



O CAVALETE E A PALETA

Arte e prática de colecionar no Brasil *

Paulo Knauss**

Mundos da arte

A arte europeia se confunde com a afirmação do mundo da arte no Brasil e o tratamento da questão nacional no processo de constituição da sociedade e do Estado nacional. A criação artística participou do movimento de institucionalização simbólica da sociedade brasileira. É assim que a arte europeia se inclui no campo da arte estrangeira por oposição a uma arte nacional. Essa demarcação é sobretudo importante em face de uma crítica e uma história da arte marcadas pelo recorte das escolas nacionais que se afirmou no século XIX e que, em grande medida, perdura ainda hoje na organização dos acervos museológicos, especificamente no campo da pintura.

Evidentemente, é difícil demarcar onde começa a arte nacional, uma vez que, no Brasil, a criação artística que se afirmou esteve sempre marcada pela cultura visual e pelas tradições formais da arte ocidental. Essa condição resulta do próprio processo de colonização que antecede e condiciona a história da sociedade nacional no Brasil. Nesse sentido, pode-se mesmo considerar que a colonização demarca a origem da implantação da arte europeia nas terras do Brasil, inserindo a arte brasileira nos quadros da cultura ocidental.

No mundo colonial da América portuguesa, a cultura religiosa católica foi o grande fator de motivação das artes, reunindo-se em torno dos cultos e rituais eclesiais e de manifestação da fé religiosa. As igrejas foram as edificações que concentraram grande parte dos objetos de arte vindos da Europa e, ao mesmo tempo, tornaram-se o foco da criação artística local. Contudo, foi a partir da Independência e da constituição da Academia Imperial das Belas Artes, em 1826, que a questão do caráter nacional da arte se impôs definitivamente no Brasil.¹ Assim sendo, a arte europeia serviu como parâmetro para as definições da arte nacional, cujas bases marcam as querelas do academicismo e do modernismo nas artes visuais, ao menos desde o século XIX e ao longo da primeira metade

* Este trabalho não teria sido possível sem a colaboração de várias pessoas. Antes de tudo, sou grato a Sergio Fagerlande, que com generosidade me disponibilizou informações sobre a coleção Salvador de Mendonça, fundamentais para a reflexão desenvolvida. Além disso, no levantamento das fontes da Coleção Alberto Lamego, agradeço o apoio importante de Carolina Ramos, e Daniel Simão Nascimento e Rafael Almeida e Andrade, monitores do Departamento de História da UFF. No convívio com as demais fontes, sou agradecido a valiosa participação profissional de Alexandre Miranda de Almeida como assistente de pesquisa. A diretora do Museu Antonio Parreiras, Fátima Henriques, devo agradecimentos especiais ao tornar possível grande parte da pesquisa, contribuindo para afirmar os museus como instituições abertas a pesquisa e a reflexão, garantindo com responsabilidade seu caráter público. Em torno do Museu Antonio Parreiras, em Niterói, convivi ainda com Valeria Salgueiro, a quem agradeço o coleguismo e a interlocução privilegiada. Por fim, na reta final do trabalho, Claudia Ricci contribuiu gentilmente com uma leitura crítica, reafirmando minha gratidão por estar cercado de amigos prontos para incentivar minhas incursões no processo de investigação acerca da arte no Brasil.

** Professor Doutor em História (UFF). Professor de história do Departamento de História oral e Imagem UFF/RJ.

¹ Para a abordagem da história da AIBA, consulte-se o trabalho de FERNANDES, Cybele Vidal Neto. "Os caminhos da arte: o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes: 1850/1890". Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001.

do século XX.² No entanto, a problemática e a dificuldade de reconhecimento de uma arte nacional impuseram uma dependência do desenvolvimento da criação artística no Brasil em relação aos modelos estrangeiros e, em especial, da arte européia. Essa subordinação verifica-se no processo brasileiro de institucionalização da formação artística que perseguiu o modelo acadêmico francês a partir da Academia Imperial das Belas Artes e, depois, na Escola Nacional de Belas Artes.

O que importa ressaltar é que a história da prática de colecionar arte européia no Brasil se define como um dos elementos da história da construção do mundo da arte nos quadros da sociedade nacional, constituindo-se em referência para o reconhecimento da especificidade do nacional no plano simbólico.

Arte de colecionar

De certa forma, pode-se considerar que as práticas contemporâneas de colecionar arte são dependentes da constituição de um mercado livre de circulação de mercadorias, bem como de padrões laicos e mundanos de experiência sensível da arte. No Brasil da ordem do liberalismo econômico, o fato marcante para a história da prática de colecionar de arte é a transferência da Corte portuguesa no início do século XIX, no quadro das guerras napoleônicas. De um lado, porque o estabelecimento da sociedade de Corte teve um impacto na vida cultural do Brasil, posteriormente elevado ao estatuto de Reino Unido. De outro, a abertura dos portos em 1808, cuja importância política e econômica decisiva se associa ao fim do monopólio colonial, trouxe a possibilidade da livre circulação de mercadorias e da constituição do comércio de arte. Assim, a liberdade de comércio garantiu a renovação dos padrões de consumo identificados com a cultura de luxo da Corte e o caráter aristocrático da organização social reforçada pela proximidade com a Coroa. Desse modo, a prática de colecionar arte européia encontrou um horizonte fértil para se reproduzir no Brasil em estreita associação com o fim do estatuto colonial da ordem social e a formação de um mercado de arte, ao qual se vincula a prática de colecionar. A partir do século XIX, o colecionismo de arte se desenvolveu com autonomia em relação ao campo da arte religiosa ou da Igreja e da arte instrumentalizada pelo poder de Estado ou das instâncias de representação da monarquia.

Em uma referência do testamento de Jonathas Abbot - que talvez possa ser considerado o mais antigo colecionador sistemático do Brasil -, é possível observar uma curiosa manifestação de arrependimento, solicitando que fosse devolvido ao legítimo dono um quadro que havia sido incorporado de modo inadequado a sua coleção. Dedicada à representação do tema mitológico clássico *Júpiter e Juno*, o quadro teria permanecido indevidamente com o colecionador a partir de uma mentira admitida no testamento, registrando que a obra de arte pertencia de fato ao Sr. Wilson, agente dos vapores ingleses no porto da Bahia³. Em certo sentido, a confissão serve para evidenciar até onde podia chegar a pulsão de colecionar e a vontade de viver junto aos objetos de arte. Contudo, o que importa frisar é que a anotação no testamento indica a ligação do colecionador com o sujeito social do comércio de importação. Fica demonstrado, assim, o vínculo estabelecido entre colecionador e comerciante como conexão básica que estabelecia, no Brasil, o mercado de arte de origem européia. Isso permite considerar, portanto, que, mesmo

² Para uma discussão das relações entre arte e a questão nacional no Brasil, consulte-se MARQUES DOS SANTOS, Afonso Carlos. "A Academia Imperial de Belas Artes e o projeto civilizatório do Império". In: *180 anos de Escola de Belas Artes*, Anais de seminário. Rio de Janeiro, UFRJ-EBA, 1996; e ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

³ "Deixo, ou para melhor me explicar, mando restituir ao Sr. Wilson, agente dos vapores ingleses nesse porto da Bahia, o quadro, grande valor, de Júpiter e Juno, que ele confiou a mim e julga queimado e lhe peço perdão da má fé que usei para com ele". Cf. VALLADARES, José. "A galeria Abbott: primeira pinacoteca da Bahia". Monografia apresentada ao I Congresso de História da Bahia, março de 1949. Bahia, Secretaria de Educação / Museu do Estado, 1951, p. 30.

admitindo motivações de experiência sensível, a arte se instalou como mercadoria em torno da prática de colecionar.

