

Da pinacoteca ao museu: formas de olhar e consagração política no Pará

*Caroline Fernandes Silva*¹
*Moema de Bacelar Alves*²

Resumo: No momento em que o Palácio Antônio Lemos, que abriga a sede da Prefeitura Municipal de Belém e seu único museu – Museu de Arte de Belém (MABE) – está passando por restauro, cabe a nós, historiadores e apreciadores das artes, levantarmos algumas interrogações sobre as escolhas que tem marcado esse espaço. Que narrativas foram criadas e que discursos vem sendo perpetuados? Este artigo problematiza algumas dessas questões a partir da discussão sobre as estratégias de consagração da figura política de Antônio José de Lemos, ex-intendente de Belém, e o processo de formação do acervo da Pinacoteca Municipal no discurso do museu.

Palavras-chave: Museu. História. Poder.

Abstract: In a moment when Palácio Antônio Lemos, which houses Belem's Municipal Government and its only museum – Museu de Arte de Belém (MABE) – is undergoing a restoration process, it is our duty, as historians and art lovers, to bring up some interrogations about the choices that have been marking this space. What narratives were created and what discourses have been perpetuated? This article questions some of these issues starting from the discussion about the consecration strategies of former Belém intendant Antônio José de Lemos's political figure and the Municipal Pinacoteca's collection formation process in the museum's discourse.

Keywords: Museum. History. Power.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense.

No final do ano de 2006, o Museu de Arte de Belém (MABE) fechava suas salas de exposição do pavimento superior em razão do forro apresentar risco aos visitantes e ao próprio acervo. A recuperação teve início apenas em 2009 e essa demora se uniu a outros problemas decorrentes de falta de manutenção que foram aparecendo, sendo necessário, na ocasião, restaurar mais profundamente sua estrutura. Nesse ano, o museu teve projeto aprovado no edital “Modernização de Museus”, do IPHAN - Ministério da Cultura, cujo objetivo era reabrir o chamado Salão Verde, maior sala do museu e também de maior destaque.³

A recuperação da sala chamou atenção para a necessidade de repensar o discurso da exposição de longa duração, cuja proposta havia sido idealizada por ocasião da inauguração do MABE, em 1994. Se o intuito agora é modernizar o museu, não só em termos infra-estruturais, mas também na forma como o público se relaciona com os conteúdos de suas obras e coleções, não há melhor momento para refletir sobre as rupturas e continuidades que se deseja estabelecer com o passado. Momento oportuno, por isso mesmo, para se questionar a visibilidade de personagens como o ex-intendente Antônio Lemos, assim como

³ No fim desse mesmo ano, o museu, através da Coordenadoria Municipal de Turismo (Belemtur), conseguiu captar verba do Ministério do Turismo para o projeto Revitalização do Palácio Antônio Lemos (comunicação visual, climatização, acessibilidade, sistema de segurança, entre outros). Devido a atrasos na obra de cobertura do Palácio, esses dois projetos tiveram que ser adiados por algum tempo, mas já estão em andamento.

a afirmação de um período histórico conhecido como a *Belle Époque*, por meio da história do processo de formação de seu acervo.

Estratégias de consagração na política de Antonio Lemos

O século XIX foi um momento fundamental para o mercado de arte no Brasil, muito associado à transferência da Corte portuguesa para a colônia americana, tanto pelas mudanças que essa chegada iria proporcionar à vida cultural brasileira, quanto aos impactos do fim do monopólio comercial, que teve sérias repercussões não só políticas, mas também econômicas. Essas condições permitiram uma renovação dos padrões de consumo no Brasil, “identificados com a cultura do luxo da Corte e o caráter aristocrático da organização social reforçada pela proximidade com a Coroa”.⁴ Na região amazônica, por outro lado, o crescimento das exportações de látex para fabricação de borracha, principalmente na segunda metade do século XIX, rendeu ao cofre das elites altas somas de capitais, que circularam pela região juntamente com grande número de pessoas, mercadorias e obras de arte. A coincidência da vinda da Corte com o enriquecimento de alguns estados do norte do Brasil garantiu ao novecentos uma fabulosa relevância para os estudos sobre a arte brasileira.

⁴ KNAUSS, Paulo. “O cavalete e a paleta: Arte e prática de colecionar no Brasil”. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Ministério da Cultura/ Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Rio de Janeiro, 2001. Vol. 33. p. 24.

