



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DA AMAZÔNIA**

ROSA MARIA LOURENÇO ARRAES

O PALÁCIO ANTONIO LEMOS
História, Arte e representação do poder em Belém do Pará
(Século XIX e XX)

DOUTORADO EM HISTÓRIA

**BELÉM/PA
2019**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DA AMAZÔNIA**

ROSA MARIA LOURENÇO ARRAES

O PALÁCIO ANTONIO LEMOS

História, Arte e representação do poder em Belém do Pará
(Século XIX e XX)

DOUTORADO EM HISTÓRIA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em História sob a orientação do Professor Doutor Aldrin Moura de Figueiredo.

**BELÉM/PA
2019**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com
ISBD Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo (a) autor
(a).

Arraes, Rosa Maria Lourenço, 1959.

**O Palácio Antonio Lemos: história, arte e representação do poder em Belém do Pará /
Rosa Maria Lourenço Arraes. — 2019.**

291 f.: il. color.

Orientador (a): Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo

**Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.**

**1. Poder e Arte. 2. História da Arte. 3. História Social da Amazônia. 4. Patrimônio
Histórico. 5. Museus e acervos. I. Título.**

CDD 981.15



ATA DE DEFESA DE TESE DA DISCENTE
Rosa Maria Lourenço Arraes

A Comissão Examinadora de Defesa de Tese, presidida pelo Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo e constituída pelos avaliadores Profª.Dra. Lúcia Hussak Van Velthem, Profª. Dra. Moema de Bacelar Alves, Profª. Dra. Ana Lea Nassar Matos, Profª. Dra. Magda Maria de Oliveira Ricci e Profª. Dra. Maria de Nazaré dos Santos Sarges, reuniu-se no dia 30 de agosto de 2019, às 14:00, no Museu de Arte de Belém - Palácio Antônio Lemos, para avaliar a Defesa da Tese da Doutoranda Rosa Maria Lourenço Arraes, intitulada "O Palácio Antônio Lemos: história, Arte e representação do poder em Belém do Pará (Século XIX e XX)". Após explanação da Doutoranda e sua arguição pela Comissão Examinadora, a Tese foi avaliada depois que todos os presentes se retiraram. Desta apreciação, a Comissão Examinadora retirou os seguintes argumentos: 1) que a Tese atendeu prontamente a todas as recomendações feitas à época do exame de qualificação; 2) que a doutoranda respondeu com propriedade a todas as indagações e questionamentos da Banca; 3) que a doutoranda construiu argumentos coerentes, dentro de uma escrita que guarda um estilo e clareza a serem exaltados; 4) e que por todos estes aspectos a tese foi APROVADA pela Comissão, de acordo com as normas estabelecidas pelo Regimento do Curso.

Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo
Orientador

Profª.Dra. Lúcia Hussak Van Velthem
Membro da Banca / MPEG / UFPA

Profª. Dra. Moema de Bacelar Alves
Membro da Banca / Instituto Hercules Florence / SP

Profª. Dra. Ana Lea Nassar Matos
Membro da Banca / FAU / UFPA

Profª. Dra. Magda Maria de Oliveira Ricci
Membro da Banca / PPHIST/ UFPA

Profª. Dra. Maria de Nazaré dos Santos Sarges.
Membro da Banca / PPHIST/ UFPA

*À minha mãe querida,
Pelo incondicionável amor e pela
Saudade imensa.*

*Ao Jonas,
Luciana e Raoni,
Pela luz que me dão todos os dias.*

“O Azul que é pura memória de algum lugar”.
Caetano Veloso, *Trem das Cores*, 1982.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos que me auxiliaram chegar até aqui; foram muitas pessoas que, de uma forma ou de outra, foram imprescindíveis no desenvolvimento desta pesquisa. Se porventura me esquecer de alguém, peço desculpas.

Na esfera das instituições, agradeço inicialmente ao Museu de Arte de Belém e a todos aqueles que comigo trabalharam nestes mais de 27 anos: agradeço às diretoras Rosangela Brito, Lucia Hussack, Maria Amélia, Ana Lea Mattos e Dora Lúcia; aos meus colegas de trabalho Lígia, Nina e Cláudio, especialmente à minha grande amiga e parceira de restaurações Waldereis; a todos os meus estagiários, em especial a Fernanda e o Diego. Muito obrigado à Universidade Federal de Pará, que mais uma vez me abrigou no Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia (PPHIST); agradeço pela oportunidade que me foi dada em poder desenvolver esta pesquisa. Estendo meus agradecimentos aos professores do PPHIST, aos mestres Maria de Nazaré Sarges, Magda Ricci, Maurício Costa, Wilma Baía, Caroline Fernandes e Rafael Chambouleyron, que ministraram as disciplinas necessárias aos créditos deste Doutorado. Também a Lilian Lopes, competente e gentil secretária do programa. E quero destacar aqui meus agradecimentos muitíssimos especiais ao Aldrin Moura de Figueiredo, meu querido e generoso orientador, que foi muito mais que isso, foi um grande amigo e incentivador – agradeço pela confiança nessa pesquisa, pelas conversas, sugestões e imensa colaboração.

Agradeço também a todos os meus colegas do curso, sem deixar de citar Cláudia, Vanessa, Decléoma, Maria Martins e Ana Carolina Abreu pelas trocas de ideias e pelo compartilhamento de informações; às grandes mulheres da minha banca e as quais eu admiro muito: Lucia Van Velthem, Nazaré Sarges, Ana Lea Mattos, Magda Ricci e a Moema, que gentilmente aceitaram o convite, agradeço antecipadamente pela disponibilidade de colaborarem e participarem deste momento.

Muito obrigada às bibliotecárias, sempre prestativas e facilitadoras da minha pesquisa, da Biblioteca Arthur Viana, no CENTUR; do Arquivo Público do Estado do Pará; do Museu de Belas Artes (RJ); do Grêmio Literário e Recreativo Português; do Fórum Landi (Fundo Clóvis Moraes Rego); da Torre do Tombo (Lisboa); da Biblioteca Nacional de Lisboa; do Arquivo da Faculdade de Letras de Coimbra; e um agradecimento especial às bibliotecárias do Museu de Arte de Belém, à Fátima e um agradecimento póstumo à Zezé, a quem jamais vou esquecer.

Para além das instituições, estendo meus imensos agradecimentos à minha grande amiga Maria Adelina, que me acolheu em sua casa, o que me permitiu fazer as pesquisas em Portugal,

nas cidades de Lisboa, Coimbra e Vila Viçosa. Agradeço à amiga Rosa Cláudia, nessa reta final, por sua imensa colaboração, incansável na ajuda de formatar e organizar a tese comigo – muito obrigada por sua amizade. Aos meus amigos Marcel Campos e Andrea, que trataram as imagens da pesquisa e fizeram os convites e as artes das bolsas. Minha grande colaboradora e dedicada bolsista Milena Moraes, muito obrigada.

Às minhas amigas e grandes incentivadoras Paula Caluff, Ethel Valentina, Carol Leão, Aline Pedrosa, Suely Fraiha, Ana Maria Adade, obrigada por suas colaborações pessoais de incentivo e amizade; e à Camille Castelo Branco, por seu carinho, correções ortográficas e amizade, e ao Allyson Allen, pela revisão final da tese e por suas importantes colaborações.

Agradeço afetuosamente aos meus familiares, especialmente meus irmãos Lúcia, Joaquim, Jorge e João, e aos meus sobrinhos e sobrinhas que sempre enchem de alegria a minha vida, e à minha secretária Vânia, por toda a sua ajuda e por estar sempre por perto.

Aos meus amados Luciana e Raoni, que além de filhos admiráveis me auxiliaram de todas as formas, fazendo fotografias, tradução, salvando arquivos, fazendo massagens, vocês são a razão da minha vida, obrigada pelo privilégio de ter vocês comigo. Ao Jonas, meu grande companheiro de vida, obrigada por todos os cuidados, pela paciência nos momentos difíceis, suas importantes observações e por destravar o computador dezenas de vezes. Obrigada!

E, finalmente, agradeço a Deus, que encheu de graça a minha vida quando colocou nos meus caminhos o MABE e introduziu os artistas e suas obras, me envolvendo nesse sentimento de beleza, em que se misturam as formas e cores, e permitiu que eu desvendasse, entre as camadas de vernizes e tintas, as histórias das dezenas de vidas e dos movimentos que a arte proporciona, abrindo um horizonte de conhecimento e de emoções, e proporcionando, profissionalmente, viver as experiências que jamais serão esquecidas, pois, como bem traduziu Ferreira Gullar, “A Arte existe porque a Vida não basta”.

RESUMO

Este estudo desenvolveu uma investigação e sistematização da história do Palácio Antonio Lemos, conhecido como Palacete Azul, centro do poder executivo do município de Belém. As pesquisas compreenderam uma análise deste monumento histórico, avaliando sua construção, percorrendo sua trajetória e a presença dos homens que ocuparam a principal cadeira do palácio ao longo destes 136 anos. O período estudado estabeleceu-se desde o planejamento do prédio até a exposição ali realizada em 2013, como parte das efemérides dos 100 anos da morte de Antonio Lemos. Foram evidenciados os anos de construção, os agentes que contribuíram para as obras, a inauguração em 1883, a posse de Lemos em 1897, as festas cívicas que aconteciam em frente ao palácio, e as restaurações de 1900, 1911, 1926 e 1973. Esta última chama a atenção por ter sido realizada para receber os restos mortais do intendente Lemos, que vieram para o palácio e foram inumados ali, no mesmo ano em que a denominação de Palácio Antonio Lemos se consolidou, pois, anteriormente era chamado de Palácio Provincial e, depois, Municipal. Outra grande e destacada restauração foi realizada de 1989 a 1994, quando o palácio abriga o Museu de Arte de Belém (MABE), que, entre várias ações, inventariou, tombou e ampliou o acervo da antiga Pinacoteca Municipal, consolidando a coleção no palácio e transformando-o em um símbolo das artes na cidade e no estado. O Palácio Antonio Lemos representa um lugar da memória, um lugar das práticas culturais e, ao mesmo tempo, pelos aspectos da trajetória percorrida e por todos os outros que representa e absorveu em seu repertório historiográfico, se constitui um símbolo do poder e da arte, por abrigar a Prefeitura e a maior coleção de artes sobre a cidade de Belém.

Palavras-Chaves: História da Arte. Poder Municipal. Arquitetura. Patrimônio Histórico. Memória da Amazônia. Museu.

ABSTRACT

This study has developed an investigation and systematization of the history of the Antonio Lemos Palace, also known as Palacete Azul (Blue Mansion), the center of the executive power in Belém. The research comprised an in-depth analysis of this historic monument, evaluating its construction, covering its trajectory and the presence of the men who sat in the main chair of the palace over these 136 years. The period studied was established from the planning of the building to the exhibition held there in 2013, as part of the remembrances of 100 years of Antonio Lemos' death. The research highlighted the years of construction, the agents who contributed to the works, the inauguration in 1883, Lemos coming to power in 1897, the civic festivities that used to happen in front of the palace, as well as the building's restorations of 1900, 1911, 1926 and 1973. The latter draws attention for having been made to receive the remains of the former steward Lemos, which came to the palace and were buried there, in the same year that the name of Antonio Lemos Palace was consolidated, since it was previously called the Provincial Palace and, after that, Municipal. From 1989 to 1994, another major and outstanding restoration was carried out, when the palace houses the Art Museum of Belém (MABE), which, among several actions, had inventoried, listed and expanded the collection of the former Municipal Pinacoteca, consolidating the collection in the palace and transforming it into a symbol of the arts in the city and the state. The Antonio Lemos Palace represents a place of memory, a place of cultural practices and, at the same time, it is a symbol of power and art, for housing the Town Hall and the largest collection of arts on the city of Belém.

Keywords: Art History. City Executive Power. Architecture. Historical Heritage. Amazon Memory. Museum.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Moeda comemorativa à inauguração do Palácio Provincial	25
Figura 2 – <i>Largo do Palácio</i> , Righini.....	26
Figura 3 - Palacete Provincial, Augusto Fidanza	27
Figura 4 - Palácio de Versalhes: luxo da época do Absolutismo	35
Figura 5 – Palácio de Buckingham.....	39
Figura 6 – Palácio Real da Ajuda	42
Figura 7 – Palácio Nacional de Queluz	44
Figura 8 – Museu Imperial de Petrópolis	50
Figura 9 – Dom Pedro II e Dona Tereza Cristina em 1889, no jardim da residência de Petrópolis.....	52
Figura 10 – Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, antigo Paço de São Cristóvão	55
Figura 11 – O Palácio do Campo das Princesas	58
Figura 12 – Plano geral da cidade em 1791.....	61
Figura 13 – O Palácio do Governo de Belém (1846).....	63
Figura 14 – Anúncio de venda do terreno do palácio.....	64
Figura 15 – Palácio da Intendência de Belém	71
Figura 16 – O palácio em 1899.....	76
Figura 17 – Escadaria central e entrada do gabinete do intendente	80
Figura 18 – Estuque do grande auditório do MABE.....	81
Figura 19 – Lustre Francês do Salão da Assembleia Provincial	82
Figura 20 – Detalhe da fachada do Palácio Antonio Lemos, 2018	84
Figura 21 – Estátua de Atena (nº. 1).....	84
Figura 22 – Estátua de Hermes (nº. 2).....	85
Figura 23 – Estátua de Hefesto (nº. 3).....	85
Figura 24 – Palácio Antonio Lemos, 2003	87
Figura 25 – Paços do Concelho de Lisboa	88
Figura 26 – O Palacete Azul em cartão postal.....	91
Figura 27 – Sala do Conselho Municipal	93
Figura 28 – Inscrição histórica da Adesão do Pará à República	95
Figura 29 – Intendência Municipal e Palácio do Governo: Festa da República	97
Figura 30 – Cartão postal, <i>Hôtel de Ville et Palais du Gouvernement</i>	97
Figura 31 – Comemorações cívicas no dia 15 de novembro.....	102
Figura 32 – Conselho Municipal de Belém, Festa Republicana	104
Figura 33 – Municipal Building and Palace of the Governor	106
Figura 34 – Retrato do intendente Antonio Lemos, 1903	107
Figura 35 – Ladrilho hidráulico do corredor do palácio, 2016	111
Figura 36 – Mosaico Mascarone, 2015	112
Figura 37 – Gabinete do intendente.....	114
Figura 38 – Salão Nobre da Câmara dos Deputados, Palácio Antonio Lemos, 1902.....	133
Figura 39 – Sala do Conselho Municipal, Palácio Antonio Lemos, 1908	134
Figura 40 – Antessala do Conselho Municipal, Palácio Antonio Lemos, 1902	134
Figura 41 – Ladrilhos hidráulicos do térreo do palácio.....	135
Figura 42 – Palácio Antonio Lemos no início da primeira década do século XX – fachada lateral	136
Figura 43 – Avenida 16 de Novembro, Belém, postal de 1920	138
Figura 44 – Palacete Azul, 1928.....	140
Figura 45 – Foto do Palácio Municipal em 1966	141
Figura 46 – Cartão Postal da cidade de Belém, início da década de 1970.....	143
Figura 47 – Saída dos restos mortais de Antonio Lemos, Rio de Janeiro.....	150
Figura 48 – Transporte em carro de bombeiros até o aeroporto do Rio de Janeiro	151
Figura 49 – Chegada dos restos mortais do intendente Antonio Lemos ao aeroporto de Belém	152
Figura 50 – Cortejo a pé de autoridades e do povo pelas ruas de Belém.....	153
Figura 51 – Chegada do cortejo em frente ao palácio, saudado pelo Arcebispo de Belém.....	154
Figura 52 – Salva de tiros do grupo de honra da Polícia Militar de Belém na chegada do cortejo.....	154
Figura 53 – Cerimônia de inumação dos restos mortais do intendente Antonio Lemos no Palácio	155
Figura 54 – Translado oficial no interior do palácio	155

Figura 55 – Placa em homenagem ao intendente Antonio Lemos	156
Figura 56 – Detalhe na capa da mensagem de 1972	157
Figura 57 – Forro antes e depois da restauração de 1973	158
Figura 58 – Palácio Antonio Lemos: novamente Palacete Azul.....	159
Figura 59 – Instalada a placa da obra: começa a restauração em julho de 1992	163
Figura 60 – Cenário interno desolador: o palácio é uma ruína	163
Figura 61 – Plantas térreo e superior após a restauração de 1991-1994	166
Figura 62 – Teto de chapa de Zinco Antes e Após a Restauração	166
Figura 63 – Palácio Antonio Lemos em sua reinauguração em 1994.....	167
Figura 64 – Foto aérea do Palácio Antonio Lemos após a restauração de 1994.....	167
Figura 65 – Os últimos dias de Carlos Gomes, 1899	171
Figura 66 – Exposição de Antonio Parreiras no foyer do Theatro da Paz, 1905	173
Figura 67 – A Fundação da Cidade de Belém, 1908.....	175
Figura 68 – <i>Recanto de Jardim I</i> , 1906	177
Figura 69 – A Morte do Pastor, 1905	177
Figura 70 – Foto do I Salão Oficial de Belas Artes em Belém, 7 de setembro de 1935.....	181
Figura 71 – Retrato do Intendente José Olinto Rebelo	181
Figura 72 – Retrato do Prefeito Abelardo Leão Conduru	181
Figura 73 – Retrato de Caboclo Fumando.....	182
Figura 74 – Foto do I Salão Oficial de Belas Artes em Belém (telas e ilustrações).....	183
Figura 75 – <i>Praia do Areião</i> , 1937.....	183
Figura 76 – <i>Litoral do Mosqueiro</i> , 1944	184
Figura 77 – <i>Autorretrato de Dahlia Déa</i> , 1941	184
Figura 78 – <i>Mendiga</i> , 1951.....	185
Figura 79 – Lista do Inventário da Pinacoteca Municipal de Belém (1972)	187
Figura 80 – Fotografias do inventário da Pinacoteca Municipal	189
Figura 81 – Retratos de João Lourenço Paes de Souza, 1879, e Gentil Bittencourt, 1896.....	194
Figura 82 – <i>O cabano paraense</i> , 1940	200
Figura 83 – <i>O Assalto dos cabanos ao Trem de Guerra</i> , 1940.....	200
Figura 84 – <i>Tragédia do brigue Palhaço</i> , 1937	202
Figura 85 – <i>Entrada do Círio do Arraial de Nazaré</i> , 1905.....	203
Figura 86 – <i>Clareira no Bosque</i> , 1905	205
Figura 87 – <i>Calçada do Largo da Pólvora</i> , 1905	205
Figura 88 – <i>Solidão</i> , 1951.....	207
Figura 89 – <i>Seringueiras</i> : margem do Rio Guamá, 1937.....	208
Figura 90 – <i>Doca do Ver-o-Peso</i> , 1926.....	209
Figura 91 – <i>Ver-O-Peso I</i>	210
Figura 92 – <i>Vendedora de Tacacá</i> , 1937	212
Figura 93 – <i>Vendedor de Caranguejo</i> , 1940	213
Figura 94 – <i>Meditação</i> , 1933.....	214
Figura 95 – <i>Preto Velho</i> , 1936.....	214
Figura 96 – Telas enroladas após serem retiradas do palácio (1987 e 1989).....	220
Figura 97 – Início do trabalho de restauração (parte 1).....	221
Figura 98 – Início do trabalho de restauração (parte 2).....	221
Figura 99 – Restauração da moldura da tela <i>Os últimos dias de Carlos Gomes</i>	222
Figura 100 – Final do trabalho de restauração da tela <i>Os últimos dias de Carlos Gomes</i>	222
Figura 101 – <i>Vendedor de Caranguejo</i> , Waldemar da Costa – antes e depois da restauração (1993).....	223
Figura 102 – <i>Escudo Municipal</i> , Maurice Blaise – antes e depois da restauração (1993)	224
Figura 103 – Salão Dourado, na Intendência Municipal, após inauguração em 1994.....	225
Figura 104 – Salão Verde, na Intendência Municipal, após inauguração em 1994	226
Figura 105 – <i>Atelier</i> , 1900	229
Figura 106 – Fotografias dos mobiliários do MABE	230
Figura 107 – Fotografia de esculturas do MABE.....	231
Figura 108 – Fotografias das obras decorativas do MABE (parte 1).....	232
Figura 109 – Fotografias das obras decorativas do MABE (parte 2).....	233
Figura 110 – <i>Seringal</i> , 1957	237
Figura 111 – Retrato do modelo do teto do Theatro da Paz.....	239

Figura 112 – Escultura <i>Velata</i> , século XIX.....	240
Figura 113 – <i>Aparição</i> , 1997	242
Figura 114 – <i>Declive</i> , 1997.....	243
Figura 115 – Fotografia da coleção <i>Porto de Belém</i> (década de 1950)	244
Figura 116 – Conjunto de seis estudos da Coleção Figuras Populares, de João Pinto (Década 1960)	245
Figura 117 – <i>Pescador Paraense</i> (1939).....	248
Figura 118 – <i>Entrada de São José</i> (1905).....	248
Figura 119 – <i>Paisagem</i> , Azevedo.....	249
Figura 120 – <i>Ver-o-Peso</i> (1954).....	249
Figura 121 – <i>Praia de Macapá</i> (1944)	250
Figura 122 – <i>Sertanejo</i>	250
Figura 123 – <i>Paisagem</i> , Rodolfo Wolff	250
Figura 124 – <i>Bambús</i> (1994)	251
Figura 125 – Reprodução das fichas do inventário da Pinacoteca Municipal de Belém (Parte 1)	252
Figura 126 – Reprodução das fichas inventário da Pinacoteca Municipal de Belém (Parte 2)	253
Figura 127 – <i>Avenida Independência</i> (1939)	258
Figura 128 – <i>Teatro da Paz</i> (1939).....	259
Figura 129 – <i>Feira Ver-o-Peso</i> (1956).....	260
Figura 130 – Fotografia da coleção <i>Porto de Belém</i> (1948) – Foto 1	262
Figura 131 – Fotografia da coleção <i>Porto de Belém</i> (1948) – Foto 2.....	262
Figura 132 – Exposição da tela <i>Fundação da Cidade de Belém</i>	264
Figura 133 – Detalhe da tela <i>Fundação da Cidade de Belém</i>	265
Figura 134 – Vista Geral do Salão Verde, com nova museografia e o novo circuito de visitação.....	267
Figura 135 – Salão Verde: Bases de vidro e suporte de Metal para as obras	267
Figura 136 – Salão Verde: Bases de Metal, baixas Desumificador e Cortinas com filtro UV.....	267
Figura 137 – Entrada da exposição e o busto “Antonio José de Lemos” (2013).....	269
Figura 138 – Painel <i>O Tempo de Lemos</i> , 2013.....	270
Figura 139 – Mobiliário da exposição Antonio José de Lemos (2013)	270
Figura 140 – Palácio Antonio Lemos	272

SUMÁRIO

SUMÁRIO	14
INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO 1. PALÁCIOS: SÍMBOLOS E ESPETÁCULOS DO PODER	22
1.1. Um palácio para Belém do Pará.....	22
1.2. Palácios de governo e representações de poder	29
1.3. Palácios brasileiros: entre o Império e a República	46
CAPÍTULO 2. UM PAÇO MUNICIPAL NA BELÉM IMPERIAL	59
2.1. Preâmbulos e a pedra fundamental	59
2.2. A Construção do Palácio Municipal	65
2.3. Últimos acabamentos e inauguração.....	72
2.4. Estilo, requinte e ornamento: a decoração do Palácio Provincial	78
2.5. O construtor do Palácio Provincial	87
CAPÍTULO 3. SÍMBOLO E SEDE DO PODER	91
3.1. A Câmara Municipal no Palácio Provincial.....	91
3.2. O palácio e a Proclamação da República (1889-1890)	93
3.2.1. As imagens republicanas do Palacete Azul	94
3.2.2. Intendência e o Conselho Municipal de Belém.	102
3.2.3. O Tribunal de Relação e a Junta Comercial.....	104
3.3. O palácio no tempo de Antonio Lemos.....	106
3.4. Um século de intendentess e prefeitos.....	116
3.4.1. Linha do tempo dos mandatos: dos intendentess aos prefeitos de Belém.....	116
3.4.2. Linha do tempo de retratos: dos intendentess aos prefeitos de Belém	119
CAPÍTULO 4. PALACETE AZUL: A RESISTÊNCIA FRENTE AO TEMPO	131
4.1. Introdução às memórias da resistência.....	131
4.2. As primeiras intervenções ainda na época de Lemos.....	132
4.3. As memórias da restauração de 1924-1926	137
4.4. A mudança da cor do Palacete Azul	141
4.5. A denominação de palácio Antonio Lemos e a restauração para a chegada dos restos mortais do intendente	144
4.6. A restauração que abrigou o Museu de Arte de Belém.....	160
CAPÍTULO 5. ARTE NO PODER: DE PINACOTECA MUNICIPAL A MUSEU DE ARTE DE BELÉM	168
5.1. Da Pinacoteca da Intendência ao acervo do MABE	168
5.2. A galeria de retratos	193
5.3. Pinturas da História.....	197
5.4. A paisagem brasileira da Amazônia e de Belém.....	203
5.5. Os retratos do povo	211
5.6. Implantação e criação do museu de arte de Belém	215
5.7. A coleção de arte do MABE	226
5.7.1. As novas aquisições	236
5.7.2. As ausências do acervo	246
5.7.3. Inventário e tombamento.....	254

5.8. Exposições com ênfase a preservação do acervo.....	255
5.8.1. Cenas e imagens de Belém	256
5.8.2. Ver-o-Peso: o que se narra, o que se vê	259
5.8.3. O Olhar Viajante de Pierre Fatumbi Verger	261
5.8.4. A Fundação da Cidade de Belém.....	263
5.8.5. Janelas do Passado Espelhos do Presente.	265
5.8.6. Antonio José de Lemos: A Ressignificação do Mito.....	268
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	272
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	278

INTRODUÇÃO

O Palácio Antonio Lemos é um edifício de indiscutível notoriedade na cidade, pois, além de imponente, tem sido a sede do Poder Executivo municipal ao longo de toda a sua existência. Entretanto, há poucos registros sobre a história da sua construção e seus detalhes arquitetônicos, assim como há poucos estudos a respeito dos significados do palácio na e para a cidade de Belém. Não seria precipitado afirmar que as únicas fontes encontradas sobre a história da edificação são a obra de Ernesto Cruz publicada em 1973, *Das casas da Câmara ao Palácio Antônio Lemos*, e o livro lançado após a realização da última restauração, em 1994, *Palácio Antonio Lemos: Memória & Restauro*. Buscamos estabelecer nossas pesquisas nas fontes referentes aos relatórios da intendência que se apresentaram como uma fonte principalmente das construções e intervenções ocorridas no palácio bem como notícias da imprensa que davam sempre relatos de acompanhamento do desenvolvimento das obras, na busca de informações acerca dos conceitos históricos e sociais de palácios e outras construções enquanto espaços monumentais – existe, de fato, uma escassez documental de estudos amplos e sistemáticos sobre o assunto. Frequentemente, esses edifícios fazem parte do patrimônio histórico e turístico das cidades, mas são considerados apenas como marcos visuais e ficam ausentes das pesquisas realizadas sobre as grandes metrópoles e os acontecimentos históricos vividos, permanecendo sem estudos aprofundados de como continuam resistindo às modernidades das cidades.

A fim de tentar reconstruir a linha do tempo do Palácio Antonio Lemos, o ponto de partida deste estudo foi a busca pelos fluxos referentes às encomendas e aos usos dos materiais que foram utilizados. Então, a partir dos detalhes foram construídos os pressupostos da pesquisa, por meio de uma abordagem em que foi possível analisar a riqueza desses materiais, sobretudo os elementos arquitetônicos diversos (portas, escadas, pisos, paredes, janelas, entre outros), construídos e utilizados em épocas históricas diferentes, mas que apresentam em comum valores propagandísticos (ELSEN, 1975, p. 24). Sem esquecer que o uso desses materiais sofisticados e importados somente foi possível pelo momento econômico em que a cidade vivia, momento em que o látex, matéria-prima encontrada então apenas na Amazônia, proporcionou um grande desenvolvimento na região, facilitou os mais diversos intercâmbios e reforçou o processo de reurbanização das cidades da Amazônia, sendo Belém, sem dúvida, a mais favorecida (SARGES, 2002, p. 135-150).

Mas como é que os cidadãos de Belém analisam, depois de tantos anos, o Palácio Antonio Lemos e a sua permanência na paisagem da cidade? O que ele representa para o público que o visita? As respostas a essas perguntas nortearam o desenvolvimento e a sistematização deste estudo na tentativa de construir a trajetória historiográfica do palácio, levando em consideração a sua memória, mecanismo fundamental para a construção da identidade social e local¹.

Nesse sentido, o objetivo principal desta tese é estabelecer o Palácio Antonio Lemos como um símbolo do poder e da arte na cidade de Belém. Para tanto, foi necessário fazer um levantamento e inventariar a historicidade desse monumento e da sua memória coletiva, partindo da premissa de que ele, a cada dia, se evidencia seja por conta dos acontecimentos históricos dos quais foi palco e daqueles que testemunha no presente, como as manifestações contra o atual prefeito e outras que se concentraram em frente do edifício nestes últimos anos (independentemente de a qual esfera estivesse ligada o protesto), seja por sua escala monumental e seu interior estético, onde abriga o maior acervo de arte sobre Belém. É nessa perspectiva, portanto, que ele deve ser classificado como “um lugar de memória”, pois contribui consideravelmente para evitar o esquecimento e o desprendimento do passado, podendo se assim for de interesse da coletividade ter uma relação de pertencimento, dos cidadãos da cidade, afinal os lugares de memória podem ser considerados “esteios da identidade histórica de um povo” (NORA, 1993, p. 19).

Cabe a nós pesquisadores a investigação desses monumentos, a fim de apontá-los como marcos de uma história social, evitando principalmente a sua degradação e consequente esquecimento. Por meio da pesquisa, devemos favorecer o estabelecimento de uma educação histórica e patrimonial dos cidadãos. A idéia é de se fazer ouvir vozes silenciadas pelo tempo, principalmente aqueles que não deixaram registros diretos, e ouvi-los por meio da via indireta do estudo, no caso, sobre a história individual (ou histórias individuais) de um edifício. A retirada destas camadas – foi uma das questões centrais para o desenvolvimento da tese, uma vez que o tema possibilita o debate sobre a preservação da memória quando entendemos os diversos momentos da história pelo qual passou o edifício, bem como a utilização também da micro-história, (GINZBURG,

¹ Segundo Michel de Certeau, a identidade se constrói em um indivíduo a partir de suas visões de mundo, suas ideologias políticas e suas experiências históricas em comum com o grupo social em que vive. Entretanto, não é possível desassociar a formação dos sujeitos das representações simbólicas que os orientam e circunscrevem suas realidades (CERTEAU, 1998, p. 47).

1989), localizado nos limites desse espaço edificado, visto que muitos são os atores que estiveram efetivamente na construção e planejamento do Paço Municipal, (hoje Palacio Antonio Lemos). Sujeitos que atuaram incansavelmente para ver erguido esse edifício, como é possível observar nos relatórios dos governadores da província², do período que compreende desde o planejamento até o término da obra, observando todos os aspectos de sua construção (técnicos, administrativos e políticos). Fosse carregando pedras, fazendo traçados, encomendando materiais, ou desenhando a planta, cada trabalhador, com sua qualidade e ofício, se interligou ao antigo Paço Municipal. Essa ligação fica explícita nos usos dos materiais utilizados na construção, os quais foram sofrendo alterações ao longo do tempo. Ao observarmos as intervenções realizadas ao longo dos anos no palácio, foi possível identificar uma espécie de assinatura de seus autores, permitindo não somente identificá-los, mas também fazer uma leitura, mesmo que parcial, do próprio monumento, os autores destas intervenções, mesmo com características distintas, permitiram e privilegiaram as necessidades básicas do palácio, sem deixar de dar a importância necessária a sua funcionalidade, ao luxo e ao conforto que eram inerentes aos usuários e aos apreciadores do palácio.

Em relação ao palácio como símbolo de poder, foi utilizado o conceito de Bourdieu (1998), na sua concepção sociológica a respeito do artefato cultural, que é peculiar à obra do sociólogo francês. Ao descrever os sistemas simbólicos, o sociólogo francês leva em conta cada produção em que os símbolos são instrumentos de integração social. Evidentemente, a classe dominante atua para a integração real apenas da própria elite, assegurando uma conexão e comunicação entre os membros dessa classe, ao mesmo tempo em que se distingue das outras. O Palácio Antonio Lemos é fruto dessa cultura imposta pela elite, mas é símbolo de integração social e se destaca pela sua monumentalidade e pelos fatos da sua trajetória, o que já seriam argumentos suficientes para justificar a conservação e preservação desse patrimônio. Além disso, é símbolo também da arte, pois abriga o Museu de Arte de Belém, criado em 1991 a partir do acervo da Pinacoteca Municipal, que fora sonhada e incentivada pelo intendente Lemos, sendo o Museu o fiel depositário desse acervo. Nesse sentido, o palácio conduz a outro conceito desenvolvido posteriormente por Bourdieu: a Distinção (2007, p. 122). Antonio Lemos, o intendente que também era mecenas, ao iniciar a compra de acervos para a Pinacoteca

² Os relatórios eram produzidos anualmente pelos governadores da província do Pará e dirigidos à Assembleia Legislativa Provincial. De 15 de agosto de 1844 até 15 de fevereiro de 1883, trazem a prestação de contas e evolução da construção do palácio.

Municipal, prática seguida por alguns de seus sucessores, deixou evidente que a mesma cultura que une por intermédio da comunicação é a mesma usada como instrumento de distinção.

Para compreender a importância política, social, econômica e intelectual da construção deste palácio para Belém, foi feito um levantamento documental de cada ano, dos vinte e três que a obra durou (1860-1883). As principais fontes foram encontradas em instituições regionais, como o Arquivo Público do Estado do Pará; nacionais, como a biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro; e internacionais, como a biblioteca da Universidade de Coimbra, em Portugal (todas estão relacionadas no item Fontes de Pesquisas). Entre os tipos de documento pesquisados, estão listas de registros da antiga Pinacoteca Municipal; relatório de governo da província do Pará; relatório da Intendência de Belém; relatório de gestão dos prefeitos; mensagens encaminhadas à Câmara pelos prefeitos; álbuns de fotografias; álbuns de vistas do Pará; cartões postais; hemeroteca do setor de obras raras da Biblioteca Pública Estadual Arthur Vianna, da biblioteca do Museu Paraense Emilio Goeldi, do Arquivo Público do Estado do Pará, do arquivo da Câmara Municipal de Belém; hemeroteca digital da Biblioteca Nacional Brasileira, da Biblioteca Nacional de Portugal, do arquivo da Faculdade de Letras de Coimbra. As fontes ou documentos são requisitos fundamentais para a produção e sistematização do conhecimento histórico, pois o trabalho de levantamento, catalogação, identificação e interpretação dessas fontes é elemento constituinte da pesquisa historiográfica e representa o alicerce para a preservação da memória. Nessa trajetória investigativa, foram encontrados jornais dos séculos XIX e XX, revistas, catálogos de exposições, inventários e tombamentos oficiais do acervo – algumas dessas fontes estão localizadas em Belém mesmo, outras um pouco mais distantes, em Lisboa e Coimbra.

O resultado da pesquisa está dividido em cinco capítulos, com suas respectivas subdivisões. No Capítulo I, *Palácios: Símbolos e espetáculos do poder*, e Capítulo II, *Um Paço Municipal na Belém Imperial*, apresenta as relações entre palácios e suas funções desde o Império no Brasil, relacionando as características e funções da construção do Antonio Lemos e a articulação por trás da execução desse audacioso projeto. Foi possível destacar, na arquitetura, a natureza construtiva, os engenheiros e empresas envolvidos na obra, os quais certamente forneceram uma forma de especificar o fazer, assim como a possibilidade de interpretação do monumento – ao buscar interagir com esse tipo de espaço, tanto para os construtores como para os visitantes, há um sentimento de prazer e bem-estar, que estão relacionados à compreensão do prédio e ao seu destaque na cidade,

em virtude da escala visual pela qual é reconhecido. Assim foram erguidos palácios que influenciaram governantes e governados e serviram de inspiração a cidades e povos do mundo e no Brasil. Nesse contexto, a discussão no primeiro capítulo se estende aos homens que estiveram no poder no antigo Paço Municipal – ou Palacete Azul, como ficou conhecido – e apresenta as imagens dos intendentes e prefeitos, relacionando seus retratos a suas biografias políticas e pessoais, enquanto chefes do Poder Executivo municipal.

No Capítulo III, *Símbolo e sede do Poder*. O Palácio Provincial reflete o desenvolvimento da cidade a partir da nova situação econômica, que favoreceu verticalmente a consolidação do poder municipal, o qual, aclamado pela sociedade emergente, promove a transformação urbana da cidade. Uma nova mentalidade se impõe aos cidadãos de Belém e urge a necessidade de adaptação aos novos mecanismos sociais e culturais. No Capítulo IV *Palacete Azul: a resistência frente ao tempo* destaca que o palácio está privilegiadamente localizado no centro histórico de Belém e que, desde 1942, é protegido pela legislação de tombamento do Patrimônio Histórico Cultural, nas três esferas do poder público: federal, estadual e municipal³. Porém, apesar de constituir-se como uma das mais importantes construções públicas municipais, por diversas vezes esteve em situação dramática de degradação, inclusive tendo sofrido a retirada da sua cor azul, marca característica que lhe rendeu o apelido que dá nome e este capítulo, e também a cor ser que representa a municipalidade de Belém, logo o azul possui um significado simbólico para o edifício (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 107). A descaracterização de sua cor também foi um ato de agressão do patrimônio, pois se constitui um desconhecimento da história dos monumentos da cidade e também a violação da sua memória. Todavia, o palácio vem, ao longo de sua existência, se distinguindo por uma trajetória de preservação e resistência a toda sorte de depredação, que fazem parte da rotina desse edifício, mesmo depois de a legislação para proteção do patrimônio histórico ter entrado em vigor, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 1937. Considerando a rotina de uso excessivo por pessoas e as intempéries climáticas de uma capital amazônica, sua preservação atualmente é uma difícil tarefa, mas que poderá ser facilitada pela educação patrimonial

³ O Palácio Antonio Lemos foi registrado como bem tombado pelo IPHAN por meio do Processo n. 0315-T-42, Livro Histórico, Inscrição 190, Livro de Belas Artes, Inscrição 257-A, de 07/07/1942. Seu tombamento é amparado pelo Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional; pela Lei Estadual n. 4.855, de 3 de setembro de 1979, que trata do tombamento do antigo prédio do Quartel do Corpo de Bombeiros da Polícia Militar e seu entorno; e pela Lei Municipal n. 7.709, de 18 de maio de 1994, que dispõe sobre a preservação e proteção do patrimônio histórico, artístico, ambiental e cultural do município de Belém e dá outras providências.

e pelo incentivo à aproximação da sociedade e o reconhecimento, por parte dos cidadãos, do Palacete Azul como um lugar de promoção do patrimônio histórico, colocando em prática os instrumentos legais e culturais que permitam o direito desses mesmos cidadãos em utilizar as dependências dessa prédio centenário para o exercício de uma cidadania plena.

A pesquisa finaliza com Capítulo V. *Arte e poder: da Pinacoteca Municipal ao Museu de Arte de Belém (MABE)*. Nesse capítulo, tenta-se compreender como o mecenato do intendente se estabeleceu para além dos padrões estéticos desenvolvidos na sua administração. No entanto, é necessário entender que sua preocupação com as artes deve também ser considerada uma estratégia de autopromoção, atrelada ao consumismo burguês e ao mercado de artes. O último capítulo ainda destaca o acervo da Pinacoteca Municipal, incorporado ao Museu de Arte de Belém em 1993, que, por sua vez, nesses vinte e cinco anos de instalação, ampliou e consolidou a sua coleção, realizou o inventário e o tombamento de seu acervo, legalmente amparado e sediado no Museu de Arte de Belém, já em sua reabertura em 1994, atingindo um valioso nível museológico na preservação, conservação e comunicação (como nas propostas e ações educativas quanto ao acervo), e possibilitando que os visitantes e a comunidade o reconheçam como referência nas artes da cidade.

Na construção dos capítulos e nas conexões que serão estabelecidas com o edifício e a cidade, podemos a cada capítulo verificar que a arquitetura, enquanto um símbolo dominador, pelos seus aspectos monumentais é considerada uma linguagem de poder, haja vista que durante toda a história humana, os monumentos e as grandes obras sempre foram a expressão do domínio exercido por reis, papas, presidentes e governadores. Poderemos observar no conteúdo da tese, que por diversas vezes, este monumento encontrou-se a ponto de desabar ou, como a própria imprensa relata, “em ruínas”, sua força icônica o levantou conforme poderemos contatar ao longo dos capítulos. Assinalamos a importância de estabelecer uma política pública no município para educação patrimonial, ou seja ele é um exemplo de Edifícios histórico, cuja a trajetória ao longo destes quase cento e sessenta anos, lhe credencia como um lugar das práticas políticas do executivo municipal, e paralelamente o estabeleceu como fiel depositário da maior coleção de artes visuais sobre a cidade de Belém, configurando-se como um símbolo do poder e da Arte na capital do Pará.

CAPÍTULO 1. PALÁCIOS: SÍMBOLOS E ESPETÁCULOS DO PODER

1.1. Um palácio para Belém do Pará

Os palácios nem sempre foram o lar de reis e príncipes, mas sempre foram, em vários lugares e momentos, o palco de grandes acontecimentos sobre a história e também um dos principais sinais de riqueza e poder. Nesse contexto, à construção de um palácio segue-se um projeto de decoração fundamentado nos temas estilísticos em voga e no estilo dos nobres, baseado principalmente no luxo e na ostentação. Em todo o mundo, especialmente onde cresceram civilizações poderosas e com sociedades complexas, os palácios instalaram-se como símbolo na paisagem, refletindo a imagem sensível de seu poder, e ultrapassaram quase sempre as elementares necessidades funcionais, para se manterem, ao longo da história, como um poderoso ícone político e social.

Essas construções sempre foram aporte, assim como todas as artes, para o “clientelismo” e a obediência. Arquiteturas concebidas como instrumento de poder e exibição das classes dominantes, eram utilizadas para a manutenção e o crescimento dos poderes sócio-político-econômicos dos estados ou impérios; provocavam, assim, severa concorrência entre eles, principalmente naqueles com a ambição de dominar o mundo (ELSEN, 1975, p. 22).

Todavia, a partir de estudos como os de Albert Elsen, entendemos que é possível proceder o levantamento de uma série de conhecimentos sobre esses monumentos. No livro *La Arquitectura como Simbolo de Poder* (1975), Elsen e outros pesquisadores apresentam debates com visões que contextualizam a forma de leitura desses palácios. Geralmente, essas construções fazem parte das narrativas mais importantes que podem ser obtidas desses lugares. Nessa perspectiva, a arqueologia urbana, sobretudo a partir dos anos 60 do século XX, e mais recentemente a arqueologia da arquitetura têm contribuído de forma categórica para a recuperação do potencial informativo das cidades históricas, assim como dos monumentos que são símbolos incontestes desses lugares.

Os monumentos são parte indissociável das cidades, seja por distinguirem um lugar importante para uma pessoa, especificamente, seja por trazerem recordações de um acontecimento ou período relevante. Portanto é importante olhar as cidades pela relação de afetividade que evocam, pois uma cidade também é feita pelas nossas lembranças e nossas sensações a respeito dela. O patrimônio, essencialmente, é marco de memórias e experiências, que podem ser lidos como verdadeiros espaços de conhecimento e desejo

de humanidade. Por isso, espera-se que a cidade preserve, no seu dia a dia, os elementos que definem e/ou reforçam suas particularidades, inclusive esteticamente, e seus cidadãos são agentes fundamentais para essa preservação.

Edifícios são lugares que chamam a atenção, são eles construções que também nos fazem entender nossas histórias e nossas lembranças. Assim como a Zora de Italo Calvino (“As cidades e a memória 4”), uma cidade de fantasias, invisível, onde é possível estabelecer todas as possibilidades de compreensão e afeto (2017, p. 19), Belém também é uma cidade extraordinária (no duplo sentido da palavra), idealizada por cada cidadão que tenta compreendê-la e a ela está afetivamente ligado, cuja transformação de cidade ilusória em cidade real, onde para transformá-la, precisaríamos iniciar nossas ações, pela preservação de seus monumentos, a partir, quem sabe, de um roteiro de educação e conscientização patrimonial da nova para as futuras gerações.

O palácio em estudo foi construído na segunda metade do século XIX para abrigar os poderes constituídos em Belém do Pará. Os habitantes da cidade reivindicam a construção de um local para concentrar uma série de serviços necessários à municipalidade – um edifício presente na maioria das grandes capitais do mundo – o Paço Municipal, ou Palácio Provincial (CRUZ, 1973, p. 7-8). A ideia de construção do Paço Municipal nasce em um contexto de expressivas transformações urbanas, entre as quais o aterramento das partes alagadas, no centro importante das atividades políticas e comerciais da cidade, assim como o melhoramento do porto e do cais da cidade, que, apesar de terem condições favoráveis de venda dos produtos nas suas imediações, o atracamento dos barcos era bastante deficiente, de tal modo que as transformações permitiram melhor escoamento dos produtos e, por conseguinte, maior comercialização também.

Constituíam-se propostas de significativas mudanças para a capital. Iniciava-se, assim, o projeto de uma cidade imperial com a forte aspiração de apagar a memória das lutas cabanas. Conforme escreve Magda Ricci, o começo desse projeto tem início na segunda metade do século XIX, após terem cessado as batalhas da Cabanagem (1835-1840) – vale dizer que Belém se encontrava com aspecto de total ruína, de tal forma que era necessária a sua reconstrução (RICCI, 2016, p. 144-145). Foram muitas as destruições ocorridas em função das tensões e dos embates. A recuperação da cidade iniciou-se pelas igrejas, com investimentos em quantias muito altas: só para a Igreja da Sé, teriam sido destinados oito contos de réis. Somadas às outras obras públicas, a reconstrução da cidade

exauriu um grande volume de recursos⁴. Era fato que a cidade necessitava desses investimentos, além disso havia a pressão da população, que exigia, entre outras melhorias, a recuperação do porto, cujas estruturas estavam precárias, o que impactava o volume de produtos comercializados naquele momento. Podemos entender melhor o *frenesi* do porto, quando estruturado, nas palavras do viajante francês Alfred Marc⁵ em 1870: “o vai e vem contínuo de vapores, canoas, barcos e inúmeras embarcações que operam ali nas águas em todas as direções, o movimento do trabalho nas docas e cais, testemunham que entramos em um próspero centro de atividades” (PEREIRA, 2015, p. 81).

Da mesma forma, edifícios públicos com instalações mais modernas eram regularmente solicitados pelo povo e suas construções registradas na imprensa (*Diário do Gram-Pará*, 02 out. 1857, p. 1). Essa necessidade aumentou principalmente no início da segunda metade século XIX. Com o período imperial já consolidado, a população carecia de uma nova estrutura administrativa e os governantes mencionavam a necessidade de um espaço mais conveniente para a administração provincial e municipal, e outro para abrigar os presos da cidade (CRUZ, 1973, p. 24-26). Questionava-se a falta de adequação e o estado de conservação do prédio em que se encontravam a cadeia e o Paço do Conselho, e reclamavam dos aluguéis de imóveis pagos para o funcionamento de algumas repartições.

Em 1844, o presidente da província do Pará, Manoel Paranhos da Silva Vellozo, sugeriu à Assembleia Provincial que se vendesse o terreno com o imóvel em estado de ruína, onde funcionavam a cadeia e a câmara, localizado naquela que já era a principal rua do comércio (a João Alfredo, então rua da Cadeia). Com a renda da transação, deveria ser comprado um terreno em local apropriado e iniciadas as obras de construção de um edifício que servisse ainda para as duas atividades. No mesmo documento, consta a informação que havia sido providenciada, entretanto, a mudança dos presos da antiga cadeia para o edifício do Hospício de São José (depois transformado em presídio) (PARÁ, 1844, p. 40-42).

⁴ Sobre o movimento da Cabanagem, ver: SALLES, Vicente. *Memorial da Cabanagem: esboço do pensamento político-revolucionário no Grão-Pará*. Belém: CEJUP, 1992.

⁵ A viagem de Alfred Marc pelo Brasil foi realizada entre 1880 e 1889, seu objetivo era organizar as informações sobre o país em diversos aspectos, para mostrar ao continente europeu como viviam as pessoas no Brasil. Essas viagens culminaram na publicação do livro intitulado, em tradução livre, *O Brasil: excursão nas suas vinte províncias* (MARC, 1889).

Nesse panorama, surge o projeto do Paço Municipal, de autoria de José Coelho da Gama e Abreu, que se materializa, depois de vinte e cinco anos de obras (1860-1885), no que hoje conhecemos como Palácio Antonio Lemos. “No dia 14 do mez passado lancei a primeira pedra d'este grande edificio e as obras vão continuando” (PARÁ, 1860, p. 28). A construção foi iniciada em 1860, conforme registram a fala do então presidente da província, Antonio Coelho de Sá e Albuquerque, e a moeda comemorativa cunhada em 14 de abril daquele ano (CRUZ, 1973, p. 24), que traz como autor do projeto o engenheiro Gama e Abreu⁶ (o Barão de Marajó e futuro presidente provincial), pois teria sido ele quem o “delineou e executou”, conforme as palavras cunhadas na moeda.

Figura 1 – Moeda comemorativa à inauguração do Palácio Provincial



Fonte: Habib Fraiha, Instituto Histórico do Pará.

O local escolhido para a construção foi o Largo do Palácio, no terreno onde seria erguido um teatro (SALLES, 1980, p. 105-106), ao lado do Palácio dos Governadores, este projetado por Landi no século XVIII. Naquele momento, o palácio que se pretendia construir na metade do século XIX deveria reunir o poder do município e, por força de contribuição da Câmara, também a abrigaria, definindo-se assim, no mesmo território, um segundo eixo do poder.

A vista de Belém, a partir do rio, sempre foi uma inspiração para aqueles que visitaram a cidade, vários visitantes, incluindo artistas, a reproduziram em textos, desenhos, gravuras e fotografias, muitas vezes repetidos e acompanhados por textos de

⁶ Filho de comerciante português, Gama e Abreu nasceu nas proximidades do palácio que iria construir. Tendo concluído seus estudos em Coimbra e obtido o grau de bacharel em Filosofia (de acordo com alguns historiadores, também em Matemática), voltou ao Pará em 1854. Cf. COELHO, 2015, p. 21-22.

outros viajantes ao longo do século XIX (PEREIRA, 2015, p. 81). O Paço Municipal, por sua imponência, mudou o cenário e se tornou um dos mais comentados edifícios públicos, ao lado do Palácio dos Governadores. Das modificações no panorama, observado da baía do Guajará, a monumentalidade do novo prédio⁷ na escala visual da cidade, que se redesenha a partir do palácio, chamava a atenção todos, como a de Righini, pintor italiano radicado em Belém.

Figura 2 – *Largo do Palácio*, Righini



Fonte: RIGHINI, Joseph Léon. *Largo do Palácio* (1867, 6ª Prancha)⁸.

Provavelmente, não havia dúvida de que vários conquistadores europeus acabariam se enraizando em determinadas terras conquistadas, criando nelas, pela mistura, uma cultura com características progressivamente originais, embora sempre dependente dos usos e costumes das metrópoles da Europa, a fonte ou o filtro de quase todas as referências. Apesar dessa estreita dependência, a arquitetura civil foi uma expressão mais livre: no Brasil, os palácios, quer fossem como residências ou como sedes de governo, ampliaram os elementares necessidades funcionais e converteram-se,

⁷ O Paço Municipal tem área interna de, aproximadamente, 7.500 m²; portanto, foi realizado um planejamento, mesmo que não documentado, mas intencional, de abrigar várias repartições públicas, além da Intendência de Belém.

⁸ Sequência das pranchas conforme o registro da obra na Seção Artística, classe XV, “Vistas e Paisagens”, dos Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (1881-1882). A obra referida pertence à Biblioteca Guita e José Mindlin, e foi cedida ao Centro de Memória da Amazônia. A digitalização das imagens foi feita por Lucia Mindlin Loeb, com o apoio da Pró-Reitoria de Administração da UFPA (Proad). Disponível em: <https://www.cma.ufpa.br/galeriarighini.html>. Acesso em: 10 fev. 2015.

principalmente, em poderosos aparatos absolutistas, cuja eficácia os convertia em instrumento privilegiado de controle social (SOUSA, 1994, p. 97).

A cidade, mesmo com seus monumentais prédios herdados do período colonial, naquele momento não atendia a todas as demandas e exigências dessa classe que ora emerge enriquecida pelo auge econômico da borracha. Desse modo, foram feitas muitas obras e uma limpeza severa nos canais, que os desobstruiu e drenou a cidade. Para Magda Ricci, esse era um processo de reconstrução local e, ao mesmo tempo, de apagamento da memória cabana; para tanto, sob a máscara da modernidade, a cidade deveria ser drenada, educada e religada ao Império do Brasil. Esperava-se que, com esse projeto, os paraenses também mostrassem decoro e respeito ao novo monarca (RICCI, 2016). Muitas serão as necessidades políticas e sociais que surgiram, nesse contexto, e uma das principais demandas exigidas pelas classes políticas e pelos usuários dos serviços públicos é o da conclusão das obras do Palácio Provincial, que, conforme já tinha sido determinado, deveria ser um edifício onde estariam reunidas todas a administração do município. Era mister que a Intendência de Belém fosse o mais breve possível instalada em seu edifício, cujo estilo estético, ainda hoje, impressiona a todos que o descrevem, pois por todos é chamado de “palácio”. Surge para Belém do Pará o seu Palácio Provincial (TOCANTINS, 1963, p. 140).

Figura 3 - Palacete Provincial, Augusto Fidanza



Fonte: UFPA. *Memorial do Livro Moronguetá*. Acervo Clóvis Silva de Moraes Rego. Belém: Fórum Landi/UFPA.

A imponência do Palácio Provincial no cenário da urbe, ao lado do Palácio dos Governadores, transformou a escala visual da cidade, daí a importância de sua construção. Capaz de impressionar até os navegantes mais desatentos que passassem pela orla da cidade assim como aqueles que aqui aportassem por motivações comerciais ou turísticas, o palácio, além de funcional, ostentava (e ainda ostenta) a beleza e riqueza símbolos daquele momento da realidade econômica, histórica e social vivida na Amazônia, refletidas nas encomendas de material para a obra, feitas especificamente para o prédio – por meio dos relatórios provinciais de 1860 a 1883 é possível perceber a evolução arquitetônica da construção.

Essencialmente, interpretar esses edifícios, constituídos como fontes históricas visuais, permite estabelecer um diálogo com essas obras e o período em que foram construídas. Devemos considerar que seus ambientes são documentos, conforme os princípios propostos por Peter Burke (2004) sobre a análise dos objetos enquanto fontes de pesquisa, pois edifícios como o Palácio Provincial dão a possibilidade de uma discussão clara sobre suas histórias, ao que deixam de ser objetos para se transformarem em registros iconográficos – cabe a nós, historiadores, deciframos esses registros (BURKE, 2004, p. 44-45). É nas manifestações artísticas, mais notadamente na arquitetura, que a grandeza e importância de uma civilização são mais usadas como tema e inspiração, seja pelo orgulho nacionalista de seu povo, seja pela ambição e realização pessoal de seus governantes (PIMENTEL, 2002, p. 101).

Como um organismo, a sociedade estabelece hierarquias e interesses, e é comum os líderes, com uso de sua força política, misturarem os interesses e ideais da sociedade aos seus próprios. O resultado desse ato é o uso da civilização para a autopromoção, o que, por vezes, gera mudanças nos rumos do processo civilizatório (BURKE, 1994). Nesse momento é que se invertem as ordens de grandeza e a civilização passa a ser subserviente ao indivíduo – ou seja, ao líder –, o qual, em busca de glória e de um lugar de destaque na história da civilização que comanda, pode, inclusive, fazer uso da arquitetura e da arte como instrumentos privativos em prol de seu legado, que ampliam e ecoam sua “bem-sucedida” liderança às gerações futuras por meio de grandes obras e monumentos. É nessa ocasião que a vontade de um líder interfere na civilização, como ensina Burke, em seu livro *A fabricação do rei*, ao falar de Luís XIV, o Rei Sol (1994, p. 87). Soberano francês do fim do século XVII ao início do XVIII, Luís XIV utilizava as mais diversas táticas para que sua imagem de grande rei fosse exaltada, tanto para sua legitimação quanto para a perpetuação de seu poder. Uma extraordinária representação

dessa exibição e pretensa imortalização foi feita na arquitetura, com a construção do Palácio de Versalhes e, nele, da Grande Galeria (La Grande Galerie ou Galerie des Glaces), assim como outras galerias, além de escolas de artes, literatura, pintura e escultura, nas quais a exaltação ao seu reinado estava desde o teto até o chão (BURKE, 1994, p. 137).

O exemplo de Luís XIV valida a hipótese defendida pelo presente estudo de que a arquitetura sempre refletiu as relações de poder do cenário social e econômico que a produz – tanto como estratégia de legitimação desse poder, quanto como instrumento de viabilização de sua atuação –, por meio de grandes obras arquitetônicas, que, entre outros propósitos, sugerem um reconhecimento de caráter intelectual, fato que atribui valor e, conseqüentemente, poder àqueles que as concebem.

Comumente identificados como bens patrimoniais, alguns monumentos, como é o caso do Palacete Provincial de Belém do Pará, são entendidos como instrumentos que ajudam a identificar e a diferenciar as cidades não somente como um lugar do passado, mas também como expressão da memória coletiva da uma sociedade. São, portanto, um produto histórico-cultural que contribui para a valorização das identidades, das referências culturais e simbólicas da cidade. Com essa dimensão e a partir das relações estabelecidas com Lisboa, Paris, Londres, Roma, por exemplo, observou-se uma clara associação, por parte das elites brasileiras, entre os valores culturais europeus e os elementos vigentes de modernidade e civilização, que, por aqui, se refletiam nos costumes e nas artes, com ênfase para a arquitetura, capaz de evocar e, ao mesmo tempo, competir com as paisagens urbanas das metrópoles da Europa. Com essa mentalidade, pretendia-se esquecer, ou mesmo fazer desaparecer, o passado colonial brasileiro – primitivo, retrógrado, tacanho – em nome de um almejado progresso. No Brasil, portanto, o momento era de livre abertura à cultura europeia em geral, particularmente à francesa e à italiana, muitas vezes, como iremos constatar, trazidas pelos portugueses –inclusive, algumas vezes, com patrocínio oficial, como no caso da Missão Artística Francesa, iniciada no Rio de Janeiro em 1816 (SOUSA, 1994, p. 99).

1.2. Palácios de governo e representações de poder

1.2.1 Poder e Estilo: Neoclassicismo tardio e ecletismo em um palácio provincial não provinciano

Destacar, na arquitetura, a natureza construtiva é certamente uma forma de especificar o fazer, assim como a possibilidade de como se pode interpretar um monumento. A coluna, a parede, o volume e a amplitude dos espaços fazem com que o ser humano possa encontrar a sua existência dentro do espaço de um ambiente construído ou de uma cidade. Na interatividade com esses espaços, ele constrói um sentimento de prazer e bem-estar, sensações compreendidas por ele ao se sentir naturalmente satisfeito.

Como essas emoções são de caráter subjetivo, serão sempre acessíveis à imaginação, ao sentimento de plenitude. Uma vez alcançado esse estágio, apreende-se, por meio da arte, a própria existência. É o que nos propõe Enrico Castelnuovo (2006) em seu discurso sobre a história social da arte, sugerindo que o historiador desvele a dinâmica dessas relações subjetivas, pois, desse modo, não só será possível iluminar as conformações sociais particulares, como, principalmente, possibilitará a humanização das produções artísticas. Ainda segundo ele, quanto mais consciência os historiadores sociais têm dessa função, maior será o controle analítico e a responsabilidade social de qualquer pesquisa histórica.

A observação dos mais diversos elementos que eram utilizados com o fim de erguer palácios, palacetes, castelos, quase sempre em escala “faraônica”, entre eles materiais fornecidos pela natureza, permite perceber que uma característica atribuída a esses elementos era o de pertencimento aos proprietários da obra e/ou a seus construtores. Mesmo essa posse não sendo totalmente verdadeira, ao longo do tempo, o uso desses materiais sofreu alterações e intervenções que deixaram espaços em algumas linhas condutoras, uma espécie de assinatura pela qual seus autores – então “donos” – podem ser, de certa forma, reconhecidos. Embora com características distintas, esses autores inicialmente privilegiaram as necessidades básicas dos palácios, sem deixar de dar a importância necessária ao luxo e ao conforto que faziam parte da encomenda (ALVAREZ, 1991).

Portanto, é a partir desse discurso sobre os elementos que constituem esses palácios, assim como sobre aqueles que os idealizaram ou foram seus autores, que essas edificações e seus grupos de características se mantêm, dependendo da época, mais ou menos constantes e definidos. Essa estabilidade permite a identificação dessas características, que podem não somente revelar, mas também descrever o espírito do momento da construção, e decodificar, a partir dessas interpretações, qual a arte produzida e qual o período histórico.

Em Belém, o Palacete Provincial geralmente é reconhecido como um monumento especial na cidade, tanto pela imprensa local, quanto pelos viajantes, como veremos a seguir, o que faz dele uma referência, para aqueles que acompanharam e para os que o conheceram depois de sua construção.

O palácio, esperado por todos e principalmente pela imprensa, é destaque nos jornais da cidade no século XIX. De acordo com as notícias veiculadas à época de sua inauguração, que traziam detalhes de cada um de seus ambientes internos, o Paço Municipal era um prédio de bom gosto e distinção para cidade.

O novo Paço da Assembléa foi decorado com muito bom gosto, na antessala foi colocada uma mobília de mogno, por cima do sofá pendia da parede um rico espelho com decoração na moldura, e bem dispostos na entrada da secretaria dois consolos de pedra, adornados por ricos vasos de pura porcelana, e serpentinas das portas que davam entrada para o recinto das sessões, pendiam dois reposteiros de pano verde com as armas brasileiras bordadas a fino retrós, ricamente refinados (*A Constituição*, 13 mar. 1885, p. 2).

Esclarecia a imprensa, no mesmo dia e jornal, que o salão estava preparado com luxo e que também a antessala estava toda atapetada:

As janelas são todas decoradas com bom gosto e as paredes forradas com lindo papel dourado, o dossel está ricamente preparado de veludo e de seda verde, forrado de cetim amarelo e guarnecido com galões de ouro fino, sendo as bordas de ouro fino, a mesa da presidência é colocada sobre um estrado de dois palmos de altura, ao lado direito está um bonito relógio de metro e tanto de altura, as janelas estavam adornadas com cortinas sendo as sanefas cobertas de damasco de seda verde, muita riqueza nos ambientes do Palácio (*Ibid.*, p. 3).

Os viajantes Vitor Godinho e Adolfo Lindenberg visitaram os estados do Amazonas, Pará e Maranhão em 1904, e publicaram suas impressões em colunas do jornal o Estado de São Paulo, compiladas e publicadas, em 1906, pela Laemmert, com o título *Norte do Brasil: através do Amazonas, do Pará e do Maranhão*, livro reeditado pelo Senado Federal em 2011. Entre tantas impressões recolhidas, fizeram um registro sobre o que observaram do edifício da Intendência Municipal de Belém do Pará:

O edifício da Intendência não foi construído por aquele marquez, é bem moderno, pois data de 1883, apesar disso tem uma forma quadrada com cimalthas. Percebe-se que houve certa preocupação de fazer “Pendant”. Está situado na Praça da Independência e é dividido em dois andares,

pelos quais se acham distribuídos, além das repartições da Intendência, algumas estaduais, como o Congresso. Sobe-se ao primeiro andar por uma escadaria de mármore e logo depois se entra na secretaria, cujas variadas seções, inclusive a recebedoria, pagadoria, etc., ocupam um vasto salão dividido por móveis telas de arame, muito práticas e muito bem trabalhadas.

Este sistema facilita a medida e a circulação do ar, dando frescor e conforto aos funcionários que trabalham no salão. A inovação só merece elogios [...]. No Gabinete do Intendente, luxuosamente mobiliado, tivemos a satisfação de admirar o famoso quadro de De Angelis, representando os “Últimos dias de Carlos Gomes”.

O Pará perpetuou numa tela grandiosa o seu brasileiro revelando assim a sua admiração por uma das nossas maiores glórias artísticas e ao mesmo tempo dando arras do seu amor pela arte. A tela representa o grande Maestro campineiro reclinado numa *Chaise-longue* e cercado pelos homens políticos mais eminentes do Pará, sendo expressiva em toda fisionomia a dor inspirada pelo sofrimento do notável artista.

Na Intendência de Belém, atrai ainda a atenção do visitante o arquivo, rico repositório de alfarrábios referentes a toda historia do Norte de nosso País. No grande edifício da Intendência funcionam também o Conselho Municipal e o supremo Tribunal do estado (GODINHO; LINDENBERG, 2011, p.107-108).

Por ocasião das comemorações dos 300 anos da fundação da cidade de Belém, o governador do estado, Eneás Martins, encomenda ao artista Theodoro Braga um livro sobre o estado e, principalmente, sobre a capital. Dividido em cinco partes, o guia traz na penúltima uma seção destinada aos edifícios públicos e monumentos da cidade, em que Theodoro escreve um pequeno histórico do Palácio Provincial e impressões sobre o edifício – fala da importância do acervo que se encontra no interior do prédio e comenta a respeito da tonalidade azul da pintura externa:

Do lado oriental do Palácio do Governo, está o *Palacete* Municipal, também com frente para a praça da Independência; é ainda conhecido pelo nome de palacete Azul, pelo facto de ser pintado exteriormente dessa cor. Este palacete, cuja primeira pedra foi collocada a 14 de Abril de 1860, e edificado para nelle servirem os Paços da Assembléa Legislativa Provincial e da Camara Municipal de Belém, hoje serve também para o *Forum* e o Superior Tribunal de Justiça. De uma architectura pesada e de linhas simples, de forma quadrada, o palacete tem entretanto uma importante e grandiosa escadaria dupla de mármore, rica demais para o seu exterior. A Camara dos Deputados do Estado occupa uma parte da frente e todo lado oriental; a Intendência e o Conselho Municipal de Belém, a maior parte da frente e a fachada occidental do lado.

A face posterior é occupada pelo Tribunal Superior de Justiça, tudo no 1º andar. No pavimento térreo estão installados os Tribunaes, os cartórios, enfim, o Foro de Belém.

Com permissão da autoridade competente, pode-se visitar os salões Municipaes, onde há uma não pequena galeria de pintura, sobretudo,

nacional. No Gabinete do Intendente: o quadro “*Últimos momentos de Carlos Gomes*”, grande tela do pintor italiano De Angelis e várias outras telas de Antonio Parreiras, Benedicto Calixto, Aurelio de Figueredo, C. de Faria, Fernandez Machado, J. Fernandez, De Servi, C. de Azevedo e Theodoro Braga. No bello salão do Conselho Municipal está a grande tela (5m x2,50) representando a *Fundação da cidade de Belém do Grão Pará*, do pintor paraense Theodoro Braga, e outras telas de alguns dos pintores acima mencionados (BRAGA, 1916, p. 133-135).

No século XX, diversos historiadores passaram a associar estilos específicos a determinadas estruturas sociais e econômicas, mas não se chegou a formar uma teoria consistente. Alois Riegl elaborou um sistema de valores que considerava as diversas maneiras de percepção e recepção dos edifícios, de acordo com o momento histórico em que foram erigidos, porque “cada época tem o seu próprio estilo”. Em sua avaliação sobre o tema, Riegl aborda a ideia de evolução e localiza o valor histórico do monumento, por ele definido como “uma obra criada pela mão do homem e elaborada com o objetivo determinante de manter presente, na consciência das gerações futuras, algumas ações humanas ou destinos” (RIEGL *apud* WÖLFFLIN, 2000, p. 12-14).

Então, para que seja feita de maneira adequada, a análise do estilo do Palácio Antonio Lemos, e de qualquer edifício histórico, deve ter o rigor, a atenção e o destaque necessários a uma boa interpretação da arquitetura do palácio – o modo de construção, a maneira de dividir as salas, a disposição dos móveis e como se posicionam os corredores e as janelas, a disposição dos jardins etc., características e conceitos intrinsecamente arquiteturais.

O estilo do Palácio Provincial ficou conhecido como “imperial brasileiro” (um neoclássico tardio) e revela aspectos admiráveis, capazes de gerar explicações sobre como eram produzidos os saberes no momento de sua construção. Logo, tanto o neoclassicismo tardio quanto o ecletismo devem ser analisados aqui a partir dos valores impressos nesse exemplar arquitetônico, ressaltando as distintas pessoas/sociedades que estiveram presentes nas diversas camadas da memória do palácio.

Entre fins do século XVIII e meados do XIX, os palácios passaram a apresentar os traços do neoclassicismo (PATETTA, 1975), um movimento artístico sob a influência do arquiteto Palladio⁹. Surgiram, assim, os edifícios grandiosos, de estética totalmente

⁹ Andrea di Pietro della Gondola, mais conhecido como Andrea Palladio, foi um dos principais arquitetos e pesquisadores do renascimento italiano do século XVI. Ele é o autor de uma das principais obras teóricas sobre arquitetura de todos os tempos, *I Quattro Libri dell'Architettura* (1790), além de ter criado

racionalista, como pórticos de colunas colossais com frontispícios triangulares e pilastras despojadas de capitéis. As cidades tiveram que se adaptar a essas construções gigantescas: projetaram-se largas avenidas para abrigar os edifícios públicos (principalmente de governo), academias e universidades; muitos até hoje conservam as mesmas funções.

No fim do século XIX, o gosto renovado pela decoração abundante, com o incremento de elementos românticos e historicistas, formou uma fértil escola, conhecida como eclética, que deixou também grande número de imponentes edifícios nas maiores capitais e se disseminou, em suas versões populares, até nos mais distantes povoados (PATETTA, 1987. p. 11-27).

Em um tempo em que a autoridade da religião estava em decadência e a cultura laica se afirmava, a disseminação de obras em estilo eclético, em virtude da crescente profissionalização dos arquitetos e da multiplicação de escolas, havia encontrado um campo fértil. Outros fatores importantes registrados foram os avanços nos meios de comunicação e de transporte, bem como a formação de uma nova ideia de conforto habitacional e de urbanismo, com novos conceitos de higiene e novos hábitos de socialização. Além disso, a industrialização em passo acelerado desenvolvia novos materiais que facilitavam o trabalho, barateavam o custo das obras, ou possibilitavam inovações técnicas e formais. Verificava-se, a partir de então, progressiva verticalização das cidades e o desenvolvimento de projetos urbanísticos e arquitetônicos de envergadura inédita (ARGAN, 1995).

Uma fonte de inspiração para essa nova escola era a arquitetura francesa, especialmente o Palácio de Versalhes. Embora fosse do século XVII e de estilo majoritariamente barroco, o palácio continuava como referência em todo o mundo. Em Belém, era comum encontrar na imprensa matérias jornalísticas ou pessoas usando o Château de Versailles como modelo de bom gosto; no comércio, propagandeavam-se, de forma entusiasmada, produtos semelhantes àqueles encontrados na decoração do palácio francês. É o caso da Casa Eldorado, que aproveitava o Círio de Nazaré e a presença na cidade de romeiros e turistas para oferecer seus produtos e exaltar suas acomodações, em parte, semelhantes ao palácio francês:

ELDORADO

uma infinidade de edifícios que até hoje são admirados na região de Veneza, na Itália. A obra de Andrea Palladio deriva da arquitetura clássica greco-romana, admirada por seu equilíbrio e simetria.

Romeiros da Festividade de N. S. de Nazareth não vos retireis do arrayal uma só noite, sem que tenhais antes visitado o “Paiz do Ouro” creado pelo gênio artístico e industrial.

O ELDORADO contem em si verdadeiras maravilhas d’arte e d’indústria, encontram-se ahi os primores mais graciosos da elegancia em objectos de subido luxo, nos quaes a vista se expraia por sobre galas e europeis asiáticos, deslumbrada pelo seu esplendor e brilhantismo como se fitasse uma montanha d’ouro.

ILLUMINAÇÃO A GIORNO

Pelo systema de Luz electrica e balões chinezes, candieiros e outros pendentis multicores apresentarão pela primeira vez nesta cidade um bellissimo effeito que somente se observa nos jogos d’agua como de Versailles, quando a luz passa atravez desses arcos de aljofares imprimindo-lhes as diversas cores de seus rayos [...] (*Jornal do Pará*, 1869, p. 4).

Figura 4 - Palácio de Versalhes: luxo da época do Absolutismo



Fonte: Château de Versailles, *place d'armes*.

Neste estudo, iremos nos ater às observações a partir das imagens reconhecidas sobre os palácios. Essas imagens representam, em grande parte, os conhecimentos historiográficos utilizados pelos teóricos da arquitetura que encontram, nas manifestações e representações visuais, os documentos para análise desses monumentos. Estabelecidos principalmente como sua grandeza e importância de uma civilização, os palácios são mais usados como tema e inspiração, seja pelo orgulho nacionalista de um povo ou pela ambição e realização pessoal de seus líderes.

1.2.2 Poder e Arquitetura: Versailles e Buckingham

A construção de palácios nas cidades e vilas por parte de reis, nobres e burgueses foi expressão do poder absoluto da monarquia, da autoridade social e política da nobreza e do poder econômico da burguesia. José Mauricio Alvarez (1991, p. 112-116) mostrou que a carga simbólica da arquitetura monumental servia (e tem servido) como publicidade para o poder de governantes e ideologias dominantes. A arquitetura, portanto, é também uma narrativa visual do poder. Durante toda a história humana, os monumentos e as grandes obras sempre foram a expressão do domínio exercido por reis, papas, presidentes e governadores. Os palácios, por exemplo, refletem tradições e estilos de vida de outras épocas, simbolizam soberanos e combates travados, descrevem em suas narrativas visuais, sobretudo, históricos de uma determinada e remota vida social, ajudam a fazer verdadeiros diagnósticos de seus usuários e do povo que éramos e do que somos.

Convertendo-se, pela sua própria função, em expoente da classe dos dirigentes, esses edifícios, com sua retórica dominante, expressam-se de modo visual e traduzem o conjunto de ideias e pensamento desses governantes. Riegl, historiador da arte vienense, encarregado de estabelecer princípios de preservação para os monumentos austríacos, escreve que, do encontro entre poder e arquitetura, obtém-se resultados distintos e controversos por meio de algumas das mais importantes – amadas ou detestadas – construções e monumentos concebidos pela humanidade (RIEGL, 2014).

Como já foi dito, a França ditava os estilos a serem seguidos, independentemente da área (arquitetura, literatura, moda, etc.) – não podia ser diferente em relação aos palácios. Nas palavras do arquiteto Luciano Patetta, havia uma espécie de euforia civilizatória e a França era o centro universal da vida social, da cultura e das artes, a verdadeira capital do século XIX. No Brasil, a partir do século XVIII, surge uma série de edificações baseadas nos palácios, mais intensamente após a construção do Palácio de Versalhes.

Palácio real construído por ordem de Luís XIV, teve suas obras iniciadas em 1664 e, mais tarde, em 1682, tornou-se a residência oficial do monarca e também o símbolo da monarquia absolutista. Considerado o maior palácio da época e um dos maiores atualmente, de 1682 até 1789, ano em que teve início a Revolução Francesa, esse portentoso palácio foi o centro do poder do antigo regime na França. Pela sua opulência e grandiosidade, tornou-se o mais luxuoso de toda a Europa e seus construtores e

decoradores entraram para a história social da arte no mundo, tendo seus trabalhos sido copiados inúmeras vezes, em diversos países¹⁰.

As pinturas, tapeçarias, esculturas e mobiliário foram executados pelos melhores artistas franceses e italianos da época, entre os quais se destacam o paisagista André Le Nôtre, o pintor Charles Le Brun, e os escultores François Girardon, Antoine Coysevox e Étienne Le Hongre, responsáveis por centenas de trabalhos para o palácio e seus jardins. Depois da morte do primeiro arquiteto encarregado da obra, Louis Le Vau, Jules Hardouin-Mansart (1646-1708) tornou-se o arquiteto oficial do rei e ocupou-se de redesenhar e acrescentar novos elementos ao palácio. Partindo dos planos de Le Vau, construiu a Galeria dos Espelhos, o laranjal, o Grand Trianon e as alas norte e sul do palácio; quando morreu, em 1708, encontrava-se trabalhando na construção da capela real. A transferência da corte e sede de governo para Versalhes ocorreu em 6 de maio de 1682 e, até à revolução Francesa, o palácio foi o centro administrativo do reino, abrigando não apenas a família real, mas também grande parte da nobreza francesa, sempre pronta a servir o rei. O *château* representava o grande poder econômico e político da realeza francesa nos séculos XVII e XVIII (*Guide au Musée de Versailles*, 1884).

No século XIX, com a vinda da família real para o Brasil, há uma mudança de tendências e o período fica marcado pela influência inglesa na sociedade brasileira. Trazendo mercadorias de toda espécie e levando, em troca, matérias-primas e produtos agrícolas ou derivados da pecuária, os ingleses comandam também o mercado nacional – nessa relação, o Brasil mais importa do que exporta. Com a assinatura do tratado comercial entre Portugal e Grã-Bretanha em 1810, os negociantes britânicos passam a determinar todos os aspectos da vida brasileira: investem grandes capitais em títulos de empréstimos do governo, em companhias mineiras, em estradas de ferro e em inúmeras outras empresas (BARRETO, 2003, p. 75-114). Por outro lado, as relações entre Brasil e Inglaterra eram muito afinadas e, rotineiramente, a imprensa informava sobre a vida no Palácio de Buckingham, o que influenciava diretamente o dia a dia dos burgueses nas

¹⁸ A história de Versalhes começou em 1623, quando Luís XIII mandou construir um pavilhão de caça e um pequeno castelo em pedra e tijolo no meio de uma coutada, 23 km a sudoeste de Paris. O rei gostou tanto desse pequeno castelo que decidiu expandi-lo. Quando seu filho Luís XIV conheceu o castelo, em 1651, tinha apenas 13 anos e, depois de inúmeras visitas, decidiu pela construção do palácio, que viria a acontecer a partir de 1664. O tamanho e a luxuosidade do palácio demonstrariam a sua eminente riqueza e anunciariam o seu poder como monarca absoluto. Em 1669, o arquiteto Louis Le Vau (1612-1670) foi incumbido de transformar o pavilhão de caça no maior palácio da Europa (*Guide au Musée de Versailles*, 1884).

grandes cidades brasileiras, como a notícia sobre o jubileu do reinado da rainha Vitoria, que repercute e ganha destaque nos jornais de Belém.