A história da coleção Abbott serve também para ilustrar a outra forma básica de aquisição de obras de arte européia realizada pelos colecionadores do Brasil.⁴ Nascido na década de 1790⁵, na localidade de Lambeth, Inglaterra, de origem social humilde, o personagem anglo-baiano veio para a cidade de Salvador em 1812. Apesar de José Valladares indicar a falta de fontes que atestem os fatos, a tradição diz que o inglês teria vindo ainda nos tempos joaninos, como cavaleiro do médico luso-baiano João Álvares do Amaral e que posteriormente viria a prestar serviços de intérprete ao Conde dos Arcos, governador-geral da Bahia, tendo sido depois servente na Escola Cirúrgica.⁶ Depois de ingressar, em 1816, no curso de medicina, J. Abbott chegou a se tornar um médico destacado na sociedade da Bahia do século XIX, e depois professor de anatomia geral e descritiva, tendo sido também fundador da Sociedade de Belas Artes e do Instituto Histórico da Bahia, vindo a falecer em 1868. Em poucas palavras, trata-se de uma personalidade, portanto, da primeira metade e de meados do século XIX do Brasil.⁷

No que se refere ao mundo da arte, no diário que conduziu durante sua segunda viagem à Europa para realizar estudos profissionais, entre 1830 e 1832, consta a emoção suscitada pelo contato com obras de arte e a atração que sentiu pela cidade de Roma, na Itália, referência de todo o classicismo, o que evidencia seu envolvimento com a cultura européia.⁸ Tudo indica que foi a partir dessa segunda viagem ao Velho Mundo que sua prática de colecionar se sistematizou, presumindo-se que tenha feito aquisições que se juntaram a outras feitas durante nova viagem realizada nos anos de 1850.⁹ Nesse caso, revela-se o segundo mecanismo que os colecionadores do Brasil tinham como forma de aquisição de peças de arte estrangeira: as viagens e temporadas no exterior.

A prática de colecionar e o processo de aquisição e acumulação daí decorrente possui um outro desdobramento social importante. Ao integrar o movimento de criação da Sociedade de Belas Artes, o médico anglo-baiano e amante das artes participou do processo de liberalização das artes na Bahia, promovendo a carreira de artista como profissional autônomo no mercado livre, distante das restrições impostas pelas antigas corporações de ofício que dominavam o campo dos artesãos. Aliás, é preciso indicar que, na Bahia, Jonathas Abbott não foi um caso único, tendo sido acompanhado na prática de colecionar ao menos por seu amigo Antonio José Alves, ator social igualmente importante no processo de formação da Sociedade de Belas Artes local. Além disso, sua contribuição à dramaturgia, especialmente como tradutor, aponta para outra faceta de sua biografia que contribuiu para a afirmação das artes liberais, complementando a autonomia dos artistas que em torno do Teatro S. João recebiam encomendas frequentes, criando um ambiente propício às artes liberais. Genericamente, pode-se afirmar que o colecionador como consumidor corrente dos artistas baianos teve papel importante na

⁴ Para o estudo da coleção Abbott contamos com o trabalho já citado de Jose Valladares, além do trabalho de NEVES, Maria Helena Franca. "Jonathas Abbott: um lugar de memória". Trabalho final da disciplina História da Bahia no século XIX. Mestrado em Artes. Salvador, UFBA-EBA, nov. 1994, p. 20, que cita também como referência importante a pesquisa de QUERINO, Manuel. *Artistas bahianos*. Salvador, Oficinas da Empresa A Bahia, 1911.

⁵ Segundo Jose Valladares, as indicações biográficas indicam os anos de 1790 e 1796.

⁶ Cf. VALLADARES, Jose. *A galeria Abbott*, primeira pinacoteca da Bahia; monografia apresentada ao I Congresso de História da Bahia, marco de 1949. Bahia, Secretaria de Educação - Museu do Estado, 1951.

⁷ A coleção em 1862, segundo o inventário constava de 413 itens, reduzida a 391 no catálogo do Liceu Provincial de 1871 e em relatório de 1882, constavam ainda 374 itens - sendo 274 a óleo, 23 fotografias, 16 gravuras, 50 litografias, 2 pinturas chinesas, 1 pintura em seda, 5 a lápis e 3 baixo-relevos, em um total de 413 peças. Hoje o acervo da coleção no Museu do Estado da Bahia conta com 102 itens. Cf. VALLADARES, J. op. cit.

⁸ Cf. VALLADARES, J. op. cit.

⁹ Segundo Jose Valladares indica, pode-se imaginar que a prática de colecionar de J. Abbott tenha mesmo antecedido a viagem dos anos de 1830, uma vez que consta de sua coleção estudos de Franco Vellasco para os painéis da Igreja do Senhor do Bonfim de 1819.

constituição do que se denomina Escola Baiana de Pintura. Entre cópias e originais atribuídos a mestres ou à escola de grandes mestres como Tintoretto, Corregio, Anibal Carraci, Caravaggio, Boucher, entre outros, juntaram-se as obras dos mais destacados artistas da Bahia, que constituíam a maior parte do acervo. Importa sublinhar que a coleção Jonathas Abbott se tornou elemento de confluência e diálogo entre a produção artística europeia e a baiana.

Consta que ainda em vida, em 1858, o colecionador doou 37 quadros à Biblioteca Pública da Bahia.¹⁰ O diferencial da história dessa coleção baiana é que o governo da província adquiriu de seus herdeiros as obras de 26 arte acumuladas por Jonathas Abbott, tendo sido mantidas em exposição pública no Liceu Provincial em, depois, nos anos de 1880, no Liceu de Artes e Ofícios, tornando-se a base do futuro Museu do Estado, criado no século XX, na década de 1930. Uma vez que a coleção se constituiu como fonte dos modelos pictóricos europeus, ela terminou definindo-se também como lugar de consagração da criação local e institucionalização social das artes.

