

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



A Escultura Monumental em Belém do Pará
Três Obras e um Percurso Romântico

Volume I

Randy da Silva Rodrigues
Mestrado em Ciências da Arte e do Património
2013

UNIVERSIDADE DE LISBOA
Faculdade de Belas Artes



A Escultura Monumental em Belém do Pará
Três Obras e um Percurso Romântico

Randy da Silva Rodrigues
Mestrado em Ciências da Arte e do Património
Dissertação orientada pelo Prof. Doutor Eduardo Duarte

2012

Resumo:

Sob o título “A Escultura Monumental em Belém do Pará: Três Obras e um Percurso Romântico”, o presente trabalho analisou três peças escultóricas distribuídas ao longo de um percurso no centro da capital do estado brasileiro do Pará com o propósito de verificar a hipótese da existência de um trajecto escultural onde o poder público utilizou mecanismos interventivos de maneira consciente na esperança de dotar a cidade de uma feição "moderna", para os padrões da época.

As esculturas monumentais integram-se numa lógica de “bellevue”, que tentou ser aplicada um pouco por toda a cidade. Tais transformações foram possíveis graças à intensificação das exportações da borracha paraense a partir de 1840, responsável pelo aumento significativo dos investimentos na região, do qual as estátuas são um bom exemplo.

O fenómeno ficara conhecido na historiografia como “Belle Époque”, caracterizada pela sofisticação dos costumes da elite local, bem como a adoção gradual de uma arquitetura eclética, inspirada no modelo europeu vigente.

Os monumentos erigidos no recorte temporal analisado neste trabalho, do qual as estátuas são exemplos paradigmáticos, serviriam para suscitar uma memória coletiva, de cariz nacionalista. Este sentimento seria apoiado pela historiografia, que divulgaria o sentimento nacionalista através da ideia de uma dívida do povo para com os “heróis” que exemplificaram as virtudes de um país em busca da sua identidade nacional. Sendo assim, os monumentos funcionariam como um suporte de memória colectiva, baseada na construção social da realidade forjada por uma historiografia extremamente nacionalista.

Palavras- Chave: Brasil; Belém; Monumento; Romantismo; Memória.

Abstract:

Under the title “A Monumental Sculpture in Belem: Three Pieces and one Romantic Traject ”, this essay analyses three different sculptures distributed along a route inside Belém, the capital of the Brazilian state of Pará. The purpose of this work is to ascertain the hypothesis of the existence of a sculptural path where the public power used these mechanisms in a conscious manner, hoping to give the city a “modern” look, by the standards of the time.

These sculptures are part of an effort to apply a “bellevue” logic in the city. These transformations were possible due to the fact that the city became the central point of the exportation of the Amazon rubber industry, after the decade of 1840. The profits of this industry were the main source behind the increase of the investment in the region, of which said interventions are a good example.

This phenomenon became known in historiography as the “Belle Époque” of Belém and it was characterized not only by the sophistication of the local population habits, but also by the gradual adaptation of an eclectic architecture, inspired by the European model of the time.

The monuments erected during the timeframe that this essay is analyzing, of which the statues chosen are paradigmatic examples, would be able to create a sense of collective memory, focused on a nationalistic feeling. This feeling would be supported by historiography that would help to divulge a nationalist feeling of pride through this idea of the debt from the people to past “heroes” that exemplified the virtues of a country in search of a national identity. Hence, these monuments would help to support a collective memory that was based in a social construction of reality created by an extremely nationalist historiography.

Keywords: Brazil; Belem; Monument; Romanticism; Memory.

Agradecimentos

A todos que contribuíram de alguma forma para que este trabalho fosse realizado.

Em especial a minha mãe Rosângela e a Marina Chiari, por me ensinarem o significado do amor incondicional. Meu pai Roberto Rodrigues, tia Rose, vô Rodrigues (*in memoriam*), vó Lecy e Marialva, tios, tias e primos. Ao carinho da família Chiari e família Mendes.

Ao doutor Eduardo Duarte, meu orientador, que esteve sempre disponível, com suas palavras de incentivo e sabedoria, sem a sua ajuda não conseguiria finalizar mais esta etapa da minha vida. Estendo o agradecimento ao mestre José Fernandes Pereira (*in memoriam*) pela oportunidade de ter sido seu aluno, levarei os ensinamentos e conversas informais para sempre na memória. A todos os professores do mestrado em Ciências da Arte e do Patrimônio e funcionários da biblioteca da FBAUL. Ao corpo docente do curso de História da FLUC Coimbra, em especial ao doutor João Marinho dos Santos.

Por fim aos amigos de longa data, Marcelo Damaso (irmão), Gustavo Rodrigues, Vladimir Cunha, Rafael Guedes, Marco Roque, Eduardo Feijó, Tylon Maués, Evandro Texeira, Patrique Hans, Emílio Gil, Ricardo Gil e Marcos Brandão.

Siglas

ADB - Arquivo Distrital de Braga.

AHU - Arquivo Histórico Ultramarino.

ADSTB - Arquivo Distrital de Setubal.

APEP - Arquivo Público do Estado do Pará.

ASV - Arquivo da Sé de Viseu.

AUC - Arquivo da Universidade de Coimbra.

ATJEPA - Arquivo do Tribunal de Justiça do Estado do Pará.

BNL - Biblioteca Nacional de Lisboa.

HBPAV - Hemeroteca da Biblioteca Pública Arthur Vianna.

SIDOC -. Secretaria de Informação e Documentação do Senado Federal.

V.C.C.M - Coleção Vicente C. Chemont de Miranda.

Índice

Introdução 15

Cap.I: Acontecimentos Históricos e Breve Resumo da Expansão Urbana de Belém

1.1- Defender, Colonizar e Ultrapassar os obstáculos da natureza
23

1.2- Séc.XVIII: A Belém Pombalina Sob Inspiração de um Italiano
37

1.3- Séc.XIX: Primeira Metade, Nascimento do Ideal Nacional
51

1.4- A Belle Epóque na Periferia da Modernidade
61

Cap.II: Monumento A Gama Malcher

2.1- Vida e Obra 82

2.2 Processo de Subscrição e autoria 92

2.3- Forma e Significado 99

Cap.III: Monumento Ao General Gurjão e Demais Filhos da Pátria

3.1- Vida e Obra 108

3.2- Processo de Subscrição e Autoria 115

3.3- Forma e Significado 121

Cap.IV: Monumento À Frei Caetano Brandão

4.1- Vida e Obra 136

4.2- Processo de Subscrição e Autoria 148

4.3- Forma e Significado 160

4.4- Outras Representações 166

Cap.V: O Trajecto Romântico

5.1- Memória, História e Monumento 172

5.2- O Trajecto Escultórico 182

5.3- Cidade, Festejos e Monumento 197

Conclusão	214
Bibliografia	224
Anexos	236

Introdução

Com o título “A Escultura Monumental em Belém do Pará. Três Obras e um percurso Romântico”, o presente trabalho propõe discutir o conceito de estatuária urbana a partir da seleção de três monumentos erigidos em praça pública nas últimas décadas do século XIX.

Tais peças encontram-se distribuídas num percurso pouco extenso, mas de grande significado para o patrimônio da cidade. O trajecto sugere uma linha imaginária que se inicia em frente a Igreja das Mercês e termina na Praça Frei Caetano Brandão, entre os bairros da Campina e Cidade Velha, núcleos urbanos pioneiros que se desenvolveram de acordo com o aumento demográfico e a vocação destes espaços no processo de crescimento da cidade de Belém. Os monumentos foram integrados no eixo viário por iniciativa oficial, através de subscrição pública, seguindo um programa reformista de inspiração europeia¹.

Adotamos o pressuposto que as intervenções do governo local acabaram por criar um corredor escultórico que obedeceu ao programa de valorização da memória nacional, baseado em uma historiografia própria, que reinterpreta as fontes disponíveis, a partir da necessidade em reforçar os laços identitários do povo com o território. Sendo assim, nos propomos compreender a partir do recorte temporal escolhido, o conceito de valorização do herói nacional impresso nas estátuas que buscavam representificar um passado de glórias.

Gradativamente a circulação de propostas ligadas à salubridade e embelezamento de áreas públicas modifica o desenho dos grandes núcleos urbanos, afastando dos programas urbanísticos o modelo de cidade medieval com ruas estreitas e sem planejamento, dando lugar a prédios ecléticos, passeios alargados, parques arborizados, e uma série de equipamentos dispostos em áreas centrais contrastando com as zonas periféricas, estrategicamente concebidas para abrigarem indústrias e núcleos habitacionais destinados aos operários. O fenómeno acabou por contribuir na maneira como as classes sociais interagiram com a urbe, e, por conseguinte, a transformação do

¹ Entre os anos de 1851 e 1869, Paris teve a sua área urbana totalmente reformulada através do conhecido e audacioso projeto dirigido por Georges Eugène Haussmann, no governo de Napoleão III. Nas últimas décadas de oitocentos, muitos interventores brasileiros foram unânimes em apontar Paris como um modelo a ser seguido.

conceito de espaço público.

Neste recorte temporal, a noção de progresso associa-se ao esforço da governação em dinamizar os eixos viários, para que a cidade pudesse absorver a novidade que os avanços tecnológicos trouxeram ao século XIX. Por sua vez, os monumentos e o perímetro que os cerca quando observados sob alguns critérios, confirmam a preocupação do Estado, em preencher os espaços vazios com objectos que pudessem conferir beleza e paralelamente funcionasse como instrumento de promoção a causa cívica.

Acreditamos que o monumento erigido em praça pública, próximo a edifícios governamentais ou religiosos, atende as exigências do ideal romântico que previa em seu programa relacionado à escultura, a exaltação do herói nacional, através da construção de uma realidade baseada em narrativas históricas, representando indivíduos que pudessem servir de exemplo à sociedade carenciada em valores nacionalistas. Contudo, a somatória desses indicativos não basta para que a hipótese seja confirmada plenamente, já que o processo de implantação das peças sofreu com a adoção de uma manifestação cultural estranha ao território, pelo menos até meados do séc.XIX.

Conceitualmente a dificuldade em enquadrar a escultura monumental dentro do movimento artístico dominante no séc.XIX, não é exclusividade do monumento brasileiro. Desde a formação das academias a discussão se desdobra em vários caminhos, foi assim em Portugal, França e no Brasil não haveria de ser diferente. A execução das obras condicionadas ao regime de ensino vigente, em contraponto a temática restritiva das encomendas oficiais, e a própria natureza do objecto artístico que incita o diálogo com a cidade, está longe de encontrar um lugar definitivo para a escultura executada em Oitocentos.

Diferente da pintura e outros ramos da arte, a escultura pública oitocentista nasce com a responsabilidade em atender aos anseios do pensamento liberal, fruto da ruptura com o Antigo Regime, que tinha no ideal burguês o referencial estético e comportamental, e no Estado, seu patrocinador.

Tal realidade nos levou a investigar as três esculturas em Belém do Pará, a partir de componentes ideológicas e históricas, na tentativa de confirmar se a tipologia defendida no trabalho adequou-se a um contexto periférico e por vezes demasiado contraditório no que diz respeito à idealização de um espaço que se apropria de uma tradição estética cultural protagonizada pela França e por laços históricos com Portugal.

A convicção de que o programa romântico está presente na cidade de Belém, se dá pela

instalação dos monumentos na via pública. Podemos também afirmar que o academismo na concepção e realização das peças, não pôs em causa a qualidade das encomendas, antes pelo contrário, serviu de confirmação para a nossa hipótese, a partir do momento em que comparamos as obras com exemplares erigidos em outras capitais.

Portanto, interessou-nos aqui, colher o máximo de dados sobre o objecto e aferir através de um método, até que ponto a inserção das esculturas, contribui para a feição da cidade, e, por conseguinte, tentar extrair das fontes consultadas, os indícios que confirmem o cumprimento do seu papel estético e pedagógico, pretendido pelos que a encomendaram.

As fontes consultadas nos mostram que o processo de ritualização (festas, discursos, notícias) à volta dos monumentos obtiveram adesão popular, o que revela em parte que o fenómeno da suspensão do tempo e espaço através de datas comemorativas, inaugurações, festas civis e religiosas, mobilizaram a população da capital do Pará. Ao seguirmos com atenção a história da cidade, facilmente percebemos que Belém segue até o presente, como palco privilegiado para tais manifestações. Maior exemplo deste pressuposto é o Círio de Nazaré, procissão católica iniciada em meados do século XVIII, considerada a maior do gênero em todo o mundo. Ao longo dos anos, a população acrescentou algumas manifestações que fugiam da liturgia oficial, promovendo a convivência no espaço público do sagrado e profano.

As festas civis por outro lado, alcançaram o ápice no século XIX, relacionadas basicamente aos acontecimentos históricos ligados ao processo de formação da nacionalidade brasileira e o seu impacto na região amazônica. Os festejos visavam promover a causa nacional materializados através de símbolos memoriais, dentre os quais, o monumento. Tais iniciativas apoiavam-se na justificativa de que o povo deveria saldar uma dívida de gratidão para com estes indivíduos representados em praça pública que contribuíram para o desenvolvimento da região e defesa dos valores cívicos, servindo de exemplo para sociedade.

A metodologia aplicada à pesquisa teve em conta certos critérios que acabaram por determinar a escolha dos monumentos que servem de modelo para a compreensão do surgimento da prática escultórica no espaço em questão.

O primeiro aspecto é a hipótese de um corredor escultórico pouco extenso (total: 794 metros/2605ft), que obedece a um traçado simples e permite ao observador concluí-lo em pouco tempo. Teria a função contemplativa e, ao mesmo tempo, funcionaria como objecto de recordação. Através da imagem representada no monumento, assegurava-se

que a população local jamais esqueceria seus personagens históricos, servindo de exemplo para as gerações futuras. Este pensamento encontra-se explícito na documentação consultada. As fontes apresentam semelhanças na justificativa dos monumentos e na preocupação por parte do Estado em saldar a citada dívida de gratidão para com estes “heróis”, além é claro, de garantir que a administração pública estaria de acordo com os interesses do bem comum e disposta a promover os melhoramentos necessários do ponto de vista urbanístico, tendo em conta que Belém, naquele momento deveria ser Referência de desenvolvimento para a região.

Outro ponto de reflexão está na relação dos monumentos com os prédios que se localizam em seu entorno. Acreditamos que o local de escolha para a instalação das esculturas obedeceu ao critério de aproximação do objecto a edificações que possuem destaque na rotina da cidade. Portanto, a escultura encimada no pedestal, contida em uma praça e perto das instituições de poder, teoricamente alcança o auge da sua funcionalidade/finalidade.

Em Belém do Pará, as peças escultóricas se distribuem à volta de locais simbólicos, ligados a atividade comercial, a sedes do poder e também a religiosidade. O médico e político José da Gama Malcher inicia o percurso. Sua estátua fica bem em frente à Igreja das Mercês, numa praça cortada pela antiga via dos mercadores, hoje Conselheiro João Alfredo, rua de grande movimento. Ao continuar no sentido norte/sul, tendo como referência o Convento de Santo Antônio², encontramos o cais do Ver-o-Peso, importante porto de escoamento de mercadorias, logo à frente, avistamos a Praça D. Pedro II³ e o conjunto monumental em homenagem ao General Maximiano Gurjão, herói da guerra do Paraguai. A estátua tem a face virada para o dito cais e de costas para os Palácios Antônio Lemos e Lauro Sodré, construídos em épocas diferentes, mas que durante muitos anos foram respectivamente às sedes do poder municipal e provincial. Chegamos ao fim do percurso com o monumento a Frei Caetano Brandão, Bispo do Pará e posteriormente Arcebispo de Braga. A escultura se encontra, bem no centro da praça com o mesmo nome. A escultura integra o complexo turístico denominado “Feliz Lusitânia”, juntamente com a Casa das Onze Janelas, o forte do Castelo, a Catedral de

²Tomamos como referência o Convento dos Capuchos de Santo Antônio, inaugurado em 1626, pois esse prédio religioso determinou o processo de ocupação do bairro da Campina. A criação de um caminho conhecido como “caminho de Santo Antônio” que fazia a ligação entre o Forte do Presépio e o convento coincide em grande parte com a área onde as esculturas analisadas nesse trabalho foram edificadas.

³ Esta praça é um dos mais antigos espaços públicos da cidade e já chamada de Largo do Palácio, Largo da Constituição, Praça da Independência e Parque Affonso Penna.

Santo Alexandre e a Sé de Belém.

A conformidade e disposição das peças no eixo que integra o percurso reforçam a ideia que antes de conferir sofisticação ao espaço público, as estátuas representaram os símbolos da afirmação de poder dos grupos que controlavam os modos e costumes da sociedade paraense, marcada por um confuso jogo de resistências ideológicas, onde a novidade era posta à prova não só em decorrência aos acontecimentos históricos, mas também pela convivência nem sempre pacífica de seus agentes sociais.

De maneira resumida, tentamos descrever os Monumentos selecionados, utilizando os dados coletados, que levam em consideração sua importância dentro do cenário urbano, a simbologia que cada peça escultórica teve naquele período, e a sua relação com a sociedade e o local onde as mesmas foram edificadas. Como veremos no decorrer do trabalho, a trama viária que forma o centro de Belém, composto por ruas entrecortadas por residências, prédios públicos e comerciais, além de praças e jardins, revelam a ideia de que a trama viária, apesar de ter sido modificada em parte, segue uma tendência inclusiva e nunca substitutiva, preservando o que já tinha sido construído e adicionando ao tecido, elementos urbanos de acordo com o crescimento populacional e coerência com o modelo de expansão adotado. Tal pressuposto fora contrariado quando o crescimento econômico da região amazônica começa a declinar em razão da perda da hegemonia nas exportações da borracha no início do séc.XX. A partir desse período a cidade entra num processo de degradação do patrimônio arquitetônico. Que reflete até o presente no desordenamento das vias que compõem o centro histórico.

Após analisar a forma como a cidade de Belém se desenvolveu urbanisticamente, e de contextualizar historicamente o período no qual as esculturas foram introduzidas no espaço público batizado pela historiografia de *Belle Époque*, nos dedicamos ao estudo formal e simbólico das peças.

No século XIX o pensamento liberal alastrou-se por todas as áreas do conhecimento chegando até a arquitetura e as artes. Obviamente a ideia de modernidade não escapou imune a contradição de um tempo que nasce marcado por profundas mudanças, porém a possibilidade de se desenvolver um quadro classificativo para as estátuas deve ser retido como uma tentativa de se alargar a discussão sobre os objectos selecionados.

A metodologia aplicada obedeceu as seguintes etapas: pesquisa local, com a intenção de coletar o máximo de informações e fotografias sobre as esculturas e o seu entorno. Em seguida visitamos os centros documentais da cidade a fim de encontrar fontes referentes ao processo de subscrição das peças.

Dando seguimento à pesquisa, utilizamos alguns estudos sobre escultura para fundamentar conceitualmente a hipótese sugerida no trabalho. Com isso, enquadrámos as obras estudadas, na tipologia definida como escultura pública de lógica monumental, caracterizada pelos monumentos cívicos, que pode ser tomado como objeto de crítica historiográfica; e também nos permite analisar as motivações estéticas que englobam o estudo da forma, materiais utilizados na sua confecção, e toda a simbologia impressa nas obras, afim de que na parte que trata dos significados impressos no trajecto, e sua ligação com a memória coletiva, pudéssemos compor um quadro classificativo que tem como base, referências de outros autores que se dedicam à temática.

Julgamos que a importância do estudo incide na escassez de trabalhos publicados sobre os monumentos oitocentistas da cidade. Os que encontramos de informação, se restringem a notícias de jornais, falas provinciais que justificam o processo de subscrição, breves descrições de historiadores contemporâneos, alguns artigos publicados, e também, álbuns posteriores à inauguração das peças que as citam através de imagens. O silêncio sobre a temática é contrariado, por tentativas isoladas e na maioria das vezes bem sucedidas, em sublinhar a importância do objecto que ao longo do tempo contribuiu para a discussão em diversos campos da ciência social.

Ao observarmos a tradição escultórica brasileira, concluimos que não houvera uma tradição de se erigir monumentos públicos, pelo menos até meados do século XIX. A vontade do imperador brasileiro em criar uma Academia Imperial de Belas Artes (1826) na capital do império, e a vinda de um grupo de artistas franceses (1816), mostra que o país ressentia-se por estar à margem dos grandes feitos artísticos da Europa.

A iniciativa em promover as artes no país acabou por seduzir as elites a práticas consideradas refinadas e Belém não escapou da “moda”, sendo inclusive palco de uma tentativa falhada em se instalar uma academia de Belas Artes⁴ na cidade.

Apesar da busca pelo *belo*, o país não dispunha de gente especializada, e nem tampouco tecnologia suficiente para erguer palácios, jardins e monumentos iguais aos franceses. Esse fator, talvez seja o mais importante, para compreendermos o crescente número de encomendas por parte do governo brasileiro ao longo do século XIX, que buscava no estrangeiro as obras que complementariam um cenário urbano em expansão/transformação, inspirados no modelo europeu.

⁴ Sobre a iniciativa de se criar uma Academia de Belas em Belém do Pará. In FARIAS, Edison. **Tramas e dramas sobre a tela de Constantino da Motta**. In 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. [consult.jul.2011]. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/cm_tramas_imagens.htm>.

Há mais alguns vetores na construção da identidade urbana de Belém, aos quais as esculturas monumentais contribuíram e de certa maneira sublinharam, contradições no processo de revitalização da cidade. Apesar da prosperidade econômica por conta do ciclo da Borracha, a província durante o intervalo entre a proclamação da independência em 1822 e a instauração da República em 1889, foi palco de constantes agitações. A sobrevivência de grupos simpáticos aos velhos ideais políticos, que dominavam a economia, muitas vezes avessa à nova ordem, e o isolamento geográfico da região, facilitaram os embates ideológicos, e contribuíram para um cenário político pontualmente desordenado, que também se refletiu na cidade e seus habitantes.

A importação de padrões comportamentais, bem como, as transformações urbanísticas, aliada à precariedade do poder, fez com que surgissem contradições no programa do governo para a construção desse espaço. Daí as próprias esculturas tornarem-se objeto de ressignificações ao longo do processo histórico. Após definirmos a tipologia das obras, vem à tona, uma pergunta: qual o papel das esculturas dentro de uma pedagogia institucional que sofre com as contradições de um percurso histórico como foi o caso de Belém?

O questionamento anterior desdobra se para uma dúvida específica: de que forma estes monumentos suscitaram a memória de um povo que só aderiu à independência do Brasil praticamente um ano depois da mesma ser proclamada? Dada à escassez das fontes consultadas e os limites conceituais estrategicamente tomados no trabalho, essa pergunta se constitui mais como um registro para futuras discussões, que almeja esclarecer o papel desempenhado pelas camadas mais baixas da população na construção da sua identidade.

Julgamos que o cenário é contraditório, justamente pelos embates de natureza política. No século XIX, Belém do Pará abriga uma das maiores colônias portuguesas do Brasil. Esta parcela da sociedade paraense sempre gozou de privilégios da metrópole, e mesmo quando o país proclamou sua independência, os portugueses que detinham o monopólio dos negócios e terras, continuaram a ter influência nas decisões políticas da província. Era claro o descontentamento de alguns em aceitar a autonomia do país em relação a Portugal. Isto explica o reconhecimento tardio na região, da autoridade de D. Pedro I. Paralelamente, os acontecimentos que envolveram a adesão do Pará à independência cria na população nativa um sentimento de revolta contra as oligarquias tradicionais, que se confunde com o desejo de afirmação do nacionalismo, e acabou por contribuir para uma revolta de cariz popular conhecida por Cabanagem (1835-1840).

O 15 de agosto, dia que se comemora a adesão do Pará à independência, assumiu nos anos seguintes, um contorno revanchista á dominação portuguesa na região. Os jornais nacionalistas exploraram a carga simbólica dos acontecimentos, e o poder público procurou a partir de então, valorizar a recordação do acontecimento de todas as formas, um detalhe interessante desta postura, é a escolha da inauguração dos três monumentos aqui analisados no dia do festejo que recorda o facto histórico.

O caminho trilhado pelos monumentos de Belém sugere a reflexão do seu significado no presente. Com o fim do crescimento econômico, proporcionado pelo ciclo da borracha no início do séc.XX, veremos que a cidade entra num processo de degradação do seu patrimônio que acarretou na descaracterização do centro histórico e, por conseguinte, a subutilização dos espaços onde as esculturas foram erigidas. A parte final do trabalho visa discutir a componente patrimonial, reunindo um breve diagnóstico da situação atual das peças e o seu entorno, propondo algumas ações práticas para que este importante elemento urbano possa resgatar a sua vocação como objecto artístico, suporte memorial e referência espacial no cotidiano da cidade.

Capítulo I: Acontecimentos Históricos e Resumo da expansão Urbana em Belém.

1.1 Defender, colonizar e ultrapassar os obstáculos da natureza.

O processo cumulativo das experiências relacionadas à construção de uma cidade em meio à floresta amazônica foi suficientemente intenso no que se refere à mudança e domínio do meio natural. Os desafios enfrentados pelos responsáveis em colonizar as terras da foz do Rio Amazonas, caracterizadas por terrenos alagados, entrecortadas por igarapés⁵ e com períodos de grande pluviosidade, serviram de lição para os que vieram a seguir.

Pelo menos até o início de Seiscentos, Portugal mostra certo desinteresse as terras que compreendem a região norte do Brasil, é possível que o fato esteja ligado as políticas adotadas pelos monarcas da primeira fase expansionista, mais preocupados em expandir os domínios da coroa pela costa africana e oriente. Contudo, após a crise sucessória que levou a união dos tronos ibéricos, algumas questões desdobraram-se para além do Tratado de Tordesilhas. A mudança de atitude perante a zona próxima à linha do Equador se deu prioritariamente pela ameaça de corsos, pirataria e contrabando, juntamente com a fixação em terras portuguesas, de missões estrangeiras. Isto acelerou uma resposta em termos militares, concretizada em expedições que tinham como objectivo a expulsão dos invasores e o estabelecimento de povoações ao longo das fronteiras. Uma delas foi à expedição comandada por Francisco Caldeira Castelo Branco (1566-1619) em direção à foz do Rio Amazonas, com o propósito de cumprir a política adotada pela coroa, e conter as incursões de outras nações na região.

A tarefa do militar surge na sequência dos episódios ocorridos na Capitania do Maranhão que esteve sob o ameaça francesa por três anos. O descuido dos portugueses permitiu que embarcações de diversas bandeiras transitassem livremente na costa

⁵ S.M Bras. (Amazônia) Estreito ou pequeno canal natural entre duas ilhas, ou entre uma ilha e a terra firme, que só dá passagem a embarcações pequenas. (Fonte dicionário on-line de Português).

daquela capitania. Segundo Oswaldo Coimbra⁶, o comércio clandestino com os índios deu aos franceses amplo conhecimento da região que foi cobiçada por Henrique IV de França (1553-1610). O monarca foi convencido por Charles Des-Vaux, a tentar apoderar-se do território maranhense. Este corsário naufragou em frente à Ilha de Santana, localidade próxima à futura capital do estado, tornou-se líder de uma comunidade indígena e quis fazer da região possessão francesa. Des-Vaux foi um, dentre muitos invasores, que sonhavam a realização do projecto da “França Equinocial”. Daniel De La Touche, o senhor de Ravardiére, ganhou destaque na saga dos gauleses pelo território maranhense. Experiente corsário a serviço do trono organizou célebre expedição com o aval de Henrique IV que tomou posse momentânea da capitania. Com uma tropa de quinhentos homens, fundou o povoado de São Luiz no dia 8 de setembro de 1612. As reviravoltas no conflito que envolveu Espanha, Portugal e França teve um desfecho vitorioso das tropas portuguesas em 1615, mérito do esforço e perícia de seus militares que lançaram mão da experiência adquirida em outros combates, no domínio das técnicas para construção de artefatos bélicos e fortalezas, afastando a ameaça estrangeira naquela região.

Nos preparativos para expedição de Castelo Branco ao *Gram-Pará* se regista importantes nomes da política colonial, em sua grande maioria militares. Neste período, era fundamental dominar as técnicas construtivas utilizadas para defesa, já que o sucesso das colônias estava ligado à capacidade dos povoados em resistirem às hostilidades da natureza e dos invasores, sejam eles gentios ou estrangeiros.

A vitória no Maranhão serviu de impulso para que Alexandre Moura, então capitão da Província maranhense, sob as ordens do governador geral do Brasil Gaspar de Souza provesse de mantimentos e tudo o que fosse necessário à expedição de Castelo Branco, e assim o fez. Moura reuniu os meios necessários para o bom andamento da empresa e ainda teve o cuidado de elaborar um documento⁷ que regista as providências tomadas para a viagem. Consta na assinatura desta fonte, o governador da Província maranhense Alexandre Moura, o comandante da expedição, Francisco Caldeira Castelo Branco, o tabelião Frutuoso Lopes, Diogo de Campos Moreno, Fayo Coelho de Mesquita e por fim o nome de Francisco de Frias de Mesquita (1578-1645)⁸, que, na altura, acumulava

⁶ COIMBRA, Oswaldo - **A saga dos primeiros construtores de Belém**. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2002, p.22.

⁷Transcrição integral da carta de Alexandre Moura ao rei Filipe III de Portugal “*Que se fizesse a jornada do Gram-Pará...*”, apud., COIMBRA, op.cit., p.32.

⁸ Ibid., p.33.

os cargos de engenheiro-mor do Brasil, provedor-mor e auditor-geral do Maranhão. A presença de Frias de Mesquita no episódio que antecede a fundação de Belém iniciou um embate historiográfico sobre o envolvimento do militar na construção do Forte do Presépio, primeira edificação do povoado as margens da Baía do Guajará. A importância do engenheiro para as edificações militares no período colonial brasileiro contradiz a simplicidade do forte paraense defendido pela historiografia tradicional.

Frias de Mesquita foi aluno da primeira escola oficial de ensino da arquitetura em Portugal, designada Aula Civil dos Paços da Ribeira, criada em Lisboa, por Filipe I, em 1594, sob a direção do italiano Filipe Terzio (1520-1597).

Em 1603 o engenheiro militar foi enviado ao Brasil para supervisionar a construção das fortificações na zona costeira da colônia. Vemos, através dos seus projectos, que Frias de Mesquita era de facto um individuo versátil, pois atuou em conflitos armados com a mesma desenvoltura que construiu os maiores ícones da arquitetura colonial brasileira. Foi de sua autoria o Forte do Picão (Fig.01) em Recife (1608); o Forte de Nossa Senhora do Pópulo e São Marcelo (Fig.02), em Salvador, com desenho semelhante à Torre do Bugio em Portugal, erigida no litoral baiano, único exemplar deste gênero no país; o Forte de São Diogo (Fig.03) em Salvador (1614); No mesmo período esteve à frente do ambicioso projeto de reconstrução da Fortaleza dos Reis Magos (Fig.04) em Natal (R.N), obra concebida originalmente pelo jesuíta Gaspar Sampéres que obedecia ao padrão português adotado por algumas fortalezas costeiras do século XVI (polígono estrelado, com o ângulo reentrante voltado para o Norte). A passagem de Frias pelo Maranhão resultou na construção de duas fortalezas, a de Guaxenduba e de São Felipe que destinadas proteger o território das investidas francesas.

Frias de Mesquita não se deteve na arquitetura militar, consta em seu percurso como engenheiro-mor do Brasil, o traçado original das ruas de São Luiz do Maranhão, regularmente dispostas sobre um desenho geométrico que sobrevive até os nossos dias no centro antigo da capital. Juntam-se a este trabalho, a autoria da Igreja do Mosteiro de São Bento (Fig.05) no Rio de Janeiro, do seminário em Salvador, obra interrompida por desentendimentos com o bispo local e com o governador da capitania, e ainda a Casa da Torre de Garcia D'Ávila (Fig.06), feita em pedra com formato em “U” localizada no município de Matão de São João, Bahia. O talento do militar que seguramente esteve no Brasil por cerca trinta e cinco anos, até ser substituído no cargo de engenheiro-mor em 1635, continuou a servir a coroa portuguesa, destacando se nos trabalhos de ampliação

da Fortaleza de Outão em Setubal ⁹, confirma a importância das obras concebidas de um profissional a serviço da coroa, que a luz do seu tempo sublinhou a relevância dos conhecimentos de engenharia na consolidação dos povoados, vilas e cidades coloniais brasileiras.

A suposta presença do militar nos preparativos da viagem de Castelo Branco suscitou debates historiográficos em torno da autoria e composição do Forte do Presépio (Fig.07) no então povoado de Santa Maria de Belém do Grão Pará. A questão abriu caminho para a discussão sobre as medidas tomadas do ponto de vista infraestrutural na fase inicial da colonização, que em certa medida determinaram o modo como o núcleo urbano cresceu, influenciando anos mais tarde o surgimento do eixo viário que recebeu as esculturas analisadas no presente estudo.

A omissão do nome de Frias de Mesquita, na expedição que fundou Belém nas obras de alguns historiadores que trataram do tema, não passou despercebida por Oswaldo Coimbra. O autor chama atenção para este lapso, já que Frias de Mesquita tratava-se de um homem experiente na arte da guerra e detinha conhecimentos suficientes para que a expedição alcançasse pleno sucesso. Como veremos no decorrer do capítulo, a escolha do sítio onde a fortaleza foi construída perto de uma zona pantanosa, dificultou a expansão do povoado. No centro da questão está a construção do forte que serviria de abrigo para a “tropa composta de 150 homens, 10 peças de artilharia, oito quintais de pólvora, e muita munição e mantimento” ¹⁰.

Quem seria de fato o projetista do forte? E qual seria o aspecto inicial dessa construção? Baseada nas crônicas que destacavam a situação precária das capitânicas, e em estudos baseados em fontes posteriores a fundação, como o de Antonio Baena (1850) que definiu que o forte de Belém não passava de uma “Faxina” ¹¹. Estudiosos do início do séc.XX defenderam que Francisco Frias de Mesquita não tivera qualquer participação no projeto da fortaleza paraense. Oswaldo Coimbra cita o exemplo do estudo intitulado *Monografia Paraense* (1900) de autoria do professor Arthur Vianna, o referido autor escreve que o fundador do povoado, “sem recursos para levantar uma boa

⁹ VITERBO, Sousa - **Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses**. Vol.1. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988, p.36.

¹⁰ ROCQUE, Carlos - **História Geral de Belém e do Grão-Pará**. Belém: Distribel, 2001, p.12.

¹¹ Segundo palavras do autor, uma cerca composta por feixes de varas dispostos ao longo do terreno escolhido. In BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. **Compêndio das Eras da Província do Pará**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969. p.183.

fortificação, limitou-se a fazer de madeira forte”¹². Os especialistas que defenderam a edificação em madeira argumentavam que a ausência de recursos, contribuiu para a modesta situação de alguns povoados, onde quase sempre foi empregada, matéria-prima local e abundante. No Brasil a madeira substituiu emergencialmente a pedra, costumeiramente utilizada nas fortalezas portuguesas.

O consenso na historiografia de que o forte erguido em Belém, não passava de uma simples paliçada, foi contrariada pelo pintor, historiador e advogado Theodoro Braga (1872-1953), no início do século XX.

Após longo período ausente da cidade, onde concluiu os estudos em direito no Recife e posteriormente o curso de pintura na Academia Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, sendo agraciado em 1900, com Prêmio de Viagem ao Estrangeiro. Braga passou a maior parte do tempo que esteve na Europa, em Paris, onde ingressou na Academia Julian, de Jean-Paul Laurens (1838-1921), dedicando particular interesse a pintura de temas históricos e literários.

Em 1905 retorna ao Brasil e expõe seus trabalhos no Rio de Janeiro, Recife, e finalmente em Belém sendo aclamado pelos feitos obtidos no estrangeiro. O artista se mostra impressionado com a feição da cidade, modernizada pelo intendente Antônio Lemos (1843-1913). Logo o encontro destas figuras, resultaria em admiração mútua, e na encomenda de um quadro para o gabinete do político no Palácio da Intendência. A temática escolhida por Lemos foi a fundação da capital, batizado por Braga de *A Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará* (Fig.08).

Perfeccionista, Theodoro Braga inicia minuciosa pesquisa sobre o assunto, e decide viajar até Lisboa com a esperança de que suas convicções sobre o povoado na foz do Rio Amazonas pudessem ser confirmadas através da documentação recolhida na Europa. Retorna dois anos mais tarde convicto que o Forte do Presépio tinha um aspecto diferente do que a historiografia até então o tinha descrito. Em 1908 revela o quadro para a sociedade paraense, que recebe com estranheza a imagem retratada pelo pintor. A imprensa e principalmente a elite intelectual desaprova a representação da fundação de Belém feita por Braga. Questiona o fato de incluir um religioso entre os homens de Castelo Branco e principalmente a aparência da fortificação, representada com uma muralha em pedra. A pintura contrariava os estudos de Arthur Vianna (1873-1911) e Manuel Barata (1841-1916), célebres historiadores paraenses que se dedicaram ao tema

¹² Viana, Arthur - **Monografia Paraense**, Belém: 1900, apud Coimbra, Oswaldo, op.cit., p.54.

da colonização no Pará.¹³.

Theodoro Braga prevendo reações contrárias ao seu trabalho escreveu em sua defesa, o estudo intitulado *A Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará*¹⁴ publicado juntamente com a inauguração do quadro. Nele, admite que a fortaleza não fora um prodígio da arquitetura militar, mas afirma que os materiais utilizados na construção iam além da madeira, por isso o aspecto do forte ser mais complexo do que até então se falava. Sua interpretação baseada no confronto de algumas fontes e topografia da região, concluiu que as dimensões da fortaleza e simplicidade das suas linhas, foram condicionadas em grande medida pela escolha do terreno que abrigou a fortificação.

Ao observarmos a descrição de Gilberto Miranda, citada no estudo de Oswaldo Coimbra¹⁵, concluímos que o sítio onde a fortaleza foi erguida dificultou a expansão urbana da cidade. Resumidamente, Miranda diz que a fortaleza foi construída numa pequena península, formada por fragmento de terraço, colocada a 8 metros acima do nível médio das águas. Tal fragmento é contornado, ao sul, pelo Rio Guamá e a oeste pela Baía do Guajará. Isolando-a, havia, em 1616, nas outras direções, as planícies de inundação de um igarapé chamado Pirí.

Quanto ao pintor da controversa representação da fundação de Belém, concluímos que sua visão fundamentada em documentos até então desconhecidos pela historiografia brasileira, contribuiu para entendermos a forma como Belém se desenvolveu a partir desse marco inaugural do povoado. O artista teve a perspicácia de perceber que os acontecimentos que envolveram a missão de Castelo Branco no Pará, fugiram do que usualmente acontecera em outras capitânias.

A primeira questão defendida pelo autor de *A fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará* que refuta os estudos anteriores, se dá pelo destaque da competência dos personagens envolvidos na viagem, nomeadamente o engenheiro Francisco de Frias de Mesquita e o Capitão Geral do Maranhão Alexandre Moura, este último, atendeu a todas as exigências feitas por Castelo Branco, demonstrando que a carência em recursos não foi um problema na expedição. Em seguida conseguiu provar que o sítio da

¹³ Braga contesta principalmente a versão destes autores nas obras “Monografia Paraense” de Arthur Vianna e “A jornada de Francisco Caldeira de Castello Branco, fundação da cidade de Belém: estudo crítico-histórico” de Manuel Barata.

¹⁴ BRAGA, Theodoro - **A fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém...**Belém:1908, apud., COIMBRA. op.cit., p.56.

¹⁵ apud., Coimbra, op.cit., p.45.

fundação, apesar de não ser o ideal para se edificar uma fortaleza, dispunha de um material que poderia ser utilizado na construção, além da madeira que abundava na região. O terreno em volta da elevação possuía pedra suficiente para erguer um muro e assim dar segurança a todos que vieram na empreitada¹⁶.

Theodoro Braga segue a exposição de seus argumentos dando ênfase às sucessivas reformas pelo qual o forte sofrera, e ressalta que tal procedimento se deu mais pela falta de zelo dos comandantes do forte que pela fragilidade dos materiais utilizados. Ainda com relação aos primórdios da edificação militar, Braga reitera que a presença de um militar do gabarito de Frias de Mesquita¹⁷, não condizia com a edificação erguida em madeira e cercada por paliçada, defendida pela historiografia tradicional. Entretanto, o autor do quadro, não conseguiu explicar como se deu a infeliz escolha do sítio em que se ergueu a fortaleza, já que Castelo Branco contava com pessoal experiente na tripulação, e não se aproveitou do engenheiro-mor do Brasil, que seguramente esteve entre os membros da comitiva que fundou a povoação.

Talvez o perfil intransigente de Castelo Branco possa explicar esse facto. Oswaldo Coimbra destaca a personalidade do chefe da missão através de alguns documentos que relatam a inabilidade do comandante em resolver os problemas relacionados ao povoado¹⁸. Podemos citar a escolha a nosso ver precipitada, do local onde o Forte do Presépio fora erguido, e a natureza autoritária no tratamento dispensado aos índios e militares sob o seu comando.

A conturbada deposição de Castelo Branco do cargo de Capital Geral, após incidente envolvendo um sobrinho e dois oficiais do seu exército, revoltando a tropa que o pôs em “ferros”, deu fim ao legado de desmandos e inoperância no comando do povoado. Os inimigos que conquistou, entre eles, a recém-chegada ordem dos franciscanos bastou para que fosse substituído em suas funções, mas não amenizou as dificuldades

¹⁶ Oswaldo Coimbra indica que Theodoro Braga sustentou a ideia com base em duas obras: “História Geral do Brasil” de autoria do Visconde de Porto Seguro, e uma descrição de 1633 intitulada: “Novus orbs seu descriptionis Indiae occidentalis” do geógrafo Jean de Laet encontrada pelo pintor num arquivo em Amsterdão. Apud., COIMBRA, op.cit., p.69.

¹⁷ Theodoro Braga baseou a certeza de que Frias de Mesquita estivera na tripulação de Castelo Branco através de um documento arquivado na BNL, cujo, os anais aparecem como “*Arquivo Geral de Índias-patronato 2-5-1-27. Olandezes e Francezes e Inglezes hacian em las ribeiras Del rio de las amazonas e en 4 de Abril de 1615*”, apud., COIMBRA, op.cit., p.29.

¹⁸ Oswaldo Coimbra cita algumas crônicas posteriores a fundação que apontam Castelo Branco como um chefe por vezes incompetente: “Facilmente Francisco Caldeira Castelo Branco se fazia senhor de todo o Rio Amazonas e trazia à sua obediência todas as nações, se não fosse tão falto de prudência”. Trecho da obra “*Fragmento de uma crônica da Companhia de Jesus no Maranhão*” escrita pelo padre Jacinto de Carvalho, apud, COIMBRA. op.cit., p.44.

enfrentadas pela diminuta população instalada no povoado.

A historiografia paraense sublinha as várias tentativas de transferir o núcleo urbano para longe dos terrenos pantanosos, mas a resistência dos colonos dificultou o processo, que acabou por não ser concretizado. A escolha equivocada do sitio em que o povoado nasceu, imprimiu um ritmo de crescimento urbano marcado por dificuldades. Oswaldo Coimbra fala da sensação de isolamento dos habitantes por terem que conviver com esse obstáculo geográfico, conhecido por Alagado do Pirí:

“Tão extensas eram essas baixadas pantanosas, emoldurando a sede da capitania, com suas águas mortas, quase a atingir a cota de um metro, no inverno, que os moradores pensavam que o povoado estivesse assentado numa ilha.”¹⁹.

Dessa forma, os capitães responsáveis pelos assentamentos e obras na povoação, conscientes da árdua tarefa, passaram a utilizar mão de obra indígena, aliada aos conhecimentos de engenharia, para vencer a hostilidade do terreno. Tal lição foi iniciada supostamente por Frias de Mesquita, como argumentou Theodoro Braga, e posta em prática pelos que vieram a seguir. Os episódios ocorridos desde a partida de Castelo Branco do Maranhão, até a fundação do povoado, servem para dimensionarmos o quanto as dificuldades na colônia exigiram habilidade e especialização dos engenheiros militares em transformar aquela humilde povoação batizada de Santa Maria de Belém do Grão Pará no berço das esculturas aqui estudadas.

Muitos se destacaram como foi o caso das ordens religiosas, responsáveis por grandes construções na cidade. Outros alcançaram notoriedade como o arquiteto italiano Antonio Landi que, ao serviço da coroa portuguesa, soube potencializar os recursos da região e implementar a vanguarda arquitetônica Setecentista em plena floresta Amazônica. Porém, antes da sua chegada foi preciso consolidar o núcleo urbano nos arredores do Forte do Presépio, e quem ditou a maneira como o povoado se expandiu, foi a natureza.

No interior do forte, construíram uma ermida em honra a Nossa Senhora da Graça, alguns anos mais tarde, a pequena igreja foi transferida para um terreno em frente, em razão da necessidade de se restringir o acesso dos paroquianos ao interior do complexo fortificado. O pórtico de entrada constantemente aberto, poderia contribuir a possíveis ataques de gentios rebelados. Nesse período, o povoado já contava com um pároco enviado de Portugal para assumir as funções de vigário. Ele se chamava Manuel

¹⁹ COIMBRA. op.cit., p.45.

Figueira de Mendonça, no ano que antecede sua chegada (1617), tinham fixado residência quatro franciscanos, dentre os quais, António de Meceana e Sebastião do Rosário, responsáveis pelo início da construção do convento que contribuiu para o surgimento de mais um bairro na cidade.

A rapidez com que os missionários católicos se adaptaram as vicissitudes do povoado contrasta com o movimento de expansão urbana da capital do Pará feito de maneira lenta, em particular as habitações civis, erguidas em taipa de mão e palha, que sofriam com o clima e hostilidade do terreno. As ordens religiosas contrariando esta realidade, imprimiram dinâmica ao processo. Sob o discurso de prestar assistência à população branca e catequizar os gentios, rapidamente os prédios que abrigavam os religiosos, de simples choupanas transformaram-se em construções maiores, para em seguida, cederem espaço a edifícios monumentais.

No caso da ermida de Nossa Senhora da Graça, futura Sé de Belém e por fim Catedral metropolitana da cidade, a humilde instalação quando foi deslocada da parte interior do forte para as imediações, passou a contar com uma praça, se tornando referência da população que fazia do espaço o centro dos acontecimentos sociais do povoado. Duzentos anos mais tarde o largo da matriz de Belém viria abrigar a *Escultura de Frei Caetano Brandão*, um dos monumentos estudados no trabalho. A importância da “praça” na constituição da cidade portuguesa pode ser vista na documentação referente à colonização não só no Brasil, mas em outras partes do mundo onde os portugueses assentaram colônias. A partir deste elemento, se desenvolviam as ruas que dariam formato aos povoados, vilas e cidades. Em Belém o surgimento do quadrilátero entre o Forte e a Igreja Matriz permitiu a criação do primeiro conjunto de acessos da cidade. Tudo se inicia com uma picada aberta na mata originando a Rua do Norte (hoje em dia Siqueira Mendes), o estreito caminho ao lado do Forte do Presépio e paralelo ao rio (sentido norte-sul), tinha a extensão de 300 metros e acabava para os lados do que viria ser o convento dos carmelitas.

Na direção oposta, perto do largo da Igreja da Matriz de Nossa Senhora das Graças, a expansão das vias, se dá por iniciativa de Bento Maciel, Capitão Mor entre os anos de 1621 a 1626, além da reforma no Forte do Presépio em 1622, o militar ordena que se erga junto ao fosso da edificação militar, a Capela de Santo Cristo, sede de uma confraria de oficiais. O edifício em taipa de pilão, devido às péssimas condições de

conservação, foi demolido por volta de 1788²⁰. Na mesma altura autoriza a construção da Igreja de São João (fig.09), que chegou a funcionar como Sé do povoado. No ano de 1661, o templo serviu de prisão para o padre Antônio Vieira (1608-1697), figura histórica incontornável do século XVII. Sua atuação na Companhia de Jesus foi fundamental para a obra missionária na América do sul, as qualidades políticas demonstradas em questões de interesse do trono português, lhe renderam prestígio junto à monarquia, o que permitiu que o modelo de conversão ao catolicismo aplicado pela ordem religiosa junto aos índios, fosse adotado em toda a colônia. Os “aldeamentos” acabaram por dar aos jesuítas o monopólio da mão de obra servil gentílica, revestida no enriquecimento da ordem, mas também na antipatia dos colonos que se revoltaram contra o padre Vieira. Não é objetivo deste resumo, esgotar as informações disponíveis sobre de estabelecimento da Companhia de Jesus e sua importância para a época colonial brasileira, alvo de muitos estudos²¹, mas cabe o registro da presença do religioso na cidade de Belém, determinante no aprofundamento das relações entre o colonizador e as populações gentílicas da região, que sob o ponto de vista urbanístico, pode ser visto como elemento facilitador da utilização da mão de obra compulsória nos trabalhos estruturais, e decoração de prédios civis e militares.

De volta à importância da Matriz de Nossa Senhora da Graça, ao panorama do povoado. A igreja passou por sucessivas reformas²², até atingir o status de Catedral metropolitana. Entre as mais importantes, registam-se as alterações feitas no retábulo mor e outras intervenções no corpo do prédio por Antônio Landi em 1759. O pequeno intervalo entre o Forte do Presépio e templo religioso contribuiu para a abertura de mais uma rua na topografia da cidade, ela foi chamada de Rua de São João, e terminava em frente à igreja de mesmo nome, mandada construir pelo capitão Bento Maciel, o nome da via foi alterada para Rua de Tomázia Perdigão, que corta lateralmente a Praça D. Pedro II local que recebeu o Monumento ao General Gurjão.

