

Onde estava a periferia da arte? Circulação e recepção de cópias de pintura europeia na Amazônia no século XIX

Aldrin Moura de Figueiredo[1]

Silvio Ferreira Rodrigues[2]

Resumo: Este artigo analisa a circulação e a recepção de arte sacra e religiosa na Amazônia no contexto do movimento de renovação do catolicismo brasileiro no século XIX, conhecido como romanização ou ultramontanismo. Para isso, analisa o programa iconológico levado a termo pelo bispo do Pará d. Antônio de Macedo Costa, em especial pela substituição de pinturas do século XVIII por obras do século XIX, de acordo com os novos parâmetros artísticos do catolicismo romano e do mercado global de arte. Com isso, busca rever noções fortemente ancoradas em uma concepção hierárquica da produção artística, ainda presentes em boa parte da historiografia da arte, a despeito dos debates em curso nas últimas décadas.

Palavras-chave: romanização; pintura religiosa; arte global.

Where was the periphery of art? Circulation and reception of European painting copies in Amazonia in the 19th century

Abstract: This article analyzes the circulation and reception of sacred and religious art in Amazonia in the context of the renewal of Brazilian Catholicism movement in the nineteenth century known as romanization or ultramontanism. For this, it analyzes the iconological program carried out by the Bishop of Pará D. Antônio de Macedo Costa, in particular the replacement of eighteenth-century paintings for nineteenth century ones, according to the new artistic parameters of Roman Catholicism and the global market of art. With this, it seeks to review notions strongly anchored in a hierarchical conception of artistic production, still present in much of the historiography of art, despite the debates in progress in the last decades.

Keywords: romanization; religious painting; global art.

Artigo recebido em 11 de março de 2017 e aprovado para publicação em 12 de maio de 2017.

[1] Faculdade de História, Universidade Federal do Pará (UFPA) - Belém - Brasil. *E-mail:* figueiredoaldrin@gmail.com

[2] Escola de Aplicação, Universidade Federal do Pará (UFPA) - Belém - Brasil. *E-mail:* pibosfr@gmail.com

DOI: 10.1590/TEM-1980-542X2017v230310

Arte, centro e periferia

No século XIX, periferia podia ser um estado de espírito, um movimento astronômico ou um lugar recôndito, perdido no tempo e no espaço.³ Hoje, no entanto, o termo ganhou novas conotações, seja como margem urbana, como oposição ao centro ou como comunidade de sentidos. A criação de um lugar para as periferias no mundo das artes tem sido um dos problemas mais importantes para a historiografia das últimas duas décadas (Behnke, 2015). No rastro dos estudos pós-coloniais, uma abordagem global da arte tem encorajado novas investigações sobre temas esquecidos, ignorados e muitas vezes rejeitados. Estudos sobre espaços que escapam ao cânone ocidental têm conseguido, mais recentemente, chamar a atenção dos historiadores, antropólogos e sociólogos da arte, inclusive conectando perspectivas, trânsitos e configurações diversas, por exemplo entre África e América do Sul ou Europa e Amazônia (Conduru, 2014; Diniz e Cardoso, 2015). Essa renovação, por outro lado, também tem levado alguns dos mais renomados museus e colecionistas da atualidade às disputas sobre novas expografias, circuitos e artistas, redesenhando em grande medida o mapa da arte contemporânea.

História global e arte global encontram-se, portanto, no arrolamento de questões do repertório historiográfico ainda sem resolução. Pensar uma abordagem global da história da arte certamente esbarra na integração de periferias artísticas nos cânones de uma história ainda muito orientada em uma ideia universalista e em modelos interpretativos cristalizados em noções de escolas, fases, do antigo e do moderno. Desde a década de 1960, a história da arte tem sido envolvida em uma reflexão sobre as dimensões espaciais da produção artística, colocando no vértice do debate os conceitos de “centro” e “periferia”, noções fortemente ancoradas em uma concepção hierárquica da produção artística (Clark, 1962). Obviamente, reside aí uma tendência a designar “periferia” como o lugar onde a produção artística seria menos decisiva para a história da arte do que os “centros” presumivelmente consolidados nos catálogos, compêndios e certa ideia de tradição de arte ocidental que permanece forte até hoje.

De certo modo, conceitos, preceitos e preconceitos formulados pelos cânones ocidentais da arte, entre o “clássico” e o “moderno”, sempre estiveram em busca de um centro, vetor, irradiador da cultura artística. Primeiro Roma, depois Paris, depois Nova York? É importante notar que o problema não se trata apenas da necessidade de abarcar recantos esquecidos pela historiografia da arte, artistas ignorados, circuitos repelidos pelo mercado de arte, pois isso não retiraria do historiador o pressuposto hierárquico que tanto almeja combater. Retendo um cânone em que a periferia seria medida como um ponto de disseminação, irradiação ou difusão de uma arte produzida por um centro propagador de civilização, o historiador certamente acaba por corroborar a ideia de

³Em alguns jornais oitocentistas do Pará, encontramos: “Periferia da credulidade”, *A Epocha*, Belém, p. 2, 26 set. 1859; “A ampla periferia da liberdade na sua vida social”, *A República*, Belém, p. 2, 14 nov. 1890; “Em Marte [...], a atmosfera é atestada pelo aumento gradual da sua luz do centro para a periferia do disco”, *Diário de Belém*, Belém, p. 3, 14 jan. 1881; “uma tão grande periferia [...], espalhada em toda sua incomensurável floresta”, *Treze de Maio*, Belém, p. 3, 21 ago. 1855.

uma periferia como arte no exílio. Porém, ao se recusar a pensar nas velhas tiranias classificatórias da história da arte, evitando o exercício da comparação como o cânone estabelecido, as chamadas periferias tornam-se ainda mais excluídas, transformadas em lugares *sui generis*, de “especificidade”, de uma singularidade que inviabiliza o diálogo com a história dos chamados centros de arte.

De modo geral, a própria ideia de uma história global da arte, em que todos teriam um lugar, não emana de modelos conceituais ocidentais (Elkins, 2007, 2010). Muito ao contrário, esse questionamento tem sido provocado por instituições, núcleos de pesquisa, universidades e museus que parecem sempre derrotados no jogo político da globalização. No entanto, esse tem sido um tópico também para o mercado de arte contemporâneo, sempre ávido pelo novo. Além disso, a valorização do “não Ocidente” induz à produção constante de novas periferias, quiçá um modelo analítico destrutivo, com alta dose de arrogância, que infere, supervisiona e reproduz ainda mais a ideia de áreas periféricas. Algo como o Império e suas províncias ou as colônias na órbita da metrópole (Wharton, 1988; Kellner-Heinkele, 2008; Brody e Hoffman, 2014). O especialista em Oriente, em arte brasileira ou em arte indígena acaba por não encontrar seu lugar na tradição da disciplina. Alguns investigadores, invocando o peso do conflito, tentaram mostrar em que medida as “periferias” artísticas foram e ainda são ativas, tendo sua própria seletividade e sua linhagem histórica. Outros estudiosos questionam a própria utilização das categorias “centro” e “periferia” na história da arte, apontando outros caminhos de leitura (Berbara et al., 2014).

