
Fragmentos de cumplicidade: arte, museus e política institucional

*Emerson Dionisio Gomes de Oliveira**

Resumo: O presente trabalho procurou refletir sobre como dois diferentes museus brasileiros – o Museu Paulista e o Museu de Arte de Belém – representam a história de seu acervo por meio da eleição de uma obra de arte-símbolo. As escolhas demonstram uma complexa dialética da conservação e da contínua apropriação das coleções artísticas no seio de “representações” de certos momentos da história. Representações essas transmitidas, utilizadas, deformadas, esquecidas ao longo das diferentes negociações para compor a memória dos museus citados. Negociações que, de acordo com nossas especulações, podem fazer das próprias instituições reféns da necessidade que as comunidades locais têm de perpetuar, por meio da arte, um único sentido de determinado “momento histórico” em detrimento da discussão de tantos outros.

Palavras-chave: Memória. Acervos de museus. História da arte.

Abstract: This paper sought to reflect about how two different Brazilian museums – the Paulista Museum and the Belém Art museum – represent the history of their collections through the election of a symbol work of art. The choices show a complex dialectic of the conservation and continual appropriation of artistic collections in the bosom of the “representations” of certain moments in history. Representations, transmitted, utilized, deformed and forgotten during the different negotiations to compose the memories of the mentioned museums. Negotiations that in our speculations can make the institutions themselves hostages of the necessity which local communities have to perpetuate, through art, one sole meaning of an “historic moment” in detriment to the discussion of so many others.

Keywords: Memory. Museum collections. History of art.

* Mestre em História da Arte pela Unicamp e Doutorando em História pela Universidade de Brasília (UnB), orientação da Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito; Trabalho realizado com o apoio do CNPq. *E-mail:* dionisio@unb.br

Os museus como “instituições de memória”, compreendidos como organizadores, transmissores e formalizadores de determinados conceitos sobre o passado, não estão imunes àquilo que Sarlo tipifica como “mercado da memória”.¹ Pelo contrário, estratégias de gerência do patrimônio produzidas para essas instituições têm procurado encontrar novas formas de comunicar acervos, eventos e práticas museológicas na intenção de construir identidades institucionais reconhecíveis. (ROSA, 2000, p. 17). O presente trabalho procura compreender como algumas instituições museais utilizaram obras de arte para construir uma parte determinante de sua visibilidade social e como a própria representação dessas obras como “símbolos” essenciais aos museus indiciam escolhas precisas de quais momentos do “passado” são considerados prioritários.

Se “expor em um museu é também expor o museu” (apud TAYLOR, 1995, p. 65), conforme nos ensina o artista francês Daniel Buren, compreender como tais instituições tiveram que se adaptar para construir *narrativas de si* condizentes com um emergente mercado da memória histórica e como determinadas narrativas, em vez de reinventarem novas propostas de visibilidade continuam a reedificar antigos símbolos, pode nos ajudar a entender como a exposição de uma instituição é capaz de salientar e eclipsar histórias heterogêneas.

Independentemente do momento adâmico dos museus, aquilo que compreendemos como instituições museais foi constituído nos anos oitocentos. Trata-se do período em que as obras de arte foram “apreendidas” num conjunto ideológico que tinha como proposta central utilizar o estatuto do artístico como espelho e prova das civilizações bem sucedidas estabelecidas nos ditames do modelo europeu. Para Choay (2001, p. 100-101) a reunião de obras de arte operada pelos museus buscava, em consonância com o padrão enciclopedista, ensinar e defender o espírito cívico, a história, assim como as competências técnicas. Tratava-se, dessa forma, de uma pedagogia para a formação de um *sujeito* nacional.

Tal pedagogia tem influenciado, com mais ou menos sucesso, boa parte das constituições dos museus desde então. Todavia, as diferenças não são desprezíveis; na mesma medida em que existem projetos nacionais distintos, há diferentes museus para cada um deles.² No caso brasileiro, como em outros tantos exemplares europeus, acervos artísticos não foram exclusividade de museus de arte. Pelo contrário, os museus devotados exclusivamente à arte demoraram muito para se configurar como instituições relevantes e com alguma autonomia no cenário museico nacional. Apenas a partir dos anos 30 do século passado, instituições

como o Museu Nacional de Belas Artes (oficialmente fundado em 1937 e cuja coleção precede em décadas à própria criação do museu (LUZ, 2005, p.115) e, no fim dos anos 40, os Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Florianópolis e o Museu de Arte de São Paulo (LOURENÇO, 1999) passaram a constituir exemplos mensuráveis em nossa precária história museal. Antes deles, outros museus ou coleções utilizaram obras de arte como elementos vetores para a constituição da representação de si.

Representar-se, em nossa reflexão, significa a produção de um conjunto de narrativas que se propuseram a organizar a identidade institucional do museu, tanto no âmbito oficial quanto naquele destinado a alcançar o público não-especializado. Para compreender como isso ocorreu, apelaremos para dois casos diferentes, que afetam instituições que demandaram para si mesmas propostas específicas de memória. O primeiro é o Museu Paulista (MP), hoje pertencente à Universidade de São Paulo, cuja amplitude pode ser considerada nacional, como veremos mais adiante, muito embora suas ambições primeiras estivessem voltadas para uma ciência, uma história e uma memória regionais. Como exemplo segundo, tratarei do Museu de Arte de Belém (Mabe), que não pode ser compreendido como contraponto ao anterior, embora nos ofereça ambições mais modestas ao cortejar um papel determinante na história e nas memórias locais.

De um lado, um museu histórico que tem em seu passado toda uma dedicada produção de conhecimento voltada às ciências naturais; de outro, uma instituição de arte que contém em sua lógica formativa coleções históricas para além do *artístico*. O que ambos possuem em comum? Tanto o MP quanto o Mabe escolheram, como pontos inaugurais da representação de si, obras de arte, peças que passaram a competir em dado momento com outros elementos simbólicos organizadores do imaginário dos museus, como, por exemplo, a arquitetura.

O sete de setembro

O artigo 4º do Regulamento do Museu Paulista, de 26 de julho de 1894, instituía como uma das finalidades da instituição abrigar a representação do então cânone máximo da importância de São Paulo na história brasileira: o quadro *Independência ou Morte!*, de Pedro Américo.

(MAKINO, 2002, 2003, p. 185). Essa determinação não estava em consonância com os debates da época, que já definiam que o então Museu do Estado deveria voltar-se à divulgação científica.