Nessa época, Belém passa a contar com um feixe de caminhos paralelos abertos a partir do Forte do Presépio e Largo da Matriz. O quadrante centralizado pelo largo seria cortado gradualmente em sentido transversal por outros caminhos, desenvolvendo o

²⁰ COIMBRA. op.cit., p.108.

²¹ A bibliografia sobre o assunto é muito extensa, utilizamos para o capítulo, AZEVEDO, João Lúcio - **Os Jesuítas no Grão-Pará: suas missões e a colonização**. Belém: Secult, 1999.

²²Sobre o contributo de Landi na reforma da catedral ver DERENJI, Jussara da Silveira - Desenhos setecentistas na Sé de Belém. Anais do Museu Paulista. Vol.19, nº. 2 (2011), p. 107-127. [consult. 14 Mai. 2012]. Disponível:< <http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=27321415005>>

tecido urbano da primeira freguesia de Belém. Apesar da irregularidade de alguns trechos, nota-se desde o princípio da urbanização, a tentativa dos governantes em atender as necessidades de deslocamento dos colonos em meio aos obstáculos naturais. O quadrilátero da matriz onde passam as principais vias do bairro da cidade (atual bairro da Cidade Velha), acima descrito na sua fase inicial, faz parte do espaço onde o nosso percurso escultórico termina, ou seja, nas imediações do Monumento à Frei Caetano Brandão. Como já fora mencionado, uma das vias também corta lateralmente a futura Praça da Independência (Praça D. Pedro II).

A planta mais antiga a que tivemos acesso mostra o povoado na época de sua fundação, fora incluída no livro *Contribuição ao estudo da evolução urbana do Brasil (1500/1720)* de Nestor Goulart dos Reis Filho²³ (Fig.10), no desenho, já se percebe o início da ocupação do futuro bairro da Campina, cujos limites topográficos encontravam-se definidos pela orla da Baía de Guajará e o pântano do Pirí. Na interseção entre o núcleo da cidade, e os limites do novo bairro, desenvolveu-se o caminho que ligava o Forte do Presépio ao Convento de Santo Antônio (Fig.11), prédio religioso construído pelos franciscanos em 1626, numa área limítrofe do povoado, para além do terreno pantanoso que separava os dois bairros.

A opção da ordem religiosa em se manter próxima à Baía de Guajará facilitaria os constantes deslocamentos feitos a remo, em direção aos aldeamentos controlados pelos padres. O terreno escolhido, considerado de grandes dimensões para época, recebeu o convento, a igreja, e mais tarde em frente aos prédios, o largo que viria a ser o embrião do segundo bairro de Belém, batizado de Campina. A separação dos núcleos populacionais, em duas freguesias com paróquias distintas, veio legitimar o que a natureza já tinha feito através do pântano do Pirí.

A distância de pouco mais de mil metros (1000m) entre o convento franciscano, e o Forte do Presépio, possibilitou a abertura de um troço irregular na mata, conhecido por Caminho de Santo Antônio. Cristovão Duarte²⁴ indica que a edificação religiosa é o fator determinante para o início da polaridade Forte/ Convento de Santo Antônio.

Em estágio mais avançado de consolidação, o Bairro da cidade (hoje Cidade Velha) continuou a desempenhar a vocação de centro político, albergando a Casa do Senado na

²³ FILHO REIS, Nestor Goulart- *Contribuição ao estudo da evolução urbana do Brasil (1500/1720)*. São Paulo: Pioneira, 1968.

²⁴ DUARTE, Cristovão Fernandes - **Via dos Mercadores - Belém, Pará (2002)**. In *Memoriais da meia dois nove*. Belém: [Consult. 17.jan.2011]. Disponível: <<http://memoriaisdameiadosnove.blogspot.pt/2010/02/via-dos-mercadores-1-introducao.html>>

Rua do Norte. Nesta zona do povoado, concentrava-se a reduzida população de Belém, que nas primeiras décadas a seguir à fundação da colônia habitava casas simples, erguidas em ruas estreitas. Algumas igrejas já se encontravam construídas em sua rústica versão original, nos lugares em que haveriam de continuar até os nossos dias. Destaca-se, neste lado do povoado, a inauguração em 1626 de um conjunto arquitetônico religioso (igreja e convento) pela Ordem dos Carmelitas Calçados localizado no final da Rua do Norte (Fig.12).

Do outro lado do pântano do Pirí, a construção Igreja e Convento dos Mercedários em 1640 (fig.13), intensifica o processo de ocupação do bairro Campina, no espaço em frente à igreja, surge um largo, que posteriormente dá lugar à Praça Visconde do Rio Branco, local que abriga o Monumento a Gama Malcher, ponto de partida, para a hipótese do percurso escultórico.

No século XVII o referido local abrigou uma feira livre destinada ao comércio de gêneros de primeira necessidade desembarcados na praia. A configuração deste ponto de comércio a céu aberto pode ser visto no desenho de Codina (fig.14), incluído no livro *Viagem Filosófica* de Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815)²⁵.

A localização da Igreja das Mercês (Fig.15.1/15.2), rente à praia e a meio do caminho que ligava o Forte do Presépio ao Convento de Santo Antônio, criou um novo polo de atração ao bairro da Campina, assegurando o estabelecimento de condições favoráveis à fixação de novos moradores naquela zona. Cristovão Duarte sustenta que o largo das Mercês diluiu a polaridade Forte/Convento de Santo Antônio, dando lugar a duas outras de menor escala. As alterações urbanas determinaram que o referido eixo fosse fragmentado em duas etapas, interligados de acordo com a importância dos prédios ao cotidiano dos habitantes, são eles: Forte/Mercês e Mercês/Convento de Santo Antônio.

O intervalo entre o largo da Igreja das Mercês e o Forte do Presépio compreende na totalidade o trajecto sugerido pelo trabalho. Nessa área estão pontualmente distribuídos os monumentos analisados no presente estudo e, apesar da toponímia das ruas sofrerem alterações ao longo dos anos, o papel que as polaridades passam a exercer no cotidiano da população contribuindo para a fixação de lojas, residências e igrejas, transformaram o intervalo, num corredor com grande fluxo de pessoas e mercadorias, ou seja, o cenário ideal para receber um trajecto escultural de carácter contemplativo a serviço do ideal nacionalista, concretizado no final do século XIX.

²⁵ FERREIRA, Alexandre Rodrigues - **Viagem Filosófica ao Rio Negro...** Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1983.

O eixo representado pelo antigo Caminho de Santo Antônio se biparte em dois segmentos, diferenciados pela toponímia das ruas: no trecho que compreende o Largo das Mercês e o Forte do Presépio, recebe o nome de Rua dos Mercadores (Conselheiro João Alfredo), no sentido contrário, em direção ao convento dos franciscanos continua com o nome de Rua de Santo Antônio.

Nos arredores da Igreja das Mercês, ocorreram alguns acontecimentos que contribuíram para a consolidação do caminho, que coincide no presente, com o trajeto escultural proposto no estudo, e, por conseguinte, contribui na defesa de que o trajecto conduziu a população urbana a um processo de identificação com o núcleo, que gradualmente viria a sofrer intervenções do governo.

O ano de 1650 marca a inauguração do antigo edifício da Santa Casa de Misericórdia, demolido mais tarde para dar lugar a um prédio comercial²⁶. O hospital foi referência no auxílio à população que procurava socorro diante das sucessivas epidemias nos séculos XVII e XVIII. No mesmo recorte temporal, a província lança um programa de incentivo às famílias de outras colônias ultramarinas que quisessem residir em Belém. Só em 1676 desembarcaram no povoado 234 açorianos (de ambos os sexos). Para alojá-los, o governo determina a abertura da Rua S. Vicente (hoje Av. Senador Manuel Barata). Os imigrantes também ocuparam outras vias, inclusive a Rua de Santo Antônio que já havia sido dividido em dois trechos, recebendo o nome de Rua dos Mercadores, a partir do Largo das Mercês em direção ao Pirí.

Se regista no bairro da Campina mais casos de vias que recebem nomes diferentes sob o mesmo eixo viário. A Rua da Praia (atual 15 de Novembro) que no seu prolongamento, a partir da Igreja das Mercês até o Convento de Santo Antônio, muda o nome para Rua do Açougue (atual Gaspar Viana) e a Rua da Paixão (atual 13 de Maio) que segue do Pirí até o antigo Largo da Santa Casa de Misericórdia com esta nomenclatura. Ao encontrar o hospital passa a ser chamada de Rua dos Martyres (atual 28 de Setembro).

O diagnóstico feito por Cristovão Duarte²⁷, para um projecto de revitalização da Rua Conselheiro João Alfredo, serviu de base para nossas observações sobre a trama viária que influenciou o trajecto escultórico sugerido no trabalho. Acreditamos que o tecido

²⁶ No terreno que abrigava o hospital foi construída no séc.XIX a loja Paris N' América um dos mais belos exemplares da arquitetura oitocentista na cidade de Belém, com sua magnífica escadaria em ferro.

²⁷ DUARTE. op. cit.

urbano formado por feixes de ruas paralelas, cortadas por outras transversais, composto por vias com nomes distintos no mesmo eixo, se dava a partir da ocorrência de pequenos desvios nos caminhos, ou simplesmente pela identificação da trama viária às atividades desenvolvidas nos troços, ou ainda, em detrimento a acontecimentos históricos que pudessem ser recordados através dos nomes das vias.

A independência do Brasil e a proclamação da República exemplificam a maneira como este indicativo determinou a toponímia das ruas de Belém. A Rua XV de Novembro, no bairro do Comércio (antigo bairro da Campina), trocou de nome por conta desse costume adotado pelo governo. Quando foi aberta, se chamava Rua da Praia, na época do império brasileiro, passou a ser designada Rua da Imperatriz e no período Republicano mudou para o seu nome atual, em homenagem ao dia da proclamação da República.

Para efeito do que se pretende ressaltar sobre o Caminho de Santo Antônio que foi dividido de acordo com as intervenções urbanísticas no séc.XVII, possibilitando o nascimento de polos de atração naquela área. Não é tão relevante perguntar se um trecho precedeu (cronologicamente) ou não ao outro, mas sim reconhecer, na diferenciação toponímica da via bipartida (Rua de Santo Antônio/ Rua dos Mercadores), o indicativo de que o processo de consolidação do tecido urbano de ambos os troços assinalados, se relaciona com a influência da polaridade Forte-Mercês/ Mercês-convento de Santo Antônio após sofrer a ruptura introduzida pela construção do conjunto arquitetônico do convento e igreja das Mercês, que estabeleceu uma nova centralidade no bairro da Campina.

A compreensão da expansão do referido eixo viário, é o ponto chave para esclarecermos o simbolismo do local onde estão dispostos os monumentos que obedecem à sequência Praça Visconde do Rio Branco, início da hipótese do trajeto monumental, passando pela Praça D.Pedro II e, por fim, a Praça Frei Caetano Brandão, onde o percurso escultórico termina.

O que foi dito até o momento, visa reforçar a importância das polaridades, definidas no trabalho como Forte-Mercês e Mercês-Convento de Santo Antônio. Obviamente a primeira nos interessa em especial, porque engloba na totalidade o trajeto escultórico monumental.

Estabelecido o núcleo da Campina através da implantação do complexo dos franciscanos, do convento e igreja das Mercês, da feira no largo da igreja e do edifício da Santa Casa, foi possível a intensificação do processo de ocupação do novo bairro. A

partir daí, a Campina acelerou o desenvolvimento urbano, presidido por uma intencionalidade diretiva, capaz de dar maior agilidade e velocidade às ações necessárias ao agenciamento desse espaço.

Portanto no final do século XVII, já se verifica um claro movimento de expansão da cidade em direção a Campina. De facto, até a segunda metade do século seguinte, Belém assistirá a construção dos principais prédios comerciais nesta zona. Esse deslocamento parece corresponder igualmente à ascensão de uma classe mercantil especializada, composta principalmente por varejistas portugueses, que elegeu o antigo Caminho de Santo Antônio e adjacências, como a principal área para a construção de suas residências, armazéns e lojas. Algum tempo depois, como já foi referido, o bairro da Campina recebeu a denominação de bairro do Comércio, como indicativo da especialização funcional de suas atividades.

1.2 Séc. XVIII: A Belém Pombalina sob inspiração de um italiano.

O século XVIII trouxe a Belém uma fase de transformações no espaço público. Os caminhos estreitos e lamacentos persistiriam, mas em compensação o maior controle da metrópole, precipitou a chegada de uma nova safra de profissionais ligados à engenharia, alterando significativamente a feição da cidade.

A monumentalidade de edifícios públicos e religiosos foi a imagem de marca do período, que tem no traço de Antônio Giuseppe Landi (1713-1791) o seu maior expoente. Em estágio avançado estavam os planos de D. João V (1689-1750) em obter maiores lucros sobre a colônia brasileira, mas, para isso, foi preciso conhecê-la pormenorizadamente,²⁸ além de fornecer os meios necessários para que o seu potencial mercantil fosse aproveitado de maneira eficaz.

A atenção dispensada à colônia brasileira pela metrópole refletiu na cidade, Belém deixou de ser apenas um símbolo da conquista frente aos estrangeiros, povoado

²⁸ A coroa portuguesa patrocinou expedições que visavam conhecer aspectos diversos de suas possessões. Na Região amazônica Alexandre Ferreira comandou a Célebre expedição que visitou locais até então inexplorados. Contando com recursos precários, Ferreira comandou a Viagem Filosófica que percorreu as capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá entre 1783 e 1792. O grupo era composto Alexandre Ferreira (naturalista), o botânico, Agostinho do Cabo, e dois riscadores (desenhistas), José Codina e José Joaquim Freire. A Viagem Filosófica foi planejada pela Secretaria de Estado de Negócios e Domínios Ultramarinos e pelo naturalista italiano Domenico Vandelli, radicado em Portugal desde o fim do período pombalino. In Ronald Raminelli – Alexandre Rodrigues Ferreira (histórico), **FBN** Fundação Biblioteca Nacional . Secção Digital. [Consult. 21 jun.2001] Disponível em <<http://bndigital.bn.br/projetos/alexandre/historico.htm>>.

acanhado; reduto de silvícolas bravios; exportador das drogas do sertão²⁹ que ocasionalmente revertia algum lucro à coroa, para se tornar o maior entreposto comercial do norte do Brasil, atrelado diretamente ao sistema mercantilista português como uma verdadeira extensão da metrópole.

Em abril de 1729 foi publicada em Lisboa a obra *O Engenheiro Portuguez*, escrita em dois volumes pelo engenheiro-mor do reino, Brigadeiro Manuel de Azevedo Fortes (1660-1749). Esse livro em forma de tratado, segundo Moreira; Araujo³⁰ reuniu a pedagogia das ciências exatas à componente ideológica da expansão portuguesa. Tinha como objectivo inicial, dar conhecimento as duas partes da ciência matemática, ou seja, a aritmética pura e a geometria especulativa transposta ao campo prático da construção militar, destinando-se aos oficiais mecânicos, ocupados em tarefas como a medição e a construção de fortalezas: “Mas lido como um todo, o tratado é a subversiva apologia da doutrina racional do método cartesiano, que se opõe ao vazio das velhas ideias, uma inteligência crítica”³¹. A obra acaba por resumir como a engenharia militar deveria se aplicar aos propósitos da coroa. Essencialmente, o livro tentou uniformizar o ensino técnico, que segundo os autores supracitados, reflete a: “(...) necessidade de uma crescente autonomia e a distinção dos ofícios diversos, com regras científicas e hierarquias fixadas por lei.”³², o tratado fora adotado como referência na formação de profissionais, dentro de uma pedagogia baseada na especialização das disciplinas ligadas a engenharia, investida em ciência autônoma e composta por regras claras, que refletiram positivamente na formação de um corpo altamente especializado. Nesse contexto, Moreira; Araujo separam três categorias, ou melhor, três perfis básicos de tipos profissionais, em que se move a engenharia setecentista:

“A elite dos puros engenheiros-de-armas formados na “guerra”, ciosos do seu saber e estatuto social, de forte influencia francesa (Azevedo Fortes, Matias José Dias Azevedo, Diogo da Silveira Veloso). Engenheiros-de-obras com a visão mais eclética de Manuel da Maia, técnicos “todo-o- terreno” tão capazes de abrir uma trincheira ou uma estrada como, se necessário construir uma igreja ou uma morada e traçar uma vila. Vindos da mais castiça tradição nacional e nutridos no

²⁹ Especiarias extraídas da floresta, entre as principais estão o Cacau, sementes oleaginosas, Canéla, Baunilha, Cravo, Castanha-do-pará e Guaraná. Os produtos inicialmente foram explorados pelas companhias religiosas em seus aldeamentos indígenas. Os produtos introduzidos no mercado geravam avultadas receitas aos religiosos.

³⁰ MOREIRA, Rafael; ARAÚJO, Renata Malcher- **A engenharia militar do século XVIII e a ocupação da Amazônia**. In: MAGALHÃES, Joaquim Romero (Org.). *Amazônia Felsínea*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999. p. 173-195.

³¹ *Ibid.*, p.178.

³² *Ibid.*, p.178.

ciclo do aqueduto (para usarmos a feliz expressão de Paulo Varela Gomes), formaram o grosso dos engenheiros Pombalinos e dos urbanistas do porto dos Almadás. No Brasil o ubíquo J.F. Alpoim, o José da Silva Pais e José Custódio de Sá e Faria. E os arquitetos civis de formação vitruviana, que encheram o país de palácios, chafarizes, igrejas artísticas e monumentos: os Tinocos, os costa Negreiros, M. Caetano de Sousa, e tanto mais, influenciados pelos cenógrafos bolonheses que invadiram a corte com a moda da ópera italiana atrás de Giancarlo Bibiena (1753)”³³.

Os últimos da lista seguem uma nova corrente de pensamento baseada em ideias iluministas, aceites gradualmente na metrópole e nas colónias, que quando transpostas para o universo das construções, resulta em soluções de grande efeito arquitetónico. Tais profissionais deviam prioritariamente se ocupar em atender a demanda criada pela diversificação do espaço público (hospitais, igrejas, prédios governamentais, praças, monumentos, etc..) imposta pelo surgimento de mecanismos políticos e económicos subservientes ao curso da história expansionista portuguesa, assumida com rapidez após a morte de D. João V, por Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782). O primeiro ministro de D. José I (1714-1777) buscou em um novo paradigma ideológico, a solução dos problemas enfrentados pela coroa portuguesa e o seu atraso tecnológico perante outras nações europeias.

A ideologia iluminista quando chega a Portugal encontra no “despotismo” de Pombal sua contradição. Em pouco tempo os súditos de D. José I, testemunhariam nos projectos urbanísticos dedicados a cidade de Belém e de Lisboa (pós-terremoto de 1755) a face centralista do primeiro ministro. Traduzida na austeridade de imponentes edifícios e na reconfiguração do panorama urbano destas capitais, submissas ao seu gosto. Proporcionalmente desiguais no tamanho e no estágio de desenvolvimento cultural, as duas cidades, estavam particularmente inseridas num programa de prioridades, minuciosamente arquitetado por Pombal. Um homem que concentrou o império na sua figura, e foi implacável na consumação dos seus interesses, sendo o responsável por grande parte dos êxitos arquitetónicos setecentistas, tanto no Brasil quanto em Portugal.

Na capitania do Pará, retirou os privilégios gozados pelos jesuítas para em seguida os expulsar do território; foi o responsável pela fundação da Companhia Geral de Comércio do Grão-Pará e Maranhão³⁴. Nas reformas urbanas, usou de erudição para recrutar entre os melhores, aqueles que fariam parte do corpo responsável pela

³³ Ibid., p.184.

³⁴ Empresa de carácter monopolista, que tinha como principal objetivo, fornecer escravos oriundos de África para as capitanias do Grão-Pará e Maranhão.

construção da “cidade Pombalina”. Dentre eles, Antônio Landi, que figura em uma extensa lista de profissionais especializados, presentes no “front” do grupo de profissionais que ajudara a solidificar a marca de Pombal nas cidades por ele administrada.

Em 1751, apenas um ano após a aclamação de D. José I ao trono de Portugal, o primeiro ministro alterou a divisão política do Estado do Maranhão que passou a intitular-se Estado do Grão-Pará e Maranhão, transferindo a capital de São Luís para Belém. Pombal designou pessoa da mais alta confiança para dar seguimento às estratégias pensadas para região, nomeadamente, o seu irmão Francisco Xavier de Mendonça Furtado (1700- 1769) que fora empossado governador geral da nova capital. Tais decisões, ditas de forma resumida, visavam assegurar o controlo do território amazônico, já que aos olhos do marquês, o monopólio econômico nas mãos da Companhia de Jesus, causara sérios prejuízos à metrópole.

Os recursos oficiais investidos na cidade durante o reinado de D. José I podem ser comparados ao Ciclo da Borracha. As transformações em Belém do Pará foram excepcionalmente significativas e estiveram a cargo de profissionais qualificados, que se valeram da mão de obra indígena para erguer uma série de prédios em sintonia com a vanguarda arquitetônica do período.

Giuseppe Antônio Landi nasceu em Bolonha, Itália, chegou a Belém em 1753, como integrante da Comissão Demarcadora de Limites, tendo aí permanecido até falecer em 1791. A expedição técnico-científica, da qual faziam parte astrônomos, engenheiros e cartógrafos de várias nacionalidades, foi incumbida na demarcação e reconhecimento das fronteiras entre Portugal e Espanha após o Tratado de Madri, assinado em 1750. A interrupção nas tarefas da comissão permitiu aos membros da comitiva desenvolver outros trabalhos.

Destacamos os engenheiros alemães André Schwebel e Gaspar Gronfeld. Schwebel elaborou a primeira planta de Belém (Fig.16) utilizando instrumentos técnicos de precisão³⁵, foi a partir do levantamento topográfico executado pelo engenheiro, que podemos ter noção da extensão do Pântano do Pirí na sua conformidade original. O outro germânico propôs ao governador do estado um plano urbanístico ousado, baseado

³⁵ André Schwebel elaborou um dos registos cartográficos mais antigos da região, nomeadamente a Planta geométrica da cidade de Belém do Grão Pará (1753). In Biblioteca Virtual de Cartografia Histórica do século XVI ao XVIII. **FBN** Fundação Biblioteca Nacional, secção digital. [Consult. 23 jul. 2012] Disponível em http://consorcio.bn.br/cartografia/cart_colonial.html

na experiência de capitais europeias que utilizavam o curso dos rios criando vias de acesso para o escoamento de pessoas e mercadorias. O projeto inicialmente consistia na fortificação do perímetro urbano da cidade, e numa segunda fase, a transformação do Pântano do Pirí em um canal, que servindo como fosso da fortificação, separava o bairro da cidade do “continente”, nomeadamente, a Campina transformaria as partes alagadas em canais navegáveis. O sonho da “Veneza dos trópicos” não foi aprovado³⁶. Ao que parece a escolha do sítio de fundação de Belém próximo a um pântano, ainda ecoava na cidade que sofria com as constantes cheias do Pirí, dificultando o deslocamento entre os bairros da Campina e da cidade.

O talento e inventividade dos integrantes da comissão de demarcação que aportaram na Amazônia na segunda metade do século XVIII permanecem de alguma forma encoberto pelo legado de Landi à região. Inicialmente fora contratado para desenhar os mapas anexados aos documentos de revisão do Tratado de Madri. Contudo, a erudição acumulada no período que frequentou a Academia de Bolonha, associado ao talento de projetista, e algum traquejo político, possibilitou ao Italiano conceber residências, prédios civis e religiosos por toda a Amazônia. Flávio Nassar³⁷ o descreve como um homem precoce no meio acadêmico, religioso, controverso, e acima de tudo ambicioso. O que nos interessa nesse momento, são as obras e a maneira como renovou a fisionomia da capital paraense.

Com fim da comissão demarcatória, Landi ocupou-se, do ofício de arquiteto. Da produção no território paraense, destacamos: o Palácio dos Governadores (Fig.17.1/17.2); o Hospital Real Militar de 1765 (Fig.18.1/18.2), conhecido atualmente como Casa das Onze Janelas; as intervenções na Igreja da Sé (Fig.19); a reforma da Capela de São João Batista de 1772 que incluiu uma cúpula projetada pelo arquiteto; a Capela Pombo³⁸ (Fig.20); a suposta intervenção em alguns elementos da Igreja das

³⁶ João Gaspar Gronsfeld concebeu um projecto na segunda metade do século XVIII que aproveitaria o curso dos rios e igarapés para transformar Belém em uma “Veneza dos Trópicos”. Para isso, propunha que fossem escavadas as elevações entre o baixo reduto e o alagado do Pirí, entretanto o projecto não foi implementado. In MEIRA FILHO, Augusto – **Evolução Histórica de Belém do Grão-Pará**. Belém: Grafisa, 1976, p. 642.

³⁷ NASSAR, Flávio Sidrim. - **História do viajante Landi narrada á maneira catequética, Ma No Troppo, como no capítulo 17 do Ulisses**. In Amazônia: Ciclos da Modernidade, São Paulo: Zureta, 2012, p. 53-62.

³⁸ Domingos Sávio de Oliveira atribuiu a autoria do prédio à Landi, a partir da análise de suas características e de comparações com a capela do Palácio dos Governadores. In OLIVEIRA, Domingos Sávio de - **Capela Pombo, Belém PA: interpretação e perspectivas**, Rev. Vitruvius, ano 10, (junho de 2009), [Consult. 23 set.2012]. Disponível em: <HTTP//70.32107/revistas/read/arquitextos/10.109.48.

Mercês³⁹ de 1790; a Igreja de Santana (Fig.21.1/21.2), e a Igreja do Rosário⁴⁰.

Descreveremos a seguir, quatro intervenções do arquiteto pela ligação com o trajecto escultórico.

A primeira é a Igreja das Mercês que teve a sua origem com o regresso da expedição do militar Pedro Teixeira (1570-1641)⁴¹, pela bacia do rio Amazonas. Juntamente com o capitão, vieram dois religiosos da Ordem Calçada de Nossa Senhora das Mercês: Frei Pedro de La Rua Cirne e Frei João das Mercês. Esses religiosos permaneceram em Belém, iniciando em 1640 a construção da Igreja e do Convento da ordem, originalmente de taipa. Após algumas reformas, Landi contempla o espaço, com um programa interventivo que conjuga a formação academista italiana ao gosto português. O projeto de 1753 ao que parece não altera significativamente a estrutura da igreja, que possui uma característica invulgar no panorama arquitetônico colonial brasileiro: a fachada convexa em seu plano central. Não sabemos se o arquiteto foi o responsável por este elemento, ou se as linhas que compõem o plano central da fachada eram anteriores a reforma de Landi, inclusive é controversa a participação do italiano na dita reforma, pois faltam fontes que atestem a intervenção. Pela semelhança dos púlpitos da Igreja das Mercês, com os da Sé de Belém confirmadamente de autoria do italiano, os estudos consensualmente atestam a intervenção de Landi em pelo menos esses elementos decorativos na Igreja das Mercês.

Além da fachada convexa, possui três portais, três janelas, e um óculo no frontão. Nas extremidades, duas torres, com frontões triangulares, e a parte superior vazada por óculo e janelões. A portada principal foi emoldurada em pedra de lioz, com mais duas aberturas feitas com o mesmo material.

O interior da igreja tem planta em nave única, antecedida por uma cobertura de abóbadas em aresta. A planta baixa segue uma tipologia comum em Portugal: nave única e, ao seu lado, capelas apenas da mesma espessura da parede e duas capelas

⁴⁰ Conhecida como Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Até o fim de 1760 era a sede da Confraria do Santíssimo Sacramento e da paróquia da Campina, depois substituída pela nova igreja de Santana. Não existem documentos que provem a autoria de Landi embora se encontre sua influência na composição da fachada e nas decorações do interior.

⁴¹ Militar renomado comandou algumas expedições sobre o Rio Amazonas e seus afluentes, participou ativamente no processo de consolidação do território português na Amazônia. Regista-se duas esculturas em sua homenagem. Uma em Belém na Praça com o mesmo nome por iniciativa da comunidade portuguesa no século XX (Fig.22), e outra mais recente do escultor Celestino Alves André, inaugurada em 1993, na cidade de Cantanhede Portugal, terra em que Pedro Teixeira nasceu (Fig.23).

profundas no transepto.

Conforme havíamos dito, o templo religioso se encontra em frente a uma praça que nos primórdios da fundação de Belém recebeu uma feira livre, equipamento urbano fundamental na dinamização do bairro da Campina e fator determinante na polarização do intervalo Mercês-Forte.

Seguindo a hipótese do trajecto escultórico, a meio do percurso sugerido no estudo, encontramos o Palácio dos Governadores, que em conjunto com o Palácio Antônio Lemos (Fig.24) inaugurado em 1883 e a Praça a D. Pedro II, local do Monumento ao General Maximiano Gurjão, se diferencia do resto do trajecto por abrigar os prédios da administração Pública associados ao poder institucional.

Desde os primeiros anos da administração de Mendonça Furtado, o estado da residência dos governadores era alvo de preocupação. A falta de conservação do edifício construído em taipa de pilão contribuiu para que sua estrutura fosse seriamente danificada. Landi foi convocado em 1759 para avaliar as condições da residência, e conclui que no estado em que se encontrava, seria mais prudente derruba-la, aproveitando as telhas e algumas peças de madeira⁴². Apesar dos esforços do governador Mello e Castro que assumiu o governo no ano da vistoria, ao participar a situação do imóvel a coroa, e o envio de dois projetos de autoria de Antônio Landi datados de 1759 e 1761, para apreciação das autoridades metropolitanas, a iniciativa não obteve sucesso. Foi preciso mais alguns anos, para que Lisboa autorizasse o empreendimento, já que as obras de construção, só arrancaram de facto na gestão do governador Fernando da Costa de Ataíde Teive em 1767⁴³.

Considerado o prédio civil mais importante executado por Landi na região, novamente se confirma através da monumentalidade do Palácio, o equilíbrio entre o gosto português e a tradição italiana da academia Clementina.

Tendo em conta o panorama arquitetônico colonial brasileiro, seus projectos podem ser classificados como de grande valor para a arquitetura do país, prova disso, é o conjunto de ilustrações que Landi ofereceu a duas autoridades do reino. As ilustrações reunidas

⁴² Carta que o governador Geral envia ao reino participando a situação precária do edifício. In **AHU**, Brasil, Pará, Caixa 19, documento 64. MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho – **Antônio José Landi (1713/1791) Um Artista Entre Dois Continentes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / FCT**, 2003, p.378.

⁴³ Isabel Mendonça de posse das fontes recolhidas nos arquivos portugueses encontrou três projectos diferentes de autoria de Antônio Landi para a residência dos governadores. Após vários pedidos negados finalmente o governador da Província Fernando Teive obtém da Metrópole a autorização para iniciar as obras. MENDONÇA, *ibid.*, p.380.

em álbuns se tornaram objecto de análise de Isabel Mendonça: “amplamente ilustrado pelo seu arquiteto, tendo os desenhos reunidos em dois álbuns. O primeiro dedicado a D. José, em 1771 (Fig.25), e o outro ao governador Ataíde Teive, o mecenas que estivera por trás da obra em 1770”⁴⁴.

A qualidade técnica verificada nos desenhos relativos ao palácio dos Governadores do Pará denuncia o esmero nos detalhes. Destacamos a escadaria interna (Fig26), o jardim projetado para os fundos e o arco triunfal enquadrando uma escultura em homenagem a D. José I. Concebidos à moda dos palácios italianos.

Apoiada pelas ilustrações dos álbuns citados, Isabel Mendonça descreve pormenorizadamente todas as divisões do palácio. O corpo principal do edifício é descrito da seguinte forma:

“apresenta três panos divididos por pilastras, rusticadas no piso inferior. Os panos laterais mostram dois pisos, enquanto o pano central, também dividido em três panos, apresenta um terceiro registo ladeado por aletas e coroado por frontões sobrepostos, o inferior arco segmentar, o superior triangular. As águas-furtadas com vãos ovais, aletas laterais e frontões triangulares, inscrevem-se no telhado acima da cimalha [...] O portal, de verga redonda, é encimado por frontão em arco redondo ladeado de segmentos de recta, apoiado em mísulas com sulcos lacrimais; uma mísula idêntica inscreve-se no tímpano do frontão, ladeada por volutas adossadas lateralmente. As janelas que ladeiam o portal, com molduras de recorte pombalino, são encimadas por frontões triangulares ladeados por segmentos de reta, apoiado por sulcos. As janelas do segundo piso do corpo central são igualmente representadas em pormenor: antecedidas de balaustradas, a central mostra um pequeno frontão triangular e dois capitéis laterais, em forma de placa, integrados no friso da cimalha; um jogo de volutas, vistas em três ângulos, serve de suporte ao tímpano. A janela lateral, com molduras recortadas, tem um frontão redondo ladeado por segmentos de recta e uma pedra de fecho com lacrimais no tímpano [...] Os vãos dos panos laterais_ as janelas do piso inferior e superior_ são figurados a par de uma das portas das entradas dos alçados laterais. As janelas do piso inferior, de vergas redondas e molduras de recorte inferior de tipo pombalino, mostram frontões rectos, apoiados em mísulas preenchidas por sulcos, decoração que se repete na pedra de fecho de verga. As portas-janelas do piso superior, com gradis em ferro, têm molduras recortadas e frontões em arco segmentar; lacrimais decoram o friso inferior dos frontões”⁴⁵.

Nos fundos do palácio se encontrava o jardim, que na planta oferecida por Landi ao rei português, era circundado por muro alinhado com os alçados laterais, rematado por semicírculo. São representados na planta, canteiros ou tanques, repetindo-se

⁴⁴ MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho - **Antonio José Landi (1713/1791) Um Artista Entre Dois Continentes**, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para Ciência e a Tecnologia, 2003, p.419.

⁴⁵ *Ibid.*, p.427-428.

simetricamente em ambos os lados do eixo principal, complementado por duas fiadas de árvores. O local, no século XIX, possuía uma cascata que segundo o historiador Oitocentista Antônio Baena foi palco de festas em caráter extraordinário⁴⁶.

O projecto do Palácio ficaria completo com o arco monumental arrematado pela estátua pedestre do monarca⁴⁷. Há documentos que apontam o desejo dos vereadores da Câmara de Belém em contemplar o local com a estátua de D. José I. Tanto que em 1759 a Assembleia Provincial solicita ao governador Fernando da Costa de Ataíde Teive, a contratação de um escultor para realizar a encomenda. Os autarcas depositaram a quantia de 600.000 reis nos cofres da Companhia Geral do Comércio do Grão-Pará e Maranhão⁴⁸, no entanto, por razões que desconhecemos, a iniciativa não chegou a ser realizada.

A análise dos projectos de Antônio Landi feita por Isabel Mendonça, acaba por nos ajudar a perceber seu estilo compositivo. Por outro lado, a existência dos projectos em forma de álbuns, pode ser interpretada, como uma estratégia do arquiteto italiano em divulgar suas qualidades profissionais, junto às autoridades. A autora nos fala da existência do desenho de um arco dedicado ao Papa Bento XIV, que segue a mesma tipologia da homenagem a D. José I. O rei já havia sido presenteado com outro grupo de gravuras em 1750⁴⁹, período que Landi esteve em Lisboa à espera da viagem ao Brasil.

No álbum de 1770, oferecido ao governador da Província do Pará confirmamos a riqueza do seu acabamento. A peça foi encadernada em marroquim vermelho, centrado pelas armas reais portuguesas, na página inicial é enquadrada por uma portada, com os seguintes dizeres: *Debuxos ao Palacio que o illustrissimo e excelentissimo Senhor Fernando da Costa de Ataide Teive Governador e Capitam General da Cidade de Belem do Grão-Pará mandou nella edificar por ordem de Sua Magestade 1771*⁵⁰.

Na folha seguinte, vemos o desenho do arco triunfal em honra a D. José I, que enquadra a escultura do monarca e, ao fundo, um edifício semelhante ao Palácio dos Governadores (Fig.27). A estátua é acompanhada por algumas alegorias e tem a seguinte inscrição: JOSEPHO I / PORTUGALLIAE REGI / MAGNI PARÂ / RESTAURATORI

⁴⁶ Baena refere que alguns banquetes eram oferecidos no Jardim pelo governador. No dia do evento, o local era decorado para receber as autoridades e demais convidados. In BAENA, Antônio Ladislau Monteiro - **Compêndio das Eras da Província do Pará**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969, p.73.

⁴⁷ **BNL**. Coleção Pombalina, Cód.740, fl.2. apud MENDONÇA, op.cit., p.420.

⁴⁸ **AHU**, Brasil, Pará, caixa 29. apud. MENDONÇA, Ibid. P.456.

⁴⁹ O álbum citado faz parte do acervo arquivístico da British Library, em Londres, B.L, additional 27360. apud., MENDONÇA. Op.cit., p.203.

⁵⁰ Ibid., p.420.

O programa conceitual de Landi busca no neoclassicismo a resposta estética para aplicar a região amazônica uma feição monumentalizada, seguindo a mesma tendência de valorização do espaço urbano de Lisboa pós-terremoto. A propósito do conjunto escultórico em homenagem a D. José I, Isabel Mendonça faz as seguintes considerações:

“O arco régio enquadra uma estátua alegórica do rei assente num pedestal: uma figura envergando túnica e manto, com a coroa e o ceptro a seus pés. O escudo real coroadado, assente em troféus, remata o fecho do arco central. O frontão superior é encimado por troféus e por bolas-fogaréus; no eixo dos pilares laterais, sobre acrotérios, outros conjuntos de troféus, que voltamos a encontrar, misturando-se com concheados, em redor da lápide do tímpano onde se lê a inscrição referida” ⁵².

Apesar de não ter sido concretizada, a iniciativa do arquiteto em dotar Belém do Pará com um monumento que representaria do monarca em bronze, apeado e cercado de elementos típicos da escultura monumental neoclássica, devido ao recorte temático do estudo, configura-se um dado a ser apreendido. Ele confirma a ideia de que apesar da cidade não possuir grande acervo de esculturas monumentais, tendo as primeiras sido inauguradas no final do século XIX, a importância que a cidade alcançara em Setecentos, viabilizou a atuação de profissionais da categoria de Landi, que acabaram por inserir Belém do Pará na vanguarda arquitetônica do Brasil colonial, mantendo-a nessa condição até o apogeu do ciclo da borracha.

Isabel Mendonça revela parte dos tramites burocráticos pelo qual o *Monumento a D. José I* foi submetido, mas não encontra uma resposta sobre a razão da homenagem não ter sido finalizada.

A autora cogita a hipótese da estátua do soberano ter sido encomendada a Machado de Castro, embora desconhecer qualquer referência documental que possa confirmar sua opinião. A desconfiança da pesquisadora se fundamenta na comparação feita entre os arcos desenhados por Landi, e uma estatueta executada pelo escultor, contemporânea aos álbuns. A peça em ouro de Machado de Castro, atualmente faz parte do acervo do museu da cidade de Lisboa (Fig.28). De fato, a hipótese não é infundada já que ocorre alguma semelhança entre as duas representações. Ora se tal facto aconteceu, podemos

⁵¹ Ibid., p.420.

⁵² Ibid., p.420.

supor que o desenho de Landi possa ter chegado às mãos do autor da estátua equestre de D. José I em Lisboa, o que não seria improvável, pois, como sabemos, o intercâmbio entre artistas portugueses e italianos estava longe de ser uma exceção no séc.XVIII.

Se o conjunto monumental tivesse sido erigido em frente ao Palácio dos Governadores, Belém do Pará seria a primeira cidade a receber um monumento no país. Mesmo na capital do império brasileiro, a ideia de contemplar o espaço público com uma peça desta tipologia, ainda estava longe de ser realizada.

Paulo Knauss,⁵³ indica que a primeira escultura pública de que se tem notícia no Brasil data de 1815, ou seja, mais de quarenta anos após a ideia de Landi. Configurar-se-ia em uma estátua à D. João VI (1767-1826), no centro do Largo da Memória em Niterói. Entretanto houve mudanças no projecto original, que resultaram na construção da *Coluna da Memória* (Fig.29), em substituição a estátua do monarca. Como se sabe, o marco que inaugurou a tradição de monumentos públicos no Brasil foi a *Estátua Equestre do Imperador D. Pedro I* (Fig.30) na Praça Tiradentes do Rio de Janeiro erigida em 1862.

O projeto de Landi era de um pioneirismo tão acentuado, e mesmo em que pese a obra ter sobrevivido apenas como registo nos álbuns anteriormente referidos, demonstra seu empenho em incluir Belém do Pará no grupo de cidades que foram contempladas com que havia de mais significativo em termos arquitetônicos no século XVIII.

O italiano teve oportunidade em demonstrar suas capacidades quando foi questionado sobre a homenagem a D. José I pelo arquiteto português Reinaldo Manuel dos Santos, incumbido de avaliar o projeto. As críticas de Reinaldo Manuel sobre o detalhamento arquitetônico do monumento foram rebatidas com argumentos sólidos pelo autor da peça, o facto é confirmado nas correspondências trocadas entre os envolvidos no debate⁵⁴. Landi insistiu para que a estátua tivesse pelo menos 11 palmos de altura, esclarecendo pontualmente todas as dúvidas do seu opositor com farta teoria sobre estruturas e conhecimentos aprofundados dos preceitos da estatuária clássica.

O nível do debate entre o arquiteto responsável pelas transformações em Belém no século XVIII, e o homem que auxiliou Machado de Castro no projeto da *Estátua Equestre a D. José I*, reconhecido pelas intervenções na Basílica da Estrela em Lisboa,

⁵³ KNAUSS, Paulo - **A Imagem Recusada. A Estátua de D. Pedro II.** Primeiros Escritos. Nº 7 (2010). [Consult. 17 Set. 2012]. Disponível na internet:<<http://www.historia.uff.br/primeirosescritos/sites/www.historia.uff.br/primeirosescritos/files/pe07-2.pdf>>

⁵⁴ VITERBO, Sousa. op.cit., p. 54.

desenha o elo entre os esforços empregados em Belém do Pará e na capital da Metrópole para que o modelo Pombalino fosse implementado de acordo com a vanguarda do pensamento urbanístico setecentista.

As últimas obras de Landi a ganharem destaque por se relacionarem com a hipótese do trajecto escultórico são respectivamente a Sé de Belém e a Catedral de Santo Alexandre. A primeira foi citada anteriormente por ter sido deslocada do Forte do Presépio, seu histórico inicial é marcado pelo descaso das autoridades que pouco fizeram para melhorar o aspecto da igreja matriz. Foi necessário que em 1719 a Diocese do Maranhão fosse desvinculada do Grão Pará a pedido do rei D. João V, para que a província pudesse ter uma Diocese na capital. Neste momento a Igreja Matriz de Belém ganha o status de Sé Episcopal.

Erguida no mesmo sítio da ermida original, o prédio religioso começa a adquirir imponência com a reforma iniciada em 1748, é desse ano, a planta geral da igreja e os níveis inferiores da fachada, incluindo o portal principal, de feição tardo barroca que difere um pouco do aspecto atual. Após algumas interrupções, as obras são retomadas em 1759, já com o auxílio de Landi, que projetou o guarda vento da nave, os retábulos das capelas laterais (Fig.31.1/31.2), o púlpito (Fig.32) e o órgão ⁵⁵.

Sua fachada se destaca na paisagem, pela escala do frontão tardo-barroco, ladeado por pináculos piramidais neoclássicos, que recebeu um nicho com a estátua de Nossa Senhora. Logo abaixo, em outra panada, temos um óculo central ladeado por dois relógios, que servem de enquadramento ao frontão. Suas duas torres são arrematadas por cúpulas de volumes sobrepostos (Fig.33).

A descrição acima faz parte do aspecto definitivo do prédio, inaugurado oficialmente em 1782. Atualmente o templo religioso integra o complexo turístico patrimonial Feliz Luzitânia, iniciativa governamental iniciada em 1996 que recuperou alguns prédios no entorno da Praça Frei Caetano Brandão.

No lado oposto a Sé, encontra-se edificada a Catedral de Santo Alexandre. Após comprar um terreno ao lado do forte de propriedade do militar Gaspar Cardoso, a Companhia de Jesus construiu, em 1668, uma igreja em taipa de mão para realizar missas e albergar os membros da sua ordem. Seguem-se muitas reformas ao longo dos anos, sempre utilizando mão de obra gentílica, dirigidas por padres com aptidões artísticas que conferiram ao edifício um caráter eclético.

⁵⁵ MENDONÇA, Isabel . op.cit., 699.

O prédio foi construído ao redor de um pátio que perfaz um conjunto de três edificações, dedicadas respectivamente a celebrações litúrgicas, residência dos padres e ensino da religião.

A fachada da Catedral, esta virada para a Praça Frei Caetano, e possui um corpo central dividido em três andares com panos distintos, é adornada por coroamento em frontão de volutas, delimitados lateralmente por torres com cúpulas bolbosas (Fig.34). Os panos são intercalados por pilastras decoradas com molduras geométricas e rosetas. Três portais com frontão de volutas rasgam o piso térreo, em cima, há uma fileira de janelas que possuem guarda-corpo. Numa das laterais da igreja, encontra-se um vão composto por lógia. O lado oposto que se apresenta como prolongamento da fachada principal, compõe a parte edificada do antigo colégio da Companhia de Jesus (Fig.35).

O interior da nave em formato de cruz latina, com falsa abóbada de madeira, é complementada por capelas que possuem arcos apoiados por pilastras. Sobre os arcos, tribunas com balaustradas em madeira. Sua capela mor é coberta por abóbada estucada, decorada por Landi, quando interveio no imóvel (Fig.36).

Isabel Mendonça, a autora que serviu de referência bibliográfica para destacar o contributo de Antônio Landi ao perímetro que compõe nossa hipótese de trajecto escultórico, chama atenção para alguns detalhes da igreja, que em certa medida, se assemelha a outros templos da Companhia de Jesus como o de Santarém em Portugal (1673), e o de Salvador na Bahia construído em 1672. A autora sublinha a importância do conjunto de talhas executados em algumas divisões da Catedral. O retábulo-mor côncavo é vazado por uma tribuna enquadrada lateralmente por duas colunas pseudo-salomónicas decoradas por grinaldas de flores (Fig.37) ⁵⁶. Os púlpitos (Fig.38) são classificados pela pesquisadora como invulgares, pois tem o formato de caixas quadrangulares e baldaquino elevado, complementados por sanefa. O elemento é decorado por bustos de serafins atlantes e, no plano central por outro busto alado, de olhos vendados (uma alegoria a fé) ⁵⁷.

Concordamos com Flávio Nassar ⁵⁸ quando o autor defende que o contributo deixado por Landi na Amazônia advém da formação académica em Bolonha. A excelência da instituição no ensino das Belas-Artes desenvolveu no arquiteto a habilidade necessária para conceber projetos suntuosos com elementos decorativos extremamente refinados,

⁵⁶ MENDONÇA, op.cit., p.286.

⁵⁷ Ibid., p.286.

⁵⁸ NASSAR, op.cit.,p.58.

inspirados na tradição italiana.

Além da aula de desenho de arquitetura e perspectiva, acrescentou ao currículo, os cursos de cálculo e técnicas construtivas no Instituto de Ciências, a instituição juntamente com a Academia Clementina, fora criada por Luigi Fernando Marsigli (1658-1730) militar, cientista e naturalista que imprimiu nas suas escolas o modelo em ascensão, fruto das ideias iluministas que circulavam na Europa. Na base pedagógica, a intenção de aliar os resultados de experiências no campo das ciências naturais, aliadas ao empirismo em outras áreas do conhecimento, com o objetivo de compor obras de alto valor estético, contrastando com o modelo clássico dos irmãos Carraci que ainda permanecia como referência no século XVIII.

Foi no seio da Academia Clementina que floresceu o gênio de Ferdinando Bibiena, alguns afirmam que Landi fora o sucessor direto do mestre, já outros insistem em rotular o artista, ou melhor, enquadrá-lo numa tradição que não seja a da academia de Bolonha. Esses preferem engessá-lo na visão cronológica das eras artísticas. Não suportam desassociar a escola, e o estilo vigente, ao repertório do artista. Flávio Nassar responde a esta questão da seguinte maneira:

“Só quem não conhece a formação de Landi, a tradição autonomista de Bolonha, no âmbito da qual se cria a academia Clementina, é que pode fazer afirmações que Landi é Rococó, é barroqueto, é tardo barroco, é neopaladiano, é precursor do Neoclássico. Landi é Landi, da Academia Clementina, de Bolonha á portuguesa, cozinhado no mato do Grão-Pará.

É evidente que do ponto de vista de uma divisão cronológica da história da arte, sua produção ocorre dentro deste período mobile, qual *prima al vento*, a segunda metade do século XVIII, quando estas expressões se manifestam.”⁵⁹

A nosso ver, o que distingue a produção de Landi e o que a torna singular, é o acúmulo de conhecimento técnico e cultural no período que frequentou as referidas academias. Julgamos que isto lhe deu a confiança necessária para se tornar um profissional requisitado entre religiosos e políticos, a capacidade em agradar seu mecenato foi manifestada de outras formas.

Não fora sem propósito que organizou festejos nunca dantes vistos na cidade, com direito a fogos de artifícios importados da Itália. Num desses eventos, nomeadamente, o casamento de D. Maria I com seu tio D. Pedro em Lisboa, Antônio Landi mobilizou a capital do Pará, que se manteve em festa por três dias consecutivos⁶⁰.

⁵⁹ NASSAR, op. cit., p. 59.

⁶⁰ Sobre as festas de comemoração do casamento de D. Maria I. Ver MENDONÇA, op.cit., p.346-353.