Poderíamos pensar em uma geografia da imagem (Kaufmann, 2004), nos intercâmbios de saberes (Espagne, 2015), nos espaços de circulação (Ginzburg, 1986), em uma arte horizontal (Piotrowski, 2012), em uma arte conectada (Bertrand, 2015) ou em uma arte mestiça (Gruzinski, 1999). Essas abordagens, no entanto, envolvem multilinguismo, mobilidade e acesso a uma multiplicidade de fontes manejadas por muitos historiadores (Pietikäinen e Kelly-Holmes, 2013). Seus usos, perspectivas e ênfases é que são diversos. O fundamental seria refletir sobre a possibilidade de construção de uma história da arte que leve em conta os diversos caminhos da circulação de obras, dos confrontos de noções sobre conceitos estabelecidos como autenticidade, cópia, verdadeiro ou fictício em diferentes momentos da história. Dito de outro modo: como pensar uma história “horizontal” que, apesar dos problemas criados por diferentes fontes, línguas e tradições culturais, seja capaz de indagar sobre espaços menos conhecidos da “arte global”? O campo é prolixo e demanda pensar as inter-relações entre o passado e o presente, com os diferentes trânsitos nos mundos da arte, entre espaços de produção, circulação e recepção.

Tomando como ponto de partida esse debate sobre os espaços globais da arte, propomos, neste artigo, analisar o papel da arte sacra e religiosa na Amazônia nos quadros de um movimento global de renovação do catolicismo, no qual se integrou parte proeminente do episcopado brasileiro no século XIX. Esse movimento, que alguns autores apontaram como um momento de globalização do catolicismo e de retorno a um projeto de igreja universal (Casanova, 1997), é mais conhecido como romanização ou ultramontanismo. Para isso, nos deteremos aqui no programa iconológico levado a termo pelo bispo do Pará d. Antônio de Macedo Costa, considerado um dos expoentes

desse movimento no Brasil, entre as décadas de 1860 e 1880, em especial pela substituição de pinturas do século XVIII por obras havidas como modernas e de acordo com os novos parâmetros artísticos do catolicismo romano. Essa reforma na Sé de Belém do Pará, juntamente com outras realizadas no mesmo período do pontificado de Pio IX, em vários países do mundo cristão, perfaz um programa iconológico e um *corpus* narrativo de fundo artístico e sagrado, que são testemunhos da pedagogia e dos debates políticos na história do catolicismo romano (Esposito, 1979), da arte sacra em escala mundial e de um mercado global de arte (Capitelli, 2012), bem como do próprio catolicismo brasileiro do século XIX (Neves, 2009; Rodrigues, 2015).

Antes de mais nada, é fundamental situar o papel do bispo do Pará nessa história. D. Macedo Costa foi um dos mais eminentes prelados do Império. Nascido em Maragogipe, na Bahia, em 1830, ingressou no seminário de Salvador em 1848, seguindo depois para a França, onde deu continuidade a seus estudos eclesiásticos, entre 1852 e 1854, primeiramente no Seminário de Saint-Célestin, em Bourges, e, posteriormente, entre 1854 a 1857, no Seminário de Saint-Sulpice, em Paris. Lá mesmo, em Paris, ordenou-se presbítero no dia 19 de dezembro de 1857, aos 27 anos, pelas mãos do cardeal arcebispo de Paris, François Nicholas Madeleine Morlot (1795-1862). Dois anos depois, concluiu seu doutoramento em direito canônico pela Pontifícia Universidade Gregoriana, em Roma, no dia 28 de junho de 1859. De volta ao Brasil, foi indicado para o episcopado pelo arcebispo da Bahia e primaz do Brasil, o paraense d. Romualdo de Seixas (1787-1860), tendo seu nome sido apresentado pelo imperador d. Pedro II à Santa Sé em março de 1860. Ainda em 1860, o papa Pio IX (1792-1878) confirmou a nomeação do padre doutor Antônio de Macedo Costa como 10º bispo do Pará, sendo ordenado como chefe espiritual da diocese paraense no dia 21 de abril de 1861, em solenidade dirigida pelo Internúncio Apostólico no Brasil, d. Mariano Falcinelli Antoniaci (1806-1874). No mês seguinte, dia 23 de maio, d. Macedo tomou posse no bispado por procuração, chegando a Belém no dia 24 de julho. Sua entrada solene na catedral paraense deu-se no dia 10 de agosto, dia de São Lourenço, mártir do cristianismo, e fez publicar no mesmo dia de sua entrada sua primeira Carta Pastoral, com data de 10 de agosto de 1861 (Neves, 2009; Figueiredo e Rodrigues, 2016, p. 978).

Essa trajetória foi apenas o início da carreira de um dos líderes da Igreja Católica no Brasil do século XIX e figura proeminente no movimento de romanização do catolicismo brasileiro. Também chamado de ultramontanismo, esse projeto se referia a uma espécie de doutrina católica que buscava o papado ou a Igreja de Roma como sua principal referência política e religiosa. De fato, o termo latino *ultramontanus*, que significava “além das montanhas”, especificamente, para além dos Alpes de quem está em França ou na Alemanha, reforçava e defendia o poder e as prerrogativas do papa em matéria de disciplina e fé. Nomes como Joseph de Maistre (1753-1821), Louis Veuillot (1813-1883), Hughes de Lamennais (1782-1854) e Emmanuel d’Alzon (1810-1880) estiveram entre os mentores intelectuais romanizadores. De modo geral, esse movimento católico pretendia contrapor-se ao sistema galicanista que, em Paris, como em outras partes do mundo, defendia diferentes versões de regalismo, com uma aproximação maior da Igreja Católica com os Estados nacionais, como o josefinismo austríaco ou o febronianismo alemão, ou ainda o conciliarismo, que subordinava

a autoridade do papado ao de um conselho de bispos (Oakley, 2003; Santos, 1992). Recorde-se, também, o conteúdo político do ocorrido na Alemanha em oposição ao *Kulturkampf*, movimento anticlerical iniciado pelo chanceler Otto von Bismarck, em 1872 (Gross, 1997).

Todo esse referencial político e teológico, de trânsito internacional, é fundamental para entender o campo simbólico e as narrativas em torno da circulação de obras de arte europeias, modelares no discurso romanizado, entre a Europa e a América Latina no século XIX. 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, estabelecendo noções de “centro” e “periferia” do cristianismo, como foi o caso da capital do Pará, então enriquecida pela exploração da borracha e sua exportação para o mercado internacional (Sarges, 2000). Aqui, argumentamos que esse processo de circulação de obras de arte foi fundamental na propagação não somente de uma estética tributária dos sentidos propostos pelo catolicismo romano, mas também dos intercâmbios, trocas e experiências sociais em torno da arte religiosa na Amazônia. Nesse contexto, desembarcará na capital do Pará o que havia de mais atualizado no ambiente artístico italiano, havido então como epicentro e matriz da arte sacra e religiosa do mundo cristão no Ocidente. Uma tela pintada por artista do círculo papal seria, portanto, o ponto de partida na difusão das linguagens artísticas comuns à doutrina da Sé Romana. D. Macedo Costa, por seu turno, impunha-se como o idealizador de um programa iconológico para a reforma de toda a decoração da catedral, ponto alto de seu episcopado. É importante enfatizar que esse templo tinha uma vasta vida pregressa e que a mudança das telas, aqui analisada, faz parte de um processo muito mais amplo.

Novos santos para a Velha Sé: d. Macedo Costa e o mercado global de arte

A ideia de reformar edifícios e costumes é antiga. Montaigne, em seus Ensaios, afirmava que “os que têm tentado reformar os costumes do mundo [...] com opiniões novas” conseguiram, no máximo, reformar “os vícios da aparência”, pois, “quantos aos da essência, deixam-nos intactos, quando não os aumenta” (Montaigne, 1998, p. 201). Talvez isso se aplique melhor ainda quando falamos de moral e costume, crença e religião, dogmas e fé. Neste artigo, trataremos exatamente de uma reforma em um templo católico brasileiro do século XIX, com vistas às mudanças não somente no campo arquitetônico e decorativo, mas principalmente nos usos da arte como fundamento de transformações, em perspectiva global, de fundo moral e teológico. O catolicismo romanizado revia o discurso tridentino; o Império revisava a Colônia; a arte do tempo de Pio IX reformava a estética de Clemente XIV; o século XIX jubilava o século XVIII, em uma longa história de rupturas e permanências.

