado por Clementino Lisboa que, corroborando com seus argumentos, alegava que as obras religiosas deviam ser feitas por conta do Estado.<sup>406</sup> Nada diferente, portanto, daquilo que haviam dito antes. Mas eles não eram as únicas vozes contrárias. O jornal “O Liberal da Vigia”, no dia 12 do mesmo mês, informava aos leitores que na lei do orçamento havia sido novamente consignada a verba de 50 contos para o altar de mármore, ironizando em seguida: “Abençoado altar! Com o dinheiro que tem engolido do Tesouro e dos particulares, se teria edificado uma nova catedral”.<sup>407</sup> D. Macedo estava ciente desse tipo de cobrança. Ele mesmo tinha pressa em ver tudo resolvido. Já no dia 20, pedia que fossem entregues ao “ecônomo do seminário, padre Jerônimo José d’Oliveira, as verbas consignadas nas leis do orçamento para as obras da catedral, para o seminário episcopal, para o Asilo de Santo Antônio e para a visita pastoral”.<sup>408</sup> Mas se as críticas em relação às obras da igreja eram uma constante, também se levantaram vozes de apoio. Esse foi o caso, por exemplo, de “O filho do Borges”, articulista do “Diário de Notícias”:

O nosso *bondoso* D. Antônio, no louvável intuito de *concertar* as coisas da igreja, já nomeou um padre de sua inteira confiança, dando-lhe plenos poderes para receber no tesouro público provincial, *enquanto Braz é tesouro*, os cobres arranjados na assembleia provincial, onde davam as cartas os Aguiar e Mâncio.

Sim, venha o dinheiro, que é com que se compra os melões....

<sup>405</sup> DIARIO de Noticias, Belém, 31 de outubro. *Diario de Noticias*, terça-feira, 31 de outubro de 1882. Anno III, Num. 245, p.2, col.1.

<sup>406</sup> NOTICIAS: Assembleia provincial – sessão do dia 3 de novembro. *Diario de Belem*, domingo, 5 de novembro de 1882. Anno V, N. 294, p.2, col.2,3.

<sup>407</sup> ALTAR de marmore. *O Liberal da Vigia*, domingo, 12 de novembro de 1882. Anno VII, Numero 41, p.2, col.3.

<sup>408</sup> EXPEDIENTE do governo. Dia 20 de novembro de 1882: despacho. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, domingo, 26 de Novembro de 1882. Anno XIV, Numero 268, p.1, col.1.

Depois ... depois o povo terá um magnífico altar de mármore, para recrear a vista; terá um estabelecimento *sui generis* para educação da mocidade desfavorecida, igrejas decentes, bons cantores, etc.; etc.; e mais ainda algumas *irmãs de caridade*, para velarem à cabeceira dos enfermos.

O que mais querem? Há dinheiro, que pague tantos benefícios?

Se *soldado velho não se aperta*, receba, D. Antônio, essa *migalha*, antes que venha por aí o *Maracaju* e deseje criar embaraços a quem procura trabalhar em prol da santa religião do Crucificado.<sup>409</sup>

“Migalha” é um termo um tanto quanto exagerado para definir o dinheiro que D. Macedo recebia para as despesas da diocese, mas, por outro lado, revela a necessidade de permanecer sempre atento para que mesmo esse “pouco” não faltasse. Daí a mobilização dos aliados do prelado na assembleia provincial a fim de assegurar que velhos e novos argumentos contra os seus interesses não vingassem. Em abril de 1883, sob a presidência do deputado conservador Siqueira Mendes, novamente entra na pauta da discussão o projeto de lei do orçamento para aquele ano. No decorrer da sessão, Clementino Lisboa, conhecido opositor do bispo, dizia votar sempre contra as verbas consignadas, firmado numa “salutar disposição de uma lei de 1869”. Segundo ele, essa lei determinava que não se consignasse verba para obras públicas sem que fossem apresentadas as respectivas plantas e orçamento. Nesse caso, por exemplo, encontravam-se as obras da Catedral que, em sua opinião, estavam se tornando “obra de Santa Engrácia”. Todos os anos, complementa Lisboa, o prelado pede verba, “a Assembleia consigna-a, e a obra não se acaba. Finalmente, agora vota-se uma verba ampla, ilimitada, e entretanto não há ali, fiscalizando as obras um engenheiro da província”. Embora fizesse “o mais elevado conceito de d. Antônio”, dizia o deputado indignado, era incontestável que, desde que a província contribuía para uma obra, deveria “nomear alguém para fiscalizá-la”. Jayme Bricio, apoiando sempre Clementino Lisboa, elogiou o colega por haver dito que as obras do altar de mármore estavam se tornando de “Santa Engrácia”, acrescentado: “Pelo andar que levam, nunca hão de acabar”. Para em seguida emitir a velha cantilena: “Já era tempo de o sr. Bispo não nos pedir mais nada para o altar, tanto mais quanto na administração do sr. Pedro Vicente, prometeu contentar-se com o auxílio dos cofres gerais e dos fiéis”.<sup>410</sup>

No entanto, para além desse velho discurso, houve quem imprimisse argumento novo ao debate. Foi o que se viu, por exemplo, na sessão seguinte, quando o deputado liberal

<sup>409</sup> O FILHO do Borge. Folhetim do Diário: Bons bocados. *Diário de Notícia*, sabbado, 2 de dezembro de 1882. Anno III, Num.277, p.2, co.2,3.

<sup>410</sup> PARÁ: Assembléa Legislativa Provincial, 2ª Sessão da 23ª Legislatura, Sessão Ordinaria em 3 de abril de 1883. *A Constituição*, Belém do Pará, quinta-feira, 14 de junho de 1883. Anno X, Numero 137, p.1, col.3,4.



Joaquim Cabral contestou o grande número de emendas apresentadas à lei do orçamento. Sua atenção recaiu particularmente sobre a emenda que consignava a verba de 25 contos para as obras da Catedral: “É uma medida antipática. Aquele altar é uma obra magnífica, mas que vai nos custar os cabelos da cabeça”. Assim, dizia ele, era necessário que a assembleia se convencesse, de uma vez por todas, que o dinheiro do tesouro provincial não lhe pertencia, que não se devia gastá-lo senão naquilo que fosse de “utilidade pública”. Por isso votava contra a dita emenda.<sup>411</sup> Mas, no medir de forças dentro da assembleia, D. Macedo contava com figuras como o deputado conservador Heraclio Fiock Romano.<sup>412</sup> Desse modo, se Lisboa, Bricio e Cabral alegavam que as obras da Catedral eram desnecessárias, Fiock Romano defendia que as mesmas eram imprescindíveis. Contra o argumento de que eram dispendiosas aos cofres da província, Fiock Romano dava uma resposta parecida à de Américo e Raiol de pouco tempo atrás: “Se os gastos se têm avultado, é porque também as obras são importantíssimas. Todo aquele magnífico templo está sendo interiormente reformado, pois é necessário que o altar de mármore não fique em desarmonia com o resto”. Nesse sentido, a província não deveria deixar de “concorrer com o seu auxílio para uma obra” que haveria de ser “admirada pelo estrangeiro” e faria “honra à nossa capital”.<sup>413</sup> O fato é que, embora não gozassem do consenso geral, as obras da Catedral tiveram o apoio da grande maioria das lideranças políticas e continuaram a receber auxílio financeiro da província. Tanto é que depois desse debate na assembleia provincial, não houve mais uma oposição tão cerrada à sua realização.

Importante dizer também que esse ambiente favorável não se restringiu ao plano local. Nesse novo momento, o bispo parece restabelecer as boas relações com o Império que garantiriam verbas para a Catedral. Por esse tempo, independentemente de quem assumia as rédeas do governo, de 1885 até 1887, D. Macedo recebeu regularmente do ministério do Império a quantia de 10 contos de réis por ano para fazer frente às despesas crescentes.<sup>414</sup>

---

<sup>411</sup> PARÁ. 2ª Sessão da 23ª Legislatura: Sessão ordinária 9 de abril de 1883. *A Constituição*, Belem do Pará, terça-feira, 10 de julho de 1883. Anno X, Numero 157, p.1. col. 3,4.

<sup>412</sup> Em seus embates no ambiente político da província, D. Macedo sempre pôde contar com influentes aliados dentro do parlamento paraense, como alguns deputados que atuavam na Assembleia Legislativa Provincial. Para uma análise mais detalhada do tema, ver NEVES, Arthur Fernando de Freitas. *Ultramontanismo e Política de Batina: O Clero Romanizado no Parlamento Provincial do Pará do Fim do XIX*. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*, v. 1, p. 27-53, 2014.

<sup>413</sup> PARÁ. 2ª Sessão da 23ª Legislatura: Sessão ordinária 9 de abril de 1883. *A Constituição*, Belem do Pará, sexta-feira, 13 de julho de 1883. Anno X, Numero 160, p.1, col. 4.

<sup>414</sup> Cf. RELATORIO apresentado á assembléa geral legislativa na primeira sessão da decima terceira legislatura pelo ministro e secretario de estado dos negocios do imperio João Florentino Meira de Vasconcellos. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1885; ALTAR de marmore. *A Constituição*, Belem do Pará, terça-feira, 15 de julho de 1885. Anno XI, Numero 159, p.2, col.1; SECCÃO Noticiosa: Cathedral do Pará. *O Apostolo*, Domingo, 7 de

Ainda em 22 de julho de 1887, por exemplo, alguns jornais noticiavam que, por telegrama do arcebispo governador do bispado, o ministério do Império havia aberto o crédito de 20 contos de réis para as obras da Catedral.<sup>415</sup> Sobre o assunto, um articulista do “Diário de Notícias” não escondeu o seu otimismo com uma notícia mais que almejada, acrescentado: “Cedo, portanto, graças ao zelo incansável do grande bispo do Pará, e ao auxílio dedicado do povo e do governo, teremos a magnífica Catedral de Belém funcionando”. Lembrou ainda que as obras que estavam sendo feitas, em especial as pinturas de De Angelis, eram “de um gosto artístico esmerado”. Portanto, não havia dúvida de que, no Brasil, a “catedral do Pará” se tornaria um monumento que todos haveriam de admirar. Oportunidade também para elogiar o seu idealizador: “Demo-nos os parabéns, vitoriando o grande bispo do Pará e Amazonas”.<sup>416</sup> Porém, apesar da euforia do articulista, é provável que esse dinheiro nunca tenha chegado. Pelo menos é isso que percebemos no relatório de Antônio Ferreira Vianna, ministro de estado e negócio do Império, apresentado à assembleia geral em 1889. Também fica claro no mesmo documento alguns dos motivos que provocaram atraso nas obras, nem sempre percebido nos jornais. Esse é o caso da história dos mármore encomendados em Roma pelo bispo para o transepto e nave do templo, perdidos no naufrágio a caminho do Brasil. Assim, vejamos:

As obras de restauração da Catedral do Pará, que o Rev. Bispo Diocesano empreendeu há anos e que desde 1881 impedem que ali se exercitem as funções do culto, sofreram algum atraso por se terem perdido, com o navio que os transportava, os mármore preparados para o pavimento da nave e do transepto da igreja.

Com a restauração da catedral do Pará, consta que a província despendeu, de 1876 a fins de 1886, mais de 150:000\$000 (não há notícia da importância que concedeu nos últimos dois anos); e o Governo geral, nos dois exercícios de 1885 e 1887, despendeu a quantia de 30:000\$000.

O Rev. Bispo, ponderando que, além da quantia que ainda tem que receber da província, carecerá de um auxílio de 20:000\$000 para mais brevemente terminar as obras daquele templo, que, segundo afirma, ficará sendo, por sua grandeza, esplendor e perfeição artística, um dos mais belos monumentos do Império, solicitou esse auxílio. Por deficiência de verba, deixei de atender ao pedido do Rev. Prelado.<sup>417</sup>

---

Março de 1886. Anno XXI, Numero 28, p.2, col. 1; OBRAS da cathedral. *Diario de Noticias*, Terça-feira, 28 de Dezembro de 1886. Anno VII, Num. 293, p.2, col.6.

<sup>415</sup> OBRAS da cathedral. *Diario de Belem*, sexta-feira, 22 de julho de 1887. Anno XX, Nº 163, p.2, col.5.

<sup>416</sup> OBRAS da cathedral. *Diário de Notícias*, sexta-feira, 22 de julho de 1887. Anno VIII, N. ? , p.2, col.8.

<sup>417</sup> RELATORIO apresentado á Assembléa Geral Legislativa na quara sessão da vigesima legislatura pelo ministro e secretario de estado dos negocios imperio Antonio Ferreira Vianna. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1889, p. 83.

A Monarquia, quebrada financeiramente e fragilizada politicamente, cairia no final desse ano. Sua contribuição havia sido importante e o bispo ainda espera alguma ajuda pouco antes do golpe republicano. Também fica evidente que, por todo esse tempo, como vemos no relatório, a província aparece como a maior financiadora das obras. Os representantes do Pará no parlamento nacional jamais deixaram passar em branco esse fato. Em 1884, quando, na Assembleia Geral, o deputado mineiro João de Penido afirmou ser a província do Pará mesquinha e sua população pobre – razão pela qual não podia ter aumentado sua representação – foi interrompido por um deputado paraense que disse que o Sul era sustentado pela Amazônia. Contra a centralização do Império, o mesmo deputado declarou ainda que o Pará não era pobre, mas que o tesouro nacional absorvia-lhe “o sangue”, ou melhor, ficava com grande parte dos impostos arrecadados na província. Em meio a tantas contribuições ao país, o Pará também “jamais deixou de abrir a bolça para auxílio das obras pias, entre as quais o altar de mármore da Sé”, que representava “um cifra não pequena”.<sup>418</sup> Pode-se dizer que essa cifra tendeu a aumentar devido à demora na conclusão das obras. Tanto que os deputados provinciais, numa sessão do dia 27 de outubro desse mesmo ano, ao discutir uma nova emenda para destinar verba para a Catedral, decidiram substituir a palavra “conclusão” por “continuação”.<sup>419</sup> Mesmo com esse aceno de ajuda financeira, o dinheiro parece não ter sido o suficiente. Em novembro de 1885, após o conselheiro Tristão de Alencar Araripe assumir a presidência da província. D. Macedo procurou dar um ponto final à questão. O “Diário do Gram-Pará”, de 18 desse mês, relata a visita do presidente à Catedral acompanhado do bispo, engenheiros e aliados políticos. A matéria dá uma ideia do que foi decidido:

S. exc. o sr. presidente da província em companhia de s. exc. rvd. o sr. D. Antonio de Macedo Costa, drs. MacDowell, Justino França, Pinto Braga, Domingos Olympio e ajudante de ordens, visitou ontem as obras da catedral de Belém que têm estado paralisadas à falta de meios pecuniários.

Em um país católico, na província do Pará, não se deve consentir que permaneçam no estado em que se acham os trabalhos monumentais empreendidos pelo virtuoso e preclaro bispo do Pará.

S. exc. o sr. presidente da província reconheceu a excelência das obras já realizadas, principalmente as do majestoso altar que é um primor da arte.

<sup>418</sup> Geralmente as verbas destinadas no orçamento provincial para a reforma da Catedral da Sé de Belém referiam-se à conclusão das obras que ali estavam sendo feitas. No entanto, com a demora desses serviços, os deputados provinciais, depois de um breve debate, preferiram substituir o termo “conclusão” por “continuação”. Cf. DIARIO de Noticias, Belém 13 de outubro: Representação do Pará. *Diario de Noticias*, terça-feira, 14 de outubro de 1884. Anno V, Num. 236, p.2, col.1,2,3,4.

<sup>419</sup> ASSEMBLEA Provincial: Sessão do dia 17. *Diario de Belem*, quarta-feira, 29 de outubro de 1884. Anno XVII, Nº 249, p.3, col.1

Monsenhor Macedo Costa mostrou à s. exc. o belo quadro representando a cena do presépio, obra de um artista inspirado, e pediu a s. exc. a coadjuvação para a conclusão das obras.

Segundo os orçamentos feitos, as obras importam em 80:000\$000 rs., que podem ser votados pela província em dois exercícios, e assim teremos o primeiro templo do Império.

Será um valioso serviço coadjuvar a assembleia provincial as obras da catedral.<sup>420</sup>

Portanto, tendo visto as obras da Catedral bem adiantadas, Araripe ficou sensibilizado com o pedido do bispo e procurou o apoio da assembleia provincial para conceder o auxílio. A promessa de ajuda veio com a lei do orçamento votada em dezembro de 1885 para o exercício de 1886. Ali foi consignada a quantia de 40 contos de réis, metade do valor necessário para a conclusão das obras. O art. 27º da lei 1.232, aqui citada, dizia que a província mandaria concluir as obras da Catedral pela verba “obras públicas”. Assim, há uma mudança em relação às leis anteriores, quando geralmente os recursos destinados à Catedral vinham sob a rubrica “culto público”. Contudo, o mais importante está no parágrafo único, que diz o seguinte: “O presidente da província se entenderá com o prelado diocesano para que os trabalhos recomecem desde já e não se interrompam sem que estejam concluídos”.<sup>421</sup> A lei agora garantia a conclusão das obras. O próprio Araripe fez questão de informar D. Macedo a respeito da novidade. Em ofício datado de 14 de dezembro de 1885, enviado pela presidente ao prelado e depois publicado pelo “Diário do Gram-Pará”, temos o teor do conteúdo do documento:

#### Obras da Catedral

O ilustre sr. Conselheiro presidente da província dirigiu ontem o seguinte ofício ao venerado pastor paraense:

“Palácio da presidência da província do Pará, 14 de dezembro de 1885.

Ex. rvm. sr. Transmito à v. exc. rvm. os inclusos exemplares da ‘Gazeta Oficial’, nos quais encontrará a lei do orçamento que deve vigorar no ano vindouro de 1886, e verá que a mesma lei manda que continuem as obras da catedral sem se interromperem até a conclusão (art. 27).

Pelo art.9 §18 foi votada a quantia de 40:000\$000 rs, sobre a qual v. exc. rvdm. deliberará, podendo ela ser entregue ou aplicada conforme as ordens de v. exc. rvdm. logo que em janeiro próximo futuro comece o novo exercício financeiro.

<sup>420</sup> CHRONICA Diaria: vista a Cathedral. *Diario do Gram-Pará*, Belem do Pará, quarta-feira, 18 de novembro de 1885. Anno (?), Num. 262, p. 1, col.5.

<sup>421</sup> SEÇÃO official: Orçamento para o exercício de 1886. *Diario de Belem*, quinta-feira, 17 de dezembro de 1885. Anno XVIII, Nº 285, p.2, col.2,3.

V. exc. rvdm se servirá propor o que mais conveniente julgar para a continuação e conclusão das ditas obras, como a lei recomenda, sendo desejo d'esta presidência concorrer de modo eficaz para satisfazer o pensamento do legislador provincial. Apresento a V. exc. rvdm. os meus protesto de alta estima e consideração.

Deus guarde à v. exc. rvdm.º sr. D. Antônio de Macedo Costa.

*T. de Alencar Araripe.*<sup>422</sup>

Depois de aprovada a verba, foi preciso ainda que o prelado lembrasse aos sucessivos presidentes da província a necessidade de colocar em prática a letra da lei. Percebemos isso, por exemplo, num ofício do prelado de 11 de agosto de 1886 dirigido ao presidente João Antônio Freitas Henriques, no qual pede “providência para serem concluídas as obras da catedral de acordo com o art. 27 da lei do orçamento vigente”.<sup>423</sup> O presidente então solicitou ao inspetor do tesouro que tratasse com urgência da questão.<sup>424</sup> O pedido não demorou a ser atendido. No dia 21, é recomendado ao tesouro que mande entregar ao “bispo diocesano até a quantia de cinco contos de réis mensalmente, segundo as forças dos cofres, a começar de setembro, a fim de ser aplicada nas obras da catedral”. Junto a esse dinheiro aparece também a confirmação de que a província já havia dispendido o crédito de “quarenta contos de réis votados no § 18 do art. 9º da lei do orçamento em vigor”.<sup>425</sup> Quanto à parcela dos 40 contos restantes do total necessários (80 contos), tudo indica que foi consignada na lei do orçamento do ano seguinte. Em março de 1887, a imprensa informava que a presidência havia mandado “entregar a d. Macedo Costa a quantia de 40:000\$000 réis, verba esta consignada na lei do orçamento provincial vigente, para as obras da Catedral, conforme requereu”.<sup>426</sup> Maiores detalhes estão na fala do presidente Francisco Cardoso Junior dirigida à assembleia em 20 de agosto desse ano. Segundo suas palavras, as obras da igreja, sob o encargo do engenheiro Lúcio F. do Amaral, encontravam-se “muito adiantadas e em vias de conclusão”. No mesmo documento, dizia ainda ter sido entregue regularmente ao bispo “a prestação mensal de 5:000\$000 reis para essas obras, de conformidade com a autorização conferida pela lei 1232 de 5 de dezembro de 1885”, além dos 40:000 réis votados na lei do

<sup>422</sup> OBRAS da Cathedral. *Diario do Gram-Pará*, Belem do Pará, terça-feira, 15 de dezembro de 1885. N. 283, p. 1, col.6.

<sup>423</sup> THESOIRO provincial. *Diario de Belem*, quarta-feira, 18 de agosto de 1886. Anno XIX, Nº 186, p.3, col.2.

<sup>424</sup> PARTE oficial: Governo provincial - Administração do exm. sr. Conselheiro Antonio de Araujo Freitas Henriques. *Diario de Belem*, sabbado, 4 de setembro de 1886. Anno XIX, N. 201, p.2, col.2,3.

<sup>425</sup> OBRAS da cathedral. *Diario de Noticias*, sabbado, 21 de agosto de 1886. Anno XIX, N. 189, p.3, col.1;

OBRAS da cathedral. *Diario de Noticias*, domingo, 26 de setembro de 1886. Anno XIX, Nº 218, p.2, col.2.

<sup>426</sup> OBRAS da Cathedral. *Diario de Belem*, sexta-feira, 4 de março de 1887. Anno XX, Numero (?), p.2, col.6.

orçamento vigente, que também já haviam sido entregues.<sup>427</sup> Podemos concluir, desse modo, que a província continuou a consignar verbas para as obras em andamento, honrando o compromisso assumido com o bispo. E em 1889, ainda demonstraria ter fôlego para um pouco mais. Suspeito que o auxílio de 20 contos negado pelo mistério do Império tenha sido compensado pelos cofres provinciais. D. Macedo, ao que parece, esperava concluir tudo antes de deixar a diocese. Assim, não se furtou a recorrer à província quando o governo central já não podia ajudar. O dinheiro serviria para pagar dois altares laterais já encomendados em Roma. Essas informações constam no relatório do presidente da província José Ferreira Braga, apresentado à sessão da assembleia em 18 de setembro. Atentemos para o que diz o presidente:

O mais belo edifício que possui a província é, sem a menor dúvida, a Catedral.

Ao preclaro bispo da diocese, ao exm. sr. D. Antônio de Macedo Costa, deve-se constituir hoje a Catedral um monumento de riqueza e bom gosto.

Os cofres provinciais têm concorrido anualmente com elevada contribuição em auxílio d'aquelas obras.

Ultimamente, mandei entregar a s. exc. revdm. a quantia de 20:000\$000 em pequenas prestações para a aquisição dos dois altares laterais, já encomendados; e folgo anunciar-vos que muito breve será aberto o grande templo aos diocesanos paraenses.<sup>428</sup>

O auxílio fazia parte das verbas destinadas à diocese, consignadas na lei do orçamento aprovada em 1º de outubro desse ano. No dia 25, o governador do bispado solicitava ao tesouro da província que entregasse tudo ao tesoureiro da caixa-pia da diocese, cônego Antônio de Macedo Costa, sobrinho do bispo. Especificava-se ainda onde o dinheiro seria aplicado: asilo de S. Antônio, instituto Providência, seminário episcopal e obras da Catedral.<sup>429</sup> Todos, como bem sabemos, projetos de grande envergadura do bispo. Provavelmente essa foi a última verba aprovada pelo regime monárquico como auxílio à Igreja. Vinte dias depois, o Império daria lugar à República. A partir de então, Estado e Igreja tomariam o caminho da separação definitiva, confirmado na Constituição de 1891. Desse modo, o Estado não teria mais uma religião oficial e a Igreja perderia o apoio financeiro que

<sup>427</sup> FALLA com que o exm. sr. conselheiro Francisco José Cardoso Junior, 1º vice-presidente da província do Pará, abriu a 2ª sessão da 25.ª legislatura da Assembléa Provincial em 20 de outubro de 1887. Pará, Typ. do Diário de Notícias, 1887, p. 24.

<sup>428</sup> RELATORIO com que o exm. sr. dr. Antonio José Ferreira Braga, Presidente da Província, abriu a sessão extraordinária da 26ª legislatura da Assembléa Legislativa da Província do Pará em 18 de setembro de 1889. Pará: Typ. de A. Frutuoso Costa, 1889, pp. 129-130.

<sup>429</sup> PARTE official: expediente do dia 25. *O Liberal do Pará*, Brazil, Belém do Pará, domingo, 27 de outubro de 1889. Anno XIX, Numero 244, p.1, col. 3.

desfrutara durante o Império. Nem é preciso dizer que novamente as obras da Catedral sofreriam com os eventos políticos. Por não poder contar com os cofres públicos, a esperada reabertura do templo seria de novo adiada. Porém, se o 15 de novembro parece ecoar a maldição de Simão, pode-se dizer também que nesse momento o encanto estava preste a ser quebrado. Durante a década de 1880, D. Macedo realizou quase todo o projeto de reforma que planejara. A Catedral de Belém já exibía um conjunto decorativo sem paralelo no resto do país. Mais que isso: dialogava diretamente com os mais expressivos movimentos artísticos internacionais.



Figura 36: Capela lateral do Santíssimo Sacramento no braço direito do cruzeiro da Catedral da Sé de Belém, com decoração executada por Sperindio Aliverti. Ao fundo, o altar de mármore projetado pelo arquiteto e escultor italiano Natale Aghemo.

## CAPÍTULO 4

### PINCELADAS DE ROMANIZAÇÃO: ARTE DECORATIVA E PROGRAMA ICONOGRÁFICO NA CATEDRAL DA SÉ DE BELÉM

O bispo D. Macedo Costa fez um grande esforço para ver concluídas as obras de decoração da Catedral de Belém ainda na década de 1880, antes de deixar a diocese do Pará. Apesar do empenho, o prelado não chegou a presenciar a celebração de um de seus maiores feitos. Isso não só por ter sido transferido da diocese antes de tudo estar terminado, mas também por ter falecido pouco tempo depois. A tarefa de concluir as obras de reforma do templo ficou então a cargo do bispo D. Jerônimo Tomé da Silva, seu substituto no início da década de 1890. Nesse meio tempo, é preciso dizer, ocorre o golpe republicano. A Monarquia não resiste e cai. A República laica e seus novos representantes apressam-se em por fim à religião oficial do Estado. A Igreja, agora sem poder contar com o subsídio que desfrutara até então, recorre novamente aos fiéis para concluir o projeto decorativo idealizado por D. Macedo.

Este capítulo percorrer o contexto que envolve os últimos anos do Império e o advento da República no Pará. O objetivo é mostrar a relações que a arte presente no mais importante templo amazônico estabelece com os ideais da romanização levado a cabo pelo clero ultramontano. No fim desse processo, a Catedral apresentará uma decoração que transporta para a Amazônia o que havia de mais atualizado no ambiente artístico italiano da época. Painéis, afrescos e esculturas sacras dialogam estreitamente com os movimentos estéticos modernos. Uma arte renovada, é verdade, mas a serviço da religião e da proposta de romanização. Valores e dogmas propagados por Pio IX e abraçados por D. Macedo ecoam nas mensagens moralista configuradas em pinturas. Entre outras coisas, fundamental para isso foi a atuação de Domenico De Angelis, artista escolhido para dar forma visual aos anseios de uma Amazônia romanizada. Por esse motivo, aqui também procuro mostrar os vínculos do pintor com o ambiente da Santa Sé. Formado na grande tradição artística italiana e tendo como professores alguns dos afamados pintores de Pio IX, De Angelis não decepcionará D. Macedo. Assim, através da instituição mais conservadora da época, o Pará se integrará decisivamente aos movimentos estéticos que travam contato direto com panorama internacional.



Vale dizer que, nesse tempo, a recepção à arte italiana por parte do público paraense foi extremamente positiva. Por conta disso, os modelos estéticos gestados na Itália não demoraram a ser adotados pelos representantes do novo regime, ávidos em fazer apologia à República. Na outra ponta, o desejo de D. Macedo em ter a Catedral decorada à maneira dos mais imponentes templos católicos romanos se cumpriria, tornando-se referência nacional. Em 13 de julho de 1899, o jornal “Correio Paulista” publicou uma espécie de ranque dos maiores templos católicos do mundo. A Basílica de São Pedro, em Roma, encabeçava a lista por ser capaz de conter 45.000 pessoas. Em seguida vinham outros templos com suas respectivas capacidades: Catedral de Milão, 37.000; São Paulo (Roma), 32.000, Catedral de Colônia (Alemanha), 30.000; Basílica de São Paulo (Londres), 25.000; Catedral do Patrocini, (Bolonha/Itália), 25.000; Basílica de Santa Sofia (Constantinopla/ Turquia), 23.000; Basílica de São João de Latrão (Roma), 21.000; Catedral de Nova-York, 15.000; Catedral de Pisa (Itália), 12.000; Catedral de São Estevão (Viena/Áustria), 12.000. Entre os 11 maiores templos do mundo, 6 pertenciam à Itália, 1 à Alemanha, 1 à Turquia, 1 aos Estados Unidos e 1 à Inglaterra. Quanto ao templo brasileiro comparável aos congêneres mundo afora, não havia dúvida qual fosse: “O maior e mais suntuoso templo do Brasil é a catedral de Belém do Pará”.<sup>430</sup>

---

<sup>430</sup> CORREIO Paulistano, S. Paulo, Quinta-feira, 13 de Julho de 1899. Anno XLVI, N. 12.880, p.1, col.8

#### 4.1. Domenico De Angelis e as novas tendências estéticas italianas na Amazônia

Quando anoiteceu, tornou ao banheiro, para a copiosa ablução verbal. Jorrando na larga piscina de mármore, a água cantava branda melopeia, que fazia pensar nas yaras. Frascos de vinagres caros aromatizavam de essência o ar úmido. E o amplo espelho ao fundo, – a um canto do qual De Angelis, o pintor sacra-mundano, traçara, com o pincel malicioso, uma adorável nudez de caboclinha com feições de arcanjo, – expandia a polida superfície, como n’um enorme bocejo de impaciência, a espera d’ess’outra nudez animada, que estava para vir confiar as suas mais capitosas intimidades.<sup>431</sup>

O pintor romano Domenico De Angelis foi o artista mais influente na Amazônia do século XIX. Seu prestígio está ligado tanto à qualidade técnica apresentada quanto à versatilidade na execução dos mais diversos temas. Autor de uma vasta e variada produção, seu amplo repertório inclui desde retratos, paisagens e cenas de gênero às grandes empresas decorativas civis e religiosas. A Amazônia apresenta um dos mais ricos conjuntos decorativos saído de seu pincel. Entre outros, o destaque fica para a decoração da Catedral de Belém, do Theatro da Paz e do Teatro Amazonas. Parte desses trabalhos ele dividiu com o amigo Giovanni Capranesi (1852-1921), numa parceria que durou até 1900, quando de sua morte. Durante esse tempo, eles foram sócio no ateliê de arte decorativa “De Angelis/Capranesi”, que ficava situado na importante Praça Vittorio Emanuele, em Roma.<sup>432</sup> Acredita-se que o primeiro trabalho que executaram juntos foi a decoração de uma sala do Palácio Ferri em 1882, que lhes rendeu os mais rasgados elogios de Luca Carimini.<sup>433</sup> Dado interessante, mas difícil de comprovar. Por outro lado, há quem diga que a primeira obra da dupla foi a decoração da Capela do Sagrado Coração de Jesus na Igreja de Santo Ignacio, em Roma.<sup>434</sup> Essa obra está datada de 1893, portanto, bem depois da afirmação antecedente.<sup>435</sup> Fato que exclui também a participação de Capranesi na decoração da Catedral de Belém, concluída em 1892. Enfim, o importante é que depois desse início promissor, a dupla realizou outros trabalhos de destaque em solo italiano, como a decoração de uma sala do Quirinale. Os laços de amizade e, sobretudo, os valores compartilhados produziram obras nas quais é difícil distinguir onde termina o trabalho de um e começa o de outro. A explicação pode estar na própria formação dos artistas que, pertencendo à mesma geração, passaram pela prestigiosa

<sup>431</sup>CARVALHO, J. Marques de. *Contos do Norte*. Belém-Pará: Typographia Elzeviriano, 1907, p.64.

<sup>432</sup>VALLADARES, Clarival do Prado. *Restauração e recuperação do Teatro Amazonas*. Manaus: Governo de Estado do Amazonas, 1974, p.81.

<sup>433</sup>Cf. PÁSCOA, Márcio. *A vida musical em Manaus na Época da Borracha*. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas/FUNARTE, 1997, p. 22.

<sup>434</sup>Cf. ZOCCHI. Arnaldo. *Giovanni Capranesi: illustre pittore Romano (1852-1921), presidenzte della insisgne accademia di s. luca nell'anno, 1921*.

<sup>435</sup>Atualmente, a Capela do Sagrado Coração de Jesus na Igreja de Santo Ingnácio trás a denominação de Capilla del Crucifijo (Capela do Crucifixo).

Accademia di San Luca. Mas para entender melhor os movimentos estéticos e temas que adotaram em suas obras, será necessário fazer um breve percurso pelo contexto em que eles atuaram a fim de desvelar as matrizes artísticas com as quais dialogaram na Itália. Só assim teremos uma ideia do significado e da importância das pinturas de De Angelis na Catedral de Belém.

Antes de tudo, precisamos estar atentos ao fato de que os artistas nasceram e cresceram na Roma de Pio IX, mas grande parte de suas obras vicejou na Itália pós-unitária. Nesse tempo, Florença, Nápoles e Roma já eram cidades que se constituíam no ponto de junção e de confronto entre diversas tendências estilísticas. Ainda em 1861, foi inaugurada em Florença a primeira Exposição Nacional Italiana, um dos eventos mais significativo idealizados para instaurar o projeto político e cultural da Itália unificada. A ideia era reunir, numa organização panorâmica, os produtos do engenho nacional. Seguindo o modelo das análogas iniciativas internacionais, as deliberações governamentais decretaram na Exposição a presença das belas artes, portadoras do recado patriótico. Segundo Sisi, na mente dos organizadores a Exposição deveria assumir o valor de um segundo plebiscito, resolutivo das incertezas ainda vivas em algumas partes da nação. Para lá deveria convergir o que havia de melhor no ramo do artesanato, da técnica, da indústria e da arte, regenerado pelos ideais do “Risorgimento”. Móveis, instrumentos científicos, fundição, utensílios prodigiosos, tecidos, juntos a pinturas e esculturas dos artistas ativos sobre o território nacional foram reunidos independentemente do fato de serem, em sua maior parte, expressões dos regimes precedentes. O que interessava ressaltar era a peculiar qualidade da arte e do artesanato nacional que havia progredido até ali em continuidade com as grandes estações do Medievo e do Renascimento, e cujos estilos evocam, nos diversas manufaturas e nos temas da pintura histórica, formas indenitárias e independentes da influência estrangeira.<sup>436</sup> Na seção dedicada às artes, o resultado foi bastante heterogêneo. Embora se buscasse uma linguagem que definisse a arte nacional, o que se viu foi a presença das varias escolas regionais espalhadas sobre o território.

A Exposição Nacional florentina é tida pela historiografia italiana como uma espécie de evento chave para se entender os movimentos artísticos da segunda metade do século XIX, sobretudo porque fotografa a posição das diversas escolas pictóricas da época. De

---

<sup>436</sup> SISI, Carlo. 1861-1899: gli anni delle Esposizioni. In. CLARELLI, Maria Vittoria Marini; MAZZOCCA, Fernando; SISI, Carlo. *Ottocento: da Canova al Quarto Stato*. Roma, Scuderie del Quirinale: Skira 2008, pp. 47-71, p. 47.

lá saíram, por assim dizer, algumas propostas inovadoras, determinadas a dominar o cenário artístico nacional nas décadas seguintes. Por celebrar o neonato Estado italiano, a maior fatia na mostra coube à pintura de história contemporânea de fundo risorgimental e à crônica patriótica. Desse modo, estiveram expostos exemplos ilustres dessa orientação, como “Il campo di Magenta” de Fattori, “La battaglia di Magenta” de Girolamo Induno e “La battaglia di Palestro” de Lipi. Ainda na esteira dos inovadores, Borrani e Abatti apresentaram algumas pequenas paisagens, fruto da visão *en plein air*. Essas eram obras que se distinguiam pela nova atenção ao “real” e testemunhavam a conjuntura dos efervescentes debates ocorridos em Florença em torno da metade dos anos cinquenta, nos quais contribuíram artistas de diversas procedências: Altamura, Morelli, Cabianca, Banti, Fattori, Signorini. Mas se os macchiaioli toscanos aparecem bem destacados ao lado dos inovadores napolitanos, é preciso salientar que a exposição apresentou uma gama muito mais ampla de propostas. Assim temos, por exemplos, o neoclássico de Benvenuti (“Giuramento dei Sassoni”), o purismo de Mussini (“La morte di Atala” e “Musica Sacra”), o romantismo de Sabatelli e Bezzuoli. Pela mesma escola napolitana figuravam ainda o academicismo de Giuseppe Mancinelli, o paisagismo de Smargiassi e o verismo histórico dos “Iconoclasti” de Morelli.<sup>437</sup> Sem dúvida, a mostra desvela a profusão de técnicas e conteúdos amadurecidos nos decênios preparatórios da Itália unida. Todo esse movimento no campo das artes, a meu ver, repercute em De Angelis e Capranesi.



Figura 37: Francesco Saverio Altamura. I funerali di Buondelmonte, 1860. Óleo sobre tela (108 x 216 cm.). Acervo da Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma/Itália. Obra apresentada na Exposição Nacional de 1861.

<sup>437</sup> VASTA, Daniella. *La pittura sacra in Italia: dal neoclassicismo al simbolismo*. Roma: Gangemi Editore, 2012, p.94.

A partir do final da década de 1840, os eventos políticos e militares do Risorgimento determinaram mudanças radicais nas estruturas políticas e culturais das instituições italianas. No bojo dessas transformações estavam os pintores-soldados que militavam nas fileiras do exército garibaldino. Por meio de desenhos e telas, eles documentaram e transmitiram os aspectos desoladores da guerra de independência. Cidades devastadas, mortos e feridos nos campos de batalha imprimiam uma linguagem antirretórica às obras. Esse foi um momento fundamental não só para a história da Itália, mas também para a sua arte. É quando se desvela uma drástica mudança de perspectiva, claramente percebida nas pinturas de Gerolamo Induno e de seu irmão Domenico. Em suas cenas militares ou populares, os protagonistas dos grandes eventos são vendedoras, meninas de rua ou donas de casa à espera do cônjuge que partiu para a guerra.<sup>438</sup> O novo olhar superava a antítese que até então havia caracterizado toda a cultura artística da primeira metade do século XIX, que atribuía um alto nível à pintura de história em detrimento de outros gêneros. Nesse sentido, os artistas italianos se inseriam num debate internacional mais amplo. De *pari passu* às aspirações democráticas manifestas na política e na vida social após as insurreições na Europa, verifica-se também uma difundida democratização no âmbito das artes que introduz uma gama de temas até então ignorados ou tidos como não merecedores de representação pictórica. O tema do trabalho se torna um dos meios fundamentais para traduzir em imagem a ânsia de verdade e de sinceridade buscada naquele momento. Contribuíram para alimentar esses ideais, entre outros, o pensamento de Proudhon e as pinturas de Coubert e Millet, particularmente dispostos a celebrar a épica dos humildes. Suas obras procuravam combater a imagem corrente das classes subalternas que, ainda sujeitas às concepções paternalistas e filantrópicas dos anos da Restauração, induziam a ver as duras fadigas dos campos e das oficinas como solenes episódios da vida contemporânea sustentados pelas nobres formas acadêmicas.<sup>439</sup>

---

<sup>438</sup> Para uma análise mais detalhada das obras de Girolamo Induno, ver MAZZOCA, F. *Una raccolta di disegni di Gerolamo Induno*. Episodi di vita risorgimentale. Galleria Salamon Agostoni Algranti, Milano, 1984.

<sup>439</sup> Uma dos quadros mais marcantes dessa poética realista, por exemplo, é “O semeador” de Millet. Para um debate mais aprofunda sobre a representação do trabalhador na pintura realista, ver. MANOEUVRE, Laurent. *Jean-François Millet – Pastels et dessins*. Paris: Bibliothèque de l’Image, 2002; NOCHLIN, Linda. The Cribleuses de blé: Courbet, Millet, Breton, Kollwitz, and the Image of the Working Woman. In *Courbet*. New York: Thames & Hudson, 2007.





Figura 38: Geroloma Induno. La partenza del coscritto, 1862. Óleo sobre tela (64,5 x 50,5 cm.). Acervo da Galleria Ricci Oddi. Piacenza/Itália.



Figura 39: Jean-Francois Millet. Angelus. Óleo sobre tela, 1858 (55 x 66 cm.). Acervo do Museu d' Orsay. Paris/França.

Cabe ainda dizer que, no ambiente europeu da segunda metade do século XIX, depois das grandes estações neoclássica e românica, ganham força novos movimentos estéticos, como o realismo, o impressionismo e o simbolismo. Também se acentua os questionamentos às instituições acadêmicas, tidas como ultrapassados e incapazes de atender às demandas sociais do momento.<sup>440</sup> Os chamados “temas nobres”, tão cultivados no ensino acadêmico, começam a perder espaço para temáticas tiradas do cotidiano. O realismo agora em voga se volta para a vida comum, atribuindo a seus protagonistas uma nova dignidade. Na Itália, imersos nos fermentos intelectuais que acompanham esses anos, a corrente heterodoxa do Risorgimento dá forte destaque ao “fato”, ao “real” e “verdadeiro”, ao “povo”, à filosofia da história, vele dizer, àqueles componentes que convergem no historicismo como configuração de pensamento e no realismo como método político e filtro interpretativo da experiência humana. São questões que não passam em branco nem mesmo pela ala moderada do movimento, que dispensa uma atenção especial à condição de vida da plebe camponesa, representada em sua miséria e abandono.<sup>441</sup> Tal estado de penúria derivava, em grande parte, do acelerado processo de modernização que ocorreu na Itália depois dos movimentos de unificação do país. Assim, em sua fase de afirmação, a pintura realista, integrada ao fenômeno de atualização cultural, política e econômica vivido pela sociedade italiana, registrará pontualmente essa variação. Não raro os pintores captarão o drama histórico e cultural vivido pela massa camponesa explorada num país que se industrializa. Da denúncia dessas condições nasce o movimento estético conhecido como verismo social. Seu alcance rompeu fronteiras, sendo particularmente importante para se entender a arte brasileira produzida nesse mesmo período.



Figura 40: Telemaco Signorini, *L'Alzaia*, 1864. Óleo sobre tela (58,4 x 173,2). Coleção privada.

<sup>440</sup> Para um estudo dos questionamentos e mudanças que ocorrem nas academias de arte a partir do século XIX, ver PAVSNER, Nikolaus. *Academia de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

<sup>441</sup> SISI, Carlo, op. cit., p. 48.

Sambemos, por exemplo, que alguns pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes na Itália dialogaram com esse movimento. Como sugere Dazzi, obras enviadas de lá pelos artistas brasileiros “retratam cenas do cotidiano rural de tipos regionais italianos, como *ciociari* e *veneziani*, em seu trabalho no campo, no interior de suas habitações, nas suas misérias e alegrias”. A historiadora acredita que essas pinturas apresentam grande relação com a obra de pintores contemporâneos de nossos artistas, tais “como Giuseppe Constatini, Vincenzo Caprile e Vincenzo Irolli, mas, sobretudo, com a pintura de poética regionalista e de cunho aparente realista, do *abruzzese* Francesco Paolo Michetti”. Seus argumentos se baseiam na ideia de que, durante todo o século XIX, e mesmo depois, graças ao desenvolvimento da antropologia, das ciências sociais e dos estudos folclóricos, a imagem do camponês é representada em inúmeras obras, que vão desde as vastas composições destinadas aos Salões e às exposições nacionais, até as gravuras para ilustração populares. Assim, afirma Dazzi, “os sentimentos nacionalistas daqueles anos viam na cultura camponesa a única verdadeiramente autêntica, livre de artifício – fundamento mesmo da identidade nacional de cada país”.<sup>442</sup> É necessário dizer, no entanto, que o verismo italiano abordou muitas outras questões, de modo que é difícil dar uma definição precisa ao movimento. É ainda Dazzi que nos diz algo a respeito:

Assim como o realismo, a definição de verismo é sempre vaga e imprecisa. Mas, muito *grosso modo*, podemos definir o verismo como uma reação de “verdade” com o mundo real. Daí a importância atribuída pelos veristas à percepção direta do que estava sendo representado. Mesmo que a cena representada fosse em parte ou totalmente imaginada (cena histórica, bíblica ou literária), o pintor deveria abordá-la pensando em seu aspecto momentâneo, em sua luz, atmosfera e movimentação, nas reações humanas cotidianas. Esse posicionamento é perceptível seja nas obras que celebram momentos históricos, nas pinturas de paisagem, nas pinturas e esculturas e temáticas folclóricas ou nas obras de tendência neopompeiana.<sup>443</sup>

Desse modo, o verismo enquanto movimento estético abarca um amplo repertório de técnica e conteúdo. Poderíamos ainda dizer, como sugere Raffaella Pedulla, que o verismo é uma corrente estética que sustenta, em correspondência ao naturalismo francês, uma representação objetiva da realidade, sem todavia prescindir de uma autonomia formal ou expressiva.<sup>444</sup> Seja como for, dentro da épica do Risorgimento, o movimento coloca no campo

<sup>442</sup> Cf. DAZZI, Camila. 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, pp. 8-9.

<sup>443</sup> DAZZI, Camila. Artistas brasileiros e portugueses: a estada na Itália como parte da formação artística de pintores e escultores no século XIX. In. VALLE, Artur; DAZZI, Camila, PORELLA, Isabel. Oitocentos. Tomo III: *Intercâmbio Cultural entre Brasil e Portugal*. 2ª edição: Rio de Janeiro, CEFET/RJ, pp. 57-89, p.68.

<sup>444</sup> PEDULLA, Raffaella Beccaro, Monteverde e a escultura do Oitocentos na Itália, In. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Nº 11, Jan/Jun de 2009, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, pp. 55-67, p. 58.



da pintura a fé patriótica e o empenho antiacadêmico, a documentação da realidade contemporânea, assim como a descoberta de novos instrumentos expressivos. Isso fez parte do fervor cultural da península, que exigia incansavelmente a renovação dos significados e das formas da arte, adequando-as às aspirações de uma sociedade passada por profundas mudanças.

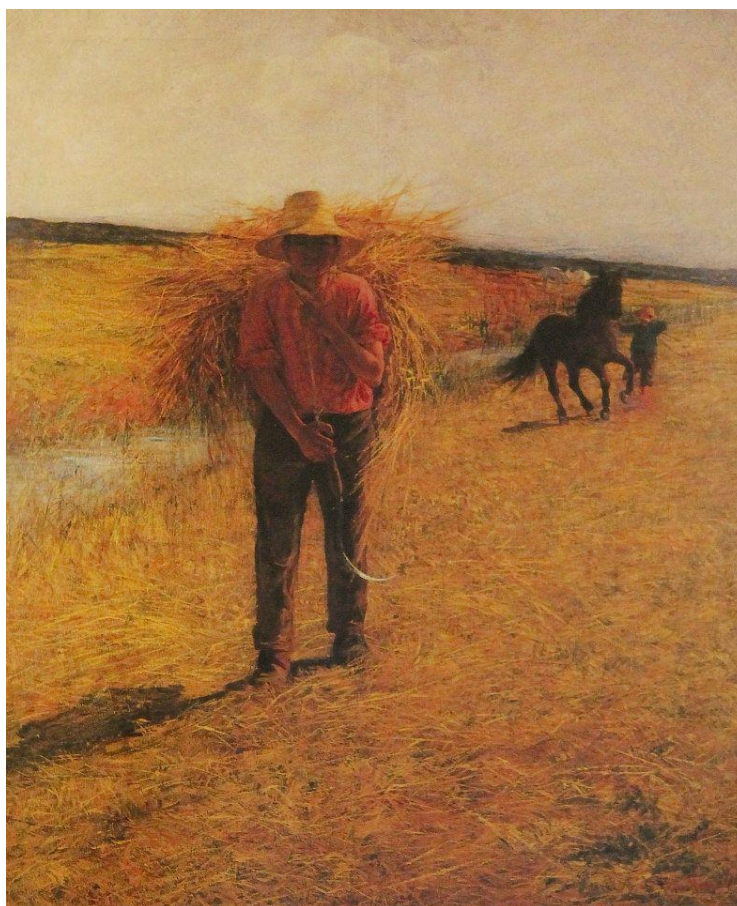


Figura 41: Plinio Nomellini. Il fienaiolo, 1888. Óleo sobre tela (178,5 x 150,5 cm). Acervo do Museo Civico Giovanni Fattori. Livorno/Itália



Figura 42: Teofilo Patini. Vanga e latte, 1883. Óleo sobre tela (213 x 372 cm.). Acervo do Ministério da Agricultura e Floresta. Roma/ Itália

Nesse momento, significativa, sobretudo, é a postura dos pintores diante da paisagem. O tema da paisagem desempenha um papel fundamental para a consciência moderna, emancipada das concepções moralistas, livre dos meios tradicionais do operar artístico, aberta à multiplicidade das expressões figurativas. Enfim, a ordem era não se prender mais a esquemas rigorosamente definidos. A natureza passa a ser concebida como uma entidade autônoma e imperscrutável, nitidamente distinta da esfera humana. Um sentimento novo que na arte implicou uma inusitada disponibilidade em direção aos aspectos acidentais do mundo natural, agora aceitos em sua perturbadora realidade. Nessa concepção, a paisagem podia interpretar mais livremente que outros gêneros as exigências de particularidades, corroboradas pela intolerância ao ensino acadêmico. Assim, tinha-se cada vez mais em conta que a paisagem, até então considerada gênero de menor importância em relação à pintura de história porque estranha aos valores conteudistas e didáticos prescritos por ela, permitia uma notável liberdade de expressão que consentia aos artistas uma maior desenvoltura em relação aos métodos de representação tradicional, e a formação de novos e variadíssimos meios estilísticos – consequência de uma mais íntima adesão ao real. Não por acaso a crítica oitocentista atribuía à paisagem o nascimento da pintura moderna, entendida como busca de uma forma figurativa que fosse a expressão do pensamento e do sentimento individual.<sup>445</sup>

Também não podemos esquecer que é nessa época que se expande a prática da pintura ao ar livre, primeiro pelos românticos, depois por outros movimentos, como os impressionistas, que incentivavam os artistas a abandonar o ateliê e a pintar diretamente o tema sobre a tela, sem a intermediação de esboço preparatório.<sup>446</sup> Concepção de pintura largamente compartilhada pelos artistas italianos das mais diversas regiões da península. Em Nápoles, por exemplo, a chamada Escola de Posillipo destacou-se por seu costume de pintar em área aberta, o que possibilitou mais tarde a reforma da pintura em âmbito napolitano. Em Florença, no interesse de renovar a própria linguagem pictórica, os pintores desenvolveram o hábito de sair pelos campos em busca de comunicar às telas as sensações captadas na natureza, atentos ao efeito da luz atmosférica.<sup>447</sup> Essa aspiração em alcançar um efeito de verdade resultou numa grande quantidade de pesquisas técnicas, numa variedade de maneira

---

<sup>445</sup> Cf. BIETOLETTI, Silvestra. *La pittura di paesaggio: una via alla modernità dell'Arte*. In: SISI Carlo (a cura di). *La pittura di paesaggio in Italia. L'Ottocento*. Milano, Electa, 2003, pp.33-45, p.33.

<sup>446</sup> Para uma análise da prática dos pintores impressionista, ver CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

<sup>447</sup> BIETOLETTI, Silvestra. Op. cit., pp-33-34.

de pintar. Passa-se então a discutir sobre tonalidade, luz real, assim como se estuda em área aberta.



Figura 43: Carlo Pittara. *Le imposte anticipate*, 1865. Galleria Cívica d'Arte Moderna e Contemporanea. Turim/Itália

Importante frisar ainda que a renovação da linguagem pictórica italiana da segunda metade do século XIX se desenvolve num intenso diálogo com o que ocorre em outras partes da Europa, como Alemanha, Inglaterra e França. Na Toscana, fundamental para o debate foi o contato com o universo artístico francês. Ali o fermento de renovação tem início em meados da década de 1850, quando um círculo de pintores que daria origem aos *macchiaioli* passou a se reunir em Florença no famoso *Caffè Michelangelo* para discutir arte e polemizar contra o academicismo. Desse grupo fazia parte Cristiano Banti, Vito D'Ancora, Giovanni Fattori, Vincenzo Cabianca, Giuseppe Abbati, Odoardo Borrani, Telemaco Signorini, Raffaello Sernesi, Adriano Cecioni e outros. Ainda nessa época, alguns deles fizeram viagem a Paris, onde tomaram conhecimento direto das obras de Delacroix, Descamps e dos pintores de Barbizon. Como os artistas toscanos, os pintores de Barbizon haviam assumido uma atitude aberta em oposição a sistema vigente nas academias. Entre as figuras mais destacados do movimento que ficou conhecido como realismo francês e que teve



considerável impacto na arte italiana está Rousseau, Corot, Daubigny e o já citado Millet. Eles abandonaram o formalismo acadêmico para se inspirar diretamente na natureza. A paisagem e cenas naturais passaram assim a ser a temática mais recorrente em suas obras, desempenhando o papel de protagonista da pintura.<sup>448</sup> Suas paisagens logo suscitaram o mais vivaz interesse no ambiente italiano, principalmente pelos elementos estilísticos que apresentavam. A importância assumida pela luz natural e as cenas da vida camponesa que figuram em suas obras inspiraram os macchiaioli. Por meio de contatos como esse, eles adquiriram o gosto de confrontar-se com a natureza, que oferecia soluções cromáticas certamente mais originais e autênticas do que aquelas apresentadas pelas lições acadêmicas. Eles descobriram que um mesmo objeto munda de aparência e de significados segundo se é apreendido em pleno dia ou ao cair da noite. Os frequentadores do Caffè Michelangelo foram, sobretudo, os antecipadores de uma nova estação artística na Itália. Souberam combinar o repúdio de tudo que parece codificado com sua predileção pela “campagna”, pela pintura em área aberta.



Figura 44: Silvestro Lega. Un dopo pranzo (Il pergolato), 1866. Óleo sobre tela (75 x 93,5cm).  
Acervo da Pinacoteca de Brera, Milão/Itália.

<sup>448</sup> Para um estudo mais aprofundado sobre os pintores de Barbizon, ver ROSENFELD, D. The Spirit of Barbizon. In *The Spirit of Barbizon – France and America*. São Francisco: The Art Museum Association of America, 1986; WALLENS, G. La nature avant Barbizon. In *L'école de Barbizon – Peindre en plein air avant l'impressionisme*. Lyon: Musée des Beaux-Arts, 2002.

Sob esse mesmo vento de renovação embebido de patriotismo que sopra da épica risorgimental, vemos nascer também uma nova pintura de história. Assim, dentro dessa conjuntura favorável de mudanças, num curto espaço de tempo, surgem por todas as partes da Itália pintores como Domenico Morelli, Enrico Gamba, Luigi Mussini, Adeodato Malatesta, potenciais candidatos a renovar a pintura histórica nacional.<sup>449</sup> Obras fundamentais para a construção de uma almejada identidade italiana foram então produzidas. Em 1855, ano da Exposição Universal de Paris, de confrontos e debates críticos, Morelli, que lutou no motim napolitano de 1848, apresenta à quadrienal borbônica “Gli Inconoclasti”, seu último ensaio de pensionato e uma de suas obras mais famosas. Como vimos antes, essa mesma tela foi também exposta na Exposição florentina de 1861. O tema, tirado das “Cronicae Iconoclastiorum”, relata um episódio da rebelião contra as medidas tomadas pelo imperador bizantino Leão III em combate ao culto das imagens. Na cena está o monge Lazzaro que, surpreendido a pintar uma figura sacra, é condenado ao corte da mão. A pintura é verosímil e vigorosa na fisionomia, na ambientação e no robusto cromatismo. Morelli estava consciente de ter proposto nessa obra uma nova interpretação do quadro de história, desvinculado das tradições clássicas e renascentistas e que se afirma com força dramática e narrativa. Trata-se de uma pintura solidamente ancorada na realidade documental e histórica nos fatos e nas particularidades descritivas, natural na produção dos efeitos e das emoções, além de pictoricamente mais bela e pessoal do que a que se ensinava nas academias ainda dominantes na península.<sup>450</sup>

---

<sup>449</sup> Para uma análise ampla da pintura de história na Itália, que inclui particularmente obras de pintores do “Risorgimento”, ver CAPITELLI, Giovanna; MAZZELLI Carla. *La Pittura Di Storia in Italia: 1785-1870*, Ricerche, Quesiti, Proposte. Cinisello Balsamo (Milano): Silvana, 2008.

<sup>450</sup> VILLARI, Anna. “Poter dire sono italiano”: La pittura di storia dalla rivoluzione del 1848 al primo decennio dell’Italia unita. In SISI, Carlo (a cura di). *L’ottocento in Italia. le Arti sorelle: Il Realismo*. Milano: Electa, 2007, pp.27-46, p. 28.