Nesse contexto, um sujeito em particular desponta no cenário político local: Antônio José de Lemos, que esteve à frente da administração municipal durante o período de 1897 a 1911, quando foi expulso do Pará depois de sérios problemas políticos. Seu governo, naquele momento de fartura econômica, propiciada pelos altos preços de exportação de borracha, foi marcado por políticas públicas voltadas para o re-ordenamento urbano. Implementou obras e reformas necessárias para uma elevação do status da cidade junto aos padrões europeus de civilização e progresso, interferindo diretamente nos hábitos da população, com a publicação de código de posturas, além de novas regras para edificação das casas, definição das fachadas, a demolição de prédios considerados inapropriados e abertura de largas avenidas em substituição às ruas do centro, que seguiam o padrão colonial.

Além disso, Antonio Lemos ficou conhecido por incentivar artistas e instituições culturais e de arte, sendo um dos grandes responsáveis pela ampliação da Pinacoteca Municipal de Belém, adquirindo para aquele acervo diversas obras que se juntavam às que haviam sido compradas para o antigo Paço Municipal. Durante sua administração, foram organizadas várias exposições na cidade, muitas, inclusive, ao seu convite, o que colaborou para criar uma imagem de grande mecenas das artes na região. Este seu perfil já podia ser percebido anos antes, ao propor uma exposição interestadual em Belém:

Foi o inteligente jornalista Antonio Lemos que aproveitando-se da tribuna do Senado Paraense, onde tem assento, propoz em 1893 que se consignasse a verba precisa para se organizar uma exposição interestadual n'esta capital, em que figurassem productos do Amazonas, Pará e Maranhão, idéa esta que se tornou vencedora, procurando-se leval-a á effeito em 1896, alliando-se aos Estados já citados os de Piauhy e Ceará, cuja execução ha de honrar os creditos das grandes parcelas nacionaes que nella entram.⁵

Toda essa promoção da imagem de Lemos parece ter sido parte de uma estratégia política bem delineada, posta em prática por meio de um projeto artístico-civilizador empreendido pelo mecenas. O incentivo e a divulgação do gosto pela arte, assim como a investida numa dilatação do mercado de obras de arte no estado do Pará, não foram pensados separadamente da procura por um lugar para a cidade dentro do mundo civilizado, como revelam os mais recentes estudos da historiografia local.⁶ Esse plano executado pelo poder público, porém, não estava isolado de toda a dinâmica

⁵ MOURA, Ignácio. *A exposição artística industrial do Liceu Benjamin Constant: os expositores em 1895*. Belém: Typ. do Diario Oficial, 1895. p. 7-8.

⁶ FIGUEIREDO, Aldrin. *Quimera amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910*. Disponível em: <<http://www.ufpe.br/revistaclio/index.php/revista/article/viewFile/101/71>>. Acesso em 25 de julho de 2011; SARGES, Maria de Nazaré. Memória iconográfica e mecenato durante a época áurea da borracha: o projeto artístico-civilizador de Antonio Lemos. In: E. Nodari; J. Pedro & Z. Iokoi (org). *História: fronteiras*. São Paulo: Humanitas; Anpuh, 1999, v.2, p.971.

que movimentava a sociedade paraense na virada do século XIX para o XX. O capital da exploração do látex contribuiu, de maneira mais abrangente, para movimentar o mercado de arte no Brasil na medida em a cidade de Belém recebia não só artistas estrangeiros, como também os mais importantes artistas brasileiros da época.

Podemos citar, como exemplo, o caso da exposição do pintor Antônio Parreiras em 1905. O jornal *A Província do Pará* reproduziu a seguinte notícia publicada n' *O Paiz*:

Confessamos que esperávamos o triunfo que em Belém vai obtendo Parreiras, Cidade adiantadíssima, centro intelectual de primeira grandeza, cuja hospitalidade nunca faltou aos que têm valor próprio, era certo que o artista seria ali recebido com paternal carinho.

Com as suas credenciais de artista, entretanto, Parreiras teve para apresentar-se a população belenense a palavra de homem eminente, que ela idolatra pelos serviços que lhe vai prestando há dezenas de anos, já na imprensa, já na cura senatorial, já no alto posto de administração do município.

Referimo-nos ao Senador Antônio Lemos, o benemérito intendente de Belém, o ilustre diretor de dois órgãos da imprensa, cada qual mais simpático - a *Província* e *O Jornal*.⁷

⁷ A *Província do Pará*, 23 de junho de 1905. Apud ARRAES, Rosa. *Paisagens de Belém: história, natureza e pintura* na obra de Antônio Parreiras 1895-1909. 2006. p.101. Dissertação (Mestrado) - UFPA, Belém.