Acreditamos que a admiração por D. José I não tenha sido a única razão que o inspirou desenhar os álbuns referidos. Landi tinha consciência que sua postura diplomática, poderia lhe assegurar a continuação dos projetos que saiam da imaginação semeada em Bolonha.

Fica a impressão de que o italiano tentou antecipar o estágio evolutivo que Belém alcançou no apogeu da “Belle Époque”. A postura adotada diante de uma sociedade construída sobre as bases do sistema colonial confirma a personalidade vanguardista de Landi que ultrapassou a dimensão arquitetônica quando sugere aos habitantes que celebrem o seu soberano através dos festejos nacionalistas, e ao mesmo tempo propõe as instâncias oficiais um monumento público de exaltação à pátria, bem antes da prática ter sido efetivamente adotada no Brasil.

1.3 O Século XIX: Primeira metade, nascimento do ideal nacional.

No final do século XVIII, verifica-se em Belém, o início do movimento de interiorização de seu núcleo urbano. Este perímetro já se encontra distante da área em que a hipótese do percurso escultórico se desenvolveu, mas contribui indiretamente para a afirmação da identidade do bairro da Campina como espaço vocacionado a receber lojas e edifícios de grande dimensão. As duas maiores vias de penetração ao interior, rumam no sentido contrário ao Forte do Presépio, são eles, o eixo da Estrada do Utinga, compreendendo hoje a Avenida Nazaré, que seguia acompanhando a linha de cumeada topográfica do sítio; e o caminho denominado Estrada da Cruz das Almas (atualmente Rua Arcipreste Manoel Teodoro) que ao contornar as margens do Pântano do Pirí em direção à zona interior, no sentido Sul-Norte contrariava a tendência predominante do traçado urbano da cidade. Os prolongamentos viários deram origem a uma área de ocupação suburbana, onde aparecem casas amplas chamadas popularmente de “Rocinhas”, destinadas ao lazer e descanso sazonal de famílias ricas.

Nas imediações da Estrada de Nazaré, se ergueu a ermida que daria início a simbologia relacionada ao culto da imagem de Nossa Senhora de Nazaré. O pequeno templo, em sua versão original, remonta o século XVIII. Diz a lenda que um caboclo de nome Plácido encontrou a imagem no Igarapé do Murucutú, onde no presente se encontra a Basílica de Nossa Senhora de Nazaré (Fig.39). A devoção à santa através de uma procissão ocorre anualmente em Belém. O festejo religioso é considerado uma das maiores manifestações culturais brasileiras. A procissão com o passar dos anos, agregou

incontáveis elementos populares ao rito, fruto da espontaneidade da população miscigenada e da heterogeneidade cultural amazônica, marcada pela fusão de usos e costumes.

O circuito da romaria não tinha data definida, até que foi oficializado no calendário religioso o segundo domingo de Outubro. Nesse dia, a santa é deslocada em seu andor da Sé de Belém, até a Basílica de Nossa Senhora. O caminho é acompanhado por um número de pessoas que, segundo estimativas oficiais mais recentes, ultrapassam os dois milhões. O Círio de Nazaré, como é chamado o traslado da berlinda que alberga a padroeira, mostra como o processo de ritualização de uma tradição, espontânea ou não, gera significados e interpretações difusas no meio urbano.

No caso das esculturas estudadas, a construção de um ideário a partir das imagens representadas na figura do herói regionalizado, não escapa do processo, e vai se configurar num dos elementos chave para a inserção das peças no sistema classificatório aqui defendido.

A cidade idealizada pelo romantismo sugere a sensibilização do observador para a componente memorial. Pensamos que a população, na altura em que os monumentos foram inaugurados, não tenha absorvido plenamente a mensagem contida na pedra e no bronze. Caboclos ou barões da borracha, independente da condição social, alternavam o desejo em sobreviver às adversidades, ou do contrário, enriquecer a custa da floresta. Porém de uma coisa acreditamos que os habitantes da cidade tinham consciência: _ o monumento que estava ao alcance da vista, estava ali para representar o poder, como uma assinatura do estado no espaço público. Tal leitura poderia ser feita quase que automaticamente pelos que viviam o cotidiano da cidade, afinal os eleitos para encimarem o pedestal provinham das elites dominantes.

Na sua primeira metade, o século XIX em Belém pode ser visto como um tempo que se interpõe entre as realizações Pombalinas de Setecentos e as transformações pelas quais a cidade experimentou a partir de 1850 com o ciclo econômico da borracha, parecerá pouco significativa ou menos relevante. É, no entanto, um tempo marcado pela agitação política em decorrência da proclamação da independência do país em 1822.

Apesar da separação dos reinos de Portugal e Brasil, a região norte, em especial a província do Pará, se manteve por algum tempo fiel à corte lusitana, legítimo reduto de portugueses abastados. A verdade é que historicamente o Pará se caracterizou pela falta de comunicação com as capitais mais ao sul do país. Basta lembrarmos que a divisão política colonial delegou ao estado, a condição de governo autônomo dos centros de

poder (Salvador e, posteriormente, Rio de Janeiro). Juridicamente o Grão-Pará era subordinado diretamente a Lisboa. Somente com a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro em 1807, que o diálogo entre o extremo Norte das terras banhadas pelo Amazonas e o resto do Brasil tem início⁶¹.

Outro ponto que demarca a resistência da região a causa nacional se dá pelo facto de que a maioria dos chefes militares, comerciantes e políticos simpatizavam com a metrópole portuguesa, por serem portugueses, ou descendentes já nascidos na colônia. É sob esta ótica que interpretamos os fenômenos sociais relacionados ao posicionamento do Pará em relação à independência do Brasil⁶².

O sentimento da população que residia em Belém, a respeito do rumo tomado no processo de separação do Brasil, pode ser resumido sob a atuação de grupos com diferentes interesses: o primeiro composto por ricos comerciantes e políticos tradicionais, encara a Independência como algo prejudicial para a manutenção dos seus privilégios, o segundo grupo, que defendia o projeto nacionalista, era composto pela vertente política contrária, profissionais liberais, alguns religiosos e também estudantes que, inspirados por ideais nacionalistas, apoiavam a ruptura com a antiga ordem. Devemos incluir neste grupo os caboclos⁶³. Fruto da miscigenação, em sua maioria analfabetos, habitavam a periferia da cidade, geralmente em terrenos alagados e que, ancestralmente, utilizavam a floresta como meio de subsistência. Estes indivíduos foram conduzidos a viver no meio urbano pelo colapso do modelo colonial. Sua única opção de atividade formal na cidade continua a ser o trabalho compulsório. Tal fatia da população, provavelmente se manteve alheia à independência, mas de certo que estes homens e mulheres reconheciam na exploração da sua força de trabalho, o motivo das dificuldades sofridas no meio urbano.

Para os caboclos, negros e índios a opressão/exclusão sofrida historicamente, poderia se confundir com o anseio de ser brasileiro, ou ser a resposta para o desejo de uma vida

⁶¹ Para essa questão ver: VLACH, V. **Organização territorial dos estados-nações na América meridional: continuidades e mudanças**. Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2006, vol. X, núm. 218 (77). [Consult. 23 set.2012]. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-218-77.htm>> [ISSN: 1138-9788]

⁶² Para a compreensão da influência que a independência do Brasil teve sobre a região amazônica utilizamos o estudo de Adilson Junior Ishihara Brito. BRITO, Adilson Junior Ishihara - **“Viva a Liberté!” Cultura política popular, revolução e sentimento patriótico na independência do Grão-Pará, 1790-1824**. Recife: Dissertação (mestrado), Universidade Federal de Pernambuco, CFCH, História, 2008.

⁶³ O termo se refere a indivíduos que descendem da miscigenação dos três grupos étnicos presentes na colonização do Pará.

em liberdade, longe do modelo urbano imposto pelo colonizador e mais próximo da floresta, onde o ritmo da natureza venceria o tempo da cidade.

As correntes historiográficas tradicionais insistem em enfatizar que a gênese das revoluções toma corpo a partir do embate ideológico criado no seio das classes eruditas, dessa forma acabam por diminuir ou excluir o povo do processo estrutural revolucionário, destacando sua participação em episódios isolados, ligados à violência. É verdade que no Pará tal afirmação faz algum sentido, mas não é a resposta definitiva para o verdadeiro contributo das camadas populares ao movimento designado por Cabanagem, que pôs em causa a manutenção dos privilégios da antiga elite dominante no território Amazônico. A historiográfica Oitocentista, quando interpreta o movimento independentista brasileiro materializado nas revoltas ocorridas em vários estados antes da independência, entra em rota de colisão com relação a postura da Metrópole portuguesa diante dos factos, contudo, foram unânimes em associar o povo à desordem. Adilson Brito que dedicou um estudo a esta questão, resume da seguinte maneira a construção do ideal nacional:

“(...) As matrizes interpretativas que buscaram examinar e expor as linhas mestras da formação da nacionalidade brasileira no império centraram o foco de suas lentes unicamente no plano institucional das relações sociais, onde a ação dos grupos dirigentes tinham assento e suas práticas políticas adquirem corpo e significado decisórios. Isso perpassa a própria definição negativa com que citavam o conceito de “revolução” no palco dos embates políticos, pois, seja qual fosse a vinculação política dos escritores, se o partido conservador ou o partido liberal, todos concordaram em pelo menos um ponto, a primazia da ação política não poderia estar nas mãos do “populacho”, ou de qualquer facção que propusesse uma aliança com esses grupos da “baixa esfera”

Que, desprovidos de ciência e razão, embrutecidos por séculos de cativos, representavam a face horrorosa da anarquia, além do perigo da desagregação das instituições monárquicas, encarada sob a imagem da civilização *versus* “barbárie (...)”⁶⁴.

Ao elencarmos os protagonistas da revolta, percebemos que o arcabouço ideário do movimento foi construído naturalmente em células partidárias, composta por membros das elites letradas, capazes de transpor as diretrizes ideológicas circulantes no ocidente europeu para a realidade regional. Mas isso não exclui a hipótese de um pensamento informal produzido pelas camadas ditas mais baixas da população, baseada no cotidiano de exploração e nos laços de fraternidade entre os grupos excluídos.

A Cabanagem pode ser resumidamente definida, como um levante popular contra o

⁶⁴ BRITO, op.cit.,187-188.

governo e as regalias usufruídas pelos mais abastados, teve o ápice entre os anos de 1835 e 1840, e foi o culminar de um processo que discutiu a independência do país perante Portugal no contexto Amazônico.

O início do debate se deu já em 1821 com as cortes de Lisboa. As ideias discutidas em plenário, entre outros assuntos, apontavam para uma tentativa em retomar efetivamente as vantagens econômicas de Portugal no Brasil. Tal proposta pode sofrer uma série de interpretações dentro da conjuntura política das relações entre os dois países, mas o fato mais importante para o nosso trabalho, foi a iniciativa da junta provisória da Província do Pará em elevar a constituição que iniciou a elaboração do seu texto em janeiro de 1821 como data a ser lembrada por todos os cidadãos do Pará.

A primeira atitude foi a de modificar o nome do tradicional Largo do Palácio situado em frente ao edifício-sede do governo para Praça da Constituição. Como sabemos, o local recebeu outras designações, até adotar definitivamente o nome de Praça D. Pedro II, onde se encontra erigido *O Monumento ao General Gurjão*.

Após a mudança, foi criada uma comissão para assegurar que neste local se erigisse um monumento em forma de coluna, com o desejo de perpetuar a promulgação da carta constitucional portuguesa, desejo da ala política que defendia os interesses da elite tradicional. A homenagem provoca um acirrado debate na Câmara Municipal entre os que eram a favor ou contra a iniciativa. A coluna monumental que seria erigida em pedra teria as seguintes palavras: “A memória do glorioso dia 1º de janeiro de 1821 em que nesta cidade/ primeiro que nenhuma outra do Brasil/ saudou a Constituição da Monarquia Portuguesa”⁶⁵.

Apesar dos esforços do partido conservador, o projeto não foi levado até o fim, dado ao atribulado cenário político regional. Esse clima de agitação no contexto que antecedeu a proclamação da Independência, ao que parece, não despertou de imediato a preocupação da sede do poder, no Rio de Janeiro. Mesmo após a independência do Brasil em 1822 e a resistência da região norte, principalmente Belém do Pará em se afastar de uma vez por todas de Lisboa: - A junta regencial, e posteriormente o imperador recém-nomeado não acreditavam, que seria possível uma rebelião por aqueles que não aceitavam a postura moderada do império brasileiro que manteve os privilégios dos portugueses na antiga capitania do Grão- Pará.

⁶⁵ **APEP** - Ofício de Joaquim Carlos Antônio de Carvalho á Junta Provisória do Governo do Pará, datado em 18/01/1823. Códice 751: Correspondências de diversos com o Governo (1823). Arquivo Público Estadual.

A instabilidade da conjuntura política local era alternada por períodos de calma, mas sempre dando sinais claros de que seria difícil ao governante brasileiro manter a ordem e proporcionar o progresso daquela zona.

A opinião pública se dividia entre os periódicos que defendiam a manutenção da antiga ordem, e a outra corrente ideológica que exaltava os valores nacionais. A adesão do Pará ao novo regime só foi concretizada oficialmente quase um ano depois de D. Pedro I do Brasil, declarar independência em face de Portugal, a data marcada no calendário das festas paraenses, é o dia 15 de Agosto de 1823. Neste momento, o papel da imprensa em convocar a população para os festejos é intensa, muitas crônicas exaltando a pátria saem nos jornais nacionalistas, os comerciantes aproveitavam o contexto para publicitarem artigos que fizessem alusão à data, como lanternas, flâmulas, enfeites variados, todos com motivos nacionais.

No Pará, desde a adesão à Independência, os quadros políticos atendiam por dois grupos distintos. Os primeiros se auto denominavam Filantrópicos, composto por indivíduos simpáticos as ideias liberais e defensores da causa nacionalista. No outro extremo estavam os Caramurus (conservadores) partidários do antigo pacto colonial entre Brasil e Portugal.

Na realidade, o jogo político era bem mais complexo do que a historiografia tradicional defendia, existia uma pluralidade de projetos políticos com nuances nem sempre percebidas. Resumidamente, tínhamos os defensores da “recolonização portuguesa” e a manutenção da subserviência do território brasileiro à ex-metrópole. Em seguida, havia os que preferiam a formula de “Um império, e dois reinos” baseada na manutenção dos laços com Portugal, mas com alguma autonomia comercial e, por fim, o grupo que reclamava a ruptura drástica com a antiga metrópole, através da independência sob todos os aspectos, sejam eles políticos, econômicos e culturais.

O registo de pequenos motins e a agitação por todos os lados eram sucedidas por discursos inflamados na Assembleia e em praça pública. Os presidentes nomeados pela Corte brasileira enfrentavam a seguir a posse, o desconforto de contentar uma corrente e revoltar o outro grupo, ou seja, a política paraense situava-se entre linhas de pensamento divergentes e com nuances capazes de desestabilizar o andamento do processo de integração da região, ao resto do Brasil.

A precariedade política iniciada antes da proclamação da independência brasileira culminou na revolta Cabana, que durante o ano de 1835, constituiu um governo revolucionário com sede em Belém. O levante popular atingiu a capital do Pará, mas, à

medida que a força repressiva do governo aumentava, proporcionalmente a revolta se espalha pelos rios e povoados isolados atingindo os quatro cantos da ampla região amazônica. Os seus efeitos são de grande proporção e causam espanto até os nossos dias. Estimativas feitas por especialista no assunto falam em mais de 30 mil mortos⁶⁶. Ao consultar os dados populacionais do século XIX, chega-se a conclusão de que a revolta assumiu contornos de guerrilha civil, uma catástrofe com implicações severas no crescimento da cidade que só retoma o aumento demográfico a partir de 1860.

Na memória coletiva permaneceu o rastro da barbárie, que o governo tratou de apagar por meio da construção de uma realidade social fugaz, baseada na extinção oficial do trabalho compulsório, no reforço de estereótipos ligados a indolência do caboclo da região, que justificavam ações repressivas através do poder de polícia nas zonas urbanas mais próximas do centro e na ideia de progresso da nação por meio do ônus adquirido pela exploração da borracha.

Mestiços, índios, escravos, mas também alguns membros da elite Amazônica sucumbiram ao massacre que no lado dos cabanos tinha um alvo bem definido e explicava o que era confuso até mesmo para os soldados da causa em aplicar tanta violência: a repulsa à exploração da elite branca, representada na figura dos portugueses mais ricos.

Vale destacar neste período, com relação à área de estudo, a tomada do Conjunto dos Mercedários pelos cabanos, temporariamente transformado num dos focos estratégicos da resistência. Ao lado da Igreja das Mercês existia o Arsenal de Guerra, espaço destinado ao estoque de armamentos e munições pelas forças legalistas. Belém foi sitiada pelo movimento em duas ocasiões, durante a segunda tomada em agosto de 1835 os líderes rebeldes concentraram todos os esforços na ocupação do arsenal. Numericamente os revolucionários estavam em vantagem, mas suas armas e munições eram escassas, daí a tomada do armazém de armas ao lado da igreja ser tão importante, pois além de fornecer armamento ao grupo rebelde, sua localização central na malha urbana poderia determinar a conquista definitiva da cidade.

No estudo aqui apresentado a importância do movimento não está nas reviravoltas dos acontecimentos que ceifaram a vida de milhares, e sim nas significações imaginárias que a sensação de liberdade despertou na população urbana menos favorecida, eles

⁶⁶ Os números foram encontrados na obra de Domingos Antonio Raiol. In RAIOL, Domingos Antonio - **Motins políticos ou história dos principais acontecimentos políticos da Província do Pará desde o ano de 1821 até 1835**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1970, vol. 3, p. 1000.

futuramente participarão do processo de ritualização dos monumentos, aqui estudados. O que se deve apreender do conflito armado, é que a situação da raia miúda que vivia em Belém na primeira metade do século XIX, se manteve precária, principalmente sob dois aspectos: o primeiro diz respeito à sua exclusão/controlo no espaço urbano, materializados nos ditos “comportamentos desviantes”, reflexo de uma cultura regional baseada na relação com a floresta, severamente coibida pelo governo que associava os costumes populares ao atraso cultural da região. Nessa perspectiva, o Estado continuava a alimentar o processo de aculturação da população nativa iniciado com os aldeamentos Jesuíticos. O segundo se dá pela ausência de escolhas relacionadas com as atividades laborais no meio urbano. O indivíduo que não quisesse sujeitar-se ao trabalho compulsório tinha pouca ou nenhuma opção. Restava desenvolver alguma atividade informal, ou aumentar o contingente de pessoas que perambulavam pela urbe sem ocupação. Portanto qual seria o significado da palavra liberdade para estas pessoas? Denise Rodrigues, num estudo sobre a Cabanagem, utiliza a ideia de Castoriadis de que o social-histórico é o coletivo anônimo⁶⁷ para encontrar a resposta:

“(...) encerra um mundo de significações sob qualquer em que seja examinada, em qualquer situação cultural em que seja utilizada. Com muita frequência, o sentido dominante tem sido a referência ao aspecto social, ou seja, o que diz respeito às situações de relacionamento entre indivíduos ou grupos, tendo como contraponto a ideia de não liberdade interpessoal ou social (...)”⁶⁸.

A busca da liberdade em poder relacionar-se com o meio ao seu redor de acordo com o sua consciência cultural, provavelmente foi um dos aspectos que animaram negros, índios e caboclos a pegarem em armas. Eles também partilhavam o cotidiano da urbe, ocupavam as ruas, e se distinguiam de acordo com a ocupação ou a falta dela. São estes indivíduos que irão engrossar o corpo social no desenvolvimento da memória coletiva. Diante de tal realidade, nos indagamos quais seriam os heróis que os excluídos gostariam de ver representados através das esculturas monumentais? A resposta vem com a constatação de que eles não teriam escolha, já que coube ao governo determinar as significações relacionadas ao monumento. Dessa forma, devemos ter em conta, até que ponto o monumento, pode atingir didaticamente esta parcela da população. No discurso oficial, o principal motivo para se perpetuar a memória dos grandes homens

⁶⁷ CASTORIADIS, C.A - **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Trad. Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

⁶⁸ RODRIGUES, Denise Simões - **Revolução cabana e construção da Identidade Amazônica**. Belém: EDUEPA, 2009, p.56.

que elevaram o nome do estado do Pará, seria a dívida de gratidão do povo para com esses heróis. Todos os que foram representados tinham ligação direta com as forças do poder institucional. Isto não estaria em desacordo com os ideais libertários da Cabanagem? Talvez a adesão gradual da população menos favorecida nas ritualizações que envolvem num primeiro momento a independência do Brasil, e mais adiante já no final do século XIX, a instauração da República, esteja relacionada com o desenvolvimento eficaz dos aparelhos de controlo ideológico pelo Estado.

A guerra do Paraguai é outro exemplo de acontecimento histórico apropriado pelo Estado na divulgação do sentimento nacional que exigiu do herdeiro do trono, capacidades diplomáticas e poder de convencimento junto aos brasileiros em aceitar um conflito de carácter transnacional.

Depois de conturbado período de revoltas por todo o país, o segundo império finalmente consegue se afirmar perante os súditos, o fortalecimento da autoridade de D. Pedro II foi alcançada por mérito próprio. Em momentos de crise, o monarca alternava indiferença em alguns assuntos, com desenvoltura e sabedoria, para desenvolver laços de fidelidade entre a sua figura e as populações urbanas. Nas questões diplomáticas internacionais, provou que poderia sair se melhor do que nos conflitos internos. Nessa dimensão, soube aproveitar a guerra com um país vizinho para reforçar o sentimento nacionalista, sempre bem vindo numa pátria recém-emancipada.

A guerra com o Paraguai é considerado historicamente o maior combate armado da América do Sul, envolveu diretamente quatro países (Paraguai, e a tríplice aliança composta por Argentina, Uruguai e Brasil) e se estendeu por cinco anos ininterruptos. Até hoje a historiografia tem dificuldade em precisar com exatidão o número de baixas, o certo é que a população masculina do Paraguai, país derrotado, foi quase dizimada. As causas do conflito apontam para divergências de natureza econômica, materializadas na disputa territorial de zonas estratégicas.

Para o Brasil, o conflito trouxe algum prejuízo humano e material, mas também vantagens, como o aumento do seu território. As baixas no exército brasileiro são estimadas em aproximadamente 50 mil soldados, dentre eles o General paraense Hilário Maximiano Antunes Gurjão (1820-1869). Que se destacou no comando de algumas batalhas, e após falecer em combate foi elevado ao posto de herói nacional. Alguns “mártires” da guerra foram representados através de monumentos em todo o território nacional. No caso de Belém a escolha recaiu na figura do General Gurjão, militar nascido no Pará que ascendeu ao mais alto posto do exército brasileiro.

A vitória no conflito rapidamente foi apropriada pelo governo imperial como ferramenta didática no sentido de gerar na coletividade um sentido de unidade, baseado na construção da ideia de estado nação. Para isso foi desenvolvido vasto programa ideológico que se apoia em suportes memoriais e elementos simbólicos próprios exaltando a pátria. O Monumento foi uma das ferramentas utilizadas para vincar a lembrança do ideal cívico no espaço público.

De volta às transformações urbanas em Belém do Pará, finalmente arrancam os trabalhos de aterramento do Pântano do Pirí, que continuava a prejudicar o crescimento urbano da cidade. As fontes consultadas indicam que oficialmente o processo de revitalização do espaço ocorreu a partir de 1803, sob a direção dos engenheiros-militares João Rafael Nogueira e Domingos José Frazão, no cumprimento das determinações feitas pelo governador Marcos de Noronha e Brito. As obras desativaram permanentemente as pontes em madeira remanescentes do século XVIII, além de melhorarem a Estrada de São José (atual Avenida 16 de Novembro), principal via de escoamento do trânsito do centro sentido, Ver-o-Peso/Av. Almirante Tamandaré, que no início do plano de expansão da cidade, se apresentava como uma estrada com duas nomenclaturas. Em uma das pontas perto do Arsenal de Marinha, era conhecida como Estrada do Arsenal, e a medida que se aproximava da Estrada de São José (16 de Novembro) passava a ser designada por Estrada das Mongubeiras.

Passado 50 anos, precisamente em 1852, as obras do Alagado do Piri, foram ampliadas sob o comando do engenheiro Marco de Salles, que em seu relatório se refere ao trecho tradicionalmente descrito pela historiografia como Estrada das Mongubeiras, de Estrada do Arsenal. Partindo dessa informação, concluímos que este seria o nome correto da via em toda a sua extensão, e que a Estrada das Mongubeiras teria início com o término da Estrada do Arsenal, para os lados do Bairro do Guamá. A documentação encontrada recentemente⁶⁹ acrescenta mais informações sobre os trabalhos de 1852, executados em três etapas: a primeira consistiu na limpeza das valas que cortavam a atual Av. *Tamandaré*. Posteriormente foram instaladas estacas nas bordas das valas e por fim o calçamento das vias. As obras de ampliação e pavimentação “empedramento” das ruas que surgiram sobre o *Alagado do Piri*, complementam o primeiro movimento de expansão na área de influência do alagado, que compreendia considerável faixa de

⁶⁹ A documentação faz parte dos manuscritos do capitão-engenheiro Marcos Pereira de Salles, de 1853, recentemente encontrados no APEP. Segundo um artigo escrito no diário do Pará por Oswaldo Coimbra, 04/09/12 in <http://www.diariodopara.com.br/impressao.php?idnot=93297>

terrenos pantanosos entre os bairros da cidade Velha e Campina, a drenagem das *águas* facilitou a circulação naquela zona da cidade, e, por conseguinte, dinamizar o processo de expansão dos lotes urbanizados, no bairro de Nazaré e Umarizal, com seus extensos quarteirões e avenidas largas e sombreadas.

1.4 A Belle Epóque na Periferia da Modernidade: O Bronze e a Pedra forjados pela Borracha.

As indústrias da Segunda Revolução Industrial atingiram um estágio evolutivo dantes nunca visto no curso da história, sua diversificada e intensa produção, modificou substancialmente a concepção dos mercados. Os avanços científico-tecnológicos proliferaram-se na calda da revolução que propôs a construção de uma fisiologia social renovada pelo espírito do tempo. Este momento de ruptura que tem na sua gênese a queda do Antigo Regime e incide diretamente na reinterpretação sobre o grau de desenvolvimento da sociedade ocidental. Assiste a ascensão da classe burguesa, proclamada a “legítima herdeira da cidade”, ou melhor, da “cidade moderna” que foi dotada de inúmeros “artifícios cenográficos urbanos”, dentre eles a escultura cívica de natureza monumental, nosso principal objecto de análise. Ao tomarmos como referência o modelo urbanístico de Eugéne Haussmann (1809-1891) percebemos que a modernidade trouxe mudanças na paisagem urbana, algumas delas de natureza antagônica. Na sua legislatura, o traçado da capital francesa fora sensivelmente alterado, nascia naquele momento o arquétipo da cidade moderna, com suas largas avenidas, boques, praças, jardins e núcleos habitacionais hierarquizados. Contudo, para que seu plano fosse executado, desrespeitou uma das maiores bandeiras do liberalismo: a liberdade individual. Eugéne Haussmann foi o responsável pela reformulação dos códigos de postura da cidade, que ocasionara um maior controlo das liberdades individuais. A postura adotada pelo prefeito da capital francesa foi na direção oposta ao pensamento burguês, mas ao contrário do que possa pensar, quem sentiu negativamente o impacto desse controlo institucional, foi a classe operária que fora comprimida para as zonas periféricas. Para a burguesia, restou os boulevares, parques e praças em áreas centrais. Leonardo Benevolo⁷⁰, resume a contradição da

⁷⁰Sobre as obras de Haussmann. In BENEVOLO, Leonardo – **Historia de la arquitectura moderna.**

cidade moderna Haussmaniana da seguinte forma: “ (...) Las Realizaciones de Haussmann em Paris constituyen el prototipo de lo que hemos llamando urbanística neoconservadora”.

A urbe naturalmente cresceu e com sua dilatação foram criados redutos vocacionados de acordo com a hierarquia social de quem os frequentava ou fazia neles suas habitações. Havia também os espaços onde o convívio era partilhado indistintamente por todos os setores da sociedade, caracterizados pelo movimento dos indivíduos que utilizavam os espaços como passagem, transações comerciais, entre outros.

Em meados do séc. XIX, a contradição permanece quando aceitamos o pressuposto que a cidade idealizada para a classe burguesa se mostrava como a alternativa capaz de suportar a velocidade das inovações científicas e tecnológicas. Nesta perspectiva, a concepção do tempo não alterou a ideia de que somente o ideal liberal que começara a solidificar suas bases no século anterior, poderia trazer efetivamente a esperança de um futuro em que o sistema baseado no capital acumulado pelo grupo social em ascensão, dotaria o espaço público de condições ideais para que a sensação de progresso deixasse de o ser, e fosse posto concretamente em prática, até mesmo na distante Belém do Pará, que segundo as palavras de Fábio Castro, pode ser definida como uma “capital periférica da modernidade”.

A dimensão ontológica da “modernidade”, passa por várias correntes de pensamento, tomando corpo a partir da discussão celebrizada na “querelle des anciens et des modernes” que se desenrola em França e Inglaterra de finais do séc.XVII, para atravessar o século das luzes e aportar no Romantismo Oitocentista⁷¹. No geral, a oposição entre o novo e o velho, desperta a sensação de progresso, que fora apropriada pelo liberalismo no intuito de manter-se no topo da engenharia social.

De alguma forma este pensamento, justifica o decaimento da classe trabalhadora incapaz de ascender socialmente pelo facto de não possuir méritos suficientes. Resignados, os “excluídos” ocupavam o que lhes sobrava. A periferia era o local das habitações partilhadas por muitos. Em contrapartida, o centro dedicado ao comércio ou aos recantos burgueses demarcava territorialmente o sentimento de exclusão da maioria da população. Esta realidade poderia ser adaptada a muitos locais de “Modernidade” apenas mudando uma ou outra condicionante geográfica ou cultural, e assim o foi na

Storia dell'architettura moderna (tit.orig). Barcelona: Gustavo Gili, 8ªed. 1999,p.89-110.

⁷¹ CARCHIA, Gianni; D'ANGELO, Paulo – **Moderno** – Dicionário de Estética. Lisboa: Edições 70. P.244-245.

capital do Pará a partir do início da exportação do látex.

Fábio Castro ressalta que o fenômeno da modernidade quando toca a região amazônica é envolta de contradições, onde a noção de progresso se baseia na fugacidade de uma realidade construída a partir de sensações criadas por códigos idealizados⁷².

Neste momento, já ultrapassamos a segunda metade do século XIX, e o aumento crescente das exportações da borracha, destaca a sensação de prosperidade que se estendeu pelo menos até 1920.

A borracha enquanto produto de exportação apareceu como fenômeno de ruptura das antigas relações comerciais praticadas na Amazônia a partir da década de quarenta do século XIX, antes disso o que se via era a exploração pontual de algumas propriedades que aproveitavam a matéria prima dos seringais na confecção de artefatos “à prova de água” seguindo a forma como os indígenas, extraíam e beneficiavam a resina que brotava do tronco da seringueira (*Hevea brasiliensis*). Apesar de o seu uso ser conhecido desde o início da colonização, ainda era restrito e pouco utilizado em escala comercial.

A produção exclusiva ou principal deste insumo, e a tendência ao aumento dos preços provocada pela crescente demanda internacional se inicia por volta de 1839, quando após várias tentativas frustradas na obtenção de um composto base de forma que perdesse adesividade e suscetibilidade, o norte americano Charles Goodyer, passou a usar enxofre em suas experiências, a partir daí, conseguiu um produto de consistência similar ao couro, que quando carbonizado apresentava um aspecto marrom, seco e elástico, tão notavelmente alterado, que era certamente uma substância nova. Quase que acidentalmente tinha descoberto o processo de vulcanização do composto utilizado na confecção de variada gama de produtos.

Escreveu para o cunhado, um abastado fabricante têxtil de Nova Iorque, contando sua descoberta. O industrial investiu na ideia e prontamente montou duas fábricas de produtos têxteis à base de borracha, que se tornaram um sucesso. Num curto espaço de tempo o processo de transformação foi incorporado em outras linhas de produção na Europa e Estados Unidos, diversificando a aplicação do composto na dinâmica do consumo. Esse é o recorte temporal que testemunha o protagonismo da indústria química e metalúrgica. As fábricas passam a ter linhas de montagem mais complexas e a internacionalização dos mercados baseada em zonas especializadas já é uma realidade.

⁷² CASTRO, Fábio Fonseca de – **A cidade Sebastiana: era da borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade**. Belém: Edições do Autor, 2010.

Na Amazônia a valorização da terra-seringal como capital produtivo e mercadoria transacionável com alto valor de mercado, se utilizava de um sistema extrativista rústico, que tinha na sua base o investimento estrangeiro representado pelas companhias exportadoras⁷³, elas detinham o monopólio de exploração e distribuição da borracha para as indústrias transformadoras no exterior. Essas companhias se apressaram em inaugurar suas filiais em Belém que no apogeu do ciclo contou com o projeto de uma bolsa de valores⁷⁴ (Fig.40), prova do elevado capital que circulava na região.

O mecanismo adotado para atender a crescente demanda do mercado, não previu que as exportações poderiam sofrer uma queda em seu volume, dada a escassez de mão de obra na região Amazônica. A ideia de que os índios eram relutantes ao trabalho, formada desde o início da colonização, aliado ao declínio do sistema escravista português, foi solucionado com o estímulo do governo em recrutar para a Amazônia um contingente de indivíduos da região nordeste do Brasil que sofria com a seca e colapso da indústria manufatureira do algodão. Provenientes em sua grande maioria do estado do Ceará esta mão de obra contribuiu para o crescimento demográfico da cidade. Mesmo que a sua presença não fosse efetiva em Belém, já que a função destes trabalhadores era extrair o látex no meio do “mato”. A transferência de famílias inteiras de migrantes acrescentou mais um tipo social ao cotidiano da cidade que nessa altura, também recebera estrangeiros de várias nacionalidades, atraídos pelos lucros da exploração gomífera.

Além das companhias exportadoras, o sistema teve mais uma componente chave na acumulação monetária com o extrativismo da borracha. A necessidade em abastecer de gêneros de primeira necessidade as unidades coletoras de látex no interior da floresta denominada de “Barracões”, fomentou a abertura de casas “Aviadoras”, posicionadas no centro da relação social de produção do ciclo. Elas forneciam crédito, ou gêneros de primeira necessidade aos proprietários dos seringais, que por sua vez revendiam aos coletores a preços acima do valor de mercado, rapidamente os trabalhadores se viam endividados e impossibilitados de sair do seringal. Os poucos que se atreviam a desafiar o poder dos “Barões da Borracha” eram coagidos com violência, sendo obrigados a permanecer nas fazendas até que sua dívida fosse paga.

⁷³ As principais companhias com sede no Pará eram: J.Marques; Adalbert H. Alden Ltda. (norte americana); General Rubber Company of Brazil; Sydney Fall & Comp; Seligmann & com ; Companhia Pastoril Paraense; Ferreira d’Oliveira & Sobrinho. In Revista comercial e Industrial do Pará, publicação mensal da associação Comercial do Pará , nº 79/80, fevereiro e março de 1917. apud. SARGES, Maria de Nazaré – **Belém: Riquezas produzindo a Belle Époque (1870-192)**. Belém: Paka Tatu, 2010. p.209.

⁷⁴ O projeto do edifício chegou a ser iniciado, mas provavelmente por conta das oscilações do preço da borracha no mercado não foi concluído.

Portanto, a segunda metade do século XIX foi palco de um ciclo econômico, baseado na exploração de um produto supervalorizado no mercado internacional à custa de mão de obra desqualificada e semi-servil dos nordestinos. No topo dessa cadeia prosperavam as companhias internacionais, que através de manobras protecionistas asseguraram o controle das exportações.

A economia gomífera contribuiu para o acúmulo de riquezas da elite latifundiária. Essas famílias que tradicionalmente estavam ligadas a exploração das drogas do sertão, pecuária ou comércio varejista, estruturadas a partir do “(...) monopólio da terra e da dominação da força de trabalho do indígena e, em menor escala, da africana (...)”⁷⁵. Acabaram por se adaptar as mudanças ocorridas na economia regional, concentrando parte de seus investimentos no rentável negócio da borracha.

O quadro social daqueles que realmente se beneficiaram do produto de exportação, era complementado por estrangeiros ao serviço das companhias internacionais e concessionárias instaladas na cidade, militares de alta patente, políticos e profissionais liberais como médicos e advogados.

Territorialmente a cidade ganhou mais uma légua no final do século. A doação ao município se deu, pelo governo do estado, através do Decreto Estadual nº 766, de 21 de setembro de 1899, firmado pelo governador Paes de Carvalho, que garantiu além da ampliação do campo de atuação do município, o direito de propriedade dos particulares que possuíam terrenos na área contemplada, e sua indenização em caso de desapropriação do município.

As três décadas anteriores à inauguração dos monumentos registam a retomada do crescimento populacional interrompido pela Cabanagem. Tal informação é contrariada no censo de 1872, havendo divergências entre os números oficiais. A historiadora Nazaré Sarges fala da incompatibilidade nas informações contidas nos censos de 1872 e 1890, que revelam um decréscimo significativo da população (61.997 indivíduos em 1872), diminuindo para 50.064 em 1890, justamente no recorte temporal que coincide com a migração dos nordestinos.

Ao compararmos os números com uma das fontes utilizada pela autora⁷⁶, que estimou a população de Belém em 1894 em pelo menos 100 mil habitantes, vemos que os números apresentam falhas. A informação mais credível é a sinópsese do IBGE (Instituto

⁷⁵ Ibid., p.108.

⁷⁶BAENA, Antônio Ladislau - **Compêndio das Eras da província do Grão-Pará**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969, apud SARGES, op.cit., p. 66.

Brasileiro de Geografia e Estatística) de 1920, publicada em 1926, utilizada por Nazaré Sarges ⁷⁷ que revela um total de 61.997 habitantes em 1872; 96.560 habitantes em 1900 e 236.402 habitantes em 1920 com um crescimento médio anual no período de 1890 a 1900 de 0,0310.

O aumento da população urbana em sintonia com os primeiros sinais de desenvolvimento da capital se revela aos olhos de quem a visita com uma profusão de imagens oscilantes entre a floresta e a cidade que aspira a modernidade:

“Agora, de pé, em cima do cais, estamos perplexos e confusos, atônitos e admirados! Que vozeria enorme é esta que nos atordoa os ouvidos? Ruído estrondoso do tropel de um povo; o rodar convulsivo dos carros, semelhante um trovão que não se interrompe... tudo nos aponta o comércio, que fala de viva voz com a América e com a Europa! Naquele tumultuar de povo pelas ruas e pelas praças, naquele estremecimento progressivo de todas as forças vivas da civilização moderna.

“Há ali um povo... mais do que um povo- uma nação... o futuro o dirá. Dorme ainda, mas sonha todas as grandezas do mundo, tendo as plantas sobre o Tocantins e a fronte recostada sobre o Amazonas” ⁷⁸.

Definida pela historiografia como Ciclo da Borracha, comumente associada nos estudos ao termo francês “Belle Époque”, que serve para definir o cosmopolitismo de uma época assentada sob um período de paz, no surgimento do pensamento liberal e na adoção de novos modos e costumes, tendo em Paris a sua máxima referência. A expressão na verdade era desconhecida pelos que vivenciaram a época de efervescência cultural e ruptura com os antigos costumes, ela só seria utilizada com frequência no Ocidente, a partir da eclosão da Primeira Guerra Mundial, sob uma perspectiva saudosista. Da mesma forma, os que definem na contemporaneidade o período de fausto alcançado por Belém em Oitocentos, o utilizam para evocar a modernidade de uma maneira saudosa.

Por esse motivo, iniciamos a compreensão do fenômeno, através de uma pergunta: será que o termo definiria acertadamente o que se passou em Belém na segunda metade do século XIX? Não seria melhor seccionar esta “bela época” a partir das camadas sociais que vivenciaram o momento? O significado é claro, pois recorda um tempo economicamente estável, que precedeu a estagnação da cidade após o declínio do “ciclo”. Assim como aconteceu em Paris com o início da primeira grande guerra. Porém tal premissa deve ser observada com cautela, principalmente sob o ponto de vista sócio

⁷⁷ SARGES, *ibid.*, p.80.

⁷⁸ LEITE, Moraes, J.A. (1995), apud CASTRO, Fábio, *op.cit.*, p.126.

cultural, já que a divisão entre a elite tradicional que buscava uma nova identidade nos costumes burgueses contrasta com a maioria da população. De certo que a moda parisiense comum às senhoras paraenses, não foi incorporada ao vestuário dos caboclos, em parte excluídos de alguns fenômenos da modernidade.

Afirmamos que a exclusão das camadas mais baixas da população se dá em parte, porque esses indivíduos não deixam de circular no centro da urbe, muitas vezes desafiam o poder público e perambulam sem ocupação. Transgridem as leis e promovem segundo as autoridades e jornais da época *algazarras e badernas*. Essas considerações são encerradas por uma espécie de jogo de “resistências” e adoção de padrões comportamentais provenientes de culturas exógenas, mas que convergem, ou melhor, fundem-se com o modo de vida regional e atuam num local privilegiado: “A cidade”: “é nesse espaço que se descortina o cenário criado pelo excedente dos lucros da borracha, o verdadeiro palco das praças jardinadas, ornadas com monumentos em bronze, local ideal para passeios em trajes finamente confeccionados á moda francesa ou encomendados diretamente de Londres ou Paris. Ao fundo, a poucos metros da calçada em pedra portuguesa, o rio que de tão grande parece mar, leva o caboclo em sua canoa. Na cabeça apenas o chapéu de palha e na bolsa alguma farinha de mandioca para alimentar os seus”. A descrição que nos permitimos imaginar seria perfeitamente possível no cotidiano de Belém da segunda metade do século XIX, e ilustra de que maneira se deu a experiência da modernidade na periferia do capitalismo em expansão.

O aspecto romântico da cena por nós imaginada se contrapõe a outra face da modernidade, mais próxima ao ideal burguês, ligado ao dinamismo dos núcleos urbanos construídos sob a segunda revolução industrial. A euforia dos novos tempos, decorrente da sensação de progresso, imprime na cidade a marca de um tempo veloz. Em Belém, os ideais de conforto e saneamento urbano, financiados pelo saldo comercial favorável deram origem a significativos melhoramentos infraestruturais como a iluminação pública a gás, o calçamento das ruas com paralelepípedos de granito importado, a inauguração dos serviços de bonde à tração animal, substituídos por bondes elétricos, a rede parcial de águas e esgoto, o incremento do sistema de comunicações com o telégrafo por cabo sub-fluvial, entre outros.

O papel assumido pelo governo na missão de coordenar as transformações urbanas necessárias para o alinhamento da cidade ao discurso de modernização com base num modelo europeu de desenvolvimento, se materializa nos planos urbanísticos levados a frente pelos governadores e intendentess do século XIX. A estratégia previa o aumento

do seu campo de atuação por meio de obras voltadas para a modernização dos equipamentos urbanos e salubridade da cidade. Tal postura se estendeu à fiscalização rigorosa sobre o comportamento dos munícipes na via pública. O seu ápice foi atingido na intendência de Antônio Lemos que alterou o código de posturas municipais de 1897⁷⁹, o transformando em “Código de Polícia Municipal”⁸⁰.

As iniciativas direcionadas ao cotidiano da capital vinham sendo modificadas gradualmente, desde os governos passados. Ao observarmos as atas, discursos e principalmente as falas dos governadores⁸¹ no período de inauguração dos monumentos aqui estudados, notamos a preocupação das autoridades em dar seguimento aos projetos iniciados nas administrações anteriores, revelando especialização do aparelho burocrático na melhoria das questões ligadas à administração pública.

No final do séc.XIX o interesse do intendente Antônio Lemos pelo modelo de urbanístico de Eugène Haussman implantado em Paris confirma a tendência das autoridades em importar experiências bem sucedidas em prego de ações ostensivas de salubridade e transformação do espaço público. Tal como o prefeito francês, Lemos alargou, onde foi possível, as vias, criando Bulevares destinados a melhorar a circulação na cidade. Conferiu em zonas estratégicas, áreas arborizadas, praças e jardins, e ao se dedicar em dotar a cidade de equipamentos urbanos de acordo com o que havia de mais moderno na Europa, permitiu que empresas estrangeiras explorassem alguns serviços públicos como a concessão de eletricidade e viação pública⁸².

A base do pensamento “Lemista” estava na melhoria das condições de saúde da população, mesmo que para isso fossem tomadas medidas extremas no cumprimento de um programa apoiado em punições para os que descumprissem as leis impressas nos códigos de postura municipais. As sanções poderiam ir de multas a detenções. Para os que, por exemplo, construíssem edifícios fora dos padrões exigidos pelo intendente, sua obra fatalmente seria embargada. Já para os que depositassem lixo na via pública sem o devido acondicionamento dos detritos o castigo poderia chegar a pesadas multas. A rigidez do programa ia a tal ponto, que os ditos “comportamentos desviantes” foram alvo de preocupação do político. Nazaré Sarges nos fala que:

⁷⁹ Belém. Intendência Municipal de. Leis e Posturas Municipais (1892-1897).

⁸⁰ Belém. Intendência Municipal de. Código de Postura (1900). Código de Polícia Municipal (1900.)

⁸¹ Falas e Relatórios a Assembleia da Província do Pará in Center for Research Libraries-Global Resources Network. Provincial Presidential Reports (1830-1930). [Consult. 23 jun.2012] Disponível em <<http://www.crl.edu/pt-br/brazil/provincial/par%C3%A1>>

⁸² A companhia *Pará Electric Railways and Lighting Company* era responsável pelos serviços de viação pública e Iluminação da cidade.

“O controle do poder público ia além da esfera do visual da cidade, se estendeu a moralidade dos seus habitantes, tanto que pelo código de Posturas em vigor ficava proibido fazer “algazarra”, dar gritos sem necessidade, apitar, fazer batuques e sambas”⁸³.

O plano de ação na transformação da cidade adotado por Lemos previa obras para além dos núcleos habitados pela elite, contudo o programa não foi cumprido na totalidade, a coleta de lixo, limpeza das vias públicas, programa de arborização das vias, entre outros projetos, priorizou as áreas centrais de Belém. A cidade pensada pelo intendente excluía em parte as camadas mais pobres da população. Foi do político, a iniciativa de construir o asilo da mendicidade, onde, a partir da inauguração ficaria terminantemente proibida a prática de esmola na rua. A postura enérgica no controle do espaço público se completa pelo zelo que Lemos dedicou as ruas e edifícios da cidade. O seu contributo para a modernização de Belém ainda pode ser visto hoje em dia, com a preservação de alguns espaços concebidos na sua intendência (parques, prédios públicos e palacetes que datam do período em que esteve no comando da capital).

O estreitamento do diálogo entre a Província paraense e a sede do poder localizada no Rio de Janeiro, se estendeu as relações internacionais facilitadas pelo lucro obtido na exploração da borracha.

Em Oitocentos, o contato entre a Amazônia e o “estrangeiro” se dava através das exportações do látex amazônico, o intercâmbio comercial desdobra-se gradativamente para outras trocas, já que algumas empresas estrangeiras ao perceberem que a região carecia de infraestrutura e, principalmente possuía um mercado consumidor forte, pronto a absorver a oferta de variada gama de produtos, acaba por investir na divulgação de seus bens, fomentando um surto de importações no território, que tinha na capital do estado a porta de entrada para os negócios com os grandes centros industriais espalhados pela Europa e Estados Unidos. Os produtos e serviços transacionados eram diversificados e iam desde gêneros alimentícios, até a venda de tecnologia infraestrutural para a cidade.

O governo foi o primeiro a se beneficiar das tecnologias vindas de fora. A intendência de Belém assinou contratos com algumas concessionárias que passaram a explorar concessões, que iam da distribuição de energia elétrica ao transporte internacional de passageiros.

O aumento das importações de produtos e serviços facilitou a inclusão de mais um

⁸³SARGES, Maria de Nazaré, op.cit., p.163.

elemento no panorama urbano de Belém. Foi nesse período, que se registra o crescente volume de encomendas a estúdios e empresas⁸⁴ estrangeiras dedicadas a uma tipologia arquitetônica que se tornou imagem de marca do século em questão: a arquitetura do ferro e do vidro. Largamente utilizados em meados de Oitocentos, revolucionaram a estética das grandes cidades ocidentais, sendo empregados de variadas formas, que iam desde elementos ornamentais, á gigantescas estruturas unicamente compostas por estes materiais. O vidro juntamente com o ferro passa expressar a substituição gradual da arquitetura Neoclássica por outros estilos compositivos.

Jussara Derenji num estudo sobre a adoção desta tendência na região⁸⁵ elenca as principais encomendas feitas em Belém e Manaus. A pesquisadora destaca o Mercado Municipal da Cidade que possui no interior, ricos elementos em ferro, dissimulados pela fachada neoclássica (Fig.41.1/41.2), também cita o imponente Mercado do Ver-o-Peso (Fig.42), referência na zona central de Belém, e o refeitório do Asilo Dom Macedo Costa (Fig.43.1/43.2). As peças eram completamente fabricadas em oficinas estrangeiras e transportadas em módulos até chegar à cidade. Sua montagem era executada de maneira rápida, provavelmente despertando a sensação de “progresso imediato” na população, admirada com esse novo elemento no cenário urbano da capital. Em pouco tempo, a utilização principalmente do ferro se espalhou pela cenografia de Belém como uma espécie de moda associada à sofisticação dos edifícios construídos no estrangeiro, divulgados na região através de postais.