Criado em 1893, o museu passou a ocupar o palácio Bezzi, construído na colina do Ipiranga, dois anos depois.³ Sua fundação deu-se por uma soma de interesses pessoais e injunções políticas constituídas dentro de um programa republicano amplo, cujo mote central foi o fortalecimento do regime e da elite que o configurava. Suas principais finalidades ao nascer eram a pesquisa e a divulgação das ciências naturais a partir de modelos estrangeiros. O primeiro acervo do museu foi formado pelas coleções provenientes do Museu Sertório e da coleção Peçanha, dedicadas às ciências da natureza. (ALVES, 2001, p. 19). Naqueles primeiros anos, segundo Alves, o museu era uma instituição central na valorização da ciência a serviço do progresso. Tal saber científico era mais um elemento de sobrevalorização da cena paulista.⁴

A criação do museu não foi apenas um desejo caprichoso de uma elite política vaidosa. Antes, estava amparada na convicção de que o papel do MP era o de difundir o legado paulista como forma de instituí-lo na narrativa oficial da história brasileira. Naqueles anos de 1890, as pretensões da instituição recém-criada estavam longe de ser uma realidade política no meio intelectual do País. Com raras exceções, a produção “científica” de São Paulo não era conhecida na capital federal (FERREIRA, 2002, p. 34), fazendo com que, na última década do século XIX, houvesse um descompasso entre o poder político e o econômico do estado e sua capacidade de influir na escrita e na simbologia da história nacional. Tal fator demandou um esforço para criar uma rede institucional que tinha como objetivo ressignificar a história e o prestígio paulistas.

Nas mãos do zoólogo alemão Hermann von Ihering, o museu (conhecido na época como Museu de História Natural) ganhou ares de templo civilizador. Preocupado tanto com a pesquisa quanto com a instrução científica, o diretor imprimiu sobre o cotidiano da instituição uma agenda dedicada basicamente à propaganda das ciências, dando à história um papel secundário – apesar de o museu ocupar o edifício da colina do Ipiranga, monumento da história nacional.

Um dos efeitos dessa escolha foi o trato das peças e dos quadros *históricos*, os quais o museu, por vezes, foi obrigado a acolher: “As doações eram, em sua maioria, de ciências naturais, embora quadros e objetos históricos estivessem sempre chegando ao museu.” (ALVES, 2001, p.

107), ou seja, a nova casa da obra de Pedro Américo, em seus primeiros anos, não estava preparada para abrigar obras de arte de modo geral.

À exceção da obra de Pedro Américo, obras e objetos que representassem uma narrativa *histórica* não foram prioridades do museu,⁵ o que fez com que as precárias acomodações em que estavam armazenados ou expostos forçassem o governo a transferir parte das pinturas para o Liceu de Artes e Ofícios, em 1905, na iminência de que tais obras compusessem a futura coleção da Pinacoteca do Estado, recém-oficializada:

Estando todas as salas ocupadas pelas coleções expostas, acontece que os quadros que vão entrando são colocados, conforme o espaço o permite, nas salas onde se acham as coleções de História Natural, o que sobre ser inconveniente e pouco decente, tem provocado da parte dos visitantes comentários desagradáveis.⁶

Nessa relocação, *Independência ou Morte!* ficou intocado. Mesmo com os argumentos de von Ihering de que os quadros da *galeria artística* necessitavam de melhor acolhida, insinuando uma certa incompatibilidade entre as coleções histórico-artísticas e aquela ligada ao interesse científico. Nos 22 anos em que esteve à frente da instituição, von Ihering não demonstrou interesse em reestruturar as coleções artísticas, nem mesmo em separar as coleções de história daquelas de interesse científico. (ALVES, 2001, p. 133).

Esse desinteresse pela história, o crescente desprestígio das ciências naturais no meio político e o modo autocrático de conduzir o museu, sem muita habilidade para a política, fizeram com que, em 1916, o zoólogo deixasse o comando da instituição.⁷

Contudo, antes de prosseguirmos, é importante compreender o quanto a obra de Pedro Américo significava para o museu e como – ao lado do próprio palácio – ela seria crucial para ajudar a edificar um novo sentido para a instituição a partir de 1917.

Independência ou Morte!, óleo sobre tela de 760cm x por 415 cm, de Pedro Américo, é uma das imagens mais reproduzidas do elenco artístico brasileiro oitocentista.⁸ Se, para Gonzaga Duque, Pedro Américo era um vencedor na vida, “mas nunca um artista vitorioso” (1973, p. 28) – primeiro por estar próximo do poder do Estado e dele receber os gracejos próprios do sistema de arte do segundo reinado; depois por não ter fundado uma escola ou deixado discípulos que prosseguissem

com o estilo do mestre, uma falha insuperável para o crítico —, no que toca ao nosso problema, Américo deixou-nos uma obra capital, que, se não é a única, é a mais importante peça de *divulgação* da autonomia brasileira ante a metrópole portuguesa.



Figura 1: *Independência ou Morte!*, Pedro Américo, 1888, óleo sobre tela, 760 cm x 415 cm, Museu Paulista –USP

Executada entre 1886 e 1888, a obra fora oferecida pelo artista à Comissão do Monumento do Ipiranga, que, após as negociações habituais,⁹ reservou ao quadro a especial tarefa de ornamentar o Salão de Honra do palácio. A obra foi exposta pela primeira vez em abril de 1888 na Academia Real de Belas-Artes de Florença, Itália, na presença do Imperador Dom Pedro II, da Rainha da Sérvia, da rainha da Inglaterra, do Príncipe D. Pedro I e da Princesa Beatriz. A crítica do jornal italiano *Corriere Italiano*, de 26 de abril, fazia a seguinte afirmação:

A ação foi estudada no próprio cenário e habilmente representada com todo rigor histórico. [...] Em resumo, a nova tela de Pedro Américo é uma obra colossal [...] e que traz o cunho de uma imaginação criadora e de um robusto engenho; qualidades que se manifestam na concepção, no desenho, na verdadeira reprodução dos tipos e dos costumes locais assim como do cenário onde se passou o fato histórico e que o autor faz representar com tanta robustez de idéia e de execução. (Apud ROSEMBERG, 2002, p. 72-73).

O peso da *verdade* histórica acompanhou a obra desde seu início. Américo tinha clara a dimensão da tarefa que havia empreendido. Em janeiro daquele mesmo ano, escrevia: “A realidade *inspira*, e não *escraviza* o pintor.” (Apud OLIVEIRA; MATTOS, 1999, p. 19). Para ele, o artista deveria se comportar como uma espécie de historiador que teria como baliza as exigências da estética e conclui: “Inspira-o naquilo que ele encerra digno de ser oferecido à contemplação pública, mas não o escraviza o quanto encobre, contrário aos desígnios da arte, os quais muitas vezes coincidem com os desígnios da história.” (p. 19). O texto continua enfatizando que ao historiador, como ao artista, cabe retirar “os incidentes perturbadores da clareza” de suas narrativas. De fato, o pintor via-se obrigado a *explicar* as licenças que havia tomado para retratar o fato histórico; licenças que não passaram despercebidas desde a produção da obra.