Figura 45: Domenico Morelli. Gli Iconoclasti, 1855. Óleo sobre tela. (251 x 212 cm). Acervo do Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Nápoles/Itália.

Não surpreende que as obras de De Angelis e Capranesi exibam alguns sintomas dessas mudanças; sinais de uma transformação política, de uma vigorosa efervescência social e, obviamente, de modo mais direto, de uma metamorfose da própria noção de “arte”. Eles participaram, com certo grau de envolvimento, dos movimentos de renovação da cultura figurativa italiana. Pode parecer estranho que no ambiente oficial da Roma de Pio IX houvesse espaço para florescer uma arte que contestasse os padrões acadêmicos. Sabemos, no entanto, que a própria Igreja adotou inovações ocorridas na pintura de destinação civil. Além do mais, a anexação de Roma ao reino da Itália em 20 de setembro de 1870 não só pôs fim ao poder temporal da Igreja sobre a cidade, como também contribuiu para renovar o campo das artes. Como sugere Bon Valsassina, através da Porta Pia entram em Roma, junto com as tropas libertadoras do exército sabaudo, os novos temas iconográficos do Risorgimento, dos

quais as produções artísticas locais permaneciam estranhas por cerca de uma década de diferença em relação a outros centros italianos, como Nápoles, Florença e Lombardo-Veneto, onde a independência dos velhos regimes políticos e a anexação ao reino da Itália já haviam ocorrido.<sup>451</sup>

De Angelis certamente estava imerso nos temas e técnicas que chegaram a Roma a partir desse momento. Enquanto realizava pinturas sacras e retratos, nas exposições ele participava com temas mais inovadores. Algumas das suas participações estão registradas no *Dictionary of Artes* do Istituto Matteucci.<sup>452</sup> Sabemos assim que, entre o final da década de 1870 e meados da década de 1880, De Angelis se apresentou em algumas das mostras anuais organizadas pela Società degli Amatori e Cultori. Ali figuraram principalmente seus quadros de gênero e de paisagem ligados ao tema da “campagna” romana: “Un pagliaccio” (1877), “Una mascherata”, “Ore d'ozio (1881)”, “Un fienile in costruzione”, “Campagna romana” (1886). Para além desse registro, é provável que De Angelis tenha participado em outras mostras organizadas pela mesma associação antes de vir para o Brasil. Ele aparece, por exemplo, no catálogo de exposição de 1878, onde apresentou o quadro a óleo “Toro della Campagna Romana”.<sup>453</sup> A mostra contou com a presença de um grande número de artistas estrangeiros e italianos de diversa procedência. Ao lado de De Angelis estiveram presentes nomes de destaque daquele tempo como, por exemplo, Filippo Liardo (1840-1817), ex-aluno de Domenico Morelli, soldado de Garibaldi na guerra de independência, frequentador assíduo do grupo dos macchiaioli; Cesare Mariani (1826-1901), egresso da Accademia di San Luca, um dos maiores decoradores de Roma, dono de uma vasta produção no campo da arte sacra e civil; Ettore Roesler Franz (1845-1907), um dos melhores aquarelistas desse tempo; Roberto Bompiani (1821-1908), formado pela Accademia di San Luca, vencedor de vários prêmios em exposições nacionais e internacionais, autor de importantes afrescos na Itália e em outros países; Vincenzo Cabianca (1827-1902), figura de primeiro plano dos ambientes florentinos dos macchiaioli, um dos fundadores da Società degli Acquarellisti; Guglielmo De Sanctis (1829-1911), ex-aluno de Tommaso Minardi na Accademia di San Luca, especialista em pintura sacra e de história, renomado retratista, artista ligado às grandes empresas decorativas

---

<sup>451</sup> BON VALSASSINA, Caterina. La pittura a Roma nella seconda metà dell'Ottocento. In CASTELNUOVO, Enrico (a cura di) *La pittura in Italia. L'Ottocento*. Tomo primo. Milano: Electa: pp. 431-468, p. 444.

<sup>452</sup> DICTIONARY OF ARTISTS.< <http://www.istitutomatteucci.it/en/dictionary-of-artists/de-angelis-domenico>> Acessado em 10 de abril de 2015.

<sup>453</sup> SOCIETÀ degli Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma: *Esposizione dell'anno 1878 – Catalogo delle opere esistenti nelle sale di esposizione situate in Piazza dell Popolo*. Roma: Tipografia Fratelli Palotta, 1878, p. 15.



de Pio IX e ao rei Vittorio Emanuele, de quem recebeu o título de cavaleiro da Coroa da Itália.<sup>454</sup>



Figura 46: Domenico De Angelis. La conversation, c 1880. Aquarela sobre papel (21 x 17 cm).  
Mercado de arte

<sup>454</sup> Numa lista completa do catálogo da mostra aqui citado, temos os seguintes nomes dos artistas que apresentaram obras ao lado de De Angelis: Pietro Idi, Luigi Anselmi, Cesare Aureli, Torquato Baldelli, Budkowski, A.c. De Neufuille, Alfredo Ayscough Wilikinson, Cecrope Barilli, Pietro Barucci, Pio Barucci, Luigi Bellinzoni, Vittorio Benisson, Antonio Bertaccini, Cesare Bertolla, Adolfo Bignami, Roberto Bompiani, Augusto Bompiani, Clemente Bossi, Antonio Bottinelli, Teodoro Bronicoff, Daniele Bucciarelli, Giovanni Cabialia, Vincenzo Cabianca, Romano Caporali, Giovanni Carnovali, Mariano Cerasoli, Andrea Cherubini, Vincenzo Cocchi, Enrico Coleman, Ettore Cumbo, Giuseppe Da Pozzo, Elena Danesi, Emanuela Danesi, Vincenzo Dattoli, Domenico De Angelis, Guglielmo De Santis, Francesco Del Gallo, Emilio Dies, Erulo Eruli, Handley Montague F., Augusto Fabri, Raffaele Faccioli, Modesto Faustini, Ettore Ferrari, Goffredo Ferrari, Filippo Fiorini, Odoardo Fornari, Franceschina Salerno, Eugenio Galli, Lio Gangeri, Oreste Garofali, Signorina Geale, Gaetano Gioia, Guerino Guardabassi, Giuseppe Gubani, Guendalina Orazi, Guglielmo Guglielmi, Herman Wittig, Hnebel Tito, Emilio Jannuzzi, Joris Pio, Agnese Joris, Giuseppe Juliana, Kamesky, Antonio La Barbera, Alberto La Monaca, Valerico Laccetti, Eugenio Landucci, Adolfo Laurenti, Filippo Liardo, Matteo Lovatti, Emilio Lowenthal, Costantino Lucentini, AugustoLupi, Giacomo Maes, Maria Maes, Luigi Maggiorani, Romolo Maghelli, Antonio Malchiodi, Gustavo Mancinelli, Enrico Marchiani, Cesare Mariani, Virginia Mariani Barlocci, Leopoldo Mariotti, Egisto Massoni, Antonio Matteuzzi, Filippo Moratilla, Girolamo Nattino, Federico Nerly, Otto Brandt, Filiberto Petiti, S. Phinney, Carlo Pittara, Pietro Poggi, Alessandro Raggi, Carlo Randanini, Roberto Rasinelli, Prospero Ricca, Francesco Ricci, Francesco Rinaldi, Ettore Roesler Franz, Gaetano Ronca, Carlo Saltelli, Giueppe Salvi, Francesco Santoro, Rubens Santoro, Pietro Sassi, Antonietta Scher, Nicola Scholtze, Luisa Silei, Paolo Swedomsky, Enrico Tarenghi, Luigi Tassi, Aurelio Tiratelli, Giulia Tomassetti, Archimede Tranzi, Emanuele Troise, Giovanni Turini, Giulio Uetz, Orazio Van Ruth, Ignazio Villa, Antonietta Wallop, Augusto Wugh, Antonio Zona.



É interessante ver De Angelis expondo ao lado desses afamados pintores. Ainda mais interessante é saber que ele trava contato com artistas ligados diretamente às correntes renovadoras da pintura italiana. Tudo isso facilitado pelas participações nas exposições organizadas pela Società degli Amatori e Cultori, que eram ambientes favoráveis à troca de experiências, sobretudo, porque reuniam, não sem algum problema de suscetibilidade, mestres afirmados e jovens em busca de sucesso.<sup>455</sup> Ora, é justamente o resultado desse diálogo que De Angelis traz para a Amazônia. Assim que chega aqui, ele expõe e negocia pintura de tendência neopompeiana, paisagens, quadros de gênero, enfim, o que havia de mais novo no ambiente italiano e internacional. Foi isso, por exemplo, que viu um articulista de “A Constituição” ao visitar Catedral em 22 de setembro de 1886. Junto a um amigo que lhe fez o convite, ele se dirigiu à igreja, a fim apreciar as pinturas que estavam sendo executadas para “transformá-la n’uma basílica de primeira ordem”. Logo de cara, os visitantes ficaram com “a mais agradável impressão dos trabalhos já executados sob a direção do notável artista Domenico De Angelis”. No percurso, ao passarem pela capela-mor, viram “colocado o imponente altar de mármore, mandado vir pelo nosso preclaríssimo Bispo D. Antônio de Macedo Costa”. Também perceberam no teto pinturas já bastante adiantadas: “As três pinturas alegóricas *Fé*, *Esperança* e *Caridade* estão soberbamente desenhadas, notando-se a firmeza dos traços e o ar celeste e divino das alegorias”. De Angelis então aproveitou para levá-los a seu ateliê, onde foram surpreendidos “com uma não pequena coleção de quadros desenhados à aquarela, entre os quais há verdadeiros espécimes de beleza artística”. Temos, assim, os vários gêneros cultivados: “*Ruínas de Pompeia*, paisagens, quadros de costumes romanos, finamente desenhados, tais são os espécimes da coleção do notável pintor italiano”. Ainda ali, De Angelis revelou sua pretensão de “fazer brevemente uma exposição de seus quadros”<sup>456</sup>.

---

<sup>455</sup> SISI, Carlo. 1861-1899: gli anni delle Esposizioni. In. In. CLARELLI, Maria Vittoria Marini; MAZZOCCA, Fernando; SISI, Carlo. *Ottocento: da Canova al Quarto Stato*. Roma, Scuderie del Quirinale: Skira 2008, pp. 47-71, p. 63

<sup>456</sup> O PINTOR Domenico De Angelis. *A Constituição*, quinta-feira, 23 de setembro de 1886. Anno XIII, Numero 217, p. 2, col.2.



Figura 47: Domenico De Angelis. Camponês lavrando a terra, c.1880. Aquarela. Mercado de arte.



Figura 48: Domenico De Angelis. Um jovem rapaz, c. 1880. Aquarela. Roma. Mercado de arte.



Figura 49: Giovanni Capranesi. Retrato de uma popolana com tambor, c. 1885. Óleo sobre tela. Mercado de arte.

Passado pouco mais de um mês, sai pela coluna do mesmo jornal a confirmação de que a exposição realmente ocorreria. Naquele momento, De Angelis havia pintado um retrato a óleo do senador Siqueira Mendes, que foi apresentado nas festas populares promovidas em sua homenagem. Esse era um dos primeiros de uma série de retratos de personalidades política e intelectual que o pintor executaria no Pará ao longo dos anos. A ideia de organizar a exposição parece não ter sido fruto apenas do desejo do artista, mas também o resultado do pedido de numerosos admiradores que conquistara em pouco tempo. Pelos menos é isso que nos dá a entender o articulista da gazeta, que ao mesmo tempo convoca o público a se fazer presente na mostra, como forma de compensar os esforços do pintor:

O pintor Domenico De Angelis

Este notável artista também concorreu para os festejos populares em honra do exm. sr. senador Siqueira Mendes, exibindo hoje à noite em frente ao palacete de s. exc. um lindo transparente com o retrato a óleo do invicto cidadão.

O trabalho, embora ligeiramente feito, é digno de ser admirado pela correção e firmeza de traços do pincel de Domenico, artista de primeira ordem.

O público vai ter muito breve ocasião de render homenagem ao talento de Domenico De Angelis. Uma exposição dos seus magníficos quadros se realizará durante as festas em Nazaré, a pedido dos seus numerosos amigos e admiradores.

Não precisamos avançar juízo sobre a importância desse certamen artístico, em que o talento não precisará pedir que o admirem; basta que sejam vistas as suas produções para que a admiração pública lhe seja obrigatória homenagem.

As dificuldades com que há lutado o artista para levar a efeito a sua exposição foram inúmeras e ainda não estão superadas de todo; o ficarão quando o público compensar condignamente os seus esforços.

Mais de espaço e daremos a lista dos quadros que vão ser expostos e a respectiva classificação.

A exposição terá lugar no arraial, lado esquerdo da igreja.<sup>457</sup>

De fato, aquela que talvez tenha sido a primeira exposição do pintor na Amazônia foi aberta em 31 de outubro do ano de sua chegada ao Pará. Na manhã daquele dia, o “Diário de Notícias” anunciava que o pintor iria “proporcionar ao público ocasião de apreciar os seus belíssimos quadros” que seriam “expostos durante as festas de Nazaré em uma casa do arraial, gentilmente cedida ao artista pelos proprietários da loja *Marselhesa*”.<sup>458</sup> Quatro dias depois da sua abertura, “A Constituição” continuava a conclamar o público a visitar a exposição, adiantando o que se podia esperar da mostra: “Aí vai o público admirar o que há de mais

<sup>457</sup> O PINTOR Domenico De Angelis. *A Constituição*, Belem-Pará, quinta-feira, 28 de outubro de 1886. Anno XIII, Numero 247, p.2, col.2.

<sup>458</sup> EXPOSIÇÃO de quadros. *Diario de Belém*, domingo, 31 de outubro de 1886. Anno XIX, N°. 248, p.3, col.1.

sublime na arte de Rafael e de Miguel Ângelo, trabalhado pelo primoroso pincel de Domenico, fiel executor da inspiração e do gosto artístico”. Por isso se fazia “necessário que os esforços dos artistas” fossem “compensados de maneira condigna e honrosa para todos nós”.<sup>459</sup>

Em outubro 3 de novembro de 1888, praticamente dois anos depois, De Angelis inaugura em Belém a sua mais famosa exposição nas dependências da prestigiosa Livraria Universal. Como sabemos, o evento ficou eternizada nos escritos de Theodoro Braga como a gênese da grande fase da pintura no Pará que se encerra em 1918. A notícia que temos da exposição é uma matéria de “O Commercio do Pará” que foi reproduzida pelo jornal “A Província do Pará”, em 4 de novembro desse ano. Numa espécie de resenha da mostra, o articulista, que parece ser um bom entendedor de arte, faz um balanço crítico do que foi apresentado:

Inaugurou-se ontem na *Livraria Universal* a exposição de quadros a óleo e aquarelas do ilustre pintor italiano Domenico De Angelis.

Durante o dia visitaram-na muitos cavalheiros e muitas famílias.

Entre as telas expostas, as que mais notáveis achamos foram as seguintes:

N.3, *mugir dos búfalos (depois da chuva)*. – Grande quadro impressionista, de um colorido singelo, bem combinado em suas tonalidades e agrupamento de matizes. O aspecto do solo é, sobretudo, de uma admirável flagrância, cheia de naturalidade, verdadeiro na aparência poderosa dos charcos refletindo o azul lavado do firmamento brumoso. A partir d’isso, grande correção de linhas, elegância e finura de toque.

N.4, *A primeira cachimbada*. – Um curral de carneiros, em veridente vale, ao romper do dia. À esquerda, entre o gado, no primeiro plano, o pastor acha-se de pé, acendendo o cachimbo, com as mãos unidas à altura do rosto, para resguardar do vento o fogo do *lime pronto*. Pequeno outeiro à esquerda, no segundo plano, ruínas que se destacam nitidamente já, enquanto ao fundo, montanhas azuladas erguem-se, meio afogadas ainda na dúbia claridade da alvorada indecisa.

N. 8, *A virgem da cadeira*. – copia de Bouguereau. Mede 1. 1/2m. X 1m. É uma bonita reprodução, trabalhada com gosto e arte, porém que nos não impressiona o bastante para nos merecer admiração. Preferimos ver o artista na livre manifestação do seu talento criador a encontra-lo reproduzindo celebridades alheias.

N.5, *Lago de Némi* e *As rochas de Ticoli* são duas testemunhas muito interessantes.

Entre as aquarelas figuram 6 costumes napolitanos verdadeiramente merecedores de elogios, pela graça da disposição artística e pelo fino colorido de irrepreensível disposição.<sup>460</sup>

<sup>459</sup> EXPOSIÇÃO de quadros de Domenico De Angelis. *A Constituição*, quinta-feira, 4 de novembro de 1886. Anno XIII, Numero 251, p.1, col. 5.

<sup>460</sup> EXPOSIÇÃO de Quadros. *A Provincia do Pará*, Pará-Brazil, quinta-feira, 12 de Julho de 1888, p.1.

Paisagens, cenas de gênero e um tema sacro (a cópia de uma obra de Bouguereau); pinturas executadas a óleo e à aquarela. Aqui temos quase o mesmo repertório de temas e técnica que De Angelis apresentou nas mostras anuais da Società degli Amatori e Cultori de Roma e em sua primeira exposição organizada em Belém. Chama atenção também os movimentos artísticos com os quais ele parece estabelecer um diálogo direto. Por exemplo, no “mugir dos búfalos (depois da chuva)”, que o articulista interpreta como um “grande quadro impressionista”, a meu ver, é uma tela que guarda muito mais relação com as temáticas e técnicas dos macchiaioli do que traços de afinidade com a vanguarda francesa liderada por Manet. Se existiu algum laço de identidade de De Angelis com a pintura francesa, certamente ele não deve ser buscado no movimento impressionista, mas sim no realismo acadêmico de Bouguereau. Não é à cópia de uma obra desse afamado pintor que o articulista lança a sua reprovação, exigindo de De Angelis uma postura mais original e pessoal? Também há outro ponto importante que precisa ser sublinhado. Tanto os quadros a óleo tematizando paisagens quanto às aquarelas em que figuram costumes napolitanos são pinturas apreendidas a partir do contato direto com a realidade. Sua postura, portanto, não se diferencia daquela adotada pelos inovadores napolitanos e toscanos, para não dizer romanos, como Nino Costa.

A exposição da Livraria Universal ocorreu enquanto De Angelis concluía a decoração da Catedral e, tal como a primeira, foi uma mostra individual do pintor. Porém, antes de partir de volta para Itália após terminar a decoração do Theatro da Paz, De Angelis ainda encontrou tempo para participar de uma grande exposição coletiva ocorrida em outubro de 1890. A “Exposição Pinheiro-Braga”, como foi anunciada pela imprensa, teve lugar na livraria do mesmo nome, que ficava localizada à rua João Alfredo, nº 6. O responsável pela promoção do evento foi o comerciante Domingos Oliveira, proprietário da loja. Ali foram reunidos, como assinala o articulista, riquíssima coleção de obras d’arte, incluindo fantasias de luxo, quadros, fotografias, gravuras esculturas e objetos valiosos e raros, tanto estrangeiras quanto locais. Ao lado de De Angelis, figuraram na mostra obras de artistas já conhecido do público, assim como promissores iniciantes. Entre os pintores mais experientes aparece o paraense Manoel do Amaral e o italiano Luigi Pignatelli. Também fotógrafos renomados se fizeram presentes, como é o caso Girard, Fidanza e Oliveira. Já entre os artistas da nova geração, sobressaem João Gomes Corrêa de Farias e Julieta França, ambos discípulos de De Angelis.

No primeiro artigo sobre a exposição saído no dia 19, já próximo ao encerramento do evento, o articulista de “O democrata” se limitou a enumerar algumas obras que se destacavam na mostra. Assim temos “alguns belos quadros a crayon”, retratos de Agostinho Valle, Domingos Oliveira e Pereira Guimarães, “obras preciosas de pujante e esmerado trabalho artístico, pelo sr. Manuel do Amaral”. Um quadro de flores e uma almofada a matiz, “trabalhos primorosos e completamente bem feitos” de Amália Farias, esposa do poeta Euclides Farias. Alguns retratos, entre os quais se destacava um de D. Vicente Ruiz, “inspiradas composições de D. Cassilda Martins, distintíssima jovem altamente prendada e instruída”. Havia também uma “linda mobília estofada com belos bordados a matiz, dourada e assaz primorosa”, ao lado dos quadros “bem trabalhados” de Julieta França, Júlia Mondim, Domingos Olympio, João Gomes Corrêa de Farias e Tubucy. Em meio a isso, não se esqueceu de mencionar as “belíssimas fotografias” de Girard, Fidanza, Oliveira e do armador Victor Silva. E, mais importante: figura ali “um magnífico certâmen” de quadros a crayon, oleografia, óleo e aquarelas de De Angelis, dividindo espaço com desenhos à pena de Carlos Aguiar e Carolina Teixeira. Enfim, “belas obras de gravura, escultura e pintura estrangeira e genuinamente paraense”, que na exposição davam prova de que os organizadores eram “os primeiros rapazes de gosto em assuntos de bijuterias e luxuosas obras modernas e primorosas”.<sup>461</sup>

Contudo, se “O Democrata” dá apenas uma pálida impressão do que foi a exposição, o “Diário de Notícias” fala de seu sucesso estrondoso e revela detalhes que nos contam um pouco da prática de De Angelis. Saído no mesmo dia da matéria da gazeta concorrente, o artigo do “Diário de Notícias” se diferencia, sobretudo, por fazer uma resenha minuciosa da mostra. Provavelmente essa foi a primeira exposição ocorrida no regime republicano no Pará. Daí não escapar ao articulista as reviravoltas das disputas políticas, que ganham espaço na pintura, particularmente presentes na gesta psicológica dos retratados. Mas aqui poderemos ver bem mais que isso. A exposição apresenta diversos temas que passavam por pinturas originais até reproduções de obras de pintores famosos. Um considerável destaque ainda é dado ao progresso alcançado pelos artistas iniciantes, onde as mulheres tomam a linha de frente. Pela riqueza de informações, vale a pena lermos o artigo integralmente:

---

<sup>461</sup> EXPOSIÇÃO – Pinheiro Braga. O Democrata, Brazil-Estado Confederado do Pará, domingo, 19 de outubro de 1890. Anno I, Num. 235, p.3, col.1.

O sucesso da semana que vem do tombar no sombrio abismo do passado, foi incontestavelmente a exposição da livraria Pinheiro Braga.

Nemrod, artista de felpa, grande amador e repleto de imaginação e *humour*, como um antigo boêmio aposentado sem vencimentos pela perversidade da sorte; o Domingos de Oliveira, positivo como uma libra esterlina e cascavilhador de meios originais de impulsionar o seu negócio, inventaram um excelente sistema de preconício, com o concurso da arte paraense, e o pequeno número de artistas, com a generosidade peculiar à classe, respondeu-lhe generosamente ao convite.

De Angelis, o inspirado decorador da catedral e do teatro da Paz lá estava representado por três primorosas aquarelas, trabalhadas a largos traços, copiando do natural sítios encantadores dos nossos arrabaldes.

Julieta França, com um desenvolvimento tão precoce e rápido que faz recar pelo seu futuro de artista, enflorou a galeria com seus primeiros trabalhos de colorido, dois buquês tão vivos e perfeitos que parecem perfumados; exibiu também dois grandes quadros a crayon, dos quais um reproduzindo a avenida ocidental do largo de Nazaré, é um belo estudo de perspectiva e claro escuro.

Além d'esse trabalho de valor, concorreu a gentil artista paraense com alguns retratos de incontestável merecimento.

Falando de retratos, seria injustiça não mencionar o nosso querido confrade, amigo de primor e artista até à loucura, o nosso D. Vicente Ruiz, colhido no meio da existência sorridente e feliz pelas decepções, pela ingratidão, e reduzido por enfermidade pertinaz àquela decrepitude prematura, ao alquebramento de forças, à desilusão, à tristeza do infortúnio, tendo no amplo coração generoso as cintilações dos puros ideais de poeta e sonhador.

Nos trabalhos de Cassilda Martins há uma expansão psicológica notável, percebe-se que a jovem artista surpreendeu, em um momento feliz, a alma a brincar n'aquela rosto simpático.

Vimos ali o nosso homem, o nosso artista a improvisar no piano, a derramar sem pretensão o escrínio de pedrarias, os tesouros do seu talento com ilimitada prodigalidade, na atitude talvez em que roubou às musas os deliciosos acordes do "*Pensa..*", na tolda de um vapor subindo o rio Purus e fitando encantado as deliciosas solidões da florestas e das estrelas.

O Farias era há pouco tempo um borrador, desenhava caricaturas para uns jornais efêmeros e não sei se manifestou muito talento em composições de reclames mirabolantes, na exposição Pinheiro Braga, surpreendeu o público com o retrato do nosso simpático *almirante* José Maria do Nascimento, rebaixado ao posto de inspetor de terra e colonização, depois de ter sido membro vigoroso do triunvirato paraense nos gloriosos dias da proclamação da república.

Excelente trabalho no qual se verifica a maneira de fazer de De Angelis, o mestre que soube desenvolver e vigorizar a grande aptidão do inteligente boêmio, que virá a ser um notável cultor da arte de Raphael, se não lhe falecerem meios, o vil metal, eterno escolho onde naufragam as mais *doces ilusões da vida*.



Amaral, o rei dos boêmios, outro artista paraense até a medula, exibiu dois retratos, sendo notável o do nosso prestimoso chefe dr. Paes de Carvalho com o magnífico semblante sereno, a beleza calva reluzente e alterosa, sem as contrações e as rugas, que atualmente lhe tem infligido os dissabores da política.

Fitando aquele retrato, ele murmurou com aceno de profunda convicção: Já não sou quem d'antes era!...

Realmente o nosso querido senador tem o semblante fatigado, animado apenas por uma crispação de impaciência, com alguns traços caídos de desgosto e desalento, tal qual como no trabalho a pastel do maestro Pignatelli, ao lado do governador, que parece surgir lubrificado de um banho de óleo de rícino.

Prenderam também nossa atenção dois quadros a crayon de Carolina Holanda, principalmente o retrato do venerado médico dr. Thiago Pinto, acabado com muita correção e felicidade.

Como trabalha à pena cuidadosamente feito, especialmente tratado em detalhe, exibiu a antiga Chócóhta Teixeira, atual D. Carolina Siqueira Mendes, alguns estudos de flores, paisagens e um arauto, cópias corretas e prometedoras, se os numerosos cuidados do lar não afastarem da senda artística tão aproveitável vocação.

A virtuosa esposa de Euclides Farias fez-se representar com três trabalhos de delicadeza e paciência: um quadro originalmente esmaltado, uma almofada bordada e um boquet de flores de cera, cuja forma e colorido denotam correção e gosto admiráveis.

Para dar o que fazer às más línguas, exibiu o dr. Domingos Olympio um esboço a óleo, cópia de Fabiola de Henner.

Parando defronte do quadro uma gentil criatura exclamou surpreendida: - Não sabia que ele manejava o pincel como a pena!...

O autor esta à parte e ouvira essa expansão sincera de uma *alma enamorada*, murmurou prostrado pela gratidão: São favores que não mereço, queridinha!... Deus nosso Senhor lhe pague essa justiça, e preserve-a de um marido que pinte... a manta ou o padre.

Essa exposição toda é obra do De Angelis, a quem se deve o gosto atual pelo desenho e a pintura entre as nossas adoráveis patricias, como ao Bernardi se deve atribuir o desenvolvimento da arte de Carlos Gomes entre nós.

Prova isso quanto influem no meio social os artistas de merecimento.

Infelizmente Bernardi partiu desgostoso, e De Angelis vai deixar-nos, atacado de nostalgia, em busca do delicioso clima da sua pátria e ávido de nutrição para o seu fecundo talento.

Luiz do Lago<sup>462</sup>

---

<sup>462</sup> LAGO, Luiz do. Sucesso. *Diario de Noticias*, Estado Federal do Pará-Brazil, domingo, 19 de outubro de 1890. Anno XI, Num.240, p.1,2,3,4,5,6,7.

Pode-se dizer que, com exceção da cópia feita por Domingos Olympio, que reproduz a “Santa Fabiola” do pintor francês Jean-Jacques Hernner (1829-1905), a exposição apresentou obras de matriz predominantemente italiana. Fato não só comprovado pela participação de De Angelis, Pignatelli e do experiente Manuel do Amaral, iniciado na Accademia di San Luca, mas também pela presença de discípulos que agora pintavam à maneira dos mestres. De Angelis, como assinalou o articulista, pintando do natural, apresentou aquarelas onde figuravam sítios dos arrabaldes de Belém. Postura que parece ter sido seguida por Julieta França, ao pintar quadros que reproduziam aspectos da paisagem urbana da capital. Isso sem falar de João Gomes Corrêa de Farias, que notadamente absorvia a maneira de pintar de De Angelis. O fato de o pintor italiano ter apresentado os arrabaldes de Belém, por si só já é revelador. Assim como fez antes dele Righini, De Angelis parece ter pesquisado a natureza amazônica em área aberta a fim de interpretá-la mais fielmente. Dessa análise poderia resultar paisagens com traços próximos àqueles de inspiração macchiaioli ou do verismo morelliano. Nesse sentido, é possível que De Angelis algumas vezes apreendesse a natureza a partir da primeira “impressão” obtida da mesma, executando o trabalho com pinceladas de toques rápidos. Daí resultaria, por exemplo, certas obras com aspectos “impressionistas”. Outras vezes, como evidenciam as fontes, o pintor fez uso de um esboço preparatório, ou mesmo da fotografia como base para pinturas que depois seriam terminadas no ateliê.

O envolvimento de De Angelis com o universo da fotografia era bastante profundo. Tanto é que, em junho de 1887, ele foi contratado por um grande negociante húngaro, agente de um armazém fotográfico em Belém, para fazer a reformar completa do ateliê do estabelecimento.<sup>463</sup> Em 17 de julho do mesmo ano, a Photographia Sul-Americana, renomado estabelecimento fotográfico da capital paraense, anunciava que ali estaria à disposição de quem quisesse ser fotografado “o insigne e consumado pintor Domenico De Angelis”.<sup>464</sup> Em setembro de 1896, quando da morte do maestro Carlos Gomes em Belém, De Angelis e Capranesi fizeram uso de croquis e fotografias realizadas no local onde maestro estava sendo velado, para assim compor um quadro alegórico em homenagem ao morto ilustre.<sup>465</sup> A dupla também recorreu às mesmas técnicas na composição da grande tela

<sup>463</sup> “VIRCTORIA Steam Flour Mills”. *Diario de Belém*, sexta-feira, 7 de junho de 1887. Anno XX. Nº 135, p.3, col.1

<sup>464</sup> PHOTOGRAPHIA Sul-Americana . *Diário de Belém*, domingo, 17 de julho de 1887., Anno XX, Nº 159, p.2, col. 5.

<sup>465</sup> CARLOS Gomes. *Pacotilha*, Maranhão, quarta-feira, 23 de Setembro de 1896. Anno XVI, Numero 226, p.2, col. 4,5,6 e p.3, col.1

histórica “Últimos dias de Carlos Gomes”, executada em 1899 sob encomenda da intendência municipal de Belém. Nessa obra, pode-se dizer, sem exageros, que a nitidez fotográfica da cena salta aos olhos. No ambiente carioca do mesmo período, vários artistas de formação italiana também lançavam mão da fotografia como parte dos seus processos criativos, como instrumento de divulgação de seus trabalhos ou mesmo como instrumento de ensino em suas aulas. Entre eles estavam Zeferino da Costa, Pedro Weingärtner, Henrique Bernadelli e Rodolfo Bernadelli.<sup>466</sup> Na Itália, entre outros, fizeram uso da fotografia como suporte para a elaboração de suas obras pictóricas Domenico Morelli, Paolo Vetri, Luigi Mussini, Alma Tadema, Girolamo Induno, Vincenzo Cabianca, Francesco Paolo Michetti, Antonio Morbelli, Giuseppe Palizza da Valpeda. No caso de Morbelli, a fotografia serviu também como um auxílio à memória, para reconstruir as sugestões do estudo em área aberta, do ambiente e do instantâneo.<sup>467</sup>

---

<sup>466</sup> Cf. DAZZI, Camila. *Por em prática e Reforma da antiga Academia: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890*. Rio de Janeiro, 2011. Tese (Doutorado em História da Arte) - PPGAV/UFRJ, p. 76.

<sup>467</sup> Cf. BORDINI, Silvana. *Aspetti del rapporto pittura-fotografia nel secondo Ottocento*. In CASTELNUOVO, Enrico (a cura di) *La pittura in Italia. L'Ottocento*. Tomo secondo. Milano: Electa, 1999, pp. 581-601.



Figura 50: Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi. Os últimos dias de Carlos Gomes, 1899. Óleo sobre tela (224 x 44 cm). Acervo do Museu de Arte de Belém (MABE).



Figura 51: Domenico de Angelis. Peri e Ceci, 1896. Painel decorativo do teatro Amazonas. Manaus/Amazonas

Desse modo, o estudo em área aberta e uso sistemático da fotografia na composição das obras revelam o quanto De Angelis estava sintonizado com os principais debates levados a cabo pelos movimentos de vanguarda da pintura moderna italiana. De Angelis não precisava recorrer aos relatos de viajantes para criar representações idealizadas da natureza amazônica, como se tem sugerido em relação aos painéis decorativos do salão nobre do Teatro Amazonas.<sup>468</sup> Podia muito bem conceber as cenas se reportando diretamente ao ambiente natural, captando nos mínimos detalhes os efeitos da luz atmosférica sobre os objetos.

Não se deve, portanto, subestimar a contribuição de De Angelis para a propagação dessas inovações na Amazônia. Mesmos nos anos em que esteve distante, ele não deixou de alimentar os laços com a região. Em 1894, por exemplo, fez questão de participar da Exposição do Liceu Benjamim Constant, enviando de Roma trabalhos feitos exclusivamente para figurar na mostra, nos quais empregou técnicas a óleo, a pastel e à aquarela. Os gêneros também eram variados, que iam de cópia de um quadro sacro de Rafael, passando por retrato, paisagem, cenas de gênero até a pintura histórica.<sup>469</sup> Mas o seu legado também está em transmitir conhecimentos a jovens pintores paraenses, com destaque para João Gomes Corrêa de Farias.

---

<sup>468</sup> Acredita-se que a visão de natureza amazônica que De Angelis representou nos painéis do salão nobre do Teatro Amazonas teria sido previamente inspirada nos relatos de viajantes. Pelo menos é isso que defende Ana Maria Daou ao tratar do tema, referindo-se da seguinte forma: “Os painéis do salão nobre aludem a apreensões da natureza amazônica, expressas na literatura, nos relatos de viajantes e naturalistas. A leitura de textos ilustrados, o acesso a álbuns fotográficos que descrevem e retratam a região antecedem às viagens, e tais representações paisagísticas moldam os novos olhares e registros. É assim que a perspectiva de Humboldt, que não esteve na Amazônia brasileira, tem, mesmo assim, continuidade na viagem e no trabalho de Martius e Spix (1981), entre outros. As descrições da paisagem e dos costumes amazônicos publicadas em sua *Viagem pelo Brasil: 1823-1831*, por sua vez permeadas pela dimensão do sublime assinalada por Humboldt, serão retomadas implícita ou explicitamente por diferentes autores que dialogam com o registro dos viajantes. Nesse sentido, Sússekind (1999) observa que nas primeiras décadas do século XIX começou a se esboçar no Brasil um paisagismo que promoveu imagens alegóricas da natureza. Estas, como ‘uma rede de relatos’, descrições, crônicas, notícias, tonalidades e sombreados ‘armavam o olhar’ do observador, de tal modo que o que se vê é uma imagem fortemente marcada pelas representações prévias. Advém daí o desconforto de Euclides da Cunha que, no início do século XX, ao chegar ao Amazonas, registra desapontamento diante do grande rio contrapondo a Amazônia “real ao que está descrito” com “um espanto quase prodigioso” por Humboldt (Sússekind, 1999, p.32)”. DAOU, Ana Maria Lima. *Natureza e civilização: os painéis decorativos do Salão Nobre do Teatro Amazonas. Hist. cienc. saude-Manguinhos* . 2007, vol.14, pp. 51-71, p.56.

<sup>469</sup> Cf. MOURA, Ignacio. *A exposição artística e industrial do Lyceu Benjamim Constant*. Belém: Typ. Do Diário Oficial, 1895, pp. 109-110.



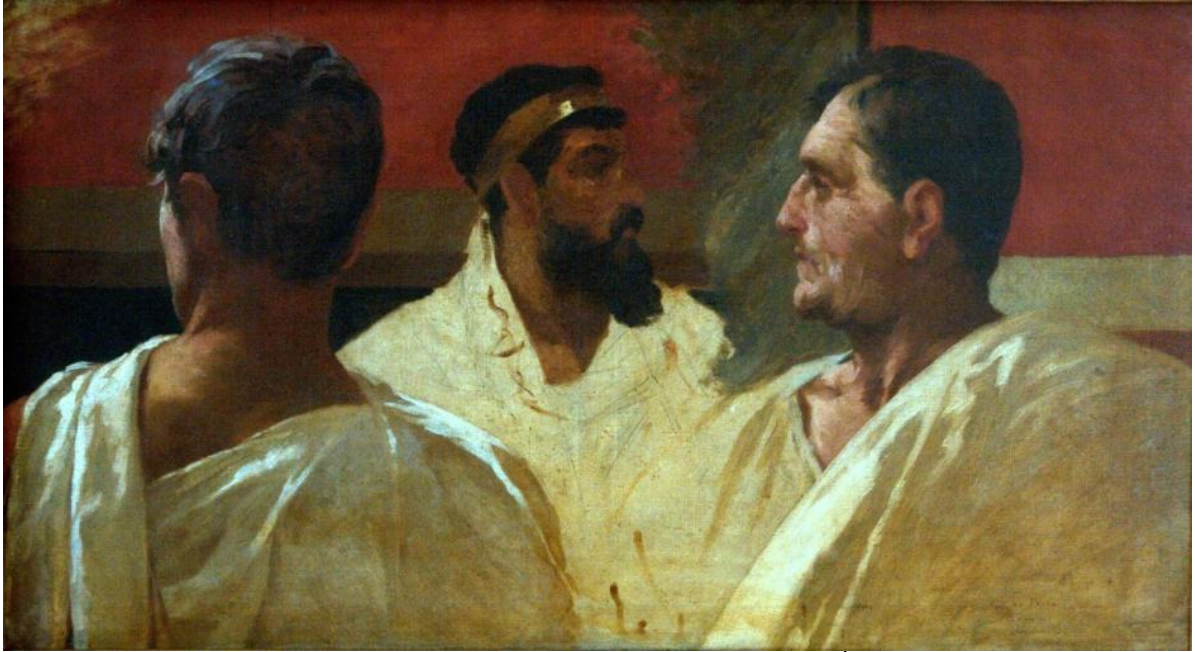


Figura 52: João Gomes Correa de Farias. Romanos no Fórum, 1896. Óleo sobre tela (50 x 90 cm).  
Acervo do Museu de Arte de Belém (MABE)

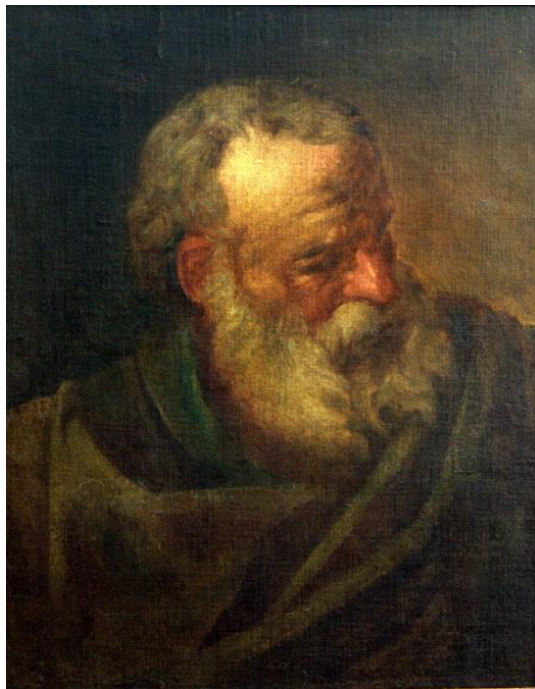


Figura 53: João Gomes Correa de Farias. Cabeça de Monge, 1896. Óleo sobre tela  
(62 x 49 cm). Museu de arte de Belém (MABE)

No início da década de 1890, ao lado de outros jovens paraenses, Corrêa de Farias partiu na condição de pensionista do Estado para estudar pintura na Itália, onde passou a ter contato direto com as correntes estéticas apresentadas por De Angelis no Pará, em especial o verismo. Alguns dos resultados concretos desse contato estão configurados na tela “Romanos no Fórum”, (MABE). Trata-se, na verdade, de um estudo feito a partir de uma grande tela

histórica do pintor siciliano Giuseppe Sciutti (1834-1911), “Restaurati Aerarii”, 1894, pintada em Roma, para a sede da prefeitura da Catânia.<sup>470</sup> Assim como se tornaria depois Corrêa de Farias, Giuseppe Sciutti era um dos maiores seguidores de Domenico Morelli na Sicília, de quem passou a absorver a estética verista. No panorama artístico siciliano, a figura de Morelli influenciou vários artistas importantes. O grupo mais expressivo dos morellianos provinha da Catânia, do qual faziam parte Natale Attanasio, Calcedonio Reina, Pascoale Liotta, Zenone Lavagna e o próprio Sciutti.<sup>471</sup> A marca do verismo desse grupo está impressa no ambiente paraense também na tela “Mulher Deitada” (MABE), de Natale Attanasio. O mesmo estilo pode ser visto em “Retrato do Modelo do Theatro da Paz” (MABE), de Capranesi. Nesses quadros não escapa o sensualidade verista, do tipo que Morelli costumava empregar à suas obras.



Figura 54: Domenico Morelli. Il bagno pompeiano, 1861. Óleo sobre tela (136 x 104 cm). Acervo da Fondazione Internazionale Balzan

<sup>470</sup> Cf. FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. O museu como patrimônio, a república como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890-1940). Antíteses (Londrina), v. 7, p. 20, 2014, pp 20-41, pp. 36-37.

<sup>471</sup> VASTA, Daniella. Op. cit., p. 102.

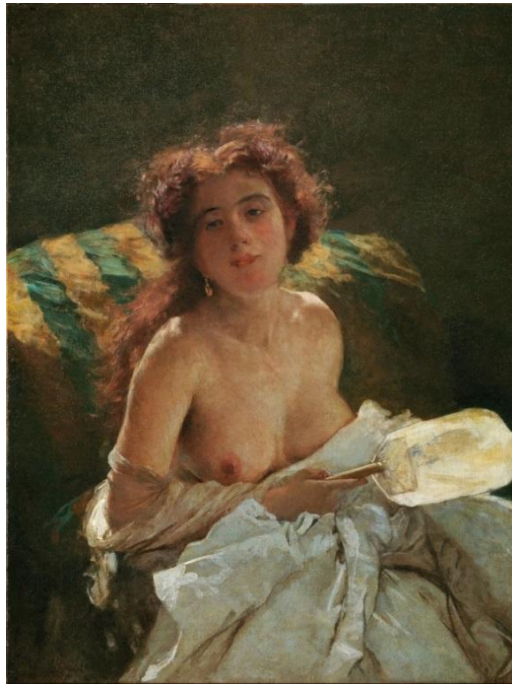


Figura 55: Domenico Morelli. La dama col ventaglio, 1874. Óleo sobre tela (111 x 76,5cm). Acervo do Museo Pignatelli. Nápoles/Itália



Figura 56: Natale Attanasio. Mulher deitada. Óleo sobre, 1895 (61 x 60 cm). Acervo do Museu de Arte de Belém (MABE)





Figura 57: Giovanni Capranesi. Modelo do teto do Theatro da Paz, 1894. Pastel seco (64 x 52 cm). Acervo do Museu de Arte de Belém (MABE).

Domenico Morelli (1826-1901) foi um dos artistas mais influente da Itália na segunda metade do século XIX. Embora seja mais conhecido por seus temas históricos e orientalistas, é também autor de uma produção religiosa que se constitui num dos exemplos mais significativos dos influxos da estética verista no território da arte sacra. Formado pela Accademia de Belli Arte de Nápoles, fez viagens a Roma e Florença que tiveram forte impacto em sua maneira de conceber os temas sacros. Na cidade pontifícia, conhece os trabalhos de Coghetti e dos Nazarenos, assim como inicia uma série de contatos estimulantes. Em Florença, por sua vez, medita sobre modelos medievais e renascentistas, mas também sobre obras mais recentes: através de estampas de reprodução, chega-lhe o eco da pintura francesa, com particular preferência por Delaroche. Estas referências estão na base daquele estilo alusivo, rico de sugestões nazarenas, românticas e ingresianas, que distingue a sua pintura. Ainda em 1855, termina duas obras importantes: “I martiri critiani portati dagli angeli” e os “Iconoclasti”. De 1860 em diante, divide o trabalho de artista com o emprego nas instituições públicas do novo Estado unitário, ao qual adere com sincera convicção. Enquanto se ocupa da reforma do Istituto di Belle Arti napolitano e outras instituições, a pintura se torna uma ocupação secundária. Aprofunda-se, no entanto, o interesse pelo Oriente e a Bíblia. Na

intenção de reconstruir de maneira circunstanciada os lugares e os contextos das narrações bíblicas, Morelli lança mão de várias fontes literárias e fotográficas para compor os cenários. Em meio a isso encontra os ensaios de Ernest Renan (em particular “A vida de Jesus”, de 1853 e “A história do povo hebreu”, de 1887-1893) e Friedrich Strauss (“Nova vida de Jesus”), e trava contato com a pintura de Fortuny. Começa então a desenvolver o sentido de uma religiosidade laica, muito diversa dos modelos devocionais transmitido pela Igreja contrarreformista. Ocorre assim uma profunda revolução no sentido da pintura sacra: a atenção ao sobrenatural, tradicionalmente explícita no quadro de tema religioso, cede lugar à exatidão da reconstrução histórica, à verossimilhança da narração, à restituição “positivista” do rosto histórico do homem de Nazaré. A atenção do artista se concentra sobre a pesquisa do ambiente, dos costumes, da psicologia dos personagens, despojados de qualquer alusão metafísica.<sup>472</sup>



Figura 58: Domenico Morelli. I martiri cristiani, 1851. Óleo sobre tela (160 × 213 cm). Acervo do Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Nápoles/ Itália

A meu ver, para além de outros acenos estéticos, o realismo de marca morelliana domina a maior parte da produção de Domenico De Angelis. Isso inclui os temas sacros e mitológicos. Um exemplo claro está na decoração do teto do salão de espetáculo do Teatro da Paz, obra contratada em 1887, mas concluída somente em 1890. Em 1897, Albuquerque

<sup>472</sup> Idem., p.97-98.

Mendonça, diretor de seção da secretaria do Estado, ao relatar os feitos de Lauro Sodré na direção do governo, aproveita para apontar alguns melhoramentos realizados no Theatro da Paz. Ao descrever a decoração do teto da sala de espetáculo, não pôde ficar indiferente ao realismo que a pintura de De Angelis imprimia à visão dos espectadores, principalmente a Diana:

A pintura do proscênio, dos camarotes e do teto d'este último salão, executada há alguns anos pelo eminente artista italiano Domenico De Angelis, constitui verdadeiro primores d'arte.

Imponente a perspectiva do teto, onde quatro lindíssimos quadros representando uma Diana em meio de uma opulenta e verdejante floresta, uma Vênus a surgir das ondas, uma primorosa alegoria às Artes e um deslumbrante carro de Apolo, formam o mais delicioso conjunto de belezas artísticas.

Ninguém, por mais inacessível que seja ao sentimento do belo, aos encantos e seduções da arte, poderá ficar indiferente ante ao esplendor das formas nuas e palpitantes d'aquela tentadora Diana e ante todas as cenas de vida e luz que realçam aquela tela maravilhosa.<sup>473</sup>

Tomando como referência obras de pintores consagradas na tradição artística italiana, De Angelis compôs um rico cenário onde os deuses do Olimpo se manifestam em plena Floresta Amazônica, estabelecendo contato com os índios, seus “primitivos” habitantes que a ciência e a arte mostrariam o inexorável caminho da civilização. Em uma das cenas, o pintor toma como fonte de inspiração um quadro de Domenichino, intitulado “La caccia di Diana”, tirada do tema da Eneida de Virgílio, hoje na Galleria Borghese, em Roma. Se a citação de um clássico da pintura serve ao artista para organizar a cena dentro de um esquema consagrado pela tradição, a aplicação da estética verista na construção da nudez da deusa afasta sua representação de qualquer sentido de idealização. O realismo do corpo nu desconcerta os observadores. Pode-se dizer que é uma deusa, mas o que sobressai ali em primeiro plano é um magistral corpo feminino, magnífico pela suntuosa voluptuosidade das carnes. Para repetir o que disse Albuquerque Mendonça: “Ninguém, por mais inacessível que seja ao sentimento do belo, aos encantos e seduções da arte, poderá ficar indiferente ante ao esplendor das formas nuas e palpitantes d'aquela tentadora Diana”. Não podia ser diferente. A imagem transpira sensualidade. Quem negaria a presença do mesmo efeito no São Sebastião da Catedral?!

---

<sup>473</sup> ALBUQUERQUE, Mendonça. *Administração do Dr. Lauro Sodré*. Pará-Belém: Typ. do Diario Official, 1897. Anexo in: 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: Imprensa do Diario Official, 1897, pp. 4-43, p. 20.





Figura 59: Detalhe do afresco do teto do Salão de Espetáculos do Thetro da Paz decorado por Domenico De Angelis, 1889-1890. Na imagem, destaque para a cena que representa a deusa Diana em meio à floresta Amazônica.



Figura 60: Detalhe da tela "La caccia di Diana" (616-617). Domenichino. Óleo sobre tela (225 x 320 cm). Acervo da Galleria Borghese. Roma/Itália

#### 4. 2. Na esteira de Rafael: a arte decorativa italiana na Amazônia oitocentista

Jorge Coli, ao tratar da arte do século XIX, mostra como a pintura dessa época mantinha um diálogo denso com a história da arte, mais antiga ou a mais recente. Os pintores jovens, afirma Coli, “se inspiravam, citavam os mais antigos”.<sup>474</sup> Para eles, “o que importava era dar conta de um programa ambicioso: menos contava a novidade individual do que a felicidade em vencer os escolhos inerentes ao projeto”. Nesse contexto, continua o historiador, “a citação e a referência ao passado não são, de modo algum, pastichos originados pela falta de imaginação, mas um modo de mostrar como aquele elemento preexistente ressurgue numa outra inter-relação”.<sup>475</sup> Se está claro que os movimentos estéticos renovadores da arte italiana ecoaram na produção pictórica que chega à Amazônia, ainda é preciso verificar que tipo de relação os artistas vindos dali estabelecem com a antiga tradição figurativa de seu país, cujos modelos exportam para cá. Refiro-me particularmente à pintura decorativa e à técnica do afresco, bastante cultivados na Itália antes e depois da unificação. De Angelis, por exemplo, é chamado por D. Macedo para decorar a Catedral não por ser um inovador, mas porque é solidamente educado nas técnicas da pintura parietal dos mestres italianos.

Como vimos anteriormente, já na época de Pio IX, Roma passou por um processo de modernização de sua estrutura urbana. Depois da unificação italiana, sob o governo do rei Umberto I (1840-1900), a cidade, agora capital do novo país, recebeu outros consideráveis melhoramentos. De fato, a Itália umbertina foi um imenso canteiro de obras. Por toda parte surgiram monumentos, mistérios, sedes provinciais, correios, estações ferroviárias, bancos, escolas, tribunais, bibliotecas, teatros e prédios que abrigavam escritórios de negócios. Eles e outros formaram os novos espaços que por algumas décadas, até o final do século XIX, transformaram a feição de Roma e de quase todas as capitais regionais italianas. Era o grande “boom” da construção civil na Itália, em parte destinada à celebração do novo Estado unitário, em parte à criação de espaços necessários ao funcionamento dos aparelhos institucionais do governo.<sup>476</sup>

---

<sup>474</sup> COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*. São Paulo: SENAC, 2005, p.14

<sup>475</sup> *Ibidem.*, p.15.

<sup>476</sup> Para um estudo das transformações urbanas ocorridas nas principais cidades italianas depois da unificação do país, ver BORSI, Franco. *L'architettura dell'unità d'Italia*. Firenze: Le Monnier, 1965; AVAGLIANO, Lucio. *La rivoluzione industriale in Italia : dall'unità alla ricostruzione*. Bergamo: Minerva Italica, 1980; SCATTONI, Paolo. *L'urbanistica dell'Italia contemporanea: dall'unità ai giorni nostri*. Roma: Newton & Compton, 2004.

Desse modo, são abertos novos canteiros para a arte decorativa. Na decoração externa, a maior parte desses edifícios apresenta uma consolidada cultura “ecclética”, fortemente marcada pelas simpatias neorrenascentistas. A preferência evidente por estes modelos figurativos trouxe também consigo a “redescoberta” da pintura parietal para as decorações internas. Voltaram assim à moda a técnica do afresco, da pintura à têmpera, do encausto.<sup>477</sup> As paredes e os tetos pintados constituíram, nos últimos decênios do século as “pagine” predileta da clientela pública e privada para exibir a própria grandeza, para celebrar os próprios feitos, para transmitir os valores éticos sob o qual o novo organismo estatal queria se projetar.<sup>478</sup>

Importante frisar, no entanto, que a recuperação da pintura decorativa ou parietal ultrapassava em muito os limites territoriais italianos. Na Alemanha, sintomas precoces desse fenômeno já se manifestavam nos primeiros decênios do século XIX, nas grandes comissões promovidas por Ludwig I da Baviera em Monique. Posteriormente, a partir dos anos setenta desse século, em sintonia com o que ocorria na Itália, pinturas murais passaram a ornar também as paredes internas dos palácios públicos de Berlim, capital do novo Estado alemão. Na França, a história não foi muito diferente. Em Paris, a partir dos anos quarenta até o final do século, as pinturas murais tiveram enorme sucesso de público, sobretudo em cenas de grandes dimensões, como as vastas decorações do Louvre, do Luxemburgo, da École des Beaux-Arts e tantos outros edifícios. Em Londres, os ciclos decorativos em temas históricos receberam iguais consensos nas múltiplas pinturas celebrativas dos feitos da época vitoriana.<sup>479</sup> Assim, não incorreríamos em erro se afirmássemos que as capitais amazônicas participavam do mesmo movimento cultural que envolvia os principais centros do capitalismo mundial. Em Belém e Manaus, igrejas, sedes de governo e teatros, tanto quanto residências particulares, forneceram os ambientes onde a pintura parietal floresceu de uma maneira jamais vista antes.

---

<sup>477</sup> PINELLI, Orietta Rosi. Dopo l'unità: nuovi spazi e nuovi temi nella pittura murale. In: CASTELNUOVO, Enrico (a cura di) *La pittura in Italia. L'Ottocento*. Tomo secondo. Milano: Electa, 1991. pp.565-580, p.565.

<sup>478</sup> Depois da unificação da Itália, a classe dirigente liberal procurou transmitir, justificar e consolidar em meio ao povo as razões e fisionomia do novo Estado recorrendo a uma série de estratégias. Manifestações e ritos patrióticos, ereção de novos monumentos celebrativos e intervenções sobre o panorama das cidades foram importantes instrumentos na construção do que deveriam ser os pontos de referência da identidade italiana. Para uma análise dos modos e lugares através do qual o novo Estado italiano operou uma verdadeira estratégia de convencimento ideológico da Itália Unida, ver TOBIA, Bruno. *Una patria per gli italiani: Spazi, itinerari, monumenti nell'Italia unita (1870-1900)*. Roma: Laterza, 1991.

<sup>479</sup> PINELLI, Orietta Rosi, op. cit, p.565.

Sem desconsiderar outras “influências” estrangeiras, não há dúvida de que a principal matriz da pintura decorativa na Amazônia é de origem italiana. Sua evidente dimensão áulica serviu para atender tanto aos interesses ultramontanos de D. Macedo Costa quanto aos projetos de poder de monarquistas e republicanos. Assim, ela guarda forte relação com a pintura oficial europeia da segunda metade do século, principalmente por seu caráter bivalente: de um lado é portadora de mensagens patriótica; de outro, é estruturada sobre características comuns, que procuram torná-la, ao mesmo tempo, identificável como cultura de Estado e cultura para as massas. Os artistas, aqui e na Europa, para além das singulares cifras estilísticas, estavam convictos do dever que tinham em produzir informação visual. Uma informação que encontrava escopo através de um meticuloso registro dos lugares, das luzes, dos rostos, dos costumes, dos objetos, estudados quase sempre do real e recompostos muitas vezes com base na análise dos espaços revelado pela fotografia. Técnica, ciência e documentação constituíram, entre outros, o núcleo daquela imanente cultura positivista através da qual a “classe culta” europeia tentava realizar um processo de unificação teórica e metodológica. Ao lado dessa obsessiva pesquisa documental, é válido dizer, praticamente nenhum artista oficial renegava o idealismo estético que tomava por referência o Renascimento italiano como momento de síntese para transubstanciar em “arte” o mecânico ato mimético.<sup>480</sup>

Em Roma, o maior celeiro de profissionais qualificados para a decoração de edifícios eclesiásticos e civis na segunda metade do século XIX ainda era a secular Accademia di San Luca. Frequentada por artistas de todas as nações, a academia romana contribuiu para a formação de uma cultura artística internacional.<sup>481</sup> Sob o pontificado de Pio IX, a instituição foi fundamental no processo de materialização do projeto cultural do papa. Nessa época, a academia estava encarregada especificamente do controle sobre o que se operava no campo histórico e artístico de Roma e do Estado Pontifício. Em 1870, com a proclamação de Roma como capital do novo Estado, um grupo de quarenta artistas apresentou ao novo governo um pedido de reforma da instituição. A substituição dos professores “acadêmicos” precedentes por docentes de nomeação estatal, no fim do mesmo ano, decretou o advento da “nacionalização” da instituição. Era o reconhecimento de sua função como elemento-chave na construção da identidade cultural e artística do novo Estado. No entanto, o

---

<sup>480</sup> Ibidem., p.565.