Essa caracterização da coleção como lugar de consagração da arte e articulada ao processo de afirmação do mercado de arte tem validade geral, e não somente para o caso da Bahia. No Rio de Janeiro, ao longo do século XIX também se organizaram outras grandes coleções particulares de arte significativas, com a especificidade da ênfase na arte estrangeira. O caráter das coleções privadas de pintura europeia do Rio de Janeiro não se distanciam das características da coleção baiana de Jonathas Abbott. Especialmente o período do Segundo Reinado e das primeiras décadas da República ficaram marcadas pelos colecionadores de arte e pintura europeia. O Museu Nacional de Belas Artes possui acervo originado de doações de colecionadores importantes, que contribuíram para a afirmação da pinacoteca da antiga Escola Nacional de Belas Artes.¹¹ Antes de seu falecimento em 1921, Salvador de Mendonça já havia contribuído com doações à instituição oficial de promoção das artes.¹² Em 1922, foi a vez da viúva do Barão de São Joaquim cumprir o desejo do falecido marido, doando 64 obras à pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes, na maioria pintura a óleo, além de desenhos e aquarelas europeias. Destacam-se no lote vinte pinturas de Eugène Boudin e criações de influência impressionista como de Alfred Sisley, além de obras mais antigas como uma tela de Brueghel de Velours ou um David Teniers, do século XVII.¹³ Do universo social do Império do Brasil, emergiu igualmente a coleção do Conde de Figueiredo, conhecida por 38 pinturas doadas à ENBA.¹⁴ Desse conjunto, é possível considerar também a articulação estabelecida com a instituição oficial das artes. Isso significa dizer que os colecionadores, através de suas doações, fortaleciam a referência institucional do campo artístico. Porém, é preciso considerar que, também desse modo, suas coleções se legitimavam socialmente, consagrando não apenas o colecionador mas, igualmente, as obras de sua coleção. Como faces da mesma moeda, as relações entre as coleções particulares e a antiga Escola Nacional de Belas Artes, assim como no exemplo baiano, articulavam, portanto, uma ordem de institucionalização geral do campo das artes. Nesse sentido, pode-se compreender como o colecionismo privado fez parte do quadro de afirmação do mundo da arte no Brasil.

¹⁰ Cf. EVES, M. H. F. op. cit.

¹¹ Coelho Netto na introdução ao catálogo da coleção Luiz de Rezende, preparado pelo Leiloeiro Paula Affonso em 1937, destaca o espanto do colecionador com a pobreza da pinacoteca da ENBA, motivando sua doação de telas e bronzes. Cf. *Colleção Luiz de Rezende*. Rio de Janeiro, Leiloeiro Paula Affonso, julho de 1937.

¹² De sua coleção constam no MNBA ao menos 7 quadros que conseguimos identificar em pesquisa nos arquivos da instituição: duas telas de Jan Brueghel de Velours (Gladiador ferido; Cabeça de anjo); uma de Eustache Le Sueur (Moises tocando o rochedo); uma de Jan Hvícksy Steen (Festa de Reis); David Teniers, o jovem (A guerra); Jean Baptiste Marie Pierre (Leda e o cisne); Francois Rene Moreaux (Retrato de menino). Cf. lista encontrada em pasta do Arquivo do MNBA.

¹³ Cf. *Exposição de pintura - memória aos Barões de S. Joaquim na Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1929.; e *Homenagem aos Barões de São Joaquim* folheto de exposição. MNBA, nov./1998. Arquivo do MNBA.

¹⁴ Consta lista no Arquivo do MNBA.

No caso das coleções particulares do Rio de Janeiro, pode-se afirmar que a principal forma de aquisição das obras dos colecionadores foram as viagens à Europa. O casal de Barões de São Joaquim era conhecido por suas temporadas européias, especialmente em Paris.¹⁵ Outro colecionador importante e que se estabelecia com frequência em Paris era Luiz de Rezende, conhecido joalheiro da cidade do Rio de Janeiro. Misto de artista e homem de negócios, segundo a caracterização de Coelho Netto, no desenvolvimento de seu ofício passava parte do ano na capital francesa, em sua residência na Place de la Madeleine, ocupando-se de cuidar de modelagem e fundição de peças de sua produção.¹⁶ Talvez até por seu ofício, Luiz de Rezende foi um colecionador esmerado, aproveitando-se da chance de passar tempos em um centro europeu. Outro personagem importante da história do colecionismo no Brasil foi Salvador de Mendonça, que durante longo tempo viveu como diplomata em Washington, capital do Estados Unidos, tendo mesmo casado com uma americana. Sua coleção de pintura, segundo o catálogo particular de 1890, continha 228 obras, e tudo indica que ainda foi acrescida de muito outros itens até sua morte em 1921. Em sua época, a coleção Salvador de Mendonça contou com uma grande fama e, possivelmente, se não foi a maior, sem dúvida foi uma das maiores coleções de pintura, na maioria de artistas europeus, propriedade de um brasileiro.¹⁷ Também nesse caso, a chance de viver constantemente no exterior permitiu constituir a reunião das obras de arte. Tudo isso são indicações de que as viagens se constituíram em grande fonte de aquisição, além de oportunidade de convívio com obras da arte européia.

A comparação entre a coleção de Luiz de Rezende e a de Salvador de Mendonça pode fornecer indicações interessantes sobre o caráter sistemático dos colecionadores de arte no Brasil. A coleção Luiz de Rezende, que foi a leilão em 1937, indica uma profusão de 941 peças as mais diversas, sem falar na valiosa biblioteca de artes orientais e européias.¹⁸ A associação de objetos e livros indica a especialização do colecionador, possuidor de uma biblioteca especificamente dedicada aos estudos de arte. Contudo, dos muito itens da coleção, observa-se um predomínio de objetos decorativos, entre porcelana, cristal, prataria, e jóias, além de pintura a óleo e gravura, destacando-se ainda um gosto acentuado pelas artes orientais. Por sua vez, Salvador de Mendonça, que era um conhecido escritor e fundador da Academia Brasileira de Letras, possuía, além de sua coleção de arte, uma farta biblioteca doada à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. No entanto, era sua coleção exclusivamente dedicada à pintura e quase unicamente a pintura européia dos séculos XVII, XVIII e XIX, e que se tornou inigualável para a época, apresentando um caso de colecionador ultra-especializado na reunião de objetos.

No caso das pinturas de todas as coleções indicadas, pode-se observar o predomínio do interesse pela pintura de gênero, de paisagem, natureza-morta ou temas da mitologia clássica, desprestigiando-se os temas bíblicos ou históricos, associados às instituições sociais da Igreja e do Estado. Nesse rol, a preferência pelas criações classicizantes da Época Moderna era evidente, impondo-se o gosto pelos italianos ou pela obra de franceses como Poussin, além de grande valorização da pintura flamenga e holandesa, especialmente do século XVII. No que se refere ao século XIX, desponta o interesse pela obra de artistas franceses como Boudin, Courbet e Corot. Essa valorização dos estrangeiros é acrescida ainda pelo gosto de artistas estrangeiros que produziram no Brasil, como Eduardo de Martino ou Castagneto.

É preciso ainda reconhecer o caráter sistemático da prática de colecionar no Brasil. Isso se evidencia no tratamento da questão da autenticidade, o que aponta elementos

¹⁵ Cf. *Homenagem aos Barões de São Joaquim*, folheto de exposição. MNBA, nov./ 1998. Arquivo do MNBA.

¹⁶ Cf. *Colleção Luiz de Rezende*. op. cit.

¹⁷ Cf. *Collection of paintings belonging to Salvador de Mendonça* Washington, 1890. (Coleção Sérgio Fagerlande) Sabe-se que a coleção de Salvador de Mendonça não parou de ser acrescida de novas aquisições até sua morte.