Comerciantes animados com o impulso econômico buscavam a novidade para embelezar os seus estabelecimentos. A Livraria Universal (Fig.44.1/ 44.2) é um exemplo de rara beleza, com seus mezaninos separados por gradis e colunas em ferro ricamente trabalhadas, escadarias ornadas com motivos florais e uma série de recursos decorativos, que acaba por descortinar o caráter eclético do centro comercial. A fachada lembra o Gótico Português, composta em pedra de lioz, ganhando movimento com a alternância do ferro com vitrais e azulejos importados. Próximo da livraria, a loja de tecidos Paris n´América se destaca no panorama pelos elementos *Art Nouveau*, lustres em cristal e a bela escadaria em ferro no centro da loja (Fig.45.1/ Fig.45.2).

O poder público não esteve indiferente à moda do ferro e tratou de encomendar uma

⁸⁴ La Rocque Pinto & Cia, Walters MacFarlaine, J.W. Benson entre outras companhias que forneceram equipamentos em ferro até meados do séc.XX.

⁸⁵ DERENJI, Jussara - **A tangível Herança de um Período Efêmero. Arquitetura da Borracha na Região Amazônica.** In *Amazônia: Ciclos de Modernidade*. São Paulo: Zureta, 2012, p, 98-99. [consult 23 Jul 2012] Disponível em <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/AmazoniaCiclosModer.pdf>

série de equipamentos para satisfazer o rigor que uma capital do porte de Belém exigia. Relógios, postes de iluminação, coretos, gradis, pavilhões, quiosques, enfim, tudo que estivesse de acordo com o modelo de desenvolvimento urbano idealizado. As encomendas não se restringiram a objetos de menor escala, grandes estruturas chegaram ao estado para suprir a carência dos serviços oferecidos, foi o caso do Reservatório Paes de Carvalho, inaugurado em 1904 (Fig.46), e por motivos técnicos foi desmontada após alguns anos de funcionamento. O aspecto imponente de sua estrutura podia ser visto de vários pontos da cidade, no alto da torre em ferro, três depósitos estocavam a água que abasteceria o centro da cidade.

O icônico Mercado do Ver-o-Peso, composto essencialmente de peças em ferro, localizado no centro da maior feira a céu aberto da América Latina, resume a tradição desta tipologia na região. Sua estrutura monumental as margens da Baía do Guajará chama a atenção pelas quatro torres presentes em cada vértice do prédio: “com um travejamento de ferro e aço, nos quatro lados do edifício, erguem-se o mesmo número de torres, cobertas de escamas de zinco *Vielle-Montaine*”⁸⁶.

O luxo ostentado nos edifícios particulares refletia o poder da pequena burguesia da borracha que não parava de enriquecer. Surgem casarões ornamentados com diversos motivos estéticos, por vezes a mistura era a solução encontrada pelos projetistas para agradar a clientela deslumbrada com as novidades de Paris. A ocupação de novas áreas pouco distantes do centro mantém-se no sentido contrário ao eixo “Mercês-Forte”, obedecendo à tendência de ocupação de zonas perpendiculares a Estrada do Utinga (Av. Nazaré). O Palacete Bolonha (Fig.47.1/47.2) de propriedade do engenheiro Francisco Bolonha é exemplo da concentração de construções nessa área em franca expansão. O edifício conta com uma torre intensamente decorada com material importado da Europa, azulejos marcados a ouro, pisos de vidro e mosaicos decorando os vários ambientes da casa que tem na sua cobertura o telhado em ardósia francesa e elementos decorativos em ferro.

Residências particulares, exclusivamente compostas em ferro não eram comuns, Jussara Derenji cita quatro exemplos:

“Residências totalmente em ferro são adotadas como extravagâncias da classe mais favorecida. Das quatro que existiam em Belém, lastima-se em especial, que tenha desaparecido um dos exemplares mais finamente decorados, a casa do intendente Antônio Lemos, vindo dos Estados Unidos, divergindo das outras três

⁸⁶ ROQUE, Carlos, op. cit., p.210.

(duas delas ainda existentes) de origem belga e de desenho simplificado.”⁸⁷.

Além das encomendas, outro facto relacionado ao intercâmbio da cidade com o estrangeiro é reativado nesse período. As receitas avultadas da borracha permitem que o governo aplique parte dos impostos na reforma de alguns prédios públicos e religiosos, além da construção de novos. Assim, foram contratados artistas e técnicos estrangeiros, que reassumem tal como no período pombalino a tarefa de embelezar as construções oitocentistas. O marco inicial é a catedral de Belém, que historicamente é marcada por sucessivas reformas, dentre as quais, a de 1788 dirigida por Landi. O antigo intercâmbio entre o Pará e a Itália é renovado pela presença destacada de Domenico de Angelis (1852-1904) e Giovanni Capranesi (1852-1921), a dupla de artistas que, entre outros trabalhos, interviu na decoração do teatro da Paz já no início do século XX. A atuação destacada desses profissionais será retomada no capítulo que trata do Monumento à Frei Caetano Brandão executado pelo atelier dos artistas. A dupla ainda emprestou seu talento na decoração do Teatro Amazonas em Manaus que juntamente com o Teatro da Paz são considerados, as duas maiores obras do Ciclo da Borracha.

Os italianos tomados como exemplo, representam a elite dos artistas que ajudaram a sofisticar os grandes ícones da “Arquitetura da Borracha”, outros de menor expressão, também atuaram na modificação da feição de Belém, se ocupando de trabalhos em escala menor, em residenciais e prédios comerciais. Eles estiveram à frente de tarefas como a decoração interna em estuque, finalização de fachadas decoradas, mobiliário interior, peças escultóricas de pequenas dimensões, enfim, tudo o que estivesse ao alcance dos seus conhecimentos:

“A mão de obra estrangeira, sobretudo a italiana, influenciaria no gosto da arquitetura comercial e residencial. É determinante para a mudança de fachadas a legislação edilícia do final do século XIX que aumenta o volume das fachadas pela imposição de um porão para ventilação e proíbe telhados projetados sobre a calçada. Cria se assim a platibanda, um espaço novo que esconde o telhado e deve ser decorado de forma a integrar o volume a fachada.”⁸⁸.

O artigo de Jussara Derenji tomado como referência, toca em três pontos fundamentais para o entendimento do “Ciclo da Borracha” relacionados com a transformação do espaço urbano e a utilização do mesmo pelas diferentes classes sociais que partilhavam

⁸⁷ DERENJI, op. cit., p.98.

⁸⁸ DERENJI, ibid. p., 97-98.

o mesmo espaço. O primeiro aspecto é a reflexão que deve ser feita sobre a inserção da região norte nas transformações urbanísticas ocorridas a partir dos ganhos obtidos com o produto de exportação, e seu impacto na adoção das inovações experimentadas em Belém.

O segundo ponto chave diz respeito ao papel do governo na criação de mecanismos legais manifestados através de prédios especializados para afastar/excluir os indivíduos que apresentassem comportamentos tidos como “desviantes”, ou que fossem portadores de algum tipo de doença mental ou física prejudicial ao modelo higienista defendido pelas autoridades. Ainda nessa esfera, a autora ressalta a dicotomia entre as áreas nobres próximas do centro, atendidas pelo Estado com projectos de modernização e reduto da burguesia, das baixadas ocupadas pela maioria da população que tinha de conviver com os constantes alagamentos dos terrenos, habitando “casas precárias em madeira, adobe e palha”⁸⁹. E por fim, o contributo de um número razoável de estrangeiros, sobretudo italianos na construção e reforma das edificações em Belém.

A tendência de importação de peças ao estrangeiro, quando relacionadas com as esculturas contidas na hipótese de trajeto escultórico, revela que a encomenda dos monumentos se encontra perfeitamente de acordo com os dados observados até ao momento. Primeiramente temos três escultores seleccionados fora do país, a seguir, as peças foram executadas em oficinas no estrangeiro, e por fim, o local onde os monumentos se encontram, são delimitados por um trajecto na zona central, justamente no perímetro que concentra a maioria das intervenções governamentais.

Defendemos que a fisionomia urbana não foi o único aspecto que doou identidade a Belém do Pará. Ela fora complementada pela maneira de “estar” tipicamente burguesa numa espécie de assujeitamento ideológico, claramente percebido na imitação de costumes tipicamente europeus pela elite paraense, esses atores sociais se limitam a reproduzir comportamentos tidos como sofisticados, diferenciando se do resto da população.

Os seringalistas tidos como “novos ricos” constroem suntuosos palacetes na capital, e se dividem em viagens esporádicas às fazendas de extração de látex e a cidade. Suas esposas e filhas, por exemplo, gozam das ultimas novidades da moda parisiense.

Nazaré Sarges indica que tal postura previa uma série de códigos traduzidos no desejo de se distinguir dos demais, onde tudo o que estava ao alcance do poder de compra da

⁸⁹ Ibid.,p.98.

elite deveria ser adquirido fora da capital, ou seja, a qualidade dos bens era associado a sua procedência: “Os novos ricos construíam suas residências inspiradas no Art Nouveau, com azulejos de Portugal, colunas de mármore de Carrara e móveis de ebanistas franceses”⁹⁰. Quem podia, enviava os filhos para estudar na Europa, fomentando a elite intelectual regional, quando retornavam a terra natal, esses jovens ocupavam na maioria das vezes importantes cargos públicos, mantendo o prestígio das famílias.

O lazer era um dos pontos altos do modo de vida da elite paraense oitocentista, podendo estar ligado a práticas contemplativas, como o caminhar pelos parques e bulevares recém-abertos. Na administração de Antônio Lemos, a cidade recebe o bosque municipal (Fig.48.1/48.2) totalmente reformado⁹¹. Além das espécies nativas da floresta, o local ganhou lagos, cascatas e jardins artificiais, concebidos a maneira romântica.

Outra prática adotada pelas famílias tradicionais foi a frequência massiva nos eventos artísticos. No fim do séc.XIX a capital do Pará ganha destaque no panorama nacional, se tornando rota obrigatória de companhias artísticas nacionais e internacionais que lotavam o Teatro da Paz. Os espetáculos eram precedidos pela chegada dos Coches que traziam os ilustrados “Barões da Borracha”, com suas esposas ricamente vestidas com o que havia de mais *chique* em Paris.

Por fim as práticas ligadas à boemia. Era costume no final do século XIX, os grandes proprietários de seringais procurarem diversão em casas que ofereciam a companhia de “cocottes”:

“Para seu entretenimento, mandavam buscar companhias artísticas na França, em Portugal e Rio de Janeiro, as quais fizeram época no Theatro da Paz. Calcula-se que, de fevereiro a dezembro de 1878, foram apresentados no teatro, 126 espetáculos. Em decorrência desse Vaudeville, surgem inúmeras casas de

⁹⁰ SARGES, op. cit., p.111.

⁹¹ Popularmente conhecido como Bosque Municipal do Marco da Légua, foi concebido por José Coelho da Gama e Abreu (Barão do Marajó), que impressionado com o “Bois de Bologne” em Paris, resolveu projetar uma cópia na versão tropical. Contudo a iniciativa só foi oficializada em 1183, após a proposta do presidente da Camara Municipal, Sr. João Diogo Clemente Malcher. Passado curto período, seu estado já era precário, e para reverter a situação, logo que assumiu o cargo de intendente, Antônio Lemos inicia uma série de reformas que incluiu uma grande cascata; o pavilhão chinês, junto ao lago principal(desaparecido); o mictório público (em ferro); as grutas artificiais; entre outras obras de embelezamento. In CORRÊA, Homero Villar – **A Representação Social de Áreas Verdes em Cidades: O Caso Bosque Rodrigues Alves- Jardim Botânico da Amazônia.** (dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós graduação em Ciências Ambientais do Instituto de Geociências da UFPA, Museu Paraense Emílio Goeldi e EMBRAPA), 2007, p.57.

diversões, como o Café Chic, Café da Paz (local preferido de reuniões para discussão política), Moulin Rouge, Chat Noir, Café Riche, este último considerado um dos principais centros da sociedade paraense[...] Os “coronéis da borracha” davam-se ao prazer de ter suas cocottes (prostitutas de luxo), muitas delas europeias, como “Panchita” (espanhola), “Raito de Ouro” (espanhola), “Margot” (francesa) [...]”⁹².

Os jornais da época se constituem fonte valiosa para se apreender a ideia da imitação de usos e costumes europeus. As casas varejistas publicitavam uma infinidade de produtos, que iam desde cosméticos a gêneros alimentícios. A qualidade dos bens consumidos pela elite paraense estava na procedência, por isso os licores deviam ser fabricados em Paris, assim como os produtos de higiene pessoal. Faianças portuguesas, chocolates belgas, cerveja e bebidas espirituosas inglesas ou alemãs, porcelana chinesa, os estúdios fotográficos que retratavam as famílias eram de italianos ou alemães.

Fábio Castro define a tendência como *nomear as alteridades*, inserida como ele explica, num processo de muitos níveis de *alegorização social*, que teve como uma de suas funções, nomear os *desejos de alteridade*:

(...) A alta goma de Belém, para ter saúde, batizava seus remédios em francês: xarope de Digital de Labélonye, drágeas de Gelineau, pílulas do Dr. Déhaut, elixir depurativo Des Oisseux, água de Boyer, cápsulas de Thévenot, pó-de-arroz à Veloutine, perfume Eau de Médicis, pastilhas de Dethan, pérolas de éter do dr. Clerton, xarope Durel, quinium La Barroque, pílulas de Blancard, óleo de fígado de bacalhau de Berthé, “superior” carvão de Belloc, perolas de terebentina do Dr. Clertan, “liqueur” de Groudou, “concentrée” Guyot, um certo dr. Laforge que batizava nada menos que nove produtos, inclusive a máscara facial do salão de beleza La Reine des Fleurs (inaugurado em 1870, no largo da pólvora pelo coiffeur Louis Olivier), o anticaspas Mon Ami, capsulas de Raquin e depurativo do Dr. Gilbert (“para doenças secretas”), hidratado de Turnot, tônico para acamados Dijon, médicos que anunciavam atenderem e receitarem em francês, calmante Verney, estimulantes Quisot, depurativos de Aïsne para senhoras, e pastilhas Dorothée “para pirralhos (...)”⁹³.

É curioso notarmos que a imprensa regional ao noticiar à inauguração dos monumentos estudados, confirma a grande mobilização das camadas populares, à volta dos festejos que celebram os representantes dos grupos sociais dominantes.

Pouco mais de quarenta anos havia se passado desde que a revolta cabana foi sufocada. A condição social privilegiada dos protagonistas representados nos monumentos reflete o poder exercido pelas três forças sociais que ditavam as regras sobre a conduta e os

⁹² Ibid., p.113.

⁹³ CASTRO, Fábio, op. cit., p.168-169.

valores a serem adotados. Nessa perspectiva, o assujeitamento comportamental, ganha outra interpretação. Onde não está em jogo a imitação de padrões idealizados através de um discurso criado em meio à ideia de modernidade ligada aos costumes, mas sim a autopromoção dos feitos de indivíduos que serviram ao governo devidamente exaltados pela história regional. Isso pode ser entendido como uma espécie de manipulação do passado através dos suportes de memória, para que fosse apagada qualquer recordação de um levante popular contra o estado.

Se por um lado os excluídos do processo de acumulação de riquezas circulam na urbe sob o controle rígido exercido pelo governo, a elite desfruta dos equipamentos planejados para o seu conforto num exercício de contemplação ou ostentação, se distinguindo dos demais atores no cotidiano da cidade. Talvez o momento onde estes dois mundos mais se aproximam, seja justamente na celebração das festas cívicas e inaugurações oficiais. A capacidade de suspensão temporal através da comemoração é anterior ao liberalismo.

Desde tempos remotos, a sociedade ocidental desenvolveu uma série de costumes ligados ao reforço do senso comunitário, através de manifestações em que a memória coletiva pudesse ser destacada como elemento unificador da comunidade. Eventos como a quaresma, os feriados santos, as procissões, entre outros, tradicionalmente, conseguiram mobilizar a sociedade, a fim de suspender a sensação de tempo presente. A novidade na época moderna se dá pelo protagonismo das festas cívicas, que visavam reforçar o sentimento de pertença à nação, devendo ser partilhado por todo o cidadão independente da sua condição social ou econômica.

O artifício da celebração podia vir acompanhado do rito, dotado de expressões, gestos, símbolos, linguagem ou obedecer a um protocolo que na maioria das vezes visa suspender o tempo na busca de uma “recordação positiva” que serviu na maioria dos casos de apoio à ideia de “Estado Nação” construído sobre um território delimitado por fronteiras e uma cultura uniforme partilhada por todos aqueles que habitam o seu espaço. Portanto, ao considerarmos o monumento oitocentista inaugurado no espaço público, como ferramenta a serviço do estado, regra geral, este objecto cumpre teoricamente as exigências de um programa de reforço da identidade nacional, já que se constituiu uma ferramenta de auxílio à memória, mesmo que muitas vezes não seja compreendido na sua totalidade pelos que o observam.

As esculturas monumentais fazem parte de uma dimensão de arte pública que mostra essencialmente um significado ideológico por trás da forma, já que no momento que

adotamos o séc.XIX como recorte temporal no trabalho. Acabamos por encontrar mais um aspecto que o caracteriza a par da dimensão comemorativa e memorialista. Eduardo Duarte no dicionário de escultura portuguesa fala da ligação desta tipologia de escultura com o espaço público:

“Outra das características essenciais do monumento é, a par do caráter comemorativo, a sua função pública. Significa que esta escultura, pela sua própria essência, terá de estar nas ruas e nas praças, para que a sua leitura e mensagem sejam os mais eficazes possíveis”⁹⁴.

Voltando ao desenvolvimento urbano de Belém, o tratamento urbanístico dos novos bairros tivera como diretriz um ambicioso projeto realizado durante o triênio de 1883-1886 pelo engenheiro Nina Ribeiro e revisto em 1905 por José Sidrim, responsável pelo desenho de algumas plantas da cidade solicitadas por Antônio Lemos.

Surgia então, com absoluto pioneirismo no país, um modelo de cidade filiado às mais avançadas concepções da engenharia urbana oitocentista. A implantação desse projeto em sua quase totalidade foi uma das realizações mais impressionantes da administração do intendente. Afirmamos que a execução fora concluída em parte, pois aproximadamente 30% do perímetro que contemplava, sobretudo, as áreas periféricas, não sofreu qualquer melhoramento, mantendo as características anteriores, locais habitados pela população com menor poder aquisitivo, com moradias precárias que sofriam com os constantes alagamentos.

No centro de Belém, a realidade era diferente, as mudanças se davam por acréscimo, nunca por supressão, o que permitiu a conservação da memória do traçado original até o presente. Dito de outra forma, o empenho dos engenheiros militares do século XVIII em manter certa regularidade nas vias abertas no então bairro da Cidade e no bairro da Campina, possibilitou que o antigo eixo viário central fosse integrado eficazmente às obras de modernização, mostrando-se inteiramente compatível à introdução dos serviços de infraestrutura urbana, como as linhas de bondes elétricos, redes de abastecimento de esgotos, etc. Bastava, em alguns casos, substituir-lhe as feições arquitetônicas de determinado trecho pela nova roupagem eclética, e o resultado final era satisfatório.

Destaca-se de modo especial no panorama urbano, o eixo da Av. Conselheiro João Alfredo, que compõe a maior parte do trajecto escultórico. Concentravam-se ali as maiores e mais requintadas lojas da cidade, como a Paris n'América, a Livraria

⁹⁴ DUARTE, Eduardo, na entrada *Monumento*. In PEREIRA, José Fernandes (dir) - **Dicionário de Escultura Portuguesa**. Lisboa: Caminhos. p.401.

Clássica, Livraria Alfacinha (Fig.49), Casa Africana (Fig.50), Canto das Camélias (Fig.51), Casa de Modas Formosa Paraense (Fig.52), Estabelecimento comercial Mina Musical de Hühn & C.^a (Fig.53), Casa de Modas e Novidades O Profeta (Fig.54), entre outras.

A partir de 1907 o preço da borracha no mercado internacional começa a declinar. A produção racional das árvores de seringueira no Oriente suplantaria com vantagem a extração do insumo feito na Amazônia. Desaparecia assim, a principal sustentação de riqueza da cidade. Cessado o interesse econômico, as comunicações são cortadas e os vínculos com a Europa e os Estados Unidos se enfraquecem.

Até 1920, Belém viveria ainda sob os efeitos do ciclo da borracha. A partir de então, a cidade experimenta um processo de desaceleração da atividade econômica. Surgem algumas indústrias que se concentraram no bairro do Reduto, porém as fábricas se mostraram incapazes de manter em alta o capital circulante, por conseguinte, o governo teve que conter os gastos relacionados com o embelezamento urbano, que acabou por facilitar que o centro histórico de Belém fosse alvo de severas descaracterizações, muito do que sobreviveu, foi graças ao acaso ou a durabilidade dos materiais utilizados nas construções.

Observaremos na parte final do trabalho, que a ausência de um plano diretor urbano baseado em leis de preservação nas décadas que se seguiram, contribuiu para que alguns edifícios fossem demolidos. O investimento na modernização do espaço público deu lugar à especulação imobiliária, pouco sensível à manutenção do conjunto urbanístico oitocentista.

A partir da década de 70 do século XX, o país ingressa num período de instabilidade financeira, amargando um ciclo inflacionário, imagem de marca dos países sul americanos que lidavam com problemas infraestruturais, como os altos déficits habitacionais. Na escala de prioridades dos governos, o patrimônio histórico não era lembrado, isto acarretou a perda de importantes exemplares da arquitetura no país.

Na cidade de Belém só para citar alguns exemplos, podemos referir o Grande Hotel (Fig.55), a Fábrica Palmeira (Fig.56), o Reservatório Paes de Carvalho, Hospital dos Alienados (Fig.57), entre muitos outros, que sucumbiram pela falta de ações de preservação do patrimônio edificado durante o ciclo da borracha.

Acreditamos que os monumentos por se encontrarem em praças públicas escaparam do destino de parte do patrimônio oitocentista, contudo a falta de manutenção, associada a outros fatores como a ocupação desordenada do seu entorno pelo comércio informal e a

ausência de ações que promovessem a aproximação destes Objectos de Memória com a população, causara nas gerações mais recentes certa indiferença aos locais onde estão dispostos os conjuntos monumentais. Essa falta de referência, ou melhor, a perda da identificação entre a população e os monumentos contribuiu para o desconhecimento da importância histórica e artística que as representações possuem para a região⁹⁵.

Não é objetivo do estudo encontrar uma definição que encerre o significado do conceito de modernidade transplantado para o contexto de Belém do Pará no final do século XIX. As considerações sobre o fenômeno são pertinentes, a partir do momento em que a problemática do objeto pesquisado coincide com o recorte temporal que o ideal moderno chega à região amazônica. Podemos neste momento escolher uma das várias premissas que ligam a modernidade ao processo de instalação das esculturas na via Pública de Belém: sem dúvidas o ideal liberal, contido no programa da “cidade moderna” inspirou os governantes a adotarem medidas de embelezamento do espaço urbano através de monumentos que homenageiam aos heróis nacionais. Ou então: a implantação de monumentos auxiliados pela narrativa histórica ao serviço do Estado permitiu que o trajecto escultórico no centro de Belém, estivesse de acordo com o programa moderno idealizado para o espaço público, tal como o projeto de Haussman em Paris.

Paulo Herkenhoff, estudioso das questões amazônicas, em uma entrevista concedida ao grupo de artistas paraenses participantes da exposição *Amazônia Ciclos da Modernidade* opina sobre a percepção da modernidade na região, dividindo o impacto do fenômeno sobre diferentes perspectivas temporais⁹⁶.

O primeiro ponto a ser destacado na opinião do pesquisador, se dá pelo Iluminismo Pombalino manifestado na arquitetura neoclássica de Landi e na abordagem científica dos relatos de viagem de Alexandre Rodrigues Ferreira.

No século XIX, o estudioso, destaca uma série de acontecimentos, como a consolidação territorial do Brasil com a inclusão do estado do Acre, a construção da Ferrovia Madeira- Mamoré e a criação Museu Emílio Goeldi, com base na visão evolucionista de Ernst Haeckel, amigo de Darwin, finalizando a reflexão, com o contributo de Lemos para Belém e o registo da arquitetura do ferro na cenografia da cidade para confirmar a

⁹⁵ SOBRAL, Maria Lizete Sampaio. (2006). Os Guardiões da memória na Praça D. Pedro II. UFPA, Belém. In Repositório Institucional da Universidade Federal do Pará [consult. 13 Dez. 2011] Disponível em <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/1949>

⁹⁶ Entrevista de Paulo Herkenhof aos artistas que participaram do catálogo da exposição em homenagem a região. In. **Amazônia Ciclos de Modernidade**, Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 2012.

presença do pensamento moderno na Amazônia.

Herkenhoff encerra a entrevista afirmando que o movimento modernista nascido em São Paulo chegou a Belém através da produção de vários artistas paraenses esquecidos pelo eixo sul-sudeste. Suas obras combinaram uma identidade próxima da floresta, mas também da vanguarda internacional, com todas as rupturas pós-modernas naturais do período.

As considerações de Herkenhoff vão de encontro à existência de uma vanguarda na região em relação ao resto do país, mesmo que a inovação tenha recebido influência de condicionantes estranhas à cultura local. A maneira como a Amazônia absorveu o ideal moderno e o materializou na dimensão social e arquitetônica, foi resumida da seguinte forma:

“(...) Porque temos que tratar a pintura como a base única do modernismo brasileiro? Porque não o urbanismo? A fotografia antropológica de Albert Frisch chega ao Alto Amazonas em 1865. O Teatro da Paz (1878) e o Teatro Amazonas (1896) não tinham rival no país na época. As reformas urbanísticas pensavam Belém como Paris sob Haussmann. No Brasil só o Rio adota o Art Nouveau ou o Modern Style (...). A arquitetura de ferro é outro signo de modernidade. A rocinha é o modelo arquitetônico amazônico que incorpora conforto ambiental a padrões, uteis e estéticos (...)”⁹⁷.

Outra abordagem desenvolvida por Fábio Castro também auxilia-nos a esclarecer a questão. O autor se utiliza de consistente fundamentação teórica no livro *a Cidade Sebastiana* para explicar a construção da imagética saudosista a partir do que a historiografia definiu como “Era da Borracha”, associada ao termo estrangeirado “Belle Époque”, que por vezes chega a incomodar quando se explora a fundo o referencial moderno urbano, a “Cidade-Daímon” mítica da modernidade. O autor explora as produções sociais de sentidos e dinâmicas intersubjetivas, sustentadas em preceitos semióticos para descortinar sob o enfoque sociomorfológico a figuração social da modernidade numa periferia do capitalismo em fins do século XIX. Apoiado em noções de “Agoridade”, de Martin Heidegger e de “Tempo-já”, de Walter Benjamim. Castro questiona a memória criada à volta da “Debaclé” do “Ciclo da Borracha” que sobrevive na atual coletividade impregnada por códigos de melancolia, ou, se quisermos, de uma saudade que não se sabe ao certo de quê.

Ao aproximarmos as ideias do autor da *Cidade Sebastiana* ao objeto pesquisado, elas nos ajudam a pensar sobre a maneira como a construção social da realidade, sedimenta

⁹⁷Herkenhoff, Op.cit., p.113-114.

ou apaga da memória coletiva o investimento que poder público fez na utilização do monumento como suporte de memória a serviço da pedagogia institucional, sem nos esquecermos de que a tradição do monumento se realiza segundo a definição do autor para a cidade de Belém numa “capital periférica da modernidade”.

O que permanece de relevante são as discussões sobre o tema e o contributo de estudiosos que se dedicam ao assunto. As considerações sobre como o espaço público amazônico absorveu a ideia de progresso resgata á memória de um tempo tão efêmero quanto a própria noção de modernidade, que se transmuta e desfaz se conforme o olhar de quem a observa. A memória, aliás, está no centro do diálogo entre o monumento e o observador investido em “sujeito sensibilizado” quando caminha pelo espaço público.

Cap.II O Monumento a Gama Malcher.

2.1 Vida e Obra.

São escassas as informações sobre a vida do médico e político, as raízes da Família Malcher são pouco conhecidas. Grande parte do que foi recolhido para esclarecermos sua procedência, foi retirada de um estudo genealógico⁹⁸, no qual descreve um possível deslocamento até à Península Ibérica e daí para a Colônia brasileira, mais especificamente, a região do baixo Amazonas.

A obra, diz que o apelido tem suas primeiras referências na Silésia, entre os anos de 1426 e 1481, o relato do autor, é baseado em citações dum livro de linhagens que cita um importante ramo familiar conhecido como Melchoir, com as seguintes variações: Melkior, Melcore, Melckor, Melcior, Melchor, Melchior, Melchert, Malcher.

Dos que aportaram na Província do Pará, encontramos o nome de Antônio José Malcher, nascido em 1750, que se estabeleceu no Município de Acará, sendo proprietário de uma sesmaria, recebida por carta de doação em 11/04/1792:

“O governador e capitão general do estado do Grão-Pará participa que Antonio José Malcher lhe representou que elle não tinha terras proprias para as suas lavouras, tendo a possibilidade para os fazer e porque se achavam devolutas no rio Acará, me pedia lhe fizesse conceder três léguas de terra de frente, com légua e meia de fundos, no mesmo rio Acará pequeno, principiam do igarapé Tabocatuba até Thomucuassu e prosseguindo deste em diante pelo dito Acará acima, à mão esquerda. Por ser de utilidade da Fazenda Real o cultivo de terras neste estado.”⁹⁹

Deixou larga descendência ao casar, em 1770, com Anastácia Josefa Matildes de Souza. Neta materna de Caetano Ruvigely ou Revigelly e de Michaela Mathildes Teresa de Sousa Távora. O apelido de Revigelly, possivelmente holandês, acompanhou, por duas gerações, a família Malcher enquanto o prenome Michaela, permaneceu ligado aos Malcher por várias gerações. Seus descendentes são aparentados com as famílias: Cunha, Pombo Brício, Gama e Abreu, Joppert de Pedrosa, Werneck, Nunes Machado, Monteiro de Barros, Campbell, Gama Lobo, Gama e Silva, Castro Gama, Borges Leal, Corrêa de Miranda, Klautau, Chermont, Souza Franco, Pereira Monteiro,

⁹⁸ SOUZA, Henrique Arthur de – **Entrelaços de Família**. Pará: edição própria, 2007, p.171-172.

⁹⁹ **APEP**. Pará- Livros de Sesmarias Cartas de doação. Município do Acará. 11 de abril de 1792. Apud., Menezes, Maria de Nazaré Angelo – Cartas de Datas de Sesmarias. Uma leitura dos componentes mão-de-obra e sistemas agroextrativistas do Vale do Tocantins. NAEA[paper], Belém: UFPA, 2000., p.77.

Leitão da Cunha, Monard, Nunes Taveira, Mc Dowell, Miranda Lobato, Lisboa, entre outras. Estes tradicionais grupos familiares estiveram ligados à exploração de engenhos, fazendas de gado ou extração de cacau no período colonial brasileiro. A partir da consolidação do mercado internacional da borracha, após a década de setenta do séc. XIX alargam seus investimentos adaptando-se a nova realidade econômica da região. Sobre a conjuntura, Cristina Donza Cancela empreendeu rigoroso estudo que trata dos casamentos e relações familiares no apogeu do ciclo econômico da borracha¹⁰⁰, a pesquisadora explica num dos capítulos da sua tese de doutoramento, a estratégia adotada pelas elites tradicionais que optaram por investir parte do seu património em sociedades comerciais ou ainda consolidar novas alianças por meio de casamentos com prósperos homens de negócios ligados à atividade exportadora da borracha, com o objetivo de aumentar ou conservar prestígio e fortuna aferido ainda na época colonial pela exploração da terra. Veremos mais adiante um caso concreto desta postura exemplarmente ilustrado por uma filha de José da Gama Malcher que se uniu a um comerciante de fora da Província que fez fortuna na capital.

Os documentos que concediam foros privilegiados e mercês aos mais dignos da colônia indicam que a doação de terras à Família Malcher é de natureza tardia comparada a outros grupos tradicionais. Segundo Rosa Acevedo Marin¹⁰¹, ao confrontar as Cartas de Mercês, conclui-se que as famílias com doação tardia, à época, eram consideradas de segundo nível, com o passar do tempo naturalmente seu prestígio e rendimentos, aumentam de acordo com os préstimos ao soberano português. No período Pombalino a prática é intensificada, pela importância estratégica da região. Basta lembrarmos que o primeiro ministro enviou o seu irmão Francisco Xavier de Mendonça Furtado (1750-1759) ao Brasil para assumir o cargo de governador Geral da província do Pará, com objetivo de reorganizar o território controlado pela Companhia de Jesus. Pombal retirou definitivamente dos Inacianos o controlo do território, substituindo-os por homens de sua confiança, responsáveis por transformar os aldeamentos em vilas ou cidades de acordo com a importância e tamanho das localidades, o que fez surgir uma elite fundamentalmente agrária na Amazônia, aproveitando as terras à volta dos núcleos urbanizados para a exploração dos terrenos.

¹⁰⁰ CANCELA, Cristina Donza – **Casamento e Relações Familiares na Economia da Borracha (Belém – 1870-1920)**. (tese) doutorado em história. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP), 2006.

¹⁰¹ MARIN, Rosa Acevedo – **As Alianças Matrimoniais na Alta Sociedade Paraense no Séc.XIX**. In: Revista de Pesquisas Econômicas (IPE). N 15. São Paulo: 1985. p. 153-167.

José da Gama Malcher nasceu em Monte Alegre no dia 19 de março de 1814, filho do coronel Aniceto Francisco Malcher e de Maria do Carmo da Gama Lobo Malcher. Seu pai além das funções militares possuía fazendas de gado e lavouras de cacau. Tal como os outros Malcher o tronco familiar do médico e político homenageado no primeiro monumento do trajeto escultórico, fixou seus domínios na região do Baixo-Amazônas, principalmente em Acará e Monte Alegre.

Em 27 de fevereiro de 1758 o local de nascimento de José da Gama Malcher foi elevado à condição de vila por decreto régio, instalando câmara e fazendo erguer pelourinho¹⁰². No final do período colonial Monte Alegre foi palco de uma empresa institucional de aparelhamento de madeira extraída na mata próxima ao núcleo urbano. Próxima à sede da vila fora construída grande serraria destinada a fornecer material para a construção de navios à marinha mercante e de guerra, o que impulsionou o comércio local que tradicionalmente estivera voltado ao cultivo de cacau e exploração do rebanho bovino.

A faixa territorial do Baixo-Amazônas ficou conhecida na história do Pará pela participação efetiva dos moradores em alguns incidentes logo a seguir a proclamação da independência do Brasil, e posteriormente na revolta da Cabanagem¹⁰³. Nesse contexto, a elite regional encabeçada pela família Gama Malcher, manteve fidelidade ao imperador. As classes populares, por outro lado, aderiram à causa cabana. As consequências sentidas pelo choque de interesses entre as diferentes camadas da população contribuíram para que a porção norte do país sofresse com o passar dos anos de uma crise identitária, consequência do isolamento regional e dos laços fortemente solidificados com a coroa portuguesa. Isso refletiu na emergência de se criar uma base ideológica firme por parte do Estado, no sentido de desenvolver em seus cidadãos, o sentimento de pertença ao território brasileiro.

Desde a independência em 1822, a terra natal de José da Gama Malcher vivia sobre tensão. Pouco depois de jurar fidelidade ao imperador em 1823 a vila cai nas mãos de

¹⁰² REIS, Arthur Cesar Ferreira – **Guia Histórico das Províncias do Pará**. In. Revista Histórica do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, Nº11, 1947, p. 293.

¹⁰³Para a importância da região do Baixo-Amazônas no contexto da Cabanagem ver RICCI, Magda - **Cabanagem, cidadania e identidade revolucionária: o problema do patriotismo na Amazônia entre 1835 e 1840**. Niterói: Rev.Tempo, v. 11, nº22, p. 5-30. [Consult. 27 out. 2012]. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042007000100002&lng=en&tlng=pt. 10.1590/S1413-77042007000100002.

rebeldes que desconfiavam das reais intenções do império brasileiro que mantivera no poder os antigos donatários, simpatizantes da coroa lusitana. O grupo se dirigiu da Vila de Cameté para recrutar homens do baixo Amazonas dispostos a combater em favor da causa. Quando chegam a Monte Alegre em 1824, tomam de assalto o lugar, aprisionando o capitão mor Aniceto Francisco Malcher, pai de José da Gama malcher¹⁰⁴. Rapidamente a contra ofensiva das forças legalistas comandada pelo Coronel José Coelho de Miranda Leão restabelece a ordem, suspensa novamente com o deflagrar do movimento revolucionário na capital da Província em 1834, que fora precipitado em razão da morte do cônego Batista Campos, apontado pela historiografia como líder intelectual da Cabanagem.

Monte Alegre volta a ser alvo dos rebeldes Cabanos. Até que assume o comando da vila, o capitão Antônio Clemente Malcher, primo do primeiro presidente cabano, Félix Antônio Clemente Malcher, que apesar de ser notoriamente simpático a causa rebelde, tinha uma personalidade mais ponderada. Isso bastou para que os Cabanos julgassem que o seu representante estivesse a proteger os interesses da elite de origem portuguesa, ocasionando a deposição do cargo de presidente do grupo rebelde. Na vila de Monte Alegre Clemente Malcher tentou usar de todos os artifícios para conter a vitória dos rebelados, conclamando a população a aderir à causa legalista. O capitão preparou-se para a luta armada, guarnecendo-se de meios para enfrentar um possível ataque, além de enviar um efetivo de homens a Belém, para auxiliar as forças legalistas. A seguir, aliou-se a Santarém, onde funcionava a Comarca do Baixo Amazonas, cujo juiz de direito - Dr. Joaquim Rodrigues de Souza – assumiu a defesa do lugar, promovendo as ações necessárias à manutenção da ordem e da legalidade, que foi alcançada após inúmeras baixas de ambos os lados. Com o envio maciço de tropas imperiais ao Pará o conflito perde força na capital. Ainda assim, aumentam os focos de resistência no interior, que só foram definitivamente sufocados em 1840, alguns anos depois da rebelião ter atingido o seu ápice na capital do Pará.

O breve panorama acima descrito serve para destacar a influência da família Malcher na história da região, ao mesmo tempo indica que o contexto atribulado na terra onde o grupo possuía bens, determinou a mudança da família de José da Gama Malcher para a capital. Em Belém, o futuro herói regional inicia a preparação escolar, até completar idade para ingressar na faculdade de Medicina da Bahia.

¹⁰⁴ Ibid., p. 293.

No final da década de 30 do séc.XIX, três paraenses que haviam se formado em medicina retornaram a capital da província. Eram eles, os Drs. Francisco da Silva Castro, Joaquim Frutuoso Guimarães e José da Gama Malcher. O período coincide com novos surtos de cólera, varíola e febre amarela, as epidemias contribuíram para o decréscimo da população urbana¹⁰⁵. Como era de se prever, o reduzido número de médicos não foi suficiente para conter o avanço das moléstias que fizeram milhares de vítimas, superlotando os locais de enterramento da cidade. A repercussão no auxílio aos doentes ajudou a perpetuar na história regional o nome de Malcher que culminou na homenagem em forma de monumento na Praça Visconde do Rio Branco.

Gama Malcher quando chega a Belém, passa a ocupar cargos de responsabilidade nos hospitais inaugurados ou ampliados para receber a população que sofria com as epidemias, obtendo destaque na Santa Casa de Misericórdia do Pará, no Hospital da Ordem Terceira e por fim no Hospital D. Luis I (Fig.82) construído por iniciativa da Sociedade Beneficente Portuguesa.

Em 1862, a Ordem Terceira de São Francisco manda aprontar uma sala em sua sede para servir de enfermaria ao povo, o compartimento anexo à propriedade dos religiosos foi o embrião do Hospital da Ordem Terceira, erguido em julho de 1864 a mando da diretoria da irmandade, que concentrara esforços na construção de um prédio de três pavimentos para acolher os desvalidos. A inauguração solene só aconteceria três anos mais tarde, em 1 de janeiro de 1867. Nessa data, passava a contar com 6 enfermarias e instrumentos médicos modernos, importados de Portugal. No dia 4 de agosto do referido ano, seria realizada em suas dependências, a primeira operação de catarata da região, tendo como chefe da equipa o cirurgião António Andrews Capper, auxiliado pelos Drs. José da Gama Malcher, Américo Santa Rosa, Augusto Thiago Pinto e Ferreira Cantão¹⁰⁶.

Em 1868 a atuação do médico se dava em frentes de trabalho distintas, o prestígio alcançado junto às instâncias de poder lhe valeu o cargo de administrador do Colégio

¹⁰⁵ Entre as décadas de 30, 40 e 50 do século XIX, a população da cidade de Belém sofreu uma drástica redução. Mal saído do morticínio cabano, o povo enfrentou, logo em seguida, grandes epidemias de febre amarela, varíola e cólera. A falta de condições sanitárias favorecia o ingresso das epidemias, que vitimaram, sobretudo, a população mais pobre, os habitantes das freguesias da Campina e Trindade. Ver. BELTRÃO, Jane Felipe - **Cólera, o flagelo da Belém do Grão-Pará**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi: Universidade Federal do Pará, 2004.

¹⁰⁶ MIRANDA, Aristóteles Guillioud de – **A Medicina no Estado do Pará, Brasil: Dos Primórdios à Faculdade de Medicina**. In Rev Pan-Amaz Saúde. Ananindeua: 2010. V.1, nº3. <http://www.sicielo.iec.gov/sicielo.php?script=sci-artex&pid=s2176-62232010000300002&nrm=iso>> Acesso em 07 de setembro de 2012.

Nossa Senhora do Amparo¹⁰⁷. A instituição foi criada em 1804, para receber meninas órfãs pobres e pensionistas que seguiam internas até completarem a idade de 18 anos. A instituição filantrópica era tradicionalmente presidida por figuras ilustres da sociedade paraense que emprestavam suas capacidades à causa pública, obtendo reconhecimento da população.

O último centro de acolhimento de doentes em que o doutor Gama Malcher exerceu a medicina, surge da iniciativa dum grupo de portugueses denominado Sociedade Beneficente Portuguesa, a instituição pôs em funcionamento em 1877 o Hospital D. Luis I, imponente prédio localizado próximo à estrada de Nazaré, destinado ao atendimento da comunidade.

Naquele período os médicos gozavam de grande prestígio, o que facilitava o acesso desta classe a cargos políticos, muitos são os casos de profissionais da medicina que ocuparam cargos públicos na região¹⁰⁸. A reputação adquirida pelo exercício da profissão extrapolava o terreno da assistência e se configurava atividade envolta por uma aura de dignidade “O exercício da medicina, além de profissão é sacerdócio. O médico frequenta a casa do paciente e penetra na sua intimidade (...)”¹⁰⁹. Caridade e vocação eram palavras comumente utilizadas para definir os médicos, profissão ainda muito restrita no final do século XIX em todo o Brasil, seja pela dificuldade em ingressar na carreira que pressupunha boa condição financeira, ou pelo número escasso de cursos formadores.

Ao longo de todo o século, houve um predomínio do assim chamado ensino livre no Brasil. Mesmo com a criação de duas faculdades oficiais, era permitida a frequência de estudantes em cursos particulares ou livres. A legislação do ensino em 1832 facultava a qualquer pessoa a organização de cursos sem a interferência do estado. Um decreto posterior (1879) veio ratificar o ensino fora das instituições oficiais, entretanto com toda a facilidade das leis, por quase 100 anos, existiu no país apenas duas faculdades de medicina, que remontam o tempo de D.João VI, nomeadamente, a faculdade da Bahia e

¹⁰⁷ FRANÇA, Maria do Perpétuo Socorro Gomes de Souza Avelino de; FRANÇA, Samara Avelino de Souza - **COLÉGIO NOSSA SENHORA DO AMPARO: CASA DE ORAÇÃO, EDUCAÇÃO E TRABALHO.** In Revista HISTEDBR On-line: < http://www.histedbr.fae.unicamp.br/revista/edicoes/43e/art09_43e.pdf > Consulta dia 04/09/2012.

¹⁰⁸ A maioria dos presidentes da província e intendentess municipais foram médicos ou advogados, mostrando a predominância destas duas atividades nos cargos públicos. Dentre os mais destacados podemos o citar Gama Malcher e Paes de Carvalho na Medicina, e António Lemos e Lauro Sodré no Direito.

¹⁰⁹ KUMMER, Lizete Oliveira – **A Medicina Social e a Liberdade Profissional: Os Médicos Gaúchos na Primeira República.** Porto Alegre: Dissertação (mestrado em história Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS), 2002, p.24.

a do Rio de Janeiro.

Além da falta de escolas dedicadas a formação de médicos, o ingresso nas mesmas pressupunha posses e conhecimentos específicos em algumas áreas do saber. A lei de 3 de outubro de 1832 normatiza os procedimentos das faculdades oficiais brasileiras, e também esclarece o regime de acesso e valores que devem ser praticados nas instituições:

“**Art. 21.** Os estudantes se matricularão antes do principio de cada anno lectivo. A taxa das matriculas será em cada um delles de vinte mil réis: os quaes, assim como as sommas, que pagarem os Medicos, Cirurgiões, e Boticarios pela verificação dos titulos obtidos em Escolas estrangeiras, servirão para comprar livros para a Bibliotheca da Escola”.

“**Art. 22.** O estudante, que se matricula para obter o titulo de Doutor em Medicina, deve: 1º Ter pelo menos dezaseis annos completos: 2º Saber Latim, qualquer das duas Linguas Franceza, ou Ingleza, Philosophia Racional e Moral, Arithmetica e Geometria. O que se matricula para obter o titulo de Pharmaceutico, deve: 1º Ter a mesma idade: 2º Saber qualquer das duas linguas Franceza ou Ingleza, Arithmetica, Geometria, ao menos plana. A mulher, que se matricula para obter o titulo de Parteira, deve: 1º Ter a mesma idade: 2º Saber ler, e escrever correctamente: 3º Apresentar um attestado de bons costumes passado pelo Juiz de Paz da freguezia respectiva.”¹¹⁰.

Os dois parágrafos, nos ajuda a visualizar o cotidiano dos hospitais nas províncias brasileiras, eles geralmente possuíam um corpo clínico insuficiente, prova disso são as dificuldades enfrentadas pela Misericórdia de Belém. Até 1864, o auxílio aos doentes no hospital da Santa Casa era feito por um médico. Nesse ano, foram admitidos Gama Malcher como diretor clínico, e Camillo do Valle Guimarães, responsável pelas cirurgias, tendo como adjunto o Dr. António Andrews Capper.¹¹¹

Exercendo a medicina em várias instituições de auxílio aos doentes da capital, membro de uma das famílias mais influentes da cidade. Gama Malcher não descuidou do patrimônio pessoal. Cristina Donza Cancela¹¹² confirma que, a par do investimento em ações e seguros de vida, a compra de imóveis em zonas centrais e da periferia de Belém, está em acordo com as estratégias adotadas por membros da elite urbana.

A tendência em diversificar os investimentos se deu em razão da economia aquecida pela exportação da borracha. Nesse período, era praxe os indivíduos mais abastados possuírem imóveis em diferentes pontos da cidade. Ao falecer em 1882, o médico e

¹¹⁰ Senado Federal. Secretaria de Informação – Lei de 3 de outubro de 1822. <<http://www6.senado.gov.br/legislação/listapublicacoes.action?id%20=%2082870>> Consultada em 10 de setembro de 2012.

¹¹¹ MIRANDA. op.cit., p.12.

¹¹² CANCELA. op.cit., p.252.

político possuía dois sobrados numa das principais vias do centro, a Rua do Imperador, numa das quais residia com a família. Juntos, estes bens foram avaliados em cento e dez contos de réis (10.312 libras)¹¹³, em seu inventário ainda são contabilizados os terrenos e casas nos bairros de Batista Campos, São João e Umarizal. Algumas das propriedades adquiridas por Gama Malcher estavam localizadas no bairro pouco urbanizado do Jurunas. Cristina Cancela, ressalta que o inventário do médico¹¹⁴, exemplifica esse tipo de investimento comumente adotado nos altos círculos familiares de Belém, priorizando a compra de terrenos em bairros fora do centro, sem muita infraestrutura e de ocupação recente, constituindo-se um empreendimento a longo e médio prazo.

Gama Malcher contraiu matrimônio a 19 de fevereiro de 1842 com Anna Cândida Gama e Silva, sua prima¹¹⁵. Não encontramos dados que possam afirmar o número exato de filhos que o casal teve. Sabemos que uma filha de Malcher, batizada com o nome de Anna Cândida Malcher Cunha casou-se com João Gualberto da Costa, nascido no Maranhão em 1844, proveniente de uma próspera família de comerciantes, batizado com o mesmo nome do avô português que desembarcou na referida província para exercer o cargo de juiz no tribunal. Ao se transferir para Belém, João Gualberto contraiu sociedade numa das maiores firmas de aviamento da capital, a Darlindo Rocha & Companhia. Ao falecer na cidade de Lisboa em 1908 onde residia com a mulher e filhos, deixa sua herança para a viúva Anna Cândida e 4 herdeiros no valor de trezentos e setenta e cinco contos de reis (23.609 libras). No parecer de Cristina Cancela, o caso da filha de Malcher exemplifica positivamente o movimento de alianças conjugais envolvendo comerciantes e famílias tradicionais da elite local baseada na troca do prestígio pela possibilidade de alargamento do patrimônio.