Ruas [de Westminster, Londres] muito ornamentadas. Multidão numerosa. Rainha muito aclamada. A noite recepção em Buckingham palace. Os chefes das missões diplomáticas e comitivas estrangeiras foram apresentados á rainha Victoria. Iluminações em todas as ruas. Amanhã haverá grandes festival infantil em Hyde-Park, onde irá a rainha Victoria de passagem para Windsor. Será imponente o desfilar de 30:000 creanças das escolas de Londres. Á noite haverá recepção no ministério dos estrangeiros, onde comparecerão príncipes inglezes, soberanos e príncipes estrangeiros. No dia 23 haverá visita militar de 10:00 homens em Aldershot e manobras de divisão (*O Liberal do Pará*, 14 jul. 1887, p. 2).

A presença inglesa influenciou também no modo de vestir e de viver dos brasileiros. A arquitetura liderada pelos italianos se estabelece na Inglaterra e os modelos se espalham por uma linha de inspirações formada, reconhecidamente, pelo entrelaçamento do Classicismo italiano com o francês, um estilo que vai marcar de forma indelével a arquitetura brasileira. Uma prova evidente do quanto os arquitetos que circulavam periodicamente pela Europa trouxeram novas ideias ao Brasil, são as linhas principais do Palácio de Buckingham, que serviram de modelo e foram replicadas em fachadas e interiores de prédios nacionais, principalmente após a ampliação do palácio na Era Vitoriana (PEREIRA, 2012).

O Palácio de Buckingham começa a ser erguido no século XVIII e levaria mais de 70 anos para ser concluído (MAIA, 2016). O prédio que hoje forma o núcleo do palácio era uma grande casa construída em 1703 para ser residência de John Sheffield, primeiro Duque de Buckingham e Normanby. A propriedade, que vinha sendo privativa há, pelo menos, 150 anos, foi comprada, em 1761, pelo rei Jorge III, como residência particular para a rainha Carlota de Mecklemburgo-Strelitz, e ficou conhecida como A Casa da Rainha. Em 1820, George IV iniciou outra reforma na Casa Buckingham, a cargo do arquiteto John Nash. Durante a obra, em 1826, o rei mudou de ideia e decidiu transformar a casa em um palácio, dobrando o tamanho da construção original. Os salões de estado, que podem ser visitados no verão, datam dessa época e sofreram poucas modificações desde então. Apesar do investimento, o rei George IV nunca morou no Palácio de Buckingham, que se tornou a casa oficial dos soberanos ingleses apenas em 1837, com a coroação da rainha Vitória, a primeira monarca a morar no local. Hoje é a residência oficial e o principal local de trabalho da rainha Elizabeth II. Localizado na cidade de

Westminster, o palácio, de 77 mil m², é frequentemente o centro de cerimônias de estado e hospitalidade real.

Além de John Nash, o arquiteto Edward Blore também colaborou com a ampliação do palácio ordenada pelo rei George IV. Para tanto, os dois arquitetos criaram três alas ao redor de um pátio central. As últimas grandes adições estruturais foram realizadas ao final do século XIX e início do XX, incluindo a fachada leste, que contém a famosa varanda em que a família real tradicionalmente se reúne para saudar a multidão reunida no lado de fora. As atualizações arquitetônicas bem como seu desenho foram baseados nos estudos clássicos de Palladio, tão utilizados no século XIX, como o frontão triangular, que, conforme observamos, servirá de inspiração para dezenas de construtores (ROBINSON, 2001. p. 232).

A reforma mais significativa foi feita nos anos 1840, pela rainha Vitória. Ao transformar o palácio em residência real, a rainha precisou construir um novo bloco de quartos e salões com o objetivo de acomodar as crianças e os hóspedes. Nessa obra, foi construída a quarta ala do palácio, que passou a ser uma construção quadrilátera, já com as características próprias do século XIX. A fachada foi reconstruída em 1913 pelo arquiteto Aston Webb, que trocou a pedra utilizada na construção original pela pedra Portland. Essas últimas reformas também incluíram a famosa fachada leste (HICKS, 2018. p. 321).

Figura 5 – Palácio de Buckingham



Fonte: Porto Editora, 2013.

Buckingham inspirou muitos arquitetos, influenciados pelas características estilística do palácio, como a simetria de suas fachadas e dos seus frontões triangulares.

O Palácio Lauro Sodré, o Theatro da Paz e o Palácio Antonio Lemos são exemplos de construções que utilizaram programas arquitetônicos que exprimiram a mesma linguagem do palácio inglês. No caso do Antonio Lemos, podemos observar essas características principalmente na simetria da fachada e nos três frontões triangulares, sendo um central e dois nas extremidades laterais.

1.2.3 Os exemplos portugueses: Palácio Real da Ajuda e Palácio Nacional de Queluz

A arquitetura no Brasil retrata a influência europeia, seus estilos marcantes foram também símbolos de poder, cujo alcance se espalhou por muitas cidades brasileiras, influenciando as técnicas e os padrões de construção no país (SOUSA, 1994, p. 110). O legado dos colonizadores portugueses deixou marcas nas memórias e escalas visuais da arquitetura local, principalmente depois da chegada da família real portuguesa no país em 1808. Com ela, se estabeleceram por aqui não somente os estilos de Portugal, mas europeus. Esse intercâmbio sociocultural entre o Brasil e a Europa era fomentado pelas relações diplomáticas exercidas por Portugal com seus vizinhos continentais. As atualizações desses relacionamentos estavam constantemente nas páginas dos jornais de Belém:

Lisboa, 4 de maio.

S. M. o rei d. Luiz deu hontem um grande baile, no palacio da Ajuda, em obsequio ao príncipe de Galles.

O corpo diplomatico, todo o pessoal official, grande número de notabelidades lisbonenses estiveram presentes.

A festa esteve sumptuosíssima, e terminou á hora muito adiantada da madrugada.

É provável que o príncipe de Galles, ao deixar Lisboa, vá ao Porto, antes de seguir para a Inglaterra (*A Constituição*, 16 maio 1876, p. 2).

Ao voltarmos o olhar para essas influências, torna-se inevitável falar de uma das figuras mais influentes na história brasileira, o primeiro ministro do rei português D. José I: o Marquês de Pombal. Com suas reformas ao longo do século XVIII, o marquês aproveitou a febre neoclássica “ilustrada e racional” da Europa, para também transformar não somente a nova Lisboa, mas outras partes de Portugal. As medidas reformistas de Pombal abrangeram todos os setores da administração e da vida portuguesas, como a criação de novas vilas, a reestruturação da Universidade de Coimbra e a expulsão dos jesuítas das colônias ultramarinas, por exemplo. Também estendeu a sua influência à

província do Grão-Pará, aonde enviou seu irmão, Mendonça Furtado, como encarregado de implementar exemplos e técnicas urbanísticas com o intuito de modernizar as estruturas no Brasil, cujos edifícios e construções eram, e são até hoje, representações da religiosidade do país (PEIXOTO, 2013, p. 12).

Sobre o Neoclassicismo, convém frisar que o estilo neoclássico adotado em Portugal difere do francês, pois na França havia uma burguesia revolucionária ávida pelo poder político; enquanto que, em Portugal, a alta burguesia era composta exatamente pelo grupo dos fidalgos, fiéis à coroa e ao absolutismo – não muito simpatizantes, portanto, aos conceitos revolucionários franceses.

É nesse contexto que se inicia a construção de um dos mais importantes palácios régios em Portugal, que influenciou sobremodo os estilos de palácios no Brasil: o Palácio da Ajuda. Habitado pela família real desde 1761, veio a ser a residência da Corte durante cerca de três décadas. A urgência da construção de um novo palácio resultou do cataclismo acontecido em Lisboa, em 1755, ao qual a família real sobreviveu. Devido ao terremoto, o local escolhido para abrigar o novo palácio foi uma zona de baixa sismicidade de Lisboa, no caso Belém/Ajuda. Por seu estilo e características, a sede da Coroa portuguesa, chamada então de Real Barraca ou Paço de Madeira (alusão ao material empregado na construção do prédio), passou a ser referência para construtores e desenhadores no Brasil; no entanto, em 1794, no reinado de D. Maria I (1734-1816), um incêndio destruiu por completo a morada real e grande parte de seu valioso mobiliário, assim como tapeçarias, joias e pinturas.

D. João, então, nomeou Manuel Caetano de Sousa (1783-1802) arquiteto das obras públicas e o encarregou de reerguer o palácio (PEREIRA; RODRIGUES, 1912, p. 1059). As obras do novo prédio, à base de pedra e cal, foram iniciadas por volta de 1796, ainda sob influência do Barroco. Ou porque não mais gostasse do estilo ou por outra razão pessoal ou política, D. João substituiu Manuel Caetano (GONÇALVES, 2018, p. 55), que já havia, entre outras coisas, erguido a torre da capela, pelo arquiteto italiano Francesco Saverio Fabri (1761-1817) e pelo português José da Costa e Silva (1747-1819), passando ambos a ocupar o cargo de arquiteto das obras públicas e reais – eram os projetos deles para o palácio que vinham sendo usados na construção, especialmente o do italiano (LEITE; PEREIRA, 1994, p. 208-209). Fabri, também conhecido como Francisco Xavier, nasceu na comuna de Medicina, na Itália, e desenvolveu seus estudos na capital da sua província, Bolonha, onde também estudou Costa e Silva. Em Portugal, o bolonhês ficou

conhecido como renovador da arquitetura por ajudar a implementar o estilo neoclássico¹¹. Com a invasão francesa, D. João VI mandou chamar Costa e Silva para o Rio de Janeiro, onde viria a falecer em 1819 (PEREIRA; RODRIGUES, 1912, p. 904). Fabri continuou com as obras do Palácio da Ajuda, mas não pôde terminá-las por conta de seu falecimento em 1817, tendo ainda muito por fazer para que o palácio pudesse ser considerado pronto.

Figura 6 – Palácio Real da Ajuda



Fonte: Acervo Pessoal, 2018.

Considerado um “pequeno Versailles”, o Palácio da Ajuda, com seu modelo arquitetônico e sua decoração, sempre esteve nas páginas dos jornais paraenses, fosse em notícias sobre o próprio prédio, fosse relacionado a outras matérias, assim como outro importante palácio português, o de Queluz.

Navio no Porto de Belém

[...] entre as officialidades há rapazes muito ilustrados falando línguas e revelando bastante cultura. O comandante é um cavalheiro extremamente amável e o seu appellido é hollandez, é o mesmo de um estimado botânico que, no tempo de D. João VI, esteve ao Serviço do Paço e ligado ao Palácio de Queluz, onde era a sede da família real. Poucos dias mais permanecerão entre nós os nossos estimados hospedes, oxalá eles levem daqui as melhores impressões e possam contar aos seus compatriotas os sentimentos de boa e leal amizade, que nos anima com respeito a esse paiz, nosso irmão ao qual nos prendem tão antigos e insolúveis laços (*Diário de Belém*, 10 jan. 1880, p. 9).

¹¹ Fabri Francesco Saverio. Scheda. *Storia e Memoria di Bologna*, Bolonha: Istituzione Bologna Musei. Disponível em: <https://www.storiaememoriadibologna.it/fabri-francesco-saverio-519901-persona>. Acesso em: 12 dez. 2018.

Um dos últimos grandes edifícios em estilo rococó erguido na Europa, o Palácio Real de Queluz, também chamado de Palácio Nacional de Queluz, foi construído como um recanto de verão para D. Pedro de Bragança. Ao entrarmos nele, percebemos a grande semelhança com vários palácios brasileiros e com casas senhoriais – não somente pelo sistema construtivo, mas especialmente pela decoração, que influenciou muito a arquitetura de interiores no Brasil. Composto por vários corpos construídos ao longo de dois séculos, o palácio tem uma planta irregular que reflete o gosto da Corte portuguesa nos séculos XVIII e XIX, que mistura a arquitetura residencial, a rococó e a neoclássica.

O palácio foi usado para refúgio e isolamento da rainha D. Maria I, quando o quadro de declínio de sua saúde mental estava aumentando, tendo sua demência se agravado sobretudo depois da morte do marido, D. Pedro III, em 1786. Após o incêndio que atingiu o Palácio da Ajuda em 1794, o Palácio de Queluz tornou-se a residência oficial do príncipe regente português, o futuro D. João VI (1767-1826), e de sua família.

Fatores de natureza diversa imprimiram um ritmo descontinuado à obra, nomeadamente a partida da Corte para o Brasil, em 1807, na sequência das invasões napoleônicas, e a falta periódica de recursos financeiros. Nela trabalharam os melhores artistas do reino: Domingos Sequeira, Arcângelo Foschini, Cirilo Wolkmar Machado, Joaquim Machado de Castro, e João José de Aguiar, dedicados essencialmente às decorações pictóricas e escultóricas.

Quando, em 1821, a Corte regressou do Brasil, o palácio permanecia inacabado, sendo nele realizadas apenas cerimônias protocolares. Em 1826, após a morte de D. João VI, estando as alas nascente e sul já habitáveis, a infanta regente D. Isabel Maria (1801-1876) e duas das suas irmãs escolheram-no para residência. Entretanto, foi apenas com o rei D. Luís I, em 1861, que foram feitas as obras mais importantes para o palácio poder acolher a família real. Foi então iniciado um longo trabalho de reformulação que se estendeu a diversos níveis: paredes e tetos foram forrados, estucados ou pintados de novo; mudou-se o revestimento dos assoalhos com paquetes e vestiário, e foi providenciado o mobiliário para as salas. Tudo encomendado a casas especializadas, portuguesas ou estrangeiras, fornecedoras da Casa Real. Além disso, os presentes de casamento e bens trazidos da Itália pela rainha ajudaram na decoração dos apartamentos remodelados.

Hoje o palácio é aberto a visitas e nele é possível contemplar importantes coleções de artes decorativas, datadas do século XV ao século XX. São de salientar os

núcleos dos séculos XVIII e XIX: ourivesaria, joalheria, têxteis, mobiliário, vidro e cerâmica, bem como as coleções de pintura, gravura, escultura e fotografia¹².

As sóbrias fachadas exteriores do palácio contrastam fortemente com as fachadas do interior, que abrem para os jardins e apresentam um tratamento mais cuidadoso do ponto de vista decorativo, em uma clara viragem para o estilo rococó, mais intimista. Balaustradas, frontões e molduras sobre as janelas e portas ornamentam a longa fachada posterior. Dentro, vastos e brilhantes aposentos ostentam mármore italiano e exóticas madeiras brasileiras, talhas douradas e pinturas coloridas.

Figura 7 – Palácio Nacional de Queluz



Fonte: Acervo Pessoal, 2018.

Desde sempre concebido como um palácio de verão, o majestoso prédio de Queluz frequentemente recebia a Corte para assistir a festejos e serenatas em suas dependências. Eram especialmente animados os dias de São João e São Pedro, no mês de junho, porque, além da própria devoção aos santos, realizava-se a celebração onomástica de D. Pedro III e, um pouco mais adiante, a 5 de julho, comemorava-se o aniversário do rei consorte, como atestam os textos distribuídos nas salas de exposição permanente do palácio.

¹² Palácio Nacional da Ajuda, “Roteiro para Visitantes”. Colaboradores: Isabel S. Godinho, Cláudia Amaral, Cristina N. Correia, João Vaz, Maria do Carmo R. Andrade, Manuela Santana, Maria Saldanha, Teresa Maranhas.

O pintor e armador João Pedro Alexandrino Nunes era o responsável pela concepção e montagem das decorações das muitas arquiteturas efêmeras que nessas ocasiões eram erguidas em Queluz, estando também a seu cargo redecorar os quartos e aposentos reais, renovados ao ritmo das estações.

Os referidos textos da exposição permanente dão ênfase à importância da música no palácio ainda na época do príncipe regente. Antes e depois da construção da Casa da Ópera, em 1775, aqui se tocaram dezenas de serenatas e óperas, na sua maioria inspirados em temas da mitologia clássica. Músicos como os italianos David Perez e Domenico Scarlatti, o português João Carvalho da Silva, entre outros lusitanos viram tocadas as suas obras nos salões do palácio.

Não obstante a época áurea da música em Queluz terminar em 1786, com a morte de D. Pedro III – em 1793, inaugura-se em Lisboa o Teatro de São Carlos, que passa a ser frequentado pela família real e pela nobreza – a vida em Queluz e na Corte manteve-se ainda animada por um tempo, especialmente após a chegada em Portugal da prometida do infante D. João VI, a infanta espanhola D. Carlota Joaquina de Bourbon, então com dez anos de idade. Porém, com a recusa de D. João VI em aderir ao Bloqueio Continental decretado por Napoleão, o rei vê-se obrigado a se exilar no Brasil, deixando Portugal a 27 de novembro de 1807, um dia antes da entrada das tropas do General Junot em Lisboa. Com a família real, partia grande parte da nobreza, e também grande parte do recheio do palácio. Somente em 1821, D. João VI retorna a Portugal e a Queluz, onde reside até seu falecimento em 1826. É no palácio que D. Pedro IV de Portugal, ou Pedro I do Brasil, viria a falecer no mesmo quarto em que nascera¹³.

Todos esses palácios exemplificam a utilização da arquitetura como agente na criação de uma imagem de determinado regime político, uma vez que a autoridade se reflete na imponência de um palácio. Apesar de pertencerem a variadas épocas, sempre foram edifícios a serviço de um rei; ultrapassavam, assim, os elementares e efetivas necessidades da arquitetura para converterem-se em instrumento com a clara finalidade régia de domínio dos aspectos visuais dos locais onde foram construídos. Nesse sentido, cabe destacar os muitos profissionais envolvidos na construção desses símbolos de poder, que foram absolutamente sensíveis e tiveram a capacidade de compreender e executar as

¹³ Texto inspirado nas informações encontradas nas salas da exposição permanente do Palácio de Queluz. Visita realizada em 01 de agosto de 2018 pela autora.

plantas e os projetos dos mais distintos gostos, estilos e técnicas, e também se eternizaram nos traçados de suas obras.

No estudo de um palácio, sem dúvida, é possível estabelecer as complexas relações entre arte e política, isto é, arte como expressão política. Por meio dessa relação, podem ser feitas outras leituras dos diversos aspectos de um monumento arquitetônico, no caso os fatos e aspectos que, uma vez observados, ajudam a entender como se comportavam os atores e quais os contextos relacionados à construção dos palácios. Para Pimentel, esses edifícios “refletem a imagem sensível do poder dos monarcas, em uma relação que visa transformar-se em ato de soberania”. Portanto, o palácio é, antes de tudo, um “cenário onde se constrói a imagem de autoridade, esplendor e fausto”. Nesse tipo de dramatização entre governantes e governados, “mais que espectadores, os cortesãos fazem parte desta prodigiosa encenação e se prostram diante destas construções num ato de submissão” (PIMENTEL, 2002, p. 3).

1.3. Palácios brasileiros: entre o Império e a República

Com a mudança do centro do Império Português para o Brasil, no começo do século XIX, iniciava-se um processo de transformação da arquitetura produzida aqui, o que contribuiria para mudar o cenário dos principais centros urbano do país, iniciando-se por Rio de Janeiro e Salvador. Posteriormente, desenvolveu-se o ensino formal de arquitetura na Academia Imperial de Belas Artes¹⁴, construída a partir de projeto do arquiteto francês Grandjean de Montigny (FREYRE, 1960), cujo nome está eternizado na arte e ensino arquitetônicos nacionais, embora o prédio não mais exista, senão a entrada principal, composta por portão e frontão, exposta no Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

A arquitetura elaborada pela academia, inaugurada em 1826, era caracterizada pela clareza construtiva e simplicidade de formas. Vê-se então a origem dos primeiros jardins e o plantio das palmeiras imperiais. Essa transformação do caráter geral da

¹⁴ A influência cultural europeia se intensifica com a chegada de um grupo de artistas franceses (1816), conhecido como Missão Artística Francesa e encarregado da fundação da Academia de Belas Artes (1826), substituída da Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, fundada dez anos antes com o nome de Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Os integrantes da missão artística, que, evidentemente, pintavam, desenhavam, esculpavam e construíam à moda europeia, obedeciam ao estilo neoclássico, ou seja, um estilo artístico que propunha a volta aos padrões da arte clássica (greco-romana). Não por acaso, as colunas da Academia eram de origem grega, compostas de três partes; os arcos, de origem romana, sustentavam as partes superiores das portas; os frontões, de estrutura triangular, deveriam receber os mais diversos tipos de decoração. Os pintores deveriam seguir algumas regras/modelos, na arquitetura, as esculturas clássicas gregas, e na pintura, o renascimento italiano, sobretudo de Rafael (FABRIS, 1987).

arquitetura correspondeu a um novo modo de organização dos espaços interiores com valorizações decorativas que usavam objetos mais refinados (HIRST, 2005, p. 18).

Embora a arquitetura das elites brasileiras tenha se desenvolvido majoritariamente sob inspiração europeia, com os seus modelos arquitetônicos e influência cultural prevalecendo, como esperado, por longos anos, também recebeu muitas contribuições dos elementos e materiais tropicais utilizados regionalmente. Alberto Sousa, em *Arquitetura Neoclássica Brasileira* (1994), apresenta os distintos experimentos e modelos utilizados nas construções desse período, permitindo entender como foram sendo acrescentados e testados materiais e gostos baseados no contexto local (SOUSA, 1994, p. 97). Na visão do autor, os apresentam ou apresentavam esses elementos, por exemplo, na colunata coríntia, no frontão encimado triangular e na rotunda no centro do telhado, em forma de tambor coroado com cúpulas, circundada por colunatas. A simetria e a composição perfeitamente equilibrada são traços típicos da arquitetura daquele momento e se impunham no cenário das cidades brasileiras (SOUSA, 1994, p. 110).

É possível afirmar, ainda segundo Sousa (SOUSA, 1994, p. 112), que o classicismo imperial é um estilo que não apenas sofre a influência do neoclássico francês, mas herda grande parte de suas características, que, por sua vez, foram emprestadas de certo tipo de arquitetura produzida no Brasil e em Portugal, advindas do século XVII e XVIII, o que demonstra o ciclo de continuidade de nossas tradições arquitetônicas.

No Brasil, esse estilo foi utilizado prioritariamente em dois momentos. O primeiro, naqueles monumentos que foram construídos nas cidades do centro, com enorme comunicação através de seus portos, especialmente Rio de Janeiro, Belém, Recife e Salvador. Essas cidades tinham contato direto com a Europa e, por essa razão, desenvolveram um nível mais complexo de arte e arquitetura, que se adaptava aos moldes internacionais da época; o segundo, desenvolvido mais lentamente nas províncias mais próximas ao centro, bem menos elaborado técnica e visualmente (SOUSA, 1994, p. 115).

A arquitetura, como toda arte, consegue conter, em si própria, os valores da sua época. Portanto, analisar um palácio, quase como um documento histórico, contribui para o enriquecimento dos fatos e permite que eles adquiram pleno significado, quando o mesmo palácio é observado à luz das condições gerais do tempo. Da metade ao último quartel do século XIX, se produziu no Brasil uma arquitetura com característica mais acentuadamente miscigenada, sendo que, para alguns autores como Sonia Gomes, nesse período se observa um conjunto complexo, formado por vários elementos, no qual

persistem formas e técnicas coloniais, ao lado da introdução de novos programas e funções (PEREIRA, 2012).

É preciso observar, também, que o século XIX assiste à importação de materiais e de novos processos de formação profissional de arquitetos, engenheiros e artífices. Como resultado, esse período é considerado, como afirma Sousa, um dos melhores momentos de nossa evolução arquitetônica, ressaltando a arquitetura produzida nas capitais provinciais – Rio de Janeiro, Salvador, Recife e Belém (SOUSA, 1994, p. 110). No entanto, o estilo dessa fase não deve ser considerado neoclássico, mas uma expressão do classicismo imperial, ou arquitetura classicista do Império. Destacam-se nesse contexto os edifícios oficiais, como palácios de governo, assembleias legislativas, quartéis, teatros, entre outros, somados a certa reprodução na arquitetura residencial.

1.3.1. Museu Imperial: antigo Palácio Imperial de Petrópolis

Como se consegue traduzir em um edifício a imagem do poder? Esse debate foi uma das preocupações da arquiteta portuguesa Joana Sebastião discutidas na sua dissertação *Arquitetura, Imagem e Cenografia* (2013). Ao ampliar o debate, ela cita o trabalho de Paul Hirst (1946-2003) *Space and Power* (2005), em que o sociólogo britânico aborda as formas de configuração do poder nos espaços da cidade, pois, mesmo sob diferentes regimes políticos, o espaço se torna para a arquitetura um recurso visual de poder.

Sendo complexos e qualitativamente distintos, os espaços de poder, a diferentes escalas e sob diferentes condições sociais e tecnológicas, que interagem e são construídos por diferentes formas de poder político, afetam não só as condições em que o poder é exercido, mas também como se procura o conflito e o controlo social (SEBASTIÃO, 2013, p. 25).

Apesar do recorte de tempo trabalhado pela arquiteta (século XX) ser um momento diferente daquele em que foram construídos os palácios imperiais em Portugal, o valor simbólico da arquitetura ultrapassa a barreira do espaço e do tempo, e ainda que o entendimento e uso desse valor tenham definições diferentes para diferentes regimes, a razão pela qual conseguem eficazmente transformar os palácios em recursos do poder parte da mesma premissa de que os edifícios, mais do que arte, são objetos sociais.

Além de conhecer as intenções de quem cria as imagens de poder, seja um palácio (foco deste estudo), seja outro símbolo, é preciso saber também como o público as interpreta. A intenção, em particular, pode ser concluída tanto por meio do estudo de

documentos e relatos escritos, como da própria análise visual do objeto, ainda que o resultado obtido tenha sido consciente ou não. É o que defende Joana Sebastião em sua dissertação, afirmando que é necessário procurar além da superfície não só dos edifícios, mas daquilo que é escrito sobre eles – seu espaço, sua construção, seus aspectos construtivos – considerando os contextos e a simbologia deixada pelos modelos políticos de outrora para gerações que não conheceram outros regimes senão aquele que vivenciam (SEBASTIÃO, 2013).

O Brasil Imperial viu surgir gradativamente no período regencial e florescer com vigor no Segundo Reinado uma modalidade particular de linguagem, a classicista, que se constituiu em uma das melhores fases da história da arquitetura deste país, tendo alcançado elevados padrões de correção formal, apesar de os recursos para produção e uso ainda serem importados da Europa. Por essa razão, ficou restrita apenas aos meios oficiais e às camadas mais abastadas da população, visto que as residências careciam de outros recursos estruturais, pois ainda nem eram providas de serviços de água e esgoto.

A partir de 1780, o neoclássico supera o rococó e torna-se o estilo oficial da época. A aristocracia enfraquece de maneira geral, chegando a perder o poder na França, com a eclosão da Revolução Francesa (1789-1799), para a burguesia manufatureira e mercantilista. O neoclássico agora se impõe como um estilo das novas classes que estão no poder (BARATA, 1983, p. 377), cujo principal símbolo são os palácios. Em pouco tempo, das construções influenciadas pela arquitetura clássica, passa a conviver com outros estilos, dos quais sofre influência, e se modifica com as novas propostas arquitetônicas, como *art decor*, *art nouveau*, neogótico, até dar lugar ao estilo eclético.

Bastaram poucos anos, desde que foi iniciada no Brasil, para que a linguagem neoclássica atingisse seu amadurecimento, materializado principalmente nas cidades aqui anteriormente citadas e discutidas por Sousa (1994). Na cidade do Rio de Janeiro, onde é possível encontrar numerosos modelos desse estilo, destaca-se o Palácio Imperial de Petrópolis, cuja construção iniciou em 1845 e foi concluída em 1862.

Em 1822, D. Pedro I, em busca de apoio à Independência do Brasil (proclamada em setembro desse mesmo ano), viajou a Vila Rica, em Minas Gerais. Seguindo pelo Caminho Novo, na Serra da Estrela (atual Petrópolis), hospedou-se na fazenda do Padre Correia, uma das mais prósperas da região. D. Pedro I ficou encantado com a paisagem da mata atlântica e com o clima ameno da serra, diferente do calor da Corte, e retornou outras vezes à fazenda, também para tratamento da filha, a princesa D. Paula de Bragança, uma criança constantemente doente desde o nascimento e que se sentia bem quando

estava na fazenda, mas viria a falecer com apenas dez anos de idade. Em 1828, o imperador faz uma oferta de compra pela propriedade, porém D. Arcângela, irmã do Padre Correia, falecido em 1824, recusou a venda por ser herança da família. Diante da recusa, D. Pedro I acabou convencido a comprar uma propriedade vizinha, que estava à venda, a Fazenda do Córrego Seco, comprada em 1830 por 20 contos de réis. Tendo comprado outras terras no entorno, logo mudou o nome para Fazenda da Concórdia e pretendia construir ali um palácio de verão, que seria chamado Palácio da Concórdia. Contudo, em razão da crise política e dos conflitos internos no Brasil, como a Noite das Garrafadas, e em Portugal, onde se estendia a guerra civil sobre a sucessão, D. Pedro I abdica ao trono brasileiro em favor do filho e retorna à Europa em 1831. O projeto do palácio de verão é suspenso e a Fazenda da Concórdia fica como herança ao então príncipe regente. Em 16 de março de 1843, D. Pedro II assina um decreto para que seja criada Petrópolis e, em 1845, inicia-se a construção de sua residência favorita de verão, o Palácio Imperial de Petrópolis, concluído somente em 1862, onde hoje está instalado o Museu Imperial (LOURENÇO, 2000; SOUSA, 1994, p. 115; História do Museu Imperial, c. 2010; TAULOIS, [200-?]).

Figura 8 – Museu Imperial de Petrópolis



Fonte: Livro do Banco Safra, 1992.

O Decreto Imperial n. 155, de 16 de março de 1843 foi assinado graças à iniciativa do conselheiro, oficial-mor e mordomo da Casa Real Paulo Barboza da Silva, que também redigiu o plano de povoamento dos arredores da fazenda recém-adquirida. O documento

não somente previa a criação da nova cidade, mas também apresentava as diretrizes para a ocupação ordenada da terra e a construção do palácio imperial, a cargo do engenheiro e major alemão Julius Friedrich Koeler (ou Júlio Frederico, no uso aportuguesado). O Decreto também determinava o arrendamento da Fazenda do Córrego Seco e os demais terrenos vizinhos ao major Koeler para que ele pudesse proceder às obras. A Escritura de Arrendamento foi assinada no dia 26 de julho do mesmo ano, e traz em seu artigo 10:

O arrendatario se obriga a levantar a planta da futura Petropolis, e do Palacio e suas dependencias gratuitamente, e a remetel-as ao Mordomo o mais breve que lhe fôr possível, e a demarcar em prazos de cinco braças todo o terreno que borda a estrada de um e outro lado, e a numeral-os (PETRÓPOLIS, 1943).

Vários imigrantes ajudaram a erguer a cidade e o palácio, entre eles europeus, principalmente alemães, assim como arquitetos da Academia Imperial de Belas Artes, como Joaquim Cândido Guillobel, José Maria Jacinto Rebelo e o decorador Manuel de Araújo Porto-Alegre. O projeto original do prédio, elaborado por Koeler, sofreu algumas mudanças após seu falecimento em 1847, tendo sido modificado pelo arquiteto italiano Cristóforo Bonini, que acrescentou, por exemplo, o pórtico de granito ao corpo central (BALANDIER, 1982, p. 13).

Construído em uma época de grande prosperidade real, o Palácio Imperial se caracterizou pelo retorno ao passado, pela reprodução dos modelos antigos greco-romanos. Esse padrão foi seguido na construção do palácio e das casas de Petrópolis e em outras localidades do reino. Também nas construções religiosas, como a Igreja de São Pedro de Alcântara, prevista no mesmo decreto de 1843 e que seria a igreja matriz da nova cidade. Construída inicialmente em frente ao Palácio Imperial de Verão, a igreja, por decisão de D. Pedro II e da Princesa Isabel, foi ampliada em novo endereço, sendo transformada na Catedral de São Pedro de Alcântara, que abriga os restos mortais do imperador e da princesa. Nesse período, em que a arquitetura do neoclassicismo imperial seguia o modelo dos templos greco-romanos ou mesmo do renascimento italiano, houve a introdução do uso de platibanda, uma mureta ou grade construída horizontalmente na parte mais alta das paredes externas para proteger ou enfeitar a fachada e esconder o telhado, geralmente arrematada com pináculos – nesse caso, alvenarias em formato triangular, oval ou apenas pontiagudo (alguns, mais tarde, feitos em metal enfeitado por um galo ou pela rosa dos ventos) – ou mesmo com vasos, compoteiras, louça do Porto, estátuas, etc. (LOURENÇO, 2000, p. 498).

Figura 9 – Dom Pedro II e Dona Tereza Cristina em 1889, no jardim da residência de Petrópolis



Fonte: Museu Imperial. Disponível em: <http://museuimperial.museus.gov.br/historico-personagens.html>.

No classicismo imperial, outros elementos da arquitetura podem ser observados: presença de elementos clássicos como cúpula, frontão, colunas, colonata, arco romano, balcão com balaustrada, além de esculturas no topo, janelas maiores para melhorar a ventilação e a iluminação, portas maiores com fluxos maiores e simetria. As ornamentações dos pavimentos e balcões tinham simbologias diferentes. Ornamentações como padieira decorada (ornamento nas janelas) e bandeira (parte fixa da janela) são observadas. Nessa época, as grades começam a ter refinamentos e as escadas são um elemento que visa a unidade estética (HORTA, 1992, p. 337).

Outro exemplo da arquitetura palaciana que merece destaque, além do Palácio de Petrópolis, também no estado do Rio de Janeiro, onde esteve instalada a capital imperial brasileira, é o Palácio Real (antigo Paço de São Cristóvão) residência da família real portuguesa de 1808 a 1821. Após 1822, com a proclamação da Independência do Brasil por D. Pedro I, passou a se chamar Palácio Imperial, sendo, a partir de então, a residência do imperador do Brasil até 1889, quando foi proclamada a República.

Inicialmente construída para ser luxuosa, mas não um palácio, a residência localizava-se em local conhecido como Quinta da Boa Vista, dada a visão privilegiada que dali se tinha da cidade. Quando foi doada à família real, possuía dois andares e apenas

um torreão no lado direito do prédio. D. João VI iniciou a reforma e ampliação da propriedade e D. Pedro I se encarregou das obras necessárias para transformar a residência em um palácio. Para tanto, por volta de 1827, entregou a tarefa ao arquiteto francês Pierre-Joseph Pézerat (1801-1872), também conhecido como Pedro José, o mesmo que havia projetado a reforma na casa dada por D. Pedro à Marquesa de Santos (FERNANDES, 2010, p. 123-135) e, por conta de seus préstimos, havia sido nomeado arquiteto particular do imperador, substituindo o pintor e arquiteto português Manuel da Costa (1755-1811) (PEREIRA; RODRIGUES, 1906, p. 1186). A reforma projetada por Pézerat pretendia imprimir o estilo neoclássico ao edifício inteiro, para expressar poder, racionalidade e predomínio sobre a natureza; no entanto, a reforma foi suspensa com a abdicação de D. Pedro I ao trono, e o retorno a Portugal do rei e do engenheiro francês (PAIXÃO, 2007, p. 100-13).

Entre as reformas empreendidas nesse período, destacam-se a construção do torreão do lado esquerdo do palácio, simétrico ao já existente no lado direito e início das obras do terceiro pavimento. O artista, pintor, arquiteto e engenheiro italiano Mario Bragaldi (1809?-1893)¹⁵, que realizou trabalhos nos EUA e também no Real Theatro de São João (hoje Teatro João Caetano), pintou, em estilo renascentista, vários ambientes do palácio, como a Sala do Corpo Diplomático e a Sala do Trono (DANTAS, 2013, p. 17), onde utilizou a técnica *trompe-l'oeil* (do francês *tromper*, enganar, e *oeil*, olho) que, por meio de um truque de perspectiva, cria a ilusão de pinturas em alto-relevo ou em 3D (O Maior e mais Antigo Museu do Brasil: Sala do Trono, 2010?). Já o engenheiro Francisco Joaquim Bittencourt (ora grafado Bethencourt) da Silva (1831-1911), responsável pela criação, em 1858, do Lyceu de Artes e Offícios (*Aura*, 25 set. 1881, p. 1), construiu em cima do torreão original, o observatório astronômico do imperador. Todo envidraçado, o observatório permitia uma visão panorâmica do céu sobre a capital do império (DANTAS, 2007, p. 173-189).

A partir de 1847, foi a vez do polímata brasileiro Manuel José de Araújo Porto-Alegre (1806-1879)¹⁶, o futuro Barão de Santo Ângelo e patrono da cadeira 32 da

¹⁵ Algumas informações sobre Bragaldi podem ser encontradas na internet, como uma nota no *The New York Times* informando sobre seu enterro (FUNERAL of Mario Bragaldi. *The New York Times*, 3out. 1893, p. 5. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1893/10/30/archives/funeral-of-mario-bragaldi.html>. Acesso em: 12 dez. 2018) ou alguns dados biográficos (MARIO Bragaldi. *AncientFaces*, Califórnia (EUA), 6 fev. 2019. Disponível em: <https://www.ancientfaces.com/person/mario-bragaldi-birth-1806-death-1893/109139268#biography>. Acesso em: 7 abr. 2019).

¹⁶ Sobre o Barão de Santo Ângelo, ver a biografia disponibilizada pelo IHGB: MANUEL de Araújo Porto Alegre, barão de Santo Ângelo. *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Disponível em:

Academia Brasileira de Letras, contribuir com as reformas do Palácio Imperial. Nomeado pintor da Imperial Câmara (por ter realizado a decoração da festa de coroação de D. Pedro II e do casamento do imperador com D. Teresa Cristina) Araújo Porto-Alegre revitalizou a ornamentação interna, coordenou a ampliação do prédio e harmonizou as fachadas do palácio. Em torno de uma década depois, o arquiteto alemão Theodor Marx (1833-1890), foi o encarregado de continuar as obras. Com Bragaldi, “elaborou o projeto de reforma do palácio, que propunha a transferência da Sala do Trono para ambiente maior”; porém, esse projeto não se concretizou. De qualquer forma, o arquiteto alemão e o pintor italiano “foram contratados para a execução dos serviços de uma nova fase de obras nos imóveis imperiais, que se estenderia até 1867, quando foram interrompidas” (PESSOA; SANTOS, 2019, p. 1831).

Dedicado à empresa de ampliação do palácio, D. Pedro II concluiu a construção do terceiro pavimento, além de mandar instalar 30 estátuas simbolizando deuses gregos, ao longo do telhado. Em relação aos jardins, a fim de torná-los também obras de arte, os entregou aos cuidados do engenheiro, botânico e paisagista francês Auguste François Marie Glaziou (1833?-1906)¹⁷, então diretor de parques e jardins da Casa Imperial. Seguindo os padrões europeus, Glaziou ajardinou e arborizou os arredores da propriedade. São dessa época a Alameda das Sapucaias, o lago de pedalinhos e a gruta artificial, que deram mais destaque ainda ao Paço de São Cristóvão (PEREIRA, 2005, p. 143-154).

Clóvis Bulcão, em seu livro *Leopoldina: a Princesa do Brasil* (2006), afirma que, “do Alasca à Terra do Fogo, não houve outra região que tenha concentrado tanto poder”, destacando a vida nos palácios e paços imperiais portugueses. Apesar de ser direcionado para o público adolescente, o livro ajuda a compreender um pouco mais os usos dos palácios ao relatar a vida palaciana do imperador D. Pedro I, de sua corte e principalmente de sua esposa, D. Leopoldina, mãe de D. Pedro II. Segundo o autor, Dona Leopoldina era “cult, inteligente, combativa e muito apaixonada, com um jeito carismático e

<https://ihgb.org.br/perfil/userprofile/MAPAlegre.html>. Acesso em: 12 dez. 2018; pela ABL: ARAÚJO Porto-Alegre: biografia. Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/araujo-porto-alegre/biografia>. Acesso em: 12 dez. 2018; e pelo Instituto Moreira Sales: SOBRE Manuel de Araújo Porto-Alegre. *Instituto Moreira Sales*. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/araujo-porto-alegre/biografia>. Acesso em: 12 dez. 2018.

¹⁷ Sobre Auguste François Marie Glaziou, ver os sites dedicados à vida e obra do paisagista, especialmente a parte sobre sua biografia: História. *Herbário Virtual Auguste Glaziou*. Rio de Janeiro, Museu Nacional. Disponível em: <http://glaziou.cria.org.br/history>. Acesso em: 7 jan. 2019; *Glaziou: o paisagista do império*, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/glaziou/biografia.htm>. Acesso em: 7 jan. 2019.

encantador”. Segundo Bulcão, “a Princesa do Brasil”, em uma época ainda mais dominada pelos homens, “participou da vida política do país, contribuindo para as mudanças necessárias ao bem-estar dos brasileiros” (BULCÃO, 2006).

Figura 10 – Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, antigo Paço de São Cristóvão



Fonte: Museu Nacional da UFRJ. Disponível em: <http://www.museunacional.ufrj.br/dir/omuseu>. Acesso em: 17 mar. 2017.

Arquitetos e historiadores, como Maria Paula van Biene, não têm dúvidas em afirmar que esse palácio foi seguramente um dos maiores símbolos do poder português no Brasil. Em sua tese de doutorado, Biene relata que, ao ser deposto, o imperador, ainda beneficiado pela sua popularidade, deixa o palácio marcado com sua emblemática figura; cientes disso e na ânsia de apagar todos os símbolos do Império, os republicanos não permitem que nada seja implantado no Paço de São de Cristóvão. Desse modo, o palácio torna-se um local ocioso por três anos e entra em sério processo de degradação (BIENE, 2013).

Apenas em 1892, o Museu Nacional, originalmente denominado Museu Real, com todo o seu acervo e seus pesquisadores, será transferido da Casa dos Pássaros (nome popular do antigo Gabinete de Estudos de História Natural) para o Paço de São Cristóvão, na Quinta da Boa Vista, e em 1946, incorporado à Universidade do Brasil. Atualmente o museu integra a estrutura acadêmica da Universidade Federal do Rio de Janeiro¹⁸.

¹⁸ Universidade do Brasil foi o nome da UFRJ de 1937 a 1965. O Museu Real foi criado por D. João VI em 1818. Cf.: *Guia de Visitação ao Museu Nacional*. Disponível em: <http://www.museunacional.ufrj.br/guiaMN/index.htm>. Acesso em: 17 mar. 2017.

Fora da capital imperial, os palácios se impuseram também na paisagem de outras importantes cidades brasileira. No Nordeste, destaca-se o significativo acervo da arquitetura classicista na cidade de Recife, debatido realizados pelo professor Alberto Sousa em seu livro *O Classicismo Arquitetônico no Recife Imperial* (2000). Ao longo de sete décadas, a partir de 1830, a cidade produziu não apenas uma quantidade considerável de edifícios de primeira ordem, mas guarda até hoje o mais rico patrimônio construído de natureza classicista imperial.

No período colonial, a base da economia de Recife era o plantio de café e cana de açúcar, voltados ao comércio exterior, que injetou volumosos recursos na capital pernambucana. Como legado desse momento de fartura, ficaram os palácios e outras construções arquitetônicas classicistas, como o Palácio da Justiça, o Liceu de Artes e Ofícios, o Teatro Santa Isabel e o Palácio do Campo das Princesas, sede administrativa do Governo do Estado de Pernambuco. Este último destaca-se em termos de representação simbólica.

O Palácio do Campo das Princesas¹⁹ foi construído após a demolição do Palácio de Friburgo, por volta de 1770, que havia sido idealizado e construído pelo conde Maurício de Nassau para ser sua residência oficial no Brasil. No lugar da residência do conde, é erguido o Palácio do Governo de Pernambuco, conhecido como Erário Régio, no qual se acredita ter sido utilizada parte das ruínas do primitivo palácio, embora não haja consenso entre os historiadores a respeito dessa informação.

Algumas décadas depois, iniciou-se em Recife o governo de Francisco do Rêgo Barros (1802-1870), o Conde da Boa Vista, que mandou demolir o Erário Régio para construir uma nova sede do governo. Executada pelo engenheiro Firmino Herculano de Moraes Ancora (1790-1873), a construção do novo prédio foi concluída em 1840 (ou 1841). Renomado engenheiro da primeira metade do século XIX, o tenente-coronel (promovido a marechal-de-campo e, por fim, a tenente-general), Moraes Ancora realizou importantes construções na cidade de Recife quando atuava como diretor de obras públicas, tendo sido um aluno destacado da Academia Real Militar (depois Instituto Militar de Engenheiros) e membro do Imperial Corpo de Engenheiros, órgão que presidiu interinamente (BERNARDES, 2006, p. 429).

¹⁹ Sobre o palácio, conferir matéria do jornal *Correio Braziliense*: Palácio do Campo das Princesas proporciona uma aula de história brasileira. *Correio Braziliense*, Brasília-DF, 28 set. 2016. Disponível em: https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/turismo/2016/10/01/interna_turismo,550888/palacio-do-campo-das-princesas-proporciona-uma-aula-de-historia-brasil.shtml. Acesso em 24 jan. 2017.

Vale destacar que, do século XVII até os dias atuais, do Palácio de Friburgo ao Palácio do Campo das Princesas, as várias edificações ali existentes aparecem como espaços simbólicos da constituição do poder governamental e também como palco de lutas e protestos por parte do povo, transformando-o em lugar das memórias de Pernambuco.

O palácio compõe o conjunto arquitetônico de maior representatividade para a cidade do Recife. O entorno edificado da Praça da República, cuja ambiência faz parte e é composta por todas as edificações que lhe definem a forma, faz uso de elementos clássicos representativos do classicismo imperial, o mesmo que esteve presente no Brasil por todo o século XIX, conforme fala Sousa (2000), além das características sociais do período.

Em relação à linguagem neoclássica, Alberto Sousa (2000) reafirma a influência de Montigny no Brasil, vendo-o reconhecido bem mais na esfera regional do que nacional, mas discorda dos historiadores que consideram o arquiteto francês o único responsável pela introdução desse estilo no país. Em seu livro sobre o classicismo europeu em Recife, Sousa destaca também o nome de Louis-Léger Vauthier (1815-1901) como único engenheiro quando se debate a produção arquitetônica do classicismo imperial pernambucano, mesmo que antes de sua chegada a Recife algumas obras de características neoclássicas já existissem (SOUSA, 2000).

Figura 11 – O Palácio do Campo das Princesas²⁰



Fonte: Governo do Estado de Pernambuco. Disponível em: <http://www.pe.gov.br/b/7492>. Acesso em: 17 out. 2018.

Ainda sobre os destaques na história da arquitetura brasileira, no livro *O Classicismo Arquitetônico no Recife Imperial*, Sousa destaca o caso de Belém do Pará, onde, em sua opinião, encontravam-se os dois melhores exemplos da arquitetura neoclássica imperial em 1860, o Palacete Azul (Palácio Antonio Lemos), que trataremos em seguida nesta tese, e o Theatro da Paz – segundo Ramón Gutiérrez, ter um teatro de ópera no fim do Século XIX era a maior aspiração das cidades sul-americanas, “prova de nível de urbanização e cultura” (GUTIÉRREZ, 1983, p. 430).

²⁰ O palácio recebeu o nome “Campo das Princesas” por causa da visita e hospedagem da Coroa portuguesa à sede administrativa de Recife em 1859, ocasião em que as princesas Leopoldina e Isabel, filhas de D. Pedro II, brincavam na frente do palácio, no jardim do Baobá, árvore ainda hoje localizada na Praça da República de Recife.

CAPÍTULO 2. UM PAÇO MUNICIPAL NA BELÉM IMPERIAL

2.1. Preâmbulos e a pedra fundamental

Passadas quase duas décadas do fim das lutas cabanas, Belém ainda tentava se reestruturar dos impactos da revolução. O presidente da província do Pará, Antonio Coelho de Sá e Albuquerque, no relatório de 12 de maio de 1860, apresentado ao vice-presidente Fabio Alexandrino de Carvalho Reis, no qual ao passava-lhe a presidência, reconhecia a urgência da construção de um edifício onde fosse possível funcionar as corporações e repartições provinciais, que urgiam de um local próprio e higiênico, além de acomodações compatíveis com as suas atribuições.

O reconhecimento dos máos commodos, a que se achão condemnadas todas as repartições provinciaes convenceu-me pois, da necessidade urgente de ser construido um edificio com proporções para recebel-as decente e commodamente.

Dominado por esta idéa determinei ao Director das Obras Publicas, que fizesse a planta e respectivo orçamento de um edificio nas condições expostas.

Este trabalho me foi apresentado, e mereceo a minha approvação.

A escôlha do terreno adaptado era objecto de grande transcendencia.

Ouvi pareceres de pessoas que poderião em tal caso aconselhar-me e depois dos necessarios estudos resolvi que fosse construido o edificio na Praça do Palacio da Presidencia, concorrendo assim para aformoseamento da mesma praça e da cidade.

No dia 14 do mez passado lancei a primeira pedra d'este grande edificio e as obras vão continuando (PARÁ, 1860, p. 28).

Conforme registra moeda comemorativa, cunhada em 14 de abril de 1860, é nessa data que é colocada a pedra fundamental para o início da construção do Palácio Provincial. A autoria do projeto é creditada a José Coelho da Gama e Abreu (conforme moeda comemorativa à inauguração da obra, como já mostrado neste trabalho), um homem interessado pelas artes, gestor público que, ao final de seu mandato de governador, devido aos serviços prestados à nação, recebeu do imperador D. Pedro II o título de Barão de Marajó (COELHO, 2015). As atividades de Gama e Abreu como profissional foram principalmente à frente de importantes obras para a cultura local, tais como o Bosque Rodrigues Alves, o Theatro da Paz e o Palácio Antonio Lemos, empreendimentos que fizeram parte de seu currículo, tanto como engenheiro quanto como gestor público.

O lugar escolhido para a construção do Paço Municipal²¹ foi o largo do Palácio, onde havia sido construído o Palácio dos Governadores (atual Lauro Sodré), com o projeto de Landi, no século XVIII. Naquele momento, o palácio que se pretendia construir na metade do século XIX deveria reunir o poder da província do município e, por força da contribuição para a execução do projeto, também abrigaria a Câmara – se definiria assim, no mesmo território, um segundo eixo do poder. Porém há contestações de alguns historiadores, já debatidas em outras publicações, sobre a localização do prédio. Uma das mais conhecidas afirma que o palácio foi construído no mesmo local do antigo Teatro Provincial, defendida por dois grandes historiadores: Vicente Salles, em seu livro *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentações do Teatro de Época* (1994, t. I, p. 15), e Ernesto Cruz (1973, p. 25), quando afirma que o Palácio Provincial foi erguido em cima do local onde havia sido projetado um teatrinho público provincial, conforme documentos encontrados no relatório apresentado pelo comendador Fausto Augusto d'Aguiar, por ocasião de passar a presidência da província do Pará a José Joaquim da Cunha, no dia 20 de agosto de 1852. Contudo, não se sabe ao certo se as obras do edifício que seria destinado ao teatro foram concluídas.

Junto ao Palácio do Governo acham-se levantadas, ha mais de 30 annos, paredes bem construidas de pedra e cal, e em altura conveniente para receberem vigamento, as quaes foram destinadas para um excellente theatro, que então se projectou. Não tendo tido essa obra, posteriormente, andamento algum, e nem se havendo tratado de, ao menos, se cobrirem as paredes, a acção do tempo arruinou o terraço da frente, do qual uma parte já desabou. As paredes porêm se acham em perfeito estado, do que me certifiquei, mandando-as examinar rigorosamente.

Entendendo que se deve cuidar de concluir este edificio pela necessidade que tem esta capital de um theatro correspondente ao estado de sua civilisação, pretendia pedir à Assembléa Provincial fundos para este fim, e como é, em todo o caso, urgente cobril-o para evitar-se o progresso das ruinas, encarreguei o capitão Cabral de Meneses de faser o respectivo orçamento [este seria, segundo Ernesto Cruz, o Teatro Público Provincial, que serviria de base para o Palácio Provincial] (PARÁ, 1852, p. 68-69).

As ruínas deste teatro estavam na Praça da Independência, hoje Praça D. Pedro II, ao lado do Palácio dos Governadores. Não se trata, é importante frisar, da antiga Casa da Ópera erguida por Landi, falecido em 1791, mas de um teatro pequeno, baseado na planta

²¹ Com seu aspecto e traçado distintos, o Palácio Antonio Lemos integra o rol de prédios públicos brasileiros que, por sua edificação especial, estão marcados na historiografia e arquitetura nacionais – no caso do Paço Municipal, também na história arquitetônica da região Norte.

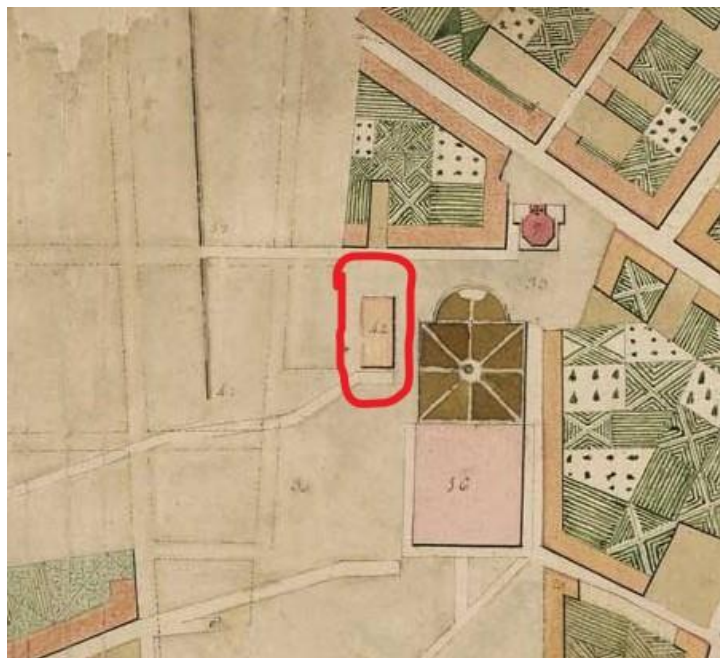
do arquiteto italiano – planta esta entregue por João Antonio Rodrigues Martins, genro de Landi – do local onde restavam apenas pedras da fundação do teatro²².

Sereno, sóbrio e grandioso, é o edifício que teve lançada a sua pedra fundamental no ano de 1860, colocada em prosseguimento de alicerces do teatro que o Governador e Capitão-General Antonio José de Souza Manuel de Menezes, Conde de Vila Flor, mandou construir em 1818. “Segundo um dos desenhos do defunto Antonio José Landi”. Diz a notícia da época (TOCANTINS, 1963, p. 141).

Figura 12 – Plano geral da cidade em 1791



²² Fala-se, no início do século XIX, de uma construção de Teatro Provincial, junto ao Palácio dos Governadores, e existem gravuras mostrando as paredes erguidas até a altura de dois pavimentos para este fim (MELLO JUNIOR, 1973. p. 105).



Fonte: FREIRE, 1791. O item 42 do mapa (em destaque) refere-se à Casa da Ópera, antigo teatro localizado bem ao lado dos jardins do Palácio do Governo. Pode-se ver o terreno, ainda desabitado, onde seria construído, a partir de 1860, o Paço Municipal de Belém.

De acordo com Ernesto Cruz, em seu livro *Das Casas de Câmara ao Palácio Antonio Lemos* (1973), o chamado Teatro Provincial estava sendo construído com a finalidade de abrigar as atividades que a cidade demandava, e foi proposto pelo Conde de Vila Flor, vigésimo oitavo governador do Grão-Pará. Entretanto, a localização mostrada nos mapas daquele século (Figura 12) o situam na Praça Felipe Patroni, em frente ao quintal do Palácio do Governo, conforme a descrição presente no relatório provincial de 1856:

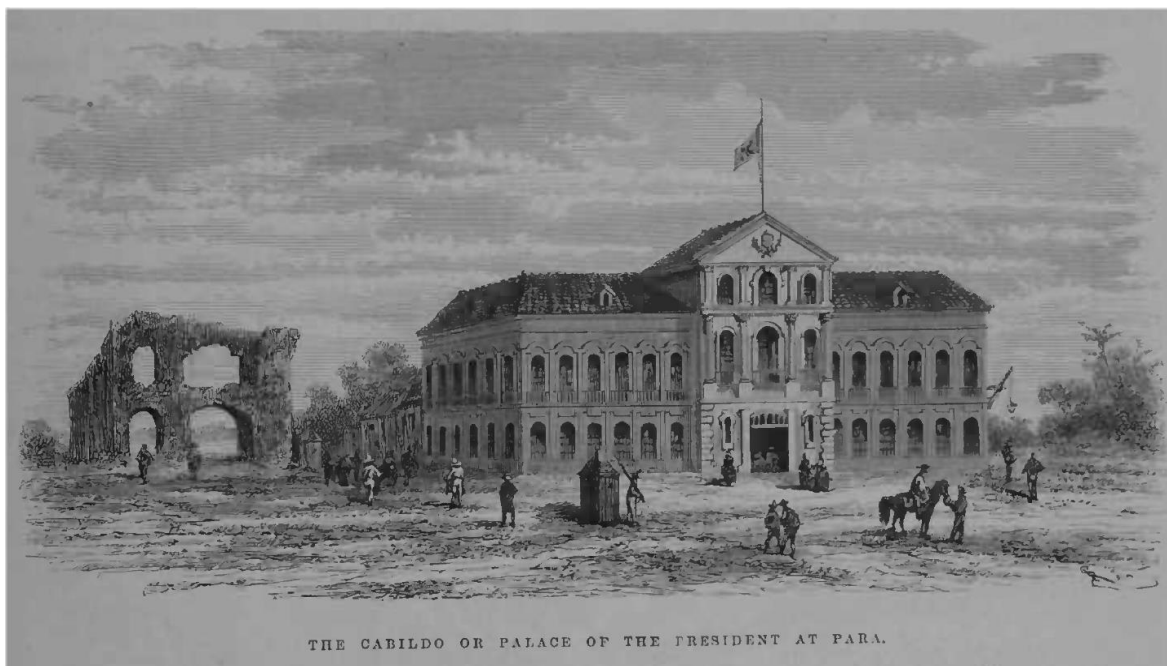
Outro tanto digo a respeito do theatro provincial. Attribute-se ao conde de Villa-Flôr, hoje duque da Terceira, a idéa de collocar o theatro junto da muralha do quintal de palacio. Se havia naquelle tempo alguma conveniencia que determinasse semelhante disposição, ella hoje desapareceu e é fácil reconhecer-se que, por qualquer lado que se considere a questão, outra deve ser a localidade para um edificio destinado a este mister.

Não ha duvida, Senhores, que precisamos de um theatro digno da capital da provincia; mas cumpre que elle seja convenientemente collocado [...] (PARÁ, 1856, p. 16).

Segundo o desenho das ruínas do teatro feito pelo artista francês Paul Marcoy²³, é possível observar se as mesmas estavam alinhadas ou não com o palácio.

²³ Paul Marcoy é o pseudônimo do artista, naturalista e explorador francês Laurent Saint-Cricq (1815-1887), que integrou a expedição científica à Amazônia organizada pelo governo francês entre 1843 e 1847.

Figura 13 – O Palácio do Governo de Belém (1846)



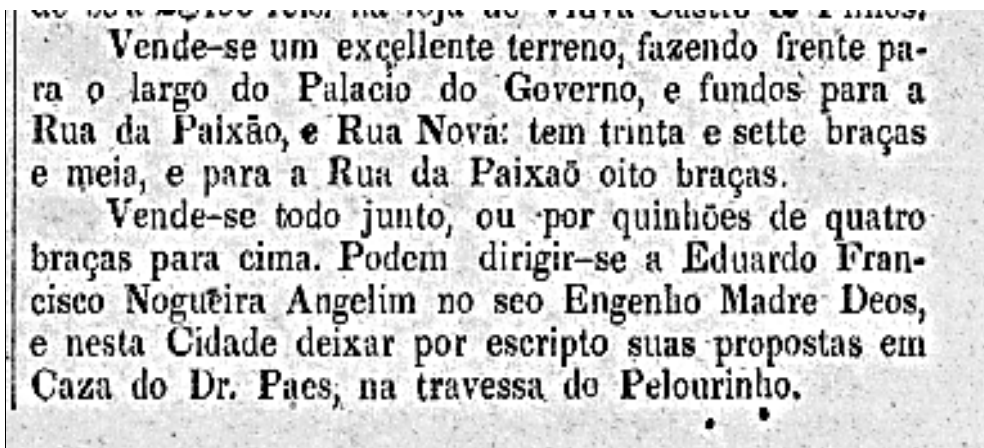
Fonte: MARCOY, 1875, v. II. p. 495.

Por sua vez, o presidente da província, Henrique de Beaurepaire Rohan, em relatório de 27 de outubro de 1857, afirma que as paredes do teatro não estavam alinhadas com a praça:

As diversas companhias dramaticas que se tem apresentado nesta cidade trabalhão em um theatro de propriedade particular. Este edificio não é digno desta cidade. No tempo do capitão general conde de Villa-Flor, hoje duque da Terceira, se deu começo a um theatro, que se acha junto ao quintal do palacio da presidencia. A localidade, quanto a mim, é péssima, tanto que mandei cessar as obras que nelle se executavão, quando aqui cheguei. Parece-me que o theatro que se houvesse de construir deveria estar na praça e no alinhamento do palacio, e não em um recanto improprio de um edificio desta ordem (PARÁ, 1857, p. 17).

Com relação ao antigo proprietário do terreno onde foi construído o Palácio Provincial, Ernesto Cruz alega ter sido Eduardo Francisco Nogueira Angelim, terceiro presidente da Cabanagem. O fato de terem utilizado a propriedade do líder cabano provocou uma grande briga judicial que durou sete anos. O primeiro proprietário do terreno foi Jeronimo Manoel de Carvalho, que obteve sua posse em 1794 e, por testamento, o repassou para sua sobrinha Ana Perpétua Rosa de Carvalho, mãe de Luiza Clara, esposa de Angelim (CRUZ, 1973).

Figura 14 – Anúncio de venda do terreno do palácio



Fonte: *Treze de Maio*, 07 ago. 1856, p. 4.

Como revela este anúncio de 1856, havia um terreno sem construção, cuja localização e tamanho correspondem ao terreno do palácio, pertencente ao cabano Angelim, conforme podemos observar não só no anúncio de venda, mas também na sentença de indenização do litígio (a seguir), o que confirma a hipótese de que o Palácio Antonio Lemos não foi construído em cima do antigo teatro, como defendem alguns historiadores.

Eduardo Angelim tinha sido preso em 1836 e deportado, ficando exilado em Fernando de Noronha. Quando retornou a Belém, após longos anos, foi impedido de administrar seus bens. Tendo encontrado o terreno já ocupado com o Palácio Provincial, entrou na justiça reivindicando o seu direito de posse, que foi reconhecido em 06 de fevereiro de 1861, mas a sentença embargada pela Câmara. Depois de sete anos de litígio, em 23 de outubro de 1868, a Assembleia Provincial aprovou a lei que reconhecia o direito de Angelim e ordenava o pagamento de indenização ao proprietário:

Esta foi a sentença definitiva: “O Dr. Antonio Joaquim de Albuquerque Melo, do conselho de Sua Majestade o Imperador, Cavaleiro da Ordem de Cristo e presidente da Relação desta província.

Faço saber que nos autos civis em que é apelante a Câmara Municipal e apelado Eduardo Francisco Nogueira Angelim, se proferiu em 26 de setembro último, ACÓRDÃO confirmando a sentença que o Juiz Municipal da respectiva capital cumprirá e fará cumprir e guardar.

Maranhão 19 de outubro de 1868. ADRIANO AUGUSTO BRUCE BARRADAS, Secretário da Relação a escrever – ANTONIO JOAQUIM DE ALBUQUERQUE MELO. Cumpra-se. Pará, 4 de novembro de 1868. DR. CAPPER” (CRUZ, 1973, p. 27).

2.2. A Construção do Palácio Municipal

Em 1860, a Assembleia Provincial, a Câmara Municipal, o Tesouro Público Provincial e a repartição de Obras Públicas – nessa época o cargo de presidente da Câmara equivalia ao de prefeito – estavam instalados em prédios improvisados e/ou alugados. O presidente da província, Antonio Coelho de Sá e Albuquerque, no relatório em que entrega a presidência, afirma ter decidido construir um prédio para reunir todos os órgãos públicos citados (PARÁ, 1860, p. 28-29). Todavia encontramos documentos bem anteriores, de meados da década de 1850, em que já se manifestava a intenção de erguer o Paço Municipal, onde se poderia agrupar todos os serviços necessários para facilitar a vida dos cidadãos da época, assim como diminuir as despesas de aluguel que o município estava custeando. Um exemplo é a solicitação feita em 1854, pelo então presidente da província, Sebastião do Rego Barros, ao engenheiro Juvêncio Manoel de Menezes, de uma planta para um prédio que acomodasse, além dos órgãos já mencionados, também o Liceu Paraense, conforme o Relatório da Província dirigido à Assembleia Legislativa Provincial, na abertura dos trabalhos daquele ano:

Pelo art. 1.º da Resolução n.º 224 de 3 de Dezembro do anno passado authorisasteis a Presidencia para fazer construir um edificio, que sirva para os Paços d’Assemblea Legislativa, e da Camara Municipal, para Thezouro e Recebedoria Provinciais, e para o Lycêo Paraense, Tribunal do Jury &c.; em consequencia disso encarreguei o Capitão d’Engenheiros Juvencio Manoel Cabral de Menezes de levantar a planta do mesmo, e esta me foi apresentada a pouco e por mim remetida a Repartição de Obras Publicas para dar seo parecer a respeito; a quantia a dispende-se com esta obra foi calculada pelo dito Engenheiro em reis 150.000\$000 (PARÁ, 1854, p. 48).

Apesar de a pedra fundamental do palácio ter sido lançada em 1860 (no dia 14 de julho, segundo Antonio Coelho de Sá e Albuquerque), durante dois anos a construção foi muito lenta, tendo sido feita até 1862 apenas parte dos alicerces, “faltando sómente os cubos ou castellos de alvenaria, em que devem ser assentadas as columnas dos dois pateos interiores” (PARÁ, 1862, p. 86), de acordo com o relato de Francisco Carlos de Araújo Brusque, que também se reporta à compra de cantaria para as paredes exteriores do primeiro andar, a qual deveria ser efetuada utilizando-se metade da verba de 50:000\$000 (cinquenta contos de réis) para esse fim. Já no relatório de 1863, é informado que os alicerces tinham sido concluídos no segundo semestre do ano anterior.

[...] posteriormente limitarão-se os trabalhos a nivellar as escavações interiores, de modo a evitar que nos espaços compreendidos entre as paredes se accumulassem agoas estagnadas; fazendo-se ao mesmo tempo a remoção das terras tiradas das escavações (PARÁ, 1863, p. 103-104).

A verba aprovada para a cantaria das paredes não foi suficiente, então as obras foram suspensas – sabemos que, no fim, a cantaria não foi colocada na fachada, como previa o projeto inicial.

Esta obra se acha paralizada por ser insufficiente o credito de 30:000\$000, para que ao mesmo tempo que se fizesse aquisição da cantaria necessaria para o revestimento das paredes exteriores, podessem estas ir sendo construídas (PARÁ, 1863, p. 104).

Em 30 de abril de 1869, a obra foi retomada pela construção das paredes, conforme relatório provincial daquele ano. O segundo vice-presidente da província, Miguel Antonio Pinto Guimarães, apresentou um resumo à Assembleia Legislativa detalhando o quanto foi gasto e também como estava a evolução da obra. Ainda em 1869, o presidente da província do Grão-Pará, José Bento de Cunha Figueiredo, fala sobre o início da construção em seu relatório.

Palacete, no largo do palacio do governo. Como v. exc. sabe, um dos meos antecessores, o fallecido conselheiro Antonio Coelho de Sá e Albuquerque, havia em 1860 mandado lançar os fundamentos de uma grande casa, destinada para as sessões da assembléa provincial, e serviço de diversas repartições publicas. Depois de se haver gasto 114:267\$118 réis, ficou a obra condemnada em alicerces.

Não tanto por aproveitar esse dinheiro perdido, e o que se havia de perder infallivelmente com a indemnisação do terreno, em que fôra edificada, como e sobre tudo pela necessidade de dar uma sala nobre á assembléa provincial, e alojamento a repartições, que estão inteiramente deslocadas em edificios emprestados ou alugados, entendi de summa conveniencia mandar continuar essa edificação, que de mais a mais terá de ornar a bela praça do palacio do governo, com muito proveito da boa ordem do expediente publico de diversas repartições, que n'este caso ficarão contiguas ao mesmo palácio. Esta obra, que a principio foi feita por administração, acha-se hoje arrematada [...] (PARÁ, 1869, p. 8).

O contrato celebrado com novos empresários possuía 13 cláusulas muito rigorosas, em que foram especificados o prazo da construção, os critérios para o pagamento relacionado à medição e vistoria da obra, o emprego de materiais de qualidade, que preferencialmente deveriam ser importados da Europa, destacando, inclusive, o tipo

de alvenaria que deveria ser construída e o tipo de pedra a ser utilizada. No caso de descumprimento, deveriam ser demolidas as partes que não estiverem de acordo com os critérios estabelecidos no contrato. Também eram bem rigorosos em relação à formação dos técnicos que estariam na construção, dos quais se exigia ter grande experiência em obras de grande porte, tendo o administrador que permanecer na obra durante o dia inteiro. Todo o arremate seria fiscalizado pelo engenheiro responsável e pelo próprio presidente da província. Como garantia de que a obra não fosse abandonada novamente, seriam hipotecados os bens dos arrematantes José Augusto Correa e Vicente Baptista de Miranda, assegurando-se, assim, a entrega do palácio no prazo e nas condições exigidas pelo conselho. Lavrou-se um termo no dia 30 de abril de 1869, assinado pelo presidente do conselho, pelo inspetor, pelo contador, pelo procurador fiscal e pelos arrematantes.

Aos trinta dias do mez de Abril de mil oitocentos sessenta e nove, reunidos os Senhores Inspector, Contador e Procurador Fiscal, e presente João Augusto Corrêa e Vicente Baptista de Miranda, arrematantes da construção do palacete provincial, autorizada pelo Excellentissimo Senhor Conselheiro Presidente da Provincia, por officio de desenove de Dezembro de mil oitocentos sessenta e oito, sob numero cento oitenta e oito, mandou o Senhor Inspector, em execução da deliberação tomada em Junta da Secção de vinte e dous deste mez lavrar o presente contracto d'arrematação a que se procedeo em vinte de Março, em virtude do dito officio e do de tres de Fevereiro numero tresentos e vinte e tres, a qual foi approvada por officio de dous do cadente mez sob numero quatrocentos oitenta e dous, que mandou celebrar contracto com outro proponente, o que se não levou a effeito pelo motivo constante do officio de vinte e um deste mez sob numero quinhentos e trinta e sete, pelo qual foi determinado que o dito contracto fosse celebrado com os sobreditos João Augusto Corrêa e Vicente Baptista de Miranda [...] (PARÁ, 1869, Anexo 6, doc. nº 8).

Depois, somente em relatório de 1871 encontraremos novas notícias sobre a construção do paço municipal. A obra continuava enfrentando dificuldades para ser acabada, tornando-se mais onerosa aos cofres públicos.

Também continúa o andamento desta obra, porem com menos presteza, devido isto, entre outros motivos, á alteração, que soffreu o respectivo plano. De conformidade com o parecer da repartição das obras publicas foram demolidos os intercolunios dos pateos interiores, e começadas as arcadas em substituição dos mesmos, para maior solidez do edificio, importando esta alteração em 16:369\$597 rs. Foi contractado com os mesmos arrematantes todo o vigamento, bem como os castellos que o devem sustentar no andar terreo, mediante a quantia de 48:776\$548.

Da revisão, que se mandou fazer sobre o orçamento do madeiramento dos telhados resultou a diferença de 14:330\$076 rs., para mais (PARÁ, 1871, p. 43).

Em 1872, Abel Graça, presidente da província, afirma que as obras seguiam seu curso (PARÁ, 1872a, p. 41). No mesmo ano, Francisco Bonifácio de Abreu, o Barão de Villa da Barra, tendo assumido a presidência, autoriza, como seus antecessores, que o palacete seja feito com alvenaria de tijolos, e destaca que sua estrutura seja de arco abatido (PARÁ, 1872b, p. 49). Em 1874, o presidente em exercício Guilherme Francisco Cruz informava no relatório provincial que “foram contractadas as obras de pedreiros, cobertura e vigamentos”, mas, em contrapartida, deixaram “de ser orçados e contractados os forros, solhos, portas e janellas”. No mesmo documento, chama a atenção para a “inconveniência e desperdício” que seria realizar e finalizar as obras dos pedreiros sem antes terem sido concluídas as de carpinas (ou carapinas ou carpinteiros) (PARÁ, 1874a, p. 7). Ainda em 1874, mas já sob nova presidência, agora exercida por Pedro Vicente de Azevedo, o trabalho dos pedreiros foi suspenso, até que se resolvessem as obras de carpina (PARÁ, 1874b, p. 50). O relatório de 1875 apresentava os valores gastos até então, embora não tivessem sido contratados os serviços dos carpinas de portas e janelas (percebia-se uma preocupação muito grande com as estruturas de madeira), o que ainda mais gastos para que o prédio fosse concluído.

Em vista d’essa falta existente de contracto, ordenei que também não se fizesse o reboco e caiação interior do edificio, visto estas obras terem de ser em grande parte estragadas quando forem feitos os solhos, forros, janellas e portas, e nomeei, em 22 de Abril do anno passado, uma comissão composta dos Engenheiros Drs. José Felix Soares, Julião Honorato Corrêa de Miranda e Antonio Joaquim de Oliveira Campos, para proceder a medição e avaliação do reboco e caiação que não deviam ser feitos, afim de ter lugar a respectiva deducção do valor marcado para todas as obras de reboco no contrato de 28 de Junho de 1872. A comissão desempenhando este serviço mostrou em officio de 18 de Junho de 1874, que essas obras abrangiam uma superfície de 263:940 palmos quadrados e que subiam ao custo de 9:448\$848 rs. Este valor tem de ser deduzido da 14^a prestação do contracto (PARÁ, 1875, p. 50).

No ano de 1876, “tendo sido demitido o engenheiro da provincia Antonio Joaquim de Oliveira Campos, a quem estava commettida a fiscalisação das obras” do palacete, o então presidente da província, Francisco Maria Corrêa de Sá e Benevides, nomeia o engenheiro José Felix Soares como novo fiscal, que também ficara responsável por fazer o orçamento das portas e janelas, e assim o fez. Sá e Benevides também nomeia uma comissão de três engenheiros para avaliar a obra (PARÁ, 1876, p. 38-39), entretanto,

apesar de todo o seu empenho, até fevereiro de 1877 as obras não haviam avançado conforme sua vontade. Nesse mesmo ano, assume a presidência do Pará João Capistrano Bandeira de Melo Filho, o qual destaca as dificuldades e a falta de recursos que não lhe deixam terminar o edifício, mesmo tendo recebido autorização para dispor das verbas para a conclusão da obra. Em relatório apresentado à Câmara Municipal, informa que as paredes já estariam rebocadas e caiadas e que, inclusive, já haviam sido colocadas as grades dos vãos das janelas no pavimento superior e, nos frontões, já tinham sido devidamente colocadas as estátuas e os vasos decorativos. Contudo, apesar do progresso, Capistrano informa também a impossibilidade de ver concluída a construção.

Este edifício público, destinado ás Repartições provinciaes, Paço da Assembléa Provincial e da Camara Municipal, não presta ainda serviço algum e está por concluir, devido isto ao singular methodo adoptado na divisão das obras, actualmente paralisadas.

[...]

Assim é que, as paredes estão rebocadas e caiadas, os vãos do andar nobre guarnecidos de grades de ferro, os frontões com estatuas e vasos; no entretanto nenhuma porta, nenhuma vidraça resguarda o edificio do rigor das estações ou impede a invasão dos malfeitores de todo o genero, que alli se occultam.

Faltam-lhe também todos os forros e soalhos (PARÁ, 1877, p. 116).

Na tentativa de conseguir a quantia de “cincoenta contos de réis, julgada necessaria para a terminação de uma parte” (PARÁ, 1877, p. 117) do prédio, o presidente da província oferece ao Ministério da Justiça espaços no palácio para a instalação Tribunal da Relação, Tribunal do Jury e salas de audiência dos juízes de primeira instância; entretanto, em virtude da falta de verbas no orçamento, não foi possível o acordo. Restava à província, segundo Capistrano, concluir com seus próprios recursos o palacete, que, para tanto, deveria ser finalizado por alas, como sugere o presidente.

Ainda em 1878, Capistrano Mello Filho, ao passar o cargo para José da Gama Malcher, garante a continuidade das obras, com uso, inclusive, de imigrantes em alguns serviços:

Tendo as obras necessarias para a sua conclusão sido paralisadas em consequencia das circunstancias financeiras da Provincia, ultimamente, mandei que continuassem, aproveitando neste serviço os immigrants cearenses, habilitados nos officios de carapina e de marcineiro, e autorisando o Engenheiro Martinho Domiense Pinto Braga a comprar os materiaes necessarios para a construcção das portas e janellas que devem fechar o edificio (PARÁ, 1878, p. 91).