¹⁸ Cf. *Colleção Luiz de Rezende*. op. cit.

importantes sobre a organização do regime artístico sob a referência do classicismo e do academicismo. Longe do que talvez se possa supor, os colecionadores eram dedicados à tarefa intelectual de ordenar e classificar os objetos de sua coleção, evidenciando os focos de seu interesse. Os colecionadores brasileiros acompanhavam, assim, as tendências internacionais, possivelmente até pela convivência das longas viagens combinadas pela experiência de aquisição das obras de arte no mercado europeu. No universo das coleções de pintura, é freqüente encontrar, sobretudo nas obras mais antigas, classificações genéricas apenas por anotação da escola nacional-italiana, holandesa ou francesa, por exemplo. Em outros casos, a autoria é demarcada por atribuições ou indicação de ateliê - escola de Rembrandt, por exemplo. Além disso, há com freqüência o gosto pela cópia - criação valorizada até a virada do século XIX para o XX. Tais características levam certos críticos de arte a afirmações exageradas, como o caso de José Roberto Teixeira Leite, que registra que um exame de peritos franceses teria declarado que a coleção de Salvador de Mendonça era falsa na sua integridade, desqualificando todo o trabalho colecionista do diplomata brasileiro e, em certa medida, todos os outros colecionadores da mesma época.¹⁹ Ora, esse tipo de arroubo crítico é resultado de uma falta de valorização da historicidade peculiar do regime artístico vigente, produzindo um julgamento baseado em puro anacronismo.

A própria história da coleção de Salvador de Mendonça demonstra o cuidado com o reconhecimento das peças e seu tratamento sistemático. Em 1890, o colecionador se preocupou em preparar a edição de um catálogo de seu acervo particular, no qual ficaram registradas indicações de autoria (eventualmente de data de nascimento e morte do artista), ou, na ausência de assinatura, escola, título da obra e ano (quando havia indicação na tela), além de anotar quando se tratava de cópia ou atribuição²⁰, bem como indicando procedência de coleção anterior. Esse cuidado detalhado com cada peça certamente indica uma dedicação sistematizada à prática de colecionar, o que certamente pode até não ter sido generalizado, mas aponta para um padrão de qualidade que serve de referência para o circuito das artes e do colecionismo. Há ainda um catálogo de leilão realizado em Nova York em 1916, no qual 39 obras da coleção teriam sido leiloadas sob o controle da senhora Salvador de Mendonça?²¹ Não só a colocação de obras da coleção em leilão reconhecido *pela American Art Association* atesta o reconhecimento do caráter sistemático da ação do colecionador e de sua coleção, como as anotações do catálogo deixam o registro da qualidade das peças, indicando origem e, eventualmente, *expertise realizada*²².

Cabe observar, portanto, que esse universo da coleção Salvador de Mendonça pode servir de demonstração da densidade do circuito de artes e da igualdade de condições em que o colecionador brasileiro se colocava em comparação com os colecionadores estrangeiros. Há inúmeras indicações de um cuidado sistemático no tratamento da coleção e em atestar a autenticidade da obra, o que não significa afirmar os mesmos registros associados à originalidade e excepcionalidade enfatizados pela crítica de arte da segunda metade do século XX. Em contraposição, o colecionismo artístico no Brasil do século XIX e início do século seguinte se apoiava em um tratamento que revela um entendimento do critério de autenticidade da criação artística distinto e que convivia bem com a autoria atribuída e com a cópia, bem como com a obra filiada à generalidade da tradição nacional.

¹⁹ Cf. LEITE, José Roberto Teixeira. Coleções e colecionadores; verbete. In: *Dicionário crítico de pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, Artlivre, 1988.

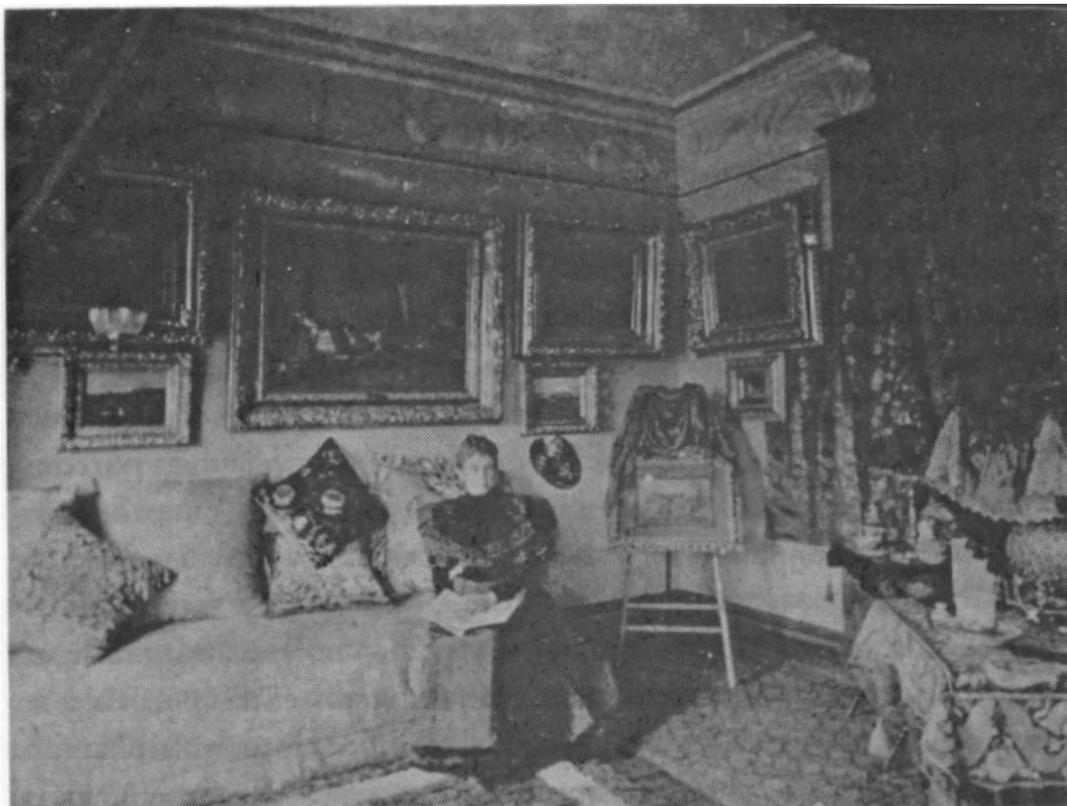
²⁰ Há mesmo no item n. 161 a indicação de uma cópia de Pastoral de Lancret, atribuída a Watteau.

²¹ Cf. *Illustrated catalogue of Nearly three hundred valuable paintings by ancient and modern masters...* New York, The American Art Association, 1916. (Coleção Sergio Fagerlande). Para uma discussão da função social no campo das artes dos leilões de arte, consulte-se VEIGA, Roberto de Magalhães. Leilão de "objetos de arte": uma instância de reclassificação de objetos. *Alceu*, Revista de Comunicação, Cultura e Política. Rio de Janeiro, PUC-RJ -Departamento de Comunicação Social, v. 1. n. 2. jan/jun 2001.

²² Charles Sedelmeyer, de Paris e o autor das *expertises* indicadas. Essa referência pode indicar a imprecisão da afirmação de José Roberto Teixeira Leite sobre a avaliação da coleção realizada em Paris.

O que se evidencia é a própria historicidade do regime da arte acadêmica, que confere especificidade histórica ao estatuto da arte.