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, em uma modesta construção de taipa de pilão. Já no século XVIII, em 1719, quando a Diocese do Maranhão foi desmembrada a pedido de d. João V de Portugal, a capital do Pará passou a sediar sua própria diocese, e a antiga Matriz ganhou direito e honras de Sé Episcopal.⁴

As obras da atual edificação, construída no mesmo local da primitiva igreja, tiveram início no ano 1748, no contexto do Império ultramarino português. Datam dessa época a planta geral da igreja e os níveis inferiores da fachada, incluindo o portal principal, de feição barroca e estilo pombalino. Após algumas interrupções, a direção das obras foi assumida, em 1755, pelo arquiteto bolonhês Antônio Giuseppe Landi (1713-1791), chegado a Belém em 1753 e responsável por grande parte do traço de algumas das mais antigas igrejas da capital do Pará. Landi terminou a fachada, acrescentando as duas torres e o frontão, sendo a construção totalmente concluída em 1782.⁵

Baena, no entanto, afirmaria que, apesar de “elegante, aprazível e amplo”, e de estar apto para desempenhar “com dignidade, fervor e zelo o alto ministério de suas funções sagradas conforme os ritos e as celebrações eclesiais da Basílica de Santa Maria de Lisboa”, e de, além disso, os “vasos sagrados e [os] alfaias são ricos”, o templo precisava substituir “vestimentas e mais peças tocantes ao culto da religião”, assim como os “adornos dos altares” para a conveniente “pompa e uso dos sacramentos”.⁶ Assim permanece a catedral, durante o bispado de d. Romualdo de Sousa Coelho, entre 1820 e 1841, e o bispado de d. José Affonso de Moraes Torres, entre 1844 e 1857. Com a chegada de d. Antônio de Macedo Costa, muitas mudanças estariam por vir. A percepção do novo bispo sobre a catedral seria muito diferente. Talvez a grande obra deixada por seu longo episcopado, além da fortuna literária, religiosa e política, tenha sido a grande reforma na sede do cabido paraense em diálogo com os programas internacionais da arte vaticana.

Toda a decoração da igreja passaria por uma profunda atualização nos parâmetros do século XIX e da pedagogia artística ultramontana ao tempo do pontificado de Pio IX. Romanizar era a palavra-chave para a Cúria do Pará. No templo paraense, painéis e retábulos seriam substituídos por “modernas pinturas”, e o antigo retábulo-mor de Nossa Senhora da Graça, de feição rococó, projetado e executado por Antônio Landi, e que incluía uma tela de autoria do pintor português Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810), seria substituído por um suntuoso altar em mármore de Carrara da lavra do arquiteto e escultor romano Luca Carimini (1830-1890), havido então como um dos preferidos nos círculos intelectuais do Vaticano. Poucas das antigas telas seriam mantidas

⁴Para uma contextualização da Catedral da Sé, de Belém, no contexto da história do bispado do Pará, ver: Pinto (1906) e Leal (1979).

⁵Sobre a atuação de Antonio Giuseppe Landi na Catedral da Sé de Belém, ver: Leal (1979), Mendonça (2003) e Derenji (2011). Sobre o amplo uso de “imagens” europeias na formulação de um corpus de iconografia arquitetônica para Belém na obra de Landi, ver: Trindade (2017).

⁶Ver: Baena (2004 [1839], p. 187). Na corografia realizada pelo historiador Antônio Ladislau Monteiro Baena na década de 1830, encontram-se ainda os melhores relatos sobre a decoração anterior à reforma de d. Macedo Costa na Sé do Pará.

pelo bispo. Sua escolha do que “preservar” se deveu a um acurado e delicado programa iconológico, que articulava diferentes tradições artísticas em torno de um projeto pedagógico baseado nas virtudes cristãs — cardinais e teologais, expostas arquetipicamente por meio do repertório narrativo da hagiografia dos santos.

Eram santos mártires e penitentes, com São Sebastião, Santa Maria Madalena e Santa Bárbara, ao lado de santos guerreiros e pregadores, como São Miguel Arcanjo, São Domingos de Gusmão e Santo Antônio, que enfatizavam as chamadas virtudes cardinais, até as representações marianas da Sagrada Família, de Santa Ana com a Virgem Maria, de Nossa Senhora do Rosário com São Domingos e Nossa Senhora com Santo Antônio. Assim, ficaram duas telas do século XVIII, atribuídas ao pintor português Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786): uma Santa Bárbara e um São Domingos de Gusmão. Além dessas, outra tela na área do batistério, *Batismo de Cristo por São João Batista*, datado e assinado em 1784 pelo pintor português Joaquim Marques (1750-1822). Porém, é importante notar que, na reforma empreendida por d. Macedo Costa, quase nada restaria do antigo aspecto interno da catedral. Altares, púlpitos, piso, pinturas, capelas e mesmo o órgão seriam reformados ou substituídos. Hoje, para divisar o antigo retábulo da capela-mor projetado por Landi é preciso recorrer ao conjunto de seus desenhos preservados na Biblioteca Nacional, ou às ilustrações reunidas por Alexandre Rodrigues Ferreiras em seu *Viagem filosófica* (Derenji, 2011, p. 107-127; Ferreira, 1972, p. 8).



Figura 1. Altar-mor da Catedral Metropolitana de Belém, autoria de Luca Carimini, com pinturas de Pietro Gagliardi, Silvério Capparoni e Melchior Paul Deschwanden, 1869-1871.

É ainda Baena, em seu *Compêndio das eras da província do Pará*, publicado em 1838, que nos detalha um pouco mais dos antigos ornamentos. Segundo seu testemunho, o retábulo do altar-mor era obra de talha aperolada com flores, vasos, grinaldas e com as espirais dos fustes das colunas torcidas, métopas, capitéis, bases, cornijas e seus dentilhões, tudo dourado; os acrotérios com alabastro; os retábulos dos altares do Santíssimo Sacramento e de Nossa Senhora de Belém eram igualmente de talho 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 10 altares da nave da igreja também havia painéis, colocados no princípio do ano 1779. E, por fim, a Sacristia do Bispo era uma capela, cujo teto da volta de sarapatel era bem trabalhado (Baena, 1838, p. 281). Tudo seria posto a baixo pelo prelado em nome de um novo programa artístico com pretensão mundializante e de uma estética sacra afinada com a Igreja de Pio IX. O mármore, material nobre por excelência, dominaria a decoração da igreja, deixando atrás de si apenas lembranças dos antigos ornamentos em esmaecida talha dourada. Nos tempos de d. Macedo Costa, os ensinamentos cristãos seguiriam o *Syllabus*, e os novos dogmas da fé católica reivindicariam lugar na escultura e na pintura.

Apesar de toda essa movimentada história sobre a circulação de arte religiosa estrangeira na Amazônia entre os séculos XVIII e XIX, a fortuna crítica sobre essas telas é mínima. Praticamente todos os trabalhos por nós consultados até o momento se baseiam em informações deixadas pelas crônicas de Antônio Ladislau Monteiro Baena, publicadas em 1838 e 1839, e pela memória publicada pelo monsenhor Américo Leal sobre a Catedral da Sé em 1979. Nenhuma pesquisa aprofundada, cotejando informações legadas pela imprensa católica da segunda metade do século XIX, foi publicada até o presente, apesar das informações das telas de Pedro Alexandrino de Carvalho, em que pesem as poucas citadas por Isabel Mendonça (2003) e Anne Louise Fonseca (2008), e daquelas da cópia do São Miguel de Guido Reni, referido por Leal (1979) e repetido por Maués (2011). Muito recentemente, a pesquisa de Silvio Ferreira Rodrigues, conectando a história social da arte com os movimentos políticos e religiosos do século XIX, tanto na Itália quanto no Pará, vem lançando luz sobre essa questão, corrigindo inclusive atribuições equivocadas, datações apressadas e contextualizações deslocadas no tempo e no espaço em relação a autores e obras (Rodrigues, 2015).