<sup>481</sup> A Accademia di San Luca assumiu diferentes títulos ao longo do tempo. No século XIX, passa a ter o título de Insigne e Pontifical; com a Unificação da Itália, tronar-se em 1872 Accademia Real e, em 1948, Accademia Nazionale. Cf. MOSCHINI, Francesco (a cura di). *Accademia Nazionale di San Luca: annuari 2011*. Roma: Tipolitografia Trullo, 2012, p.9.

desencontro inevitável entre governo italiano laico e a academia pontifícia resultou numa espécie de divisão de competências: a conservação da tradição histórica, de um lado, a didática positivista, de outro. A reforma artística daqueles anos foi feita sob a renovada atenção à pesquisa, à “parte positiva” da arte, à cópia do real em desenho e à história da arte. Nos anos seguintes, a instituição continuou a desfrutar da atenção especial do governo e a receber estudantes pensionistas de toda Itália. Com sua renovada academia, Roma não só gozou de capital administrativa, como também recuperou o papel de centro cultural e artístico da Itália.<sup>482</sup>

Não custa lembrar que os vínculos da Accademia di San Luca com o norte do Brasil são historicamente fortes. A instituição recebeu vários estudantes paraenses ao longo da segunda metade do século XIX. Foi lá também que se formaram artistas caros à cultura figurativa amazônica, como Luca Carimini, Silvio Centofanti, Enrico Quattrini, Domenico De Angelis, Giovanni Capranesi, Natale Attanasio, Sperindio Aliverti, Pietro Campofiorito, entre outros. Domenico De Angelis, de longe o mais expressivo dentre eles, teve como professores alguns dos artistas mais importantes da instituição, como Alessandro Marini, Natale Carta e o afamado Francesco Podesti.<sup>483</sup> Enfim, membros de relevo do célebre círculo dos pintores de Pio IX. A trajetória desses artistas também nos dá pistas fundamentais sobre o fazer de De Angelis.

A respeito da formação e produção do pintor romano Alessandro Marini (1831-1874) há algumas notícias interessantes. Ele tem sido identificado entre os alunos de Tommaso Minardi, próximo porém àqueles que frequentavam o estúdio de Nicola Consoni. Em 1831, vence o concurso bienal Gregoriano, organizado pela Congregazione dei Virtuosi no Pantheon, com a tela “Il profeta Eliseo resuscita il figlio della vedova di Sunan”. Uma das primeiras comissões oferecidas a Marini é a da Congregazione del Divino Amore que, em 1857, decide restaurar e decorar a própria sede, na igreja de San Gregorio em Ponte Quattro Case. Giuseppe Sereni, pintor espoletino, aluno de Minardi, afresca a cúpula, enquanto Marini executa na luneta do altar-mor “L’Eterno padre”. Sucessivamente, em 1860, afresca entre as janelas da nave central da igreja de Santa Maria in Trastevere um “Sant’Asterio”. A última comissão recebida é um grande estandarte, realizado em ocasião da santificação de vinte e

<sup>482</sup> Para uma importante síntese das reformas empreendidas na Accademia di San Luca, ver. VAGNETTI, Fausto. *La Regia Accademia di Belle Arti di Roma*. Firenze: Le Monnier, 1943; CASSESE, Giovanna (a cura di) *Accademie / Patrimoni di Belle Arti*. Napoli: Gangemi, 20013.

<sup>483</sup>Cf. VALLADARES, Clarival do Prado. Op. cit, p. 81; GODINHO, Sebastião. *O Monumento a D. Frei Caetano Brandão*. Belém do Pará: SEMEC, 1987, p.15.



cinco beatos em 1867. Marini morre em Roma em 1874. Na mostra retrospectiva da arte italiana em ocasião da Esposizione Internazionale di Belle Arti, foi lembrada a atividade do pintor em três quadros: “Socrate rimprovera Acibiadi”, “Uno studio di pittore” e uma “Vecchia che fila”.<sup>484</sup>

Natale Carta (1800-1888), nascido em Messina, foi iniciado na pintura pelo pai Giuseppe, medíocre retratista, que sob o conselho do erudito Augustino Gallo, envia-o à oficina de Giuseppe Velasco, o maior expoente do neoclassicismo na Sicília. Graça à ajuda de Giovanni Del Bosco e Moncada, príncipe de Paternò, transfere-se para Roma, onde continuou a estudar por vários anos com Camuccini, completando sua formação, de marca decididamente acadêmica. No começo de sua carreira produziu obras significativas e participou de importantes exposições. Em 1834 participou do concurso para a cátedra de pintura da Reale Scuola di Belle Arti de Nápoles. Ainda naquela cidade, recebeu muitas encomendas civis e eclesiásticas. Pouco tempo depois, estabelece-se definitivamente em Roma, adquirindo prestígio e notoriedade no ambiente artístico da capital. Em 1838, foi eleito membro da Accademia di San Luca, tornando-se depois professor de pintura (1848) e de desenho (1868). Sob a direção de Francesco Podesti, toma parte na decoração da basílica de San Paolo fuori le mura, com dois afrescos na nave central (“San Paolo che resuscita un giovane”, “San Paolo si dichiara cittadino romano”), e da decoração do destruído Palazzo Torlonia da praça Venezia e da vila Torlonia em Porta Pia. Em Sant’Andrea delle Fratte, na capela da Aparizione, a tela com a “Immacolata” foi considerada uma de suas melhores obras. De seu estúdio romano enviou retratos e quadros para altares a muitas cidades italianas. De sua apreciada atividade de retratista, destacam-se o “Ritratto di Michele Laudicina” e o “Ritratto di giovane con toga romana”, no Museo Popoli de Trapani; o “Ritratto di tre giovani in costume ciaciario” (1857), na coleção da Cassia em Roma; o “Ritratto di due fanciulle”, na Galeria Venturi Spada de Roma; o “Ritratto femminile”, em recentemente circulação no mercado antiquário, e alguns retratos de sicilianos ilustres na Biblioteca Comunal de Palermo.<sup>485</sup>

Já Francesco Podesti (1800-1895) constituiu uma das figuras mais importantes da cena artística romana. A formação de Podesti inicia no ginásio comunal de Ancora, sua cidade natal, onde o professor de desenho, o canônico Zamballi, percebeu a predisposição do

<sup>484</sup> SISI, Carlo. Dizionario biografico degli artisti. In. CASTELNUOVO, Enrico (a cura di) *La pittura in Italia. L’Ottocento*. Tomo secondo. Milano: Electa: 1991, pp. 652-1117, p. 904.

<sup>485</sup> Ibidem., p.744,-745.

aluno diante da arte; mas a condição da família era muito precária e Podesti só pôde continuar os estudos por meio do subsídio que recebeu de alguns maiores ancoteanos, como o marquês Bourbon Del Monte. Foi então quando Podesti partiu para Roma e passou a frequentar os cursos de Camuccini na Accademia di San Luca. Também em Roma, Podesti teve a oportunidade de conhecer as esculturas de Canova, Mengs e os principais expoentes da pintura francesa – Davi, Ingres, Guérin, Gros – e o gosto primitivista dos Nazarenos e dos Puristas. Progressivamente Podesti define a linguagem que constitui a cifra de sua pintura: Michelangelo, Rafael, Tiziano, Correggio, Parmigianino, os clássicos seiscentistas, assim como Caravaggio. Suas obras também apresentam citações de Batoni, Rembrandt, Corvi e Fra' Bartolomeo. Mas o que unifica os vários aportes linguísticos do pintor é o magistério de Rafael, adquirido não de maneira parcial ou seletiva à moda dos neoprimitivistas, mas integralmente, incluindo o Rafael dos afrescos de Santa Maria della Pace e da Stanza di Eliodoro.<sup>486</sup>

Podesti é autor de uma vasta produção na Itália e fora dela. Sua participação foi fundamental nos dois mais importantes canteiros artísticos sob a encomenda oficial de Pio IX compreendida entre 1850 e 1860: a decoração da Sala da Imaculada Conceição no Vaticano e a decoração da Basílica de San Paolo fuori le mura. No primeiro caso, a obra é levada a efeito por ocasião da proclamação do dogma da Imaculada Conceição, pronunciada em 18 de dezembro de 1854. Para celebrar e transmitir a importância do evento, o pontífice decidiu reestruturar e decorar uma câmara que permanecia sem ornamentos ao lado de uma das Stanze di Rafael. A tarefa foi confiada então a Francesco Podesti, agora no auge de sua carreira. O encargo de pintor não se limitou apenas às decorações pictóricas, mas se estendeu também à reestruturação arquitetônica de toda a sala. O projeto era ambicioso e artista e clientes deveriam estar à altura da herança deixada por Rafael e Giulio II. Os afrescos das três paredes representam a “Definizione della Immacolata Concezione”, a “Discussione dogmatica”, o “Papa Pio IX incensa l’immagine dell’Immacolata”, enquanto na abóboda figuram temas do Antigo Testamento. Podesti dedicou-se a essa empresa por sete anos. O rafaelismo pragmático do artista, mediado pelos grandes mestres clássicos dos Seiscentos, de que Roma oferecia inumeráveis exemplos, está ali representado no seu máximo grau, sublinhando uma vez mais a posição autônoma de Podesti a respeito do purismo teorizado por Minardi, que sustentava o partido do rafaelismo até à Stanza della Signatura e não além disso. A atitude desses dois artistas, as figuras de maior prestígio dessa década, não poderia ser mais

---

<sup>486</sup> VASTA, Daniella. Op. cit., p.78-79.

diversa: Podesti tinha poucos alunos e não amava ensinar; produzia todo ano uma grande quantidade de obras, não era um teórico; Minardi, por sua vez, tinha mais de uma centena de pintores sob os seus cuidados, tinha um ritmo lento de trabalho e era o consultor oficial de Pio IX em matéria de restauro e aquisições. Não por acaso o pontífice interpela primeiramente Minardi para a decoração da sala da Immaculada, que declina por achar melhor preservar o lugar como historicamente esteve. Podesti, ao contrário, aceita o desafio e realiza uma série de intervenções no local que soam bastante diferente da posição preservacionista e histórica de Minardi.<sup>487</sup>



Figura 61: Francesco Podesti. O Triunfo de Vênus, 1852. Óleo sobre tela. Acervo da Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma/ Itália.

<sup>487</sup> BON VALSASSINA, Caterina, op. cit., p.431.



Figura 62: Francesco Podesti. São Francisco de Assis, 1860 (190x131 cm). Óleo sobre tela. Acervo da Igreja de San Giovanni Battista. Isola di Brescia (RN)

Em suma, é justamente desses reputados artistas do círculo romano ligado a Pio IX que De Angelis toma as primeiras lições. As citações de Rafael, Domenichino, Tiepolo e Veronese que aparecem em suas obras mostram a sólida aprendizagem na tradição artística italiana. Porém, mais importante que isso é saber que foram esses mestres que lhe apresentam a espátula e o pincel e ensinaram-lhe a confrontar grandes superfícies, a exercita-se na técnica do afresco, a educar os olhos para abraçar o conjunto da obra sem falhas. O estilo de seus afrescos geralmente se refaz a reminiscência tardo-maneirista, enriquecidas por fantasias florais. Na decoração do salão de espetáculos do Teatro da Paz e do teto da Catedral há, por exemplo, uma intensão de conferir igual valor formal tanto ao fundo quanto o tema tratado. São afrescos inundados por uma profusão de luz, cor e movimento. Uma aprendizagem compartilhada com Giovanni Capranesi, que teve como mestres praticamente os mesmos professores.

Há pouca informação a respeito da trajetória de De Angelis na Itália. Já em relação a Capranesi, as fontes são mais abundantes. A razão está tanto no fato dele ter tido uma vida mais longa, quanto por ter sido diretor da Accademia di San Luca. Os arquivos da

instituição guardam documentos importantes de sua passagem por lá. Existe uma série de notas e correspondências que atestam o cotidiano do artista na direção da academia. O mais interessante, porém, para o escopo desta tese, são as fontes que trazem um resumo de sua vida e obra. Elas se constituem de jornais e necrológicos, como o escrito pelo escultor Arnaldo Zocchi, amigo íntimo do pintor, intitulado “Giovanni Capranesi, illustre pittore romano (1852-1821)”.<sup>488</sup>

De acordo com Zocchi, Giovanni Capranesi pertencia a uma ilustre família de cultores da disciplina arqueológica, ligados pela parentela ao cardinal Jacobini e a S. S. Benedetto XV. Na juventude, cultivou os estudos clássicos, onde adquiriu erudição. Junto ao amor pelos estudos literários, não tardou a manifestar inclinação para as artes. Na admiração pelas grandes obras do passado, encontrou inspiração. Em S. Pedro, Capranesi encontrou o pintor Mantovani, o qual, muito apreciado pela Corte Pontifícia, estava restaurando as Loggie Vaticane. O ilustre pintor então viu no jovem o futuro artista, aconselhando-o a segui-lo no caminho da arte. Através de Mantovani, conheceu Francassini, Podesti, Grandi e Galli, que trabalhavam nos Sacri Palazzi Apostolici. Ainda nos tempos do Risorgimento, à sombra de tais mestres, adquiriu saber e experiência. Cedo o seu nome se revelou uma feliz promessa. Com De Angelis, seu coetâneo, dividiu a glória e os impulsos dos primeiros passos e, na comunhão de estudo e de trabalho, encontrou o estímulo da emulação e da perfectibilidade. Juntos, executaram o trabalho insigne da Capela do Sacro Cuore da Igreja de S. Ignacio, onde as maravilhosas pinturas de Domenichino e de Padre Pozzi não lhes ofuscam os méritos. Foi em seguida a esse feliz sucesso, afirma Zocchi, que os dois amigos foram chamados ao Pará, na América do Sul, em cuja capital pintaram o Theatro, a Catedral e outros edifícios públicos e privados. Voltando à Itália, a morte separara para sempre Capranesi do companheiro de trabalho.<sup>489</sup>

Apesar dos equívocos, como, por exemplo, a suposta participação de Capranesi na decoração da Catedral, que teria ocorrido depois do trabalho da dupla na igreja Santo Ignacio (1893), os escritos Zocchi trazem informações valiosas: provam mais uma vez o contato direto de Capranesi e De Angelis com os mais expressivos decoradores italianos ligados a Pio IX e Leão XIII.

---

<sup>488</sup> ZOCCHI. Arnaldo, op. cit.

<sup>489</sup> Ibidem., p.4.

O pintor Alessandro Mantovani (1814-1892), professor de Capranesi, como sugere Zocchi, era realmente um artista muito apreciado pela corte pontifícia. Após terminar a sua formação na Accademia delle Belle Arte de Bolonha, transfere-se para Roma, onde permanece o resto da vida. Ali continua a cultivar a pintura de paisagem e de gênero, com a qual adquire notoriedade. Nesse primeiro momento, decora a capela do Santissimo Rosario na igreja arciprestal de Rocca di Papa. Mas a melhor oportunidade chega com a comissão para executar afrescos no Palazzo Torlonia, em 1842. De 1850 em diante, trabalha como ornamentista e restaurador nos Palazzi Apostolici. Entre 1850 e 1854, intervêm no Palazzo del Quirinale, onde afresca o teto de alguns de suas salas. Entre 1854 e 1858, ao lado do pintor Nicola Consoni e do escultor Pietro Galli, é chamado para restaurar a parte pictórica do palácio. Ao término desse ambicioso projeto decorativo, em 1865, Mantovani alcança uma grande fama. Entre 1865 e 1870, ainda no Vaticano, restaura a Logge di Giovanni da Udine. Nesse mesmo momento também restaura a Logge di Rafael. Durante o pontificado de Leão XIII, decora os pórticos da Logge Vaticane. Entre 1864 e 1865, em conjunto com Silverio Capparoni, afresca a fachada da basílica de San Lorenzo fuori le mura. Mais tarde, intervêm em Santa Prudenziana, ao lado do pintor Pietro Gagliardi. Em 1870, participa da Mostra Romana per l'Arte Cattolica, na qual vence o grande prêmio para pintura. Enfim, esses são apenas alguns dos feitos de Mantovani, mestre com quem Capranesi aprendeu a técnica do afresco.<sup>490</sup>

Mas tão importante quanto ter sido aluno de Mantovani é também o contato que teve com os artistas como os afamados Grandi, Francassini, Podesti e Pietro Galli. Sabemos que Francesco Grandi (1831-1886), aluno de Tommaso Minardi na Accademia di San Luca, possui uma produção bastante extensa no campo da arte decorativa. Vencedor de vários prêmios em exposições, foi também um dos pintores que participou da grande empresa decorativa da basílica de San Paolo fuori le mura, em 1850. Edifícios civis e eclesiásticos de Roma e outras cidades italianas guardam valiosas obras de sua autoria. Ainda mais famoso e apreciado que ele é o pintor romano Cesare Francassini (1828-1868), que participou da decoração a afresco da nave central da basílica romana de San Lorenzo fuori le mura, uma das empresas pictóricas mais importantes do pontificado de Pio IX. Em 1865, depois das intervenções feitas na estrutura desse templo, inicia-se a sua decoração interna com “le Storie di S. Lorenzo”. O trabalho foi confiado a Francassini e Luigi Bazzana. O interesse suscitado pelo novo canteiro foi tal que parte dos esboços foi incluído na Esposizione per il Culto

---

<sup>490</sup> SISI, Carlo, op. cit. p.899.

Cattolico de 1870. Na basílica participaram também com trabalhos importantes Silverio Capparoni e Alessandro Mantovani. Apesar do assento coletivo do canteiro, Francassini desempenha ali um papel de protagonista: no arco triunfal, a sua neoprimitiva “Madona in trono con il Bambino benedicente, due angeli e i SS. Stefano, Lorenzo e Giustino” se concilia com o mosaico paleocristão sobrevivente à reforma. Uma análoga escolha estilística é empregada aos afrescos da nave com a “Satorie di S. Lorenzo e S. Stefano” e a “L’adorazione dell’Agnello místico” sobre a contraface. Mas a perícia de Francassini não se limita à grande decoração mural. Pode-se dizer que o artista sabia habilmente modular as escolhas formais com base no lugar e na tipologia da obra. Na pintura “Il beato Pietro Canisio”, executada em 1864, sob encomenda de Pio IX, padroniza a obra segundo a moderna atenção ao “real” histórico. Em outra comissão, “I martiri gorcomiensi” (1867), radicaliza a estética verista ao preparar no próprio estúdio o modelo da cena, observando do natural o efeito da luz. Há explicação para o novo interesse. Depois de uma longa viagem à França, Bélgica e Inglaterra na década de 1860, Francassini imprime novos conteúdos de inclinação verista às suas obras. Assim, procura dar maior fidelidade à ambientação, revelando um gosto pelo realismo e pela plausibilidade humana das ações e dos caracteres até então desconhecidos na pintura sacra romana.<sup>491</sup>

É sob o peso dessa consolidada tradição decorativa, já passada por um sopro de renovação, que Capranesi, De Angelis e tantos outros artistas italianos desembarcam na Amazônia. Nessa época, embora já existisse por aqui uma grande circulação de pintores nacionais e estrangeiros, ainda era coisa rara encontrar entre eles um especialista na técnica do afresco ou da pintura parietal. Quando, em meados da década de 1880, as autoridades paraenses resolveram dar ao Theatro da Paz uma decoração que o igualasse às grandes casas de ópera europeias, não hesitaram em chamar para a tarefa o decorador da Catedral. De Angelis procurou então aplicar as mesmas técnicas que transformaram a velha igreja num templo moderno. Antes de começar os trabalhos, informou aos contratantes da necessidade de se reformar o teto do salão de espetáculos, a fim de deixa-lo apto a receber uma decoração à têmpera sobre estuque. Ignorante em matéria de arte, João Olympio Rangel, diretor do teatro, discordou do artista e quis obrigá-lo a aplicar ali uma pintura a óleo sobre madeira. De Angelis enfrentou o intransigente diretor, desvelando o arsenal de técnicas tradicionalmente aplicadas na arte decorativa italiana. Em 1889, estando as obras bastante atrasadas devido à contenda, Miguel Pernambuco, presidente da província, nomeou uma comissão para dar um

---

<sup>491</sup> VASTA, Daniella, op. cit., p.85-87.



parecer sobre a questão e definir os rumos da obra. Nos ambientes oficiais já se começava a cogitar a dispensa do pintor da tarefa. Na insistência de que a pintura devia ser feita óleo, pesou no julgamento da comissão o fato de que especialistas em decoração à têmpera, como era De Angelis, raramente apreciam entre nós. Isso dificultaria que posteriormente se fizesse qualquer tipo de reparo em possíveis danos causados à decoração pela ação do tempo e outras circunstâncias.<sup>492</sup>



Figura 63: A carruagem de Apolo. Detalhe do afresco do teto do Salão de Espetáculos do Theatro da Paz decorado por Domenico De Angelis, 1889-1890.

<sup>492</sup> A comissão era composta pelos pintores Pedro Chaves da Motta e Irineu Souza, pelos engenheiros Victor Maria da Silva e Ignácio Baptista de Moura e o bacharel Vespasiano Fiock Roma. Ignácio Moura, no entanto, viajou para o interior da província, deixando a comissão e Victor Silva pediu dispensa de sua participação. Assim mesmo a comissão continuou os trabalhos com os componentes que restaram. Eles deveriam avaliar se o teto do teatro devia receber a pintura a óleo ou à têmpera; determinar qual gênero de pintura melhor convinha ao teto de um teatro; responder se o teto, sendo de madeira, poderia receber alegorias pintadas a óleo, ou se, segundo os preceitos da arte, elas só poderiam ser feitas à têmpera. E, por fim, deveriam responder se não era mais apropriado ao teto de um teatro uma pintura mais simples do que a que se pretendia fazer no Theatro da Paz. A resposta veio em 9 de janeiro de 1889. Sobre a questão da técnica a ser aplicada na decoração do teto, assim se referiu a comissão: “Sendo a pintura a Têmpera um gênero seguido quase como especialidade, na Europa, não se encontra quem realize qualquer falta em uma execução n’este gênero de pintura. Os grandes artistas em pintura à Tempera nem sempre aparecem entre nós”. Por outro lado, “Qualquer pintor, entretanto, de medíocre merecimento pode não só produzir pinturas a óleo, como reparar facilmente defeitos causados pelo tempo ou outras circunstâncias.” Cf. FALLA com que o exm.o snr. d.r Miguel José d’Almeida Pernambuco, presidente da província, abriu a 2ª sessão da 26ª legislatura da Assembléa Legislativa Provincial do Pará em 2 de fevereiro de 1889. Pará, Typ. de A.F. da Costa, 1889, p.51.





Figura 64: Alegoria das artes. Detalhe do afresco do teto do Salão de Espetáculos do Theatro da Paz decorado por Domenico De Angelis, 1889-1890.



Figura 65: Um “putti” entrega a uma jovem com feições indígenas um manuscrito com a palavra “Sciencia” (Ciência). Detalhe do afresco do teto do Salão de Espetáculos do Theatro da Paz decorado por Domenico De Angelis, 1889-1890.

Nessa queda de braços, De Angelis abou por aplicar a técnica que considerava mais idônea. O trabalho, no entanto, foi realizado num clima de tensão, onde a ameaça de multa e a obrigação de retocar parte da pintura danificada pelas obras de reforma do prédio produziram atritos entre artista e cliente.<sup>493</sup> Havia então se passado quase quatro anos desde que chegara ao Pará para decorar a Catedral. Em dezembro de 1890, com o teatro já decorado, De Angelis parte finalmente de volta para Itália, levando consigo lembranças nada agradáveis daquele trabalho. Em 1891, porém, por meio de um procurador, pediu ao governo uma indenização pelos prejuízos que teve ao ser obrigado a retocar a pintura do prédio usando os próprios recursos. Seus argumentos foram debatidos seriamente na câmara dos deputados

<sup>493</sup> O tom de ameaça fica bem evidente ainda na mesma fala de Miguel Pernambuco que, baseando -se no parecer da comissão e em seus despachos anteriores, indeferiu as petições de De Angelis que alteravam cláusulas do contrato e mandou que “o tesouro o intimasse para dar, no prazo de 30 dias, começo à pintura, sob pena de rescisão do contrato e de ser-lhe imposto a competente multa”. Ibidem., p. 51. Para um debate um mais detalhado dessa questão, ver SOUZA, Rose Silveira de. *Histórias invisíveis do Teatro da Paz: da construção à primeira reforma*. Belém do Grão-Pará (1869-1890). Belém: Paka-Tatu, 2010.

para, em seguida, serem rejeitados, impedindo qualquer tipo de compensação ao pintor.<sup>494</sup> Isso, no entanto, não estremeceu as relações de negócios que passou a estabelecer com o novo regime. Os republicanos agora tinham nele a referência artística que poderia dar forma imagética à sua ideologia. Assim, abriram-se novas oportunidades de trabalho nos canteiros decorativos da região. Em 1896, foi chamado pelo governador Lauro Sodré para decorar o teto do salão nobre do Theatro da Paz, ainda sem nenhum ornamento desde a inauguração do prédio.<sup>495</sup> Em 1898, ao lado de Crispim do Amaral, executou a decoração do salão nobre do Teatro Amazonas.<sup>496</sup> Durante esse tempo, fez constantes viagens de negócio entre Manaus, Belém e a Itália. Também realizou outras obras de grande importância para a cultura artística amazônica, como a tela histórica “Os últimos dias de Carlos Gomes”, encomenda em 1899 por Antônio Lemos, intendente de Belém. Nesse mesmo ano, De Angelis trabalhou nos projetos do monumento da abertura dos portos do Amazonas, localizado na Praça de São Sebastião, em Manaus, e no monumento em homenagem a D. Romualdo de Seixas, localizado no largo da Sé, em Belém. As obras foram concluídas em 1900 por Enrico Quattrini após o falecimento do pintor na Itália devido a uma doença tropical adquirida no Estado do Amazonas.<sup>497</sup>

A essa altura, a arte decorativa italiana já havia tomado conta da cena dos principais centros culturais da Amazônia. Seus artistas eram apreciados, para não dizer venerados pela elite da borracha. Isso fica bastante evidente na segunda viagem de De Angelis ao Pará, quando veio decorar o teto do salão nobre do Theatro da Paz. Em 31 de maio desse ano, vindo a bordo do vapor “D. Maria”, De Angelis desembarcou no porto de Belém, trazendo com ele uma equipe de artistas para auxiliá-lo nos trabalhos. Entre eles encontrava-se, pela primeira vez, o pintor Giovanni Capranesi e o arquiteto Silvio Centofanti. Todos ficaram hospedados na casa do conterrâneo Sperindio Aliverti. A notícia de sua chegada

---

<sup>494</sup> Em dezembro de 1891, De Angelis solicitou ao governo do Estado uma indenização de oito contos de réis, por prejuízos que dizia ter tido com a pintura do Theatro da Paz. O documento foi enviado à Câmara dos Deputados Estaduais, onde foi debatido e avaliado por uma comissão que indeferiu o pedido do artista. Cf. ANNAES da Camara dos Deputados do Pará. vol. 1º. Estado do Pará: Imprensa Official, 1891, p.191.

<sup>495</sup> Para a decoração do salão de honra do Theatro da Paz, De Angelis parece ter entrado em contato com governo do Estado do Pará ainda em dezembro de 1895. É isso, por exemplo, que se percebe num ofício enviado por Victor Maria da Silva, administrador do teatro, ao governador Lauro Sodré em 13 de março de 1896. Em um dos trechos do documento, Victor Maria diz o seguinte: “De acordo com a vossa autorização de 18 de dezembro de 1895, sob n. 4659, tendo resolvido encarregar o conhecido artista italiano Domenico DE ANGELIS de efetuar a decoração do salão de honra d’este teatro.” ADMINISTRAÇÃO do “Theatro da Paz”, Estado do Pará, 13 de março de 1896. Arquivo Público do Pará, Fundo: Secretaria do Governo, Série: Ofícios (Cultura), Anos: 1889-1899, Caixa: 94; Pasta: Theatro da Paz: 1896.

<sup>496</sup> Sobre a participação de De Angelis na decoração do Teatro Amazonas, ver DAOU, Ana Maria, op. cit.; MONTEIRO, Mario Ypiranga. *Teatro Amazonas*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas: Manaus: 1966.

<sup>497</sup> PÁSCOA, Márcio, op. cit. p. 22.

correu Brasil afora.<sup>498</sup> Algo que não surpreende se consideramos que a fama De Angelis no Pará já era amplamente conhecida. O jornal “Cidade do Rio”, por exemplo, assim se feriu ao fato: “Chegou a 31 da Europa Domenico de Angelis, artista muito conhecido no estado onde o seu nome está ligado a trabalhos de alto merecimento, e onde conquistou e conserva profundas e numerosas amizades e simpatias”.<sup>499</sup> Mais tarde fariam parte da equipe de De Angelis os pintores Alessandro De Andreis e Francesco Alegiani, que o auxiliariam na decoração do Teatro Amazonas.<sup>500</sup> A relações de negócio que De Angelis estabeleceu na Amazônia também favoreceu o sucesso dos artistas italianos atuantes na região. Esse é o caso de Silvio Centofanti, que ganhou notoriedade em Manaus com escritório de arquitetura, chegando a lecionar na Academia Amazonense de Belas Artes por volta de 1908. É de sua autoria a pavimentação da Praça São Sebastião e são atribuídas a ele a execução das pinturas murais da igreja de São Sebastião e a montagem dos altares da Catedral Metropolitana de Manaus.<sup>501</sup>

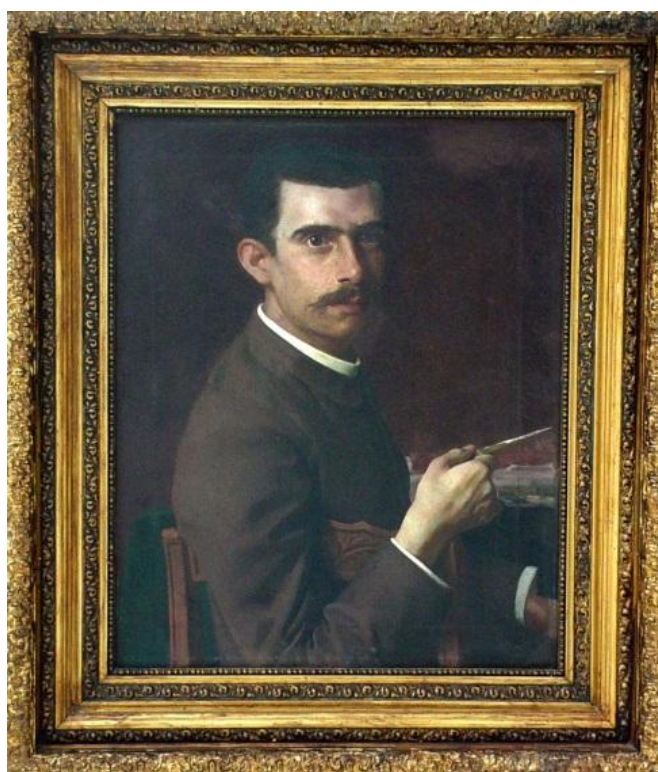


Figura 66: Domenico De Angelis. Retrato de João Marques de Carvalho, 1898. Óleo sobre tela. Acervo do Museu de Arte de Belém (MABE).

<sup>498</sup> Cf. TELEGRAMMAS: Serviço especial do “MINAS GERAES”. *Minas Gerais*, Órgão oficial dos poderes do Estado, domingo, 31 de maio de 1896. ANNO V, N. 146, p.5, col.4; REVISTAS e jornaes. Folha do Norte, Domingo, 31 de maio de 1896. Anno I, Num.152, p.2, col. 2; NOTÍCIAS Telegraphica. Minas Gerais, Órgão oficial dos poderes do Estado, terça-feira, 2 de junho de 1896. ANNO V, N. 148, p.3, col.3.

<sup>499</sup> PARÁ. Cidade do RIO, Rio de Janeiro, domingo, 21 de julho de 1896. ANNO XI, NUM. 171, p. 2, col. 5.

<sup>500</sup> PÁSCOA, Marcio, op. cit., p.22.

<sup>501</sup> VALADARES, Clarival do Prado, op. cit., p. 95.



Figura 67: Domenico De Angelis. Retrato do Intendente Arthur Índio do Brasil, 1890. Óleo sobre tela. Acervo do Museu de Arte de Belém (MABE).

Sem sombra de dúvida, esses foram tempos de intensa atividade para artistas italianos na Amazônia, contribuindo para inserir o ambiente artístico da região dentro do panorama internacional. Momento esse também em que artistas franceses, espanhóis, norte-americanos e brasileiros de outras regiões passaram a vislumbrar nas capitais amazônicas um mercado interessante para negociar suas obras.<sup>502</sup> Já a arte italiana, apreciada pela elite paraense por toda a segunda metade do século XIX, chegava ao ponto máximo de seu prestígio na última década desse mesmo século. Em 19 de dezembro de 1896, um articulista do jornal “A República”, atendendo ao convite de um amigo, foi “ver a pintura decorativa e ornamental do grande salão do nosso vasto teatro”. Salientava, com toda deferência, que aos “lápiz eruditos e aos pinceis ilustrados” de Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi, devia-se a execução do que ali estava, “em cumprimento do contrato contraído, pelo primeiro dos dois artistas, com o Governo do estado”. Uma obra ainda mais valorizada à medida que se

<sup>502</sup> Para alguns estudos detalhados sobre o colecionismo e do mercado de arte em Belém na virada do século XIX para o século XX, ver FERNANDES, Caroline. Um olhar sobre a cidade: a construção da Pinacoteca Municipal de Belém. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: *História e Ética*, 25., 2009, Fortaleza. Anais ... Fortaleza: ANPUH, 2009; ALVES, Moema Bacelar. *Do Lyceu ao Foyer: exposições de arte e gosto no Pará (fins do século XIX e início do XX)*. Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF, 2013; ARRAES, Rosa Maria Lourenço. *Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras, 1895-1909*. Dissertação de mestrado. Belém: PPHIST-UFPA, 2006; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. O vernissage da história: Antônio Parreiras, Benedito Calixto e Theodoro Braga em Belém do Pará, 1903-1908. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 5, p. 116- 125, 2003; Idem. 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; idem. Pretérito imperfeito: arte, mecenato, imprensa e censura em Belém do Pará, 1898-1908. In: KUSHNIR, Beatriz (Org.). *Maços na gaveta: reflexões sobre Mídia*. Niterói: EdUFF, 2009. p. 11-34; idem. Quimera amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910. *Clio*, Recife, v. 28, p. 71-93, 2010; COELHO, Geraldo Mártires. *A lira de Apolo: o mecenato de Antônio Lemos e de Augusto Montenegro (1897-1912)*. Belém: Editora Estudos Amazônicos, 2014.

ligava a grande tradição italiana. Assim, seguia ele então “observando com profundo sentimento de reverência e muita atenção os múltiplos traços hesitantes ou firmes, insistentes, morosos ou rápidos, exatos ou fantasiosos daqueles dois eleitos d’Arte”, melhor ainda, “dignos filhos da famosa pátria dos Veronese, Leandro e Fracisco Bassano, Vicentino, Luccaro, Vicellio, Palma e outros muitos”. Reforçando em seguida: “A auréola dos assombros que circunda os vultos dos grandes mestres não arrefece, nem se esvai em De Angelis e Giovanni, que, na galeria da fama de artistas consumados, partilham, muito dignamente, o seu quinhão”. Tanto mais porque a “pura e fiel expressão” a que aludia já estava aqui havia muito tempo: “o interior da Basílica de Santa Maria de Belém e a sala de espetáculos do teatro da Paz, e, agora, o salão de honra desse mesmo teatro”, que além de ser mais “uma valiosíssima atestação do grande mérito de De Angelis”, era, ao mesmo tempo, “robusta e significantíssima prova do imenso valor artístico do ilustre sr. Capranesi Giovanni, que, ali, acaba de exhibir-se, mui habilmente entre nós”. Parte então para descrição da decoração do salão:

Dividido o teto do salão, em toda a sua extensão, em três partes, duas, – as laterais, iguais em tamanho e uma, – a central, maior, constituem essa divisão três quadros ou painéis emoldurados, tendo por tabela e nos espaços livres pelos contornos das molduras, ornamentação imitando baixo relevo em estuque, – estilo romano do século XVIII.

Muito bem lançado, formando cinco grupos, impõem-se à atenção de todo e qualquer observador, no painel de um lado, a *Comédia*, no outro lado, a *Tragédia* e no centro, a *Música* – instrumental e vocal – e a *Dança*.

N’aquele artística concepção, produto de fecunda imaginação vemos, no primeiro plano, segundo a ordem referida, uma mulher muito velha, de cabelos muitíssimos brancos e desdentada que, pela sua muita vaidade e não obstante os tristes e muito expressivos sinais de sua manifesta decrepitude, quer ser nova e como tal aparentemente se apresente trazendo as mãos e os braços cobertos por enormes luvas; um menino, o mais *fino* d’entre alguns outros que, combinados, acercam-se sorrateiramente da desfrutável velha, oferecendo-lhe uma máscara que lhe põe diante, como que para com ela encobrir-lhe a vergonha de expor-se, assim, à gargalhada, à chacota, anda a interessante *comédia*, representada mui originalmente n’aquele bellissimo quadro. Alegoria original e muito significativa, composta de um grupo de três figuras excitando o terror e a piedade, traduz, no plano de lado oposto àquele, a dolorosa, indigadora e horrível *tragédia*, ali tão altamente interpretada.

Três grupos, formados em um só conjunto, – um de vários músicos executantes, outro de diversos cantores e um outro, de bailarina em posições diversas, dançando n’uma bela área fantasiada de nuvens, imitando relevo forte e lá, muito além, ao fundo, a abóboda celeste, representam a *música* – instrumental e vocal, e a *dança*.



Na parede rasgada por oito portas que dão entrada dos *promenoirs* e do corredor da primeira ordem para o salão estão por cima dos arcos de cada um vão das mesmas portas os bustos de Bizet, Wagner, Rossini, Gurjão, Gomes, Verdi, Meyerbeer e Gounod, sendo os dois maestros brasileiros no centro, em pintura, imitando relevo em estuque, todos eles muito bem e fielmente retratados.



Figura 68: Salão Nobre do Theatro da Paz. No teto aparece a decoração de autoria de Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi, tematizando a alegoria das artes. Felipe Fidanza, fotografia. CACCAVONI, Arthur. Álbum descritivo Amazônico. Gênova: F. Armanino, 1899. Acervo da Biblioteca Pública Arthur Vianna (Belém/Pará)

Tudo naquele teto lhe trazia saudades, gratas recordações de Viena e Munique. Era lá, dizia o articulista, na cidade dos Habsburgos, “faustosa e brilhante capital” em que assentava “o trono bipartido do império-reino d’Áustria-Hungria e na cidade das estátuas, poética capital da Baviera, n’aqueles enormes PANTHEONS das maravilhas d’arte antiga e moderna e n’aquelas vastas OFICINAS do estudo apurado”, que “a antiguidade pagã, a arte cristã, a idade média e a Renascenças” entornavam “tantas maravilhas” pelas mãos dos mais célebres alemães: “os Schwanthaler, os Hiltensperger, os Zimmermann, os Rahl, os Eisenmenger, os Griepenkerl, os Engerth, os Schwind, os Kahlbach, os Nilson e outros muitos”. Mas se as figuras de primeiro plano do cenário artístico germânico eram ali

lembradas, era aos feitos dos mestres italianos no Pará que estava reservado os maiores panegíricos:

Não podemos deixar de referimos a Silvio Centofanti, digno oficial auxiliar, discípulo dos dois distintos professores, assim como, também, a Pedro, nosso conterrâneo, de cor parda, os quais, à medida das suas forças, têm ali n'aquele trabalho a sua parte ativa.

Longe de melindrar a modéstia de qualquer dos dois ilustres MESTRES, representantes entre nós da arte decorativa ornamental da histórica Pátria musical-cantante, pedimos permissão para aqui resgatar o importantíssimo fato de terem sido, eles, os dois grandes executores da ornamentação e decoração da câmara expressamente preparada em Roma, no Quirinal, para o Imperador d'Alemanha, por ocasião de sua viagem à Itália.

O meu distinto professor Capranesi Giovanni trabalhou, durante o período de 15 anos, no Vaticano.

Este amabilíssimo cavalheiro que por alguns meses honrou a nossa *Liverpool* brasileira, segue, dia 20 do corrente, no "Obidense", em viagem de regresso a Roma. Ao que parece, estamos crentes de que ainda teremos ocasião de o ver entre nós outros.

Que nos desculpem estas insignificantes linhas, incorretíssima tradução da nossa admiração pelos grandes talentos dos dois habilíssimos MESTRES, perante os quais reverentes nos curvamos, depondo este pálido documento, escassa expressão do nosso sentir.... A nossa fraca pena não pode traçar o nosso entusiasmo pelos maravilhosos produtos dos lápis e pinceis de Capranesi e De Angelis.....<sup>503</sup>

Infelizmente a decoração do teto do Salão Nobre (foyer) do Theatro da Paz se perdeu. Hoje, só é possível divisar as pinturas havidas ali através de fotografias atribuídas a Fidanza, que figuram nos álbuns de propaganda do Estado do Pará do final do século XIX. Contudo, o produto do "lápis e do pincel" dos mestres italianos ainda ornam os prédios que se constituíram nos centros da vida cultural da elite dos tempos áureos da economia da borracha. O que chama atenção em tudo isso, porém, é o fato dessa arte estar intimamente ligada àquela celebrada pela Igreja. Como vimos, Capranesi não só começa a sua vida profissional nos ambientes da Santa Sé, como também trabalha por 15 anos no Vaticano antes de viajar para cá. De Angelis, de acordo com Ignácio Moura, após decorar a capela do Coração de Jesus na Igreja de Santo Ignacio, mereceu "os mais pomposos elogios do *Il Osservatore Romano* e *Il Popolo Romano* que o sagraram como chefe da pintura decorativa religiosa".<sup>504</sup> Enfim, a Amazônia da época participou efetivamente do expressivo fenômeno de circulação da arte

<sup>503</sup> BATALHA, A. J. Theatro da Paz: Salão Nobre: *A Republica*, quinta-feira, 19 de Dezembro de 1896. ANNO II, N. 1. 587, p. 2, col. 3,4.

<sup>504</sup> MOURA, Ignacio. op. cit, p.110

italiana pelo mundo, ou melhor, converteu-se no norte do Brasil numa espécie de Roma fora de Roma.



Figura: 69: Domenico de Angelis. Alegoria da Poesia, c.1880. Têmpera sobre papel (14 x 9.2 cm). Mercado de Arte

#### 4.3. Casa de Deus, culto das artes

Entre os artistas pintores, vindos ultimamente da Europa para trabalhar nas obras da Catedral, acha-se o sr. Domenico De Angelis, artista de mérito, muito apreciado na Itália, onde o seu pincel tem produzido belos *afrescos*, justamente apreciados.<sup>505</sup>

Nessa pequena nota de 1 de junho de 1886, o jornal “A Constituição” apresentava Domenico De Angelis ao público paraense. Como fica claramente expresso, De Angelis já gozava da fama de pintor de afresco reconhecido nos círculos artísticos italianos. Ao lado

<sup>505</sup> A CONSTITUIÇÃO, Belem do Pará, sexta-feira, 1 de junho de 1886. Anno XIII, NUMERO 124, p.2, col.5.



dessa bagagem profissional, trouxe com ele também uma equipe de artistas que deveria auxiliá-lo na decoração da Catedral. É ainda a mesma gazeta que um dia antes nos dá mais algumas pistas sobre assunto: “No último vapor da Europa vieram da Itália quatro operários para as obras da catedral: três são pintores e um marmorista”.<sup>506</sup> Não temos nenhuma informação de quem seria o marmorista; já os pintores, além do próprio De Angelis, provavelmente figuravam Sperindio Aliverti e um outro citado apenas como Bizzarri. Aliverti participaria de todo o processo de decoração da igreja e, como vários outros artistas italianos, fixaria residência e constituiria família em Belém. Sobre Bizzarri, a única nota que temos é a referente à visita que fez junto com De Angelis à exposição de quadros dos discípulos de Crispim do Amaral, aberta no salão do Ateneu Paraense em 6 dezembro de 1886. Em matéria do dia 12 do mesmo mês, a gazeta “O Liberal do Pará” registra entre os visitantes da exposição a presença do poeta Euclides Farias e de sua esposa, a pintora Amália Farias, do pintor Irineu Souza e dos “distintos pintores D. D’ Angelis e Bizzarri, encarregados das obras da catedral”.<sup>507</sup>

Cabe dizer que, durante toda a pesquisa, as fontes não se mostraram muito generosas em revelar a participação dos auxiliares de De Angelis. Era ele quem assinava os contratos e tomava a direção dos trabalhos, sendo que raramente os documentos fazem referência a seus ajudantes. Sabemos, no entanto, que foi nesse momento que conheceu Corrêa de Farias e o convidou para auxiliá-lo na obra.<sup>508</sup> Por outro lado, está claro que não houve a participação de Giovanni Capranesi na Catedral. Com eu já disse antes, o pintor se fez presente em Belém somente em 1896, quando da decoração do salão nobre do Theatro da Paz. Também não se sabe quem serviu de intermediário na negociação para a vinda de De Angelis. O barão de Alhandra, que desempenhava esse papel para D. Macedo em Roma, faleceu em março do ano anterior em São Petersburgo, na Rússia. Mas possivelmente o pintor teve a indicação de Luca Carimini, responsável pelo projeto de decoração, sob a aprovação do bispo.

Importante, porém, é saber que De Angelis, coadjuvado por sua pequena equipe, colocaria em ação primeiramente a decoração da capela-mor do templo. Os materiais

---

<sup>506</sup> CATEDRAL do Pará. *A Constituição*, Belem do Pará, domingo, 30 de maio de 1886. Anno XIII, Numero 123, p.2, col. 2.

<sup>507</sup> AOS DOMINGOS. *O Liberal do Pará*, Brazil – Belém do Pará, domingo, 12 de dezembro de 1886, p.1, col. 6, p.2, col.1

<sup>508</sup> Cf. Além da decoração da Catedral, Corrêa de Farias, já em Roma, auxiliaria Zeferino da Costa nos trabalhos que o pintor estava executado para a decoração da Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro. Cf. MOURA, Ignacio, op. cit., 118.

necessários para dar início aos trabalhos já haviam sido encomendados na Europa e logo chegariam. Assim, em 23 de setembro de 1886, Francisco Belisario Soares de Souza, presidente do tesouro nacional, atendendo a uma petição de D. Macedo, ordenou ao inspetor da tesouraria da fazenda da província que despachasse na alfandega, “livre dos direito de importação e expediente, os materiais e objetos que o dito bispo mandou vir da Europa para as obras da igreja catedral”.<sup>509</sup> A tão esperada pintura então toma corpo. Enquanto os trabalhos eram executados, romarias de curiosos passaram pela Catedral a fim de ver, em primeira mão, o que saía do pincel dos italianos. Responsável por esse movimento era a própria imprensa, que não cansava de elogiar as obras: Ontem, informava o “Diário de Notícias”, em 25 de dezembro, “tivemos ocasião de ver a magnífica pintura com que o hábil artista italiano De Angelis está embelezando o teto da nossa catedral”. Por isso, considerava-se ser “digno de toda a apreciação o admirável e belíssimo trabalho” de um monumento artístico que, ao menos de leve, haveria de “lembrar aos viajantes os primores dos maravilhosos frescos da capela Sistina do Vaticano, onde o grande Buonarrotti deixou impressas algumas das suas deslumbrantes criações”. Chamava-se a atenção para a decoração da abóboda ogival da capela-mor, que em pouco tempo estaria concluída e então se teria às vistas “soberbos quadros”, entre os quais se destacava o do centro, “representando com uma expressão verdadeiramente divina a Fé, com um cálice na mão e arrimando-se à cruz”. No segundo plano, notava-se, depois das insígnias episcopais, “a frente da catedral emergindo do fundo azul do quadro”. Na parede do fundo da capela, dizia articulista, “no semicírculo, compreendido entre a última linha de ornatos do altar-mor e a curva da abóboda”, ostentava-se “um grandioso quadro a óleo, representando o Menino no presépio, uma nesga do céu” onde se via “a prateada esfera da lua, e no plano inferior um pedaço de paisagem campestre”. Tudo ainda em pleno andamento, mas os mais afoitos já podiam apreciar: “Recomendamos a visita a Sé, onde a obra a que aludimos proporcionará agradáveis momentos aos admiradores da arte”.<sup>510</sup>

Nesse momento, havia passado apenas dez dias da assinatura do contra realizado entre o pintor e o bispo para a decoração da nave principal. Tudo indica que De Angelis iniciou os trabalhos na capela-mor sem um contrato firmado, que só ocorreu quando D. Macedo dispôs da verba para Catedral que havia sido consignada pela lei do orçamento para o exercício de 1886. O contrato original se perdeu, como quase todos os documentos que havia

<sup>509</sup> PARTE oficial. *Diario de Belem*, domingo, 24 de outubro de 1886. Anno XIX, Nº 242, p.2, col.2.

<sup>510</sup> NOSSA CATHEDRAL. *Diario de Belem*, sabbado, 25 de setembro de 1886. ANNO X, Nº 217, p.3, col.1

nos arquivos do arcebispado de Belém. Mas graças à transcrição de uma cópia desse documento encontrado por D. Antônio Lustosa nesse mesmo arquivo na época que escrevia a biografia de D. Macedo, hoje podemos ter, na íntegra, os termos em que foi estabelecido. A cópia do contrato foi redigida em 13 de junho de 1893, na agência do tabelião Theodosio Lacerda Chermont. Segundo consta no documento, De Angelis e o prelado celebraram o contrato no dia 15 de dezembro de 1886, tendo como testemunhas o cônego Antônio Ferreira de Paula e o cônego Antônio de Macedo Costa, sobrinho do bispo. Ali estão expressas 9 cláusulas que deveriam ser cumprida pelo pintor e que nos dão uma boa ideia dos trabalhos a executar:

1ª O pintor Domenico De Angelis obriga-se a pintar a Catedral do Pará, pela quantia de cem mil francos, pagos em ouro ou em moeda nacional, conforme o câmbio 90 d/v do dia do pagamento sobre Paris.

2ª As pinturas serão feitas segundo os planos apresentados e no mesmo estilo e perfeição, quanto ao processo, que já executamos na Capela-Mor. Estas pinturas compreendem: 1º a abóboda, da nave principal e das duas Capelas que formam o Cruzeiro; 2º a cimalha geral do edifício, incluindo o friso, que levará uma inscrição latina pintada de azul sobre o fundo imitando ouro e mosaico; 3º paredes interiores da Igreja, incluindo a que fica por trás do órgão, a qual conterà duas figuras representando Santa Cecília e o Rei Davi; 4º o forro e cimalha do coro e as colunas do mesmo; 5º os caixilhos e ombreiras de todas as portas e janelas que dão para o corpo da Igreja e as capelas laterais.

3ª As pinturas serão feitas a cal, e cal e cola, excetuando as seguintes, que serão feitas a óleo: 1º todas as ombreiras, portas, janelas e caixilhos; 2º as pilastras, colunas e balaustradas do Corpo da Igreja e do coro; 3º as paredes do corpo da Igreja a partir do nascente das arcas, e as barras das Capelas laterais.

4ª Na execução dos planos só poderá ser feita alterações de acordo entre as partes, ficando o preço invariável.<sup>511</sup>

Se nessas primeiras quatro cláusulas são tratadas especificamente questões envolvendo as obras de decoração, as cláusulas seguintes se firmam sobre prazo de execução, forma de pagamento, fiscalização e outras obrigações. A 5ª cláusula, por exemplo, estabelecia que o prazo para a execução da pintura seria de dez meses a contar de janeiro de 1887. Se excedesse esse prazo, De Angelis seria multado em dois mil francos por mês excedente, excetuado caso de força maior ou por outra qualquer causa independente da vontade do pintor. A 6ª cláusula determinava que os pagamentos seriam feitos em três prestações, nas

<sup>511</sup> Apud. LUSTOSA, Dom Antônio de Almeida. op. cit.; pp. 534-535.

seguintes maneiras: a 1ª de quarenta mil francos, parte da qual o pintor já teria recebido, seria completada em janeiro do ano seguinte; a 2ª de trinta mil francos seria entregue em junho também do seguinte; a 3ª e última o pintor receberia quando estiverem todas as pinturas completas. Já 7ª cláusula assegurava a De Angelis e a seus auxiliares o direito às passagens de ida e volta para a Europa, em 1ª classe. Porém eles perderiam o direito às passagens de volta nos seguintes casos: “1º se acabada a obra não partirem logo depois; 2º se por culpa sua não concluírem as pinturas”. Mais benefício figurava na 8ª cláusula, que dizia que durante a execução das obras, De Angelis e seus auxiliares teriam morada nos compartimentos da igreja. E, por fim, a 9ª cláusula estabelecia que as obras seriam fiscalizadas pelo engenheiro diretor de todo o serviço da Catedral, que passaria os atestados mediante os quais o pintor receberia as prestações. Ainda nessa mesma cláusula constava uma retificação da 6ª, onde se ressaltava que o 2º pagamento de trinta mil francos ficaria alterado do seguinte modo: “cinco mil, no 1º de abril, e cinco mil francos no 1º de maio, e vinte mil francos em 1º de junho” de 1887.<sup>512</sup> As assinaturas do contrato original foram reconhecidas por Enrico Echivazzappa, que agia como uma espécie de protetor do pintor nos primeiros anos que esteve em Belém. Nem todas as cláusulas seriam cumpridas à risca. De Angelis só voltaria para a Itália no final de 1890. Aliverti ficaria por aqui e concluiria os trabalhos no início de 1892, com a decoração das capelas que formam o cruzeiro, conforme está na 2ª cláusula. Mas veremos isso mais adiante.

O fato é que, até meados de 1887, as obras de reforma e decoração da Catedral corriam muito bem, havendo grandes expectativas de que a igreja fosse reinaugurada no início de 1888. Temos um bom termômetro do andamento dos trabalhos pela notícia saída no “Diário de Notícias” de 4 de maio de 1887. Para a iluminação da Catedral, o jornal informava ter acabado de chegar da Europa “dois belíssimos *anjós* de bronze dourado, sustentando cada um candelabro, e vinte e seis *arandelas* de ferro dourado, de um belo e esquisito desenho, tendo cada uma dez luzes”. Os anjos seriam colocados nos dois pedestais de mármore existentes no altar, e as arandelas ficariam nos lados, ocupando as pilastras do corpo da igreja. Desse modo, a iluminação seria toda lateral, acabando-se, como dizia o articulista, com o mau sistema de correntes de ferros no centro, que cortavam todas as linhas da arquitetura. Também informava que o resto das encomendas feitas na Europa, como ladrilhos de mármore para toda a igreja, púlpito, vitreno para as janelas do coro e ornamentos, deveria chegar em pouco tempo. Além do mais, a “excelente pintura”, confiadas “à perícia do pincel de *Domenico De*

---

<sup>512</sup> Ibidem., pp. 535-536.

*Angelis*, assim como outros acessórios”, iam “tendo andamento muito regular”, esperando o engenheiro Justino França, que estava à testa das obras, terminá-las o mais tardar até dezembro.<sup>513</sup> No final da matéria, fica evidente a esperança de que tudo logo estivesse concluído:

Segundo somos informados, a sagração da nossa bela basílica, assim restaurada e apresentando um conjunto de primores de segredo da arte moderna, melhoramento que devem à força de vontade do incansável, virtuoso e egrégio bispo diocesano, e que vai tornar a primeira igreja do Brasil, se realizará no dia 2 de fevereiro do ano vindouro, com a assistência de quatro bispos, o do Maranhão, Ceará, Pernambuco e um do sul.<sup>514</sup>

Não dá para negar que em meio ao clero paraense corria um grande otimismo sobre a breve conclusão da reforma. Tanto é que o bispo chegou a planejar a sagração da igreja para o dia 2 de fevereiro de 1888, tendo até mesmo convidado seus colegas à frente de outras dioceses para participar da solenidade de reabertura do templo. Dois dias depois, ainda é o mesmo jornal que insiste com a notícia: “Vai ser de novo sagrada, no dia 2 de fevereiro do ano vindouro, a nossa catedral, cujos trabalhos artísticos estão muito adiantados”. Por essa ocasião, complementava o articulista, “receberemos a visita dos bispos do Maranhão, Ceará, Pernambuco e de um das províncias do Sul”. Assinalava então em seguida: “Será uma festa esplêndida”.<sup>515</sup>

No entanto, a tão esperada sagração não ocorreria por questões alheias à vontade do bispo. Como já foi dito aqui, os mármorees que serviriam para ladrilhar o corpo da igreja e todos os outros acessórios encomendados em Roma se perderiam no naufrágio a caminho do Brasil. Um fato inesperado que contribuiu bastante para o atraso na conclusão da reforma. Mas até o incidente ocorrer, a crença de que a reinauguração do templo não passaria da data estabelecida pelo prelado era algo firmemente cultivado. Enquanto isso não acontecia, os amantes da arte se encaminhavam para a Catedral, afoitos em visualizar as belas pinturas já executadas ou em vias de conclusão. Tomavam, assim, um “banho cultural”, um banho de cultura italiana.