Ainda assim, as obras de arte se confundiam com o cotidiano da vida das residências dos colecionadores, ocupando os espaços da casa e transformando-a em espaço de exposição. Novamente, o caso da coleção de Salvador de Mendonça surge como emblemático e pode ser observado a partir de fotos do interior de sua casa, nas quais se vêem as paredes recobertas de quadros por todos os lados. As paredes eram ocupadas por telas de todos os tamanhos, convivendo ainda com os móveis e objetos decorativos, além do panejamento de estofados e cortinas. A intimidade da convivência com as obras de arte se mistura com uma certa austeridade de excesso e exuberância típicos da decoração de interiores da época. Nesse universo peculiar de colecionador privado, uma foto em especial chama a atenção, ao representar a viúva na ponta de um sofá, segurando um livro na mão, oferecendo uma imagem ilustrada da dona da casa parceira da prática de colecionar. Junto a tantos outros quadros, ao lado da guardiã da coleção e na mesma altura, estão um cavalete e uma paleta no canto da saleta. Mais que objetos decorativos, essas peças instrumentais da criação da pintura se instalam integralmente na vida da casa e na coleção Salvador de Mendonça. É como se a experiência da criação artística da pintura ultrapassasse a dimensão do artista e se afirmasse também como obra do colecionador. As identidades de artista e de colecionador se produzem na sua confluência e entrelaçamento. E, no que se refere à história da institucionalização das artes no Brasil, é possível admitir que o colecionismo foi e provavelmente continua sendo um dos seus pilares.



A viúva e a coleção Salvador de Mendonça
(fotografia: coleção Sergio Fagerlande).

Medida da civilização

Em agosto de 1950, a imprensa da cidade do Rio de Janeiro, então capital da República, celebrava a notícia da lei de abertura de crédito para aquisição da coleção do Dr. Alberto Lamego, sancionada pelo governador Edmundo Macedo Soares. Essa notícia completava o processo de negociação iniciado em junho de 1947 entre o governo do estado e o dono da coleção de arte, composta de quarenta pinturas estrangeiras, a ser integrada ao patrimônio do antigo estado do Rio de Janeiro. A exposição inaugural da coleção como patrimônio público estadual ocorreu ainda em janeiro de 1951, no Museu Antonio Parreiras, que abriga a coleção até hoje em sua reserva técnica.²³ Na ocasião, a coleção foi denominada Pinacoteca dos Airises, em referência ao nome da sede de antiga fazenda de engenho que abrigava as obras de arte na cidade de Campos.

A iniciativa da aquisição fora inicialmente promovida pela imprensa da capital, especialmente os jornais *A Noite* e *A Notícia*, que disputaram a autoria da proposta em 1947, quando noticiaram a idéia do colecionador de se desfazer de sua valiosa pinacoteca. Segundo o noticiário, a informação fizera o governador do estado do Rio de Janeiro procurar o colecionador e conhecido historiador fluminense, formado em Direito em São Paulo, nascido em 1870, em Cabuçu, Itaboraí, membro de uma tradicional família de grandes proprietários de terras dedicados à produção de cana-de-açúcar.²⁴ Ainda em 1947, por sugestão do próprio colecionador²⁵, ocorreu a nomeação de uma comissão de avaliação, que foi indicada pelo governador, sob a liderança do diretor do Museu Nacional de Belas Artes, Oswaldo Teixeira, e acompanhada pelo diretor do Museu Antonio Parreiras - único museu de arte estadual à época - Jefferson Ávila Júnior.²⁶ Depois de transferidos os quadros da fazenda em Campos para o Museu Nacional de Belas Artes, o resultado dos trabalhos da comissão foram anunciados em agosto de 1948, dois anos antes da lei sancionando o crédito para a aquisição da coleção de quadros de Alberto Lamego. A comissão avaliou 16 itens da coleção, sendo o restante “não incluídos na avaliação, por falta de elementos para rigorosa perícia”, revelando o caráter cuidadoso do trabalho.²⁷

Ao longo do ano de 1949 se processaram as negociações junto ao Secretário de Governo, Helio Cruz, para a compra por parte do Estado, incluindo-se as telas que não foram avaliadas integralmente. Conforme revela a correspondência do colecionador em torno da venda da coleção de pintura, houve grande demora no processo de decisão para liberar o pagamento, devido à falta de condições por parte do poder estadual, obrigando o colecionador a propor uma forma de pagamento facilitada, a fim de evitar a dispersão de sua pinacoteca.²⁸

A imprensa se encarregou de celebrar a biografia do colecionador e as obras de sua coleção, que incluía na sua maioria pinturas holandesas, francesas e italianas dos

²³ A história da coleção Alberto Lamego na imprensa pode ser acompanhada em pasta específica do acervo documental do Museu Antonio Parreiras.

²⁴ Alberto Lamego é autor de várias obras, em que desponta sua famosa *Terra Goitacá*; à luz de documentos inéditos, da qual só foram publicados 8 volumes.

²⁵ Cf. Essa informação consta de: Carta de Alberto Lamego ao Sr Coronel Edmundo Macedo Soares, Governador do estado do Rio de Janeiro, de 30 de março de 1949. Arquivo do Museu Antonio Parreiras.

²⁶ Além desses nomes a comissão contava com a participação de Lígia Martins Costa, Regina Monteiro Leal, Manoel Constantino e Agenor Cezar de Barros e Dakir Parreiras.

²⁷ Cf. Carta de Alberto Lamego ao Sr Coronel Edmundo Macedo Soares, Governador do estado do Rio de Janeiro, de 30 de março de 1949. Arquivo do Museu Antonio Parreiras. - Os itens da coleção avaliados foram as telas de Nicolas Poussin, Arte Neer, David Teniers, Roland Jacobsz Savery, Jan Dirksz Both, Simon van der Does, Johannes Beeldmaker, Heem, Adrian Brower, Fampon, Augusto Rodrigues Duarte, Clovis Arrault, Nicolau Facchinetti e os cinco desenhos atribuídos a escola italiana de pintura (no valor total de Cr\$ 1.790,00 - um milhão setecentos e noventa mil cruzeiros). Cf. HENRIQUES, Fátima do Rosário M. Coleção Alberto Lamego: uma coleção ilustre, monografia de bacharelado em Museologia. Rio de Janeiro, UNI-RIO, 1989.

²⁸ Cf. idem.

séculos XVII e XVIII. Sublinhava-se, então, que a origem da pinacoteca remontava aos tempos em que o colecionador se estabeleceu na Europa entre os anos de 1906 e 1920, quando se dedicou à prática de colecionar. Segundo certo artigo de jornal, o colecionador teria declarado que havia adquirido as peças em leilões especializados de Londres, Paris, Bruxelas e Amsterdã, sendo acompanhado por especialistas e conseguindo realizar negociações à luz de documentos irrefutáveis²⁹ - o que podia ser favorecido por seu trabalho de historiador. Em outra parte se encontra a informação de que uma das telas da pinacoteca - o "São Pedro", de David Teniers, o Velho - chamou a atenção e foi examinada por um especialista do Museu de Amsterdã, que chegou a publicar um artigo em revista.³⁰

Os comentários sobre a coleção Alberto Lamego eram diversos, como o comentário de Mucio Leão, em artigo publicado no jornal do Brasil, indicando que o colecionador teria comprado uma de suas telas por 30 schillings em um antiquário, valendo no ano da publicação do texto cinquenta contos. Surge ainda no noticiário a informação de que durante a Primeira Guerra Mundial, vivendo em Bruxelas, o colecionador teve de proteger suas peças escondendo sua valiosa biblioteca sob a guarda de um convento. Por sua vez, em dezembro de 1935, em artigo em *O Estado de S. Paulo* assinado por Mario de Andrade, então chefe do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, anunciou-se a realização da compra da biblioteca e da rara coleção de manuscritos de Alberto Lamego, enriquecendo o patrimônio do estado de São Paulo e, em especial, da Universidade de São Paulo, então recém-criada.³¹ Essa operação, realizada sob a liderança do modernista paulista, indicava a partir daí a disposição do colecionador em se desfazer da sua grande obra que eram suas coleções. Essa venda da biblioteca e dos manuscritos para outro estado marcou a história da pinacoteca, defendida pela opinião pública no Rio de Janeiro.