Outros dois filhos do médico e político tal como o pai perpetuaram seu nome na história do estado. José Carneiro da Gama Malcher (1872-1956) ao que parece ser o filho mais novo da prole do homenageado foi membro da assembleia legislativa municipal e estadual, chegando a exercer o cargo de governador do estado, eleito pela Assembleia Constituinte Estadual, entre os anos de 1935 a 1943. Seu irmão mais velho, José Candido da Gama Malcher (1853-1921) entrou para a história da ópera brasileira. Foi um pianista e regente, envolvido com o teatro lírico brasileiro. Além de compositor e empresário, notabilizou-se como diretor de orquestra e organizador de conjuntos de

¹¹³ Ibid., P.259.

¹¹⁴ ATJEP. Inventário José da Gama Malcher. Maço 01. Ano:1882. Apud, Cancela, op. cit., p.253.

¹¹⁵ BORGES, Ricardo - **Vultos Notáveis do Pará**. Belém: CEJUP, 1986, p.92.

câmara em Belém¹¹⁶. O músico antes de ser enviado para estudar no exterior, teve aulas de piano com o célebre maestro paraense Henrique Eulálio Gurjão (1834-1885), irmão do General Gurjão.

O filho que seguiu a carreira artística obedeceu à vontade do pai que tal como outras famílias de posse da cidade, enviavam os herdeiros para completarem seus estudos fora da Província. No caso de Candido Malcher o destino foi os Estados Unidos da América, onde concluiu o curso de engenharia em 1877 pela Universidade de Lehigh, em Bethlehem, Pennsylvania. Terminada a graduação viajou para Milão, onde ingressou no Real Conservatório da cidade, frequentando aulas de harmonia, composição e contraponto com o mestre Michele Saladino (1835-1912)¹¹⁷. De volta ao Brasil em 1881, se tornou o maior divulgador da música lírica em Belém. Candido Malcher foi o responsável pela primeira visita do maestro Carlos Gomes (1836-1896) à capital paraense (1882). Quando assumiu o cargo de diretor artístico da empresa Gomes Leal & Cia organizou espetáculos protagonizados por companhias líricas de várias partes da Europa. Em 1890 encena no Teatro da Paz a primeira ópera de sua autoria, intitulada *Bug-Jargal*, levando posteriormente o espetáculo para outros teatros do Sul do país. Candido Malcher ocupou cadeira permanente no Liceu Paraense (1892), onde formou um grupo coral e orquestra sinfônica. Ainda chegou a lecionar no Instituto Carlos Gomes, do qual assumiu a diretoria (1898-1900) encerrando seu contributo a música da região como presidente do Centro Musical Paraense (1914). Morreu em Belém do Pará aos 68 anos, e é o Patrono da Cadeira n. 24 da Academia Brasileira de Música¹¹⁸. Como se vê, tal como os ascendentes do homenageado, seus filhos continuaram a manter o nome da família na história.

A outra atividade em que José da Gama Malcher alcançou notoriedade foi a política. Assim que retornou ao Pará, filiou-se ao partido liberal, sendo apadrinhado pelo doutor João Maria de Moraes, presidente do partido que o encaminhou na carreira pública. Com o passar dos anos concorreu às eleições municipais, saindo se vitorioso. Malcher desempenhou seguidas vezes a vereança, a intendência municipal e o governo da Província em duas oportunidades.

Ficou conhecido por ampliar a malha viária da cidade, pavimentando ruas em bairros

¹¹⁶ PASCOA, Márcio - *A Ópera na Amazônia Durante o Século XIX: José Cândido da Gama Malcher e o Melodrama Bug Jargal*. In: XV Congresso da ANPPOM, 2005, Rio de Janeiro. ANPPOM - Décimo Quinto Congresso, 2005.p., 514.

¹¹⁷ Ibid. p.515.

¹¹⁸ Ibid. p.517.

afastados. Conhecedor das dificuldades enfrentadas pelo povo com relação aos cuidados básicos de saúde, instituiu medidas profiláticas visando conter as epidemias que grassaram o séc.XIX.

As ideias liberais que tanto influenciaram o Malcher despertara a admiração dos seus confrades partidários, sendo uma das figuras mais estimadas nas altas rodas de intelectuais paraenses. Foi amigo de Domingos Soares Ferreira Penna (1818-1888), o cientista que idealizou o Museu Paraense Emílio Goeldi, uma das primeiras instituições científicas do império brasileiro, seu campo de atuação previa a pesquisa e inventariação da fauna, flora e cultura amazônica. Em meados de 1869, Penna e mais os liberais, Dr. Joaquim de Assis, Dr. José Coelho da Gama e Abreu e Dr. José da Gama Malcher fundaram o periódico *O Colombo*, impresso no jornal *Diário de Belém*¹¹⁹. A publicação de cariz político, baseado em conceitos de elevado senso para a propaganda de causa liberal, teve vida curta dada a incompatibilidade de pensamento entre os sócios. Ferreira Penna militava declaradamente nas fileiras do republicanismo e os outros fundadores apesar de comungarem com o ideal liberal, apoiavam o imperador do Brasil, o que acarretou no fechamento do jornal, tendo circulado por cerca de três meses. Este acontecimento esclarece a relação do médico com suas convicções liberais, já que apesar de fazer parte de uma tradicional família de latifundiários ligados ao império, o período em que esteve fora do estado o contaminou pelo espírito burguês cosmopolita, sem, no entanto, fazer com que abandonasse de todo as diretrizes familiares construídas no séc.XVIII.

Num dos mandatos em que esteve à frente do governo Provincial (1878) determinou que fossem retomadas as obras do mausoléu ao General Gurjão que estava para ser construído no Cemitério da Soledade, os trabalhos estavam paradas devido à falta de pagamento ao contratante, o senhor João Ferreira Salgado:

“(...) precedendo informações do Thesouro Provincial e no empenho de vêr realizado nesta Província o projectado Monumento de gratidão nacional, que, por diferentes circunstâncias, já tem sido tão retardado, resolvi, por officio de 15 do mez citado de Fevereiro, mandar adiantar ao referido empreiteiro, mediante fiança idonea, até a mencionada quantia de dez contos de réis (10:000\$000), por conta das quotas com quem tem contribuído para aquella construção as Camaras Municipaes (...)”¹²⁰.

¹¹⁹ CUNHA, Osvaldo Rodrigues – **Talento e Atitude: Estudos Biográficos do Museu Emílio Goeldi**, I. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1989, p.25-26.

¹²⁰ APEP. PARÀ – Relatório com que ao exm. sr. dr. José da Gama Malcher, 1.o vice-presidente, passou

Ao reassumir a presidência da Província pouco antes de falecer em 1882, tentou manter o curso das obras que se multiplicavam na área urbana, ligadas basicamente ao transporte, reparos e aumento das infraestruturas, além do embelezamento de áreas centrais da cidade. A consternação pelo falecimento de Malcher, em abril de 1882 fora amplamente divulgada, seguindo-se muitos discursos em sua homenagem na Câmara e Assembleia provincial¹²¹.

Encerramos o resumo de vida de Gama Malcher com parte de um texto publicado no jornal *O Liberal do Pará* que resume o juízo criado a volta de um membro da elite que gozou de reconhecimento junto a vários setores da sociedade, materializado após a sua morte através de um monumento em praça pública:

“A inaugurada estatua do dr. José da Gama Malcher é o resultado da memória social, tomado corpo no bronze e no marmore , para que a geração actual e as futuras tenham sempre presente no espirito e guardada no coração a vida do grande paraense, tão modesta quanto fértil nos benefícios, que soube espalhar. O partido liberal conserva sempre viva a lembrança do chefe, que soube amal-o e governal-o. Esta capital não esquecerá jamais o trabalhador infatigável, que deixa bem traçado o plano, da Nova-York Amazonica. Todos quantos apreciam em seu justo valor as celebrações bem equilibradas, os esforços de masculino patriotismo, olharão a estatua de Malcher e exclamarão. E´ do político desinteressadamente dedicado. E´ do funcionario austeramente honrado. E´ do medico verdadeiramente humanitario. E terão razão”¹²².

Mesmo em que pese a parcialidade da notícia vinculada num jornal de tendências políticas muito bem definidas, o estilo da mensagem vai de encontro à justificativa adotada nas iniciativas de construção dos monumentos na cidade. As palavras utilizadas comungam um sentimento de gratidão, reconhecimento e perpetuação dos homenageados na memória coletiva.

2.2 O Processo de Subscrição e Autoria.

Como sabemos, o processo de subscrição dos monumentos pressupunha a escolha de uma comissão que ficaria encarregada em acompanhar todo o trâmite legal, desde a

a administração da provincia do Pará o exm. sr. dr. João Capistrano Bandeira de Mello Filho em 9 de março de 1878. Pará, Typ. Guttemberg, 1878. p. 99-101.

¹²¹ Houve uma sessão extraordinária no plenário da Câmara Municipal de Belém no dia 14 de abril de 1882 presidida por Coimbra em razão da morte de Malcher. Tomou a palavra no discurso de pesar Vicente Chermont de Miranda que, no fim do discurso indicou o nome dos vereadores que fariam parte do grupo que prestaria condolências a viúva no “féretro” realizado no cemitério de Santa Isabel.

¹²² **HBPEP**. *O Liberal do Pará* – Belém, 15 de agosto de 1889.

escolha do projecto até a inauguração. No caso do *Monumento a Gama Malcher*, o principal articulador da iniciativa, foi o seu correligionário Vicente Chermont de Miranda que em 1881 ocupava o cargo de vereador na Câmara Municipal de Belém. O estudo que serviu de base para nossas conclusões¹²³ comprova que o paraense viajou até Bruxelas havendo assinado o primeiro contrato de encomenda com o escultor belga Armand Pierre Cattier, responsável pela concepção do projecto escultórico.

A relação entre o político e o escultor antecede a participação na comissão do monumento, e se deu no período em que Chermont de Miranda foi estudar direito na Bélgica, onde tomou contato com a obra do artista. Chegaram a trocar correspondências em que o assunto principal era a possível encomenda do advogado paraense, de um busto em mármore para adornar a sepultura de um irmão falecido ainda criança. Vicente Chemont de Miranda ainda solicitou ao escultor orçamento para um mausoléu em honra da família. Numa das cartas que tratava da encomenda, Cattier enviara fotografias da estátua *Daphnis* de sua autoria¹²⁴, que poderia servir de inspiração inicial para as estátuas que comporiam a obra fúnebre.

Pierre Armand Cattier, nasceu em Charleville Bélgica a 20 de fevereiro de 1830, falecendo em Bruxelas em 5 de junho de 1892¹²⁵. Como a grande maioria dos artistas daquele país, foi influenciado pela escola francesa que, até meados do séc.XIX, mantinha um programa de inspiração neoclássica nas soluções monumentais, readaptando os ícones à necessidade da abordagem temática voltada à homenagem de figuras da história recente, encomendadas, sobretudo pelo estado.

Ingressa na Academia de Belas Artes de Bruxelas em 1845, encerrando o percurso acadêmico em 1854. Uma das obras consultadas¹²⁶ revela que Armand Cattier foi discípulo de Louis Jéhotte e frequentou o ateliê de Eugene Simoni mestre escultor formado nas Academias de Bolonha e Roma.

Cattier se estreia no *Salon* francês em 1857, e até 1867 teve suas obras consecutivamente expostas. Foi o responsável pela supervisão e passagem do gesso para

¹²³ BARATA, Mário – **A Encomenda e a Concepção da Estátua do Doutor José da Gama Malcher, localizada na Praça Visconde do Rio Branco, em Belém do Pará.** In Revista de Cultura do Pará. Belém: 1977. Ano 7 , nº26/27, janeiro/ junho.

¹²⁴ Ibid., p.19.

¹²⁵ BENEZIT, E – **Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs.** Paris: Publisol, V.3, 1976.p.236.

¹²⁶ Bibliographie Nationale de l'Académie Royale de Belgique, tome XXX. [Consult. 29. Dez.2012]. Disponível em: http://www.e-monumen.net/index.php?option=com_monumen&monumenTask=monumenDetails&catid=2&monumenId=12098&Itemid=19.

o mármore de um *Cícero* (Fig.59.1) e um *Ulpiano* (Fig.59.2) que compõem a escadaria do Palácio da Justiça de Bruxelas.

Além da estátua de Gama Malcher tivemos conhecimento de mais alguns trabalhos do escultor, curiosamente o artista belga se distingue por um repertório vasto que vai desde estatuetas a esculturas fúnebres. Na mesma tipologia da peça inaugurada no Pará destacamos a homenagem ao industrial John Cockerill (1790-1840), fundida na Companhia de Bronzes de Bruxelas, o Monumento foi inaugurado no ano de 1871 em Seraing, Província de Liège (Fig.60) ¹²⁷.

Alguns aspectos incluídos na homenagem a Malcher se assemelham à de Cockerill (Fig.61.1/61.2), as duas peças contem acessório lateral que complementa o conjunto principal encimado no pedestal, os objectos foram incluídos em alusão à atividade profissional dos homenageados. No exemplo belga, Cockerill tem ao lado, uma bigorna e peça de tear mecânico. No conjunto escultórico de Malcher, uma bancada que imita peça de mobiliário com relevos simbolizando a Medicina.

O monumento do industrial tem à volta do pedestal quatro homens: *Jackemin o mineiro; Beaufort o mecânico; Lejeune o pedreiro e Lognou o ferreiro* (Fig.62.) ¹²⁸. Na base da obra á Malcher, o escultor também incluiu uma estátua que simboliza a figura do *Gênio do Reconhecimento*, que exerce a função transitória entre o observador e a representação principal.

Feitas algumas considerações sobre a produção escultórica de Pierre Armand Cattier, nos iremos concentrar acerca do processo de subscrição do Monumento erigido em Belém.

O termo inicial fora assinado entre Vicente Chermont de Miranda “*em nome da cidade do Pará*” e o escultor belga ¹²⁹. O documento acertava que a estátua seria em mármore, o que imediatamente nos leva a comparar ao processo do monumento ao General Gurjão. De início a proposta em homenagem ao militar também seria em pedra, que revela certa inclinação dos responsáveis pelas iniciativas, em eleger essa tipologia material para as peças. Talvez a motivação esteja ligada ao caráter nobre do mármore associado às esculturas clássicas da Antiguidade. Contudo nos dois casos, a meio dos preparativos, o mármore foi substituído pelo bronze. Na base argumentativa para a

¹²⁷ Catalogo **Seraing et son patrimoine "Au fil du labeur"**, Ville de Seraing: IHOES, 2002, p.5. In http://www.seraing.be/IMG/pdf/patrimoine_brochure-2.pdf Consulta dia 29/12/2012.

¹²⁸ Ibid. Consultado dia 29/12/2012.

¹²⁹ O contrato faz parte da coleção documental intitulada Vicente Chermont de Miranda (Col.V.C.C.M), que até a altura das pesquisas de Mario Barata se encontram com a família do político paraense.

troca, esteve em pauta o clima quente e húmido e as recorrentes chuvas na Amazônia que influenciaria num resultado estético menos proveitoso com o passar do tempo:

“O Motivo de não vir à estátua do general é o seguinte: que estando exposta ao tempo. Sendo de Mármore como quer o contrato, em pouco estaria estragada, pois que o tempo é grande destruidor do mármore. Por isso convém que seja de bronze”¹³⁰.

De volta ao primeiro acordo lavrado no dia 14 de dezembro de 1881, o documento atesta que a iniciativa da assembleia municipal decorre antes da morte de Gama Malcher, estipulando que a estátua do médico e político seria em tamanho natural ou de dois metros de altura, com o plinto em escala proporcional à estátua. O prazo de entrega não deveria exceder um ano, a contar da assinatura entre as partes, que, como veremos a seguir tornou-se impraticável, devido à mudança de planos que determinou a troca do mármore pelo bronze e alteração do local onde a peça seria assentada. Tudo isso gerou uma série de contratemplos de ordem financeira e burocráticas pondo em risco a conclusão do monumento.

Mário Barata de posse da documentação encontrada na coleção de Chermont¹³¹ descreveu detalhadamente em seu estudo o conteúdo do primeiro contrato que nas linhas iniciais resumia a subscrição de natureza pública, onde consta a rubrica dos colaboradores, estimando o valor de 486\$000 réis para execução da obra:

“Subscrição para uma estátua de mármore estatuário de tamanho natural do Doutor José da Gama Malcher presidente da Câmara Municipal, a fim de ser colocada na Sala de Sessões do novo Paço da Câmara, em reconhecimento dos serviços relevantes por ele prestados ao município”¹³².

As mudanças no projeto tiveram consequências imediatas, logo foi reorganizada a comissão oficial que tratou de anular o contrato anterior e seguir com as alterações. Após o acordo inicial perder efeito, foi firmado outro contrato com o mesmo escultor, obedecendo aos tramites normais a esse tipo de iniciativa.

Com base nas cartas da coleção V.C.C.M, podemos citar com segurança, o nome de três políticos que atuaram incisivamente no processo, foram eles, Vicente Chermont de Miranda, José Cardoso da Cunha Coimbra e o presidente da comissão, Elias José Nunes da Silva, o Visconde de Santo Elias.

¹³⁰ APEP. Pará. Assembleia Legislativa da Província. Falla com que o Excellentíssimo Senhor Dr José Coelho da Gama e Abreu Presidente da Província abriu a 2ª sessão da 21ª legislatura da Assembléia da Província do Grão Pará em 16 de julho de 1879. Pará: Typ. Liberal do Pará, 1879. P.40.

¹³¹ Acervo de cartas e outros documentos de Vicente Chermont de Miranda, cedidas a Mário Barata que as traduziu e incluiu na obra que serve de referência para este trecho do trabalho.

¹³² Ibid., p.20.

A troca do mármore pelo bronze, bem como a decisão em colocar a estátua na Praça Visconde do Rio Branco¹³³, inicia nova fase de negociações com o escultor, nesse sentido, os valores monetários da encomenda e a escala também sofreram alterações.

Na carta de 3 de agosto de 1882 escrita por Cattier e endereçada ao Visconde de Santo Elias, o escultor envia cinco diferentes projectos para apreciação da comissão com distintos valores e escalas, identificados por letras do alfabeto (*A, B, C, D*) com variação temática no *projecto C* que poderia desdobrar-se para *C²*¹³⁴. Na correspondência o escultor prova a versatilidade do seu repertório criativo em várias soluções propostas ao grupo encarregado de escolher o melhor projecto, e isto implicava na adequação das sugestões do artista ao orçamento previsto e o tamanho da praça, entre outros pormenores.

A seguir faremos um resumo dos projectos contidos na referida carta¹³⁵ que nos dá informações preciosas sobre a maneira como o escultor chegou à versão final do monumento inaugurado em 1889.

O *projecto “A”* previa estátua e plinto perfazendo um total de 2,75m, a base se elevaria a altura de 5,25m, ao todo, o conjunto teria a escala de oito metros a contar do solo, e alcançaria o valor de quarenta e cinco mil francos. No *projecto “B”* as dimensões seriam iguais a proposta anterior, sendo que na parte frontal seria incluída a alegoria de um *gênio* a escrever uma frase na cartela no pedestal, tal alegoria em tamanho natural (1,80m de estatura) se posicionaria sentada aos pés de Malcher, com valor estipulado em sessenta mil francos.

As outras duas opções configuram programas mais elaborados. O *projecto “C”* teria estátua e plinto na altura de 2,75m, só o pedestal alcançaria os 5,25m, ao todo o conjunto chegaria aos 8m. Na parte frontal do monumento seria colocado um grupo escultórico simbolizando recordação do povo paraense aos feitos do médico e político, composto por uma alegoria do *Reconhecimento* representada em bronze por um *gênio* que escreve dedicatória na cartela do pedestal e por uma criança a erguer coroa de louros em direção à estátua de Malcher com cerca de 2,30m de altura. O montante final

¹³³ A estátua de Gama Malcher inicialmente estava prevista para ser colocada na Sala do novo Paço da Câmara Municipal, construído de 1868 a 1883, posteriormente batizado de Palácio Antônio Lemos em homenagem ao célebre intendente da capital. In BARATA. Op.cit., p.23.

¹³⁴ Ibid., p.40 a 43. (anexos).

¹³⁵ Optamos por colocar em anexo as cartas selecionadas e traduzidas presentes na parte final do estudo de Mário Barata em reconhecimento ao trabalho do historiador, de maneira a enriquecer o nosso estudo e aumentar a divulgação da obra do estudioso. Como esta dissertação visa apenas a obtenção do grau de mestre em Ciências da Arte e do Patrimônio, ponderamos essa possibilidade, e estamos a aguardar a resposta da família autorizando a utilização dos documentos traduzidos por Barata.

seria de sessenta e cinco mil francos.

Cattier alargou as possibilidades desse projecto com uma variação classificada na correspondência como “C²”. O aspecto do conjunto escultórico seria bem semelhante ao anterior, com o mesmo *Génio do Reconhecimento*, pedestal e estátua do homenageado. Entretanto, fora incluída na proposta, outro grupo na face posterior do conjunto monumental, representando o *Pesar* personificado pela alegoria da *Cidade do Pará* que chora ao lado de uma criança. As duas seriam consoladas por outra alegoria que representa o *Futuro*. A proposta custaria oitenta e três mil francos.

Por fim o *projecto “D”* na mesma escala do que o precedeu. A base do pedestal de 5,25m seria complementada por dois grupos distintos. A direita da estátua de Gama Malcher estaria a *Caridade*, figuras de mulher e criança. Do lado oposto a composição previa uma alegoria do *Devotamento*, ladeado por um homem e uma criança. O valor da proposta era oitenta e cinco mil francos.

O conteúdo das cartas do belga leva-nos a acreditar que o escultor estivera realmente interessado em proporcionar a cidade de Belém um monumento de elevado valor estético, o animo em ver um projecto de sua autoria numa capital brasileira aos poucos, se transforma em frustração pelos seguidos atrasos no envio das parcelas monetárias solicitadas para avançar na finalização das peças. Antes dos incidentes, Cattier remeteu mais uma proposta definida pelo escultor como *projecto “E”*. A carta endereçada ao Visconde de Santo Elias data do dia 7 de Agosto de 1882: “Tenho a honra de lhe enviar, sob a letra “E” um novo projeto que venho comunicar ao Senhor Coimbra; é muito mais importante que todos que lhe envie”¹³⁶. Semelhante à proposta “D”, além das virtudes do homenageado e todas as representações anteriores, na presente composição, o pedestal assumiria maior envergadura (6m a 6,50m), o que possibilitaria adicionar mais alguns elementos simbólicos ao conjunto.

Na face principal, *O Reconhecimento* representado por um homem inscrevendo na cartela do pedestal “A José Malcher a Cidade do Pará Agradecida” e ainda uma figura de criança erguendo palmas ou uma coroa de *Imortais*. No grupo a esquerda da estátua, *A Caridade*, acompanhada de mulher e criança. No grupo da direita, *O Devotamento*, homem e adolescente.

A face posterior seria composta pelo *Pesar*, a *Cidade do Pará* coroada de ciprestes que chora a perda do seu grande cidadão, uma criança e a alegoria do *Futuro* consolando-as.

¹³⁶ Cartas da coleção V.C.C.M apud., Barata p.44-45.

Essa proposta teria o valor mais elevado de todas, podendo chegar a cifra de 125.000 francos, muito distante dos valores previstos para a subscrição.

Todos os grupos escultóricos presentes nas propostas seriam fundidos em bronze no país do escultor, sob a sua supervisão. Os pedestais seriam aparelhados em granito de Eucassines, região Belga famosa pela cantaria.

Pierre Armand Cattier na carta de 3 de agosto de 1882, sublinha que as propostas poderiam ser confeccionadas em menor tamanho, o que diminuiria os custos monetários da encomenda escolhida, entretanto aconselhava a comissão a optar pela escala sugerida.

Após a descrição das propostas e valores de cada um dos projectos, o artista se preocupou em detalhar ao Visconde de Santo Elias como deveriam ser feitos os pagamentos, afim de tanto quanto possível arrancar na confecção das estátuas e pedestal. No trecho final da mensagem cita os croquis que acompanharão a carta, executados com a colaboração de um arquiteto de “grande talento” que o escultor não revelou o nome¹³⁷, avisa que pelo facto de ainda não saber qual projecto será escolhido pela comissão, não pode incluir mais detalhes nos desenhos¹³⁸.

Finalmente, a comissão opta pelo *projecto* “B”, no valor de sessenta mil francos¹³⁹, a primeira parte do pagamento (vinte mil francos) fora enviada em 4 de outubro de 1883. A segunda prestação foi solicitada por Cattier logo a seguir ao pagamento da primeira parcela da encomenda.

Em março de 1884, os trabalhos já se encontravam segundo o artista, em fase terminal, entretanto a remessa monetária insistentemente requerida ainda não tinha chegado a Bruxelas:

“Tenho a honra de vos prevenir que terminei inteiramente, após cerca de um mês, os modelos em gesso do monumento Malcher. A estátua do Doutor

¹³⁷ Numa carta do canteiro Leon Trigalet enviada a Cattier datada do dia 18 de fevereiro de 1884 anexada numa correspondência enviada ao Visconde de Santo Elias, o canteiro refere o nome de Van Mansfield: “Quinta-feira ultima levei ao senhor Van Mansfield e a seu pedido, o desenho do monumento a fim que ele me dê uma visão resumida dos detalhes da frisa e da cornija[...]”. Encontramos a referência de um J. Van Mansfield (1862-1924) como projetista de uma igreja na província de Limburg na Bélgica, o que nos leva a pensar que possa ser este arquiteto que auxiliou Cattier nos croquis enviados a comissão e arquitetura do pedestal.

¹³⁸ Infelizmente os desenhos não estão presentes no conjunto documental da coleção V.C.C.M.

¹³⁹ Cattier enviou outra correspondência ao senhor Coimbra membro da comissão com conteúdo semelhante ao endereçado ao presidente da comissão. Nesta carta existem pequenas variações nos valores estipulados, por exemplo, o projecto “B”, na carta enviada a Coimbra aparece com o valor de cinquenta e cinco mil francos, na remetida ao Visconde de Santo Elias o valor é de sessenta mil francos. Cartas da coleção V.C.C.M apud., BARATA p. 35-53.

Malcher esta mesmo fundida em bronze e a do pedestal (presente inscrevendo no dado para transmiti-lo à posteridade, o nome do Doutor Malcher) vai ser mandada a fundição e será terminada em dois meses e meio ou três meses (...)”¹⁴⁰.

O não cumprimento das remessas de dinheiro a Bruxelas forçou o escultor a dar entrada numa representação junto à embaixada do Brasil na Bélgica, na qual alegava perdas financeiras por ter contraído empréstimos para saldar parte das despesas com a fundição das peças em bronze e aparelhamento do pedestal. Em carta endereçada ao Doutor Coimbra a 9 de maio de 1885 manifesta toda a insatisfação por ainda não ter repassado aos fornecedores as quantias prometidas:

“[...] Vedes meu caro amigo, como eu vos disse mais acima, tive paciência, mas esta termina por se cansar e há motivos. Meus fornecedores exigem o restante do que me falta pagá-los, o que me forçará a novos empréstimos [...]”¹⁴¹.

Segue o impasse que causara constrangimentos em ambas as partes envolvidas na encomenda. Se contarmos o período em que foram feitos os primeiros contatos entre o escultor e as pessoas responsáveis pela iniciativa, até a inauguração do monumento em 1889, temos um intervalo temporal que excede, e muito, a expectativa inicial.

Mario Barata, de posse da documentação presente no acervo *V.C.C.M* esclarece que o pagamento da dívida só foi possível, graças à contribuição de vinte contos de reis subsidiados pelo jornal *A Província do Pará* complementado pela retirada nos cofres municipais do montante que faltava, essa informação foi incluída na ata de inauguração do monumento, reproduzida integralmente no trabalho de Ernesto Cruz¹⁴² sobre os Monumentos de Belém.

2.3 Forma e Significado.

Acreditamos que sob o ponto de vista estético, o *Monumento ao Doutor José da Gama Malcher*, dentre os três submetidos a análise, é o que mais se aproxima da transição entre a escultura com elementos demarcadamente românticos, e o programa compositivo realista.

As peças principais do conjunto, nomeadamente, a representação da figura pública

¹⁴⁰ Ibid., *V.C.C.M* apud., BARATA p.47-48.

¹⁴¹ Ibid., p.49.

¹⁴² CRUZ, Hernesto – **Monumentos de Belém**. Belém: Revista de Veterinária, 1945, p.63.

elevada à condição de “Herói Regional”, juntamente com a alegoria do *Gênio do Reconhecimento* foram cuidadosamente esculpidas, em consonância com o ambiente artístico vigente, dito de outra forma, julgamos não haver qualquer espécie de constrangimento no artista em se valer de recursos formais provenientes de modelos aparentemente antagônicos desde que o resultado estivesse dentro das expectativas da tipologia escultórica monumental. Mostrando que o ecletismo da segunda metade do séc.XIX aos poucos, começa a por em causa a rigidez do academismo. No caso do conjunto escultórico em homenagem à Gama Malcher a tendência vai além, quando observamos que os acessórios da estátua e o próprio pedestal abrigam soluções diríamos até inusitadas, a fim de que a mensagem estivesse de acordo com a forma.

O programa formal do monumento, apesar de utilizar uma alegoria e alguns elementos encontrados na escultura neoclássica, acaba por confirmar a habilidade do artista em conjugar a tradição dos períodos anteriores, à evolução de um contexto histórico que solicitou que as peças fossem observadas sob outros aspectos que ultrapassavam o cariz da obra de arte em si.

Acreditamos que a riqueza da forma, materializada não só pela relação gestual entre as estátuas, nem tampouco pelos detalhes incluídos na vestimenta do médico que sugerem o seu status social, semelhança física do homenageado com a representação em bronze, além dos pormenores nos acessórios, não seja o único aspecto a ser destacado no conjunto (Fig.63). Há outro indicativo que ajuda a defini-la, refletido no esforço do escultor em reunir tudo que viesse contribuir para a identidade da obra, distanciando a sob alguns aspectos da escultura propriamente romântica, sendo mais bem enquadrada no ideal de escultura naturalista.

Desde as primeiras cartas trocadas entre o escultor e os membros da comissão de subscrição, Cattier se mostra interessado em conferir ao “Herói Civil” uma feição contemporânea ao tema, o cercando de uma narrativa coesa, apoiada em soluções que fogem do convencional como havíamos dito anteriormente, e será exemplificado a seguir.

Mesmo em que pese o trabalho minucioso de Quatrini na finalização da escultura de *Frei Caetano Brandão* com os detalhes nos paramentos episcopais que cobrem a representação do bispo sugerindo um efeito de brocado e da perfuração dos olhos, característica da escola de Bernini (1598-1680) mantida por alguns escultores realistas. O equilíbrio formal alcançado por Cattier delegou ao monumento erigido na Praça Visconde do Rio Branco um dos belos exemplares da estatuária oitocentista no Brasil

no que tange peças concebidas sob a influência do programa transitório entre o academismo romântico e a transição para uma escultura vanguardista iniciada por Rodin.

O elemento que faz a transição entre o público e a estátua principal, conta parte da ideia central do monumento, o *Gênio do Reconhecimento* (Fig.64) que escreve com uma pena o nome de Malcher na cartela do pedestal¹⁴³, revela em sua gestualidade ato de submissão num movimento complexo de curvatura entre a ação da escrita e a rotação da cabeça bem proporcionada, que dirige seu olhar ao homenageado posto num patamar acima, vincando a ideia de submissão/admiração do povo para com o médico (Fig.65). Os membros inferiores encontram-se flexionados e apoiados ligeiramente acima do friso que arremata a base do pedestal sobre um descanso, semelhante a um *cabeço*¹⁴⁴(Fig.66), coberto parcialmente por uma rede de pesca, que se espalha até à coxa esquerda da figura, de modo a recordar a importância do rio para o sustento dos habitantes da região amazônica. Integrado ao objecto acima referido, uma ancora que parece sugerir a proximidade da Praça onde o monumento foi erigido com o porto da cidade, principal via de escoamento das riquezas da floresta para o exterior.

Aos pés do *Gênio do Reconhecimento* encontramos variada gama de elementos naturais típicos da região. Galhos e frutos de cacau, cultura que dominou as atividades extrativistas durante o período colonial na região onde a família de Malcher prosperou. Um ramo de palmeira, espécie vegetal encontrada por todo o Brasil, e outras pequenas sementes. A exceção dos símbolos que aludem à riqueza natural da Amazônia se dá pela presença de uma corda e outro elemento que parece ser de origem náutica com o nome gravado do escultor belga (Fig.67). Ao todo temos duas assinaturas de Cattier, a segunda é vista na banqueta ao lado da estátua principal: “A.CATTIER. BRUXELLES” (Fig.68).

O escultor, atento à contextualização narrativa na obra monumental cria positivamente um programa iconográfico que, a nosso ver, facilita a interpretação de quem observa a obra, inserindo elementos facilmente identificáveis pelos habitantes da cidade, de maneira a vincar os traços identitários que a peça deveria conter.

No pedestal aparelhado pelo canteiro Leon Trigalet, temos o ponto de situação referido

¹⁴³ A pena que alegoria segurava tal como a que o médico possuía na mão direita desapareceu num período por nós desconhecido.

¹⁴⁴ Estrutura de ferro que serve para dar voltas aos cabos de amarração ou às espias. In http://pt.wikipedia.org/wiki/Anexo:Terminologia_n%C3%A1utica. [Acesso dia 23/11/2012].

no início da descrição que defende nossa opinião de que alguns elementos foram postos ao serviço de um programa estético pouco convencional, partindo do pressuposto que as informações recolhidas por Cattier junto aos membros da comissão de subscrição transformaram-se em oportunas soluções estéticas, alternando a tradição à inovação, prova disso é a frisa que arremata a base do monumento, decorada com uma guirlanda tipicamente neoclássica entrelaçada com uma folha de palmeira (Fig.69).

A pedra escolhida pelo belga para compor a base do conjunto tem a seguinte inscrição: “Doutor José da Gama Malcher”, deveria ser complementada com outros dizeres na face posterior, contudo os incidentes durante o processo de subscrição simplificaram o texto no pedestal que foi esculpido em pedra de Eucassines, utilizada em outras obras de Cattier:

“(…) O monumento de Cockehill, na praça de Luxemburgo colocada a mais de dez anos parece ter sido colocada ontem [...] Eu pessoalmente partidário do cinzelado e do polido: como a chaminé que o senhor viu na minha casa, sendo a pedra excepcionalmente dura, suporta todas as intérperies (...)”¹⁴⁵.

Para lançar mão de tantas referências regionais, Cattier aproveitou a visita dos políticos paraenses à Bélgica para reunir o máximo de dados sobre a cultura amazônica, solicitou da dita comissão, informações detalhadas sobre a província e o homenageado, que o auxiliou na escolha dos símbolos que poderiam ser melhores aproveitados na concepção da forma que daria identidade ao monumento:

“(…) Meu Caro Senhor Miranda [...] O senhor Doutor Malcher realizou como magistrado municipal, um ou vários atos de interesse geral, que marquem na sua carreira política e sejam assinalados aos seus concidadãos? Quais são eles? E na sua profissão, um homem de estudos ou de prática que fez progredir a ciência ou realizou atos que o honram? Há na vestimenta um sinal distintivo que indique a posição social? (...)”¹⁴⁶.

Na figura principal, as fotografias cedidas pela família colaboraram para a semelhança física ideal no modelo em bronze. A face do médico e político retrata um homem no auge da maturidade, seguramente com mais de cinquenta anos, sua tez marcada pelo tempo, revela austeridade na expressão serena de quem observa o *Génio do Reconhecimento* com benevolência. Os olhos diferentes da estátua de *Frei Caetano Brandão* não foram perfurados, a barba afirma sutilmente a intenção do ideal naturalista percebido com maior intensidade do que na alegoria do *Reconhecimento* caracterizada pela feição mais idealizada, estrategicamente concebida com linhas que acentuam a

¹⁴⁵ V.C.C.M apud., BARATA (anexo) p.35

¹⁴⁶ Idem.

personificação de uma figura que expressa uma ideia, ou seja, a gratidão do povo para com o seu herói.

Paralelo ao aspecto físico da representação de Malcher, as atividades de médico e político constituíram terreno fértil para a criatividade do artista. Partilhamos a opinião de Mário Barata quando defende que os vereadores da Câmara responsáveis pela subscrição desejavam que a estátua de Malcher sublinhasse com maior intensidade a vertente política de Malcher em detrimento ao exercício da medicina: “(...) pode-se pressupor que a ideia de 1881 destacasse no doutor Malcher os serviços prestados como vereador e presidente da Câmara municipal, mas o artista terminou fundindo as atividades do legislador com a de médico (...)”¹⁴⁷. Ora, por trás da subscrição pública estavam os seus correligionários do partido liberal, seria natural que o grupo político no qual Gama Malcher fora presidente, quisesse recordar aos cidadãos, a história do homenageado ligada ao partido liberal. Os elementos formais que mais o aproximam da atividade como legislador, estão impressos em dois pormenores na estátua principal.

Primeiramente o traje representado na peça, está de acordo com a moda usada por homens da burguesia paraense, que mesmo com as altas temperaturas dos trópicos, não dispensavam o costume de usar fato completo. Calça em corte reto que substituiu o calção apertado do séc.XVIII, colete e casaca de calda. O colarinho na representação do vulto paraense é abotoado por uma das condecorações que Malcher recebera em vida, nomeadamente a *Ordem da Rosa* (Fig.70)¹⁴⁸, criada em 1829 pelo Imperador D. Pedro I para perpetuar a memória de seu segundo casamento com Dona Amélia de Leuchtenberg e Eischstädt. Na casaca da estátua vemos nitidamente a condecoração da *Ordem de Cristo* (Fig.71) concedida pelo governo português a figuras destacadas do império, em razão do seu contributo, um pouco acima na mesma peça do vestuário, mais uma insígnia que não pode ser bem visualizada, mas ao que tudo indica, seja a outra condecoração recebida por Malcher, conhecida pelo título de *Comenda de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa*. As insígnias nas estátuas do séc.XIX funcionam como elementos distintivos das façanhas e préstimos realizados pelos homenageados ao longo da vida. Quando complementam os uniformes militares, visam quase sempre recordar o desempenho desses homens no campo de batalha. Ao se fazerem presentes nas representações de figuras civis, destacam o mérito de alguma atividade ou lembram

¹⁴⁷ Ibid., p.33.

¹⁴⁸ Gama Malcher recebeu do governo português a comenda da ordem de cristo e de Nossa Senhora da Conceição. No Brasil foi honrado com a comenda da ordem da Rosa. BORGES, op.cit., p.93.

sua contribuição para a nação, também associada à fidelidade desses indivíduos ao Estado.

O segundo elemento no conjunto escultórico que pode ser ligado à atividade política de Malcher, está nos volumes e no rolo desdobrado que se acham sobre o apoio lateral à esquerda de homenageado (Fig.72). Cattier tinha previsto acrescentar mais pormenores, que foram expressos numa carta ao Pará, o desejo de incluir palavras como “Saúde” e “Higiene” no livro aberto que repousa em cima da bancada, ainda seria arrematado com o rolo sobre o dito livro, este objecto inicialmente deveria conter algum detalhe que pudesse representar plantas utilizadas nas obras presididas por Gama Malcher no tempo em que esteve à frente da administração municipal e estadual. Logo o escultor deve ter se apercebido que não valeria a pena incluir estes detalhes, já que o enquadramento e a altura da peça principal impossibilitaria o público de enxergar tais intervenções:

“(…) Será necessário simplesmente substituir por uma pena o livro que está na mão direita; o rolo de papel que se desdobra sobre a mão esquerda será o projeto decretando o saneamento e os trabalhos de embelezamento do Pará que o louvável Doutor Malcher se dispõe a assinar. Poderá enviar-me as palavras brasileiras correspondentes a *Hygiène* e *Mouers*, que darei como título aos dois volumes que estão sobre o escabelo, sob o papel desenrolado e o final de um dos decretos mais importantes, que será gravado sobre o papel (...)”¹⁴⁹.

Por fim, o acessório, a nosso ver, que mais identificou José Malcher ao desempenho das funções políticas: uma pena na mão direita (Fig.73) interpretada como um símbolo ligado ao poder decisório dos membros da legislatura em questões relacionadas com a assinatura de leis ou projetos. Infelizmente, o objeto desapareceu do monumento¹⁵⁰, fruto da ação depredatória do património público.

Ainda no conjunto principal encimado no pedestal, encontra-se um apoio anteriormente citado em que repousa um livro aberto acompanhado por uma folha desenrolada em que os dedos da mão esquerda de Malcher tocam num suave movimento (Fig.74). Tal como a *Estátua de José Bonifácio de Andrada e Silva* (1763-1938) (Fig.75) concebida Por Louis Rochet para na cidade do Rio de Janeiro, a estátua de Gama Malcher tem um apoio lateral, definido por Mário Barata como “banqueta”¹⁵¹, ao que o escultor belga por sua vez chama de *escabelo*¹⁵². No conjunto escultórico de Andrada e Silva se

¹⁴⁹ Carta do escultor Cattier enviada a Coimbra datada do dia 19 de fevereiro de 1882. V.C.C.M, apud., BARATA (anexo), op.cit., p.38.

¹⁵⁰ Não sabemos precisar quando este objeto desapareceu do conjunto monumental, pelo menos até a data em que Mário Barata escreveu o seu estudo, 1977 a pena permanecia na mão direita do homenageado.

¹⁵¹ BARATA,op.cit.,p.33.

¹⁵² Nas cartas traduzidas e seleccionadas por Mário Barata regista se esse termo quando o escultor se refere

percebe o destaque entre os papéis que repousam sobre o apoio ao lado da representação, o livro *Manifesto das Nações* célebre obra do jurista e ministro de D. Pedro I. Na banqueta ou *escabelo* de Gama Malcher, o primeiro detalhe que merece destaque, são as figuras mitológicas semelhantes a leões que adornam as quatro quinas superiores da peça em bronze, que simula um móvel em madeira, adornadas em duas das suas quatro faces com a serpe que se sacia em uma taça, símbolo que juntamente com o *Bastão de Esculápio* representam a Medicina (Fig.76).

Mário Barata que serviu de referência nesta parte do estudo, cita Arnheim para tentar elucidar as escolhas iconográficas ao qual recorrem os artistas quando recrutados pelo estado para criarem esta tipologia de escultura relacionada a questões que envolvem a dimensão simbólica da forma:

“problema da representação artística, isto é, aquilo que se passa quando um artista ou uma época, possuídos por uma concepção vital da existência humana, reúnem todos os meios e todos os recursos disponíveis de uma forma visual profundamente representativa”¹⁵³.

No caso do escultor belga, vimos que, apesar de não conhecer a realidade cultural de onde partiu a encomenda, empreendeu esforços para que a mensagem contida no objecto estivesse em sintonia com a forma, que, por sua vez, deveria suscitar algum laço de identificação entre a obra e o observador.

Armand Cattier no seu programa conceitual chegou a um resultado equilibrado ao pontuar no objeto a contribuição de Gama Malcher na assistência aos enfermos e sua atuação como administrador e político na Província do Pará, como acertadamente Mário Barata frisou:

“Enaltecer na figura de bronze, em pé a dupla atividade de José da Gama Malcher. A pena que este segura na mão direita, é a do legislador. A indumentária civil _ então recorrente no mundo oficial em Belém_ e, secundariamente, as condecorações, definem o cidadão. A atitude severa e digna confirma-lhe a estatura moral. Vários emblemas apontam o médico e símbolos na decoração do pedestal representam o paraense.”¹⁵⁴.

Por fim a localização do conjunto monumental no centro da cidade, num recanto pitoresco, em frente à Igreja das Mercês (Fig.77). Na altura da inauguração, a Praça

a este elementos.

¹⁵³ARNHEIM, Rudolf – *Historie de L’Arte et Dieu Partieu*. In Verns Une Psychologie de L’Art. Paris: Seghers, 1973. apud, BARATA, op.cit., p.34.

¹⁵⁴ Idem.

Visconde do Rio Branco tinha um aspecto bem diferente do atual. Na fotografia de Fidanza¹⁵⁵ (Fig.78) para o álbum editado na administração do governador Augusto Montenegro¹⁵⁶, vemos a estátua cercada por um pequeno gradil, nos vértices do quadrilátero foram colocadas luminárias em formato esférico, sobre colunas. Havia no jardim quatro imponentes palmeiras imperiais que enquadrava magnificamente o monumento. Outra característica do local era o gradeamento que envolvia todo o perímetro da Praça. Este elemento foi retirado na administração de Antônio Lemos, detalhado em outra parte do estudo. Ao observarmos as transformações urbanas do local onde a estátua de Gama Malcher foi assentada se chega à conclusão que apesar da alteração do projecto original da praça, o conjunto escultórico em si, não foi prejudicado, pelo menos do ponto de vista da escala, já que não foram construídos prédios que pudessem comprometer a sua correta visualização em termos dimensionais (Fig.79).

O cerimonial de colocação da pedra inaugural, contou com a presença de várias autoridades, dentre as quais, o Conde D'Eu esposo da princesa Isabel do Brasil, curiosamente esta personalidade histórica também esteve envolvido num outro episódio ligado a ritualização a volta dos Monumentos que fazem parte do trajecto escultórico sugerido neste trabalho, estamos a falar do traslado dos restos mortais do General Gurjão de Humaitá no Paraguai para a cidade do Rio de Janeiro¹⁵⁷.

Como era de praxe nesse tipo de homenagem, foram proferidos discursos que exaltavam os feitos da personalidade representada na estátua. Mario Barata cita o jornal A Província do Pará¹⁵⁸ que destaca na primeira página do dia 21/07/1889 o espetáculo a ser realizado no Teatro-Circo Cosmopolita iniciado com a marcha *Gama Malcher*, composta pelo maestro Roberto de Barros especialmente para a ocasião. Na imprensa local saíram vários anúncios de associações civis que tinham algum tipo de ligação com José Malcher conclamando a população a enfeitarem suas residências. As ruas no

¹⁵⁵ Felipe Augusto Fidanza, natural de Lisboa, tornou-se a maior expressão da fotografia no Pará. Sobre sua chegada ao Brasil, especificamente em Belém, não se tem registro, entretanto os anúncios de suas atividades começaram a aparecer no ano de 1867, como retratista e fotógrafo. In Revista Estudos Amazônicos • vol. VI, nº 2. PEREIRA, Rosa Cláudia Cerqueira; SARGES, Maria de Nazaré - **Photografia Fidanza: um foco sobre Belém (XIX/XX)**. Belém: 2011, p.14.

¹⁵⁶ *Álbum de Belém*. 15 de novembro de 1902, Acervo da Seção de Obras Raras da Fundação Cultural "Tancredo Neves" CENTUR.

¹⁵⁷ Os restos mortais do militar paraense foram recebidos com pompa pelo imperador brasileiro e mais algumas autoridades. Uma das alças da caixa que encerrava suas cinzas foi carregada pelo Conde até o navio que transportou seus restos até Belém do Pará.

¹⁵⁸ **Jornal a Província do Pará** - 21 de julho de 1889, apud., BARATA, op.cit., p.25.

entorno da praça recebem decoração especial com Balões Chineses¹⁵⁹, na noite da inauguração as ruas iluminadas serviram de palco para a execução de peças de compositores famosos como Verdi, Auber, Carlos Gomes e Rossini¹⁶⁰. O clima festivo descrito pelos jornais coincide estrategicamente com a data de adesão do Pará a independência do Brasil. Como já foi dito, o governo aproveita a oportunidade de inaugurar obras públicas em datas comemorativas que aludem a momentos históricos para reforçar os valores cívicos junto a população:

“(...) Em a noite de 14 duas bandas de música tocarão fora do gradil que circula a praça, visto com esta será aberta ao público depois do ato de inauguração da estátua (...) uma orquestra composta por hábeis professores, sob a direção do Sr. Sart, executará harmonioso concerto em um pavilhão ao lado ocidental da praça (...) jogo de planta, jogos de ar e de bengala, comemorando o primeiro dia da Província (...)”¹⁶¹.

O ritual à volta dos festejos na inauguração dos monumentos ainda é acompanhado por outra prática, também presente no cerimonial de colocação da pedra fundamental da *estátua de Frei Caetano Brandão*. Consistia no enterramento de urnas com alguns objectos simbólicos no pedestal das esculturas. No caso do *Monumento a Gama Malcher* as atas e discursos proferidos em honra de Malcher, foram depositados numa caixa de zinco, e são acompanhadas de algumas medalhas. Mário Barata fala que duas delas tinham gravadas as respectivas datas 15 de março de 1889 e 9 de junho do mesmo ano. A primeira é provável que esteja ligada ao pagamento das despesas do processo, já a segunda, marca o dia em que a câmara municipal deu por encerrado os trabalhos de efetivação do monumento.

¹⁵⁹ BARATA, op.cit., p.25.

¹⁶⁰ Idem.

¹⁶¹ **Jornal a Província do Pará**. Domingo, 8 de agosto de 1889, apud., BARATA, op.cit., p.25.

Cap. III Monumento ao General Gurjão e Demais Filhos da Pátria.

3.1 Vida e Obra.

O militar que se destacou na Guerra do Paraguai foi o primeiro homenageado no percurso escultórico sugerido neste trabalho. Em linhas gerais sua forma, denuncia características de um programa conceptual mais aproximado dos cânones neoclássicos, essa afirmação vem à tona ao compararmos o conjunto, com as outras peças analisadas no trabalho, principalmente em razão das figuras que adornam a base do pedestal. Mário Barata definiu os recursos iconográficos utilizados como “(...) O que os coloca como epígonos de um neoclassicismo europeu em versão portuguesa (...)”¹⁶².