Neste texto nos salta aos olhos os elogios à figura de Antônio Lemos. Não por acaso o seu jornal publicou a notícia e não por acaso a imprensa incentivava que Parreiras pintasse a cidade de Belém, o que foi feito sob a encomenda do Intendente.

A historiadora Nazaré Sarges, biógrafa de Antônio Lemos, trabalha com seu projeto artístico-civilizador, associando esse processo às riquezas produzidas pelo comércio gomífero. Em seus trabalhos, Lemos é tratado como um mecenas, incentivador das artes e protetor de artistas como Theodoro Braga. Para ela, essa proteção aos artistas e incentivo às Belas Artes faziam parte de “uma estratégia de auto-promoção”, ligando-se, ao mesmo tempo, ao consumo burguês e ao mercado de artes, entendidas como formas de inclusão da cidade no mundo civilizado.⁸

Essa leitura se confirma ao analisarmos que a notícia da exposição de Parreiras n' *O Paiz* vem acompanhada de grandes elogios ao avanço intelectual da região, reconhecimento este dado pelas artes e exibido como um esforço de Antônio Lemos. No intento de reproduzir o discurso de civilidade e modernidade, o poder público e a elite transformavam-se em ávidos consumidores de obras de artes, demonstrando, com isso, a sua sen-

⁸ SARGES, Maria de Nazaré. 1999. É interessante ver a força com que essa auto-promoção rendeu frutos ao intendente. Ao conhecer o discurso das instituições municipais de Belém e de boa parte da população, percebemos que a dita “Era Lemos” é vista com certo saudosismo pelos que não viveram esse período, tamanha sua força política, tamanha sua representação.

sibilidade e cultura. A aquisição dessas obras lhes conferia um perfil culto, critério para que fossem incluídos nos grupos intelectuais da cidade.

Nessa perspectiva é que foram feitas as primeiras aquisições e encomendas. No entanto, a crise das exportações e a conseqüente estagnação econômica contribuíram para o arrefecimento dos investimentos estatais no âmbito das belas artes. Durante os anos que se seguiram às primeiras décadas do século XX, poucas obras foram compradas e se somaram à pinacoteca pública. Somente anos mais tarde, já por volta da década de 1940 é que as aquisições tiveram um novo fôlego.

É interessante, contudo, ver a força com que essa autopromoção rendeu frutos ao intendente. Ao conhecer o discurso das instituições municipais de Belém e de boa parte da população, percebemos que a dita “Era Lemos” é vista com certo saudosismo pelos que não viveram esse período, tamanha sua força política, tamanha sua representação.

O nascimento do Museu e a invenção da *Béle Époque*

No ano de 1963, o pintor, professor e crítico de arte Quirino Campofiorito escreveu no jornal *O Fluminense*, em Niterói, um artigo sobre o pai, Pedro, no qual narra episódios de sua formação artística, da vinda para o Brasil e da estadia na capital do estado do Pará, aconselhado

pelo pintor Zeferino da Costa.⁹ O italiano Pedro Campofiorito chegou a Belém na última década do século XIX com a finalidade de integrar e dirigir uma Escola de Belas Artes do Pará que seria criada pelo governo do estado. “O maestro Carlos Gomes, convidado, transfere-se para Belém na mesma época e passa a dirigir o curso de Música, que seria parte daquela Escola”, como destaca Quirino.¹⁰ Apesar de Pedro ter permanecido na cidade paraense mais de uma década – seguindo depois com a mulher e os filhos para o Rio de Janeiro – o projeto da Escola de Belas Artes não foi concluído. Coincidentemente, porém, o falecimento do maestro, em 1896, deu início a outro projeto que, quase um século depois, viria a culminar numa importante instituição de arte que conserva a memória da produção artística na região: o Museu de Arte de Belém. A morte de Carlos Gomes foi o tema eleito para a tela dos pintores Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi, *Últimos dias de Carlos Gomes*, de 1899, adquirida pela intendência municipal, inaugurando uma coleção que receberia diversos investimentos nos anos seguintes, principalmente durante a gestão do intendente Antonio Lemos.¹¹

Mas foi somente quase um século depois, em 1983, que a Pinacoteca Mu-

⁹ CAMPOFIORITO, Quirino. “O pintor Pedro Campofiorito”. *O Fluminense*, Niterói, 16/06/1963.

¹⁰ Idem.