A obra-ícone de Américo não ganhou grandes destaques no período em que Ihering fora diretor da instituição; todavia, na fase seguinte do MP, segundo Elias (1996),¹⁰ foi decisivamente marcada por seu novo diretor, o engenheiro Afonso d’Escagnolle Taunay, a partir de 1917. Embora com uma formação também científica e técnica, em poucos anos, ele estaria sendo considerado um importante historiador e divulgador da história paulista, transformando-se em personagem-chave na divulgação de *Independência ou Morte!*:

Há vários anos adormecido no salão de honra do museu, especialmente projetado para abrigá-lo, o quadro *Independência ou Morte!* só vai adquirir seu sentido pleno quando ladeado por todos os símbolos que, um a um, Taunay acrescentou à museografia ao longo dos anos, com o intuito de produzir uma alegoria da nação brasileira recém-fundada que, então, emergia como ponto de culminação de uma história que se desenrolou linearmente rumo à constituição da unidade nacional. (BREFE, 2005, p. 118).

Quando Taunay assumiu o museu em 1917, a predominância paulista na política no início do século XX começava a ser fortemente questionada (PERISSINOTTO, 1997, p. 37-69), o que colaborou para a necessidade de fortalecimento e consolidação do nativismo paulista, preocupado com a constituição de uma tradição histórica local. Com Taunay à frente e o centenário da independência próximo, o museu passa lentamente a se preocupar com a representação de uma história

da Nação, legando à ciência um posto secundário, confirmado em 1925 com a reforma administrativa do museu.¹¹

A reabertura do museu para o centenário, em 1922, deu impulso à sua preocupação com as teses engenhadas para sustentar a primazia paulista na história da autonomia política do País, por meio da simbologia do Ipiranga como o local do nascimento da pátria independente. Taunay tinha a responsabilidade, em 1922, de reunir as duas tônicas mais importantes para o fortalecimento da história paulista: o mito e o marco. Para Sevcenko, o *marco* da independência era para a elite paulista um símbolo irresistível:

do fato de a Independência ter sido proclamada em território paulista, uma espécie de revelação, um fato representativo do sentido fundamental que São Paulo teria no contexto da Federação, como sendo aquele Estado que, desde o início de sua história continha já todas as forças reunidas para conquistar o conjunto do país. (SEVCENKO, 1990, p. 23).

Nesse contexto político-cultural, segundo Mattos (2003), o apuro visual de Taunay contribuiu para que, em sua matemática de culto à história política do estado, estivessem contidos um gosto e um apreço por elementos decorativos, entre os quais as obras de arte de cunho histórico eram fundamentais.¹² Além do próprio monumento à *Independência do Brasil*, obra de Ettore Ximenes, que possui suas próprias particularidades, Taunay iniciou uma operação que contou com o remanejamento do acervo artístico e histórico do museu, assim como com a encomenda de inúmeras obras para alicerçar a narrativa que tanto lhe convinha. Iniciativas que só foram possíveis com recursos financeiros provenientes da presidência do estado, sob o comando do historiador “amador” Washington Luís, ele mesmo um entusiasta do projeto ideológico que pretendia alicerçar São Paulo como centro indispensável para a narrativa histórica nacional.

Nessa operação que transformou a finalidade do MP, Taunay utilizou a obra de Américo como justificativa de suas escolhas. *Independência ou Morte!*, “o fato representado”, estava em consonância com o conceito de história que o diretor defendia e divulgava.¹³ Um exemplo está no parecer favorável ao projeto escultórico de Ximenes, na ocasião do concurso do monumento à *independência*. *Nele Taunay defende que*

o projeto que, a meu ver, indiscutivelmente sobressai em intensidade de evocação nacional, com o valor que dela se requer, é o do Sr. Ettore Ximenes. Sua lembrança de transportar para a escultura a idealização do quadro de Pedro Américo parece-me um achado absolutamente feliz, sobretudo pelo fato de ter o seu alto-relevo as dimensões em que o concebeu e a maestria com que o executou. Popular como é – e merece sê-lo – a grande e bela tela de nosso ilustre artista, não haverá brasileiro algum que de longe deixe de reconhecer no monumento, que o projeto de Ximenes idealiza uma representação da cena majestosa de 7 de setembro de 1822 cara a todos os nossos corações. (Apud OLIVEIRA; MATTOS, 1999, p. 64).

Do momento em que a obra de Américo torna-se álibi para a escolha do projeto de Ximenes e de toda uma lógica de construir uma identidade para o museu paulista nos anos 20 até o momento em que a tela foi reproduzida nas primeiras cédulas do cruzeiro, em 1942,¹⁴ Taunay empenhou grande esforço para torná-la um marco, que, em boa medida, transformou-se no próprio mito. Taunay empenhou-se em significar a obra pela geografia que imputava. O diretor percebeu que o elemento crucial para o enaltecimento da história paulista como elemento crucial da história nacional estava no espaço geográfico. Não foi por acaso que dois elementos saltaram dos seus estudos nos anos 20: o bandeirantismo, que desbrava o sertão e empurra as fronteiras do País a partir de São Paulo, e a colina do Ipiranga, que tinha na obra de Américo, segundo ele, o testemunho definitivo.

É importante notar que o movimento que Taunay produz quando contrata artistas e artesãos para que confeccionem obras que enaltessem o “bandeirante” não era necessário para a “geografia da ruptura”, simbolizada pelas margens/colina do Ipiranga. Não era necessário porque *Independência ou Morte!* pareceu cumprir esse papel sem grandes concorrências, dentro ou fora da instituição. Até mesmo uma obra como *Proclamação da Independência*, de François-René Moreaux, de 1844, do acervo do Museu Imperial de Petrópolis, em que Dom Pedro I é representado cercado não por um aparato militar, mas por uma festa popular, não teve grandes chances na engenharia montada para instituir a obra de Américo como a representação máxima daquele momento histórico e, em contigüidade, como representante da geografia do “grito” e do próprio museu.¹⁵

Se é verdade o que demonstra Milliet ao indicar que, nos primeiros anos da República, a batalha simbólica entre os protagonistas do novo regime e os monarquistas tinha dois nomes-baliza – Tiradentes, para os primeiros, e Pedro I, para os segundos —, não é difícil crer que a imagem do príncipe “Defensor Perpétuo do Brasil” deveria, mesmo uma geração depois, ser nuançada em favor de uma geografia específica. (MILLET, 2001, p. 79). Essa é uma hipótese para em nome popular da obra: *O grito do Ipiranga*, que salienta o *locus* em detrimento do lema ou do possível sacrifício do herói-mito.¹⁶

Desnecessário é enumerar o número de vezes que a pintura foi chamada de elemento de representação fundamental na constituição da imagem do museu. Basta verificar a importância que a obra adquiriu nos trabalhos de comentadores ou estudiosos tão díspares quanto atentos ao lugar que a obra de Américo ocupa no imaginário brasileiro a respeito da história oficial do País e, numa amplitude restrita, do museu.¹⁷ Em 2007, o MP deu um passo importante na reformulação de seu espaço expositivo, no intuito de construir sobre o legado de Taunay uma nova possibilidade de apresentar seu acervo.