A inclusão dos quatro leões, as figuras de *Marte*, *Valor*, *Lealdade* e *Mérito* no pedestal do conjunto escultórico, nos permite fazer uma analogia ao período áureo do neoclassicismo português como as estatuas do Palácio da Ajuda e as quatro estátuas das *Virtudes*, na fachada da Basílica da Estrela.

Acreditamos que a permanência de traços neoclássicos na abordagem formal em alguns elementos da escultura monumental no séc.XIX, entre os outros aspectos citados no capítulo anterior, possa em vez de funcionar como vetor descaracterizante numa possível classificação estética, acaba por nos ajudar a definir as esculturas erguidas em oitocentos, já que serviu e serve de ferramenta para destacar a narrativa de personagens envoltos sob o estigma do “Herói” distinguindo-os do elemento central, mas inclusos no conjunto que fez das obras erguidas na via pública por iniciativa do governo, o escopo da escultura romântica do séc.XIX. Até o momento, vimos que esses elementos auxiliares podem ter uma abordagem mais moderna como o *Gênio do Reconhecimento* na *estátua de Gama Malcher*, ou obedecer a uma linha mais tradicional como no caso do monumento que analisaremos a seguir.

Ao reunirmos tais condicionantes analíticas, observamos que a conjunção desses fatores recai sobre a máxima da representação de um personagem histórico que reuniu as condições ideais do ponto vista ideológico para a homenagem. Conforme foi destado, a necessidade de se preencher os espaços vazios da cidade, embelezando-a, se encontra diretamente ligada à justificativa de uma dívida de gratidão a indivíduos exemplares, que quando representificados tinham a incumbência de lembrar a sociedade da época e

¹⁶² BARATA, op.cit, p.27.

as gerações futuras suas virtudes ao serviço da pátria, ou mais especificamente da sua região de origem. Nestes termos, vemos que tal dívida no *Monumento ao General* ganha em proporções, e se estabelece em âmbito nacional, isto se deu justamente pelo contributo do militar a uma causa que atravessou as fronteiras do império brasileiro. Acreditamos que a atuação destacada do militar paraense no conflito internacional influenciou a iniciativa a tal ponto, que pode ser interpretada como um artifício de autopromoção da província do Pará perante o resto do território. Não nos esqueçamos de que a capitania do Pará no período colonial gozou estatuto de governo autônomo dos centros de poder na colônia, respectivamente Salvador e Rio de Janeiro, dificultando sua integração com o resto do Brasil. Soma-se ao dado, a vontade da região norte em assumir de maneira efetiva o protagonismo econômico alcançado pelas exportações da borracha no campo político. Portanto, a prioridade de vincar o contributo dos paraenses no conflito em forma de homenagem, tal como aconteceu no Rio de Janeiro com a *estátua de Caxias*, do *General Osório* em Porto Alegre, entre outros exemplos, visava perpetuar na memória nacional o contributo das diferentes regiões no conflito, no Pará não foi diferente. Este propósito é encontrado na documentação que trata da subscrição, referindo a obra pública como *Monumento ao General Gurjão e mais Filhos da Província*¹⁶³.

O percurso de vida do general brasileiro pode ser resumido em dois períodos distintos, antes e depois da Guerra do Paraguai. Como o Dr. Gama Malcher, ao que parece sua ascendência tem origem nos deslocamentos proporcionados pelas vantagens que a colônia brasileira oferecia a pessoas ligadas a monarquia portuguesa.

As raízes genealógicas do general nos remetem a Francisco Pedro Gorjão de Mendonça ou Francisco Pedro de Mendonça Gorjão. Este antepassado do general Gurjão é citado no livro *A Família Gorjão Henriques e o seu Tronco de Varonia*¹⁶⁴. Na obra, os autores descrevem aspectos da vida e carreira deste Português que nasceu na Quinta da Freiria, batizado na Roliça a 4 de novembro de 1686, morrendo solteiro em 3 de agosto de 1767, sepultado na capela da Quinta de São Lourenço (Peral, Cadaval)¹⁶⁵.

Com a idade de onze anos, Francisco herda do pai o foro que lhe inscrevia na condição de fidalgo da casa real por sucessão, obtendo um privilégio de 1600 reis de moradia e

¹⁶³ Encontramos nas Falas Provinciais e nas notícias em periódicos da época esta referência quando trata do monumento.

¹⁶⁴ HENRIQUES, Nuno Gorjão; HENRIQUES, Miguel Gorjão – **A Família Gorjão Henriques e o seu Tronco de Varonia**. Portugal: Distrilivro Histórica, V.I, 2006.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.47.

um alqueire de cevada por dia¹⁶⁶. Obteve destaque na carreira militar e política, primeiramente em Portugal, nas guerras contra Espanha a serviço da coroa, e posteriormente nas colônias do Atlântico. Em 1711, participou no conflito europeu conhecido como Guerra da Sucessão, onde estava em jogo o trono de Espanha, estando na guarda avançada, destacamentos e partidas, o mesmo sucedendo em 1712. Em 1714 fora promovido a patente de Capitão de cavalos, posto que se achava vago após a morte de Francisco de Almeida Pinto. Pouco tempo depois se transferiu da Companhia da província do Alentejo para a Estremadura, onde após curto período, solicita a reforma do posto, sendo agregado ao Regimento da Guarnição de Peniche como capitão de cavalos reformado¹⁶⁷.

Inicia carreira administrativa, sendo escolhido para o cargo de Capitão-Mor da Paraíba em 1728. Em 1737 é feito cavaleiro da *Ordem de Cristo*, mesmo período que foi nomeado para as funções de Capitão-General da ilha da Madeira, cargo que exerceu entre os anos de 1737 a 1747.

Após dez anos na chefia administrativa da ilha da Madeira, fora nomeado Governador e capitão do Maranhão (1747 e 1751), acumulando também o cargo de Capitão-General do Grão-Pará¹⁶⁸, substituído em 1751 pelo irmão do Marquês de Pombal, Francisco Xavier de Mendonça Furtado.

Os autores da fonte utilizada como base nesta parte do capítulo, revelam que Mendonça Gorjão registou em seu testamento duas filhas. Inês Margarida Gorjão, falecida em 5 de fevereiro de 1781, e identificada como D. Inês Margarida de Lacerda Gorjão, referida numa documentação do convento de Santa Maria de Cós, e Ignácia Teresa Gorjão, apenas citada genericamente no seu testamento¹⁶⁹. Já com relação à suposta descendência deixada no Pará, a informação aparece no *Dicionário das Famílias Brasileiras* na entrada “Gurjão”¹⁷⁰, o estudo informa que o português deixou um filho de nome Francisco Pedro Gurjão (1765-1812), de quem descendem todos os Gurjão do Pará, pelo seu casamento com Ana Francisca de Góis. Os autores da genealogia da família discordam da informação por acreditarem que este Francisco Gurjão, não pode

¹⁶⁶ Idem.

¹⁶⁷ Ibid., p.48.

¹⁶⁸ Uma certidão contida no **C.G.H** e passada em 20/01/1752 pelos “Juizes e Mais Officiais do senado e da Câmara de Santa Maria de Belém do Grão-Pará”, atesta os préstimos de Gorjão, que desempenhou suas funções com “[...] grande urbanidade, afago e benignidade e com toda a isenção de interesses e limpeza das mãos[...]” Apud.,HENRIQUES, p. 49.

¹⁶⁹ Ibid., p.47.

¹⁷⁰ **CEAB/AHCB** : II : 1163 – 1164. Entrada para “Gurjão”, apud., HENRIQUES, p.47.

ser filho de Francisco Pedro de Mendonça Gorjão, haja vista, que na data que o referido dicionário indica o provável nascimento de Francisco Pedro, já o ex-governador das Províncias da Paraíba, Maranhão e Pará, já havia retornado a Portugal há alguns anos. Indício para apontar que este indivíduo com o mesmo apelido do capitão português seria porventura, seu neto.

Hilário Maximiniano Antunes Gurjão nasceu em Belém do Pará, no dia 21 de fevereiro de 1820, em uma casa na Rua do Laranjal, que, posteriormente, mudou de nome em homenagem ao general. Filho de Hilário Pedro Gurjão e Anna Dorotea de Andrade Gurjão, o seu contacto com as primeiras letras foi dado pela mãe¹⁷¹. Desde muito cedo esteve ligado às forças armadas, atividade que lhe rendeu o reconhecimento da Província.

Quando o movimento da *Cabanagem* irrompeu na capital do Pará, o jovem, com então 14 anos de idade alistou-se voluntariamente ao lado do pai para combater nas fileiras legalistas contra o levante popular, participando das lutas civis que mudaram o curso da história da Província. Em maio de 1836, o recruta Gurjão embarcou com seus companheiros de farda na escuna “Bela Maria”, no encalço dos rebeldes sob o comando de Eduardo Angelim que se refugiaram na fazenda Pedreira, posteriormente empreendendo fuga em direção a vila do Acará. Promovido a Cadete em 1837, no ano a seguir alcançou a patente de primeiro Tenente da guarda provincial.

Em 28 de fevereiro de 1839, quando o movimento cabano estava prestes a ser definitivamente eliminado, Gurjão recebe a missão de comandar as tropas sediadas na fortaleza de São José de Macapá. No Amapá, foi agraciado com a promoção a 2º Tenente. Retornou a Belém, onde cursou a Escola de Artilharia e, em 1841, foi promovido com apenas 21 anos de idade a Capitão¹⁷².

Sua rápida ascensão nas armas possibilitou o ingresso na Escola Militar do Rio de Janeiro, bacharelando-se em Matemática em 20 de novembro de 1852¹⁷³, obtendo a classificação nas Armas de Artilharia.

Em 1853 já se encontrava na Província do Amazonas onde inaugurou, sob a sua orientação, as aulas oficiais do ensino de ciências matemáticas em nível secundário, as

¹⁷¹ BORGES, Ricardo – **Vultos Notáveis do Pará**. Belém: CEJUP, 1985, p.117.

¹⁷² Idem.

¹⁷³ SOUZA, Tarcísio Luiz Leão – **Elementos Históricos da educação Matemática no Amazonas: livros didáticos para o ensino primário no período de 1870 a 1910**. (dissertação de mestrado), UFMS. 2010. P.70.

lições arrancaram no dia 10 de maio de 1853, onde se inscreveram 17 alunos¹⁷⁴. Na mesma altura, foi convocado pelo presidente da Província do Amazonas a fazer uma inspeção em certas áreas do território que precisavam de obras. Na qualidade de engenheiro empreendeu viagem da barra do Rio Negro até à serra de Cucui, ao final da tarefa, reportou ao presidente a emergência em se edificar um quartel para aquela zona. Desse deslocamento, nasceu um precioso relato de viagem, escrito de próprio punho e rico em detalhes sobre a região visitada¹⁷⁵.

No ano de 1857, já sob a patente de Tenente-Coronel, desempenhou a última tarefa na região norte antes de voltar ao Rio de Janeiro, onde inspecionou as fortalezas de Macapá, Gurupá e Óbidos, com o intuito de informar aos superiores as necessidades imediatas que tais prédios solicitavam. O retorno à capital do império indica o prestígio alcançado nos anos que seguiram a sua formação na Escola Militar. Logo de imediato assumiu o comando do 3º Batalhão de Artilharia, onde fora agraciado com a condecoração de *Cavaleiro da Ordem de Nosso Senhor Jesus Cristo*, a seguir comandou a Fortaleza de Santa Cruz e o 1º Batalhão de Infantaria sediado na corte, o que veio a ser uma espécie de preparação para a grande responsabilidade confiada pelo império ao comandar alguns regimentos no maior conflito armado da história da América do Sul.

Dada à delimitação temática do estudo, a Guerra do Paraguai, evento pelo qual o homenageado do percurso escultórico foi celebrizado, será abordada de maneira que possa confirmar dois aspectos relevantes para esta pesquisa. O primeiro diz respeito à atuação efetiva de Gurjão na guerra, fator decisivo na elevação da sua memória em forma de monumento. O segundo ponto, se liga à construção do discurso relacionado ao conflito, por alguns indivíduos que participaram no campo de batalha que contribuiu diretamente para o desenvolvimento de uma narrativa histórica que vai de encontro aos anseios do ideal de formação do “Estado Nação”. Nossa intenção não é, de forma alguma, esgotar o tema, apenas traçar as linhas gerais que contribuíram para a sedimentação da ideia de herói nacional junto aos brasileiros. A historiografia do período dentre outros êxitos, popularizou supostas frases proferidas pelos comandantes em momentos críticos da guerra, como: “Sigam-me os que forem brasileiros!” atribuída

¹⁷⁴ Idem.

¹⁷⁵ LAPDC - Descrição da viagem feita desde a cidade da Barra do Rio Negro, pelo rio com mesmo nome, até a Serra do Cacui, indo em comissão como engenheiro/ por ordem do Exmº. Sr. Conselheiro Herculano Ferreira Penna, presidente da Província, no anno de 1854, pelo...Hilário Maximiano Antunes Gurjão. Brazil: Tip. De M.S Ramos, 1855. [Consult. 27.out.2011]. Disponível em : <vc.lib.harvard.edu/vc/deliver/~LAP/003058268> Acesso em 19/12/2012.

ao Marechal Caxias, supremo comandante das tropas aliadas na batalha de Itororó, ou a “Vejam como morre um soldado brasileiro”¹⁷⁶, supostamente dita pelo general Gurjão na mesma batalha.

A tarefa de descrever resumidamente o acontecimento fora iniciada no capítulo que fala da contextualização histórica do séc.XIX, portanto neste momento vamos concentrar algum esforço nos dois indicadores acima citados.

Em 1865, pouco depois do início do conflito entre a Tríplice Aliança (Brasil, Uruguai e Argentina) e o Paraguai, Gurjão foi enviado para o campo de batalha com a patente de Coronel, neste momento o Brasil que até então hesitou em efetivar o pacto de agressão ao país fronteiriço, assina em 1 de maio de 1865 o tratado de cooperação com o Uruguai e a Argentina para conter as aspirações de Francisco Solano Lopez então presidente do Paraguai. Uma das obras historiográficas publicadas logo a seguir ao final da guerra descreve esta figura da seguinte forma: “(...) A sua vaidade ferida pelo pouco caso que os seus vizinhos faziam da pequena e desconhecida republiqueta do Paraguay e do seu novato e inexperiente presidente; levaram-no a invadir Mato-grosso, Corrientes (...)”¹⁷⁷, numa outra passagem do livro, Solano Lopez mereceu as seguintes palavras: “Profundo mysterioso occulta a causa d’esta hecatombe, das quaes testemunhemos os horrorosos vestígios, revelando esta crueldade que presidia execuções dignas de um Nero ou Calígula”¹⁷⁸.

Por outro lado, a figura do imperador brasileiro, no mesmo livro, destaca as qualidades de chefe destemido. Bourdan escreveu que quando D.Pedro II decide visitar o Rio Grande do Sul, já se sabia no Rio de Janeiro da invasão de São Borja, uma cidade da Província rio grandense, por esta razão teria sido orientado pelos seus conselheiros a não empreender arriscada viagem, sendo que o monarca respondeu ao conselho da seguinte maneira: “(...) Se me podem impedir que siga como imperador, não me impedirão que abdique e siga como voluntário da pátria(...)”¹⁷⁹.

Gurjão na primeira fase do conflito dirigiu o bombardeio a Itapiru em 1866 e as ações de artilharia no Passo da Pátria em Tuiuti; posteriormente comandou a guarnição de

¹⁷⁶ Não encontramos a primeira referência bibliográfica desta frase, no entanto ela se encontra em várias obras que citam a guerra do Paraguai, mesmo em relatos de viagens detectamos a lembrança do conflito, quando descrevem a memória do general Gurjão na praça D.Pedro II um dos exemplos é confirmado em FONSECA, João Severiano da – **Viagem ao Redor do Brazil**. Rio de Janeiro, V.1: Typ. Pinheiro & C. 1880. P.398.

¹⁷⁷ BOURDAN, C.C – **Guerra do Paraguay**. Rio de Janeiro: Typ. Lammert & C. 1890, p.67.

¹⁷⁸ Ibid., p.154.

¹⁷⁹ Ibid., p.65.

Corrientes e as forças do Chaco em ação combinada com a esquadra em 3 de setembro de 1867. No dia 21 de maio de 1868, desestabilizou a vanguarda do exército paraguaio em Sauce, obrigando-os a abandonar toda linha de fortificações próximas, inclusive a Fortaleza de Curu e a se concentrarem em Humaitá.

Seguindo para o Chaco, conseguiu estabelecer a comunicação entre a esquadra ancorada abaixo de Angustura e a que se achava em frente à Vileta. Em novembro foi designado pelo Duque de Caxias para comandar a artilharia do 2º Corpo do Exército sob a liderança do Marechal Argolo Ferrão e, graças à ação de Hilário Gurjão, efetuou-se em 5 de dezembro o desembarque do 2º Corpo em Santo Antônio.

As batalhas conhecidas como Dezembrada se caracterizaram por muitas baixas de ambos os lados e representam a tentativa da Tríplice Aliança em penetrar na linha de defesa paraguaia, guarnecida de inúmeros canhões para conseguir conquistar do adversário o controle de pontos estratégicos no terreno, inclusive a ponte de Itororó, que abriria caminho para as tropas tomarem a capital Assunção.

Das perdas mais sentidas pelos aliados, podemos destacar a retirada do Marechal Argolo do campo de batalha onde foi alvejado e do Coronel Fernando Machado que sucumbiu aos ferimentos causados na tentativa de romper a resistência do exército inimigo. A historiografia oficial do período nos conta que essas duas baixas criaram indecisão entre os oficiais e soldados. Vendo a gravidade da situação, o General Gurjão, Subcomandante da tropa, galopou sobre a ponte gritando ordens para atacar, sendo recebido por uma saraivada de balas. Ricardo Borges um historiador paraense descreveu dessa maneira o episódio:

“(...) Gurjão ordena a tomada da ponte varrida por infernal fogo paraguaio, nossas tropas hesitam; Gurjão de espada na mão toma-lhes a dianteira, o coronel Eduardo Fonseca, comandante do 46º Batalhão, adverte-o duas vezes: “General aqui não é seu lugar” e tomba morto; Gurjão arroja-se a travessia, bradando: “Vejam como morre um General brasileiro!”, e a tropa galvanizada de heroísmo o acompanha nesse rastro de morte e glória (...) Gurjão ferido mortalmente é levado ao hospital de Humaitá onde morre a 17 do mês seguinte, janeiro de 69, as dez horas da noite (...)”¹⁸⁰.

A primeira edição do livro em que o relato historiográfico acima foi retirado é de 1970, o que denota a permanência de certo romantismo no *Modus Operandi* da história no séc.XX, no caso do Brasil, isto pode ser explicado em parte pelo controle rígido dos militares na produção literária desde 1964, quando o país sofreu o golpe militar.

¹⁸⁰ BORGES, op.cit., p.122.

Ao retornarmos ao séc. XIX, vemos que o traslado do General Gurjão de Humaitá para Belém, sua cidade natal, mereceu destaque nos principais órgãos da imprensa nacional. No jornal *O Liberal de Pernambuco*, foi nota da na primeira página:

“(...) Hoje as 5 horas da tarde serão levados a igreja da Cruz dos Militares para o arsenal de Marinha donde devem embarcar para o Pará os restos mortaes do General Hilário Maximiano Antunes Gurjão, da Igreja da Cruz para bordo do paquete Guará. A urna contendo os ossos do bravo militar, e sobre a qual descansava uma coroa de louros e gaios, foi conduzida por S.A o Sr. Conde d’Eu e pelos Srs. Ministros da guerra Visconde de Tamandaré, Generaes Pedro, Andrea e Faria Rocha, e coronéis Albuquerque Bello e P.F Nolasco Pereira Cunha. Sua M. o Imperador seguido de seus semanários e vários generaes e officiaes superiores do exercito e da armada acompanharamo sahimento desde a igreja até o arsenal de Marinha onde a urna foi embarcada numa galeota a remos que a transportou para bordo do Guará (...)”¹⁸¹.

3.2 O Processo de Subscrição e Autoria.

O Monumento que se ergue na rua, vem acompanhado de um suporte ideológico materializado através das componentes acima exemplificadas. Poderíamos citar mais alguns pormenores que deram a Gurjão o estatuto de herói da pátria. Entretanto optamos por completar a defesa de que a representação em forma de monumento se enquadra positivamente nos preceitos da escultura romântica integrada na hipótese do percurso escultórico, com o processo de subscrição pelo qual o conjunto escultórico foi submetido.

Com base nos relatórios provinciais do Grão-Pará entre os anos de 1870 a 1882, foi possível reconstruir parte do processo de subscrição do *Monumento ao General Hilário Maximiano Antunes Gurjão e Demais Filhos da Pátria*. Diferente de Gama Malcher, o conjunto escultural que homenageia o herói da Guerra do Paraguai não revela tantas informações quanto do médico e político, que conta com um precioso acervo de correspondências trocadas entre o autor da estátua e a comissão responsável pela encomenda. O principal constrangimento na pesquisa relativa à homenagem ao general Gurjão está na incerteza da autoria do escultor que concebeu a estátua. Os documentos encontrados falam da comissão formada para a escolha do projecto, valores estipulados, escolha do lugar onde deveria ser erguido, justificativa da subscrição, mas não referem o nome do escultor.

¹⁸¹ **AOBN** – O Liberal- Diário Político Noticioso e Commercial. Recife, segunda feira 11 de julho de 1870. Nº198. [Consult. 26.Nov.2011]. Disponível em: <memória.bn.br/Docreader/Docreader.aspx?bib=709611&pagfis=1177&perq= >.

Mário Barata na obra que serviu de base para o capítulo anterior afirmou em seu estudo que a autoria do conjunto escultórico é de um canteiro português que esteve envolvido em alguns projectos importantes na grande Lisboa:

“(...) O monumento ao General Gurjão e aos heróis da guerra do Paraguai, na atual Praça D.Pedro II foi executado em Portugal por Germano José de Salles, cujo o nome do autor esta na base do pedestal, acima da escadaria, na face posterior do conjunto, referindo que ele fez em Lisboa(...)”¹⁸².

Julgamos que a assinatura do canteiro na base do conjunto escultórico seja suficiente para confirmar, com segurança, o aparelhamento do pedestal, mas não determina a autoria da estátua em bronze que representa o general. Na parte do capítulo que irá falar sobre a concepção da obra voltaremos ao assunto já que ao menos as linhas gerais que determinam o aspecto formal da peça se assemelham a algumas esculturas nas quais o canteiro português esteve envolvido. No momento, voltemos ao processo de subscrição do general Gurjão, que tal como o de Gama Malcher, excedeu o tempo previsto para a inauguração, não escapando de alguns percalços.

A solicitação para que fosse formada uma comissão com o intuito de dar seguimento a iniciativa de construção do monumento, partiu do senhor Francisco Pedro Gurjão,¹⁸³ irmão do homenageado, o pedido chegou as mãos de Abel da Graça presidente interino da Província em 1872¹⁸⁴. Ao que parece, apesar da consternação causada em todos os setores da sociedade pela Guerra do Paraguai, e, por conseguinte a morte do general no campo de batalha, o *Projecto de lei de 02 de setembro de 1870, nº 615*, que autorizava o governo a erigir um monumento em praça pública ao militar, até aquele momento, não obtivera grande atenção da assembleia. De qualquer forma, Abel da Graça acatou o pedido do irmão e nomeou uma comissão composta por Antônio Lacerda de Chermont, o visconde de Arari (1806-1879), o chefe de divisão Mamede Simões da Silva (1824-1880) e o Brigadeiro Manuel da Cunha Wanderley Lins.

Tal como o processo de Gama Malcher, a subscrição do *Monumento a Gurjão* previa inicialmente uma peça escultórica em mármore, com uma diferença, ela iria compor o mausoléu destinado a receber os restos mortais do herói:

“(...) e incumbida da aquisição de um mausoléu que tem-se de erigir no lugar

¹⁸² BARATA, op.cit., p.17.

¹⁸³ Este irmão do general chegou a ocupar o cargo de inspetor da tesouraria da fazenda do Amazonas em 1865. In < <http://bndigital.bn.br/redememoria/tesourariafazenda.html> > Consulta 07/09/2012.

¹⁸⁴ **APEP** – Assembleia Legislativa Provincial na Primeira Sessão da 18ª Legislatura em 15 de fevereiro de 1872, Dr.Abel Graça, Presidente da Província. Pará: Typ. do Diário do Gram-Pará, 1872. P.64.

onde foram inumados os restos mortaes do general Hilário maximiano Antunes Gurjão, apresentou a esta presidência em 28 de julho ultimo as propostas e respectivos dezenhos[...] de mármore de lioz a exepção da estátua do general, que será em mármore carrara pelo preço de pelo preço de 47:000\$000 reis (...)"¹⁸⁵.

A mensagem do presidente da Província Pedro Vicente Azeredo data de 1874, portanto quatro anos após a intenção de homenagear Gurjão. O que indica que o processo estava a se tornar moroso, um dos motivos que contribuíram para esta situação era a quantidade simultânea de obras em toda a província, lembremos que o período coincide com o aumento das exportações da borracha e a necessidade de dotar o território de infraestruturas que suportassem as mudanças animadas pelo aumento das receitas. As alterações na composição do monumento, também determinaram o atraso na concretização da iniciativa.

A uniformidade nas práticas burocráticas aplicadas no processo reforça a tendência de que o poder público desde o início do séc.XIX vinha a ensaiar a possibilidade de um percurso escultórico estrategicamente pensado. Ora vejamos, as três peças foram inauguradas nas duas últimas décadas de Oitocentos, num intervalo espacial de menos de 900 metros, onde os indivíduos representados contemplam três atividades distintas e distinguíveis. Um profissional liberal, um militar e um religioso. Quando tomamos contato com a documentação que trata da encomenda, percebemos claramente a mensagem requerida pelo governo que trata da homenagem como o pagamento de uma dívida de gratidão do povo para com os homenageados. E mesmo que seja difícil encontrar parâmetros formais irreduzíveis na escultura oitocentista, o facto de a mesma encontrar-se a vista de todos, implica na sugestão de espaços coesos, relacionados com a ideia de embelezamento e civismo.

Um ponto que distingue o monumento ao general, dos demais, é a presença de um intermediário entre a comissão de subscrição e o escultor, nomeadamente, o senhor João Ferreira Salgado que arrematou a obra, sendo o “contratador” oficial nomeado pelo governo em fornecer o monumento pronto para ser instalado convenientemente na Praça D. Pedro II, que já havia mudado para este nome na altura da inauguração da peça.

Em 1877, um dos muitos presidentes provinciais que ocuparam o cargo durante o processo de construção, descreve o que se tinha passado até aquele momento. José

¹⁸⁵ **APEP** – Assembleia Legislativa Provincial na Primeira Sessão da 19ª legislatura Pelo Presidente da província do Pará, o Excelentíssimo Sr. Dr. Pedro Vicente de Azeredo, em 15 de fevereiro de 1874. Pará. Typ do Diário do Gram-Pará. 1874. p. 54-55.

Coelho da Gama Abreu revela que a dita comissão já havia escolhido o risco mais conveniente do projecto, sendo inclusive aprovado pela presidência, o que acelerou a assinatura do contrato com Ferreira Salgado, lavrado no dia 30 de outubro de 1877, justificado na *Lei de 27 de abril de 1876*, firmando erigir um mausoléu, da importância total da obra, recebeu o contratante 8:957\$565 réis como adiantamento. Posteriormente foi colocada a hipótese de que, em vez de um tumulo encerrado no Cemitério da Soledade, fosse erigido um monumento em uma das praças públicas da capital. Quem atendeu a reivindicação da mudança de planos foi o Dr. Bandeira de Mello Filho que na altura ocupava a chefia na Assembleia Legislativa, sinalizando positivamente as alterações necessárias para que o projecto obtivesse as proporções condizentes à escala pretendida.

A opinião da Assembleia Legislativa apontava para que a peça fosse instalada Praça Visconde do Rio Branco, no relatório que encontramos as informações acima referidas, Gama Abreu discordava da opinião dos legisladores, defendendo que o conjunto deveria ser inaugurado na praça que ficava em frente ao Paço Municipal, que naquele momento ainda se achava em construção. No capítulo que trata do percurso escultórico, incluímos um trecho que expressa às considerações que o então presidente da Província fez sobre o tamanho da Praça Visconde Rio Branco, desproporcional a altura do conjunto escultórico que homenageia o general. Gama Abreu revelou que os valores repassados ao contratante da obra foram feitos pelo presidente anterior:

“No tempo do meu antecessor recebeu o arrematante de conformidade com o contracto 1:042\$435 *rs* que com o que anteriormente recebera perfazem 10:000\$000 *rs* . Devo observar que pelo Sr.Dr, Bandeira de Mello Filho, foi ao mesmo arrematante, concedida uma prorrogação de dezoito mezes ao prazo estipulado pelo contracto, visto ter sido alterado, para mais trabalho (...)”¹⁸⁶.

Gama Abreu segue a exposição, que o contrato lavrado com o senhor João Ferreira Salgado em 30 de outubro de 1877, baseado na *Lei de 27 de abril de 1876* deveria tornar-se sem efeito já que a substituição da natureza dos materiais utilizados na encomenda do conjunto escultórico, bem como o aumento da escala iria alterar os valores estimados pelo contratante. Encontramos no relatório Provincial de 1879, assinado por Gama Abreu que permanecia no cargo de Presidente da Província, a informação de que os membros do legislativo estavam cientes de que a troca da pedra

¹⁸⁶ **APEP** – Assembleia Legislativa Provincial. Falla com que o excellentíssimo senhor doutor José Coelho da Gama e Abreu, presidente da província abriu a 2ª sessão da 21ª legislatura da Província do Gram-Pará em 16 de junho de 1879. Pará, 1879. p.16.

pelo bronze implicaria num acréscimo de 6:500\$00 réis no montante final a ser pago pela encomenda.

Gama Abreu, no referido texto, fez questão de alertar a Assembleia que as alterações e concessões relacionadas ao *Monumento a Gurjão* sem serem interpretadas por decretos oficiais e apenas por documentos fornecidos e assinados pelo contratante, não se coadunariam com a marcha regular para finalização do projecto, por isso solicitava aos legisladores que concentrassem esforços no sentido de criarem um decreto aprovando as modificações até então acordadas, de maneira a oficializar o que estava a ser feito. O montante total das alterações ficaria por volta 18:000\$000 réis, sendo que as peças ao que parece já estavam a ser trabalhadas em Lisboa.

No relatório de 1880 reitera o pedido feito aos seus colegas de assembleia e informa como foram pagas as pendências financeiras:

“(...) A somma recolhida para ser applicada a este monumento, tanto proveniente do thesouro, como de diversas Camaras Municipaes e de uma subscripção feita na Villa de Cintra, sobe a réis 21:434\$500, dos quaes 20:000\$000, em compensação da parte já existente do monumento, que foi entregue ao governo(...)”¹⁸⁷.

Com base nas informações contidas na documentação oficial do período, constata-se que a comissão escolhida para fiscalizar o andamento da obra em questão não desempenhara o mesmo protagonismo do grupo que ficou responsável pelo *Monumento a Gama Malcher*. Outro ponto que chama nossa atenção são as constantes alterações nos valores estipulados, demonstrando alguma divergência entre os montantes repassados para a finalização da obra informados nos relatórios oficiais assinados pelos presidentes da Província. Ao compararmos os processos de ambos os Monumentos até então analisados, vemos que eles têm em comum a dificuldade no repasse dos valores aos encarregados pelas encomendas.

Em 1881, José Coelho da Gama Abreu da conta que o terreno da Praça D. Pedro II, onde o monumento será assentado, passa por obras de consolidação, realizadas pelo mesmo senhor João Ferreira Salgado, e foram orçadas em 4:147\$471 réis ¹⁸⁸, informa no mesmo parágrafo do documento, que a pedra fundamental foi assentada em 31 de

¹⁸⁷ **APEP** - Relatório apresentado pelo excellentíssimo senhor doutor José Coelho da Gama e Abreu, presidente da província, á Assembléa Legislativa Provincial do Pará, na sua 1.a sessão da 22.a legislatura, em 15 de fevereiro de 1880. Pará, 1880. p. 21-22.

¹⁸⁸ **APEP** - Relatório apresentado á Assembléa Legislativa Provincial na 2.a sessão da 22.a legislatura em 15 de fevereiro de 1881 pelo exm. sr. dr. José Coelho da Gama e Abreu. Pará, Typ. do Diario de Noticias de Costa & Campbell, 1881.

julho de 1880, e que toda a cantaria que seria utilizada no conjunto escultórico achava-se pronta, sendo que a estátua do general ainda se encontrava fora da província, em processo de fundição.

Em 1882 a Província do Pará foi comandada por cinco presidentes diferentes que revelam situações distintas. O primeiro relatório Provincial foi expedido sete meses antes da inauguração do monumento, no dia 4 de janeiro de 1882 por Manuel Pinto de Souza Dantas Filho que passou a administração ao Dr. José da Gama Malcher, o presidente interino indicou que ainda não havia chegado a estátua em bronze do general, do valor total da encomenda que nesta altura havia chegado a 63:500\$00 já teria sido repassado em várias prestações a José Ferreira Salgado o arrematante, 46:750\$000. Também lhe foi paga a quantia de 4:147\$474 réis pela construção dos alicerces, e por fim 2:735\$500 pela substituição do aterro que se estava deprimindo, por alvenaria em pedra na Praça que iria receber o conjunto, além de 670\$00 réis pela cerca de madeira a volta do pedestal que já havia sido instalada no intuito de protegê-la¹⁸⁹.

Em 23 de abril do mesmo ano, no discurso a assembleia proferido pelo Dr. João José Pedrosa que assumira a presidência, o legislador nos fala que as obras do *Monumento ao General Gurjão* contratadas por 63:500\$00 se encontravam estacionadas pelo facto de ainda não ter sido pago ao contratante a parcela final no valor 16:750\$00¹⁹⁰.

Finalmente no documento de 25 de agosto de 1882, escrito pelo Dr. Justino Ferreira Carneiro, congratulou os esforços dos legisladores pela inauguração do *Monumento ao General Gurjão*:

“(…) No dia 15 do corrente teve lugar a inaugurado monumento cuja elevação as leis provinciaes nº 615 de 2 de setembro de 1870 e 982 de 5 de abril de 1880, autorisarão para perpetuar a memória do bravo General Hilário Maximiano Antunes Gurjão e de outros paraenses. Que nos campos do Paraguay, perderão a vida em defeza da honra do paiz. O dia 15 de agosto, pois já é uma data memorável na história paraense porque Ella adherio a província a causa da independência e do império, tornou-se ainda mais notável porque nesse dia foi paga a divida sagrada de seus filhos que perecerão em terra estranha combatendo em honra da sua pátria e pela liberdade de um povo.”¹⁹¹.

¹⁸⁹ **APEP** - Relatório com que o exm. sr. presidente, dr. Manuel Pinto de Souza Dantas Filho, passou a administração da provincia ao exm. sr. 1.º vice-presidente, dr. José da Gama Malcher. Pará, Typ. do "Liberal do Pará," 1882.

¹⁹⁰ **APEP** - Falla com que o exm.o snr. dr. João José Pedrosa abriu a 1.a sessão da 23.a legislatura da Assembléa Legislativa da provincia do Pará em 23 de abril de 1882. Pará, Typ. de Francisco da Costa Junior, 1882.

¹⁹¹ **APEP** - Falla com que o exm.o snr. dr. João José Pedrosa abriu a 1.a sessão da 23.a legislatura da Assembléa Legislativa da provincia do Pará em 23 de abril de 1882. Pará, Typ. de Francisco da Costa Junior, 1882.

Da iniciativa em homenagear o herói da Guerra do Paraguai e demais voluntários da província, sugerida logo que conflito teve o seu desfecho com a vitória da Tríplice aliança, até à inauguração do monumento em praça pública, se passaram doze anos. Este dado confirma que o poder público no Pará apesar de estar em sintonia com as práticas escultóricas desenvolvidas inicialmente na Europa, esbarrou na demora dos processos que enfrentaram até a suposta ausência de recursos pondo em risco a execução das peças.

3.3 Forma e Significado.

A seguir descreveremos o monumento sob a perspectiva formal, de maneira a esclarecer as motivações estéticas do conjunto escultórico. A estratégia que se segue, parte da decomposição dos elementos figurativos, para, dessa forma, confirmar se de facto existe alguma motivação romântica impressa na obra, pois a hipótese levantada nesse estudo prevê que os monumentos incluídos no trajecto escultórico estejam enquadrados em tal definição. Vale sublinhar que o exercício descritivo é acompanhado, como já foi dito no início do capítulo, pela incerteza na autoria da estátua principal, o que acabou por dificultar a tentativa em encontrar as motivações estéticas do artista, já que não sabemos precisar a formação pela qual passou ou outras obras que atestem uma identidade estilística.

Na escultura anteriormente descrita, tivemos acesso às reflexões do escultor sobre o caminho percorrido até chegar a versão final da obra. No caso do *Monumento a Gurjão*, compensaremos a lacuna deixada pelo desconhecimento da sua autoria com a tentativa em comparar o conjunto escultórico que compõe o monumento com outras peças inauguradas no Brasil e em Portugal no período análogo a homenagem do herói nacional.

Em Portugal o romantismo ganha corpo a partir de 1823 com a desilusão da constituição abolida. Tal afirmação pode à primeira vista parecer um contracenso, mas ao aceitarmos a ideia de que os “exilados liberais” foram os responsáveis pela difusão do paradigma Camoniano, que elege o autor de *Os Lusíadas* como o grande herói a ser exaltado, acabamos por compreender a transposição de algumas ideias desenvolvidas pela literatura e até mesmo na pintura, para a escultura pública. Primeiramente Almeida Garret e depois Alexandre Herculano imprimiram identidade a uma panóplia de impulsos artísticos, baseados na refundação de um nacionalismo repaginado. Na

escultura, as permanências iconográficas ditadas pelo ensino na academia de Belas Artes terão de conviver com as readequações temáticas exigidas pelo poder institucional.

Um pouco diferente do que se passou em Portugal, o Brasil não precisou ir tão longe ao passado para encontrar o seu herói de eleição, ou melhor, os heróis que definiriam os parâmetros escultóricos monumentais quanto ao tema.

A inspiração do romantismo no país nasce primeiramente do culto à independência, na figura de D. Pedro I, e, posteriormente, pela vitória na Guerra do Paraguai, que forneceu os mártires da pátria, vincando o contributo de cada região brasileira à causa nacional. Esses dois eventos foram exaustivamente explorados na pintura histórica e na literatura. E a partir do momento que o país adere à prática escultórica com o monumento ao primeiro imperador erguido no Rio de Janeiro, as temáticas vão dominar o panorama das peças erguidas no espaço público.

Ao decompor, sob o ponto de vista simbólico, o *Monumento ao General Gurjão*, percebemos que a mensagem impressa na forma, procurou destacar a dívida do povo aos que participaram daquele acontecimento histórico, exaltando o contributo de um personagem específico, reconhecido pela sua bravura no campo de batalha que ganhou notoriedade através de uma construção narrativa romântica. Portanto a peça de alguma forma condensa o espírito do tempo em questão que recorre ao passado para defender um ideal do presente, baseado na elevação do projecto nacionalista divulgado através de ferramentas de natureza ideológica.

Surtem no passeio público as figuras que representam a alma de um povo exemplar, civilizado e cheio de virtudes. No caso do conjunto monumental do militar paraense, dividimos a análise do objecto em dois planos, base e estátua principal, para que o exercício descritivo e as analogias com outros monumentos fiquem mais claras.

O pedestal mantivera uma abordagem tradicional, que se aproxima do programa neoclássico, onde as alegorias que compõem o conjunto podem ser comparadas as dez estátuas que o escultor português João José de Aguiar (1769-1840) esculpiu para o Palácio da Ajuda¹⁹². Uma das peças do grupo escultórico brasileiro, nomeadamente a *Lealdade*, se assemelha ao mesmo tema executado por Aguiar, e que faz parte das dez

¹⁹² “Anúncio Bom”; “Acção Virtuosa”; “Afabilidade”; “Clemência”; “Consideração”; “Justiça”; “Lealdade”; “Perseverança”; “Providência”; “Prudência”. As peças foram incluídas gradualmente entre os anos de 1819 a 1830. Entre outras obras do escultor, destacam-se o grupo escultórico do Monumento erigido à rainha D. Maria I junto do palácio de Queluz.

peças instaladas no referido edifício (Fig.80.1). O *coração* na mão esquerda da figura, que é a grande característica distintiva desta alegoria. No exemplo português, foi esculpido com maior ênfase, na alegoria do Pará, o *coração* se encontra junto ao peito da mulher que representa essa qualidade (Fig.80.2). Nos dois casos, é claramente perceptível a inspiração da iconologia de Cesare Ripa¹⁹³, corolário de muitos projectos desenvolvidos sob a Cânone neoclássico.

Todas as peças alegóricas da base foram esculpidas em pedra, inclusive os quatro leões que arrematam as quinas de um dos patamares que completam o pedestal. A forma como este material foi trabalhado imprimiu certa contenção gestual nas peças que carregam vestes *à romana*. A face principal que esta direccionada para a Baía do Guajará tem as figuras de *Marte* e *Valor* em destaque (Fig.81). A primeira alegoria que faz menção à guerra está devidamente caracterizada com elmo, escudo (na face do escudo figura mitológica) e espada (Fig.82.1/82.2). O *Valor* se acompanha de um leão em proporções menores do que os presentes no patamar abaixo das citadas alegorias (Fig.83). Além do animal que sugere à nobreza daqueles que deram a vida nas batalhas do Paraguai, a figura se apresenta coroada e segura guirlanda de cipreste e cetro.

A face posterior que se volta para os palácios que emolduram a Praça D. Pedro II, conta com as figuras *Lealdade* e *Mérito*. A primeira é representada por uma figura feminina que segura na mão direita o *sagrado coração* (Fig.84), sua cabeça levemente inclinada direciona o olhar para baixo. Por sua vez, O *Mérito* (Fig. 85) trajado em vestes militares calça sandálias com um bonito detalhe no adereço, que exemplifica o cuidadoso trabalho de cantaria do conjunto. A mão esquerda carrega um cetro e a direita um livro aberto que sugere a recordação escrita no objecto sobre a justiça em se erigir homenagem aos bravos guerreiros que deram suas vidas pela pátria.

Ao que parece, a escala do monumento informada no relatório provincial de 1879, apresenta alguma imprecisão. Na verdade a altura total é de 15 metros em vez dos 18 relatados pelo presidente Gama Abreu. Domingos Sávio de Castro Oliveira, num texto sobre a Arquitetura e escultura nos séculos XVIII e XIX¹⁹⁴, nos diz que o pedestal tem

¹⁹³ RIPA, Cesare - *Iconologia ovvero Descrittione di diverse Imagini cavate dall'Antichita et diprópria inventione. Trovate et dichiarate da Cesare Ripa Perugino, Cavaliere deSanti Maurizio et Lazaro. Di nuovo revista et dal medesimo ampliata di 400 et più Imagini. Et di figure d'intaglio adornata [...]*. Roma: Lepido Facci, 1603.

¹⁹⁴ OLIVEIRA, Domingos Sávio de Castro - *Arquitetura e escultura nos séculos XVIII e XIX: O centro histórico de Belém, no Pará*. In Revista Vitruvius. Arquitecto Ano 11, dez 2010.[Consult.16out.2012]. Disponível em: <
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/11.127/3693>. > .

12 metros de altura, e a estátua principal do General Gurjão mede 3 metros.

Para efeito de esclarecimento, pode-se dividir a base em quatro seções: a primeira é o espaço que enquadra o monumento bem no centro da praça e define a área limítrofe do conjunto com o resto do lugar. Tem como característica o calçamento em *pedra portuguesa* com desenhos florais, nesse perímetro foram plantadas palmeiras imperiais (*Roystonea oleracea (Palmae) ou Oreodoxa oleracea*), espécie originária das Antilhas que foi largamente utilizada no Brasil para adornar praças e avenidas. Em seguida, se nota uma pequena elevação que dá acesso ao gradil que separa esta área das esculturas. Na altura em que o monumento foi inaugurado, próximo a grade, fora instadas quatro luminárias dispostas uniformemente ao redor do conjunto (Fig.86.1/86.2).

A segunda secção tem início logo a seguir ao gradil com as escadarias de cinco degraus divididas em quatro faces que intercalam as alegorias, compostos pelos baixo-relevos e mensagens relativas aos feitos do general no campo de batalha. Tal sequência, mostra a seguinte relação: leões/mensagens escritas nas cartelas do pedestal; figuras alegóricas//baixo-relevos que recordam a Guerra do Paraguai (Fig.87).

A terceira secção localiza-se bem acima das alegorias e painéis. Na continuação do pedestal começa a erguer-se a coluna que no topo guarda a estátua em bronze de Gurjão. Nesta parte foi esculpido o brasão de armas do império brasileiro que manteve a esfera armilar, denotando o vínculo histórico com a antiga metrópole (Fig.88) ¹⁹⁵. Na parte posterior da coluna, bem acima das alegorias *Lealdade* e *Mérito*, foram incluídos dois brasões encimados por uma coroa. O primeiro parece ser uma versão simplificada das *Grandes Armas do Império* com a esfera armilar ao centro, circundada por um cinturão carregado de dezenove estrelas, a representar as províncias de então. Ao seu lado o *Brasão de Armas de Belém*, que tem como característica ser quadripartido, com os dois braços em oposição; o sol; o castelo e dois animais a pastar (Fig.89).

Por fim, o plinto que interrompe a sequência da referida coluna, desempenhando a função de salientar a estátua do general em bronze, elevada a cerca de quinze metros do solo.

O programa escultórico do monumento reservou grande ênfase a componente

¹⁹⁵ O brasão imperial foi primeiramente utilizado como insígnia do estandarte pessoal do príncipe real do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, criado pelo pintor francês Jean Baptiste Debret a pedido de D. Pedro de Alcântara, já como príncipe-regente. O título fora criado por seu pai, D. João VI, para indicar os herdeiros aparentes do trono português, em substituição ao antigo título de príncipe do Brasil. Pouquíssimo tempo foi transcorrido entre a criação do estandarte principesco e a declaração de independência do Brasil.

pedagógico pretendida pelo governo. A contribuição da vitória na Guerra do Paraguai é descrita nos textos inseridos em dois planos na base do conjunto. Os baixo-relevos apresentados em forma sequencial funcionam como suporte imagético para que o observador possa dimensionar o acontecimento. Em Portugal este gênero de expressão escultórica pode ser tomado como precursor de programas que se aproximam do enquadramento escultórico romântico. Paula Mesquita dos santos quando falou sobre a escultura portuguesa romântica no catálogo da exposição *As Belas-Artes do Romantismo em Portugal*¹⁹⁶, defendeu que a vaga estética debutou no baixo-relevo, e somente a partir da década de 60 do século XIX que a estatuária pública e a escultura neogótica assumem o seu posto no movimento romântico português. A autora Segue a reflexão, lembrando que o fenômeno embora sofra indiferença da historiografia atual, é confirmada pela documentação das Academias de Belas Artes do Porto e de Lisboa: “(...) Por exemplo, o último quadro histórico da Tomada de Silves foi escrito por A.Herculano em 1838 e esteve para ser desenhado e dado à estampa pelo escultor Assis Rodrigues, que nessa época já havia exposto o seu baixo-relevo (...)”¹⁹⁷. De facto, os baixo-relevos que retratavam cenas de cariz histórico foram bem representado por Assis Rodrigues, Joaquim Pedro de Aragão e, sobretudo, por Francisco de Paula Araújo Cerqueira que dentre outras obras, destaca-se o baixo-relevo *Episódio da Batalha de Toro* (Fig.90).

Por agora resta-nos descrever a forma como as mensagens circunscritas à volta da base do pedestal foram dispostas no conjunto, criando uma narrativa consistente na divulgação do valor cívico que o Monumento ao General pretendia despertar em quem o observa.

Na base da escultura os pedestais apresentam formas octavadas, adicionados por frisos nas extremidades superiores e inferiores, entre as figuras de *Marte* e *Valor*, o baixo-relevo com a cena da passagem sobre a ponte de Itororó (Fig.91) na qual o general foi ferido, logo abaixo se lê:

“Ao Bravo General Hilário Maximiano Antunes Gurjão, Nascido Em Belém Do Pará A 24 De Fevereiro De 1820 E Falecido A 17 De janeiro de 1869 Por Ferimentos Recebidos No Glorioso Combate De Itororó, Onde Proferio As Memoráveis Palavras: Vejam Como Morre Um Soldado Brasileiro” (Fig.92.1).

¹⁹⁶ SOARES, Elisa; CARNEIRO, Paula Dias e SANTOS, Paula Mesquita (Text.) – **As Belas-Artes do Romantismo em Portugal**. Portugal: Instituto Português de Museus, Ministério da Cultura, 1999.

¹⁹⁷ Ibid., p.51.

Entre as alegorias *Valor* e *Lealdade*, foi reservado um quadro para que se escrevesse o nome das batalhas do “Chaco, Sauce, Angustura, Itoróro, Curupaity” (Fig.92.2), na secção inferior, observamos um baixo-relevo que representa um troféu de artilharia com bandeiras entrecruzadas, armas e uma coroa de louros ao centro (Fig.93.1). Logo abaixo se lê:

“Mantendo Os Brios Nacionaes Ergueram De livre Monarchia Heroica Fama: Honra Aos Que Assim Seu Braço Ennobreceram, Glória Ao Paiz Que Filhos Tais Proclama.” (Fig.93.2).