Uma cópia por um original: a longa viagem de São Miguel Arcanjo à Sé do Pará

Os planos de substituição dos antigos painéis se iniciam ainda em 1869. Segundo d. Macedo Costa, escrevendo para o jornal *A Estrela 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”, encomendado por ele próprio. Procura-se então não deixar 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 a potência da imagem: “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.” Um campo de intertextualidade está contido na prédica de d. Macedo Costa. Miguel era um arcanjo, que em sua etimologia original queria dizer mensageiro primeiro ou principal. Anjo da mais alta ordem, a oitava, na hierarquia celeste, aparece, no entanto, descrito na bíblia cristã apenas duas vezes no *Novo Testamento*.

Do ponto de vista do programa iconológico proposto para a Catedral da Sé por d. Macedo Costa, São Miguel representava a luta pela cristandade e pelos valores do catolicismo romano. Com o santo guerreiro, soldado e militar, retomava-se uma emblemática fundamental desde a chamada Igreja primitiva. Pensar uma arte para todo o mundo cristão implicava pensar um modelo global de santidade. As guerras do presente, contra a maçonaria e o liberalismo, seriam comparáveis às lutas do santo contra o mal. Presente e passado se misturariam para além do conteúdo estético da imagem. Recorde-se que, na Antiguidade romana, as perseguições aos cristãos sob o governo de Diocleciano forneceram o primeiro contexto para a hagiografia dos santos militares, que, em grande medida, compartilharam de um tema comum: um soldado romano que se tornou cristão descobre que sua nova religião conflita com as práticas religiosas das forças militares do Império (Macías, 1979, p. 13-14). Ao se recusar a participar dos rituais de lealdade ao imperador, o santo dava causa a castigos corporais que podiam escalar até a tortura — que milagrosamente podia não afetá-lo —, e mesmo assim ele não nega sua fé e acaba martirizado, cujo exemplo de São Sebastião, também retratado por Domenico de Angelis (1852-1900) na Catedral da Sé, talvez seja o mais eloquente.

O uso de d. Macedo Costa da hagiografia dos santos combatentes, como São Sebastião e São Miguel Arcanjo, tem também um significado histórico relacionado com a política ultramontana e o pontificado de Pio IX como modelo arquetípico para todo o mundo cristão. Em 1864, foi publicada pelo papa a encíclica *Quanta cura*. Nela, o sumo pontífice condenou o que chamou de principais “erros modernos”. Estava em jogo um amplo repertório político, divulgado na imprensa em escala global. O racionalismo, o galicanismo, o estatismo, o socialismo, o próprio direito civil e, por fim, sobretudo, o naturalismo, que considerou como progresso que a sociedade humana seja constituída e governada sem levar em conta a religião. A razão dessas considerações foi sempre, incontestavelmente, política e teológica. Foi preocupação de Pio IX afirmar a autoridade da revelação a partir de um centro de poder. Centro do poder, centro da arte, centro da teologia. Dizia ele que sem a autoridade do papa, como fundamento transcendente, “se obscurece e perde até a genuína noção de justiça e de direito humano, e em lugar da verdadeira justiça e do legítimo direito se substitui a força material”. Era exatamente contra o “funestíssimo erro do comunismo e do socialismo” que se fundamentavam a sociedade e a família no direito civil e que o papa conclamava a busca da instrução e da educação na sociedade. De fato, o que estava em causa era o debate sobre a influência da Igreja na formação da juventude (*Encyclica*, 1865, p. 28-32).

Sendo d. Macedo Costa um dos mais destacados prelados na luta contra o regalismo, é fato sua imersão no debate sobre o poder temporal do papa. Em nome da supremacia da revelação, a Igreja condenava, pela voz do papa, todos aqueles que negavam os direitos da mesma Igreja e Sé Apostólica sobre as coisas que pertencem ao universo temporal. A justificativa embasava-se no fato que, se a Igreja havia sido instituída por Cristo, ela estava acima de toda ordem temporal. Ora, sendo sua autoridade de origem divina, seu poder seria superior a qualquer outro. E daí se compreende o poder como um serviço prestado à Igreja, com uma finalidade espiritual. Justificando, assim, sua autoridade segundo a revelação, a Igreja estava reagindo em defesa de sua própria liberdade, contra, por um lado, o regalismo, e, por outro, o laicismo. A preocupação de Pio IX e de d. Macedo Costa era a de afirmar a diferença radical da Igreja em face do Estado, sua dimensão espiritual, sem, todavia, reconhecer a autonomia de ambos na especificidade de suas funções.⁷ Juntamente com a encíclica é publicado um catálogo de 80 proposições de erros considerados inaceitáveis: *o Syllabus*. Composto de 10 artigos, esse documento enumerava os erros referentes ao panteísmo, ao naturalismo, ao indiferentismo, ao socialismo e às sociedades secretas. Referia também os erros relativos à sociedade civil e às suas relações com a Igreja, bem como aos erros acerca da ética e do matrimônio cristão, e ainda sobre o primado do romano pontífice e sobre o liberalismo. Importa aqui referir o erro 76, que considerava que a derrogação da soberania temporal da Sé Apostólica contribuiria de modo extraordinário para a liberdade e a prosperidade da Igreja (*O Syllabus*, 1873, p. 7-8).

Assim como na tela de São Miguel, o assunto era a luta contra os inimigos da fé e da Igreja. Em nota explicativa a esse erro, afirma-se: “Todos os católicos devem permanecer firmissimamente na doutrina sobre o poder temporal do Romano Pontífice” (*Syllabus*, 1873, p. 8). Essa forte advertência justificava-se pelo fato de a Igreja considerar a posse do poder temporal decisiva para a liberdade necessária à sua missão espiritual. Porém, reconheça-se que tal concepção não está isenta de tendências absolutistas. A razão de tal intransigência não era meramente pastoral; ligava-se também à própria concepção do exercício do poder. Recusando o desafio liberal, Pio IX refugiava-se em sua autoridade absoluta, impotente, porém, para fazer prevalecer a doutrina da Igreja diante de um mundo em transformação. Não sem sentido, Jacques Villefranche, em sua biografia de Pio IX, atestou esse contexto: “Ai da cidade dos cônsules, dos imperadores e dos papas! No mundo havia uma só Roma, esta deixara de existir, mas, em compensação, haverá uma segunda New York ou uma Paris *haussmanisè*” (Villefranche, 1877, p. 375).