Em relatório do ano seguinte, o então presidente da província, o Barão de Marajó, tenta fazer uma retrospectiva do andamento das obras nos últimos anos e já vislumbra a conclusão do Paço Provincial:

Este edifício, destinado pelo finado Dr. Antonio Coelho de Sá e Albuquerque para ser como que um “forum” em que funcionassem as principaes repartições provinciaes, tendo sido levado ao ponto em que todos nós vemos, achava-se ha annos, abandonado até que o meu digno antecessor, dr. Bandeira de Mello Filho, com o intento de dar occupação aos retirantes cearenses, mandou fazer algumas obras de soalho, portas e algumas guarnições para portas e janellas, ficando uma sala soalhada. A importância do edificio, a somma já com elle despendida, a utilidade que trará para as repartições publicas, na maior parte alojadas de maneira não condigna com a provincia, aconselham a que autoriseis uma verba annual para a conclusão d’este edificio, que nunca deverá ser inferior a cincoenta contos de réis.

Tenho propostas de empreiteiros para darem-n’o prompto dentro em um anno, recebendo importancia em prestações annuaes de cincoenta contos (PARÁ, 1879, p. 13).

A construção se arrastava por vinte anos, ao longo dos quais houve pressão sistemática para que o palácio fosse concluído. Documentos mostram que tanto a sociedade quanto a elite econômica e a política exerciam muita influência para que as obras terminassem. Com uma fala muito persuasiva no relatório anual de 1880, o presidente Gama e Abreu, que também fora o autor da planta do edifício do Paço Municipal, lamenta a demora e apela para que os recursos necessários fossem aprovados definitivamente.

Quando propuz a construcção deste edificio ao finado presidente que foi d’esta provincia, dr. Antonio Coêlho de Sá e Albuquerque, tive em vista o ser elle como que um centro em que funcionassem as diversas repartições da provincia, installando-as de uma maneira condigna com a importância que parece estar no futuro marcada ao Pará; infelizmente o quasi geral costume que têm os presidentes de não continuar o que foi começado por seus antecessores, tem feito que, como muitas outras, esta obra não tenha sido concluida.

Era ella destinada ao paço provincial, paço municipal, thesouro provincial, repartição de obras publicas; não existindo esta ultima, creio que póde ser applicado ás três repartições primeiro enumeradas e á recebedoria e ao correio, ficando o local em que funciona actualmente a assembléa provincial em parte entregue ao lyceu, e o restante adaptado ás sessões de jury, e o local em que está o thesouro provincial será aproveitado para a relação e tribunaes de juizes de direito.

Haveria economia para o Estado e melhorarião as repartições em suas accomodações.

Para terminar o edificio de que me occupo, será preciso despende 210:571\$770 réis, de conformidade com o orçamento que mandei organizar; a urgencia de ultimar aquella obra é por todos reconhecida, por isso peço que para ella voteis a somma do orçamento autorizando a

presidencia a contractar a sua terminação por empreitadas parciais (PARÁ, 1880, p. 14).

O Barão de Marajó, em 1881, celebra dois contratos para as obras do Paço: um com Manuel Beires de Moraes para os arremates de diversos serviços, e outro, que recebeu muitas críticas nos jornais da época, com a Martin & Backus para a construção de uma escadaria de características monumentais.

Pela somma que fixaste na lei orçamental foram celebrados com Manuel Beires de Moraes e Martin & Backus os contractos para a terminação das obras do novo paço provincial e municipal, com o 2º a escada monumental, com o 1º as obras de pedreiro, carpinteiro pintor, e estucador.

Tendo algumas infiltrações tido logar na abobada do portico, devidas a não terem coberto o terraço com uma camada impermeavel, o que traria grande damno, mandei fazer estes reparos, que não tinham sido incluidos no orçamento pelo qual fôra feita a arrematação.

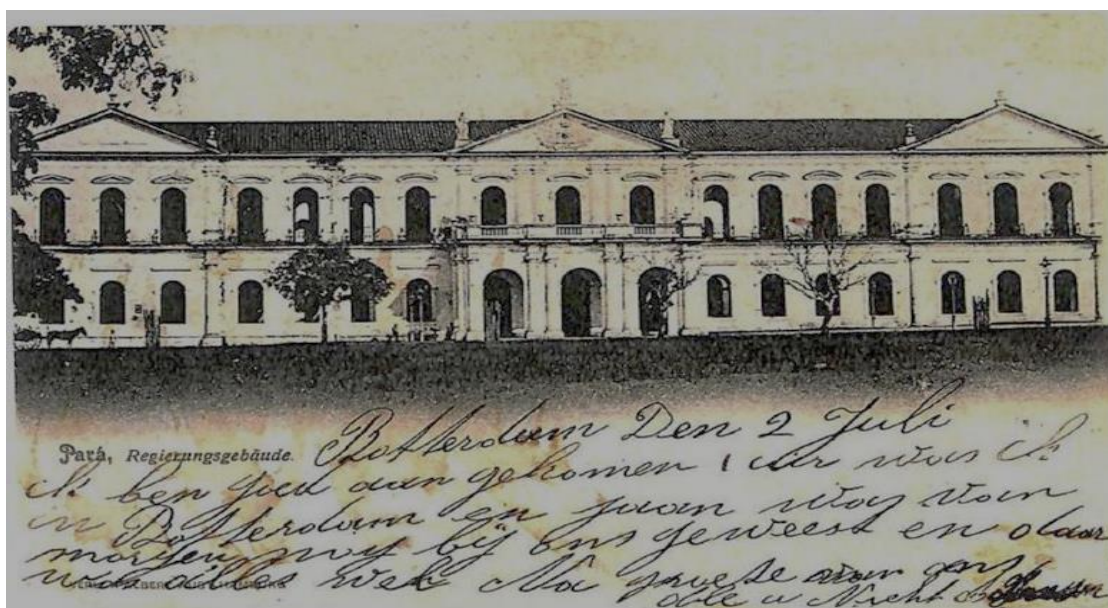
Os trabalhos seguem até agora satisfatoriamente.

A importancia das obras arrematadas é de 210:600\$000.

As de que acabo de fallar, no portico, subiram á importancia de 476\$735; este trabalho está concluído (PARÁ, 1881, p. 22-23).

Em um postal, provavelmente alemão, onde se lê “Pará, *regierungsgebäude*” (ou seja, “Pará, prédios do Governo”, em tradução livre), é possível reconhecer o Palacete Municipal, inacabado conforme as diversas falas dos presidentes da província, pois se nota que está ainda sem as janelas.

Figura 15 – Palácio da Intendência de Belém



Fonte: SECULT, 1996, p. 178.

2.3. Últimos acabamentos e inauguração

Como foi visto até aqui, por diversas vezes a obra esteve paralisada por falta de recursos ou se realizava lentamente; porém, na década de 1880, mais precisamente em 1882, acontece uma aceleração dos trabalhos, como pode ser lido no relatório do presidente João José Pedrosa, em que anuncia o valor da contratação da construção da escadaria, e no mesmo ano, o presidente Manuel Pinto de Souza Dantas Filho detalha o andamento das obras e ainda os custos dos serviços já contratados. Provavelmente o postal alemão data desse período, porque, de acordo com os relatórios, as janelas foram colocadas em 1882, mas na imagem elas ainda estão ausentes.

Ainda não está concluído este edificio, faltando a escadaria de marmore, os forros, soalhos, portas, janellas, grades, lagedo, reboque, caidura e pintura. Todas estas obras foram orçadas em 210:086\$274 réis. A escadaria de marmore foi contractada com Martins Bakus et C.^a pela quantia orçada de 45:000\$000 réis dos quaes já foram pagos 15:000\$000 réis de conformidade com o contracto, estando prompto todo o material que brevemente será collocado.

As demais obras no valor de 165:081\$274 réis, foram arrematadas por Manoel Beires de Moraes, o qual tendo feito alguns estuques, janellas e forros na importancia de 35:217\$927 réis, pediu e eu concedi-lhe recisão do contracto, por haver allegado circumstancia de força maior. Mandei fazer por administração as obras do salão na importancia de 3:289\$056 réis e organizar novo orçamento das que faltavão, afim de serem postas em arrematação.

Aberta a concorrência por duas vezes, de accordo com o novo orçamento na importancia de 166:980\$059 réis, apresentou-se um proponente de cada veze; mas entendendo eu que nenhuma proposta consultava os interesses da província, mandei de conformidade com a resolução do conselho Director que fosse aberta nova concorrência com o augmento de 6% sobre o beneficio.

Annui a resolução do conselho por julgar attendiveis as razões em que se fundou, e que assentão na alça do valor dos materiaes que constantemente augmenta, em consequencia das muitas obras publicas e particulares em execução, de modo que ninguem quer tomar incubencia de obras que tem de durar algum tempo, calculada com os preços atuaes, para se não expor a prejuizos provaveis.

Ainda não teve lugar a arrematação anunciada (PARÁ, 1882, p. 88).

Em 15 de fevereiro de 1883, o Barão de Maracaju²⁴, na presidência da província, informa sobre as providências adotadas para que fossem finalizadas as obras do Palacete Provincial:

²⁴ Rufino Enéas Gustavo Galvão (1831-1909), o Barão de Maracaju, foi presidente da província do Pará de 1882 a 1884. Também presidiu as províncias do Amazonas e de Mato Grosso, além de ter sido ministro da

As obras para conclusão deste edificio, orçadas em 175:419\$060, forão arrematadas por José Duarte Rodrigues Bentes pela mesma quantia do orçamento, com a clausula de fazer as janellas e portas interiores de pinho de Riga em vez de acapú, pela impossibilidade de obter essa madeira com as dimensões exigidas pelo preço do orçamento.

O arrematante deu começo á obra no praso de 30 dias, marcado no contracto, e tem de concluil-a dentro de tres annos.

O pagamento está dividido em prestações mensaes, conforme a obra feita, tendo o arrematante já recebido até novembro ultimo, a quantia de 19:094\$860 réis, relativamente á obras efectuadas.

Tendo aparelhado grande parte do taboado para solhos do edificio, deve o empresario dar começo por estes dias a este trabalho, recommendado-lhe o engenheiro fiscal, de accordo com as ordens desta presidencia, que prosiga nas obras com maxima brevidade e conclua primeiramente uma das salas do edificio, no intuito de ser ella desde logo aproveitada para algumas repartições publicas.

As obras da conclusão, de que acima fallei, orçadas em 175:419\$060 réis consistem em estuque, forros, solhos, portas, janellas, ladrilhos de marmore, caiação e pintura; começarão no dia 9 de março de 1882 e deverão estar concluidas a 9 de março de 1885.

Dedusindo-se d'aquella quantia a de réis 19:094\$860, já paga, resta ainda a de réis 156:824\$200.

Foram contractados com o mesmo José Duarte Rodrigues Bentes, á titulo de obras accrescidas, o retelhamento geral do edificio, a substituição das calhas de zinco já estragadas, por outras de cobre pela quantia de 5:619\$900 réis. Estas obras estão feitas e pagas.

A magnifica escadaria de marmore deste edificio, contractada pelos srs. Bakus & C.^a, está concluida e autorizado o pagamento da ultima prestação.

Custou ella á provincia – 44.966\$666 réis (PARÁ, 1883, p. 37-38).

Após décadas de obras, coube a inauguração solene do Paço Municipal²⁵, conforme noticiado pela imprensa (*O Liberal do Pará*, 17 ago. 1883, p. 2), ao Barão de Maracaju, no dia 15 de agosto de 1883, durante os festejos da adesão do Pará à Independência do Brasil. Além de seu inegável valor administrativo e de representar um momento muito favorável para as artes e a arquitetura na cidade de Belém, a inauguração teve ainda maior magnitude pois a Câmara entregou na ocasião quarenta e sete cartas de liberdade a pessoas cativas: “Eram escravos que se integravam na comunidade, sem as peias dos senhores e as restrições desumanas da época”, como relata o jornal *A Constituição*, de 15 de agosto de 1883.

Guerra do Brasil. Foi agraciado com o título de visconde, tornando-se o primeiro e único Visconde de Maracaju.

²⁵ Embora o palácio tenha sido inaugurado, a obra não estava pronta, pois o barão ordena ainda grande soma de recursos para a conclusão da sede administrativa provincial – são contratados todos os serviços de arremate (acabamento), incluindo os pisos, as calhas e o retalhamento (PARÁ, 1883, p. 37).

Aos quinze dias do mez de agosto do ano do nascimento de N. S. Jesus Cristo de mil oitocentos e oitenta e tres, 62º da Independência e do Império, nesta cidade de Santa Maria de Belém do Gram-Pará, presidindo a Província S. Exa. o Sr. General Visconde de Maracajú, presentes no salão de honra do novo Paço Municipal no edifício do Palacete Provincial o mesmo Exmº. Sr. Genral Presidente da Província, s. exa. revdma. o prelado diocesano d. Antônio de Macedo Costa, presidente da Câmara Municipal de Belém, tenente-coronel João Diogo Clemente Malcher e vereadores abaixo assinados, diferentes outras autoridades civis e militares e grande concurso de povo, teve lugar, às onze horas da manhã depois da benção solene do edifício feito pelo mesmo exm. sr. prelado diocesano, o ato do recebimento, posse e instalação do novo PAÇO MUNICIPAL da capital na sala ocidental do pavimento nobre do Palacete Provincial, a qual fica à Câmara por virtude da lei n. 980 de 5 de abril de 1880 e para cuja construção concorreo a mesma Câmara com a quantia de sessenta contos de reis (60:000\$000) produto de venda do antigo próprio municipal, sito à rua dos Mercadores, recolhido aos cofres do tesouro provincial em 29 de janeiro de 1866” (CRUZ, 1973, p. 39-40).

O presidente, agora com título de nobreza mais alto pois já havia se tornado o Visconde de Maracaju, na abertura da sessão extraordinária da Assembleia Legislativa, em 7 de janeiro de 1884, explana que havia sido pago “para esta obra em prestações e em augmentos resultantes da natureza das obras, 129:475\$651” réis, referindo-se ao Palacete Provincial. Confirmava também que, em decorrência de alterações determinadas pela presidência, incidiram custos extras, como a “substituição da grade por outra mais alta e mais forte; duas tribunas e bancadas para o auditorio no paço da assembléa provincial”, que custaram 6:994\$323 réis, e a “transferencia do thesouro do lado occidental do palacete para o oriental”, que custou 2:200\$000 réis (PARÁ, 1884a, p. 69).

O palacete estava inaugurado, mas não totalmente pronto. Essa condição viu a possibilidade de mudança com o momento muito favorável vivido na região a partir do esplendor econômico da borracha, período em que o Norte do Brasil se desenvolveu momentaneamente e foi “acometido” pela alucinação da fortuna inesperada. Uma nova ordem econômica fora estabelecida o que possibilitou importantes transformações na história regional, principalmente a espetacular modernização da capital paraense. Mesmo nesse novo cenário, o palácio permanecia sob os olhos vigilantes da imprensa. O *Diário do Gram-Pará* de outubro de 1885, embora afirmasse que o palácio era “um dos edificios melhor construídos quanto a sua solidez”, aproveitava para criticar erros do projeto, estética, gastos e uso de materiais:

Entre as obras de estuque dos forros, que são de primor, e o pessimo soalho se nota um contraste desagradável.

As portas e janellas são feitas de pinho! É inacreditavel que no Pará, onde se encontram as melhores madeiras do Brazil, se mandasse buscar nos Estados Unidos portas de pinho para um palacete da provincia (*Diario do Gram-Pará*, 3 out. 1885, p. 1).

Por outro lado, sempre que uma nota no jornal fazia menção a qualquer fato que envolvesse as obras do Palácio Provincial, os responsáveis pela construção também utilizavam o mesmo espaço para a contraporem e se justificarem. No caso referente às portas de madeira, em 1882 o engenheiro Campos já havia ido à público prestar contas à presidência da província e responder às críticas sobre a necessidade de importação e às acusações sobre a qualidade e tamanho delas; convidava (leia-se desafiava), inclusive, os jornalistas a conhecerem a obra, pois ele mesmo fazia questão de mostrá-la.

Por força de contracto, celebrado com o sr. José Duarte Rodrigues Bentes, as portos [*sic*] só serão recebidas depois de postas nos lugares, se estiverem de acordo com o mesmo contracto, isto é, se forem da qualidade da madeira, cuja amostra existe n'esta repartição e tiverem as dimensões e perfeição estipuladas.

Nenhuma só porta ainda está assentada no lugar; o que está feito é apenas o assentamento de algumas folhas de janellas do pavimento terreo [...]. A escadaria de marmore, contractada com o srs. Backus & C^a., está em via de conclusão, de inteiro accordo com o contracto. Não tendo sido apontados com individuação os defeitos da obra, nada mais tenho a dizer.

Estou certo de que, sobre estes assumptos, tem sido illaqueada a bôa fé das illustradas redacções dos referidos jornaes, que aceitando sem maior exame semelhantes noticias, fizeram-me implicitamente a injuria de considerar minha fiscalização como carecedora de zelo pelo serviço publico e amor à própria reputação (*Diario de Noticias*, 16 nov. 1882, p. 2).

Finalmente, no relatório de 24 de junho de 1884, em que o Visconde de Maracaju entrega a administração provincial, era possível constatar que a parte estrutural do palacete estava concluída, faltando-lhe apenas algumas decorações que deveriam ser realizadas posteriormente.

Estão concluidas as obras d'este importante edificio, cuja pedra fundamental foi lançada em 14 de abril de 1860, achando-se na administração da Provincia o conselheiro Antonio Coelho de Sá e Albuquerque.

N'elle já funcção a Camara Municipal, o Jury, a Secção de obras publicas e o Thezouro Provincial.

Eis em resumo o custo total do mencionado edificio, incluindo o valor de diversas obras resultantes de alterações do plano primitivo e que não tinham sido incluídas no orçamento, que servio de base ao ultimo contracto.

Alicerces	113:388\$238
Paredes, coberturas e vigamento	408:025\$179
Escadaria de Marmore	44:966\$666
Estuques, ladrilhos de mármore, soalhos, forros, portas, janelas gradaria de ferro, pintura etc.	290:34.\$652
Réis	856:729\$735

Da importancia acima o thesouro só resta pagar ao empreiteiro 12:390\$224 réis o que se effectuará quando estiver concluída a pintura das paredes exteriores do edificio (PARÁ, 1884b, p. 73).

Figura 16 – O palácio em 1899



Fonte: SANTA ROSA; FIDANZA, 1899, p. 50.

A Assembleia Legislativa, como estava previsto no projeto original, deveria ser transferida para o Paço Municipal; no entanto, essa mudança só vai acontecer em 1887, em virtude dos conflitos e desavenças entre os partidos Conservador e Liberal, o que não permite que as reuniões preparatórias para a transferência de “casa” aconteçam.

Quadro da construção e acompanhamento das obras do palácio.

Relatório Provincial	Prestação de contas das obras do Palacete
-----------------------------	--

1860	Governo de Antonio Coelho de Sá e Albuquerque	Escolhido o terreno nos arredores da Praça do Palácio da Presidência; lançada a pedra fundamental do palácio em 14 de abril.
1861-63	Governo de Francisco Carlos de Araújo Brusque	1861: Erguidos os alicerces das 4 paredes principais e do pórtico do edifício. Pretende-se levantar uma das colunas da frente, as cimalthas e os batentes das portas em até um ano, para tanto deverá ser contratado o fornecimento de cantaria. 1862: Conclusão dos alicerces, faltando os cubos ou castelos de alvenaria, em que devem ser assentadas as colunas dos dois pátios interiores. Solicitada a aprovação da compra de uma parte da cantaria para as paredes exteriores do primeiro andar. 1863: A verba para a cantaria das paredes aprovada não é suficiente e as obras são paralisadas.
1867	Governo de Pedro Leão Vellozo	As obras são retomadas no dia 9 de abril; a Repartição de Obras Públicas assume a construção do novo Paço da Câmara Municipal. É ordenado o aterro e calçamento do Largo do Palácio, para evitar o alagamento nos períodos chuvosos – o aterramento era parte importante para que pudesse ser levantada a planta do edifício. Mesmo com lentidão, a base da obra já estava quase concluída.
1868	Governo de Joaquim Raymundo de Lamare	Instalada uma grade na galeria destinada ao público; o edifício é pintado; é construído um anfiteatro e realizadas as obras de estuques; colocam-se grades nas janelas, as soleiras, as fechaduras, etc. Falta fazer o solho da casa destinada à aferição de medidas, o forro da sala das sessões do Júri e as setenta portas e janelas interiores; também falta a fachada que fica de frente para o jardim, as grades para as janelas do pátio, os vidros, o calçamento e reboco do pátio e a caiação. A data de entrega do edifício é estipulada para 1º de agosto de 1869.
1869	Governo de José Bento da Cunha Figueiredo	Se estabelece um prazo de 60 dias para que comecem as obras de arrematação do edifício, e de 2 anos para que sejam terminadas todas as obras.
1871	Governo de Abel Graça	A repartição de Obras Públicas é extinta e Gama e Abreu demitido; as obras continuam, porém mais devagar. Foram demolidos os intercolúnios dos pátios interiores e começadas as arcadas para substituí-los e dar maior solidez ao edifício – esta obra, depois, ficou abandonada por cinco anos.
1872	Governo do Barão da Villa da Barra	O engenheiro Campos é autorizado a continuar a construção do arco abatido de alvenaria e tijolo na parede fendida do palacete.
1875	Governo de Francisco Maria Corrêa de Sá e Benevides	Uma comissão de engenheiros é nomeada para fiscalização da obra: João Felix Soares, Julião Honorato Corrêa Miranda e Antonio de J. de O. Campos.
1876-78	Governo de João Capistrano Bandeira de Mello Filho	O engenheiro Antonio Campos é demitido da fiscalização da obra; assume o engenheiro José Soares, que orça portas e Janelas. Nova comissão nomeada: Guilherme Francisco Cruz, José Custódio Fernandes do Nascimento e Antonio Manoel Gonçalves Tocantins. Foram retomadas as obras e ordenada a execução do assoalho e guarnições.
1879-81	Governo de Gama e Abreu	Celebrados contratos com Manuel Beires de Moraes para serviços de acabamento, e com Martin & Backus para a execução da escada monumental. Infiltrações na abóbada do pórtico por não ter sido aplicada uma camada impermeável.

1883-84	Governo do Barão [depois Visconde] de Maracaju	<p>1883: As janelas e portas interiores são orçadas em pinho de Riga, em vez de acapu, para redução do orçamento. Providenciado o aparelhamento do tabuado dos assoalhos. Foram executados o retelhamento geral do edifício e a substituição das calhas de zinco por outras de cobre. A escadaria de mármore, contratada à Bakus & Ca. está concluída.</p> <p>15 de agosto de 1883: Inauguração do Palacete Provincial – mesmo não estando ainda terminado.</p> <p>1884: Concluídas as obras. No prédio passam a funcionar a Câmara Municipal, o Tribunal do Júri, a Seção de Obras Públicas e o Tesouro Provincial.</p>
---------	--	---

2.4. Estilo, requinte e ornamento: a decoração do Palácio Provincial

No fim da década de 1880, o comércio da borracha (látex) seguia em alta, com um potencial de utilidades no mercado industrial internacional enorme. Naquele momento, o excedente econômico começava a ser percebido e a classe que emerge desse cenário procura sofisticação e luxo para seu uso e consumo (DERENJI, Jussara; DERENJI, Jorge, 2009, p. 84-88). Assim muitos artigos industrializados e, até então, desconhecidos dos paraenses entram na região em troca da borracha; a construção de edifícios novos e grandes também marca bem essa época, por estabelecer uma outra identidade na escala visual da cidade, agora representada por altos prédios com colunas (SARGES, 2002, p. 82-83). A exploração da borracha, imensamente lucrativa, e a posição privilegiada da cidade de Belém, com o maior porto do Norte do Brasil, são fatores que se complementam e determinam um dos maiores impulsos no desenvolvimento econômico da história da Amazônia. O monopólio da exploração e comércio do látex, que a Amazônia manteve durante o Império, foi perdido a partir do momento em que a Inglaterra entrou no mercado internacional, com a produção de suas seringueiras plantadas na Índia, com as sementes contrabandeadas em 1876.

Valendo-se da riqueza gomífera, os materiais utilizados nas dependências do Paço Municipal eram, de fato, dignos de um palácio. Guarnecido com ricos elementos decorativos, revestimentos nobres, com diferentes tipos de madeira de lei da região – nos amplos salões, os pisos são de acapu e pau-amarelo, – mármore, pedra de lioz, além dos forros de estuque trabalhados com impressionante técnica, o palácio detém um conjunto de bens integrados²⁶ preciosos que o tornam uma edificação símbolo de sua época, além

²⁶ Segundo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), bens integrados são aqueles que, por origem, integram-se ao corpo de uma arquitetura de tal forma que seu deslocamento provoca extração, violação (pinturas de forro ou murais, retábulos ou fragmentos de talha, nichos embutidos,

de trazer para a cidade um novo modelo na estética da arquitetura de Belém, como os rodapés altos do tipo *boiserie*²⁷.

No seu interior, logo após a entrada, destaca-se a imponente escadaria de mármore no eixo central, equilibrada por dois átrios. Construída por encomenda do desenhista da planta, o Barão de Marajó, com 35 degraus recortados e trabalhados em mármore lioz e de Carrara²⁸, é um dos bens integrados mais impactantes do edifício e retrata bem o pensamento de transformar a “nova” arquitetura também em um símbolo do poder na cidade, além de estabelecer o ar solene que o ambiente exigia (e ainda exige) e fazer dessa edificação um padrão na arquitetura pública da época.

O espaço onde a escadaria foi instalada é bastante eclético²⁹: janelas com arcos clássicos, lustres com muitas lâmpadas, teto decorado em estuque de caixotões. O ecletismo, como foi visto, já despontava no cenário em que a construção do prédio foi entregue, mas se a vertente brasileira ganhou em termos de ampliação das possibilidades de criação, perdeu em termos de inovação, pois por todo o país são encontradas incontáveis imitações, se não obras muito semelhantes.

lavabos, painéis de azulejos, escadas, pinturas de grandes formatos, etc.), e que não podem ser retirados da obra, pois, uma vez empregados com fins utilitários ou de ornamentação, perdem seu contexto.

²⁷ *Boiserie* (pronúncia: “boaserri”) é uma técnica de revestimento originária da França, muito popular entre os séculos XVII e XVIII, que consiste em emoldurar as paredes com painéis em relevo, geralmente feitos com madeira, em que se pode colocar espelhos ou fazer pinturas no centro desses painéis, ou apenas deixá-los lisos.

²⁸ Proveniente de Portugal, o mármore lioz, também conhecido como pedra lioz, é um tipo raro de calcário que ocorre na região de Lisboa e arredores (norte e noroeste), nomeadamente no concelho de Sintra. O mármore de Carrara é um originário da cidade de Carrara, província de Massa-Carrara, na região da Toscana, Itália. É famoso desde a Roma Antiga, quando foi utilizado para construir o Panteão, e foi bastante utilizado nas esculturas do Renascimento, como o *David* de Michelangelo.

²⁹ Ecletismo, segundo o dicionário Houaiss, é a “tendência artística fundada na exploração e conciliação de estilos do passado”, empregada especialmente a partir de meados do século XIX. Ao misturar diferentes linguagens arquitetônicas, o ecletismo deu origem a outros estilos, como o neobarroco e o neoclássico.

Figura 17 – Escadaria central e entrada do gabinete do intendente



Fonte: BELÉM, 1908, p. 12b.

O antigo gabinete do intendente Antonio Lemos, bem como as demais salas em volta da escadaria são salões nobres e foram decorados com uma grande variedade de objetos de excelente qualidade, na maioria importados das principais cidades europeias, ou feitos por artistas brasileiros de expressão nacional (ARRAES, 2014, p. 516).

O tamanho monumental da escadaria foi bastante criticado na imprensa, que contestava sua necessidade por tomar um espaço onde, certamente, poderiam ter sido construídos outros ambientes. Entretanto, o projetista não abriu mão do volume da escada tampouco de colocá-la na posição em que se encontra, tendo descartado qualquer possibilidade de deslocá-la do local planejado. Pelo contrário, foi instalada com onerosos materiais e diversos revestimentos, com o corrimão e a balaustrada também em mármore, os pisos com detalhes abaulados e recortes de incrustação nos patamares com pedra lioz, além dos forros trabalhados com maestria em estuque³⁰. Enquanto elemento decorativo, não há dúvida, a escadaria tem um alto padrão de execução, de tal modo que sua conformação visual vai repercutir em outras construções de Belém, servindo como

³⁰ O estuque é um tipo de argamassa utilizada como elemento decorativo nas construções, principalmente no final do século XIX, por meio de uma técnica muito elaborada e delicada. A massa, feita de cal, areia, gesso e pó de mármore, em proporções determinadas, é aplicada em uma estrutura feita de fasquias de madeira, unidas por fibras vegetais ou fios de metais. Uma vez seco, é resistente e durável. Seu aspecto é de um glacê para bolo confeitado.

modelo em conjunto com todo o prédio, a outros projetos arquitetônicos na cidade, como os palacetes Augusto Montenegro e Bibi Costa.

A escadaria não foi o único elemento a receber caprichos, o Paço Municipal é rico em artes decorativas. No seu interior não há somente revestimentos nobres, mas também diferentes tipos de madeira e mármore e mobiliário em estilo *belle époque*. Entre seus bens integrados mais preciosos, destacam-se os forros de gesso (estruque) que são verdadeiras obras-primas, frutos da maestria e criatividade dos profissionais e artesãos da época.

Figura 18 – Estruque do grande auditório do MABE



Fonte: Acervo pessoal

O tipo de estruque realizado no palácio é do tipo mais comum – massa de cal, areia e gesso (este foi usado em pequena quantidade, apenas para acelerar a pega) – e também foi usado para revestir os detalhes das paredes internas e dos forros, além de servir como vedação, preenchendo os interstícios da armação, que foi feita com sarrafos de madeira (ARRAES, 2012). A mistura da massa, que parece ter sido feita em proporções bem determinadas, foi aplicada em uma estrutura de fasquias de madeira, unidas por fibras vegetais com alguns fios de metais. Durante décadas, os estruques decorativos foram entendidos como uma arte menor e até como uma opção de mau gosto. Entretanto, ao observamos essa cartela (Figura 18), com duas figuras de anjos (amorzinhos), é possível observar o caráter especialmente detalhista da execução dos estruques do palácio. No Brasil e em Portugal houve numerosos e interessantes exemplos dessa arte, em virtude da

qualidade e diversidade dos programas decorativos e da habilidade dos estucadores (modeladores e executantes) (MENDONÇA, 2009).

Figura 19 – Lustre Francês do Salão da Assembleia Provincial³¹



Fonte: Museu de Arte de Belém

Muitos trabalhadores portugueses vieram para Belém em busca de trabalho e certamente alguns deles abriram oficinas de estuques. De acordo com a professora Eduarda Vieira, em conversa na Universidade Católica Portuguesa (UCP), na cidade do Porto, em Portugal³², grande parte dos estucadores que vieram para o Norte do Brasil tinha como procedência a cidade do Porto e eram profissionais que trabalhavam com exímia rapidez; tradicionalmente, as encomendas variavam em estilo, mas eles eram muito habilidosos – destaca a professora –, sempre dispostos a agradar o gosto de quem os contratava, independentemente do estilo, das características, do tema e da época do pedido. Nos livros de registros da alfândega de Belém, guardados na biblioteca do Grêmio Literário Português, pode-se constatar a grande quantidade de artífices que chegavam à cidade de Portugal e declaravam como profissão “artista”. Mas, uma vez instalados, muitos trabalhavam na construção civil, nas empresas de arremates exatamente o que hoje chamamos de acabamento – eram, portanto, marceneiros, calceteiros, pintores, estucadores, forjadores, etc. (*Livros Alfandegários*, 1895-1905).

³¹ Atualmente auditório do MABE.

³² Eduarda Vieira é doutora em Conservação e Restauro do Patrimônio Histórico-Artístico (Universidade Politécnica de Valência) e coordena o doutorado em Conservação e Restauro de Bens Culturais da Universidade Católica Portuguesa. É diretora da revista Estudos de Conservação e Restauro, da UCP.

Em relação à fachada do palácio, compõe-se, no nível inferior, de um pórtico central avançado, com três grandes portas em arco, e uma série de sete janelas, também em arco, para cada lado do edifício. No nível superior, sobre o pórtico, três janelas centrais com acesso ao grande balcão formado pelo pórtico; como no nível inferior, série de sete janelas em arco em cada lado do palácio, mas as do nível superior possuem pequenos balcões com gradis de ferro. Em cima da fachada, três frontões triangulares: um ao centro, e um em cada uma das extremidades do prédio. Sobre os frontões do lado esquerdo e direito, um vaso para cada ponto do triângulo formado pelas empenas; sobre o central, três estátuas de mitos greco-romanos. A fachada deveria ser feita com pedras fixadas por cantaria, porém o alto custo do material e o tempo necessário ao emprego dessa técnica tornaram essa possibilidade inviável.

Presente nos trabalhos realizados pela Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, a clareza construtiva, característica da arquitetura neoclássica e, mais tarde, resgatada pelo modernismo, prevaleceu na concepção e na execução da fachada do Palacete Azul. Tal e qual o Museu Imperial de Petrópolis, as cornijas e platibandas do palacete primam pela simplicidade sem perder o requinte e o caráter formal do prédio. As paredes foram feitas de pedras revestidas com argamassa e pintadas de, que contrasta com o branco dos componentes lineares salientes: cornijas, molduras e pilastras, estas responsáveis por marcar as linhas básicas da composição. Como o Museu Imperial, principal referência para a fachada do Palacete Azul, os traços, os elementos individualmente e o conjunto, de um lado e de outro, são simétricos – a arquitetura eclética, de maneira geral, se caracterizara pela simetria, além da busca pela grandiosidade (SOUZA, 1994, p. 115).

As estátuas pétreas dos deuses gregos Atena, Hermes e Hefesto (ou Minerva, Mercúrio e Vulcano, na mitologia romana), que ornamentam a cimalha da fachada do Paço Municipal, foram colocadas antes da finalização da obra, visto que, nas imagens de 1882, conforme a Figura 15, já estão colocadas no frontão central do palácio. Tudo indica que as estátuas vieram com a escadaria e foram instaladas na mesma época, isto é, no início de 1882.

O uso dos mitos gregos constitui o modelo iconográfico vigente em Portugal desde o neoclassicismo, e que se mantinha no ecletismo do fim do Oitocentos. As esculturas no alto dos palácios têm um importante papel na representação do poder, pois as estátuas de deuses eram vistas e evidenciadas como um nível superior de cultura, erudição e atualização por parte de quem as encomendava (PINHO, 2002). O frontão triangular

central, assim como os demais, apresenta-se de forma simples, porém austera, sem ornamentos em seu tímpano. No entanto, enquanto os dois outros são finalizados por vasos, o frontão central é encimado pelas. Além das estátuas, tínhamos na balaustrada que circundam o pórtico, toda em mármore de Carrara, vasos em mármore que também faziam parte da decoração deste espaço.

Figura 20 – Detalhe da fachada do Palácio Antonio Lemos, 2018



Fonte: Acervo pessoal Raoni Arraes.

A primeira estátua, da deusa Atena (Minerva), traz na mão esquerda os instrumentos matemáticos: esquadro e compasso, que simbolizam a aquisição da civilização, da sabedoria e da arte; traz também um escudo de proteção e, na mão direita, carrega a espada, por também ser a deusa da guerra e da justiça. Minerva para os romanos, Atena era uma das deusas mais adoradas e estimadas da Grécia Antiga, incluída no panteão dos doze grandes deuses atenienses. Sua presença no Paço Municipal pode ser por conta de ali também ter sido projetado para ser um local das artes (FRANÇA, 1966).

Fonte: Acervo pessoal Raoni Arraes

Figura 21 – Estátua de Atena (nº. 1)



Figura 22 – Estátua de Hermes (nº. 2)



Fonte: Acervo pessoal Raoni Arraes

A **segunda estátua, do deus Hermes (Mercúrio)**, traz a representação clássica do Mensageiro dos Deuses. Na cabeça, usa o pétaso, chapéu antigo usado por gregos e romanos; na mão esquerda, carrega o caduceu (ou cajado de arauto) e, nos pés, veste suas sandálias aladas. Seu nome latino significa mercadoria, pois é o deus do comércio e patrono dos comerciantes. Símbolo da inteligência e da indústria, Hermes guiava as almas dos heróis ou pessoas importantes até o rio Estige, que conduzia ao reino dos mortos. A justificativa de sua estátua no palácio pode ser porque lá estava instalada a Junta Comercial na época da inauguração (PINHO, 2002).

Figura 23 – Estátua de Hefesto (nº. 3)

A **terceira estátua, de Hefesto (Vulcano)**, representa o deus da tecnologia, dos ferreiros, artesãos, escultores e dos vulcões. Mestre das artes do fogo, governa o mundo industrial dos ferreiros, dos ourives e dos operários. Serviu como ferreiro dos deuses e lhes criou obras magníficas, como a égide de Zeus, o elmo ou pétaso alado de Hermes, a carruagem de fogo de Hélios, entre outros. Deus da metalurgia, reina sobre os vulcões, que são a sua oficina. Quando criança, foi rejeitado por seus pais, Zeus e Hera, mas graças ao seu talento e esperteza conseguiu retornar ao Olimpo, tema comum entre artistas e poetas (PINHO, 2002).

Fonte: Acervo pessoal Raoni Arraes



Ora, o mundo proposto pela burguesia era baseado na razão clássica, seja ela greco-romana ou

renascentista, sinônimo de intelectualidade, de avanço e de progresso. A instalação das estátuas no alto do palácio demonstrava erudição e interesse pela cultura, alinhando-se ao conhecimento clássico e ao pensamento das autoridades em destacar sua posição econômica, social e intelectual acima do resto da população. Também era símbolo de poder erguer na cidade um edifício monumental, cujas características arquitetônicas, que reúnem as diversas qualidades de um palácio de arte, atendem aos requisitos artísticos clássicos, colunas toscanas, frontões triangulares, a simetria da fachada, tudo perfeitamente adequado ao que a elite esperava e precisava.

Inicialmente, no pórtico construído na fachada do palácio foi instalado um parlatório, o qual, sem dúvida, já era um símbolo dos republicanos (o uso político do prédio será debatido mais adiante). Essa adaptação na construção do Palácio evidencia que já existia a necessidade de se estabelecer alguns elementos de caráter moderno, que refletissem a atitude dos novos tempos, com subsídios que pudessem atender ao novo regime (FARIAS, 2013). Um desses elementos era o parlatório, que, bem antes da implantação do regime, já era frequentemente usado, pois nele intendentess, prefeitos e governadores discursaram para o povo, conforme noticiava a imprensa da época.

A tropa governista regressou debaixo de chuva e percorreu as ruas contando e cantando a vitória em direção ao largo do Palácio onde o governador discursava do parlatório:

Paraenses! – A ordem publica acha-se estabelecida.

Os revoltosos batidos pelas tropas leaes, fugiram abandonando armas e munições.

Honras aos bravos soldados do 15º de Infantaria, do 4º de artilharia, à marinha, ao corpo de bombeiros e ao esquadrão de cavalaria de policia.

(*A República*, 12 ago. 1891, p. 1).

O Paço Municipal influenciaria culturalmente o meio, consolidando o discurso visual estabelecido como modelo pelas elites, que propõe e impõe uma divisão clara entre as classes, entre os governantes e o povo. Ele faz parte dos bens edificados pelos poderes públicos, com sua variedade de materiais, firmando-se como principal elemento constitutivo das distinções sociais (BOURDIEU, 2007).

Figura 24 – Palácio Antonio Lemos, 2003



Fonte: Janduari Simões. Acervo do Museu de Arte de Belém

2.5. O construtor do Palácio Provincial

José Coelho da Gama e Abreu, nasceu em Belém, em 1832, e formou-se em filosofia e matemática na Universidade de Coimbra, em 1854³³, tendo passado boa parte da infância e juventude em Portugal após seus pais fugirem dos acontecimentos desencadeados pela Cabanagem. Intelectual de prestígio no Brasil e em Portugal, onde teve sua biografia publicada na imprensa local³⁴, Gama e Abreu foi agraciado em 1881 com o título de Barão de Marajó. Filho de pai português e mãe brasileira, segundo Anna Carolina de Abreu Coelho, o barão

³³ De acordo com o Arquivo da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, na divisão do Instituto de Estudos Brasileiros, José Coelho da Gama Abreu entrou na Universidade de Coimbra em 7 de maio de 1852 e formou-se bacharel em Filosofia em 06 de julho de 1853, e bacharel em Matemática em 20 de junho de 1854. O Barão de Marajó era sócio da Academia de Ciências de Lisboa, diretor geral das Obras Públicas e comendador da Ordem de Cristo (Caixa 2725, p. 488).

³⁴ Como na edição n.º 1078 do jornal lisboeta *Diário Illustrado*, que, além de elogiar as qualidades físicas e intelectuais do futuro barão, destaca seu espírito solidário ao arriscar-se no combate a um incêndio em Coimbra e um já em Belém, em 1869, em uma “officina pyrotechnica do bairro da Nazareth” (*Diário Illustrado*, 18 nov. 1875, p. 1 e 2).

Pertencia a uma família rica e com certa tradição no Pará, cujo poder aquisitivo e status foram aumentados com o seu casamento com Maria Pombo Brício. O Barão de Marajó foi um homem que soube se manter no poder ao longo de sua vida, desempenhando diferentes cargos públicos durante os períodos imperial e republicano. Iniciou a carreira em 1855 como Diretor das Obras Públicas no Pará, foi presidente das Províncias do Pará e do Amazonas e Deputado; era amigo do Imperador D. Pedro II, mas isso não impediu que se tornasse o primeiro intendente republicano da cidade de Belém, escolhido pessoalmente pelo governador Lauro Sodré (COELHO, 2015, p. 7).

No Serviço de Obras Públicas da cidade de Lisboa, Gama e Abreu acompanhou construções de edifícios na capital do império, como do Paços do Concelho³⁵, reconstruído nessa época sob influência da arquitetura palladiana³⁶. Essa experiência certamente o inspirou para o desenho da planta do Palácio Municipal de Belém, pois há uma semelhança entre as fachadas desses prédios, além de algumas outras características similares, como a escadaria.

Figura 25 – Paços do Concelho de Lisboa



Fonte: Acervo pessoal³⁷

³⁵ Paços do Concelho é a denominação dada aos edifícios onde está sediada a administração municipal das cidades portuguesas, como a Câmara.

³⁶ Essas informações são comprovadas por documentos sob a guarda do Arquivo da Torre do Tombo. Direção de Obras Públicas do Distrito de Lisboa. Secção de Arquitetura: 1851-1857-MOPCI Liv. 281.

³⁷ Fotografia produzida durante a pesquisa realizada no período de 30 de junho a 10 de agosto de 2018.

O Barão de Marajó recomenda que o Paço Municipal de Belém do Pará obedeça a um plano de arquitetura moderna, de acordo com aquela praticada no resto do mundo, mas a sua principal inspiração era a arquitetura Portuguesa, estabelecida no discurso neoclássico, principalmente pelas propostas de atualização absorvidas da Itália.

Em pesquisas realizadas nos arquivos da Torre do Tombo, onde estão os fundos relativos aos documentos e plantas de arquitetura do Ministério das Obras Públicas de Lisboa, mais precisamente naquelas do século XIX, quando o Barão de Marajó vivia em Portugal, foi possível perceber o retorno da popularidade do palladianismo na Europa, principalmente pela quantidade de profissionais vindos da Itália para Lisboa e Coimbra. Vale lembrar que o classicismo de Andrea Palladio teve uma breve notoriedade na Grã-Bretanha no século XVII, até a Guerra Civil Inglesa (1642-1651). No início do XVIII, voltou à moda na Inglaterra, e chegou a Portugal e Espanha; também alcançou as colônias britânicas na América do Norte já no fim do século. Em Portugal, o estilo toma força no século XIX e navega até as colônias e ex-colônias portuguesas, entre elas o Brasil. Frontões, simetria, proporções harmônicas, as características da arquitetura palladiana são evidentes no projeto de muitos edifícios modernos, o que revela os produtos da arquitetura como objetos culturais, que refletem valores e podem ser a expressão de uma época e de um lugar.

Em Belém, no fim do século XIX, ao desenhar o Palácio Antonio Lemos, o Barão de Marajó pretende estabelecer essa visualidade elitista, mas também construir algo que marcasse uma época e que impulsionasse o processo de reurbanização da cidade. Como fica claro no trecho a seguir, o barão acreditava no desenvolvimento do Pará, assim como do Amazonas, e, por meio do palácio e de outras obras, deu sua contribuição à melhoria da capital paraense:

As duas provincias [Pará e Manaus] de que tenho tratado são sem duvida de entre todas as que compõem o grande imperio do Brazil as que mais promettedor futuro apresentam; a riqueza do sollo, as innumerables vias fluviaes, a diversidade de seus productos naturaes, o augmento rapido de suas cidades e populações, o sempre crescente numero de vapores e navios que demandam seus portos são seguros prenuncios que em dois ou tres decennios a Amazonia será uma digna emula das primeiras provincias do Imperio (MARAJÓ, 1883, p. 18).

Por outro lado, a busca por estilos inspirados na Antiguidade Clássica tinha também como objetivo servir à mentalidade liberal hegemônica nas sociedades modernas, uma vez que a construção de uma visualidade romana em sua inspiração erudita, deixando evidente o uso das fontes usadas, era elitista pois sua apreciação e compreensão requeria iniciação, conhecimento e familiaridade com coisas de difícil acesso na primeira metade do século XVIII. No Brasil, uma nova interpretação do palladianismo, em vertente mais contida e simples, atendeu ao projeto ambicioso da elite na tentativa de sustentar sua posição privilegiada na sociedade, um estilo que ficou conhecido como classicismo imperial ou arquitetura classicista do Império (SOUSA, 2001), como já foi discutido no primeiro capítulo.

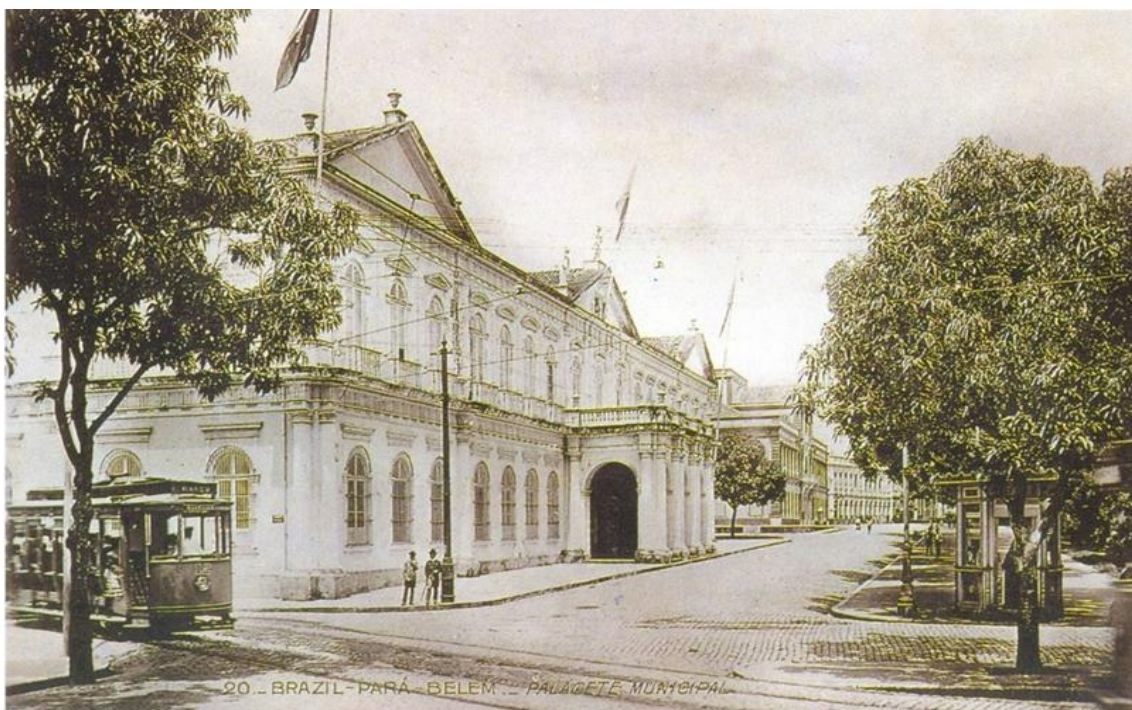
CAPÍTULO 3. SÍMBOLO E SEDE DO PODER

3.1. A Câmara Municipal no Palácio Provincial

A Casa da Câmara estava instalada na boca do Largo do Palácio, em um edifício que foi concluído em 1750 e inaugurado em 1751. Ficava na Rua dos Mercadores (atual Rua Conselheiro João Alfredo), que depois foi chamada Rua da Cadeia, porque no térreo do novo prédio da Câmara funcionava o presídio da cidade. Na parede, uma lápide alusiva à inauguração, continha os seguintes dizeres:

Estes Paços do Cons^o forão feitos Governando o Ilm^o. Senhor Gnal. Francisco Pedro de Mça. Gurjão que p. esta obra pos grande cuid^o e a sua pessoal assistencia sendo super intendente della o Dr. Ouvidor Gal. Luiz Duarte Freyre concorrendo o povo com seus donativos. Anno de 1751 (CRUZ, 1973, p. 16).

Figura 26 – O Palacete Azul em cartão postal- A Casa de Câmara



Fonte: F. A. Fidanza

A população havia contribuído para a construção do prédio da Casa de Câmara, que posteriormente foi vendido a um negociante português chamado Antonio Rodrigues

Quelhas³⁸, pela importância de sessenta contos de réis, usados nas obras do Palácio Provincial, o que, então, justifica o direito de instalação da Câmara no novo prédio (CRUZ, 1973, p. 17).

A mudança da Assembleia Legislativa para o Paço Municipal foi concluída somente no dia 13 de março de 1885 e a primeira sessão ocorreu no dia 18 de abril do mesmo ano (CRUZ, 1973, p. 41). Estava então consolidada a transformação do palácio de apenas símbolo para efetiva sede do poder municipal.

O Paço Provincial levou longos vinte e cinco anos para ser erguido e outros três (ou mais ou menos) para serem terminados os acabamentos e a instalação geral. Contudo, apesar da demora, o “novo Paço da Assembleia tinha sido decorado com muito bom gosto”, conforme relata Ernesto Cruz ao comentar os elogios que o jornal *A Constituição* dispensava ao palácio:

[...] Na ante-sala havia sido colocada uma mobília de mogno. Por cima do sofá pendia da parede um rico espelho, e bem dispostos, à entrada da secretaria – dois consolos de pedra – adornados com ricos vasos de fina porcelana e serpentinas (CRUZ, 1973, p. 41).

As notícias elogiosas sobre a decoração do prédio eram diárias. Mesmo quem não podia visitar o palácio, conhecia seu interior pelas páginas dos jornais, que descreviam salões, móveis, ornamentos, etc. sempre com muitos detalhes. As narrativas evidenciavam os espaços do Paço Provincial como um lugar de distinção, preparado para as pessoas da reconhecida elite econômica e política.

[...] as janelas são todas decoradas com gosto e as paredes forradas com lindo papel dourado. O docel está ricamente preparado. É de veludo de sêda verde, forrado de setim amarelo, e guarnecido com galões de ouro fino, sendo as bordas de ouro entrefino. A mesa da presidência é colocada sobre um estrado de dois palmos de altura. Ao lado direito está um bonito relógio de metro e tanto de altura” (*A Constituição* apud CRUZ, 1973, p. 41).

³⁸ O terreno do prédio se estendia da João Alfredo à 15 de Novembro, antes Rua da Praia e depois da Imperatriz (CRUZ, 1973, p. 17). Nele, Antonio Quelhas instalou um armazém para comércio e exportação de produtos como cacau, e onde eventualmente se realizavam leilões (*O Liberal do Pará*, 14 jan. 1870, p. 2; *O Liberal do Pará*, 21 maio 1871, p. 2).

Figura 27 – Sala do Conselho Municipal



Fonte: BELÉM, 1902, p. 88.

O Palácio Provincial reflete o desenvolvimento da cidade a partir da nova situação econômica, que favoreceu verticalmente a consolidação do poder municipal, o qual, aclamado pela sociedade emergente, promove a transformação urbana da cidade. Uma nova mentalidade se impõe aos cidadãos de Belém e urge a necessidade de adaptação aos novos mecanismos sociais e culturais.

3.2. O palácio e a Proclamação da República (1889-1890)

No final do século XIX, Belém, como o Brasil em geral, foi marcada pela transformação política que retirou de cena a monarquia e instaurou a república. Coube ao Palácio Provincial fazer parte do cenário da aclamação e proclamação da adesão à República do Brasil pelo estado do Pará: um grande acontecimento político aguardado pelos moradores da cidade.

Com a mudança de regime e a saída de cena da figura do rei e da família real e a entrada da figura do presidente, transformou-se obviamente a estrutura política e

administrativa e a relação desta com a Igreja. O novo Estado republicano organizou-se em estados confederados, sepultando o centralismo secular do Império, que estava expresso e entranhado nas províncias. Além de compor o cenário, o Palácio Provincial foi testemunha ocular dos acontecimentos no palácio vizinho que antecederam, que confirmaram e que sucederam a adesão do Pará à Proclamação da República: são esses ventos que passamos a analisar.

3.2.1. As imagens republicanas do Palacete Azul

Jacques Le Goff (2003) afirma que todo monumento é um documento e que toda imagem é uma narrativa. Logo, trabalhar com os discursos e narrativas que vislumbrem uma imagem ou um monumento, toma-os como elementos de leitura de compostos intelectuais e de construções ideológicas.

Ao tomar o poder, os republicanos percebem que têm em mãos a possibilidades de transformar os símbolos imperiais em novos e modernos símbolos republicanos. Essa dinâmica memorial (de substituição e/ou criação de símbolos regionais ou nacionais) e suas flutuações são pontes construídas, muitas vezes, para os usos políticos do passado, o que somente podemos perceber ao trabalhar as camadas da memória, como sugere Le Goff (2003, p. 207). Nesse debate, o historiador William Gaia Farias (2008) traz luz a um importante e curioso detalhe: um verdadeiro aparato republicano fora instalado no palácio – e talvez o próprio palácio seja um – ainda sob a égide do Império. De fato, foi no início da década de 1880 (a mesma da queda da monarquia) que a construção do palácio se tornou mais evolutiva e, segundo Farias em *A República no Pará*, as ideias republicanas já se evidenciavam desde o período regencial, embora elas tenham ganhado destaque na imprensa paraense somente nas duas últimas décadas do Império (GAIA, 2013). Um exemplo são os artigos escritos pelo jornalista Joaquim José de Assis, publicados no jornal *Futuro* em 1872, que entusiasmavam o povo com notícias sobre as experiências republicanas em outros países; ainda que fossem artigos superficiais, sem abordar profundamente o regime, davam os ares de seu protagonismo (FARIAS, 2008, p. 15).

Dois dias antes da adesão do Pará à república, no dia 14 de novembro de 1889, no Paço Municipal, o presidente da Câmara, Antonio José de Lemos, empossava o novo presidente da província, Silvino Cavalcanti de Albuquerque, nomeado por Carta Imperial de 26 de outubro. Sem terem sido concluídas as comemorações da posse, na tarde do dia

seguinte, 15, começaram a chegar as notícias, por telégrafo, da Proclamação da República no Rio de Janeiro (CRUZ, 1963, p. 812).

No sábado, dia 16, conforme ficou acertado em reunião, os republicanos paraenses, liderados por Paes de Carvalho e Justo Chermont, foram ao Palácio do Governo solicitar a renúncia do presidente da província. Ante a recusa inicial de Silvino de Albuquerque, a comitiva recuou para evitar confrontos. No entanto, as forças armadas da capital já estavam organizadas e a postos e o povo alvoroçado nas ruas e em frente ao atual Palácio Lauro Sodré. Como não havia mais possibilidades de resistência, pois a república era inevitável, e a população estava impaciente, tomando cada vez mais as ruas da cidade, na tarde do mesmo dia, o grupo republicano retorna ao palácio, dessa vez sem chances de negociação. O presidente, intimidado pelos políticos e oficiais à sua frente e pelo povo diante do palácio, entrega o governo sob protesto, traduzido por ele nos seguintes termos:

Diante da Intimação que me fazem a Guarnição Militar e os cidadãos e pelos órgãos o Ilm^o Sr. Dr. José Paes de Carvalho e não tendo a minha disposição meio nenhum de garantir a ordem publica e as Instituições Constitucionais, declaro que cedo a esta intimação, contra a qual protesto por violenta ao Direito, á Honra, á Pátria.
Palácio da Presidência da província, 16 de Novembro de 1889.
Silvino Cavalcante de Albuquerque. (CRUZ, 1963, p. 815)

Tomado pelo entusiasmo, Paes de Carvalho sobe em uma mesa de um dos salões do Palácio dos Governadores e, entre vivas e aplausos, proclama a república no Pará (CRUZ, 1963, p. 808-816).

Figura 28 – Inscrição histórica da Adesão do Pará à República³⁹

³⁹ Inscrição gravada na mesa onde Paes de Carvalho subiu e proclamou a república no estado, em 16 de novembro de 1889. Na placa, lê-se: “Para poder ser ouvido pela compacta massa popular que no memorável dia 16 de Novembro se achava reunida no Palacio do Governo o patriota D^{or} José Paes de Carvalho de pé sobre esta mesa em nome do povo e commissionedo pelo Exercito e Armada intimou a



Fonte: Acervo Museu Histórico do Pará

Uma junta provisória de governo foi formada por Justo Leite Chermont, presidente do Clube Republicano; pelo tenente-coronel Bento José Fernandes, comandante do 4º de Artilharia; e pelo capitão de fragata José Maria do Nascimento, inspetor do Arsenal de Marinha. No dia da posse, 18 de novembro, a cidade parou para assistir: todas as repartições públicas e comerciais ficaram fechadas para que todos pudessem se reunir na Câmara Municipal, no Palacete Municipal, a fim de participar da cerimônia presidida pelo vereador Antonio José de Lemos. Em frente ao Paço Municipal, os pelotões de linha estavam formados para prestar as honras militares. Estava oficialmente implantada a república em Belém e em todo o estado (CRUZ, 1963, p. 814-815)

deposição do presidente monarchico D^{or} Silvano Cavalcante de Albuquerque que se submetteo sendo proclamado o Governo Provisorio do Estado composto dos cidadãos D^{or} Justo Leite Chermont, Capitão de Fragata José Maria do Nascimento, Tenente Coronel Bento José Fernandes Junior”.

Figura 29 – Intendência Municipal e Palácio do Governo: Festa da República



Fonte: BELÉM, 1906, p. 12b.

Figura 30 – Cartão postal, *Hôtel de Ville et Palais du Gouvernement*⁴⁰



Fonte: Acervo Particular

⁴⁰ Em meio ao repertório cultural e visual encontrado na pesquisa, chamou a atenção este cartão postal, que prova a representatividade de Belém fora do Brasil. Com a ideia de dar à cidade a autoridade de ser a representação de Paris nos trópicos, a Intendência de Belém é denominada Hôtel de Ville, sede do poder municipal parisiense, o que autorizaria Belém do Pará a ser designada a cidade das luzes do Hemisfério Sul.

No que tange à substituição dos símbolos imperiais pelos republicanos, o vereador Gentil Bittencourt propôs que, em homenagem ao regime vitorioso, tivesse a Rua do Imperador seu nome mudado para República, e a Rua da Imperatriz para 15 de novembro. Esse processo de ressignificação dos símbolos do antigo regime pretendia dar uma nova aparência a tudo que já existia, para que a capital se consolidasse uma cidade republicana, como ao nomear a Estrada de São José, onde o povo se reuniu para a Proclamação da República, ao lado do Paço Municipal, para avenida 16 de Novembro, homenageando a data em que o Pará aderiu a república brasileira (LOWENTHAL, 1985).

Desde muito tempo, a arte e a arquitetura são buscadas como símbolos visíveis de promoção social. No alvorecer da república no Pará, era necessário que um monumento arquitetônico pudesse representar, ao mesmo tempo, a história vivida na Amazônia e a força e importância do novo poder, aos moldes dos grandes monumentos europeus. Não seria possível erguer semelhante ícone em poucos anos, mas, como começamos a ver, esse símbolo já estava pronto antes mesmo de a república ser uma realidade (FARIAS, 2008), pois ainda durante a monarquia, os republicanos colocaram em prática o processo de construção de novos símbolos como que antevendo a transição de regime – o símbolo maior desse processo é o Paço Municipal.

O presente e, em alguma medida, o futuro sempre usaram o passado no sentido de transformá-lo em uma arma política, cultural, projetiva dos interesses e projetos seja regime vigente, seja do partido no poder, seja do próprio governante: um deslocamento pragmático do tempo (e dos objetos que o identificam) que cada vez vamos se consolidando como apropriação. Entretanto, de acordo com David Lowenthal (1985), o passado é como um país estrangeiro:

um país distante e diferente que necessita de ordenação, de nexos, de uma lógica capaz de lhe dar alguma inteligibilidade. Para chegar a esse país, pode-se escolher alguns caminhos, sendo os mais comuns a história e a memória. Todavia, o acesso ao passado, a este país estrangeiro, não é assim tão simples. O passado não está dado, não é algo imóvel e imutável, muito pelo contrário (FAGUNDES, 2009, p. 1196).

O passado, portanto, pode ser utilizado para determinar o presente, que, por sua vez, apropria-se desse mesmo passado e o molda conforme seus próprios interesses, ou melhor, dos interesses de quem está no poder. Desse modo, entendemos como os círculos

republicanos tradicionais farão uso político do passado e de seus símbolos para, em um momento específico, se consolidar no comando (LOWENTHAL, 1985).

Os republicanos eram pessoas socialmente organizadas que, por meio de seus grupos de letrados, realizarão diversas transformações na cidade, algumas em prol da ostentação, outras são frutos da experiência de cidadãos que viveram a transição do século XIX para o XX. Uma vez organizados, empenharam-se em produzir um esplendor republicano erudito, doutrinador, por meio de uma linguagem essencialmente textual, discursiva, cujo escopo era representar a sua ideologia, buscando, rapidamente, tornar o passado monárquico invisível ao ressignificar os seus símbolos.

Consequentemente, a dinâmica do esquecimento e da lembrança pode revelar conflitos e estratégias de poder, os quais perpassam a sociedade e, na maioria das vezes, também o tempo dos regimes políticos, porque a essa dinâmica estão condicionados e por ela são transformados tanto os pensamentos, como os símbolos e o próprio tempo. Um dos grandes e importantes símbolos da cidade, ressignificados na República, foi a praça batizada com o nome de D. Pedro II e que passa então a ser chamada Praça da República, onde será instalado um dos maiores símbolos do novo governo: a escultura da Marianne⁴¹.

À frente do governo provisório, Justo Chermont, no ano seguinte à Proclamação da República, lançou um concurso internacional para a construção do Monumento à República do Brasil, localizado na praça central da cidade. Saiu vencedor o escultor genovês Vincenzo Michelangelo Sansebastiano (1852-1908), ou simplesmente Michele Sansebastiano, com sua escultura feita em mármore de Carrara e bronze, em que, ao centro, sobre uma coluna de mais de 20m, se impõe a Marianne paraense (COELHO, 2011). O monumento foi inaugurado nas comemorações cívicas de 1897, pelo então governador Paes de Carvalho, em plena *belle époque*, período que trará muitas mudanças no contexto da cidade, como o sentido eurocentrista dos meios culturais, pelo qual a França era o modelo ideal de civilização, embora as imagens francesas do fim do século, devido às especificidades da formação cultural e social brasileira, não tenham chegado ao país ao mesmo tempo nem com a mesma carga simbólica (COELHO, 2002).

41 Marianne é uma alegoria da República Francesa, inspirada na figura feminina do quadro de Eugène Delacroix (1798-1863), *La Liberté Guidant le Peuple* (1830). Na obra, Marianne usa um barrete frígio e empunha a bandeira nacional francesa, encarnando os valores republicanos da *Liberté, Égalité, Fraternité* (Liberdade, Igualdade, Fraternidade). Em Belém, ela segura um gládio, o que a identifica com Palas Atena, e está, em seu monumento, bem acima das representações da história, da força, do progresso, da união, simbolizando que somente pela república a nação será forte, próspera e unida.

Como pode ser observado, a ideologia republicana brasileira necessitava de símbolos, de toda uma nova iconografia produzida mesmo que em um nível relativamente primário do simbólico, mas nem por isso menos eficiente. Daí a importância dos monumentos para aqueles que estão no poder e pretendem se manter nele, pois são registros de suas atividades e uma forma de mantê-las, bem como seus nomes, eternizadas.

Sem dúvida, os monumentos buscam exercer mediações de memória. Glória, fama, alegoria, valor cultural, social e político, histórico, controle social, poder, regionalismo, aspirações políticas são algumas das expressões mediadas pelo monumento de memória. [...] A aliança entre memória e poder se exprime na elaboração de forma estruturada do conhecimento histórico. (TEDESCO, 2011, p. 25)

As leituras de Bourdieu apontam que as construções simbólicas oferecem uma função autenticamente política, posto que utilizadas também como instrumentos de dominação. Essa função entra em operação, no mundo social imediato, como instrumento de imposição, hierarquização, distinção, desmobilização ou de legitimação da dominação de uma classe sobre outra, de um grupo social sobre outro, de uma unidade de sobrevivência sobre outra (BOURDIEU, 2007)⁴².

Com a mudança de regime, houve uma remodelação urbanística e imagética, fundando e ressignificando novos lugares de memória. As novas elites republicanas, em seu afã modernizador, se esforçaram em apagar o passado colonial e monárquico, como se o novo regime fosse o responsável por extinguir o passado escravocrata e de violenta colonização. Nessa Belém republicana, o Palácio Provincial terá novo significado e novas atribuições: deverá permutar os símbolos antigos em novos e republicanos; ser o muro que encobre a visão do passado; fazer relação direta, como uma ponte, das memórias e acontecimentos recentes ao futuro promissor prometido pela *belle époque*. Fazia-se necessária então certa pedagogia para inserir o novo regime em todas as classes sociais. Portanto, deveriam ser construídas linguagens imagéticas para ensinar uma nova versão da história – prática, a propósito, recorrente no percurso da humanidade: “os círculos

⁴² Segundo Bourdieu (2007), “as ‘pessoas de qualidade de inteligência’, de acordo com a expressão utilizada por Proust, sabem marcar sua distinção da maneira mais peremptória, ao destinarem à ‘elite’ daqueles que sabem decifrá-los os sinais tão discretos quanto irrefutáveis de seu pertencimento à ‘elite’” (p. 460). Além disso, “se, entre todos os universos de possibilidades, o mais predisposto a exprimir as diferenças sociais parece ser o universo dos bens de luxo e, entre eles, dos bens culturais, é porque a relação de distinção encontra-se aí inscrita objetivamente e se reativa – com, ou sem, nosso conhecimento e independentemente de nossa vontade – em cada ato de consumo, através dos instrumentos econômicos e culturais de apropriação exigidos por ela” (p. 212).

republicanos tradicionais [...] produziram um aparato republicano erudito, doutrinador, por meio de uma linguagem primeiramente textual, discursiva, na forma de representar a sua ideologia” (COELHO, 2011, p. 117-118).

Tivemos o prazer assignalar n’essa memoravel sessão a presença de representantes de todas as classes sociaes, desde o exmo. sr. dr. Augusto Montenegro, Governador do Estado e o revdm. Governador do Bispado, até os mais humildes cidadãos, consules estrangeiros, muitas senhoras, auctoridades federaes, estaduais e municipaes, membros do Poder Legislativo, magistrados, etc., todos accordes em render á Republica o preito de seu patriotismo sem jaça.

[...]

Ao ser aberta e encerrada a sessão do Conselho, 432 creanças das escholas mistas municipaes, que funcçionam na Capital, graciosamente trajadas com as côres da Communa, entoaram, n’um pavilhão construido ao lado do palacio da Intendencia, formosissimo hymno á Pátria, o qual não foi sem duvida a nota menos brilhante das festas do dia 15 de novembro de 1905.

[...]

Ainda uma vez, portanto, a Republica recebeu do Pará as mais inconfundiveis homenagens, nos dias em que assignalam precisamente a preponderancia do regimen na vida politica de nossa terra (BELÉM, 1906, p. 13-15).

Geraldo Coelho (2002), ao escrever sobre os símbolos da República, assevera que o republicanismo brasileiro, do mesmo modo que o português e o italiano, foram, na passagem do século XIX para o XX, contagiados pelo capital simbólico do republicanismo francês, aí incluído o próprio exercício doutrinário e o magistério político do positivismo no Brasil. Fernando Mourão (1982), por sua vez, proporciona uma compreensão clara desse momento, quando assinala, no prefácio do livro que George Balandier escreveu sobre a formas de representação do poder pela arquitetura, que, apesar de distintos regimes políticos, é possível demonstrar a semelhança dos mecanismos do poder em várias civilizações, contrapondo espaço e tempo, considerando que a “dramaticidade” ou “teatrocracia”, como a denominou, “encontra-se por trás de todas as formas de arranjo da sociedade e de organização dos poderes” (MOURÃO, 1982, p. 27).

Ao mesmo tempo em que a república caminhava a passos largos para a sua consolidação, percebia-se em Belém, apesar dos grupos republicanos estarem convencidos do seu papel, que a elite não havia deixado de viver uma relação íntima com a monarquia, pois, apesar de toda a exaltação dos valores republicanos, o passado monárquico nunca será negado totalmente pelos novos governantes, haja vista, como cita Anna Abreu Coelho (2015, p. 202) em sua tese, que “até o momento de sua morte, D.

Pedro II continuou a ser tratado pela sua ‘corte’ de intelectuais, como se estivesse em uma de suas viagens e não exilado”. O Barão de Marajó, por exemplo, que será o primeiro prefeito eleito da cidade e foi objeto de estudo de Anna Abreu, “estava muito próximo desse círculo de relações do monarca brasileiro, com o qual possuía afinidades como o interesse pela ciência e pelas viagens, no entanto, essa proximidade não impediu sua adesão ao novo regime”.

Entretanto, o choque entre as forças oligárquicas locais, o chamado conflito das paixões, marca a 1ª República no Brasil e anuncia o começo do século XX.

Figura 31 – Comemorações cívicas no dia 15 de novembro



Fonte: BELÉM, 1908, p. 22b.

3.2.2. Intendência e o Conselho Municipal de Belém.

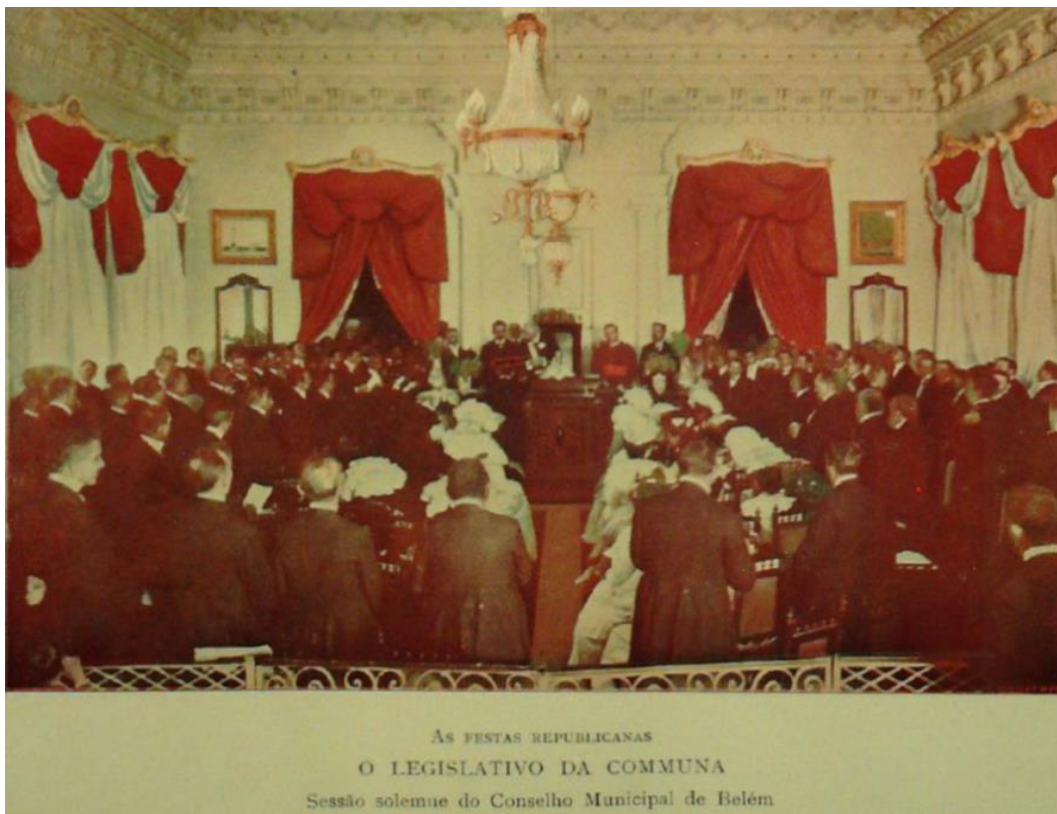
Após a dissolução da Câmara por meio do decreto nº. 3, de 05 de dezembro de 1889, da Junta Provisória Republicana, foi criado um Conselho Municipal composto por cinco membros, sendo que um deles, o presidente, foi nomeado pelo governador do. As funções dos vereadores mantiveram-se basicamente as mesmas do regime anterior, todos os assuntos municipais deveriam ser analisados e deliberados pelo conselho, conforme determinava a Lei de 1º de outubro de 1828. O primeiro conselho foi empossado em 09

de dezembro de 1889; contudo, no dia 21 de fevereiro de 1890, o decreto nº 67, assinado por Justo Chermont, então no Governo do Estado, alterou o decreto anterior e criou o Conselho de Intendência Municipal, composto este por sete vereadores, sendo um deles o presidente do conselho, a ser nomeado pelo governo estadual. Logo após esse decreto, é criada a Lei Orgânica do Município, no dia 28 de outubro de 1891; a partir dela, os municípios “passam a ser governados por um intendente, com funções executivas e um Conselho Municipal com funções deliberativas” (*Decretos dos Conselhos Sec. XIX*). O primeiro intendente republicano seria Arthur Índio do Brasil, porém, logo após a sua posse, ele renuncia e quem assume a intendência é o Barão de Marajó.

O intendente tinha uma enorme preocupação com a modernização da cidade baseada em referências europeias. Durante a sua gestão, ocorre a ampliação dos serviços públicos e, em maio de 1894, o barão assina um contrato com a Companhia Urbana da Estrada de Ferro para o fornecimento de luz elétrica à cidade (a iluminação pública, desde 1863, era a gás), que já possui água encanada, fornecida pela Companhia das Águas desde 1880, graças a contrato assinado pelo próprio Barão de Marajó quando presidente da província (1879-1881). Como essas ações ainda eram insuficientes para suprir as necessidades da cidade em expansão, o intendente Antonio Lemos, após assumir o cargo em 1897, contrata em 1905 a Pará Electric Railways and Lighting Company para introduzir os bondes elétricos na capital (COELHO, 2015, p. 163-164).

Anna Abreu Coelho conta que o Barão de Marajó fez uma divulgação de suas obras através da visão positivista que ele tinha da urbanização da cidade e das melhorias na cultura e na educação. Procurou, portanto, divulgar uma memória positiva de si, de seus feitos e de sua cidade, para o público nacional e para o exterior. Muitos estudos de calçamento foram feitos, entre eles da Estrada São Jerônimo, que previa também o alargamento da avenida, assim como foram feitas obras semelhantes no Largo da Pólvora, na Estrada de Nazareth e na Travessa 15 de Agosto. O intendente também investiu na higienização da cidade e providenciou a compra de um forno crematório para a limpeza pública e a colocação de mictórios em diversos locais públicos (COELHO, 2015, p. 172). Essas iniciativas demonstram que a modernização da cidade era uma preocupação central da gestão do Barão de Marajó, anterior à de Lemos, e se manteve na intendência de deste.

Figura 32 – Conselho Municipal de Belém, Festa Republicana⁴³



Fonte: BELÉM, 1909, p. 20b.

3.2.3. O Tribunal de Relação e a Junta Comercial

A instalação do Tribunal de Relação do estado aconteceu no dia 3 de fevereiro de 1874, na Rua dos Mercadores (atual Conselheiro João Alfredo), em cumprimento ao Decreto nº. 2342, de 6 de agosto de 1873, do imperador D. Pedro II, mas assinado pelo ministro da Justiça Manuel Antonio Duarte de Azevedo (PARÁ, 1874b, p. 12-13). A Junta Comercial foi criada por determinação do governo imperial de D. Pedro II, por meio do Decreto nº. 696, de 30 de novembro de 1876, assinado pela Princesa Isabel (PARÁ, 1877, p. 25).

Em 1884, o presidente da província, Visconde de Maracaju, apresentou informações da urgência de se transferir as duas repartições públicas para um lugar mais digno do que aquele onde estavam funcionando. O visconde, ao relatar a situação em que se encontrava o Tribunal de Relação de Belém, afirma que “a secretaria não tem mobília

⁴³ Sala das sessões do Conselho Municipal no final da primeira década do século XX, retratada pela Intendência do Município.

alguma”, e que “a verba de 16\$000 [dezesseis mil réis] mensaes, destinada para a compra de objectos destinados ao expediente é por demais exigua”; além disso, o presidente lembra que “no archivo só existe uma estante e são precisas mais duas ou tres para guarda de autos. A Bibliotheca do Tribunal resente-se da falta de algumas obras indispensaveis. A legislação geral está incompleta”. Por fim, o Visconde de Maracaju conclui afirmando que o tribunal funcionava em lugar impróprio por não possuir as acomodações necessárias e por estar localizado no centro do comércio (PARÁ, 1884b, p. 21-23).

O governo provincial considerou ser mais conveniente a construção de um prédio que atendesse às demandas das duas repartições, que estavam funcionando no mesmo prédio. Três anos depois do relato do Visconde de Maracaju, tanto o Tribunal como a Junta haviam sido transferidos para o Palacete Provincial (a mudança teria ocorrido em julho de 1887). Os motivos da transferência no lugar da construção de um novo prédio foram explicados pelo conselheiro Francisco José Cardoso Junior, então vice-presidente da província, na sua fala apresentada à Assembleia Legislativa Provincial, em 20 de outubro de 1887. De acordo com o vice-presidente, foram levadas em consideração as razões expostas pelo presidente do tribunal, que defendia a transferência ao Palacete Azul, e também o fato de considerar difícil, senão impossível, encontrar uma casa avaliada com características, segundo eles “decentes”, e com as acomodações necessárias pelo preço estipulado pelo governo. Desse modo, o governo entrou em acordo com a Câmara Municipal de Belém e a Assembleia Legislativa, que cederam os salões do pavimento superior, na parte sul do prédio, onde antes estavam instaladas a Inspeção da Higiene e a Seção de Obras Públicas (PARÁ, 1887, p. 71).