---

<sup>513</sup> OBRAS da Cathedral. *Diario de Belém*, quarta-feira, 4 de maio de 1887. Anno XX, Nº 99, p.2, col. 5.

<sup>514</sup> *Ibidem*.

<sup>515</sup> A CATHEDRAL. *Diario de Noticias*, sexta-feira, 6 de maio de 1887. ANNO VIII, N. 101,p.8.

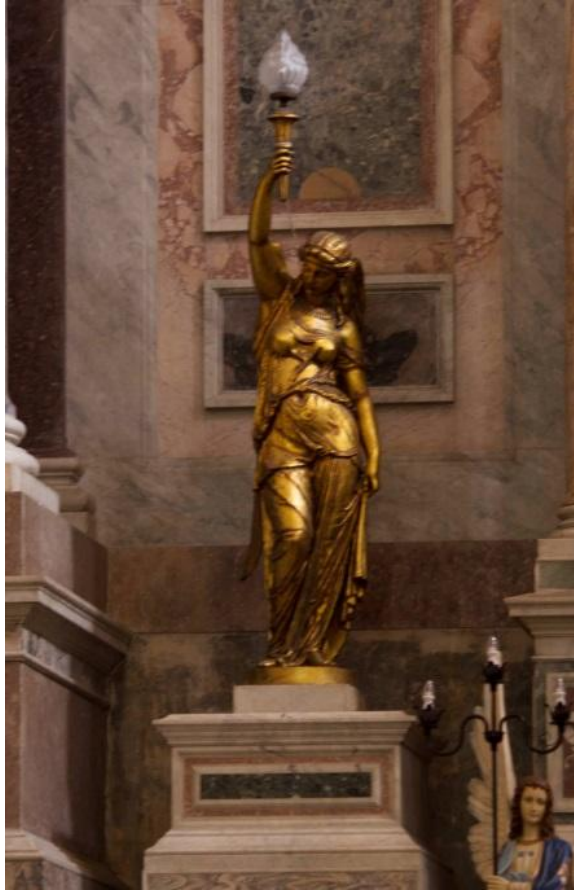


Figura 70: Um dos anjos dourados adquiridos por D. Macedo Costa para figurar nos pedestais de mármore do altar-mor da Catedral da Sé de Belém.

Digo isso porque se tornou lugar comum afirmar que o final do século XIX é marcado pelo afrancesamento cultural das capitais amazônicas e de outros centros urbanos do Brasil, em particular o Rio de Janeiro. Com a atenção voltada para Paris da época, as elites regionais teriam procurado modelar comportamento e gosto, espelhando-se na capital francesa. Epicentro do progresso e da civilização, Paris irradiaria para todas as partes a forma de vida requintada, elegante, culta e civilizada, uma espécie de etos burguês alavancado pela industrialização. De fato, o século XIX foi um tempo de grandes mudanças sociais e transformações urbanas. Paris, com seu enorme crescimento demográfico, converteu-se numa cidade tentacular, com bairros ricos e elegantes de arquitetura monumental e bairros paupérrimos de sórdidas habitações, nas quais viviam os deserdados da fortuna. Em meados do século, sob o império de Napoleão III, Paris foi totalmente remodelada pelo barão Husmman, prefeito da cidade. Sobre a trama das estreitas vielas urbanas abriram-se largas avenidas que criaram eixos retilíneos de circulação. Os amplos parques, as plantações de árvores dos bulevares e as belas e uniformes arquiteturas das casas burguesas proporcionaram a Paris um novo ar. Só Londres e Viena eram cidades que podiam competir com a capital

francesa. O modelo urbano de Paris foi imitado em vários países do mundo.<sup>516</sup> Dentro desse amplo fenômeno de transformação urbana e cultural, muitas cidades conectadas à rede do capitalismo mundial passaram a viver a sua *belle époque*. Geraldo Coelho afirma que os valores, códigos e cultura da *belle époque*, na condição de teatro da civilização, espalharam-se, em maior ou menor escala, pelas sociedades contemporâneas. Cidades como Paris, Lisboa, Buenos Aires, São Petersburgo, Viena, Belém e Manaus integravam-se ao circuito mundial da cultura burguesa, na medida em que abrigavam elos da cadeia mundial do mercado. Pelos mesmos canais de circulação da mercadoria, dos capitais e dos bens de produção, circulava também o capital simbólico da cultura burguesa, de matriz nitidamente francesa:<sup>517</sup> [...] “seguintos da sociedade local vestiam-se, divertiam-se e comportavam-se à francesa”.<sup>518</sup> Seus efeitos, assim, repercutiram diretamente nos círculos intelectuais do Brasil e da Amazônia:

O sentido de pertencimento a um tempo entificado e mítico, transformando o sujeito singular em cidadão do mundo, em homem da modernidade, sintonizou e enquadrou os nossos intelectuais, os nossos homens de letras no interior do painel maior da cultura da Europa *fin de siècle*. Um Olavo Bilac, um João do Rio, um Figueiredo Pimentel, no Rio de Janeiro, um Augusto Montenegro, um Justo Chermont, um Eustáquio de Azevedo, em Belém do Pará, sentiam-se como sujeitos de uma cultura – e como construtores culturais – matricialmente fora do lugar, mas legitimada pela genética social da sua orgânica originária. E a matriz, o fenômeno especular desse processo, como já mencionado, era a Paris *fin de siècle*, cuja apropriação, reprodução e adaptação de suas linguagens contagiou as elites da capital do Pará<sup>519</sup>

É uma bela reflexão e não se pode negar que lança luz sobre muita coisa. Mas o peso que dá à França em detrimento de outras matrizes culturais acaba por colocar na sombra importantes dimensões da realidade social. E pensar que os intelectuais brasileiros afetados pelo “afrancesamento” se sentiam sujeitos fora do lugar é no mínimo uma afirmação infundada. Augusto Montenegro, por exemplo, cultor das artes (incluindo a italiana) e da ciência, recorria a curandeiros como qualquer “caboclo” paraense quando precisava dar cabo a uma doença.<sup>520</sup> Se a matriz de pensamento ou universo cognitivo da elite da época era

<sup>516</sup> CORREA, Antonio Bonet. El viaje Artístico en el siglo XIX. 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, pp. 27-37, p.29.

<sup>517</sup> Cf. COELHO, Geraldo Mártires. Na Belém da belle époque da borracha (1890-1010):dirigindo os olhares. *Escritos* (Fundação Casa de Rui Barbosa), v. 5, p. 141, 2011, p. 141-142.

<sup>518</sup> Ibidem., p.48.

<sup>519</sup> Ibidem., p. 149.

<sup>520</sup> Cf. RODRIGUES, Silvio Ferreira. *Esculápios Tropicais: a institucionalização da medicina no Pará, 1889-1919*. 2008. Dissertação (Mestrado)– UFPA, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém-Pará, 2008.

preponderante francês, como explicar que uma figura como a de Antônio Lemos, intente de Belém, fosse comparada à de Cavour?<sup>521</sup> A construção da imagem de seu poder pessoal passou também por mãos italianas. De Angelis pintou um retrato e modelou dois bustos em bronze do intendente, que até 1906 figuravam na sala de sua casa e no arquivo da intendência de Belém.<sup>522</sup> Nessa época, numa República carente de símbolos e heróis que exprimissem os ideais do novo regime, a cidade exibiu a grande tela histórica de De Angelis e Capranesi tematizando os últimos dias de Carlos Gomes. Mas isso é só a ponta do iceberg. Ainda em 1897, como bem sabe Geraldo Coelho, os republicanos paraenses ergueram na Praça da República uma imponente estátua de *Marianne* executada pelo escultor italiano Michele Sansebastiano.<sup>523</sup>

Não precisamos ir muito longe para percebermos que as inclinações estéticas desse tempo, a despeito de toda aura francesa, pendiam fortemente para o ambiente artístico italiano. Um passeio pelo acervo do Museu de Arte de Belém é capaz de convencer o mais cético dos pesquisadores daquilo que estou afirmando.<sup>524</sup> O enorme fluxo de obras de arte italiana que chegou ao Pará da época está ali em forma de escultura e pintura. Isso sem falar em outros ramos da arte. Quando a elite paraense, vestida à francesa, dirigia-se ao teatro, por exemplo, chegava ali para apreciar companhias de ópera vindas da Itália ou para ouvir um artista paraense formado naquele país, como o barítono Lima Braga, que em 1890 aperfeiçoava seus estudos em Nápoles.<sup>525</sup> Não foi à toa que vimos ao longo desta tese a elite paraense se referir à Itália como “pátria das belas artes”, de onde provinham os melhores artistas.

---

<sup>521</sup> No início da década de 1910, quando os opositores de Antônio Lemos passaram combatê-lo com todas as forças, foi comum comparar a figura do intendente à de Cavour. Em 1912, por exemplo, o jornal “Folha do Norte”, que combatia duramente Lemos em suas colunas, publicou várias matérias em ataques contra ele, atribuindo-lhe o epíteto de “florido Cavour indígena”. SARGES, Maria de Nazaré. Memórias do “Velho intendente” Antonio Lemos (1869-1973). Belém: Paka-tatu, 2002, p.77.

<sup>522</sup> O Paiz, segunda-feira, 17 de dezembro de 1906, p. 4, col.5.

<sup>523</sup> Geraldo Mártires fez uma análise detalhada da figura de *Marianne* como representação da República no Pará, debruçando-se especialmente sobre a estátua executada pelo escultor italiano Michele Sansebastiano, que se encontra na Praça da Pública em Belém. Cf. COELHO, Geraldo Mártires. *No coração do Povo: o monumento a República em Belém*. 1. ed. Belém: Paka Tatu, 2002.

<sup>524</sup> Para uma análise do acervo do Museu de Arte de Belém (MABE), ver FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Janelas do passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte e história*. Belém: Museu de Arte de Belém, 2012.

<sup>525</sup> O BARYTONO Lima Braga. *A Republica*, Estado do Pará, Belém, 4 de março de 1890. Anno I, Num. 13, p.1, col.2.





Figura 71: Michele Sansebastiano (Vincenzo Michelangelo Sansebastiano). Velata, c.1896 (75 x 48 cm). Escultura em mármore, Acervo do Museu de Arte de Belém (MABE)



Figura 72: Carlos de Servi. Atelier. Óleo sobre tela, 1900 (90,5 x 62,3cm). Acervo do Museu de Arte de Belém (MABE)



Figura 73: Antonio Oliveira. Gabinete da intendência de Belém. Fotografia, 1901. Acervo da Biblioteca Pública Arthur Vianna. Belém/Pará.

Portanto, a historiografia que enfatiza a preponderância da “influência” francesa no desenvolvimento cultural do século XIX no Brasil e na Amazônia, olvida outros vínculos culturais que influíram no trabalho dos artistas e nas inclinações do público. Apesar de Paris ter sido um centro de referência cultural para diversas cidades do mundo, isso não significou exercer um domínio em todos os campos da vida. Para o governo espanhol, por exemplo, Roma, ao invés de Paris, era o lugar para onde podiam ser enviados seus estudantes pensionistas com todas as garantias morais e a confiança de que adquiririam uma correta formação artística.<sup>526</sup> Não muito diferente pensava a elite carioca da mesma época em relação ao destino que deveriam tomar os estudantes da Academia Imperial de Belas Artes. O caso se repete no Pará, que, como já foi dito, enviou vários pensionistas para as academias de arte italianas por toda a segunda metade do século XIX. Se para setores da elite paraense fazia-se urgente substituir o modelo urbano e cultural do período colonial por formas mais modernas, Paris não soava necessariamente como o único ponto de referência. A Itália, como sua rica cultura figurativa antiga e atual, podia muito bem servir como aceno de modernidade para fazer frente à arte colonial portuguesa. Mesmo assim, isso não se deu sem dilema. Juvenal Tavares, uma das figuras mais destacadas dos círculos intelectuais paraenses desse tempo, publicou no “Diário de Notícias” de 16 de julho de 1887 um artigo que nos dá bem a dimensão desse sentimento. Assinando como “Mephistopheles”, Tavares deu ao artigo o sugestivo título

<sup>526</sup> CORREA, Antonio Bonet, op. cit., 33..

de “Um pressagio”. O texto não esconde a admiração, quase beirando o delírio, que a arte italiana vinha provocando nos visitantes da Catedral, sem perder de vista os impactos negativos:

Ainda não me foi possível entrar em nossa catedral, depois das obras que aí se estão executando.

Dize-me, porém, todos quanto lá têm ido, que aquele templo, que d’antes era um dos mais belos, hoje, incontestavelmente, será o mais suntuoso do império.

Todos quanto lá têm ido, voltam completamente cheios de admiração, não encontrando nos lábios frases capazes de exprimir todo o êxtase do seu coração!

As obras de escultura do altar, e as de pintura, executadas por grandes mestres italianos, não podem ter elogios possíveis!....

O que, porém, provocou-me o desejo de ir n’esse templo dar um passeio e fazer uma visita de *tourist*, foi ter-me alguém dito que uma das inovações que aí se praticaram foi destruir ou inutilizar o *escudo*, onde se viam as armas portuguesas.

Será isto verdade, exm. sr. d. Antônio?

Não acredito n’esta *delação*, enquanto não for eu mesmo lá ver com os meus próprios olhos, que a terra fria há de comer.

Sou o diabo, mas gosto de entrar em templos, e até me interesso por eles.

Se não houvesse *santo*, para que serviria o *demo*? Se não existisse o *mal*, não tinha *razão* de ser o *bem*. Se há *Deus*, por força que há de haver o *diabo*. *Céu* sem *inferno* não se concebe.

Tudo isso é relativo.

Mas, deixemos de lado as *digressões*, justificativas do meu modo e razão de ser, e vamos ao assunto.

Dizem que as novas obras da catedral do Pará, fizeram desaparecer as *sete quinas* e as *cinco chagas* que atestavam às gerações que vão passando a origem e a antiguidade d’aquela edificação.

Era um padrão de uma grande importância.

E agora resta somente saber o que se vai se pôr em seu lugar.

Talvez as armas de *Torquemada* ou Frei Ignácio de Loyola...<sup>527</sup>

Tavares se viu surpreso diante da notícia de que D. Macedo levava a cabo a reforma da igreja, botando abaixo símbolos e signos que atestavam os laços do velho templo com seu passado. O bispo opera escolha dentro dos modelos estéticos e iconográficos do

<sup>527</sup> MEPHISTOPHELES. Um pressagio. Diário de Notícias, sabbado, 16 de julho de 1887. Anno VIII, Num. 158, p.2, col. 2.

projeto de romanização, mas o jornalista está mais preocupado em fazer um balanço de perdas e ganhos históricos que uma reforma tão agressiva imprimia sobre antigos pontos de referência. Ele não contesta o modelo italiano adotado. Muito pelo contrário: faz coro àqueles que viam nisso o exemplo de modernidade e de bom gosto que o Pará precisava. Tavares era o tipo de intelectual que o bispo jamais contaria nas fileiras de seus adeptos. Isso não significa dizer que o jornalista não via com bons olhos o embelezamento da Catedral: “Sou o diabo, mas gosto de entrar em templos, e até me interesse por eles”. Telas, esculturas e decoração em geral são aqui valorizadas por seu atributo artístico, não por serem objetos de culto. Já faz mais de um século que Duchamp mostrou como a nossa cultura cria mecanismo que mudam ou modificam os estatutos, sentidos e funções dos objetos de arte. Ao expor em 1912 um mictório num museu, ele provou como lugares desse tipo atuam na conversão de um objeto banal em obra de arte. Ao tratar do tema, Coli explica como essas intuições desviam, modificam as destinações iniciais, as funções e sensibilidades originárias dos objetos. Assim, o mictório de Duchamp, que provocou escândalos na época, é hoje em dia pacífico objeto de cultura. O quadro que estava na igreja ou na galeria de um palácio, a estátua que ornava um jardim de um príncipe, encontram-se agora lado a lado, num espaço recente, que não tem mais de duzentos anos: o museu.<sup>528</sup> Uma obra com função religiosa, posta agora num museu, certamente muda de estatuto. Na época da decoração da Catedral, o Pará ainda não possuía um museu de arte. Por outro lado, as obras que passaram a decorar o interior da igreja já emitiam seu caráter polissêmico. Se para alguns, pinturas e esculturas podiam ser encaradas como objeto de culto, para outros, como Juvenal Tavares, tudo figurava como a mais alta expressão artística. Essa parece ter sido a postura de parte dos letrados paraenses sobre decoração da igreja que, antes mesmo de estar concluída, já era considerada uma espécie de patrimônio.

O bispo, firme em seu projeto, fez escolhas que implicaram no que deveria desaparecer ou permanecer no templo. Quando os críticos se deram conta, os trabalhos já estavam bastante adiantados e gozavam da admiração dos fiéis que contribuíram com doações e esmolas. Na direção das obras estava o engenheiro Justino França, envolvido também com outros importantes projetos da província, como ferrovia Belém-Bragança. Foi sobre ele que recaíram pesadas censuras quando a imprensa percebeu que as pinturas de De Angelis no teto da igreja estavam sendo danificadas pela infiltração da água da chuva. Pela gravidade do caso, Justino França foi acusado por parte imprensa de incúria e negligência. Na seção “Cortes e

---

<sup>528</sup> COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 73.

recortes” do “Diário de Notícias” de 12 de janeiro de 1888, um articulista de codinome “Tic” cedeu o espaço no jornal para um colaborador anônimo que se mostrara indignado com a situação. Dizia ele ter sido, no dia anterior, “dolorosamente surpreendido com a triste notícia de se haver aberto uma enorme goteira em cima dos “mais admiráveis quadros que ornamentam a abóboda maior da nossa famosíssima catedral”. Em uma terra como a nossa, em que há meses em que chove todos os dias, era de se admirar que o engenheiro encarregado das obras não se lembrasse da necessidade de se fazer um revestimento por cima da abóboda com cimento, cal e pez, a fim de tornar impermeável a parte inferior, “justamente a que religiosamente guarda ou encerra os primorosos trabalhos do simpático artista sr. D. De Angelis”. Não era para esse resultado, continuava o colaborador, que se gastava “a jorros o dinheiro alheio”; não era para isso que se mandava “vir do estrangeiro um dos melhores artistas, para vir ser testemunha d’estes ou d’outros descuidos que dão uma triste cópia do que são e do que vale entre nós os pregoeiros da ciência”. Porém, dizia confiar no zelo e honestidade do engenheiro Calandrini Chermont, auxiliar de Justino França, de quem esperava que se fizesse os reparos necessários “sem grandes dispêndio dos cofres públicos”. Tic, botando lenha na fogueira, arrematava: “Realmente é para lamentar que as belíssimas obras feitas sob os auspícios do estimável e virtuoso sr. D. Antônio, fiquem, por um descuido inqualificável, destruídas”.<sup>529</sup> Pedia-se providências urgentes e, ao mesmo tempo, compara-se uma briga.

Dois dias depois, Tic se viu obrigado a responder a uma matéria de um articulista do jornal “Gram-Pará” publicada no dia anterior que, em clara provação, assinava como “Tac” e saía em defesa de Justino França. Tac teria procurado negar a existência da goteira na abóboda-mor da Catedral. Enquanto isso, Tic, lamentava a forma desrespeitosa como a redação do “Diário de Notícias” havia sido tratada pela gazeta concorrente e afirmava ter apenas uma coisa a dizer sobre tudo aquilo: “A goteira existe e pouco escrupuloso e ainda mais arrojado é o advogado do engenheiro, querendo negar-lhe a existência”. Se o articulista do “Gram-Pará” quisesse se certificar do fato, devia se dirigir à igreja, onde o engenheiro Calandrini estava mandando fazer os reparos e teria as informações que desejasse. Assim, prosseguia argumentando Tic, o contendor veria “a leviandade que cometeu, negando uma coisa que já existia muito antes de ser feita a pintura e para a qual o sr. De Angelis chamou a atenção do engenheiro encarregado, na ocasião de terminar os seus trabalhos”. As goteiras, portanto, não eram de sua invenção, não estavam sobre a sua cabeça, como sugeria

<sup>529</sup> CORTES e recortes. *Diario de Belem*, terça-feira, 24 de janeiro de 1888. ANNO XXI, N° 19, p.2, col.6.

jocosamente o articulista do “Gram-Pará”, “mas sim sobre um dos mais belos quadros de pintura que ornaram o teto da nossa Catedral”.<sup>530</sup> A questão da goteira e os ataques a Justino França prosseguiram entre as gazetas concorrentes, que se queixavam mutuamente de frases e opiniões ofensivas que uma atirava à outra. No “Diário de Notícias”, em matéria de 31 de janeiro, Tic, parecendo farto de um debate desgastante e infindável, dizia que o seu objetivo não era ofender o engenheiro Justino França, mas chamar a atenção para a necessidade de se evitar que os trabalhos de pintura feitos no teto da catedral fossem utilizados. Além do mais, uma vez que a gazeta concorrente se achava impossibilitada de contestar a existência das tais goteiras, que se unisse ao “Diário de Notícias” para pedir, a quem competisse, “providências no sentido de garantir a conservação da pintura feita pelo hábil artista italiano Domenico De Angelis”.<sup>531</sup>

Embora na seção “Cotes e Recortes” do “Dário de Notícias”, Tic tenha afirmado não pretender ofender Justino França, matérias denunciando o engenheiro pelo descaso com decoração da Catedral continuam a ser publicadas no mesmo jornal. Em 7 de junho, passados quase cinco meses, o mesmo colaborador anônimo da gazeta voltou a atacar duramente Justino França. Novamente apontava os erros cometidos pelo engenheiro ao intervir nas obras. Dizia ser uma lástima pensar no dinheiro “empregado n’esta obra de Santa Engrácia”; alarmava também que a administração de Justino Franca estava sendo fatal aos “desejos do nosso bom prelado”. A pintura da abóboda principal, dizia ele, “que custou QUARENTA CONTOS”, estava manchada, por ter sido lançada sobre ela, a fim de torna-la impermeável, uma camada cimento de baixa qualidade, que ainda havia custado uma avultada quantia. Caso não fosse substituída por melhor cimento, não resistiria ao inverno de 1889, “mesmo porque o telhado, cuja reforma foi empreitada com o pedreiro Fontinha, ficou com as mesmas telhas velhas e gastas de então”. Mas as denúncias não param por aí. Entre outras coisas, chamava a atenção para fato “absurdo” do andaime usado para a pintura ter custado doze contos. Lamentava ainda que a escaiola nas paredes da capela-mor não havia sido concluída, e que a parte dada como tal estava presentemente “entregue a um tal Gonçalves Nina, que nada entende da obra!” Então acrescentava em seguida: “Pessoas mais entendidas dizem que está perdida, e que, a não ser feita por profissionais, muito dinheiro se virá a gastar”. Prova disso era o testemunho do marmorista Perfetti, que quando esteve aqui, disse conhecer o serviço, “mas não se animou a fazê-lo, porque só um profissional seria capaz de pôr a capela-mor em

<sup>530</sup> CORTES e recortes. *Diario de Belem*, quinta-feira, 26 de janeiro de 1888. ANNO XXI, N° 21, p.2, col. 4.

<sup>531</sup> CORTES e recortes. *Diario de Belem*, terça-feira, 31 de janeiro de 1888. ANNO XXI, N° 25, p.2, col. 6

estado digno ao altar de mármore”. No mesmo estado de ruína estava o ladrilho de parte do corpo da capela, enquanto o mármore vindo para o corpo da igreja encontrava-se “completamente perdido na ponte da alfandega: “Vinte e tantos contos!”, exclamava o articulista indignado.<sup>532</sup> Após tantos ataques à sua pessoa, Justino França veio finalmente à imprensa, não para se defender, mas para qualificar como infundadas as acusações proferidas contra ele:

ILLM. SR. REDACTOR DO “DIÁRIO DE NOTÍCIAS” – estou habilitada a responder à censura da imprensa sobre obras que fiscalizo, quando reconheço que são razoáveis e visam o bem público.

Não se acham n’este caso as acusações que foram publicadas hoje na sua folha sobre as obras da Cathedral.

Verdadeira cogestão de despeito, elas não apresentam o menor fundamento e como castelos de nuvens desfazem-se por si mesmos, sem ser preciso que os venha desmanchá-los, mostrando sua inanidade.

Se todavia o seu mal informado informante quiser desfivelar a máscara cômoda do anônimo e apresentar-se de rosto descoberto, estou pronto a dar-lhe a competente resposta.

Publicando estas linhas, muito penhorado fica o seu

Amigo obr<sup>o</sup>. e cr<sup>o</sup>,

JUSTINO FRANÇA<sup>533</sup>

A declaração desdenhosa de Justino França deixou ainda mais irritado o colaborador do “Dário de Notícias”. No dia seguinte, ele publicou no jornal um artigo onde chamava a atenção do próprio presidente da província para a atuação do engenheiro nas obras de reforma da Cathedral. Lamentava que Justino França, em vez de vir à imprensa se defender “perante o povo que tem os olhos virados para esse templo”, tenha respondido “como um toleirão”. Argumentava que o “povo”, que via “quinhentos e tantos contos gastos na obra da cathedral”, tinha o direito de saber como se tinha regado as verbas para essas obras. Usando de ironia, contou que o bispo, “conhecendo perfeitamente a vasta inteligência do atual engenheiro das obras da Sé, convidou-o a acompanhá-lo em sua longa excursão, tão somente com o fim de passar as ditas obras a melhor fiscalização!” D. Macedo teria então pretendido entretê-lo “pelas plagas do Sul até que concluídos ficassem os melhoramentos de sua igreja predileta”. Mas Justino França, “iludindo a esperança do digno prelado”, voltou do Rio e tomou conta das obras “contra a vontade de seu protetor e amigo, que as havia deixado aos

<sup>532</sup> OBRAS da Cathedral. *Diario de Noticias*, quinta-feira, 7 de junho de 1888. ANNO IX, NUM. 128, p.3, co.1.

<sup>533</sup> OBRAS da Cathedral. *Diario d Noticias*, sexta-feira, 8 de junho de 1888. ANNO IX. NUM. 129, p. 3, col.1.



cuidados e à honestidade do engenheiro Theodosio Calandrini Chermot”. Enquanto Justino França viajava, esse engenheiro havia dado um grande impulso às obras. Num curto espaço tempo, foi retirada a grande quantidade de materiais velhos, desmanchado o andaime que Justino França contratou por 12 contos; concertado o órgão; forrado os corredores laterais à capela-mor; forrado e pintado a sacristia dos cônegos; pintado a abóboda da sacristia dos Pontificados; pintado os forros das escadas que dão entrada para os sobrados laterais; feito a encanação de gás; realizado a colocação de candelabros; feito a encanação d’água para as latrinas; executado concertos e reformas dos principais móveis da sacristia dos cônegos e do relógio da torre. Tudo “feito com pouco dispêndio e muito trabalho na administração do sr. Calandrini Chermont”. Isso sem falar no asseio geral do templo; no grande telheiro feito no largo de S. João para o depósito de materiais; no vigamento que se tirou do antigo corpo da igreja; no ladrilho de mármore e nivelamento do solo para receber esse mesmo ladrilho. Tudo isso, reforçava o articulista, “nos 6 meses de ausência do sr. Justino!”<sup>534</sup> Em comparação ao auxiliar, Justino França não teria realizada quase nada, o que exigia uma intervenção do presidente da província:

Apontem-nos agora o que tem feito o sr. Justino a quem um conselheiro já apelidou de *Cabeça de burro!*

Além da bela pintura do corpo da igreja, feita por Domenico De Angelis e do celebre andaime feito pela firma Joaquim Fontinha & COMPANHIA, o que tem feito o sr. Justino?

Gasta o dinheiro em nada mais!

As linhas que publicamos não têm a pretensão de ir obter uma resposta ou uma defesa da parte do acusado, que nunca pretendeu entrar em discussões a tal respeito e em questão tão melindrosa; temos porém em vista chamar a atenção do digno governador da província para as obras da catedral, que nas mãos do atual engenheiro, nunca terão fim, conforme ele mesmo fez sentir quando disse a certo deputado: “Padre mestre, esforce-se pelo aumento, mas não determine prazo, que eu quero dar segundo passeio e o que recebo como engenheiro da província não dá”.

Atenda, sr. presidente, que falamos a verdade, o que pode ser verificado indo s. exc. pessoalmente ver o estado da catedral, o relaxamento em que vão as obras.

Ainda, há poucos dias [...], alguns trabalhadores, levantando uma caibra de duas grandes vigas, serviço inútil, feito debaixo de charola ou de pandega, deixaram cair aquele enorme peso, que quase mata os espectadores e quebra o púlpito!

O engenheiro n’essa ocasião andava *flanando*.

<sup>534</sup> OBRAS da Cathedral . *Diario de Noticias*, sabbado, 9 de junho de 1888. ANNO IX, NUM. 130, p.2, col.2.



Por hoje basta.<sup>535</sup>

Não é possível dizer se Miguel de Almeida Pernambuco, presidente da província na época, atendeu aos apelos do colaborador do “Diário Notícia” e interviu nas obras da igreja. Mas ainda em 12 de julho, o jornal, em uma pequena nota, informava a visita que fez ali um dia antes: “O sr. presidente da província visitou ontem, acompanhado de seu ajudante d’ordens, as obras da Catedral”.<sup>536</sup> É provável que a partir disso ele tenha tomado alguma providência para resolver os problemas denunciados. E embora declarasse em fevereiro de 1889 que a situação financeira da província não se encontrava em “situação lisonjeira”,<sup>537</sup> sabemos que as obras continuariam a receber ajuda naquele ano derradeiro do Império. Se o advento da República interrompeu esse processo, não se pode negar que o Pará já dispunha de um templo católico semelhante aos construídos e reformados por Pio IX e Leão XIII. É certo que nem tudo estava concluído, mais o esplendor da arte italiana já podia ser vislumbrado na Catedral de Belém, templo que muitos consideravam o mais belo da América do Sul. Logo os paraenses teriam a oportunidade de se dirigir para lá a fim de assistir a uma missa ou apreciar a sua artística decoração. Em 2 dezembro de 1890, o jornal “A República” anunciava a partida de De Angelis para a Itália, acrescentando: “De Angelis deixa bem acentuado entre nós a sua individualidade artística, e não haverá paraense que, mais tarde, admirando a prodigiosa pintura da nossa Catedral, não lhe recorde saudoso o nome”.<sup>538</sup> O pintor que trouxe o que havia de mais moderno na arte italiana de sua época, levava daqui problemas ainda por resolver com os poderes civis. Mas antes de partir, não esqueceu de agradecer aos amigos que fez:

Tenciono partir hoje para Itália e sinto-me no dever de despedir-me dos numerosos amigos e afeiçoados que tive a felicidade de conhecer n’esta auspiciosa terra paraense.

O meio de despedida que sirvo-me supre a falta de tempo de que posso dispor.

Na hora da partida, devo apresentar especialmente meus adeuses e os meus bons sentimentos a sr. exc. sr. Arcebispo da Bahia, d. Antônio Macedo da Costa, que, quanto bispo do Pará, deu-me o ensejo, chamando-me de meu país, de prestar os meus serviços artísticos a esta cidade e também de conquistar as excelentes relações de amizade pessoal que são o mais belo apanágio da bondade do magnânimo povo paraense.

<sup>535</sup> Idem.

<sup>536</sup> DIÁRIO de Notícia, quinta-feira, 12 de julho de 1888. Anno XXI, Nº 154,p.3, col.2.

<sup>537</sup> FALLA com que o exm.o snr. d.r Miguel José d’Almeida Pernambuco, presidente da provincia, abriu a 2ª sessão da 26ª legislatura da Assembléa Legislativa Provincial do Pará em 2 de fevereiro de 1889. Pará, Typ. de A.F. da Costa, 1889, p. 27.

<sup>538</sup> DOMENICO De Angelis. A Republica, Estado do Pará – Belem, terça-feira, 2 de dezembro de 1890. ANNO I, p. 2, col.3.

Retiro-me realmente cheio de saudades por estes cavalheiros e famílias conspícuas que tanto distinguiram-me; de bons desejo de progresso e glória pelos meus discípulos; enfim, cheio de gratidão pelo modo atencioso e afetuoso com que em toda parte recebia-me a família paraense.

Desta larga consideração com que fui distinguido levo inequívocos testemunhos no foro íntimo das minhas recordações e delas conservarei eterna memória, correspondendo a tão cativantes amabilidades com todas as forças vivas do meu agradecimento.

Esta despedida minha não individualiza pessoas, que para isso seria necessário citar quantos cavalheiros honram-me com a sua consideração.

Os meus adeuses são gerais e sintetizados n'este brado sincero e entusiástico: Viva o Brasil!

Belém, 2 de Dezembro de 1890.

*Domenico De Angelis.*<sup>539</sup>

De Angelis, na demonstração de gratidão ao público pela boa acolhida, não deixou de ressaltar o nome daquele a quem devia os maiores favores: D. Macedo Costa. Foi o prelado o responsável por lhe abrir as portas da Amazônia, onde pôde criar laços de amizade fundamentais para negócios futuros. Em Roma, ainda pintaria as três telas encomendadas para a Catedral, completando o que iniciara. Por fim, o mais italiano dos templos paraenses, quiçá brasileiros, seria percebido também como um lugar para se cultivar a arte. Quanto a D. Macedo, não veria a sua maior obra concluída. Faleceu na cidade mineira de Barbacena em 20 de março de 1891, antes da reabertura da igreja. O passo final ficaria a cargo de D. Jerônimo, seu substituto. Este teria a árdua tarefa de levar a cabo a romanização da Catedral numa República laica.

---

<sup>539</sup> DESPEDIDA. *O Democrata*, Brazil- Estado confederado do Pará, Quarta-feira, 3 de Dezembro de 1890. Anno I, Num. 270, p.2, col.1.

#### 4.4. Uma catedral romanizada numa República laica

Lutei durante anos, porém sempre esperando pelo desenvolvimento deste rico Estado, pois com ele as artes e as indústrias também progrediriam.

Trabalhei, esforcei-me, e hoje vejo coroados todos os meus esforços graças ao novo regime republicano que colocou no Governo homens que têm sabido desenvolver as artes, outrora tão esquecidas, concorrendo com a patriótica atividade para o um futuro auspicioso deste Pará.<sup>540</sup>

Temos aqui um pequeno trecho do depoimento dado pelo litógrafo alemão Johan Karl Wiegandt ao engenheiro Ignácio Moura, em 1895. O artista conta um pouco de sua trajetória profissional desde 1871, quando fundou a sua oficina litográfica no Pará. Suas palavras foram cuidadosamente transcritas no catálogo organizado para a Exposição Artística e Industrial do Liceu Benjamin Constant. Depois de tanta luta, o litógrafo dizia ter seus esforços finalmente coroados “graças ao novo regime”, que teria colocado no governo homens que sabiam desenvolver as artes, “outrora tão esquecidas”. Não se trata de uma declaração qualquer, mas do testemunho de um reputado artista atuante na Amazônia que provaria a superioridade do novo regime em relação à decaída monarquia. Apesar de tentador, não devemos levar esses argumentos às últimas consequências. Mesmo com dificuldade, as artes jamais foram esquecidas no regime imperial no Pará. Foi ainda nessa época que, como vimos, começaram a ser enviados os pensionistas para estudar pintura, escultura e arquiteturas na Itália, assim como se fomentou o ensino técnico e artístico nas escolas públicas – iniciativas que serviram de modelo às políticas de incentivo às artes que o regime republicano implementou sob a capa de novidade. Não obstante as polêmicas envolvidas, também os maiores projetos decorativos do Pará, a Catedral e o Theatro da Paz, ocorreram sob a monarquia. Se o clamor do artista por reconhecimento soa legítimo, é preciso ter em conta que também diz exatamente aquilo que os homens que estavam no poder queriam ouvir e propagar. Na época, muitos artistas, em especial os pintores, estiveram envolvidos na produção da imagem oficial desejada pelos republicanos, assim como foram convocados a fazer parte do corpo docente das instituições agora destinadas a desenvolver o ensino artístico local.

À medida que as pesquisas avançam, fica cada vez mais claro que na última década do século XIX e a primeira década do século XX houve um considerável impulso no mercado artístico paraense. Sob o patrocínio do governo do Estado e da intendência municipal de Belém, começam a ser formadas as primeiras coleções de arte destinadas a decorar salas e

<sup>540</sup> Cf. MOURA, Ignacio, op. cit., p.146.

gabinetes das instituições públicas. Nesse mesmo embalo, cresce também o número de exposições e galerias privadas, onde figuram obras de artistas brasileiros e estrangeiros em circulação pela Amazônia. A acentuada aquisição de objetos artísticos por parte da elite da época guarda forte relação com o momento privilegiado em que vivia a economia da região. Com o preço da borra em alta e a descentralização administrativa do país após o golpe republicano, o Pará desfrutou de recurso mais avultado para investir na promoção das artes. Dispondo de dinheiro e contando com críticos com um certo grau de instrução para avaliar os objetos artísticos, a elite dos tempos republicano se tornou uma grande consumidora e colecionadora de obras de arte. Não à toa o afamado intendente Antônio Lemos passou para história como a figura mais emblemática de político influente e grande mecenas do norte do Brasil.<sup>541</sup>

Porém, enquanto se fala em incentivos às artes para se alcançar um almejado estado de civilização segundo o modelo europeu, o que acontece com o projeto decorativo da Catedral? Antes de tudo é preciso dizer que em 7 de janeiro de 1890, ainda durante o governo provisório, foi sancionado o decreto 119-A, que oficializou o caráter laico do novo regime. Dessa forma, a República decretava a definitiva separação da Igreja e do Estado. No entanto, não se tratava da eliminação do papel da Igreja nos destinos da sociedade contemporânea. Na verdade, inaugurava-se uma nova relação com o Estado, que exigia a adoção de outras posturas da Igreja. Diante de uma República que se declarara laica desde o início, a reação imediata do episcopado foi de cautela e desconfiança. Problema que não demorou a ser contornado. Os estudiosos do tema são praticamente unânimes em afirmar que, graças à diplomacia de D. Macedo, a hierarquia católica atravessou o período de 15 de novembro de 1889 à promulgação da constituição (1891) sem contestar seriamente a legitimidade do novo regime. No momento em que deixava de existir uma religião oficial no Brasil, a figura do bispo foi fundamental para defender os interesses da Igreja ante a prováveis ameaças à sua liberdade e à manutenção de seus bens materiais.<sup>542</sup> A transferência de D. Macedo para o Arcebispo da Bahia, em 26 de julho de 1890, por exemplo, fez parte da estratégia de recomposição da aliança entre a Igreja e o poder civil agora estabelecido. Seu papel como intermediador da Santa Sé junto ao governo republicano durante confecção da nova

---

<sup>541</sup> A imagem de Antônio Lemos como grande mecenas ganhou um poderoso reforço dos intelectuais que também construíram uma biografia favorável do “velho intendente”. Cf. SARGES, Maria de Nazaré, op. cit., p. 210.

<sup>542</sup> Para uma análise da postura de D. Macedo nas negociações para junto ao governo provisório da República, ver MANOEL, I. A. D. Antonio de Macedo Costa e Rui Barbosa: a Igreja Católica na ordem Republicana Brasileira. *Pós-História*. UNESP, Assis, SP, v.5, 1997, pp. 67-81.

constituição do país assegurou à Igreja um novo e importante espaço de atuação dentro da sociedade.

De fato, havia diferenças marcantes entre o que vigorou no Império e aquilo que passou a valer no novo regime. A Constituição republicana acabava de vez com a subvenção à Igreja com a eliminação do Padroado Régio. Consequentemente, isso tornava impossível qualquer ingerência do Estado nos negócios eclesiásticos. A Igreja, por sua vez, não podia mais contar com o apoio financeiro do Estado para levar a cabo seus projetos, sobrevivendo apenas dos próprios recursos. Mas longe de encarar a questão como uma derrota, o papa Leão XIII e o clero brasileiro viram com bons olhos o resultado final da redação da nova carta constitucional. Boa parte de seus interesses foram atendidos e a Igreja, como havia sido no Império, desempenhou o importante papel na manutenção da ordem vigente. Vantagem para os republicanos e caminho aberto para o clero ultramontano. Foi nesse momento que o projeto de romanização, tão criticado durante o Império, ganhou fôlego e se impôs nas primeiras décadas do século XX. Das negociações que resultaram na Constituição de 1891, Lilian Rosa dá um bom resumo:

A Santa Sé cumpriu a sua parte no acordo officioso com o governo republicano; reconheceu o novo governo e manteve com ele relações diplomáticas e não se movimentou em prol da união oficial entre a Igreja e o Estado. Quanto à parte do acordo que caberia à hierarquia local: a manutenção e conservação da ordem social e a pacificação das consciências, definido pelo respeito ao governo republicano, ficou por conta do bem sucedido projeto de romanização, responsável por garantir que a maioria dos prelados reproduzisse de maneira satisfatoriamente eficiente o desejo da Santa Sé de atuação da Igreja como pacificadora da República.<sup>543</sup>

O amplo processo de laicização do Estado que passa a vigorar nesse momento garantiu ao poder civil a autoridade sobre algumas questões que antes estavam sob a tutela do poder eclesiástico. Entre os pontos mais importantes figuravam a liberdade de culto a todas as religiões, a educação pública laica, o registro civil de casamento, a secularização dos cemitérios, assim como a determinação de que nenhum culto ou igreja gozaria de subvenção oficial, nem teria relação de dependência ou aliança com o governo da União ou dos

---

<sup>543</sup> ROSA, Lilian Rodrigues de Oliveira. *A Igreja Católica Apostólica Romana e o Estado Brasileiro: estratégias de inserção política da Santa Sé no Brasil entre 1920 e 1937*. 2011. 286p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Franca/Sp., pp. 67-68.

estados.<sup>544</sup> Este último ponto, é preciso dizer, repercutiu diretamente nas obras de reforma da Catedral.

O bispo D. Jerônimo Tomé da Silva, substituto de D. Macedo na diocese do Pará, chegou a Belém em 8 de fevereiro de 1891. O novo prelado tinha pela frente, entre outras coisas, a tarefa de concluir as obras da Catedral, onde o seu predecessor havia investido muita energia e que permaneciam paradas desde o golpe republicano. Se D. Macedo enfrentou sérias dificuldades políticas e financeiras nesse projeto, D. Jerônimo não gozou de melhor sorte diante de um governo republicano cuja constituição inspirada em doutrinas positivistas não assegurava subvenções à Igreja. Américo Leal afirma que, nessa época, uma verba de trinta contos de réis votada pela assembleia legislativa do Pará para a igreja da Sé teria sido vetada pelo governador.<sup>545</sup> De fato, o bispo pediu o auxílio em 23 de fevereiro de 1891, ainda sob o governo provisório de Gentil Bittencourt.<sup>546</sup> O pedido foi enviado à assembleia, onde foi

---

<sup>544</sup> Sobre as características destacadas pela Constituição republicana de 1891 em relação à laicização do Estado, temos o seguinte: a) vedava aos estados e à União estabelecer, subvencionar, ou embaraçar o exercício de cultos religiosos (art.11, n.2); b) vedava o alistamento eleitoral (aos pleitos federais e estaduais) dos religiosos de ordens monásticas, companhias, congregações, ou comunidades de qualquer denominação sujeitas a voto de obediência, regra ou estatuto, que importe renúncia da liberdade individual (art.70, n.4); c) assegurava a liberdade religiosa a todos os indivíduos e confissões, que poderiam exercer pública e livremente o seu culto, associando-se para esse fim e adquirindo bens, observadas as disposições do direito comum (art.72, n.3); d) dispunha que a República reconheceria apenas o casamento civil, cuja celebração seria gratuita (art.72, n.4); e) determinava a secularização dos cemitérios, que viriam a ser administrados pela autoridade municipal, ficando livre a todos os cultos religiosos a prática dos respectivos ritos em relação aos crentes, desde que esses não ofendessem a moral pública ou as leis (art.72, n.5); f) dispunha que o ensino ministrado nos estabelecimentos públicos deveria ser leigo (art.72, n.6); g) estabelecia que nenhum culto ou igreja gozaria de subvenção oficial, nem teria relações de dependência ou aliança com o governo da União, ou o dos estados (art.72, n.7); h) assegurava que, por motivo de crença ou função religiosa, nenhum cidadão brasileiro poderia ser privado de seus direitos civis e políticos, nem eximir-se do cumprimento de qualquer dever cívico (art.72, n.28); i) dispunha que os que alegassem motivo de crença com o fim de se isentarem de qualquer ônus que as leis da República impusessem aos cidadãos perderiam todos os direitos políticos (art.72, n.29). Cf. LEITE, Fábio Carvalho. *Laicismo e outros exageros sobre a Primeira República no Brasil. Relig. soc.* 2011, vol.31, n.1, pp. 32-60.

<sup>545</sup> LEAL, Moasenor Américo. op. cit., p. 62.

<sup>546</sup> O pedido do bispo foi feito em 23 de fevereiro, durante o governo provisório de Gentil Augusto de Moraes Bittencourt (7 de fevereiro a 25 de março de 1891). Porém, o prelado parece não ter sido atendido, tendo que apelar para o sucessor de Gentil Bittencourt, Duarte Huet de Bacellar Pinto Guedes, em 11 de junho de 1891. No ofício enviado a Pintos Guedes e depois remetido à apreciação da assembleia dos deputados estaduais, assim justifica a necessidade de concluir as obras da Catedral:

“Em ofício do dia 23 de Fevereiro do corrente ano, dirigi-me a esse Governo, solicitando as verbas consignadas no orçamento do Estado relativamente à Catedral, Seminário, Instituto Providência e Asilo Santo Antônio.

Tendo um vivo desejo de todo o povo paraense que sejam logo concluídas as obras da Catedral, recorro à V. Exc<sup>a</sup> para que se digne dar solução a referido ofício.

Sobre as despesas que reclamam pronto pagamento, cabe-me dizer que quando em Outubro do ano passado achei-me em Roma, pelo procurador ali constituído por meu antecessor, o finado D. Antônio de Macedo Costa, me foi comunicado ser necessário a entrega de dez mil francos para a remessa de dois altares, últimos que faltam para a completa decoração do mesmo ‘templo’.

Pela nota junta, que peço-me seja devolvida, verá V. Ex<sup>a</sup> que as alfaias orçam em três mil, novecentos e vinte francos, perfazendo tudo a importância de cerca de dezenove contos ao câmbio de hoje.

Estas me parecem as despesas mais urgentes por causa da remessa do dinheiro para o estrangeiro.

calorosamente debatido em dezembro. Os anais da câmara dos deputados daquele ano registram os embates travados entre deputados contra e a favor da concessão da verba. Os que eram favoráveis alegavam a importância artística que as obras da Catedral representariam para o Pará. Já os deputados contrários se aferravam à constituição do novo regime, que proibia subvenção do Estado a qualquer culto ou religião. O auxílio não foi vetado pelo governo, mas desaprovado na assembleia legislativa que se queria coerente com o que rezava a Constituição do país.

O importante aqui é entender como a reforma da Catedral, uma obra remanescente da aliança Estado/Igreja, foi percebida por parte dos representantes de uma República laica. A melhor mostra disso aparece quando o deputado Ferreira Teixeira apresentou algumas emendas à lei do orçamento que estava sendo discutida em 17 de dezembro de 1891. Entre elas estava a emenda de nº 18, que eliminava a verba de 30 contos solicitada pelo bispo para a conclusão das obras da Catedral. Contrário à dita emenda apresentava-se o deputado Ignácio Cunha, sobretudo “por significar essa verba um auxílio ao melhor edifício de arte que possuímos”, e que “por falta de uma insignificante quantia”, continuava “fechado ao público, aos administradores do belo, aos cultores da arte”. Na outra ponta estava o deputado Diego Hollanda, que combateu Ignácio Cunha e apoiou a emenda, porque julgava “inconstitucional a decretação de uma verba para a construção de um templo católico, visto como a Constituição Federal proíbe auxílio a qualquer culto”. Cunha, porém, não estava sozinho. O deputado Marques de Carvalho fez um efusivo apelo ao patriotismo da câmara para que conservasse a verba destinada à conclusão das obras da Sé: “um belíssimo conjunto de ricos produtos do gênio artístico, única coisa em arte, que podemos oferecer aos olhos curiosos do estrangeiro”.<sup>547</sup>

Quando os ânimos a favor e contrário à concessão da verba começaram a se acirrar, Ferreira Teixeira procurou justificar as razões que o levaram a apresentar a polêmica emenda. Afirmou que não teve a intenção de ofender ninguém, e nem atacar a religião qualquer que ela fosse. Seu intuito foi simplesmente o de economizar, de livrar orçamento do

---

Quanto às outras obras que deverão ser aqui realizadas, basta que sejam pagas à proporção que forem sendo feitas, devendo as contas serem visadas pelos engenheiros encarregados das mesmas obras e por eles remetidas ao Tesouro.

No que diz respeito às verbas destinadas aos outros estabelecimentos, principalmente ao Asilo e Providência, onde tantos órfãos são sustentados e educados gratuitamente, não posso deixar de implorar a generosidade do coração de V. Ex<sup>a</sup> [...]”. OFÍCIO do Paço Episcopal de Belém do Pará, 11 de junho de 1891. Arquivo Público do Pará. Fundo: Secretaria do Governo, Série: Ofícios (autoridades religiosas) Anos: 1890-1900. Caixa: 94; Pasta. Autoridades religiosas.

<sup>547</sup> ANNAES da Camara dos Deputados do Pará. vol. 1º. Estado do Pará: Imprensa Official, 1891, p. 185.

Estado de um déficit. Fez ainda questão de esclarecer aos colegas que ninguém mais do que ele desejava “ver o Pará cheio de estabelecimento, de produtos d’arte”; porém, sobrecarregar os cofres do Estado com despesas extraordinárias, com as quais não se poderia acarretar, importava matá-lo do ponto de vista financeiro. Portanto, era necessário evitar que se chegasse a tal situação. Assim, embora estivesse de acordo com o que disseram “os ilustres oradores” que o precederam, especialmente quanto à verba “para as obras importantes da igreja da Sé”, afirmava não poder deixar de votar contra a mesma, à vista das razões que apresentara e que achava fundamentais. Do que serviria, indagava o deputado, votar no orçamento “verbas para a conclusão de obras importantes como a da Sé ou para a construção de estabelecimentos” nos quais poderiam “os vindouros e nós mesmos admirar o gosto artístico, se na ocasião de executar-se o orçamento” não existisse “nos cofres dinheiro suficiente para realizar as tais obras?”. De que servia aumentar despesa, quando não se tinha como satisfazê-las? Assim, seu desejo era que houvesse equilíbrio entre a receita e a despesa do Estado. Foi simplesmente com o fim econômico de “acabar com a mania dos déficits” que teria apresentado as emendas. Marques de Carvalho, não convencido por essa explicação, indagava ironicamente: “E então esta verba de 30:000\$ é que vai equilibrar o orçamento?” Nesse caso, completava Marques de Carvalho, que se tirasse também a subvenção que era dada à companhia Lírica que se apresentava no Theatro da Paz. Ferreira Teixeira respondeu que se a câmara propusesse a questão, teria o seu voto a favor.<sup>548</sup> Assim, mostrava defender sua posição firmemente, sem entrar no terreno ainda recente dos confrontos entre Igreja e Estado.

No entanto, por mais que Ferreira Teixeira tenha alegado razões puramente econômicas para não se conceder o auxílio para a conclusão das obras da Catedral e outras demandas do clero, o debate não permaneceu nesse campo. Depois de fazer uma longa digressão sobre a história do cristianismo, remontado às estratégias usadas pelos primeiros cristãos para sobreviver sem a subvenção do Estado, o deputado Raymundo Martins teceu duras críticas à diocese do Pará. Seu primeiro alvo foi o pedido de auxílio para a conclusão do seminário de Santo Antônio, para o qual não poupou ataques, baseando-se nos princípios constitucionais republicanos. Todavia, o que mais causou estranhamento e divisão entre os deputados foi a questão das obras da Catedral. Inicialmente Raymundo Martins fez uso tanto do peso que as obras da igreja causavam ao orçamento, quanto da sua incompatibilidade com as determinações da Constituição. Como vinha fazendo no decorrer da sessão, Marques de

---

<sup>548</sup> *Ibidem.*, p. 85.



Carvalho se mostrou um ferrenho defensor da conclusão das obras, não em nome da religião, mas sim da arte que expressava. Vejamos então um pouco desse debate conforme está nos anais:

O sr. R. Martins: – Outra verba do nosso orçamento que considero também lançada contra determinações expressas da nossa Constituição é a que pede auxílio para a conclusão da Catedral.

O sr. M. de Carvalho: – Não apoiado.

O sr. Antonio Marçal (2º secretário): – Muito bem.

O sr. R. Martins: – Começarei por dizer que os orçamentos da antiga província estão todos inçados de verbas para a conclusão d’aquela *obra de Santa Engrácia*.

O sr. M. de Carvalho: – Não apoiado, foi começada há poucos anos e está quase terminada.

O sr. R. Martins: – Aquele edifício tem custado só ao Estado do Pará mais de 200:000\$ rs! O dinheiro desapareceu, mas a obra não se concluiu.

Esta é a primeira razão porque não posso votar verba para um edifício, que todos os anos se vai acabar e nunca se conclui.

O sr. M. de Carvalho: – Perdão; v. exc. vai ver o que falta. A quantos anos não vai lá?<sup>549</sup>

Indiferente à última pergunta de Marques de Carvalho, Martins procurou refutar a razão que sustentava os argumentos daqueles que eram favoráveis à concessão da verba baseados na premissa de que as obras deveriam ser concluídas por conta do Estado, “não como templo católico, mas sim como obra de arte”. Se a câmara dos deputados queria “sofismar a Constituição com as obras d’arte”, dizia Martins, ele, “em nome dos israelitas, dessa raça heroica que atravessa o mundo há dezoito séculos”, pedia uma subvenção de 100:000\$ para que ela pudesse “levantar aqui uma *sinagoga*”, que representasse “*uma obra d’arte*” na qual pudesse “adorar Jeová dos seus antepassados”. O tom irônico do deputado estava apoiado justamente nos princípios constitucionais, que proibiam ao Estado subvencionar qualquer culto religioso.<sup>550</sup> Mas Martins não se limitou em mostrar a incoerência em que incorreria a câmara, caso vetasse a verba pedida pelo bispo. Como ninguém havia feito antes, colocou em dúvida o próprio estatuto de obra de arte atribuído à Catedral que, para alguns republicanos, servia para justificar os trabalhos ali executados. Em sua opinião, a profusão de estilos impedia que o templo pudesse ser classificado dentro de qualquer escola artística conhecida. Além do mais, o fausto representado em sua decoração, ao invés de inspirar

<sup>549</sup> Ibidem., p.188.

<sup>550</sup> Ibidem., p. 189.

espiritualidade, amortecerá a fé de quem o contemplesse. Interessante aqui é o debate que trava com Marques de Carvalho sobre essas questões. Atentemos assim para os seus argumentos:

O sr. R. Martins: – Eu não sei que razão há para dizer-vos que a catedral é uma obra de arte.

Felizmente, sr., estamos em família; porque, senão, era motivo para duvidar da ilustração de quem alegasse semelhante coisa.

O sr. I. Cunha: – E. v. exc. nega que é uma obra d'arte?

O sr. R. Martins: – ... A que escola pertence? À escola da *mistura*: vê-se ali muito mármore, muita pintura, muito dourado; mas quanto a estilo, quanto à arquitetura, não há quem defina a que escola das conhecidas pertence.

O sr. I. Cunha: – Ah! Nós não sabemos ...

O sr. R. Martins: – Então como dizer que é um monumento d'arte?

O sr. C. de Carvalho: – Ante à altura arte v. exc. deve curvar-se.

O sr. M. Martins: – Está enganado; nunca me deixei iludir pelas aparências, respeito e admiro o que é grandioso, reservando-me o direito de analisar, discutir, emitir opinião sobre o que observo.

(aparte repetidos dos sr. M. de Carvalho e I. Cunha)

O sr. presidente: – Atenção!

O sr. R. Martins: – Sr. presidente; pode-se dizer que é um dos mais belos templos que temos no Norte, pode-se dizer que a obra é riquíssima, que causa profunda impressão nos sentidos; o que para mim amortece a fé; quanto mais simples os templos, mais importância adquirem os mistérios que neles se praticam.

O sr. M. de Carvalho: – Está se contradizendo de um modo horroroso...

O sr. R. Martins: – Não sei em que está a contradição. Eu que aprecio a religião das catacumbas, não posso apreciar a do fausto, do orgulho, do materialismo dos sentidos.

O sr. M. de Carvalho: – dá um aparte.

O sr. R. Martins: – Sr. Presidente, eu formo excelente conceito do nobre deputado que me deu o aparte; creio que só o desejo de argumentar levou-o a dar-m'o, para não ter de responder como devia...

Mas eu repito: disse que não podia admitir a catedral como obra d'arte.

O sr. M. de Carvalho: – Não é o edifício em si; é a altura da obra que lá está.

O sr. R. Martins: – Se querem que a nossa mocidade se ilustre, se curve ao domínio da arte, proporcionem-lhe meios de ilustração, façam-na viajar, visitar os monumentos que atestam arrojadas concepções humanas...

O sr. M. de Carvalho (*a meia voz*): – É talvez frequentando o baile do Piedade e outros quejandos que se conseguirá...