Se a questão também era a modernidade e a atualização artística da sociedade e da Igreja, parecia inevitável fazer comparações formais com as antigas telas portuguesas de Pedro Alexandrino, havidas pelo bispo como antiquadas e esteticamente 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, cujo colorido assanhado e desarmônico é ainda agravado pelo incorreto do desenho”. Segue-se um juízo condenatório: “Quando desaparecerão daí aquelas

⁷Ver: Costa (1861). Sobre o debate mais geral sobre o pastorado de d. Macedo Costa no contexto da romanização brasileira, ver: Neves (2009).

fealdades? Seria coisa tão fácil substituí-las vantajosamente!” O exemplo era o “belo quadro de São Miguel”, que teria custado apenas 400 mil réis. Assim, finalmente concluiu: “Quando se compreende a necessidade de embelezar um pouco a nossa Catedral, tão nua e tão desonrada, a coisa se fará por si mesma.” Ainda de acordo com o bispo articulista, o painel de São Miguel Arcanjo havia sido adquirido por meio da cooperação do cura e de “alguns bons paroquianos da Sé”. Desse primeiro impulso, esperava-se que o movimento continuasse até o fim das obras, com que muito ganharia em “esplendor o primeiro Templo da Província”.⁸

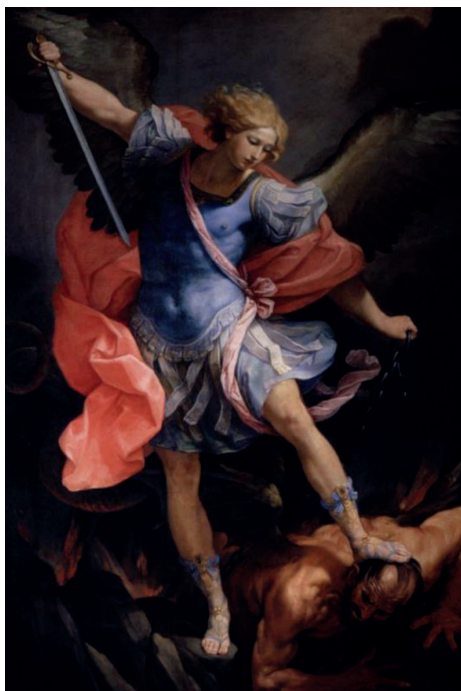


Figura 2. Guido Reni. *São Miguel Arcanjo que derrota Satanás*, 1635. Óleo sobre tela (2,93×2,02 cm). Acervo da Igreja de Santa Maria della Concezione dei Cappuccini, Roma, Itália.



Figura 3. *São Miguel Arcanjo*, 1868. Óleo sobre tela (3,20×1,93 cm). Cópia do original de Guido Reni. Autor desconhecido. Acervo da Catedral de Belém, Pará, Brasil.

⁸Ver: *A Estrela do Norte*, Belém, p. 1, 17 jan. 1869. Uma primeira citação desse documento está em Meira Filho (1973, p. 85-86).

É claro que aqui a voz fazia eco aos interesses do bispo. O próprio jornal *A Estrela do Norte* era de propriedade da diocese. Porém, o apelo não se dirigia apenas aos fiéis católicos, mas também ao poder público, em um tempo em que o Estado deveria dar o suporte necessário ao estabelecimento e à continuidade da religião oficial. A arte foi parte fundamental nesse sentido, e o mecenato católico, moeda de troca entre os poderes temporal e espiritual, ou entre o Estado e a Igreja. Pelo acolhimento positivo dado à cópia de Guido Reni (1575-1642) e pelo 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 São Miguel Arcanjo em substituição aos antigos que ali se encontravam. É fato, no entanto, que mesmo em Portugal a fortuna crítica de Pedro Alexandrino sofria um forte abalo com a presença de estrangeiros. Em 1846, antes das críticas de d. Macedo Costa, o conde polonês Athanasius Raczyński, que residiu em Lisboa como embaixador do rei da Prússia entre 1842 e 1848, publicou o livro *Les arts en Portugal*, que, apesar de ter tido a virtude de divulgar criações de Francisco de Holanda e estabelecer importantes atribuições da obra de Grão Vasco, fez severas críticas à pintura de Pedro Alexandrino. O grande artista do século XVIII, fortemente influenciado por Pompeo Batoni (1708-1787), agora era havido como medíocre e pobre, mais copiador que criador.⁹ Ainda assim, talvez seja mais fecundo entender o descaso de d. Macedo Costa com a pintura de Pedro Alexandrino recorrendo ao movimento cultural pelo qual passava a Igreja Católica naquele momento, expresso aqui na política intelectual de Pio IX e na exportação da arte sacra pelo mundo.

O que ocorria em Belém se sucedia em outras partes do mundo, tanto na Europa Oriental e na Ásia Menor quanto América Latina. De fato, estamos tratando de um movimento artístico pensado em escala global, sob a órbita do Vaticano e da Igreja Católica estabelecida em diferentes paragens do mundo. O caso aparentemente mais similar ao de Belém ocorreu no mesmo período no Chile, com um projeto de renovação estética análogo, 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 capital da Itália rumo a Santiago as telas para integrar o projeto decorativo da igreja da *Recoleta Dominicana*. Essas composições haviam sido executadas pelos mais expressivos pintores sacros atuantes em Roma, todos protegidos do papa. Assim, incluindo a excelente cópia de Reni, as obras representavam um compêndio da cultura acadêmica romana do terceiro quarto do século XIX: purista, neorrafaelesca e neosseiscentista, 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”.¹⁰ Não surpreende que d. Macedo tenha adotado o mesmo modelo decorativo para a Catedral de Belém. A cópia de São Miguel Arcanjo de Guido

⁹Ver: Raczyński (1846, p. 292). O trabalho mais completo sobre a obra de Pedro Alexandrino de Carvalho em Portugal e no Brasil é o de Anne Louise Fonseca (2008, p. 33).

¹⁰Ver: Capitelli (2010, p. 54). O trabalho de Giovanna Capitelli tem trazido informações imprescindíveis sobre o mercado global de arte e a circulação internacional dos artistas que atuaram ou realizaram encomendas para a Sé do Pará e de outros países sul-americanos, como Argentina e Chile.

Reni fazia parte desse repertório. Por meio das encomendas do bispo, esse “tesouro artístico” 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 e superposta Roma de Pio IX (Vasta, 2012).

Trata-se, portanto, de um movimento que acontecia, então, no mundo católico sob a influência do Vaticano. A historiadora Giovanna Capitelli, que tem se dedicado ao estudo da arte italiana no século XIX, afirma que algumas telas para os altares da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, que estava sendo construída em 1859, em Istambul, foram encomendas ao pintor italiano Ignazio Tirinelli del Serroni. Dele se sabe muito pouco, apesar de ter uma vida razoavelmente documentada entre 1833 e 1870. Formou-se com Tommaso Minardi (1787-1871) na Accademia de San Luca e na juventude, por volta da década de 1840, era uma bela promessa na pintura sacra italiana. Os temas das telas enviadas à Turquia foram um *Santo Inácio de Loyola*; um *São Francisco Saverio*, jesuíta espanhol pioneiro da difusão do cristianismo na Ásia; uma *Natividade da Virgem Maria*; e, por fim, uma cópia de *San Michele Arcangelo schiaccia Satana*, de Guido Reni, segundo uma prática que, como vimos ocorrer também em Santiago do Chile e em Belém do Pará, mesclou pinturas modernas e cópias antigas. Por fim, a tela *L'Assunzione della Virgine*, assinada e datada em 1863, seria a obra mais importante (Capitelli, 2012, p. 397).

Além disso, d. Macedo Costa, conhecedor dos templos franceses, portugueses e italianos, sabia muito bem que a arte vivia de referências, modelos, planos e arquétipos. Recentemente, a historiadora Sandra Saldanha examinou em Lisboa um caso muito interessante desse uso de protótipos pictóricos do classicismo romano. Diz ela que um *São Miguel Arcanjo* assinado por Giovanni Battista Maini (1690-1752), realizado em 1732 para uma das capelas colaterais da basílica de Mafra, ao tempo de d. João V, inspirou-se na mesma representação de Guido Reni, de 1635, aqui objeto de nossa reflexão (Saldanha, 2008, p. 278). Reni era modelo por excelência e “escola” da pintura sacra entre os séculos XVII e XVIII, sendo retomado fortemente no contexto da romanização católica em várias partes do mundo, durante o século XIX (Negro e Pirondini, 1992, p. 8). Stephen Pepper, especialista no pintor, elencou no catálogo mais completo de sua obra pelo menos sete gravuras e algumas das inúmeras cópias seiscentistas que se conhecem até hoje (Pepper, 1984, p. 272). O tema, como no original mais copiado de Guido Reni, versava sobre uma passagem do livro do Apocalipse 12:7-9, na qual Miguel lidera os exércitos de Deus contra as forças de Satã e seus anjos e os derrota durante a guerra no Céu. Não seria, portanto, sem sentido que d. Macedo Costa se pensasse um guerreiro terreno ao modo do santo arcanjo, e que sua luta era como uma dimensão terrena da luta no Céu no final dos tempos — o Armagedom.