Em vez da *história real*, a equipe do museu empenhou-se em apresentar modos de construção do *passado* e a simbologia que as sustentam. “Imagens recriam a história”, mostra inaugurada naquele ano, sob a curadoria de Paulo César Garcez Marins, mostra-se, em última e ambiciosa medida, preocupada em historiar o próprio fazer museal, empenhando-se, por exemplo, em indicar o poder e a amplitude da circulação das idéias difundidas por Taunay e seu contexto cultural, o que transformou *Independência ou Morte!* – e boa parte do acervo exposto do museu – em um índice das maneiras de representação da história. E não se trata de uma tarefa fácil tentar interferir no imaginário constituído na poderosa relação circular instituída entre obra–museu–fato histórico.

16 de setembro

Últimos dias de Carlos Gomes foi produzida para enaltecer o gênio musical do compositor e maestro Antônio Carlos Gomes, num momento preciso e dramático de sua trajetória: sua morte em 16 de setembro de 1896. Para tecer considerações sobre essa obra produzida pelos italianos Domenico De Angelis (1852-1904) e seu assistente Giovanni Capranesi (1852-1921), finalizada e exposta em 1899, é necessário entender a

engenharia de sua produção. O óleo sobre tela, de 224cm x 484cm no sentido horizontal,¹⁸ não se trata apenas de uma obra capital para a história da formação simbólica do mito *gomesiano*, é também uma obra-ícone para a história da cidade de Belém e um dos pontos essenciais para a configuração de um museu de arte – o Museu de Arte de Belém (Mabe). Todas essas dimensões devem ser entrecruzadas com a própria tradição pictórica ocidental de expor, no leito de morte, personalidades públicas, dando-nos pistas do modo como a morte será representada num objeto artístico, em diferentes contextos culturais e históricos.

Para entender em que lugar o museu instituiu a obra, é preciso retroceder ao momento da trajetória de Carlos Gomes que nos interessa, o qual se inicia quando o músico desembarca em Belém do Pará, no dia 14 de maio de 1896. Gomes chegou à cidade para presidir o futuro Conservatório de Música do Estado, a convite do então governador do estado, Lauro Sodré. O compositor vinha da Itália, onde passou uma longa temporada e colheu grandes sucessos com a apresentação de óperas como: *O Guarani* (1868, estréia em 1870, no Teatro Alla Scala de Milão), *Fosca* (1872, estréia em 1873, no Teatro Alla Scala de Milão) e *Salvador Rosa* (1874, estréia no Teatro Carlo Fenice de Gênova).¹⁹

O músico chegou a Belém e não encontrou um exótico vilarejo do Norte do País, mas uma próspera cidade, que assistiu, nos 30 anos anteriores à sua chegada, a um desenvolvimento sem paralelo em sua história. Belém – como Manaus – viveu naquele período um entusiasmo e uma fé no progresso que foram legitimados e alimentados pela presença de uma vida cultural que se espelhava nas grandes cidades européias. O entusiasmo fora tamanho que Márcio Souza chega mesmo a defender que, por alguns anos, as duas capitais amazônicas estavam dispostas a rivalizar não apenas com Recife, Salvador e São Paulo, mas também com as capitais Rio de Janeiro e Buenos Aires. (SOUZA, 1994, p. 74). Pretensões regadas com os altos preços da borracha no mercado internacional e que não passaram despercebidas aos olhos europeus que chegavam à região, como nos conta Souza (1994, p. 112).

A cidade encontrada por Gomes, em 1896, pululava de artistas vindos da Europa e que aportaram na cidade. Entre as dezenas de músicos, pintores, escultores, fotógrafos e atores que chegaram a Belém na última década, estavam De Angelis e Capranesi. Os dois artistas se conheceram na célebre Academia de *San Luca*, em Roma, e começaram a trabalhar juntos em 1882, dedicados a projetos de criação de caráter sacro, o que lhes rendeu o primeiro convite para vir ao Brasil em 1883.²⁰

Na ocasião, Dom Antônio de Macedo Costa, Bispo do Pará, os convidou, por intermédio do Vaticano e com o apoio direto do imperador brasileiro, para remodelar a Catedral de Belém, onde ambos executaram, inicialmente, as pinturas da abóbada e mais três telas, hoje presentes nos altares laterais.²¹ O ateliê de De Angelis e Capranesi acabou solicitado para outras obras, tanto na cidade de Belém quanto em Manaus. As cidades estavam em pleno frenesi da borracha e num processo de estruturação tanto de sua infra-estrutura quanto de seus aparelhos culturais e religiosos.²²

A obra reforça o quadro geral em que Gomes fora *acolhido* em Belém. Ali está o músico enfraquecido, padecendo com digna aparência sob os olhos de uma afetividade coletiva, simbolizada por aqueles 22 homens que o acompanham. Figuras importantes da Belém do fim do século XIX.²³ Jornalistas, músicos, políticos como o governador Lauro Sodré, seu vice Gentil Bittencourt (sentados diante do maestro), o Intendente Antonio Lemos – líder do partido republicano do Pará – e o Arcebispo D. Castilho Brandão, além de mais um almirante e um general, todos vestidos de casacas pretas ou uniformes de gala, com suas devidas condecorações, e o clérigo com seu *pallium* vermelho (SALLES, V., 1996), e ainda dois artistas executores.²⁴

Toda a atmosfera do quadro assenta-se num jogo de retratos que suprime – em favor da unidade – qualquer elemento dramático. Há um silêncio na obra do Mabe, que diz muito sobre o modo *celebrativo* do momento político representado e muito pouco sobre o momento da morte do maestro. A preocupação com os elementos retratistas e a elevação da atenção para os outros *protagonistas* do quadro mostram o quanto a obra é, sobretudo, um ato de propaganda das ações que levaram aquele grupo, aquela elite, a receber o músico em Belém, almejando perpetuar-se à sua sombra.

A exaltação nos primeiros anos da República pautava-se na intenção de construir ou assimilar simbologias para referendar o novo regime. O caso de Carlos Gomes, um músico monarquista, celebrado pelos protagonistas políticos do segundo reinado, é peculiar, pela forma como sua imagem e morte foram utilizadas e assimiladas pelo imaginário republicano. A obra de De Angelis e Capranesi fora útil como mais um elemento de constituição de uma “nacionalidade atemporal”, que, segundo Carvalho, consiste na “descontextualização do agente civilizador, o artista, o intelectual, o cidadão do Império brasileiro, todos diretamente referidos e organizados em relação ao Estado, de seu meio natural”.

(Apud SALLES, R., 1996, p. 101). Nessa óptica, a elite republicana da borracha fazia uso do prestígio do músico, que também conferia um sentido de continuidade.