O sr. R. Martins: – Só posso dizer que não sou frequentador do Piedade, o que não me impede de pensar que não há de ser nas pinturas da Catedral que há de se adquirir o gosto pelo estudo e o amor pela arte.<sup>551</sup>

O fato é que, no final desse embate, saíram vitoriosas as emendas de Ferreira Teixeira e mais uma vez os planos de reabertura da Catedral, previsto para fevereiro do ano seguinte, foram adiados. Em 10 de janeiro de 1892, o “Diário de Notícias” assim se referia sobre o ocorrido: “Segundo somos informados, a sagração da nossa catedral que devia realizar-se em fevereiro vindouro, ficou transferida para o mês de março, visto achar-se atrasado o trabalho de pintura”.<sup>552</sup> Mas, pelas mesmas razões, a sagração também não se deu em março. A reabertura do templo, como veremos adiante, ocorreu somente no final de abril, tendo sido coroada com uma missa de sagração em 1º de maio. Para isso, porém, foi preciso que D. Jerônimo mobilizasse os católicos da cidade para que contribuíssem com doações destinadas a financiar a conclusão das obras. Como fez muitas vezes D. Macedo Costa, o novo bispo organizou comissões e promoveu eventos culturais a fim de angariar os recursos necessários. Ainda em 16 de janeiro desse ano, promoveu no Theatro da Paz o primeiro espetáculo em favor das obras da Catedral, onde subiu à cena a ópera cômica “Os Sinos de Corneville”. Da comissão nomeada para angariar donativos faziam parte cidadãos influentes no meio social: visconde de S. Domingos, nomeado presidente; coronel Antônio José de Pinto, barão de Igarapé-miry, Joaquim Martins Monteiro, comendador Luiz Francisco de Amorim, Emilio A. de Castro Martins, Antônio Francisco Pinheiro, desembargador Hosannah d’Oliveira, conselheiro Samuel W. Mac-Dowell e Antônio dos Passos Miranda.<sup>553</sup> Assim, viscondes, barões, comendadores, conselheiros, desembargadores e outras importantes figuras da sociedade saíram pedindo esmolas junto à população em favor das obras da igreja. Já em seu primeiro apelo, a comissão não perdeu a chance de expor as razões que a impulsionaram ao cumprimento do dever, lembrando da recusa do governo em conceder o auxílio pedido. Aproveitou então para convocar não só os católicos, mas o público em geral a contribuir. Todos deveriam se engajar na campanha, sobretudo porque a igreja da Sé, além de ser o primeiro “templo público da nossa santa Religião”, era “também um monumento público secular e, sem contestação, a única obra d’arte digna de tal nome nesta capital”. Pelo menos é

<sup>551</sup> Ibidem. p. 189.

<sup>552</sup> A CATHEDRAL. *Diario de Noticias*, domingo, 10 de janeiro de 1892. ANNO XIII, NUM. ?, p.2, co.4.

<sup>553</sup> OBRAS da cathedral. *Diário de Notícias*, sabbado, 16 de janeiro de 1892. ANNO XIII, NUM. ?, p. 2, co.1.1.

isso que consta na nota da comissão publicada na imprensa no início de março. Assim, vejamos:

Ao público

A comissão encarregada pelo exm. e rvm. sr. Bispo Diocesano de promover a conclusão das obras da Catedral, tendo solicitado do Governo do Estado o auxílio da verba do orçamento vigente destinado a *obras d'arte e monumentos públicos*, o que lhe foi recusado, apela para a generosidade do público e especialmente a angariar donativos e promover com todo o empenho a aquisição dos recursos indispensáveis a esse fim grandioso.

A comissão confia que seu apelo será benevolente acolhido não só pelos católicos como pelo público em geral, visto que a igreja da Sé, além de ser aqui o primeiro templo público da nossa santa Religião e de nossos maiores, é também um monumento público secular e, sem contestação, a única obra d'arte digna de tal nome existente n'esta capital.

Belém, 29 de fevereiro de 1892.<sup>554</sup>

Não poderia haver um manifesto mais contundente na reafirmação da Catedral como obra de arte! Seria uma resposta indireta ao deputado Raymundo Martins, que negou tal estatuto ao templo para justificar o voto contra o auxílio pedido pelo bispo? Possivelmente. Não escapa ainda aqui a crítica velada ao uso dos dispositivos constitucionais como desculpa para não conceder a verba. Afinal, a igreja também era considerada “um monumento público secular”. Isso sem falar que os membros da comissão atribuíam à Catedral a designação de única obra de arte digna desse nome em Belém. Tudo soava como um dar de ombros ao rico conjunto decorativo que apresentava o Theatro da Paz, executado por De Angelis e já com o belo pano de boca pintado por Crispim do Amaral em clara apologia à República. Na verdade, por esse tempo, a grande casa de ópera serviu como uma espécie de coadjuvante na peça onde o papel principal estava reservado à Catedral. Foi assim que, no intuito de angariar fundos para as obras da igreja, realizou-se em 10 de março mais um espetáculo no teatro oferecido pelo maestro Joaquim Franco, diretor e organizador da então afamada Companhia Lírica de Ópera Italiana. Na véspera, a imprensa da capital conclamava o público a se fazer presente no evento, anunciando que reapareceria em cena, no papel de Afonso XII da *Favorita*, “o nosso conterrâneo Lima Braga, que, tendo feito notáveis progressos na arte, nas diversas capitais da Europa em que ultimamente esteve, prestou-se obsequiosamente a tomar parte no espetáculo”.<sup>555</sup> Assim, contando com o talentoso Lima Braga e uma plêiade de artistas

<sup>554</sup> OBRAS da Cathedral. *Diario de Noticias*, quinta-feira, 3 de março de 1892. ANNO: XIII, NUM. 49, p.2, col.3; INEDITOREAS: ao publico. *O Democrata*, Pará, sexta-feira, 4 de março de 1892. Anno III, Num. 49, p.2, col.2.

<sup>555</sup> OBRAS da cathedral. *Diario de Noticias*, quarta-feira, 9 de março de 1892. ANNO XIII, NUM. 54, p.2, col.7.

italianos, entre eles o músico Ettero Bosi, o espetáculo foi um sucesso de público e crítica. Tanto que um articulista do “Diário de Notícias”, fazendo um balanço de tudo, anotou: “Encheram-se literalmente todos os camarotes e cadeiras, reinando em toda a função, destinada a coadjuvar as obras da nossa Catedral, a maior animação e o mais franco entusiasmo”.<sup>556</sup>

Se espetáculos como esse incentivavam os barões da borracha a abrir a bolça em contribuição às obras da Catedral, nada mais eficaz em produzir o mesmo efeito que o velho método da subscrição. Em 16 de março, as doações já estavam em cerca de 15 contos de réis e a comissão nomeada pelo bispo continuava “a receber de todas as classes da nossa sociedade o mais simpático o lisonjeiro acolhimento”.<sup>557</sup> Menos de uma semana depois, a imprensa informava que a “subscrição em favor das obras d’este grandioso templo” já havia subido “a mais de 18:300\$000”.<sup>558</sup> As doações poderiam vir de iniciativas individuais, de representantes do comércio ou de empregados das repartições públicas. Foi assim que, sob o apelo do bispo, a subscrição promovida na alfândega envolveu todos os seus empregados, indo do inspetor até o pessoal braçal. Com essa contribuição, em 5 de abril a arrecadação geral montava a 25 contos de réis,<sup>559</sup> perto, portanto, da quantia negada pela assembleia legislativa. Mesmo após a reabertura da igreja, os encarregados de arrecadar donativos continuaram a apelar a todos que haviam se engajado na mesma tarefa que entregassem ao bispo ou ao tesoureiro da comissão as esmolas recolhidas, pois o prelado desejava “com brevidade liquidar as contas e pagar as dividas d’aquelas obras”.<sup>560</sup> A iniciativa de D. Jerônimo certamente foi bem sucedida e talvez tenha superado as expectativas. Em 6 de dezembro de 1893, quando deixou a diocese, o jornal “Correio Paraense” publicou uma longa e elogiosa matéria que contava a sua atuação no Pará. Em relação a seu importante papel na reforma da igreja, assim se expressou a gazeta: “A grandeza de sua alma, o seu zelo apostólico, promoveram a conclusão das obras da catedral, o primeiro monumento de beleza artística do Brasil, consumindo o ilustre prelado em tão gigantesca obra a soma de sessenta contos”.<sup>561</sup>

<sup>556</sup> THEATRO da Paz. *Diario de Noticias*, sabbado, 12 de março de 1892. ANNO XIII. NUM. 57, p.2, col.4.

<sup>557</sup> OBRAS da cathedral. *Diario de Noticias*, quinta-feira, 17 de março de 1892. ANNO XIII, NUM. 61, p.2, col.4.

<sup>558</sup> OBRAS da cathedral. *Diario de Noticias*, quinta-feira, 23 de março de 1892. ANNO XIII, NUM. 66, p.2, col.6.

<sup>559</sup> OBRAS da cathedral. *Diario de Noticias*, quarta-feira, 6 de março de 1892. ANNO XIII, NUM. 77, p.2, col.4.

<sup>560</sup> OBRAS da cathedral. *Diario de Noticia*, Estado do Pará, domingo, 19 de junho de 1892. Anno II, Num. 134, p.1, col. 4.

<sup>561</sup> D. JERONYMO. *Correio Paraense*, quarta-feira, 6 de dezembro de 1893. Anno II; Num. 470; p.2, col.3,4.

Na verdade, as despesas chegaram a mais de 62 contos. Enfim, foi com esse dinheiro que D. Jerônimo deu os últimos retoques à reforma do templo e liquidou as dívidas referentes às obras. Na reta final do projeto decorativo, chegaram da Itália os dois altares de mármore colorido para figurar no braço do cruzeiro. Eles foram feitos sob a direção do hábil arquiteto Natale Aghemo. Um dos altares está na capela do Santíssimo Sacramento e outro na capela de Nossa Senhora de Belém. Já a decoração das ditas capelas ficou a cargo de Sperindio Aliverti, a quem o bispo confiou a conclusão das obras.<sup>562</sup> O dinheiro ainda foi suficiente para pagar as despesas com a aquisição das três últimas telas para nave central do templo, executadas em Roma por Domenico De Angelis e datadas de 1891: São Jerônimo, Santa Madalena e São Sebastião. Temos a contas de receitas e despesa relativa à conclusão das obras da Catedral publicada pelo “Diário de Notícias” em 15 de julho de 1892.<sup>563</sup> Quanto à reabertura da Catedral, ninguém pôde ficar indiferente a um evento esperado com ansiedade havia mais de dez anos. Mesmo os republicanos, que negaram o auxílio às obras da igreja, no fim tiveram que se curvar ante a “altura da arte”, como diria Marques de Carvalho. Embora o binômio civilização/progresso dominasse o discurso positivista de uma República laica, era em nome de um catolicismo romanizado que se festeja um dos maiores feitos artísticos do Pará.

Sem muita chance de sucesso, o “Correio Paraense”, em 15 de março de 1892, ousou colocar no mesmo patamar de importância a reinauguração da Catedral e a chegada de alguns bustos de Lauro Sodré à Casa Pekin, convertidos nos eventos mais importantes do momento:

Dois fatos graciosos, mas bem distintos, hoje fazem exultar de prazer a alma do povo paraense!

Um: – é a sacração e reinauguração do majestoso templo da Catedral de Belém, que, como uma vergôntea, vem robustecer a grandiosíssima árvore da Redenção – O Cristianismo!

Outro: – é a auspiciosa chegada dos bustos de Lauro Sodré (obra primorosamente mandada executar pela “Casa Pekin”, onde estão à venda) que representa uma paga, ou uma apoteose feita pelos paraenses ao

<sup>562</sup> Numa pastoral de 1892, assim se refere D. Jerônimo sobre o assunto: “Os altares do S. S. Sacramento e de N. S. de Belém, ambos de fino mármore e de colunas trabalhadas a estilo romano, a esforços nossos vieram da Itália e, sob a direção do hábil arquiteto Dr. Natale Aghemo, acabaram de ser colocadas em frente um do outro em duas grandes capelas laterais. A vistosa ornamentação destas capelas é produto do gênio artístico de Sperindio Aliverti, aproveitado discípulo de De Angelis, e ao qual confiamos a conclusão das obras da Catedral.” Apud. ROCHA, Hugo Oliveira. *A Catedral de Belém: resumo histórico e momento atual*. Belém do Pará, 1992, p. 80.

<sup>563</sup> Cf. Diário de Notícias, 15 de julho de 1892.

intemerato patriota que colocou o Pará micada e todos os Estados da União.<sup>564</sup>

Não será preciso discorrer longamente aqui a respeito de qual evento ou manifestação artística o público tinha por preferência. Basta dizer que o arauto de um regime ainda não consolidado estava longe de gozar do prestígio que os santos católicos usufruíam havia séculos.

#### 4.5. Lápides Clamabunt: a reinauguração da Catedral de Belém

Os dias que antecederam a cerimônia de reabertura da Catedral foram intensos, movimentando até mesmo o comércio de luxo. As lojas de Belém aproveitaram para abastecer seus estoques com roupas e indumentárias da moda parisiense, encomendadas exclusivamente para o evento. Na rua João Alfredo, a loja Formosa Paraense tinha em exposição em seu vasto armazém uma “importante coleção de mimosas guarnições de filó preto, bordados a vidrilho (alta novidade) e do mais apurado gosto parisiense”. Também apresentava um grande sortimento de tecidos pretos de todos os tipos, além de leques variados, chapéus, pluma, capô, cintos, gargantilhas, luvas, espartilhos, sombrinhas, fitas e bordados.<sup>565</sup> Na mesma rua, a loja Grande Maison lembrava aos clientes já estar fixado o dia para “a esplendida inauguração da Catedral de Belém”. Assim, desejando concorrer para o abrilhantamento da festa, mandou vir diretamente de Paris, e especialmente para esse dia, o que havia de mais moderno e de melhor gosto em fazendas pretas e de cores, broches, lã e seda, chapéus e leques e tantos outros produtos.<sup>566</sup> O mesmo fez a loja Restauração que, entre outros produtos para atender à demanda do evento, afirmava esperar chegar de Paris um surpreendente sortimento de tecidos modernos.<sup>567</sup>

<sup>564</sup> REINAUGURAÇÃO da Cathedral: Dr. Lauro Sodré. *Correio Paraense*, Republica do Brazil, 15 de maio de 1892. Anno I, N. 13, p.3, col. 6.

<sup>565</sup> PARA AS FESTAS da Quaresma e Reabertura da opulenta e magestosa Cathedral de Belem. *Diario de Noticias*, terça-feira, 1 de março de 1892. ANNO: XIII, NUM. 48, p.3, col.1.

<sup>566</sup> CATHEDRAL. *Diario de Noticias*, quinta-feira, 7 de abril de 1892. ANNO XIII, NUM. 78, p. 1, col. 6.

<sup>567</sup> ANNUNCIOS: Inauguração da Cathedral. *Diario de Noticias*, domingo, 24 de abril de 1892. ANNO XIII, NUM. 90, p.3, col. 4.



Figura 74: Antonio Oliveira. Interior da Catedral da Sé de Belém do Pará. Fotografia. Acervo da Biblioteca Pública Arthur Vianna (Belém/Pará).



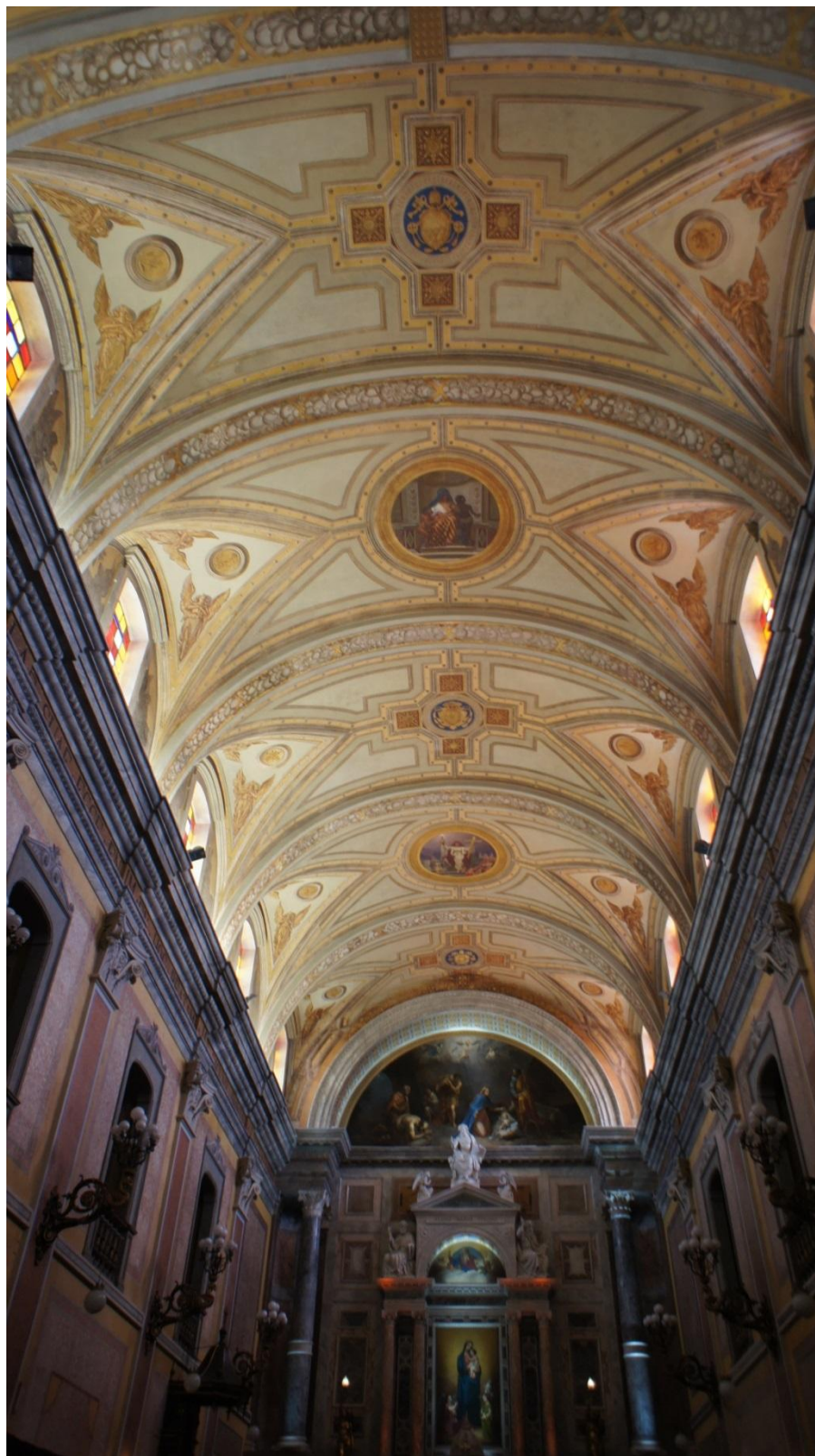


Figura 75: Interior da Catedral da Sé Belém, 2015. Visão parcial da decoração do teto.

Tão movimentados quanto o comércio foram os preparativos para as cerimônias dos dias festivos. Em 24 de abril, o “Diário de Notícias” informava ter sido organizado em Belém uma comissão composta de “algumas distintas senhoras e ilustres cavalheiros”, no

intuito de angariar donativos para os festejos de reabertura da Catedral e do mês mariano. Faziam parte da comissão várias mulheres da elite belenense e destacados figurões da política local. Entre eles estavam o padre Mâncio Caetano Ribeiro, o deputado Firmo Dias Cardoso, o tenente Manoel Ignácio da Cunha, o coronel Manoel Antônio Nunes e outros.<sup>568</sup> Ganhava assim impulso a mobilização para a grande festa católica. No dia seguinte, D. Jerônimo publicou uma pastoral onde anunciava a data oficial de reinauguração da Sé. Alegava ser “justo consolador o movimento na cidade com relação à igreja valorizada pelo gênio empreendedor de D. Macedo Costa”. O espírito católico da família paraense, dizia o bispo, “alvoroça-se, esperando o dia solene da reabertura desse templo”, que era “visitado pressurosamente por todo viajante nacional e estrangeiro, em trânsito por estas plagas”. Enfim, chegara a hora de abrir as portas do primeiro templo “não só do Brasil como de toda a América”.<sup>569</sup>

O imponente templo visitado por diversos viajantes que transitavam por aqui, como assinalou o bispo, agora apresentava aos paraenses o seu rico e belo conjunto decorativo. Uma prévia do que se veria ao adentrar a Catedral saiu no jornal “A República”, ainda em 26 de abriu. As pinturas de Domenico De Angelis foram altamente celebradas e a própria figura do pintor recebeu os mais rasgados elogios. Ainda mais porque ali ele sagrou a fama e o renome que para cá trouxe da Itália, “gloriosa e velha pátria das belas artes”. Tão importante quanto a declarada admiração que se nutria pela arte italiana é também a dupla função que se atribuía à decoração da igreja: despertar o sentimento religioso e o interesse estético:

Anuncia-se finalmente para o dia 1º de Maio a reabertura do primeiro templo católico do norte da República, a suntuosa catedral d’esta cidade.

Decorada pelo pincel de um artista insigne, cujos talentos estão assinados em obras de igual natureza na poética Itália, a Catedral de Belém, na sua próxima reabertura, apresentará um aspecto surpreendente.

De Angelis, a quem o sábio antecessor de d. Jerônimo Thomé confiou a decoração de tão belo edificio, sagrou no recinto d’aquela prédio a fama, o renome, que para aqui trouxe da gloriosa e velha pátria das belas artes.

O que se vê atualmente na Sé, não é de exclusivo caráter a comover os que d’ali se aproximam pelo sentimento religioso, mas por todos aqueles que têm vibrante e correto o sentimento estético.

O povo paraense deve, em grande multidão, ir admirar o edificio que, abrindo-se brevemente para a estupefação dos espíritos artísticos, o faz também para aqueles que, há doze anos seguramente, em consequência das

<sup>568</sup> REABERTURA da Cathedral. *Diario de Noticias*, sabbdo, 23 de abril de 1892. ANNO XIII, NUM. 89, p.2, col.2.

<sup>569</sup> Apud. LEAL, Mosenhor Américo, op. cit., p.61.

suas crenças, não têm podido fazer, daquele augusto recinto, elevar as suas orações à entidade suprema em que eles creem.<sup>570</sup>

A notícia de que a sagração da igreja aconteceria em 1º de maio correu rapidamente à boca miúda. Imprimiu maior importância social ao fato a confirmação de que estariam presentes nos atos de sagração D. Antônio Cândido de Alvarenga, bispos do Maranhão, e D. Joaquim Vieira, bispo do Ceará. Era primeira vez em que se reuniam, num único evento no norte do Brasil, três bispos renomados. Com a chegada dos “príncipes da Igreja”, deveria ser publicado o programa a ser seguido pelo clero e pelos fiéis nos rituais de sagração do “majestoso templo concluído pela generosidade do público paraense”.<sup>571</sup> Em 26 de abril, a imprensa anunciava que os bispos chegariam dentro de dois dias, aproveitando para pedir aos católicos da cidade para comparecer à recepção preparada para os ilustres convidados.<sup>572</sup> Finalmente, juntos a 700 passageiros, no dia 28 chegaram os prelados no paquete “S. Salvador”, acompanhados de seus respectivos secretários.<sup>573</sup> Que começassem as festas!

Certamente a cerimônia de reabertura da Catedral de Belém foi um dos maiores eventos ocorridos no Pará na última década do século XIX. Contando com altas figuras do clero nacional, as cerimônias foram cercadas de uma pompa jamais vista num ritual religioso no norte do Brasil. Desde as últimas horas da tarde do dia 29 de abril de 1892, de conformidade com as prescrições do pontifical romano, o clero se reuniu na capital para cantar Matinas e Laudes em honra dos santos mártires, cujas relíquias seriam encerradas no altar-mor da Catedral. Iniciou então um grande alvoroço entre o povo católico, esperando o dia solene. No dia 30, como informa a imprensa, Belém acordou revestida de esplendor para festejar o mais glorioso dia nos fastos da história religiosa. Ia abrir-se ao culto público a majestosa Catedral paraense. A restauração planejada em Roma em 1867 “pelo invidável Bispo D. Antônio de Macedo Costa, ia agora receber a benção do Pontífice”. Assim, às 7 horas da manhã do dia 30, D. Jerônimo, revestido de capa magna e acompanhado de todo o clero, desceu do Paço e deu início à imponente cerimônia da Consagração. Observando à risca o ritual romano, como anunciado no programa impresso em diferentes órgãos da imprensa e

<sup>570</sup> A GRANDE festa catholica. *A Republica*, Estado do Pará – Belem, terça-Feira, 26 de abril de 1892. ANNO III, NUM. 632, p.1, col.4,5.

<sup>571</sup> REABERTURA da Cathedral. *Diario de Notícias*, sexta-feira, 8 de abril de 1892. ANNO XIII, NUM. 79, p.2, col.5.

<sup>572</sup> BELEM, 26 de abril de 1892. *Diario de Noticias*, terça-feira, 26 de abril de 1892. ANNO XIII, NUM. 91, p.2, col.2.

<sup>573</sup> HOSPEDES illustres. *Diario de Noticias*, sexta-feira, 29 de abril de 1892. ANNO XIII, NUM. 94, p.2, col.4; VAPORES e passageiros. *Diario de Noticias*, sexta-feira, 29 de abril de 1892. ANNO XIII, NUM. 94, p.3, col.2.

profusamente difundido, formou-se uma procissão para a Igreja de Santo Alexandre, de onde foram solenemente transportadas as relíquias dos santos mártires nos ombros dos membros do clero e da massa do povo que os acompanhava, entoando diferentes antífonas. Antes de entrar na Catedral, a procissão fez três giros em redor do templo, conforme o ritual programado. Seguiu-se então uma longa cerimônia, que terminou com foguetes e o repicar dos sinos que anunciavam o grande acontecimento. Em remate, no início da tarde, uma solene missa cantada pelo presidente do corpo capitular, o arcebispo José Gregório Coelho, encerrou as cerimônias do dia. Devido a uma copiosa chuva, não foi possível cumprir o anunciado para a noite.<sup>574</sup>

Se os festejos que prepararam o grande dia da sagração foram ricos em ritual e pompa, o que veio em seguida deveria ficar na memória de todos que viviam aquele momento. Segundo o articulista de “O Democrata”, pelas 5 horas da manhã de 1º de maio, os fiéis foram despertados pelo troar dos foguetes e repiques de sino que anunciavam o solene dia da festa. Às 7:30, desfilou “a imponentíssima procissão do Sagrado Coração de Jesus e da Vigem de Belém, padroeira do povo católico, com acompanhamento de todas as irmandades e imenso povo”. Na ocasião, de todas as janelas desfolhavam flores sobre as imagens sagradas levadas triunfantemente. Após percorrer o trajeto anunciado, a procissão entrou na Catedral e assim teve início Soleníssimo Pontifical, “como jamais há de ver a geração presente”. Ao adentrarem o vestíbulo do santuário os bispos do Pará, Maranhão e Ceará, rompeu um coro entoando o *Ecce Sacerdos Magnus* em saudação aos prelados. Assim, indagava o articulista: “O que poderá haver de mais imponente?”. Revestidos pontificalmente, chegaram em procissão acólitos, capelães, mestres de cerimônias, vigários, cônegos, “enfim as majestosas e simpáticas figuras de três ilustre Príncipes da Igreja”. Em seguida, discursou o monsenhor Raymundo Amâncio de Miranda, vigário do Amazonas, proferindo passagens do livro de Apocalipse. O discurso foi tão marcante que, meses depois, as livrarias de Belém ainda vendiam cópias do texto pelo preço nada módico de 500 réis.<sup>575</sup> Em meio à música sob a direção do cônego Pinto Marques e do maestro Roberto de Barro, a missa terminou com a benção papal do prelado diocesano. À noite as cerimônias continuaram com um comentado discurso do arcediogo José Gregório Coelho. Em presença de um auditório tão compacto quanto o da missa pontifical, o arcediogo parafraseou as palavras que se lê na arquitrave da cimalha do templo: “*Tu gloria Jerusalem; tu loclitia Israel; tu honorifentia Populi nostri*”. E

<sup>574</sup> INAUGURAÇÃO da Cathedral. *O Democrata*, Pará, terça-feira, 3 de maio de 1892. Anno III, Num. 96, p.1, col. 1,2.

<sup>575</sup> O TEMPLO Catholico. *O Democrata*, Pará, terça-feira, 12 de julho de 1892. Anno: III, Num. 150, p.3, col.6.

por fim, em ação de graças ao “Deus Todo Poderoso pela conclusão e consagração da Catedral de Belém ao culto católico”, o bispo do Ceará “entou o solene *Te-Deum Laudamus*, e assim terminaram tão imponentes cerimônias que deixaram nos corações de todos saudosas recordações”.<sup>576</sup>

Reaberta no alvorecer do novo regime, por sua importância artística, a Catedral passa a ser identificado como o primeiro templo da República, embora o governo republicano tivesse negado categoricamente contribuir para as obras. A população, no entanto, alimentava-se da forte cultura católica na qual fora criada e se fez presente em massa no evento. Mesmo que o clima festivo tenha dominado o ambiente, a recapitulação do passado recente da difícil luta para chegar até ali não escondeu os ressentimentos entre Igreja e Estado. Ainda na véspera, a redação do “Diário de Notícias”, informava que, “desejando comemorar de modo brilhante e condigno o grande acontecimento” de reabertura da “majestosa Catedral”, tantos anos “privada de receber em seu seio o povo católico, em virtude das obras que n’ela se estavam fazendo”, resolveu dar uma edição especial ao evento de sagração. A prometida edição especial sairia no dia 1º de maio, que estava reservado à solenidade. Para isso, a primeira página da gazeta, confiada ao talento de Wiegandt, receberia uma esplêndida litografia alusiva ao grandioso ato.<sup>577</sup> Mas são os vários artigos publicados ali que nos trazem um misto sentimento de celebração e de tensão, para não dizer revanche, que pairou sobre o ar festivo.

---

<sup>576</sup> INAUGURAÇÃO da Cathedral. *O Democrata*, Pará, terça-feira, 3 de maio de 1892. Anno III, Num. 96, p.1, col. 1,2.

<sup>577</sup> O DIARIO de Noticias e a Sagração da Cathedral. *Diario de Noticias*, sabbado, 30 de abril de 1892. ANNO XIII, NUM. 95, p. 2, col. 4.



Figura 76: Gravura de Karl Wiegandt em homenagem à sagração da Catedral da Sé Belém depois da reforma e reproduzida pelo jornal “Diário de Notícias”, em 1º de maio de 1892. Na imagem sobressai a frente do templo com uma multidão que se dirige para a sua entrada principal. Na parte inferior, em primeiro plano, destacam-se os retratos dos bispos Dom Antônio de Macedo Costa e Dom Jerônimo Tomé da Silva.

O primeiro artigo, por exemplo, convidava os paraenses a refletir sobre o seu passado, a fazer um exame de consciência, afinal, “o belo e majestoso templo” era “um precioso legado dos nossos maiores”. Sobre as cruzes e rendilhados de suas altas torres e coruchéus, dizia o articulista, “revoaram as nevoas de dois séculos”. As suas majestosas naves teriam visto desfilar uma série venerada de príncipes da Igreja, e “repercutiram o eco das palavras com que eles doutrinaram o seu rebanho e apontaram o céu como o termo das mais sublimes aspirações”. Enfim, gerações e gerações, “que tinham o nosso sangue, a nossa língua, a nossa pátria, a nossa crença” ali se prostraram “na presença de DEUS, implorando-

lhe sem dúvida por muitas vezes a felicidade de seus descendentes”. Exalta-se então a majestade de sua arquitetura, que era a primeira imagem avistada pelo viajante que transportava a barra do Pará. Ao descrever as características peculiares do edifício, o articulista acrescentava: “Há ali n’aquelas pedras nada menos, talvez, do que um pedaço de nossa historia colonial”. Até porque a Catedral pertencia “ao grupo d’aquelas construções solidas e grandiosas que nos deixou a Metrópole como eternos monumentos e padrões de sua glória”. Desse modo, entre o palácio do governo, o convento das Mercês, o de Santo Antônio, o Carmo e outros edifícios notáveis, a Catedral ocupava lugar proeminente: “E assim devia ser: homens de fé, os nossos maiores consagraram à Religião o melhor dos seus esforços e da sua atividade”. A evocação dessas raízes ancestrais não era um mero recurso de retórica, tinha como ponto de chegada a figura de D. Antônio de Macedo Costa, como se certos princípios de identidade se repetissem através dos tempos. Esse bispo de “coração sublime, alma aberta sempre a todas as grandezas, a todas as emoções do belo, a toda a torrencial poesia do cristianismo”, reforçava o articulista, “ao entrar pela primeira vez na nossa catedral sentiu perpassar-lhe na mente todas as ideias, e concebeu o projeto arrojado de completar a obra do passado, tornando aquela soberba obra de fé, n’uma esplendorosa obra de arte”.<sup>578</sup> Como um mártir da Igreja contra um Estado opressor, a memória de D. Macedo se eternizava no grande ciclo decorativo da Catedral, numa história sacralizada e redimida pelo poder demiurgo da arte:

Não tentaremos rememorar aqui os seus titânicos trabalhos: esta coluna ofereceria mesquinho espaço para tanto. A memória dos seus contemporâneos, antecipando o juízo da História faz-lhe justiça, reconhecendo em D. Antônio o primeiro vulto da Igreja Brasileira de nos nossos dias. E quando os seus contemporâneos se calassem, em presença dos maravilhosos primores artísticos da catedral podemos hoje dizer, *as pedras falariam*.

Graças aos trabalhos hercúleos d’este homem extraordinário, d’este insigníssimo Príncipe da Igreja, a geração moderna não se envergonhará diante do passado, pois terá deixado também n’aqueles rendilhados mármorees um rastro iluminado e inolvidável da sua prensagem.

Como Moisés, que não conseguiu ver senão de longe a terra da Promissão, como Davi, que não pôde consagrar a Deus o templo que a sua fé levantara, D. ANTONIO não teve a alegria de oferecer de novo a Deus o incenso n’aquele recinto sagrado, e imolar sobre aqueles altares o DIVINO CORDEIRO, e fazer a sua voz poderosa ressoar ainda uma vez sob aquelas vastas abóbodas, mudas testemunhas das suas lutas gigantes, e d’aqueles

---

<sup>578</sup> A SAGRAÇÃO da Cathedral. *Diario de Noticias*. Domingo, 1 de maio de 1892. Anno XII, Num. 96, p.2, col. col.1.



assombrosos triunfos oratórios ante os quais as turbas maravilhadas o denominam o *Bossuet Brasileiro*.

Coube ao seu ínclito sucessor, o sr. D. Jeronimo Thomé da Silva a última parte da tarefa. N'uma palavra se pode dizer tudo: S. exc. mostrou-se digno do seu grande e glorioso antecessor. As obras da catedral foram concluídas, a catedral reabriu as suas portas às multidões adoradoras do Deus verdadeiro.<sup>579</sup>

Na coluna intitulada “Sem ofensa e sem malícia”, o cronista “Plan Junior” lembrava o peso que a figura de D. Macedo exerceu sobre a formação da juventude paraense. Contudo, ressaltava o cronista, se o respeito e a deferência eram as marcas daqueles que, como ele, foram educados em seminários e escolas fundados por D. Macedo, não dava para esquecer que a marca de outros era as injustiças cometidas contra esse vulto que agora passava às páginas da história. Foi a obra de restauração da Catedral “que rendeu-lhe maior messe de insultos, trabalhos e calúnias”. Por isso era justo que a igreja reabrisse com pompa, “e que perante o clarão da virtude e da verdade todos humildemente” se curvassem; era “justo que aquele santo” não ficasse esquecido, “porque foi quem mais trabalhou e quem mais sofreu”. A esse chamado teria compreendido perfeitamente o público paraense que, com “entusiasmo”, quis “fazer da reabertura da catedral a primeira apoteose d’aquele grande homem, que a história nas suas páginas douradas chama D. Antônio de Macedo Costa!...”.<sup>580</sup> Essa história projetada sobre o espaço dos sentimentos e das paixões foi contada em verso e prosa. No folhetim da gazeta, o poeta Euclides Farias imprimiu o mesmo tom encomiástico à figura do bispo, não se esquecendo de enfatizar como sua grande obra foi tratada por seus adversários:

Quando a Igreja abre as portas/À fé das turbas imensas,/que vão renovar as  
crenças/ que os ímpios julgavam já mortas; quando mesmo além dos mares/  
a fama do novo templo/ tem mostrado o belo exemplo/dos Ministros dos  
altares; é dever da nossa imprensa/deixando as lutas de parte, dizer aquilo  
que pensa/ sobre esse empório da arte.

Cale-se a voz magoada/ d'este povo altivo e forte,/ que vive chorando a  
sorte/ da nossa pátria humilhada;/ cesse, ao menos por enquanto, o eco  
desses gemidos,/ que saem nas magoas do pranto/do peito dos oprimidos.

[...]

Vede o soberbo edifício,/ sem luxo e obras finas,/ como ostenta o  
frontispício/ d'um velho templo em ruínas;/ – olhai as torres cobertas/ de  
manchas d'um verde-escuro/ como as caligens de um muro/ de pobres tendas

<sup>579</sup> Ibidem.

<sup>580</sup> PLAN JUNIOR. Sem offensa...e sem malicia... *Diario de Noticias*, domingo, 1 de maio de 1892. ANNO XIII. NUM. 96, p.2, col. 7.



desertas;/- vede os estragos dos anos/em cada reflexo externo/ e por desleixos profanos.

Mas entrai; quanta riqueza/cobre as paredes vetustas/onde pinturas augustas/ provocam grande surpresa!/ Como é soberba a grandeza d'aquelas imensas naves,/ cheias de mármore finos/ onde os cantares divinos/ têm ecos suaves!

[...]

O altar-mor! ... Que fachada/ da mais bela arquitetura/que atinge uma grande altura/ sobre degraus levantada,/ onde os mármore mais finos,/ no matizado das cores/ semelham cestas de flores/ sobre lagos cristalinos.

Vejam, leitores, comigo,/ como colossos gigantes,/ quatro colunas possantes;/ de *alabastro - róseo antigo*,/ de doze a quatorze pés,/ sustentado nos capitéis/ d'um gosto *coríntio* raro/ rico pórtico embutido/ de *lápiz-lazúli* claro,/ com veias d'oura polido,/onde cintilam montões de pedras mais preciosas,/ em rendilhados festões; das formas mais caprichosas!

No centro, sobre a bancada/ d'um valor extraordinário,/ ergue-se um rico sacrário/ de arquitetura oitavada;/ e sobre a soberba arcada/ que domina tudo isto,/ vê-se em ricos pedestais,/ Com proporções naturais/ *São Pedro, São Paulo* e CRISTO!

Eis n'um pálido desenho/ feito com lápis [grosseiro],/ o quadro simples ligeiro,/ do fruto do nobre engenho/ d'aquela cabeça enorme,/ roubada ao mundo tão cedo,/ do sábio bispo *Macedo*,/ que o sono eterno já dorme!/ Foi ele, sim, que lutando/ com precárias circunstâncias,/ de terra em terra esmolando,/ não conhecia distâncias/ – foi ele, sim, que correu/ do norte ao sul fatigado,/ até que velho e cansado,/ não pôde mais... e morreu!

Porém, nas nobres ideias/ o gênio nunca falece,/ quando um morre/ outro aparece/ como as grandes epopeias,/ tudo na terra se acaba;/ vacila, às vezes, nas bases,/ como ferida de morte,/ porém, das lutas audazes/ ergue-se ainda mais forte!

E se quereis um exemplo/ desta verdade brilhante,/ temos na luta gigante/ da construção deste templo/ onde a soberba impostura/ d'uns filhos desnaturados/ quis que os pobres *deputados*/ fizessem triste figura/ negando o pedido feito/ por nobres almas devotas,/ a fim de darem em proveito/ de incontestáveis patotas!

Pois bem; a força e a vontade/ de quem trabalha para o bem,/ encontram auxílio também/ nas asas da Caridade; e foi com a fé nunca morta/ que um Bispo, pedindo esmola/ encheu depressa a sacola,/ batendo de porta em porta!

Sim, foi tremenda a lição/ que o povo d'esta cidade/ deu com fina urbanidade/ à nossa *deputação*./ Honra a *Dom Thomé*, o nobre,/ que, com zelo verdadeiro,/ até ao próprio estrangeiro/ soube esmolar como pobre!

E vós, ilustres *Pastores*/ dos mais vizinhos Estados,/ que viestes desvelados/ ajudar nossos labores;/ quando voltardes contestes/ aos vossos filhos ausentes, contai nossas alegrias,/ nossa ventura suprema,/ junto ao berço de *Iracema*, no lar de *Gonçalves Dias*.

Euclides Farias<sup>581</sup>

Mas, se por um lado, a reforma da Catedral sofreu com as diferenças ideológicas que alimentaram o desacordo entre Igreja e Estado, por outro, o princípio unificador da cultura católica agora estava pronto a se sobrepor a qualquer conflito que viesse perturbar a ordem social, incluindo o conflito de classes. Na coluna “Entre compadres”, onde o articulista de codinome “Arlequim” usava o diálogo entre dois personagens para falar da política local, a questão aludida fica bem evidente. Na crônica, um dos personagens interroga outro (suposto socialista) sobre a sua provável participação num *meeting* organizados por operários em Belém que ocorria naqueles dias. Mostrando-se surpreso com a pergunta, o suposto socialista nega a sua participação e ainda afirma não ver o menor cabimento nesse tipo de movimento no Pará onde, diferente da Europa, não faltavam trabalho e comida. Como “bom católico” e “bom paraense”, acrescenta, iria assistir a cerimônia de sagração da Catedral. Mas o diálogo continua sob o signo da pertinência de um movimento socialista no Pará, até que um deles interrompe a conversa: “Deixe de asneira, compadre, levanta-te d’aí e vamos ver as festas da sagração da nossa majestosa Catedral”, tanto mais porque o “bom paraense, no dia de hoje, ao invés de trazer o espírito irritado pelas contrações da raiva”, devia “exultar de alegria, de prazer, de júbilo por ver restituído ao povo católico um dos mais belos monumentos da religião, há tantos anos privado de receber em seu seio os seus mais diletos filhos”. Sem titubear, o interlocutor emenda: “Bravo, compadre. Vamos à Catedral. Viva à Nossa Santa Religião!”.<sup>582</sup>

#### 4.6. Tradição e modernidade no ciclo decorativo da Catedral de Belém

Desde as primeiras linhas desta tese, venho defendendo que a renovação da cultura figurativa amazônica da segunda metade do século XIX, especialmente no âmbito da pintura, ocorre pela adoção de modelos estilísticos largamente difundidos na Itália. Também sustento que essa renovação não parte de iniciativas civis ou seculares, mas da instituição historicamente conhecida pelo conservadorismo de suas posições: a Igreja. No processo de romanização da cultura católica pelo mundo, a Igreja fez da arte um importante meio de difusão dos novos dogmas que reafirmavam a sua autoridade frente às forças modernizantes

<sup>581</sup> FARIAS, Euclides. Folhetim: Cahtedral de Belem (cortes e rimas). *Diario de Noticias*, Domingo, 1 de maio de 1892. Anno XIII, Num.. 96, p.2, col. 1,2,3,4,5,6.

<sup>582</sup> ALERQUIM. Entre compadres. *Diario de Noticias*, Domingo, 1 de maio de 1892. Anno XIII. Num. 96, p.2, col.5.

que ameaçavam a sua existência. Diante dos desafios oferecidos por esse amplo processo de mudança, onde, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar”,<sup>583</sup> a Igreja soube fazer uso das novas linguagens artísticas para emitir mensagens conservadoras. Assim, muitos templos católicos dessa época apresentaram uma iconografia fortemente ancorada nos valores e princípios defendidos por Pio IX, mas representada segundo as modernas linguagens artísticas internacionais, como o purismo, o realismo e o simbolismo.<sup>584</sup> Se a transformação rápida da sociedade debilitava ou destruía os padrões sociais para os quais as “velhas tradições” haviam sido feita, fazia-se mais do que necessário inventar ou reinventar novas tradições.<sup>585</sup> A boa acolhida da sociedade paraense da época às novas estéticas apresentadas pela Igreja mostra claramente a capacidade da arte sacra de dialogar com a sensibilidade moderna.



Figura 77: Detalhe da decoração da abóboda da nave central da Catedral da Sé Belém executada por Domenico De Angelis. Ao centro, destaque para o brasão pontifício do papa Pio IX.

Sinuosos e imprevisíveis são os caminhos da história. É difícil imaginar que no bojo de um projeto conservador pudesse brotar a inovação. O programa iconográfico de D. Macedo para a Catedral está ancorado na romanização. O “Pai Eterno” de Silverio Capparoni, que figura no altar-mor da igreja, é o Deus infalível evocado por Pio IX na proclamação do dogma da Imaculada Conceição. Na defesa da fé católica, não poderiam deixar de ser lembrados os seus mártires e santos protetores. Foi com esse intuito que D. Macedo encomendou a belicosa cópia de São Miguel Arcanjo de Guido Reni para figura na nave

<sup>583</sup> Apud. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.20.

<sup>584</sup> Para uma boa síntese a repercussão desses diversos modelos estilísticos na pintura sacra, ver VASTA, Daniella, op. cit.; CAPITELLI, Giovanna. “La pittura religiosa”. In SICI, Carlo (a cura di) *L'Ottocento in Italia: le arti sorelle, 1815-1848. Il Romanticismo*. Milano: Electa, 2006, pp. 50-65; idem. *La pittura sacra*. In SISI, Carlo (a cura di) *L'Ottocento in Italia. le Arti sorelle: Il Realismo*. Milano: Electa, 2007, pp. 71-78.

<sup>585</sup> HOBBSAWN, E.; RANGER, T. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 12.

central. Suspeito que tenha sido esse também o motivo que levou o bispo a preservar ali os antigos painéis de São Domingos e Santa Bárbara e Sant'Ana, que infelizmente se deteriorou em 1989. Uma breve passagem pela hagiografia dos santos e mártires é capaz de lançar luz sobre a questão.

Santa Bárbara, virgem mártir de século III, é invocada comumente como protetora em ocasiões de tempestades, raios e trovões. A santa teria vivido em Nicomédia, nos tempos de Maximiano, e era filha do pagão Dióscoro que, para protegê-la de indesejáveis pretendentes, mandou-a encerrar numa torre. Inteligente e culta, cedo ela começou a recusar a existência dos deuses dos antepassados e a procurar a identidade de um único e verdadeiro Deus Criador. Fortalecida pelos ensinamentos de Orígenes, em parte através do mensageiro Valentim, converteu-se ao Cristianismo, foi batizada e ateve-se especialmente ao ministério da Santíssima Trindade, razão pela qual fez construir uma terceira janela na torre para a qual seu pai planejara apenas duas. A recusa em casar-se e a confissão da nova fé irritaram sumariamente Dióscoro que, de imediato a quis matar, tendo a fuga da jovem resultado impossível pela denúncia de um de dois pastores que a reconheceram. Pensando em maior desonra para a filha, o *mau* pai decidiu, então, entregá-la a Marciano, governador da cidade. Em seguida, a virgem foi martirizada e degolada pelo próprio progenitor que um raio fulminou imediatamente.<sup>586</sup> No painel da Catedral, a santa aparece na figura de uma bela jovem. Na mão direita, segura um cálice, símbolo de sua conversão ao cristianismo. Na mão esquerda, enquanto apoia o manto vermelho de suas vestes, traz junto uma folha de palma, símbolo dos mártires. Sobre sua cabeça, aparece, em meio a nuvens, anjos e querubins. Um dos anjos oferece-lhe uma coroa de louro, símbolo da vitória. À sua frente, em primeiro plano, encostada a uma rocha, encontra-se a espada com a qual foi degolada pelo pai. Ao fundo, divisa-se a torre onde ela foi encerrada, com as três janelas simbolizando a Santíssima Trindade.<sup>587</sup>

<sup>586</sup> Cf. RODRIGUES, Maria Idalina. Hagiografia em cena: os martírios de Santa Bárbara. *Via Papyrus*. 15 (2008), pp. 137-160, p.138.

<sup>587</sup> Para um estudo da iconografia de Santa Bárbara, ver ROSA, Giorgi, *Santi*, Milano: Mondadori Electa, 2002; SOLERO, Silvio. *Cenni storici sul suo culto nel mondo cristiano e in Torino*. Turino: Tipografia subalpina, 1956; BARBENSI, Irene (a cura di). *Tutti i Santi: icone di Santa Barbara*. Pisa: Museo di Icone Russe "F. Bigazzi", 2009.



Figura 78: Santa Bárbara. Óleo sobre tela ((320 × 1,93 cm), século XVIII. Autoria desconhecida. Acervo da Catedral da Sé de Belém.

São Domingos de Gusmão, fundador da ordem dominicana no início do século XIII, foi uma figura importante nas missões de pregação e combate às religiões tidas por heréticas na Espanha, França e Itália. Segundo a tradição, por meio de ardorosas pregações, São Domingos teria tentado durante anos reconduzir ao seio da Igreja aqueles que se desviaram de seus caminhos para seguir a seita dos albigenses, que defendiam ideias contrárias às do papa. Porém, seus esforços teriam sido infrutíferos. Certo dia, São Domingos retirou-se para uma floresta nas proximidades de Toulouse, na França, onde se entregou à oração e à penitência. Após três dias de constantes súplicas, teria aparecido a ele a Virgem Maria, que o aconselhou a rezar o Rosário. São Dominicano então se dirigiu à Catedral de Toulouse para fazer uma pregação. Assim que começou a falar, nuvens espessas teriam coberto o céu, fazendo cair uma terrível tempestade, acompanhada por um tremor de terra.

Houve ainda um grande pavor quando uma imagem de Nossa Senhora levantou os braços três vezes para pedir a Deus vingança contra aqueles que não se convertessem e pedissem a proteção de sua Santíssima Mãe. Na ocasião, São Domingos teria implorado a misericórdia de Deus, e a tempestade teria cessado. Assim, os hereges arrependeram-se de seus pecados e passaram a rezar o Rosário. Em consequência, teria havido profundas mudanças nos costumes nessa cidade.<sup>588</sup> O São Domingos do painel executado por Joaquim Manoel da Rocha<sup>589</sup> parece fazer referência ao papel combativo do santo, ao guardião da Igreja. Entre os seus atributos, traz na mão direita uma cruz de dois braços, a cruz patriarcal, símbolo da Ordem que fundou. Nela está também entrelaçado o Rosário. A pureza do santo está representada no lírio e a alusão ao papel de pregador aparece na imagem da Bíblia, ambos colocados nos braços de um anjo no seu lado esquerdo. Próximo ao anjo está um cão preto e branco, que traz uma tocha acesa na boca, de onde, segundo um presságio que teve a mãe de São Domingos antes dele nascer, irradia luz sobre o mundo.<sup>590</sup> Enquanto isso, no lado direito, um outro anjo traz o escudo das armas dos dominicanos e aponta para a figura sob os pés do santo, que parece ser justamente uma provável alegoria da heresia. Ao fundo aparece a Basílica Laterana de Roma que, segundo a tradição corrente, seria impedida de ser derrubada por meio da ação das ordens franciscana e dominicanas, tidas como colunas de salvação da Igreja. Já no painel “Nossa Senhora do Rosário com São Domingos”, executado por Deschwenden, o santo está representado exatamente no momento em que a Virgem aparece na floresta e entregue a ele o Rosário.

<sup>588</sup> Cf. CANETTI, Luigi. “Da san Domenico alle Vitae Fratrum. Publicistica agiografica ed ecclesiologia nell’Ordo Praedicatorum alla metà del XIII secolo”, *Mélanges de l’Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, 108, 1. 1996.; PORTO, T. de A. *As diferentes instâncias de reconhecimento institucional da santidade na Idade Média: um estudo comparativo dos casos de Domingo de Silos e Domingo de Gusmão*. 2008. 224f. Dissertação (Mestrado em História Comparada) – PPGHC, UFRJ, 2008; BARQUERO, Maria Jesús. “Escena de la vida de San Domingos de Guzmán” [en línea]. *Estudios de Historia de España* 14 (2012), pp. 134-159.

<sup>589</sup> Joaquim da Manuel da Rocha (1727-1786), pintor português, foi discípulo de André Gonçalves e Domingos Nunes, tendo trabalhado com Peregrino Parodi, mas a sua obra ficou marcada profundamente pela influência de Vieira Lusitano. As suas composições apresentam muitas vezes uma paleta restrita em tons de amarelo e rosa. Dedicou-se à pintura de temas religiosos, naturezas mortas e marinhas, bem como ao retrato. Foi notável a sua ação como professor da primeira Aula Régia de Desenho e Figura, fundada em Lisboa por D. Maria I, onde teve como discípulos o seu próprio filho (Joaquim Leonardo da Rocha, mais tarde artista de renome nacional), José Cunha Taborda e Domingos Siqueira. Pintou várias igrejas e conventos de Lisboa. Fez retratos importantes como o retrato do Marquês de Pombal e de Joaquim Inácio da Cruz, exemplares atualmente expostos em igrejas das cidades de Lisboa e do Porto. São igualmente conhecidas obras como sua da antiga coleção Mayne, entre outros, o “Incêndio da Patriarcal”, datado de 1769, atualmente na fundação Ricardo Espírito Santos Silva.

<sup>590</sup> Cf. SCHENONE, Hector. *Iconografía del Arte Colonial*. Buenos Aires: Fundación Tarea, vol. II, 1992, pp. 262-284





Figura 79: Joaquim Manoel da Rocha. São Domingos. Óleo sobre tela (320 x 1,93 cm), século XVIII. Acervo da Catedral da Sé de Belém.

Certamente, o desejo de preservar as telas com a imagem de São de Domingos de Gusmão se deve ao programa iconográfico, moralista e religioso que D. Macedo Costa defendia no contexto da romanização. São Domingos está diretamente relacionado às devoções marianas tão cultivadas nesse momento da história da Igreja Católica. Segundo uma importante tradição do final da Idade Média, a Igreja católica recebeu o Rosário em sua forma atual, em 1206, quando a Virgem Maria apareceu a São Domingos de Gusmão e o entregou aquela que seria uma arma poderosa para a conversão dos hereges e outros “desviados” da cristandade. A própria hagiografia dominicana, para se ter uma ideia, identificou o santo como o “apóstolo do Rosário” e o passado de D. Macedo Costa e sua formação em São Suplício liga-o ao cultivo da imagem de São Domingos como o grande inimigo dos hereges albigenses.<sup>591</sup>

<sup>591</sup> Cf. também WILMS, Jerome. *As the morning star; the life of St. Dominic*. Milwaukee: Bruce Publitions, 1956, e MATT, Leonard von. *St. Dominic: a pictorial biography*. Chicago: Regnery, 1957.



Figura 80: Melchior Paul von Deschwenden. Nossa Senhora do Rosário com São Domingos, 1873. Óleo sobre tela (320 x 1,93 cm). Acervo da Catedral da Sé de Belém.

Vale dizer que o simbolismo mariano domina a maior parte da decoração da Catedral. No catolicismo popular, o culto mariano era comumente acompanhado de romarias, novenas, procissões e rezas. Dentre outros santos, a fervorosa devoção à Maria tinha um lugar privilegiado.<sup>592</sup> Com a romanização, o culto à santa tomou novo impulso, mas agora determinado pelos princípios ultramontanos. Houve uma ênfase ao culto de Maria glorificada, com imagens e estampas vindas de Roma (Nossa Senhora das Graças, Nossa Senhora do Perpétuo Socorro e da Imaculada Conceição), que ocuparam os oratórios enquanto as imagens da devoção popular foram levadas para as sacristias e guardadas pelo clero.<sup>593</sup> Porém, nem todas as investidas contra as devoções populares resultaram em sucesso completo. No Pará, como vimos, D. Macedo procurou colocar sob seu controle o conjunto da experiência nazarena. Mas a devoção dos católicos paraenses à sua santa maior resistiu bravamente às intervenções do bispo. Fernando Neves sintetiza claramente como esse medir de forças se deu na época:

<sup>592</sup> BOFF, Leonardo. *Igreja: carisma e poder*. Petrópolis: Vozes, 1981, p. 362.

<sup>593</sup> GOTIJO, Elizabeth Raymunda de Carvalho. *Filhos de Maria: uma devoção masculina em torno à reza do terço*. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião: Belo Horizonte, 2011, p. 25.



[...] Havia uma concorrência declarada entre o culto de Maria no mês de maio no qual se celebrava a Imaculada Conceição, estatuída em dogma em 1864 e a festa de outubro, mês para o qual transitara a festa de Nazaré. Embora a hierarquia da igreja fizesse grande esforço para avivar a fé segundo os cânones romanos, a maioria da população já tinha sido conquistada pela tradição paraense bem fincada na santa achada pelo caboclo Plácido nas margens do igarapé Murucutú. Reforçada pela instituição civil ao determinar em 1793 a transladação da santa entre a capela do Palácio Governamental, à época dirigida pelo Capitação-General do Rio Negro e Grão-Pará Francisco Silva Coutinho, à ermida de Nazaré.<sup>594</sup>

Nos painéis “Sagrada Família” e “Santo Antônio”, Deschwanden parece se firmar mais sobre a devoção mariana. Santo Antônio de Pádua é orago em vários templos e conventos Brasil afora.<sup>595</sup> De origem fidalga, nasceu em Lisboa em 15 de agosto de 1195, onde também estudou com os padres da Sé lisboeta em cujas paredes ainda se encontra um sinal de cruz que, conforme a tradição, o jovem estudante teria traçado com o dedo diante de uma constante tentação, que lhe perseguia sob a forma de uma bela mulher. Do episódio teria nascido a tradição à pureza do santo atribuída ao lírio que aparece em várias de suas representações iconográficas.<sup>596</sup> A imagem trata de um dos temas mais representativos da iconografia do santo, conhecida em geral como “Visão de Santo Antônio”, alusiva à aparição do Menino enquanto ele viaja pela França.<sup>597</sup> O santo franciscano, abandonando ao chão um livro e um ramo de lírio, está ajoelhado e beijando o pé esquerdo do Menino, que aparece entre nuvens junto à Mãe. Maria está representada em seu tradicional hábito azul e rosa. Três anjos, dispostos nos cantos superiores da tela, assistem atentamente à cena. Com algumas variações, trata-se de uma iconografia muito popular entre os séculos XVIII e o XIX, voltada a suscitar um sentimento de doçura. Até a Contrarreforma, este tipo de tema iconográfico não incluía o Menino Jesus, que somente a partir de então passou a figurar na imagem. Santo Antônio de Pádua, celebrado no calendário litúrgico em 13 de julho, é conotado aqui como um erudito, circundado por livros sobre uma maciça mesa de madeira. O ramo de lírio branco no chão, como foi dito, é o emblema canônico do santo e da própria Virgem, simbolizando a pureza.