¹¹ Sobre o mecenato de Antonio Lemos em Belém, ver: FIGUEIREDO, Aldrin. *Quimera amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910*. Disponível em: <<http://www.ufpe.br/revistaclio/index.php/revista/article/viewFile/101/71>>. Acesso em 25 de julho de 2011.

nicipal de Belém foi instituída, ganhando forma em sede provisória, sem infra-estrutura adequada para guardar as obras do acervo, o que resultou em danificações e perdas.¹² Mais tarde, em 1986, por meio da Lei Municipal nº 7348, de 20 de outubro, a pinacoteca deu lugar ao Museu da Cidade Belém (MUBEL). Naquele momento, cerca de 300 obras foram classificadas.¹³ O *status* da coleção mudou novamente em 1991, quando foi criado o Museu de Arte de Belém, cuja existência passou a ser vinculada, como um departamento, à Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL). Três anos depois, inserido nos festejos de comemoração do 378º aniversário da capital paraense, no dia 12 de janeiro, o museu foi reinaugurado no Palácio Antônio Lemos,¹⁴ marcando o retorno de seu acervo à antiga sede da Intendência Municipal, atual residência administrativa da Prefeitura de Belém.

O Palácio, inaugurado em 1885, naturalmente já havia passado por reformas. No entanto, tratava-se agora de uma intervenção que se propunha recuperar “suas linhas originais (projeto de 1860) e decoração do início do século feita por Lemos”.¹⁵ Percebemos, então, que

dois momentos foram privilegiados: o de elaboração da planta e o da reforma realizada pelo Intendente Lemos em 1902. Foi nesta obra que os principais elementos decorativos do Palácio foram inseridos, adequando-o ao gosto imperante do início do século XX. A decoração de seu interior, portanto, é dita como eclética, enquanto o edifício é classificado como neoclássico tardio.

As alterações realizadas em 1911 e 1927 não condiziam com o propósito do restauro iniciado em 1989. Muitas das modificações feitas ao longo do século XX serviram para adaptar o Palácio aos órgãos municipais que ele abrigava e que, de fato, não davam conta das necessidades de um museu ou de um gabinete de Prefeito. Ao mesmo tempo, não podemos perder de vista que todo processo de restauração é marcado por escolhas e, por isso mesmo, materializa um discurso. Nesse processo, o palácio é convertido em monumento histórico, entendido como um testemunho histórico que em sua origem não tinha uma destinação memorial.¹⁶ Esse sentido, construído posteriormente, serve para legitimar uma dada memória da Belle Époque.

Não podemos deixar de entender que o patrimônio é também um meio de o poder público alimentar sentimentos de identificação da população com o Estado Nacional. A atribuição de valores e significado a partir de órgãos públicos

¹² BELÉM, Prefeitura Municipal, Fundação Cultural do Município de Belém/Museu de Arte de Belém (MABE). *Tempo passado/Tempo presente: acervo do Museu de Arte de Belém*. Belém: MABE/Ministério da Cultura, 1997.

¹³ Esta informação consta do catálogo da exposição “Museu da Cidade de Belém”, de 1988. Cf. LIMA, Janice In. BELÉM, P. M. (et. al), 1997.

¹⁴ Nome dado na década de 1950 para homenagear o intendente.

¹⁵ BURLAMAQUI, Ruth. Palácio Antônio Lemos, uma introdução. In: Fundação Cultural do Muni-

cípio de Belém. *Museu de Arte de Belém: memória e inventário*. Belém, 1996. s/p.

¹⁶ CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

a um edifício que foi objeto de políticas públicas pode ser visto como atribuição de um sentido de sacralidade sobre esses bens.¹⁷ Compreender esse processo de restauração do Palácio paralelamente à construção de um discurso museológico, portanto, parece ser um caminho possível para refletir sobre a construção da narrativa que o museu passou a utilizar.