Assim que foi dada a cessão e o assentamento do Ministério da Justiça, o governo provincial procedeu à transferência para o palacete de ambas as repartições, com a condição de um pagamento semestral, à Câmara Municipal de Belém, de um aluguel no valor de dois contos e quinhentos mil réis.

Figura 33 – Municipal Building and Palace of the Governor



Fonte: MARAJÓ, Barão de; CUNHA, Pedro, 1893, p. 98b.

3.3. O palácio no tempo de Antonio Lemos

No final do século XIX, mais precisamente em 1897, assume a Intendência de Belém Antonio José de Lemos, que nascera no dia 17 de dezembro de 1843, em São Luís do Maranhão, e faleceu em 02 de outubro de 1913, no Rio de Janeiro. Com apurado gosto estético, Lemos foi incansável na tentativa de fazer de Belém uma cidade bonita, limpa e moderna, ao menos é que mostram os relatórios deixados pelo intendente com a prestação de contas de sua gestão – para muitos pesquisadores e outros tantos “lemistas”, esses documentos são registros incontestes do enorme interesse e cuidado de Lemos pela capital, que ele transformou em um grande polo de cultura e prosperidade. Embora o seu sistema público não fosse por todos aprovados, no auge da produção da borracha, ninguém representou melhor a figura do coronel zeloso com o seu “curral eleitoral” do que o intendente da capital (SARGES, 2004).

A historiadora Maria de Nazaré Sarges apresenta, em seu livro sobre Antonio Lemos, uma vasta documentação elucidativa sobre a vida do intendente. Sarges escreve que, ainda jovem, ele deixou o Maranhão e chegou a Belém com patente na marinha brasileira e com a experiência de ter lutado na Guerra do Paraguai. Ingressou no jornal *A Província do Pará* e foi galgando postos até conseguir arrendar e depois comprar o jornal.

Aí estava o início de sua ascensão política na sociedade paraense. Lemos foi vereador de Belém, deputado estadual e secretário de governo, onde se notabilizou por recepcionar na capital e ser sensível aos apelos dos políticos do interior, enquanto o costume em voga era ignorá-los por serem considerados políticos menores. Assim conquistou o respeito e o apoio de diversas autoridades. Em 1897, chega ao ápice de sua carreira política ao ser eleito intendente da capital (SARGES, 2004).

Em quadro de 1903 (Figura 34), do pintor cearense José Irineu de Souza (1850-1924), professor de desenho do Liceu Paraense, Antonio Lemos é retratado como um militar, como gostava de ser retratado, isto é, com as insígnias da Guarda Nacional (os artistas, afinal, tinham também que agradar aos seus mecenas) – a imagem do militar sempre esteve muito associada ao civismo e à própria construção da nacionalidade.

Figura 34 – Retrato do intendente Antonio Lemos, 1903



Fonte: SOUZA, José Irineu de. Óleo sobre tela. Acervo Museu de Arte de Belém

É mais do que evidente a nostalgia do retratado que queria registrar sua antiga posição e trajetória na velha instituição imperial. Organizada na época das regências, em 1831, a Guarda Nacional extinguiu os antigos corpos de milícias, ordenanças e guardas municipais, tornando-se uma espécie de símbolo do poder político e militar no interior do Brasil. Até a proclamação da República, a guarda passou por várias reformas, sendo a de 1873 a mais forte na memória de Lemos, pois diminuía a importância da instituição em relação ao Exército Brasileiro. No óleo sobre tela de Irineu de Souza vemos a dignidade do retrato e, mais do que isso, um detalhado repertório de signos no traje de gala que veste o intendente da cidade, numa época em que a própria Guarda Nacional amargava seus dias mais difíceis, subordinada ao Ministério da Justiça, desde 1892 e, por isso mesmo, pouco ou nada mais tinha a ver com a defesa da nação. Esse retrato é o melhor emblema visual da face monárquica e imperial de Antonio José de Lemos (FIGUEIREDO, 2014, p. 36).

Ao chegar à intendência, Lemos assume Belém (conforme registro de 1894, último ano da gestão do Barão de Marajó) com cem mil habitantes, mas havia apenas uma escola normal e um liceu de artes, assim como um liceu de estudos preparatórios e de agrimensura e um colégio para meninas pobres. Na área da saúde, a cidade contava com um hospital de caridade, um Hospital da Ordem Terceira, um Hospital da Beneficente Portuguesa e um hospital para alienados (hospício). Em relação à segurança, havia apenas uma prisão pública e uma penitenciária ainda em construção. Em termos urbanísticos, eram oito avenidas, 87 ruas e 64 travessas, dezessete praças edificadas, 26 edifícios públicos, três docas, um forno crematório e três cemitérios, além de onze igrejas, um teatro, um campo para corrida de cavalos, dois circos, duas companhias de luz elétrica, uma companhia de gás e uma de água, uma estação telefônica, cinco sociedades maçônicas, duas sociedades literárias e cinco jornais (COELHO, 2015, p. 224).

A gestão de Lemos ficou marcada pela profunda reforma urbana que imprimiu, tentando aproximar a capital do Pará dos modelos europeus. Assim, foram editadas muitas medidas que regravam os hábitos e definiam modos cortesões à cidade e seus cidadãos, determinando as fachadas das casas, demolindo cortiços e estabelecendo rígidos padrões para as posturas urbanas. Nesse cenário insere-se a primeira reforma do Paço Municipal, quando são acrescentados ornamentos à moda europeia e modificações internas – político com larga experiência, Lemos combinava capacidade administrativa, habilidade política e visão urbanística (BELÉM, 1902b)⁴⁴.

⁴⁴ Sobre esse assunto, abordarei de forma mais aprofundada as características e detalhes dessa intervenção e suas múltiplas restaurações, que atravessam a história do palácio, no Capítulo 4.

No início da reforma do Edifício da Intendência, como Lemos o chamava, Belém encontra-se no apogeu da *belle époque*, impulsionada pelo momento econômico da exploração da borracha. Na virada do século XIX para o XX, os investimentos do Estado na modernização urbana de Belém, com suas largas avenidas, jardins, praças e monumentos, e mais serviços de saneamento e higiene, conferiam uma feição cosmopolita à cidade (SARGES, 2002, p. 159).

Em 1902, a cidade de Belém já havia sido chamada de *Paris n'América* ou de *Petit Paris* e o projeto do intendente se ampliava com construção de diversos palácios, palacetes, bolsa de valores, grandes teatros, igrejas, necrotério, grandes praças com lagos e chafarizes, infraestrutura sanitária, alargamento e calçamento de vias, construção da malha de esgoto na área central, aterramento e drenagem de rios e córregos, plantação de centenas de mudas de mangueira nas avenidas e boulevards (FIGEUIREDO, 2010, p. 3).

Durante seu longo período de governo (de 1897 a 1911), Lemos procurou modernizar a cidade implementando planos de urbanização e atualizando a arquitetura pública e privada. No âmbito público, conseguia seus objetivos com os recursos dos tributos gerados pela exploração da borracha, acrescidos por vultosos empréstimos estrangeiros. No campo privado, a intendência atuava por meio de uma legislação urbanística e arquitetônica que formalizava as propostas de modernização do intendente. A exemplo do que também faria Pereira Passos no Rio de Janeiro, Antonio Lemos, na capital do Pará, promoveu a reforma urbanística da cidade inspirado em Paris, tendo sido um verdadeiro cruzado contra a barbárie e o atraso, o que também se manifestava no combate aberto aos grupos populares e de baixa renda do centro da cidade, que foram forçados a procurar os subúrbios da capital.

Sobre o contexto da reforma do palacete, vale lembrar que, “a partir do final do Oitocentos, o centro de Belém seria dominado por uma arquitetura refinada, elegante, eclética, na forma de construções que contavam, não raro, com arquitetos e matérias-primas procedentes da Europa” (COELHO, 2011, p. 164). Logo, aos moldes dos grandes monumentos europeus, os edifícios deveriam possuir uma carga icônica que demonstrasse elegância e refinamento, mas principalmente que refletisse poder. Assim a Intendência de Belém é restaurada e o edifício, após as obras, pôde novamente ser considerado um palácio.

No pavimento superior, aonde se tem acesso pela escadaria em estilo imperial, achavam-se instalados o Congresso Estadual, o Conselho Municipal e a Secretaria da Intendência Municipal. Todos compartimentados, foram criteriosamente divididos

internamente por telas de arames, utilizadas para otimizar o uso dos espaços e facilitar a ventilação, tornando os ambientes mais arejados e higiênicos e, de certa forma, mais reservados para tratar de assuntos mais confidenciais: um aparato que surge com a finalidade de criar ambientes restritos, porém, concomitantemente confortáveis (SARGES, 2002, p. 162), uma proposta bem apropriada para o nosso clima tropical.

A reforma de Lemos também inseriu uma decoração que imprimiu certa modernidade ao palácio. Um bom exemplo é o piso térreo, em que foram usados ladrilhos hidráulicos: feito com material impermeável, que permitia a higienização rápida do piso, e com motivos de acentuada beleza estética, expressa em desenhos com formas geométricas, flores ou folhas, esse tipo de revestimento se tornou referência decorativa e foi incluído ao repertório construtivo dos cidadãos de Belém, ao menos entre aqueles com certo poder aquisitivo.

Os ladrilhos, com um motivo que se repete e se propaga principalmente pelos corredores, revestem todo o piso térreo, de tal modo que certamente foram encomendados exatamente para aquele ambiente, pois possuem tamanhos específicos que se adequam às dimensões desses espaços. Os decoradores compuseram seus desenhos simulando um tapete que recobre a totalidade de todas as salas do andar inferior, de tal forma que, milimetricamente encaixadas, as peças de ladrilho se adaptaram perfeitamente às dimensões do piso, sem que fosse preciso cortá-las. Confeccionados com cimento, areia, pó de mármore e pigmentos com superfície lisa (a cura se dá na água, sem qualquer processo de queima), possuem alta resistência ao desgaste e são usados para acabamento de paredes e pisos. No palácio, são encontrados tanto em composição de intenso colorido, como de sofisticados tons de ocres e beges escuros.

Figura 35 – Ladrilho hidráulico do corredor do palácio, 2016

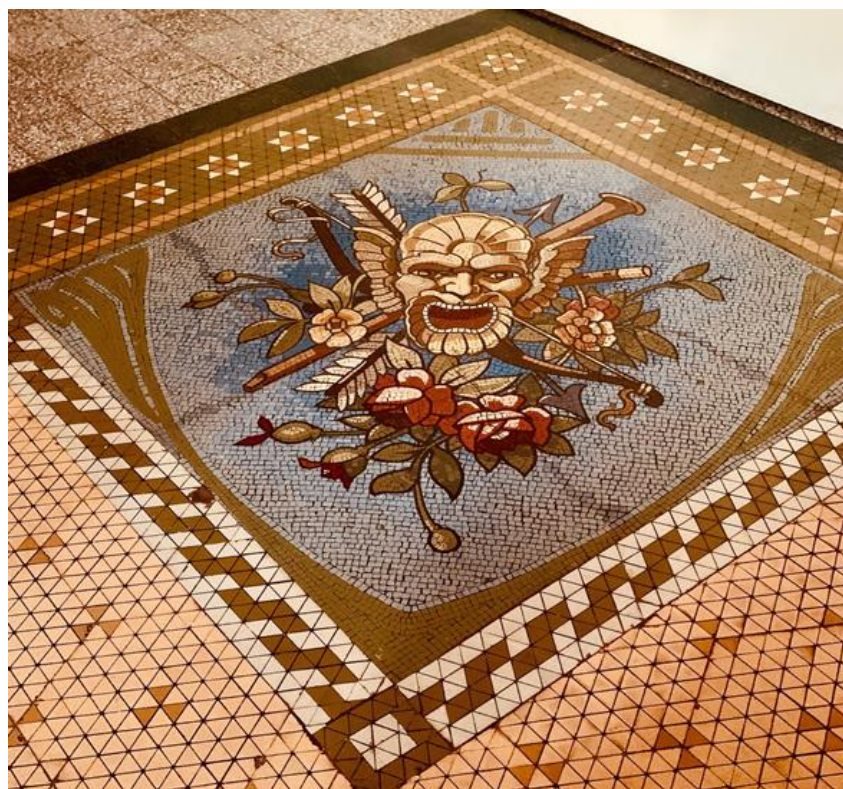


Fonte: Acervo Pessoal

Em quase todos os ambientes, há um motivo gerado pela combinação de dois, quatro ou seis ladrilhos diferentes – umas das características é exatamente a possibilidade de combinações – o que requeria profissionais muito bem treinados para executar a composição deles de forma harmoniosa. Na sala onde funcionou o Tribunal do Júri, do lado direito da entrada do palácio, destaca-se a figura formada no piso, chamada de Mascarone. Trata-se de mosaicos⁴⁵ decorados, uma técnica muito antiga que, na Roma antiga, era empregada com pedaços pequenos de porcelana, queimada em forno, em alta temperatura; no caso do palácio, foi realizada com pastilhas de porcelana, que formaram um grande tapete geométrico, cujas quatro extremidades possuem essas figuras ao centro.

⁴⁵ De acordo com Cardoso e Gandulfo (2013, p. 7976-7977), “os mosaicos são recobrimentos do plano por meio de peças chamadas de ladrilhos, que não podem ser sobrepostas e não há espaço vazio entre elas. Procura-se por meio da construção dos mosaicos, aplicar conceitos geométricos, como as propriedades das figuras planas, dos movimentos rígidos no plano, dos distintos tipos de mosaicos periódicos e não periódicos [...]”. Após um estudo minucioso para estabelecer a forma geométrica e as cores a serem usadas, é definido o material das peças, que pode ser de pastilha de vidro (mais comum), pastilha de porcelana ou de resina, azulejo, gemas de vidro, aplique de cerâmica e pedras em geral.

Figura 36 – Mosaico Mascarone, 2015⁴⁶



Fonte: Acervo Pessoal

O palácio, que tem inspiração na arquitetura europeia, carrega em sua essência a beleza transmitida pelos ladrilhos e mosaicos, que juntos constituem uma mostra ornamental de excelência em seus pisos e revestimentos. Essa variedade de materiais que foram usados na decoração do palácio exercem um aspecto subjetivo ao prédio, utilizados, talvez, com a finalidade de estabelecer uma comunicação simples e pura com seus visitantes. Duráveis e visualmente atraentes, os ladrilhos⁴⁷ têm, como já vimos, propriedades higiênicas, característica exigida nas construções modernas, pois podem ser lavados facilmente com água e sabão, fundamental em face às doenças que circulavam naquela época. A disposição estética desses acabamentos em suas manifestações, tanto artísticas quanto cotidianas, revelaram-se como principal elemento constitutivo das distinções sociais no capitalismo amazônico e no brasileiro.

Os relatórios referentes a todos os trabalhos desenvolvidos na administração lealista denotam a preocupação com o aspecto visual da cidade. Muito bem relacionado com os artistas locais e com um alcance internacional invejável, Lemos encomendou e

46 Mosaico colorido, em porcelana, na Sala de Exposição Antonieta Santos Feio (MABE).

47 Os ladrilhos são produzidos artesanalmente e não são submetidos a processos de queima; pelo contrário, a cura do concreto é obtida ao submergir as peças em água.

adquiriu uma série de produtos modernos e práticos, tanto para o seu consumo pessoal, como para decorar o Palácio da Intendência, sempre com a ideia de organizar um lugar onde fosse possível montar uma galeria de arte, para a apreciação de objetos artísticos e com quadros de diversos pintores.

Lemos foi responsável por criar, no palácio, a Pinacoteca Municipal, um sonho antigo, o que confirma, como lembra o historiador Aldrin Figueiredo (2010), o fato de o intendente ser reconhecido como mecenas das artes. Inocêncio Machado Coelho descreve a cidade desse período anterior ao declínio quando Belém é tomada por um esplendor artístico: “a cidade inteira era um autêntico museu e as galerias de pintura pertencentes a amadores, ao Estado e à Prefeitura Municipal ostentavam telas dos mais renomados pintores nacionais e estrangeiros – antigos e modernos – e objetos de arte do mais apurado gosto, carregados sobretudo da França, da Itália, da Inglaterra e da Holanda” (COELHO, 1976, p. 7).

E será a partir desse protagonismo que Lemos incentivará as demais pinacotecas privadas e públicas a adquirirem obras de artes, pois muitas delas foram organizadas a partir da Pinacoteca do Paço Municipal. Para dar o exemplo, Lemos adquire a grande tela intitulada *Os Últimos dias de Carlos Gomes*, dos pintores italianos Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi, pintada em Roma, no ateliê dos artistas, e concluída em 1899. A obra, homenagem ao maestro Carlos Gomes, falecido em Belém em 1896, foi instalada no gabinete do intendente (antes sala do Conselho Municipal). A partir daí pode-se dizer que tem início a criação da pinacoteca que fazia parte do processo civilizatório, seguido de práticas sociais, imaginado e executado pelo intendente, uma ação centrada também no apoio de artistas e que implantava entre eles o pensamento de mecenato relacionado à Intendência, pois Lemos visava cercar-se de intelectuais e artistas que o ajudariam a executar os seus sonhos e projetos.

Figura 37 – Gabinete do intendente



Fonte: PARÁ, 1908.

Lemos fez das artes e das letras um investimento social e, obviamente, também político, pois acrescentava legendas a sua imagem: um homem de expressiva grandeza intelectual e civilizatória. Ao mostrar seu poder por essa identidade social, ele encarnava o discurso do progresso e modernidade de que o Brasil carecia. Para dar continuidade ao desenvolvimento da cidade e o seu próprio Antonio Lemos projetou uma coleção de arte para a municipalidade de Belém, por meio de um grande acervo de telas compradas, inclusive, por seus antecessores e que já estavam guardadas no Paço Municipal. A esse acervo, somou-se um outro pertencente ao governo estadual, projetado por Lauro Sodré (1858-1944), continuado por Paes de Carvalho (1850-1943). O mecenato e o colecionismo então haviam virado moda entre a elite enriquecida pela borracha, inventando por aqui uma tradição há muito cultivada nas grandes cidades europeias.

Na primeira década do século XX, Belém já respirava os ares de uma cidade cultural, como Lemos ambicionava, pois o intendente havia conseguido uma plateia de assíduos frequentadores aos divulgados salões de arte. Composto por conhecidos homens das letras, profissionais liberais e suas famílias, educadores, o público desses salões e exposições pertencia à elite cultural de Belém, e se formou a partir das ações

desenvolvidas por Lemos na cidade. Um grande círculo desses intelectuais sempre esteve ao redor e atrelado à figura do intendente. Um exemplo emblemático dessas (rel)ações, é a exposição de arte organizada como parte dos festejos do aniversário de Antonio Lemos em 1908, da qual o destaque era, podemos afirmar sem medo de incorrer em exageros, o aniversariante (FIGUEIREDO, 2009).

Toda essa promoção da imagem do intendente parece ter sido parte de uma estratégia política bem delineada, posta em prática por meio de um projeto civilizador empreendido pelo mecenas que tinha a arte como um dos seus eixos estruturantes. O incentivo e a divulgação do gosto pela arte, assim como a investida numa dilatação do mercado de obras de arte no estado do Pará, não foram pensados separadamente da procura por um lugar para a cidade dentro do mundo civilizado, como revelam os mais recentes estudos da historiografia local. Esse plano executado pelo poder público, porém, não estava isolado de toda dinâmica que movimentava a sociedade paraense na virada do século XIX para o XX. (SILVA, 2009, p. 28-29)

Não obstante merecer reconhecimento todo o desenvolvimento urbanístico e cultural promovido por Lemos na cidade, o intendente, como poucos, fez uso das produções simbólicas como instrumento de dominação, como ferramenta política e de autopromoção, afinal, nos ensina Bourdieu, “a cultura dominante contribui preponderantemente, mas não exclusivamente para esta função política do poder simbólico e das produções simbólicas, em cujas cenas culturais se manifestam e se plasmam” (2007, p. 273).

A Intendência de Belém, com Lemos, voltara a ter todos os usos para a qual foi construída; o edifício, cujo estilo estético seria o de um palácio, agora é chamado pela população de Palacete Azul, distinguido ainda mais na escala visual da cidade, por sua cor e monumentalidade arquitetônica.

Em 1911, Antonio Lemos deixa a intendência em meio a uma crise política, sendo sucedido por uma série de intendentes e prefeitos de breve mandato (alguns nem completaram um ano no cargo), o que freia, somado à quebra do monopólio da borracha, o desenvolvimento da capital. Mesmo assim, outras intervenções relevantes foram realizadas no Palacete Azul depois de 1911, ocorridas em 1927 e em 1973. Essa não deixa de ser mais uma das particularidades do prédio, pois, mesmo tendo passado por diversas adaptações e restaurações, nunca foi cogitada a saída do poder público municipal do local, pelo contrário, ele se enraizou ainda mais ali como sede e símbolo do poder.

3.4. Um século de intendentes e prefeitos

Nas relações a seguir, foram feitas duas linhas do tempo para demonstrar por ordem cronológica a trajetória dos homens que estiveram no maior posto do executivo municipal da cidade de Belém. A primeira onde consta um levantamento a partir dos seus mandatos com todos os arrolamentos possíveis sobre os cargos de intendentes e prefeitos encontrados nas mais diversas fontes de pesquisas dos arquivos, Jornais e livros. A maioria deles exerceu seu cargo dentro do Palácio Antonio Lemos. Usamos como ponto de partida a criação da Intendência Municipal, tendo sido, portanto, deixados de fora aqueles que ocupavam, antes de 1889, os cargos que equivaliam ao de prefeito ou intendente (presidente do Senado da Câmara e presidente da Câmara Municipal), mas não recebiam esses nomes tampouco tinham todas as mesmas atribuições. A lista avança até o presente (2019), obedecendo à ordem cronológica e procurando ser o mais completa possível. A relação teve como objetivo apresentar apenas um arrolamento com os nomes e as datas dos mandatos (ano de posse e saída) e a segunda é a linha do tempo dos retratos que foram realizados por encomendas e que fazem parte do acervo do Museu de Arte de Belém, poderemos notar que muitos dos personagens não estão retratados, alguns se perderam no tempo e outros nunca existiram.

3.4.1. Linha do tempo dos mandatos: dos intendentes aos prefeitos de Belém.

Diversas foram às circunstâncias políticas e as nuances históricas que estiveram presentes no Palácio Antonio Lemos ao longo de sua história, desde a inauguração em 1883. Nele foram instaladas outras instituições administrativas: inicialmente a Casa de Câmara e, mais tarde, o Tribunal de Relação, a Junta Comercial e a Intendência Municipal, que congregam o poder administrativo municipal, na condição de líderes e gestores.

A fim de coletar informações precisas e confiáveis para a construção dos quadros adiante, foi feita uma vasta pesquisa bibliográfica, que incluiu títulos como *O Moderno em Aberto* (SILVA, 2009), o catálogo da mostra *Entre Imagens e Memórias do Poder* (MABE, 2011), os livros *Vultos Notáveis do Pará* (1970), *História do Pará* (v. 2, 1963), *Carvalhos e Roseiras* (1962), *História do Poder Legislativo do Estado do Pará* (1970), os relatórios de governo encaminhados à Câmara pelo intendente Antonio Lemos intitulados *O Município de Belém* (1902-1909), e as mensagens à Câmara Municipal dos prefeitos Rodolfo Chermont (1949) e Nélio Dacier Lobato (1971), e outras fontes, como

o Diário Oficial do Município de Belém e, principalmente, as fichas museológicas dos retratos (ver subitem 3.4.2), porque em várias dessas fichas foram acrescentadas informações disponibilizadas pelas famílias dos prefeitos. Essas informações, fotografias e documentos fazem parte das documentações que hoje estão inseridas nas pastas de documentação das obras do MABE, arquivadas em reserva técnica.

- Linha do Tempo de Intendentes e Prefeitos

Intendentes		
Ordem	Nome	Período
1º	Arthur Índio do Brasil e Silva ⁴⁸	1889-1890
2º	José Coelho da Gama e Abreu (Barão de Marajó)	1891-1894
3º	Antonio Joaquim da Silva Rosado.	1895-1897
4º	Antonio José de Lemos	1897-911
5º	coronel Henrique Sabino da Luz	1911-1911
6º	Virgílio Martins Lopes de Mendonça	1912-1913
7º	Dionísio Ausier Bentes.	1913-1914
8º	Antonio Martins Pinheiro	1914-1917
9º	Antonio José Ó de Almeida	1921
10º	Cipriano José dos Santos.	1921-1923
11º	José Olintho Barroso Rebello.	1923
12º	Manoel Waldomiro Rodrigues dos Santos	1924-1925
13º	Antonio Crespo de Castro	1926-1928
14º	José Maria Camisão	1928
15º	comendador Antonio de Almeida Faciola	1929
16º	Padre Leandro Pinheiro.	1930
Em virtude do Decreto nº. 19.398, de 11 de novembro de 1930, a Intendência passou à denominação de Prefeitura Municipal De Belém . A mudança de nome só foi efetivada em no dia 19 de novembro de 1931 ⁴⁹ .		
Prefeitos		
Ordem	Nome	Período
1º	Padre Leandro Pinheiro	1930-1932
2º	José da Gama Malcher	1933
3º	Ildfonso Almeida	1934
4º	Ismael de Castro	1935
5º	Alcindo Comba do Amaral Cacula	1935-1936

⁴⁸ Em 28 de outubro de 1891, foi criada a Lei Orgânica dos Municípios; por essa lei, os municípios do estado passaram a ser governados por um intendente, com funções executivas, e por um Conselho Municipal, com funções deliberativas. Os municípios do interior teriam, no caso de suas sedes estarem em cidades ou vilas, o conselho composto por seis ou quatro vogais (vereadores), respectivamente, sendo o da capital composto por oito, o que gerou a primeira luta eleitoral em 15 de novembro de 1891.

⁴⁹ No ano de 1930, uma ata da Junta Provisória do Governo Revolucionário do Pará, dissolveu o Conselho Municipal (em 31 de outubro). O Decreto nº. 19.398, de 11 de novembro de 1930, que instituiu o governo provisório da República, estabeleceu a dissolução das câmaras municipais e transformou as intendências em prefeitura, cabendo aos interventores a nomeação dos prefeitos. O tenente Joaquim de Magalhães Cardoso Barata, nomeado delegado da Revolução do Pará, reconduziu o Padre Leandro Pinheiro ao cargo de prefeito.

6°	João Guilherme Lameira Bittencourt ⁵⁰	1936-1937
7°	Abelardo Conduru	1932-1933 1936-1943
8°	Jerônimo Cavalcante	1943
9°	Emanuel Ó de Moraes Almeida	1943
10°	Alberto Engelhard	1943-1945
11°	Augusto Serra	1945
12°	Euclides Cumaru	1946
13°	Manoel Figueiredo	1946
14°	Teivelino Guapindaia	1947
15°	Waldir Bouhid	1949-1951
16°	Rodolfo Chermont	1951
17°	Lopo Alvarez de Castro ⁵¹	1951-1953 1957-1961
18°	Celso da Gama Malcher	1953-1957
19°	Coronel Luiz Geolás de Moura Carvalho ⁵²	1961-1964
20°	Oswaldo Mello	1965-1966
21°	Stélio Maroja	1966-1970
22°	Mauro Fernando Pilar	1970-1971
23°	coronel Nélio Dacier Lobato	1971-1974
24°	Octávio bandeira Cascaes	1974-1975
25°	Ajax Carvalho de Oliveira	1975-1978
26°	major brigadeiro Luiz Felipe Machado de Sant'Ana	1978-1980
27°	Loriwal Rei de Magalhães	1980-1983
28°	Emanoel Ó de Almeida	1983-1983
29°	Almir José de Oliveira Gabriel	1983-1986
30°	Fernando Coutinho Jorge ⁵³	1986-1989
31°	Sahid Xerfan.	1983 1988-1990
32°	Manoel Augusto da Costa Rezende	1990-1992
33°	Hélio da Mota Gueiros.	1993-1996
34°	Edmilson Brito Rodrigues	1997-2000 2001-2004
35°	Duciomar Gomes da Costa	2005-2008 2009-2012
36°	Zenaldo Rodrigues Coutinho Júnior	2013-2016 2017-2019

⁵⁰ O país volta ao regime Constitucional e a 19 de fevereiro de 1936 é instalada novamente a Câmara Municipal de Belém, sendo empossados os vereadores que haviam sido eleitos sob as legendas políticas da União Popular do Pará e do Partido Liberal do Pará. Porém, em novembro de 1937, o Estado Novo de Getúlio Vargas fechou novamente os legislativos. A última sessão da Câmara no Palacete Azul aconteceu em 10 de novembro de 1937, presidida pelo vereador Lameira Bittencourt, que atualmente empresta seu nome ao salão plenário da casa.

⁵¹ Concedida a autonomia do município de Belém, nos termos da Lei nº. 1.645, de 16 de julho de 1952. A eleição para prefeito de Belém foi realizada no dia 17 de setembro de 1953, da qual saiu vencedor Celso da Gama Malcher.

⁵² Em 1964, com o advento do Ato Institucional nº. 5, o governador Aurélio do Carmo foi deposto e, em seu lugar, assumiu Jarbas Passarinho. O prefeito Luís Geolás foi cassado e, nomeado pela Câmara, o major Alacid da Silva Nunes se tornou prefeito de Belém.

⁵³ Prefeito democraticamente eleito pelo voto popular em 15 de novembro de 1985, tendo sido diplomado pelo Tribunal Regional Eleitoral em 27 de novembro e legalmente empossado pela Câmara.

3.4.2. Linha do tempo de retratos: dos intendentess aos prefeitos de Belém

Em 12 de janeiro de 2012, em comemoração aos 396 anos da fundação da cidade de Belém, a Prefeitura, através do seu Museu de Arte (MABE), realizou a exposição *Entre Imagens e Memórias do Poder*⁵⁴, com os retratos dos intendentess e prefeitos municipais, todos pertencentes ao acervo do museu. A exposição teve como proposta uma reflexão sobre as representações políticas desses homens, a partir dos retratos pintados por vários artistas, que estão identificados no quadro seguinte, conforme catalogado nos arquivos da Prefeitura e do MABE.

Para a exposição, o museu, por meio de levantamento biográfico, conseguiu reunir algumas importantes informações sobre as épocas de governo, como o contexto político e as atividades principais da gestão. As descrições foram realizadas a partir dos documentos oficiais existentes nas fichas catalográficas do acervo do MABE e de uma pesquisa de campo realizada com entrevistas aos familiares dos políticos. Nesse evento, participei como coordenadora da pesquisa, realizando também a curadoria da exposição e a elaboração dos textos.





As pinturas dos retratos dos intendentess e prefeitos constituem-se também como símbolos que se perpetuam nas memórias do Palacete Azul. Para Bourdieu (1998), o poder simbólico é o poder, que alguns agentes possuem, de fazer valer sua visão – nesse sentido, as imagens, especialmente a deles mesmos, são representações objetivas da ideia de poder, de hierarquia, que os ajudam a ditar as regras que vão compor o jogo social. Portanto apenas o fato de fazer parte de uma galeria de notáveis políticos, mesmo que tenha exercido por poucos meses o cargo que o colocou ali, já é garantia de prestígio, pois a linguagem visual estabelecida vincula os personagens daqueles retratos aos contextos de poder, cujas ideias são transmitidas apenas pela imagem pessoal que, na verdade, é a representação política do retratado. Essa estratégia atinge principalmente as camadas da população sem consciência crítica, pois estabelecem características de destaque a alguém apenas por fazer parte das memórias e/ou por estar (seu retrato) em um lugar de poder, no caso o Palácio Antonio Lemos.




⁵⁴ Sobre a exposição e para saber mais sobre as biografias dos intendentess e prefeitos, consultar ARRAES (2012b).

Regina Abreu, em a *Fabricação do Imortal* (1996), afirma que a imortalidade está ligada ao homem público e que existe uma necessidade perene de legar essa imagem para a posterioridade. A partir dessa reflexão, compreendemos a obrigação da representação desses homens na pintura de retratos, que, de certa forma, imortaliza a presença deles em uma atmosfera de poder. Esse gênero da pintura muitas vezes dependia de como o artista tratava essa imagem, garantindo a função e a importância dos retratados, emoldurando a personalidade do homem público. É daí que surge a relação entre o mecenas e o artista. Os mecenas sempre tinham seus retratos realizados em troca da proteção que davam aos seus retratistas. É verdade também que esse trabalho era expressivo tanto para o personagem representado como para os próprios pintores, já que a encomenda oficial teria lugar de relevo no currículo: “a escolha do artista pressupunha certa legitimidade de sua obra, reconhecida e apreciada ao menos por alguns setores da sociedade local, justificando sua escolha entre os demais pintores para realização do trabalho” (SILVA, 2009, p. 41).





Os intendentes e prefeitos em seguida listados são aqueles que tiveram seus retratos encomendados e pintados por artistas, no momento em que exerciam, ou logo depois, dos seus mandatos – nem todos aqueles que exerceram essa função estão retratados, pois também dependia do interesse do gestor em deixar para o acervo da Prefeitura essa memória. No relatório apresentado à Câmara pelo prefeito Rodolfo Chermont em 1948 (BELÉM, 1949, p. 63-64), sobre a disposição das obras da Pinacoteca Pública do palácio, da administração municipal, ele recomenda em qual sala deveriam estar expostos os retratos, qual seja: na sala destinada à Câmara Municipal (Galeria de retratos de prefeitos e intendentes). O poder exercido nesse local possibilitou que fossem reconhecidos pela população como representante da nossa História e da Memória Política, em virtude, entre outras razões, das suas imagens oficiais.





Retrato	Biografia	Sobre o Palácio/ Autor do Retrato
	<p>Arthur Índio do Brasil e Silva (1856-1921)</p> <p>Nascido no Rio Grande do Sul, foi um homem de carreira militar. Durante sua administração, voltou sua atenção para reformas no Largo da Pólvora e determinou a construção do monumento à República no mesmo local (atualmente Praça da República).</p> <p>Intendente de 1889 a 1890.</p>	<p>O Paço Municipal já estava inaugurado e abrigava a Intendência.</p> <p><i>Domenico De Angelis</i></p> <p>Óleo sobre tela, 1890</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>José Coelho da Gama Abreu (1832-1906)</p> <p>Nascido em Belém, formou-se em Filosofia e Matemática pela Universidade de Coimbra. Foi governador do Pará de 1879 a 1881, período em que supervisionou a construção do Palácio Provincial. Em 1881, recebeu do governo imperial o título de Barão de Marajó.</p> <p>Intendente de 1891 a 1894.</p>	<p>Foi quem desenhou e projetou o palácio. Era governador à época da inauguração.</p> <p><i>Maurice Blaise</i></p> <p>Óleo sobre tela, 1894</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>Antonio Joaquim da Silva Rosado (1859-1940)</p> <p>Médico e político paraense, eleito deputado estadual em 1893. Foi o intendente responsável pela inauguração oficial do serviço de iluminação pública por eletricidade na capital. Obteve notoriedade como médico, sendo um dos fundadores da Faculdade de Medicina.</p> <p>Intendente de 1895 a 1897.</p>	<p>Segundo o Relatório de Governo, tomou posse no Palácio Provincial.</p> <p><i>Maurice Blaise</i></p> <p>Óleo sobre tela, 1897</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>Antonio José de Lemos (1843-1913)</p> <p>Nasceu no Maranhão e foi jornalista, deputado provincial e estadual, senador estadual e coronel da Guarda Nacional. Em Belém, administrou Belém por quase quatorze anos, sendo foi responsável pela reurbanização da cidade no período que ficou conhecido como <i>belle époque</i>.</p> <p>Intendente de 1889 a 1891, e de 1897 a 1911.</p>	<p>Na Intendência, Lemos restaurou todo o palácio com ornamentos e materiais considerados luxuosos.</p> <p><i>Carlos Custódio de Azevedo</i></p> <p>Óleo sobre tela, 1904</p> <p>Acervo de Museu de Arte de Belém</p>

Retrato	Biografia	Sobre o Palácio/ Autor do Retrato
	<p>Virgílio Martins Lopes de Mendonça (1863-1943)</p> <p>Nascido na cidade de Cametá, foi médico e político paraense. Participou da Campanha de Canudos nos sertões baianos. Foi prefeito interino da capital em 1911, tendo sido acusado pelo jornal <i>A Província do Pará</i> (em 12 de ago. 1912) de ter simulado um ataque a Lauro Sodré, traíndo, assim, seu antecessor Lemos.</p> <p>Intendente de 1912 a 1913.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Irineu Souza</i></p> <p>Óleo sobre tela, 19--.</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>Dionísio Ausier Bentes (1881-1949)</p> <p>Nasceu no município de Faro e formou-se em Medicina. Possuía forte tendência a política republicana. Com a renúncia de Virgílio de Mendonça, assumiu o cargo de intendente de Belém, onde permaneceu até 1914, quando, por reforma da Constituição do Estado, o cargo de passou a ser nomeado pelo governador. De 1925 a 1929 esteve à frente do Governo do Pará.</p> <p>Intendente de 1913 a 1914</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p>Autoria desconhecida</p> <p>Óleo sobre tela, 19--.</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>Antonio Martins Pinheiro</p> <p>Foi nomeado pelo governador, o desembargador Augusto Borborema em 1914. Com as modificações introduzidas na Constituição Estadual naquele ano, os vereadores passariam a ser eleitos por sufrágio popular, mas o intendente continuava sendo escolhido pelo governador.</p> <p>Intendente de 1914 a 1917.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Theodoro Braga</i></p> <p>Óleo sobre tela, 19—</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>Antonio José Ó de Almeida (1858- ?)</p> <p>Nasceu em Belém e formou-se em Medicina. Foi diretor do Museu Paraense Emílio Goeldi antes de ingressar na política. Assumiu primeiramente o cargo de senador estadual, depois foi nomeado intendente pelo governador Antonio Emiliano de Sousa Castro; entretanto, permanece no cargo somente alguns meses do ano de 1921.</p> <p>Intendente em 1921.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Veiga Santos</i></p> <p>Óleo sobre tela, 1934</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>

Retrato	Biografia	Sobre o Palácio/ Autor do Retrato
	<p>Cipriano José dos Santos (1859-1923)</p> <p>Nasceu em Belém e cursou Medicina na Bahia. Era proprietário e redator do jornal <i>Treze de Maio</i> e depois d'<i>A Folha do Norte</i>. Foi deputado e presidente da Câmara dos Deputados, senador e presidente do Senado, e, por fim, intendente, vindo a falecer em pleno exercício do cargo.</p> <p>Intendente de 1921 a 1923.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Baltazar da Câmara</i></p> <p>Óleo sobre tela, 1921</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém.</p>
	<p>José Olinto Barroso Rebelo (1868- ?)</p> <p>Nasceu no município de Monte Alegre, tendo sido jornalista, literato, jurista e advogado. Teve importante atuação no campo literário paraense, ajudando a fundar a associação de letras Mina Literária, a Sociedade de Estudos Paraenses e o Instituto Geográfico e Etnográfico do Pará.</p> <p>Intendente em 1923.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Antonieta Santos Feio</i></p> <p>Óleo sobre tela, 1934</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>Manoel Waldomiro Rodrigues dos Santos (? -1926)</p> <p>Nasceu na cidade de Santarém e formou-se em medicina. À frente da intendência de Belém, realizando diversas obras na cidade, com destaca para o traçado e a construção da estrada Belém-Icoaraci.</p> <p>Intendente de 1924 a 1925.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos</p> <hr/> <p><i>Antonieta Santos Feio</i></p> <p>Óleo sobre tela, 1927</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>Antonio Crespo e Castro</p> <p>Engenheiro, atuou como diretor da Estrada de Ferro Belém-Bragança, substituindo o antigo diretor de tráfico após o processo de encampação pelo Estado. Nomeado pelo governador Dionísio Bentes, foi na administração de Castro, em 1926, que foi realizada uma das grandes restaurações do Palacete Azul, sob a direção do diretor de Obras Públicas Henrique Santa Rosa.</p> <p>Intendente de 1926 a 1928.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Manoel de Oliveira Pestana</i></p> <p>Óleo sobre tela, 1934</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>


Retrato	Biografia	Sobre o Palácio/ Autor do Retrato
	<p>Antonio Almeida Faciola (1865-1936)</p> <p>Maranhense de São Luís, atuou como professor de piano do Instituto Carlos Gomes. Foi conduzido à Intendência de Belém pelo governador Eurico de Freitas Vale. A obra marcante de seu governo foi a aquisição do relógio da Praça Siqueira Campos, no Ver-o-Peso, chamada carinhosamente pelo povo de Praça do Relógio.</p> <p>Intendente em 1929.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Manoel de Oliveira Pastana</i></p> <p>Óleo sobre tela, 1934</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>José Carneiro da Gama Malcher (1872-1956)</p> <p>Nascido em Belém, formou-se bacharel em Direito em Recife. Em 1930, foi nomeado intendente pela Junta Governativa, deposto em seguida pelo tenente Magalhães Barata, comissionado delegado da Revolução no Pará por Getúlio Vargas. Em 1933, foi nomeado novamente, mas, dessa vez, sob a denominação de prefeito de Belém.</p> <p>Intendente de outubro a novembro de 1930, e de 1933 a 1934.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Leonel Rocha</i></p> <p>Óleo sobre tela, 1934</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>Padre Leandro Pinheiro</p> <p>Último intendente e primeiro prefeito de Belém, foi nomeado para o cargo pelo então governador do Pará, Magalhães Barata. Esteve encarregado da Prefeitura de Belém até 1932, tendo ótima trajetória intelectual e grande prestígio eclesiástico.</p> <p>Prefeito de 1930 a 1932.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Veiga Santos</i></p> <p>Óleo sobre tela, 1934</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>Abelardo Leão Condurú (1889- ?)</p> <p>Nasceu em Belém e foi professor de estudos gerais da Escola Normal do Pará. Chegou à Prefeitura em 1932, por indicação do governador Magalhães Barata, contra o qual foi liderou a oposição. Retornou ao cargo para uma segunda gestão em 1937. Em 1942, adquiriu para a Prefeitura o prédio do Solar do Barão do Guajará, que, desde 1944, abriga o Instituto Histórico e Geográfico do Pará.</p> <p>Prefeito de 1932 a 1933, e de 1937 a 1943.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Manoel de Oliveira Pastana</i></p> <p>Óleo sobre tela, 1934</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>

Retrato	Biografia	Sobre o Palácio/ Autor do Retrato
	<p>Idelfonso Almeida</p> <p>Foi prefeito de Belém, Santarém, Óbidos e Itaituba. Participou da escolha do terreno para a construção do Aeroporto de Belém em 1934.</p> <p>Prefeito em 1934.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Leonel Rocha</i></p> <p>Óleo sobre tela, 1934</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>Alcindo Comba do Amaral Cacela (1888-1940)</p> <p>Nascido em Belém, cursou Direito na Faculdade Livre de Direito do Pará. Em 1935, o governador José Malcher o nomeou para a Prefeitura da cidade. Durante sua gestão, importou-se com as vias públicas, calçando centenas de ruas da capital.</p> <p>Prefeito de 1935 a 1936.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Antonietta Santos Feio</i></p> <p>Óleo sobre tela, 1937</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>Jerônimo Cavalcante</p> <p>Engenheiro urbanista, foi indicado após a nomeação do novo governo de Magalhaes Barata, vindo do Rio de Janeiro para assumir a Prefeitura de Belém. O objetivo de sua nomeação era a de realizar um plano de desenvolvimento urbano na cidade, contudo exerceu o cargo por seis meses apenas, pois ainda não havia uma compreensão clara da ciência urbanística.</p> <p>Prefeito em 1943.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Arthur Frazão</i></p> <p>Óleo sobre tela, 1946.</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>Alberto Engelhard (? - 1955)</p> <p>Diplomou-se em Engenharia pelo Instituto Politécnico de Zurique, na Suíça. De volta ao Brasil, tornou-se fazendeiro. Foi um dos líderes civis da Revolução de 1930 no Pará. Indicado por Magalhaes Barata à Prefeitura, foi também eleito pelos deputados estaduais governador constitucional do Pará em 16 de julho de 1950, em substituição a Waldir Bouhid.</p> <p>Prefeito de 1943 a 1945.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Arthur Frazão</i></p> <p>Óleo sobre tela, 1946</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>

Retrato	Biografia	Sobre oPalácio/ Autor do Retrato
	<p>Augusto Serra (1897- ?)</p> <p>Paraense, foi professor da 1ª cadeira de matemática no Gymnásio Paraense. Comprou o terreno onde hoje funciona do Colégio Moderno.</p> <p>Prefeito em 1945.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Arthur Frazão</i></p> <p>Óleo sobre tela, 1946</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>Euclides Cumarú</p> <p>Foi prefeito durante o ano de 1946. Também foi prefeito de Capanema e Afuá.</p> <p>Prefeito em 1946.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Arthur Frazão</i></p> <p>Óleo sobre tela, 1948</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>Manoel Figueiredo</p> <p>Foi prefeito de Belém de junho a dezembro de 1946. Segundo o jornal <i>A Vanguarda</i>, em seu discurso, ele mostrou-se atento às questões de higiene pública da cidade, também aos diversos setores administrativos da Prefeitura.</p> <p>Prefeito em 1946.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Arthur Frazão</i></p> <p>Óleo sobre tela, 1946</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>Rodolfo da Silva Santos Chermont</p> <p>Político paraense, foi por duas vezes prefeito de Belém durante a década de 1940. Atuou como secretário de Finanças e chefe de gabinete da Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia (SPVEA, depois SUDAM), na qual exerceu por várias vezes o cargo de superintendente interinamente.</p> <p>Prefeito em 1951.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Antonieta Santos Feio</i></p> <p>Óleo sobre tela, 1950</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>

Retrato	Biografia	Sobre o Palácio/ Autor do Retrato
	<p>Waldir Bouhid</p> <p>Nasceu em Minas Gerais e foi médico e político no Pará. Assumiu a Prefeitura de Belém em 1949, permanecendo no cargo até 1951. No ano de 1954, foi eleito suplente de senador, tornando-se, em seguida, titular do cargo. Renunciou ao cargo para ser superintendente da SPVEA.</p> <p>Prefeito de 1949 a 1951.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Antonieta Santos Feio</i></p> <p>Óleo sobre tela, 1951</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>Lopo Alvarez de Castro</p> <p>Nasceu em Belém, onde tornou-se político militante, tendo assumido a Prefeitura de Belém por duas vezes. Foi ele quem mudou o nome do Palácio Provincial para Palácio Antonio Lemos, em homenagem ao antigo intendente.</p> <p>Prefeito de 1951 a 1953, e de 1957 a 1961.</p>	<p>Projeto de mudança do nome do Palácio Municipal para Palácio Antonio Lemos.</p> <p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Antonieta Santos Feio</i></p> <p>Óleo sobre tela, 1954</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém.</p>
	<p>Celso Cunha da Gama Malcher</p> <p>Nasceu em Belém e estudou Medicina na Universidade do Brasil (Rio de Janeiro). Foi o primeiro prefeito eleito de Belém por meio de voto. Sua administração preocupou-se com áreas menos abastadas da cidade, iniciou o aterramento da bacia do Igarapé do Tucunduba, onde se desenvolveu o bairro da Terra Firme.</p> <p>Prefeito de 1953 a 1957.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Arthur Frazão</i></p> <p>Óleo sobre tela, 1960</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>Luiz Geolás de Moura Carvalho</p> <p>Comandante da Brigada Militar do Pará, em 1933 foi eleito deputado da Assembleia Nacional Constituinte. Em 1947, venceu as eleições para o Governo do Pará, voltando ao cargo em 1958, antes, em 1954, este no cargo de deputado estadual.</p> <p>Prefeito de 1961 a 1964.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Leônidas de Souza Monte</i></p> <p>Óleo sobre tela, 196-</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>

Retrato	Biografia	Sobre o Palácio/ Autor do Retrato
	<p>Alacid da Silva Nunes (1924-2015)</p> <p>Tenente-coronel do Exército, esteve alinhado aos objetivos do regime militar de 1964. Com a deposição do governador Aurélio do Carmo, Jarbas Passarinho assumiu o governo do Estado e nomeou Nunes prefeito de Belém.</p> <p>Prefeito de 1964 a 1965.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Leônidas de Souza Monte</i></p> <p>Óleo sobre tela, 196-</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>Oswaldo Sampaio Melo</p> <p>Nasceu em Belém e formou-se em Ciências Jurídicas e Sociais. Na Prefeitura, foi chefe de gabinete do então prefeito Alacid Nunes, em 1964, e eleito vice-Prefeito de Belém em outubro do mesmo ano. Por ocasião da renúncia de Alacid Nunes, assumiu o cargo no dia 30 de julho de 1965.</p> <p>Prefeito de 1965 a 1966.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Leônidas de Souza Monte</i></p> <p>Óleo sobre tela, 1899</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>Stélio Maroja</p> <p>Nasceu no município de Bragança e estudou na Faculdade de Direito do Pará. Em sua administração, atentou-se para o melhoramento urbanístico da cidade, investindo no saneamento básico das regiões periféricas.</p> <p>Prefeito de 1966 a 1970.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Marcelo Albuquerque</i></p> <p>Óleo sobre tela, 2011</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém.</p>
	<p>Nélio Dacier Lobato (1919- ?)</p> <p>Engenheiro civil nascido em Belém, dirigiu a cidade a partir de 1971. Foi deputado federal no período de 1979 a 1983. Foi o responsável pelo traslado dos restos mortais de Antonio Lemos para Belém, e da oficialização do nome de Palácio Antonio Lemos, em 1973.</p> <p>Prefeito de 1970 a 1974.</p>	<p>Em 1973, se concretiza a mudança do nome do prédio da Prefeitura para Palácio Antonio Lemos.</p> <p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Marcelo Albuquerque</i></p> <p>Óleo sobre tela, 2011</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>

Retrato	Biografia	Sobre o Palácio/ Autor do Retrato
	<p>Otávio Cascaes</p> <p>Foi médico e prefeito de Belém, nomeado pelo governador Fernando Guilhon.</p> <p>Prefeito de 1974 a 1975.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Marcelo Albuquerque</i></p> <p>Óleo sobre tela, 2011</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>Ajax d'Oliveira</p> <p>Nasceu no município de Marapanim. Bacharel em Direito, entre 1966 e 1971 foi vice-prefeito de Belém pela chapa de Stélio Maroja. Como prefeito, fez importantes obras e projetos na cidade, como a ampliação da Rodovia Augusto Montenegro.</p> <p>Prefeito de 1975 a 1978.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <hr/> <p><i>Marcelo Albuquerque</i></p> <p>Óleo sobre tela, 2011</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>Almir José de Oliveira Gabriel (1932-2013)</p> <p>Nasceu em Castanhal e formou-se em Medicina pela UFPA. Foi nomeado prefeito pelo governador Jader Barbalho. São obras marcantes da gestão a recuperação total da feira do Ver-o-Peso e do Mercado de Peixe, em suas linhas originais; e a restauração do Mercado Francisco Bolonha.</p> <p>Prefeito de 1983 a 1986.</p>	<p>Seu gabinete não funcionou no Palácio Antonio Lemos. Exerceu o cargo em uma sede provisória na Avenida Nazaré, onde hoje está a SEMAD.</p> <hr/> <p><i>Marcelo Albuquerque</i></p> <p>Óleo sobre tela, 2011</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>Fernando Coutinho Jorge (1939-2019)</p> <p>Nasceu em Belém e formou-se em Economia pela UFPA. Elegeram-se deputado federal (1983-1987), mas renunciou ao mandato para assumir, em janeiro de 1986, a prefeitura. Foi senador da República em 1991.</p> <p>Prefeito de 1986 a 1989.</p>	<p>Seu gabinete não funcionou no Palácio Antonio Lemos. Trabalhou na sede provisória na Avenida Nazaré.</p> <hr/> <p><i>Marcelo Albuquerque</i></p> <p>Óleo sobre tela, 2011</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>Sahid Xerfam (1941 -)</p> <p>Político e empresário, nasceu em São Paulo. Foi nomeado prefeito de Belém em abril de 1983, ficando no cargo até agosto do mesmo ano. Em 1988, foi eleito prefeito, dessa vez, pelo voto direto.</p> <p>Prefeito em 1983, e de 1988 a 1990.</p>	<p>Seu gabinete não funcionou no Palácio Antonio Lemos. Trabalhou na sede provisória na Avenida Nazaré.</p> <hr/> <p><i>Marcelo Albuquerque</i></p> <p>Óleo sobre tela, 2011</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>

Retrato	Biografia	Sobre o Palácio/ Autor do Retrato
	<p>Manoel Augusto da Costa Rezende (1949-2012)</p> <p>Nascido em Belém, em 1990 assumiu a Prefeitura da cidade. Criou e implantou a Guarda Municipal de Belém (GBEL) e a CTBEL, colocando mais de dois mil ônibus novos na cidade.</p> <p>Prefeito de 1990 a 1992.</p>	<p>Seu gabinete não funcionou no Palácio Antonio Lemos. Trabalhou na sede provisória na Avenida Nazaré. Foi o último prefeito a trabalhar fora do palácio.</p> <p><i>Marcelo Albuquerque</i></p> <p>Óleo sobre tela, 2011</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>Hélio Mota Gueiros (1925-2011)</p> <p>Nascido em Fortaleza, foi advogado, jornalista e político. Foi governador de 1987 a 1991. Na Prefeitura, sob o slogan “Caminhando com o povo”, priorizou o setor educacional e criou a Escola Bosque, restaurou o Palácio Antonio Lemos, que se encontrava quase em ruínas, e implantou o Museu de Arte de Belém (MABE), em 12 de janeiro de 1994.</p> <p>Prefeito entre 1993 e 1996.</p>	<p>Foi realizada a restauração do prédio e o gabinete do prefeito pode novamente ser instalado no palácio.</p> <p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <p><i>Marcelo Albuquerque</i></p> <p>Óleo sobre tela, 2011</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>Edmilson Brito Rodrigues (1957-)</p> <p>Engenheiro, professor e político, nasceu em Belém e atualmente é deputado federal. Primeiro prefeito do século XXI e primeiro a se reeleger logo após o primeiro mandato, é autor de vários projetos, como a implantação do orçamento participativo, a construção da Aldeia de Cultura Cabana e a orla Ver-o-Rio. Sua gestão recebeu três prêmios, entre eles o Prêmio FGV/FORD 1999, pelo Programa Bolsa Familiar para a educação.</p> <p>Prefeito de 1997 a 2000, e de 2001 a 2004.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <p><i>Marcelo Albuquerque</i></p> <p>Óleo sobre tela, 2011</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém</p>
	<p>Duciomar Gomes da Costa (1955-)</p> <p>Nasceu no município de Tracuateua. Em seus dois mandatos, realizou a ampliação da Avenida João Paulo II, o projeto Portal da Amazônia, que inclui a Avenida Beira-Rio, entre outros. Concluiu as obras do Complexo Viário do Entroncamento, iniciada na gestão anterior, e iniciou as obras do BRT (Bus Rapid Transit).</p> <p>Prefeito de 2005 a 2009, e de 2010 a 2013.</p>	<p>Seu gabinete funcionou no Palácio Antonio Lemos.</p> <p><i>Marcelo Albuquerque</i></p> <p>Óleo sobre tela, 2011</p> <p>Acervo do Museu de Arte de Belém.</p>

CAPITULO 4. PALACETE AZUL: A RESISTÊNCIA FRENTE AO TEMPO

4.1. Introdução às memórias da resistência

Segundo Rodrigues e Machado (2010, p. 23), “entre os diversos aspectos da identidade contemporânea, é a memória o mecanismo principal para a construção da identidade social e local”. Ora, o Palacete Azul é um monumento central do poder executivo do município de Belém e há vinte e cinco anos abriga também o Museu de Arte de Belém. Nessa perspectiva, o palácio é um símbolo do poder e, simultaneamente, lugar da memória. Assume-se o palácio como um elemento de identidade, de memória coletiva, que tem um papel relevante ao desenvolvimento da comunidade local onde se insere, principalmente de valioso patrimônio histórico da cidade – buscam-se, nesse sentido, também os conceitos que foram estabelecidos do palácio como testemunho, por manifestar valores culturais relevantes. Os lugares de memória podem ser considerados “esteios da identidade histórica de um povo” (CERTEAU, 1998, p. 24).

O Palacete Azul é considerado marco de uma história social e política por ser considerado um documento único, com suas qualidades próprias, consagradas pela história. É um patrimônio com interesse à salvaguarda, pois constitui-se como elo de fortalecimento da identidade da sociedade, na medida em que, por diversas vezes, ele ressurgiu de graves processos de degradação. Ao abordar neste capítulo a questão da preservação do patrimônio, pretendo relatar procedimentos adequados que evitaram o desaparecimento do palácio e, conseqüentemente, seu esquecimento; este capítulo pretende situar o leitor na trajetória historiográfica de intervenções às quais esse monumento foi submetido ao longo desses 135 anos. Marcando uma trajetória de preservação e resistência, toda sorte de depredação fez parte da rotina do Palácio Antonio Lemos; entretanto, ele conseguiu resistir, a despeito de todos os problemas de abandono e descaso vividos em diferentes épocas de sua história, sem contar a rotina de uso excessivo, as intempéries climáticas de uma capital amazônica com seu rigoroso inverno, e ainda, somando a tudo isso, a sua localização quase às margens da Baía do Guajará.

Como foi visto nos capítulos anteriores, a classificação historiográfica registra várias denominações ao prédio sede do executivo municipal: o Paço Municipal e Provincial, durante o Império; o Palacete da Intendência Municipal, com o início da República; o Palacete Azul, em referência à cor da fachada, que se tornou a cor da

municipalidade; e, desde 1953, o Palácio Antonio Lemos, em homenagem ao intendente que primeiro o reformou.

Localizado no centro histórico da cidade de Belém, esse monumento foi tombado pelo IPHAN em 7 de setembro de 1942, por meio do processo 0315-T, sob o n.º. de inscr. 257-A, vol. 1, F. 056, no Livro de Belas Artes, e sob o n.º. de inscr. 190, vol. 1, F.032, no Livro Histórico.

4.2. As primeiras intervenções ainda na época de Lemos

No relatório de 1902, Lemos alega ter recebido uma cidade desorganizada e com graves problemas higiênicos, tendo que reorganizar várias repartições públicas e serviços na cidade (BELÉM, 1902b, p. 5-9). Entre as mudanças realizadas, cita que precisou regulamentar, reorganizar e criar algumas repartições e serviços públicos, entre eles estão a secretaria, que ele reformou, e o gabinete da Intendência, criado por Lemos (p. 7). Em relação ao prédio da Intendência, Lemos afirma ter mandado abrir salões e estabelecer divisões que tivessem elegância e pudessem permitir conforto aos funcionários. Para enfatizar o nível de abandono do palácio, Lemos diz ter feito construir sanitários para *water-closets* (casa de banho), o que, para o intendente, já seria suficiente para expressar que as condições do edifício eram merecedoras de uma grande restauração.

Ha poucos annos atraz, pessima impressão causava ao publico uma visita ao edificio municipal, em virtude do inqualificavel abandono em que se encontrava, interior e externamente descurado, com uma serie de cubiculos anti-hygienicos, acanhados e incommodos, que decerto não poderiam estimular os funcionários ao asseio e ao trabalho (BELÉM, 1902b, p. 9-10).

Nesse primeiro relatório, correspondente ao período equivalente a cinco anos de gestão, de 1897 a 1902, o intendente também relata que o arquivo fora totalmente recuperado e encontrava-se organizado. Na sessão sobre Obras Públicas, no relatório de 1905, Lemos cita que a Intendência teve em um dos seus ambientes uma nova decoração no teto e nas paredes, que eram revestidas por placas decorativas (BELÉM, 1905, p. 30; SARGES, 2002, p. 135).

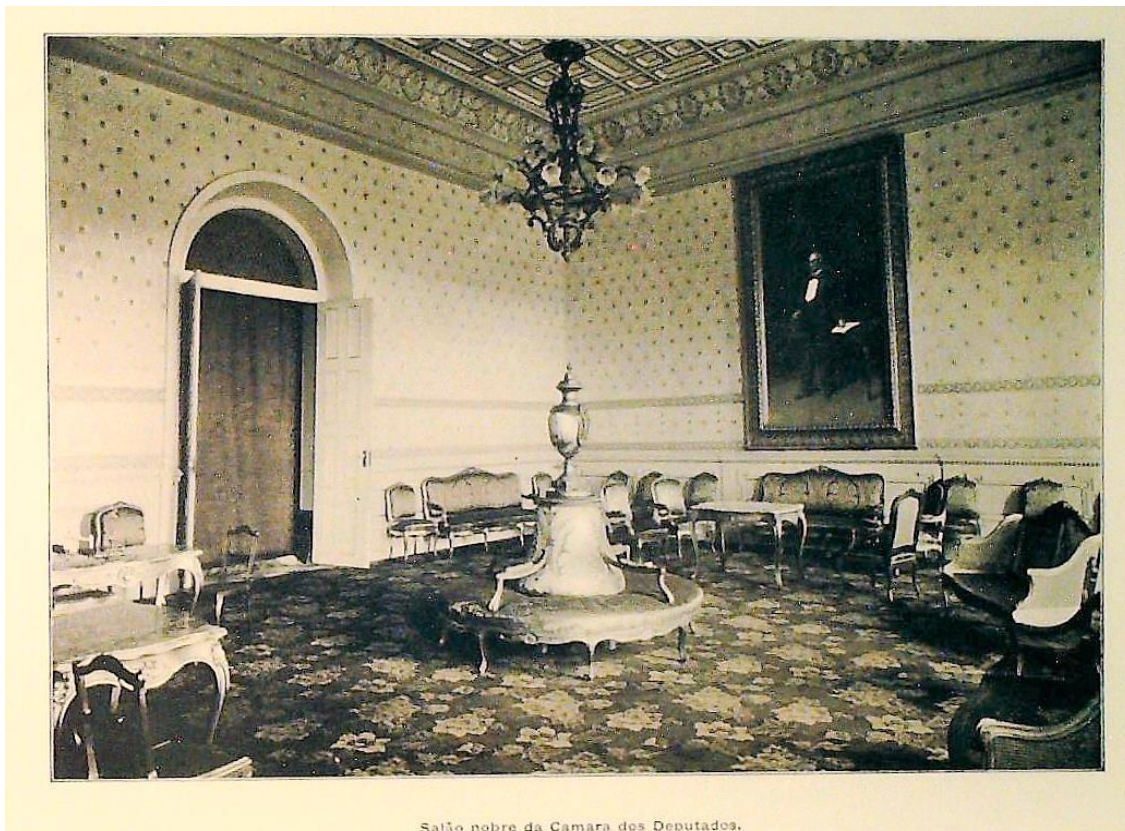
A primeira reforma do palácio, empreendida por Antonio Lemos, acrescenta, além dos devidos reparos de que o prédio necessitava, móveis e ornamentos à moda europeia, sem abrir mão da qualidade dos objetos, serviços e materiais – estes vindos de diversos

lugares do mundo, pois traziam consigo a modernidade do Velho Continente, o que de mais atual estava sendo produzido: o ferro fundido, os ladrilhos hidráulicos, os mármore recortados. Somadas às inovações de um período ávido de novidades, o intendente levou aos salões e corredores do palácio elementos decorativos de bom gosto, tão apreciados pela elite local, que conectavam Belém à sofisticação dos grandes centros urbanos e socioculturais, além de obras de arte: peças autorais, assinadas por grandes pintores ou artesões moveleiros (SARGES, 2002, p. 159).

Devo consignar aqui as grandes reformas feitas por minha ordem na sala das sessões do Conselho e suas dependências.

Exatamente como a Secretaria, esta parte do edifício municipal foi por mim encontrada n'um desagradavel estado de abandono vizinho da ruina. Quando abri o salão da Secretaria da Intendência, realizei no Conselho as obras necessarias – restaurando, mobiliando e decorando a bella sala das sessões, bem como a ante-sala, o gabinete das Commissões e o da Secretaria do Conselho. Esta restauração obedeceu ao mesmo plano e estylo architectonico e decorativo do da Intendencia e hoje em dia o Conselho Municipal de Belém funciona desafogadamente em locais onde a commodidade e a limpeza dão as mãos a uma discreta elegancia (BELÉM, 1902b, p. 30-31).

Figura 38 – Salão Nobre da Câmara dos Deputados, Palácio Antonio Lemos, 1902



Salão nobre da Camara dos Deputados.

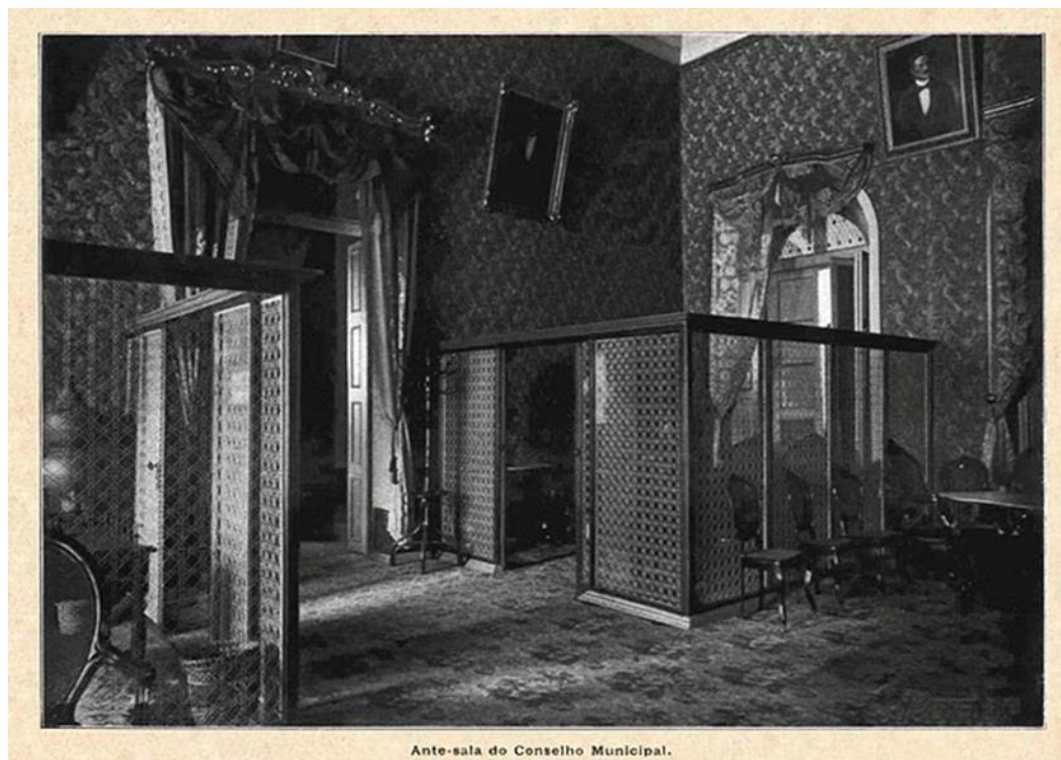
Fonte: BELÉM, 1902a, p. 8f.

Figura 39 – Sala do Conselho Municipal, Palácio Antonio Lemos, 1908



Fonte: PARÁ, 1908, p. 46.

Figura 40 – Antessala do Conselho Municipal, Palácio Antonio Lemos, 1902



Fonte: BELÉM, 1902a, p. 8f.

No andar térreo, os ladrilhos hidráulicos⁵⁵ dão um toque de modernidade a partir dos pisos do palácio. Não bastassem a beleza e o refinamento, esse elemento decorativo também é impermeável, o que facilita a sua limpeza. O nome, como já vimos, vem da tecnologia de fabricação, em que se utiliza o processo de cura por imersão, que permite o desenvolvimento da resistência das peças em função da pega do cimento Portland, sem a necessidade de procedimentos de queima, diferenciando-o ainda mais das características comuns aos pisos e revestimentos cerâmicos.

Figura 41 – Ladrilhos hidráulicos do térreo do palácio⁵⁶



Fonte: Acervo Pessoal

Uma das primeiras medidas de Lemos ao chegar ao palácio foi a criação do gabinete da Intendência, uma repartição subordinada diretamente a ele:

Sempre em obediência à regularização do serviço administrativo, criei o Gabinete do Intendente, repartição directamente subordinada ao chefe

⁵⁵ Sobre os ladrilhos, ver Capítulo 3, item 3.3 desta tese.

⁵⁶ Ladrilho hidráulico do térreo do palácio, localizado no setor administrativo. Foram constituídos em formas de tapetes com bordas.

do executivo municipal e destinada a trabalhos especiaes d'este. Sua criação tem sido justificada pelos serviços até hoje realizados. É Official de Gabinete o Sr. João Marques de Carvalho, um dos mais inteligentes e caprichosos auxiliares do executivo municipal (BELÉM, 1902b, p. 13).

Na sala do gabinete, teve início a concretização do projeto do intendente de criação da Pinacoteca Municipal. Lemos deixara claro em seus relatórios a ideia de implantar no Palácio Provincial uma pinacoteca, cujo embrião foi a aquisição do quadro em alusão aos últimos instantes do maestro Carlos Gomes, pois, como bom estadista, Lemos sabia da importância local e nacional do autor da ópera *O Guarani* (1870), falecido em Belém e sepultado sob um pomposo e emocionante funeral. Lemos, assim, retratava a si mesmo em meio a todos os poderes estabelecidos naquele momento, apesar das divergências políticas entre o intendente e o maestro – aquele, republicano; este, monarquista e amigo do imperador D. Pedro II.

Figura 42 – Palácio Antonio Lemos no início da primeira década do século XX – fachada lateral



Fonte: BELÉM, 1902, p. 8b.

No final de 1902, após as intervenções realizadas por Antonio Lemos, a fachada do palácio continuava com as mesmas características, do que se conclui que o intendente não fez modificações externas no palácio. Em setembro de 1911, muito próximo à saída de Lemos da intendência, o governador João Antonio Luiz Coelho, em mensagem

dirigida ao Congresso Legislativo do Pará, registrou a execução de obras em repartições que funcionavam no palacete (CRUZ, 1973, p. 57). Refere-se à Intendência como Palacete Estadual, embora, pelos órgãos aos quais se refere na mensagem, percebe-se que se trata do Palacete Provincial.

Continuação das obras da grande sala de casamentos do palacete estadual (21,20m de comprimento por 8,90m de largo), sala que está concluída e representa innegavelmente um trabalho de fino gosto artistico, servido por uma condigna installação de luz electrica.

Fiz obras radicaes em cinco espaçosos compartimentos destinados aos cartorios dos escrivães do Forum, ficando, com isso, completamente reconstruido o vasto pavimento térreo do palacete.

A sala de inquirição de testemunhas foi dotada de magnifico mobiliario de acapú e pau amarello.

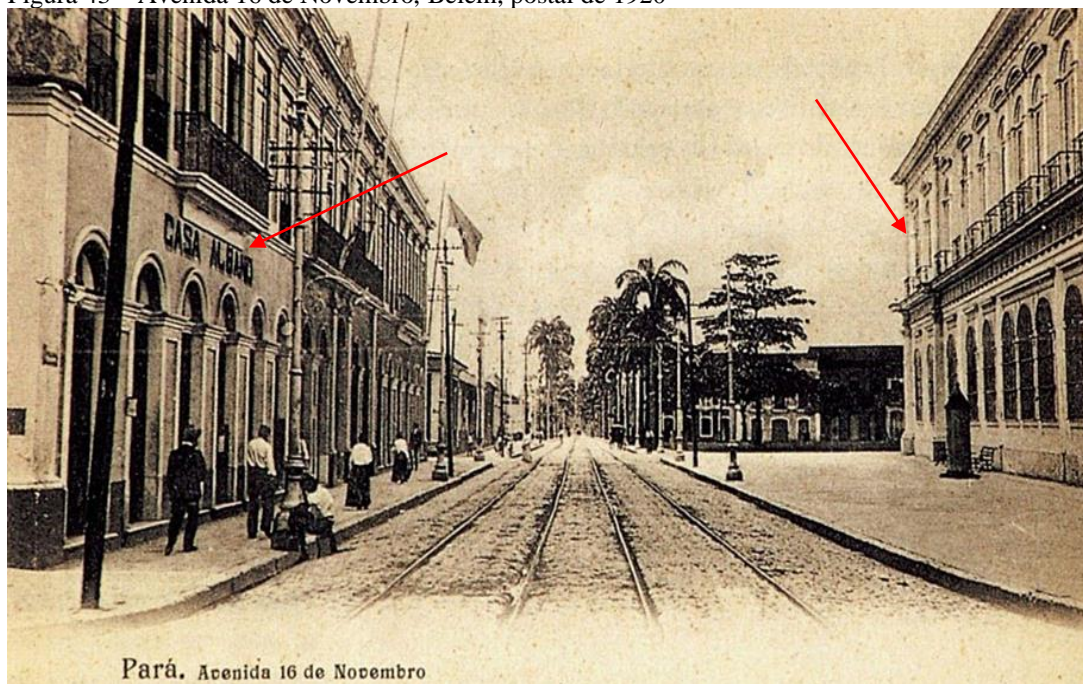
Determinei reparos na sala das sessões do Tribunal Superior de Justiça e no salão da Camara dos Deputados (PARÁ, 1911, p. 123).

4.3. As memórias da restauração de 1924-1926

Havia um ano que o intendente Manoel Waldomiro Rodrigues dos Santos havia tomado posse. Era 1925, e o novo mandatário havia assumido também uma difícil tarefa: resgatar o Palacete Azul. Manoel Waldomiro fora convidado para o cargo pelo governador Dionísio Ausier Bentes e, de acordo com os historiadores, era um excelente administrador. A localização do palacete no alagadiço do Piri e a falta de manutenção e conservação do prédio urgiam uma consolidação e restauração rigorosa, pois ele dava sinais de falência física, segundo relatório de Ausier Bentes (PARÁ, 1927, p. 103-104).

Segundo o governador, o prédio apresentava aspecto de ruínas, uma parte da estrutura já tinha desmoronado e outra, pelo lado da Avenida 16 de Novembro, devido ao terreno alagadiço, havia cedido (Figura 43). Além de o palacete ser muito grande, nele estavam instalados um dos ramos do Poder Legislativo do Estado, o superior Tribunal de Justiça, o Fórum e a Intendência Municipal de Belém, o que trazia para o interior do edifício um considerável fluxo diário de pessoas.

Figura 43 – Avenida 16 de Novembro, Belém, postal de 1920



Fonte: SECULT, 1996, p. 86.

Nesse postal, aqui utilizado para detalhar melhor o acontecimento, temos uma fotografia do início da 16 de Novembro, na esquina com a Rua Treze de Maio: a seta vermelha à esquerda mostra a Casa Albano, um comércio com um café para encontros de amigos, e a seta da direita mostra o setor do palacete que cedeu, ou seja, a parte externa dos fundos. O relatório de Ausier Bentes também informa que havia grandes rachaduras, nas paredes, que rasgavam a estrutura externa e demonstravam a fragilidade do prédio e o quanto se achava comprometida a sua estabilidade. A queda do forro era constante e assustava trabalhadores e visitantes do palacete.

Os técnicos que analisaram os danos advertiram não ser possível restaurar a parte desmoronada, e elencaram vários motivos para não executar o serviço por ser “dificillima a obra de consolidação das suas fundações” (PARÁ, 1927, p. 103), que, na verdade, era o trabalho mais necessário a ser feito. Somava-se a essas dificuldades o alto custo de execução das obras, para as quais deveria ter sido feito um orçamento especial para aprovação na Câmara, não sendo possível produzir de imediato um orçamento com os valores necessários. O momento era de grande preocupação para os administradores, pois, dadas as objeções apresentadas, uma consequência à não intervenção urgente seria a demolição do palácio símbolo e guardião das memórias da *belle époque*.

Entretanto, não convencido dos laudos técnicos que apontavam para uma impossibilidade de se fazer a restauração, o governador convocou o engenheiro Henrique Santa Rosa, diretor das Obras Públicas, e pediu que desenvolvesse um projeto capaz de restaurar o prédio, o que foi feito. Procedeu-se, então, à execução dos trabalhos de consolidação da estrutura, fiscalizados criteriosamente pelo próprio diretor (PARÁ, 1927, p. 104).

Os trabalhos de restauração começaram em agosto de 1925, após a reforma dos salões e demais dependências da Câmara dos Deputados.

Consistiram esses trabalhos no escoramento geral do edifício, na linha de fachada correspondente à avenida 16 de Novembro, afim de proceder à grande consolidação dos alicerces, tanto pela parte externa, como pela interna; nesta, por meio de gigantes de concreto, atracados aos antigos alicerces por vigas de ferro, aumentando-se grandemente o embasamento do edifício, nessa parte construído em ingrato terreno, coberto por espessa camada de vasa. As fendas foram costuradas com varões de ferro em U, após o tecimento das novas amarrações. Concluídos os trabalhos internos, foram atacados os externos, do lado da avenida 16 de Novembro, onde as obras se tornaram penosas, difíceis e demoradas, devido à acção das marés, que não somente agravavam o mau estado dos antigos alicerces, como retardavam a remoção da vasa das partes cerceadas, cujas cavas eram cheias de concreto; afim de, em seguida, ser feito o necessario e indispensavel alargamento do massiço da base, que devia supportar o peso das grossas paredes, sobre um terreno de argila plastica, na conformidade das exigencias estabelecidas pelo calculo (PARÁ, 1927, p. 103-4).

O governador achou por bem fazer serviços semelhantes na lateral voltada para o Parque Affonso Penna⁵⁷. Apesar das adversidades, tanto pela grandeza da obra como pelas dificuldades materiais, a restauração foi realizada e o projeto finalizado, demonstrando a “elevada capacidade técnica” do engenheiro Henrique Santa Rosa, nas palavras do próprio governador Bentes.