Entre as figuras *Lealdade* e *Mérito*, baixo-relevo que representa a cena do combate naval de Riachuelo, uma das mais importantes vitórias da Tríplice Aliança (Fig.94.1). Logo abaixo, lê-se:

“Tributo de Reconhecimento Da Provincia Do Pará Aos Mais Distinctos De Seus Filhos Na Guerra Do Paraguay Desde 1865 Até 1870, Mandado Erigir Em Virtude Das Leis Provinciaes De 2 De Setembro de 1870 E De 6 De Abril De 1880, Administrando A Provincia O Exm^o Sr. Dr José Coelho Da Gama E Abreu.” (Fig.94.2).

Entre as alegorias *Mérito* e *Marte*, no plano superior um quadro com os nomes das batalhas de “Montevideo, Itapirú, Passo da Pátria, Estero Bellaco, Corrientes, Cururú”, no mesmo plano, um baixo-relevo representando as armas e coroa de louros, que tem ao centro a Medalha da *Ordem de São Bento*, uma das condecorações recebidas pelo general (Fig.95.1). Logo abaixo, lê-se:

“Estes Morreram Pela Pátria Amada Curtindo A Fome, A Sede E Ardente Sóes: Marcam Seus Ossos Do Triumpho A Estrada: Seu Prémio? A Glória, Os Nomes Seus? Heróes!” (Fig.95.2).

A estátua de Gurjão arremata o Monumento com alguma quebra na abordagem neoclássica do conjunto, pois apresenta, através da representação em bronze, alguns aspectos distintivos da escultura oitocentista.

A figura do militar confirma o que José Fernandes Pereira definiu como *Romantismo escultórico*, que prevê a conjugação de formas clássicas colocadas ao serviço duma iconografia de exaltação patriótica¹⁹⁸. No caso analisado, a premissa se encaixa perfeitamente na composição do pedestal, mas não deixa de se fazer presente na estátua

¹⁹⁸ PEREIRA, José Fernandes – Escultura Romântica e Naturalista op.cit., p.251.

em bronze que foi fundida numa pose convencional, olhando a Baía do Guajará, o que acaba por sugerir a lembrança do bravo general no campo de batalha a fitar a vitória daqueles voluntários que estavam a lutar pela pátria sob o seu comando.

A nossa interpretação da gestualidade impressa na figura, não foge ao padrão adotado nos programas esculturais presentes no Brasil e em Portugal. Eles acabam por conjugar a austeridade da figura cívica com os elementos que fazem a transição do público com a figura principal. Obviamente tal padrão por vezes é surpreendido com exemplos que fogem a esta regra, como é o caso do primeiro Monumento Público inaugurado no país, nomeadamente a *Estátua Equestre de D. Pedro I do Brasil*, de Louis Rochet (1813-1878). O escultor francês que no conjunto da sua obra sempre que pode contemplou suas peças com elementos exóticos. Na concepção do monumento ao monarca distribuiu pela base vários elementos da cultura brasileira. Na estátua, não se privou em conceber D. Pedro I do Brasil numa pose que foge um pouco do padrão gestual convencional, com o braço direito em saudação, trazendo em uma das mãos a carta magna. Ao compararmos a peça monumental brasileira com a representação do monarca concebida por Anatole Calmels (1822-1906) para a cidade do Porto, veremos que o programa de Rochet, confirma certo exagero em algumas soluções.

A estátua de Gurjão se aproxima em muitos aspectos de algumas obras portuguesas erigidas no mesmo período, esses monumentos quando analisados sob o ponto de vista simbólico/formal revelam a função pretendida, que era despertar o sentimento cívico na população urbana. Em Portugal, podemos citar o *Monumento ao Duque da Terceira*¹⁹⁹ (Fig.96.1/96.2) de José Simões de Almeida (1844-1926), que, apesar de possuir um pedestal bem menor que o monumento ao general paraense, sua estátua, em termos compositivos, se assemelha com a de Gurjão, principalmente, a pose e os detalhes que compõem o traje militar. Com relação à gestualidade e aparência da escultura do herói da Guerra do Paraguai, acreditamos que a representação em bronze de D. Pedro V (Fig.97.1) instalada na Praça da Batalha no Porto, do escultor José Joaquim Teixeira Lopes (1837-1918) seja a que mais se assemelhe com a peça escultórica brasileira. Os

¹⁹⁹ António José Severim de Noronha (1792-1860), coincidentemente este personagem da história do Brasil e de Portugal, esteve no comando da Província Pará. No ano de 1817 foi o responsável pela criação do Corpo de Cavalaria da província, com sede no Convento de São José, tendo como primeiro Comandante, o Major de Cavalaria Joaquim Mariano de Oliveira Bello, tio materno do Duque de Caxias, tendo ainda definido os padrões de fardamentos dos oficiais e dos soldados, no mesmo ano. No ano seguinte (1818), instituiu o Corpo de Polícia. Em 1820 foi nomeado para igual posto na então Capitania da Baía de Todos os Santos. Contudo, não chegou a exercer este último cargo, pois a 26 de Abril de 1821 embarcou para Portugal, acompanhando o rei D. João VI, de quem era gentil-homem da câmara.

pontos em comum nos fazem acreditar que o escultor responsável pelo projecto paraense, se tenha inspirado na representação de D. Pedro V no momento em que desenvolveu o seu programa formal. A maneira como a figura de Gurjão segura o barrete militar, a perna esquerda flexionada tal como o posicionamento do monarca, e a forma em que o general descansa a mão sobre sua espada, da mesma maneira em que observamos no exemplo português, podem até indicar que o autor da estátua de Gurjão, tenha tido conhecimento da peça instalada no Porto (Fig.97.2).

Ao seguirmos as indicações dos historiadores paraenses que dão a autoria do monumento instalado na Praça D.Pedro II em Belém a Germano José de Salles, encontramos nos documentos e estudos pesquisados, algumas informações que ligam a oficina do canteiro português ao Brasil.

Consta nos autos de construção do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro (Fig.98.1/98.2) a intervenção deste Germano José de Salles na fachada neomanuelina toda trabalhada em pedra de lioz. O edifício que foi inaugurado em 1887 tem no frontispício, quatro estátuas e medalhões que aludem figuras destacadas na história de Portugal:

“A cantaria da fachada, aparelhada em pedra de lioz, foi contratada em Lisboa com o “canteiro” e marmorista Germano José Salles, pela qual recebeu onze contos de réis (TAVARES, 1977, p.80). As estátuas e os medalhões ornamentais foram contratados em Lisboa, com o escultor José Simões de Almeida Junior, para representarem o Infante D.Henrique, Luís de Camões, Vasco da Gama e Pedro Álvares Cabral; nos medalhões, os bustos de Fernão Lopes, Gil Vicente, Alexandre Herculano e Almeida Garrett (...)”²⁰⁰.

Antes da inauguração do Real Gabinete de Leitura o canteiro já havia prestado serviço em algumas capitais do nordeste. No Maranhão, foi autor de um monumento funerário, em memória da família Viveiros²⁰¹, apresentando uma breve genealogia gravada no mármore negro que encerra os restos mortais da família. Sobre o mesmo, existem figuras angelicais e um querubim sentado diante de uma urna funerária, esculpidos em alto-relevo, num contraste claro e escuro. Os arremates da lápide também foram concebidos em mármore branco com apropriações de conchas,

²⁰⁰ MATTOS, Maria de Fátima da Silva Costa Garcia de - **Da ideologia à arquitetura, um projeto além mar: os Gabinetes Portugueses de Leitura no Brasil**. In 19&20, Rio de Janeiro, v.II, n.2, abr.2007. [Consult.26.dez.2012]. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/gabinete_portugues.htm>.

²⁰¹ BORGES, Maria Elizia – **Os Riscadores de Pedra: Produtores de uma Alegoria Funerária Cristã**. In ABEC,2008, [Consult, 26.dez.2011]. Disponível em In III ABEC,2008. <http://www.artefunerarianobrasil.com.br/admin/upload/artigos/riscadores%20de%20pedra%20_III%20ABEC2008.pdf>

cortinados, volutas e festões, impregnado de ecletismo, bem ao gosto da arte fúnebre praticada na época. A presente informação foi colhida num artigo escrito por Maria Elizia Borges, a autora cita as considerações feitas por Francisco Queiroz Portela pesquisador português dedicado à história da arte do séc.XIX²⁰², que refere o canteiro, como pertencente “a segunda maior dinastia de mestres canteiros de Lisboa”²⁰³.

A quantidade de peças atribuídas a Germano José de Salles, não se reflete em informações concretas sobre a sua vida, nos causa certa estranheza que o seu nome não esteja presente nos compêndios da arte portuguesa, já que o mestre canteiro assinou parceria em alguns dos monumentos importantes de Lisboa. Como é o caso do conjunto escultórico da homenagem à D. Pedro IV no Rossio. No álbum do fotógrafo Francisco Rochinni, responsável pelas imagens oficiais da inauguração do monumento na Praça do Rossio, o nome de Germano José de Salles, é citado juntamente com o escultor Louis Valentin Elias Robert e do arquiteto Gabriel Davioud²⁰⁴. Tal como o exemplar paraense, a base do conjunto escultórico foi adornada com alegorias alusivas as qualidades do monarca, respectivamente, a *Justiça*, a *Prudência*, *Fortaleza* e *Moderação*, solução parecida com a tomada pelo escultor que executou o pedestal em Belém do Pará.

Na obra a “Estatuária de Lisboa”²⁰⁵ aparece uma referência a Germano José de Salles como o executor do monumento a mais uma figura pública militar, o Marquês de Sá da Bandeira (Fig.99) de autoria do escultor Giovanni Ciniselli (1832-1883). O que mais chama a atenção no conjunto escultórico inaugurado na Praça de D. Luis I, em Lisboa, é a solução do pedestal com um baixo-relevo que alude ao “Cerco do Porto” (Fig.100), a presença do elemento decorativo, nos permite fazer uma analogia direta ao recurso utilizado na base do *Monumento a Gurjão* para ilustrar a Batalha Naval de Riachuelo e a Passagem da Ponte de Itororó. A semelhança das peças contribui para aceitarmos o possível envolvimento do canteiro, não só no pedestal da encomenda paraense, mas também na fundição da estátua, já que veremos a seguir, por mais alguns trabalhos de sua autoria, que Germano possivelmente era proprietário de uma oficina de grandes

²⁰² Francisco Queiroz Portela desenvolve trabalhos na temática referida. Dentre alguns dos seus trabalhos destaca-se: Os Cemitérios do Porto e a Arte Oitocentista em Portugal: Consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória. (Tese de Doutorado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2002).

²⁰³ BORGES, Maria Elizia – op.cit., p.04.

²⁰⁴ Rocchini, Francisco - Monumento a D. Pedro IV de Portugal. Lisboa: 1870. Registo fotográfico parte do acervo digital FBN. Coleção: Thereza Christina Maria. <http://bndigital.bn.br/> [acesso dia 26/11/2012].

²⁰⁵ FERREIRA, Rafael Laborde e VIEIRA, Victor Manuel Lopes – **Estatuária de Lisboa**. Lisboa: Amigos do Livro, Ltda, 1985, p.40.

dimensões.

Há um relatório no arquivo distrital de Setúbal, que fala da encomenda do *Monumento a Bocage* feita na Oficina Germano José de Salles & Filhos. A fonte indica a criação de duas comissões, uma em Portugal e outra no Brasil, com o intuito de angariar fundos para a homenagem que teria lugar na praça que tem o mesmo nome do homenageado, no centro desta localidade.

A peça constitui-se a obra em que a intervenção do canteiro se encontra confirmada, não só pela natureza da estátua, esculpida em mármore, condizente com a atividade proeminente de Germano, mas principalmente por ser a peça em que temos uma fonte primária a indicar sua participação efetiva. Foi atribuída ao canteiro a direção da obra, sendo que o modelo, segundo o contrato assinado entre a câmara de Setubal, e o referido artífice, é de autoria do escultor Pedro Carlos dos Reis (1819-1893). Este facto contribui para a afirmação de que Germano José de Salles possa ter aceitado muitas encomendas e delegado a outros escultores a concepção dos trabalhos:

“A comissão installada em Setubal encarregada de somarem donativos para o monumento apenas obtiveram soma de cêrca de 200\$000r. Uma outra comissão constituída no Brazil para o mesmo fim conseguirão obter a quantia de 1:200\$000r [...] De 1:200r, tinha ordenado por intermédio do Visconde de Castilho e de seu irmão, a feitura de um Monumento por aquella quantia, sendo a obra desenhada e dirigida pelo mestre canteiro estabellecido em Lisboa, Germano José de Salles, e o modelo do escultor Pedro Carlos dos Reis [...]”²⁰⁶.

Na província do Pará, confirmamos através de um relatório provincial, a ligação do canteiro a região. Foi a Oficina Germano José de Salles & Filhos a responsável pelo fornecimento de trezentos metros de pedra para a área do cais de Belém, entre a alfândega e o cais do bairro do Reduto. Nos anexos do citado relatório, existe uma cópia integral do contrato em que a esposa do contratante representa-o, provavelmente pelo mesmo se encontrar ausente da província tratando da encomenda. As folhas do contrato revelam pormenorizadamente todos os termos acordados, como o prazo estipulado para entrega do material, especificações das pedras e valores cobrados. A seguir, incluiremos um trecho da fonte documental:

“(...) Conforme – O secretário Evaristo António Lopez de Souza – Eu abaixo assignado declaro ter contratado com o Sr. Germano José de Salles, com lojas de cantaria na rua do Arsenal em Lisboa, o fornecimento de pedras de cantaria para

²⁰⁶ **ADSTB** – Bocage: Monumento Em Setúbal, aquisição de Fundos, Construção e Inauguração. Estátua: Retrato a Óleo - Cópia de Moreau Sobre Original de Henrique José da Silva. Arquivo pessoal de Almeida Carvalho 1840/1970., P.4-5. <<http://digitalq.adstb.dgarq.gov.pt/details?id=1333782>> Consulta dia 13/07/2012.

a construção do caes na cidade do Pará, e sendo meo marido, André Verdini, pelo preço que se segue: Pedra A dous mil e dusestos réis a braça. Pedra B mil e novecentos réis a dita. Pedra C dous mil réis a dita. Pedra DD. E dous mil e quinhentos a dita. Do que traspasso o dito contracto ao governo desta Província com as mesmas condições acima declaradas, podendo de hoje em diante entender-se com o senhor Germano – Pará desessete de Abril de mil e oitocentos sessenta e nove (...)”²⁰⁷.

Comprovada a ligação do canteiro ao Pará, resta nos levantar a hipótese de que fora os trabalhos no pedestal do monumento erigido na Praça D. Pedro II, confirmada pela assinatura de Germano na base do conjunto escultórico. A somatória dos indicativos expostos possa iniciar uma discussão sobre a autoria da estátua em bronze. De concreto temos algumas semelhanças com as peças portuguesas.

A gestualidade da representação do herói coaduna-se com a estatuária oitocentista praticada em Portugal e outras cidades europeias que homenagearam as figuras militares que contribuíram para o ideal nacionalista.

O traje militar de Gurjão exemplifica a componente histórica almejada. O herói paraense carrega em seu peito seis condecorações (Fig.101), destas, conseguimos identificar as Medalhas da *Ordem da Rosa e de Cristo*, a *Comenda de Aviz*, a *Medalha de Ouro do Uruguai*, e a *Ordem do cruzeiro*. A *Boutonniere* da gola parece reeditar a *Comenda da Ordem de Cristo*. Nos ombros do general vemos as dragonas em franja. A representação ainda conta um minucioso detalhamento da espada que os comandantes empunhavam, diferente da armaria utilizada pelo resto da tropa com menores patentes (Fig.102) Os pormenores avançam para o resto do uniforme como os botões, punhos, gola e a bota que vai até o joelho.

A fisionomia de Gurjão no bronze revela um impulso quase realista, em que o artista claramente seguiu algum registo fornecido que serviu de modelo para chegar à semelhança física. O dado é Confirmado através de uma gravura de autoria desconhecida presente na *Grande Enciclopédia da Amazônia*²⁰⁸ (Fig.103). Sua expressão conforme tínhamos dito, revela a serenidade do comandante que esteve no *Front* e soube conduzir os voluntários a vitória. Os olhos apresentam perfuração, que denota uma solução plástica mais moderna e menos idealizada (Fig.104). O posicionamento da cabeça sugere que a representação esteja a observar a Baía de

²⁰⁷ APEP – Relatório com que o Exmº. Sr. Presidente da Província Conselheiro José Bento da Cunha Figueiredo entregou a administração da Província do Grão Pará ao Exmº.Sr. 2º Vice Primeiro Presidente Miguel António Pinto Guimarães. Pará: Typ. Diário do Gram-Pará, 1869. Anexos p., 23-24.

²⁰⁸ ROQUE, Carlos, op.cit., p. 851.

Guajará, localizada a poucos metros do conjunto monumental, onde o intervalo observado entre a estátua e o elemento natural ajuda a ativar os desdobramentos simbólicos contidos no percurso.

Encerramos o capítulo com outra representação monumental do general na cidade de Belém. Recordemos que no início do processo de subscrição, a intenção era colocar uma escultura fúnebre no mausoléu que guardaria os restos mortais do General Gurjão, porém a mudança nos planos presenteou os munícipes com uma peça escultórica no passeio público e adiou por longos anos a iniciativa de se erguer no Cemitério da Soledade um projecto de maior dimensão. Foi com Antônio Lemos que a suposta *divida* de gratidão do povo paraense também conferiu ao primitivo jazigo que encerrou as cinzas do general um aspecto condizente ao posto de “Herói Regional”.

A sepultura atualmente encontra-se em ruínas (Fig.105), tivemos oportunidade no período que coletamos os dados para a pesquisa de constatar *in loco* o estado de abandono da mesma, que além de já não contar com muitos elementos decorativos originais, a peça principal do conjunto, um busto em bronze do general foi retirado do local e posto num depósito²⁰⁹, e lá permanece sofrendo ação do tempo (Fig.106).

O projecto foi detalhado por Lemos no *Relatório da Intendência Municipal de 1901*²¹⁰, o texto é rico em detalhes e segue o mesmo discurso justificativo do monumento erigido na Praça D. Pedro II:

“Em sessão de 1 de fevereiro de 1894, resolvera o Conselho Municipal mandar erigir um mausoléu para encerrar os restos mortaes do bravo general Hilário Maximiano Antunes Gurjão, fallecido em consequência de graves ferimentos recebidos na batalha de Itóróro, na campanha do Paraguay. A 15 de agosto de 1898 coube-me executar a referida Resolução, inaugurando o monumento no cemitério da Soledade e n'elle depositando as preciosas cinzas do inolvidável soldado paraense. O monumento é de estylo grego e o mais lindo que se vê na Soledade. Mede 6m, 15 de altura, incluindo a ara, 2TM,50 em quadro,interna e 3", 10 externamente.E todo de pedra massiça, sendo o tecto composto de 4 blocos. Foi feito nas officinas de Lombardi, na Brescia. Seu peso total é de 150 toneladas.”²¹¹.

²⁰⁹ Conversamos com a senhora Márcia Silva, técnica do IPHAN, que estava a fazer um registo de imagens no cemitério da Soledade. Ela nos explicou que o busto do general foi retirado do mausoléu após um roubo ocorrido no mesmo, e transferido para o Mausoléu da família Chermont onde estaria em segurança. Novamente correu risco, pois o Mausoléu Chermont foi arrombado. O administrador do local para resguardar o Busto, resolveu guardá-lo no depósito da Capela do cemitério.

²¹⁰ **APEP** – Relatório Apresentado Ao Conselho Municipal de Belém na Sessão de 15 de Novembro de 1902 Pelo Intendente Antônio José de Lemos. Belém: Typographia de Alfredo Augusto Silva, 1902.

²¹¹ **APEP** – Relatório Apresentado Ao Conselho Municipal de Belém na Sessão de 15 de Novembro de 1902 Pelo Intendente Antônio José de Lemos. Belém: Typographia de Alfredo Augusto Silva, 1902., p. 202-203.

Desta vez, o trabalho escultórico ficou a cargo de Antonio Alegretti. Segundo o *Dicionário Biográfico Italiano*²¹², nasceu em Itália a 17 de abril 1840, foi admitido na Academia de Gênova com uma *estátua de Caim*, tendo oportunidade de estudar com o mestre Santo Varni (1807-1885). Após completar os estudos naquela escola, seguiu para Florença onde passou certo tempo a aperfeiçoar sua técnica, desse período, consta um *Retrato de Gino Capponi*²¹³.

Mais tarde, fora nomeado professor adjunto do Instituto de Belas Artes em Roma, transferindo-se posteriormente para a Academia de Belas Artes de Carrara onde assumiu a titularidade da cadeira de Escultura e finalmente o posto de diretor da instituição.

A produção do artista é vasta e concentra-se, sobretudo em Roma. Vale destacar uma *Eva depois da Queda* de 1881 (Galeria Nacional de Arte Moderna), e a *estátua de São Taddeo* (Fig.107.1) na fachada da Basílica de S. Paulo Fora dos Muros²¹⁴. A obra consultada ainda refere a *Marguerite em Faust* (exposta no *Salon* de Paris) e o *Monumento ao Senador Garelli* em Mondovi (107.2). O escultor faleceu em 26 de outubro de 1918 na cidade de Carrara²¹⁵.

No corpo do relatório dirigido à Assembleia Municipal, encontramos a informação de que o contrato de subscrição foi assinado em 1896 pela empresa Aliverti & C. O próprio Antônio Lemos faz questão de sublinhar a satisfação do resultado final da obra, que é composta, basicamente, de cripta onde na fachada se destaca a pira de bronze em forma de tripode. Acompanhada da seguinte inscrição:

GENERAL HILÁRIO MAXIMIANO ANTUNES GURJÃO NASCIDO EM 1820 -
FALLECIDO EM 1869. PARA PERPETUAR-LHE A MEMÓRIA O CONSELHO
MUNICIPAL DE BELÉM MANDOU ERIGIR ESTE MONUMENTO EM 1896.

Enquadrando a sobredita fachada, tínhamos em bronze, dois em escudos, de um lado *A Esfera com o Cruzeiro*, e no outro, as *Armas Brasileiras*, circundadas por estes dizeres: “Combate de Tuyuty - 24 de maio de 1868 e Combate de Itororó 6 de dezembro de 1868”. No interior do mausoléu, ao centro, erguia-se uma coluna de mármore, sustentando o busto em bronze do general. Do alto pendia uma luminária. Ao fundo assentavam sobre colunas dois vasos usados para receber flores.

A repercussão dos feitos do General Hilário Maximiano Antunes Gurjão perdurou

²¹² TARCHIANI, Nello; RUSSOLI, Franco - **Dizionario Biografico degli Italiani**. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1960. V.II, p.544.

²¹³ Idem.

²¹⁴ Ibid, p.544.

²¹⁵ Idem.

décadas após o fim da Guerra do Paraguai, indo de encontro ao que o governo local esperava da sedimentação da imagem de figuras históricas regionais, naquele momento apropriado ao ideal republicano.

A prática escultórica no espaço público se mantém no século XX. Outras duas estátuas de menor escala foram implantadas na mesma praça em que o *Monumento ao General Gurjão* foi erigido. As peças referidas estão localizadas em frente aos Palácios que emolduram o local, nomeadamente a *Monumento ao Marinheiro* (108.1) e a *Homenagem ao Soldado Brasileiro* (Fig.108.2), ambas situadas junto à calçada que delimita o perímetro da praça²¹⁶.

A primeira escultura apresenta pedestal de cimento, levantada sobre dois degraus. Ao cimo, a figura de um Marinheiro em bronze em posição de descanso trajando uniforme oficial, e em cuja base, há a inscrição “UMBERTO CAVINA – ESC”. A face principal do pedestal apresenta um medalhão em bronze com a efígie em relevo do Almirante Tamandaré, patrono da Marinha Brasileira, companheiro do general Gurjão na Guerra do Paraguai ao qual esta gravada, além do supracitado Cavina, o nome de “NEWTON SÁ - RIO 1939”²¹⁷. Na face posterior, também em bronze, consta o *Brasão de Armas do Brasil*. Segundo descrição de Ernesto Cruz²¹⁸, presente no livro *História do Pará* havia ainda uma âncora afixada no pedestal, atualmente desaparecida.

A *Homenagem ao Soldado Brasileiro*, presente na obra supracitada,²¹⁹, assim como o *Monumento ao Marinheiro*, fora iniciativa da Prefeitura de Belém. No alto do pedestal, que se levanta sobre dois degraus, está a figura de um soldado fundido em bronze, cuja base, esta identificada como “U.CAVINA – ESC”. Na face principal, vemos um medalhão em bronze com a efígie em relevo de Duque de Caxias, o patrono do exército brasileiro, logo acima, duas armas cruzadas e um capacete sobreposto. Na parte posterior, também em bronze, o *Brasão de Armas do Brasil* com o mesmo formato do *Monumento ao Marinheiro*.

Ainda na praça, encontra-se uma coluna em pedra de pequenas dimensões (Fig.109), a peça foi instalada em frente ao Solar do Barão do Guajará. Esculpida em pedra de lioz,

²¹⁶ A informação se encontra na base dos respectivos monumentos.

²¹⁷ Acreditamos que os medalhões do conjunto sejam do escultor Newton Sá (1908-1940), o artista nascido no Maranhão se especializou nesta tipologia, a Professora Raimunda Fortes da UFMG, localizou 67 medalhões, muitos em péssimas condições, distribuídos entre o Museu de Alcântara, o Colégio Ateneu Teixeira Mendes, o Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão e a coleção de Helena Moraes Correa. In **Newton Sá e a estética da sobrevivência**, Suplemento Cultural e Literário. Ano I, Novembro de 2005.

²¹⁸ CRUZ, Ernesto - **História do Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, v.2, 1973, p. 469.

²¹⁹ Idem.

serviria para demarcar os limites fronteiriços entre Portugal e Espanha no cumprimento do Tratado de Madrid. As peças foram trazidas ao Brasil por volta de 1750 e, em 1752, enviadas pelo então governador Francisco Xavier de Mendonça Furtado a várias zonas limítrofes entre os dois Impérios. De um dos barcos que os transportavam, cinco caíram no Rio Negro, à altura da cidade de Mariuá, atual Barcelos, no Amazonas.

Em 1970, uma expedição da Primeira Comissão Demarcadora de Limites – PCDL²²⁰, de regresso a Belém, resgatou alguns exemplares, um deles fora doado à cidade e colocado na Praça D. Pedro II em 1978. Outros dois se encontram respectivamente na sede da PCDL na capital do Pará, e no Palácio do Itamaraty em Brasília.

Julgamos que a segunda peça escultórica analisada reforça a essência das componentes idealizadas para o monumento oitocentista. Pois também apresenta um extenso programa narrativo em sintonia com a vaga estética propagada pelas Academias de Belas Artes do período. O conjunto também goza de uma localização privilegiada, bem no centro da cidade, e na altura da sua inauguração, fora recebida pelos munícipes com grandes festejos, o que denota afirmativamente, o sentido de adesão popular ao discurso propagado pelo estado no desenvolvimento de práticas cívicas através dos suportes memoriais distribuídos pelo centro da cidade, confirmando a hipótese do trajecto escultórico.

²²⁰ A Primeira Comissão Brasileira Demarcadora de Limites (PCDL) é um órgão federal sediado em Belém (Pará). É encarregada das atividades nas fronteiras do Brasil com Peru, Colômbia, Venezuela, Guiana, Suriname e Guiana Francesa. Está sob jurisdição do Ministério das Relações Exteriores para utilização do serviço de demarcação de fronteiras

Cap.IV Monumento a Frei Caetano Brandão.

4.1 Vida e Obra.

Dos três monumentos analisados, a representação do Bispo do Pará é a que apresenta menor escala. A simplicidade do seu pedestal, sem qualquer elemento de transição entre o observador e a estátua (conta apenas com o gradil e algum texto na base do plinto), foi compensada em termos formais pela riqueza nos detalhes que compõem as vestes episcopais, gestualidade e textura impressa na superfície do bronze.

O monumento instalado no centro do conjunto arquitetônico conhecido atualmente por complexo “Feliz Lusitânia” em termos patrimoniais e turísticos é considerado extremamente relevante para a região norte brasileira, e foi objecto de uma recente ação de preservação pelo Ministério da Cultura²²¹, no tombamento dos elementos históricos, arquitetônicos, urbanísticos e paisagísticos dos bairros da Cidade Velha e Campina. Com a medida, o número de bens sob a proteção do governo federa, em Belém, passou de 800 para 2,8 mil edificações.

O cadastro aprovado em 2012 pelo Conselho Consultivo do Patrimônio ligado ao Ministério da Cultura que ratifica a ampliação da proteção sobre os espaços urbanos da cidade elaborada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), com base no laudo técnico expedido pelo Departamento de Patrimônio Material (DEPAM/IPHAN) considerou o centro histórico de Belém como de "grande importância no processo de conquista e colonização portuguesa no norte do Brasil"²²². Ainda conforme o dossiê do órgão governamental, a área de tombamento aprovada pelo Conselho inclui bens já classificados individualmente pelo referido instituto nas décadas de 40, 50, 60 e 70 do século XX.

Para o resumo da vida e obra do religioso Português, utilizamos como base referencial o estudo de Francisco M. Ponces de Serpa Brandão²²³, que reuniu informações valiosas de Frei Caetano, como o local de nascimento, formação acadêmica e religiosa, trabalho desenvolvido como chefe da igreja em Belém do Pará e Braga, e ainda sua genealogia.

De posse das informações encontradas no estudo, foi possível compreender a importância histórica do religioso que o elevou a condição de vulto histórico, a ser

²²¹ Publicado no Diário Oficial da União em 10 de maio de 2012

²²² Parecer expedido em 2012 pelo órgão.

²²³ BRANDÃO, Francisco M. Ponces de Serpa – **D.Frei Caetano Brandão (1740-1805): O Testemunho da fé. A Família.** Lisboa: Distrilivro, 2005.

lembrado em praça pública pela caridade aos desvalidos, tanto no Brasil quanto em Portugal.

Frei Caetano nasceu no dia 11 de setembro de 1740, na freguesia de S. João Baptista de Loureiro, que pertencia, no século XVII, ao Concelho de Bemposta, extinto por decreto régio em 24/09/1855. A partir desta data, Loureiro passa a jurisdição de Oliveira de Azeméis, elevada ao estatuto de Concelho em 05/01/1770. É o nono filho do Sargento-Mor Tomé Pacheco e de Josefa Maria Pereira da Cruz²²⁴.

Foi batizado na igreja da freguesia de Loureiro com o nome de Caetano António, sendo padrinhos, António Martins, natural de Avanca, e António Pais de Matos, de Tonce. O registo de dois padrinhos na cerimónia, segundo o autor da biografia utilizada, pode estar ligado à prática usual de um dos indivíduos, no acto sacramental, representar a figura de Nossa Senhora. O indicativo se confirma com o testamento escrito por Caetano quando ocupava a função de bispo do Pará no qual recorda ser tomado simbolicamente como afilhado pela figura santa da igreja: “(...) minha doce madrinha, a augusta e sempre adorável Virgem Maria, mãe de Deus (...)”²²⁵.

Em 14 de abril de 1741, Caetano António perde o pai. Tomé Pacheco da Cunha falece repentinamente no Loureiro deixando mulher e dez filhos. A mãe do religioso então com 42 anos casa-se novamente com João Brandão Godinho, sobrinho do falecido marido. Sendo assim, o jovem Caetano António, aos três anos de idade passa a conviver com aquele que irá substituir a figura paterna, e de quem futuramente prestará homenagem ao adotar o apelido Brandão pelo qual ficou notoriamente conhecido.

Em 1756, Caetano Brandão, com 16 anos de idade, deixa sua terra natal para continuar os estudos em Coimbra. Efetua matrícula no Colégio de São Pedro com o nome de Caetano José Brandão²²⁶. Francisco Serpa acredita que a identificação na matrícula, possa estar relacionada com a obtenção do sacramento da crisma, onde a mudança ocasional no apelido era permitida, a adoção do apelido “José” se justifica pela homenagem que o futuro bispo quis prestar a um irmão assassinado em 1753²²⁷.

Sua carreira eclesiástica tem início com 18 anos, quando já se encontrava a frequentar as aulas do Colégio de São Pedro. Brandão Contraria o desejo da mãe, que esperava do

²²⁴ Ibid., p.34.

²²⁵ BRANDÃO, op.cit. p.34.

²²⁶ AUC. Matrículas, liv.74, fl.321 v., apud, Brandão, op.cit. p.37.

²²⁷ José Caetano Pereira da cruz foi assassinado no dia 4 de março de 1753 aos 23 anos de idade. In ADA. Paroquiais de Loureiro (Oliveira de Azeméis), liv.8, fl. 248v. Vd.parteII, título 1º, nº4., apud Brandão, op.cit., p.37.

filho o ingresso na carreira jurídica tal como dois tios maternos. O jovem estudante tomou hábito franciscano da Ordem Terceira Regular da Penitência (um dos três ramos da Ordem de São Francisco)²²⁸.

Em 1760 após a tonsura inicial, passa a assinar definitivamente como Frei Caetano da Anunciação Brandão, permanecendo internado no Colégio de São Pedro, de maneira a aprofundar os conhecimentos em filosofia, concluindo as cadeiras relacionadas com a matéria em 1763. No mesmo ano, entra na Faculdade de Teologia da Universidade de Coimbra²²⁹. Passado um ano, recebe o diaconato e ordena-se sacerdote, seis meses mais tarde, trinta dias antes da cerimônia de confirmação, Dona Joséfa Maria da Cruz falece no Loureiro.

O ano de 1768 marca o amadurecimento da trajetória acadêmica do religioso. Caetano Brandão inicia as provas finais desta primeira etapa da graduação em Teologia, prestando exame a 19 de Janeiro, e a 17 de março, onde apresenta um estudo intitulado *Conclusiones Mariano Bíblicas*²³⁰. O final da década de sessenta do séc.XVIII se constitui um período de dificuldades financeiras para o frei. Em 1769 o provincial da Ordem Terceira, Frei Manuel do Cenáculo tinha sido recém-escolhido para o cargo, e recebe de Brandão apelos seguidos para que possa resolver sua carência de recursos no intuito de suprir os gastos em Coimbra. Ao que parece o prior da ordem atende as reivindicações, já que em outubro desse ano, o jovem estudante efetua nova matrícula na universidade, a fim de obter o grau acadêmico desejado. Concluiu o curso no fim de 1770 e por orientação da Ordem Terceira, segue para Lisboa, de onde parte para um convento em Viana do Alentejo a fim de restabelecer a saúde que se encontrava precária desde Coimbra.

Serpa Brandão destaca que não há unanimidade nas informações que permitam determinar com exatidão o período em que o frei permaneceu no Alentejo, o referido estudo ressalta que alguns autores defendem uma curta temporada na casa religiosa, seguindo o mesmo, para o Convento de Nossa Senhora de Lisboa. Contudo, outras obras, como a escrita por José Paulo Leite de Abreu²³¹, atestam um tempo de permanência prolongado em Viana.

²²⁸ BRANDÃO. op.cit., p.39.

²²⁹ AUC. Matrículas, liv.81, fl.8. Apud., Brandão, op.cit., p.40.

²³⁰ Estudo sobre a Virgem Maria. BPE. Códice CXXVII/1-3, nº142, fl.215., apud. Brandão. op.cit., p.41.

²³¹ ABREU, José Paulo Leite – **D. Frei Caetano Brandão: O reformador contestado**. Braga: Universidade Católica Portuguesa/Faculdade de Teologia e Cabido Metropolitano e Primacial de Braga, 1997, p.100, apud., BRANDÃO. op.cit., p.44.

Sabe-se que em 1773 estava a residir no Convento de Nossa Senhora de Jesus na capital do império, e que passa a trocar correspondências regulares com as religiosas do convento alentejano, onde fora conselheiro espiritual e professor. As cartas tratam dos mais diversos assuntos, o mais recorrente é o desejo em exercer a vocação missionária, que será concretizada anos mais tarde. Em 16 de Junho deste ano, faleceu em Loureiro o capitão João Brandão Godinho, seu padastro. Na capital do reino, assume a cadeira de Filosofia (artes) e Teologia. Nos dois anos que se seguem, continua a prestar assistência espiritual e a lecionar para o noviciado do convento lisboeta, citado anteriormente.

No ano de 1777 foi transferido de Lisboa para Évora, sendo nomeado lente da cadeira de Filosofia no Colégio do Espírito Santo²³². Caetano Brandão então com 36 anos, já alcançara o prestígio necessário para reivindicar junto à coroa a concretização de um antigo desejo, partir como missionário território ultramarino português.

Em 1778, cerca de um ano após a subida ao trono de D. Maria I, reafirma em carta dirigida a uma religiosa do Alentejo, sua vontade de integrar o grupo de eclesiásticos que rumarão para Angola em missão de catequese:

“(…) Não se podem fazer pinturas mais feias dos costumes daquellas terras, e dos outros perigos a que nos vamos a expor, como as que tenho ouvido a pessoas, que por lá tem andado: e com tudo isso He tão grande o gosto, que tenho de partir para lá, que me afflige toda a demora. Bendito seja Deos que me deo esta tão rica prenda das suas misericórdias! (...)”²³³.

Tarda a notícia da partida dos padres para África, e o pedido de Caetano Brandão não fora atendido, causando-lhe grande frustração. Sendo assim, permaneceu a lecionar em Évora, até que em 2 de agosto 1782, é surpreendido pela notícia que significará um ponto de viragem na vida do religioso. A rainha D. Maria I o nomeia Bispo de Belém do Grão Pará, sucedendo à D. Frei João Evangelista Pereira da Silva (1708-1782), o quinto chefe da igreja naquela região, que ocupou o prelado por onze anos.

Do Palácio de Queluz é remetido o aviso da nomeação de Frei Caetano à Nunciatura de Lisboa, assinada pelo Visconde de Vila Nova de Cerveira, com os seguintes dizeres:

“Sua Magestade tendo consideração ás virtudes, letras e mais qualidades recommendáveis na pessoa de Frei Caetano Brandão Religiozo da Terceira Ordem da Penitencia e Lente actual de Theologia no seu collegio da Cidade de Evora: Houve por bem nomeallo Bispo da Santa Igreja Cathedral de Grão Pará”²³⁴.

A cerimônia de sagração do novo bispo foi realizada em 2 de fevereiro de 1783, na

²³² Propriedade da *Ordem de Jesus*, até os religiosos serem banidos do país por D. José I.

²³³ AMARAL, António Caetano do – **Memórias**, vol.1, p. 41-42., apud, BRANDÃO, Serpa., op.cit. p.49.

²³⁴ **ASV**. *Nunziatura di Lisbona*, 10 (4) 58. apud., BRANDÃO, Serpa., op.cit. p.54.

capela da Quinta do Conde em Telheiras, residência oficial do Arcebispo de Goa, D. Frei Francisco da Assunção, responsável por conduzir o ritual. Na mesma cerimônia, foi também consagrado o Bispo de Pequim, D. Frei Alexandre de Gouveia.

Serpa Brandão descreve os preparativos da partida do recém empossado Bispo do Grão Pará, com base nas memórias escritas pelo seu primeiro biógrafo²³⁵ António Caetano do Amaral, que organizou uma série de cartas escritas por Frei Caetano ao longo da vida. Pouco antes da viagem, o bispo se mostra avesso aos luxos comumente solicitados a quem alcança este alto posto eclesiástico. Caetano do Amaral, que o acompanhou, relatou que um dia estando os dois na cela de Frei Caetano em Lisboa a tratar da partida, foi solicitado pelo Bispo que providenciasse vestes episcopais com preços módicos, e que em vez das meias de seda, ficaria satisfeito com as tingidas, feitas em linha crua²³⁶. A dispensa dos privilégios lhe rendeu a notoriedade de homem abnegado, piedoso e amigo dos pobres, sublinhadas nas homenagens em forma de esculturas, pinturas, discursos e sonetos dirigidos à sua memória.

Finalmente no dia 1 de setembro de 1783 viaja em direção a Belém na charrua “Águia e Coração de Jesus”, entre os membros da comitiva, estava o governador e Capitão-General do Pará, Martinho de Sousa e Albuquerque, o grupo aporta na capital da Província em 20 de outubro. Dez dias a contar da chegada ao porto de Belém, toma posse da Diocese, e logo emite diversas pastorais, que visavam conter os desvios de comportamento e padronizar os modos e costumes dos paroquianos quando os mesmos estivessem nas igrejas e fora delas:

“(…) ahi fica hum bom numero de almas tocadas de Deos, e me parece que firmes no desígnio de cuidar na sua salvação: o que não succederia, se eu fosse quando desejava: fortes motivos tenho para obedecer a Deos, quando me falla pelos acontecimentos: parecem regras tortas ao nosso entender, mas são direitissimas conforme o de Deos, e consequentemente para melhor (...)”²³⁷.

Outro aspecto fundamental do trabalho desenvolvido pelo Bispo, diz respeito às visitas em diversas localidades da região amazônica. Seus relatos de viagens reproduzidos primeiramente na obra do seu secretário pessoal António Caetano do Amaral, revelam detalhes da paisagem natural, costumes dos gentios, para além de retratar o cotidiano da

²³⁶ AMARAL, António Caetano do – **Memórias**, vol.1, p. 41-42., apud, BRANDÃO, Serpa., op.cit. p.58.

²³⁷ AMARAL, António Caetano do – **Memórias**, vol.1, p. 134., AMARAL, António Caetano do – **Memórias**, vol.1, p.63.

época. Cabe reverenciar sucintamente os relatos, mesmo em que pese o recorte temático do estudo, já que não poderíamos deixar de atentar para esta faceta do religioso que diz muito da personalidade do homenageado no percurso escultórico.

O teor das impressões sobre a Amazônia mostra alguma semelhança com outros relatos da época do Brasil colônia, como os do Padre Fernão Cardin, Padre António Vieira, Padre José de Anchieta, só para citar alguns exemplos de homens que sob a influência do humanismo, ultrapassaram em certa medida as barreiras dogmáticas impostas pela religião, para desempenharem um papel de difusores do iluminismo em diversos campos do saber.

Suas andanças por vilarejos e cidades que compunham o Grão-Pará priorizavam verificar o estado das igrejas e comportamentos dos fiéis. No intervalo entre os deslocamentos feitos geralmente em embarcações de pequena dimensão, apontava as impressões de cada lugar. Sobre a paisagem da região selecionamos o seguinte relato:

“(…) No dia 12 entrámos no Rio Pavari, hum dos mais bellos por não ser mui largo, e dar lugar a gozar-se de perto da vista dos seus frondosos arvoredos, quase até passar por baixo dos ramos das arvores: todos os sentidos aqui achão encantos, que o transportão: hum cheiro aromatico perfuma o ar [...] lá raizes descarnadas descendo das ribanceiras até o leito do rio; variedade de arbustos viçosos, e odoríferos; huma relva muito verde, que no paiz chamam capim; em algumas partes louras arêas, ou terras de diversas cores; pequenas ribeiras chamadas Igarapés, que lá do centro dos matos vem desagoar em o rio (...)”²³⁸.

Entre os anos de 1785 e 1788 foram quatro visitas pastorais, em que o bispo Caetano travou contacto com uma realidade bem diferente da sua terra natal. Na segunda viagem (14 de outubro de 1786 a 18 de dezembro do mesmo ano), dois exemplares da fauna regional o chamaram atenção. Quando pernoitou na vila de Monte Alegre, surpreendeu-se com o Peixe-Boi (*manatim*):

“(…) Entre as cousas que tenho aqui admirado, foi um chamado peixe-boi; disseram-me que era dos mais pequenos, e comtudo seria do tamanho de hum novilho de hum ano; só tem o fucinho semelhante ao boi, nada mais; junto ao pescoço vem-se-lhe dois pequenos braços, e a cauda, o resto tudo He carne muito sucosa, tem banhas como de porco (...) Este animal pare os filhos, e os cria aos peitos; sustenta-se unicamente de feno, ou herva, que nasce nas margens dos rios, o que dá ocasião á duvida se He licito usar delle nos dias de abstinência(...)”²³⁹.

Em visita à freguesia de Nossa Senhora da Conceição da Cachoeira, onde se localizava a

²³⁸ AMARAL, António Caetano do – **Memórias**, vol. 1, p.153; Cf. Diários, p.39-40. apud., BRANDÃO, op.cit., p.64.

²³⁹ Ibid., p.183; Cf. Diários, p.59, apud., BRANDÃO, op.cit., p.66.

sede da fazenda dos padres mercedários, ficou surpreso com outro exemplar da fauna, abundante nos rios da região:

“(…) Hoje matarão os escravos hum jacaré a tiro de bala, e o trouxerão para eu ver: He a fera mais cruel, e voraz dos rios do estado: mas este disserão-me que era ainda novo; e com tudo tinha duas varas e meia de comprimento; o costado negro; de pelle dura, tecida pelo feitio de conchas; o ventre alvo, com algumas malhas pretas, e tão rijo como huma taboa; a cabeça he o mesmo ferro, não entra com Ella o chumbo, e a bala somente pelo toutiço, e pelos ouvidos (...) a boca rasgada demasiadamente, a deste, ainda que pequeno, tinha dois palmos de comprido; aberta he hum alçapão, deixando apparecer nas guélas um sumidouro espaçoso [...] Contou-me hum Indio, que accommettido em certa ocasião por huma destas féras, e já como joelho atravessado nos seus dentes, só com lhe tocar com os dedos nos olhos, se vira livre della, ainda que mal ferido(…)”²⁴⁰.

Na mesma visita, o bispo crítica o comportamento dos colonizadores da região:

“(…) Verdadeiramente se póde dizer que o estado do Pará he huma situação disposta pela Natureza com todas as commodidades para vir a ser o jardim mais bello do mundo; sómente se precisa de braços para pôr em movimento os resortes da mesma Natureza, e tirar os obstaculos ás producções; porém esta he a grande falta, que se lastíma, e cada dia mais, porque os brancos, que vem do Reino, sejam da mais baixa ordem, e que lá na Europa costumão ganhar a vida varrendo as ruas, e acarretando potes, apenas desembarção, revestem não sei que sentimentos de elevação: não disse bem, ficão logo feridos do contagio geral do paiz, que he hum espirito de dissolução, de preguiça, e desmazelo que arruina tudo, não só pelo que respeita aos costumes, mas ao mesmos interesses temporaes: huma taberna, huma loja de fitas, andar de huns lugares para ouros vendendo quatro quinquilharias, he a sua occupação mais ordinária, e mais querida; e daqui nasce o empregarem-se logo no abismo dos vícios, particularmente da incontinência, e da borracheira (...)”²⁴¹.

A par das deslocações, Frei Caetano desenvolveu várias iniciativas na capital da Província que lhe valeram a fama de chefe empenhado nas causas da igreja. Em seis anos a frente do bispado, reformou o seminário que funcionava no paço episcopal, criando condições para que fosse aumentado o número de novicios. Procurou normatizar os estatutos do colégio, fiscalizando de perto o ensino praticado na instituição. Frei Caetano, obteve do Ministro do Ultramar Martinho de Mello e Castro, o espólio do seu antecessor e utilizou o montante apurado em benfeitorias no seminário. Em carta dirigida a Viana do Alentejo, expressa a satisfação dos progressos alcançados pelos alunos da instituição apadrinhada pelo bispo:

“Os meus filosofos Seminaristas vão fazendo um progresso mui vantajoso, que derão claro testemunho no exame publico, que se lhes fez de logica: responderão

²⁴⁰ Ibid., p. 233-234; Cf. Diários, p.86-87. Apud., BRANDÃO, op.cit., p.71.

²⁴¹ AMARAL, op.cit, p.204-205, apud., BRANDÃO, op.cit., p. 68.

a tudo admiravelmente, mostrando um pleno conhecimento de todas as regras, particularmente da critica, e hermenêutica, em que mais insisto por causa da sua grande utilidade: são 17 meninos, e quasi todos com assaz engenho: paixão á Metafísica (...)"²⁴².

Em 1787 o Bispo inaugura a obra mais importante do seu legado no Pará. Nomeado de Hospital dos Pobres ou Hospital Bom Jesus dos Pobres, aberto ao público em 26 de julho de 1787, o edifício só pôde ser construído, após mobilização da comunidade que através das esmolas angariadas pela Confraria da Caridade, criada pelo Bispo com essa finalidade, juntou o montante necessário para tal propósito. O facto, acaba por ilustrar a capacidade do religioso em unir a sociedade local para a causa pia.

Situado na Praça Frei Caetano Brandão (antigo Largo da Sé), passou à direção da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia em 1807. Desativada a primitiva instalação em agosto de 1900, deu lugar ao atual prédio do hospital. Como explicaremos no próximo capítulo os festejos a volta da inauguração desse edifício, coincidiu com a cerimônia que desvelou ao publico a estátua do Bispo Caetano Brandão.

Em carta enviada ao convento de Viana do Alentejo, o bispo fala da inauguração ocorrida em 25 de julho de 1787:

“Estão os meus pobrezinhos já na sua Casa; e então que Casa? Hum Palacio magnífico: tudo se acha aturdido de ver, que no Pará, terra pobre, e onde as obras encontram mil dificuldades, esta no espaço de três annos chegasse a huma tal perfeição: bemdito Deos! [...] Agora todos os meus pesseios, e divertimentos são naquella casa; e vos confesso que não tive ainda maior satisfação depois que estou no Pará, do que presentemente quando vejo os meus probezinhos tão consolados, e livre de miseria, em que gemião: já me lembrou, se estiver doente, hir curar-me juntamente com elles, e lá morrer”²⁴³.