Seja como for, ainda não temos uma precisa informação documental, mas acreditamos ser o pintor Ignazio Tirinelli del Serroni o autor da cópia do São Miguel de Reni enviada a Belém, em 1869, tal sua importância na produção de cópias similares e para o mesmo fim, na mesma época e para o mesmo programa de disseminação da chamada galeria vaticana. É certo também, devemos enfatizar, que tanto antes quanto depois da troca das telas na Catedral do Pará experientes artistas

italianos que circularam em Belém entre as décadas de 1860 e 1890 incentivaram o uso e a valorização de cópias de grandes obras do passado, fosse de um Michelangelo Buonaroti, um Rafael Sanzio, um Guido Reni ou um Francesco Hayez. A temporalidade da produção pouco importava. O que estava em jogo era o valor, a fama e o gosto que havia alcançado em amplos setores da sociedade (Moura, 1895, p. 97; Figueiredo, 2011, p. 53). O lastro político e estético do bispado de d. Macedo Costa e do pontificado de Pio IX, podemos dizer, era herdeiro de certa tradição dos centros artísticos italianos, tanto em Roma quanto em Veneza, Florença, Milão, Turim ou Gênova, principais redutos de intercâmbio artístico com Belém do Pará no século XIX. Além disso, d. Macedo também mimetizava, em certa medida, as coleções dos famosos cardeais da passagem do século XVI para o século XVII, em cujas pinacotecas Guido Reni era festejado, como do cardeal Scipione Caffarelli-Borghese (1577-1633) e do cardeal Giovanni Battista Maria Pallotta (1594-1668), nomes muitas vezes referidos pelo bispo do Pará como sinônimos de bom gosto estético (Negro, 1996; Sgarbi e Papetti, 2009; Costa, 1861).

Cópias, acervos, achados: o modelo italiano na arte global do século XIX

No século XIX, muito antes da difusão dos termos arte global ou globalização, o mundo das artes rejeitava as fronteiras nacionais, estimulava intercâmbios e incentivava um mercado mundial para as artes e para a literatura. Roma, Paris, Londres, Lisboa eram centros difusores de bens culturais. Língua, estética, modelos, padrões circulariam de Moscou a Belém do Pará, de Istambul a Santiago do Chile. Diversos pesquisadores têm mostrado os caminhos de um mercado crescente de arte, com a exportação de livros, jornais, impressos, desenhos, telas de cavalete e muita arte decorativa (Capitelli, 2012; Abreu e Silva, 2016). Os jornais brasileiros traziam notícias também sobre o ensino de arte e sobre a circulação de artistas estrangeiros, que inclusive atuavam como *marchants*, vendendo obras para os apreciadores locais. Vários estudos também demonstram como a própria ideia de “escola artística europeia”, com o uso de cópias como ferramenta didática, foi balizadora para o ensino de arte no Brasil oitocentista, assim como em outras partes da América Latina (Leite, 2009).

Para além dos limites do ensino e da própria Igreja, a fama das grandes escolas de pintura europeia estava nos jornais, nos folhetins diários e nos leilões de arte. Em agosto de 1876, o *Jornal do Pará* trazia longa matéria, intitulada “Pintura de grandes mestres no Brasil”, na qual comentava sobre a coleção de arte italiana da pinacoteca da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Entre as obras, lá estava uma *Virgem adorando a Jesus dormindo*, de Elizabetta Sirani (1638-1665), conhecida discípula de Guido Reni, morta em circunstâncias ignoradas com apenas 27 anos de idade. O assunto virava romanesco, inclusive porque a moça havia sido a artista mulher mais famosa no início da época moderna em Bolonha, a mesma terra de Landi, onde teria criado uma academia

para outras mulheres artistas.¹¹ Coleções, achados, acervos, tudo era assunto. Afirmar a arte religiosa significava contar suas legendas, sucessos e mitos de origem. Uma cópia de Guido Reni em Belém era do mesmo modo importante que saber de sua presença nas antigas coleções dos imperadores do Brasil, como original, cópia, obra de ateliê ou de fatura de seus mais célebres discípulos.

A imprensa da época também aproximava os leitores paraenses do que acontecia nas cidades europeias. Outra história, ocorrida em 1885, mostra bem como tempos depois outro jornal paraense divulgou uma “importante descoberta” em torno do nome de Guido Reni, tão apreciado pelo bispo do Pará. Contava o jornal que um francês chamado Ambroise Ferdien, havido como “sábio historiógrafo”, assegurava ter encontrado na pequena igreja de Herment, comuna de Puy-de-Dôme, na região de Auvergne-Rhône-Alpes, no interior da França, um quadro com a representação de Santa Radegonda, atribuído a Guido Reni. A história da santa fazia todo sentido para a geração romântica do século XIX, que reavivava a Idade Média europeia. Invocar Guido Reni daria lastro e fama ao achado, embora de improvável sucesso. Radegonda era a esposa de Clotário I, rei da dinastia merovíngia, e, depois de santificada, reverenciada no cristianismo por fundar igrejas e mosteiros, além de difundir o catolicismo entre os antigos francos.¹²

Essas histórias embasam o repertório cognitivo da época. Além disso, esclarecem muito os usos da imagem no campo da arte sacra no século XIX e, ao mesmo tempo, a lógica histórica da interpretação de um bispo católico brasileiro sobre o que se deveria reformar na estética cristã. Já vimos que santos penitentes, mártires, guerreiros, pregadores e virtuosos de fé deveriam ocupar os templos, deixando para trás os fragmentos do paganismo, questão que, segundo Ernst Gombrich, ocupava muitos artistas do século XIX dedicados a uma espécie de *revival* renascentista (Gombrich, 2001, p. 55). Por isso, faz todo sentido o São Miguel Arcanjo, como guerreiro, e também Santa Radegonda, como missionária *avant la lettre* do catolicismo medieval. Também já percebemos que a originalidade de um trabalho podia estar na cópia e não no original, dependendo do jogo político, semântico e pedagógico da obra de arte. A circulação das cópias, em especial do próprio Guido Reni, fazia parte de certa tradição de disputas políticas entre nobres, clérigos e burgueses de grossos cabedais, além dos “centros” e das “periferias” da cristandade (Ebert-Schifferer, Emiliani e Schleier, 1988; Pierguidi, 2012).

Guido Reni era um modelo por excelência. O aclamado pintor do barroco italiano tinha lastro no tema. Vale aqui lembrar o caso de outra tela, menos sacra, menos religiosa, mas de eloquente fortuna crítica, disputada pelos “centros” de difusão da arte barroca no século XVII. Em 1627, Felipe IV da Espanha encomendou a Guido Reni um *Rapto de Helena*, destinado a ornar, ao lado de outras

¹¹Ver: Variedade. Pinturas dos grandes mestres no Brasil. Jornal do Pará, Belém, p. 2, 29 ago. 1876. Para um estudo detalhado dessa coleção como “ideia de um *corpus* de pintura italiana” anterior ao século XIX no Brasil, incluindo uma análise dos catálogos das exposições da antiga academia imperial, ver: Marques (1992, 1996). Algumas das questões sobre a fama de Elizabetta Sirani, levantadas no século XIX, continuam presentes no “portfólio” da artista (Bentini e Fortunati, 2004).