Finalizados os trabalhos de solidificação do palácio, continuaram os reparos internos, pois tudo estava, ainda segundo relatório, completamente degradado⁵⁸. Entre os serviços realizados, foram fechadas as rachaduras, efetuaram-se tratamentos nos pisos de mosaicos e mármore das salas, assim como a pintura geral da fachada, que preservou a cor tradicional do palácio, a qual lhe rendeu um de seus epítetos (PARÁ, 1927). Durante essa segunda etapa de consertos, o intendente Waldomiro Rodrigues do Santos adoeceu

⁵⁷ O antigo Parque Affonso Penna é conhecido nos dias de hoje como Praça D. Pedro II.

⁵⁸ “Cifras elevadas foram arbitradas para o custo de todos os trabalhos realizados; entretanto, realizados estes, administrativamente, accusaram o total final de 79:617\$600; sendo despendidos, até 30 de Junho de 1926, 43:908\$750 e, neste exercicio, 35:708\$850” (PARÁ, 1927, p. 104).

gravemente e precisou se afastar do cargo, indo buscar tratamento em Paris, onde, apesar das tentativas de reaver a saúde, veio a falecer. No entanto, a restauração do Palacete Azul precisava continuar. Por essa razão, o engenheiro Antonio Crespo, diretor da Estrada de Ferro de Bragança, é nomeado intendente, pois, além de ter conhecimento e experiência fissionais que garantiriam a continuidade e bom andamento das obras, o novo intendente mostrava-se um eficaz administrador. As expectativas em relação ao engenheiro se concretizaram: Antonio Crespo tomou posse em 19 de maio de 1926 e concluiu as obras em junho do mesmo ano.

Figura 44 – Palacete Azul, 1928⁵⁹



Fonte: Acervo Biblioteca do Fórum Landi, Fundo Clovis Moraes Rego

A fachada do palácio, que se encontrava com profundas rachaduras, foi totalmente consolidada em suas estruturas e em sua alvenaria. Em fotografia do início de 1928 (Figura 44), podemos observar que não é possível identificar mudanças na estrutura nem nas linhas estéticas do palacete, que, como fica claro na mensagem do governador Ausier Bentes, havia conservado “a tradicional cor, da qual lhe vem a denominação”, no caso, azul.

⁵⁹ Palacete Azul após a restauração do governador Ausier Bentes e do intendente Waldomiro Rodrigues.

4.4. A mudança da cor do Palacete Azul

O Palácio Municipal já havia se notabilizado na memória da cidade, entre outros elementos, pela sua cor, sendo conhecido e reconhecido como Palacete Azul. Na década de 1960, porém, o palacete sofre uma de suas mais complexas intervenções. Na revista comemorativa aos 350 anos de Belém, publicada em 1966, na administração do prefeito Stélio Maroja, é possível ver o resultado da pintura realizada na fachada do prédio em razão do aniversário da cidade: “um rosa salmão, puxado para o alaranjado” (Figura 45).

Figura 45 – Foto do Palácio Municipal em 1966



Fonte: BELÉM, 1966, p. 16.

Desde a sua inauguração, o Palacete Provincial é também o Palacete Azul, cor que representa ou passou a representar a municipalidade de Belém. Por longos anos, ele teve sua cor preservada. Essa preservação é explicada porque, muitas vezes, a cor corresponde a um status simbólico de um edifício, principalmente quando este tem referências importantes do poder em uma cidade. Dois exemplos emblemáticos de prédios de governo que, após terem sido considerados monumentos históricos, não puderam mais mudar suas cores, pois elas se configuraram como parte importante da simbologia desses

prédios: a Casa Branca (tradução literal do inglês *White House*), residência oficial e principal local de trabalho do presidente dos Estados Unidos, e ao mesmo tempo, sede oficial do poder executivo naquele país; e a Casa Rosada, também conhecida como Casa do Governo, sede do poder executivo argentino, onde o presidente exerce as suas funções – um dos edifícios mais representativos da cidade de Buenos Aires, abriga também o Museu da Casa do Governo, com material relacionado aos presidentes da Argentina. Sedes do poder que foram identificadas também por seu aspecto estético visual, por sua cor, e se constituíram no imaginário das cidades onde foram construídos como símbolos, monumentos cuja preservação lhes é inerente. Nessas circunstâncias, percebe-se que o símbolo se apresenta não apenas como simples comunicação do conhecimento, mas também como convergência de afetividade e identidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 106-107). Embora o Palacete Azul já estivesse estabelecido como a sede do poder executivo da cidade, tal qual seus equivalentes argentino e estadunidense, por aqui não foi respeitada a política de manutenção de suas características originais, pelo contrário, elas lhe foram retiradas, apesar de já estar estabelecida entre os moradores de Belém e mesmo entre seus visitantes e artistas estrangeiros que o retrataram.

Chamam-lhe os belemenses de **Palacete Azul**, em alusão à pintura. Dizer “palacete” não contribui para realçar a dignidade do monumento. Por que “palacete”, se as suas proporções e linhagem arquitetônica estão indicando tratamento mais condigno? Palácio, isto, sim, que ele é (TOCANTINS, 1963, p. 142 – grifo meu).

A mudança da cor não deve ter agradado aos intelectuais que trabalhavam a memória e a história da cidade de Belém, como Ernesto Cruz, que, em livro sobre as edificações de Belém, comenta a troca da cor da fachada do prédio:

Era chamado de **PALACETE AZUL**, por causa da cor das paredes externas, mudada depois para a tonalidade rósea. Funciona ali na atualidade, a Prefeitura Municipal de Belém e a Câmara Municipal. A Assembleia Legislativa, o Tribunal de Justiça e o Poder Legislativo, já têm novas e imponentes instalações [...] (CRUZ, 1971, p. 21).

Ainda sem uma de suas principais características, em 1972 o palácio permanece com a fachada rosada, como prova cartão postal do período (Figura 46). Os monumentos são coletivamente referências para nossa identidade e todo o esforço realizado no sentido de preservação de sua história, memória e estrutura física faz emergir o reconhecimento

do direito ao passado, assim como permite aos habitantes da cidade a possibilidade de cumprir a dimensão básica do direito à cidadania.

Figura 46 – Cartão Postal da cidade de Belém, início da década de 1970



Fonte: Coleção particular, adquirida em feira de antiguidades

A preservação da memória e do patrimônio histórico está diretamente relacionada ao conceito de identidade, seja ela cultural, social, econômica, artística. Dessa forma, segundo o historiador Jacques Le Goff (2003, p. 232), a memória estabelece, entre as gerações e o tempo histórico, um vínculo que, ao se tornar afetivo, permite aos habitantes se enxergarem como “sujeitos da história”, como legítimos cidadãos de um local. Nessa

mesma linha, Pollak (1992) reflete sobre a memória no sentido não só do que ocorreu no passado, mas também no tempo presente e seus conflitos, estimulando o conhecimento ao patrimônio e à memória de cada lugar. Portanto, se faz necessário conservar o patrimônio histórico e cultural, assim como incorporá-lo ao cotidiano da sociedade, fazendo sua manutenção de rotina e reconhecendo a sua contribuição para a formação dos cidadãos.

O Palácio Antonio Lemos é um lugar de memória, na expressão trazida até nós pela coleção *Les Lieux de Mémoire* (Lugares de Memória), publicada a partir de 1984 e coordenada pelo historiador e escritor francês Pierre Nora. Esse conceito engloba todos os bens culturais, assim como elementos coletivamente importantes em uma sociedade, além do tradicional patrimônio histórico e artístico, como é o caso do palácio. É Nora também que nos ensina que “o resgate da memória é envolvido por sentimento que estimula e alimenta a necessidade do homem saber sobre si, sobre seu passado, sobre seu presente, sobre suas conquistas” (NORA, 1993). A pintura do palácio, diferente daquela que o identifica e o liga à memória coletiva, estava na contramão desse “resgate” proposto por Nora e tão necessário.

Na profissão de restauradora de acervos artísticos e do patrimônio histórico (minha especialidade é pesquisar e restaurar objetos e obras de artes), impõe-se-me a busca de partes ocultas no mundo das artes, submersas nas edificações, nos seus detalhes e nas suas decorações e, com isso, penso em iluminar esses debates a partir da apresentação das diversas memórias existentes por trás de mais de cem anos de disputas políticas ao poder, agregados aos valores do acervo artístico ao qual tal poder também é fiel depositário. O Palácio Antonio Lemos, que também é um museu, por excelência, é um guardião de memórias, tradições, costumes, da história da cidade. Portanto, sendo necessário que nossas memórias sejam preservadas, forçoso se faz que o palácio também seja (em todas as suas características), reconhecendo que os cidadãos são parte desse processo pois precisam se identificar com o lugar onde vivem e, sobretudo, tornarem-se mais comprometidos com as políticas que asseguram as reivindicações coletivas.

4.5. A denominação de palácio Antonio Lemos e a restauração para a chegada dos restos mortais do intendente

A historiadora e professora Maria de Nazaré Sarges, biógrafa de Antonio Lemos, afirma que, ao longo do corredor da história paraense, ele foi sem dúvida um dos ícones

mais resistente da administração pública, “cujos feitos foram conhecidos por reis, príncipes e homens cultos de paragens muito longe das fronteiras amazônicas” (SARGES, 2004). Lemos escolheu o poder como trajetória de vida.

Tendo Antonio Lemos falecido em 1913, no Rio de Janeiro, o prefeito Nélio Lobato, que administrou Belém de 1971 a 1974, em agosto de 1973 decreta a criação de uma comissão responsável pelo traslado dos restos mortais do intendente, do Rio para Belém. Em mensagem à Câmara, o prefeito informa o planejamento de todo o percurso do traslado, cortejo oficial e a respectiva cerimônia de inumação em definitivo no Palácio Municipal. A comissão fora criada não somente para a transferência dos restos mortais do intendente, mas também para preparar o palácio, pois a solenidade deveria ter as honras e homenagens compatíveis com o homenageado. No relatório fica claro que os engenheiros e técnicos diziam que era muito precária a situação do edifício e que ele não tinha condições de abrigar o corpo do Intendente. “Uma das figuras mais proeminentes da história política do Pará” segundo Carlos Roque, que nesse dia lança seu livro no gabinete do Prefeito Nélio Lobato, “Antonio Lemos e sua época”.

Planejou-se, portanto, uma série de eventos relativos a esta cerimônia, inclusive uma “Restauração de grande porte” no edifício da Prefeitura para chegada dos restos mortais de Antonio Lemos. Através do decreto no 377/DMP/73 de 29 de outubro de 1973, publicado no diário oficial, a comissão foi composta dos seguintes nomes: Carlos Roque, José de Ribamar Fonseca, Clovis Moraes Rego, Coronel Arthur Correa, Candido Marinho da Rocha, Fernando Moreira de Castro e David Salomão Mufarrej.

Em 1912 O Intendente Antonio Lemos é deposto, expulso e exilado de Belém, quando populares incendiaram a sua casa e o obrigaram a sair de pijama para o exílio no Rio de Janeiro. Lemos reinou por década e meia. Sem dúvida uma das mais, ou quem sabe a mais polêmica figura política paraense da Primeira República. Sobre ele muito se escreveu, mas como nos diz Humberto de Campos (1945) “nunca ninguém lhe fez uma análise imparcial”, e sabemos que é uma tarefa muito difícil, devido à complexidade de seu caráter, tinha sempre de um lado os palacianos que aumentavam as suas virtudes e os insatisfeitos que exageravam nas suas falhas. O próprio Humberto de Campos que com ele conviveu, publicou uma crônica após o seu falecimento incluída no livro “Carvalhos e Roseiras: figuras políticas e literárias”. Com muita propriedade afirmou que “o “antigo dominador da Baixa Amazônia não recebeu, jamais, em todo o meio século de vida pública, uma palavra de calmo e desapassionado julgamento” E deu a devida explicação: os adversários não as proferiram nunca, porque esta palavra valeria por um elogio

relativo, o que não lhes convinham; e os amigos também não a diziam, porque representaria a humanização do ídolo que eles próprios haviam servilmente criado.

Ao chegar ao fim do período das grandes riquezas produzidas pela economia da borracha que permitiu a Lemos o planejamento e execução de obras estruturantes e fundamentais para Belém se tornar a Metrópole da Amazônia. Começava também um processo de linchamento e sepultamento de sua memória, e de seus rastros, que teimavam em não desaparecer ao longo do tempo. Seus adversários o levaram para a morte e com firmeza o sepultaram, porém não foi possível enterrar definitivamente a sua memória, visto que, uma década após a sua morte, providencialmente, no dia de seu aniversário de nascimento, 17 de dezembro de 1923, a *Província do Pará*, periódico que havia sido de sua propriedade, publicava em suas páginas: “nem o fogo dos incêndios, nem o abandono dos homens, nem a mentira sistemática e degradante foram jamais suficientes para o aniquilamento do que ele fez [...] tudo perdura, ainda tudo se ergue como um protesto solene a eternizar lhe a memória”. Assim, foi emergindo a figura do emblemático urbanizador para ser eternizado em sua memória. Começa o processo de reabilitação do “tempo de Lemos”.

Já podemos perceber que partir desta e de outras inserções da imprensa começa a ressurgir seu nome na história de Belém, e também já o relacionando com o lugar que ele ocupou no poder executivo municipal, onde Lemos esteve como representante de forma incontestável, um local do poder, palco de muitas disputas e centenas de fatos e histórias que contabilizam certamente muitos marcos importantes da história da nossa municipalidade. O fato dele ter participado de intervenções no Palácio Municipal e sua execução primorosa, serão marcadores na arquitetura pública da época, o que vem corroborar com a sua função e imponência monumental.

Dentre todos os políticos que lá estiveram, Lemos foi aquele que mais se consagrou, primeiro porque ficou 14 anos no poder e todos exercidos dentro do Palácio e também porque cuidou para que ele sempre fosse um local que transpirasse organização, disciplina, elegância, para que pudesse ser reconhecido como um monumento de poder, para isso fez duas restaurações, a primeira do período de 1899 a 1902, onde o velho intendente transformou o prédio, acrescentando revestimentos, móveis e objetos que aliaram a qualidade dos revestimentos de pisos e paredes a uma atualização com a moda europeia, e outra em 1907 onde novamente ele insere algumas melhorias e moveis de bom gosto.

Encaixou e Adaptou o Palácio Provincial ao período que na Europa era pujante, a Belle époque, as inovações que ele empregara na redecoração do palácio são de um momento ávido de novidades e que se harmoniza às transformações dos produtos industriais, tudo de acordo ao espírito de transformação que Lemos insistia em estabelecer na cidade. Todos os salões foram ornamentados com objetos de arte, encomendados na maioria para o referido palácio, transformando o ambiente e seu acervo num dos mais importantes da cidade na época, rivalizando com o Rio de Janeiro e com São Paulo em movimento cultural. Lemos ajudou a construir um novo desenho urbanístico de Belém e deixou um grande legado do patrimônio histórico, artístico e cultural para a cidade.

Regina Abreu, em *A Fabricação do Imortal*, afirma que no campo da memória os contornos do sujeito são delimitados fundamentalmente a partir das construções póstumas. Destaca que muitas vezes as máscaras mortuárias, os discursos por ocasião do enterro e as biografias são algumas das formas que ela diz que é possível manter a viva a memória, e “reconstruindo item por item”. Diz ela que “as homenagens póstumas recriam a pessoa no templo da memória”. Portanto manter a memória quer dizer emergir uma biografia pessoal e ressaltar notadamente aquelas que se notabilizaram principalmente nos campos da arte, da política ou da ciência. Conforme analisa Regina Abreu, o “Imortal é um homem público, é um sujeito da história” e o resgate pessoal deste homem é inegociável, vejamos, portanto que após 10 anos de morte de Lemos. O jornal a Província do Pará já faz um artigo de saudosismo e de tentativa de recuperação da imagem de Lemos, permitindo que já houvessem análises que resgatassem a figura do grande estatista, já demonstrando a sua característica de sujeito incomum que serviu a coletividade.

A partir deste primeiro aceno ao Intendente começa a ressurgir na cidade de Belém alguns defensores da antiga forma de gestão de Lemos, permitindo a sua rememoração, haja vista que após o ciclo da borracha e com o endividamento deixado por Lemos os intendentes que o sucederam não conseguiram fazer tantas obras como o velho intendente, o que cada vez mais trazia à tona a sua administração intensa e de grande sucesso. Seu grande desempenho enquanto gestor permite que se consolide como homem público, onde todos tendem a colocá-lo acima dos demais. Múltiplos serão as ocasiões em que esse sentimento de resgate da imagem de Lemos, irão aos poucos se consolidando, bem representados por escritores, historiadores e políticos que através das suas penas farão emergir dos seus registros e narrativas a reconstrução da memória deste gestor cuja a história será outra vez difundida.

Destacaremos, portanto, alguns agentes que fizeram parte da reconstrução desta Memória, que havia sido de forma implacável destruída, uma campanha talvez não planejada, mas que culminará com a maior de todas as homenagens que ele vai receber, a denominação do edifício sede do executivo municipal da cidade de Belém. A figura de Lemos transformada em um mito político tornou-se mais forte a partir da década de 70, com a elaboração da biografia de autoria de Carlos Rocque, *Antonio Lemos e sua época*, encomendada pelo prefeito municipal, buscando recuperar uma memória que sempre esteve a serviço das elites intelectuais e políticas do Estado.

O autor de *Vultos Notáveis do Pará*, Ricardo Borges, na resenha biografada de Antonio Lemos que inseriu em seu livro editado pelo Conselho estadual de Cultura publicado em 1970, afirma que o velho cacique foi “o maior urbanista que Belém possuiu e que revelou-se com a mesma vocação e requinte de esteta que demonstrava no Jornalismo”, e descreve seus feitos citando muitos dos grandes empreendimentos por ele realizado, exemplificando o asilo de mendicidade, visitado pelo presidente Afonso Penna, em 1906 que admirado, exclamou “Vale a pena ser indigente em Belém” ; o orfanato das meninas desvalidas; o primeiro forno crematório de lixo das Américas do Sul; o emprego de vassouras mecânicas na varrição da cidade e de carros que lavavam a cidade e a resfriavam nas horas de muito calor. Outro grande intelectual da cidade de Belém que será um dos maiores defensores das políticas adotadas por Lemos será : Augusto Meira Filho que enquanto vereador de Belém sobe a tribuna na Câmara no dia 09 de junho de 1972 e faz um discurso que será publicado nos jornais rebatendo uma entrevista que o filho de Lauro Sodré o Sr. Emanuel Sodré dará a Província do Pará no dia 21 de Maio de 1972, onde o entrevistado desqualifica a gestão de Lemos dizendo que o intendente deixou a Cidade endividada para fazer jardins. Meira discorda com veemência das palavras do filho de Lauro Sodré, ao colocar Lemos na qualidade de jardineiro, na visão de Meira esta interpretação política distorce a história e a memória daquele que foi “o mais autêntico e capacitado gestor que a cidade de Belém possuiu”, e em um discurso absolutamente indignado, diz que “será difícil surgir outro neste século com tal capacidade”, abaixo um trecho do discurso:

E é desse homem, depois de tanto tempo, que se voltam inimigos para humilhá-lo em nossos dias dizendo-o um simples jardineiro. É o cúmulo que hoje se façam tais julgamentos. Para denegri-lo perante a mocidade. Precisamos, sim, edificar majestosa coluna de bronze para colocá-lo bem alto no pórtico rodoviário da cidade, como Pedro Teixeira, ilumina a urbe à porta fluvial da metrópole amazônica.

Leandro Tocantins, um dos mais reconhecidos memorialista sobre a Cidade de Belém, também dá prosseguimento aos que sistematicamente vem admitindo uma reconstrução da imagem do intendente e em seu livro sobre Santa Maria de Belém do Grão-Pará, assegura que “Belém teve sua renascença na época de Antonio Lemos, guardando ainda hoje os sinais de vitalidade da grande transformação” e que Lemos colocou a cidade no princípio deste século, em um protagonismo urbanístico sobre as grandes cidades brasileiras, muito anterior ao projeto de urbanização implantada no Rio de Janeiro por Pereira Passos. E em outro trecho destaca a forma como o velho intendente fazia suas obras: “Obra maravilhosa e integrativa, feita com amor, com beleza, com arte com perfeita integração de valores e de técnicas estrangeiras dentro de um padrão de honradez na aplicação do dinheiro público”.

Também destacamos Augusto Correa Pinto no livro: Belém imagens e evocações, analisando a atuação de Lemos, registra que cada realização “do insigne homem público é um atestado do seu admirável instinto de grandeza, é de saca sempre a cidade como um símbolo de amor do intendente, aplica sempre superlativos quando tratada das realizações feita, como “monumental dedicação a Belém”. Afirmando que: “Tudo o quanto ali edificou foi com ciência e a paciência de quem constrói para os séculos”. E mais adiante completa: “E mesmo que houvesse cometido uns Cem números de erros como político, o que realizou em Belém como administrador, dava-lhe o direito ao amor público irrestrito e perene”.

E finalmente o grande destaque, o qual achamos de grande significado para o momento de reerguer a memória do velho intendente, o momento evidenciando pelo historiador Ernesto Cruz, depois de dizer que: “ainda não chegou a época para ser analisada com a serenidade precisa a personalidade de Antonio Lemos, no cenário político e administrativo de Belém”, o descreve em seus livros a importância do intendente como político que como “chefe ostensivo de uma agremiação partidária, o seu domínio na esfera política do Estado foi algo de impressionante”. Que como “intendente Municipal a sua obra foi de um artista”. E em outro trecho da mesma obra ainda sobre Lemos escreveu o grande historiador da cidade: “Não cabe nestas linhas a análise das paixões partidárias da época. O que não é possível calar, porém é a admiração profunda e respeitosa pelo esteta que soube fazer de uma cidade despreziosas a mais bela capital dos estados nortistas”.

Em 15 de março de 1970, quando foi nomeado prefeito pelo governador Fernando José Leão Guilhon, o engenheiro militar Nelio Dacier, se mostrou sensível ao discurso de

Augusto Meira na Câmara, quando foi solicitada a homenagem pós morte, de “Cidadão de Belém”, ao Intendente Antonio Lemos. O Prefeito a concedeu através da Resolução nº 10, de 20 de novembro de 1970, assim se instaura um grupo na cidade dispostos a resgatar as boas lembranças do velho intendente, o sentimento de que ele foi injustiçado, já fazia parte da rotina na imprensa da Cidade de Belém, os sentimentos eram o de restituir a imagem do Intendente. Através de um Decreto, de 1973, se constituiu uma comissão que ficou encarregada da transladação dos restos mortais do intendente do Cemitério São João Batista no Rio de Janeiro para ser inumado no Palácio Antonio Lemos, sede do poder municipal em Belém, que organizou todo o programa a ser cumprido quando transcorrerá o 130º aniversário de Antonio Lemos.

Com uma grande Programação e Comissão organizadora, foi dado início a grande homenagem realizada ao ex-intendente de Belém. No sábado foram exumados do Cemitério de São João Batista, no Rio de Janeiro, os restos mortais do Intendente Antonio Lemos, trasladados para Belém, transportado por carro de Bombeiros pela cidade.

A Exumação dos despojos do Intendente será procedida no sábado dia 15. Naquele mesmo dia serão velados em Câmara ardente, no Palácio Tiradentes, quando haverá uma cerimônia religiosa. Dali a urna funerária será transportada para o Galeão, de onde virá, em avião especial da FAB, para esta capital devendo chegar aqui ao amanhecer do Domingo.

Figura 47 – Saída dos restos mortais de Antonio Lemos, Rio de Janeiro



Fonte: Nelio Dacier Lobato, Relatório de Governo de 1973

Figura 48 – Transporte em carro de bombeiros até o aeroporto do Rio de Janeiro



Fonte: Álbum do Arquivo da Câmara Municipal de Belém, Governo Nélio Lobato, 1973

TRANSLADAÇÃO DOS RESTOS MORTAIS DO EX-INTENDENTE ANTONIO JOSÉ DE LEMOS

A Prefeitura Municipal de Belém rendeu preito de gratidão ao ex-Intendente Antonio José de Lemos, trasladando para Belém os restos mortais do eminente homem público. A homenagem marcou o reconhecimento de toda a Cidade pelo que fez o Senador Antonio Lemos, no período de 1897 a 1911, quando traçou as características tão puras e tão inusitadas, que até aos dias atuais são testemunhos do grande trabalho desenvolvido em prol de Belém que tanto amou e que por ela sofreu.

O Executivo Municipal, numa prova de carinho e de sua imorredoura saudade, sentiu-se no dever de homenagear aquele a quem Belém deve a sua fisionomia urbana, providenciando a transladação, do Estado da Guanabara para nossa capital, dos restos mortais do ex-Intendente. Para isso, todas as medidas foram tomadas, iniciando-se com a nomeação de uma Comissão para estudar todos os detalhes da homenagem ao Senador Antonio José de Lemos.

Através do Decreto nº 377/DMP/73, de 29 de outubro de 1973, publicado no Diário Oficial do Município de nº 2.690, de 30.10.73, o Executivo Municipal criou a Comissão Coordenadora para a programação e execução da transladação dos restos mortais do ex-Intendente, do Estado da Guanabara para Belém.

A Comissão encarregada da transladação que organizou todo o programa a ser cumprido na segunda feira, quando transcorrerá o 130º aniversário de Antonio Lemos, realizou ontem, no gabinete do Prefeito Nelio Lobato, a sua última reunião. Na oportunidade foram checadas todas as providencias tomadas para o cumprimento do

programa. Conforme consta no Relatório A Urna Funerária que foi confeccionada em Belém, em madeira de Lei, foi enviada para o Rio de Janeiro a fim de receber os despojos do Intendente.

Chegou conforme a Província do Pará em segunda feira, a urna com os despojos do Senador Lemos embarcou numa corveta da Marinha, na Base Naval de Val de Cães, de onde veio para a escadinha, em frente a Presidente Vargas, ele foi recebido com honras de Chefe de Estado, com a presença das mais altas autoridades locais.

Segundo a Província do Pará do dia 16 de dezembro de 1973, chovia fino em Belém, à hora em que desembarcaram os “Restos Mortais” de Antonio Lemos: 17:10 horas. Chegou num C-47 2024, da Força Aérea Brasileira. A urna foi carregada pelos cadetes Raimundo Alexandre Nascimento e Onildo pereira Fonseca, da Policia Militar da Guanabara.

Antonio Lemos fora recebido no Aero Porto Militar de Val de Cães, pelo Coronel Nelio Dacier Lobato, Prefeito de Belém; desembargador Delival Nobre, representante do Governo do Estado; Senador João Calmon Presidente do Condomínio acionário dos Diários e Emissoras Associados; Senador Milton Trindade, diretor geral dos diários e emissoras Associados; Dr. Clovis de Moraes Rego, Presidente do Conselho Estadual de Cultura, Sra. Elzine Quaresma Bittencout, representante do general Emanuel Almeida Moraes.

Figura 49 – Chegada dos restos mortais do intendente Antonio Lemos ao aeroporto de Belém



Fonte: Foto do Relatório de Governo do Prefeito, 1973, Nelio Dacier Lobato

No dia seguinte, a urna com os despojos do Senador Lemos embarcou numa corveta da Marinha, na Base Naval de Val de Cães, de onde foi para a escadinha, com honras de Chefe de Estado, aconteceu as 9 horas, com a presença das mais altas autoridades locais.

Para assistir as homenagens póstumas a Antonio Lemos por ocasião do transcurso do seu 130º aniversário de nascimento várias autoridades foram à Belém, conforme relata a imprensa, entre as quais o Chefe da casa Civil do Governador Pedro Neiva de Santana do Maranhão, Sr. Mario Martins, também o Prefeito de São Luiz, e membros da família de Lemos que vinham do sul do país para as homenagens, os seus bisnetos coronel Arthur Lemos Gomes de Sousa e o trineto Dr. Joaquim Gomes de Sousa e Família.

A urna trabalhada a mão contendo os restos mortais ficou em exposição no aeroporto militar de Val de Cães, velado por Soldados da Aeronáutica e coberta pela bandeira do Pará e do Município de Belém. Logo pela manhã, a urna foi transportada por uma corveta descendo na escadinha do cais do Porto. Após o desembarque, foi conduzida, em cortejo a pé, até o Palácio “Antonio Lemos”, o trajeto seguiu, pela Presidente Vargas, Santo Antonio, João Alfredo, Thomazia Perdigão e largo do Palácio em frente ao Palácio da Prefeitura instalou o palanque das autoridades bem como as tropas das forças armadas e da Polícia Militar do Estado, que prestarão a Antonio Lemos as honras de chefe de Estado.

Figura 50 – Cortejo a pé de autoridades e do povo pelas ruas de Belém



Fonte: Arquivo Câmara de Belém

A urna conforme a programação estabelecida foi conduzida, em cortejo a pé, para o Palácio da Prefeitura, onde houve uma cerimônia religiosa, uma salva de tiros, e, logo depois, se ouvirá a palavra do prefeito Nelio Lobato e o Dr. Joaquim Lemos Gomes de Souza, representante da Família Lemos.

Figura 51 – Chegada do cortejo em frente ao palácio, saudado pelo Arcebispo de Belém



Fonte: Fotografia do Acervo do Arquivo da Câmara de Vereadores de Belém- Álbum do Translado dos Restos Mortais do Intendente Antonio Lemos 1973

Figura 52 – Salva de tiros do grupo de honra da Polícia Militar de Belém na chegada do cortejo



Fonte: Fotografia do Acervo do Arquivo da Câmara de Vereadores de Belém- Álbum do translado dos Restos Mortais do Intendente Antonio Lemos 1973

Em 1912 o restaurador de Belém saía escorraçado vítima das violentas Lutas Políticas. Em 1973 volta, com as honras de chefe de Estado. O tempo sepultou os ódios e a História fez Justiça. Parabéns ao Prefeito Nélio Lobato pelas homenagens ao intendente Antonio Lemos. Parabéns ao Povo Paraense. E também ao Jornal a Província do Pará, fundado por Lemos que inaugura sua nova fase.

Figura 53 – Cerimônia de inumação dos restos mortais do intendente Antonio Lemos no Palácio



Fonte: Fotografia do Acervo do Arquivo da Câmara de Vereadores de Belém, Álbum do traslado dos Restos Mortais do Intendente Antonio Lemos, 1973

Figura 54 – Translado oficial no interior do palácio



Fonte: Fotografia do Acervo do Arquivo da Câmara de Vereadores de Belém, Álbum do traslado dos Restos Mortais do Intendente Antonio Lemos, 1973

Figura 55 – Placa em homenagem ao intendente Antonio Lemos



Fonte: Fotografia do Acervo do Arquivo da Câmara de Vereadores de Belém, Álbum do traslado dos Restos Mortais do Intendente Antonio Lemos, 1973

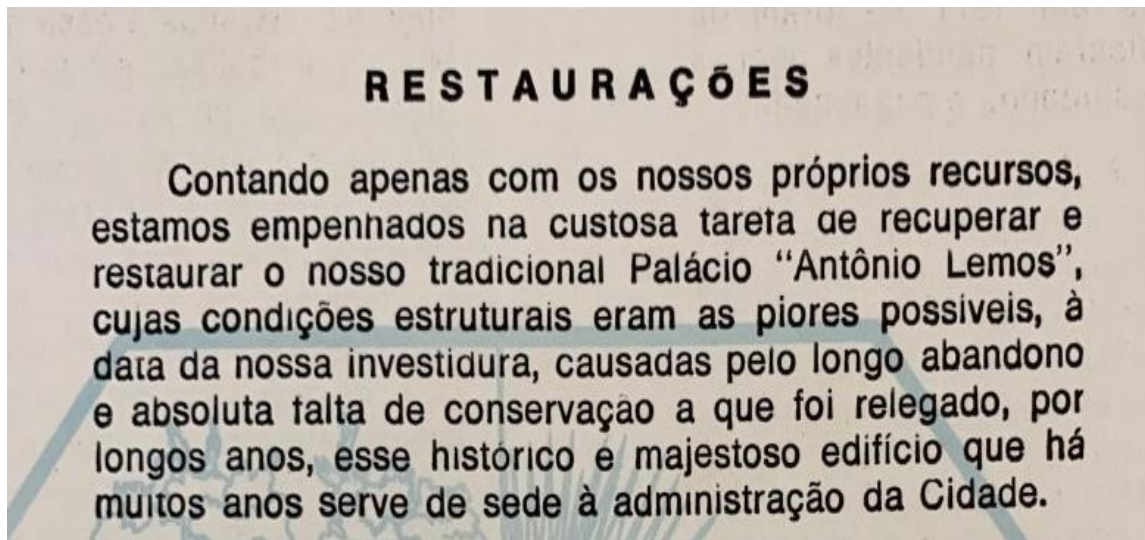
Em um dos salões do Palácio Antonio Lemos, a Prefeitura Municipal de Belém, realizou a cerimônia de entrega de miniaturas do busto em bronze, do Senador Antonio José de Lemos, acompanhado do respectivo diploma, a 54 instituições e a 30 personalidades, e o lançamento do livro de Carlos Roque. “Antonio Lemos e sua Época – História Política do Pará”. O livro de Carlos Roque marcava a transferência dos restos mortais do intendente para o vestíbulo do Palácio.

Na mensagem enviada a câmara pelo Prefeito Nélio Lobato em dezembro de 1972 informa sobre o processo de restauração aconteceu para a homenagem a Antonio Lemos.

Merece destaque, com suas obras em prosseguimento, a restauração que está sendo levada a efeito do Palácio Antonio Lemos, sede da Comuna, obedecendo suas linhas arquitetônicas, inclusive voltando às primitivas, que tinham sido alteradas.

Sem nenhuma dúvida, o mais importante dos próprios municipais, tombado ao Instituto do Patrimônio histórico e Artístico Nacional (processo 315, inscrição n 190, do livro de história, folhas 32, e inscrição n 190, do livro de história, folha 32, e inscrição n 190, e inscrição n, 257, do de Belas Artes, folha 56, em 07.07.1942), o Palácio Antonio Lemos estava mesmo a exigir sua restauração, em face do estado de quase ruínas em que se encontrava (BELÉM, 1972, p. 12.

Figura 56 – Detalhe na capa da mensagem de 1972

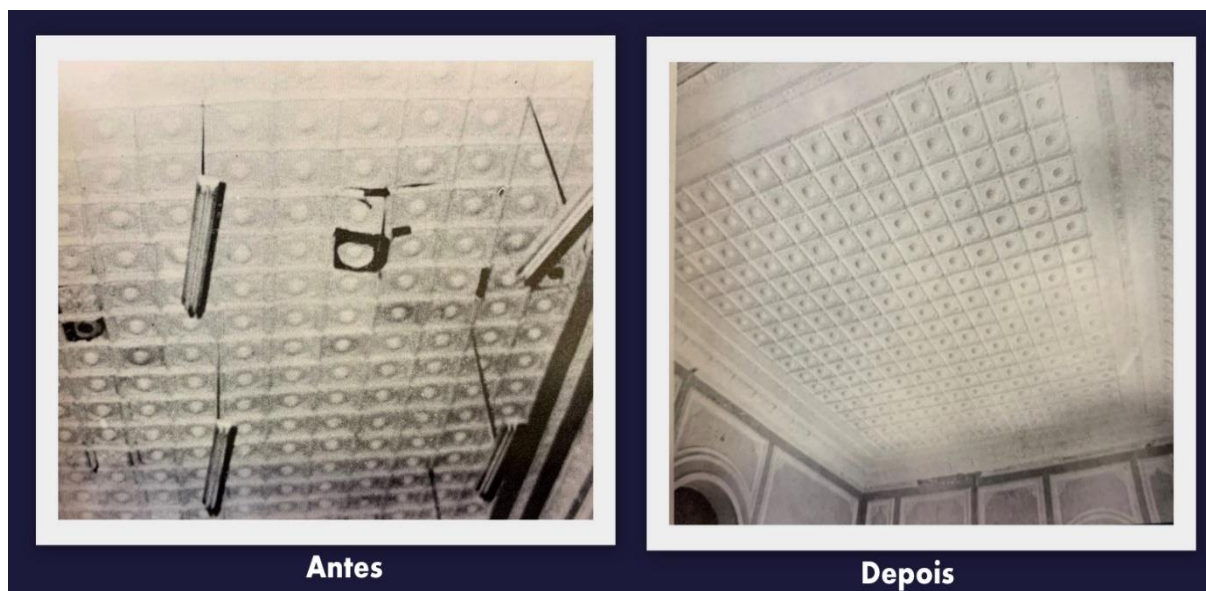


Fonte: Mensagem enviada à Câmara pelo prefeito Nelio Lobato, em dezembro de 1972

O Relatório continua dizendo que a Secretaria de obras de Belém deu prosseguimento a restauração do Palácio Antonio Lemos. No exercício de 1973, o Executivo Municipal dispendeu a soma de CR\$765.190,62, recursos que foram aplicados para fazerem os serviços de restauração e da recuperação das pinturas do edifício, que tinham urgência e eram necessários para a solenidade que seria feita no final do ano de 1973.

1. Revisão completa em todo o telhado do Palácio.
2. Substituição da estrutura da ala dos fundos.
3. Forro em madeira de algumas dependências da ala trabalhada.
4. Estuque nos forros da ala trabalhada com reprodução de florões originais constituindo-se o trabalho mais caro devido a utilização de mão de obra especializada.
5. Substituição geral de todas as esquadrias com respectivas ferragens.
6. Substituição dos pisos de madeira, incluindo a sua estrutura.
7. Substituição de pisos de mármore e revisão das escadarias.

Figura 57 – Forro antes e depois da restauração de 1973⁶⁰



Fonte: Mensagem enviada à Câmara Municipal pelo Prefeito Nélio Lobato, 1973

A cerimônia é finalizada com um discurso do Prefeito Nelio Lobato que estabelece que o Prédio da Prefeitura Municipal de Belém, oficialmente será chamado de Palácio Antonio Lemos em honra daquele que foi “O maior gestor da municipalidade em Belém do Pará”. Abaixo um trecho do discurso preferido pelo Prefeito na ocasião.

[...] Justiça lhe devíamos a vida e a memória, desde quando lhe pagamos o bem imenso que fez a nossa cidade, o apaixonado amor com que dela cuidou e fez dela a imagem ideal do seu culto e do seu trabalho, lhe pagamos coma ingratidão mais dura, que o sumiu em horrendo sacrifício. E havia o governo, em nome da vital generosidade do povo, de lavar na história, ante DEUS e ante os homens, a mácula dessa negra ingratidão, de algum modo expressivo e definitivo, confirmado não ter sido a terra, nem a gente, os réus do crime pelo qual a ELE foi paga a glória de uma tarefa nobilitante, com o salario nefando na moeda sem valor nem cunho, forjada nas maquinações infernaes da maldade politica, onde o egoísmo, a inveja e todos os planos e ações perversos se criam contra os que trazem n’alma os anseios do bem e do direito em favor comum .A cerimônia termina com o lançamento do livro de autoria do jornalista Carlos Rocque, “Antonio Lemos e sua época: história política do Pará”. Em seu discurso o jornalista reitera as palavras oficiais da municipalidade.

⁶⁰ Observamos o forro antes e depois da restauração em 1973, este padrão de estuque não existe atualmente no Palácio, provavelmente foi destruído antes da restauração de 90-94. E em seu lugar pela falta de referência foi colocado outro motivo de outra sala.

Na Província do Pará são intensas e variadas as homenagens, dois cadernos de histórias da cidade na época do intendente saíram do dia 13 ao dia 17 de dezembro. E no dia 17 o Presidente dos *Diários associados da Província do Pará*, João Calmon escreve um caderno inteiro sobre a relação de Lemos com a Cidade e destaca a sua fama de jornalista.

Antonio Lemos, certamente gostaria de ter previsto que um dia voltava ao campode batalha, redimido e vitorioso. Gostaria de ter entevisto que a sua rotativa não pararia para sempre. Gostaria sim, de saber que voltaria a rodar até que o desgaste de suas engrenagens e os avanços da tecnologia forçasse a sua substituição por uma mais perfeita e mais veloz (A *Província do Pará*, 1973 p. 01).

Nazaré Sarges escreve nas ultimas páginas de *“Memória de um velho intendente”* que nessa homenagem, construíram um “Lemos piedoso um administrador competente e injustiçado”. Esta inucação faz parte de um dos últimos momentos da memória de Antonio Lemos.

[...] último Panteão dessa memória foi criado em 1973 por ocasião da inucação dos restos mortais de Antonio Lemos. Os escritores, cronistas, memorialistas e historiadores também se tornaram suportes dessa memoria, a julgar pela quantidade de artigos e livros que foram escritos a partir da década de 1960 para celebrar em Antonio Lemos o melhor administrador da Cidade de Belém (SARGES, 2004, p. 249).

Figura 58 – Palácio Antonio Lemos: novamente Palacete Azul



Fonte: Capa da Mensagem encaminhada a Câmara Municipal pelo Prefeito Nélio Lobato em 1973

4.6. A restauração que abrigou o Museu de Arte de Belém

No ano de 1986 o Prefeito Coutinho Jorge divulga na Imprensa e torna efetiva a destinação do Palácio Antonio Lemos. Ele vai abrigar o Museu de Arte de Belém, porém a deterioração do edifício é preocupante, a imprensa divulga sistematicamente os problemas de aceleração da degradação do Palácio Municipal. Uma nota no caderno D do Diário o Pará fala do péssimo estado de conservação em que se encontra o Palácio Antonio Lemos. Estas notas nos jornais saem informando do desabamento dos tetos do Palácio Antonio Lemos, inclusive destacando que algumas dependências ameaçam ruir, assustando o Prefeito Fernando Coutinho Jorge que determinou a constituição de uma comissão para resolver o problema. O grupo de qual fazem parte Paulo Chaves Fernandes, Jorge Derenji e Benedito Mello está, juntamente com outros órgãos, tentando levantar o dinheiro para Restauração, pensando em buscar esse recurso na Companhia Vale do Rio doce (*Diário do Pará*, 27 fev. 1987, p. 6).

Em primeiro de abril de 1987, a imprensa informa a retirada das obras de artes do Palácio para salvaguardá-las. As obras foram para Restauração no Museu da Cidade que se encontrava na sede da Câmara Municipal no Palácio Antonio Lemos, de acordo com o Superintendente do Museu da Cidade, Benedito Mello. Em 1987, notas nos jornais saem informando do desabamento dos tetos do Palácio Antonio Lemos (*Diário do Pará*, 4 abr. 1987, p. 1).

Em nota no Diário do Pará de 1987, o então Governador do Pará, Hélio Gueiros, diz que o Palácio Antonio Lemos deve ser restaurado “custe o que custar visto que este lugar acumula uma enorme história do povo de Belém que ele foi palco de leis e memórias que jamais poderão ser esquecidas”

Em 5 de julho de 1987, começam a surgir notícias da intenção de Hélio Gueiros de ajudar a Prefeitura Municipal de Belém a restaurar o Palácio, visto que o mesmo se encontra quase a ruir nas salas superiores, enquanto os vereadores e a Câmara continuam no interior. A partir desta data, quase que diariamente notícias são colocadas no Jornal.

Nícias Ribeiro, deputado pelo PMDB, líder do governo na Câmara (*Diário do Pará*, 16 jun. 1988, p. 2), sobe a tribuna e pede de forma quase suplicante que se encaminhe ao Ministro da Cultura Celso Furtado um pedido da Câmara dos vereadores e da Assembleia Legislativa, apelando no sentido de que se liberem os recursos com urgência para Restauração do Palácio, visto que todos os dias ele ruí um pouco.

Em uma coluna Chamada Cartas a Redação, em uma semana, três pessoas cobram a Restauração do Palácio, inclusive dizendo que os vereadores continuavam lá e cerca de 400 funcionários ainda estavam no Palácio trabalhando com os vereadores.

O dia 20 de outubro de 1987 é data prevista para iniciar a restauração, porém a câmara com seus vereadores e funcionários ainda estão dentro do prédio e muitos se recusam a sair, dizendo que aquele local era o lugar deles. O presidente da Câmara de Belém, vereador Oseas Silva, não se conforma de ver o palácio naquele estado de abandono. Procura o governador Hélio Gueiros e pede ajuda, solicitando que o mesmo consiga os recursos para Restauração e a Imprensa registra sua insatisfação com o estado do palácio (*Diário do Pará*, 16 jun. 1988).

Em 1988, o Professor Romero Ximenes da Universidade Federal do Pará escreve sobre o Palácio, pois é veiculada entre as autoridades municipais, conversas que ele poderia ser demolido, visto que ele está em ruínas, mas mesmo assim a Câmara Municipal continua nas dependências do local. Abaixo, o texto de Romero, que é um pedido de socorro desesperado e se encerra de forma melancólica:

O valor de um prédio histórico não se determina pela área construída, mas pela sua própria história. Seu valor é dado pelo simbolismo que encerra. Só nós os subdesenvolvidos não percebemos a riqueza que estamos desperdiçando. Nos Estados Unidos um bilhete de Abraham Lincoln vale muitos milhares de Dólares. Na Belém do Grão-Pará, um solar dos Barões da Borracha vale algumas picaretadas e milhões de toneladas de ignorância histórica e burrice empresarial” (*Diário do Pará*, 09 fev. 1987, p. 2).

O projeto de restauração é encaminhado ao ministro Celso Furtado que se sensibiliza e o elogia, afirmando “ser um exemplo que V. Exa. Oferece as cidades brasileiras”. Entretanto, na eleição de 1989, foram instalados a Câmara e os 23 gabinetes montados no Palácio Antonio Lemos. A situação do Palácio a estas alturas já é dramática. Existe uma enorme quantidade de pessoas trabalhando e o Prédio está em ruínas. Os técnicos afirmam através de laudos que ele não oferece nenhuma segurança, representando um risco muito grande. A Imprensa informa sobre as negociações feitas entre o governador do Estado Hélio Gueiros e o Banco do Brasil e é assinado o repasse de verbas da Fundação Banco do Brasil para que seja restaurado o palácio (*Diário do Pará*, 4 abr. 1988). O prefeito Sahid Xerfan, segundo Relatórios de seu governo, com base no protocolo assinado, tenta viabilizar estudos preliminares para a Restauração do Palácio. O Banco do Brasil faz uma proposta muito difícil para a Prefeitura: depois de

restaurado, não poderá mais abrigar a Câmara dos vereadores, deverá ser transformado em um espaço cultural, de preferência um Museu. O Prefeito diariamente conversa com os vereadores, pois eles ficam sabendo pela imprensa da proposta do Banco do Brasil de restauração do Palácio que não aceita a Câmara. A FBB, em documento, deixa claro que o Palácio precisa abrigar um equipamento Cultural, e, portanto, o Prefeito se compromete a instalar no Palácio um Museu.

No dia 1º de março de 1989 o Presidente da Câmara abre a sessão solene do ano ainda no Palácio Antonio Lemos, com os vereadores tentando se instalar em seus gabinetes outra vez. Entretanto, no outro dia um pedaço do forro cai e atravessa o assoalho, indo cair ao lado da telefonista, que quase é atingida. Aproximadamente 500 pessoas circulavam diariamente pelo Palácio, fora os funcionários. São gabinetes em cima de gabinetes.

Em 29 de março de 1989, *O Liberal* estampa uma notícia do perigo que existe de o prédio ruir ((*O Liberal*, 1989, p. 7). São 800 funcionários que trabalham e mais 500 pessoas que visitam, uma população de mais de 1200 usuários na rotina do Palácio. No dia 10 de maio de 1989, o Prefeito Sahid Xerfan e o Vereador Nelson Chaves entregam o Projeto de Restauração com toda a sua especificidade a Fundação Banco do Brasil, para avaliação e encaminhamento. O projeto é avaliado pelo Banco do Brasil e aprovado, entretanto é necessário que a Câmara deixe o prédio para que se possa fazer a restauração (*Diário do Pará*, 14 mar. 1987, p. 2). Porém não há nenhum prédio da Prefeitura que possa abrigar a Câmara com todos os funcionários. Segundo a imprensa, o Palácio segue totalmente degradado, com cupins, goteiras, tetos destruídos, janelas sem vidros e sujeira em geral. São denúncias diárias da situação em que encontra o Palácio. “É este triste quadro existente, partes dos pisos já estão afundados, as peças de ferros estão completamente corroídas pela ferrugem, os halls parecem um depósito de lixo, os gabinetes ficam alagados pelas chuvas” (*Diário do Pará*, 14/03/1987, p. 2).

A situação era muito delicada, apresentando um quadro que exigia urgência. Finalmente, em 1991, conseguiram provisoriamente alocar a Câmara na Trav. São Pedro (*O Liberal*, 2 maio 1991, p. 5) e a Prefeitura Municipal de Belém firmou convênios com a Fundação Banco do Brasil para a recuperação do Palacete Azul. Posteriormente uniu-se a estes esforços o Governo do Estado do Pará, que contribuiu na etapa inicial da obra. Após conseguir os recursos necessários, fizeram a concorrência e saiu vencedora a

empresa Estacon, que iniciou os trabalhos no dia 01 de julho de 1992, já na administração do prefeito Augusto Rezende⁶¹.

Figura 59 – Instalada a placa da obra: começa a restauração em julho de 1992



Fonte: Museu de Arte de Belém

Figura 60 – Cenário interno desolador: o palácio é uma ruína



Fonte: Museu de Arte de Belém

⁶¹ Relatório da Empresa Estacon à Secretaria Municipal de Urbanismo, em dezembro de 1992. Arquivo SEURB-PMB, Biblioteca do Museu de Arte de Belém.

Para a restauração foi formada uma equipe de profissionais da Prefeitura Municipal e consultores externos. Estabeleceram critérios para a intervenção que procurassem recuperar a Arquitetura e os elementos decorativos do edifício. Quanto às características arquitetônicas, tentou-se chegar o mais perto possível das linhas do projeto original de autoria de José Coelho da Gama e Abreu, o Neoclássico Tardio, proposto por ele em 1860. Eliminaram-se os acréscimos e as diversas modificações realizadas que comprometessem as linhas do prédio⁶².

Conforme divulga a Imprensa havia sido acordado com a Fundação Banco do Brasil, era necessária a implantação de um equipamento Cultural, e já havia sido determinado pelo Prefeito na época que seria instalado no espaço o Museu de Arte de Belém (*Diário do Pará*, 14 mar. 1987, p. 3.). Assim sendo, a Câmara Municipal de Belém não poderia mais voltar, pois não havia mais condições de um uso tão intenso, que é o perfil daquela instituição. O Palácio seria ocupado, então, apenas pelo Gabinete do Prefeito, sua assessoria direta, o setor administrativo do Gabinete do Prefeito e sua assessoria de Comunicação, COMUS, e o MABE, Museu de Arte de Belém.

As Intervenções foram criteriosamente planejadas pelos arquitetos técnicos responsáveis em restauração e acompanhadas pela fiscalização do Instituto de Patrimônio Artístico Nacional (IPHAN), a saber: Osmar Pinheiro de Souza, Jorge Derenji e Filomena Mata Longo. Abaixo, uma síntese geral das intervenções aplicadas nos diversos elementos construtivos, decorativos, assim como as novas intervenções e as suas ampliações:⁶³

Colunas dos pórticos foram “recuperadas com o uso de perfis metálicos”;

Cobertura “as tesouras fletidas foram realinhadas com o uso de macacos hidráulicos e reforços”; uma cinta em concreto armado foi executada para “servir ao mesmo tempo de apoio às tesouras e como calha”; todas as peças de madeira receberam tratamento de descupunização e imunização;

Fachadas e cobertura foi realizado “tratamento com herbicida para evitar o crescimento de parasitas vegetais”;

Forros de estuque degradados foram recuperados com “técnicas apropriadas a cada caso” Para restaurar os modelos primitivos dos forros de estuque “utilizaram-se documentos da época, quando possível, ou foi feita uma analogia com exemplares remanescentes”;

⁶² Museu de Arte de Belém: Memória e Inventário- Fundação Cultural do Município de Belém/Prefeitura Municipal de Belém- Caminhos da Cultura Belém,1996.

⁶³ Palácio Antonio Lemos: memória e restauro SOUZA, Osmar Pinheiro; DERENJI, Jorge; LONGO, Filomena Mata. As Obras do Restauro. In: BELÉM, Prefeitura Municipal de. Belém: FUMBEL, 1994.

Forros em chapa de zinco ocorreu através de “um escoramento na parte inferior e a remoção e substituição do tabuado de apoio das chapas”, enquanto que as placas metálicas danificadas sendo “substituídas por peças em resina de poliéster e fibra de vidro, seguindo o modelo das placas originais”

Pisos em mármore de lioz optou-se pela sua manutenção, “fazendo-se apenas algumas próteses e, posteriormente, a limpeza com escova de fibra, com água e sabão neutro”;

Pisos dos pátios internos “a pavimentação original da pedra de lioz foi retirada para complementação dos passeios externos”, sendo substituídos por nova pavimentação em granito com desenhos geométricos de duas cores

Pisos em ladrilho hidráulico foram restaurados, “obedecendo ao critério de substituição total nas salas que apresentavam danos mais extensos, com o reaproveitamento das peças não danificadas para reintegração nos pisos das salas menos danificadas”, e em ambientes onde ocorreram as remoções “optou-se pela colocação de ladrilho com desenho discreto e compatível com o conjunto”;

Pisos em mosaico decorado “foi executada com a reintegração das peças faltantes”;

Pintura dos ambientes, a definição das cores se baseou nos resultados obtidos através de prospecções pictóricas e em análise de documentos gráficos, através de contrastes de tons, nas fotografias em preto e branco, enquanto que a definição do tipo de tinta utilizada pautou, em grande parte, pelo critério da durabilidade e resistência do produto, “levando em conta o efeito agressivo das chuvas intensas sobre as fachadas externas e o uso intensivo de alguns ambientes internos”, recomendando-se, neste caso, pintura de alta resistência;

Instalação elétrica “foi dimensionada para proporcionar níveis de iluminação adequados às atividades administrativas e às exposições do Museu”, utilizando-se “lâmpadas de baixo consumo de energia”.

Climatização todos os ambientes “foram condicionados termicamente através de uma central localizada no pavimento térreo, e de **self-containers** localizados nas salas, que permitem regulagem isolada do nível de temperatura e de funcionamento”;

comunicação telefônica foi dimensionado para a instalação das novas atividades”;

Novas Intervenções criados espaços para **copas e banheiros**, nos finais de circulação e em ambientes menores “de forma a não subdividir os grandes salões e não interferir com a arquitetura interna”;

Móveis e lustres originais foram restaurados e concentrados em áreas especiais do Palácio”;

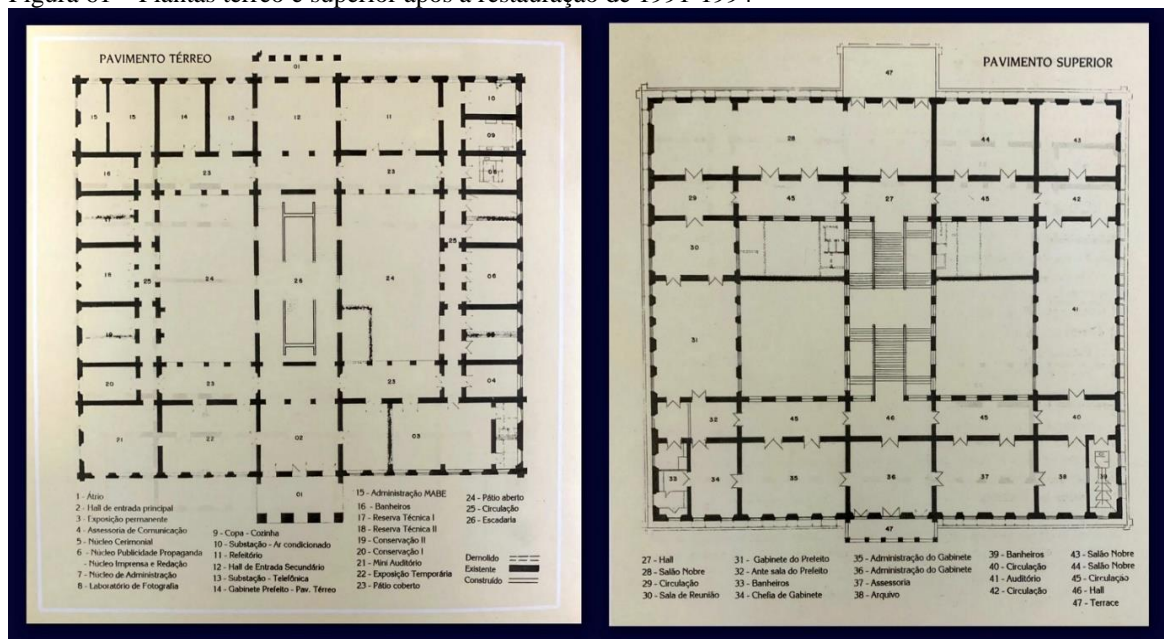
Portas-janelas que haviam sido alterados foram reabertos e as janelas existentes por portas e instalando nas sacadas as grades confeccionadas a partir de modelos existentes nas fachadas.⁶⁴

Depois de restaurado em suas linhas originais do Projeto de Gama Abreu e com a decoração implementada por Lemos, o prédio voltou a ser a sede do poder municipal e também abrigou o Museu de Arte de Belém, restaurado no Governo do Prefeito Hélio

⁶⁴ Palácio Antonio Lemos: memória e restauro SOUZA, Osmar Pinheiro; DERENJI, Jorge; LONGO, Filomena Mata. As Obras do Restauro. In: BELÉM, Prefeitura Municipal de. Belém: FUMBEL, 1994

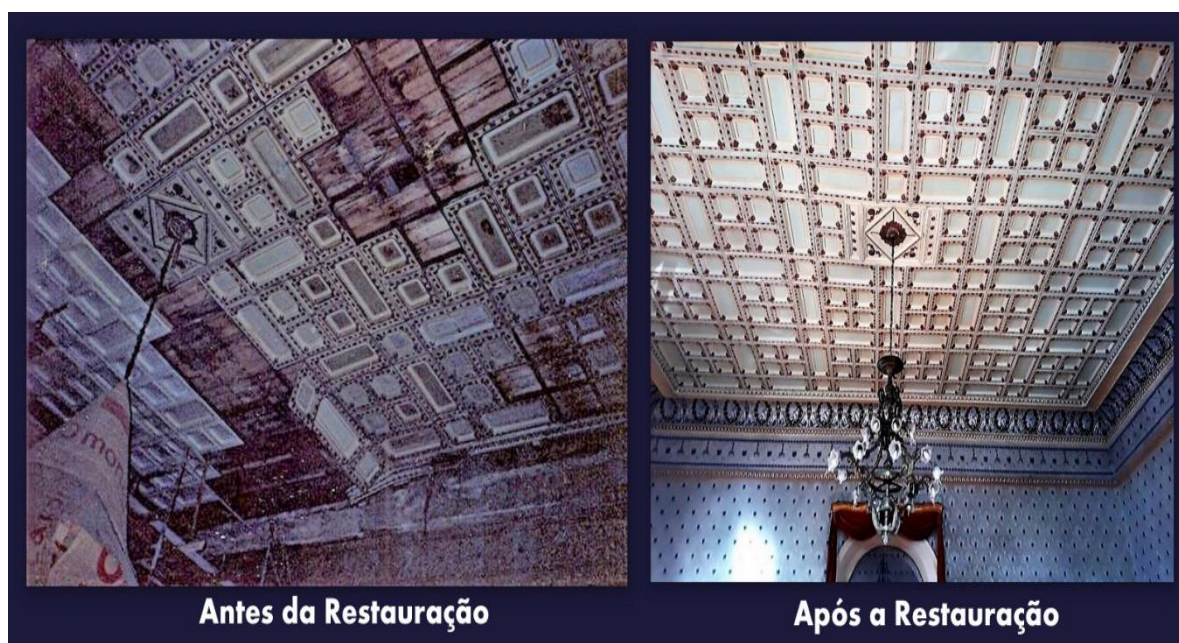
Gueiros, coordenado pela Fundação Cultural do Município de Belém, pela Secretaria de Urbanismo e patrocinado pela Fundação Banco do Brasil.

Figura 61 – Plantas térreo e superior após a restauração de 1991-1994



Fonte: SOUZA, DERENJI e LONGO 1994.

Figura 62 – Teto de chapa de Zinco Antes e Após a Restauração



Fonte: Relatório Estacon-1994, Biblioteca do MABE⁶⁵.

⁶⁵ Palácio Antonio Lemos: memória e restauro. SOUZA, Osmar Pinheiro; DERENJI, Jorge; LONGO, Filomena Mata. As Obras do Restauro. In: BELÉM, Prefeitura Municipal de. Belém: FUMBEL, 1994

Figura 63 – Palácio Antonio Lemos em sua reinauguração em 1994



Fonte: Otávio Cardoso. Fotografia do acervo Museu de Arte de Belém.

Figura 64 – Foto aérea do Palácio Antonio Lemos após a restauração de 1994



Fonte: Araquem Alcântara

CAPÍTULO 5. ARTE NO PODER: DE PINACOTECA MUNICIPAL A MUSEU DE ARTE DE BELÉM

5.1. Da Pinacoteca da Intendência ao acervo do MABE

Conta a história da cidade de Belém que o Intendente Antonio Lemos, grande mecenas das artes e responsável por grande parte das encomendas dos objetos de arte que hoje fazem parte do acervo do Museu de Arte de Belém integrado ao Palácio, era uma pessoa de refinado senso estético, que encomendou e adquiriu muitas obras de arte, tanto para si quanto para ornamentar as paredes do Palácio da Intendência, sempre com a ideia de organizar uma grande Pinacoteca Pública, complementando assim seu projeto de inserção da cidade no mundo civilizado das artes. O mecenato teria representado, por assim dizer, uma prática social e política que se reproduziu no Brasil, marcando o campo intelectual e assumindo a condição de uma identidade social do governante, além de possuir um aspecto particular, em função das favoráveis condições econômicas que eram vivenciadas naquele momento por Lemos, uma vez que a situação da capitalização do látex, no final século XIX e começo do XX revelava-se um importante elemento, que sustentava com soluções econômicas o discurso do progresso e da civilização que a cidade tanto exigia (FIGUEIREDO, 2010).

Nossa análise também pressupõe que possamos compreender como o mecenato do Intendente se estabeleceu para além do financiamento dos padrões estéticos desenvolvidos na sua administração: podemos perceber que sua preocupação com as artes pode ser considerada uma estratégia de autopromoção, sem, contudo, estar desvinculada do consumo burguês e do mercado de artes. Esse procedimento também poderá ser entendido como demonstrativo da relação orgânica entre o campo político e o campo intelectual no período em causa. Afinal, como a arte pela arte é meramente uma figuração retórica, será preciso considerar o papel que as letras, as artes e as ciências exerceriam na estrutura complexa das relações de poder. Bourdieu (2007), em seu livro *A Distinção*, mostra que o bom gosto permite que os indivíduos sejam reconhecidos como pessoas com autoridade para legitimar muitas ações, e nisso podem ocupar lugar de destaque na “hierarquia das instituições de produção” e de “circulação cultural”, configurando-se muitas vezes em uma posição de domínio e poder. Esses indivíduos sentem-se sempre legitimados a ensinarem os estilos e modelos de vida, assim como percebem bem e compreendem bem a forma correta de usar os bens simbólicos. Portanto, a partir da

competência cultural, se estabelecem e usam estes atributos de forma a constituir um discurso de soberania sobre os que não possuem estas relações e “estes atributos são considerados instrumentos por excelência de distinção” (BOURDIEU, 2007). Ou seja, Antonio Lemos habilmente cercou-se dos nomes mais expressivos da intelectualidade local para compor os quadros profissionais, tanto do jornal de sua propriedade, como para os serviços da intendência. O intendente, como outros governantes, tratariam da economia e da política de suas imagens como legendas, que se estabeleceram como propriedades de investimento social e político e como sujeitos de um tempo que, proclamava-se, marcava-se pelo progresso e pela civilização e era dominado pelos instrumentos que eram viscerais para que sua imagem se estabelecesse da melhor forma historicamente.

Lemos inicia seu Projeto de construir uma Pinacoteca Municipal. Para isso, organizou e planejou os produtos dessa seara intelectual, que claramente pode ser medida pelo grande número de exposições de pinturas patrocinadas pelo governo municipal, além do projeto de inserção da cidade no mundo civilizado. Por outro lado, essa prática do mecenato há muito foi utilizada para demonstrar um poder que estava subjetivamente além da realidade. Muitos empregavam os arquitetos, os pintores e os escultores mais talentosos. Estas práticas do mecenato, utilizadas por Lemos, mais do que uma diretriz eminentemente cultural, manifestavam uma dada engrenagem que possibilitou uma engenharia política da imagem dele mesmo e o alçou como um dos homens mais fortes politicamente que a cidade de Belém conheceu, naqueles fastígios da República (SARGES, 2002).

Lemos reconhece a importância de começar esta Pinacoteca através de uma grande obra encomendada em memória do grande músico brasileiro, Maestro e compositor Carlos Gomes, intitulada “Os Últimos dias de Carlos Gomes”, óleo s/ tela datada de 1899, de autoria dos pintores italianos Domenico de Angelis e Geovanni Capranessi⁶⁶. O compositor brasileiro Carlos Gomes, autor da Ópera *O Guarany*, morreu em Belém do Pará, em 1896. Ele havia sido convidado para dirigir o conservatório de música da cidade, que recebeu o nome do maestro. Após sua morte, a obra foi encomendada pela Intendência de Belém, que cristaliza o olhar atento da sociedade da

⁶⁶ Os dois artistas se conheceram na célebre Academia de San Luca, em Roma, e começaram a trabalhar juntos em 1882, dedicados a projetos de criação de caráter sacro, o que lhes rendeu o primeiro convite para vir ao Brasil em 1883. Na ocasião, D. Antonio de Macedo Costa, Bispo do Pará, os convidou, por intermédio do Vaticano, e com apoio direto do imperador brasileiro, para remodelar a Catedral de Belém, onde ambos executaram, inicialmente, as pinturas da abóbada e mais três telas, hoje presentes nos altares laterais.

época, e de suas elites dominantes. Gomes é retratado como figura central em seus últimos dias de vida, rodeado por políticos, militares, intelectuais, artistas e representantes das diversas instituições civis e eclesiásticas. A moldura que é destacada no relatório, explicando que a mesma é dourada a ouro, foi entalhada em Roma pelo escultor Giuseppe Bucci⁶⁷. Ricamente adornada, tem, entre outros símbolos, uma lira em sua parte inferior e o escudo de Belém em sua parte superior diametralmente oposta. Em seu relatório de 1897, Lemos relata a encomenda e instalação da obra em seu gabinete.

A 17 de setembro de 1899, inaugurei no salão de honra da intendência, uma grande tela allegorica, representando os últimos dias de Carlos Gomes, falecido n'esta capital a 16 de setembro de 1896, é um formosíssimo trabalho artístico os pintores Domenico De Angelis e Giovanni Capranessi, os quaes receberam por ele inúmeros elogios da critica europea.

Mede a obra d'arte 4^m,50x 3m atingindo coma respectiva moldura as proporções de 5m,20 x 3m,70.

Para esclarecimento histórico, julgo dever transcrever alguns pormenores tomados um artigo do Poeta Antonio de carvalho e publicado n'Província do Pará do próprio dia da inauguração do quadro. Vão esses trechos reproduzidos nos anexos com no 12. Pag. 204 e 205 (BELÉM, 1897, p. 30).

A importância dada a encomenda dessa pintura para compor seu gabinete, dando início a Pinacoteca, é revelada na forma como ela é apresentada na publicação do anexo do Relatório de 1897: são sete páginas escritas pelo jornalista Antonio Marques de Carvalho, publicadas no Jornal da Província e utilizadas por Lemos no dia em que a obra fora apresentada à cidade em 17 de setembro de 1899, no Salão de Honra da Intendência, no palácio Antonio Lemos. O texto faz uma descrição minuciosa da obra, indicando todos os 23 personagens que estão retratados, além da descrição da própria cena e da história da presença de Carlos Gomes em Belém. Essa narrativa ocupou quase sete páginas do anexo do Relatório de 1897. Possui uma riqueza de detalhes que impressiona a qualquer pesquisador de arte. Em seguida, há um pequeno trecho inicial que segue por sete páginas no anexo do referido relatório.

⁶⁷ Consta informações no arquivo do MABE que ele era um escultor Italiano Milanês que trabalhava com Giovanni Capranessi, na Itália.

Figura 65 – *Os Últimos Dias de Carlos Gomes*, 1899



Fonte: Angelis; Capranessi. Óleo s/tela 224 x 484. Acervo do MABE. Foto Rosa Arraes.

Obras d'arte

ULTIMOS DIAS DE CARLOS GOMES – Trecho de um Artigo do Sr. Antonio Marques de Carvalho.

O Meio em que os dois operosos artistas italianos tiveram de pôr em movimento as vinte e três figuras, os vinte e três retratos de personagens dos mais conhecidos em nossa sociedade, representa a alcova dolorosa onde se extinguiu a preclara lâmpada da vida do glorioso Brasileiro.

A luz que banha o aposento é velado e discreta, como convém a um lugar onde paira o silencioso recolhimento, onde adejam as mudas contemplações sobre temeroso traço de união que liga o palpável ao desconhecido.

No entanto, a perspectiva correcta do quadro e a excelente colocação das figuras permitem a circulação do ar entre os grupos, tornam sensíveis os espaços que entre os grupos, tornam sensíveis os espaços que entre aquelas medeiam, dão a perfeita ilusão de uma estancia de sofrimento e susto onde um grande carinho intelectual agrupa tudo o que a sociedade tem de mais selecto, em torno do Mestre que se fina. Se o deslumbramento dos doirados da moldura não desfizesse, em parte a illusão, o espectador teria ímpetos de adeantar um passo pelo quarto a dentro, para ir informar-se do estado do rande enfermo, apertando afetosamente a mão dos conhecidos, alí presentes (BELÉM, 1897, anexo, p. 403-409).

Portanto, a galeria que o intendente inicia nas dependências do Palácio Provincial com a aquisição da obra *os últimos dias de Carlos Gomes* acalanta o sonho que ele mesmo divulga em seus relatórios, o de fazer uma Escola de Belas Artes, inclusive com

a ideia de trazer para Belém um dos maiores pintores brasileiros da época, que estava em Roma, o pintor Pedro Américo. Porém, como podemos ver a seguir, seus planos foram adiados pela morte do pintor.

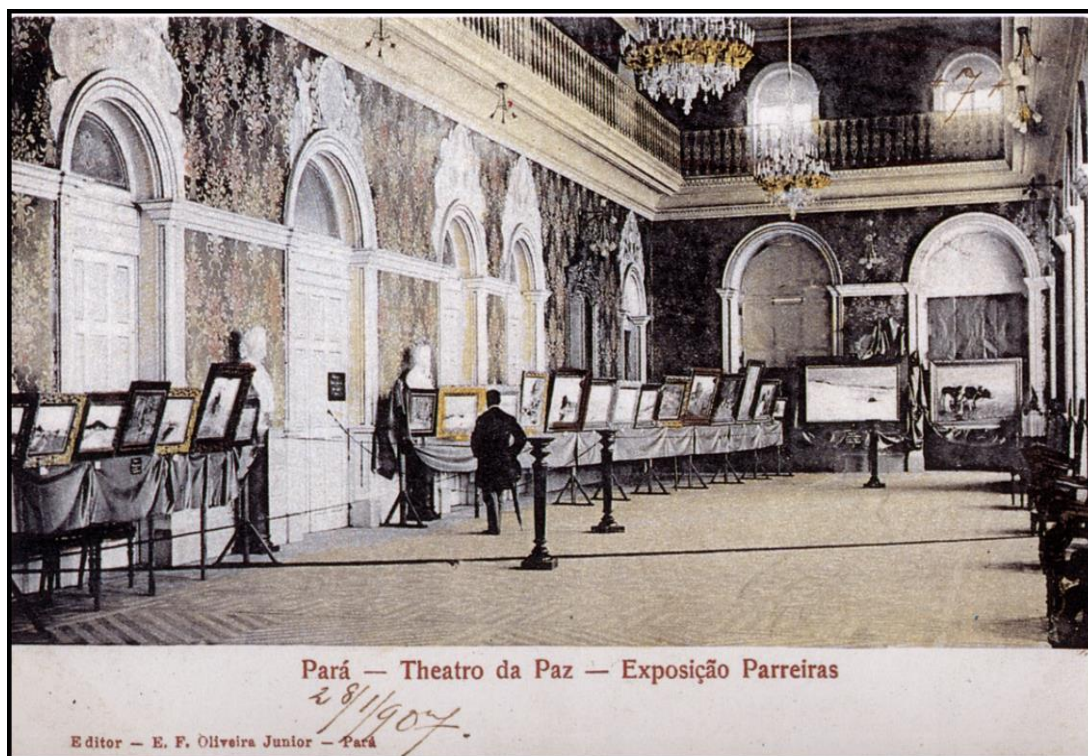
Circunstâncias múltiplas e de força maior, por vos bem conhecidas, impediram a instalação do Instituto Pedro Américo. E como se este facto não houvesse sido já bastante para perturbar, empecer, a secção artística do Ensino Municipal, veiu ainda abala-lo um doloroso acontecimento que aliás enlutou a alma nacional: A morte, em Florença, nos primeiros dias de outubro, do glorioso artista brasileiro: Pedro Américo sucumbiu quando já em preparos de viagem para Amazônia, especialmente convidado por mim para dirigir o referido Instituto. Seu nome, porém, íntima e diretamente ligado a secção artística do Ensino Municipal, será sempre a égide da futura instituição (BELÉM, 1905, p. 299).

Lemos publica em seus Relatórios a necessidade de a cidade possuir uma Escola de Belas Artes, juntamente com a finalidade de também construir uma Pinacoteca Municipal. Para isso, organizou e planejou os produtos dessa safra intelectual, que pode ser intuída pelo grande número de exposições de pinturas patrocinadas pelo governo municipal, além do projeto de inserção da cidade no mundo civilizado. Observando suas falas nos Relatórios, constatamos o quanto ela se esforça para demonstrar a importância da arte na vida de Belém. Abaixo, mais um trecho da disposição da criação da Escola de Belas Artes, no qual Lemos se justifica por ainda não ter criado a tão sonhada escola, que se chamaria Instituto Pedro Américo, sugerindo que o mesmo seria o autor da de uma obra sobre a “Fundação de Belém” (BELÉM, 1905). Lemos escreve que está à procura de outro pintor com a competência do que havia falecido.

A Projectada Eschola de Pinturas não foi creada até agora, pela carência de edificio apropriado. No anno que passamos em revista faleceu na Itália o glorioso pintor brasileiro Pedro Americo, a quem tinha eu convidado a vir assumir a direção do futuro instituto. Como succede cada vez que a Arte perde um dos seus melhores, a sociedade paraense experimentou profundo pezar pelo falecimento de Pedro Américo, tomando parte em todas as demonstrações de pezar e nas brilhantes cerimoniaes religiosas aqui celebradas em memória do infeliz artista. Seu nome sobreviverá, porém, na immortalidade histórica, de que será, espero-o modesto elemento a nossa projectada Eschola de Pintura ennobrecida com a denominação de Instituto Pedro Americo. Breve encarregarei um outro artista brasileiro de pintar o quadro comemorativo da Fundação da Cidade de Belém (BELÉM, 1905, p. 300).

Ainda sem a Escola de Artes, o Intendente segue adquirindo obras para a Pinacoteca. No Relatório de 1905, por exemplo, publica a encomenda ao Pintor Antonio Parreiras, que esteve em Belém naquele ano, trazendo para Belém 41 telas a óleo. Foi um acontecimento importante nas artes plásticas, o vernissage acabou sendo organizado no foyer do Teatro da Paz, permanecendo a exposição aberta entre 10 e 30 de junho (BELEM, 1905, p. 302). Ao todo, 27 obras foram vendidas e a imagem dos trabalhos no salão virou cartão-postal, editado na tipografia de E. F. Oliveira Júnior.

Figura 66 – Exposição de Antonio Parreiras no foyer do Theatro da Paz, 1905



Fonte: SECULT, 1996, p. 157

Após o Intendente Antonio Lemos visitar a exposição, como era de se esperar, e adquirir três telas para a Pinacoteca, o passo seguinte foi o convite para que Parreiras retratasse a capital paraense. Foi uma das grandes encomendas feitas para cidade e Lemos solicitou ao pintor nada menos do que um conjunto de treze trabalhos reproduzindo os principais logradouros e monumentos da capital paraense, conforme narra o próprio intendente em seu relatório.

Visitou-nos, durante o anno o pintor brasileiro Antonio Parreiras, um dos mais reputados artistas nacionais, realizando uma exposição dos próprios trabalhos, a qual a sociedade paraense rendeu o merecido

preito de sua admiração. Como resultado de minha visita aquela exibição. Encomendei ao festejado pintor diferentes telas, já hoje devidamente installadas.

Constituindo uma documentação authentica de diversos pontos da Belém actual, esses quadros reproduzem, com a fidelidade impecável que caracteriza as obras do distincto paisagista, a entrada do Bosque do Marco da Légua, a Clareira do Congresso dos intendentes, no Bosque, a choupana de Atalá, abrangendo grande parte d'aquelle logradouro; a Cathedral e parte da praça dom Frei Caetano brandão, o parque de Baptista Campos (duas), a praça da Republica, compreendendo o monumento e a fachada do Theatro da Paz; o porto de Belém (duas) e uma da avenidas da praça Republica (BELEM, 1905, p. 305).

Lemos expressava sua preocupação quanto à necessidade de desenvolvimento da cidade, justificando a importância da projeção da cidade, era seu desejo que Pedro Américo pintasse um quadro para a cidade, como fica evidente na frase sobre o pesar de não ter conseguido trazer Pedro Américo pra Belém. Podemos entender que esta seria a intenção do intendente, encomendar uma obra sobre a Fundação da Cidade ao referido pintor: “Breve encarregarei um artista brasileiro de pintar o quadro comemorativo da Fundação da Cidade de Belém” (BELÉM, 1905).