A coleção de pinturas de Alberto Lamego era composta de 35 quadros a óleo, sendo 17 sobre tela e 18 sobre madeira, além de cinco desenhos em sépia, aguada, sangüínea e bico de pena. Incluem-se na coleção, segundo o catálogo de 1951, o nome de nove artistas de escola holandesa, seis de escola flamenga, dois artistas franceses, além dos três estrangeiros que produziram no Brasil (Nicolau Antonio Facchinetti, Clovis Arrault, João Batista Borely) e dos dois artistas brasileiros (Antonio Firmino Monteiro, Augusto Rodrigues Duarte) arrolados - considerando que por vezes o mesmo autor possui mais de uma obra na coleção. Entre os quadros de autores desconhecidos, encontram-se o único quadro de escola italiana da coleção, bem como um quadro de escola holandesa, além de dois trabalhos atribuídos a um artista da Missão Artística Francesa. Os cinco desenhos são identificados como de escola italiana, sendo apenas um atribuído a Rafael ou a sua escola. No total, pode-se indicar o predomínio de 22 quadros de tradição holandesa ou flamenga, além dos dois quadros de origem francesa e um quadro e cinco desenhos de referência italiana, bem como dez obras relativas a artistas do Brasil entre estrangeiros e nacionais. Vale ressaltar a presença de alguns nomes importantes como os dois Brueghel (Peter, o Velho, e Johann, o filho), Adrian Brouwer e David Teniers e Anton van Dyck, além dos franceses François Clouet e Nicolas Poussin. De toda forma, afirma-se o apego a arte da Época Moderna, com ênfase no século XVII da antiga Flandres, e o gosto pela pintura de paisagem e costumes, enfatizando a referência dos modelos acadêmicos.

²⁹ Cf. Integrará o patrimônio cultural do estado do Rio a Pinacoteca do "Solar dos Airises". *O Globo*. /s.d./. Arquivo do Museu Antonio Parreiras.

³⁰ Cf. Vai-se a pinacoteca de Airises; recorte de jornal. Arquivo do Museu Antonio Parreiras.

³¹ Atualmente a biblioteca e os manuscritos da coleção Alberto Lamego fazem parte do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros - IEB / USP.

E preciso anotar que o feito do colecionador brasileiro de estabelecer a pinacoteca no interior do país parecia a sua época tão fascinante que até mesmo personalidades da cidade de Campos não confiavam no valor da coleção. *Para mim os quadros dos Airises, se não são autênticos não são célebres, e, se são célebres não são autênticos. Leva-nos a esse raciocínio lógico o fato de não conhecermos nenhum dos autores citados, não que nos envaideçamos de conhecer algo de história da pintura*, anotava em parecer publicado na imprensa em 1950 o membro da Academia Campista de Letras Claudinier Martins.³² A citação indica um misto de ignorância e prepotência de pseudo-intelectual provinciano, não permitindo que se leve a sério a avaliação. Contudo, ela fornece a medida do espanto local em saber da existência de uma valiosa coleção de arte no município do interior do estado do Rio de Janeiro.

A coleção ficou associada ao Solar dos Airises, sede da fazenda nos arredores do município de Campos, que Jefferson Ávila Jr. refere como Meca de homens de cultura e de gosto *que ouviam falar da biblioteca e das suas coleções de arte e como de um tesouro fabuloso*.³³ Affonso de E. Taunay, conhecido historiador regional, com obra paulista equivalente a do fluminense Alberto Lamego, nos anos da década de 1930, escreveu nos jornais uma série de artigos sobre suas visitas ao Solar dos Airises em Campos, destacando os esplendores da biblioteca e da coleção de manuscritos, sem, no entanto, referir-se aos quadros, mas aludindo comparações com a coleção de Eduardo Prado. Conforme se verifica na imprensa, de fato parece que a viagem ao solar campista era uma espécie de peregrinação simbólica dos homens de letras dos anos 20 e 30 do século XX.

A pinacoteca não estava isolada no contexto da prática de colecionar de Alberto Lamego, reunindo-se a biblioteca e a coleção de manuscritos, além de móveis de variados estilos, peças de marfim, porcelanas, pratarias, selos, *um museu de preciosidades históricas atestando a vivacidade e a universalidade do espírito do infatigável colecionador*, dizia uma matéria publicada em O Globo.³⁴ *O edifício todo é uma combinação sui generis de biblioteca, de arquivo, galeria de quadros, de bric à brac e de museu*, define J. M. Gomes Ribeiro.³⁵ Desse modo, o próprio solar ou casa-grande de engenho já se tornava peça de coleção.

Em uma reportagem do caderno *A Noite Ilustrada*, descreve-se a exposição organizada no antigo solar:

Surgem as primeiras relíquias. Mapas curiosos, fitos em 1700 e pouco, mostram as Capitâneas da Paraíba do Sul, a divisão das Missões no Rio Grande, e outras mais. Ferros de prender escravos, pedaços de uma fragata que esteve em Voluntários da Pátria, coleções históricas de livros sobre arte, documentos que acusaram governadores [...]. No subir do primeiro andar e forçoso deter-se, no topo da escadaria para maravilhar os olhos em sutis gravuras em cobre, estupendos alto-relevos, indescritíveis iluminuras, como a que o sultão do Marrocos enviou à rainha de Portugal, em uma carta de felicitações.

E na seqüência: *Aparecem as telas*.³⁶

Outra descrição de Adolfo Schweitzer indica que, além da entrada, na qual estavam expostos *os brutais instrumentos da opressão escravocrata experimentava-se uma nova situação: E depois do obscurantismo, a luz [...] Deixamos a sala da escravocracia e uma tosca escada, de graus rangendo velhice, leva-nos as alturas da Arte! [...] O gênio artístico está ali reunido em um colorido verdadeiramente cosmopolita*.³⁷

³² Cf. *A Pinacoteca dos Airises*, 13-6-1950. Arquivo do Museu Antonio Parreiras.

³³ Cf. *Catálogo da Pinacoteca dos Airises*. Museu Antonio Parreiras. Niterói, Associação Fluminense de Belas Artes, 1951.

³⁴ Cf. Integrará o patrimônio cultural do estado do Rio a Pinacoteca do "Solar dos Airises". O Globo. /s.d./. Arquivo do Museu Antonio Parreiras.

³⁵ Cf. Um tesouro em Campos. Arquivo do Museu Antonio Parreiras.

³⁶ Cf. Tesouro em Airises a 12 quilômetros de Campos. *A Noite Ilustrada*. Rio de Janeiro, /s.d./. Arquivo do Museu Antonio Parreiras.