A concepção museológica do MABE, objetivamente traçada no catálogo apresentado ao público em 1997, deixa claro que o objetivo da instituição é tratar “o museu não apenas como espaço e entidade de salvaguarda, conservação, catalogação e exposição de seu acervo, mas também, e principalmente, como local de referência sobre a História da Arte no Pará (...)”.¹⁸ A própria trajetória de constituição de seu acervo e a atenção que lhe foi voltada, de formas diferentes, ao longo do tempo, garante a importância desta coleção para se pensar os caminhos percorridos pela arte em Belém, e o discurso sobre eles. Inicialmente, como destacou o crítico de arte Mário Barata, a opção foi pela conservação “no andar superior do Palácio, de grandes salões, recuperando o gosto espacial e sobretudo decorativo da virada do século (...)”. O acervo eclético de móveis e adornos já se tornou uma característica que fornece válida identidade ao museu”.¹⁹

A identidade de que fala Mário Barata, recorrida como eixo norteador das iniciativas do MABE, estabelece uma linha de descontinuidade do tempo da cidade, trazendo para o presente um debate constante com o passado. O século XIX passa a ser uma referência fundamental para a organização do acervo. Por isso, diz o crítico, seria excesso de pretensão crer que o museu tem validade como representação de uma época no Brasil. Para Barata, a decadência econômica da região ainda na primeira metade do século XX, que refletiu inevitavelmente no Estado, propiciou um excesso de conservação do naturalismo acadêmico em seus pintores, além da ausência de aquisições de obras do novo estilo, restringindo a coleção, carente de representatividade de fases como o modernismo brasileiro, ou mesmo arte contemporânea.²⁰

É preciso acrescentar que, mais recentemente, o museu tomou iniciativas como o Projeto *Pará Hoje*,²¹ por meio do qual adquiriu obras de artistas contemporâneos paraenses com recursos do Ministério da Cultura e curadoria de Gileno Miller Chaves.²² Isso não invalida, contudo, a afirmação de Barata sobre a identidade do museu com o século XIX, pois, mesmo que alguns projetos de aquisição tenham marcado pontualmente a política do MABE nos últimos anos, sua presença não ganhou relevância na

¹⁷ Neste sentido trabalha Aline Canani no artigo “Herança, sacralidade e poder: sobre as diferentes categorias do patrimônio histórico e cultural no Brasil.” *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 11, nº 23, pp. 163-175, jan/jul 2005.

¹⁸ BELÉM, P. M. (et. al), 1997.

¹⁹ BARATA, Mário. In. BELÉM, P. M. (et. al), 1997.

²⁰ Idem.

²¹ O projeto viabilizou também uma exposição itinerante dessas obras pelo Norte e Nordeste do país.

²² Artista plástico e curador paraense, fundou a Galeria Elf, em Belém.

forma como o acervo tem sido percorrido nas exposições. Tanto no que se refere às salas de exposição permanente, quanto às temporárias, o *glamour* novecentista acaba sendo privilegiado pela maneira como o acervo é apresentado ao público, em composições que freqüentemente aliam ao mobiliário, objetos decorativos e pinturas “acadêmicas”.

Tempo passado versus tempo presente

Quando o catálogo do museu foi lançado, o título que precedia a informação de que se tratava do acervo do museu foi uma combinação bastante eloqüente, que tem muito a dizer sobre o passado da coleção e o discurso eleito no presente para representar melhor as origens daquelas obras e sua constituição no tempo: “Tempo Passado, Tempo Presente”. Logo na primeira apresentação, o então prefeito de Belém, Edmilson Brito Rodrigues, destaca que a cidade, que ora completava 382 anos, era “uma flor que continua fresca”.²³ Tomando como ponto de partida o orgulho com relação ao seu passado, Edmilson reforçava o processo pelo qual a capital paraense passava, se constituindo ao mesmo tempo cidade do presente e do futuro, “reconquista sua história, sua formação sócio-cultural. Restabelece as teias entre o passado e o presente”.²⁴ Esta parece ser, pois, a missão deste catálogo: estabelecer um elo entre o passado - e a memória de uma cidade rica e gloriosa -

com um presente de uma grande cidade buscando se reorganizar, tendo que lidar com os problemas das urbes modernas e, dentro dessa mesma tendência, dar conta do patrimônio histórico que se coloca e exige políticas e prioridades.

O lançamento daquele livro, entretanto, não foi uma iniciativa isolada, mas fazia parte de um projeto maior, intitulado “Tempo passado/Tempo presente: conservação, documentação e divulgação do acervo do MABE”, que, entre outras medidas, procurava adequar o museu às normas internacionais de conservação, além de revitalizar o setor de restauração e garantir o acesso do público ao conjunto de suas obras através de ações educativas e exposições. Da mesma forma, o catálogo não pode ser visto como início do esforço de fazer as pazes com o passado e a arte em Belém. Um ano antes, em 1996, a publicação da obra *Museu de Arte de Belém: memória e inventário* já dá sinais de que um caminho árduo vinha sendo percorrido há alguns anos no sentido de compreender melhor as origens e o percalços daquela coleção. Na ocasião, a Presidente da Fundação Cultural do Município de Belém, a historiadora Ruth Burlamarqui de Moraes, foi enfática ao afirmar que registrar aquele inventário foi uma decisão política, cultural e administrativa²⁵. Isto porque “não havia inventário, apenas listas lacunosas.”²⁶

²³ Idem.