Muito bem construídos por Lemos, os Relatórios de seu governo foram publicados de forma graficamente luxuosa: tomando elementos estéticos do *art nouveau* em suas capas, constituíram-se como documentos oficiais, registravam e descreviam as práticas administrativas do intendente e sem dúvida colaboravam para exaltar a sua imagem como gestor político. É possível observar ainda, quando interpretamos estes documentos, que foi dado um enfoque especial a construção das galerias públicas, onde são destacadas as do Palácio do Governo e da Intendência Municipal, esta última sendo a procedência do acervo do MABE. Lemos declara a importância que a arte tem na cidade de Belém, destacando, sobretudo, a importância das coleções de pinturas, citando quatro grandes estrangeiros que haviam chegado à Belém: De Angelis, Whindhop, Barradas e Estrada, além de destacar os pintores que em Belém já estavam trabalhando. São eles: Maurice Blaise e Campofiorito, Carlos Azevedo, Theodoro Braga, Lopes Pereira, Escobar de Almeida e Julieta França, Roberto Colin, Irineo Souza, José Girard e Libanio Amaral. E é nesta efervescência Cultural que, na virada do Século XIX, o Intendente dá início a Pinacoteca Municipal, conforme registra neste mesmo relatório, onde destaca as galerias públicas do Palácio do Governo e da Intendência Municipal, esta última que já contava naquele momento com 52 telas. Entre outros, na galeria da Intendência encontravam-se pintores como Aurélio de Figueiredo, Correa de Faria, Decio Villares, Benedito Calixto,

Carlos Azevedo, Irineo de Souza, Theodoro Braga, Parreiras, além de já ser apontada a encomenda para o Theodoro Braga da *Fundação da Cidade de Belém* (BELÉM, 1908).

Figura 67 – *A Fundação da Cidade de Belém*, 1908



Fonte: Theodoro Braga. Óleo s/ tela, 2,26 x 5,20m. Acervo do MABE

Nesta obra, nas palavras de Aldrin de Figueiredo(2004), o “artista armou-se de historiador”, pois para as suas reflexões o autor redesenhou uma imagem para que ela se torne o mais original possível, incluindo nessa narrativa visual os documentos aos quais ele teve acesso. Descreve ainda que, na constituição deste quadro, ficou definido de forma mais acabada o projeto político de Theodoro Braga e também o de muitos de seus contemporâneos, esclarecendo que:

Reescrever a história pela pintura, implica em dupla tarefa. Primeiramente a da revisão dos escritos dos principais historiadores, cronistas e tratadistas, conjuntamente à pesquisa em fontes originais guardadas nos arquivos brasileiros e estrangeiros. Depois disso, transformar em imagens pictóricas as cenas descritas nos documentos antigos e analisados pelos especialistas (FIGUEIREDO, 2004).

Essa obra é de fato uma marca, cuja autoridade permite que se tenha visualmente uma certidão de nascimento da cidade, e vai constituir-se como uma obra de referência para a Pinacoteca da cidade. Até hoje é publicada todos os anos no dia 12 de janeiro, data da Fundação da Cidade, nos diversos Jornais da imprensa paraense.

Enquanto Mecenaz das Artes, Antonio Lemos deixa registrados algum dos mais expressivos movimentos artísticos da cidade. Deixa clara a sua preferência pela pintura, pois promove, antes de 1908, dezessete exposições com quadros nacionais e estrangeiros, com os pintores Antonio Parreiras (duas), Estrada (duas), Carlos Azevedo, Theodoro Braga, Joseph Casse, Aurélio Figueiredo, Maurice Blaise, Benedito Calixto, Fernandes Machado, J. Girard, Coelifilius, Antonio Fernandez, Lopes Pereira, Ernest Wolberg e Trajano. Estes eventos pretendem despertar na população o gosto pela pintura, provocando o surgimento de 65 galerias de artes de propriedades particulares, que juntas somavam um acervo de 2.000 telas (BELÉM, 1908). Diariamente investia em notícias na imprensa com a finalidade de transformar a sociedade em um alto padrão de intelectuais conhecidos e reconhecidos pelo amor à arte. Essa rotina imposta o distingue como um intelectual de gosto apurado e dedicado as artes plásticas. As Exposições eram anunciadas pela imprensa com muita antecedência para que fosse realmente algo que a cidade ficasse ansiosa pelo acontecimento e eram sempre um motivo para adquirir obras para a pinacoteca.

Uma Nova Exposição de Pintura. Por toda corrente mez deve chegar a este Estado, onde vem fazer uma exposição de quadros, o pintor brasileiro B. Calixto. O nosso patricio traz consigo cerca de 25 quadros de gêneros, costumes e marinhas dentre eles o “Divino na roça”, “Falquejadores”, “Últimos toques”, “Recanto do Jardim”. Os seus quadros representam marinhas de Santos e São Vicente (*Folha do Norte*, Sábado 04/05/1907-P.1/Col.4)

Vale ressaltar um interesse particular pelas artes de forma geral, descritas com muitos detalhes nos relatórios, sempre na intenção especial da concretização da Pinacoteca. Este interesse atraía para a cidade de Belém artistas de diversas regiões do País e até mesmo os internacionais. Facilmente encontramos nos jornais as exposições de artistas que vem para Belém a partir dos incentivos que encontram nas notícias que a imprensa divulga, sobre a forma acolhedora com que os artistas são recebidos em Belém.

Figura 68 – *Recanto de Jardim I*, 1906



Fonte: Benedicto Calixto. Óleo sobre tela, 47 x 73 cm. Acervo do Museu de Arte de Belém

Figura 69 – *A Morte do Pastor*, 1905



Fonte: Antonio Parreiras. Óleo sobre tela, 52,4 x 84 cm. Acervo do Museu de Arte de Belém

O Gal. Jaques Ourique escreveu sua opinião crítica na revista *Semana* de 1908, narrando a sua estada no Pará e o registro deixado foi baseado no tempo que esteve na Cidade de Belém. Como representante oficial do governo federal na comissão estadual da Exposição Nacional de 1908 na cidade do Rio de Janeiro, ressaltou os vários aspectos

do progresso e traçou considerações que se mostraram muito favoráveis aqueles que tinham interesse em vir para o Pará. Seu pronunciamento foi muito bem recebido pela opinião pública, visto que se tratava de uma declaração de uma pessoa que teve acesso a tudo quanto foi possível para que o Pará estivesse bem representado. Seu texto será reproduzido no relatório de 1908, onde, entre outros aspectos, destaca as qualidades das obras de artes produzidas, e dá um destaque especial as pinturas. A seguir um trecho do que ele descreve sobre as pinturas da exposição:

É na pintura, sobretudo, que Belém merece especial menção. Na alvorada da Republica quatro estrangeiros ilustres, atraídos sucessivamente ao Pará, plantaram, com sucesso, a sementeira da arte. Foram eles:
De Angelis, Whidhop, Barradas e Estrada.
Já haviam falecidos, há muito, os antigos pintores paraenses: Constantino Motta, Monteiro Prata, Manoel do Amaral, Tito de Oliveira e Carlos de Carvalho, únicos de que a tradição conserva os nomes e são autores de obras em sua maioria perdidas. (...) O gosto despertado cresceu célere, sob o impulso de pintores locais e criou raiz tão funda em todas as classes que não é dado mais duvidar da grandeza próxima e da segurança do destino do Estado pela acção que sobre o progresso de um paiz tem sempre a boa educação artística do povo. A Cidade conta actualmente doze pintores e uma e uma cohorte de amadores que exercem a pintura.
Os pintores são: Francisco Estrada (expõe no próximo certem – “A Captação do Utinga” e a “Ilha do tubarão”), Maurice Blaise e Campofiorito, estrangeiros; Carlos Azevedo (Expões duas têlas- “Um campo em Marajó” e o “Castelo”) Theodoro Braga (tem em trabalho o grande quadro histórico para a Intendencia Municipal- “ A Fundação de Belém” “e é autor do ellegante pavilhão da fábrica de Cerveja Paraense que figura na Exposição), Lopes Pereira, Escobar de Almeida e Julieta França, paraenses; Roberto Colin, do Maranhão, Irineu de Souza (expões a bela “pochade”- “ Depois da chuva”) e José Girard (expõe vários quadros e entre eles um retrato de senhora que merece atenção), do Ceará e Libanio Amaral de Pernambuco.(...) Das colleções publicas, as melhores são as dos Palácios do Governo e Intendência e as do Gymnasio Paes de Carvalho e Sociedade Beneficente Portuguesa (BELÉM, 1908).

Ao destacar este momento histórico, queremos principalmente documentar a produção artística e apresentar as imagens de algumas das obras que se encontravam em acervos institucionais e que são relevantes para a história social da arte na capital paraense. Assim também poderemos entender o campo intelectual que havia se formado com a vinda de vários artistas em diferentes anos deste período e que gerou uma grande quantidade de obras de arte incentivadas pela intendência de Belém, que assume a criação

de um Projeto de Pinacoteca para o Palacete Azul, contrata artistas para as escolas de artes e adquire acervos para a galeria da intendência, seguindo uma tradição que Aldrin de Figueiredo chamou de “Estado Mecenaz”, na qual o governo seria o principal patrocinador das artes. O Palácio foi o oficial depositário desta coleção (FIGUEIREDO, 2011).

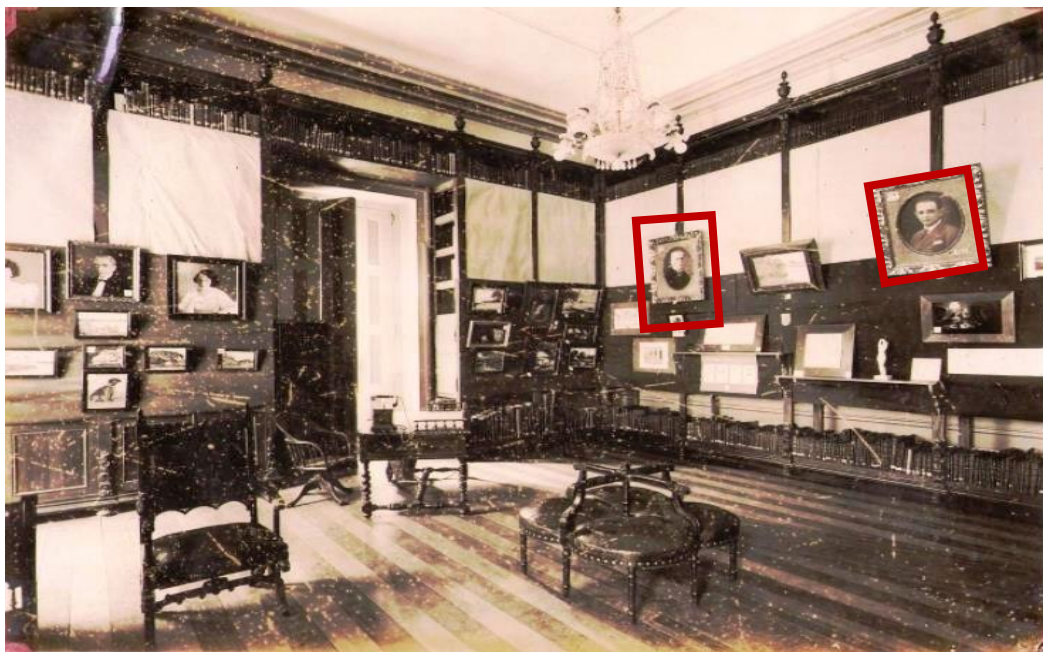
A coleção de artes seguiu o seu percurso, ficou simbolizada como uma forma de mostrar competência intelectual e outros intendentess deram prosseguimento a coleção, dentre os quais destacamos o Intendente Manoel Waldomiro Rodrigues dos Santos, que iniciou na intendência a pedido do Presidente Arthur Bernardes. É nomeado pelo governador Dionísio Ausier Bentes e administra a Intendência de Belém de 04 de janeiro de 1924 a 19 de maio de 1926. Ricardo Borges(1970) em seu livro “Vultos Notáveis do Pará” diz que a cidade estava completamente abandonada, pois, devido ao endividamento deixado por Lemos e a decadência da borracha na economia, não foi possível aos intendentess que sucederam Antonio Lemos terem uma agenda positiva em relação aos projetos urbanísticos da cidade. Entretanto, Rodrigues dos Santos é o primeiro a podar as mangueiras que segundo Borges estavam tomadas por “herva de passarinho”. O dirigente também restaurou os parques, a praça da República, Batista Campos, largos do Palácio e Mercês. O Bosque também recebeu tratamento adequado de restauração assim como o Horto e foi realizada uma grande distribuição de sementes e mudas aos Jardins particulares e assistência aos jardins feitas por Portugueses e Espanhóis que forneciam Flores para o Público (BORGES, 1970, p. 340-357).

Em seu Relatório, informa que é realizada uma grande Restauração no Palácio Provincial, recebendo uma grande ajuda do Governador Dionísio Ausier Bentes. O edifício estava em péssimo estado, havia cedido na parte dos fundos ao lado fronteiro da Casa Albano, abrindo grandes frestas na parede, além da queda de estuques do Gabinete do Intendente e do Salão Principal. O Palácio é assentado em cima do antigo igarapé do Piri e era urgente a consolidação das suas estruturas sob pena dele ser demolido, pois alguns técnicos que foram chamados para avaliação achavam que não era possível a sua recuperação (PARÁ, 1926).

Para o Palácio Antonio Lemos a gestão de Rodrigues dos Santos foi de grandes reconhecimentos, pois além de ter sido recuperado por ocasião do mandato do intendente, pela primeira vez a famosa Pinacoteca Municipal foi catalogada, com o respectivo histórico dos muitos quadros de pintores célebres, destacando-se a famosa tela já citada antes sobre a morte do Maestro Carlos Gomes e a Fundação da Cidade de Belém.

Segundo Caroline Fernandes (2013), que estudou os salões de artes, apesar de terem demorado a criar o Museu de Artes, as coleções continuavam a ser realizadas principalmente porque os salões serão incentivados pelas políticas locais, e, por ocasião do I Salão Oficial, o interventor da época, José da Gama Malcher, faz uma implementação destes salões que fazem parte da política de educação e cultura. Os Salões serão pensados para serem realizados em Biblioteca e Arquivo Público (SILVA, 2013, p. 91). Porém, durante a década de 40, nos anos de 1940 a 1946, os salões foram mantidos figurando nas gestões de vários interventores (SILVA, 2013, p. 93). As edições de 1947 e 1948 foram realizados pela Sociedade Artística Internacional em 31 de agosto de 1947 e Augusto Meira Filho anuncia o VIII Salão de Belas Artes que seria realizado em novembro daquele mesmo ano. Observamos, portanto, que os Salões de Artes dessa década foram incentivados pelo Estado e Município, e o acervo da Pinacoteca foi o fiel depositário das obras que foram adquiridas na época. Em 1947, Antonieta ganhou o 2º prêmio com a obra *Mulata do Cheiro*, de 1947 (tombada no MABE como *Vendedora de Cheiro*). Esta obra foi adquirida pela Prefeitura de Belém, assim como *A Tacacazeira*, de 1937 (tombada no MABE, como a “Vendedora de Tacacá”). Também podemos observar que outras obras foram adquiridas nos salões de artes, conforme é possível reconhecer nas imagens registradas no Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. José C. da Gama Malcher, que na época era o interventor Federal pelo Diretor do Departamento de Finanças em comissão, Homero Cunha, em 1940. As Imagens a seguir são registros dos Salões de Artes. São obras que fazem parte do acervo do MABE e fizeram parte dos Salões Oficiais de Belas Artes e foram adquiridas para Pinacoteca Municipal.

Figura 70 – Foto do I Salão Oficial de Belas Artes em Belém, 7 de setembro de 1935



Fonte: Relatório apresentado pelo Sr. José Gama Malcher Interventor Federal, 1940

Figura 71 – Retrato do Intendente José Olinto Rebelo



Intendente em 1923. Entretanto, seu retrato foi pintado por Antonieta Santos Feio em 1936. Fazendo Parte do I Salão Oficial das Belas Artes de 1940

Figura 72 – Retrato do Prefeito Abelardo Leão Conduru



Prefeito de 1937 a 1943, pintada em 1934 por Manoel Pastana. Apoiou várias edições do Salão Oficial de Belas Artes adquirindo obras para Pinacoteca Municipal.

As obras demarcadas são os retratos dos Intendentes José Olinto Rebelo e do Prefeito Abelardo Conduru. As duas fizeram parte do I Salão Oficial de Belas Artes⁶⁸ e fazem parte do Acervo do MABE.

⁶⁸ Parte da Área de Exposição do I Salão Oficial de Belas Artes, na Biblioteca e Arquivo Público do Pará-Relatório apresentado ao Exmo. sr. dr. José C. da Gama Malcher, Interventor Federal pelo Diretor Geral do Departamento de Finanças, em comissão, Homero Cunha.

Figura 73 – Retrato de Caboclo Fumando⁶⁹



Fonte: II Salão Oficial de Belas Artes, Biblioteca e Arquivo Público do Pará. Acervo do MABE

A obra identificada na fotografia da exposição no I Salão Oficial de Belas Artes⁷⁰ foi adquirida para fazer parte da Pinacoteca Municipal pelo prefeito Abelardo Conduru.

A imagem do V Salão oficial de Belas Artes apresenta a obra “*Praia do Ariramba*”, de 1944, de Andreilino Cotta, e “*Praia do Areião*”, de 1937, de Arthur Frazão, que também participou da mostra do Salão oficial e foi adquirida para a Pinacoteca Municipal⁷¹. A seguir, as duas obras que foram adquiridas. A de Andreilino Cotta foi tombada com o nome de “Litoral do Mosqueiro”.

⁶⁹ Foto do I Salão Oficial de Belas Artes em Belém, sob outra perspectiva na qual está em exposição o retrato do “Caboclo Fumando”.

⁷⁰ Parte da Área de Exposição do I Salão Oficial de Belas Artes, na Biblioteca e Arquivo Público do Pará. Relatório apresentado ao Exmo. sr. dr. José C. da Gama Malcher, Interventor Federal pelo Diretor Geral do Departamento de Finanças, em comissão, Homero Cunha.

⁷¹ Relatório apresentado ao Exmo. sr. dr. José C. da Gama Malcher, Interventor Federal pelo Diretor Geral do Departamento de Finanças, em comissão, Homero Cunha.

Figura 74 – Foto do I Salão Oficial de Belas Artes em Belém (telas e ilustrações)



Fonte: II Salão Oficial de Belas Artes, Biblioteca e Arquivo Público do Pará. Acervo do MABE

Figura 75 – *Praia do Areião*, 1937



Fonte: Arthur Frazão. Óleo sobre tela, 60 x 92 cm. Acervo do Museu de Arte de Belém

Figura 76 – *Litoral do Mosqueiro*, 1944



Fonte: Andreilino Cotta. Óleo sobre tela, 60 x 92 cm. Acervo do Museu de Arte de Belém

Figura 77 – *Autorretrato de Dahlia Déa*, 1941



Fonte: Dahlia Déa. Óleo sobre tela, 84,7 x 56,5 cm. Acervo do Museu de Arte de Belém

Na imagem do II Salão Oficial de Belas Artes, que aconteceu na Biblioteca e arquivo público do Pará, nota-se o autorretrato, deslocado levemente à esquerda do eixo central da imagem. Apresenta a obra *Autorretrato de Dahlia Déa*. A Pintora concorreu nesse ano com a tela de seu autorretrato. Ela que foi aluna e discípula dos artistas Antonieta Feio e Carlos Azevedo. Na época do salão, contava com menos de 20 anos de idade (SILVA, 2013, p. 91).

Ao longo das décadas de 50, outras obras foram adquiridas para fazerem partes da Pinacoteca Municipal, obras que participaram dos salões. A tela “Mendiga” que ganhou o 1º prêmio de pintura do Salão de 1951, organizado pelo Governo do Estado, também foi adquirida para a Pinacoteca Municipal. Através de notas em jornais, sabe-se que, no ano de 1952, a tela esteve entre outras obras da pintora, expostas em mostras organizadas em algumas capitais nordestinas (SILVA, 2009, p. 112).

Figura 78 – *Mendiga*, 1951




Fonte: Antonieta Feio. Óleo sobre tela, 82 x 61 cm. Acervo do Museu de Arte de Belém

Muito já foi realizado com relação a documentação do acervo do Museu de Arte de Belém. Desde 1993 pesquisamos e temos obtido muitas respostas a nossas perguntas

sobre a constituição do acervo da Pinacoteca que foi incorporado ao MABE em 1993. Porém, ainda não conseguimos ter a data exata de quando se iniciou a Pinacoteca enquanto instituição legal, pois nos faltam dados que comprovem a chegada das obras. Sabemos, por notícias de Jornais, quando as obras foram expostas na capital e reconhecemos as obras nos salões de Belas Artes em suas várias versões, mas faltam-nos registros de compra de muitas das obras, e também qual seria o critério utilizado para aquisição. Muitas vezes observamos que as obras premiadas nos salões foram adquiridas. Mas não vemos também relação da premiação com o júri, ou alguma obrigatoriedade de as obras bem colocadas na premiação serem adquiridas pelas instituições públicas. “Quer dizer, nem sempre as obras premiadas eram adquiridas, e nem sempre as obras adquiridas haviam sido as premiadas” (SILVA, 2013, p. 74). Vários telegramas foram encontrados, nos quais grupos de artistas paraenses congratulavam a atitude do Prefeito Alberto Engelhard de adquirir obras que foram expostas em Salões, demonstrando que, de qualquer forma, existiam recursos para que fosse dado este incentivo aos artistas locais, o que de fato era uma forma de incorporar estas obras aos acervos públicos, beneficiando inclusive artistas jovens e emergentes (SILVA, 2009). Entretanto, com relação a efetivação da Biblioteca e a sua implementação enquanto uma instituição que tem como principal objetivo a legalização de seu acervo e a sua documentação, temos um dado novo. A partir de 2010, tivemos acesso a um documento que nos permite dizer que, apesar da Lei 7.348 de 20 de outubro de 1986, que amparou legalmente a anterior Pinacoteca Municipal de Belém, instituída segundo a Lei em 1983, foram encontrados documentos de 1972 que não só listam várias obras conforme foto a seguir, como já tinham estabelecidos os critérios para inventário de obras de acordo com critérios técnicos Museológicos:

Figura 79 – Lista do Inventário da Pinacoteca Municipal de Belém (1972)

PINACOTECA MUNICIPAL	
	
<i>Titulo do quadro</i>	
<i>Autor</i>	CÂMARA MUNICIPAL DE BELÉM
<i>Data</i>	QUADROS À ÓLEO E Aquarela
N.º	Nos. - 67- "SERTANEJO".....A. HELLER
	70- "ALACAZEIRA".....ANTONIETA DOS SANTOS FEIO
	44- "FRATA DE MACAPÁ".....LEONIDAS MONTE
	98- "VER O PÊSO".....ANITA GUIDI
	49- "A MULATA CHEIROSA".....ANTONIETA DOS SANTOS FEIO
	34- "AMAZÔNIA (MEDITAÇÃO INDÍGENA)".....IRENE TELLEIRA DE AZEVEDO
	213- "PESCADOR PARANENSE".....OSVALDO GOELDI
	101- "BAMBÓS".....LEONIDAS MONTE
	135- "PAISAGEM".....RODOLFO WOLFF
	92- "PAISAGEM".....CARLOS DE AZEVEDO
	-X-X-X-X-X-X-X-X-X-
	PERSONAGENS ILUSTRES (S A L A O H O R R E S)
	1- "DR. JOÃO LOURENÇO PAES DE SOUSA".....H. WIEGANT
	2- "ROBO DANIN".....ANTONIETA S. FEIO
	3- "DR. JOSÉ DA GAMA MALCHER".....FRANCISCO ESTRADA
	4- "CEL. ANTONIO PIMENTA DE MAGALHÃES".....VIENEG ET MORISS
	5- "DR. JOÃO DIOGO CLEMENTE MALCHER".....VIENEG ET MORISS
	6- "DR. ANTONIO PEREIRA GUIMARÃES".....FRANCISCO ESTRADA
	7- "MAJOR ANTONIO NOBRE LÉDO".....MANOEL PASTARA
<i>Notas:</i>	

Fonte: Acervo do Arquivo de Pesquisa do Museu de Arte de Belém

Alguns anos atrás, em 2008, a Reserva Técnica do MABE recebeu do gabinete do Prefeito de Belém uma pasta de documentos encontrada no depósito do referido gabinete. Esta continha uma documentação a qual nos permite afirmar que, antes de 1972, foi colocado em prática o planejamento e a implementação da Pinacoteca Municipal, tratando inclusive de confeccionar pastas pirogravadas em couro com a capa estampando o nome da Pinacoteca, conforme podemos ver nas imagens abaixo. Isso que nos dá certeza que o projeto de Lemos foi estabelecido no final da década de 60 e início de 70 do Sec. XX, pois algumas obras constantes do inventário serão relacionadas em listas de inventário em 1968 e 1972. As pastas relativas a guarda de documentos e registro das obras na referida Pinacoteca foram feitas com extraordinária sofisticação. Também ficam registradas obras que já estavam catalogadas e inventariadas pela intendência, conforme é possível observar na documentação de registro e tombamento.

Todo o inventário, como podemos comprovar, foi impresso em papel timbrado especial com o brasão da PMB (Prefeitura Municipal de Belém), lançando cada uma das

obras com suas descrições dos temas e fazendo uma biografia dos autores. Portanto, foram inventariados os títulos, autores, tamanho e técnica e foi impresso o nome da Pinacoteca Municipal de Belém, estando as folhas rigorosamente numeradas, registrando as obras com a descrição. Tudo criteriosamente organizado para que as obras não fossem extraviadas⁷². Quando recebemos esta documentação, preenchemos algumas lacunas, mas o documento é absolutamente esclarecedor no que tange a memória da construção do acervo. Examinamos os documentos com vários impressos, dentre os quais a já citada pasta com capa de couro, com o inventário conforme já tinha sido descrito em relatórios da intendência, como o de Rodrigues dos Santos de 1926.

A Pinacoteca Municipal, talvez de todas as que foram constituídas na época da borracha, será a que mais longevidade teve, pois construiu um conjunto de obras de arte que foi sendo alimentado por várias administrações municipais, como Ausier Bentes, Waldomiro Rodrigues dos Santos, assim como incentivadores como o prefeito Abelardo Conduru, Alberto Engelhard, Rodolfo Chermont, Nélio Lobato e Said Xerfan, para citar os gestores que mais contribuíram para que o Acervo da antiga Pinacoteca Municipal se transformasse, em 1991, no Museu de Arte de Belém .

Os documentos encontrados favoreceram algumas respostas com relação a documentação de como foi crescendo a construção, os temas e os pintores que tinham suas obras adquiridas preferencialmente pelos gestores. Esta tem sido uma análise muito importante para entendermos os contextos das aquisições dos acervos. Observamos também que houve atualização do inventário ao longo dos anos e outras relações foram sendo inseridas na coleção de obras de arte. Destacaremos as mais representativas coleções existentes no acervo que teve como procedência a Pinacoteca Municipal no Palácio, que, conforme foi sendo atualizada, estendia o percurso para obras adquiridas pelo inventário da coleção.

⁷² Inventário da Pinacoteca Municipal de Belém, registros das obras de Artes que pertenciam aquela Pinacoteca e que foram a partir de 1993, incorporada ao Museu de Arte de Belém. Documento pertencente ao Arquivo de pesquisa do Acervo do Museu de Arte de Belém.

Figura 80 – Fotografias do inventário da Pinacoteca Municipal⁷³

Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém

⁷³ Inventário encontrado em 2008. Tem nomes e especificações muito claras, de um arrolamento antigo, onde estão detalhadas as obras e suas procedências assim como várias numerações que acompanham as obras ao longo dos anos. Porém não tem data de aquisição Documento pertencente ao Arquivo de pesquisa do Acervo do Museu de Arte de Belém.

OBRAS PICTÓRICAS ADQUIRIDAS PELA INTENDÊNCIA DE BELÉM ANTES DE 1911⁷⁴.	
1.	OBRA: "Retrato de Dr. João Lourenço Paes de Souza (1º Vice-Presidente da Província do Grão-Pará)", 1877. AUTOR: WIEGANDT, Bernhard.
2.	OBRA: "Retrato do Intendente Arthur Índio do Brasil e Silva", 1890. AUTOR: DE ANGELIS, Domênico, CAPRANESSE Giovanni.
3.	OBRA: "1ª Assembleia Constituinte do Pará", 1892. AUTOR: MENDELSON, D.
4.	OBRA: "Retrato da Modelo do Teto do Teatro da Paz", 1894. AUTOR: CAPRANESI,
5.	OBRA: "Brasão de Armas de Santa Maria de Belém", 1894. AUTOR: BLAISE, Maurice.
6.	OBRA: "Retrato do Intendente José Coelho da Gama e Abreu (Barão do Marajó)", 1894. AUTOR: BLAISE, Maurice.
7.	OBRA: "Mulher Deitada", 1895. AUTOR: ATANASIO, Natale.
8.	OBRA: "Retrato de Gentil Bittencourt", 1896. AUTOR: BLAISE, Maurice.
9.	OBRA: "Retrato do Intendente Antonio Joaquim da Silva Rosado", 1897. AUTOR: BLAISE, Maurice.
10.	OBRA: "Retrato de João Marques de Carvalho", 1898. AUTOR: DE ANGELIS, Domênico.
11.	OBRA: "Últimos Dias de Carlos Gomes", 1899. AUTOR: DEANGELIS, Domênico e CAPRANESI, Giovanni.
12.	OBRA: "Atelier": Arte e Pátria, 1900. AUTOR: DE SERVI, Carlos.
13.	OBRA: "Retrato do Governador Paes de Carvalho", 1900. AUTOR: GROSSO, Giacomo.
14.	OBRA: "Cabeça de Dominicano", 1900. AUTOR: LORIO, Amedes.
15.	OBRA: "Os Últimos Raios", 1901. AUTOR: FIGUEIREDO e Melo, Francisco Aurélio de.
16.	OBRA: "Retrato do Coronel Antonio José de Lemos", 1903. AUTOR: SOUZA, José Irineu de.
17.	OBRA: "Aparição à São Lucas", 1903. AUTOR: BRAGA, Theodoro José da Silva.
18.	OBRA: "Recanto de Paquetá", 1903. AUTOR: FIGUEIREDO e Melo, Francisco Aurélio de.
19.	OBRA: "Fundação da Cidade de São Paulo" (estudo), 1903. AUTOR: SILVA, Oscar Pereira da.
20.	OBRA: "Coradouro de Roupas", 1903. AUTOR: AZEVEDO, Carlos Custódio de.
21.	OBRA: "Corcovado", 1903. AUTOR: FIGUEIREDO e Melo Francisco Aurélio de Aurélio.
22.	OBRA: "A Morte do Pastor", 1904. AUTOR: PARREIRAS, Antonio Diogo da Silva.

⁷⁴ Obras remanescentes da Pinacoteca Municipal, adquiridas na Intendência de Antonio Lemos e que hoje fazem parte do acervo do MABE.

23. OBRA: "Retrato do Intendente Antonio José de Lemos", 1904. AUTOR: AZEVEDO, Carlos.
24. OBRA: "Clareira no Bosque", 1905. AUTOR: PARREIRAS, Antonio Diogo da Silva.
25. OBRA: "Calçada do Largo da Pólvora", 1905. AUTOR: PARREIRAS, Antonio Diogo da Silva.
26. OBRA: "Entrada do Bosque Municipal", 1905. AUTOR: PARREIRAS, Antonio Diogo da Silva.
27. OBRA: "A Catedral de Belém", 1905. AUTOR: PARREIRAS, Antonio Diogo da Silva.
28. OBRA: "Praça da República", 1905. AUTOR: PARREIRAS, Antonio Diogo da Silva.
29. OBRA: "Praça Batista Campos I", 1905. AUTOR: PARREIRAS, Antonio Diogo da Silva.
30. OBRA: "Praça Batista Campos II", 1905. AUTOR: PARREIRAS, Antonio Diogo da Silva.
31. OBRA: "Luz Matutina", 1905. AUTOR: PARREIRAS, Antonio Diogo da Silva.
32. OBRA: "Vila Antiga", 1905. PARREIRAS, Antonio Diogo da Silva.
33. OBRA: "Avenida São Jerônimo", 1905. AUTOR: PARREIRAS, Antonio Diogo da Silva.
34. OBRA: "Entrada do Círio no Arraial de Nazaré", 1905. AUTOR: AZEVEDO, Carlos Custódio de.
35. OBRA: "Icarai", 1905. AUTOR: FERNANDEZ, Antonio.
36. OBRA: "Coqueiros", 1905. AUTOR: AZEVEDO, Carlos Custódio de.
37. OBRA: "Recanto de Jardim I", 1906. AUTOR: CALIXTO de Jesus Neto, Benedicto.
38. OBRA: "Retrato de João Antonio Luís Coelho", 1906. AUTOR: SOUZA, José Irineu de.
39. OBRA: "Retrato do Dr. Antonio Lídio Pereira Guimarães", 1906. AUTOR: SOUZA, José Irineu de.
40. OBRA: "O Tuberculoso", 1906. AUTOR: FARIAS, João Gomes Corrêa de.
41. OBRA: "Ilha Porchat", 1906. AUTOR: FERNANDEZ, Antonio.
42. OBRA: "Recanto de Jardim II", 1906. AUTOR: CALIXTO de Jesus Neto, Benedicto.
43. OBRA: "Pedra do mato", 1907. AUTOR: CALIXTO de Jesus Neto, Benedicto.
44. OBRA: "Pedra dos Ladrões, 1907. AUTOR: FERNANDEZ, Antonio.
45. OBRA: "Fundação da Cidade de Belém", 1908. AUTOR: BRAGA, Theodoro José da Silva.
46. OBRA: "Cabeça de Monge", 1909. AUTOR: FARIAS, João Gomes Corrêa de.
47. OBRA: "Romanos no Fórum", 1909. AUTOR: FARIAS, João Gomes Corrêa de

O acervo da pinacoteca nos expunha um conjunto de artistas estrangeiros e de outras localidades do país que vem pintar em Belém, atendendo à encomenda de

instituições oficiais. Juntamente a coleção também destacamos a obra de artistas que nasceram em Belém, mas que buscaram se desenvolver fora, numa época em que era mais fácil sair do Brasil buscando uma melhor formação. Observamos que teremos uma significativa inserção da criação artística local, muito bem representada, configurando um apreço e respeito pelas obras locais, mas também pelos demais artistas brasileiros e estrangeiros que por aqui chegavam.

A construção desta coleção nos apresenta uma série de elementos que, sem a sua interpretação, omitiriam fatos que só poderão ser apresentados e conectados quando os colocamos sob apreciação, exigindo uma investigação a respeito da historiografia da coleção do Museu de Arte de Belém. Desta forma, vamos em seguida destacar na coleção os temas que foram preferencialmente adquiridos e pelos quais percebemos que a Pinacoteca foi organizada. Como disse anteriormente, não sabemos ainda o critério que levou os gestores a aquisição destes temas. Mas acreditamos que eles seguiam o percurso que outras galerias ou Pinacotecas seguiam, uma trajetória cuja origem está na Pinacoteca Pública, o que nos mostra que o mundo da arte local da capital do estado do Pará estava integrado no circuito nacional e internacional de Belas Artes, assim como percebemos um trabalho de construção coletiva dos artistas a partir das obras, que ao longo do tempo constituem-se como a coleção de arte da Pinacoteca municipal.

Na análise dos temas e dos gostos destas obras, compreenderemos melhor o papel social da arte em seus vários aspectos, haja vista que o mundo da arte não está apartado do mundo social de uma forma geral. Para Howard Becker (1982), “o trabalho artístico não é uma coisa estável, está em constante movimento”. Para ele é necessário que analisemos os processos de forma coletiva, como “ação coletiva”. Ou seja, pessoas que estão reunidas e pensando em fazer algo que as una em torno de um pensamento se encontram para fazê-lo em conjunto. Por certo, estas atividades deverão ser organizadas e sistematizadas para que delas surjam produtos que vão ao encontro da sociedade.

A Pintura é conhecida como sendo o meio mais antigo, ou talvez aquele que mais se reconhece em termos de construções artísticas. Tintas, óleos, pincéis, tela, madeiras e papel começaram a ser utilizados para que os homens pudessem registrar aquilo que viam ou imaginavam. Ou seja, a partir destes materiais, o homem desenvolve técnicas que permitem que ele represente realidades que muitas vezes estão invisibilizadas numa sociedade, porém são compreendidas através das análises das pesquisas pictóricas (BECKER, 1982).

As instituições culturais, além de serem locais de produção de cultura, são cada vez mais também locais de investigação, daí o interesse da sociologia nesse campo de pesquisa, onde é possível envolver uma dose significativa de história da arte acoplada a história da imagem, pois, segundo Becker(1982), o exame das soluções expressivas destas obras de arte, assim como os debates e as narrativas acerca destas obras incluem aspectos da sociedade que permitem, de forma pictórica, que a arte interaja com as pessoas independente do seu gênero, criando relações e também uma história cultural e política, na medida em que a dinâmica da produção artística pode ser submetida às tensões visuais.

Ao investigarmos um acervo construído ao longo de décadas, pensamos a arte como uma ação coletiva para além das fronteiras do tempo. Como estamos falando da mesma atividade coletiva, porém em diferentes momentos, poderemos perceber uma forma de olhar do fazer artístico. Assim, estas obras produzidas e inventariadas neste acervo assumem um importante papel para compreendermos a trajetórias desta sociedade e o papel da arte na cidade de Belém.

5.2. A galeria de retratos

Na Galeria dos Retratos Oficiais do Palácio, intendentos, prefeitos, e demais políticos constituem-se enquanto símbolos, que se perpetuam nas memórias do Palácio. Para Bourdieu (2001), o poder simbólico é o poder que alguns agentes possuem de fazer valer sua visão, ou seja, as imagens são representações que nos remetem a ideias com um forte poder hierárquico, ditando regras que vão compor o jogo social. Portanto, fazer parte de uma galeria de notáveis políticos, mesmo que esta função seja exercida por poucos meses, oferece um prestígio onde a linguagem visual veiculada permite um relacionamento com os contextos desse poder. Assim, suas ideias poderão ser transmitidas apenas por uma imagem pessoal que represente politicamente o retratado. O retrato, de uma forma geral, sempre esteve envolvido numa atmosfera de poder, independente do seu significado. As definições deste gênero da pintura muitas vezes dependeram de tratar a função e a importância dos retratados, pois não apenas estabelece, como emoldura a individualidade. Caroline Fernandez afirma em seu trabalho: “daí que surge a relação entre o mecenas e o artista e por isso os mecenas sempre tinham seus retratos realizados em troca da proteção que davam aos seus retratistas” (SILVA, 2013, p. 53).

Os retratos pintados e encomendados em tempos diversos pressupõem a imortalidade a partir da perpetuação de sua imagem nas paredes da galeria. Estas telas foram pintadas por várias gerações de artistas e levam a crer que o convite para tal empreitada era significativo tanto para a personalidade representada, que entraria definitivamente para a história da instituição, como para o próprio pintor ou pintora, já que garantia visibilidade para seu trabalho a partir da encomenda oficial. Esta é uma estratégia em que muitos adotam para se tornarem imortais, porém atinge principalmente as camadas sem consciência crítica, estabelecendo a ideia de poder por estarem penduradas em um Palácio.

Figura 81 – Retratos de João Lourenço Paes de Souza, 1879, e Gentil Bittencourt, 1896



Fonte: Acervo Museu de Arte de Belém

O relatório apresentado pelo prefeito Rodolfo Chermont em 1948 (BELÉM, 1948, p. 63), sobre a disposição das obras da Pinacoteca Pública no Palácio da Administração Municipal, adverte sobre as salas onde estavam expostos os retratos: a sala destinada à Câmara Municipal - Galeria de Retratos Prefeitos e Intendentes. Com isso é possível perceber o processo de representação destas imagens. Além do caráter artístico que os pintores tinham que imprimir, por meio destes retratos, temos a oportunidade de fazermos um estudo sobre como cada um se fez representar, ou seja, as poses e o traje destes retratos

oficiais são usados para codificar a pintura a partir de um caráter moral ou religioso do retratado. Esses status vão permitir uma representação simbólica cujos interesses pessoais são muito bem pensados e tem uma função para além da simples memória na parede. A forma final de cada um dos retratos deve tanto à competência estética do pintor, quanto à busca de solidificação de uma imagem de classe entre representantes de diversas frações dominantes. Os retratos podem ser um estado puro, mas sempre envolvem uma leitura negociada (MICELLI, 2004, p. 9-18).

GALERIA DE RETRATOS DE INTENDENTES E PREFEITOS CÂMARA MUNICIPAL DE BELÉM ATÉ 1948	
RETRATO	PINTOR(A)
Roso Danin	Antonieta Santos Feio
Dr. Antonio Pereira Guimarães	Francisco Estrada
Coronel Antonio Pimenta de Magalhães	Vieneg et Moriss
Dr. Lourenço Paes de Sousa	R. Wiegandt
Dr. João Diogo Clemente Malcher	Vieneg Viet et Moriss
Major Antonio Nobre Ledo	Manoel Pastana
Dr. José da Gama Malcher	Francisco Estrada
Intendente Arthur Índio do Brasil	Domenico De Angelis
Dr. José Coelho da Gama Abreu, Barão do Marajó	Francisco Estrada
Dr. Antonio Joaquim da Silva Rosado	Francisco Estrada
Intendente Antonio José de Lemos	Carlos Azevedo
Intendente Dr. Virgílio Martins Mendonça	Irineu Sousa
Dr. Dionísio Ausier Bentes	Autor ignorado
Dr. Antonio Martins Pinheiro	Theodoro Braga
Intendente Dr. O de Almeida	Veiga Santos
Dr. Cipriano José dos Santos	Baltazar da Câmara
Dr. José Olinto Barroso Rabelo	Antonieta Santos Feio
Dr. Manoel Waldomiro Rodrigues dos Santos	Antonieta Santos Feio
Dr. Antonio Crespo de Castro	Manoel Pastana
Dr. José Maria Camisão	Antonieta Santos Feio
Cel. Antonio Faciola	Manoel Pastana
Dr. José Carneiro da Gama Malcher	Leonel Rocha
Padre Leandro Pinheiro	Veiga Santos
Professor Abelardo Condurú	Manoel Pastana

Sr. Ildefonso Almeida	Leonel Rocha
Alcindo Cacela	Antonieta Santos Feio
Dr. Jerônimo Cavalcanti	Arthur Frazão
Dr. Alberto Engelhard	Arthur Frazão
Dr. Augusto Serra	Arthur Frazão
Sr. Manoel Figueiredo	Arthur Frazão
Sr. Euclides Comarú	Arthur Frazão

Fonte: Relatório de 1948 da Câmara Municipal

Nesta relação onde estão os retratos que pertenciam a Câmara Municipal em 1948, uma diversidade de nomes de pintores podemos conhecer como retratistas, cujo o gênero era muito comum. Muitos destes retratados eram intendentess, fato que teve como efeito fazer alguns desses pintores ficarem muito reconhecidos como exímios retratistas, como é o caso de Maurice Blaise e Antonieta Santos Feio, que foram, na cidade, pintores prediletos de uma quantidade exigente de homens públicos, desta e de outras instituições. Blaise inclusive foi o artista convidado para pintar o Brasão de Armas de Belém, símbolo da municipalidade, bem como pintou o Intendente José Coelho da Gama Abreu, o Barão de Marajó e também o Vice-Governador Gentil Bittencourt. Porém podemos destacar também outros retratistas como Theodoro Braga, que pintou o Intendente Antonio Martins Pinheiro e foi professor de muitos jovens artistas que se iniciaram em seu atelier. Francisco Estrada, que veio da Espanha para Belém, também foi um dos mais requisitados, tendo assinado quatro das telas da galeria, conforme nos mostra o relatório do prefeito Rodolfo Chermont em 1948.

Manoel Pastana foi aluno tanto de Theodoro Braga, como de Francisco Estrada e pintou o retrato do intendente e comendador Antonio Rocha Faciola, retrato do intendente engo. Antonio Crespo de Castro, retrato do prefeito Abelardo Leão Condurú. Segundo inventário, foram pintados em 1934, além de muitos outros retratos de personalidades paraenses. Ademais, Pestana teve considerável participação no cenário artístico em Belém, não só como professor de desenho em importantes instituições de ensino da época, mas também participando de projetos como a Associação de Artistas Paraenses, inclusive estando presente na fundação da Academia Livre de Belas Artes em 1918, junto com outros artistas locais. Na ocasião, estavam presentes também Carlos Azevedo, Arthur Frazão e a jovem pintora Antonieta Santos. Esta, como já destacamos, foi uma das

grandes pintoras de retratos: não só pintou vários dos retratos dos Prefeitos, como também fez retratos de várias pessoas da cidade, assim como foi vencedora de Salões de Artes.

As exigências da encomenda e a qualidade da execução, muitas vezes mostram quem estava por detrás destes pincéis. Os estrangeiros tinham um trânsito muito privilegiado entre os retratados, porém os pintores paraenses tiveram nestes mestres suas maiores inspirações e muitas vezes tomaram seu lugar. Ao analisarmos os retratos, é possível reconhecer o universo do artista, e, no decorrer dos anos, também é possível perceber as diferenças formais de composição e estilo, quer seja pelo domínio da figura humana, quer seja pela técnica utilizada, visto que alguns não tinham a preocupação de fazer retratos com composições realistas, que eram preferencialmente solicitadas aos mais cotados. Segundo Caroline Fernandez (SILVA, 2013), a formação destes pintores no exterior ou mesmo no Rio de Janeiro se deu muitas vezes pela falta de Intuições que formassem estes profissionais em Belém.

5.3. Pinturas da História

Realizadas, em geral, sob encomenda, as pinturas históricas evidenciam um tipo de produção plástica comprometida com a tematização da nação e da política. Se os acontecimentos domésticos, o cotidiano e os personagens anônimos são registrados pela pintura de gênero, os grandes atos e seus heróis são narrados em tom elevado e estilo grandioso pela pintura histórica. O desafio pictórico colocado por essas telas reside na experimentação simultânea de diferentes gêneros artísticos: das paisagens e naturezas-mortas (no pano de fundo e elementos do cenário) e dos retratos e cenas de gênero (ensaiados na caracterização dos personagens e ambiências). A realização de telas com grande número de elementos, por sua vez, incita os pintores a procurarem soluções inéditas em termos de composição⁷⁵.

A pintura histórica adquire prestígio nas academias de arte, alçada ao primeiro plano na hierarquia acadêmica a partir do século XVII, com a criação da Real Academia de Pintura e Escultura em Paris, 1648, onde podemos ressaltar um estreitamento da pintura com o poder político. Os impactos dos grandes acontecimentos históricos refletem-se nos pincéis dos artistas que exploram através de narrativas imagéticas o embate e as relações entre o homem e a natureza. Também faz parte destes embates o

⁷⁵ PINTURA Histórica. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2019.

compromisso do pintor com a história de seu tempo, relatando cenas que entraram para sempre nas memórias de quem reconhece nestas representações um símbolo para construção de uma memória coletiva. Essa forma de pintura não é somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória.

O acervo do Museu de Arte de Belém surgiu a partir de uma grande tela histórica que discutimos no início deste capítulo, *Os último Dias de Carlos Gomes*, e outra encomenda das mais importantes, que é a *Fundação a cidade de Belém*, uma tela que capta o ambiente tão representativo da nossa região, pois representa uma parte de terra, onde podemos perceber o Rio Amazonas. O artista, em sua encomenda, percorreu vários caminhos em busca dos aspectos subjetivos dessa obra, sempre buscando relações entre seus aspectos biográficos enquanto artista nacional. Ela é um testemunho histórico, pois diz muita coisa sobre a cultura e origem da cidade de Belém. A Tela é inaugurada no Teatro da Paz no dia 17 de dezembro de 1908, dia do aniversário do Intendente Antonio Lemos, a pessoa que fez a encomenda.

Um dos maiores críticos da imprensa naquele momento era o jornalista Joafnas, que visitaria a exposição escrevendo na Folha do Norte (Belém, 10 dez 1908), em seguida, as seguintes reflexões: “foram várias as visitas feitas por mim no foyer do Teatro da Paz, para ver a Exposição de Theodoro Braga, não tenho o hábito de prodigalizar elogios; mas quanto a cousa me agrada, não me vexo de o declarar”. Como jornalista, fazia quase que diariamente textos sobre as artes da capital. Entretanto, como crítico ele era sempre muito contundente em suas colocações. Portanto, Theodoro Braga realmente o agradou, pois ele comentou nos jornais que ficou muito contente com o que viu:

Quero externar o meu contentamento de estar presente em algo tão salutar à aridez de nosso meio, sabemos que não existe a perfectibilidade, mas é um primoroso trabalho, de um artista patriota que usa como modelos a sua terra natal. Precisamos de Pintores brasileiros, e reconhecemos temos um grande, é Theodoro Braga⁷⁶.

⁷⁶ Trecho do editorial escrito pelo jornalista Joafnas no qual fazia comentários sobre Theodoro Braga. Cf. NASCIMENTO, João Afonso do. Uma exposição Artística. *Folha do Norte*. Belém, 10 dez. 1908, p. 1.

Aldrin Figueiredo (2004) diz que, muito mais do que um rito de entrega, a obra histórica *Fundação da Cidade de Belém*, encomendada pela Municipalidade, quando observamos cuidadosamente o catálogo da Exposição de 1908, desvela um grande passeio por temas, técnicas e frentes de atuação do artista, cada qual mais diverso um do outro. Nesse verdadeiro caleidoscópio pictórico, houve lugar para a visão etnográfica do artista quando ele faz um minucioso registro de várias cenas cotidianas da cidade, Belém. A obra também gerou uma grande expectativa no circuito intelectual da cidade, pois durante um ano moveu os ânimos com as notícias divulgadas na imprensa antes da entrega da obra (FIGUEIREDO, 2004, p. 31).

Uma das funções primordiais de um Museu é a conservação do passado em um sentido que está próximo ao de uma instituição de custódia de diferentes formas de memória. Estas se agregam aos objetos de coleção, caracterizando-se individualmente como “Objeto de Memória” (VAN VELTHEM, 2004, p. 17).

Várias histórias podemos conhecer a partir das obras históricas encontradas nos museus. Ocasão histórica que se tornou referência para o acervo do Palácio foi a Cabanagem⁷⁷, em virtude das obras que ilustram esse momento e fazem parte do acervo do Museu de Arte de Belém. O Pintor Alfredo Norfini foi um grande artista nascido na Itália, que estudou na Academia Julian em Paris, e fez o curso de artes na Real Academia de San Lucca, na Itália. Ele foi convidado para restaurar obras da Igreja da Mercês em 1939, pelo padre Theodore Kokke, morava no sul do Brasil e também era um dos mais capacitados restauradores de obras de artes, já tendo executado obras semelhantes no Sul do País.

O artista aceitou a incumbência, veio para Belém, destacou-se pelos trabalhos de restaurador e, ao lado do serviço empreendido na restauração e recomposição da Igreja, aproveitou e executou muitas pinturas de Belém, expondo suas telas em várias ocasiões, com absoluto sucesso artístico. O Prefeito naquele momento era o Professor Abelardo Condurú, que colaborou de maneira expressiva nas Restaurações das obras do templo e também a partir de informações de pesquisas realizadas por Norfini encomendou as duas famosas pinturas que narram imagens da cabanagem (MEIRA FILHO, 1973, p. 125). As obras encomendadas foram *Ataque dos Cabanos ao Trem de Guerra* e o conhecido

⁷⁷ A Cabanagem foi uma revolução social que dizimou a população amazônica e abarcou um território muito amplo. Contrastando com este cenário amplo e internacional, foi, e ainda é, analisada como mais um movimento regional, típico do período regencial do Império do Brasil. Cf. RICCI, Magda. Cabano paraense de Alfredo Norfini. *Nossa História*, Rio de Janeiro, v. 17, 2005, p. 50-53.

Cabano Paraense (RICCI, 2005. p. 50-53), obra que “se transformou no paradigma visual e na invenção da imagem do herói da Cabanagem” (FIGUEIREDO, 2011).

As duas aquarelas realizadas nessa composição foram executadas em um processo de cuidado artístico muito apurado, obra inquestionável de um grande pintor. A técnica utilizada à aquarela permite que a transparência das cores mostre um cenário rústico, de tons terrosos, que combinam com o tema das obras e ajustam-se a narrativa, permitindo que a voz da história encontre a imagem do fato acontecido, além de apresentar os cabanos de uma forma diferente do que era apresentada anteriormente, antes da década de 1930⁷⁸.

Figura 82 – *O cabano paraense*, 1940



Figura 83 – *O Assalto dos cabanos ao Trem de Guerra*, 1940



Fonte: NORFINI. Aquarela, 97,3 x 69 cm; 93,3 x 69 cm. Acervo do Museu de Arte de Belém

⁷⁸ Ao longo dos anos de 1920 e 1930, delinearam-se outras histórias e o movimento cabano foi ganhando outros sentidos. Houve quem o percebesse como uma guerra de Independência tardia, ou mesmo como um movimento nacionalista. Neste contexto, os cabanos deixaram de ser tratados como “malvados” e “sediciosos”, para se tornarem “patriotas”, conceito entendido como cidadãos adeptos da “causa brasileira”. Nascia uma linha positiva e de continuidade nacionalista entre o processo de emancipação política no Pará e o movimento cabano. (Para uma análise mais apurada destas mudanças historiográficas, ver RICCI, Magda. Do sentido aos significados da Cabanagem: percursos historiográficos. *Anais do Arquivo Público do Pará*, Belém, v. 4, t. I, p. 241-274, 2001).

Estas obras ilustram em aquarela, nos tons ocres terrosos, imagens da cabanagem para o conhecimento de todos no Brasil, através principalmente dos livros didáticos de diversas editoras. A revolução social dos cabanos que explodiu aqui em Belém do Pará, em 1835, que ficou registrada como “A Cabanagem”, foi um movimento que matou mestiços, índios e africanos pobres ou escravos, mas também dizimou boa parte da elite da Amazônia, deixando mais de 30 mil mortos e uma população local que só voltou a crescer significativamente em 1860 (RICCI, 2007, p.50-53).

O Museu é um “teatro da Memória” (MENEZES, 1994, p. 9) em que podemos direcionar nossos olhares para os importantes mirados da história. Aumenta a importância quando possui também narrativas que complementam os fatos históricos com seu acervo, permitindo que as evidências representadas através de suas obras sejam afetividades de acontecimentos, cujos valores serão ressaltados pela criatividade da perspectiva histórica. Antes do movimento da cabanagem, um outro fato marcou historicamente a cidade de Belém. O artista Romeu Mariz Filho representa estes fatos históricos, com uma composição impregnada de dor e deprimente. Mariz Filho era um pintor já consagrado, estudou no Rio de Janeiro e adquiriu notoriedade a partir de suas composições visuais, publicadas em Jornais e revistas⁷⁹. Descreve, com seus pincéis, “A tragédia do Brigue Palhaço”, na exposição “Transcrição”, com a curadoria de Claudio de La Roque Lea⁸⁰. A tela de Mariz Filho reproduz os homens em agonia no porão de um navio, em tonalidades verdes nada alegóricas, ainda que o quadro tenha sido pintado um século depois.

Esse episódio histórico levou 252 pessoas a morte, pois já havia passado quase um ano do notório Sete de Setembro e o Grão-Pará continuava alheio à Independência do Brasil. Aportou em Belém o inglês John Pascoe Grenfell (1800-1869), a bordo de um navio de guerra enviado pelo imperador D. Pedro I, trazendo um comunicado: uma grande esquadra estava a caminho para garantir, por bem ou por mal, a adesão do Grão-Pará ao Império (RICCI, 2009). Foi um dos episódios mais trágicos e cruéis que marcaram a anexação do território do Pará ao recém-independente estado Brasileiro.

⁷⁹ Museu de Arte de Belém: *Memória e Inventário*. Belém, 1996 (caminhos da Cultura 4)

⁸⁰ Galeria Romulo Maiorana Catálogo: *A Transição, Belém*, 1995.

Figura 84 – *Tragédia do brigue Palhaço*, 1937



Fonte: Romeu Mariz. Óleo sobre tela, 127,5 x 145cm. Acervo do Museu de Arte de Belém

E, ainda no tema das representações históricas, no campo simbólico da religiosidade na cidade e Belém, faço um destaque para a obra do pintor Carlos Azevedo. *A Entrada do Círio do Arraial de Nazaré* é uma obra cuja narrativa focaliza o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, um acontecimento histórico, social e antropológico em devoção a Nossa Senhora de Nazaré. Trata-se de uma manifestação católica do Brasil e um dos maiores eventos religiosos do mundo, o qual ocorre todos os anos na cidade de Belém do Pará, no segundo domingo do mês de outubro e é considerado por estudiosos não apenas um fenômeno religioso, mas também cultural, estético e turístico, além de também ter um significado semelhante ao Natal para os paraenses⁸¹.

Para Aldrin de Figueiredo (2011), o pintor antecipa visualmente o que Dalcídio Jurandir chamaria de “Carnaval Devoto” e o que Eidorfe Moreira chamou de “Pororoca humana”⁸². Um imenso rio de gente, tendo à frente os jovens aprendizes da antiga escola do arsenal da Marinha, fazendo malabarismo em honra da virgem.

⁸¹ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Círio de Nazaré. Rio de Janeiro: Iphan, 2006. (Dossiê Iphan, 1).

⁸² Museu de Arte de Belém- Catálogo Janelas do Passado, espelho do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história Aldrin de Figueiredo Fundação Cultural de Belém, PMB, 2011.

Figura 85 – *Entrada do Círio do Arraial de Nazaré*, 1905



Fonte: Carlos Azevedo. Óleo sobre tela. Acervo do Museu de Arte de Belém

Carlos Azevedo foi um artista paraense extremamente talentoso e foi para Paris estudar como pensionista do governo do Estado do Pará. Expôs em 1906 no foyer do Teatro da Paz⁸³ e, como diz Aldrin Figueiredo, pintou essa “jóia” que faz parte do acervo do Museu de Arte de Belém.

5.4. A paisagem brasileira da Amazônia e de Belém

A pintura de paisagens no século XIX tem no impressionismo expressão destacada. A observação da natureza a partir de impressões pessoais e sensações visuais imediatas, a suspensão dos contornos e claro-escuros em prol de pinceladas fragmentadas, justapostas a aplicação da luminosidade e uso de cores complementares, favorecidos pela pintura ao ar livre, são traços principais da renovação estilística empreendida por esta corrente de pintores.

Um marco inicial da pintura de paisagens no Brasil pode ser encontrado nos pintores estrangeiros que chegaram ao país com Maurício de Nassau, como Albert

⁸³ Museu de Arte de Belém: *memória & inventário*. FUMBEL; PMB. Belém. 1996.

Eckhout (ca.1610-ca.1666) e, sobretudo, Frans Post (1612-1680)⁸⁴. Os viajantes foram sempre os maiores divulgadores das paisagens encontradas por todo o mundo e no Brasil não foi diferente. A seleção de desenhos colhidos em viagem para a edição de álbuns ilustrados satisfazia o desejo de revelar ao público europeu um aspecto de mundo inusitado e desconhecido, como também de descrever e expor particularidades étnicas, sociais e políticas de outros povos.

Belém teve sua renascença na época do intendente Antonio Lemos, conforme acreditava o cronista Leandro Tocantins(1963). Para ele, além de empreendedor das mudanças da cidade, Lemos tinha pelas artes a paixão de um apreciador. Sua sofisticação e “bom gosto” para as artes foram sempre comentados por todos os que trabalhavam com ele⁸⁵. Eis como Humberto de Campos retratou-a:

A sua residência era um verdadeiro Museu de Arte”. Como Augusto ele apreciava os vasos famosos e tinha-os nas suas salas às dezenas. Como Francisco I amava as esculturas, e elas se alinhavam mudas, repousando em custosas peanhas de Mármore. Como Lourenço “de Médicis, adorava pintores e as telas se penduravam nos vinte muros do seu pequeno palácio”⁸⁶

Esse momento em Belém era bastante favorável para as artes. O pintor Antonio Diogo da Silva Parreiras, um dos pintores brasileiros mais consagrados no tema da paisagem, tendo estudado na Itália com grandes mestres, realizou uma excursão para a Amazônia, chegando ao porto de Belém. Trazia consigo sua primeira grande exposição do norte do Brasil, composta por algumas obras remanescentes de sua exposição anterior, com a predominância dos assuntos de gênero. Já fazia algum tempo que ele ouvia falar do Pará e de sua civilidade, acalentando, assim, um enorme interesse em conhecer sua capital. Naquele momento ele conheceu também o intendente Lemos que, além de ser o responsável pela grande transformação ocorrida na cidade, era também um mecenas das artes. E fez a Parreiras a encomenda das obras sobre Belém. Os jornais da época escreveram sobre sua chegada e apresentaram uma expectativa muito grande ao noticiarem o artista como um dos grandes acontecimentos da época na cidade⁸⁷

⁸⁴ PINTURA de Paisagem. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo363/pintura-de-paisagem>>. Acesso em: 01 de Jun. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

⁸⁵ Descrição do intendente Antonio Lemos como “Velho Lemos”, ver: TOCANTINS, 1963. p. 90-96.

⁸⁶ 87 CAMPOS, Humberto. O Velho intendente. Folha do Norte. Belém, 1905. p.5. Quando escreveu este artigo, Humberto de Campos tinha aproximadamente dezenove anos de idade.

⁸⁷ ARRAES, Rosa M. Lourenço Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antonio Parreiras 1895-1909/ Dissertação (mestrado) – orientador Aldrin Moura Figueiredo Universidade Federal do Pará, PPHIST- CFCH Belém, 2006.

Figura 86 – *Clareira no Bosque*, 1905



Fonte: Antonio Parreiras. Óleo sobre tela, 99,3 x 149,5 cm. Acervo do Museu de Arte

Figura 87 – *Calçada do Largo da Pólvora*, 1905



Fonte: Antonio Parreiras. Óleo s/tela, 82,3 x 99,5 cm. Acervo do Museu de Arte de Belém.

Parreiras aceita a encomenda feita pelo Intendente e, com seu olhar estrangeiro, transformou as imagens simples do cotidiano, destacando para o público cenários habituais, conhecidos de todos que, ao serem colocados em suas telas, apresentavam-se ao espectador como uma narrativa sequenciada da cidade, estabelecendo relações diferenciadas com o público que lotava a sua exposição. Em *Clareira no Bosque*, pintura que faz parte da Coleção de Arte do MABE, o pintor Antonio Parreiras se declara totalmente envolvido pela paisagem natural, ao ponto de retirar a figura humana desta sua obra, pintando apenas a floresta.

No *Passeio da Avenida da República*, Parreiras demonstrou uma cidade transformada em uma grande metrópole. A linha abordada neste passeio partia em uma perspectiva infinita, apresentando um traço que se organizava em linhas retas, mostrando uma disposição cartesiana no sentido da simetria, tal como poderia ser comparada às intervenções do intendente. As mangueiras, ainda pequenas, apresentavam-se enfileiradas, dispostas uma atrás da outra, demonstrando a organização que estava sendo imposta na cidade.

A paisagem são as aparências perceptíveis do ambiente geográfico, ou ainda, são uma forma pela qual compreendemos o mundo a partir de nossos sentidos, tais como a visão, o olfato, o paladar, entre outros. A análise da paisagem permite-nos verificar as diferentes dinâmicas concernentes ao funcionamento das sociedades. É claro que a visão é, geralmente, o mais preponderante dos sentidos quando falamos em compreensão da paisagem e estes exercícios permitiram que artistas visuais, assim como os viajantes, registrassem suas narrativas a partir dos seus olhares e pincéis, consolidados na experiência da visualidade e da diversidade que a Amazônia, com seus rios e sua floresta. “Tudo o que se houve contar, tudo o que se lê a respeito das amazonas e seus tributários é incapaz de dar uma ideia da imensidão do seu conjunto” (AGASSIZ, 1910).

O acervo do MABE conta também com uma espetacular coleção das paisagens Amazônicas, também conhecidas como cenas “Ribeirinhas”⁸⁸, bem diferentes das cenas da vegetação com terra firme e das cenas urbanas. Temos as paisagens de várzeas tão comuns da Amazônia, com suas terras férteis constantemente adubadas pelas enchentes

⁸⁸São comunidades tradicionais na Amazônia, comunidades rurais formadas por povos/populações cujo modo de organização social é reconhecido como tradicional possuem um modo de vida ligado diretamente a dinâmica da natureza residem nas proximidades dos rios e têm a pesca artesanal como principal atividade de sobrevivência. Cultivam pequenos roçados para consumo próprio e também podem praticar atividades extrativistas e de subsistência. (<http://www.ecobrasil.eco.br>)

dos rios, porém absolutamente excêntricas para os que nunca aqui estiveram. Antes usadas apenas como registros dos viajantes, a partir da década de 20 do século XX farão parte dos salões e galerias de artes. A partir deste momento os anhingas e as palhas de buçu farão parte do repertório visual dos artistas que por aqui estiveram. O principal intérprete da paisagem amazônica a quem acredito podermos atribuir este protagonismo foi pintor paraense Arthur Frazão, que após ter conhecido e trabalhado em Belém com o fotógrafo alemão Bruno Max Burkhardt na “Fotografia Allemã,” estabelecimento de propriedade do fotógrafo em Belém, vai com uma bolsa oferecida pelo referido fotógrafo estudar na Academia de artes do professor Martin Schumann em Dresden, na Alemanha, onde teve a oportunidade de conhecer lugares como Londres, Paris, Berlim e Lisboa (MEIRA, 2018). Na volta, já com uma boa experiência de fotógrafo, dedicou-se em pintar a Amazônia, momento em que, com 54 anos, já consagrado como pintor de paisagem, atinge um alto nível na sua composição ao pintar a obra *Paisagem Ribeirinha*, de 1944. Frazão pinta a vegetação originária da Amazônia, com as bananeiras e sororocas ao fundo e os açaizeiros e a várzea no primeiro plano, uma livre interpretação de tudo que ele observou, inclusive os ângulos já registrados fotograficamente.

Figura 88 – *Solidão*, 1951



Fonte: Arthur Frazão. Óleo sobre tela. Acervo do Museu de Arte de Belém

Ainda na pintura da paisagem da Amazônia, podemos destacar Vicente Leite, um cearense que estudou no Rio de Janeiro na Escola Nacional de Belas Artes, viajou e

observou muitos lugares. Em Belém pintou *Seringueiras: margem do Rio Guamá*, 1937, uma encomenda do Prefeito Abelardo Conduru. Mais uma vez a casa típica da Amazônia feita de palha de buçu. As seringueiras estão com as folhas amareladas. Aparecem ainda árvores com aspectos de mangueiras, açazeiros e outras palmeiras, porém o pintor trabalhou principalmente para fazer com que suas pinturas de paisagens ribeirinhas fizessem parte do estilo de pinturas exibidas nos grandes centros na época, cuja natureza não se deixava dominar⁸⁹.

Figura 89 – *Seringueiras: margem do Rio Guamá*, 1937



Fonte: Vicente Leite. Óleo sobre tela. Acervo do Museu de Arte de Belém

Como já foi possível de observar, as paisagens de Belém são caracterizadas por suas cores fortes, carregam consigo aspectos naturais e também aspectos culturais ou humanizados. Quando uma determinada área é formada apenas pelos elementos da natureza, falamos de uma paisagem natural, mas quando ela apresenta alguma intervenção humana, então falamos de paisagem cultural, também chamada de “paisagem humanizada” ou de “paisagem geográfica” (SANTAELLA, 2012, p. 43). A análise das paisagens urbanas permite-nos verificar as diferentes dinâmicas concernentes ao funcionamento das sociedades e a visão é geralmente o principal dos sentidos, quando

⁸⁹ Museu de Arte de Belém: *memória & inventário*. FUMBEL/PMB. Belém, 1996.

pensamos em como compreender a cidade. Entretanto podemos afirmar que esta não é a única forma de assimilar um espaço: também o apreendemos pelos seus cheiros, sons, sabores e aspectos externos.

Figura 90 – *Doca do Ver-o-Peso*, 1926



Fonte: Ângelo Guido. Óleo sobre tela, 78 x 100 cm. Acervo do Museu de Arte de Belém

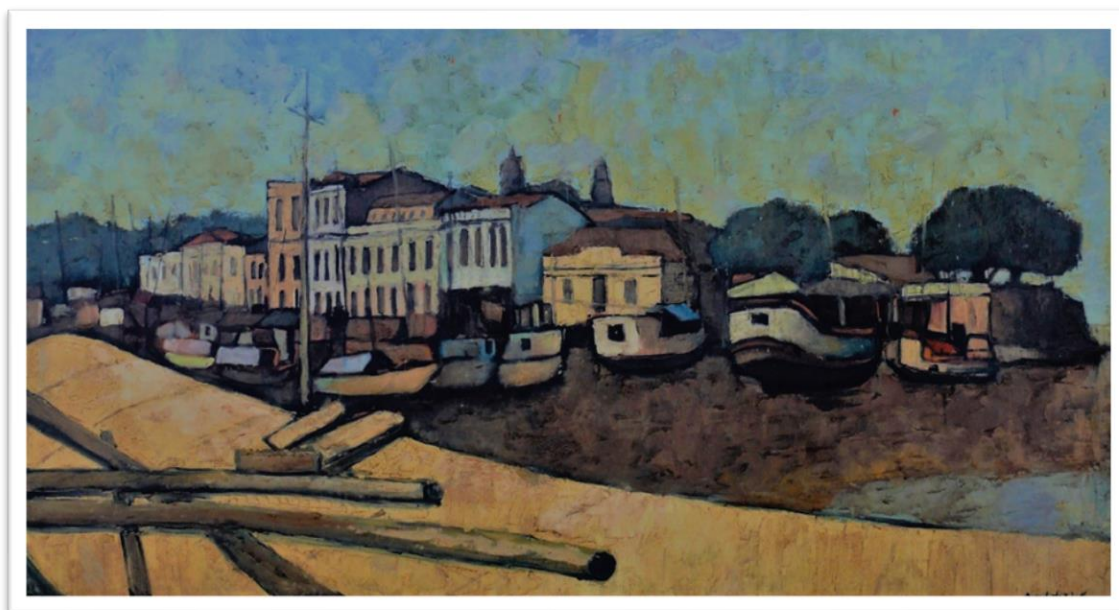
Afinal de contas, existem lugares que são resultados de uma complexa interação entre sociedade, cultura e o seu cenário. Assim podemos encaixar o Ver-o-Peso, uma feira livre à beira do Rio Guamá, um espaço democrático e antagônico, onde simbolicamente todos se encontram. Artistas que por Belém passaram se deixaram influenciar por esse espaço público. Nesse sentido, concluímos que a arte construiu mais um aspecto na cidade, um agente de memória política, reunindo elementos do passado que foram conservados em conjunto com aspectos do presente ou que surgiram em tempos mais recentes.

O Museu de Arte de Belém possui em seu acervo uma das coleções mais representativas do Ver-o-Peso. Percebemos, portanto, o quanto este lugar envolveu os

artistas daqui e de fora de Belém. São 26 obras das quais destacaremos duas: *Doca do Ver-o-Peso*, 1926, do pintor Ângelo Guido e *Ver-o-Peso*, 1970, de Benedito Mello⁹⁰.

Ângelo Guido, pintor de “Doca do Ver-o-Peso”, foi um artista Italiano de Cremona, que veio com sua família para São Paulo e estudou com os mestres Piza e Bonomi. Em 1925 se transferiu para Porto Alegre e em 1926 esteve em Belém e realizou uma exposição onde foram adquiridos dois quadros pelo Intendente Waldomiro Rodrigues dos Santos⁹¹. Em “Doca do Ver-o-Peso”, ele usa quase uma bruma para registrar o local, carregado de melancolia e emoção, e, por meio de tênues pinceladas roseadas, enche de poesia essa obra.

Figura 91 – *Ver-O-Peso I*



Fonte: Benedito Mello. Óleo sobre tela, 94,6 x188 cm. Acervo do Museu de Arte de Belém

Em *Ver-o-Peso I*, de Mello, o artista colocou as cores vibrantes do lugar: o sol está se pondo, as pinceladas são com cores mais quentes, registrando e suscitando que, além do visual, há que se perceber no imaginário da feira os cheiros das ervas, as estórias e lendas dos paraenses vendedores da feira, que são herança de seus antepassados, transmitidas através das práticas da oralidade na cultura que eles representam. Segundo Marcio Meira⁹², “o Ver-o-Peso há muito deixou de ser apenas um porto e uma feira livre”, na qual se negocia toda espécie produtos comestíveis e culturais. “É também e, sobretudo,

⁹⁰ Museu de Arte de Belém. *Ver-o-peso o que se narra e o que se vê*. Belém: FUMBEL/PMB, 2003.

⁹¹ Museu de Arte de Belém: *memória & inventário*. FUMBEL/PMB. Belém. 1996.

⁹² Antropólogo paraense, presidente da FUMBEL em 2003. Autor do texto de abertura da Exposição “Ver-o-Peso o que se narra e o que se vê”.

um mercado de bens simbólicos que alimenta a alma e o espírito da mais antiga capital da Amazônia, um elo com o rio e a floresta o que diferencia Belém das outras capitais brasileiras”.

5.5. Os retratos do povo

Nossa reflexão sobre as possibilidades e limites da representação atravessa a arte do século XX e encontra tradução particular nos retratos. Alguns artistas do início do século XX se associam diretamente ao gênero, como Amadeo Modigliani (1884 - 1920), que produziu grande quantidade de rostos, em geral, com formas simplificadas e alongadas (MENEZES, 1997).

No Brasil este gênero nas artes visuais brasileiras obrigaria a retomada da história da arte no país. Vale assinalar a forte retratística na pintura brasileira do século XIX e início do XX, com August Müller (1815 - ca.1883) (Retrato de Gradjean de Montigny, ca.1843), Almeida Júnior (1850 - 1899) (Caipira picando fumo, 1893 e Nhá Chica, 1895) e Eliseu Visconti (1866 - 1944), responsável por uma série de figuras femininas (MICELI, 1996).

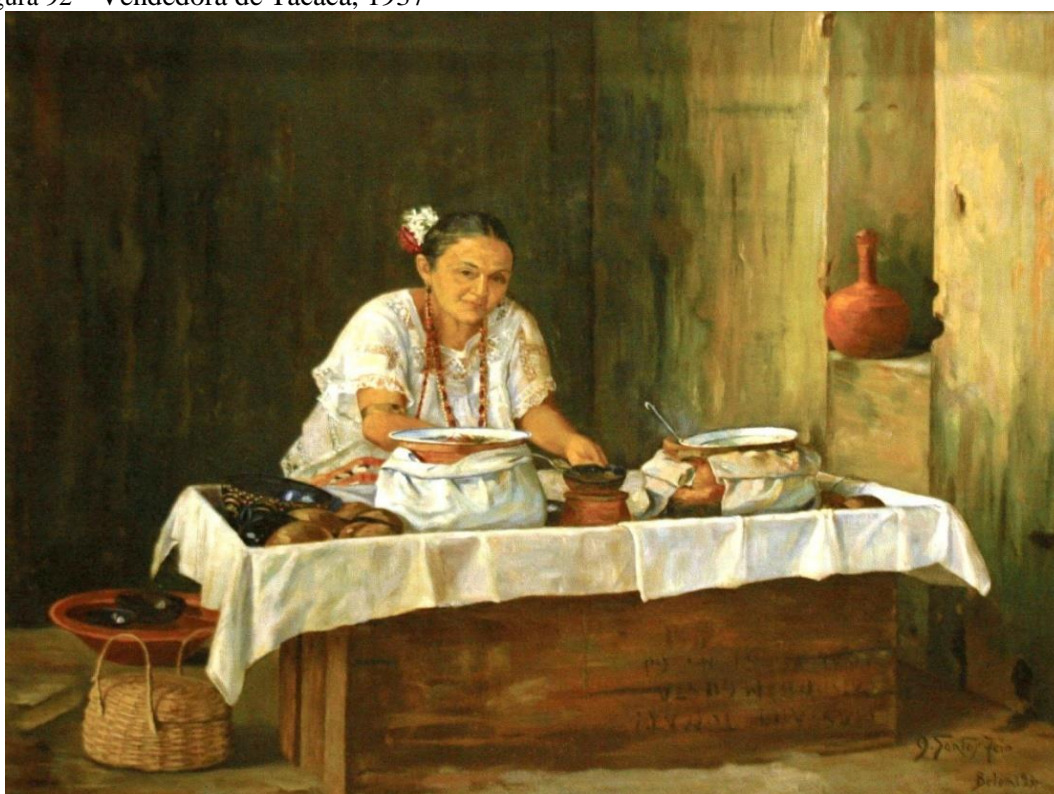
Ao refletirmos sobre a coleção de artes do MABE que nos mostra os retratos do povo, compreenderemos melhor o que Castelnuovo nos fala quando elabora o panorama dos retratos na Arte pictórica Italiana, mostrando como essa arte é indissociável do seu tempo e também como as motivações políticas permitem-nos verificar as diferentes dinâmicas concernentes ao funcionamento das sociedades, pois elas revelam ou omitem informações, de forma a denunciar as características econômicas, políticas e culturais que estruturam o processo de formação e organização do espaço social e a interação entre sociedade e a sua imagem a partir dos retratos que são registrados nas artes visuais (CASTELNUOVO, 2006).

No acervo do MABE podemos observar através dos retratos as transformações sociais que modificaram o lugar das pessoas, exigindo visualmente alteração de proposições temáticas. Estas mudanças estabeleceram transformações mais profundas do olhar e das formas de representar esse olhar, e é isso que a arte moderna fará no século XX. O advento da fotografia influenciou e inspirou a cidade de Belém, para onde vieram muitos fotógrafos na virada do século e aqui permaneceram. Este fato “já modifica a forma de ver o outro, identifica a imagem com a suposta existência da pessoa” como nos diz Arnaud Hauser (HAUSSER, 1997, p. 1008), que costuma apreciar a importância dos

movimentos artísticos e olhar como a arte se comporta nas representações, principalmente dentro dos contextos após o advento da fotografia.

Para Aldrin Figueiredo, o Clímax da coleção do MABE está no “conjunto de telas à guisa de uma certa representação étnica Cultural do povo paraense. Construído ao longo dos anos de 1930 a 1950” (FIGUEIREDO, 2011). Ao olharmos para a representação destes populares, compreendemos muito bem o que cada personagem fruto da observação dos artistas traz consigo, uma biografia emblemática dos atores com quem convivemos diariamente pelas ruas da cidade.