Figura 2: *Últimos dias de Carlos Gomes*, de Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi, 1899, óleo sobre tela, 224cm x 484cm, Museu de Arte de Belém

Embora *Últimos dias de Carlos Gomes* pertença à tipologia de pintura de gênero histórico, enquanto *Independência ou Morte!* está diretamente inserida nas circunstâncias de pintura histórica, ambas nos orientam a questionar os modos de constituição das obras de arte desse período, a partir de seu valor como elemento de comunicação de uma *história real*.²⁵ A pintura histórica era marcada por um forte caráter oficializador e ornamental, que simbolizava a grandeza e o esforço da construção política e cultural, principalmente, do Segundo Reinado e dos primeiros anos de República. Oficialismo e ornamentalismo que estavam inseridos no contexto mais geral da produção artística européia, voltada para o mercado dos aparelhos estatais, montados e mantidos durante o período monárquico (p. 93-113). Esse elo com o universo europeu, uma certa “fantasia da civilização”, como vimos, é mantido de várias formas: com a concessão de bolsas de estudos na Europa aos artistas brasileiros (como foi o caso de Carlos Gomes e de Pedro Américo); pela transferência temporária de artistas europeus ao País ou, ainda, no último quarto do século XIX, pela chegada de artistas imigrantes.

Essas últimas leituras daquele período cultural são importantes para compreender o papel, o lugar e a sentido que a obra suscitou dentro da própria instituição que a guarda, o Mabe, na última década. Esse assunto, que nos é muito caro, pode ser verificado a partir de outros dois documentos: um catálogo intitulado *Tempo Passado, Tempo Presente: Acervo do Museu de Arte de Belém*, de 1997; e um CD-ROM intitulado *Museu de Arte de Belém: Museu e Acervo*, de 2001. Trata-se de dois documentos oficiais do museu, os quais procuram apresentar, no formato de catálogo (em mídias diferentes), parte do acervo da instituição.

O catálogo de 1997 dá à obra um papel de destaque, não apenas por reproduzi-la em página dupla,²⁶ mas, sobretudo, porque, no texto de abertura, assinado por Janice Lima, intitulado *Da origem à espiritualidade do acervo*, apresenta, como voz que autoriza a gênese da coleção, a seguinte citação do intendente Antonio Lemos:

No sentido de ir preparando uma galeria de telas de pintores nacionais e outros de nomeada, a fim de as expor em salão apropriado, quando o governo municipal de Belém dispuser de edifício próprio para a instalação sua e de diversos departamentos, e cujo início está na tela de De Angelis, que recorda os últimos momentos de nosso caro Carlos Gomes, tenho feito aquisição de quadros de Parreiras, T. Braga e C. Azevedo, os quaes já decoram o salão do Conselho Municipal (1908). (BELÉM, 1997, p. 10).

A citação insere *Últimos Dias...* em outro universo de significação. Do ponto de vista de uma história museal, a tela passa a símbolo da gestação de uma coleção que só foi instituída em 1983, com o nome de Pinacoteca Municipal de Belém, recebendo a denominação atual três anos depois. O crédito que o museu confere à obra como signo fundador não deixa de referenciar aquilo que o próprio catálogo define como a “Era Lemos”, nome do intendente, que dá, também, nome ao palácio onde está hoje localizado o Mabe.

Essa relação entre a obras de De Angelis e Capranesi e a *figura* de Lemos não é casual. Como já dissemos, *Últimos Dias...* fora apresentada à cidade em 17 de setembro de 1899, no Salão de Honra da Intendência, no palácio Antonio Lemos, onde permaneceu até 2 de agosto de 1988, quando foi transferida para a sede provisória do Museu da Cidade de Belém (Mubel). A obra permaneceu na reserva técnica desse museu até junho de 1993, momento em que fora restaurada. *Últimos Dias...*

retornou ao Palácio Antonio Lemos em outubro desse mesmo ano. Mas, foi apenas em 12 de janeiro de 1994, que a obra volta à sala de origem, aos olhos do público. O retorno ao palácio marcava a própria mudança do Mabe para esse edifício, que, até então, sempre esteve ligado às funções da Prefeitura Municipal de Belém.

No CD-ROM, a filiação da obra ao nome de Lemos perde o acento. Aqui o território da obra é direcionado aos artistas, uma vez que temos acesso à obra a partir de sua localização espacial dentro da sala *Deangelis* (grafia original), nome dado à sala apenas em 2002. Essa nova significação é possível porque esse catálogo está dividido em duas partes: museu e acervo. A primeira versa sobre a história *administrativa* do museu e de seu palácio-sede e volta-se para a memória de Lemos; enquanto, na segunda, as obras são apresentadas a partir de seu conteúdo histórico-crítico e estético. O vínculo entre o intendente e a obra aparece, portanto, de modo indireto.

Um ponto curioso que merece alguma atenção é o fato de que, embora o museu tenha em seu acervo cinco importantes retratos²⁷ com a técnica a óleo caracterizando personalidades históricas, nenhum deles é indicado como obra capitular do acervo. Esses quadros, que seguem as clássicas definições naturalistas, típicas dos retratos acadêmicos, estão ausentes dos catálogos, o que potencializa a obra de De Angelis e Capranesi como sendo a única desse gênero (retrato histórico). Talvez resida aqui o que Coli denomina “preconceito contra uma tradição acadêmica”. Para esse historiador da arte, os critérios de seleção e compreensão da arte do século XIX foram contaminados pelo discurso modernista e engessados pelas ditaduras classificatórias da própria história da arte. “Os estudos sobre a pintura dita ‘acadêmica’ só agora tomaram impulso, e inúmeras zonas ficam ainda na sombra.” (COLI, 2005, p. 53).

O embaraço produzido por uma história da arte brasileira que, até há pouco, foi incapaz de produzir juízos e pesquisas exteriores ao discurso modernista que vê a produção do século XIX como um esforço meramente burocrático de ilustrar o cotidiano e a história, só não supera o apego do museu por uma obra *gênese* de seu acervo como pode servir de via para compreender qual momento da história da cidade de Belém o Mabe pretende celebrar. O fato de *A fundação da Cidade de Belém*, de Theodoro Braga, de 1908, única obra a rivalizar com *Últimas Dias...*, pertencer ao mesmo período, — dá-nos mais propriedade para indicar a direção do uso da história da arte para a conservação de um mito

histórico, o mito da cidade próspera, economicamente pujante, culturalmente visível. É nesse ponto que o mito *gomesiano* encontra-se com a prática narrativa do museu. Ambos estão a serviço da manutenção da história *folies du látex*.

Para além de uma nomenclatura, reparemos, por exemplo, que o quadro que possui como função primeira dar corpo à “Era Lemos”, como indica o texto do Mabe, também pode funcionar em outra direção problemática. A questão é que a manutenção de uma vertente dominante para a constituição de um acervo acaba por jogar as demais peças num plano secundário. Sabemos que museus podem ser reféns de suas próprias construções narrativas (BREFE, 2005) e demandar anos para construir mesmo um processo crítico a respeito dessas construções, como demonstrou o projeto museal de Taunay no MP.