³⁷ Cf. SCHWEITZER, Adolfo. Um museu de arte na planície. /s.l.ed.d./. Arquivo do Museu Antonio Parreiras.

Em uma reportagem de *A Gazeta* de 1940, surge a seguinte apresentação:

A penetrarmos no saguão, notamos uma grande coroa imperial esculpida em madeira sobre uma mesa de jacarandá e junto, um grande argolão de Ferro. São reminiscências da guerra do Paraguai. A exposição era o ornamento dos vapores que conduziam os voluntários a Campos e o argolão onde nos cais se amarravam os vapores. As paredes estão cheias de gravuras imperiais sobressaindo o desenho feito a mão do mais antigo mapa de Campos que foi reproduzido no 1º. volume do "Terra Goitacá". Também se vê em um quadro [ilegível] antigas do papa Pio X conferindo-lhe a condecoração em ouro "Pro Eclésia [ilegível]" e do Rei Alberto da Bélgica a medalha de guerra pelos serviços prestados aos refugiados belgas em Londres. Outros diplomas científicos se acham espalhados pelas paredes. No centro do saguão se ergue uma pirâmide de madeira com amostras das nossas arvores de construção enfeitada com grande chaves de troncos e da antiga cadeia. Minerais de todas as qualidades estão em mostruários próprios. As paredes da escadaria que dá acesso ao 1º. andar estão cobertas de quadro a óleo e gravuras bem como as todos os salões. [Segue uma descrição do de telas diversas e comentários sobre os artistas.] [...] Descrever todas as telas [...] gravuras e aquarelas existentes no solar e que por toda parte ornem as suas paredes seria obra longa e inexecutável em uma ligeira reportagem. Os álbuns de pintura chinesa em papel de arroz, indiana, em mica de selos do Brasil, completa de Portugal e colônia faltando poucos e dos outros países em seis grandes volumes valem uma fortuna. Antes de concluir não devemos deixar no olvido dois retratos históricos, únicos originais que se conhecem, o de Benta Pereira, a heroína campista, pintado a crayon e de Ratcliff o revolucionário de 1824 feito a pena. Certamente paisagens, a vasta coleção do antiquário, troncos e instrumentos da escravidão, mimos burilados, de marfim, cerâmica, porcelana e os pesados móveis de jacarandá enchem os aposentos, onde os severos retratos a óleo da família, olham para aquilo tudo com uma serenidade transcendente que revive os idos tempos imperiais³⁸

Essas três descrições relatando a experiência de visitar a coleção em exposição no solar de Alberto Lamego permitem considerar sua diversidade e sua sistematização. Percebe-se claramente um sentido ou roteiro que apresenta as peças. Sobretudo na última descrição, fica clara a oposição entre o obscurantismo e a luz que se divide entre o primeiro e o segundo andar. A sequência da exposição contrapunha, assim, os documentos da história do Brasil, demarcados pela presença de peças da Guerra do Paraguai e da escravidão, a exibição das obras de arte e volumes encadernados de outras sociedades. Ocorre uma certa identidade de objetos e sociedades. A cultura ocidental era demarcada pela pintura européia, especificamente, neerlandesa, francesa e italiana. As gravuras chinesas surgiam como emblemas da civilização oriental. Outras peças vão se colocando com funções mediadoras semelhantes e complementares, como as *riquíssimas peças de Sévres, marfins chineses e hindus, trabalhos de laca japonesa* citadas por Assis Chateaubriand.³⁹ O que as descrições citadas não mencionam é o lugar da biblioteca e dos manuscritos, mas é preciso frisar sua identidade essencialmente ibérica, dedicadas aos temas da história do colonialismo luso e hispânico. O que sabemos dela, segundo descrição de Afonso E. de Taunay, é que tinha um salão principal, o que indica a existência de outras salas.⁴⁰ Os retratos, destacando-se a série familiar, completavam o circuito de exposição e visita do solar.

Resumidamente, pode-se dizer que é como se o que identificasse o Brasil fosse a cultura material do cotidiano e os registros naturais e da geografia, reunidos pela marca brutal da escravidão e da guerra. Enquanto isso, a arte estrangeira cabia um posto de afirmação do gosto e da razão, medida da civilização. Aos retratos da gente e da família, a possibilidade de prosseguir a história das sociedades.

³⁸ Cf. Uma visita ao solar dos Ayrises; numerosa e raríssima coleção de telas históricas *A Gazeta*. /1940/. Arquivo do Museu Antonio Parreiras.

³⁹ Cf. Terra goytacá. O Jornal. 25 de junho de 1936. Arquivo do Museu Antonio Parreiras.

⁴⁰ Cf. Entre códices, mapas e estampas. Arquivo do Museu Antonio Parreiras.

Segundo a correspondência existente, pode-se indicar que o próprio Alberto Lamego tinha interesse em preservar sua pinacoteca no estado do Rio de Janeiro.⁴¹ Revela-se nas cartas trocadas com Jefferson Avila Jr. inclusive a intenção de promover o Museu Antonio Parreiras. Em carta de 28 de abril de 1950, Alberto Lamego anotou a idéia de que a aquisição de sua obras de artes serviriam para *enriquecer o precioso Museu Parreiras [...] e que será um dos melhores do Brasil*, vaticinava o colecionador. Mais adiante, *acrescentava Como disse, querendo concorrer com a cultura artística da terra fluminense, farei um abatimento do preço, [...] mas é meu desejo que esse abatimento seja empregado na ampliação do Museu Parreiras que precisa de mais salas, para comportar esses quadros*. Nesse sentido, desenvolveu-se no processo de venda da coleção uma cumplicidade entre os dois personagens do contexto em favor da valorização de uma instituição de arte estadual que já existia.

Talvez essa postura não estivesse nos planos originais de Alberto Lamego. De toda forma, a discussão pública apontava em direção distinta. A imprensa, ao capitanear a defesa pública da aquisição da pinacoteca pelo governo estadual, apontava a proposta de criação de museu, o que se desdobrava em dois projetos. O primeiro projeto era de um Museu da Província do Rio de Janeiro, que *deveria recolher tudo quanto se relacionasse com o passado fluminense*, como diz matéria de jornal publicada em 1949.⁴² De outro lado, emergiu o projeto proposto por Barbosa Guerra (membro do Rotary Club de Campos) de criação de um museu de arte na cidade de Campos, ora chamado de Museu Alberto Lamego, ora de Museu de Arte de Campos, ou simplesmente Museu Campista. Esse segundo projeto, se inicialmente sugeria a instalação do museu no próprio solar dos Airises, posteriormente evoluiu para a proposta de estabelecimento em edifícios do centro urbano, como o Solar do Pirapetingas, antiga casa senhorial ocupada pelo Hotel Amazonas.⁴³ Verifica-se claramente que a primeira posição e defendida pelo jornal *A Noite*, enquanto a segunda se apóia em *A Notícia*, fazendo dos dois diários porta-vozes dos projetos que disputavam a orientação pública a ser dada a coleção de arte.