Figura 92 – Vendedora de Tacacá, 1937



Fonte: Antonieta Feio. Óleo sobre tela, 94,6 x 118,2 cm. Acervo do Museu de Arte de Belém

Falaremos então da obra *A Vendedora de Tacacá* de Antonieta Santos Feio, que mostra uma típica mulher vendendo tacacá⁹³ no momento em que coloca pimenta na cuiá. A vendedora é uma mestiça cabocla e traça uma blusa branca larga. Esta vestimenta que evoca roupas do século XIX, é o indispensável aparato das conhecidas baianas. Até a década de 1960, o traje das tacacazeiras era semelhante ao das baianas, mas subsiste hoje apenas de forma simplificada na cidade de Belém. Na época, os utensílios e alimentos já estavam colocados sobre uma mesa que se imagina disposta para os clientes e em lugar

⁹³ É uma iguaria típica da Região Amazônica a base de goma de mandioca, tucupi, jambu e camarão.

público, a rua, assinalando que se trata de uma banca, um ponto de venda semipermanente, ou mesmo permanente (VAN VELTHEM, 2008, p. “A hora do Tacacá”). A Autora estudou desenho e pintura na Escola e Belas Arte de Florença, Itália, com os mestres Guiseppe Rossi e de Iacopo Olivotto. Especializando-se em retratos, tinha predileção pela figura humana. Participou dos II Salão de Belas artes do Pará como *hors concours*. Foi ativista com relação aos salões de artes e ganhou a medalha de ouro na Exposição Nacional de Recife em 1940 (SILVA, 2009).

Figura 93 – *Vendedor de Caranguejo*, 1940



Fonte: Waldemar da Costa. Óleo sobre tela, 150 x 120,5cm. Acervo do Museu de Arte de Belém

Outra obra que analiso como um dos retratos do povo com características muito peculiares é o *Vendedor de Caranguejo*. Em primeiro plano são pintados dois típicos vendedores de caranguejo: estes homens têm características do caboclo paraense, a pele queimada do sol, os dois sem camisa, com corpos musculosos pela labutação da atividade, um agachado arrumando os caranguejos num cofo de palha, e outro em pé com as pernas da calça enroladas. Os dois estão com chapéus de palha. Atrás, uma mulher vendedora de

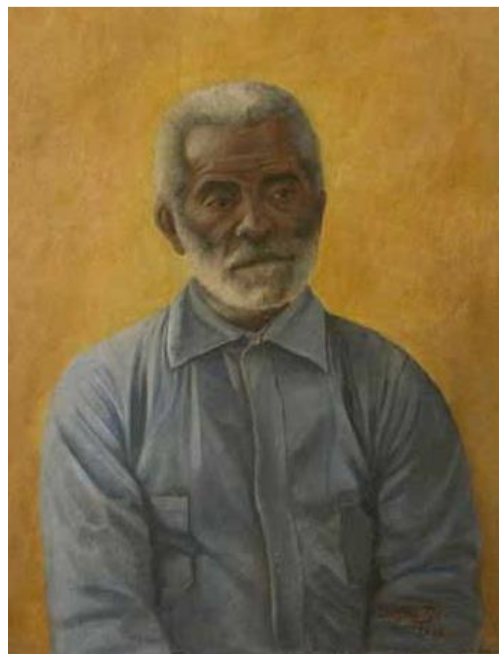
melaço de cana e um homem que observa os dois caranguejeiros; ao fundo, as velas coloridas das embarcações na beira do Rio, uma cena muito comum na feira do Ver-o-Peso. O autor é Waldemar da Costa, um paulista que estudou pintura em Portugal e na França entre 1928-1931. Vem para Belém atraído pelo salão de artes, e no III Salão oficial, em 1942, não só esteve presente, como ganhou o 2º lugar com prêmio de pintura moderna, com a obra *Retrato do Dr. Pedro* (SILVA, 2009).

Figura 94 – *Meditação*, 1933



Fonte: José Girard. Óleo sobre tela, 101 x 92 cm. Acervo do Museu de Arte de Belém

Figura 95 – *Preto Velho*, 1936



Fonte: Dahlia Déa. Óleo sobre tela, 71 x 56 cm. Acervo do Museu de Arte de Belém

Ao analisarmos os tipos populares que estão inseridos no acervo do MABE podemos classifica-los em sua maioria como imagens dos imaginários sociais, trabalhadas pelos artistas visuais na dimensão macro da História Cultural. As imagens do povo e dos trabalhadores da cidade no acervo MABE são narrativas que apresentam personagens de uma cidade que são, em grande maioria, invisibilizadas. Os artistas os representam por compreenderem a dimensão de registrar estes atores dentro de um cenário que é a cidade. Assim, no processo de interpretação desses conteúdos, um conjunto de significados é produzido, a fim de dar sentido às mensagens que estão impregnadas por significados simbólicos próprios de uma determinada coletividade, e se estabelecem, em definitivo, no cerne da capacidade de trabalharmos, iluminando os discursos simbólicos (HIRSCHMAN; THOMPSON, 1997, p. 29).

Ao falar dos autores destes retratos, Aldrin Figueiredo(2011) lança um olhar especial a estas representações e narra que as obras de José Girard, em 1933, e Dahlia Déa, em 1936, são reproduções muito fiéis destes personagens da Cultura Amazônica, pois tanto Dahlia Déa, que foi aluna de Carlos Azevedo e Antonieta Feio (exímios retratistas), quanto José Girard, antigo professor de desenho da Escola normal e que participou de diversos Salões de artes, fazem destas obras um ápice da coleção de arte do MABE (FIGUEIREDO, 2011, p. 67). Permitem que estas telas, assim como o *Vendedor de caranguejo*, sejam obras sínteses do que seria o tipo do paraense. Nossa intenção ao registrar e destacar esta categoria do acervo tem o objetivo de mostrar essa percepção do olhar do artista e não de questionar o conteúdo e as morfologias trabalhados. Queremos ampliar o campo de discursão nas representações realizadas por artistas plásticos que, ao observarem a cidade e suas idiossincrasias, permitem que possamos compreender a sua cultura a partir também da sua gente. É exatamente o que fala Bourdieu quando refere complexo universo dos imaginários sociais nos quadros da História Cultural, na sua *crítica social do julgamento* (BOURDIEU, 2017, p. 257).

A coleção de obras do acervo MABE, muito mais que obras para apreciação e análise estética de sua composição, contém obras que nos permitem conhecer um panorama da cidade de Belém, na qual os artistas ao longo do tempo registraram seus sentimentos e suas opiniões, sua cultura e diversidade através de sua paisagem, seus locais sua gente e sua história.

5.6. Implantação e criação do museu de arte de Belém

O MABE foi instituído em 1991, passando a funcionar como um departamento da FUMBEL (Fundação Cultural do Município de Belém). Entretanto, sua instalação no Palácio Antonio Lemos aconteceu em 12 de janeiro de 1994, por ocasião das comemorações do 378º aniversário da cidade de Belém, substituindo em um plano mais amplo o Museu da Cidade de Belém (MUBEL), criado pela lei Municipal nº 7348 de 20 de outubro de 1986, incorporando-lhe todo o acervo, inclusive o do próprio Palácio Antonio Lemos, na forma de móveis, luminárias, esculturas e pinturas, que passaram a integrar o inventário do Museu de Arte de Belém (BRITTO, 1996).

No Ano de 1983 o Palácio Antonio Lemos encontrava-se em estado de degradação grave. Com a finalidade de Preservação e salvaguarda do acervo que se encontrava nas dependências do Palácio, optou-se, segundo o superintendente do MUBEL, o Sr.

Benedito Mello⁹⁴, por sua remoção para um local onde se pudesse restaurar. No intuito de informar o percurso de retirada do acervo do Palácio Antonio Lemos até a sua volta, daremos algumas explicações que foram possíveis de levantar em nossa pesquisa.

Conforme relata no Catálogo do Museu de Cidade em 1988, o Superintendente do Museu Sr. Benedito e a imprensa na época, o MUBEL recebeu respaldo legal através da Lei Municipal de criação. Isso permitiu que legalmente todo o acervo da Pinacoteca Municipal de Belém, que fora inicialmente instalada em sede provisória na Avenida Nazaré, nº 361, fosse legalmente incorporado ao MUBEL. No ano de 1985, o acervo foi outra vez transferido para outro lugar provisório na Avenida Governador José Malcher, nº 1350. Ainda em seu relato, o Superintendente conta que o acervo da Pinacoteca que estava nas paredes do Palácio Antonio Lemos precisou ser removido do Palácio em caráter emergencial, em virtude do que poderia acontecer:

Fatalmente esse descuido total provocou um processo de progressiva deterioração dessa coleção de arte, coadjuvado pela degradação do prédio que lhe servia de vitrine, refletindo na destruição parcial e até perda total de muitas peças algumas até extraviadas sem que se possa apurar, por falta de registro documental. Felizmente, a despeito de tudo, obras importantes foram salvas, embora em ruínas em sua grande parte. São três centenas de obras hoje consignadas ao MUBEL que as classificou e inventariou no momento de sua retirada do Palácio Antonio Lemos onde corriam permanente risco. Ainda não alocadas em ambiente ideal, essas telas encontram-se hoje em sua totalidade depositadas na sede do MUBEL, onde recebem o necessário tratamento de Restauro (*Diário do Pará*, 9 fev. 1987).

O Prefeito Coutinho Jorge divulga na Imprensa e torna efetiva a destinação do Palácio Antonio Lemos (*Diário do Pará*, 7 nov. 1986), embora Coutinho Jorge esteja propondo na câmara Municipal a criação do Museu da Cidade de Belém e pretendendo a sede daquele Museu no Palácio Antonio Lemos. A princípio, o museu da Cidade que acaba de ser criado através da Lei Municipal nº 7.348, de 20 de outubro de 1986, incorporará as atividades que eram desenvolvidas pela Pinacoteca Municipal, inexistente formalmente. A imprensa relata ainda os acontecimentos recentes com relação ao acervo:

Benedito Mello participando a este espaço acaba de assumir a superintendência do Museu da Cidade, instalado aonde funciona a antiga Pinacoteca Municipal na Governador José Malcher, em um

⁹⁴ Benedito Mello artista plástico reconhecido na cidade foi o primeiro Diretor do MUBEL (Museu da Cidade de Belém), tendo feito Curso de Restauração de obras de artes em São Paulo. Para implantar o Laboratório de Restauração de telas no MUBEL Fonte: Museu de Arte de Belém- Memória & Inventário

futuro Coutinho que não vai demorar muito passara o Museu para o Palácio Antonio Lemos.

Desde abril de 1983, todo o acervo de pintura da Prefeitura Municipal de Belém existente no Palácio Antonio Lemos foi transferido para atual sede do Paysandu, com o principal objetivo de interromper o lamentável estado de deterioração em que se encontrava esse rico patrimônio artístico, representado por várias centenas de peças. Estas obras todas estão sendo avaliadas para serem restauradas pelo Museu da Cidade a Proposta é de transformar uma sala do Palácio Antonio Lemos num laboratório de restauração. Claro que é necessário um grande investimento que envolve materiais químicos e profissionais especializados no assunto. Antes de assumir a Pinacoteca agora pertencente ao Museu da cidade, depois de mudar-se da sede do Paissandu seu Diretor Benedito Mello, fez um curso de Restauração em São Paulo, justamente para poder assumir esta responsabilidade ao ocupar o cargo de Diretor (*Diário do Pará*, 7 nov. 1986, p. 2).

As telas para serem restauradas passam por um critério de avaliação. Os critérios de avaliação das telas e restauração foram procedidos por três técnicos do Museu: Paulo Campinho, Ligia Dutra e Abrão Bemerguy. Fazem parte dos procedimentos adotados no exame das obras a descoberta de todos os detalhes, como autoria, data e técnica, um verdadeiro trabalho de pesquisa que devido aos poucos recursos humanos, não permite que a recuperação definitiva deste acervo seja iniciada imediatamente. Dessa forma, enquanto se aguarda a recuperação, as obras vão sendo cadastradas, higienizadas e preservadas das agressões (*Diário do Pará*, 1 abr. 1987, p. 7)

De acordo com o que já foi falado no Capítulo I desta tese, o prédio foi concluído em 1885, com alto padrão de acabamento e utilização de madeiras nobres. Foi tombado em 1942, pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), configurando-se como parte integrante do complexo arquitetônico situado no portão fluvial de entrada para a cidade de Belém do Grão-Pará, como um importante bem do Patrimônio cultural do município. Após a grande Restauração de 1991-1994, o Prédio vai abrigar o Museu de Arte de Belém.

Em 1991 foi instituído o Museu de Arte de Belém (MABE), em substituição ao Museu da Cidade de Belém (MUBEL), no qual foram classificadas e inventariadas 300 obras oriundas do Palácio, conforme afirma o superintendente do MUBEL no catálogo da exposição “Museu da Cidade de Belém” (1988). O MABE passou a ser um departamento da Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL). A Partir de 1994 o antigo acervo retorna ao Palácio que reabre suas portas na comemoração 378º aniversário de Belém em 12 de janeiro, já com novo nome, abrangendo por lei, o acervo

artístico móvel do Palácio Antonio Lemos, o qual ficou sediado definitivamente naquele edifício.

Segundo o pesquisador Mario Barata “o amadurecimento do conjunto da ação artística em Belém do Século XX, conduziu progressivamente ao estabelecimento do Museu de Arte de Belém, após longa fixação na Pinacoteca Municipal”.⁹⁵ Ainda segundo o pesquisador, são respeitáveis as características que o MABE reúne para o seu desenvolvimento nos primeiros momentos de sua abertura em 1994. Ele diz da importância de ter reunido o acervo na antiga Pinacoteca Municipal de Belém, a qual, nos anos 40 do Sec. XX, já difundia o acervo de pinturas encomendadas ou adquiridas a partir da transição para este século e, desde 1986, em plano mais museológico, no Museu da Cidade de Belém.

A Presidente da Fumbel, na época a historiadora Profa. Ruth de Moraes, em sua abertura do catálogo sobre a implantação do MABE, destaca a gestão do prefeito Hélio Gueiros, que reuniu vontade política, administrativa e competência dos técnicos envolvidos. Para ser instalado no secular Palácio Antonio Lemos, antiga sede do Paço Municipal como já descrevemos nos capítulos anteriores, a Profa. Ruth explica que o MABE incorporou todo acervo remanescente do Pinacoteca e também do próprio Palácio, na forma de móveis luminárias, esculturas e pinturas. Todos os objetos de características artísticas e históricas passaram oficialmente a fazer parte do acervo do MABE.

Antes da inauguração do MABE novas aquisições foram realizadas, principalmente para compor os grandes Salões da antiga Intendência Municipal. Estas aquisições, ao lado de significativas doações recebidas, ampliaram o acervo artístico da municipalidade, possibilitando enfim sua organização em bases verdadeiramente museológicas, inclusive no tocante a construção do inventário, o qual discutiremos com mais profundidade adiante.

É importante frisar o caráter multidisciplinar deste Projeto Cultural, que contou com diferentes profissionais locais, tanto da Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL), quanto da Secretaria de Urbanismo (SEURB), conforme ressalta a Presidente da FUMBEL, a Profa. Ruth Burlamaqui de Moraes (1994). Estiveram envolvidos neste trabalho: o engenheiro Osmar Pinheiro de Souza e a arquiteta Filomena Mata Longo, como fiscais da obra pela SEURB; o arquiteto Jorge Derenji, como consultor

⁹⁵ Fundação Cultural do Município Museu de Arte de Belém – *Memoria & Inventário* de Belém – Prefeitura Municipal de Belém, - Belém. 1996.

da obra de restauro; a arquiteta Maria Beatriz Faria, responsável pelas instalações físicas do Museu de Arte de Belém-MABE, contando também com a participação de Filomena Longo e Ruth Burlamaqui, que atuaram em conjunto na aquisição do mobiliário e peças de época; o Mestrão (apelido) na restauração de móveis de época; o museólogo Ildo Barbosa, que atuou como consultor para restauração de móveis e objetos antigos.

Foi convidada para dirigir o Museu de Arte de Belém a Prof^ª. Rosângela Brito, que tinha como principal desafio a implantação de um Museu que deveria ter uma orientação museológica baseada nos modernos princípios da Museologia que já naquele momento despontavam no cenário brasileiro. Era preciso implantar ações que visavam a preservação e comunicação do MABE com o seu acervo por meio das exposições com as características que a Museologia moderna propunha de um espaço aberto, que, além de congregação de objetos históricos e artísticos, deveria ser um espaço dinâmico e participativo que exporia para fins de estudo, pesquisa, educação e entretenimento. Junto a este desafio havia outro, que na realidade antecedia o que acabamos de mencionar, que era o da restauração das obras de artes visuais bidimensionais, que em sua maioria foram guardadas esperando pela implantação do Museu.

A Restauração das obras era uma ação primária para que pudéssemos desenvolver as demais. As obras encontravam-se em difícil estado de conservação e deveríamos dar destaque especial para as duas obras do acervo de grande formato que se encontravam enroladas há mais de 5 anos. De fato, não se sabia o verdadeiro estado de conservação em que se encontravam, seria sempre uma surpresa a sua abertura. As obras são: *Os Últimos Dias de Carlos Gomes*, 1899, de Domenico D'Angelis e Giovanni Capranessi e a *Fundação da cidade de Belém*, de 1909, de Theodoro Braga.

O primeiro passo foi a Instalação da Divisão de Conservação e Restauração do Museu de Arte de Belém e nela o Laboratório de Restauração de Obras de Artes. Em 1 de Junho de 1992 formou-se uma equipe encarregada de conservar e restaurar o acervo do museu. Este laboratório foi equipado na época para restaurar obras em telas, imagens, molduras e talhas. Fazendo parte desta equipe estavam as técnicas restauradoras Ligia Árias e Maria Waldereis Araújo, que já tinham outras experiências na restauração do acervo do Museu. As assistentes de restauração na época foram Iranilce Galvão e Luciane Gomes, e, para coordenar essa equipe, a relatora desta tese, a restauradora Rosa Arraes. Tivemos a consultoria de uma experiente restauradora do Museu Nacional de Belas Artes, a professora Magaly Oberlaender, que tinha em seu currículo a restauração da “Batalha do Avaí”, uma obra de grande formato, pintura a óleo, realizada por Pedro Américo de

Figueiredo e Melo, em Florença, na Itália em 1877, pertencente ao Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. Estabelecemos algumas importantes determinações como trabalhar com a tela totalmente esticada no chão e percorrer com um carrinho que levava as restauradoras deitadas sem encostar na obra, um trabalho que requereu das restauradoras um esforço físico muito grande bem como técnicas específicas para obras de grandes formatos, treinamento que foi feito pela consultora.

Com a consultoria da senhora Magaly Oberlaender, foram desenroladas as duas telas já citadas acima, ficando sob sua responsabilidade as propostas preliminares de Restauração das duas referidas telas, deixando claro que, por se tratar de um processo de Restauração, a continuidade do processo, assim como as alterações e execução ficariam sob a responsabilidade da equipe do MABE.

Figura 96 – Telas enroladas após serem retiradas do palácio (1987 e 1989)



Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém

Figura 97 – Início do trabalho de restauração (parte 1)



Fonte: Acervo do MABE

Figura 98 – Início do trabalho de restauração (parte 2)



Fonte: Acervo do MABE

Figura 99 – Restauração da moldura da tela *Os últimos dias de Carlos Gomes*



Fonte: Acervo do Arquivo o MABE

Figura 100 – Final do trabalho de restauração da tela *Os últimos dias de Carlos Gomes*



Fonte: Acervo do MABE

Os critérios adotados nas duas obras principais, *Últimos dias de Carlos Gomes* de autoria de Domenico De Angelis e Giovanni Capranessi, pintada em 1899, dimensão 224 x 484 cm, óleo sobre tela e da outra tela, *Fundação da Cidade de Belém* de Theodoro Braga -1908, com as dimensão de 226 x 504 cm óleo sobre tela, ambas consideradas, pela Museologia e Restauração, telas de grandes proporções, também foram implementados nas 44 (quarenta e quatro) telas e nas 10 (dez) aquarelas restauradas pela equipe de restauradores do MABE, as quais foram avaliadas com o objetivo de uma reintegração estrutural estética, sem interferir na história da obra, nem nas suas características originais, permitindo que as mesmas permanecessem com suas funções primordiais.

Figura 101 – *Vendedor de Caranguejo*, Waldemar da Costa – antes e depois da restauração (1993)



Fonte: Acervo do Arquivo do MABE

Figura 102 – *Escudo Municipal*, Maurice Blaise – antes e depois da restauração (1993)



Fonte: Acervo do Arquivo do MABE

Após a restauração, o Museu de Arte de Belém teve montada a sua exposição permanente nos salões do andar superior e uma exposição temporária com as obras de arte restauradas, a qual chamamos Cenas e Imagens de Belém. Estava o Museu legitimamente sediado no Museu de Arte de Belém. O MABE, em sua reabertura em 1994, atingiu um valioso nível museográfico, e optou, com justiça, pela conservação, no andar de superior do palácio, de grandes salões, recuperando o gosto espacial e sobretudo decorativo da virada do século mormente chamada era Lemos (1897-1911). O acervo eclético de móveis e adornos já se tornou uma característica que fornece validade a identidade ao Museu. Sabe-se que raros são os museus gerais ou muito abrangentes. Em muitos países visita-se uma determinada cidade para nela olhar um Museu que é forte no acervo representativo de uma determinada época. Destacamos ainda, no tocante naquele momento a solução museográfica de 1994, ser adequada a colocação de duas amplas salas da entrada principal do Palácio, uma com destino de mostras temporárias e, do outro lado, a de exposições periódicas do acervo do museu, com sentido didático.

Considero, portanto, que o Museu de Arte de Belém nasce com uma reserva de valores recolhidos na capital paraense em seus melhores momentos de cultura e economia. Ele é um Museu da região, estabelecido com obras feitas no Pará, ou

encomendadas para o estado e nesse caminho talvez tenha surgido uma orientação a ser seguida para a aquisição de seu acervo.

Outro fator extraordinário que o MABE instituiu como parte do programa de Conservação preventiva do acervo, desde sua inauguração, foi fazer um monitoramento por meio de aparelhos como termo higrógrafo, que medem as temperaturas e umidades das salas de exposição e Reserva técnica, assim como colocação de aparelhos desumidificadores na tentativa de frear o processo de deterioração da coleção e uma rigorosa limpeza dos espaços e do acervo, feita de forma sistemática para garantir uma estabilidade estrutural e um relevante controle de ataques de insetos e de microrganismos em todas as coleções do MABE.

Figura 103 – Salão Dourado, na Intendência Municipal, após inauguração em 1994



Fonte: Acervo do MABE

Figura 104 – Salão Verde, na Intendência Municipal, após inauguração em 1994



Fonte: Acervo do MABE

5.7. A coleção de arte do MABE

Um museu pesquisa, um museu expõe, um museu preserva. Entretanto, o patrimônio conservado pelo museu não apenas constitui um conjunto de obras herdado do passado e, de certa maneira, eternamente imobilizado através de operações de documentação e restauração e da disposição no universo cenográfico. Ao contrário, como testemunho da produção de uma época, a coleção de um Museu necessita continuar vivendo, ter uma vida que não está somente contida no olhar do público. É necessário também desempenhar um papel político, permitindo ao indivíduo apreender, em justa medida, o poder que efetivamente possui e que emana desse patrimônio (VAN VELTHEM, 1997).

O MABE comporta um acervo que teve sua coleção sempre incorporada ao que o professor Mario Barata (1994) chamou de características identitárias da nossa região, principalmente do estado do Pará. As pinturas seguiram os caminhos da produção relacionada a cultura e ao povo paraense, mesmo quando elas são pintadas por pintores de fora. A arte é uma construção social que possibilita a percepção individual de cada ser humano e, por ser quase um sinônimo de expressão de sentimentos, cada um percebe a obra artística de acordo com as próprias experiências de vida, criando um diálogo único

com o que está sendo visto, ouvido ou sentido. É nesse sentido que Mario Barata((1996) compreende que o acervo do MABE, criado pelos primeiros intendentess, direcionou de forma formidável os processos da identidade cultural através das imagens do povo paraense e seus contextos, representadas na pinacoteca criada pelo Intendente Lemos.

Acredito que esta construção, que teve como início as encomendas, talvez não tenha tido a intenção de criar na comunidade esta relação de pertencimento. O fato é que ela foi construída a partir da observação dos artistas que por Belém estiveram desde o Século XIX e esses registros permitiram que a arte ganhasse um significado singular para comunidade. Segundo Halbwachs (1990), a identidade reflete todo o investimento que um grupo faz, ao longo do tempo, na construção da memória. Portanto, a memória coletiva está na base da construção da identidade. Esta reforça o sentimento de pertencimento de um grupo que se reconhece culturalmente.

Mario Barata (1996), ao se referir ao acervo Museu de Arte de Belém, diz que “sobretudo é uma reserva dos valores recolhidos na capital paraense em seus melhores momentos da cultura da cidade”. Entendemos a cultura nos termos pelos quais o antropólogo Clifford Geertz a conceitua: “a cultura é uma teia de significados tecida pelo homem. Essa teia orienta a existência humana. Trata-se de um sistema de símbolos que interage com os sistemas de símbolos de cada indivíduo numa interação recíproca”. Geertz define símbolo como qualquer ato, objeto, acontecimento ou relação que representa um significado. Compreender “o homem e a cultura é interpretar essa teia de significados”, dizendo que a “Arte faz parte dessa teia” (GEERTZ, 1973, p. 15).

Portanto, quando o artista reinterpreta a vida através de tintas e pincéis, mostrando tanto a realidade como o seu imaginário, ele constrói com a comunidade um elo de reconhecimento que, ao ser exposto no museu, revela uma identidade entre a comunidade e o espaço, permitindo uma apropriação ativa deste. A partir desse reconhecimento primeiro, a comunidade passa a se sentir representada e a proteger esse local, uma experiência que gera um impacto direto na preservação do patrimônio e um aumento na autoestima da comunidade. O sentimento de pertencimento de um sujeito, quando se identifica com a arte que o representa pode ser entendido, de acordo com Geertz (1973), como um processo de identificações historicamente apropriadas, que conferem sentido ao grupo como processos sociais e históricos, de expressões, de narrativas de acontecimentos marcantes, de coisas vividas, que legitimam, reforçam e reproduzem a identidade do grupo e, de certa forma, garantem unidade, coesão e sua continuidade histórica.

Mesmo quando falamos de artistas que não fizeram obras sobre o Pará: ao virem para a região trazem com eles a necessidade de conhecer o lugar e de traçar relações com a cidade. Muitos serão os artistas que farão esta trajetória e trarão suas obras excepcionais, como é caso do italiano Carlos de Servi (1871-1947). Italiano nascido em Lucca, viveu em São Paulo e no Rio de Janeiro, atuando na decoração de edifícios públicos e residências particulares⁹⁶. O referido artista veio ao Pará, conheceu a cidade e marcou suas relações com os contextos locais. Servi trouxe obras onde as representações tinham relação com a vida vivida na cidade, dimensão facilmente percebida na obra “O Atelier”, de 1900.

Segundo Aldrin Figueiredo (2011, p. 67), Carlos de Servi veio a Belém em 1901 e estabeleceu contato com o intendente Antonio Lemos e os artistas da terra. A Intendência adquiriu essa obra-prima, com os mais caros elementos simbólicos da República: o busto de Rio Branco, um medalhão com a figura de Mariane e o cenário com nítido colorido *art nouveau* e orientalista. A mulher artesã da pátria, como vislumbrada na tela, é parte de um projeto mais amplo também desenhado na época por vários artistas sob comando do mecenato estatal.

O Museu de Arte de Belém é um museu de arte da cidade. Instalado no Palácio Antonio Lemos, vem refletindo desde sua construção as glórias e as vicissitudes da cidade de Belém. Boa parte de seu acervo é remanescente da época da borracha (1860-1920). Algumas obras, registre-se, foram especialmente encomendadas para os espaços do Palácio da Intendência Municipal. O MABE possui um vasto acervo de bens patrimoniais móveis, como desenhos, pinturas, gravuras, esculturas cerâmicas, objetos de iluminação, objetos de interiores, de precisão e de comunicação, prataria, mobiliário e armaria.

⁹⁶ Fundação Cultural do Município Museu de Arte de Belém – Memória & Inventário de Belém – Prefeitura Municipal de Belém, - Belém. 1996 (páginas do Inventário).

Figura 105 – *Atelier*, 1900

Fonte: Carlos de Serv. Óleo sobre tela, 90 x 62 cm. Acervo do MABE

O Museu de Arte, em sua reabertura em 1994, já atingiu um valioso nível museográfico, recuperando e conservando nos salões do andar superior o gosto espacial sobretudo decorativo do final do século passado, visto que estas são as fortes características do ecletismo, momento que marcou a história da cidade de Belém. Os móveis e os objetos decorativos aliam-se as intenções decorativas e às inovações dos novos materiais da época. Estas opções pela conservação dos contextos da época permitiram que os móveis que compunham os ambientes fossem restaurados e voltassem para os ambientes do Palácio, aliados a uma nova museografia, pois muitos deles foram cuidadosamente escolhidos e produzidos para o Palacete Azul, tornando-se assim um dos mais importantes acervos que refletem a história da cidade de Belém.

Para compor ainda tanto os novos salões como algumas das lacunas encontradas no acervo, foram feitas novas aquisições, ao lado de significativas doações, que ampliaram o acervo artístico do Museu, possibilitando uma organização com bases

verdadeiramente museológicas. As obras inventariadas de 1994 a 1996 no relatório de registro do acervo do MABE já contabilizavam, naquele momento, 938 (novecentos e trinta e oito) peças registradas em seu livro de inventário. O acervo foi totalmente inventariado e publicado no Diário Oficial do Município de 17 de dezembro de 1996. O acervo eclético de mobiliário, artes decorativas e adornos possuem características que se aproveitam das curvas e linhas do *art nouveau*. Os móveis, sempre em madeira de lei, em larga medida suscitavam o efeito de modernidade bem ao gosto do que se apresentava na época, sem excluir os entalhes na madeira, os cetins, brocados e as folhas de ouro que caracterizaram o estilo do mobiliário. Todo o acervo mobiliário precisou ser restaurado e também foram adquiridas algumas peças para recompô-lo.

▪ MOBILIÁRIO

Figura 106 – Fotografias dos mobiliários do MABE



Fonte: Acervo do MABE

▪ ESCULTURAS

Figura 107 – Fotografia de esculturas do MABE



Fonte: Acervo do MABE

Esculturas como *Frères en Armes* e *A Prisioneira* estão entre as obras que foram adquiridas para completarem as lacunas dos Salões superiores e se constituem como os acervos da virada do século. Eugène Marioton (1854-1933) foi um dos mais prestigiados no colecionismo paraense por suas estátuas equestres de jovens em batalha e também pelos temas mitológicos. Na mostra, um bronze de 1889 com o tema *Frères d'armes*, retirado de um episódio da legendária batalha de Artois⁹⁷, em 1415.

A imagem dos irmãos em guerra seria reinterpretada pela república paraense com o sentido da luta pela liberdade do povo, na imagem do homem comum e do cidadão construtor da história. Sabemos que a imagem do militar estava muito associada ao civismo e à própria construção da nacionalidade (FIGUEIREDO, 2011, p. 67). Pierre Carrier-Belleuse era um grande escultor e, em sua oficina de escultura, trabalhou muito tempo como um cortador de mármore para Rodin. Em 1876 foi nomeado diretor das obras artísticas da Fábrica Nacional de Porcelana de Sèvres. Em 1884, publicou *L'Application de la figure humaine à décoration e à décoration industrial*. Sua “Prisioneira” é uma das

⁹⁷ Agincourt, em inglês.

famosas ideias sobre as artes decorativas que compõem o imaginário da virada do século. Sua técnica, que combina audácia e delicadeza e o sentimento requintado que emerge de alguns de seus grupos, o fez ser comparado com Claude Michel Clodion⁹⁸. Uma dessas estátuas decorativas de grande charme e dinamismo, realizada por de Carrier-Belleuse, é preservada no Museu do Prado (HARGROVE, 1977).

▪ ARTE DECORATIVA

Figura 108 – Fotografias das obras decorativas do MABE (parte 1)



Fonte: Acervo do MABE

As obras de artes decorativas tiveram na história social da arte na Amazônia um papel de protagonistas. Acreditamos que muitas destas obras, que hoje fazem parte do museu, tiveram uma função primordial nos lares e instituições dessa época e

⁹⁸ Era genro do escultor Augustin Pajou, Clodion estudou em Paris nas oficinas de seu tio e Jean-Baptiste Pigalle, o mais bem-sucedido escultor da época em Paris. Ao vencer o Prix de Roma, ele se mudou para a Itália, dividindo um estúdio com Jean-Antoine Houdon e estudando escultura antiga, renascentista e barroca. Um modelador altamente hábil de argila, Clodion foi intensamente afetado pelo novo interesse em coletar terracotas (Sua Biografia completa está no The J. Paul Getty Museum, onde tem várias obras no catálogo do Museu).

representaram a necessidade que existia do consumo de arte, impulsionada pelo poder econômico da sociedade burguesa de fins do século XIX, com o ciclo da borracha. Segundo Celia Bassalo (2008), o resultado da necessidade de consumo foi o *art nouveau*, um modo de rejeitar sutilmente a máquina. Adotando uma atitude exclusiva e requintada em relação à arte e à vida, os estetas do *art nouveau* aliaram, com simplicidade, o belo ao útil, a matéria ao espírito, adaptando de maneira harmoniosa a estética à técnica. Isso ocasionou um clima de muita euforia no consumo dessa arte e nas exigências dos objetos que se adquiria. Foi materializado um novo, elegante e refinado estilo, coerente, sobretudo, com o modo de viver da sociedade burguesa que consumiu muitos objetos de arte decorativa, semelhantes aos objetos do acervo do MABE.

Figura 109 – Fotografias das obras decorativas do MABE (parte 2)



Fonte: Acervo do MABE

O *Art Nouveau* que tivemos na Amazônia foi marcado pelo uso de materiais como madeira, vidro, ferro, bronze, materiais que foram bastante utilizados na arquitetura, mas principalmente nas artes decorativas: ilustração, decoração, móveis e objetos de interiores. Os artistas daquele final de século perceberam que o vertiginoso desenvolvimento industrial facilitava a produção de obras em série, que na sua forma se

caracterizavam pela presença de linhas ondulantes e dinâmicas, a fim de transmitir a ideia de movimento.

O primeiro grupo de obras decorativas do acervo do MABE foi “*ânfora em porcelana de Sevres*”, do final do século XIX. Trata-se de uma técnica que combina porcelana e bronze, realizada no processo da queima, um difícil processo artístico, já que se compõe de dois tipos de materiais muito diferentes e que produzem esteticamente um resultado extraordinário. Quanto a foto da *Jarra em vidro soprado*, sua composição física é o vidro que, aquecido a altíssima temperatura, modifica o seu estado físico, tornando-se líquido, momento em que são adicionados pigmentos. Em seguida usam-se técnicas para fazer o material crescer como um balão, aliando a tudo isso um ornamento de bronze que também permite esteticamente uma perfeita harmonia entre os materiais. Na foto do *Jarro austríaco em porcelana de Biscuit* foi utilizada uma porcelana que, por descuido, foi ao fogo duas vezes, por isso, do francês, o prefixo “bis” (outra vez). Devido a segunda queima, obtém-se uma textura fosca muito elegante. O artista, ao criar estas obras, produz elementos de profunda delicadeza e harmonia, ultrapassando o seu poder de criação e partindo para o imaginário da beleza mitológica. Estas peças são referenciadas pelos ateliers, nunca por um artista individualmente⁹⁹.

O Segundo grupo de Arte decorativa é composto pelo Trio Cloisoné e Alabastro, um relógio com dois vasos. O mais importante dessa peça é a forma de incrustação com pedras e metal no alabastro, uma pedra de uma transparência esverdeada, porém muito sensível, precisando ser manipulada com muita delicadeza pelo artista - trabalho visível na Foto 2 e Foto 3. No tocante aos vasos de metal, o primeiro se faz em um processo com lâminas de bronze, produzidas a partir de fôrma cujo tema é a figura feminina. Era o formato industrial de se fazer arte, pois poderiam ser feitas séries iguais, a partir do molde já feito em madeira ou argila. Quando prontas, as lâminas são soldadas nos quatro cantos, e no final o recorte das bordas é realizado com um dos instrumentos de acabamento. O segundo também é feito em bronze, mas com suas metades feitas separadamente e depois unidas pela solda. A partir daí outros elementos podem ser colocados, mas a beleza de uma superfície lisa no acabamento, o metal com seu brilho e leveza é muito bem aceito esteticamente, além de ser mais durável e leve, visto que a peça é completamente oca¹⁰⁰.

⁹⁹ Textos retirados das Fichas Museológicas de Inventário e tombamento do Museu de Arte de Belém/Fumbel.

¹⁰⁰ Textos retirados das Fichas Museológicas de Inventário e tombamento do Museu de Arte de Belém/FUMBEL.

Para compor seus trabalhos, os artistas do *art nouveau* utilizaram a própria natureza, expressando e apregoando a interminável criatividade natural como a mais importante fonte de inspiração. Os materiais deveriam reforçar a singularidade da ação artística, sendo, dessa forma, trabalhados por meio de tantas etapas e processos que não poderiam se adequar precisamente à determinação de um produto que pudesse ser refeito utilizando-se dos mesmos materiais e da mesma técnica. Sem dúvida, tínhamos uma engenhosa provocação ao poder que as máquinas galgavam naquela época. Suas artes, a princípio de caráter artesanal, pretendiam substituir tudo que se relacionasse a friezas das máquinas, mas permitiam o uso infinito dos materiais artísticos para utilidades feitas com arte – uma arte fundamentalmente subjetiva, em que o artista, com simplicidade, aliava matéria e espírito, adaptando-os de maneira harmoniosa ao mundo moderno sem quebra total de seus paradigmas (BASSALO, 2003, p. 13).

Para compreendermos um pouco melhor o papel dos acervos museológicos nos Museus, é necessária uma pequena definição de quais são as atribuições de um Museu e o que é um Museu. A Museologia começou a fazer estes debates mundialmente a partir de 1946, e estabeleceu que poderiam ser as características de um museu, mas aqui falaremos do contexto brasileiro, que tem uma definição bem mais recente elaborada pelo Departamento de museu e centros culturais. Tem-se a seguinte proposta:

O Museu é uma instituição com personalidade jurídica própria ou vinculada a outra instituição com personalidades jurídicas, aberta ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento e que apresenta as seguintes características:

I – o trabalho permanente com o patrimônio cultural, em suas diversas manifestações;

II- a presença de acervos e exposições colocados a serviço da sociedade com objetivo de propiciar à ampliação do campo de possibilidades de construção identitárias, a percepção crítica da realidade, a produção de conhecimento e oportunidades de lazer;

III- a utilização do patrimônio cultural como recurso educacional turístico e de inclusão social;

IV- a vocação para comunicação, a exposição, a documentação, a investigação, a interpretação e a preservação de bens culturais em suas diversas manifestações;

V- a democratização do acesso, uso e produção de bens culturais para a promoção da dignidade da pessoa humana;

VI- a constituição de espaços democráticos e diversificados de relação e mediação cultural sejam eles físicos ou virtuais. Sendo assim, são considerados museus, independentemente de sua denominação, as

instituições ou processos museológicos que apresentem as características acima indicadas e cumpram as funções museológicas.¹⁰¹

A Coleção de Arte do MABE interage com o público quando em cada ambiente este é levado a conhecer a história da cidade através de uma experiência estética, na qual os acervos dialogam entre si e com o edifício que os abriga. O Museu de Arte de Belém (MABE), herdeiro da antiga Pinacoteca da Cidade, é o fiel depositário das escolhas, omissões e esquecimentos dos homens de governo de Belém. Artistas que aqui se mostram presentes ajudaram a pintar e escrever a história da Amazônia sob velhas e novas perspectivas, recontando reescrevendo a própria história da arte brasileira (SILVA, 2009).

5.7.1. As novas aquisições

Um conjunto de obras herdado do passado de certa forma fica imobilizado eternamente através de operações de documentação e restauração, mas se nos aproximamos da ideia de um museu vivo e um acervo que estabeleça ligações como testemunho de uma época, é essencial que, para mantê-lo vivo, se estabeleçam alguns princípios que deverão conduzir a missão do museu, ou seja, que ele não dependa unicamente do olhar do público, mas que proponha um elo com a contemporaneidade, permitindo que se busquem os contatos com o exterior e a temporalidade. O museu deve, de forma incessante e contínua, procurar ampliar as suas coleções considerando uma imaginária configuração de obras que poderiam estar no Museu e que, de alguma forma, deveriam estar.

É necessário que novos acervos, da modernidade ou não, possam interagir com o público, pois essa interação se avalia quando se considera que é papel do museu e de seus acervos a preservação do patrimônio, permitindo que o indivíduo apreenda em justa medida o poder que efetivamente possui e que emana desse patrimônio, de modo que possa usá-lo em interesse próprio, na construção de uma cidadania plena (VAN VELTHEM, 1997, p. 12).

Mesmo existido grandes dificuldades no momento atual, em um passado ainda bem recente foi possível uma significativa ampliação do acervo do museu quando na sua instalação no Palácio Antonio Lemos com seus salões ressaltados pela exposição de longa duração, que permitiu uma ampliação do acervo antes da inauguração do Museu.

¹⁰¹ Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), *Legislação e Normas*, 2005.

O MABE renovou e ampliou seu acervo a partir de 1996, quando começam a ingressar no Museu novas coleções, e destacamos aqui que uma obra, quando ingressa num conjunto museológico, não só arrasta suas relações de origem, mas também se relaciona com os contextos e temas que existem nele, principalmente se forem explicitadas as razões para ter sido selecionada. Entre as principais justificativas para ingresso nos interessa enfatizar seu aspecto ideológico, o artístico e o histórico, acreditando-se ser imprescindível para o ingresso a complementação de dados identificatórios, contextualizações e interpretações. Isso, sem dúvida, reforça o caráter identitário do Museu.

A seguir, para que se tenha a real importância das aquisições, citarei algumas das mais relevantes após a inauguração do MABE, em 1994 e a quantidade de obras que foram adquiridas.

▪ PORTINARI

Figura 110 – *Seringal*, 1957



Fonte: Cândido Portinari. Óleo sobre cartão, 42,5 x 74,5cm. Acervo do MABE

Em 1957, Cândido Portinari criou um mural para a nova sede que seria construída para o Banco de Crédito da Borracha, atual Banco da Amazônia. Foi realizado um estudo pelo artista em papel cartão. Este estudo, que nunca saiu do papel, hoje pertence ao Museu de Arte de Belém na forma de um raro trabalho em óleo sobre cartão. Foi adquirido em 1996 e deixa no Inventário do MABE o registro da Arte Moderna Brasileira, aliada a história da Amazônia e da borracha.

O verde exuberante invade o pincel de Portinari. O mural ficou no papel, mas a ideia seguiu os caminhos da arte, pois hoje o estudo faz parte do acervo do Museu de Arte de Belém, que tem o maior inventário sobre as artes visuais na Amazônia¹⁰². Trata-se de uma floresta que, no mural criado em 1957 pelo artista, registra animais como o tamanduá, japiins e tucanos, que dão vida selvagem a obra; o cavalo leva o dono do seringal. Quase quarenta anos após desse período áureo da borracha, um artista único teve sensibilidade e criatividade necessárias para traduzir a dinâmica dos trabalhadores que faziam da extração do látex seus ofícios, enriquecendo seus senhores e a cidade

Cândido Portinari recebeu do Banco de Crédito da Borracha (atual Basa) a encomenda de fazer um mural com essa temática. Pesquisou em seringais, viu seringueiros e observou que a borracha foi bem mais do que um mero produto de exportação. O historiador Aldrin Figueiredo (2012), que fez a curadoria de uma exposição que relembrou os 70 anos do Banco da Amazônia em 2012, relata: “Portinari ficou conhecido como um pintor social pois levou os trabalhadores e suas duras vidas para as telas e obras. O teatro da vida é sempre mais colorido, misturando trabalho, natureza e arte” esclarece o curador da exposição. De acordo com ele, “O suor do trabalho e o leite viscoso da seringueira revelam o cotidiano de uma economia que a fez a riqueza de poucos e a pobreza de muitos. Mas, o conjunto da obra, que seria um grande mural da própria história da borracha, conta uma história em vários atos; história que está longe de terminar”.

▪ **CAPRANESI**

Em 1996, outra obra de referência foi adquirida pelo governo para fazer parte do acervo do MABE. “Retrato do Modelo do Teatro da Paz” é uma pintura da figura de uma mulher sobre papel e pastel seco. A obra está assinada pelo pintor italiano Geovanni Capranessi, que sempre fez dupla em projetos de pintura e decoração na cidade de Belém com o também italiano De Angelis. A obra estava na família do jornalista Marques de Carvalho, e, segundo informações da família, trata-se da mulher que serviu de modelo para a execução da pintura no teto da sala de espetáculo em Belém.

¹⁰² Textos retirados das Fichas Museológicas do Inventário e tombamento do Museu de Arte de Belém/FUMBEL.

Figura 111 – Retrato do modelo do teto do Theatro da Paz



Fonte: Giovanni Capranessi. Pastel seco. Acervo do MABE

A pintura no teto central apresenta elementos da mitologia greco-romana fazendo uma alusão ao Deus Apolo conduzindo uma biga com cavalos. Seguindo rumo à Amazônia, várias musas o acompanham, dentre as quais a Deusa Afrodite, que o observa juntamente com outras musas. Próximo as musas está também deusa Diana, a caçadora, como uma índia, apontando a flecha para uma onça. Pelas características, identificamos a modelo como sendo a da deusa Afrodite, que observa Apolo. Segundo Roseane Silveira (SOUZA, 2010), a obra na sala principal do Teatro da Paz foi executada pelo pintor Italiano Domenico de Angelis e pelo pintor paraense Chrispim do Amaral.

▪ SANSEBASTIANO

Figura 112 – Escultura *Velata*, século XIX



Fonte: Sansebastiano. Mármore esculpido, 75 x 48cm. Acervo do MABE

A obra “Velata” foi adquirida para o Museu de Arte de Belém em 1996, pela Prefeitura Municipal de Belém. É uma escultura de mulher em mármore, que tem como autor o artista Michelangelo Sansebastiano, um escultor italiano. Filho de um pintor decorador, ele ainda era muito jovem e começou com seu pai um aprendizado artístico. Mais tarde, ele se matriculou na Academia de Belas Artes da Ligúria em Gênova. A relação deste artista com Belém é feita pelo fato de ser o autor do imponente monumento da República. Nascido em 1852 em Gênova, que iniciou seu aprendizado artístico com Luigi Montecuco, com aperfeiçoamentos na Academia Linguística de Belas Artes de Gênova e, posteriormente, em Florença, no ateliê de Augusto Rivalta, abraçando a corrente que na Itália ficou conhecida como realismo burguês. Aldrin Figueiredo reconhece o quanto é importante “o conhecimento dessa matriz intelectual de Sansebastiano” pois para ele está valor dá-se por nos deixar conhecer o gosto artístico dos

republicanos paraenses da última década do século XIX¹⁰³. De volta a Gênova em 1892, o artista participa das exposições da Società Promotrice, época em que, com o auxílio do cônsul brasileiro em Gênova, o paraense João Antonio Rodrigues Martins participou e venceu o concurso para a construção do Monumento à República em Belém do Pará¹⁰⁴

▪ ARTE CONTEMPORÂNEA

Em seu texto sobre o Museu de Arte de Belém o Historiador da Arte Mario Barata(1996) descreve sua opinião sobre a ampliação do acervo do museu, dizendo que o século XX deu a base necessária e por isso bastante intensa para a captação das linguagens visuais e para a compreensão e defesa de sua qualidade, que ficou muito bem marcada com a importância que teve o academicismo em sua linguagem peculiar. Estas obras tiveram resultado e objetivos artísticos que já estão superados nos padrões clássicos, sobretudo na transição dos padrões de repetição do real. Sugere, portanto, que, na ampliação do acervo, se busquem no Pará as obras com os temas da subjetividade contemporânea (BARATA, 1996, p. 10).

No ano de 1997, muitos artistas contemporâneos entraram para o acervo do MABE. A opção pela produção contemporânea reflete o desenvolvimento e o caminho que o MABE vem trilhando de apresentar as produções contemporâneas realizadas por artistas plásticos paraenses, como Alixa, Alexandre Filho, Dumas, Antonio Carlos, Emmanuel Franco, Osvaldo Gaia, Jocats, Marcelo Lobato, Gilmar Pinheiro, P.P. Conduru Nina Mato, Tadeu Lobato, Antar Hohit, RUMA, Rui Mario, Sarubbi, Simões, José Toscanos, Geraldo Teixeira, Acácio Sobral, Dina de Oliveira e Emmanuel Nassar, dentre outros¹⁰⁵.

Assim, a coleção tomou um novo impulso: os artistas exibem em suas obras as tradições, o cotidiano, os problemas e a diversidade do povo paraense por meio de uma linguagem subjetiva e contemporânea. O Museu ganha novos olhares e diversifica a sua

¹⁰³ Museu de Arte de Belém, *Janelas do Passado, espelhos do presente*, Belém do Pará arte imagem e história Aldrin Moura de Figueiredo, Curadoria, Belém Prefeitura de Belém: FUMBEL, 2011.

¹⁰⁴ Para saber mais consultar: COELHO, Geraldo Mártires. *No coração do povo: o Monumento à República em Belém, 1891-1897*. Belém: Paka-Tatu

¹⁰⁵ Diário Oficial do Município e Belém- Inventário tombado em pelo Decreto 46.947/2004-PMB de 30 de dezembro 2004. Dispões sobre o Tombamento das obras de Arte Pertencentes ao Museu de Arte de Belém- MABE.

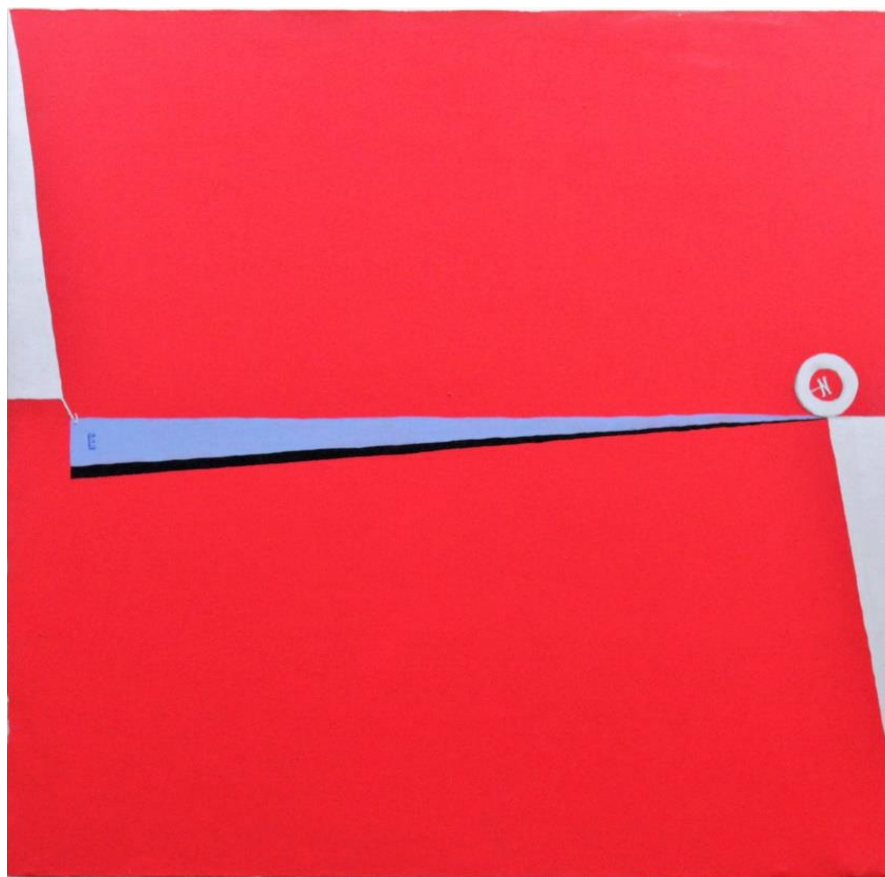
coleção, mas sempre associado à sua identidade paraense e regional. A seguir duas das obras de artistas paraenses aqui citados que foram adquiridas entre 1998 e 2003.

Bem na linha do que o Professor Mario Barata sugere para as aquisições de novos acervos o MABE/FUMBEL/PMB, segue a linha de dar ênfase a coleção de obras da Cidade de Belém, que permaneçam com a identidade que mudaria as linhas pois são obras contemporâneas, mas que dialogam com a arte e os artistas da região.

Figura 113 – *Aparição*, 1997



Fonte: Dina Oliveira. Óleo sobre tela, 210 x 260 cm. Acervo do MABE

Figura 114 – *Declive*, 1997

Fonte: Emmanuel Nassar. Acrílica sobre tela, 130 x 130 cm. Acervo do MABE

▪ FOTOGRAFIAS

A imagem fotográfica, assim como outras fontes e objetos visuais, constitui-se em importante instrumento de investigação histórica e apresenta-se como uma das características da modernidade. Assim, a fotografia foi sendo produto de consumo pela sociedade paraense até o momento de registro de paisagens urbanas processadas no estado do Pará, em especial, segundo Pereira (2008), a cidade de Belém, onde, na virada do século XIX, vários ateliers foram instalados, organizando um comércio de fotografia na Amazônia (PEREIRA, 2006).

A fotografia passou por diversas fases em sua história, algumas delas apenas como uma ferramenta de auxílio a ciência, outras como instrumento auxiliar à difusão da informação, chegando ao presente momento também como arte. Desde essa época a fotografia seguiu um caminho sem volta para cidade de Belém, permitindo um circuito fotográfico dos mais importantes da fotografia no Brasil (ARRAES, R., 2018).

O Museu, como respeitável depositário dos acervos de imagem visuais produzidas por artistas paraenses ou não, incluiu nesta categoria os fotógrafos. Construiu uma

coleção de fotografia a partir de aquisições em mostras de exposições realizadas no MABE. Nestas exposições, as narrativas imagéticas que tiveram como temática a Amazônia e a cidade de Belém foram selecionadas preferencialmente como obras de interesse para as coleções do MABE, uma vez que refletiam as relações que o MABE preserva no desenvolvimento e ampliação do seu acervo.

Premiados fotógrafos fazem parte hoje da coleção de fotografia do MABE, dentre os quais Miguel Chikaoka, Otávio Cardoso, Paulo Amorim, Luiz Braga, Janduari Simões, Elza Lima, Geraldo Ramos dentre outros. Uma das Coleções de maior vulto do MABE foi adquirida em 2003: são 150 fotografias sobre a cidade de Belém e o Estado do Pará, realizadas em 1950 pelo fotógrafo francês Pierre Verger (mas adiante falarei um pouco sobre ele). Foram selecionadas privilegiando as obras cujas temáticas estão relacionadas ao contexto de Belém.

Figura 115 – Fotografia da coleção *Porto de Belém* (década de 1950)



Fonte: Pierre Verger. Acervo do MABE

▪ ACERVOS DE ARTISTAS

O Museu seguiu também a linha de acolher acervos relativos ao fazer artístico, contemplando principalmente as “obras de atelier” onde estivessem expressos os processos por onde os artistas inspiravam-se para realizar seus trabalhos. Esta é uma mostra dos 40 (quarenta) desenhos de João Pinto, grande escultor paraense, que se dedicou também a pintura, ao desenho e a caricatura. Uma grande parte dos seus estudos de viagens foi adquirida pelo governo e faz parte do Acervo do MABE.¹⁰⁶

Figura 116 – Conjunto de seis estudos da Coleção Figuras Populares, de João Pinto (Década 1960)¹⁰⁷



Fonte: Acervo do MABE

¹⁰⁶ Diário Oficial do Município e Belém- Inventário tombado em pelo Decreto 46.947/2004-PMB de 30 de dezembro 2004. de Dispões sobre o Tombamento das obras de Arte Pertencentes ao Museu de Arte de Belém- MABE.

¹⁰⁷ Figuras Populares. João Pinto, década de 60. Dimensão: 23x16, 24x16, 25x18,25x18, 16x12, 25x18 cm. Técnica: nanquim, aquarela, pastel, pastel, grafite, pastel.

5.7.2. As ausências do acervo

Um primeiro passo essencial para o estabelecimento de uma estratégia de gerenciamento é o diagnóstico relativo aos vários fatores que podem afetar a preservação e os cuidados exigidos por uma coleção. Esse diagnóstico deveria concentrar-se no meio ambiente do museu em sentido mais amplo, levando em conta os aspectos físicos e organizacionais. O ambiente físico é constituído pelas efetivas condições nas quais as coleções são guardadas, expostas e utilizadas. O ambiente organizacional inclui a missão, funções, recursos e atividades institucionais do museu. Ambos são em grande parte interdependentes e desempenham um papel relevante para a conservação das coleções de um museu (ICOM, curso regional de programação da conservação preventiva, Havana, 2000 *apud* CARVALHO, 2011).

O inventário e tombamentos dos acervos são primordiais para seu controle e segurança. Em 1993, quando tivemos acesso ao inventário que catalogava as peças do MABE, percebemos algumas ausências de obras. A produção de conhecimento no MABE está diretamente ligada às atividades que promove, em especial aquelas envolvendo a divulgação do seu acervo e seu potencial de apropriação cultural, ou seja, na sua capacidade de realizar pesquisas aprofundadas em seu próprio patrimônio artístico-cultural, dando retorno para a sociedade por meio de exposições e ações culturais consistentes. Dentre as pesquisas e levantamento para um novo inventário, encontramos algumas lacunas de obras desaparecidas do acervo. Entretanto, foi em 2010, quando conhecemos o inventário mais antigo da Pinacoteca Municipal, cujo último levantamento consta em uma listagem de 1972, que tivemos acesso a imagens de obras que não encontramos quando iniciamos os trabalhos no MABE, porém fizeram parte fisicamente do acervo da Pinacoteca, cujo acervo passou ao Museu de Arte de Belém, conforme apresentado no início deste capítulo.

Todo legado histórico que se traduz como bem cultural, testemunho ou prova de contínuo desenvolvimento cultural da humanidade, é de responsabilidade de todos e isto implica na disponibilidade ao uso sob critérios determinados que garantam sua transmissão às gerações futuras¹⁰⁸. É primordial, entretanto, encarar estes critérios não como corpo de conclusões fixas e indubitáveis, mas como resultados não definitivos de um contínuo processo de investigação, que envolve um incessante uso de um método

¹⁰⁸ Gestão do Patrimônio Mundial cultural. – Brasília: UNESCO Brasil, Iphan, 2016.

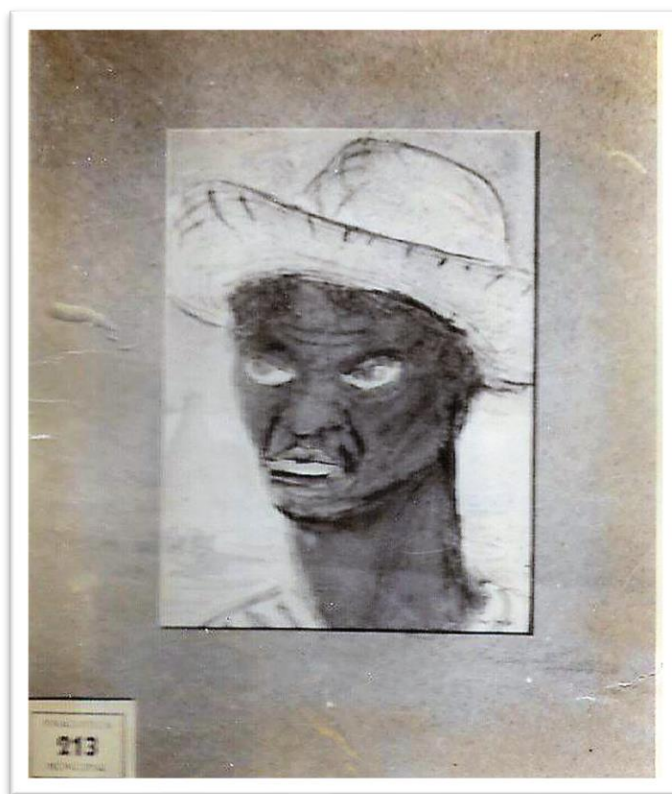
lógico de crítica. Trabalharemos apoiados no conceito estabelecido por Vitor Serrão¹⁰⁹, em “A Cripto-História da Arte”, segundo o qual a arte desaparecida deve ser estudada de forma científica, pois continua fazendo parte da vida e precisa ser analisada mesmo que não faça mais parte dos acervos históricos ou artísticos do museu. Segundo afirma o autor, as bases da pesquisa cripta-artística assentam-se em quatro vertentes. Trabalharei, portanto, na vertente que ele chamou de “dedução”, ou seja, o enfoque de obras desaparecidas do conjunto de um ciclo artístico, mas que existe em documentação. Apresento a seguir algumas das imagens das obras relevantes do acervo registradas no inventário da Pinacoteca Municipal, mas que não foram encontradas pela equipe que iniciou os trabalhos no acervo do MABE em 1993.

Destaco entre elas a imagem da obra de Osvaldo Goeldi, adquirida pela Prefeitura de Belém, cujo registro encontra-se no inventário da Pinacoteca como “Pescador Paraense”, datada de 1939, mesmo ano de “Mercado do Ver-o-peso” também de Osvaldo Goeldi (obra catalogada e pertencente ao acervo do MABE). O texto do inventário relata que o artista é filho de Emilio Goeldi, naturalista com uma grande relação com a Amazônia e Belém. Nos primeiros anos de sua vida, sofrera a influência física de duas atmosferas quase opostas: a Amazônia e a Suíça alemã. Em Belém do Pará vivera a infância solta, entre bichos e vegetais pesquisados por seu Pai, o naturalista Emílio Augusto Goeldi (MACHADO, 1955). Foi um dos mais notáveis artistas da xilogravura, sendo o pioneiro da moderna xilogravura no Brasil. Ilustrou a obra de Raul Bopp, “Cobra Norato”¹¹⁰. Esse é um exemplo de Cripto-História, onde, a partir de uma obra podemos construir uma história da arte ainda não muito bem explicada que é a de Osvaldo Goeldi, uma das maiores expressões modernistas no Brasil, que tinha entre seus temas a relação com a cidade de Belém.

¹⁰⁹ O que designa como *Cripto-História da Arte* poderá ser um dos ramos transversais da História da Arte. Atenta no papel que as obras já desaparecidas na voragem dos séculos, possam ter assumido em determinadas circunstâncias e em termos históricos, iconológicos, políticos, ideológicos, sempre, estéticos. Contribui para dar vida a tais espécimes que diversas vicissitudes fizeram desaparecer do patrimônio presente. Ajuda a iluminar, a partir desse estudo, comportamento específicos de estilos de artistas, conflitos de gosto, preconceito de mercados ou grupos sociais na circunstância influentes (SERRÃO, 2001, p. 11-12).

¹¹⁰ *Cobra Norato*, de 1931, cujo tema vem do folclore Amazônico, escrito por Raul Bopp compõe, na linha do "primitivismo" um dos mais belos poemas inspirados pelo Movimento Antropofágico.

Figura 117 – *Pescador Paraense* (1939)



Fonte: Osvaldo Goeldi. Aquarela, 29x 22 cm. Acervo da Pinacoteca Municipal

Figura 118 – *Entrada de São José* (1905)



Fonte: Parreiras. Óleo sobre tela. Acervo da Pinacoteca Municipal

Figura 119 – *Paisagem*, Azevedo

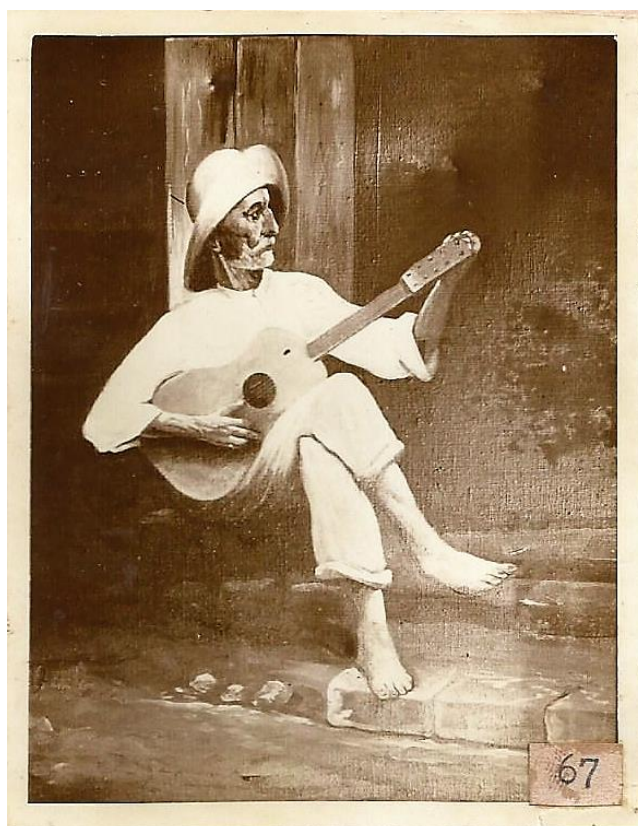
Fonte: Óleo sobre tela. Acervo da Pinacoteca Municipal

Figura 120 – *Ver-o-Peso* (1954)

Fonte: Anita Guidi. Óleo sobre tela, 45x 75cm. Acervo da Pinacoteca Municipal

Figura 121 – *Praia de Macapá* (1944)

Fonte: Monte. Óleo sobre tela. Acervo da Pinacoteca Municipal

Figura 122 – *Sertanejo*

Fonte: Heller, óleo sobre tela, 60 x 49 cm. Acervo da Pinacoteca Municipal

Figura 123 – *Paisagem*, Rodolfo Wolff

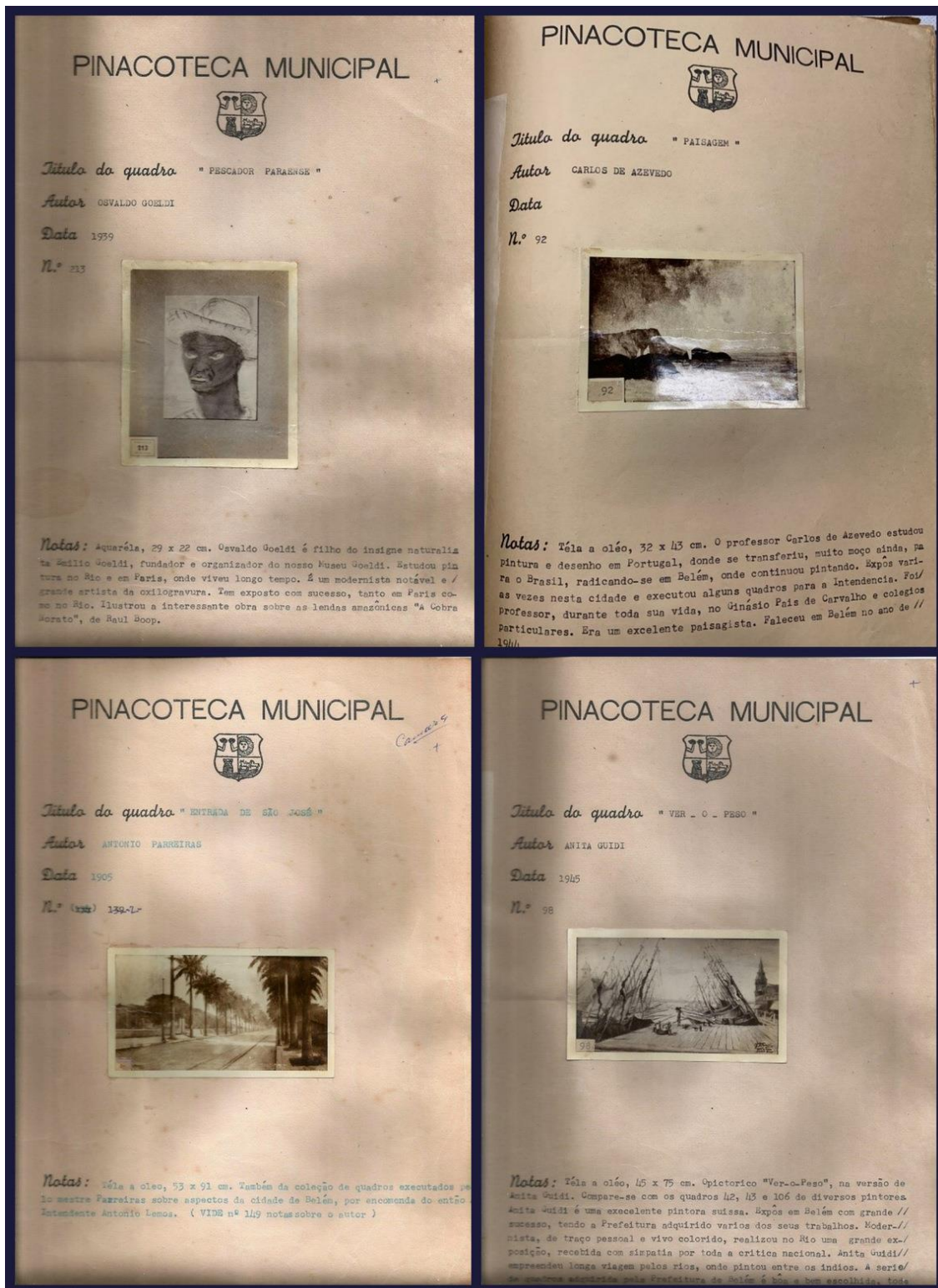


Fonte: óleo sobre tela, 41x 30cm. Acervo da Pinacoteca Municipal

Figura 124 – *Bambús* (1994)











Fonte: Leônidas Monte. óleo sobre tela, 34x 37cm. Acervo da Pinacoteca Municipal

Figura 125 – Reprodução das fichas do inventário da Pinacoteca Municipal de Belém (Parte 1)¹¹¹

Fonte: Pinacoteca Municipal

¹¹¹ São documentos que comprovam o registro das obras desaparecidas do acervo, mas que estavam catalogadas e registradas com números de ordem pela Pinacoteca.

Figura 126 – Reprodução das fichas inventário da Pinacoteca Municipal de Belém (Parte 2)

<p>PINACOTECA MUNICIPAL</p>  <p><i>Título do quadro</i> " PRAIA DE MACAPÁ "</p> <p><i>Autor</i> LEONIDAS MONTE</p> <p><i>Data</i> 1944</p> <p><i>N.º</i> 44</p>  <p><i>Notas:</i> Têla a óleo, 73 x 98 cm. Neste quadro, Leonidas Monte mostra mais uma vez sua técnica característica e seu estilo vigoroso, desprovido de / prejuízos, tão altamente apreciado em nossos tempos. (Vide nota 101)</p>	<p>PINACOTECA MUNICIPAL</p>  <p><i>Título do quadro</i> " SERTANEJO "</p> <p><i>Autor</i> A. RELLER</p> <p><i>Data</i></p> <p><i>N.º</i> 47</p>  <p><i>Notas:</i> Têla a óleo, 60 x 49 cm.</p>
<p>PINACOTECA MUNICIPAL</p>  <p><i>Título do quadro</i> " PAISAGEM "</p> <p><i>Autor</i> RODOLFO WOLFF</p> <p><i>Data</i></p> <p><i>N.º</i> 135</p>  <p><i>Notas:</i> Têla a óleo, 41 x 30 cm.</p>	<p>PINACOTECA MUNICIPAL</p>  <p><i>Título do quadro</i> " BAMBÔS "</p> <p><i>Autor</i> LEONIDAS MONTE</p> <p><i>Data</i> 1944</p> <p><i>N.º</i> 101</p>  <p><i>Notas:</i> Têla a óleo, 34 x 37 cm. O pequeno quadro, de extraordinária concepção plástica, faz pensar nos primeiros surrealistas franceses de princípios do século. Leonidas Monte nasceu no Ceará em 1905. Na Escola de Belas Artes de São Paulo, fez o curso de pintura de quadro, em dois anos e meio, obtendo o // primeiro lugar. Dirigiu a decoração do Instituto Uvaldo Cruz e ilustrou a // obra científica de Hideo Hoguechi " XX Lepstora Icteroides. " Foi aluno do // grande figurista Oséas dos Santos e do paisagista Vieira de Campos. Realizou</p>

Fonte: Pinacoteca Municipal

5.7.3. Inventário e tombamento

É de vasto conhecimento, no Brasil, que aproveitando o sentimento de afirmação nacional no século XIX e o projeto cultural do início do século XX, as ações sistemáticas de preservação do patrimônio se apoiaram. A socióloga Maria Cecília Londres Fonseca (FONSECA, 2005) lembra que a constituição de patrimônios históricos e artísticos nacionais “é uma prática característica dos Estados modernos que, através de determinados agentes, recrutados entre os intelectuais, e com base em instrumentos jurídicos específicos, delimitam um conjunto de bens no espaço público”. A partir daí se começa a observar os bens culturais assim como as manifestações artísticas como símbolos da nação Brasileira.

A criação oficial do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937, contou com intelectuais respeitados e bastante eruditos na época, além de Gustavo Capanema à frente do Ministério da Educação e Saúde (MES). Nasce assim a proteção do patrimônio nacional pelo tombamento, que seria uma forma realista de compromisso entre o direito individual à propriedade privada e a defesa do interesse público pela preservação dos valores culturais ou, como o diretor do SPHAN costumava proclamar (LEVY, 2010), “em defesa das peças mais caras à tradição e à arte do país” (ANDRADE, 1987).

Faço essa introdução para que eu possa explicar como se chegou ao importante recurso do tombamento para o acervo do MABE, pois naquele momento foi criada finalmente uma estratégia de preservação dos objetos e monumentos que se percebesse como de interesse a preservação da cultura do país.

Foi o sentimento de Modernidade no Brasil que permitiu o campo da preservação do patrimônio, construindo um instrumento jurídico bastante avançado para o momento, a fim de proteger os bens móveis e imóveis que representavam as manifestações culturais e simbólicas nacionais. Constituem-se no campo do patrimônio esforços cometidos em favor de um projeto político-cultural e estratégico, fruto de relações de poder e disputas nas primeiras décadas do século XX, quando apropriar-se do patrimônio histórico e artístico nacional foi a forma encontrada para apoderar-se do passado: “a defesa de uma tradição para civilizar” (ANDRADE *apud* GONÇALVES, 2002, p. 32).

O Museu de Arte de Belém nestes 27 anos de instalação ampliou e consolidou a sua “Coleção”. Realizou o inventário, que deve ser a primeira forma para o reconhecimento da importância dos bens culturais e ambientais, através do registro de

suas características principais. Logo após, foi realizado o tombamento, que é uma das iniciativas possíveis de serem tomadas para a preservação dos bens culturais, na medida que impede legalmente a sua destruição e descaracterização. Observamos, na introdução desse assunto, o MABE visando a preservação do seu acervo, hoje constituído por 1.720 obras, (hum ml setecentas e vinte obras) que, conforme já vimos nos tópicos anteriores, teve sua origem no acervo da Pinacoteca Municipal, que por sua vez foi remanescente do acervo pertencente à Intendência Municipal. O MABE inventariou e pediu o tombamento de sua coleção aos órgãos de preservação Municipal, Estadual e Federal.

O inventário do Museu de Arte de Belém foi classificado seguindo o conceito do *Thesaurus para acervo museológico* (FERREZ; BIANCHINI, 1987), que caracteriza o objeto de acordo com a função que o mesmo exercia. Cnstituiu-se uma Comissão de Inventario, com portaria da FUMBEL/PMB. Confeccionou-se o livro de registros, onde estão descritas todas as obras que deram entrada no acervo. As peças foram marcadas levando-se em consideração a sua categoria, subcategoria, e ano de inscrição no livro de registro, assim como todo o acervo remanescente que estava no levantamento em 1993 foi classificado e registrado¹¹². Estando distribuídos entre pintura, desenho, gravura, escultura, mobiliário de época e objetos de interiores, organizado da seguinte forma: Artes Visuais (telas, desenhos gravuras, esculturas, cerâmicas), Precisão, Mobiliário, Interiores, Objetos de Iluminação, Objetos de Comunicação, Prataria. O acervo está totalmente inventariado e tombado no livro de registro do Museu e no Diário Oficial do Município de 17 de dezembro de 1996. Estando ainda resguardado na SEMAD (Secretaria Municipal de Administração) e no IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional).

5.8. Exposições com ênfase a preservação do acervo

Uma exposição museológica caracteriza-se como um discurso, uma estratégia informacional em um contexto de comunicação, sendo as exposições realizadas por instituições e indivíduos com o objetivo de reforçarem uma ideia, uma proposta conceitual, ao mesmo tempo em que participam de um projeto de preservação de referências patrimoniais. É assim que explica Marcelo Cunha, em seu artigo (CUNHA, 2005). Ainda segundo esse autor, a exposição é, também, revelar, comungar, evidenciar elementos que se desejam explicitar, e este desejo pode estar relacionado a um momento

¹¹² Museu de Arte de Belém: Memória & Inventário/Fundação Cultural do Município de Belém-PMB, Belém. 1996.

histórico, uma descoberta científica, uma produção estética, um ideal político, ou ainda um reforço para as identidades culturais. A concepção museológica das exposições do Museu de Arte de Belém toma como pressuposto as diretrizes que a ICOM, como instituição de normatização de conceitos, utiliza para os museus internacionalmente.

O MABE, desde o início da abertura de suas portas em 1993, se desenvolve como uma instituição que protagonizou, na cidade de Belém, exposições que visavam principalmente a apropriação pelos usuários da história dos acervos referentes a cidade. Essa interação amplia-se quando o Patrimônio de um Museu é reconhecido por seus usuários e passa a desempenhar um papel político, que permite ao indivíduo apreender o conhecimento e distinguir o poder que o patrimônio possui para usá-lo em seu próprio benefício, não apenas como um espaço de salvaguarda, conservação, mas de fortalecimento das identidades referentes a cultura destes Cidadãos. Não deve a exposição ser entendida como fim de um processo, mas sim como uma “obra aberta”, alimentada e realimentada permanentemente, articulada e articulando-se com outros elementos do sistema do conhecimento e referências culturais. Neste sentido, as exposições nos colocam diante de concepções, de visões e abordagens do mundo. Portanto, expor é também, e, sobretudo, propor. Dentre as dezenas de exposições realizadas pelo MABE, nestes anos desde 1994 até 2013, destacarei aquelas que tiveram um caráter de preservação do seu acervo, e também de construção da identidade de suas coleções. Importante frisar que os itens a seguir serão titulados conforme os temas da exposição.