²⁴ Idem. É importante ressaltar que, infelizmente, as últimas duas gestões municipais não realizaram novas aquisições para o museu. Sem poder contar com uma política de aquisição para o acervo, porém, o MABE recebeu neste período algu-

²³ BELÉM, P. M. (et. al), 1997.

²⁴ Idem.

A tensão entre vontade política e construção narrativa mais uma vez se encontra quando se dá a montagem do Salão Verde. Ao montar uma exposição de longa duração, que mensagem deve ser problematizada e discutida pelo acervo? A antiga sala guardava grande parte das obras originárias da Pinacoteca de Lemos, adquiridas na virada do século XIX para o XX, além de móveis e objetos de interior acolhidos mais tarde pelo museu, mas que também remetem ao fausto da época da borracha em Belém.

As salas de exposição do MABE receberam nomes de artistas paraenses ou de estrangeiros que em algum momento de sua trajetória atuaram no Pará. Seus três principais salões, no entanto, foram cognominados a partir da identificação com suas cores predominantes – Verde, Rosa e Dourado. O nome dado a este grande salão foi o de ninguém menos que Domenico de Angelis, pintor italiano que executou a tela inaugural da coleção, a qual, diga-se de passagem, se encontra nessa sala.

A imagem usada no referido catálogo nos mostra a tapeçaria; as esculturas em bronze, mármore e madeira, de diferentes épocas e estilos; vasos de porcelana, um espelho veneziano, lustre e conjuntos de mobiliário em madeira com tecido ou palhinha. Podemos ver, do lado direito algumas telas de proporções medianas, entre elas *Aparição* à São Lucas,

de Theodoro Braga (1903) e uma ponta da tela *Cristo da Igreja do Carmo* de Georges Wambach (1940). Mas o ponto central da imagem, ao qual nosso olhar é conduzido após percorrer os demais detalhes, atraído pelo brilho oriundo do lustre que pende do teto, é uma tela de tamanho agigantado que ocupa grande parte da parede ao fundo da sala, envolta numa suntuosa moldura dourada. Esta tela central é a *Últimos dias* de Carlos Gomes.

O *Salão Verde* enfatiza a importância da *Belle Époque* para se pensar as artes no Pará e a experiência de uma sociedade economicamente farta, que desfrutou dos recursos da exploração da borracha na região. Essa tópica é reforçada ainda pelo texto de Janice Lima, ou pelo texto de Claudia Nascimento e Lígia Arias, que explicam as opções e concepções museológicas que nortearam a organização do espaço de exposição do MABE: “o acervo de mobiliário e objetos de decoração estão expostos nos Salões Nobres, onde dialogam com o estuque que, por sua vez, relaciona-se com cada pintura, bronze, cristal, fazendo renascer a grandeza histórica do Ciclo da Borracha”.²⁷

mas obras por meio de doação, várias delas por iniciativa do próprio artista. Contudo, essas obras não constam no inventário da instituição, pois o mesmo não é atualizado desde 2004.

²⁷ BELÉM, P. M. (et. al), 1997.



Fonte: BELÉM, Prefeitura Municipal, Fundação Cultural do Município de Belém/Museu de Arte de Belém (MABE). Tempo passado/Tempo presente: acervo do Museu de Arte de Belém. Belém: MABE/Ministério da Cultura, 1997.

História e arte no museu

Ao escrever sobre a trajetória da arte na Amazônia, Theodoro Braga atribui seu início ao ano de 1888.²⁸ Ao fazer tal atribuição, estavam em jogo os valores da liberdade e da abolição, assim como os significados da crença republicana, cultivados, em larga medida, a partir da década de 1890.²⁹ A estratégia utilizada

pelos republicanos era de construir uma imagem sobre o presente e o futuro que fosse capaz de se contrapor e aniquilar a noção de um passado monárquico e atrasado, legitimando a consolidação de suas políticas voltadas para implementar a civilização nos moldes europeus, em terras brasileiras e, especificamente nos trópicos, no caso dos republicanos paraenses. Vemos, então, que o esforço apresentado ainda hoje em reviver na memória as experiências da *Belle Époque* paraense, e a partir dela construir um discurso que refaça o elo entre o presente e o passado, aproximando cada vez mais um do outro, em certo sentido, sugere que o empenho

²⁸ BRAGA, Theodoro. A arte no Pará, 1888-1918: retrospecto histórico dos últimos trinta anos. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*, v.7. Belém, 1934, pp.149-159.