O projeto de Museu da Província esboçado nas páginas de *A Noite* se sustentou na seguinte avaliação: *Por absurdo que pareça, não existe um museu sequer que guarde para as gerações vindouras um testemunho material da vida fluminense do século passado, dos dias em que o Brasil era o vale (do Paraíba) e o vale era o café*. E definia-se o projeto como a *instituição que falta a terra fluminense, recorrendo a citação de Alberto Lamego Filho, que herdou do pai colecionador o gosto pela pesquisa histórica acerca da importância da história da vida no vale do Paraíba em torno da cultura do café, lugar e época em que, segundo a citação, a flor ocidental pode exibir os seus mais finos coloridos e o mais sutil dos seus perfumes[...], essa face da nossa aristocracia agrária - e, entretanto, a história da civilização no Brasil no que ela tem de mais fino e espiritual teve ali o seu momento mais expressivo e magnífico*.⁴⁴ O projeto do Museu da Província baseava-se, assim, na idealização de uma "época de ouro" recorrente no

⁴¹ Cf. "[...] por desejar que a pinacoteca dos Airises fique no nosso estado, que jamais tem oportunidade de adquirir semelhantes telas [...]" Cf. Carta de Alberto Lamego a Jefferson Avila Junior, de 28 de outubro de 1948. Arquivo Museu Antonio Parreiras.

⁴² Cf. Museu da província do Rio de Janeiro - mais um passo decisivo para a sua concretização. *A Noite*, 4 de março de 1949. Arquivo Museu Antonio Parreiras. Essa matéria acompanhava posição apresentada em outras ocasiões na imprensa: Museu da província do Rio de Janeiro. *A Noite*, 27 de maio de 1947.; Museu da província do Rio de Janeiro. *A Noite*, Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1948.; Museu da província do Rio de Janeiro. *Vamos ler!* Rio de Janeiro, 4 de outubro de 1947.; e Museu da Província do Rio de Janeiro. recorte de jornal sem referência. - Arquivo Museu Antonio Parreiras.

⁴³ Cf. Recortes de jornal sem referências: GUERRA, Barbosa. Museu Alberto Lamego; GUERRA, Barbosa. Pinacoteca dos Airises.; GUERRA, Barbosa. Solar dos Pirapetingas.; MARCAL, Gil. Estrada do passado; Transformação da pinacoteca de Airizes em museu de arte.; Deve ficar em Campo a pinacoteca de Airises.; No Solar dos Airises. / *A Notícia*./; Repercuta a aquisição da pinacoteca de Airizes. 23 de junho de 1950. - Arquivo Museu Antonio Parreiras.

⁴⁴ As anotações baseiam-se na matéria que consta no Arquivo Museu Antonio Parreiras como publicada em *A Noite*, em 27 de maio de 1947.

pensamento das elites fluminenses.⁴⁵ E nesse sentido que *a instituição deveria acolher tudo quanto se relacionasse com o passado fluminense*⁴⁶ O interessante e remarcar a vontade de reconhecer a história da sociedade cafeeicultora do vale do Paraíba como uma etapa da história da civilização.

E nesse quadro que a proposta do Museu da Província ganha novos contornos interessantes como *resposta da terra de Nilo Peçanha ao Museu do Ouro de Minas Gerais*.⁴⁷ O projeto de Museu se revela, então, como instrumento na rivalidade entre as unidades da federação e de afirmação regional. Os objetos da cultura se inseriam nesse contexto da política federativa.

Ora, esse sentido político, afirmado em torno da proposta do Museu da Província e dedicado ao culto da época de ouro do vale do Paraíba, ressurgiu em outros termos na proposta do Museu de Arte de Campos. A proposta - liderada por Barbosa Guerra, apoiada na organização da sociedade civil do Rotary Club e tendo como plataforma o órgão da imprensa *A Notícia* - tinha um caráter essencialmente local e que se relacionava com a rivalidade municipal no estado do Rio de Janeiro, conforme fica evidente na seguinte referência: [...] *deverá o Governador Macedo Soares, como especial homenagem à terra goitacá, instalara valiosa coleção de preciosidades pictóricas em Campos, já que Niterói, nesse particular conta com o Museu Antonio Parreiras e Petrópolis com o Museu Imperial*.⁴⁸ Além de comprometer o governador, a defesa desse projeto demandava uma postura do Serviço de Patrimônio Histórico Nacional: *Esse serviço já nos deu em Sabará o "Museu do Ouro" e em Ouro Preto o "Museu da Inconfidência". Quem sabe se o mesmo serviço não estará em condições de fazer algo em Campos?*⁴⁹ Observa-se que agora a referência ao Museu do Ouro de Sabará, no estado de Minas Gerais, coloca-se no quadro da rivalidade entre municípios, e não entre estados. E os mesmos argumentos servem para a discussão da escolha da edificação que deveria abrigar o museu: *Poderá o sobrado senhorial dos Pirapetingas condignamente figurar entre as residências mais interessantes do Brasil, tais a "Casa dos Cantos"; em Ouro Preto; o "Solar Jacinto Dias" em Sabará; o "Paco do Saldanha"; no Salvador (Bahia), a "Residência" em Belém do Pará*.⁵⁰ Nesse caso, o que se apresenta é a utilização da pinacoteca como instrumento político de afirmação da cidade de Campos, no contexto da rivalidade entre os municípios fluminenses.

Verifica-se, portanto, em torno da disputa do significado da coleção Alberto Lamego, o conteúdo político da ação cultural estatal e, nesse caso, o sentido político que a aquisição governamental poderia assumir no quadro de um colecionismo de Estado. Genericamente, a coleção é disputada no processo de afirmação de identidades regionais e locais, entrecruzando ao mesmo tempo contradições entre estados e municípios. Verifica-se aí um caso interessante de entrelaçamento de sociedade política e sociedade civil em torno da organização da cultura. A incapacidade de os atores políticos envolvidos conseguirem impor um certo consenso terminou fazendo com que a coleção nunca alcançasse a devida projeção, permanecendo guardada em reserva técnica.

⁴⁵ Cf. FERREIRA, Marieta de Moraes. *A época de ouro*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1990.

⁴⁶ Cf. Matéria que consta no Arquivo Museu Antonio Parreiras como publicada em *A Noite*, em 4 de março de 1949.

⁴⁷ Cf. Matéria que consta no Arquivo Museu Antonio Parreiras como publicada em *A Noite*, em 31 de agosto de 1948.

⁴⁸ Cf. Transformação da pinacoteca de Airizes em museu de arte. Sem referência. Arquivo Museu Antonio Parreiras; em outra matéria que consta no mesmo Arquivo há outra referência: "Teríamos assim o nosso museu de arte, como importante contribuição oficial em favor da cultura goitacá, pois enquanto Campos nada possui nesse particular, conta Niterói com o Museu Antonio Parreiras e Petrópolis com o Museu Imperial." - GUERRA, Barbosa. *Solar dos Pirapetingas*. sem referência. Arquivo Museu Antonio Parreiras.

⁴⁹ Cf. GUERRA, Barbosa. *Museu Alberto Lamego*. Sem referência. Arquivo Museu Antonio Parreiras.

⁵⁰ Cf. GUERRA, Barbosa. *Solar dos Pirapetingas*. Sem referência. Arquivo Museu Antonio Parreiras.

De modo conclusivo, a história da coleção Alberto Lamago aponta para mais um capítulo da história da prática de colecionar no Brasil que, no caso, como fato da história política, confunde história da imagem artística com a história do poder simbólico.