5.8.1. Cenas e imagens de Belém¹¹³

Essa foi a primeira Exposição realizada pelo MABE, na sua inauguração no Palácio Antonio Lemos, expondo o acervo sobre a cidade de Belém do Pará. O acervo havia sido quase todo restaurado e deveria ser exposto, a curadoria desta exposição foi coletiva. Participaram a Diretora do Museu, Rosângela Brito, a Chefe da Divisão de Curadoria e Montagem, Alice Miranda e a Chefe da Divisão de Conservação e Restauração, Rosa Arraes. Desde 1993 a administração do governo havia iniciado sua recuperação do acervo. Com a abertura do MABE abria-se um espaço aberto, dinâmico e participativo que adquire, conserva, pesquisa e expõe. Segundo sua Diretora, Rosângela Brito, o Museu abre as portas em sua nova sede em caráter definitivo, no Palácio Antonio

¹¹³ A abertura foi realizada no dia 12 de janeiro de 1994 e a exposição permaneceu aberta por um ano.

Lemos, no aniversário de 378º aniversário da cidade de Belém¹¹⁴. A ideia era apresentar Belém através de uma leitura visual e poética, de 27 artistas que representam em suas temáticas as paisagens urbanas e rurais, costumes e registros de fatos históricos, que compõem a visualidade amazônica paraense, realidade vivenciada por grande parte dos artistas, quando por aqui estiveram.

O texto da Presidente da Fumbel, Profa. Ruth Burlamaqui, na época, traduz muito bem o conceito da exposição, valorizando o Museu com um acervo formidável, preservado e também aos técnicos que durante meses trabalharam diuturnamente para que o público pudesse receber este espaço novo na cidade e usufruir do direito à cidadania que o Museu proporcionava. Era consenso entre a curadoria e a gestão que um Museu, enquanto órgão público, deve atuar como Patrimônio artístico cultural, empreendendo ações que proporcionem o contato do público com a sua história.

Belém, Cenas e Imagens

Traços. Forma. Cor. Estilo e escolas diferentes.

Autores diversos. Uma só temática. Belém

Belém da Belle époque. Belém de ontem. Belém contemporânea. Belém da dor dos cabanos. Belém do Tacacá. Belém do Bosque. Belém da Sé. Belém do Vendedor de caranguejo. Belém das águas. Belém, sempre Belém. Provocadora de múltiplos olhares. De Parreiras a Benedito Mello. De Theodoro Braga a Rui Meira, de Benedito Calixto a Kamínagai. De Alfredo Norfini a Antonieta Santos Feio. De Arthur Frazão a Ângelo Guido. E tantos outros. Olhares de 27 artistas, de 1903 a 1978.

Belém. Cenas e Imagens.,

Exposição - presente pelos 378 anos da Cidade. E, igualmente, a marca inaugural da mais Completa restauração do Palácio Antonio Lemos, o Palacete Azul, arquitetura emblemática do ecletismo na Amazônia.

Assinala, também, a instalação do Museu de Arte de Belém/MABE em espaço digno e adequado, um prédio-museu, que, por sua vez, sinaliza a revitalização da memória Cultural da Cidade ao se entregar para a fruição do público parte do precioso acervo da pinacoteca municipal.

Belém. Cenas e Imagens.

É exemplar do trabalho sério, paciente, e competente de uma pequena-grande equipe, coordenada pela diretora do MABE, Rosângela Britto; sua chefe da Divisão de Restauro, Rosa Arraes, que Com mão mágica, em tempo recorde, com pouca gente, fez irretocável trabalho de restauração e limpeza das telas e restauração e/ou construção de molduras; e Alice Soares, na Divisão de Curadoria. Em pouco mais de sete meses o MABE, um dos departamentos da Fundação Cultural de Belém/Fumbel, criou completo laboratório de restauração de telas e aquarelas e oficina de fabricação e restauração de moldura, onde foi

¹¹⁴ Catálogo da Exposição Belém Cenas e Imagens – Prefeitura Municipal de Belém-Fundação Cultural do Município de Belém (texto da Direção do Museu e da Exposição), Belém, 1994.

executado todo o trabalho que possibilitou esta exposição, trabalho inimaginável a pouco tempo atrás.

Belém. Cenas e Imagens

Sinal de carinho para com a cidade. De respeito para com sua memória. Para fruição de todos.¹¹⁵

Ruth Burlamaqui de Moraes Presidente da /FUMBEL

Muitas Cenas e Imagens de Belém fizeram parte desta exposição, dentre elas as aquarelas de George Wambach¹¹⁶, artista belga deixou aqui as suas impressões, chamando a atenção pelo seu colorido, hora vibrante, hora tênue, e a delicadeza com que o pincel toca o papel - um toque afável, permitindo que, ao retratar a cidade de Belém, fizesse uma narrativa visual das mais expressivas do acervo do MABE.

Figura 127 – *Avenida Independência* (1939)



Fonte: Georges Maybach. Aquarela, 36 x 62 cm. Acervo do MABE

¹¹⁵ Museu de Arte de Belém - Catálogo da Exposição Belém Cenas e Imagens –Prefeitura Municipal de Belém-Fundação Cultural do Município de Belém-(texto de Abertura do Museu e da Exposição), Belém, 1994.

¹¹⁶ Pintor autodidata, transferiu-se em 1935 para o Brasil. Boêmio e andarilho, montou ateliê no Rio de Janeiro e fez constantes e viajou pelo Brasil, tendo fixado em aquarelas e, Pernambuco, Ceará, Bahia, Amazonas, Acre, Pará etc. Em 1939 participou do Salão Nacional de Belas Artes.

Figura 128 – *Teatro da Paz* (1939)



Fonte: George Wambach. Aquarela, 37 x 64 cm. MABE

5.8.2. Ver-o-Peso: o que se narra, o que se vê ¹¹⁷

Em 1998, a Prefeitura de Belém começa uma ousada revitalização nesse monumento tombado pelo IPHAN. Foi então lançado um Concurso Nacional para escritórios de arquitetura que responderam ao enorme desafio de apresentar ideias para organização da área. Também foi encaminhado ao Ministério da Cultura a proposta comum, acompanhada de um dossiê para que o Ver-o-Peso fosse indicado como Patrimônio Cultural da humanidade. O Presidente da Fumbel Marcio Meira, como historiador e gestor da Cultura naquele momento, solicita ao Museu de Arte de Belém um levantamento das obras do acervo sobre o tema, com a ideia de se elaborar uma exposição através do acervo, por meio da qual fosse possível contar a história do Ver-o-Peso do ponto de vista da história e da Arte, pois desde 1688 o lugar ficou conhecido como “Lugar do Ver-o-Peso”, uma feira livre que representa a cultura do povo paraense e que por seu caráter público e democrático tem sido ocupada ao longo destes anos pelo povo.

A canoa traz o homem
 A canoa traz o peixe
 A canoa tem um nome
 No mercado deixa o peixe
 No mercado encontra a fome... (‘Ver-o-Peso’ Max Martins)

¹¹⁷ Esta Exposição foi inaugurada no dia 12 de janeiro de 1999- ficou um ano exposto o acervo.

O Ver-O-Peso, situado no centro histórico de Belém do Pará e monumento tombado pelo Patrimônio Nacional, é colocado em foco pelo Museu de Arte de Belém (MABE) na exposição “Ver-O-Peso: o que se narra, o que se vê”, homenageando o 383º aniversário da “cidade das mangueiras”. O evento visa a desvelar a cidade, via o seu mais representativo ícone, integrando artes plásticas e literatura.

Fonte de inspiração de escritores brasileiros ou viajantes que por aqui passaram e matizado singularmente por artistas plásticos, o Ver-o-Peso, há muito deixou de ser apenas uma feira livre, na qual se negocia toda espécie de produto para solidificar-se, a cada dia, como um importante museu vivo de práticas culturais, no qual o imaginário amazônico se reproduz, transforma-se e se perpetua.

Dessa forma, associando palavra e imagem, o MABE, de maneira incontestável, patenteia à comunidade paraense ou visitante, a imensa importância, a força cultural e toda a beleza do mais tradicional recanto, postal, da cidade de Belém¹¹⁸.

Alegria Benchimol¹¹⁹

Figura 129 – *Feira Ver-o-Peso* (1956)



Fonte: Balloni. Óleo sobre tela, 92x 73 cm. Acervo do MABE

¹¹⁸ Museu de Arte de Belém (Pará) Catálogo da Exposição- Ver-o-Peso: o que se narra, o que se vê. Prefeitura Municipal de Belém/FUMBEL, Belém 1999.

¹¹⁹ Pesquisadora do MABE, na época, responsável pelos textos da exposição e os levantamentos de literatura e poesias para a Exposição, Ver-o-Peso: o que se narra, o que se vê.

O Pintor Armando Balloni, com sua paleta vibrante, representou aquilo que Marcio Meira escreve em seu texto do catálogo da Exposição. “É o ugar do fluxo e refluxo histórico de gente, mercadorias e capital; elo maior de ligação dos sertões da Amazônia com o mundo. É nesse sentido que o Ver-o-Peso representa historicamente e culturalmente, uma unanimidade entre os paraenses e os visitantes que lá chegam permitindo uma leitura do caráter simbólico de síntese da cidade de Belém, uma cidade que é também florestas e rios” (MEIRA, 1999).

5.8.3. O Olhar Viajante de Pierre Fatumbi Verger¹²⁰

Depois de 1948, quando já tinha escolhido Salvador como base, Verger foi várias vezes para a África, procurar lá as origens do que via no Brasil e mostrar imagens dos negros brasileiros. A exposição, que tem o título homônimo do livro lançado, fez um apanhado geral dessa imensa produção e ambiciosa história de vida com enfoque especial na diversidade cultural tão cara ao etnólogo e fotógrafo Pierre Verger. Foram mais de 600 fotografias, trechos de livros, objetos pessoais, como dois belíssimos exus em ferro, depoimentos em áudio e até curiosas receitas. Com uma visão nada colonizadora, o etnólogo e fotógrafo francês Pierre Verger (1902-1996) ensina como revelar traços de culturas diversas através de expressivos instantâneos de seus povos.

Foi uma grandiosa Exposição dividida em 16 módulos temáticos. A exposição destacava as fotos nas quais Verger trabalhou com mais paixão: as manifestações do candomblé na Bahia, onde foi iniciado e posteriormente se radicou, e na África, onde se tornou babalaô. Mas há também trabalhos pouco vistos, feitos durante sua peregrinação pelo mundo, fase em que registrou gente no México, na China e na Rússia.¹²¹

¹²⁰ *O Olhar Viajante de Pierre Catumbi Verger*, teve início no dia 12 de abril de 2003 e o término no dia 18 de maio de 2003.

¹²¹ Fundação Pierre Verger. *O Olhar Viajante De Pierre Fatumbi Verger*, Centenário Nascimento de Pierre Verger. 1ª edição, Odebrecht.2002.

Figura 130 – Fotografia da coleção *Porto de Belém* (1948) – Foto 1



Fonte: Pierre Verger. Acervo do MABE

Figura 131 – Fotografia da coleção *Porto de Belém* (1948) – Foto 2



Fonte: Pierre Verger. MABE

Exímio retratista, Verger não tinha pressa. Saía andando pelas ruas, “vagabundeando”, como dizia, à espera de um olhar. Assim chegou a Belém, em 1948, e fotografou na cidade incansavelmente o que ele chamou da coleção “Porto de Belém”, mostrando a realidade vivida pelo povo. Essa exposição foi um acontecimento histórico e artístico no MABE, por ter reunido dois grandes fatores para a construção do acervo. Em primeiro lugar, os registros que Verger fez de Belém e que estavam presente na Exposição de 2003 são quase uma lenda nos aspectos estéticos da fotografia, são das imagens mais premiadas pelo olhar do fotógrafo e permitem que vejamos uma Belém do final da década de 40 do sec. XX, com toda a poesia visual que lhe era característica. O segundo ponto é que, de uma vez só, a Prefeitura de Belém adquiriu para o MABE, através de uma parceria com a Fundação Pierre Verger / FUMBEL, 150 fotografias de Belém e seus contextos culturais e que hoje fazem parte do acervo do MABE, com a curadoria do fotógrafo franco-brasileiro Patrick Pardini. A exposição foi instalada nas salas do Museu de Arte de Belém, e foi vista por quase 10.000 pessoas.

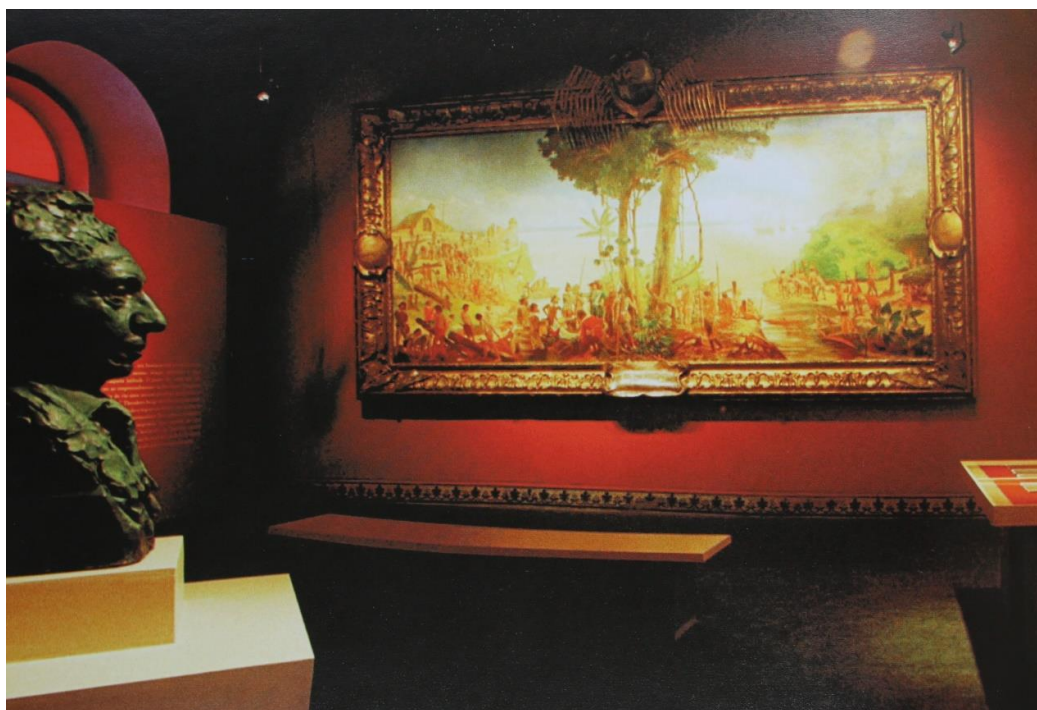
5.8.4. A Fundação da Cidade de Belém

Uma das exposições mais esperadas pelo público e pelas escolas de ensino médio e fundamental que frequentam o MABE. “A Fundação da Cidade de Belém”. Abriu em 12 de janeiro de 2004, nas comemorações do 388º de aniversário da cidade. Quase sempre o MABE apresenta uma exposição que proporcione ao público uma relação de identidade e conhecimento e essa teve a curadoria da Dra. Lucia Hussack Van Velthem e a consultoria do Dr. Aldrin Figueiredo. Em seu texto, a curadora faz uma pergunta que nos fez avançar muito no entendimento da construção do acervo. Pergunta ela “São estas obras nos museus apenas objetos capazes de dar-nos um certo prazer? Ou será que elas nos dão tal prazer porque ensinam verdades sobre nós mesmos ou sobre o mundo (VAN VELTHEM, 2004, p. 17-29)?

Essa é uma tela emblemática do acervo, de um tempo em que muitas outras cidades também fizeram o registro de suas Fundações. Ela é quase conhecida como uma certidão de nascimento. Segundo Aldrin Figueiredo, os investimentos em sua feitura e divulgação foram tantos que, no dia da abertura, Theodoro Braga, o autor da obra, distribuiu entre os presentes um pequeno livro explicativo para leitura da imagem, com base na investigação histórica realizada para a concepção das cenas da fundação da capital do Pará (FIGUEIREDO, 2004, p. 31).

A Curadora faz uma narrativa sobre o significado da obra, para o público. Diz ela que a obra é traduzível, pois a pintura expressa elementos perceptíveis e que representam para o público algo que eles reconhecem, tal como a baía do Guajará, as águas barrentas do Rio Amazonas, o antigo forte do Presépio e atual forte do Castelo. Os índios livres se apresentam com adornos corporais tradicionais. Todo esse conjunto revela que essa obra deve ser vista como uma obra merecedora de toda a atenção, pois, segundo Lúcia, constitui um testemunho porque diz algo da cultura onde se originou a cidade e assim é, por sua existência e natureza, ao mesmo tempo detentora de um conhecimento e porta de entrada para outras descobertas. Para os visitantes do MABE, a exposição realizada mostrou sucessivas leituras que se caracterizaram como uma tradução, pois foram apresentadas em linguagem acessível, possibilitando informações e instrução ao mesmo tempo, bem como o direito ao deleite, e a constituir e transformar identidades e identificações com os seus observadores¹²².

Figura 132 – Exposição da tela *Fundação da Cidade de Belém*



Fonte: MABE

¹²² Museus de Arte de Belém: Catálogo da Exposição Fundação da Cidade de Belém. Edição FUMBEL/PMB, Belém, 2004, p. 24.-35.

Figura 133 – Detalhe da tela *Fundação da Cidade de Belém*



Fonte: Catálogo da exposição *Fundação da Cidade de Belém*

5.8.5. Janelas do Passado Espelhos do Presente.

Em 2008, os técnicos do Museu de Arte de Belém estavam preocupados com as condições que se encontrava o Palácio, pois o forro de estuque da principal sala de exposição permanente, o Salão Verde, havia caído em parte em 2007, o que manteve a “Exposição permanente” do MABE fechada por quase quatro anos e sem acesso do público as obras. Com o aval da Diretora do MABE, Maria Amélia Morgado e por meio da Associação dos Amigos do Museu, os técnicos desenvolveram um Projeto de Restauração e revisão Museográfica para o referido salão e sob a Coordenação Técnica da restauradora Rosa Arraes encaminharam o Projeto ao Ministério da Cultura. Contemplados com Edital, a reabertura da sala de exposição se tornou realidade, devido a realização da parceria entre a Associação dos Amigos do Museu de Arte de Belém - AMABE e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN/MINC. Através de projeto contemplado no Edital Modernização de Museus 2008/2009, contou ainda com o apoio da Fundação Cultural do Município de Belém – FUMBEL.

O Museu de Arte de Belém – MABE- no dia 05/10/2011, novamente abriu as portas para sua exposição de longa duração, “*Janelas do passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história*”, que refaz o percurso artístico de séculos de história social da arte na Amazônia. O MABE contou com a consultoria do historiador Prof. Dr. Aldrin Figueiredo, que criteriosamente delineou, através do seu texto, um olhar assertivo para cada um dos objetos do acervo expostos, a partir do novo circuito estabelecido.

A obra “Fundação da Cidade de Belém” que até esta data ficava no andar térreo, subiu para que pudesse fazer uma melhor relação com o acervo que novamente estava sob o olhar do público. Em seu texto de abertura o Curador descreve o acervo e elogia mais uma vez a resistência da coleção do museu:

O MABE, mais uma vez cumpria o seu papel. Guardou, preservou e protegeu quase sempre esquecido, alguns dos mais belos testemunhos do passado. Pinturas, esculturas, móveis servem hoje para dar o riscado visual aos sentidos e aos significados históricos do passado. Nas telas, no bronze e na madeira estão os contornos biográficos de cada artista, a prosopografia de várias gerações e os sentimentos mais íntimos de cidadãos esquecidos. O Museu de Arte de Belém (MABE), legítimo herdeiro da antiga pinacoteca da cidade, é o fiel depositário das escolhas, omissões e esquecimentos dos homens de governo de Belém. Artistas que aqui se mostram presentes ajudaram a pintar e escrever a história da Amazônia sob velhas e novas perspectivas, recontando e reescrevendo a própria história da arte brasileira¹²³.

¹²³ Museu de Arte de Belém –Janelas do Passado Espelhos do presente- Belém do Pará, arte imagem e história – Catálogo da Exposição- Curadoria Aldrin Moura de figueiredo. Fumbel/ PMB, Belém, 2011.

Figura 134 – Vista Geral do Salão Verde, com nova museografia e o novo circuito de visitação



Fonte: MABE

Figura 135 – Salão Verde: Bases de vidro e suporte de Metal para as obras



Fonte: MABE

Figura 136 – Salão Verde: Bases de Metal, baixas Desumidificador e Cortinas com filtro UV



5.8.6. Antonio José de Lemos: A Ressignificação do Mito

O Museu de Arte de Belém-MABE, em Parceria com a Universidade Federal do Pará organizou a Exposição “Antonio José de Lemos A Ressignificação do Mito”, após 100 anos de morte do referido intendente. O MABE lançou luzes reflexivas sobre as imagens deste renomado político, remontando suas trajetórias. Durante o longo período do governo Lemos (1897 a 1911) o intendente procurou modernizar a cidade, implementando planos de urbanização à arquitetura pública e privada.

A Diretora do MABE na época, Ana Lea Nassar, convida o público a repensar a cidade, a sua gestão e a política, realizada pelo Intendente. Para isso ela diz que o MABE não só lança luzes sobre os acervos que serão apresentados, mas os ilumina através dos textos de Geraldo Mártires, Coelho, Maria de Nazaré Sarges, Aldrin Figueiredo, Emanuel Matos e Jonas Arraes (MATOS, 2013, p.11), que irão ampliar o foco de visão para que o público possa melhor avaliar o seu desempenho na história de Belém do Pará.

A Curadora da Exposição, Nina Matos, organizou um expressivo acervo que foi adquirido pelo intendente para a Pinacoteca Municipal, pois desde sempre o Intendente demonstrou seu grande interesse pelas artes, tendo um apreço especial pelas pinturas. A coleção de obras de arte que hoje compõe o MABE teve seu início na sua gestão, na qual encomendou e adquiriu várias obras de artes, tanto para si, como para ornamentar as paredes do Palácio da Intendência (conforme já relatado neste trabalho), sempre com a ideia de organizar uma Galeria de Arte, com obras de pintores brasileiros e estrangeiros que por aqui passaram naquele momento, e deixaram seus registros que hoje fazem parte das memórias da cidade de Belém. Também foram expostos documentos, imagens da cidade, livros mapa, incluindo seus famosos “Relatórios” referentes a todos os trabalhos desenvolvidos na sua administração, que denotam a preocupação com os aspectos visuais da cidade, apresentando o grande legado deixado pelo intendente para a Prefeitura de Belém.

Nada mais justo que fazer uma exposição no Palácio que lhe rendeu a homenagem de receber seu nome, o edifício onde o ilustre político fez as mais importantes restaurações, acrescentou e transformou o Palácio que aliou a modernidade de pisos e paredes com as ávidas transformações que o mundo todo, nas grandes capitais, absorvia. Todos os salões foram ornamentados com obras de arte, que na maioria das vezes foram encomendadas exclusivamente para eles. A profa. Nazaré Sarges, biógrafa do Intendente, em seu texto apresenta o pensamento que marcou a homenagem dos 100 anos de morte

na Exposição “Antonio José de Lemos A Resignificação do Mito” aberta em 17 de dezembro de 2013:

A individualidade de Lemos não poderá ser autônoma. Não poderemos compreender a sua administração pautada em realizações concretas, se não buscarmos os pilares de sustentação, como a promissora economia da borracha que permitiria a aplicação dos lucros em obras de infraestrutura da cidade e na contratação de talentosos homens das artes expressas em pinturas e em escritos literários (...).Essa apreensão do indivíduo Antonio Lemos leva-nos a compreender a dimensão social de uma vida. E daí procede a busca pela compreensão de como um homem, que não tinha estudos tão alargados e com uma carreira que se dedicava a singrar os mares, construiu uma biografia que o tornou um dos mais importantes administradores públicos brasileiros no início da República? Essa reflexão aponta para a diretriz que conduziu a gestão pública de uma cidade de traços portugueses, mas que tinha uma série de problemas que iam desde o desleixo para com os espaços públicos até as constantes ameaças de epidemias. Sob a égide dos pressupostos positivos da ordem e do progresso, Antonio Lemos iniciou o processo de reurbanização do espaço público (..).

Nos quatorze anos da administração de Antonio Lemos a cidade de Belém emergiu entrelaçada à figura do intendente, plena de significados e de múltiplas experiências envolvida nas memórias que o transformaram no insuperável administrador tão cultuado pelo saudosismo resistente. Lembrando o historiador francês Pierre Norat é pertinente afirmar que, as lembranças do “tempo de Lemos” continuam sendo “uma ligação vivida no presente eterno”, capaz de perenes revitalizações. (SARGES, 2013).

Figura 137 – Entrada da exposição e o busto “Antonio José de Lemos” (2013)



Fonte: Imagens retiradas do catálogo da exposição¹²⁴.

¹²⁴ Imagens retiradas do Catálogo da Exposição – Antonio José de Lemos: A Resignificação do mito. Org. Rosa Arraes, Belém do Pará, Museu de Arte de Belém, aberta em 17/12/2013.

Figura 138 – Painei *O Tempo de Lemos*, 2013

Fonte: Imagem retirada do catálogo da exposição

Figura 139 – Mobiliário da exposição Antonio José de Lemos (2013)



Fonte: Imagem retiradas do catálogo da exposição

Várias exposições foram concebidas nestes anos de pesquisas intensas. Consequentemente, a cada uma o passado deixava para mim de ser estático numa vitrine, passando a ser explicitado nas relações que estavam sendo definidas no discurso museológico, através do movimento do passado e do presente, onde a ordem não é temporal e sim da gênese da teia de relações.

A produção de conhecimento no MABE está diretamente ligada às atividades que promove, em especial aquelas envolvendo a divulgação do seu acervo e seu potencial de apropriação cultural, ou seja, na sua capacidade de realizar pesquisas aprofundadas em seu próprio patrimônio artístico-cultural, e dando retorno para a sociedade por meio de exposições e ações culturais consistentes, como a exposições ora apresentadas.

O Museu vem revelando seu acervo como acabamos de apresentar: em suas exposições, publicações e por meio de várias outras ações, dentre as quais as atividades educativas para as quais o MABE tem um serviço especializado. Com um ofício diário vem desenvolvendo suas atividades ao longo dos anos, se propondo a trabalhar, principalmente, com o público das escolas de Belém, de modo a informar ou ensinar a ler suas obras de arte, bem como outros acervos expostos em suas mostras, num exercício da apreciação e apreensão das informações.

Constitui-se que o objetivo principal do MABE nas suas mostras é que o público possa desenvolver, perante os objetos expostos, assim como seu edifício, não apenas a apreciação, mais um discernimento crítico em relação aos mesmos, visto que, na maioria, estes acervos são portadores de referências identitárias regionais ou nacionais, decorrentes de uma memória social, permitindo que, ao reconhecerem estes símbolos paradigmáticos do patrimônio histórico e artístico da cidade de Belém, construam identidades pessoais e coletivas apropriando-se destas imagens, como elemento de memória e cidadania, possibilitando ao indivíduo apreender em justa medida, o poder que efetivamente possuem e que emana deste patrimônio e assim construir uma cidadania plena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Figura 140 – Palácio Antonio Lemos¹²⁵



Fonte: Carlos Wieigandt. Desenho a carvão, 30x40 cm

Um grande edifício, fosse qual fosse o destino que seu fundador lhe quisesse dar, é sempre e de muitos modos um livro de história
(HERCULANO, 1907)

Tratamos aqui ao longo destes cinco capítulos, de apresentar a pesquisa de um dos mais importantes edifícios da cidade de Belém do Pará, cenário e palco de celebrações, homenagens, conquistas, disputas, tensões, cuja história debatemos, bem como discutimos as principais transformações ocorridas nos seus espaços. Com seus atores principais, situamos sua trajetória de vida, apontando os marcos importantes para a historiografia do patrimônio histórico da cidade de Belém. A arquitetura é uma linguagem do poder, pois durante, toda a história humana, os monumentos e as grandes obras sempre foram a expressão do domínio exercido por reis, papas, presidentes e governadores. O poder pode declinar em sua tirania, ampliando sua representatividade, mas a arquitetura e a ordenação do espaço permanecem artes aprisionadas por ele, pois apenas nele se encontram os recursos para sua realização.

A Tese se estabelece na nossa convicção de que o Palácio Antonio Lemos é realmente um símbolo do poder e da arte. Para demonstrá-lo, fizemos um levantamento historiográfico da sua trajetória desde sua construção até a atualidade. Admitimos dados

¹²⁵ Acervo particular da sra. Marena Salles.

já conhecidos, como o de que na segunda metade do século XIX a Belém da Belle Époque surge impulsionada pelo desenvolvimento econômico da exploração da borracha, fato que favoreceu a consolidação do poder municipal, já que, com a nova situação econômica e social emerge a exigência pela concepção de um edifício próprio para as atividades políticas e administrativas do município. Acredito que este lugar de poder inicia com a necessidade da cidade de criar um local que represente os mais diversos campos do poder em um único edifício.

Para que esse plano fosse mais do que um sonho, surge o projeto do Paço Municipal sob autoria de José Coelho da Gama Abreu, influente político e hábil e competente no ofício da construção, mas só depois de vinte e três anos de construção (1860-1883) o projeto de fato se materializa, conforme registra a moeda comemorativa cunhada em 14 de abril daquele ano. Foi então inaugurado o Paço Municipal, que hoje conhecemos como Palácio Antonio Lemos.

Os edifícios, como próprio homem, não surgem isolados: são produtos de operações contemplativas e muitas vezes não se pautam nos princípios da lógica natural, mas respondem a estímulos que são os da sociedade do seu tempo, cujos problemas deveremos antes de tudo inventariar para poder relatar a sua história (PIMENTEL, 2002). O Palácio detém um conjunto de bens integrados preciosos que o tornam uma edificação determinante da sua época. Ao longo de sua história, desde a inauguração em 1883, é inicialmente instalado como Casa de Câmara, acolhendo mais tarde o Tribunal de Relação, a Junta Comercial e a Intendência Municipal. O Palácio construído na metade do século XIX, reuniu, portanto, o poder da província do município, por força de contribuição da Câmara. Já que ela estava no mesmo território, constituía-se um segundo eixo do poder.

Nossos estudos confirmaram a hipótese, do nosso debate ao longo destes capítulos, onde a arquitetura reflete as relações de poder que dominavam o cenário social e econômico das cidades que a produziram. E, no caso de Belém, percebemos que, neste edifício, cada gestor que tomou posse reforçou e usou esse grande cenário tanto como estratégia de legitimação desse poder, quanto como instrumento que permitiu esta atuação. O Palácio faz parte de um discurso político, exatamente como o que Bourdieu fala em *O Poder Simbólico* (1989). Um discurso político, por exemplo, seria a “história reificada”, “objetivada”, isto é, “a história que se acumulou ao longo do tempo nas coisas, máquinas, edifícios, monumentos, livros, teorias, costumes, direito, etc.” (BOURDIEU, 1989, p. 82). Ou seja, a construção do discurso político fez do Palácio Antonio Lemos um

local onde esta fala se conservou. Ele é uma representação legítima e nele foi interiorizado o discurso de representantes do poder. Quando Bourdieu se refere às ideias e representações - sejam elas sistematizadas ou não - que se encontram presentes na subjetividade dos agentes sociais, ele as chama, de um modo geral, de “habitus”, e de “história incorporada”. Portanto o Palácio, no decorrer de sua trajetória e histórias, transforma-se no símbolo máximo do poder executivo. Ele representa as histórias que foram nele construídas, seja pelo protagonismo de Lemos, transformando o edifício em um monumento de ostentação e autoridade, ou pelos que o sucederam que mantiveram suas tradições políticas, reforçando a sua representatividade de poder.

Compreendo que por diversas vezes este símbolo tem sido reconhecido como lugar do poder, à medida que, em sua trajetória, fatos apontam para esta comprovação. A primeira coisa que nos chama a atenção é que, mesmo depois de 159 (cento e cinquenta e nove) anos de ele ter sido pensado para ser a sede do poder executivo, e sobretudo depois de ter passado por variadas mudanças políticas, econômicas e sociais, este Palácio continua tendo a mesma função, para qual foi construído. Por conseguinte, ele detém o poder de transmitir a tradição e o ritual em si, se mantendo como um conjunto simbólico de preceitos, que se atualizam sistematicamente nos diversos processos que atuam nestes “habitus”, conforme nos explica Bourdieu (1989).

As comemorações da proclamação da República se darão sempre em todos os anos em frente ao Palácio. A avenida localizada ao lado do Paço Municipal, antes chamada de estrada de São José, passou a ser chamada de 16 de novembro, claramente homenageando a data e o dia em que o Pará aderiu a República Brasileira. A posse do Governador Republicano acontece no Palácio no dia 18 de novembro. Seguramente sabemos desde muito tempo que Arte e a Arquitetura são buscadas como símbolos visíveis de promoção social. Logo, seria possível, através de um monumento arquitetônico, representar a história social vivida na Amazônia, no alvorecer da república no Pará, algo com uma carga icônica, onde fosse possível demonstrar em uma escala monumental a importância deste poder.

Esta simbologia e essa aura de um lugar especial se confirmam à medida que percebemos que alguns fatos acontecem reiteradamente, impedindo que o palácio desaparecesse, mesmo quando tudo caminhava para esse desfecho. Recordamos que em 1926, conforme admitido anteriormente nos relatórios de governo, o edifício estava em ruínas, alguns laudos técnicos haviam solicitado a sua demolição por achar que não era possível ser recuperado, demonstrando onde se apresentavam os riscos a população.

Naquele ano ainda não havia o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico Nacional)¹²⁶ ou algo semelhante, que garantisse a sua preservação, através da Lei. Algo muito subjetivo permitiu que, contra todas as opiniões técnicas dadas sobre as difíceis condições que se encontrava o Palácio, o Governador da época, Dionísio Auster Bentes e o Intendente Waldomiro Rodrigues dos Santos, mesmo sem grandes recursos, visto que era um momento em que a economia da borracha já não existia e as dívidas acumuladas eram muitas, optassem por sua restauração, não permitindo a sua demolição.

Também destaco a ocasião do traslado dos restos mortais do Intendente Antonio Lemos, em 1973, onde mais uma vez o Palácio foi totalmente recuperado, pois, como um símbolo da memória do intendente, precisava estar com todas as suas funções preservadas. O Relatório de Governo do Prefeito Nélio Lobato descreve a restauração já com apoio do IPHAN, que lhe deu condições de buscar as suas linhas originais. Excedendo as elementares necessidades funcionais, o Palácio converte-se num instrumento político de resgate da memória, estabelecido pelo incremento de sua função representativa, e passa abrigar aquele que lhe deu o nome. Agora, além de um símbolo do poder, ele é sobretudo um lugar da memória nos termos de Pierre Nora (1993), para quem estes lugares, enquanto representações de um passado, procuram enfatizar uma noção de continuidade e pertencimento. As definições e conservação dos lugares da memória são sempre permeadas por relações de poder, envolvendo tensões e conflitos, bem de acordo com as funções deste monumento histórico.

Outra vez os cidadãos de Belém, no final da década de 80, serão testemunhas da capacidade de resistência estrutural desse edifício. Conforme notícia da imprensa¹²⁷, ele está totalmente combalido, cada dia desmorona um pouco. Nossa teoria de ser ele símbolo do poder, mais uma vez se reacende, pois, nesse momento, o prédio sofre mais um dos grandes descasos da sua história e, ainda para enfatizar o quanto este edifício é referência, a Câmara dos Vereadores não quer de forma nenhuma sair do Palácio, mesmo ele apresentando os problemas gravíssimos de segurança. Porém, após 8 (oito) anos de

¹²⁶ Artigo 216 da Constituição Brasileira que estabelece ao poder público, com o apoio da sociedade, o dever de zelar pelo patrimônio brasileiro, motivo pelo qual foi criado o IPHAN. Criado ainda pelo Governo de Getúlio Vargas, através da Lei N.º 378,

¹²⁷ Jornal Diário do Pará Edição 01860 –Capa do Repórter Diário "Pânico pelo Estado de Antonio Lemos". É dos mais precários o estado de conservação do prédio onde funciona a Câmara Municipal de Belém, O Palácio Antonio Lemos tombado pelo Patrimônio Histórico Nacional, Prédio foi totalmente condenado pela divisão técnica do corpo de Bombeiros, mas os vereadores não têm nenhum outro lugar para se instalarem, e se recusam a sair, enquanto isso, ele cai todos os dias um pedaço". Edição de 24/08/1988- hemeroteca Digital Biblioteca Nacional-RJ.

abandono e muita tensão, ele será totalmente restaurado outra vez. Será um grande acontecimento na cidade, pois desta vez ele vai abrigar e concretizar um sonho de Lemos: será implantado em parte das suas dependências, não a Pinacoteca Municipal, mas o Museu de Arte de Belém, com todo o acervo remanescente da antiga pinacoteca e ainda um grande acervo adquirido, para fazer parte do Museu.

A história do Museu de Arte de Belém - MABE ainda é muito recente, porém sua existência como instituição está ligada à história da cidade de Belém e a região amazônica, a qual o MABE se mantém como referência atual, através do seu rico acervo, colocando-se na vanguarda da contemporaneidade como um Museu dinâmico e a serviço da sociedade. Como protagonista desse tipo de instituição artística e cultural, será reconhecidamente um símbolo da arte na cidade de Belém, principalmente por ter em seu acervo a história da cidade pelo viés da arte.

Para concluir estas considerações finais, reconhecemos que as mudanças que ao longo dos anos o Palácio e o MABE registraram em suas trajetórias foram caminhos onde esteve presente o Poder e a Arte, dentro de um projeto transformador da sociedade, implementando-se originais considerações sobre a História da Arte e História do Patrimônio. O espaço conservou seu monumento, mesmo que nem sempre da forma que esperávamos pelos seus gestores municipais, e preservou e ampliou o seu acervo de arte antiga, moderna e contemporânea, seja para o público, seja para a classe artística. Com isso, alcançou um status para essa coleção, reconhecida por seus pares, que se apropriaram do museu. Destacamos que, a despeito das descontinuidades vividas pelos gestores municipais nos últimos anos, o edifício e sua coleção resistiram, mesmo quando estes gestores não lhe deram nenhuma prioridade. E aqui enfatizamos que a falta de atitude de algumas gestões do governo municipal contrasta com o profissionalismo dos técnicos do museu, que foram audazes ao longo destes anos, conseguindo quase de forma milagrosa manter esse acervo em situação estável. Todavia, os segundos continuam a mercê de administradores que usam o Palácio, o museu e o acervo apenas como máquinas eleitoreiras, retirando recursos dos equipamentos e da manutenção e especialmente a autonomia orçamentária, ignorando por diversas vezes a importância da manutenção do edifício, do seu acervo e a segurança dos técnicos.

É imprescindível que compreendamos e possamos trabalhar para construção da memória coletiva. O texto “Memória, esquecimento, silêncio” de Michael Pollack nos mostra pontos importantes para construção dessas memórias como, por exemplo, a importância que possuem os vestígios e experiências pessoais ou de um grupo de pessoas.

Ignorados ou esquecidos em determinados momentos, tornam-se pontos de referência para um estudo histórico em outro e, entre tais vestígios, está o patrimônio arquitetônico com sua estética, que muitas vezes possibilita decifrar questões como: posição política, econômica e poder.

Observamos que, por diversas vezes, este monumento encontrou-se a ponto de desabar ou, como a própria imprensa relata, “em ruínas”. Entretanto, como uma fênix ele ressurgiu, resistiu, se faz presente numa escala visual de distinção na cidade e representa ainda o ápice da vaidade do executivo municipal. Foucault refere que “o Poder é algo que funciona como uma máquina Social” (FOUCAULT, 1979), pois é possível afirmar que ele é organizado em torno das ambições e das imagens refletidas por todos aqueles que nele exerceram o poder e o tem como símbolo de distinção. Ou seja, o poder provocou ações e reações que deixaram seus registros e hoje fazem parte das memórias da cidade de Belém, sobretudo por ter construído nos indivíduos uma identidade, suas visões de mundo, suas ideologias políticas e suas experiências históricas e visuais. Garantimos, então, que o Palacete Azul, seja pelos aspectos da trajetória percorrida e por todos os outros que ele representa e absorveu em seu repertório historiográfico, seja por ser o símbolo maior do poder executivo municipal, seja por ter abrigado a maior coleção de artes sobre a cidade de Belém, se constitui como a mais alta escalada no poder executivo municipal e esta imagem é tão presente no inconsciente desta cidade, que não permitiu que ele desaparecesse. Tais dimensões tornam viável afirmarmos que o Palácio Antonio Lemos é um símbolo do poder e da arte na cidade de Belém.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES DE PESQUISA:

1. MANUSCRITAS:

1.1 Arquivo Público do Estado do Pará (APEP)

a) Fundo: Intendência Municipal de Belém– Doc. Encadernados

- Caixa nº 01: Minutas de ofícios (1894)
- Caixa nº 02: Ofícios expedidos (1890)
- Caixa nº 03: Ofícios recebidos (1890)
- Caixa nº 04: Minutas de ofícios (1890)
- Caixa nº 05: Ofícios (1890-1891)
- Caixa nº 06: Ofícios (1891)
- Caixa nº 07: Ofícios (1891)
- Caixa nº 08: Minutas de ofício (1891)
- Caixa nº 09: Leis e pareceres (1893)
- Caixa nº 10: Ofícios expedidos (1893)
- Caixa nº 11: Leis e resoluções (1895)
- Caixa nº12: Ofícios recebidos (1896)
- Caixa nº 13: Projetos de leis (1896)
- Caixa nº14: Atas (1896)
- Caixa nº 15: Ofícios recebidos (1898)
- Caixa nº 16: Ofícios expedidos (1898)
- Caixa nº 17: Atas (1898)
- Caixa nº 18: Atas (1899)
- Caixa nº 19: Pareceres (1899)
- Caixa nº 20: Ofícios recebidos (1899)

b) Fundo: Diretoria de Trabalhos Públicos – Doc. Encadernados

- Caixa nº 01: Minutas de Ofícios (1899)
- Caixa nº 02: Minutas de Ofícios (1899)
- Caixa nº 03: Minutas de Ofícios (1899)
- Caixa nº 03-A: Folha de Pagamentos (1899-1900)
- Caixa nº 04: Minutas de Ofícios (1900)
- Caixa nº 05: Minutas de Ofícios (1900)
- Caixa nº 06: Minutas de Ofícios (1900)
- Caixa nº 07: Minutas de Ofícios (1900-1901)

2. IMPRESSAS:

2.1 Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional:

- **Diário de Belém.** Belém, 1873 a 1889.
- **O Liberal do Pará.** Belém, 1871 a 1889.
- **Diário de Notícias.** Belém, 1881 a 1898.
- **A Constituição.** Belém, 1876 a 1886.

- **A Reação.** Belém, 1889.
- **A República.** Belém, 1887 a 1900.
- **Amazônia.** Belém, 22 de maio de 1888, p. 3.
- **Diário do Gram-Pará.** Belém, 22 de nov. de 1885, p. 1.
- **Diário do Gram-Pará,** Belém 02 de out. de 1884, p. 01.
- **Almanak Paraense, Administração, Commercio, Industria e Estatística para o ano de 1883.** Belém, 1883, p. 533.
- **Folha do Norte.** Belém, 1905, p. 5.
- **Folha do Norte.** Belém, 10 de dezembro de 1908.
- **Diário do Pará.** Belém, março. de 1984 a outubro. de 1989

2.2 Biblioteca Arthur Vianna – Sessão de Periódicos

- **A Província do Pará.** Belém, Julho de 1972.
- **A Província do Pará.** Belém, Dezembro de 1973.
- **A Província do Pará.** Belém, Janeiro de 1974.

2.3 Relatórios dos Presidentes da Província

PARÁ. Discurso recitado pelo exm^o. snr. desembargador Manoel Paranhos da Silva Vellozo, presidente da província do Pará, na abertura da primeira sessão da quarta legislatura da Assembléa Provincial, no dia 15 de agosto de 1844. Belém: Typ. de Santos & menores, 1844.

PARÁ. *Falla que exm. sr. conselheiro Sebastião do Rego Barros presidente desta provincia dirigiu à Assembleia Legislativa Provincial na abertura a mesma Assembleia no dia 15 de agosto de 1854.* Belém: Typ. Da Aurora Paraense, 1854.

PARÁ. *Falla com que o exm. sr. dr. João Capistrano Bandeira de Mello Filho abriu a 2^a sessão da 20^a legislatura da Assembléa Legislativa da província do Pará em 15 de Fevereiro de 1877.* Belém: Typ. do Livro do Commercio, 1877.

PARÁ. *Falla com que o excellentissimo senhor doutor José Coelho da Gama e Abreu presidente da provincia abri a 2^a sessão da 21^a legislatura da Assembléa Legislativa da provincia do Gram-Pará, em 16 de junho 1879.* Belém: [s. n.], 1879.

PARÁ. *Falla com que o exm. sr. general Barão de Maracajú abriu a 2^a. sessão da 23^a legislatura da Assembléa Legislativa da província do Pará em 15 de fevereiro de 1883.* Belém: Typ. do Jornal da Tarde, 1883.

PARÁ. *Falla com que o exm. snr. General Visconde de Maracajú presidente da provincia do Pará pretendia abrir a sessão extraordinaria da respectiva assembléa no dia 7 de janeiro de 1884.* Belém: Typ. do Diario de Noticias, 1884a.

PARÁ. *Falla com que o exm. sr. conselheiro Francisco José Cardoso Junior, 1^o. Vice-presidente da provincia do Pará, abriu a 2^a. sessão da 25^a. legislatura da Assembléa Provincial em 20 de outubro de 1887.* Belém: Typ. do Diario de Noticias, 1887.

PARÁ. *Mensagem dirigida em 7 de setembro de 1911 ao Congresso Legislativo do Pará pelo dr. João Antonio Luiz Coelho governador do estado.* Belém: Imprensa Official do Estado do Pará, 1911.

PARÁ. *Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo do Estado, em sessão solenne de abertura da 1^a reunião de sua 13^a legislatura, a 7 de setembro de 1927, pelo*

governador do estado dr. Dionysio Ausier Bentes. Belém: Oficinas Graphics do Instituto Lauro Sodré, 1927.

PARÁ. *Relatorio apresentado ao exm.º snr. dr. José Joaquim da Cunha, presidente da provincia do Gram Para, pelo commendador Fausto Augusto d'Aguiar por ocasião de entregar-lhe a administração da provincia no dia 20 de agosto de 1852.* Belém: Typographia de Santos & Filhos, 1852.

PARÁ. *Relatorio apresentado á Assembléa Legislativa Provincial do Pará, no dia 15 de agosto de 1856, por ocasião da abertura da primeira sessão da 10ª Legislatura da mesma Assembléa, pelo presidente Henrique de Beurepaire Rohan, no dia 29 de maio de 1856, por ocasião de passar-lhe a administração da mesma provincia.* Belém: Typ. de Santos & Filhos, 1856.

PARÁ. *Relatorio apresentado ao ilm.º e exm.º senr. dr. João da Silva Carrão no ato de ser empossado na presidencia da provincia do Pará por Henrique de Beurepaire Rohan.* Belém: Typ. de Santos & Filhos, 1857.

PARÁ. *Relatorio que o exmo. sr. dr. Antonio Coelho de Sá e Albuquerque presidente da provincia do Pará apresentou ao exmo. sr. vice-presidente dr. Fábio Alexandrino de Carvalho Reis ao passar-lhe a administração da mesma provincia em 12 de maio de 1860.* Belém: typ. de A. J. Rabello Guimarães, 1860.

PARÁ. *Relatorio apresentado á Assembléa Legislativa da provincia do Pará na primeira sessão da XIII legislatura pelo exm.º senr. presidente da provincia, dr. Francisco Carlos de Araujo Brusque em 1.º de setembro de 1862.* Belém: Typ. de Frederico Carlos Rhossard, 1862.

PARÁ. *Relatorio apresentado á Assembléa Legislativa da provincia do Pará na segunda sessão da XIII legislatura pelo excellentissimo senhor presidente da provincia, doutor Francisco Carlos de Araujo Brusque, em 1.º de novembro de 1863.* Belém: Typ. de Frederico Carlos Rhossard, 1863.

PARÁ. Relatorio com que o excellentissimo senhor presidente da provincia conselheiro José Bento da Cunha Figueiredo entregou a administração da provincia do Gram-Pará ao excellentissimo senhor 2.º vice-presidente coronel Miguel Antonio Pinto Guimarães em 16 de maio de 1869. Belém: Typographia do Diario do Gram-Pará, 1869.

PARÁ. Relatorio apresentado á Assembléa Legislativa Provincial na segunda sessão da 17.ª legislatura [15 de agosto de 1871], pelo dr. Abel Graça, presidente da provincia. Belém: Typ. do Diario do Gram-Pará, 1871.

PARÁ. Relatorio apresentado á Assembléa Legislativa Provincial na primeira sessão da 18.ª legislatura em 15 de fevereiro de 1872 pelo presidente da provincia, dr. Abel Graça. Belém: Typ. do Diario do Gram-Pará, 1872a.

PARÁ. Relatorio apresentado pelo exm. sr. Barão da Villa da Barra em 5 de novembro de 1872 por ocasião de passar a administração da provincia ao 2º vice-presidente o exm. sr. Barão de Santarém. Belém: Typ. do Diario do Gram-Pará, 1872b.

PARÁ. Relatorio com que o excellentissimo senhor doutor Guilherme Francisco Cruz 3º vice-presidente passou a administração da provincia do Pará ao excellentissimo senhor doutor Pedro Vicente de Azevedo em 17 de janeiro de 1874. Belém: Typ. do Diario do Gram-Pará, 1874a.

PARÁ. Relatorio apresentado à Assembléa Legislativa Provincial na primeira sessão da 19ª legislatura pelo presidente da provincia do Pará o excellentissimo senhor doutor Pedro Vicente de Azevedo em 15 de fevereiro de 1874. Belém: Typ. do Diario do Gram-Pará, 1874b.

PARÁ. Relatorio apresentado ao exm. snr. dr. Francisco Maria Corrêa de Sá e Benevides pelo exm. snr. Pedro Vicente de Azevedo por ocasião de passar-lhe a administração da provincia do Pará, no dia 17 de janeiro 1875. Belém: Typ. do Diario do Gram-Pará, 1875.

PARÁ. Relatório apresentado pelo exm. sr. dr. Francisco Maria Corrêa de Sá Benevides, presidente da província do Pará, à Assembléa Legislativa Provincial, na sua sessão solemne de instalação da 20ª legislatura, no dia 15 de fevereiro de 1876. Belém: Typ. do Diario do Gram Pará, 1876.

PARÁ. *Relatorio com que ao exm. sr. dr. José da Gama Malcher, 1º vice-presidente, passou a administração da província do Pará o exm. sr. dr. João Capistrano Bandeira de Mello Filho em 9 de março de 1878.* Belém: Typ. Guttemberg, 1878.

PARÁ. *Relatorio apresentado pelo excellentissimo senhor doutor José Coelho da Gama e Abreu presidente da província a Assembléa Legislativa Provincial do Pará na sua 1ª sessão da 22ª legislatura em 15 de fevereiro de 1880.* Belém: [s. n.], 1880

PARÁ. *Relatorio apresentado á Assembléa Legislativa Provincial na 2ª sessão da 22ª legislatura em 15 de fevereiro de 1881 pelo exm. sr. dr. José Coelho da Gama e Abreu.* Belém: Typ. do Diario de Noticias de Costa & Campbell, 1881.

PARÁ. *Relatorio com que o exm. sr. presidente dr. Manuel Pinto de Souza Dantas Filho passou a administração da província ao exm. sr. 1º. Vice-presidente José da Gama Malcher.* Belém: Typ. do Liberal do Pará, 1882.

PARÁ. *Relatorio com que o exmº. snr. general Visconde de Maracajú passou a administração da província ao 2º vice-presidente, exmº. snr. dr. José de Araujo Roso Danin no dia 24 de junho de 1884.* Belém: Typ. de Francisco da Costa Junior, 1884b.

2.4 Relatórios de Província

BELÉM. Intendência Municipal. O Município de Belém – 1897-1902. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1902 pelo Exmo. Sr. Intendente António José de Lemos. Belém: Typografia de Alfredo Augusto Silva, 1902.

BELÉM. Intendência Municipal. O Município de Belém - 1903. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1904 pelo Exmo. Sr. Intendente António José de Lemos. Belém: Typografia de Alfredo Augusto Silva, 1904.

BELÉM. Intendência Municipal. O Município de Belém - 1904. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1905 pelo Exmo. Sr. Intendente António José de Lemos. Belém: Archivo da Intendência Municipal, 1905.

BELÉM. Intendência Municipal. O Município de Belém – 1905. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém pelo Exmo. Sr. Intendente António José de Lemos. Belém: Archivo da Intendência Municipal. Belém: Archivo da Intendência Municipal 1906.

BELÉM. Intendência Municipal. O Município de Belém – 1906. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém pelo Exmo. Sr. Intendente António José de Lemos. Belém: Archivo da Intendência Municipal, 1907.

BELÉM. Intendência Municipal. O Município de Belém – 1907. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém pelo Exmo. Sr. Intendente António José de Lemos. Belém: Archivo da Intendência Municipal, 1908.

BELÉM. Intendência Municipal. O Município de Belém – 1908. Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém pelo Exmo. Sr. Intendente António José de Lemos. Belém: Archivo da Intendência Municipal, 1909

BELÉM. Câmara Municipal de Belém pelo Prefeito da Capital, Sr. Rodolfo Chermont, referente ao exercício de 1948. Belém, 1949.

2.5 Museu Paraense Emílio Goeldi. Biblioteca Domingos Soares Ferreira Penna - Sessão de Periódicos.

- LOBATO, Nélio Dacier. **Mensagem à Câmara Municipal**. 1971.
- LOBATO, Nélio Dacier. **Mensagem à Câmara Municipal**. 1972.
- LOBATO, Nélio Dacier. **Mensagem à Câmara Municipal**. 1973.

2.6 Arquivo da Secretaria de Urbanização do Município de Belém:

- BELÉM. **Relatório da Empresa ESTACON** à Secretaria Municipal de Urbanismo em Dezembro de 1992. Belém, 1992.

2.7 Arquivo da Câmara Municipal de Belém

- BELÉM. Mensagem à Câmara Municipal de Belém pelo Prefeito da Capital, Sr. Rodolfo Chermont, referente ao exercício de 1948. Belém, 1949.

3. SITES DE PESQUISA

- Center for Research Libraries. Disponível em: <<https://www.crl.edu/>>
- Museu Nacional. Disponível em: <<http://www.museunacional.ufrj.br/dir/omuseu/sobre.html>>
- Jornal do Comercio. Disponível em: <<https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cidades/geral/noticia/2015/06/21/a-arquitetura-eclética-nas-ruas-do-recife-186736.php>>
- Correio Braziliense. Disponível em: <www.correiobraziliense.com.br/.../palacio-do-campo-das-princesas-proporciona-uma-aula-de-historia-brasil.shtml>
- Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <<http://www.bnportugal.gov.pt/>>
- Library of Congress. Disponível em: <<https://www.loc.gov/>>
- Arte Data. Disponível em: <<http://www.artedata.com/crml/crml3001.asp?ArtID=5>>
- Acervo Digital da Biblioteca Pública Arthur Vianna. Disponível em: <<http://www.fcp.pa.gov.br/consulta-do-acervo>>
- Chateau de Versailles. Disponível em: <<http://www.chateauversailles.fr/>>
- Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>
- Londres. Disponível em: <<https://www.elondres.com/palacio-de-buckingham-conheca-sua-historia/>>
- UFPR-Disciplina de História do Brasil II-Prof. Luiz Geraldo Silva. Disponível em: <<https://docs.ufpr.br/~lgeraldo/brasil2imagensC.html>>
- Arquitetura Eclética nas Ruas de Recife. Disponível em: <<https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cidades/geral/noticia/2015/06/21/a-arquitetura-eclética-nas-ruas-do-recife-186736.php>>

- Pernambuco Governo do Estado. Disponível em: <http://www.pe.gov.br/b/7492>

4. ICONOGRAFIAS

4.1 FORUM LANDI. Universidade Federal do Pará – Acervo do Memorial do Livro Moronguetá, Fundo Clóvis Moraes Rego: Caixa de Fotografias (Sem numeração)

4.2 Acervo Pessoal de Rosa Arraes

4.3 MUSEU DE ARTE DE BELÉM (MABE). Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL). Pasta de Artistas do Museu de Arte de Belém.

4.4 Álbuns e Guias

BELÉM. **Álbum de Belém – Pará.** 15 de novembro de 1902. Ed. F. A. Fidanza. Paris: P. Renouard, 1902.

CACCAVONI, Arthur. **Álbum descritivo amazonico.** Genova: F. Armanino, 1899.

CACCAVONI, Arthur. **O Pará comercial na Exposição de Paris.** [S.l. : s.n.] 1900.

BELÉM: **Catálogo do I Salão Oficial de Belas Artes.** Belém, 1940.

BELÉM. **Álbum do traslado dos Restos Mortais do Intendente Antonio Lemos.** Belém: Arquivo da Câmara de Vereadores de Belém, 1973.

BELÉM. **Revista Belém 350 anos.** Belém: Editora Vitória Régia, 1966.

Guide au Musée de Versailles: abrégé de l'histoire du palais, description des appartements, salles et galeries, etc., etc. Editions, Musée National de Versailles, chez l'auteur, 1884.

Palácio Nacional da Ajuda, Roteiro para visitantes dos Autores: Isabel S. Godinho, Cláudia Amaral, Cristina N. Correia, João Vaz, M^a do Carmo R. Andrade, Manuela Santana, Maria Saldanha, Teresa Maranhães, 2018.

PARÁ. **Álbum do Estado do Pará** mandado organizar por S. Ex. o Snr. Dr. Augusto Montenegro Governador do Estado, oito anos do Governo (1901-1908). Paris: Imprimerie Chaponet (Jean Cussac), 1908.

PARÁ. **Álbum do Pará em 1899** na administração do Governo de Sua Exc.^a. O Snr. Dr. José Paes de Carvalho, Parte descritiva do Dr. Henrique Santa Rosa, Fotografias e Composição de F.A. Fidanza. 1899 .

PARÁ. **Guia do Estado do Pará,** mandado organizar por determinação de S. Exa. O Sr. Dr. Eneas Martins, Governador do Estado em comemoração ao 3^o centenario da Fundação da Cidade de Belém. Organ. Theodoro Braga. Belém: Typografia do Instituto Lauro Sodré, 1916.

PARÁ. **Belém da Saudade:** A memória de Belém no início do século em cartões-postais. Belém: Secult, 1996.

5. Outros Lugares Consultados

- Biblioteca da Universidade de Coimbra - Portugal
- Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes - Ministério da Cultura (Rio de Janeiro/Brasil)
- Acervo do Museu de Arte de Belém (MABE)
- Acervo da Pinacoteca Municipal de Belém
- Arquivo do Museu Goeldi. Fundo Augusto Meira Filho.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Regina. *A Fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco: Lapa, 1996.

ALBENAZ, Maria Paula; LIMA, Cecília Modesto. *Dicionário ilustrado de arquitetura*. São Paulo: Pro Editores, 1998. 2 v.

ALVAREZ, José Mauricio. *Arquitetura monumental e vontade de potência*. Rio de Janeiro: Oficina Letras & Artes, 1991.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN: coletânea de textos sobre o patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

ARRAES, Raoni Lourenço. *Lentes intersubjetivas: Estudo etnográfico do movimento fotográfico de Belém*. 2018. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia, Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

ARRAES, Rosa M. Lourenço. A função social das decorações e seus ornatos dos palacetes na *Belle-époque* da Amazônia. In: MENDONÇA, Isabel; CARITA, Hélder; MALTA, Marize (coord.). *A casa senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro: anatomia dos interiores*. Lisboa: Instituto de História da Arte (IHA/UNL); Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes (EBA/UFRJ), 2014.

ARRAES, Rosa M. Lourenço. Os estuques do Palácio Antonio Lemos em Belém do Pará. In: ENCONTRO DE ESTUDOS SOBRE O AMBIENTE CONSTRUÍDO DO BRASIL NO SÉCULO XIX. 5., 2012, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2012a.

ARRAES, Rosa M. Lourenço. *Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antonio Parreiras 1895-1909*. 2006. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

ARRAES, Rosa Maria Lourenço. *Entre imagens e memórias do poder*. Belém: MABE: Fundação Cultural do Município: Prefeitura Municipal de Belém, 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como história das cidades*. 3. ed. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

BAENA, Landislau. *Compêndio das eras da província do Pará*. Belém: EDUFPA, 1969.

BALANDIER, Georges. *O poder em cena*. Tradução de Luiz Tupy Caldas de Moura. Brasília: Universidade de Brasília, 1982. (Pensamento Político, 46). p. 13.

BARATA, Mário. Século XIX: transição e início do século XX. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983. v. 1

BARATA, Mario. Considerações gerais a respeito de uma dupla orientação para o desenvolvimento do Museu de Arte de Belém (MABE/FUMBEL). In: MUSEU DE ARTE DE BELÉM. *Memória & inventário*. Belém: FUMBEL: PMB: Supercores, 1996. catálogo.

- BASSALO, Célia Coelho. *Art Nouveau em Belém*. Brasília-DF: Instituto do Patrimônio Histórico Nacional: Programa Monumenta, 2008.
- BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Califronia: University of California Press, 1982.
- BENCHIMOL, Alegria. Redescobrimdo o Vero Peso de Ver. *In: Catálogo Ver-o-Peso: o que se narra, o que se vê*. Museu de Arte de Belém. Belém: Prefeitura Municipal de Belém: Fundação Cultural do Município de Belém, 1998.
- BERNARDES, Denis. *O patriotismo constitucional: Pernambuco, 1820-1822*. São Paulo: Hucitec, FAPESP, UFPE, 2006.
- BIENE, Maria Paula van. *O Paço de São Cristóvão, antigo palácio real e imperial e atual palácio-sede do Museu Nacional/UFRJ: a definição de uma arquitetura palaciana*. 2013. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- BORGES, Ricardo. *Vultos notáveis do Pará: paraenses históricos do Império, paraenses históricos da República, figuras ilustres do Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BURKE, Peter. *A Fabricação do Rei: a construção de imagem publica de Luiz XIV*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.
- BULCÃO Clóvis. *Leopoldina: a princesa do Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CAMPOS, Humberto. *Carvalhos e Roseiras: figuras políticas e literárias*. São Paulo: Editora Brasileira, 1962.
- CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. Companhia das Letras: São Paulo, 2017.
- CARITA, Helder; CARDOSO, António Homem. *Oriente e Ocidente na concepção e estrutura do espaço arquitetônico em Portugal*. Porto: Livraria Civilização, 1980.
- CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. ed. ver. e aum. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melin e Lucia Melin. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- COELHO, Anna Carolina de Abreu. *Barão de Marajó: um intelectual e político entre a Amazônia e a Europa (1855-1906)*. 2015. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.
- COELHO, Geraldo Mártires. *No coração do povo: o monumento à República em Belém (1891- 1897)*. Belém: Paka-Tatu, 2003.
- COELHO, Geraldo Mártires. Anteato da belle époque: imagens e imaginação de Paris na Amazônia de 1850. *Revista de Cultura do Pará*, v. 16, n. 2, 2005.

- COELHO, Geraldo Mártires. Marianne: raízes, tempos e formas da alegoria feminina na República no Pará 1891-1897, 1910-1912. In: SILVA, A.; CARNEIRO, M.; SALMI, S. *República, republicanismo e republicanos: Brasil-Portugal-Itália*. Coimbra:- Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011.
- CORREA PINTO, Augusto. *Belém: imagens e evocações*. Belém: Lux, 1968.
- CRUZ, Ernesto. *História do Pará*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1963. v. 2 (Coleção Amazônica, série José Veríssimo)
- CRUZ, Ernesto. *História do Poder Legislativo do Estado do Pará*. Belém: Imprensa Universitária do Pará, 1970
- CRUZ, Ernesto. *As Edificações de Belém*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1971. (Coleção História do Pará, Série Arthur Vianna).
- CRUZ, Ernesto. *Das casas das Câmaras ao Palácio “Antonio Lemos”*. Belém: Graphisa, 1973.
- CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo. A Exposições Museológicas como estratégias de comunicação. In: *Seminário Exposições Museológicas como estratégias de comunicação*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 2005.
- ELSEN, Albert E. La arquitectura de la autoridad. In: ELSÉN, Albert E.; LANE, Barbara M. *Arquitectura como símbolo de poder*. Barcelona: Editora Cuadernos Infimos, 1975.
- FARIAS, William Gaia. A República no Pará: Os Primeiros Momentos. In: SARGES, Maria de Nazaré; RICCI, Magda (Orgs.). *Os Oitocentos na Amazônia: Política, trabalho e cultura*. Belém: Editora Açai, 2013.
- SILVA, Caroline Fernandes. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*. 2009. Tese (Mestrado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.
- SILVA, Caroline Fernandes. *O Moderno em aberto: o Mundo das Artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Feio*. Belém: IAP, 2013.
- FERREZ, H. D.; BIANCHINI, M. H. S. *Thesaurus para acervos museológicos*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1987. 2 v.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Theodoro Braga e a Fundação de Belém - 1616-1908. In: MUSEU DE ARTE DE BELÉM. Catálogo da Exposição A Fundação da Cidade de Belém. Belém: Museu de Arte de Belém/PMB, 2004.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Pretérito imperfeito: arte, mecenato, imprensa e censura em Belém do Pará, 1898-1908. In: KUSHNIR, Beatriz. (Org.). *Maços na gaveta: reflexões sobre Mídia*. Niterói: EdUFF, 2009.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Quimera Amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890- 1910*. Clio. Série História do Nordeste (UFPE), vol. 28, p.71-93, 2010
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Janelas do passado, espelhos do presente: In: MUSEU DE ARTE DE BELÉM. Catálogo Janelas do Passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história. Aldrin Moura Figueiredo (Curador). Belém: Prefeitura Municipal de Belém (PMB), Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL), 2011.

- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Antonio Lemos: O maior dos mecenas. *In: Catálogo Museu de Arte de Belém: Exposição A Resignificação do Mito*. Belém: Prefeitura de Belém, FUMBEL, MABE, 2014.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: Trajetória da política federal de preservação no Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC; IPHAN, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1986.
- FRANÇA, José Augusto. *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966.
- FREYRE, Gilberto. *Um Engenheiro Francês no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. 2 v.
- FUNDAÇÃO PIERRE VERGER. *O Olhar Viajante De Pierre Fatumbi Verger: Centenário Nascimento de Pierre Verger*. 1ª ed. Salvador: Odebrecht, 2002.
- GALERIA ROMULO MAIORANA. *Catálogo da Exposição A Transição*. Belém: Gráfica Romulo Maiorana, 1995.
- GEERTZ, C. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.
- GESTÃO do Patrimônio Mundial Cultural. Brasília: UNESCO Brasil, Iphan, 2016.
- GINZBURG, Carlo; PONI, Carlo. O nome e o como: troca desigual e mercado historiográfico. *In: GINZBURG, Carlo. A micro-história e outros ensaios*. Lisboa. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- GODINHO, Victor. *Norte do Brasil: através do Amazonas, do Pará e do Maranhão pelos Dr. Victor Godinho, Adolpho Lindemberg*. vol. 159. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2011.
- GUTIERREZ, Ramon. *Arquitectura y Urbanismo em ibero américa*. Madrid: Cátedra, s/d.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo, Vértice, 1990.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História da Civilização Brasileira – O Brasil Monárquico Tomo II – O processo de emancipação*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- NAKAMUTA, Adriana Sanajotti (Org.). *Hanna Levy no SPHAN: História da Arte e Patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2010.
- HARGROVE, June Ellen. *A vida e obra de Albert Carrier-Belleuse*. Nova York, Garland Publishing, 1977.
- HERCULANO, Alexandre. *Duas épocas e dous monumentos: A granja real de Mafra*. Opúsculos Tomo VII, 2ª ed. Lisboa: Bertrand. 1907.
- HIRST, Paul. *Space and Power*. Cambridge: Polity Press. 1988.
- HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. *O Museu Imperial*. São Paulo: Banco Safra, 1992.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM), *Legislação e Normas*, 2005. Disponível em: http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/09/Lei-11233_2005.pdf
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Círio de Nazaré*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006.

- LE GOFF, Jaques. *Por amor das cidades*. Trad. Reginaldo Carmelo. São Paulo: Editora UNES, 1998.
- LE GOFF, Jaques. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão 5. ed. Campinas, 2003.
- LOURENÇO, Maria Cecília França (org.). *Guia de museus brasileiros*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.
- LOWENTHAL, David. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- MARCOY, Paul. *Travels in South America from the Pacific Ocean to the Atlantic Ocean*. Vol. 1. New York: Scribner, Armstrong, & Co., 1875.
- MATOS, Ana Léa. Lemos: O MABE e o Tempo. In: MUSEU DE ARTE DE BELÉM. Catálogo da Exposição Antonio José de Lemos: A Ressignificação do mito. Belém: Museu de Arte de Belém, BELÉM: Prefeitura Municipal de Belém /FUMBEL, Belém, 2013.
- MEIRA, Maria Angélica Almeida de. *A Paisagem Como Espólio: Arthur Frazão e o Grupo do Utinga (1940-1960)*. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-graduação em História (PPHIST/IFCH), Universidade Federal do Pará. Belém, 2018.
- MEIRA FILHO, Augusto Antonio José de Lemos – O Plasmador de Belém. Belém: Graphisa, 1978.
- MEIRA FILHO, Augusto. Contribuição à História de Belém. Belém: Graphisa, 1973. 2 v
- MEIRA, Marcio. Ver-o-Peso: Coração e alma de Belém. In: Catálogo Ver-o-Peso: o que se narra, o que se vê. Museu de Arte de Belém. Belém: Prefeitura Municipal de Belém (PMB), Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL), 1998.
- MELLO JUNIOR, Donato. *Antonio José Landi Arquiteto de Belém*. Belém: Governo do Estado do Pará, 1974.
- MENDONÇA, Isabel Godinho. *Estuques decorativos: A Evolução das formas (Sécs. XVI a XIX)*. Edição Principia. Lisboa: Nova Terra, 2009.
- MENEZES, Paulo. *A Trama das Imagens, manifesto e pinturas no Começo do Século XX*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira: 1920-1940*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MICELI, Sérgio. Por uma história social da arte. In: CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- MOURÃO, Fernando. Prefácio. In BALANDIER, Georges. *O Poder em cena. Pensamento político*. Trad. Luiz Tupy Caldas de Moura. Brasília. Editora Universidade de Brasília.1982.
- MUSEU DE ARTE DE BELÉM. *Catálogo Museu de Arte de Belém: memória & inventário*. Belém: Fumbel- PMB, 1996.
- MUSEU DE ARTE DE BELÉM. *Exposição Itinerante Projeto Tempo Passado/Tempo Presente: Conservação, documentação e divulgação do acervo do MABE*. Belém: Graphisa, 1997.

MUSEU DE ARTE DE BELÉM. *Catálogo Tempo Passado/Tempo Presente: Acervo do Museu de Arte de Belém*. Belém: MABE/Ministério da Cultura. 1997.

MUSEU DE ARTE DE BELÉM. *Catálogo Ver-o-Peso: o que se narra, o que se vê*. Museu de Arte de Belém. Belém: Prefeitura Municipal de Belém (PMB), Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL), 1998.

MUSEU DE ARTE DE BELÉM. *Catálogo A Fundação da Cidade de Belém*. Belém: Gráfica Santa Marta, 2004.

MUSEU DE ARTE DE BELÉM. *Catálogo Janelas do Passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história*. Aldrin Moura Figueiredo (Curador). Belém: Prefeitura Municipal de Belém (PMB), Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL), 2011.

MUSEU DE ARTE DE BELÉM. *Antonio José de Lemos: A ressignificação do mito*. Belém do Pará. Rosa Maria Lourenço Arraes (Org.). 1ª ed. Belém: Prefeitura Municipal de Belém (PMB), Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL), Museu de Arte de Belém (MABE), 2014.

NORA, Pierre. Entre Memórias e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. *Projeto de História - Projeto História*. São Paulo, n 10, jul/dez. 1993.

PALÁCIO Antonio Lemos: Memória e Restauro. Fundação Cultural do Município do Belém-, por Geraldo Mártires Coelho Jussara Derenji, Filomena Longo, Jorge Derenji, SOUZA, Osmar Pinheiro de Souza. Belém: Caminhos da Cultura/1994.1994.

PAOLI, Maria Célia. Memória, história e cidadania: o direito ao passado. In: CUNHA, Maria Clementina. *O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura - DPH, 1992.

PATETTA, Luciano. *L'Arquitettura Dell'Eclétismo, Fonti, Teori, modelli 1750-1900*. Milano: Editore. Gabriele Mazzotta, 1974.

PATETTA, Luciano. Considerações sobre o Eclétismo na Europa. In FABRIS, Annateresa (org.). *Eclétismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo. Nobel/EDUSP, 1987.

PEIXOTO, Paula Torres. *Palacetes de Brasileiros no Porto (1850-1930): do estereótipo a realidade Porto*: Edições Afrontamento Ltda, 2013.

PEREIRA, Rosa Cláudia Cerqueira. *Paisagens urbanas: fotografia e modernidade na cidade de Belém (1846-1908)*. 2006. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2006.

PEREIRA, Rosa Cláudia Cerqueira. *Percepção visual da cidade: iconografias da natureza urbana de Belém (1808 – 1908)*. Tese – Universidade Federal do Pará, IFCH/PPHIST, Belém, 2015.

PEREIRA, Sonia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 54, p. 87-106, mar. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/49114/53192>. Acesso em: 22 Jan 2017.

PEREIRA, Sonia Gomes. A historiografia da arquitetura brasileira no século XIX e os conceitos de estilo e tipologia. *Revista Estudos Ibero-Americanos da PUCRS*. Porto Alegre, vol. XXXI, n. 2, p. 159-163, 2005. Disponível em:

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/iberoamericana/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/1342>. Acesso em: 24/01/2017.

PIMENTEL, Antonio Filipe. *Arquitectura e Poder: O Real Edifício de Maфра*. Lisboa: Livros Horizontes, 2002.

PINHO, Garret Elsa. *Poder e Razão: A Escultura Monumental no Palácio Nacional da Ajuda*. Lisboa: IPPAR, 2002.

POLLACK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Histórico*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5.n. 10, 1992.

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. Trad. Werner Rchschild Davidsohn; Anar Falbel. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RICCI, Magda. Cabano paraense de Alfredo Norfini. *Nossa História*. Rio de Janeiro, vol. 17, 2005.

RICCI, Magda. Dias trágicos: Massacre no Grão-Pará fez mais de 250 mortos entre os defensores da Independência. *Revista de História*. set. 2009.

RICCI, Magda. Paços imperiais e (des) compassos cabanos: Belém e sua “índole”-1800-1840. In: SARGES, Maria de N.; LACERDA, Franciane G (Orgs.). *Belém do Pará: História, Cultura e Cidade: para além dos 400 anos*. 2 ed. rev. e ampl. Belém: Editora Açáí, 2016.

ROCQUE, Carlos. *Antonio Lemos e sua época: história política do Pará*. 2. ed. Belém: CEJUP, 1996.

SALLES, Vicente. *O Tempo e a Música no Grão-Pará*. Belém: Conselho de Cultura, 1980.

SALLES, Vicente. *Épocas do Teatro no Grão Pará ou Apresentação do Teatro época*. Tomo 1. Belém: UFPa, 1994.

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. Brasília: Editora Brasiliense, 2012.

SARGES, Maria de Nazaré. Memória iconográfica e mecenato durante a época áurea da borracha: o projeto artístico-civilizador de Antonio Lemos. In: NODARI, E.; PEDRO, J.; IOKOI, Z. (Orgs.). SIMPÓSIO NACIONAL DA ANPUH – História: Fronteiras, 20., 1999. Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis: Humanitas-FFLCH/USP, ANPUH, 1999.

SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1911)*. 2. ed. Belém: Paka-tatu, 2002.

SARGES, Maria de Nazaré. *Memórias do Velho Intendente: Antonio Lemos (1869/1973)*. Belém: Paka-Tatu, 2004.

SARGES, Maria de Nazaré. Antonio Lemos: Uma ligação vivida no presente eterno. In: *Catálogo Museu de Arte de Belém: Exposição A Resignificação do Mito*. Belém, 2013.

SERRÃO, Vítor. *A Cripto-História de Arte: análises de obras de artes inexistentes*. Lisboa: Livros Horizontes, 2001.

SEBASTIÃO, Joana Rita Amante Rodrigues. *Arquitetura, imagem e cenografia: o estado novo e a construção de uma identidade nacional*. Dissertação (Mestrado Integrado em

Arquitetura) – Departamento de Arquitetura da FCTUC, Universidade de Coimbra. Coimbra, 2013.

SILVEIRA Jussara, DERENJI Jorge. *Igrejas, Palácios e Palacetes de Belém*. Belém: Ed. IPHAN. 2009.

SOUSA, Alberto. *Arquitetura Neoclássica Brasileira: Um reexame*. São Paulo: Editora Pini, 1994.

SOUSA, Alberto. *O Classicismo Arquitetônico no Recife Imperial*. Salvador: UFPB- Editora Universitária-João Pessoa, 2000.

SOUZA, Osmar Pinheiro; DERENJI, Jorge; LONGO, Filomena Mata. As Obras do Restauro. In: PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM. *Palácio Antonio Lemos: memória e restauro*. Belém: FUMBEL, 1994.

SOUZA, Roseane Silveira. Teatro da Paz: histórias invisíveis sem Belém do Grão-Pará. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, N. Sér. v. 18, n.2, p. 93-121. jul.- dez. 2010.

TOCANTINS Leandro. *Santa Maria de Belém do Grão Pará*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

VAN VELTHEN, Lúcia. Theodoro Braga e a Fundação de Belém, 1616-1908. In: MUSEU DE ARTE DE BELÉM. *Catálogo da Exposição A Fundação da Cidade de Belém*. Belém: Museu de Arte de Belém/PMB, 2004.