O que se quer ressaltar mais uma vez não é o ineditismo dessa questão, haja vista a ampla bibliografia que nos ampara, mas o quanto a arte dos anos oitocentos criou a sua própria linguagem em comunhão com uma estrutura burocrático-ideológica que a cercava. Arte e sistema de arte (academias, patrocinadores, salões, museus, etc.) faziam parte um do outro, o que não corrobora a idéia de que fossem coincidentes. A materialidade social da arte faz-se mais evidente quando obras e museus, num jogo simbiótico, unem-se à manutenção política de determinada época. Em nosso caso: o lugar da *independência* como primazia paulista desde o primeiro reinado e a *belle époque* da borracha amazonense.

Em muitas ocasiões, obras de arte, e mesmo acervos inteiros, contribuem para a legitimidade do poder estabelecido, para a eleição de um tempo áureo ou adâmico. Mas a construção não é unívoca: ela se dá no sentido contrário. Na ação de constituição de uma genealogia essencial do acervo, *Independência ou Morte!* e *Últimos Dias de Carlos Gomes* também participam de sua legitimidade política. Essa participação permite reivindicar um lugar na história da instituição, de elaboração de uma pertinência do passado, que, como nos alerta Huyssen (2001),²⁸ nos leva a uma memória auto-reguladora, prova somente da complexidade do problema, que certamente não se esgota aqui.

Notas

¹ Para a intelectual, o “mercado de memória” possui suas preferências, como, por exemplo, no caso da ditadura argentina; optou-se antes pelo relato confessional à reflexão histórica (SARLO, 2007).

² Para melhor compreender como a idéia de “nação” é concebida, representada à comunidade de modos diversos por museus diferentes, vale a pena consultar *A escrita do passado em museus históricos*, de Myrian Sepúlveda dos Santos (2006). Nele a autora expõe como o Museu Histórico Nacional e o Museu Imperial articularam o passado nacional de modo diverso, em alguns pontos até mesmo divergentes, como, por exemplo, a questão do tratamento do objeto-testemunho.

³ O Palácio-Monumento do Ipiranga, também chamado à época Palácio Bezzi, foi um projeto do arquiteto italiano Tommaso Gaudenzio Bezzi. (OLIVEIRA FILHO, 2002, 2003, p. 127-147).

⁴ O MP não estava sozinho nesse intuito. Além da reformulação da instrução pública, operada a partir de 1892, a criação da Escola Politécnica (1894), da Escola Normal (1894), da Escola de Agricultura Luiz de Queirós (1894), dos Institutos Bacteriológico (1892), Vacinogênico (1894) e Butantã (1901), primava por estabelecer uma rede institucional que daria apoio às atividades econômicas do Estado, sobretudo à agricultura, que passou ter no museu um forte aliado nas incipientes pesquisas na área.

⁵ “A desigualdade do número de salas dedicadas à História e à História Natural

dá uma idéia da desproporção que havia entre elas na administração de Ihering: às treze salas de História Natural somavam-se apenas uma sala de objetos históricos, uma de armamentos e uma com a coleção numismática.” (p. 136).

⁶ Revista do Museu Paulista (1904, p. 6 apud ALVES, op. cit., p. 138).

⁷ Segundo Warren Dean, em seu livro *A ferro e fogo*, o que realmente pesou para a saída de Ihering foi sua defesa contra o desmatamento florestal e a legalização das terras do estado. Ihering, preocupado com os efeitos que essa devastação provocaria na fauna da mata Atlântica e suas conseqüências para o estudo científico, acabou esbarrando num articulado projeto de especulação fundiária. (DEAN, 1996, p. 259-260; LOSANO, 1992, p. 88-99).

⁸ “Apropriada, de forma sistemática, para ilustrar manuais escolares e obras de cunho histórico e historiográfico, encontra-se estampada em selos, moedas, medalhas comemorativas, cartões-postais, porcelanas, propagandas e em inúmeros outros suportes, além de ter servido de inspiração para caricaturas e produções cinematográficas.” (OLIVEIRA; MATTOS, 1999, p. 63). Uma análise contemporânea da obra e seu lugar na pintura acadêmica do século XIX nos foram ofertados pela tese de Consuelo Schlichta (2006).

⁹ Oliveira chama a atenção para o fato de que a oferta da confecção da obra mereceu atenção do Imperador Dom Pedro II, que “demonstrava interesse no êxito do empreendimento”, na mesma medida que encontrou adversários, como o então

presidente da província de São Paulo João Alfredo Correia de Oliveira, que a tipificou como uma “obra de luxo”. (p. 69-p.70).

¹⁰ Entre Ihering e Taunay, o advogado Armando Prado assumiu o museu por pouco mais de seis meses. Segundo Elias: “Cai o diretor cientista e com ele se vai o projeto até então hegemônico de um instituto de ciências naturais. Em seu lugar irá se entronizar um projeto explicitamente ideológico, voltado mais para a relação memória e poder e menos para o par dialético ciência e poder. Essa guinada nos rumos do Museu Paulista terá como marco referencial as Comemorações do Centenário da Independência Nacional de 1922.” (ELIAS, 1996, p. 205). O trabalho posterior de Alves mostra-nos que o projeto de Ihering não era necessariamente hegemônico e que mesmo Taunay permaneceu vinculado às ciências naturais dos primeiros anos de sua direção até a reformulação do museu em 1925. (ALVES, 2001).

¹¹ Decreto 3.871, de 3 de julho de 1925. (BREFE, 2005, p. 215).

¹² A autora mostra-nos como o projeto visual de Taunay estava em desacordo com a necessidade de decorar o Palácio do Ipiranga para o centenário: “De fato, a condição de monumento do edifício e a necessidade de decorá-lo em conformidade com sua função punham a decoração de Taunay em conflito com suas visões de historiador, conflito esse que ele não conseguiu resolver no nível da iconografia, pelo menos antes de 1922. Como espaço de celebração da Independência, o prédio exigia uma decoração que pontuasse a importância desse ato e, mais ainda, a presença do

quadro de Pedro Américo induzia Taunay a lançar mão do consagrado gênero da pintura histórica e da retratística para desenvolver o discurso na parte central do edifício. Por outro lado, seu interesse pela história de São Paulo, por sua cultura material, inclinava-o a procurar para a decoração um modelo visual que equivalesse aos princípios e métodos historiográficos de seus livros, os quais, como vimos, pressupunham a idéia de transformação lenta, de continuidade e de evolução histórica.” (MATTOS, 2003, p. 135).