²⁹ FIGUEIREDO, Aldrin; ALVES, Moema. Arte, poesia e abolição no Grão-Pará. *Política Democrática* – Revista de Política e Cultura, Brasília/DF: Fundação Astrojildo Pereira, 2009. v. 24. p. 171-176.

dos intelectuais do século XIX teve êxito.

O que não podemos perder de vista, porém, é o caráter pouco pacífico da memória, considerando-a como um campo de litígio, onde estão em disputa diferentes versões e representações da mesma coisa ou situação. O museu não escapa a este problema, por mais conciliador que pareça o processo de sua organização. Isso nos ajuda a refletir sobre o processo ao longo do qual as memórias são construídas e recorridas para compor determinado discurso, contribuindo para justificar escolhas e legitimar ações.

Em seu famoso livro sobre teoria e metodologia da História, Marc Bloch discute as abordagens dos historiadores e, defendendo a sistematização de uma história-problema, questiona a comum idealização sobre as origens, quando afirma que “para o vocabulário corrente, as origens são um começo que explica. Pior ainda: que basta para explicar. Aí mora a ambigüidade; aí mora o perigo”.³⁰ Essa suspeita levantada por um dos que viriam ser os precursores de uma nova história é particularmente interessante, pois coloca em debate para o ofício do historiador a necessidade de encarar de forma crítica a relação com o passado, sem esquecer de que o momento do presente não deve ser negligenciado: “em suma, nunca deve-se explicar plenamente um fenômeno histórico fora do estudo de seu momento”.³¹

³⁰ BLOCH, Marc. *Apologia da História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

³¹ Id.

Isso nos permite pensar o século XIX menos como a origem capaz de explicar por si só os rumos da história da arte no Pará, e mais como um momento pontual, tão relevante quanto outros, mas que guardou características ainda hoje recorridas para uma leitura grandiosa da história local. Como o momento eleito para legitimar o esplendor da economia da borracha e a imagem que as elites locais, personificadas na figura agregadora de Antônio Lemos, se esforçaram para difundir e preservar. Mais que isso, a consagração política de uma figura eminente vem se perpetuando nas formas de olhar o passado e fornecer uma leitura sobre ele por meio da relação entre a arte e a história. Ao invés de analisar memórias como um componente da vida social, o museu acaba por produzir e cultivar aquelas formas de olhar, impedindo que seja um espaço de estímulo à consciência crítica e que crie condições para seu exercício.³²

Reviver esse momento, nesta perspectiva, ajuda a projetar outra imagem sobre o próprio presente, ancorada naquela que se quer ver do passado, diminuindo as rupturas e enxergando com mais clareza as permanências e continuidades do tempo que se pretende ser

³² Como contraponto a esse tipo de experiência, Ulpiano Meneses aponta que “se o Teatro da Memória é um espaço de espetáculo que evoca, celebra e encultura, o Laboratório da História é o espaço de trabalho sobre a memória, em que ela é tratada, não como um *objetivo*, mas como *objeto* de conhecimento”. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, n. 1, 1994, p. 40-41.

presente.³³ Ou seja, a narrativa construída pelo museu aos seus visitantes, que se inicia na entrada do Palácio de uma arquitetura que remete ao neoclássico tardio, cujo interior revela uma decoração eclética bem ao gosto do XIX, ostentando obras de arte que reforçam esta noção, fornece um discurso bem organizado para falar sobre si mesmo, “reorganizando simbolicamente o universo das pessoas, das coisas, das imagens e relações, pelas legitimações que produz”.³⁴