<sup>594</sup> NEVES, Fernando Arthur de Freitas. *Solidariedade e Conflito: Estado Liberal e Nação Católica no Pará sob o Pastorado de Dom Macedo Costa (1862-1889)*. Tese de doutorado em História, PUC-SP. São Paulo: 2009, p. 202.

<sup>595</sup> O culto a Santo Antônio de Pádua no Brasil tem forte relação com a tradição colonial portuguesa. Para alguns estudos importantes sobre esse tema, ver MOTT, Luiz. “Santo Antônio, o divino capitão-do-mato”. In: J.Reis e F.Gomes (orgs). *Liberdade por um fio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, pp.110-138; VAINFAS Ronaldo. “Santo Antônio na América portuguesa: religiosidade e política.” *Revista USP*, São Paulo, nº 57: pp. 28-37, mar-maio – 2003.

<sup>596</sup> SILVA, Cesar Augusto Tovar. *Santo Antonio de Lisboa: a construção da santidade e suas fontes hagiográficas. Anais do XV encontro regional de História- Anpuh-Rio. Ofício do historiador*. São Gonçalo: FPP/UERJ, 2012.

<sup>597</sup> Cf. SCHENONE, Hector. Op. cit, pp. 156-165



Figura 81: Melchior Paul von Deschwanden. Santo Antônio. 1873. Óleo sobre tela (320 x 1,93 cm). Acervo da Catedral da Sé de Belém.

Não menos pura e exemplar é “A Sagrada Família”. O conteúdo devocional, singelo e amável da família é muito explorado na tela de Deschwanden. A família como unidade, na individualidade de cada um – pai, mãe e filho, aqui certamente como reflexo e imagem da Santíssima Trindade. Aqui, nos parece, que se trata da imagem de Jesus, com 12 anos, sendo acompanhado por seus pais para ir ao templo, onde aparece entre os doutores, sendo o único episódio da infância tardia de Jesus descrito nos evangelhos. O episódio aparece apenas em Lucas 2:42-51. O jovem Jesus, então com doze anos, acompanha Maria e José a Jerusalém numa peregrinação, segundo o “costume da festa” – ou seja, a Páscoa judaica. No dia de voltar, “ficou em Jerusalém” e seus pais, acreditando que ele estivesse à frente com parentes, iniciaram a viagem de volta para Nazaré. Notando o erro, eles voltaram para Jerusalém, encontrando Jesus três dias depois. Ele foi encontrado no Templo, discutindo com os anciãos, que estavam “admirados” com sua sabedoria e inteligência, especialmente por sua pouca idade. Quando foi finalmente repreendido por Maria, Jesus respondeu «Por que me procuráveis? Não sabíeis que eu devia estar na casa de meu Pai?» (Lucas 2:49). A história foi ligeiramente elaborada na literatura apócrifa posterior, como é o caso do Evangelho da Infância de Tomé (19:1-12). O costume judaico posterior do Bar Mitzvah para garotos de

treze anos, considerada a idade em que um garoto judeu adquire responsabilidade suficiente para aprender e seguir os mandamentos, aparece alguns séculos depois após a descrição de Lucas, mas pode ter sido esta a razão pela qual Jesus visitou o Templo – como jovem judeu que era – para estudar as Escrituras. Na representação de Deschwanden prevalece a imagem do menino obediente, cercado pela proteção dos pais, a construir uma ideia mais forte de família e não da independência prematura de Cristo. Na imagem límpida da tela, sobressaem as colunas da entrada do templo, onde aparecem José e Maria que conduzem Jesus para o interior.



Figura 82: Melchior Paul von Deschwanden. Sangrada Família. 1873. Óleo sobre tela (320 x 1,93 cm). Acervo da Catedral da Sé de Belém.

O mesmo tema da família está também na “Natividade” ou “Presépio” que fica sobre o altar-mor e que acredito ser Pietro Gagliardi, embora seja atribuído a Lottini. Ali está representado um episódio comumente entendido na arte sacra como “a adoração dos pastores”. A cena ilustra o momento em que um grupo de pastores dos arredores de Belém se dirige para o local de nascimento de Jesus após o aviso de um anjo. No interior rústico de uma estrebaria, três pastores se ajoelham em gesto de adoração ao Menino, enquanto um quarto, em pé e com uma ovelha ao ombro, vira-se para Maria e José que apresentam Jesus numa

manjedoura com a face iluminada. Atrás de José, uma vaca remete à estrebaria e, no alto, três anjos em veste azul, rosa e verde aparecem num céu aberto entre nuvens. O anjo do centro traz uma faixa com a frase “Gloria in excelsis Deo” (Glória a Deus nas alturas), cuja intensa luz é projetada sobre as figuras de Maria e Jesus. O que parece excessivamente óbvio para merecer atenção, ganha novo sentido quando colocado sob a ótica do projeto de romanização de D. Macedo. Para o bispo, a família era um dos pilares para a conservação da moral católica, numa sociedade cada vez mais desacralizada. Mais do que um grupo de pessoas reunidas na terra, a família é conjunto de almas que, juntas, trabalham para a sua purificação.<sup>598</sup> Nesse “século de obscurantismo”, dizia o bispo, sem as lições do cristianismo, essa “coisa sagrada” estaria fadada ao desaparecimento.<sup>599</sup> Traçados sob técnicas antigas ou estilos renovados da pintura sacra, os temas escolhidos propagam claramente os ideais da romanização da cultura católica.



Figura 83: Grande painel a óleo do semicírculo da capela-mor, tematizado a cena do “Presépio” ou “Natividade”, 1881, obra atribuída a Lottini, mas de fato da autoria de Pietro Gagliardi.

<sup>598</sup> MARTINS, Karla Denise. *Cristóforo e a Romanização do Inferno Verde: as propostas de D. Macedo Costa para a civilização da Amazônia (1860- 1890)*, Campinas, S.P.: UNICAMP, 2005, p..23

<sup>599</sup> Ibidem., p.27.





Figura 84: Detalhe da parte superior do painel “Presépio” ou “Natividade”. Ao centro, um anjo, radiante de luz, trás a faixa com a frase em latim “Gloria in excelsis deo” (Glória a Deus nas alturas), anunciando a boa nova do nascimento de Jesus Cristo.

De Angelis dá mostra exatamente disso ao pintar os grandes painéis representando “Santa Maria Madalena”, “São Jerônimo” e “São Sebastião”. Para além da função decorativa, aqui a pintura assume um nítido papel didática-moralizante, veículo de uma mensagem dirigida a todos os que as contemplam. São Jerônimo, por exemplo, está associado à iconografia do Eremita que, de um modo geral, refere-se a todos aqueles que viveram afastados do século, do burburinho da vida cotidiana, e se retiraram para o silêncio da natureza, do deserto, da clausura para encontrar o louvor a Deus. São figuras exemplares da história da Igreja, com vidas repletas de ensinamentos, consagração a Deus e à busca da santidade. O Eremita, em geral, encontra-se em atitude de oração, meditação, reflexão ou penitência. Como sugere Patrícia de Almeida, o Eremita é um solitário, termo que se confunde com o do monge, que corresponde etimologicamente ao “viver solitário”, derivando do grego *monos* (único, só).<sup>600</sup> Assim, inerente à iconografia do Eremita é a noção de *deserto*, para onde se retira o homem que busca a Deus a fim de, na solidão e aridez desse local, escutar a sua voz, ver a sua face, expurgar as fraquezas, viver num holocausto sacrificial, na esteira de S. João Batista e os profetas que o antecederam. Isso implica a fuga ao mundo, enquanto desejo de sobreviver sem reservas ao apelo evangélico em grau máxima de perfeição.<sup>601</sup>

Já Maria Madalena é uma das figuras mais controversa do panteão católico. Aparece nos Evangelhos nas cenas da Paixão de Cristo e referida como aquela de quem foi

<sup>600</sup> ALMEIDA, Patrícia Roque de. Apontamentos sobre a iconografia dos Eremitas na azulejaria setecentista no Entre Douro e Minho. *Revista da Faculdade de Letras, Ciência e técnica do Patrimônio*: Porto, 2005, I série, vol. IV, pp. 261-279, p. 263.

<sup>601</sup> *Ibidem.*, p. 265.

retirado sete demônios. Segundo Susana Alves, desde cedo se verificou a necessidade de identificar essa figura com outras personagens femininas, sem nome, ou referidas como “Maria”, sem outra identificação. Essa junção de personagens a partir do seu nome deu origem a uma acoplação de identidades bastante discutidas ao longo do tempo. Foi com o papa Gregório, o Grande, no ano de 591, a partir de uma homilia na Basílica de São Clemente em Roma, que se permitiu que a Igreja Ocidental aceitasse Maria Madalena como sendo a pecadora em casa de Simão, o Fariseu, Maria de Betânia, irmã de Lázaro, e a possuída por sete demônios que Jesus curou. A associação à pecadora e prostituta justifica-se com esta junção de personagens que se tornou muito útil nos sermões aos fiéis, onde foi utilizada como símbolo de redenção dos pecados.<sup>602</sup> Porém, a imagem e o modo como a Igreja e os fiéis, e não menos os artistas, encararam esta figura alteraram-se ao longo dos séculos. A partir do Concílio de Trento, por querer corrigir os erros de interpretação e incitar o “decoro”, as representações de Madalena foram mais cuidadosas, não se permitindo dúvida quanto à sua santidade. A sua sexualidade foi anulada, bem como a possibilidade de ser prostituta, aumentando o seu caráter penitente e de discípula fiel a Cristo. As imagens aos pés da Cruz mostrando devoção e a penitência pela contemplação no deserto tornaram-se as cenas mais representadas.<sup>603</sup>

São Sebastião, por sua vez, é um santo que goza de uma grande popularidade há séculos, sobretudo por seus feitos em nome da defesa da fé, que lhe rendeu o título de Defensor da Igreja. Conta-se que ele nasceu numa família nobre, natural de Narbonne, na Gália (França), e foi educado em Milão. Teria vivido em meados do século III. Numa época em que o imperador romano Diocleciano procedia uma sangrenta perseguição aos cristãos, São Sebastião, de quem o imperador desconhecia a religião, teria sido nomeação para general da guarda Pretoriana por suas virtuosas qualidades. Porém, não demorou a ser denunciado por sua fé cristã a Diocleciano, sendo em seguida convidado a abandonar Roma. No entanto, mesmo depois disso, ele permaneceu na cidade a fim de auxiliar os seguidores do Cristianismo. A partir de 286 a perseguição aos cristãos intensificou-se e assistiu-se ao primeiro martírio. São Sebastião teria sido convocado à presença de Diocleciano, que soube que ele convertia os pagãos e dava auxílio aos convertidos, aumentando a cólera dos deuses que punha em causa a restauração do Império romano. O imperador então decidiu sacrificá-lo para que servisse de exemplo para aqueles que renegavam os deuses romanos. São Sebastião

---

<sup>602</sup> ALVES, Susana Rita Rosado. A Iconografia de Santa Maria Madalena em Portugal até ao Concílio de Trento, 2012. Dissertação (Arte, Património e Teoria do Restauro) - Universidade de Lisboa, p. 13.

<sup>603</sup> Ibidem., p. 85.

foi amarrado ao tronco de um loureiro no bosque de Apolo, segundo outros, a uma coluna, e, serviu de alvo para as setas dos arqueiros da Numídia, que deviam lhe dar uma morte dolorosa. Contudo, mesmo tido como morto, São Sebastião teria sido encontrado vivo por Santa Irene que ajudou a curar os ferimentos. Recuperado, teria desafiado novamente o imperador, censurando a atitude de Diocleciano em relação aos cristãos. O imperador, enfurecido, teria condenado o santo a outro martírio. São Sebastião devia ser chicoteado até a morte, e o seu corpo, tratado como dejetos, devia ser abandonado no local mais imundo de Roma, a *cloaca maxima*. A sentença foi cumprida. Mas o corpo do santo foi encontrado por uma matrona romana que lhe deu enterro digno, permitindo que os cristãos o cultuassem secretamente.<sup>604</sup>

Desse modo, vemos que do coro da Catedral até o altar-mor, as mensagens emitidas pelas imagens são altamente moralizantes, são convites à meditação, ao controle dos afetos, enfim, um combate aos vícios e uma exaltação das virtudes. Cada painel conta uma história de devoção, martírio e penitência. As virtudes a serem cultivadas não repousam sobre a representação alegórica de deuses pagãos, conforme De Angelis empregou no Theatro da Paz, mas são exemplos tirados da cultura cristã. Por trás do grande órgão, o pintor executou as representações de Santa Cecília, padroeira dos músicos e da música sacra, e do rei Davi que, segundo as escrituras, era dotado de muitas virtudes, como a poesia e a música. O mesmo vale para a alegoria das três virtudes teológicas (Fé, Esperança e Caridade) que De Angelis pintou nos medalhões do teto da capela-mor, ponto mais importante da Igreja. As virtudes teológicas são aquelas que fundamentam o agir moral dos cristãos e são infundidas na alma dos fiéis por Deus, para que possam agir como seus filhos e merecer a vida eterna. A Fé é a primeira das virtudes teológicas, sendo o elemento fundamental da vida espiritual e é geralmente representada pela cruz. A Esperança é a segunda das virtudes teológicas. É o último recurso que resta a alguém e o seu símbolo representativo é a âncora. A Caridade é a terceira das virtudes teológicas. É representada por uma figura feminina segurando uma criança no colo, traduzindo-nos o sentido do amor maternal, pelo próximo, pelo inimigo ou por boas ações.<sup>605</sup> Porém, as representações das virtudes teológicas nem sempre seguem esse modelo, apresentando variações. É muito comum, por exemplo, encontrar representações da Caridade

<sup>604</sup> Cf. ROCHA, Nisa Pereira Feliz. *Iconografia do mártir São Sebastião, do século XV ao XX*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2013; BARONI, Pio. *São Sebastião: mártir*. Caxias do Sul: Paulinas, 1940; MACCA, Marcelo; VILELA DE ALMEIDA, Andréa. *São Sebastião: protetor contra as guerras e epidemias*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

<sup>605</sup> Cf. BELLOMO, Harry Rodrigues (org.). *Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte, sociedade e ideologia*. 2. ed. Porto Alegre; EDIPUCRS, 2008, pp. 15-16

como uma matrona segurando três crianças no colo, como é o caso da pintada por De Angelis na Catedral.

Se os temas são tradicionais e observam os propósitos conservadores de D. Macedo, no caso de De Angelis, o aspecto realista da pintura estão presentes nos detalhes quase “fotográficos” que emergem das imagens. Percebemos isso quando o artista procura fixar a luz sobre os tecidos ou sobre um rosto. Nos tecidos é impossível não vermos a sombra que, produzida pela intensa luminosidade, adensa-se e constrói as dobras nas vestes dos personagens. O uso desse meio expressivo pode ser encontrado praticamente em todas as pinturas de De Angelis. Como nas obras de Domenico Morelli, o seu realismo dá um grande espaço à cor. A gama cromática densa, plástica, semelhante a do artista napolitano, é fundamental em suas construções pictóricas, onde se destacam a minúcias das belas vestes e a riqueza das cores, dentro daquilo que se convencionou chamar de realismo descritivo. Outra característica que se destaca nas imagens pintadas em grandes superfícies é a atenção dispensada ao grandioso, que agrada mais aos olhos que à razão, aproximando-se muito da maneira de pintar do morelliano Giuseppe Sciuti. As obras de ambos os artistas têm em comum a espacialidade da cena, que dá uma verdadeira impressão do ar que circula, dos personagens que se movem. Um posto importante também é reservado à arquitetura das construções, proposta com uma segurança prospecta digna de um consumado arquiteto.<sup>606</sup> Seu naturalismo se acentua e ganha sentido com a luminosidade empregada. Assim, o interior de uma sala ou a parede externa de um edifício revela seus detalhes pela incidência da luz natural que invade o ambiente. Ao fazer uso desses recursos plásticos configurados em cores vibrantes, desenho refinado e refração luminosa sobre os objetos, De Angelis procura conferir credibilidade ao episódio retratado, verossimilhança histórica, mesmo que seja em grande parte imaginado.

De Angelis, portanto, traça seus trabalhos recorrendo às novidades oferecidas pela poética verista. As telas da Catedral são testemunhas desse diálogo. Temos ali o recurso ao claro-escuro, a pesquisa atenta da composição e um cuidado especial com os efeitos prudentes de luz. O contato direto com ambiente artístico renovado de seu país permitiu ao artista aplicar à arte sacra as linguagens estéticas que redefiniam outros gêneros. Na Itália, na segunda metade do século XIX, as telas para altares constituíram uma forma privilegiada de

---

<sup>606</sup> Para uma análise bem fundamentada da vida e obra do pintor siciliano Giuseppe Sciuti, ver AA.VV. *Giuseppe Sciuti nel Centenario della morte*. Acireale: Accademia degli Zelanti e dei Dafnici, 2011.



experimentação formal em pintura. Entre a sexta e sétima décadas desse século, a Toscana, que encarnou um dos principais polos da cultura purista, atualizado a partir dos modelos formais franceses, representou um dos laboratórios mais interessante do verismo também na pintura de temas sacros.<sup>607</sup> Uma das obras mais expressiva e importante desse movimento é o mirabolante “Martirio dei fratelli Macabei”, do pintor Antonio Ciseri. É uma obra fundada sobre a supremacia do desenho, mas centrado sobre a verossimilhança histórica, fria e analítica.

Para efeito de comparação, ocupemo-nos da figura de Antonio Ciseri (1821-1891), sobretudo porque acredito que suas obras guardam uma forte relação com o estilo empregado por De Angelis na decoração da Catedral de Belém. Na historiografia italiana, a pintura religiosa de Antonio Ciseri é considerada como uma dos mais significativos exemplos do emprego do princípio de “realidade” no interior da produção de temas sacros. Como assinala Vasta, ainda que se trate de um pintor, em seu complexo, acadêmico, o acento de realismo que ele introduz em suas pinturas não pode deixar de ser considerado, relativamente à época de referência, fortemente inovador.<sup>608</sup> Ciseri nasceu no cantão de Ticino, na Suíça, em 1821. Em 1823 a família transferiu-se para Florença, onde o pai trabalhava como decorador. A formação pictórica se desenvolve na escola privada de Bezzouli, numa cidade atravessada pela influência de ingresianas, romanas e napolitanas. A exiguidade do corpus pictórico de Ciseri não permite uma avaliação capital de sua cultura figurativa, mas pelas poucas telas de temas religiosos que deixou pode-se deduzir a complexidade das contribuições estilísticas que caracterizaram as suas obras. Na tela “Il martirio dei fratelli Macabei”, já citada aqui, Ciseri transfere sobre tela um dramático episódio do segundo livro dos Macabeus: em torno de 170 a.C., sob o reinado de Antíoco IV Epifânio, em Antioquia da Síria, foram presos sete irmãos e sua mãe. Depois de várias humilhações e torturas, os jovens foram assassinados sob os olhos aterrorizados da mulher. A cena se encarna emotivamente sobre a figura desesperada da mãe que, de braços para alto, chora a morte dos filhos; os corpos trucidados são representados realisticamente, arroxeados na sua frieza cadavérica, iluminados por uma luz sinistra e dramaticamente contrastada. As figuras do rei e dos funcionários da corte permanecem na sombra sob o fundo, definidos por tintas amortecidas, então para acentuar os efeitos de concentração dramática sobre o que acontece em primeiro plano. Observa-se ainda uma acurada descrição da “cenografia”: a arquitetura grega, os detalhes exóticos como a pele de

---

<sup>607</sup> CAPITELLI, Giovanna. "La pittura sacra". In *L'ottocento in Italia. le Arti sorelle: Il Realismo*, In SISI, Carlo (a cura di) *L'ottocento in Italia. le Arti sorelle: Il Realismo*. Milano: Electa, 2007, pp. 53-59, p.58

<sup>608</sup> VASTA, Daniella. Op. cit., p. 94.

leopardo, a tonalidade sombria do céu. Acredita-se que alguns elementos da tela atestem um contato de Cisari com as lições morellianas: a composição empregada em diagonal, a “verdade” dos efeitos, a pincelada veloz, os violentos contrastes tonais e os estudos preparatórios realizados do vivo reconduzem à personalidade do artista napolitano, cuja pintura Cisari teve oportunidade de meditar quando participou da Exposição florentina de 1861.<sup>609</sup>

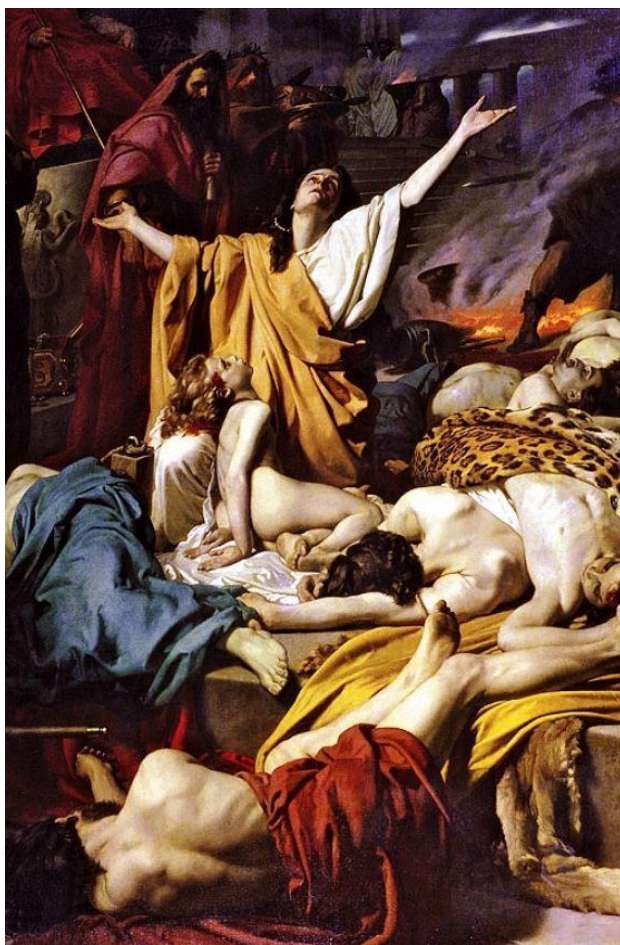


Figura 85: Detalhe da cena central da tela “Il martirio dei fratelli Macabei”, 1853-1868 (Óleo sobre tela), de Antonio Ciseri e pertencente ao acervo da Igreja de Santa Felicita, em Florença/ Itália.

Como outros gêneros da pintura sob a estética verista, essa obra é um belo testemunho da repercussão do movimento em temas sacros. Embora o purismo tenha sido a linguagem artística por excelência do pontificado de Pio IX, ao longo dos anos a Igreja não deixou de empregar linguagens que estivessem em melhor sintonia com as intenções devocionais em mutação. Podemos dizer que as telas encomendadas para a Catedral de Belém seguem de perto esse movimento, muito bem percebido no purismo de Deschwanden e no verismo de De Angelis. Assim, em busca de renovação no ambiente italiano, foram

<sup>609</sup> Ibidem. p. 94-95.

numerosas as experimentações sobre a linguagem visual do sacro. Como vimos anteriormente, a atividade de Domenico Morelli na produção de pintura sacra contribuiu a oferecer novidades neste âmbito, delineando um percurso que teria sucesso no futuro imediato. Os filtros idealizantes caem para dar posto a uma tomada direta do real, em particular humanizando as figuras do tema sacro. A sua “Salve Regina”, apresentada em 1872 na Exposição Nacional de Milão, surpreendeu os críticos pela representação não convencional da Virgem. Ali estava não mais a deusa do céu, mas a mãe desventurada de um grande homem.<sup>610</sup> Enfim, a obra atendia à exigência de atualização cultural e religiosa do tema sacro.

Semelhante recurso está presente nas pinturas de De Angelis. Diferente das imagens etéreas que dominam as representações dos santos e mártires nos painéis puristas de Deschwenden, os temas sacros de De Angelis são humanizados e praticamente desmistificados. Os medalhões representando a Fé e a Caridade seguem em boa medida esses princípios. A alegoria da Fé, para a qual teria posado como modelo a esposa do agente consular italiano Enrico Schivazzappa,<sup>611</sup> nada mais é do que uma mulher comum nas vestes tradicionais da iconografia alegórica, trazendo na mão direita um cálice e na mão esquerda uma cruz. Ao fundo emerge a frente da Catedral. No canto inferior esquerdo estão as insígnias episcopais. A alegoria da Caridade é ainda mais realista. A cabeça está coberta por um véu azul, que enquadra e esconde parcialmente seu rosto. O véu e o belo vestido dourado aludem a trajes orientais. Não há nenhum aceno sobrenatural, mas sim a imagem de uma mãe terrena que cuida de seus filhos. Ela está sentada e acompanhada por três crianças: uma branca, posicionada em seu colo; uma parda, do seu lado direito; e uma negra, do seu lado esquerdo. É provável que o artista tenha feito referência ao cadente debate a respeito da identidade nacional ou à luta pela liberdade dos cativos. A decoração da Catedral ocorre no momento em que a questão abolicionista atinge o seu ponto máximo. Quando De Angelis começou a pintar as alegorias das virtudes teologais, havia decorrido apenas dois anos da promulgação da Lei dos Sexagenários (1885), sendo que conclusão ocorreu pouco antes da Lei Áurea (13 de maio de 1888).

---

<sup>610</sup> CAPITELLI, Giovanna, op. cit., p. 59

<sup>611</sup> Cf. LEAL, Americo, op. cit., p.72



Figura 86: Domenico De Angelis. Alegoria da Fé. Imagem localizada na abóboda da capela-mor da Catedral da Sé de Belém.



Figura 87: Domenico De Angelis. Alegoria da Caridade. Imagem localizada na abóboda da capela-mor da Catedral da Sé de Belém.

O mesmo efeito realista está empregado nos painéis da nave central, como o de São Jerônimo. Esse padre e doutor da Igreja latina, nascido em meados do século IV em Etribão, na Dalmácia, é famoso principalmente por ter feito a revisão dos textos latinos da Bíblia a pedido do papa Dâmaso I (305-384). Ele é ainda conhecido como historiador. Uma de suas primeiras obras sobre o tema foi sua Crônica (ou ainda *Temporum liber*), escrita por volta de 380 quando ele estava em Constantinopla. É uma tradução para o latim das tabelas cronológicas da segunda parte da Crônica de Eusébio de Cesareia com um suplemento cobrindo o período entre 325 e 379. Apesar dos diversos erros, alguns herdados de Eusébio e outros próprios, trata-se de uma obra valiosa, menos pelo conteúdo e mais pelo impulso que proporcionou para cronistas posteriores como Próspero, Cassiodoro e Vítor de Tununa, que continuaram complementando os anais. Importante também foi sua "De Viris Illustribus", escrita em Belém em 392, com título e arranjo emprestados da "Vida dos Doze Césares" de Suetônio. Ela contém breves notas biográficas e lista de obras de 135 autores cristãos, de São Pedro até o próprio Jerônimo. Para os primeiros setenta e oito, a "História Eclesiástica" de Eusébio é a fonte principal; no segundo grupo, começando com Arnóbio e Lactâncio, Jerônimo incluiu uma boa quantidade de informações independentes, especialmente para os autores ocidentais. Jerônimo escreveu ainda quatro obras de natureza hagiográfica (biografias de santos): A "Vita Pauli monachi", escrita durante sua primeira passagem por Antioquia (ca. 376), na qual o material lendário deriva da tradição monástica egípcia; A "Vitae Patrum (Vita Pauli primi eremite)", uma hagiografia de São Paulo de Tebas; A "Vita Malchi monachi captivi" (ca. 391), provavelmente baseada num trabalho anterior, apesar de se propor derivar das conversas com o idoso asceta Malco com o próprio Jerônimo no deserto de Cálcis; A "Vita Hilarionis" (ca. 391), contendo informações históricas mais confiáveis que as anteriores e baseada parcialmente na biografia de Epifânio e parcialmente na tradição oral. O chamado "Martyrologium Hieronymianum" ("Martirologio de Jerônimo") é espúrio; ele foi aparentemente composto por um monge ocidental no final do século VI ou início do século VII e faz referência a uma expressão de Jerônimo do primeiro capítulo da "Vita Malchi", na qual ele fala de sua intenção de escrever uma história dos santos e mártires da era apostólica.<sup>612</sup>

De Angelis representa São Jerônimo numa das fases de sua vida, quando se retira para o deserto de Cálcis para viver como eremita. A imagem parece tirar inspiração do "São

---

<sup>612</sup> WILLIAMS, Megan Hale. *The Monk and the Book: Jerome and the Making of Christian Scholarship*. Chicago: University of Chicago, 2006; RICE JR, Eugene. *Saint Jerome in the Renaissance*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985, p.44-45.



Jerônimo escrevendo” de Caravaggio, porém, De Angelis tem o cuidado de despir a representação do santo do dramatismo barro, dando à cena um aspecto naturalista e verossímil. São Jerônimo aparece ao lado dos atributos que acompanham comumente a sua iconografia: o leão, o livro, a cruz e a caveira. Segundo a tradição, o leão teria sido curado pelo santo de um ferimento na pata e passou a simbolizar a força bruta vencida pela piedade; o livro representa os numerosos estudos exegéticos a que se dedicou; a cruz alude ao sacrifício de Cristo; e o crânio simboliza a mortalidade.<sup>613</sup> O santo aparece na tela já em idade avançada. O rosto sulcado, os olhos fundos, a cabeça calva e a barba branca e espessa denunciam a velhice. Um manto vermelho cobre a parte inferior de seu corpo, deixando-o despido da cintura para cima. Sentado no interior de uma gruta, com a mão esquerda ele segura um livro aberto, enquanto que com a mão direita agarra firmemente uma pedra, com a qual fere o peito em sinal de penitência e contra as tentações da carne. Um crânio repousa sobre a rocha e o leão está deitado próximo ao pé direito. No alto, entre querubins, aparece um anjo com um trombeta em alusão ao Juízo Final. A luz que desce do céu sobre o santo dá um sentido espiritualizado à cena, mas não a ponto de apagar a sua profunda humanidade e a fragilidade de penitente diante do sinal da cruz projetado na parede. Jerônimo, um dos mais importantes pensadores cristãos de seu tempo, não deixa de ser um homem lutando contra as suas fraquezas.

---

<sup>613</sup> TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de Santos*, 2ª Edição, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990



Figura 88: Domenico De Angelis. São Jerônimo, 1891. Óleo sobre tela (320 x 1,93 cm). Acervo da Catedral da Sé de Belém.

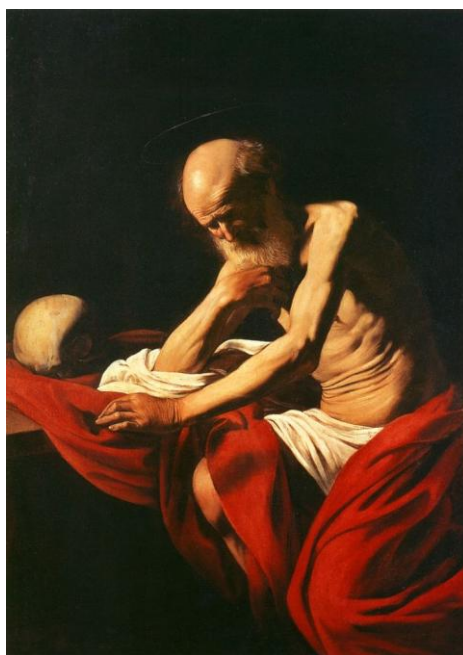


Figura 89: Michelangelo Merisi da Caravaggio. São Jerônimo escrevendo, 1605. Óleo sobre tela (112 × 157 cm). Acervo da Galleria Borghese, Roma/Itália.

Ainda na figura de penitente e pecadora arrependida está Madalena. Segundo a tradição, após a morte de Cristo, ela retirou-se numa gruta em Saint Betume, onde passou os últimos trinta e três anos de sua vida. Ali, sete vezes ao dia, era elevada aos céus por anjos durante as horas canônicas, de modo a ser alimentada de sustento divino. O episódio tornou-se uma das imagens mais difundidas da vida da santa. As representações iconográficas de Madalena penitente trazem múltiplos atributos. Os mais frequentes são a caveira, símbolo da humildade, da penitência e da brevidade da vida terrena; o crucifixo ou a coroa de espinhos, símbolo da redenção. Em numerosas ocasiões em que a santa foi representada, Madalena aparece dentro da gruta em imagens que oscilam entre a completa nudez e a vestimenta decorosa que cobre todo o corpo. A pecadora redimida também traz como características uma longa cabeleira, que muitas vezes confere voluptuosidade à cena. Esses aspectos de Madalena penitente foram transmitidos pela tradição como exemplo de arrependimento e renúncia ao mundo.<sup>614</sup>

A imagem de Madalena penitente pintada por De Angelis recompõe muitos elementos do barroco postos em questão no contexto da romanização, especialmente da releitura e ressignificação da Contrarreforma. No primeiro plano está Maria Madalena no deserto apoiada numa rocha e segurando uma caveira na mão, símbolo da mortalidade do homem e da vaidade na vida terrena. No segundo plano, acima, está a cruz de Cristo entre querubins celestes. O conteúdo evangelizador está bastante claro na representação com a aceitação da penitente da salvação eterna através de Cristo. Os evangelhos foram tomados como elementos fundamentais na iconografia. Madalena acreditava que Jesus Cristo realmente era o Messias. (Lucas 8:2; Lucas 11:26; Marcos 16:9). Esteve presente na crucificação e no enterro de Cristo, juntamente com Maria de Nazaré e as outras mulheres. (Mateus 27:56; Marcos 15:40; Lucas 23:49; João 19:25). No sábado após a crucificação, saiu do Calvário rumo a Jerusalém com outros crentes para poder comprar certos perfumes a fim de preparar o corpo de Cristo da forma como era de costume funerário. Permaneceu na cidade durante todo o sábado, e no dia seguinte, de manhã muito cedo, "quando ainda estava escuro" foi ao sepulcro. Maria estava da parte de fora, a chorar, debruçou-se para dentro do túmulo e viu dois anjos vestidos de branco sentados onde tinha estado o corpo de Jesus, um á cabeceira e outro aos pés. Perguntaram-lhe "Mulher porque choras?" E ela respondeu "porque levaram o meu Senhor e não sei onde O puseram", dito isto, voltou-se para trás e viu Jesus de pé, mas

---

<sup>614</sup> Para uma análise dos atributos iconográficos de Maria Madalena nas artes, ver ALVES, Susana Rita Rosado, op. cit., p.25-33.



não O reconheceu. E Jesus disse-lhe: "Mulher, porque choras? Quem procuras? Ela pensando que era o encarregado do Horto disse-Lhe: Senhor se foste tu que O tiraste, diz-me onde O puseste, que eu vou busca-l'O. Disse-Lhe Jesus: "Maria!" Ela aproximando-se exclamou em hebraico: " Rabbuni!"- que quer dizer Mestre! Jesus disse-lhe; "Não me detenhas, pois ainda não subi para o Pai; mas vais ter com os meus irmãos e diz-lhes: "Subo para O meu Pai que é vosso Pai, para O meu Deus que é vosso Deus": Maria Madalena foi e anunciou aos discípulos: "Vi o Senhor!" E contou o que Ele lhe tinha dito. (João 20:18; Mateus 28:1-10; Marcos 16:1-11; Lucas 24:1-10; João 20:1-2). Nada mais se sabe sobre ela a partir da leitura dos evangelhos canônicos. Em Lucas 8:2, faz-se menção, pela primeira vez, de "Maria, chamada Madalena, da qual saíram sete demônios", representado na tela pelo passado da vida terrena simbolizado pelo crânio na mão direita.



Figura 90: Domenico De Angelis. Santa Maria Madalena, 1891. Óleo sobre tela (320 x 1,93 cm). Acervo da Catedral da Sé de Belém.



Figura 91: Guido Reni. Madalena penitente, 1633-634 (60 x 40 cm). Óleo sobre tela. Acervo da Galleria d'Arte Antica di Roma. Roma/Itália

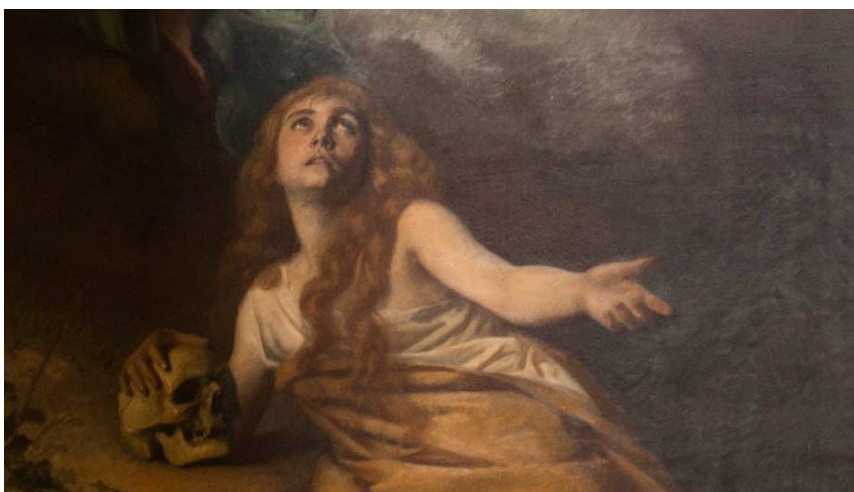


Figura 92: Detalhe da tela “Santa Maria Madalena” do acervo da Catedral da Sé de Belém.

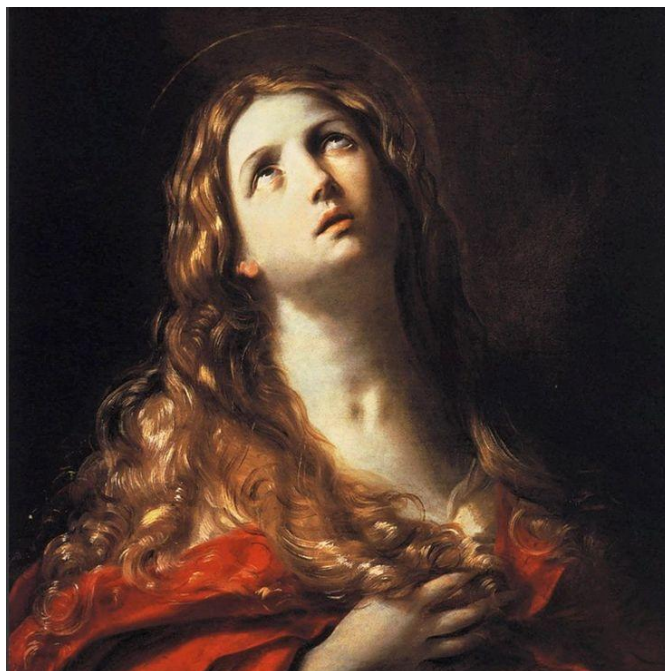


Figura 93: Guido Reni. Madalena em Penitência, 1635. Óleo sobre tela (78 x 68). Acervo do Walters Art Museum. Baltimore/ E.U.A.

De Angelis pinta a santa em vestes decorosas e na pele de uma bela jovem. Em muitos aspectos a imagem lembra as representações executadas por Guido Reni. Os cabelos solto, ruivos e abundantes não escondem os atributos comuns de Madalena. Porém, mais do que a santa, está ali uma mulher de carne e osso, a despeito da qual é difícil olhar sem cobiça. A voluptuosidade de seu corpo é apenas disfarçada pelo longo vestido. O pintor parece também atento aos efeitos psicológicos da personagem, à expressão de seu rosto, à emoção impressa em seu gesto e olhar. Assim, a mensagem moralizante está presente numa Madalena resignada, submissa e obediente, enfim, em conformidade com os ideais de mulher propagados por D. Macedo.<sup>615</sup> A humanização do sacro não escapa também à representação de São Sebastião. De Angelis dá ao santo praticamente o tratamento de um nu masculino. Roupas e pertences que denunciam a sua condição de soldado estão amontados no chão: um manto purpúreo; um elmo prateado e enfeitado com plumas vermelhas; uma couraça em detalhes prateados prolongada por um saiote também purpúreo. Em meio a um bosque de vegetação densa, ele encontra-se preso a um tronco de árvore com os punhos amarrados um pouco acima da cabeça por grossas cordas. Seu corpo já foi atingido por três flechas e agora sangra. Uma das flechas está enterrada na parte inferior do braço esquerdo; outra no abdome, e uma terceira na perna direita, que se dobra insinuando dor. O santo olha para cima em

<sup>615</sup> D. Macedo Costa tinha uma preocupação especial com o comportamento sexual dos indivíduos, em particular as mulheres. A mulher ideal, na sua visão, era aquela que seguia as regras da religião, temia a Deus e sabia cuidar do marido e de seus filhos. MARTINS, Karla Denise, op. cit., p.25

direção a dois anjos que trazem nas mãos folhas de palma, símbolo dos mártires. A solução da luz natural que invade o ambiente e investe sobre a figura contribui para aumentar o tom realista da cena. O rosto do mártir e os contornos anatômicos de seu corpo ganham destaque por meio da incidência luminosa que define nitidamente os detalhes da imagem. Com exceção dos pequenos anjos, parece haver uma supressão do aparato sobrenatural em favor de um ideal todo humano. O santo é exemplo de sofrimento em nome da fé que se revestirá em benefício do crente na vitória final. Sua mensagem pedagógica-moralizante está pronta a corroborar com as lições doutrinárias da Igreja. Por outro lado, a aplicação da poética verista sobre o tema não esconde a sensualidade que toma conta da representação realista do martirizado.

Se compararmos o “São Sebastião” de De Angelis com o “São Sebastião” de Deschwanden, da Igreja paroquial de Castelrotto, na Itália, perceberemos grandes diferenças nos resultados plásticos. Enquanto Deschwanden espiritualiza a figura do santo num corpo etéreo e num desenho simplificado, De Angelis carrega nos detalhes anatômicos, nos efeitos de luz para produzir a verdade tátil das carnes, enfim, na sensualidade do corpo nu e incasto do santo. É provável que tenha se inspirado na tela “O martírio de São Sebastião” de Reni, da Pinacoteca Capitolina em Roma. A postura do santo amarrado à árvore é reveladora nesse sentido.





Figura 94: Domenico De Angelis. São Sebastião, 1891. Óleo sobre tela (320 x 1,93 cm). Acervo da Catedral da Sé de Belém.



Figura 95: Melchior Paul von Deschwanden. São Sebastião. Óleo sobre tela. Igreja paroquial de Castelrotto /Itália



Figura 96: Guido Reni. O martírio de São Sebastião, 1616. Óleo sobre tela (143x113cm). Pinacoteca Capitolina. Roma/Itália

No teto da Catedral, De Angelis empregou o seu talento de decorador e pintor de afresco inspirado nos grandes mestres italianos. Sabemos que Rafael continuava sendo para ele, assim como para muitos de sua geração, um ponto de referência fundamental. Mas também há ali um forte aceno de outros mestres como, por exemplo, Tiepolo, Veronese e Domenichino. No aspecto estritamente formal, a decoração do teto da igreja chama atenção pelo predomínio do dourado e, principalmente, do branco, de onde emergem os medalhões e a grande tela da nave central. O afresco celebra o cumprimento da promessa de restauração do templo, descrevendo, em cores vivas, o momento em que D. Macedo Costa entrega a igreja à Nossa Senhora de Belém. A cena parece realmente se desenvolver na orla oposta da baía do Guajará, de onde era possível visualizar a frente da cidade com suas construções antes de desembarcar no porto, como está na imagem. Difícil afirma-se tudo ocorre exatamente na Ilha das Onças. Mas não há dúvida de que o pintor procura evidenciar a natureza amazônica ao introduzir, em primeiro plano, uma verde e frondosa palmeira na parte inferior da tela, acompanhada pelas volumosas águas da baía que se prolongam até a orla da cidade e dão profundidade ao cenário. Apoiado numa balaustrada de mármore que contorna uma sólida construção em alvenaria atingida pela luz do sol, o prelado, ricamente paramentado, abre os braços e levanta o báculo, uma espécie de cajado litúrgico, em reverência à santa. D. Macedo está de costas para o observador, exibindo o seu imponente pluvial e sua mitra dourados em detalhes azuis. Seu gesto induz o olhar em direção à santa. No alto, entre nuvens, ela surge em intensa claridade com o menino Jesus ao colo, rodeada por querubins que dessem do céu num dinâmico movimento em espiral. A santa apresenta veste em vermelho e azul turquesa, o mesmo azul presente nas vestes dos bispos que a reverenciam. O espaço em que está colocada não deixa dúvida a respeito de sua natureza divina, porém a imagem não apresenta a auréola, atributo comum dos santos. Mas sabemos que é a rainha do céu, pois porta uma coroa sobre a cabeça, objeto que se destaca também na figura do menino Jesus. Diante dela, no plano intermediário sobre nuvens, destacam-se as figuras de quatro importantes bispos da Catedral, mas já falecidos: D. Frei Caetano Brandão, D. Romualdo de Souza Coelho e D. José Afonso de Moraes Torres e provavelmente D. Guilherme de São José, o bispo que deu início a construção do templo. Como D. Macedo, eles estão representados em belas vestes litúrgicas e trazem seus báculos à mão. Os prelados curvam-se e oferecem à santa o templo enfim concluído.





Figura 97: Visão parcial da decoração da abóboda da nave central da Catedral da Sé de Belém executada por Domenico De Angelis.





Figura 98: Painel central da abóboda nave da Catedral da Sé de Belém pintado por Domenico De Angelis. Têmpera sobre estuque. A imagem representa Dom Antônio de Macedo Costa e quatro importantes bispos diocese de Belém já falecidos a oferecer Catedral da Sé de Belém reformada em à santa padroeira dos católicos paraenses.

Chama atenção aqui o diferente tratamento plástico que De Angelis dá a certos elementos no painel. As figuras celestes, como a própria santa, por exemplo, parecem ter sido executados com pinceladas rápidas, em contraste com o desenho acurado de outros objetos e personagens que compõem a cena. O tom cinza das nuvens perde a intensidade, ou melhor, vai clareando à medida que se aproxima da santa, até assumir a tonalidade rosa sob os seus pés. Os prelados, por outro lado, são representados em seus mínimos detalhes, percebidos particularmente na atenção dispensada ao panejamento minucioso de suas vestes. Detalhada e realista também é a imagem da potente construção arquitetônica de onde D. Macedo reverencia a santa, representada numa “verdade” fotográfica que se acentua pela incidência da luz natural em sua superfície. Tudo isso combinado com a riqueza das radiantes cores empregadas na estruturação das figuras. Assim, o painel emerge imponentemente no teto da nave central, moldado por bordas douradas e cercado pelo branco que dá unidade geral à decoração.



Figura 99: Detalhe do painel da abóboda da nave da Catedral da Sé. A Virgem com o Menino Jesus ao colo aparece circunda por querubins num céu entre nuvens.





Figura 100: Detalhe do painel da abóboda da nave da Catedral da Sé, onde aparece o bispo Dom Antônio de Macedo Costa ricamente paramentado, oferecendo a catedral reforma à Virgem.



Figura 101: Detalhe do painel da abóboda da nave da Catedral da Sé, onde aparecem quatro importantes bispos da diocese do Pará, mas já falecidos, ajoelhados em reverência à Virgem.

Na Catedral, a arte em sua feição moderna cumpria o papel de mensageira dos ideais da Santa Sé. Em na noite de 2 de maio, um dia depois da sagração da igreja, teve lugar no Seminário do Carmo uma homenagem aos bispo do Pará, Maranhã e Ceará. Música e peças teatrais deram um ar solene ao evento religioso. Na ocasião, Manoel Carlos do Nascimento, orador do ato, pronunciou um longo discurso publicado pelo jornal “O Democrata” quatro dias depois. Ali ele discorreu sobre interferência divina na construção do universo e na produção do conhecimento humano, como ciência, filosofia, jurisprudência e arte. Deus aparece como a causa primeira, o ente supremo em torno do qual toda a razão humana se submete quando não encontra explicações para os fenômenos que organizam o mundo natural e a sociedade. A providência divina também é apresentada como modelo de perfeição adotado pela realidade humana: “Sim, os mundos morais ou metafísicos [...] são a realidade aperfeiçoada dos mundos físicos, como a suave e maviosa doutrina de Jesus Cristo era complemento e perfeição da lei de Moisés”. Essa elaborada reflexão embebida na filosofia de Platão servia, sobretudo, para confirmar que os mundos físicos eram os templos de Deus. Afirmação na qual não via nenhum paradoxo, “porque em toda parte, em todo e qualquer lugar, podemos adorar, louvar ou bendizer a Deus”. Assim, por exemplo, o argenteo ornado de sedas tanto adorava “a Deus em seu palácio tapizado de lantejoulas e brocados, como o humilde campônio em sua humilde coberta de palha”. O monstruoso Leviatã tanto bem-dizia a Deus “nas profundezas do pélagos oceânico”, como “o pequenino inseto” que zumbia de dia e vagava “fosforescente de noite nas nossas florestas”. O mesmo valia para o fatigado lenheiro que adorava e bem-dizia a Deus “com o machado nas calosas mãos e suando em bicas” tanto quanto a florzinha do prado, que trescala “perfumes das delicadas pétalas [...]”. Citando Chateaubriand, o orador lembrava que as florestas foram os primeiros templos da diversidade, e lá hauriram os homens a primeira ideia arquitetônica. Nisso estava que os “gregos contornaram a elegante coluna coríntia com o seu capitel de folhagem, pelo molde da palmeira”. A natureza teria inspirado os estilos empregados pelos egípcios e outros povos da África e da Ásia na construção de seus templos pagãos. Mas apesar disso, continuava o orador, “Deus ordenou na antiga Lei a construção do Tabernáculo, onde de modo especial e pomposo Ele fosse adorado, louvado e bendito”. Daí a necessidade dos templos materiais ou igrejas, onde se celebrassem “os Santos Mistérios”, onde se adorasse diretamente a Deus, ou indiretamente na “veneração de seus Santos”.<sup>616</sup> Um percurso pela história da tipologia da

---

<sup>616</sup> SEMINARIO do Carmo. *O Democrata*, Pará – sexta-feira, 6 de maio de 1892. Anno III, NUM. 98, p.2, col. 1,2,3

arquitetura religiosa provaria que a Catedral de Belém estava intimamente ligada a esse processo:

Os mesmos pagãos tinham os seus templos dedicados aos ídolos, aos deuses mitológicos. Ao cristianismo, porém, devemos a construção das igrejas em seus diversos sistema ou estilos que hoje conhecemos. São de duas categorias: Igrejas paroquiais e Igrejas catedrais ou Basílicas. As Catedrais gozam de grandes prerrogativas, visto que continuam a sede dos Bispos.

Quase todas as Catedrais da Idade Média foram construídas em estilo gótico, o que as distinguiu das Basílicas, que eram pela maior parte feitas no estilo romano.

Não podia entrar-se n'uma igreja gótica sem experimentar uma espécie de calafrio e um vago sentimento da divindade, diz Chateaubriand.

Em França, na Bélgica, Inglaterra e Alemanha se encontram as mais belas catedrais góticas, em que a imponência majestosa do edifício anda a par das riquezas da arte.

A forma das Basílicas romanas era a de um vasto salão retangular, muito mais comprido que largo, ornados de estátuas e dividido por muitas galerias por fileiras de colunas: tinham na frente um pórtico e acabavam por um semicírculo. Desse tipo se encontram em Roma a de Santa Maria Maior e a de São João de Latrão e muitas em França.

A Renascença produziu, com seu gênio artístico, a mais grandiosa e magnífica Basílica do mundo cristão, a Basílica de S. Pedro, que serviu de modelo à de São Paulo em Londres, a dos Inválidos e ao Pantheon em Paris, e a nossa Catedral do Pará, que bem pode agora ser considerada a primeira basílica da América do Sul.<sup>617</sup>

Se já estava claro que a Catedral de Belém, como outros importantes templos do mundo ocidental, tecia laços com a grande basílica de São Pedro, ainda era preciso falar do seu processo de construção. Para o orador, a Catedral paraense havia passado por duas fases de construção no século XVIII e uma restauração no século XIX, “restauração, que a transformou em uma verdadeira Basílica do mundo católico”. Em 3 de maio de 1748 foi lançada a primeira pedra do templo, sendo sagrante D. Frei Guilherme de S. José, 2º bispo da diocese. Achando-se pronto o corpo da igreja “com dez alteres laterais, e o cruzeiro com dois de um lado e de outro”, D. Frei Miguel de Bulhões, 3º bispo do Pará, fez a sagração e a abertura em 22 de dezembro de 1755. Na ocasião, foi transferido para lá o Santo Sacramento, que estava na igreja de S. João, numa “procissão importantíssima, em que tomaram parte a nobreza, clero e povo”, havendo festas públicas durante três dias. Foi então que começou a construção da capela-mor, das cimalthas, arcos e pilastras de toda a igreja, tendo terminado “todo esse enorme trabalho dentro de dezenove anos”, de modo que em 1º de fevereiro de

---

<sup>617</sup> Ibidem.

1774, D. João Evangelista Pereira, 4º bispo do Pará, lançou a bênção sagrada sobre a dita capela-mor, “com magno júbilo de todas as classes da sociedade paraense”. Chegava-se, por fim, à terceira fase dessa história, onde se destaca a figura de D. Macedo e as razões de sua intervenção:

O suntuoso templo, de uma beleza natural e de uma modesta arquitetura interna, tendo já servido de sede aos Bispos, cada qual eminente por suas letras e virtudes, precisou de uma terceira construção ou melhor, restauração, por causa de um voto feito por D. Antônio de Macedo Costa em seu nome e no de toda a Diocese do Pará.

Contratado o rico *altar-mor* em Roma em 1867, com todos os primores d’arte, chegou pronto ao Pará em 1871 e em 1880 começou seu assentamento e a restauração completa de toda a Igreja interna, durante o trabalho de 12 anos, desde 1880 a 1892, época da sagração.

Tudo que está ali se pode dizer que é produto da generosidade da antiga província do Pará, dos fiéis católicos, e acima de tudo isto, da grande fé, zelo, da infatigável atividade do eminente varão apostólico, D. Antônio de Macedo Costa, que já não teve a felicidade de ver a sua obra acabada, mas que teve uma outra – de ser o seu nome gravado no mármore e passar gloriosa à posteridade.

Mas essa história construída pelas mãos da Providência divina trazia muitos outros mistérios. O orador não deixou de notar algumas coincidências que envolviam a Catedral. Lembrou que ela teve três construções e também três sagrações, duas no século XVIII e uma no século XIX. E como templo é dividido em três partes (a nave, o cruzeiro e a capela-mor), assim também ele teve em sua sagração três digníssimos bispos da Igreja (do Pará, do Maranhão e do Ceará) tendo cada um deles três nomes próprios: D. Jerônimo Thomé da Silva, D. Antônio Candido d’Alvarenga e D. Joaquim José Vieira. Os Bispos sagrantes também tiveram três nomes cada um: D. Frei Miguel de Bulhões, D. João Evangelista Pereira, no século XVIII, e D. Thomé da Silva no século XIX. Os Bispos que tomaram sobre seus ombros os grandes encargos das construções, também tinham três nomes cada um: D. Guilherme de São José, D. João Evangelista Pereira e D. Macedo Costa. E, por cúmulo das coincidências, frisava o orador, foram pintados no teto da grande nave os retratos dos três bispos juntos, que viveram entre a segunda construção e a restauração: “D. Frei Caetano Brandão, D. Romualdo de Souza Coelho e D. José Affonso de Moraes Torres, todos de santa memória!!”. Não se devia ignorar as altas significações que tem o número três nos mistérios religiosos: “Os antigos acreditavam que este número era praticamente consagrado e agradável aos deuses. Pitágoras e Platão faziam dele a sua *tríade* e Plotino e Proclas as suas *hypothses*”. Assim, não era sem razão que o número três estava intimamente ligado às glórias da Catedral. Ele lembrava as três pessoas da santíssima trindade, as três virtudes teológicas e os tempos

principais da vida humana: presente, passado e futuro. A Catedral, sendo um templo material, era a prova viva da fé ardente que animou os nossos antepassados, da fé das gerações presentes e ainda atestaria a fé das gerações futuras. Desse modo, citando uma frase proferida por D. Jerônimo a respeito da Catedral, o orador concluía: “Ela será o baluarte da fé católica no Pará”.<sup>618</sup>

Na rica decoração da Catedral, o projeto de romanização se cumpria por meio de símbolos e signos que evocavam dogmas e transmitiam mensagens pedagógico-moralizantes de acordo com preceitos ultramontanos. Ali a arte, por mais moderna que fosse, subornava-se aos princípios apregoados pela mais alta hierarquia eclesiástica. Quando da reabertura do templo, já havia se passado dez anos que a espinhosa Questão Nazarena chegara a seu termo. Fernando Neves afirma que esse conflito entre a alta hierarquia do clero e os devotos de Nossa Senhora de Nazaré “não descolou ‘modos de ser católico’ concorrentes, mas suplantou a autonomia das irmandades e ordens terceiras, obrigando-as a subordinarem seu capital simbólico e material sob a tutela da igreja”.<sup>619</sup> Podemos dizer que a celebração dessa vitória está configurada na arte presente na Catedral. No afresco, quem oferece as obras do templo à padroeira dos católicos paraenses não são os representantes da irmandade que esteve em luta com o bispo, mas sim as figuras emblemáticas da autoridade da Igreja, em especial o próprio D. Macedo. Assim, longe de gozar de qualquer autonomia diante da história, as obras de arte ali presentes travam um íntimo diálogo com contexto em que foram produzidas, reciclando os conflitos políticos e sociais que então se travava naquele momento. Manifestações artísticas e conflitos sociais andam de mãos dadas. Como sugere Castelnuovo, a história das obras de arte não é uma história idílica, mas uma história de contrastes, de conflitos, de hegemonia, de espoliações, de imposições, de ocultamentos e periferizações como todas as histórias do homem.<sup>620</sup>

---

<sup>618</sup> Ibidem..