¹³ “No seu afã de reconstruir os quadros sociais do passado, a iconografia desempenha um papel essencial na composição da Seção de História do Museu Paulista. Na sua aula inaugural, Taunay ressaltou ainda a importância da iconografia para a realização dessa ‘história da civilização’ em que estava empenhado, apesar de constatar a escassez desse tipo de fonte, sobretudo a respeito do Brasil colonial. Como será possível ver mais adiante, a iconografia é um dos elementos centrais da decoração histórica do Museu Paulista prevista por Taunay. Em vários momentos de sua obra historiográfica, sobretudo a partir da década de 1940, quando escreveu inúmeros artigos acerca da carência de elementos iconográficos sobre a história de São Paulo, Taunay pretendia preencher essa brecha documental produzindo séries picturais sobre diversos aspectos da história paulista e brasileira, especialmente do ponto de vista dos costumes e do antigo modo de vida paulista. Por isso assinalava a importância dos relatos de viajantes que estiveram no Brasil desde o século XVII, cujas obras se empenhou em traduzir para o português e as aquarelas reproduzir em dimensões compatíveis com o espaço

monumental do museu.” (BREFE, 2005, p. 83).

¹⁴ É sintomático que também tenha sido escolhida a obra *Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meireles, o que dá o tom de como a concorrência entre esses dois artistas ainda havia deixado rastros duas gerações depois. (DURAND, 1989, p. 24).

¹⁵ Nesse tocante, apenas a arquitetura do museu rivaliza com a obra de Américo, e esse é um fato geral, na medida em que o “espaço do museu tornou-se o ‘gesto arquitetônico’ por excelência de nossa época”. “Os museus são visitados como monumentos. O estojo é um objeto admirado como se fosse jóia”. *Bulletin du Ministère de la Culture* (jan. 1988). (CHOAY, 2001, p. 217). E interessante notar que *Independência ou Morte!* desde o início teve como real oponente o palácio Bezzi: “O engenheiro do edifício [Tommaso Bezzi] comoveu-se com a despesa em que importará a pintura do painel e indo falar ao Imperador comunicou-lhe a má impressão que lhe causara ver um brasileiro imiscuir-se nos trabalhos do Monumento, em totalidade confiado à inspiração estrangeira; e voltou da Corte declarando que S.M. não queria que a paga da pintura distraísse os dinheiros destinados ao edifício! *No meu entender o quadro é um monumento mais diretamente expressivo do que o edifício de pedra*, especialmente executado por um filho deste país cuja independência lhe é mais grata, a ele, do que ao estrangeiro.” Carta de Américo ao barão Homem de Melo, datada de 12 de dezembro de 1885 (apud OLIVEIRA; MATOS, 1993, p. 670-671, grifo nosso).

¹⁶ Como nos oferece Oliveira, a seleção e a manutenção do brado não era casual:

“Ao valer-se da expressão “independência ou morte”, longe de referir-se a um fato consumado, entrelaçou-se à efetiva possibilidade da deflagração de uma guerra civil, o que indicava não só a fragmentação das forças políticas e fortes resistências à proposta de romper com o Reino europeu como a determinação das lutas sociais naquela época.” (OLIVEIRA, 1997, p. 213).

¹⁷ Em outra pesquisa executada sobre o Museu Paulista constituiu interpretações diversas em momentos históricos diferentes a obra *A Partida da Monção*, de Almeida Júnior. Essa pesquisa, ainda em andamento, nos colocou frente às seguintes pesquisas que indicam questões, diretas ou indiretamente, para a obra de Américo no museu: *O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições*: a construção de um símbolo paulista: o bandeirante. Tese de doutoramento de Katia Maria Abud (USP, 1986); (ALVES, 2001); “Um lugar na exposição Universal”, de Heloisa Barbuy (*Anais do Museu Paulista: história e cultura material*. São Paulo, v. 4, 1996, p. 211-241); BREFE, 2005; “Anotações sobre arte e história no Museu Paulista”, de Tadeu Chiarelli (FABRIS, Annateresa (Org.). *Arte e política*: algumas possibilidades de leitura. São Paulo: Fapesp, Belo Horizonte: C/Arte, 1998); “São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista”, de Solange Ferraz Lima e Vânia Carneiro Carvalho (*Anais do Museu Paulista*. Revista de História e Cultura Material, São Paulo, 1993, p. 147-174, v. 1); ELIAS, 1996; FERREIRA, 2002; LOSANO, 1992; MAKINO, 2002, 2003; “Pedro Américo: pintor universal”, de João Martins (Catálogo. Pessoa (PB): Governo

do Estado; Brasília (DF): Fundação Banco do Brasil, 1994); MATTOS, 2003; “O Museu Paulista”, de Ulpiano Meneses (*Estudos Avançados*, v. 8, n. 22, dez. 1994); “O espetáculo do Ipiranga: reflexões preliminares sobre o imaginário da Independência”, de Cecília Helena de Salles de Oliveira (*Anais do Museu Paulista: história e cultura material*, São Paulo, v. 3, 1995, p. 195-208) e “Independência e práticas liberais: questões para debate”, da mesma autora (São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da USP, 1997); e OLIVEIRA FILHO, 2002, 2003; “De casa a museu”, de Jonas Souza (*Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 10/11, 2003, p. 213-116).

¹⁸ A tela está esticada na moldura – elemento indissociável de uma grande obra nesse período – que é de madeira nobre entalhada em alto-relevo com motivos em estilo barroco romano; na parte superior central, o escudo da cidade de Belém e, na parte inferior, o brasão de armas do município, com uma lira de cinco cordas. O autor da moldura é o italiano Giuseppe Pucci, ligado ao ateliê romano de De Angelis e Capranesi. Sobre a tela, encontramos a assinatura “D. De Angelis” e, sob essa, outra assinatura: “Capranesi, Roma 1899”. Dados observados na própria obra e confirmados em entrevista com a conservadora e responsável pelo acervo, Waldereis Araújo, em 31 de maio de 2006.

¹⁹ A indicação de que essas óperas foram bem-sucedidas na carreira do compositor brasileiro não significou que a composição, a produção, a montagem e a recepção da crítica e do público foram semelhantes em todas as peças, bem como para as demais óperas (*O Condor e Maria Tudor*); (BETTENCOURT, 1945, onde

podemos encontrar a reprodução de trechos de cartas do compositor).

²⁰ Tanto De Angelis quanto Capranesi receberam uma formação ampla na Itália, onde aprenderam a trabalhar com técnicas diversas, como a pintura parietal, de cavalete e as técnicas do afresco. Essa mobilidade entre técnicas e estilos é indicativa de que estamos próximos de artistas que estão mais ligados à tradição da artesanaria italiana e do restauro defendida por Camillo Boito (CHOAY, 2001, p. 164-173) do que das vanguardas européias que pululavam no último quarto do século XIX.

²¹ O escultor italiano Luca Carimini fora um dos primeiros artistas dessa onda de desembarques de artistas estrangeiros em Belém, na era da borracha. Em 1867, ele foi contratado para realizar o altar-mor da mesma igreja.