A história detém destacada importância no contexto de apreciação da arte no MABE, o que já poderia ser percebido na proposta de ambientação do museu, recorrendo, principalmente na decoração, ao ecletismo do século XIX, no esforço de aproximar o visitante cada vez mais do passado, onde grande parte daquelas obras foi produzida e onde a coleção foi gestada. E se a história é fundamental para se compreender a arte no museu, a arte também aparece como elemento fundamental para se pensar a história, numa profunda relação que liga o museu ao seu próprio passado, consagrado na figura de Antônio Lemos, provocando uma tensão conceitual permanente na qual o MABE se afirma tanto como um museu histórico quanto como um museu de arte. Segundo Ulpiano Menezes, essa relação sempre foi ambígua, na medida

em que coexiste um compromisso de origem e uma oposição ainda não manifesta.³⁵

Desde o início, quando a antiga Pinacoteca Municipal foi concebida ainda no século XIX, já havia um projeto claro destinado àquelas obras de arte, que contava não somente com a projeção de artistas e políticos, como também mantinha uma estreita relação com a formação de um referencial estético para a sociedade da capital paraense. Os estímulos apreciavam nos jornais da época, nos convites para as exposições, para os salões, enfim, para inaugurações de encomendas de obras como foi a da tela *Fundação da Cidade de Belém*, em 17 de dezembro de 1908, dia do aniversário do então Intendente Antônio Lemos.³⁶

Os mecanismos de seleção e descarte estão entre as características fundamentais da memória³⁷ e a trajetória do MABE é um bom exemplo de como a atuação do museu, enquanto instituição com objetivos determinados, não pode existir longe desse processo. A história da construção de seu acervo também é a história da seleção de obras de arte e do legado ao esquecimento de tantas outras. Se hoje recorremos àquela coleção para percorrer alguns caminhos da história da arte no Pará, deve ficar claro que este é apenas um entre tantos outros caminhos

³³ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

³⁴ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n.34, 1992, p. 22.

³⁵ MENESES, 1994. p. 16.

³⁶ Sobre a tela *Fundação da Cidade de Belém*, de Theodoro Braga, ver: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Theodoro Braga e a História da Arte na Amazônia. In: *A fundação da cidade de Belém*. Belém: Museu de Arte de Belém, 2004. p. 31-87.

³⁷ MENESES, 1992.

possíveis; o caminho, porém, que recebeu a missão de perpetuar, que foi eleito para ser lembrado e a respeito do qual temos mais vastas informações. O que não quer dizer, contudo, que seja o único. Portanto, não nos resta outra saída senão perguntar: como o novo projeto vai lidar com as velhas questões do passado?

Referências bibliográficas

ARRAES, Rosa. *Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras 1895-1909*. 2006. Dissertação (Mestrado) - UFPA, Belém.

BELÉM, Prefeitura Municipal, Fundação Cultural do Município de Belém/Museu de Arte de Belém (MABE). *Tempo passado/Tempo presente: acervo do Museu de Arte de Belém*. Belém: MABE/Ministério da Cultura, 1997.

BLOCH, Marc. *Apologia da História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BRAGA, Theodoro. *A arte no Pará, 1888-1918: retrospecto histórico dos últimos trinta anos*. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*. v.7. Belém, 1934.

BURLAMAQUI, Ruth. *Palácio Antônio Lemos, uma introdução*. In: Fundação Cultural do Município de Belém. *Museu de Arte de Belém: memória e inventário*. Belém, 1996.

CAMPOFIORITO, Quirino. "O pintor Pedro Campofiorito". *O Fluminense*, Niterói, 16/06/1963.

CANANI, Aline S. K.B. Herança, sacralidade e poder: sobre as diferentes categorias do patrimônio histórico e cultural no Brasil. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 11, nº 23, pp. 163-175, jan/jul 2005.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

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

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Quimera amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910*. Disponível em: <<http://www.ufpe.br/revistaclio/index.php/revista/article/viewFile/101/71>>. Acesso em 25 de julho de 2011.

FIGUEIREDO, Aldrin; ALVES, Moema. *Arte, poesia e abolição no Grão-Pará. Política Democrática – Revista de Política e Cultura – Brasília/DF: Fundação Astrojildo Pereira, 2009. v. 24. pp. 171-176.*

KNAUSS, Paulo. O cavalete e a paleta: arte e prática de colecionar no Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Ministério da Cultura/ Instituto de Pa-

trimônio Histórico e Artístico Nacional:
Rio de Janeiro, 2001. Vol. 33. pp. 23-44.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, n. 1, 1994.

MENESES, Ulpiano T. História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n.34, 1992. pp. 9-23.

MOURA, Ignácio. *A exposição artística industrial do Liceu Benjamin Constant: os expositores em 1895*. Belém: Typ. do Diário Oficial, 1895.

SARGES, Maria de Nazaré. Memória iconográfica e mecenato durante a época áurea da borracha: o projeto artístico-civilizador de Antonio Lemos. In: E. Nodari; J. Pedro & Z. Iokoi (org). *História: fronteiras*. São Paulo: Humanitas; Anpuh, 1999, v.2. pp. 971-979.