<sup>619</sup> NEVES, Fernando Arthur de Freitas. D. Antonio de Macedo Costa: um arauto do processo civilizatório?. In: Maria de Nazaré dos Santos Sarges; Magda Maria de Oliveira Ricci. (Org.). *Os oitocentos na Amazônia: política, trabalho e cultura*. 1ed. Belém: Editora Açaí, 2013, v. 1, p. 159

<sup>620</sup> CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e Sociedade na Arte Italiana*. Ensaios de história social da arte. São Paul: Companhia das Letras, 2006, pp.142-143

## EPÍLOGO

Em 1919, o já consagrado pintor paraense Theodoro Braga (1872-1953) lançou um pequeno texto, que pretendia fazer um retrospecto da história da pintura no Pará. O que poderia ser interpretado pelos leitores de hoje como uma atitude desinteressada por parte do artista, na verdade, militava por caminhos ideológicos precisos: escrever uma história da arte segundo uma perspectiva republicana.<sup>621</sup> Sua profissão de fé aparece claramente no recorte temporal escolhido. O início se estabelece em 1888, ano da Abolição, e desfecho se traduz nos acontecimentos de 1918, momento crítico da economia da borracha na Amazônia: “Dentro do ciclo de trinta anos”, anota o pintor, “alguma coisa de arte tem-se feito no Pará”. Justificado o recorte, passa-se então ao evento inaugural. Ele seleciona cuidadosamente sua lista de fatos célebres, iniciando pela exposição de telas a óleo e aquarela de Domenico De Angelis, realizada em 11 de julho 1888, na Livraria Universal, de Tavares & Cardoso. Assim, nada melhor do que principiar a narrativa tendo como pano de fundo um dos grandes nomes da pintura na região: “[...] o emérito artista italiano que iluminou o interior da nossa suntuosa Catedral com as suas admiráveis decorações sacras”. E que também deu ao nosso Theatro da Paz “a ornamentação esplêndida das suas sólidas pinturas, infelizmente um tanto deterioradas”.<sup>622</sup>

Embora a primeira viagem de De Angelis ao Pará tenha resultado das políticas de incentivo às artes desenvolvidas nos tempos da Monarquia, Theodoro Braga prefere não mencionar o fato. A ideia era fazer prevalecer um julgamento negativo a respeito da importância histórica do Império. Apesar da continuidade institucional que, em grande medida, marca a passagem do regime monárquico para o regime republicano, o veredito da história produzida pelos ideólogos da República deveria colocar uma nítida linha divisória entre a política cultural do Segundo Reinado e o que se produzia sob o novo regime.<sup>623</sup> Desse

---

<sup>621</sup> O debate em torno de uma revisão da história da Amazônia sob o viés republicano inicia ainda nas primeiras décadas do século XX, afetando tanto a produção historiográfica quanto as manifestações artísticas da região. Para uma análise mais aprofundada sobre a questão, ver FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. A gênese do Progresso: Theodoro Braga e a Pintura da fundação de Belém. In: BEZERRA NETO, José Maia; GUZMÁN, Décio de Alencar (Org.). *Terra matura: historiografia e história social na Amazônia*. Belém: Paka-Tatu, 2002; RODRIGUES, Silvio Ferreira. *Efemérides paraenses: o tricentenário e a nova história da Amazônia*. 2005. 163 f. Monografia (Bacharelado e Licenciatura em História) – Universidade Federal do Pará, 2005; MORAES, Tarcísio Cardoso. *A Engenharia da História – Natureza, Geografia e Historiografia na Amazônia*. 2009. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Pará, 2009.

<sup>622</sup> BRAGA, Theodoro. *A arte no Pará, 1888-1819: retrospecto histórico dos últimos trinta anos*. In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará. v. 7, Belém, 1934, p. 151.

<sup>623</sup> Um balanço circunstanciado dos debates historiográficos surgidos na passagem do Império para a República pode ser encontrado em JANOTTI, Maria de Lourdes Monaco. *O Diálogo Convergente: Políticos e*



modo, seria mais fácil relegar as realizações da Monarquia à condição de fenômeno histórico superado e extinto. A força retórica desse discurso apresenta uma impressionante coerência à medida que coloca mais de cinco décadas de uma intensa produção artística para baixo do tapete. Desse silêncio sepulcral não escaparia nem mesmo os grandes projetos artísticos do Pará que, iniciados ainda em 1867 com a encomenda do altar de mármore da Catedral, encerraria com as decorações da igreja e do Theatro da Paz, executadas quase por inteiro na década de 1880. Eram testemunhos do regime precedente, mas podiam ser tratados como se não fossem. Assim, a revisão do passado sob tutela republicana condenaria ao esquecimento as realizações da Monarquia. Artistas, instituições, eventos e obras desse período não deveriam figurar como parte de uma história que se queria ancorada em ideais progressistas, ávida por fazer desaparecer o passado recente. Porém, o que se seguiu após a queda da Monarquia não foi uma política de arte genuinamente republicana. Assim, seria melhor dizer que o Segundo Reinado preparou o solo para que os republicanos pudessem cultivar seu jardim.

A atitude de desprezo de Theodoro Braga em relação ao Império, no traçar de marcos precisos entre novo e antigo regime, fez parte de uma prática comum em sua época e, é necessário dizer, ainda está em voga na escrita da história de nossos tempos. A própria historiografia da arte não cansa de criar fossos que separam uma época de outra, um domínio específico de outro, um centro de uma periferia. Como vimos na introdução desta tese, não foram pouco aqueles que no ambiente amplo da produção nacional e internacional atribuíram à arte do século XIX um papel inferior àquela dita “moderna” do século XX. Seguindo praticamente a mesma lógica, outras divisões serviram para classificar hierarquicamente a arte produzida por diversos movimentos estéticos dentro do panorama internacional. A arte francesa, portadora da inovação, foi então considerada superior à arte italiana, desprovida de modernidade. De visões como essa também compartilham aqueles historiadores que tendem a generalizar o afrancesamento da cultura brasileira na segunda metade dos Oitocentos. Por esse ângulo, o ambiente francês, particularmente centrado em Paris, erradia modelos sociais, éticos e, sobretudo, estéticos para o mundo que, sob o signo dessa “influência”, tende a se afrancesar. Trata-se, no entanto, de uma afirmação apriorística que não resista ao exame das provas. O Pará, mas não só ele, gozou de uma robusta cultura italiana dentro dos marcos temporais que enquadram esta pesquisa. A contribuição da arte e dos artistas italianos foi

decisiva na atualização do modelo estético cultivado na Amazônia. Um modelo, diga-se de passagem, que se propaga a partir das frutíferas relações travadas diretamente entre a região e a Itália por toda a segunda metade do século XIX e, portanto, independente da política de arte da Corte.

Nesse sentido, o Rio de Janeiro e sua Academia Imperial de Belas Artes não devem ser vistos como o centro irradiador da arte nacional para a “periferia” do país. Quando se analisa a história da arte no Brasil, é preciso, antes de tudo, levar em conta especificidades regionais importantes. Muitas vezes, o reducionismo de certos modelos teóricos adotados costuma deixar de lado peculiaridades que não se encaixam em esquemas preconcebidos, impedindo que se perceba nuances importantes na constituição da sociedade brasileira.<sup>624</sup> Os compêndios de história contam que, enquanto o Brasil se constituía como nação, foi preciso sufocar os movimentos separatistas resistentes à centralização política até 1848. Assim, em nome da unidade nacional, os “rebeldes” foram massacrados sistematicamente pelas forças imperiais. Hoje, qualquer historiador minimamente informado sabe que, para viabilizar esse projeto, foi também necessário criar instituições que dissessem aos brasileiros que eles faziam parte de uma mesma nação. Com base nesse princípio, funda-se o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1838.<sup>625</sup> Nesse processo, a anexação do Pará ao território nacional não só foi demorada, como também indesejada por muita gente. A Cabanagem (1835-1840) é, sem dúvida, um dos episódios mais traumáticos dessa história e somente após a derrota do movimento é que nasceria a província do Pará ligada ao Império do Brasil.<sup>626</sup> Ainda assim, a Amazônia, por muito tempo, guardaria uma amarga lembrança do período.<sup>627</sup> Tardiamente inserido nos domínios do Império do Brasil, o Pará não deixaria de exibir suas marcantes peculiaridades regionais. Quando se pretendeu formar artistas qualificados para atender aos interesses da província, não foi para a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro que se voltaram os olhares das autoridades paraenses. O modelo estava no além-

---

<sup>624</sup> WERBER, Beatriz Teixeira. *As artes de curar: Medicina, Religião, Magia e Positivismo na República Rio Grandense – 1889-1928*. Santa Maria/Bauru: UFSM/EDUSC, 1999, p.31.

<sup>625</sup> Para uma análise do papel do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro no Segundo Reinado, ver GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. "Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional". *Estudos Históricos*, n.º 1, 1988, pp. 5-27.

<sup>626</sup> RICCI, Magda. O fim do grão-Pará e o nascimento do Brasil: movimentos sociais, levantes e deserções no alvorecer do novo Império (1808-1840). In: Mary del Priore; Flávio Gomes. (Org.). *Os senhores dos rios. Amazônia, margens e história*. 1ed. Rio de Janeiro: Elsevier/ Campus, 2003, v. 1, p. 165-193, p.166.

<sup>627</sup> No início dos anos de 1920, entre a intelectualidade ligada ao Instituto Histórico e Geográfico do Pará, um acalorado debate em torno da nacionalidade e da Cabanagem procurou rever os fatos que levaram à integração da Amazônia ao território brasileiro. Cf. FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Delenda Cartago? a antiguidade clássica, o modernismo literário e a história da Independência na Amazônia*. In: Amarilis Tupiassú. (Org.). *Escrita literária e outras estéticas*. 1ed. Belém: Unama, 2009, v., p. 39-60.

mar, mas especificamente nas tradicionais academias italianas da época. O mesmo vale para o projeto de decoração da Catedral de Belém. D. Macedo, como se viu, não recorre às obras e artífice da academia carioca. Sua atenção está voltada para Roma, capital mundial da arte sacra.

Portanto, esquemas historiográficos por demais rígidos e simplificados, ao invés de lançar luz sobre a realidade, colocam nas sombras dimensões significativas da dinâmica social. Quando se fala de Império e República, prefere-se ainda insistir na distância e diversidade do antigo regime e sua fratura com os novos tempos à análise cuidadosa para se entender a existência de continuidades e diálogos. O historiador, no entanto, deve colocar em questão esse tipo explicação, identificável na valorização excessiva de comportamentos opostos. São elaborações apriorísticas e acríticas que, na exaltação de um passado idealizado, uma vez que não é posto à prova, tende a ver somente fraturas temporais carregadas de força inovadora. A construção nítida dessas fronteiras e trincheiras também pode resultar em sérios problemas na interpretação das obras de arte do período. Se há diferenças, há de se entender que também existem importantes diálogos. Por isso algumas questões fundamentais devem aqui ser lembradas. De um lado, toda a obra de arte traz consigo o ambivalente estigma da personalidade de seu criador e da cultura em que está imerso e com a qual dialoga de modo mais ou menos pacífico. De outro lado, sabemos que o século XIX é o século de importantes transformações, o século da revolução industrial, da vertiginosa aceleração das inovações técnicas e seus efeitos sobre o milenar equilíbrio entre campo e cidade. É também o século da afirmação dos Estados nacionais, do advento do liberalismo, do capitalismo e das ideologias que a eles se opõem; é o século da descoberta da medicina e da higiene social, do nascimento de novas disciplinas humanísticas, do entusiasmo pelo progresso e pela história. Assim, em meio à inquietude dos artistas e ao descolamento de situações tradicionais em todos os níveis desse tempo, a arte sacra e especialmente a pintura religiosa não podiam ficar indiferentes.<sup>628</sup> Apesar da peculiar resistência, esses ramos da arte não se desenvolvem autonomamente em relação às mudanças históricas. Na pintura religiosa, em muitos casos as duas tipologias, “sacro” e “profano”, sofrem recíprocas interferências. Identifica-se na experiência dos artistas do século XIX uma contiguidade de gêneros, um duplo registro expressivo, exemplificado na clara tentativa de subordinar a arte à religião, levada a cabo pelos vienenses da Confraria de San Luca.

---

<sup>628</sup> CRIPPA, Maria Antonietta. *Presentazione. Pittura sacra italiana de'Il Ottocento: regioni e modi della sua storiografia*. In: VASTA, Daniela. *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento: dal Neoclassicismo al Simbolismo*. Roma: Gangemi Editore, 2012, pp. 7-9, p. 7.

Portanto, a realidade histórica é um território eivado de negociações e conflitos, permeáveis às manifestações artísticas. Não é uma via de mão única com pontos nítidos de rupturas. C. Harrison defende que a modernização se refere a uma série de processos tecnológicos, econômicos e políticos associados à Revolução Industrial e suas consequências.<sup>629</sup> Desse fenômeno resultaria uma cultura urbana, inscrita nos padrões da vida moderna. Seus efeitos mais evidentes seriam a confiança na possibilidade de progresso e a melhoria das sociedades graças aos avanços tecnológicos e à adoção de princípios racionais; o desejo de quebrar o Classicismo nas suas formas aristocráticas; a dissociação da arte e religião; a capacidade de imaginar uma ordem diferente para as coisas como condições necessárias da atividade crítica e de autocrítica.<sup>630</sup> Se levarmos esse argumento ao pé da letra, deixaremos de fora boa parte da atuação da Igreja. No entanto, sabemos que Pio IX procurou modernizar Roma. Yves Chiron não hesita em chamá-lo de “papa moderno”.<sup>631</sup> Na Amazônia, D. Macedo fez uso equipamentos da indústria moderna para levar a efeito seu projeto. E, pelo menos até essa época, a arte não estava inteiramente dissociada da religião, mas sim a seu serviço. Se a escolha dos temas estava associada aos princípios conservadores da Igreja, o resultado plástico bebia nos mais atualizados movimentos estéticos do século XIX. Assim, o canteiro decorativo da Catedral, em especial a parte que recebeu o pincel de Domenico De Angelis, trava um franco diálogo com as inovações empreendidas no campo da pintura italiana.

Enfim, o caso analisado nesta tese é apenas uma mostra de um imenso território que permanece à espera de ser explorado. Como vimos aqui, a grande reforma da Catedral da Sé de Belém do Pará esteve intimamente relacionada com a política cultural romanizadora gestada pela Cúria Romana com o intuito de se propagar pelo mundo. Uma análise que abranja outros espaços do Brasil pode ainda fazer emergir peculiaridades de um fenômeno histórico pouco conhecido, dando ao mesmo tempo possibilidade de perceber continuidades e diferenças em relação a contextos precedentes e sucessivos. Durante o século XIX, o mecenato pontifício de tradição milenar manteve-se vivo, não obstante às dificuldades em que se debateu. Isso evidencia a centralidade de Roma, coração de uma arte de matriz cristã a serviço da reevangelização do território europeu e de outras regiões do planeta, como a América do Sul.

---

<sup>629</sup> HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: CosacNaify, 2001, p.6.

<sup>630</sup> HARRISON, Charles; FRANCINA, Francis; PERRY, Gill. *Primitivismo, Cubismo, Abstração*. São Paulo. Cosac & Naify Edições, 1998.

<sup>631</sup> CHIRON, Yves. *Pie IX, pape moderne*. Bitche: Clovis, 1995.

Ainda estamos longe de conhecer as várias situações artísticas brasileiras que estiveram em sintonia com o projeto iconográfico e estético da Roma de Pio IX. Mas seus impactos não devem ser subestimados. É provável, por exemplo, que os painéis decorativos executados em Roma por Zeferino da Costa para Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, sejam também testemunha dos diálogos travados com cenário renovado da arte sacra da época. Porém, para se verificar uma hipótese como essa, é preciso encarar a arte sacra para além da ideia corriqueira de que é portadora apenas de símbolos e signos de ideologias e poderes tradicionais. Também se faz necessário descartar o julgamento apressado de que ela estaria ligada, mais solidamente que outros gêneros, à linguagem “acadêmica” e a modelos expressivos ultrapassados. Assim não correríamos o risco de ver os artistas desse tempo simplesmente como expoentes de uma arte áulica oficial, expressão de “estruturas” mentais, econômicas e socialmente antiprogressistas.<sup>632</sup> Argumentos desse tipo acabam por desconsiderar uma produção absolutamente articulada com o revolver da estética do revivalismo do século XIX. Além do mais, resultam pouco convincentes e não explicam na sua complexidade o panorama italiano de onde D. Macedo Costa trouxe os artistas que deram à Catedral de Belém, pelo menos na visão dos contemporâneos, o estatuto de templo mais suntuoso da América do Sul. Portanto, do confronto entre Estado e Igreja gerado pelo projeto de romanização da cultura católica no Brasil floresceu no Pará a moderna arte italiana capaz, entre outras coisas, de inserir a Amazônia dentro do renovado panorama artístico internacional.

Importante não esquecer que os laços estabelecidos entre a arte italiana e os poderes civis e eclesiásticos repercutiram no Pará por um longo tempo, tornando-se parte da identidade regional. Em fevereiro de 1897, Lauro Sodré dirigiu sua última mensagem ao congresso paraense como governador do Estado. Procurando elencar os feitos mais significativos de sua admiração, fez questão de lembrar o desenvolvimento no campo das artes. Em relação à política de envio de estudantes para o exterior, assim se referiu: “O desejo e o dever de desenvolver o gosto pelas belas artes determinou a resolução a cerca de enviar à Europa, por conta dos cofres públicos, vários moços que estão fazendo em Pais e em Roma os seus cursos regulares”. O mesmo sentimento teria ditado a fundação da Academia de Belas Artes de Belém que, com o tempo, dizia Sodré, poderia “ser viveiro de excelentes artistas”.<sup>633</sup>

---

<sup>632</sup> VASTA, Daniela. *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento: dal Neoclassicismo al Simbolismo*. Roma: Gangemi Editore, 2012, p.11.

<sup>633</sup> 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: Imprensa do Diario Official, 1897, p.36.

Para levar adiante o projeto, ele contratou reputados professores estrangeiros, como os pintores italianos Luigi Libutti e Pietro Campofiorito. Libutti assumiu a direção da instituição e Campofiorito se integrou ao círculo de De Angelis e Wiegandt.<sup>634</sup> Em muitos aspectos, a atuação de Campofiorito assemelha-se à de De Angelis. Pintor, cenógrafo e decorador, ele nasceu em Roma, em 1874, onde também estudou no Instituto de Belas Artes. Ao chegar a Belém, desenvolveu intensa atividade artística, mantendo um ateliê muito concorrido na cidade. Desse modo, não demorou a ser considerado o principal decorador das festas oficiais e populares de Belém, como o Círio. Em 1900, participou da segunda exposição do Liceu Benjamin Constant com 9 trabalhos a óleo, aquarela, crayon e pastel. Mas foi na pintura sacra que deixou sua maior contribuição. Em 1907, executou painéis na igreja de Santana. Nessa obra que, a meu ver, guarda fortes acenos do movimento simbolista, destacando-se quatro grupos de imagens da abóboda sobre o remate do altar-mor, denominados respectivamente “Jesus no Orto”, “A Infância e Educação de Maria Santíssima”, “São José nas oficinas” e “Eucaristia”.<sup>635</sup>

Se aprofundarmos um pouco mais a investigação, podemos trazer à tona muitíssimos outros exemplos da relação artística entre o norte do Brasil e a Itália.<sup>636</sup> Em 15 de agosto 1900, por exemplo, o efervescente ambiente cultural da época daria mais uma mostra da sintonia mantida entre a Amazônia e o universo artístico italiano. Trata-se da inauguração da estátua do bispo Dom Frei Caetano Brandão, erguida na praça de mesmo nome, no Lado da Sé, defronte da Catedral. O monumento, última obra projetada por Domenico De Angelis para a capital paraense, mas executada por Enrico Quattrini, constitui-se no manifesto mais eloquente da aplicação da estética verista em escultura no Pará. Essa imponente estátua de um prelado, é preciso dizer, encerra, acima de tudo, uma teia de significados.<sup>637</sup> No contexto das celebrações dos 400 anos do Brasil, ali não figurou a representação de um herói civil, mas sim a imagem de um dos luminares da Igreja na Amazônia. Uma iniciativa de tal natureza não surpreende se consideramos que, com o advento da República, a Igreja se tornou uma grande aliada das oligarquias regionais que, por sua vez, facilitaram a implantação do projeto de romanização no país. Ninguém melhor representou a oligarquia no norte do Brasil do que

<sup>634</sup> ACADEMIA de Bellas Artes. *O Pará*, Belém do Pará, 26 de outubro de 1898. Anno I, Num. 273, p.2, col.3.

<sup>635</sup> CAMPOFIORITO, Pedro. Arquivo do Museu da Universidade Federal do Pará. Pasta: Campofiorito, Pedro.

<sup>636</sup> Entrando pelo século XX, por exemplo, temos a presença marcante da pintora paraense Antonieta Santos Feio, que estudou em Florença, onde vivia sua família materna. Para uma análise circunstanciada da atuação de Antonieta Santos Feio no cenário artístico paraense, ver FERNANDES, Caroline. *O moderno em aberto: o Mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Feio*. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2013.

<sup>637</sup> GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. São Paulo: LTC, 2003, pág. 39.

Antônio Lemos, intendente de Belém. Autorizado pela Câmara Municipal, ele mandou erguer um dos monumentos que, entre outras coisas, atestaria a forte relação do Pará com a Accademia di San Luca e os artífices do Vaticano. Enrico Quattrini, como muitos artistas que produziram para a Amazônia, era fruto dessas tradicionais instituições, mas educado no contexto renovado da arte italiana. O próprio intendente não deixou de enfatizar esse fato ao afirmar que a obra era “um dos mais famosos produtos da estatuária moderna”. Fechemos assim esta tese citando alguns trechos do relatório de 1902, no qual Antônio Lemos relata circunstanciadamente a história da concepção e ereção do monumento. Como vimos no decorrer deste trabalho, Religião, política e arte se entrecruzam e dialogam no ambiente amazônico.

Pela resolução nº 54, de 24 de março de 1899, fui autorizado a mandar erigir um monumento que perpetuasse a memória do bispo Dom frei Caetano Brandão, na praça onde permanecia o hospital fundado por aquele prelado, “em consagração à gratidão dos pósteros, pelo bem que fez e logrou à humanidade sofredora”.

O contrato foi assinado em 24 de março de 1899, com o eminente e malgrado artista italiano Domenico De Angelis, para a execução do monumento em Roma.

Veio a falecer De Angelis em meio à modelação do trabalho. Seus herdeiros, porém, respeitando-lhe a palavra, levaram a efeito o contrato.

Em 1900, não podia a Intendência de Belém deixar de associar-se cordialmente aos patrióticos festejos com que o benemérito governo do Estado e o povo paraense comemoravam o 4º centenário do descobrimento do Brasil.

Foi com esse intuito de justiça e solidariedade que mandei lançar, na manhã de 3 de maio do dito ano, na Praça Caetano Brandão, a primeira pedra do monumento que em sua sabedoria decretou o Concelho se erigisse à memória do caritativo prelado.

À cerimonia imprimiu notável brilho o honroso comparecimento do ilustre Chefe do Estado, do revdm. bispo diocesano, de inúmeras autoridades civis e militares federais, estudantes e municipais, e grande massa popular. A solicitude em que todos acudiram a prestigiar com sua presença aquele ato de carinhosa homenagem foi a prova eloquente e simpática da deliberação pública do Conselho.

A inauguração efetuou-se no dia 15 de agosto do mesmo ano de 1900. Obra do distintíssimo escultor italiano E. Quattrini, pelo esboço do infeliz pintor Domenico De Angelis, essa estátua fundida numa liga de alumínio e bronze, é um dos mais famosos produtos da estatuária moderna.<sup>638</sup>

---

<sup>638</sup> RELATORIO apresentado pelo Exmº Sr. Intendente Antônio José de Lemos ao Conselho Municipal de Belém. Belém: A. A. Silva, 1902, pp. 203-204.



Figura 102: Estátua de Dom Frei Caetano Brandão projetada por Domenico De Angelis e executada por Enrico Quattrini. Fotografia. Álbum de Belém, 15 de novembro de 1902. Acervo da Biblioteca Pública Arthur Vianna (Belém/Pará).



## FONTES E REFERÊNCIAS

### FONTES

#### Discursos, falas, mensagens e relatórios

##### Arquivo Público do Estado do Pará

DISCURSO recitado pelo Exm<sup>o</sup> Snr. Doutor João Maria de Moraes, vice-presidente da Província do Pará, na abertura da primeira sessão da quinta legislatura da Assembléa 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 Província 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

EXPOSIÇÃO apresentada pelo exm.o senr. conselheiro Sebastião do Rego Barros, presidente da província do Gram-Pará, ao exm<sup>o</sup> senr tenente coronel d'engenheiros Henrique de Beaurepaire Rohan, no dia 29 de maio de 1856, por ocasião de passar-lhe a administração da mesma província. [n.p.], Typ. de Santos e filhos, 1856. Relatório, 1856

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

FALLA dirigida pelo exm<sup>o</sup> snr. conselheiro Jeronimo Francisco Coelho, prezidente da província do Gram Pará á Assembléa Legislativa Provincial na abertura da segunda sessão ordinaria da sexta legislatura no dia 1<sup>o</sup> de outubro de 1849. Pará, Typ. de Santos & filhos, 1849

FALLA com que o exm. sr. dr. João Capistrano Bandeira de Mello Filho abriu a 2<sup>a</sup> sessão da 20.a legislatura da Assembleia Legislativa da província do Pará em 15 de fevereiro de 1877. Pará, Typ. do Livro do Commercio, 1877

FALLA com que o exm. senr. dr. José Joaquim do Carmo abriu a 1.a sessão da 21<sup>a</sup> legislatura da Assembléa Legislativa da província do Pará em 22 de abril de 1878. Pará, Typ. da "Província do Pará," 1878

FALLA com que o excellentissimo senhor doutor José Coelho da Gama e Abreu, presidente da província, abriu a 2<sup>a</sup> sessão da 21<sup>a</sup> legislatura da Assembléa Legislativa da província do Gram-Pará, em 16 de junho de 1879. Pará, 1879

FALLA com que o exm. sr. conselheiro Francisco José Cardoso Junior, 1<sup>o</sup> vice-presidente da província do Pará, abriu a 2<sup>a</sup> sessão da 25.a legislatura da Assembléa Provincial em 20 de outubro de 1887. Pará, Typ. do Diario de Noticias, 1887

FALLA com que o exm.o snr. d.r Miguel José d'Almeida Pernambuco, presidente da província, abriu a 2ª sessão da 26ª legislatura da Assembléa Legislativa Provincial do Pará em 2 de fevereiro de 1889. Pará, Typ. de A.F. da Costa, 1889

FALLA com que o exm.o snr. d.r Miguel José d'Almeida Pernambuco, presidente da província, abriu a 2ª sessão da 26ª legislatura da Assembléa Legislativa Provincial do Pará em 2 de fevereiro de 1889. Pará, Typ. de A.F. da Costa, 1889

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: Imprensa do Diario Official, 1897

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 da presidencia do Pará, apresentado a respectiva Assembléa Legislativa Provincial pelo excellentissimo senhor vice-presidente barão de Arary, em 1 de outubro de 1866. Pará, Typ. do Jornal do Amazonas, 1866

RELATORIO apresentado ao Excecelentissimo 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 Diario do Gram-Pará, 1868

RELATORIO com que o excellentissimo sr. presidente da provincia conselheiro José Bento da Cunha Figueiredo entregou a administração da provincia do Gram-Pará ao excelletissimo sr. 2º vice-presidente coronel Miguel Antonio Pinto de Magalhães em 16 de maio de 1869. Pará, Typ. do Diario do Gram-Pará, 1869

RELATORIO apresentado á Assembléa Legislativa Provincial na segunda sessão da 17.a legislatura pelo dr. Abel Graça, presidente da provincia. Pará, Typ. do Diario do Gram-Pará, 1871

RELATORIO apresentado á Assembléa Legislativa Provincial na 2.a sessão da 22ª legislatura em 15 de fevereiro de 1881 pelo exm. sr. dr. José Coelho da Gama e Abreu. Pará, Typ. do Diario de Noticias de Costa & Campbell, 1881

RELATORIO com que o excellentissimo sr. presidente da provincia conselheiro José Bento da Cunha Figueiredo entregou a administração da provincia do Gram-Pará ao excelletissimo sr. 2º vice-presidente coronel Miguel Antinio Pinto de Magalhães em 16 de maio de 1869. Pará, Typ. do Diario do Gram-Pará, 1869

RELATORIO que o excellentissimo senhor coronel Miguel Antonio Pinto Guimarães, segundo vice-presidente da provincia, dirigio á Assembléa Legislativa Provincial no dia 15 de agosto de 1869 por occasião da abertura da segunda sessão da 16ª legislatura da mesma Assembléa. Pará, Typ. do Diario do Gram-Pará, 1869

RELATORIO apresentado á Assembléa Legislativa Provincial na primeira sessão da 17ª legislatura pelo quarto vice-presidente, dr. Abel Graça. Pará, Typ. do Diario do Gram-Pará, 1870

RELATORIO apresentado á Assembléa Legislativa Provincial na segunda sessão da 17ª legislatura pelo dr. Abel Graça, presidente da provincia. Pará, Typ. do Diario do Gram-Pará, 1871

RELATORIO apresentado pelo Exm. Sr. Barão da Villa da Barra em 5 de novembro de 1872 por occasião passar a administração da provincia ao 2º vice-presidente o Exm. Sr. Barão de Santarém. Pará: Typ. do Diario do Gram-Pará, 1872

RELATORIO com que o excellentissimo senhor barão de Santarem, 2º vice-presidente da provincia passou a administração da mesma ao excellentissimo senhor doutor Domingos José da Cunha Junior em 18 de abril de 1873. Pará, Typ. do Diario do Gram-Pará, 1873

RELATORIAO apresentado ao exm. senr. dr. Francisco Maria Corrêa de Sá e Benevides pelo exm. senr. dr. Pedro Vicente de Azevedo, por occasião de passar-lhe a administração da provincia do Pará, no dia 17 de janeiro de 1875. Pará, [Typ. de F.C. Rhossard], 1875

RELATORIO com que ao exm. sr. dr. José da Gama Malcher, 1º vice-presidente, passou a administração da provincia do Pará o exm. sr. dr. João Capistrano Bandeira de Mello Filho em 9 de março de 1878. Pará, Typ. Guttemberg, 1878

RELATORIO apresentado pelo excellentissimo senhor doutor José Coelho da Gama e Abreu, presidente da provincia, á Assembléa Legislativa Provincial do Pará, na sua 1ª sessão da 22ª legislatura, em 15 de fevereiro de 1880. Pará, 1880

RELATORIO apresentado á Assembléa Legislativa Provincial na 2ª sessão da 22ª legislatura em 15 de fevereiro de 1881 pelo exm. sr. dr. José Coelho da Gama e Abreu. Pará, Typ. do Diario de Noticias de Costa & Campbell, 1881

RELATORIO apresentado á assembléa geral legislativa na primeira sessão da decima terceira legislatura pelo ministro e secretario de estado dos negocios do imperio João Florentino Meira de Vasconcellos. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1885

RELATORIO apresentado á Assembléa Geral Legislativa na quara sessão da vigesima legislatura pelo ministro e secretario de estado dos negocios imperio Antonio Ferreira Vianna. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1889

RELATORIO com que o exm. sr. dr. Antonio José Ferreira Braga, Presidente da Provincia, abriu a sessão extraordinaria da 26ª legislatura da Assembléa Legislativa da Provincial do Pará em 18 de Setembro de 1889. Pará: Typ. de A. Frutuoso Costa, 1889

RELATORIO apresentado pelo Exmº Sr. Intendente Antônio José de Lemos ao Conselho Municipal de Belém. Belém: A. A. Silva, 1902

## **Jornais**

### **Biblioteca Pública Arthur Vianna (Pará) - Seção de microfilmes**

ACADEMIA de Bellas Artes. *O Pará*, Belém do Pará, 26 de outubro de 1898. Anno I, Num. 273, p.2, col.3

A CATHEDRAL de altar de marmore. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, Sabbado, 15 de Maio de 1880. Anno XII, Numero. 110, p.2, col.3

A CATHEDRAL. *Diario de Noticias*, Sexta-feira, 6 de maio de 1887. ANNO VIII, N. 101, p.8

A CONSTITUIÇÃO, Belem do Pará, sabbado, 5 de junho de 1880. Anno VII, Numero 126, p.1, col.4,5

A CONSTITUIÇÃO, Belem do Pará, sexta-feira, 1 de junho de 1886. Anno XIII, NUMERO 124, p.2, col.5

A ESTRELLA do Norte, domingo, 13 de março de 1863. Anno II, n. 11, p.88, col.2

A GRANDE festa catholica. *A Republica*, Estado do Pará – Belem, Terça-Feira, 26 de Abril de 1892. ANNO III, NUM. 632, p.1, col.4,5

ALERQUIM. Entre compadres. *Diario de Noticias*, Domingo, 1 de maio de 1892. Anno XIII. Num. 96, p.2, col.5

ALTAR de marmore. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, quarta-feira, 5 de maio de 1880. Anno XII, Numero Avulso, p.1, col. 5

ALTAR de marmore. *A Constituição*, Belem do Pará, quinta-feira, 27 de maio de 1880. Anno VII, Num. 109, p.1, col. 5

ALTAR de marmore. *A Constituição*, Belem do Pará, domingo, 6 de junho de 1880. Anno VII, Numero 127, p. 2, col.1

ALTAR de marmore. *A Constituição*, Belém do Pará, terça-feira, 21 de dezembro de 1880, p.1, col.5; p.2, col.1

ALTAR de marmore. *A Constituição*, Belem do Pará, domingo, 21 de novembro de 1880. Anno VII, Numero 262, p.2, col.2

ALTARA de marmore. *Diario de Belem*, terça-feira, 5 de abril de 1881. Anno XIII, N. 75, p.2, col. 2

ALTAR de marmore. *Diario de Belem*, quarta-feira, 16 de março de 1881. Ano XIV, N. 59, p.2, col. 3

ALTAR de marmore. *Diario de Belem*, quarta-feira, 6 de abril de 1881. Anno XIV, N. 76, p.2, col.3

ALTAR de marmore. *Diario de Belem*, sexta-feira, 8 abril de 1881. Anno XIV, N. 78, p.2, col. 3,4

ALTAR de marmore. *O Liberal da Vigia*, domingo, 12 de novembro de 1882. Anno VII, Numero 41, p.2, col.3

ALATR de marmore. *Diario de Noticias*, quinta-feira, 17 de julho de 1884. Anno V. Num.168, p.3, col.4

ALTAR de marmore. *A Constituição*, Belem do Pará, terça-feira, 15 de julho de 1885. Anno XI, Numero 159, p.2, col.1

AO ANONYMO um dos. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, quinta-feira, 1 de dezembro de 1870. Anno II, Numero 274, p.3, col.1

AOS DOMINGOS. *O Liberal do Pará*, Brazil – Belém do Pará, domingo, 12 de Dezembro de 1886, p.1, col. 6 e p.2, col.1

A PEDIDO: Nova Collecta. *Diario de Belem*, Terça-feira, 9 de Maio de 1881. Anno XIV, N. 103, p.3, col.1

A PRIMEIRA pedra do Altar de marmore da Cathedral. *A Constituição*, Belém do Pará, Quarta-feira, 6 de abril de 1881. Anno VIII, Numero 77, p.2, col.4,5

ARCHITECTO. *A Constituição*, Belém do Pará, terça-feira, 15 de março de 1881. Anno VIII. Numero [52?], p.2, col.3

A SAGRAÇÃO da Cathedral. *Diario de Noticias*. Domingo, 1 de maio de 1892. Anno XII, Num. 96, p.2, col.1

AS ESCRITURAS fulminando o sr. bispo. *O Santo officio*, segunda-feira, 10 de fevereiro de 1873. Anno III, N. 6, p. II, col.2,3

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 1846. 26º trimestre, Nº636, p.1, col. 1, 2

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 1846. 26º trimestre, Nº 638, p.2, col.1

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 1846. 26º trimestre, Nº 639, p.2, col.2

ASSEMBLEA Legislativa Provincial: Sessão ordinária em 3 de maio de 1880. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, quinta-feira, 11 de março de 1880. Anno XXII, Numero 57, p.1, col.3,4

ASSEMBLEA Legislativa Provincial: sessão ordinaria em 14 de junho de 1881. *O Liberal do Pará*, Sexta-feira, 29 de Julho de 1881. Ano XIII, Numero: 169, p.1, col.4,5,6 e p.2, col.1

ASSEMBLEA Legislativa Provincial: sessão ordinaria em 14 de junho de 1881. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, Sabbado, 30 de Julho de 1881. Anno XIII, Numero 170. P.1,2. Col. 3,4,5,6.; p.2, ASSEMBLEA Legislativa: sessão ordinaria em 15 de junho de 1881. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, Quinta-feira, 4 de Agosto de 1881. Anno XIII, Numero 174, p.1, Col. 1,2,3,4,5

ASSEMBLEA Legislativa: sessão ordinaria em 15 de junho de 1881. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, Quinta-feira, 4 de Agosto de 1881. Anno XIII, Numero 174, p.1, Col. 1,2,3,4,5

ASSEMBLEA Provincial: Sessão do dia 17. *Diario de Belem*, quarta-feira, 29 de outubro de 1884. Anno XVII, Nº 249, p.3, col.1

ASSENTAMENTO da primeira pedra do altar de marmore. *A Constituição*, Belem do Pará, segunda-feira, 4 de abril de 1881. Anno VIII, Numero 75, p. 1, col.1

ASSIM querem, assim terão. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, Domingo, 16 de Fevereiro de 1873. Anno V. N. 39, p. 1, col.3

ATENÇÃO. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, terça-feira, 22 de novembro de 1870. Anno II, Numero 266, p.2, col.6

BELEM, 26 de Abril de 1892. *Diario de Noticias*, terça-feira, 26 de abril de 1892. ANNO XIII, NUM. 91, p.2, col.2

BELLAS Artes. *A Constituição*, quarta-feira, 9 de julho de 1879. Anno IV, N. 512, p.2, col.6

BATALHA, A. J.. Theatro da Paz: Salão Nobre: *A Republica*, Quinta-feira, 19 de Dezembro de 1896. ANNO II, N. 1. 587, p. 2, col. 3,4

CAMARA municipal. *Diario de Belem*, Quinta-feira, 26 de maio de 1881. Anno XIV, Nº 117, p.2, col. 4

CATEDRAL do Pará. *A Constituição*, Belem do Pará, domingo, 30 de maio de 1886. Anno XIII, Numero 123, p.2, col. 2

A CATHEDRAL. *Diario de Noticias*, domingo, 10 de janeiro de 1892. ANNO XIII, NUM. ?, p.2, co.4

- CATHEDRAL. *Diario de Noticias*, quinta-feira, 7 de abril de 1892. ANNO XIII, NUM. 78, p. 1, col. 6
- CAVACOS. *O Liberal do Pará*, Quarta-feira, 2 de Abril de 1873. Anno V. N. 74, p. 1, col.2
- CHRONICA Parlamentar. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, Terça-feira, 16 de Abril de 1872. Anno IV, N. 83, p.2, col.1,2
- CHRONICA religiosa. *A Estrella do Norte*, domingo, 9 de agosto de 1863. Anno de 1863, Número 32, p.256, col.1
- CHRONICA Diaria: visita a Cathedral. *Diario do Gram-Pará*, Belem do Pará, Quarta-feira, 18 de novembro de 1885. Anno (?), Num. 262 , p. 1, col.5
- COLLABORAÇÃO: Festejos da chegada do Diocesano. *Diario de Belém*, terça-feira, 25 de janeiro de 1876. Anno IX, Numero 19, p.1, col.3,4
- CORTES e recortes. *Diario de Belem*, terça-feira, 24 de janeiro de 1888. ANNO XXI, N° 19, p.2, col.6
- CORTES e recortes. *Diario de Belem*, quinta-feira, 26 de janeiro de 1888. ANNO XXI, N° 21, p.2, col. 4
- CORTES e recortes. *Diario de Belem*, terça-feira, 31 de janeiro de 1888. ANNO XXI, N° 25, p.2, col. 6
- D. ANTONIO e D. frei Vidal. *O Pelicano*, quinta-feira, 20 de março de 1873. Anno I, Numero 78, p.1, col. 3; p.2, col. 1,2
- D. JERONYMO. *Correio Paraense*, quarta-feira, 6 de dezembro de 1893. Anno II; Num. 470; p.2, col.3,4
- DOMENICO De Angelis. *A Provincia do Pará*, Terça-feira, 27 de março de 1900. Anno XXV, N. 7.351, p.2, col. 1
- DOMINICO De Angelis. *O PARÁ*, sabbado, 27 de março de 1900. Anno III, Numero 692, p.1, col. 2,3
- DE PARIS. *Diario de Noticias*, Pará-Brazil, sexta-feira, 2 de outubro de 1885. Anno VI. N. 222, p.3, col.1
- DESPEDIDA. *O Democrata*, Brazil- Estado confederado do Pará, Quarta-feira, 3 de Dezembro de 1890. Anno I, Num. 270, p.2, col.1
- DIARIO do Maranhão, quarta-feira, 9 de setembro de 1857. Anno. II, Numero 156, p. 4, col. 2.
- DIARIO de Belem, Quarta-feira, 5 de Maio de 1880. Anno XIII, N. 102, p.2, col. 1,2
- DIARIO de Noticias, terça-feira, 8 de novembro de 1881. Anno II, Numero 253, p.3, col.1
- DIARIO Noticias, sexta-feira, 26 de maio de 1882. Anno III, Num. 117, p.2, col.2

DIARIO de Noticias, Belém, 31 de outubro. *Diario de Noticias*, terça-feira, 31 de outubro de 1882. Anno III, Num. 245, p.2, col.1

DIARIO de Noticias, Belém 13 de outubro: Representação do Pará. *Diario de Noticias*, terça-feira, 14 de outubro de 1884. Anno V, Num. 236, p.2, col.1,2,3,4

DIARIO de Noticia, quinta-feira, 12 de julho de 1888. Anno XXI, Nº 154, p.3, col.2

DIARIO de Belem, Belem do Pará, 16 de fevereiro de 1889. Anno XXII, Num. 39, p.3, col.4

DIOCESE do Pará. *O Apostolo*, sexta-feira, 16 de fevereiro de 1877. Anno XII, Numero 18, p.3, col.4

DOMENICO De Angelis. A Republica, Estado do Pará – Belem, terça-feira, 2 de dezembro de 1890. ANNO I, p. 2, col.3

EDITAES: Camara Municipal. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, terça-feira, 12 de setembro de 1871. Anno II, Numero 201, p.3, col.1

EXPEDIENTE do governo. Dia 6 de agosto: officio ao Inspector do tesouro provincial. *Jornal do Pará*, Terça-feria, 11 de agosto de 1874. ANNO XII, Nº 179, p.2, col.1

EXPEDIENTE do governo. Dia 20 de novembro de 1882: despacho. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, domingo, 26 de Novembro de 1882. Anno XIV, Numero 268, p.1, col.1

EXPOSIÇÃO de quadros. *Diario de Belém*, Domingo, 31 de outubro de 1886. Anno XIX, Nº. 248, p.3, col.1

EXPOSIÇÃO de quadros de Domenico De Angelis. *A Constituição*, Quinta-feira, 4 de novembro de 1886. Anno XIII, Numero 251, p.1, col. 5

EXPOSIÇÃO de Quadros. *A Provincia do Pará*, Pará-Brazil, quinta-feira, 12 de Julho de 1888, p.1.

FACTOS Diversos: Mais uma escola nocturna. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, sexta-feira, 20 de outubro de 1871. Anno III; Numero 234, p.1, col. 3,4.

FACTOS Diversos. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, Terça-feira, 16 de abril de 1872. Anno IV, N. 83, p.2, col.1,2

FACTOS Diversos: Sociedade Propagadora do Ensino Primario. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, quarta-feira, 5 de junho de 1872. Anno IV, Numero 124, p.1, col.3,4

FACTOS Diversos. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, quinta-feira, 28 de novembro de 1872. Anno IV, N. 269, p.1, col.1,2,3

FACTOS diversos. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, Domingo, 25 de maio de 1873. Anno V, N. 117, p.1, col. 4,5

FACTOS Diversos. *O Liberal do Pará*, domingo, 26 de janeiro de 1873. Anno V, N. 21, p. 1, col.2,3,4



- FARIAS, Euclides. Folhetim: Cahtedral de Belem (cortes e rimas). *Diario de Noticias*, Domingo, 1 de maio de 1892. Anno XIII, Num.. 96, p.2, col. 1,2,3,4,5,6
- FESTEJOS. *Diario de Belem*, quarta-feira, 13 de abril de 1870. Anno III, N. 83, p.1, col. 2
- FESTEJO para a chegada do sr. D. Antonio. *A Constituição*, Belém do Pará, quinta-feira, 12 de janeiro de 1876. Anno III, Numero 8, p.2, col.1
- FHOLHETIM do Treze de Maio: A semana. Belém, 19 de Abril de 1856. *Treze de Maio*, segunda-feira, 21 de abril de 1856. Decimo sexto anno, Nº 716, p.2, col. 1,2
- FHOLHETIM: Cabriolas. *Diario de Belem*, domingo, 10 de abril de 1881. Anno XIV, N. 80.p.2, col.1,2,3,4,5
- FRANCISCO Gregorio. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, sabbado, 8 de outubro de 1870. Anno II, Numero 226, p.2, col.5
- GAZETA de Noticias, Belem-Pará, sexta-feira, 15 de julho de 1881. Anno I, Nº 133, p.2, col.4
- GAZETA de Noricias, Belem-Pará, sexta-feira, 22 de julho de 1881. Anno I, Numero 139, p.3. colo.3
- GAZETA de Noticias, Belem-Pará, terça-feira, 9 de agosto 1881. Anno I, Nº 155, p.2, col.3
- GAZETILHA: Felicitação. *Jornal do Pará*, quinta-feira, 10 de setembro. ANNO XII, Nº 202, p.2, col. 2, 3
- GAZETILHA. *Jornal do Pará*, sabbado, 14 de junho de 1873. Anno XI, Nº 132, p.1, col.3, 4,5; p.2, col.1
- GAZETILHA: O sr. bispo diocesano. *A Constituição*, Belém do Pará, quarta-feira, 19 de janeiro de 1876. Anno III, Numero 14, p.1, col.2,3
- HOSPEDES illustres. *Diario de Noticias*, sexta-feira, 29 de abril de 1892. ANNO XIII, NUM. 94, p.2, col.4
- IMMORALIDADE e filhotismo. *A Constituição*, quinta-feira, 17 de junho de 1880. Anno VII, Num. 135, p.1, col.1.
- INAUGURAÇÃO da Cathedral. *O Democrata*, Pará, Terça-feira, 3 de Maio de 1892. Anno III, Num. 96, p.1, col. 1,2
- INSACIAVEL sede de dinheiro. *O Santo Officio*, Pará-Brazil, segunda-feira, 8 de janeiro de 1877. Anno VII, Nº 2, p.2, col.1,2
- INEDITOREAS: ao publico. *O Democrata*, Pará, sexta-feira, 4 de março de 1892. Anno III, Num. 49, p.2, col.2
- JORNAL do Pará, quinta-feira, 13 de julho de 1871. Anno IX, Nº 153, p.2, col.4

- LAGO, Luiz do. Sucesso. *Diario de Noticias*, Estado Federal do Pará-Brazil, Domingo, 19 de outubro de 1890. Anno XI, Num.240, p.1,2,3,4,5,6,7
- LEILÕES do espolio do sudito italiano Leão Righini. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, quarta-feira, 8 de outubro de 1884, p.3, col.3
- LUCIFER. Collaboração: A Conferência do Bispo. *A Republica*, Brazil- Belem do Pará, 22 de dezembro de 1886. Anno I, Num. 93, p.2, col.3.4
- MEPHISTOPHELES. Um pressagio. *Diário de Notícias*, sabbado, 16 de julho de 1887. Anno VIII, Num. 158, p.2, col. 2
- MORTE de José Leon Righini. *O Liberal do Pará*, sabbado, 17 de maio de 1884. Anno XVI, Numero 113, p.3, col.1
- NECROLOGIA. *Republica*, Belém do Pará, quarta-feira, 28 de março de 1900. anno II, numero 319, p.2, col.4
- NOSSA CATHEDRAL. *Diario de Belem*, Sabbado, 25 de setembro de 1886. ANNO X, Nº 217, p.3, col.1
- NOTICIARIO. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, quinta-feira, 12 de fevereiro de 1880. Anno XII, Numero 33, p.1, col.5,6
- NOTICIARIO: O altar de marmore. *A Consituição*, Belem do Pará, terça-feira, 4 de maio de 1880. Anno VII, Num. 100, p.1, col. 5 e p.2, col.1
- NOTICIARIO. *A Constituição*, Belem do Pará, quinta-feira, 6 de maio de 1880. Anno VII, Numero 102, p.1, col.3,4
- NOTICIARIO. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, Sexta-feira, 14 de maio de 1880. Anno XII, Numero 109, p.2, col.3,4
- NOTICIARIO. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, quinta-feira, 27 de maio de 1880. Numero 120, p.2, col.2,3.
- NOTICIARIO: Altar de marmore. *A Constituição*, Belem do Pará, terça-feira, 5 de abril de 1881. Anno VIII, Numero 76, p.1, col.2
- NOTICIAS diversas: Bellas Artes. *Diario de Belem*, Sabbado, 8 de Agosto de 1868. Anno I, N. 5, p.1, col.4,5
- NOTICIAS diversas. *Diario de Belem*, sabbado, 5 de setembro de 1874. Anno VII, Numero 204., p.1, col. 2
- NOTICIAS diversas: Tito Carlos de Oliveira. *Diario de Belem*, quarta-feira, 5 de janeiro de 1876. Anno XI, N. 3, p.1, col.2
- NOTICIAS: Assembleia provincial – sessão do dia 3 de novembro. *Diario de Belem*, domingo, 5 de novembro de 1882. Anno V, N. 294, p.2, col.2,3

NOTICIAS Telegraphica. Minas Gerais, Orgão official dos poderes do Estado, Terça-feira, 2 de Junho de 1896. ANNO V, N. 148, p.3, col.3

NOVA Colecta. *A Constituição*, Belém do Pará, segunda-feira, 9 de maio de 1881. Anno VIII, Numero 103, p. 2, col. 1

O ALTAR de marmore da Cathedral. *A Constituição*, quinta-feira, 4 de setembro de 1879. Anno VI, N. 199, p.2, col. 4; p.3, col.5

O ALTAR de marmore. *Diario de Belem*, quarta-feira, 21 de Abril de 1880. Anno XIII, N. 90, p.2, col. 2

O CRENTE, A pedido: embaraço de um crente. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, Sexta-feira, 26 de Janeiro de 1872. Anno IV, Numero 20, p.2, col. 3,4

O CRUCIFIXO. *A Estrella do Norte*, domingo, 29 de novembro. Anno 1863. Numero 48, pp. 381-383

O BARYTONO Lima Braga. *A Republica*, Estado do Pará, Belém, 4 de março de 1890. Anno I, Num. 13, p.1, col.2

O BISBO e as irmandades. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, Domingo, 13 de Abril de 1873. Anno. V, N. 82, p.1, col. 1,2,3,4,5

OBITO de um artista. *A Constituição*, quarta-feira, 14 de maio de 1884. Anno XI, Numero 111, p.2,col.2

OBRAS da cathedral. *Diario do Gram-Pará*, Belem do Pará, terça-feira, 15 de dezembro de 1885. N. 283, p. 1, col.6

OBRAS da cathedral. *Diario de Noticias*, sabbado, 21 de agosto de 1886. Anno XIX, N. 189, p.3, col.1

OBRAS da cathedral. *Diario de Noticias*, domingo, 26 de setembro de 1886. Anno XIX, Nº 218, p.2, col.2

OBRAS da cathedral. *Diario de Noticias*, Terça-feira, 28 de dezembro de 1886. Anno VII, Num. 293, p.2, col.6

OBRAS da cathedral. *Diario de Belem*, Sexta-feira, 4 de março de 1887. Anno XX, Numero (?), p.2, col.6

OBRAS da cathedral. *Diario de Belém*, quarta-feira, 4 de maio de 1887. Anno XX, Nº 99, p.2, col. 5

OBRAS da cathedral. *Diário de Notícias*, sexta-feira, 22 de julho de 1887. Anno VIII, N. ? , p.2, col.8

OBRAS da cathedral. *Diario de Noticias*, quinta-feira, 7 de junho de 1888. ANNO IX, NUM. 128, p.3, co.1

- OBRAS da cathedral. *Diario de Noticias*, sexta-feira, 8 de junho de 1888. ANNO IX. NUM. 129, p. 3, col.1
- OBRAS da cathedral . *Diario de Noticias*, sabbado, 9 de junho de 1888. ANNO IX, NUM. 130, p.2, col.2
- OBRAS da cathedral. *Diário de Noticias*, sabbado, 16 de janeiro de 1892. ANNO XIII, NUM.(?), p. 2, co.1.1
- OBRAS da cathedral. *Diario de Noticias*, quinta-feira, 3 de março de 1892. ANNO: XIII, NUM. 49, p.2, col.3
- OBRAS da cathedral. *Diario de Noticias*, quarta-feira, 6 de março de 1892. ANNO XIII, NUM. 77, p.2, col.4
- OBRAS da cathedral. *Diario de Noticias*, quarta-feira, 9 de março de 1892. ANNO XIII, NUM. 54, p.2, col.7
- OBRAS da cathedral. *Diario de Noticias*, quinta-feira, 17 de março de 1892. ANNO XIII, NUM. 61, p.2, col.4
- OBRAS da cathedral. *Diario de Noticias*, quinta-feira, 23 de março de 1892. ANNO XIII, NUM. 66, p.2, col.6
- OBRAS da cathedral. *Diario de Noticia*, Estado do Pará, domingo, 19 de junho de 1892. Anno II, Num. 134, p.1, col. 4
- O DIARIO de Noticias e a Sagração da Cathedral. *Diario de Noticias*, sabbado, 30 de abril de 1892. ANNO XIII, NUM. 95, p. 2, col. 4
- O FILHO do Borge. Folhetim do Diario: Bons bocados. *Diario de Noticia*, sabbado, 2 de dezembro de 1882. Anno III, Num.277, p.2, col.2,3
- O LIBERAL do Pará, 27 de abril: era já tempo. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, sabbado, 27 de Abril de 1872. Anno IV, N. 93, p.1, col.2
- O LIBERAL do Pará, Belém do Pará, sexta-feira, 20 de outubro de 1871. Anno III; Numero 234, p.1, col. 3,4
- O LIBERAL do Pará, Belém do Pará, terça-feira, 25 de fevereiro de 1879. Anno XI, Numero 46, p.1, col.6
- O LIBERAL I do Pará: O sr. conego Siqueira Mendes. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, sexta-feira, 16 de abril de 1886. Anno XVI, Numero 84, p. 1, col.1,2,3,4,5,6
- O PELICANO. *O Pelicano*, Belem, terça-feira, 7 de abril de 1874. Anno I, Numero 27, p.1,col.1,2,3
- O PINTOR Domenico De Angelis. *A Constituição*, quinta-feira, 23 de setembro de 1886. Anno XIII, Numero 217, p. 2, col.2

O TEMPLO Catholico. *O Democrata*, Pará, terça-feira, 12 de julho de 1892. Anno: III, Num. 150, p.3, col.6

O PINTOR Domenico De Angelis. *A Constituição*, Belem-Pará, Quinta-feira, 28 de Outubro de 1886. Anno XIII, Numero 247, p.2, col.2

PAISAGEM. *Jornal do Pará*, quarta-feira, 27 de fevereiro de 1867. Anno V, Nº 48, p. 2, col. 2

PAISAGEM. *Jornal do Pará*, sabbado, 4 de maio de 1867. Anno V, Nº 102, p.2, col. 3

PANORAMA do Pará em doze vistas. *A Constituição*, Belem do Pará, sabbado, 12 de janeiro de 1878. Anno V, Numero 10, p. 2, col. 5

PARÁ: parte official. Assembleia Provincial. 10º sessão ordinária, em 2 de maio de 1846. Presidente Snr. Dr. Angelo. *Treze de Maio*, sabbado, 23 de maio de 1846. 25º trimestre, Nº 606, p.2 e col. 1,2

PARÁ: Assembléa Legislativa Provincial, 2ª Sessão da 23ª Legislatura, Sessão Ordinaria em 3 de abril de 1883. *A Constituição*, Belém do Pará, quinta-feira, 14 de junho de 1883. Anno X, Numero 137, p.1, col.3,4.