²² A equipe contava ainda com Adalberto Andreis, Francesco Alegiani, o escultor Enrico Quatrini e o arquiteto Silvio Centofanti (cf. GALETTI, U.; CAMESASCA, E. *Enciclopedia della pittura italiana*, Aldo Garzanti, edição de 1950).

²³ “A imprensa, por isso mesmo, deu destaque ao expressivo número de autoridades e de personalidades da vida pública de Belém reunidas na casa do maestro, nas horas que antecederam de imediato o seu falecimento, como registrou, ainda, o gesto de Lauro Sodré fechando-lhe os olhos tão logo dera-se o óbito.” (COELHO, 1995, p. 123).

²⁴ De Angelis esteve na casa de Carlos Gomes – não sabemos se junto com Capranesi –, o que lhe conferiu o direito de incluir-se na obra, na sua porção mais à direita. Há relatos de que De Angelis

produziu esboços sobre o tema da tela nessa ocasião, algo que nossa pesquisa não acessou. (COELHO, 1995, p. 135).

²⁵ Para compreender a distinção, cf. MAINARDI, Patricia. *The end of the salon: art and state in the Early Third Republic*. Nova York, Cambridge University Press, 1994, que demonstra a desconfiança das classes artísticas em relação aos usos eloqüentes e nacionalistas da pintura histórica, dando espaço para uma pintura de “verificação” do histórico, enfim à pintura de gênero histórico.

²⁶ Mais uma vez a outra obra que recebe o mesmo tratamento quanto à programação visual é *Fundação da cidade de Belém* (1908), de Theodoro Braga. Ela é a única obra que rivaliza com o quadro de De Angelis e Capranesi (cf. BELÉM, 1997).

²⁷ Retratos de: José Coelho da Gama e Abreu – Barão do Marajó – e Gentil Bitencourt, ambos de Maurice Blaise, 1896 e 1894, respectivamente; o governador Paes Carvalho, de Giovanni Grosso, 1900; o Intendente Arthur Índio do Brasil e Silva e João Marques de Carvalho, ambas de De Angelis, de 1890 e 1900, respectivamente (cf. BELÉM, 1996).

²⁸ Polêmico, o autor não se furta a afirmar: “As próprias estruturas da memória pública midiaticizada ajudam a compreender que, hoje, a nossa cultura secular, obcecada com a memória, tal como ela é, está também de alguma maneira tomada por um medo, um terror mesmo, do esquecimento.” (HUYSSSEN, 2000, p. 19).

Referências

- ALVES, Ana Maria Alencar. *O Ipiranga apropriado: ciência, política e poder: o Museu Paulista, 1893-1922*. São Paulo: Humanitas; FFLCH/USP, 2001.
- BELÉM, Prefeitura Municipal. Fundação Cultural do Município de Belém / Museu de Arte de Belém (Mabe). *Catálogo de Conservação do Museu de Arte de Belém: memória e inventário*. série Caminhos da Cultura. Belém: Mabe, 1996.
- _____. *Tempo passado, tempo presente: acervo do Museu de Arte de Belém*. Belém: Mabe; Ministério da Cultura, 1997.
- BETTENCOURT, Gastão de. *A vida ansiosa e atormentada de um gênio: Antônio Carlos Gomes*. Lisboa: Livraria Clássica, 1945.
- BREFE, Ana C. F. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional, 1917-1945*. São Paulo: Edunesp; Museu Paulista de USP, 2005.
- CHOAY, F. *A Alegoria do patrimônio*. Trad. de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade, Edunesp, 2001.
- COELHO, Geraldo M. *O brilho de supernova: a morte bela de Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 1995.
- COLI, J. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Senac, 2005.
- DEAN, Warren. *A ferro e fogo: a história e a devastação da mata Atlântica brasileira*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- DUQUE-ESTRADA, Gonzaga. *Mocidade morta*. São Paulo: Três, 1973.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva; USP, 1989.
- ELIAS, Maria José. *Museu Paulista: memória e história*. 1996. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Edunesp, 2002.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LOSANO, Mario G. Um precursor da ecologia no Brasil: Hermann von Ihering. Trad. de Giacomina Faldini. *Revista USP*, Seção Textos, n. 13, p. 88-99, mar./maio 1992.
- LOURENÇO, M. C. F. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.
- LUZ, Angela A. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.
- MATTOS, Claudia Valladão de. Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, n. 007, p. 123-145 (1998-1999). Editado em 2003. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/273/27300706.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2007.
- MAKINO, Miyoko. Ornamentação do Museu Paulista para o Primeiro Centenário: construção de identidade nacional na década de 1920. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, ano 10, v. 11, 2002-2003.
- MILLET, Maria Alice. *Tiradentes: o corpo do herói*. São Paulo: M. Fontes, 2001.
- OLIVEIRA, Cecília H. de S. Delimitação do lugar do “grito”: propostas e contradições. In: WITTER, José S.; BARBY, Heloisa (Org.). *Museu Paulista: um monumento no Ipiranga*. São Paulo: Fiesp, 1997.

- _____; MATTOS, Cláudia V. de (Org.) *O brado do Ipiranga*. São Paulo: USP; Museu Paulista, 1999.
- OLIVEIRA FILHO, José Costa de. O monumento à independência: registros de arquitetura. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, ano 10, v. 11, 2002-2003, p. 127-147.
- PERISSINOTTO, Renato Monseff. Classes dominantes, Estado e os conflitos na Primeira República em São Paulo: sugestões para pensar a década de 1920. In: LORENZO, Helena Carvalho de; COSTA, Wilma Peres da (Org.). *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: Edunesp; Fapesp, 1997.
- ROSA, Márcia Eliana. *O MASP e a popularização dos museus: uma análise do papel da mídia*. 2000 Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, São Paulo, 2000.
- ROSEMBERG, Lília Ruth Bergstein. *Pedro Américo e o olhar oitocentista*. Rio de Janeiro: Barroso, 2002, p. 72-73.
- SALLES, Ricardo. *Nostalgia imperial: a formação da identidade nacional no Brasil do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- SALLES, V. Obscuridades nas pompas fúnebres de Carlos Gomes. *A província do Pará*. Belém, 12 maio 1996.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *A escrita do passado em museus históricos*. Rio de Janeiro: Garamond; Minc; Iphan; Demu, 2006.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia. Das Letras; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007.
- SCHLICHTA, Consuelo A. B. D. *A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX*. 2006. Tese (Doutorado) – UFP, Curitiba 2006.
- SEVCENKO, Nicolau. Museu Paulista: história, mito e crítica. In: MUSEU PAULISTA. *Às margens do Ipiranga: 1800-1990*. Catálogo de Exposição. São Paulo: MP: Bradesco, 1990.
- TAYLOR, Brandon. *The art of today*. London: The Everyman Art Library, 1995.

Artigo recebido em 6 maio de 2008. Aprovado em 18 de julho de 2008.