¹²Ver: Importante descoberta. *O Liberal do Pará*, Belém, p. 3, 18 jun. 1885. É necessário demonstrar que esse “achado”, além dos debates em torno dele, repercutirá em estudos biográficos e hagiográficos na França nas décadas de 1920 e 1930 (Aigrain, 1924; Nanteuil, 1938).

obras-primas da pintura italiana, espanhola e flamenga, o novo salão do Alcázar de Madri. Reni, confiando na magnificência do soberano, se recusou a definir o valor do contrato, com receio de confronto com o monarca. O negócio não prosperou. A tela foi então oferecida a Maria de Médici, rainha-mãe da França, que imediatamente a comprou antes dos confrontos com Richelieu. A rainha teve de deixar a França em 1631, e o belo quadro caiu no esquecimento por mais de 10 anos. Mas sua cópia, feita por um discípulo do ateliê de Reni, apareceu em Roma em 1632, sendo apresentada como original do pintor. Somente após a morte de Maria de Médici, em 1642, a verdadeira tela voltou à cena, em um retorno triunfal.



Figura 4. Guido Reni. *O rapto de Helena*, 1631. Óleo sobre tela (253 cm×265 cm). Acervo Museu do Louvre (Paris), 1ª andar, Pintura Italiana, sala 12, grandes galerias, Inventário 539.

Essa história de *O rapto de Helena*, uma das obras mais caras e famosas do século XVII, hoje largamente vista e admirada por estudiosos e apreciadores de arte, não somente ilumina os diferentes debates acerca da mudança do conceito de original e cópia, como também apresenta um quadrante especial sobre a história social da arte no contexto da famosa Guerra dos Trinta Anos; além da

não chegada da encomenda à Madri de Felipe IV e seu subsequente desembarque na Paris de Luís XIV. Um quadro que, portanto, pode ser lido, como bem frisou Stefano Pierguidi, quase como uma “metáfora das mudanças nas relações de poder” entre Espanha e França, as duas grandes potências da época (Pierguidi, 2012 p. 132). Um retrato das disputas de poder em torno da arte entre os “centros” políticos de então, posto que há aqui um claro diálogo entre passado e presente, sobre o papel e os usos políticos dos objetos artísticos na história.

Somando, do ponto de vista heurístico, a ainda longa e pouco conhecida história da troca de uma tela de Pedro Alexandrino por uma cópia “anônima” de Guido Reni na Belém do século XIX, o célebre caso das disputas entre as Cortes de Espanha e França por *O rapto de Helena* na primeira metade do século XVII e a ainda mais vasta escrita jornalística, aqui sumariamente apresentada, sobre o périplo de Guido Reni, suas cópias e discípulos, nos acervos brasileiros, tudo isso nos leva a refletir sobre os espaços globais da arte no século XIX. A periferia da arte poderia ser um espaço movente, transitante entre o Oriente e Ocidente. Centro e periferia já eram, desde o século XIX, construções discursivas de uso do poder da arte. Não por acaso as capitais brasileiras, como Belém ou Rio de Janeiro, também eram simulacros dos centros europeus, portos e entrepostos do capitalismo em expansão. Guido Reni era, na verdade, uma fórmula, uma marca, um padrão de arte. A cópia podia guardar mais autenticidade que o original, dependendo da origem da imagem. O que de Guido Reni estaria na cópia enviada em 1869 para a Catedral do Pará? O que essa cópia tinha assim de tão importante para ocupar o lugar de uma pintura original do século anterior? Certamente a resposta está no programa artístico e iconológico desenhado, para uso em escala global, nos círculos intelectuais romanizadores da Igreja Católica no século XIX, em Roma, em Istambul, em Santiago e em Belém do Pará. Também está na recepção entre os paraenses, pelo bispo que a encomendou, pelos críticos da imprensa que a comentaram e pelos devotos da freguesia da Sé que veneraram o santo guerreiro pintado à maneira de Itália. O São Miguel Arcanjo, antes de tudo, serviu como emblema de uma luta que se travava no presente contra os inimigos dos dogmas católicos. O anjo que viajava na galeria vaticana de Pio IX, entre o centro e a periferia da cristandade, era como um mensageiro papal nas terras mais longínquas sob a pretensa égide de Roma.

Os autores agradecem ao CNPq e ao Programa de Intercâmbio Santander o auxílio ao desenvolvimento da pesquisa em arquivos e bibliotecas brasileiros, portugueses e italianos, e também a Vitor Serrão (Universidade de Lisboa) e Giovanna Capitelli (Università della Calabria) algumas informações para a elaboração do presente artigo.

Referências bibliográficas

- ABREU, Márcia; SILVA, *The cultural revolution of the nineteenth century: theatre, the book-trade and reading in the transatlantic world*. Londres: I. B. Tauris, 2016.
- AGNELINI, Maurizio (a cura di). *Ottocento italiano: pittori e scultori, opere e mercato*. Milão: Istituto Geografico de Agostini, 1996-1997.
- AIGRAIN, René. *Sainte Radegonde, vers 520-587*. 3. ed. Paris: Librairie V. Lecoffre, 1924.
- BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. *Compendio das eras da província do Pará*. Pará: Typographia de Santos & Menor, 1838.
- _____. *Ensaio corográfico sobre a província do Pará*. Brasília: Senado Federal, 2004 [1839]. v. 30.
- BEHNKE, Christoph et al. (Ed.). *Art in the periphery of the center*. Berlim: Sternberg Press, 2015.
- BENTINI, Jadranka; FORTUNATI, Vera (a cura di). *Elisabetta Sirani: "pittrice eroína", 1638- 1665*. Bolonha: Compositori, 2004.
- BERBARA, Maria et al. (Org.). *Conexões: ensaios em história da arte*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2014.
- BERTRAND, Romain. *Le long remord de la conquête: Manille-Mexico-Madrid: l'affaire Diego de Ávila, 1577-1580*. Paris: Seuil, 2015.
- BRODY, Lisa; HOFFMAN, Gail (Ed.). *Roman in the provinces: art on the periphery of empire*. Chestnut Hill: McMullen Museum of Art/Boston College, 2014.
- CAPITELLI, Giovanna. Los "pittores de Pio IX" en Santiago de Chile: os misterios del rosário para la iglesia de la Ricoleta Domenica (1870). In: GUSMÁN, F.; MARTINES, J. M. (Org.). *Quinta jornadas de historia del arte*. Santiago do Chile: Museo Historico Nacional, 2010. p. 45-60.
- _____. Il mercato globale dell'arte sacra nell'Ottocento: pratiche, committenze, intermediari, artisti. In: CAPITELLI, G.; GRANDesso, S.; MAZZARELLI, C. (a cura di). *Roma fuori di Roma: l'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità d'Italia (1775-1870)*. Roma: Campisano, 2012. p. 385-416.
- CASANOVA, José. globalizing catholicism and the return to a "universal" church. In: RUDOLPH, Susane; PISCATORI, James (Ed.). *Transnational religion and fading States*. Boulder: West View Press 1997. p. 201-225.
- CASTELNUOVO, Enrico. *La pittura in Italia: l'Ottocento*. Milão: Electa, 1991.
- CLARK, Kenneth. *Provincialism*. Londres: The English Association, 1962.
- COELHO, Tatiana. *Discursos ultramontanos no Brasil do século XIX: os bispados de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.
- CONDURU, Roberto. Desafios da pesquisa em história da arte hoje? Pensando história da arte e globalização a partir de experiências com arte, África e Brasil. *ARJ: Art Research Journal*, v. 1, p. 101-109, 2014.
- COSTA, Antônio de Macedo. *Pio IX pontífice rei*. Lisboa: Typographia de J. J. Carvalho, 1861.
- _____. *Resumo da história bíblica ou narrativas do Velho e Novo Testamento*. Einsiedeln, Suíça: Benziger Typografos da Sancta Sé Apostolica, 1875.
- _____. *O livro da família: ou explicação dos deveres domésticos segundo as normas da razão e do cristianismo*, 1879.
- DERENJI, J. Desenhos setecentistas na Sé de Belém. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 107-127, 2011.
- DINIZ, Clarissa; CARDOSO, Rafael. *Do Valongo à Favela: Imaginário e periferia*. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2015.
- EBERT-SCHIFFERER, Sybille; EMILIANI, Andrea; SCHLEIER, Erich (a cura di). *Guido Reni e l'Europa: fama e fortuna*. Bolonha: Nuova Alfa; Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 1988.
- ELKINS, James. *Is art history global?*. Londres: Routledge, 2007.
- _____. *Art and globalization*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2010.
- ENCYCLICA do Summo Pontífice Pio IX publicada a 8 de dezembro de 1864. Lisboa: Typographia da Fé Catholica, 1865.
- ESPAGNE, Michel. *Le Vietnam: une histoire de transferts culturels*. Paris: Demopolis, 2015.
- ESPOSITO, Rosario. *Pio IX: la Chiesa in conflitto col mondo: la S. Sede, la massoneria e il radicalismo setario*. Roma: Paoline, 1979.