PARÁ. 2ª Sessão da 23ª Legislatura: Sessão ordinaria em 9 de abril de 1883. *A Constituição*, Belem do Pará, terça-feira, 10 de julho de 1883. Anno X, Numero 157, p.1. col. 3,4

PARÁ. 2ª Sessão da 23ª Legislatura: Sessão ordinaria 9 de abril de 1883. *A Constituição*, Belem do Pará, sexta-feira, 13 de julho de 1883. Anno X, Numero 160, p.1, col. 4.

PARA AS FESTAS da Quaresma e Reabertura da opulenta e magestosa Cathedral de Belem. *Diario de Noticias*, terça-feira, 1 de março de 1892. ANNO: XIII, NUM. 48, p.3, col.1

PARLAMENTO nacional: Câmara dos deputados. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, Quarta-feira, 5 de Novembro de 1879. Anno XI, Numero 252, p.1, col.6 e p.2, col. 1,2

PARTE Official: Assembleia legislativa provincial. Sessão ordinária em 11 de outubro de 1859. Requerimento. *A Epocha*, Sabado, 22 de outubro de 1859. Anno II, Nº 230, p.1, col. 1

PARTE official: Assembleia Legislativa Provincial. Sessão ordinária em 21 de Outubro de 1859. *A Epocha*, segunda-feira, 7 de novembro de 1859. Anno II, Nº 250, p.1, col. 1,2,3,4 e p.2, col.1

PARTE official. *Gazeta Official*, Pará, quarta-feira, 2 de maio de 1860. Anno III, Nº 99, p.2, col. 1, 2

PARTE official: expediente do governo de dia 13 de setembro de 1870. *Jornal do Pará*, quinta-feira, 29 de setembro de 1870. Anno VIII, Nº 216, p.1, col.2,3

PARTE official: nº 168 – 14 de setembro. *Jornal do Pará*, sexta-feira, 30 de setembro de 1870. Anno VIII, Nº 217, p.2

PARTE official: Lei do orçamento provincial N° 694 De 25 de Outubro de Abel Graça, presidente da província do Pará. *Jornal do Pará*, terça-feira, 7 de novembro de 1871. ANNO X, N° 248, p.1, col.3

PARTE official: Administração do Exm. Sr. Presidente Dr. Abel Graça: Expediente de 19 de julho de 1871. *Jornal do Pará*, domingo, 30 de julho de 1871. Anno IX, N° 168, p.1, col.1

PARTE official. *Jornal do Pará*, sexta-feira, 4 de setembro de 1874. Anno XII, N° 199, p.1, col.1,2

PARTE official: Governo provincial - Administração do exm. sr. Conselheiro Antonio de Araujo Freitas Henriques. *Diario de Belem*, sabbado, 4 de setembro de 1886. Anno XIX, N. 201, p.2, col.2,3

PASSAMENTO. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, terça-feira, 3 de outubro de 1871. Anno III, Numero 219, p. 1, col. 1

PARTE official. *Diario de Belem*, domingo, 24 de outubro de 1886. Anno XIX, N° 242, p.2, col.2

PARTE official: expediente do dia 25. *O Liberal do Pará*, Brazil, Belém do Pará, Domingo, 27 de Outubro de 1889. Anno XIX, Numero 244, p.1, col. 3

PHOTOGRAPHIA Sul-Americana . *Diário de Belém*, Domingo, 17 de julho de 1887., Anno XX, N° 159, p.2, col. 5

PLAN JUNIOR. Sem offensa...e sem malicia... *Diario de Noticias*, Domingo, 1 de maio de 1892. ANNO XIII. NUM. 96, p.2, col. 7

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. Decimo Setimo Anno, p.3, col.1

REABERTURA da Cathedral. *Diario de Notícias*, sexta-feira, 8 de abril de 1892. ANNO XIII, NUM. 79, p.2, col.5

REABERTURA da Cathedral. *Diario de Noticias*, sabbdo, 23 de abril de 1892. ANNO XIII, NUM. 89, p.2, col.2

RELATORIO que o Exm° Snr Coronel, 3° 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 n° 576. *Treze de Maio*, sexta-feira, 2 de novembro de 1855. Decimo sexto anno, N° 555, p.2, col.2,3

REINAUGURAÇÃO Da Cathedral: Dr. Lauro Sodré. *Correio Paraense*, Republica do Brazil, 15 de maio de 1892. Anno I, N. 13, p.3, col. 6

REVISTA dos Jornaes. *A Constituição*, Belém do Pará, segunda-feira, 8 de janeiro de 1877. Anno IV, Numero 5, p. 1, col.1

REVISTA dos jornaes. *A Constituição*. Belém do Pará, sabbado, 27 de janeiro de 1877. Anno IV, Numero 22, p.1, col.4

REVISTAS e jornaes. *Folha do Norte*, Domingo, 31 de maio de 1896. Anno I, Num.152, p.2, col. 2

SEMANA Santa. *Diário de Belém*, terça-feira, 19 de abril de 1881. Anno XIV, N. 85, p.2, col. 3

SERMÃO. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, quinta-feira, 22 de abril de 1880. Anno XII, Nº, p.2, col.4

SEÇÃO official: Orçamento para o exercicio de 1886. *Diario de Belem*, quinta-feria, 17 de dezembro de 1885. Anno XVIII, Nº 285, p.2, col.2,3

SEÇÃO Livre: Kermesse – parecer da commissão de exame de contas. *O Liberal do Pará*, Brazil-Belém do Pará, domingo, 23 de outubro de 1887, p.3, col.3

SUBSCRIPÇÃO para o altar de marmore. *Diario de Belem*, Quinta-feira, 20 de Maio de 1880. Anno XIII, N. 114, p.2, col. 3

THEATRO da Paz. *Diario de Noticias*, sabbado, 12 de março de 1892. ANNO XIII. NUM. 57, p.2, col.4

THESOURO provincial. *Diario de Belem*, quarta-feira, 18 de agosto de 1886. Anno XIX, Nº 186, p.3, col.2.

TRANSCRIÇÃO: Ao exm. sr. Conselheiro João Vieira Lins Cansansão de Sinimbú. *A Constituição*, Belém, terça-feira, 2 de dezembro de 1879. Anno VI , N. 273, p.1, col.2,3,4

TRIBUNAL do Jury. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, sexta-feira, 23 de julho de 1875. Anno VII, Numero 163, p.2, col.1

VAIDADES humanas. *O Pelicano*, domingo, 17 de novembro de 1872. Anno I, Numero 23, p. 3, col.1

VAPORES e passageiros. *Diario de Noticias*, sexta-feira, 29 de abril de 1892. ANNO XIII, NUM. 94, p.3, col.2

VERITAS. Correspondencia. *O Liberal do Pará*, Belem do Pará, sabbado, 6 de Abril de 1872. Anno IV. N. 75, p.2, col.2,3

“VIRCTORIA Steam Flour Mills”. *Diario de Belém*, sexta-feira, 7 de junho de 1887. Anno XX. Nº 135, p.3, col.1

VIGIA. *O Liberal do Pará*, Belém do Pará, quinta-feira, 3 de junho de 1880. Anno XII, Numero 125, p.2, col.1

### **Hemeroteca da Biblioteca Nacional**

AS LINDAS igrejas de Belém do Pará. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, terça-feira, 30 de julho de 1946. Ano XLV, N. 15.870, p.1

CARLOS Gomes. *Pacotilha*, Maranhão, Quarta-feira, 23 de Setembro de 1896. Anno XVI, Numero 226, p.2, col. 4,5,6 e p.3, col.1

BISPADO do Pará. *O Apostolo*, sexta-feira, 22 de maio de 1874. Anno IX, N. 59, p.1, col.1 e p.2, col.1,2,3

COMUNICADOS. Companhia Lyrica. *Publicador Maranhense*, quarta-feira, 30 de abril de 1856. Anno XIV, N. 98, p. 3, col.1,2

COMUNICADOS. Companhia Italiana. *Publicador Maranhense*, Maranhão, sabbado, 14 de junho de 1856. Anno XIV, p. 2, col. 3 e p. 3, col.1

COMUNICADOS. *Publicador Maranhense*, Maranhão, segunda-feira, 21 de julho de 1856. Anno XV, N. 165, p.2, col. 3 e p. 3, col. 1

CORREIO Paulistano, S. Paulo, Quinta-feira, 13 de Julho de 1899. Anno XLVI, N. 12.880, p.1, col.8

DIARIO do Maranhão, quarta-feira, 9 de setembro de 1857. Anno. II, Numero 156, p. 4, col. 2

FHOLHETIM do Diario. O elixir d'amor. *Diario do Maranhão*, Maranhã, sexta-feira, 16 de maio de 1856. Anno I, Numero 197, p.1, col. 1,2,3, p. 2, col. 1,2,3

NOTICIAS diversas. *Diário do Maranhão*. Quarta-feira, 23 de janeiro de 1856. Anno I, Numero 103, p.4, col. 1, 2

PARÁ. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, Domingo, 21 de julho de 1896. ANNO XI, NUM. 171, p. 2, col. 5

SEÇÃO Noticiosa: O sr. Bispo do Pará. *O Apostolo*, Sexta-feira, 12 de Fevereiro de 1886. Anno XXI, Numero 18, p.1, col.4

SEÇÃO Noticiosa: Cathedral do Pará. *O Apostolo*, Domingo, 7 de Março de 1886. Anno XXI,Numero 28, p.2, col. 1

TELEGRAMMAS: serviço especial do "MINAS GERAES". *Minas Gerais*, Orgão official dos poderes do Estado, Domingo, 31 de Maio de 1896. ANNO V, N. 146, p.5, col.4

### **Anais, almanaques, catálogos, livros, revistas e álbuns**

#### **Biblioteca Pública Arthur Vianna (Seção de obras raras)**

Álbum de Belém. 15 de novembro de 1902. Paris: P. Renouard, 1902

ANNAES da Camara dos Deputados do Pará. vol. 1º. Estado do Pará: Imprensa Official, 1891



BAENA, Antonio Ladislau Monteiro. Compendio das eras da provincia do Pará. Pará: Typographia de Santos, e Santos menor, 1838

CACCAVONI, Arthur. Álbum descritivo Amazônico. Gênova: F. Armanino, 1899

CARVALHO, J. Marques de. *Contos do Norte*. Belém-Pará: Typographia Elzeviriano, 1907

COSTA, Antonio de Macedo. *Carta pastoral do excellentissimo e reverendissimo bispo do Pará*: Pulicando as constituições dogmáticas do sacrosancto concilio geral do Vaticano. San' Luiz do Maranhão: Typ. B. de Mattos, 1871

COSTA, D. Antonio de Macedo. *O livro da Família*: ou explicação dos deveres domesticos segundo as normas da razão e do Christianismo, [1879].

MOURA, Ignacio Baptista. *Anuario de Belem em comemoração de seu tricentenário, 1816-1916*: historico , artistico e commercial. Belém: Imprensa Official, 1915

#### **Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará**

BRAGA, Theodoro. *A arte no Pará, 1888-1819*: retrospecto histórico dos últimos trinta annos. In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará. v. 7, Belém, 1934

CAMPOFIORITO, Pedro. Arquivo do Museu da Universidade Federal do Pará. Pasta: Campofiorito, Pedro

MOURA, Ignacio. *A exposição artística e industrial do Lyceu Benjamim Constant*. Belém: Typ. Do Diario Official, 1895

REVISTA Illustrada, 31 de outubro de 1881, nº 19. (Coleção Vicente Salles)

#### **Hemeroteca da Biblioteca Nacional**

SEIDL, Carlos. *Almanake do Pará*: administrativo, mercantil e industrial para o anno bixesto de 1868. Primeiro anno. Carlos Seidl & C<sup>a</sup>, 1868

\_\_\_\_\_. *Almanake Administrativo Mercantil e Industrial*. Pará: [s.n.]. Edições de 1869, 1870, 1871 e 1873

#### **Arquivo da Accademia di San Luca (Roma/Itália)**

ZOCCHI, Arnaldo. *Giovanni Capranesi*: illustre pittore Romano (1852-1921), presidente della insigne accademia di s. luca nell'anno 1921. Pasta: Giovanni Capranesi.

#### **Arquivo Público do Estado do Pará**

ALBUQUERQUE, Mendonça. *Administração do Dr. Lauro Sodré*. Pará-Belém: Typ. do Diario Official, 1897. Anexo in: 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: Imprensa do Diario Official, 1897, pp. 4-43.

### **Documentos manuscritos**

#### **Arquivo Público do Estado do Pará**

ADMINISTRAÇÃO do “Theatro da Paz”, Estado do Pará, 13 de março de 1896. Fundo: Secretaria do Governo, Série: Ofícios (Cultura), Anos: 1889-1899, Caixa: 94; Pasta: Theatro da Paz: 1896

ATESTADOS dos estudantes de Bellas Artes (1897). Fundo: Secretaria do Governo. Sério: Ofícios (associações, clubes e sociedades). Ano: 1890-1899. Caixa: 099. Pasta: Associação Paraense Propagadora das Bellas Artes (1897-188)

OFÍCIO do Paço Episcopal de Belém do Pará, 11 de junho de 1891. Fundo: Secretaria do Governo, Série: Ofícios (autoridades religiosas) Anos: 1890-1900. Caixa: 94; Pasta. Autoridades religiosas

### **Outros**

SOCIETÀ degli Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma: Esposizione dell'anno 1878 – Catalogo delle opere esitenti nelle sale di esposizione situate in Piazza dell Popolo. Roma: Tipografia Frateli Palotta, 1878

Disponível em: <<http://www.catalogovagando.com/cataloghi.html?view=item&id=1>>

Acesso em 14 de janeiro de 2014

MANIFESTO do Clube Amazonia, fundado em 24 de abril de 1884. Pará: Typ. do Diario Official, 1884.

Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01280600#page/1/mode/1up>>

Acesso em: 25 de janeiro de 2015

## REFERÊNCIAS

- AA.VV. *Giuseppe Sciuti nel Centenario della morte*. Acireale: Accademia degli Zelanti e dei Dafnici, 2011
- ALMEIDA, Patrícia Roque de. Apontamentos sobre a iconografia dos Eremitas na azulejaria setecentista no Entre Douro e Minho. *Revista da Faculdade de Letras, Ciência e técnica do Patrimônio*: Porto, 2005, I série, vol. IV, pp. 261-279
- ALPERS, Svetlana & BAXANDALL, Michael. *Tiepolo and the pictorial intelligence*. New Haven: Yale University Press, 1994
- \_\_\_\_\_. *The making of Rubens*. New Haven: Yale University Press, 1995
- \_\_\_\_\_. *O projeto Rembrandt: o ateliê e o mercado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010
- \_\_\_\_\_. *The vexations of art: Velázquez and others*. New Haven: Yale University Press, 2005
- ALVES, Susana Rita Rosado. A Iconografia de Santa Maria Madalena em Portugal até ao Concílio de Trento, 2012. Dissertação (Arte, Património e Teoria do Restauro) - Universidade de Lisboa, p. 13
- ALVES, Moema Bacelar. *Do Lyceu ao Foyer: exposições de arte e gosto no Pará (fins do século XIX e início do XX)*. Dissertação de Mestrado. Niteroi: UFF, 2013
- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas*. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1993
- ANTAL, Frederick. *Florentine Painting and its Social Background: The Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power: XIV and Early XV Centuries*. London, 1948
- ARRAES, Rosa Maria Lourenço. *Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras, 1895-1909*. Dissertação de mestrado. Belém: PPHIST-UFPA, 2006
- AVAGLIANO, Lucio. *La rivoluzione industriale in Italia: dall'unità alla ricostruzione*. Bergamo: Minerva Italica, 1980
- AVILAR, Fernando Bastos de. *Antes de Marx: As raízes do humanismo cristão: textos e comentários*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, ABL; São Paulo: Loyola, 2002
- AZZI, Riolando. Dom Antônio de Macedo Costa e a Posição da Igreja do Brasil diante do Advento da República em 1889. *Sintese Nova Fase*, 1976, pp. 45-69
- \_\_\_\_\_. A reforma Católica na Amazônia 1850-1870. In: *Religião e Sociedade*, n. 10. Rio de Janeiro, 1983
- \_\_\_\_\_. *O altar e o trono: um projeto conservador*. São Paulo: Edições Paulinas, 1992

- BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. *Ensaio Corográfico sobre a Província do Pará*. vol. 30. Brasília: Senado Federal, 2004
- BARATA, Alexandre Mansur. *Luzes e sombras: a ação da maçonaria brasileira (1870-1910)*. Campinas: Editora da UNICAMP; Centro de Memória – UNICAMP, 1999
- BARATA, Mario. A chegada da Missão Francesa e a Academia Imperial de Belas Artes e as indicações para o estudo do Romantismo e as últimas tendências do século XIX. *As artes no Brasil no século XIX*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, ago./set., 1977. (Catálogo)
- BARBENSI, Irene (a cura di). *Tutti i Santi: icone di Santa Barbara*. Pisa: Museo di Icone Russe “F. Bigazzi”, 2009
- BARONI, Pio. *São Sebastião: mártir*. Caxias do Sul: Paulinas, 1940
- BARQUERO, Maria Jesús. “Escena de la vida de San Domingos de Guzmán” [en línea]. *Estudios de Historia de España* 14 (2012), pp. 134-159
- BARROS, Michelle Rose Menezes de. *Germes de Grandeza: Antonio Ladislau Monteiro Baena e a descrição de uma província do norte durante a formação do Império Brasileiro (1823-1850)*. 2006. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Pará, Belém, 2006
- BATES, H. W. *Um naturalista no rio Amazonas*. São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1979
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006
- BELLOMO, Harry Rodrigues (org.). *Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte, sociedade e ideologia*. 2. ed. Porto Alegre; EDIPUCRS, 2008
- BELTRÃO, Jane. *Cólera: o flagelo da Belém do Grão Pará*. Belém: UFPA, 2004
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998
- BIETOLETTI, Silvestra. La pittura di paesaggio: una via alla modernità dell’Arte. In. SISI Carlo (a cura di). *La pittura di paesaggio in Italia. L’Ottocento*. Milano, Electa, 2003
- BIRG, Manuela e CALADO, Teresa Gil. *Igreja de Santa Engrácia*, s.l., s.d.
- BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario bibliographico brasileiro*. Typographia Nacional, Rio de Janeiro, 1898
- \_\_\_\_\_. *Diccionario bibliographico brasileiro*. Rio de Janeiro: Typ. Nacional, 1902. VI. 7
- BOFF, Leonardo. *Igreja: carisma e poder*. Petrópolis: Vozes, 1981
- BOIME, Albert. *A History of Modern Art*. Vol. 1. Art in an Age of Revolution. Chicago and London; Chicago University of Press, 1987

- \_\_\_\_\_. *A History of Modern Art*. Vol. 2. Arte in an Age of Banapartism (1800-1815). Chicago: Chicago University of Press, 1990
- \_\_\_\_\_. *The Art of the Macchia and the Risorgimento: Representing Culture and Nationalism in nineteenth century Italy*. Chicago: Chicago University Press, 1993
- \_\_\_\_\_. *A History of Modern Art*. Vol. 3. Art in an Age of Counterrevolution, (1815-1848). Chicago and London: Chicago University of Press, 2004
- \_\_\_\_\_. *A History of Modern Art*. Vol. 4. Art in an Age of Civil Struggle. Chicago and London: Chicago University of Press, 2007
- BON VALSASSINA, Caterina. La pittura a Roma nella seconda metà dell'Ottocento. In CASTELNUOVO, Enrico (a cura di) *La pittura in Italia. L'Ottocento*. Tomo primo. Milano: Electa, 1999, pp. 431-468
- BORGES, Ricardo. D. Antonio de Macedo Costa. In: *Vultos Notáveis do Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970, p. 175-187
- BORSI, Franco. *L'architettura dell'unità d'Italia*. Firenze: Le Monnier, 1965
- BOSI, Alfredo. Cultura. In: CARVALHO, José Murilo. (Org.) *A construção nacional, 1830-1889*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, v. 2, pp. 225-279
- BOULENGER, A. *Historia de la Iglesia – completada con la Historia Eclesiastica de Españã y America*. Editorial Litúrgica Espanõla, 1936
- BRAUDEL, Fernand. *O modelo italiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- BROCOS Modesto. *A Questão do Ensino das Bellas Artes Seguido da Crítica Sobre a Direção de Bernardelli e a Justificação do autor*. Rio de Janeiro; s/e, 1915
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUC, 2004
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira do Século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura no brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970
- CANETTI, Luigi. “Da san Domenico alle Vitae Fratrum. Publicistica agiografica ed ecclesiologia nell'Ordo Praedicatorum alla metà del XIII secolo”. *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, 108, 1. 1996
- CAPITELLI, Giovanna. La pittura religiosa. In SICI, Carlo (a cura di) *L'Ottocento in Italia: le arti sorelle, 1815-1848*. Il Romanticismo. Milano: Electa, 2006, pp. 50-65
- \_\_\_\_\_. La pittura sacra. In SISI, Carlo (a cura di) *L'Ottocento in Italia: le arti sorelle, II, Il realismo 1849-1870*. Milano: Electa, 2007, pp. 47-60
- CHIRON, Yves. *Pie IX, pape moderne*. Bitche : Clovis, 1995

CLERICI, Eduardo: *Pio IX, vita e pontificato*. Milano: Federazione Giovanile Diocesana, 1928

\_\_\_\_\_. L'archeologia cristiana al servizio di Pio IX: la catacomba in fac-simile di Giovanni Battista de Rossi all'Esposizione Universale di Parigi del 1867. In: COSCARELLA, Adele; DE SANTI, Paola ( a cura di). *Martiri, santi, patroni - per una archeologia della devozione: atti X Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana*; Università della Calabria, Aula Magna, 15 - 18 settembre 2010, pp. 555-566

\_\_\_\_\_. Los “pittores de Pío IX” en Santiago de Chile: os misterios del rosário para la iglesia de la Ricoleta Domenica (1870). In: GUSMÁN, F., MARTINES, J. M. (org.). *Arte Americano e Independencia. Nuevas Iconografías. Quinta Jornadas de Historia del Arte*. Santiago del Cile: Museo Historico Nacional, 2010, pp. 45-60

\_\_\_\_\_. *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'unità d'Italia*. Rome: Viviani Editore – Fondazione Roma, 2011

\_\_\_\_\_. Il mercato globale dell'arte sacra nell'Ottocento. Pratiche, committenze, intermediari, artisti. In: CAPITELLI, Giovanna; GRANDESSO Stefano; MAZZARELLI, Carla. ( a cura di) *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità d'Italia (1775-1870)*. Roma, Campisano Editore, 2012, pp. 385-416, p. 391

\_\_\_\_\_. “La pittura religiosa”. In SICI, Carlo (a cura di) *L'Ottocento in Italia: le arti sorelle, 1815-1848. Il Romanticismo*. Milano: Electa, 2006, pp. 50-65

BURKE, Peter. Abertura: a Nova História, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história*. São Paulo: Unesp, 1992, pp. 7-37

CAPITELLI, Giovanna; MAZZELLI Carla. *La Pittura Di Storia in Italia: 1785-1870*, Ricerche, Quesiti, Proposte. Cinisello Balsamo (Milano): Silvana, 2008.

CAPITELLI, Giovanna; GRANDESSO, Stefano; MAZZARELLI, Carla. (a cura di) *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità d'Italia (1775-1870)*. Roma, Campisano Editore, 2012

CARVALHO, Isabel Cristina de Moura. Paisagem, historicidade e ambiente: as várias naturezas da natureza. In. *CONFLUESI*. Vol. 1, N. 1, pp. 136-157, 2009

CASSESE, Giovanna (a cura di) *Accademie / Patrimoni di Belle Arti*. Napoli: Gangemi, 20013

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e Sociedade na Arte Italiana*. Ensaios de história social da arte. São Paul: Companhia das Letras, 2006

- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os Prêmios de Viagem da Academia em Pintura. In: PEREIRA, Sônia. (Org.) *185 anos da Escola de Belas Artes*. 1ed. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, 2002, v.1, p.71-93
- \_\_\_\_\_. Artistas brasileiros entre territórios: a relação com a Europa e o sentimento de exílio na própria pátria no século XIX. In: *19º Encontro Nacional da ANPAP*, 2010. v. 1, p. 49-56
- \_\_\_\_\_. Tradição, originalidade e formação de Artistas na Academia Imperial das Belas Artes. In XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte [Com/con] tradições da História da Arte, 2011, Campinas. *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2011. v. 1. p. 373-385
- CHRISTO, M. Bandeirantes na contramão da História: um estudo iconográfico. *Projeto História*, São Paulo, v. 23, 2002, p. 307-335
- CHIRON, Yves. *Pie IX, pape moderne*. Bitche: Clovis, 1995
- CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004
- CIUCCI, Giorgio. *Luca Carimini*. In: Dicionario Biografico Treccani: Disponível em: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/luca-carimini\\_\(Dizionario\\_Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/luca-carimini_(Dizionario_Biografico)/>) Acesso em: 20 de agosto de 20014
- COELHO, Geraldo Mártires. *No coração do Povo: o monumento a República em Belém*. 1. ed. Belém: Paka Tatu, 2002
- \_\_\_\_\_. Na Belém da belle époque da borracha (1890-1010):dirigindo os olhares. *Escritos* (Fundação Casa de Rui Barbosa), v. 5, p. 141, 2011
- \_\_\_\_\_. *A lira de Apolo: o mecenato de Antônio Lemos e de Augusto Montenegro (1897-1912)*. Belém: Editora Estudos Amazônicos, 2014
- COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 1995
- \_\_\_\_\_. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*. São Paulo: Senac/SP, 2005
- \_\_\_\_\_. A pintura e o olhar sobre si: Victor Meireles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro. In: Marcos Cezar de Freitas (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. 6ª ed. São Paulo: Contexto, 2007, pp.375-404
- CONDURU, Roberto et. al. *Missão Francesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Sextante, 2004
- CORREA, Antonio Bonet. El viaje Artístico en el siglo XIX. 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, pp. 27-37

CRIPPA, Maria Antonietta. Presentazione. Pintura sacra italiana de'Il Ottocento: regioni e modi della sua storiografia. In: VASTA, Daniela. *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento. Dal Neoclassicismo al Simbolismo*. Roma: Gangemi Editore, 2012, pp. 7-9

CRUZ, Ernesto. *Igrejas de Belém*. Edição comemorativa do Sexto Congresso Eucarístico-Nacional. Belém Pará, 1953

DAZZI, Camila. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Itália (1890-1900) - Questionando o “afrancesamento” da cultura brasileira no início da República. *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006

\_\_\_\_\_. 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

\_\_\_\_\_. *Por em prática a reforma da antiga Academia: a concepção e implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890*. Tese (Doutorado em História e Crítica de Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV/UFRJ, 2011

\_\_\_\_\_. Artistas brasileiros e portugueses: a estada na Itália como parte da formação artística de pintores e escultores no século XIX. In: VALLE, Artur; DAZZI, Camila, PORELLA, Isabel. Oitocentos. Tomo III: *Intercâmbio Cultural entre Brasil e Portugal*. 2ª edição: Rio de Janeiro, CEFET/RJ, 20014, pp. 57-89

DAOU, Ana Maria Lima. Natureza e civilização: os painéis decorativos do Salão Nobre do Teatro Amazonas. *Hist. cienc. saude-Manguinhos*. 2007, vol.14, pp. 51-71

DE ANGELIS Domenico. Dictionary of artists. Disponível em: <<http://www.istitutomatteucci.it/en/dictionary-of-artists/de-angelis-domenico>> Acessado em: 10 de abril de 20015

DERENJI, Jussara; DERENJI, Jorge. *Igrejas, palácios e palacetes de Belém*. Brasília: DF: Iphan/Programa Monumenta, 2009

DERENJI, Jussara. Desenhos setecentistas na Sé de Belém. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 19. n.2, p.107-127. jul-dez. 2011



DESCHWANDEN, Melchior Paul von. In. Dictionnaire Historique de la Suisse. Disponível em: <<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/i/I22002.php>> Acesso: em 15 de maio de 2014

\_\_\_\_\_. *Por em prática e reforma da antiga Academia: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890*. Rio de Janeiro, 2011. Tese (Doutorado em História da Arte – PPGAV/UFRJ)

DESCRIZIONE topografica di Roma e Comarca: loro monumenti commercio industria agricultura, istituti di pubblica beneficenza, santurarii acque potabili e minerali, popolazione uomini illustri, nelle scienze lettere ed arti, con molte altre nozioni, utili ad ogni ceto di persone etc. etc. Prima parte. Roma: [s.n.], 1864

DIAS, Edinea Mascarenhas. *A ilusão do fausto: Manaus, 1890-1920*. Manaus: Velar, 1999

DIAS, Elaine Cristina. *Debret: a pintura histórica e as ilustrações de corte da “Viagem Pitoresca ao Brasil”*. Campinas, 2001. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, UNICAMP

\_\_\_\_\_. *Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas, SP: Unicamp, 2009

DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: s/e, 1929. s/p

ERBA, A.y Guiducci, L. "La Chiesa nella Storia". Ed. Elledici. Torino 2003

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

\_\_\_\_\_. *O moderno em aberto: o Mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Feio*. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2013

FERNESOLE, Pierre. *Pius IX, pape (1792-1878)*. Paris: Lethielleux, 1963

FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem filosófica pelas capitanias do Grão- Pará, Rio Negro, Matogrosso, Cuyabá, 1783-1792*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. A gênese do Progresso: Theodoro Braga e a Pintura da fundação de Belém. In: BEZERRA NETO, José Maia; GUZMÁN, Décio de Alencar (Org.). *Terra matura: historiografia e história social na Amazônia*. Belém: Paka-Tatu, 2002

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

\_\_\_\_\_. A árvore mestiça e a fortaleza de pedra: Theodoro Braga e a pintura histórica da fundação da Amazônia, 1893-1908. In: *I Encontro de História da Arte do IFCH-UNICAMP - Revisão Historiográfica: O Estado da Questão*. Atas.... Campinas: IFCH-UNICAMP, 2005, v. 1. p. 35-42

- \_\_\_\_\_. Theodoro Braga e a história da arte na Amazônia. In: *A fundação da cidade de Belém*. Belém: Museu de Arte de Belém, 2004. pp. 31-87
- \_\_\_\_\_. Panteão da história, oratório da nação: o simbolismo religioso na construção dos vultos pátrios da Amazônia. In: Fernando Arthur de Freitas Neves; Maria Roseane Pinto Lima. (Org.). *Faces da história da Amazônia*. Belém: Paka-Tatu, 2006, v., p. 545-570
- \_\_\_\_\_. Delenda Cartago? a antiguidade clássica, o modernismo literário e a história da Independência na Amazônia. In: Amarilis Tupiassú. (Org.). *Escrita literária e outras estéticas*. 1ed. Belém: Unama, 2009, v., p. 39-60
- \_\_\_\_\_. Memorabilia amazônica: Antônio Vieira e as corografias sobre a Amazônia Colonial. *Fronteras de la Historia*, v. 13, p. 87-105
- \_\_\_\_\_. Quimera amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910. *CLIO*. Série História do Nordeste (UFPE), v. 28, 2010, pp.71-93
- \_\_\_\_\_. *Janelas do passado, espelhos do presente: Belém, arte, imagem e história*. Belém: Museu de Arte de Belém, 2011
- \_\_\_\_\_. *Janelas do passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte e história*. Belém: Museu de Arte de Belém, 2012
- \_\_\_\_\_. O museu como patrimônio, a república como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890-1940). *Antíteses* (Londrina), v. 7, p. 20, 2014, pp 20-41, pp. 36-37
- FONSECA, Jorge Nassar Fleury da. Artes do progresso: uma história da visualidade da Exposição de Chicago de 1893. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009
- FONTANA, Riccardo. As obras dos engenheiros militares Galluzzi e Sambuceti e do Arquiteto Landi no Brasil colonial do séc. XVIII. 46. ed. Brasília: Edições do Senado Federal, 2005
- 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, pp. 15-25
- GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história*. São Paulo: Unesp, 1992, pp.237- 271
- GAZZANEO, Luigi. *II pontificado di Pio IX*. Cosenza: Pellegrini Editore, 2000
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. São Paulo: LTC, 2003
- GHISALBERTI, Alberto M. *Roma da Mazzini a Pio IX: ricerche sulla restaurazione papale del 1849-1950*. Milano: Giuffré, 1958

- GODINHO, Sebastião. *O Monumento a D. Frei Caetano Brandão*. Belém do Pará: SEMEC, 1987
- GOMES, Paulo Varela. *Arquitetura, Religião e Política em Portugal no século XVII - A Planta Centralizada*. Porto, 2001
- GONZALO, Carlos e MARTÍ, Montese (Org.) *pintores Espanhóis em Roma (1850-1900)*. Madrid: Tuquests Editaes, 1996
- GOTIJO, Elizabeth Raymunda de Carvalho. *Filhos de Maria: uma devoção masculina em torno à reza do terço*. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião: Belo Horizonte, 2011
- GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)* São Paulo: Companhia das Letras, 2006
- GUIMARÃES, J. Ribeiro. *Summario de varias historias*. Lisboa: Rolland & Siemiond, 1872, vol. 1
- GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. *Estudos Históricos*, v. 01, n.º 1, 1988, pp. 5-27
- GUIMARÃES, J. Ribeiro. *Summario de varias historias*. Lisboa: Rolland & Siemiond, 1872, vol. 1.
- GUINZBURG, Carlo. *O fio e o rastro: verdadeiro, falso e fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1981
- HARRISON, Charles; FRANCINA, Francis; PERRY, Gill. *Primitivismo, Cubismo, Abstração*. São Paulo. Cosac & Naify Edições, 1998
- HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: CosacNaify, 2001
- HERBERT, Robert. *Impressionism : Art, leisure and parisian society*. [S.l.: s.n.], 1988
- HOBSBAWN, Eric; RANGER, T. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997
- HOBSBAWM, Eric. *Behind the times: the decline and fall of the twentieth-century avant-gardes*. New York: Thames and Hudson, 1999
- \_\_\_\_\_. *A era dos Impérios (1875-1914)*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2003
- HOORNAERT, Eduardo. O padroado português. In. *História da Igreja no Brasil*. Tomo II. Petrópolis: Vozes, 1979
- INGLÊS DE SOUZA, Herculano M. *O Coronel Sangrado (Cenas da Vida do Amazonas)*. Belém: UFPA, 1968
- \_\_\_\_\_. *O cacaulista (Cenas da Vida do Amazonas)*. Belém: UFPA, 1973

- JANOTTI, Maria de Lourdes Monaco. O Diálogo Convergente: Políticos e Historiadores no Início da República. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org.) *Historiografia brasileira em perspectiva*. 6ª ed, São Paulo: Contexto, 2007
- JEDIN, Hubert. *La Chiesa e la modernità*. Volume 1. L'Ottocento. Milano: Jaca Book, 2003, pp.159-160
- KELLY, John Norman Davidson. "Pius IX" en *The Oxford Dictionary of Popes*. Oxford-New York: Oxford University Press, 1986, pp. 309–311
- KERTZER, David I. *The Kidnapping of Edgardo Mortara*. New York: Vintage, 1998.
- KETTLE, Wesley; ALVES, Moema. Em busca da paternidade: Landi e a invenção da cidade histórica. *Revista Estudos Amazônicos*. Vol. III, n° 2, p. 27-39, 2008
- KLINGENDER, Francis D. *Art and the industrial revolution*. London : N. Carrington, 1947
- KUHNEN, Alceu. *As Origens da Igreja no Brasil: de 1500 a 1552*. São Paulo: Edusc, 2005
- LEAL, Monsenhor Américo. *A Catedral de Belém do Pará*. Belém: Oficinas Graphics Santuário N. S. Aparecida, 1942
- \_\_\_\_\_. *A igreja da Sé*. Belém: Falangola, 1979
- LEITE, Fábio Carvalho. Laicismo e outros exageros sobre a Primeira República no Brasil. *Relig. soc.* 2011, vol.31, n.1, pp. 32-60
- LLORCA, Bernardino; GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo; MONTALBÁN, F. J. *Historia de la Iglesia Católica*. Vols. 4. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1987
- LOPES, Ana Cristina Braga. *Arquitetura em Belém no século XVIII: As obras de Antonio Landi*. 1998. Dissertação (Mestrado) – Curso de Arquitetura, Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo. São Carlos, 1998
- LUSTOSA, Antônio de Almeida. *Dom Macedo Costa (Bispo do Pará)*. 2. ed. Belém: Secretaria de Estado e Cultura, 1992
- LYNCH, John. A Igreja católica na América Latina, 1830 - 1930. In: BETHELL, Leslie (org.) *História da América Latina*. Vol. IV. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, 332-415
- MACCA, Marcelo; VILELA DE ALMEIDA, Andréa. *São Sebastião: protetor contra as guerras e epidemias*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003
- MAGNOLI, Demétrio (org.). *História das Guerras*. São Paulo: Contexto, 2013
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001
- MANIFESTO do Clube Amazonia, fundado em 24 de abril de 1884. Pará: Typ. do Diario Oficial, 1884

- MANOEL, I. A. D. Antonio de Macedo Costa e Rui Barbosa: a Igreja Católica na ordem Republicana Brasileira. *Pós-História*. UNESP, Assis, SP, v.5, 1997, pp. 67-81
- MANOEUVRE, Laurent. *Jean-François Millet – Pastels et dessins*. Paris: Bibliothèque de l'Image, 2002
- MANTAS, Helena Alexandra Jorge Soares. *O Panteão Nacional: memória e afirmação de um ideário em decadência: a intervenção da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais na igreja de Santa Engrácia: 1956-1966*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002
- MARABOTTINI, Alessandro; QUERCIOL Vittorio (a cura di). *I Macchiaioli: origine e affermazione della macchia: 1856-1870*. Roma: De Luca, 2000
- MARTIN, Giacomo. *Storia della Chiesa da Lutero ai nostri giorni*. Vol. III, L'étá del liberalimo. Brescia: Morcellina Editrice, 1995
- \_\_\_\_\_. "Pio IX, beato" en *Enciclopedia dei papi*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, vol. III, pp. 560–575
- MARTINS, Karla Denise. *Cristóforo e romanização do inferno verde: as propostas de D. Macedo Costa para a civilização da Amazônia (1860-1890)*. Tese (Doutorado em História). Campinas, SP: IFCH-UNICAMP, 2005
- MARQUES, Gentil. *Lendas de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1997 [1962], Volume IV
- MATT, Leonard von. *St. Dominic: a pictorial biography*. Chicago: Regnery, 1957
- MATTHIAE, G. *San Lorenzo fuori le mura*. Roma, Edizioni "Roma" Marietti, 1966
- MAUÉS, Raymundo Heraldo. Impasses da romanização e da teologia da libertação: o choque com a lógica do catolicismo popular.. *Ciência e Cultura (SBPC)*, v. 46, n.11, p. 1074-1079, 1988
- \_\_\_\_\_. *Padres, Pajés, Santos e Festas: catolicismo popular e controle eclesiástico*. 1. ed. BELÉM: CEJUP, 1995. v. 1
- \_\_\_\_\_. *Padres e bispos em conflito: o processo de "romanização" da Amazônia*. In: *Uma outra "invenção" da Amazônia*. Belém: Cejup, 1999, pp. 119-136
- \_\_\_\_\_. *As atribuições de um doutor eclesiástico na Amazônia na passagem do século XIX ou Como a política mexe com a Igreja Católica*. *Revista de Cultura paraense do Pará*, Belém, v. 12, n.1, 1991, p. 61-79
- \_\_\_\_\_. *Padres e bispos em conflito: o processo de "romanização" da Amazônia*. In: *Uma outra "invenção" da Amazônia*. Belém: Cejup, 1999, 119-136

- \_\_\_\_\_. O Círio e os círios: aspectos múltiplos do Círio de Nazaré.. In: Luciana Carvalho. (Org.). Círio - Série Encontros e Estudos. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2005, v. 10, p. 7-18
- \_\_\_\_\_. Outra Amazônia: Os santos e o catolicismo popular. *Revista Norte Ciência*, v. 2, pp. 1-26, 2011
- MAUÉS, Raymundo Heraldo LIMA, Maria Dorotéia de; HENRIQUE, M. C. . Círio de Nazaré. 1. ed. Rio de Janeiro: Iphan, 2006. v. 1
- MAUÉS, Renata de Fátima da Costa. As pinturas sobre tela da Catedral de Belém: universo visual e trajetória de restauro. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul./set. 2011
- MARX, Karl. *A Guerra Civil na França*. São Paulo: Boitempo, 2011
- MAXWELL, Kenneth. *Marquês de Pombal: paradoxo do iluminismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996
- MAZZOCCA, Fernando. *Una raccolta di disegni di Gerolamo Induno*. Episodi di vita risorgimentale. Galleria Salamon Agostoni Algranti, Milano, 1984
- \_\_\_\_\_. Romantici e macchiaioli: Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea. Genova, Palazzo Ducale: Skira, 2005
- \_\_\_\_\_. 1800-1860. Da Napoleone all'Unità. In: CLARELLI, Maria Vittoria Marini; MAZZOCCA, Fernando; SISI, Carlo (a cura di) *Ottocento*. Da Canova al Quarto Stato, catalogo della mostra (Roma).Milano: A.Villari, Skira, 2008, pp. 27-45
- MAZZOCCA, Fernando; SICI, Carlo .(a cura di). *1861. I pittori del Risorgimento*. Milano: Skira, 2010
- MCBRIEN. Richard P. *Os Papas, os pontífices de São Pedro a João Paulo II*. 2ª edição. São Paulo-Brasil: Edições Loyola, 2000
- MEIRA FILHO, Augusto. *Contribuição à história de Belém*. Belém: Imprensa Oficial do Estado do Pará, 1973, vol. 1
- \_\_\_\_\_. *Contribuição à História da Pintura na Província do Grão-Pará no Segundo Reinado* (Esboço de um artista esquecido). Belém, 1975
- \_\_\_\_\_. *Landi, esse desconhecido*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1976
- \_\_\_\_\_. *O Bi-secular Palácio de Landi*. Belém: Grafisa, 1976
- MELLO, Luiz. *Pintores maranhenses do século XIX* (pesquisa histórica). São Luiz: Lithograf, 2002
- MELLO Júnior, Donato. *Antonio José Landi*. Arquiteto de Belém, percussor da arquitetura neoclássica no Brasil. Belém: Governo do Estado do Pará, 1973

- MENDONÇA, Izabel Mayer Godinho. Portugal e Brasil [1750 - 1791]. In: *Amazônia Felsínea: António José Landi: itinerário artístico e científico de um arquitecto bolonhês na Amazônia do século XVIII*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1999
- \_\_\_\_\_. *Antonio José Landi (1713-1791): um artista entre dois continentes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003
- MONNERAT, Patrícia Carvalho Santório. *Festa e conflito: D. Antonio e a questão de Nazaré (1861-1878)*. Dissertação de mestra em História, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2009
- MONTEIRO, Mario Ypiranga. *Teatro Amazonas*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas: Manaus: 1966
- MOSCHINI, Francesco (a cura di). *Accademia Nazionale di San Luca: annuari 2011*. Roma: Tipolitografia Trullo, 2012
- MORAES, Tarcísio Cardoso. *A Engenharia da História – Natureza, Geografia e Historiografia na Amazônia*. 2009. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Pará, 2009
- MORONI, Gaetano Romano. *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro ai nostri giorni, specialmente intorno ai principali santi, beati, martiri, padri, ai sommi pontefici, cardinali e più celebri scrittori ecclesiastici, ai varii gradi della gerarchia della chiesa cattolica, alle città patriarcali, arcivescovili e vescovili, agli scismi, alle eresie, ai concilii, alle feste più solenni, ai riti, alle cerimonie sacre, alle cappelle papali, cardinalizie e prelatizie, agli ordini religiosi, militari, equestri ed ospitalieri, non che alla corte e curia romana ed alla famiglia pontificia, ec. ec. ec., compilato da Gaetano Moroni Romano primo aiutante di camera di Sua Santità*. 99 voll. Venezia: Dalla Tipografia Emiliana, 1859
- MOTT, Luiz. Santo Antônio, o divino capitão-do-mato. In: J.Reis e F.Gomes (orgs). *Liberdade por um fio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, pp.110-138
- NEVES, Fernando Arthur de Freitas. Estado e Igreja; cumplicidade e tensões do catolicismo no Pará no final do século XIX. In: NEVES, Arthur Fernando de Freitas; LIMA, Maria Roseane Pinto. (Org.) *Faces da História da Amazônia*. 1ed. Belém: Paka-Tatu, 2006, v. 1, p. 83-126
- \_\_\_\_\_. Procissão Civil: a Questão Nazarena, ainda a Questão Religiosa de 1872. In: *Poder, violência e exclusão*. São Paulo: Anais do XIX encontro regional de História da ANPHUH-Seção São Paulo, 2008

\_\_\_\_\_. *Solidariedade e Conflito: Estado Liberal e Nação Católica no Pará sob o Pastorado de Dom Macedo Costa (1862-1889)*. Tese de doutorado em História, PUC-SP. São Paulo: 2009

\_\_\_\_\_. Sem padroado e sem primaz, a igreja no Brasil no início da república. *Revista de Estudos Amazônicos*, v. IV, 2009, pp. 53-75

\_\_\_\_\_. A interiorização do catolicismo na Amazônia: as visitas pastorais de dom Macedo Costa (segunda metade do século XIX). In: José Luis Ruiz-Peinado Alonso, Rafael Chambouleyron.. (Org.). *T(r)ópicos de História: gente, espaço e tempo na Amazônia (séculos XVII a XXI)*. 1ed. Belém: Ed. Açai/Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia (UFPA)/Centro de Memória, 2010, v. 1, pp. 183-200

\_\_\_\_\_. Dom Afonso de Moraes Torres: a romanização na Amazônia antes de Dom Macedo Costa. *Revista Brasileira de História das Religiões*, v. viii, 2011, pp. 1-17.

\_\_\_\_\_. Romanização como catequese: a doutrina pastoral do bispos. *Revista HISTEDBR*, v. 12, 2012, pp. 50-63

\_\_\_\_\_. D. Antonio de Macedo Costa: um arauto do processo civilizatório?. In: Maria de Nazaré dos Santos Sarges; Magda Maria de Oliveira Ricci. (Org.). *Os oitocentos na Amazônia: política, trabalho e cultura*. 1ed. Belém: Editora Açai, 2013, v. 1, pp. 141-163

\_\_\_\_\_. Ultramontanismo e Política de Batina: O Clero Romanizado no Parlamento Provincial do Pará do Fim do XIX. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*, v. 1, 2014, pp. 27-53

NOCHLIN, Linda. *The Cribleuses de blé: Courbet, Millet, Breton, Kollwitz, and the Image of the Working Woman*. In *Courbet*. New York: Thames & Hudson, 2007

OLIVEIRA, Bruno G. F. *O Processo criativo do arquiteto Antonio José Landi para o Palácio dos Governadores*. Monografia (Especialização em Arquitetura), Programa de Pós-Graduação Lato Sensu do Fórum Landi. UFPA, 2008

OLIVERIA Luciano Carlos de; MARTINS Karla Denise. O ultramontanismo em Minas Gerais e em outras regiões do Brasil. *Revista de C. Humanas*, Viçosa, vol. II, n.2, p. 259-269, jul./dez., 2011, p. 260

ORTÍ, Vicente Cárcel. *Pío IX, pastor universal de la Iglesia*. Valencia: Edicep, 2000

PAPAVERO, Nelson et al. *Landi: fauna e flora da Amazônia brasileira*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2002

PÁSCOA, Márcio. *A vida musical em Manaus na Época da Borracha*. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas/FUNARTE, 1997



- PEDULLA, Raffaella Beccaro, Monteverde e a escultura do Oitocentos na Itália, In. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Nº 11, Jan/Jun de 2009, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, pp, 55-67
- PAROCCHI, Lucido M. *Pio IX caro a Dio e agli uomini*. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 1986
- PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte Brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008
- 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. v. 1. p. 707-724  
 \_\_\_\_\_ Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. *Revista IEB*, v. 54, p. 87-106, 2012, p. 90. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rieb/n54/a07n54.pdf>> Acesso em: 2 de outubro de 2013
- PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005
- PINELLI, Orietta Rosi. Dopo l'unità: nuovi spazi e nuovi temi nella pittura murale. In. CASTELNUOVO, Enrico (a cura di). *La pittura in Italia. L'Ottocento*. Tomo secondo. Milano: Electa: pp.565-580
- PINTO, Antônio R. de A. O bispado do Pará. *Annaes da Bibliotheca e Archivo Publico do Pará*. V. 5. Belém, 1906.
- PIRRI, Pietro. *Pio IX e Vittorio Emanuele II dal loro carteggio privato*. Roma: Pontificia Università Gregoriana, 1944-1961, 3 vols
- PORTO, T. de A. *As diferentes instâncias de reconhecimento institucional da santidade na Idade Média: um estudo comparativo dos casos de Domingo de Silos e Domingo de Gusmão*. 2008. 224f. Dissertação (Mestrado em História Comparada) – PPGHC, UFRJ, 2008
- PORTOGHESI, Paolo. Prefazione. In: PRIORI, Giancarlo; TABARRINI, Marisa. *Luca Carimini (1830-1890)*. F. C. Panini, 1993, pp. 1-9
- PRIORI, Giancarlo; TABARRINI, Marisa. *Luca Carimini (1830-1890)*. F. C. Panini, 1993
- RAYERO, Carlos. “Artisti spagnoli e portughesi: L’ esperienza italiana, um passaggio obbligato per la formazione artistica”. In: *Ottocento: cronache dell’ arte in italiana dell’ Ottocento*, n. 20. Milano: Giorgio Mandadori, 1991  
 \_\_\_\_\_ . Palabras preliminares. 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, pp. 11-14

- RICE JR, Eugene. *Saint Jerome in the Renaissance*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985, p.44-45
- RICCI, Magda. O fim do grão-Pará e o nascimento do Brasil: movimentos sociais, levantes e deserções no alvorecer do novo Império (1808-1840). In: Mary del Priore; Flávio Gomes. (Org.). Os senhores dos rios. Amazônia, margens e história. 1ed. Rio de Janeiro: Elsevier/Campus, 2003, v. 1, p. 165-193
- RIZZINI, Irma. O imaginário divino e o amor da pátria: tensões entre a igreja e a instrução pública nas províncias amazônicas. *Revista Contemporânea de Educação*, v. 2, pp. 1-19, 2006
- ROCHA, Hugo Oliveira. *A Catedral de Belém: resumo histórico e momento atual*. Belém do Pará, 1992
- ROCHA, Nisa Pereira Feliz. *Iconografia do mártir São Sebastião, do século XV ao XX*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2013
- ROCQUE, Carlos. *História do Círio e da Festa de Nazaré*. Belém: Mitograph Editora Ltda, 1981
- RODRIGUES, Maria Idalina. Hagiografia em cena: os martírios de Santa Bárbara. *Via Papyrus*. 15 (2008), pp. 137-160
- RODRIGUES, Silvio Ferreira. *Efemérides paraenses: o tricentenário e a nova história da Amazônia*. 2005. 163 f. Monografia (Bacharelado e Licenciatura em História) – Universidade Federal do Pará, 2005
- \_\_\_\_\_. *Esculápios Tropicais: a institucionalização da medicina no Pará, 1889-1919*. 2008. Dissertação (Mestrado)– UFPA, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém-Pará, 2008
- ROGER, Aubert. *Pío IX y su época*. Valencia: Edicep, 1974.
- ROSA, Giorgi, *Santi*, Milano: Mondadori Electa, 2002
- ROSA, Lilian Rodrigues de Oliveira. *A Igreja Católica Apostólica Romana e o Estado Brasileiro: estratégias de inserção política da Santa Sé no Brasil entre 1920 e 1937*. 2011. 286p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Franca/Sp
- SALLES, Vicente. *Manoel, irmão de Crispim*. A Província do Pará, Belém, dom. 22 de setembro de 1992. 2º Caderno.
- \_\_\_\_\_. *Época do teatro no Pará: ou Apresentação do teatro de época*. Belém: UFPA, 1994. 2 v.
- SANTOS, João. A romanização da Igreja Católica na Amazônia. In: HOORNAERT, Eduardo. *História da Igreja na Amazônia*. Petrópolis: Vozes, 1992, pp. 296-320

- SARGES, Maria de Nazaré. *Riquezas produzindo a belle époque, 1870 -1911*. Belém: Paka-Tatu, 2000
- \_\_\_\_\_. *Memórias do “Velho intendente” Antonio Lemos (1869-1973)*. Belém: Paka-tatu, 2002
- SCATTONI, Paolo. *L'urbanistica dell'Italia contemporanea: dall'unità ai giorni nostri*. Roma: Newton & Compton, 2004
- SCHENONE, Hector. *Iconografia del Arte Colonial*. Buenos Aires: Fundación Tarea, vol. II, 1992
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998
- SERRÃO, Vitor. *História da Arte em Portugal. O Barroco*. Lisboa: Ed. Presença, 2003
- SILVA, Cesar Augusto Tovar. Santo Antonio de Lisboa: a construção da santidade e suas fontes hagiográficas. *Anais do XV encontro regional de História- Anpuh-Rio. Ofício do historiador*. São Gonçalo: FPP/UERJ, 2012
- 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. Dizionario biografico degli artisti. In: CASTELNUOVO, Enrico (a cura di) *La pittura in Italia. L'Ottocento*. Tomo secondo. Milano: Electa: 1991, pp. 652-1117
- SOUZA, Roseane Silveira de. *Histórias invisíveis do Teatro da Paz: da construção à primeira reforma*. Belém do Grão-Pará. Paka-Tatu, 2010
- SOLERO, Silvio. *Cenni storici sul suo culto nel mondo cristiano e in Torino*. Turino: Tipografia subalpina, 1956
- \_\_\_\_\_. 1861-889: gli anni delle Esposizioni. In: CLARELLI, Maria Vittoria Marini; 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
- ROSENFELD, D. The Spirit of Barbizon. In *The Spirit of Barbizon – France and America*. São Francisco: The Art Museum Association of America, 1986
- SERAFINI, Alberto. *Pio Nono: Giovanni Maria Mastai Ferretti, dalla giovinezza alla morte nei suoi scritti e discorsi editi e inediti*. Città del Vaticano: Libreria Poliglotta Vaticana, 1958, 2 vols.
- SUSSINO, 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, pp. 399-430

- TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de Santos*, 2ª Edição, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990
- TEIXIDÓ, Antonio Queralt. *Pío IX, el papa de la Inmaculada y del Sagrado Corazón*. Barcelona: Apostolado de la Oración, 2001
- THOMPSON, E. P. *Witness Against the Beast: William Blake and the Moral Law*. New York: U.S.A. New Press, 1995
- THUILLIER, Jacques. *Peut-on parler d'une peinture "pompière"?*, Paris: PUF, 1984
- THORNTON, Francis Beauchesne. *Cross upon cross. The life of Pope Pius IX*. New York: Benziger Bros., 1955
- TOBIA, Bruno. *Una patria per gli italiani: Spazi, itinerari, monumenti nell'Italia unita (1870-1900)*. Roma: Laterza, 1991
- TRINDADE, Elna Andersen; FARIA, Maria Beatriz Maneschy. *Circuito Landi: Um roteiro pela arquitetura setecentista na Amazônia*. Belém, 2006
- VAGNETTI, Fausto. *La Regia Accademia di Belle Arti di Roma*. Firenze: Le Monnier, 1943
- VAINFAS Ronaldo. "Santo Antônio na América portuguesa: religiosidade e política." *Revista USP*, São Paulo, nº 57, mar-maio – 2003, pp. 28-37
- VALLADARES, Clarival do Prado. *Restauração e recuperação do Teatro Amazonas*. Manaus: Governo de Estado do Amazonas, 1974
- VALLE, Arthur. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930). *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006
- VASTA, Daniela. *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento*. Dal Neoclassicismo al Simbolismo. Roma: Gangemi Editore, 2012
- VIEIRA, David Gueiros. *O Protestantismo, a maçonaria e a questão religiosa no Brasil*. Brasília, 2 ed. Ed. UnB, 1996
- VILLARI, Anna. Immagini del Risorgimento. Cronaca profana e travestimenti sacri prima e dopo l'Unità d'Italia. In CAPITELLI, Giovanna; MAZZARELLI, Carla. (a cura di) *La pittura di storia in Italia 1785-1870*. Ricerche, quesiti, proposte. Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2008
- \_\_\_\_\_. "Poter dire sono italiano": La pittura di storia dalla rivoluzione del 1848 al primo decennio dell'Italia unita. In SISI, Carlo (a cura di). *L'Ottocento in Italia. le Arti sorelle: Il Realismo*. Milano: Electa, 2007, pp.27-46
- WAGNER, Francisco Sosa. *Pio IX, el último soberano*. Zaragoza: Yalde, 2000
- WALLENS, G. La nature avant Barbizon. In *L'école de Barbizon – Peindre en plein air avant l'impressionisme*. Lyon: Musée des Beaux-Arts, 2002

WERBER, Beatriz Teixeira. *As artes de curar: Medicina, Religião, Magia e Positivismo na República Rio Grandense – 1889-1928*. Santa Maria/Bauru: UFSM/EDUSC, 1999

WILLIAMS, Megan Hale. *The Monk and the Book: Jerome and the Making of Christian Scholarship*. Chicago: University of Chicago, 2006

WILMS, Jerome. *As the morning star: the life of St. Dominic*. Milwaukee: Bruce Publitions, 1956