- FERREIRA, A. R. *Viagem filosófica pelas capitânicas do Grão-Pará, Rio Negro, Matogrosso, Cuyabá, 1783-1792*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Janelas do passado, espelhos do presente: Belém, arte, imagem e história*. Belém: Museu de Arte de Belém, 2011.
- _____; RODRIGUES, Silvío. Um altar romano na baía do Guajará: programa iconológico e reforma católica na Catedral da Sé de Belém do Pará (1867-1892). *Horizonte*, Belo Horizonte, v. 14, n. 43, p. 975-1011, jul./set. 2016.
- FONSECA, Anne-Louise G. *Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) et la peinture d'histoire à Lisbonne: cycles religieux et cycles profanes*. Tese (Doutorado em História da Arte), Université de Montréal, Montreal, 2008.
- GINZBURG, Carlo. *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*. Turim: Einaudi, 1986.
- GOMBRICH, Ernst. The nineteenth notion of a Pagan Revival. In: WOODFIELD, Richard (Ed.). *Art history as cultural history* Nova York: The Gordon and Breach, 2001. p. 55-63.
- GROSS, Michael. Kulturkampf and unification: German liberalism and the war against the jesuits. *Central European History*, v. 30, n. 4, p. 545-566, 1997.
- GRUZINSKI, Serge. *La pensée métisse*. Paris: Fayard, 1999.
- KAUFMANN, Thomas. *Toward a geography of art*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- KELLNER-HEINKELE, Barbara et al. (Ed.). *Islamic art and architecture in the European periphery: Crimea, Caucasus, and the Volga-Ural region*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2008.
- LEAL, Américo. *A igreja da Sé*. Belém: Falangola, 1979.
- LEITE, Reginaldo da Rocha. A contribuição das escolas artísticas europeias no ensino das artes no Brasil oitocentista. *19 e 20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009.
- MACÍAS, Eduardo Báez. *El arcángel San Miguel*. México: Unam, 1979.
- MAUÉS, Raymundo Heraldo. Padres e bispos em conflito: o processo de “romanização” da Amazônia. In: *Uma outra “invenção” da Amazônia*. Belém: Cejup, 1999. p. 119-136.
- MAUÉS, Renata. As pinturas sobre tela da Catedral de Belém: universo visual e trajetória de restauro. *19 e 20*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, 2011.
- MARQUES, Luiz. *Pintura italiana anterior ao século XIX no Museu Nacional de Belas Artes: catálogo*. Rio de Janeiro: MNBA; Campinas: Unicamp, 1992.
- _____. *Arte italiana em coleções brasileiras 1250-1950: corpus da arte italiana em coleções brasileiras*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 1996.
- MEIRA FILHO, Augusto. *Contribuição à história de Belém*. Belém: Imprensa Oficial do Estado do Pará, 1973.
- MELLO JR., Donato. *Antonio José Landi — arquiteto de Belém: precursor da arquitetura neoclássica no Brasil*. Belém: Governo do Estado do Pará, 1973.
- MENDONÇA, Isabel. *Antonio José Landi (1713-1792): um artista entre dois continentes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaíos*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- MOURA, Ignacio. *A exposição artística e industrial do Lyceum Benjamin Constant: Expositores em 1895*. Belém: Typ. do Diário Oficial, 1895.
- NANTEUIL, Jacques. *Sainte Radegonde, princesse barbare et reine de France*. Paris: Bloud & Gay, 1938.
- NEGRO, Angela. *Il giardino dipinto del cardinal Borghese: Paolo Bril e Guido Reni nel Palazzo Rospigliosi Pallavic*. Roma: Argos, 1996.
- NEGRO, Emilio; PIRONDINI, Massimo (a cura di). *La scuola di Guido Reni*. Modena: Artioli, 1992.
- NEVES, Fernando A. de F. *Solidariedade e conflito: Estado liberal e nação católica no Pará sob o pastorado de dom Macedo Costa (1862-1889)*. Tese (Doutorado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.
- OAKLEY, Francis. *The conciliarist tradition*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- OSYLLABUS ou a doutrina de Roma. Porto: Typographia de Antonio José da Silva Teixeira, 1873.
- PEPPER, D. Stephen. *Guido Reni: a complete catalogue of his works with an introductory text*. Nova York: New York University Press, 1984.
- PIERGUIDI, Stefano. *Il capolavoro e il suo doppio: il Ratto di Elena di Guido Reni e la sua replica tra Madrid, Roma, Parigi*. Roma: Artemide, 2012.
- PIETIKÄINEN, Sari; KELLY-HOLMES, Helen (Ed.). *Multilingualism and the periphery*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

- PINTO, Antônio R. de A. O bispado do Pará. *Annaes da Bibliotheca e Archivo Publico do Pará*. Belém, 1906. v. 5, p. 99-139.
- PIOTROWSKI, Piotr. *Art and democracy in post-communist Europe*. Londres: Reaktion Books, 2012.
- RACZYNSKI, Le C. A. *Les arts en Portugal*. Paris: Jules Renouard et C^a Libraires-Éditeurs, 1846.
- RODRIGUES, Silvio Ferreira. *Todos os caminhos partem de Roma: arte italiana e romanização entre o Império e a República em Belém do Pará (1867-1892)*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.
- SALDANHA, Sandra Costa. Expressões em confronto: a cultura visual romana e as fontes pictóricas da escultura do século XVIII em Portugal. *Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias*, v. 25, n. 8, p. 269-291, 2008.
- SANTOS, João. A romanização da Igreja Católica na Amazônia (1840-1880). In: HOORNAERT, Eduardo (Org.). *História da Igreja na Amazônia*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- SARGES, Maria de Nazaré. *Riquezas produzindo a Belle-époque: Belém do Pará (1870-1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2000.
- SERRÃO, Vitor. *A cripto-história da arte: análise de obras de arte inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.
- SGARBI, Vittorio; PAPETTI, Stefano (a cura di). *Le stanze del cardinale: Caravaggio, Guido Reni, Guercino, Mattia Preti*. Milão: Silvana, 2009.
- SPEAR, Richard E. The “divine” *Guido*: religion, sex, money and art in the world of Guido Reni. New Haven: Yale University Press, 1997.
- TRINDADE, Elna. *O desenhador de Belém: Antonio José Landi e o movimento das imagens na Amazônia Colonial (1751-1791)*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.
- VASTA, Daniela. *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento: dal neoclassicismo al simbolismo*. Roma: Gangemi, 2012.
- VILLEFRANCHE, Jacques Melchior. *Pio IX, sua vida, sua história e seu século*. Lisboa: Mattos Moreira, 1877.
- WHARTON, Annabel. *Art of empire: painting and architecture of the Byzantine periphery: a comparative study of four provinces*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1988.