O percurso de Frei Caetano Brandão à frente do arcebispado do Grão Pará se aproximava do fim, o excelente trabalho desenvolvido na região amazônica motivou a rainha D. Maria I a convoca-lo à corte para assumir novas responsabilidades. Serpa Brandão, no registo biográfico do prelado, seleccionou alguns trechos de cartas enviadas a Portugal, que mostram a relutância do clérigo em assumir outro cargo, ao que parece, Frei Caetano desejava retornar à clausura conventual: “(...) Eu, meu amigo (...) vivo, mas sempre saudoso da antiga liberdade da minha cella; como perdi esse bem, agora é que sei conhecer o seu justo preço (...)"²⁴⁴.

Um ano antes de partir do Brasil, ainda teve tempo para realizar mais um importante

²⁴² Ibid., p.101, apud. BRANDÃO, op.cit., p.74.

²⁴³ Ibid., p.124-125. apud., BRANDÃO, op.cit., p.74.

²⁴⁴ Jornal de Coimbra. Vol.12, n°66, parte II (1818), p.225-226. Apud., BRANDÃO, op.cit., p.78.

feito relacionado com a educação dos mais necessitados. Conforme vimos, Frei Caetano Brandão desde o início da carreira eclesiástica estivera envolvido na formação de religiosas em Portugal. No Pará, utilizou a experiência adquirida nos conventos por onde lecionou para fundar em 1788, um estabelecimento destinado a atender meninas órfãs e desvalidas, denominado de Casa de Recolhimento de Educandas. Mantida por doações, a instituição acabou por ser o precursor do Colégio Nossa Senhora do Amparo, inaugurado em 1804 pelo Bispo do Pará, Manoel de Almeida Carvalho (1747-1818) e já na Primeira República – mais precisamente, em 1897 – o dito colégio recebeu o nome de Gentil Bittencourt.

Frei Caetano Brandão juntamente com os preparativos da viagem de retorno a Portugal prepara uma série de recomendações ao clero e a população da diocese para que o substituto, D. Manuel de Almeida de Carvalho, pudesse receber o arcebispado em perfeitas condições. António Caetano do Amaral, nas memórias do Bispo, descreve que sua partida foi sentida com grande comoção pelo povo do Pará “(...) a este tempo se poz o povo a chorar, dando gemidos, e gritos, que atroavão (...)”²⁴⁵.

A viagem do prelado ocorreu no dia 9 de agosto de 1789, aportando em Lisboa a 19 de outubro do mesmo ano, fora recebido pelo secretário de estado da coroa, Martinho de Melo e Castro, que lhe conduz à presença de sua majestade a rainha D. Maria I.

Alguns dias após a chegada à corte tem novo encontro com a soberana e aproveita a audiência para solicitar que o dispense do cargo de Arcebispo de Braga, mas D. Maria I estava decidida em atribuir lhe a função, e prontamente nega o pedido de clausura feito pelo Frei, que gostaria de voltar ao convento de Nossa Senhora de Jesus em Lisboa.

Em 20 de novembro a nomeação é publicada oficialmente:

“Sua Magestade tendo consideração as virtudes, letras, e merecimentos, que concorrem na pessoa do reverendo Dom Frey Caetano Brandão, da Terceira Ordem da Penitencia, Bispo da Dioceze do Grão Pará, attendendo aos abundantes frutos, que dos Exemplos, e das Doutrinas do mesmo Reverendo Prelado, tem colhido Ovelhas da referida Dioceze: Esperando que neste Reino frutificara o seu apostolico zelo com igual aproveitamento: Houve por bem nomeado, para ser promovido ao Arcebispado Primaz de Braga, que vagou pelo fallecimento do Senhor Dom Gaspar (...)”²⁴⁶.

Da chegada à capital do reino até sua entrada em Braga passou-se quase um ano. Serpa Brandão apoiado pelas narrativas do secretário pessoal de Frei Caetano indica que a entrega da mitra ao novo chefe da igreja bracarense esteve envolta por suntuoso

²⁴⁵ AMARAL, op.cit., vol 1, p.383, apud., BRANDÃO, op.cit., p.88.

²⁴⁶ ASV. Nunziatura di Lisbona, 10 (5) 46. apud., BRANDÃO, op.cit., p.90.

cerimonial realizado no dia 17 de Setembro de 1790²⁴⁷. Frei Caetano Brandão entra pela Cruz de Pedra, acompanhado da Nobreza, Meirinhos, Oficiais de Justiça, o Deão, Cônegos, e familiares que se dirigiram à Capela de S. Miguel-o-Anjo, onde o resto do Cabido o aguardava. Depois de paramentado com as vestes pontifícias, juntou-se ao cortejo ao lado de Comunidades, Irmandades e Confrarias seguindo até à Porta Nova, ricamente ornada pela Câmara, bem como todas as ruas e janelas da cidade. Da parte de dentro da muralha, em frente à fonte, a Câmara levantou um palco, em que estava presente toda a vereação, o Juiz de Fora, Ouvidores, Juizes de Órfãos e o Escrivão da Câmara. Ali lhe foram entregues as chaves da cidade.

Serpa Brandão informa que o novo arcebispo de Braga logo que assumiu a chefia da igreja, começa a pôr em prática uma política peculiarmente voltada ao assistencialismo e dinamização do ensino religioso na região. Semelhante ao que acontecera no Brasil, Frei Caetano Brandão ocupa-se em visitar as sedes das paróquias assistidas pelo governo arquiepiscopal bracarense. O trabalho de fiscalização da situação de vilas e cidades minhotas previa o controlo sobre os costumes desviantes da população, bem como a melhoria na formação dos párocos responsáveis pela evangelização, sobretudo em zonas de difícil acesso.

Ao longo de 16 anos no cargo de Arcebispo de Braga, Caetano Brandão empreendera 13 visitas pastorais, onde comprovou a carência em recursos de muitas localidades minhotas. O conhecimento da precariedade regional o incitou a publicar alguns editais direcionados a melhorias na agricultura, artes e manufaturas.

Em 1791 foi concluído o Seminário dos Meninos Órfãos, anos mais tarde a instituição muda o seu nome para Colégio de São Caetano²⁴⁸ em homenagem ao fundador da instituição, e em 1906 se ergue no pátio da escola um busto feito em bronze do qual falaremos a seguir.

O retorno a Portugal também marca a retomada do seu gosto pela escrita, trabalhando nos textos sobre as vidas de São Martinho de Dume e São Frutuoso²⁴⁹. Em 1798 inicia a reforma do breviário e *Missal Bracarense*, no mesmo ano publica pela imprensa régia de Lisboa a obra intitulada: *Instrucções a fim de se rezar perfeitamente o Officio*

²⁴⁷ BRANDÃO, op.cit., p.97

²⁴⁸ Ibid., p.98.

²⁴⁹ Foram publicadas a Vida e Opúsculo de S. Martinho Bracarense, em 1803, e Vida e Regra de S. Frutuoso Bracarense, em 1805. Ambas após a morte de Frei Caetano. BRANDÃO, op.cit., p.108.

*Divino, e de se celebrar com devoção o Sacrosanto Sacrifício do Altar*²⁵⁰.

As informações recolhidas sobre Frei Caetano Brandão sublinham a grande capacidade de persuasão do religioso junto à população e instâncias de poder. A rapidez com que mobilizou os setores da sociedade para concretizar seus projectos confirmam a personalidade de chefe incansável e empreendedor, mas que por outro lado se manteve ortodoxo nas questões de fé. Foi dessa maneira que despertou a estima da coroa portuguesa, mas que também lhe rendeu inimizades, sobretudo junto aos eclesiásticos que gozavam de privilégios. Se, por um lado, condenou a profusão de altares particulares em residências, por outro, defendeu os religiosos perseguidos pelo novo regime político em França. Foi o arcebispo de Braga que teve a iniciativa em fundar naquela cidade um curso de cirurgia, encomendando livros no estrangeiro, instrumentos cirúrgicos e um esqueleto, para que as atividades corressem de maneira satisfatória²⁵¹.

O notório carisma junto aos paroquianos aumenta a pouco e pouco quando Frei Caetano aproveita estrategicamente os festejos na promoção da sua figura. Em certa ocasião, próxima a quaresma, veste mais de uma centena de crianças pobres, em outro momento distribui prêmios no concurso agroindustrial instituído através de edital a mando do chefe da igreja²⁵².

A desenvoltura em contornar situações delicadas foi posta a prova quando o período em esteve de posse da mitra bracarense coincidiu com as epidemias que grassaram no norte de Portugal. Outro acontecimento que veio alterar a tranquilidade das paróquias dirigidas pelo Bispo, se deu pelo conflito peninsular demarcado por um tempo de sérias dificuldades ao país. Diante das adversidades, teve que usar de artifícios políticos para diminuir os impactos da guerra junto da população minhota, e ainda manter-se firme contra as pressões do cabido, que não aceitava a postura inflexível no combate aos benefícios eclesiásticos.

O desgaste físico proveniente dos anos em que empreendeu longos deslocamentos era sentido com maior intensidade, e aos sessenta e cinco anos, o estado de saúde do Frei inspirava cuidados. Em carta ao secretário António Caetano do Amaral, relata sua condição:

“Tem-se agravado a minha molestia algum tanto; pelo que foi necessario sujeitar-me aos remedios da Medicina, que há quinze dias vou continuando com pouca melhora; o mesmo canção, e respiração alta, muita fraqueza, e hum

²⁵⁰ BRANDÃO, op.cit., p.126.

²⁵¹ AMARAL, António Caetano do – Memórias, vol.2, p.362. apud., BRANDÃO, p.126.

²⁵² BRANDÃO, op.cit., p.127.

abatimento do corpo e do espirito, que me tira toda a energia para o trabalho; até para pegar na Penna. Em fim, meu Amigo, estou acabado, para nada presto (...)”²⁵³.

António Caetano do Amaral informou que frei Caetano, mesmo debilitado, trabalhou até pouco antes de falecer. O autor das memórias recebeu de Inácio José Peixoto, um religioso que acompanhou os momentos finais do religioso, detalhes que ilustram a morte de Frei Caetano:

“Ainda na Quinta feira 12 de Dezembro assistio por algum tempo aos exames de Ordens: no dia 14 recebo o sagrado Viatico publicamente, que o Deão lhe administrou acompanhado do Corpo Capitular; e no Sabbado entrou em agonia; foi ungido, e com a mais perfeita resignação, com as mãos erguidas, batendo de quando em quando no peito [...] Assim esteve prostrado e agonizante, recebendo placidamente as absolvições dos padres e dos Religiosos da Cidade, e assim seu confessor Fr. Francisco das Marinhas, chegou até ás duas horas da tarde do dia 15, em que entregou a seu Creador a generosa alma (...)”²⁵⁴.

A seguir ao falecimento no dia 15 de dezembro de 1805, seu corpo foi embalsamado, permanecendo em câmara ardente onde foram realizadas missas e ofícios. Serpa Brandão relata que o velório, ocorreu até o dia 19 daquele mês, onde, depois de cantadas as laudes, se deu o cortejo fúnebre em direção à Sé de Braga, após a chegada foi celebrada mais uma missa pelo deão do cabido. Em seguida ocorre o sepultamento na capela-mor, logo abaixo da sepultura do Arcebispo D. Gaspar de Bragança²⁵⁵.

Em 15 de dezembro de 1890, seus restos mortais foram transferidos para a capela de Nossa Senhora da Piedade, no claustro da Sé bracarense, onde se encontra a lápide definitiva, com a seguinte legenda tumular:

AQUI JAZ / D. Fr. Caetano Brandão, filho legitimo de Thomè Pacheco da Cunha, Sargento mor de Ordenanças, / e de D. Maria Jozefa da Crus. Foi religioso da Terceira Ordem de S. Francisco, depois Bispo Parà / no Brazil, e ultimamente Arcebispo e Senhor Primas das Hespanhas. / Prelado exemplar e muito distincto pela sua sabedoria e virtudes, tornou-se notável pela fundação de im = / portantes Estabelecimentos de Beneficia e caridade neste Arcebispado. / Nasceu em 11 de Setembro de 1740 no lugar e freguezia de Loureiro, Bispado do Porto, e falleceu / em 15 de dezembro de 1805 nesta cidade de Braga, sendo sepultado na Capella mor desta Sé / Primacial, e transferido para este tumulo em 15 de Dezembro de 1890²⁵⁶.

²⁵³ Idem., p.553-554, apud., BRANDÃO, op.cit., p.145.

²⁵⁴ Ibid., p. 554-555, apud., BRANDÃO, op.cit., p.146.

²⁵⁵ ADB. Paroquiais da freguesia de Sé (Braga), liv. De óbitos nº 5, fl.160v-162. Apud., Brandão, op.cit., p.146.

²⁵⁶ BRANDÃO, op.cit., p.147.

4.2 O Processo de Subscrição e Autoria.

Dentre as três representações que compõem o percurso monumental, o religioso nascido em Portugal aparece, como já tínhamos informado, encerrando a linha imaginária que compreende o circuito escultórico criado nas últimas décadas do século XIX.

Em perfeita sintonia com a necessidade estético-ideológica de preencher os vazios da cidade, a peça escultórica atende com primazia o discurso fundamentado na dívida de gratidão do povo da região para com as figuras exemplares, que, por algum motivo contribuíram ao desenvolvimento da Província.

Frei Caetano Brandão entrou para o seletivo grupo de indivíduos representados no espaço público da capital do Pará, como o representante da igreja. Dos quatro monumentos erguidos no supracitado recorte temporal, três deles integram a hipótese defendida neste trabalho. A única exceção se dá pelo *Monumento à República* erigida no antigo Largo da Pólvora (a partir da inauguração do monumento o local passou chamar-se Praça da República). A principal característica que distingue esse conjunto monumental das peças aqui analisadas está na forma alegórica da representação, que visa exaltar um acontecimento histórico específico, e não recordar a memória de um indivíduo e, conseqüentemente, o seu contributo à região.

Quando englobamos as peças contidas no trajecto por ordem de inauguração, temos o *Monumento a Frei Caetano Brandão* como o último a ser erigido. Sua pedra fundamental foi assentada dia 3 de maio de 1900, aproveitando os festejos que recordavam os 400 anos de descobrimento do Brasil.

Diferente dos outros processos de subscrição dos monumentos anteriores, os trâmites burocráticos da homenagem a Frei Caetano foram realizados rapidamente. Provavelmente o facto de o processo ter corrido na instância municipal, sem a intervenção direta do Governo Provincial tenha, de alguma forma acelerado a subscrição, que fora concluída num intervalo de pouco mais de um ano a contar da iniciativa proposta na Câmara Municipal, até à cerimônia de inauguração na Praça Frei Caetano Brandão.

Nesse período, a Intendência Municipal estava sob a chefia do célebre político Antônio Lemos, responsável por significativas reformas no perímetro urbano de Belém. A época coincide com o apogeu das exportações da borracha paraense e, conseqüentemente, a divulgação dos preceitos relativos ao embelezamento da cidade que passa a contar com

uma série de obras que requalificariam praças, ruas, edifícios públicos, privados, e etc.

Logo que assumiu o mandato, Antônio Lemos tratou de melhorar o aspecto do local que em breve iria abrigar a estátua do antigo Bispo do Pará:

“Já a 17 de dezembro de 1897, um mez e dois dias depois que assumi o exercício d'este cargo, foi publicada a Lei n.º 159, auctorizando o calçamento e melhoramentos da praça Dom Frei Caetano Brandão. Estes serviços tiveram logo começo de execução”²⁵⁷.

Antônio Lemos no texto dirigido a Câmara Municipal, presta contas sobre o período que esteve à frente da municipalidade, neste documento, faz questão de referir a importância do ajardinamento no centro da cidade:

“(…) Não attendo, assim procedendo, somente a uma questão de commodidade, porque o processo que preconiso é de consideráveis vantagens para a hygiene. Muito têm a lucrar a saúde publica, por meio do estabelecimento, em larga escala, de grandes núcleos de vegetação, no próprio coração da cidade (...)”²⁵⁸.

Neste relatório, recorda à Câmara Municipal, o estado da praça situada no antigo Largo da Sé, antes de assumir a intendência: “Injustificável era o seu abandono, pois até servia de deposito de lixo e trastes velhos e criminoso fora mantel-a desprezada”²⁵⁹. É curiosa a indignação do político perante a administração anterior, pela qual não se furta de tecer críticas severas sobre o aspecto das praças, especificamente a que receberia o monumento ao bispo: “Assim consegui transformar n'um bellissimo recreio o horripilante quadrilátero, cheio de lixo, legado ao meu zelo pela administração municipal anterior”²⁶⁰.

O intendente mostra se satisfeito por ter em seu corpo administrativo auxiliar profissionais gabaritados. Foi Lemos que nomeou para o cargo de chefe da jardinagem municipal, o “habilíssimo profissional” Sr. Eduardo Hass²⁶¹, responsável pela coordenação das equipas destinadas a manutenção das praças. Somente para o Largo da Sé, onde foi erigido o *Monumento a Frei Caetano*, foram recrutados, 1 jardineiro de 1ª classe, 2 de 2ª classe, e 3 serventes²⁶², demonstrando o zelo da administração a estes locais. A preocupação de Lemos em acompanhar as tendências arquitetônicas das cidades europeias fora relatada no capítulo que trata da expansão urbana dos bairros da

²⁵⁷ LEMOS, Antônio José - Relatório Apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15 de novembro de 1902. Pará: Typographia de Alfredo Augusto Silva, p.108. In <<http://archive.org/details/relatorioapresen00lemouoft>>. Consulta dia 10/09/2012.

²⁵⁸ Idem.

²⁵⁹ Ibid., p.179.

²⁶⁰ Idem.

²⁶¹ Idem.

²⁶² Ibid., p. 342.

Cidade Velha e Campina (atual bairro do Comércio). O intendente concentrou esforços para que as reformas estivessem de acordo com o que havia de mais moderno no período. Para o revestimento dos principais eixos viários da cidade, chega a sugerir a Câmara que se fizesse uma experiência com “asfalto”, tal como estava a ser implementado em algumas cidades norte americanas²⁶³. Alvo de muitas críticas dos adversários políticos que o acusavam de megalômano, não deu importância a elas, e se manteve firme no propósito em dotar a capital do estado de equipamentos urbanos requitados, imitando os grandes centros como Paris e Nova Iorque.

Por vezes as obras propostas na Câmara de Belém esbarravam na carência de recursos, inicialmente o projecto de requalificação da Praça Frei Caetano Brandão, tal como outros locais públicos seria feito em revestimento importado da Itália:

“(…)Até agora, os calçamentos mais importantes têm sido por paralelepipedos de granito, segundo tereis visto na relação acima reproduzida. Por esse systema encetei já o calçamento das avenidas que cortam a praça Republica. Devido a exigências de economia, tive de renunciar ao primitivo plano, segundo o qual esse calçamento seria feito a pedras vulcânicas do Vesúvio, de varias cores, formando imitações de arabescos em mosaico. Muito dispendioso este bello projecto,foi necessário rejeital-o.(…)”²⁶⁴.

As construções que escapavam do controlo da alçada municipal eram tidas por Lemos como motivo de grande preocupação, desse modo, elaborou um novo e criterioso código de posturas municipais, citado anteriormente. As receitas advindas da exportação da borracha propiciaram um surto de novas edificações nem sempre bem vindas segundo a ótica do intendente:

“(…) O capitalista ordinariamente pouco se importa com a apparencia dos prédios: deseja-os a baixo preço, para auferir a maior taxa de juro sobre o dinheiro gasto. Por seu turno, o mestre de obras ou é de uma ignorância palmar, até das primeiras regras de architectura, ou somenos interesse liga á questão da fachada: seu escopo é construir á pressa, aproveitando maior quantidade de tempo e materiaes, afim de colher maior saldo sobre o total do contracto. E assim, do consorcio d'estes desejos económicos do proprietário e do constructor, advêm o atrazado systema de edificação no Pará, o nosso consagrado mau gosto e a feia apparencia das casas, quasi todas acanhadas e baixas, mesmo nas principaes vias publicas(…)”²⁶⁵.

²⁶³ Ibid., p. 153.

²⁶⁴ Idem.

²⁶⁵ Ibid., p. 164.

A postura vanguardista de Antônio Lemos foi de encontro aos preceitos de embelezamento e salubridade das áreas públicas, de maneira a oferecer à população urbana um modelo de cidade moderna. Desse modo, pavimentou vias sem revestimento, arborizou as ruas do centro e imediações, recuperou praças, etc. Motivado em cumprir a tarefa patriótica de homenagear Frei Caetano Brandão, apresentou a Câmara o desejo de saldar a dívida de gratidão do povo para com o ilustre prelado, prontamente atendida pelos vereadores que facilitaram o início do processo de subscrição.

Foi na sessão do Conselho Municipal de Belém do dia 21 de março de 1899, sob a presidência do Senhor Geminiano Lyra de Castro que as propostas enviadas à 1ª e 4ª comissões feitas pelo artista italiano Domenico de Angelis foram aceites oficialmente:

“Conselho Municipal de Belém, 1899. As 1ª e 4ª comissões, tendo em vista a proposta de Domenico de Angelis para a ereção de um monumento que perpetue à memória do Bispo Dom Frei Caetano Brandão, e , considerando que por lei e resolução os serviços do extinto prelado (...) É de parecer que no antigo Largo da Sé, hoje denominado praça Frei Caetano Brandão e onde permanece o hospital fundado por aquele prelado, seja erigido um monumento à sua memória consagrado a afirmar a gratidão dos pósteros pelo bem que fez e legou a humanidade sofredora (...) Nestes termos a 1ª e 4ª comissões opinam para que o intendente fique autorizado a realizar esta justa homenagem, entrando em acordo com Domenico de Angelis para o fim indicado (...)”²⁶⁶.

Depois de aprovada em sessão oficial, a resolução fora publicada sob o número 54, por determinação da intendência municipal²⁶⁷. Como já foi citado, o processo correu de forma rápida, o único percalço registado após a publicação oficial da iniciativa, se deu pelo falecimento do executor da encomenda, nomeadamente, o escultor italiano Domenico de Angelis. Contudo, o contrato foi rigorosamente cumprido graças a postura dos familiares do italiano e artistas ligados ao seu ateliê que puseram a bom termo o contrato. O preço do monumento que incluía estátua e plinto em pedra custou aos cofres públicos a importância de 50 mil francos, sendo isentados todos os impostos. O montante, segundo o acordo entre as partes envolvidas, previa a quitação da dívida em duas parcelas. A primeira no valor de 30 mil francos, deveria ser remetida a um banco em Roma e retirada assim que o conjunto monumental estivesse concluído. Os outros 20 mil francos seriam pagos ao câmbio do dia, um mês após a chegada das peças a Belém do Pará²⁶⁸. O traslado da estátua seguiu da Itália no paquete Rei Humberto da

²⁶⁶ Publicado na íntegra no periódico O Pará de 22 de março de 1899. Apud., GODINHO, Sebastião – **O Monumento a D. Frei Caetano Brandão**, Belém: Cadernos de Cultura, estudos. 8, SEMEC. 1987. P. 9.

²⁶⁷ Ibid., p. 11.

²⁶⁸ Jornal A Província do Pará, 16 de agosto de 1900. Apud., GODINHO, op.cit., p. 13.

companhia de transportes Ligure Brasileira, e aportou na cidade pelas 15 horas do dia 4 de agosto de 1900.

Após ser içada por guindaste, a estátua fora transportada até à Praça Frei Caetano Brandão, onde já se havia aparelhado o pedestal que serviu de base para a escultura²⁶⁹.

Inicialmente, o monumento deveria ser inaugurado no dia 25 de julho de 1900, data que coincidiria com as comemorações dos 113 anos de fundação do Hospital da Caridade, no qual Frei Caetano Brandão foi o maior entusiasta. Sebastião Godinho, autor de um estudo que trata do monumento ao religioso, atribui a mudança da inauguração, a um ligeiro atraso na entrega da estátua, sendo assim, a cerimônia foi transferida para 15 de agosto do mesmo ano, data comemorativa que marca a adesão do Pará à Independência do Brasil, que fora utilizada também nos outros dois monumentos presentes na hipótese do trajeto escultórico defendido no presente estudo.

Apesar de não conseguirmos ter acesso ao contrato lavrado entre De Angelis e a intendência municipal, o estudo de Sebastião Godinho forneceu-nos um importante dado, presente no item de nº 10 do referido documento. Dentre outras exigências, a cláusula solicitava do artista a obtenção de um atestado assinado por dois especialistas aprovando o trabalho realizado pelo responsável da confecção da obra, e assim foi feito. Os herdeiros que assumiram a execução da encomenda em decorrência do falecimento de Domenico de Angelis enviaram ao intendente Antônio Lemos, um documento assinado pelos professores Caetano Cock²⁷⁰ e Eugênio Maccagnami (1852-1930)²⁷¹ com o parecer favorável ao aspecto final da obra esboçada pelo escultor:

“Declaram-no pela pura verdade por sua ciência e consciência de magnífica concepção artística e que sua execução, já pelo que diz respeito ao trabalho de granito e demais mármore, já pelo que se refere a formação dos modelos, já, enfim pela fusão da estátua – é debaixo de todos os pontos de aspecto perfeitíssimo e própria a merecer a aprovação e o encômio de todas as pessoas da arte”²⁷².

Veremos agora como se deu o processo criativo da obra, bem como as pessoas

²⁶⁹ GODINHO, op.cit., p. 29.

²⁷⁰ Não conseguimos obter qualquer informação sobre o artista. Godinho escreveu em seu estudo que Caetano Cock, distinguiu-se como comendador, arquiteto, membro da academia de São Lucas; Roma; de Turim; de Perugia; Carrara e outras. In GODINHO, op.cit., p.33.

²⁷¹ O italiano foi contemplado com duas medalhas de ouro na Exposição Mundial de Paris em 1889 e 1900, dentre as obras mais destacadas podemos citar, o *Monumento a Frederico Doda* em Roma e uma figura alegórica esculpida no pedestal da estátua *equestre a Vítor Emanuel II* da Itália. Segundo Godinho foi professor da Academia de São Lucas e do Museu Artístico- Industrial de Roma. In GODINHO, op.cit., p.34.

²⁷² Trecho do atestado. In jornal A Província do Pará, 15 de agosto de 1900, apud., Godinho, op.cit., p.33.

envolvidas na concepção da estátua e pedestal.

Após o parecer favorável da Câmara Municipal, e conseqüente aprovação através da resolução nº54 de 21 de março de 1899, De Angelis preparou-se para a viagem a Roma, onde a estátua seria confeccionada. Sergio Godinho informa que o Italiano partiu de Belém em direção à sua terra natal em 12 de abril de 1899²⁷³. Retornou a cidade alguns meses mais tarde com a notícia de que a estátua seria fundida na renomada oficina G. Bastianelli em Roma, em liga de alumínio e bronze, material até então pouco utilizado para aquele fim²⁷⁴.

A relação de proximidade do artista Italiano com a cidade de Belém, como veremos a seguir, pode ser interpretada como uma vantagem na integração da peça escultórica ao perímetro compreendido pela praça e o conjunto arquitetônico edificado nas imediações do monumento. Lembremos que nos outros dois conjuntos que fazem parte do trajecto escultural da nossa pesquisa, os responsáveis pela concepção das peças não tiveram a oportunidade de conhecer o local onde as estátuas iriam ser assentadas. De Angelis por sua vez, deslocou-se de Itália em direção à região mais do que uma vez para executar importantes trabalhos tanto em Belém, quanto em Manaus, ou seja, conhecia o traçado urbano onde a estátua foi posta.

Considera-se que o artista e seus respectivos assistentes, fizeram parte da última leva de estrangeiros convocados pelo Estado com o intuito de embelezar o espaço público antes do declínio das exportações da borracha amazônica. Como vimos no primeiro capítulo do estudo, o início desta prática remonta o período de intervenção pombalina no Pará, com os trabalhos desenvolvidos por António Landi na capital da Província. A notoriedade conseguida por De Angelis na Amazônia, tem início com a execução de alguns painéis laterais da Sé de Belém, período em que D. Macedo Costa (1830-1891) esteve à frente do bispado e incitou uma, das muitas remodelações pela qual a igreja sofreu desde que fora erguida no largo central da capital. O resultado plástico da encomenda bastou para que o italiano fosse constantemente requisitado pelos governos de Belém e Manaus em significativas obras que representam o período áureo da borracha.

Julgamos que o aspecto final da representação de Frei Caetano Brandão, deve muito ao artista formado em uma das mais importantes academias Italianas. Além do estilo apurado adquirido em seu percurso acadêmico, Domenico de Angelis procurou

²⁷³ Ibid. P. 19.

²⁷⁴ Idem.

associar-se a pessoal capacitado para atender as encomendas que iam de pinturas decorativas a monumentos públicos.

Nascido em Roma em 1852 ou 1853, estudou na célebre Academia di San Luca, uma das mais antigas e renomadas escolas de arte europeias. Na instituição de ensino, De Angelis teve contato com os ensinamentos de mestres como Francesco Podesti (1800-1895) e Alessandro Marini.

O pintor italiano associou-se a Giovanni Capranesi, seu colega de academia, que em 1911 alcançou a direção da instituição responsável pela formação dos artistas. A parceria com Capranesi lhe rendeu bons frutos, juntos, fixaram ateliê nas proximidades da Praça Vittorio Emanuele II em Roma e começaram a efetuar algumas obras artísticas em território italiano. O primeiro trabalho em parceria, foi o fresco numa das salas do Palácio Ferri na capital italiana. Ao bem-sucedido início da dupla, seguiram-se mais encomendas, como as decorações do Salão do Banco de Itália, do Salão de Bailes do Palácio Campanari, e o fresco da Capela do Sagrado Coração na Igreja de São Inácio.

No Brasil, em decorrência dos trabalhos da reforma da Sé de Belém por meio iniciativa do Bispo do Pará D. Macedo Costa, a dupla fora recrutada com a missão de redecorar o espaço interno da igreja. Provavelmente em 1881 dá-se início da ligação entre o ateliê italiano e a região Amazônica, que se estenderá até o declínio das exportações da borracha no território. A disposição em aumentar o campo de atuação para além das fronteiras do seu país levou com que os artistas se deslocassem regularmente primeiramente ao Pará, e, em seguida, ao estado do Amazonas.

A dupla obteve rapidamente o prestígio da alta sociedade local, compondo uma equipa de profissionais fixos na região. À medida que crescia o número de encomendas oficiais e particulares, De Angelis e Capranesi recrutavam em igual proporção mais colaboradores. Foi dessa maneira que conheceram o pintor brasileiro Crispim do Amaral (1858-1910). O artista pernambucano, além de pintor atuou como caricaturista, ilustrador e cenógrafo, ganhando fama em Belém por integrar o corpo de funcionários da Empresa Vicente de espetáculos, responsável pela administração do Teatro da Paz. A colaboração entre o brasileiro e os italianos ocorrera em algumas oportunidades. Em 1888, Amaral ao que parece ajudado pelo prestígio que De Angelis gozava no estado, fora agraciado com uma bolsa de estudos do governo paraense, para aperfeiçoar-se em pintura na Academia de San Luca.

Crispim do Amaral retribuiu o favor do italiano quando foi encarregado das obras decorativas do Teatro Amazônas, convidando o ateliê de Angelis/ Capranese para

executar as pinturas da Sala de Espetáculos e do Salão Nobre do teatro construído em Manaus. Na segunda dependência, De Angelis decorou os frescos do teto, com um plano pictórico complexo. O tema de inspiração neoclássica apresenta uma alegoria às *faculdades humanas*, conjugando a temática mitológica ao ambiente dos trópicos (Fig.110.1). No teto da sala de espetáculos, sua arquitetura composta por uma pérgola que se dispõe na direção da cúpula caracterizada pela escala avultada, permitiu que toda a ação pictórica se fizesse em dispersão do centro, apontando para a parte dianteira onde um retrato do maestro Carlos Gomes (Fig.110.2) fora propositalmente destacado em relação aos demais elementos²⁷⁵.

Quanto ao Salão Nobre do Teatro Amazonense, se regista novamente um elaborado trabalho compositivo. A parte superior do ambiente conta com o tema da *Glorificação das Artes no Amazonas*, (Fig.111.1/Fig.111.2) com as musas no desenvolvimento de suas habilidades. O piso em marchetaria contém uma profusão gráfica conseguida graças à utilização de madeiras em tons diferente, numa bela relação claro-escuro. O ambiente ainda recebeu o conjunto de telas pintadas por Capranesi que alude a temas da paisagem amazônica e uma delas em especial, foi inspirada pela ópera *O Guarany* do maestro Carlos Gomes. A maior das pinturas, na parede da sala que dá para o lado interno do teatro, representa *Peri salvando Ceci do incêndio*, conforme o enredo da obra do maestro. As colunas e a balaustrada do mezanino são de estuque a maneira italiana, sugerindo um efeito a imitar o mármore²⁷⁶.

Outro detalhe que revela o traço marcante dos artistas são os inúmeros *puttis*, que decoram os vãos superiores de junção das colunas, característicos da pintura acadêmica italiana de tendência religiosa. Neste ambiente, foi posto por sugestão de Crispim do Amaral, alguns bustos junto às cimalkas das portas, executadas pelo escultor Enrico Quatrini, que compunha a equipa de profissionais coordenadas por De Angelis e Capranese. O escultor ficara a frente da execução da maioria das estátuas encomendadas ao ateliê romano na Amazônia. Além da estátua a Frei Caetano em Belém, Enrico Quatrini atuou na confecção do *Monumento de Abertura dos Portos do Amazonas* (Fig.112.1/Fig.112.2), situada na Praça de São Sebastião em Manaus.

A equipa de Angelis e Capranesi ainda contava com Francesco Alegiani, e os arquitetos Tognetti e Sílvio Centofanti, o último, estabeleceu moradia em Manaus, onde lecionou

²⁷⁵ BIBLIOTECA VIRTUAL DO AMAZONAS. Manaus: Governo do Amazonas, 2001-2004. [Consult.25.nov.2011]. Disponível em: <http://www.bv.am.gov.br/portal/>.

²⁷⁶ Ibid.

na Academia Amazonense de Belas Artes inaugurada naquela capital²⁷⁷. Centofanti foi o responsável pela concepção e pavimentação da mencionada Praça de São Sebastião. Devemos sublinhar que o grupo era composto por um número considerável de indivíduos o que acabou por contribuir no alargamento do campo de atuação do ateliê na região. A oportunidade de trabalhar com profissionais gabaritados em distintas áreas das Belas Artes, permitiu que Domenico De Angelis pudesse atuar nas praças de Belém e Manaus, e mesmo após a sua morte, ocorrida provavelmente nos últimos dias de 1889, os projectos seguiram o seu curso normal.

As fontes consultadas nos asseguram que a decoração no Teatro Amazonas, bem como o esboço da estátua de Frei Caetano Brandão foram os últimos trabalhos de Domenico de Angelis. Ao que parece, o pintor contraiu moléstia tropical pouco antes de partir de Manaus para a Itália. Alguns estudos indicam que sua morte se deu em março de 1900, contudo, o jornal A Província do Pará de Agosto de 1900, noticia que o pintor falecera no final de 1889²⁷⁸.

Em Belém deixou um número considerável de obras, que compõem o grupo de intervenções artísticas mais importantes das ultimas décadas de oitocentos, período coincidente com o apogeu das exportações da borracha.

Conforme relatamos anteriormente, foi o autor de algumas pinturas sacras para os altares laterais na Igreja da Sé em Belém. Para a decoração da Catedral, foi celebrado um acordo entre o Bispo do Pará e Domenico De Angelis no dia 15 de dezembro de 1886. Renata Maués autora de um artigo sobre o tema²⁷⁹ refere que o contrato estabeleceu uma série de exigências impostas pela entidade religiosa ao artista, dentre as quais, que os trabalhos realizados deveriam obedecer rigorosamente os planos apresentados na proposta inicial, e que a execução seguiria o mesmo estilo das composições anteriormente feitas na capela mor por De Angelis. Renata Maués acredita que alguns trechos do contrato sugerem que o italiano já havia sido chamado para realizar um trabalho na igreja, provavelmente em 1881, data de arrancada da reforma empreendida por D.Macedo Costa.

²⁷⁷ Ibid.

²⁷⁸ “O mal adquirido em Manaus resistira a influencia do clima italiano, cuja benignidade se acolhera em fins de 1889. Sucumbiu aquele brilhante espírito, cuja a vinda ao Pará [...] marcou o inicio da civilização artística na Amazônia.” In jornal a Província do Pará, 15 de agosto de 1900, apud. GODINHO, op.cit., p. 19.

²⁷⁹ MAUÉS, Renata de Fátima da Costa - **As pinturas sobre tela da Catedral de Belém: universo visual e trajetória de restauro**. In 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul./set. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/pcbelem_rfc.htm>. Consulta dia 28/11/2012.

A autora do artigo com base na documentação encontrada, listou as intervenções do artista, que começaria com a decoração das abóbadas da capela mor da nave principal, em seguida, as duas capelas do arco cruzeiro, a cimalha geral do edifício, e as paredes interiores, incluindo a pintura atrás do órgão com a representação de *Santa Cecília* e o *Rei Davi*. O pintor italiano se comprometeu também a pintar o forro, a cimalha do coro e suas colunas, os caixilhos e ombreiras de todas as portas e janelas de acesso ao corpo da igreja.

As capelas laterais foram contempladas com as telas de *São Sebastião*, *Maria Madalena* (Fig.113) e *São Jerônimo*. Essas três obras não se encontram especificadas no acordo, possivelmente sendo encomendadas posteriormente. No contrato citado por Renata Maués, ainda se pode atestar a técnica a ser utilizada na execução, prevendo que as pinturas deveriam ser feitas a cal e cola e também a óleo, determinando o local exato onde as mesmas seriam colocadas, e que se o tempo de execução excedesse o prazo de dez meses, e caso a encomenda não estivesse concluída, seria estabelecida multa por cada mês de atraso.

Devido a sucessivas reformas neste edifício, muitas informações se encontram em conflito, e outras suscitaram importantes estudos, como o desenvolvido por Jussara Derenji, acerca das intervenções na catedral no séc.XVIII²⁸⁰.

Continuamos a insistir em descrever alguns dos trabalhos executados por De Angelis e sua equipa na região norte do Brasil, pois acreditamos que sem a intervenção do pintor nos meandros que antecederam a versão finalizada da estátua de Frei Caetano Brandão, provavelmente a forma da obra pudesse obedecer a outro programa conceptual, e não a marca da escola que Sebastião Godinho definiu como tardo barroca italiana.

Além da marca deixada pelo esboço inicial que deve ter sido o modelo seguido pelos que ficaram responsabilizados em terminar a encomenda da homenagem ao Bispo do Pará, podemos supor que a experiência do italiano adquirida ao longo do tempo em que esteve a frente de importantes encomendas no ápice do período conhecido como *Belle Époque*, lhe tenha dado a sensibilidade para compreender os reais anseios da sua clientela composta maioritariamente pelos governos locais e elite da borracha. Talvez o melhor exemplo do que estamos a falar, se materialize no quadro *A Morte de Carlos*

²⁸⁰ Derenji, Jussara da Silveira - **Desenhos setecentistas na Sé de Belém**. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, 19(2), 107-127 (2011). [consult.17.nov.2011]. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142011000200005&lng=en&tlng=pt.10.1590/S0101-47142011000200005.>

Gomes (Fig.114), ao qual descreveremos a seguir.

Ao observarmos com atenção as obras de Domenico de Angelis, vemos em suas pinturas, ou em parceria com outros artistas, uma técnica requintada com paleta vigorosa que integra planos lisos com áreas de empastes, onde se nota uma erudição tanto no uso da temática religiosa, quanto na utilização de recursos pictóricos diversos quando o tema assim o exige, mostrando as capacidades de um pintor e decorador formado na Academia de São Lucas.

No quadro em homenagem ao maestro Carlos Gomes falecido em setembro de 1896 a dupla Angelis/Capranesi, inicia o programa compositivo a partir de fotos enviadas de Belém à Itália pela comissão responsável em dar seguimento à iniciativa da intendência municipal, sendo concluída, três anos após o início dos trabalhos, mais precisamente no dia 17 de setembro de 1899.

Luiz Tadeu da Costa num artigo sobre o quadro, detalha os pormenores da cena que foi cuidadosamente idealizada a fim de como define o autor: “compactuar com a ideologia política dominante da elite socioeconômica de Belém, confirmando a mentalidade histórica desse período”²⁸¹. A busca da promoção dos grupos que dominavam a política regional, mais uma vez utiliza uma figura ilustre e sua contribuição na promoção da Amazônia para se auto publicitarem. Nesse sentido, a tela de grandes dimensões (2,24 X 4,84m), destaca alguns grupos sociais como os políticos (no centro-direito, ao fundo, ao lado do maestro), os militares (à direita), a figura eclesiástica (primeiro plano à direita), os sociáveis da época – jornalistas, médicos, professores (à esquerda), e os próprios autores da tela (no fundo à esquerda). A pintura foi concebida de maneira a distinguir os indivíduos por meio de uma narrativa que dentre outros detalhes destaca a caracterização das suas roupas e insígnias: “reflexo da construção de um simulacro de cidade moderna na Amazônia nos moldes europeus”²⁸². Tal como a ideia do trajecto escultórico associado à promoção da memória dos grandes vultos da região, que foram representados na via pública por um médico e político, um militar ao serviço da pátria e, por fim, um religioso, o quadro em homenagem ao maestro demarca a intenção do governo em exaltar os grupos sociais que tomaram a dianteira da construção de uma realidade fundamentada no apelo cívico e no controlo das camadas mais baixas da população, por meio do discurso de gratidão aos ilustrados personagens que deveriam

²⁸¹ COSTA, Luiz Tadeus da - **História e iconografia de Belém, em Últimos Dias de Carlos Gomes**. In Campinas: II Encontro de História da Arte, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de Março de 2006. p.2.

²⁸² Idem.

servir de exemplo para os demais.

No Teatro da Paz, o contributo de Domenico de Angelis nasce em decorrência da primeira reforma que o edifício sofreu entre os anos de 1887 a 1890. O período foi marcado por uma série de percalços envolvendo os artistas contratados e o poder público, tal facto não se constituiu uma novidade, pois desde as obras de construção da casa de espetáculos foram registados diversos problemas, resolvidos em alguns casos pela via jurídica.

Sobre o episódio, tivemos contato com o estudo de Roseane Souza que esclarece como se deu o conturbado processo que levaram os artistas a contemplarem o Teatro da Paz com algumas das obras decorativas mais importantes do cenário artístico oitocentista brasileiro²⁸³. Nomeadamente o pano de boca de cena, intitulado *Alegoria da República* (Fig.115), de autoria do artista Chrispim do Amaral, o teto, e as pinturas decorativas das dependências da plateia, pintados por Domenico de Angelis.

Até hoje, os imbróglios referentes à construção do teatro suscitam interpretações equivocadas sobre a autoria dos trabalhos no Teatro da Paz. Roseane Souza informa que em determinadas referências, as pinturas supracitadas são dadas como pertencentes ao conjunto de reformas empreendidas pelo governador Augusto Montenegro no início do século XX, que apontam o cenógrafo francês Eugène Carpezat envolvido na dita reforma, como o autor do pano de boca em questão.

De acordo com o texto de Roseane Souza, De Angelis já havia assinado em maio de 1887 um contrato com o governo, para realizar a decoração dos principais ambientes da sala de espetáculos - camarotes, plateia, paraísos, entre outros. Assim como projetar e executar a pintura do teto. Para isso, contou com a colaboração de Silvio Centofanti, Adalberto de Andreis, francesco Alegiani, José gomes Corrêa de faria e Chrispim do Amaral:

“O contrato do artista foi feito conjuntamente ao da firma Tavares & Cia., ambos somando 70 contos de réis, que deveriam ser pagos até dezembro daquele ano. Com a falta de planejamento, as pinturas internas foram encerradas antes da realização de obras estruturais, não previstas, na cobertura e na área do proscênio. Resultado: De Angelis e sua equipe tiveram de retocar toda a decoração, sem o pintor jamais ser ressarcido dos custos adicionais desse trabalho.”²⁸⁴.

²⁸³ SOUZA, Roseane Silveira de – **Teatro da Paz: histórias invisíveis em Belém do grão- Pará**. In Anais do Museu Paulista: História e Cultura material, 18(2), P.93-121. [Consult. 16. nov.2011]. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142010000200003&lng=en&tlng=pt. 10.1590/S0101-47142010000200003>

²⁸⁴ Ibid.

O teto do Teatro da Paz chama atenção pela conjugação equilibrada de personagens mitológicos (Fig.116.1). Em primeiro plano *Apolo*, numa versão multifacetada, com atributos greco-romanos e celtas. O personagem abre caminho para as musas, representadas em três nichos da pintura elíptica. Essas representações são intervaladas por figuras indígenas, de maneira a recrutar a natureza e a cultura da região amazônica, embora claramente o conjunto pictórico reitere a supremacia europeia sobre aquele mundo novo, desconhecido e exótico (Fig.116.2).

Mesmo em que pese a ausência do envolvimento de Chrispim do Amaral no *Monumento a Frei Caetano Brandão* julgamos pertinente tomar as considerações de Roseane Souza sobre o pano de boca do referido teatro de autoria do pintor brasileiro, pois demarca a passagem do regime monarquista para o republicano, justamente no recorte temporal que compreende a hipótese defendida no presente estudo.

Chrispim do Amaral, tal como outros artistas que se valeram da temática alusiva à República, utilizou a figura de *Marianne*, para compor o pano do teatro. Segundo Roseane Souza, a composição sintetiza as clássicas representações de 1789 e 1848 do ícone citado. Na peça cenográfica, a figura feminina se faz acompanhar por personagens mitológicos e de representações de índios e caboclos da região, em meio a oficiais participantes do movimento republicano, numa profusão de elementos que visava narrar o panorama daquele período. A autora defende que o plano conceitual executado por Amaral só foi possível pelo contato estreito do pintor e cenógrafo com o cenário artístico europeu na altura em que estudou em Itália. Portanto o artista pode ser incluído na lista de valorosos pintores nacionais que souberam conjugar a temática em voga na Europa com os elementos culturais nacionais a serviço da ideologia requerida pelas instâncias oficiais, daí a referência ao brasileiro que executou a primeira representação republicana no Pará e, segundo a autora citada, provavelmente no Brasil.

4.3 Forma e Significado.

Contrário a Chrispim do Amaral, Enrico Quattrini, um dos integrantes do grupo de artistas italianos associados a Domenico De Angelis, esteve diretamente ligado ao *Monumento a Frei Caetano Brandão*. O escultor teve a responsabilidade de dar seguimento ao esboço do artista falecido para a peça escultórica que encerra a nossa hipótese de percurso escultural em Belém.

Nascido em Sobrano, Collevalenza na Úmbria, região central da Itália a 24 de dezembro de 1864, desde muito jovem demonstrou aptidões artísticas que lhe valeram o ingresso na academia de Belas Artes de Perugia. Após alguns anos de formação, transferiu-se para Roma onde conheceu Angelis e Capranesi, passando a integrar o grupo de profissionais responsáveis pelas intervenções artísticas na região Amazônica. Em Manaus certamente foi um dos colaboradores na execução do *Monumento à Abertura dos Portos às Nações Amigas*, inaugurado em 1900. A obra tem uma escala bem maior que o *Monumento à Frei Caetano Brandão*, e pela riqueza do seu pedestal pressupõem-se que Quatrini, não tenha sido o único a intervir na peça escultórica.

Segundo o historiador amazonense Mário Ypiranga Monteiro²⁸⁵ A história do monumento erigido em Manaus no ano de 1900, em razão das comemorações do decreto assinado pelo Imperador D. Pedro II (1866), que autorizou o Amazonas a abrir seus portos ao comércio mundial, substituiu uma modesta coluna de seis metros de altura erigida em 1877. Mais tarde, em 1898, no governo de Fileto Pires, foi publicada a Lei que autorizava contratar quem mais oferecesse vantagens para a construção de um monumento que, substituindo a dita coluna, comemorasse mais efusivamente a abertura dos portos do Amazonas à livre navegação. O estudo afirma que a peça foi inaugurada no dia 3 de maio de 1900, no Governo de José Cardoso Ramalho Júnior, sob a assinatura do pintor e escultor italiano Domenico de Angelis, que à mesma época ornamentara o Salão de Honra do Teatro Amazonas. Como não tivemos acesso aos documentos que esclarecem o processo de subscrição, supomos que a referida obra, tenha sido finalizada pelo ateliê de Domenico de Angelis, estando à frente o escultor mais destacado da empresa, nomeadamente Enrico Quatrini.

O imponente monumento erigido em Manaus tem a altura de 12,50 metros. Sendo que o pedestal fora trabalhado segundo a descrição de Monteiro, em mármore das regiões de Fivoli e Carrara, com detalhes em granito de Bavena e cornija em pedra amarela proveniente de Siena. Possui naus em bronze, que se observadas de perto revelam em sua proa a figura de *Puttis* sentados nesta parte do barco como que a guiar as naveas que representam os continentes. As embarcações que compõem a base do conjunto são intercaladas por diversos elementos, como âncoras, delfins, cabeças e conchas de bronze, além de colunas em pedra esverdeada.

O grupo de estátuas encimadas no pedestal é de bronze, e apresenta uma alegoria

²⁸⁵ MONTEIRO, Mário Ypiranga - **Teatro Amazonas**. Manaus: Sebrae, 1997.

feminina em alusão a liberdade com os seios desnudos e panos esvoaçantes segurando uma tocha. Ao seu lado em posição de submissão, a representação de *Hermes* em perfeita sintonia com a narrativa do acordo em abrir os portos às nações amigas, representa o comércio entre a região e o resto mundo. A volta das duas principais figuras, dois *puttis* bem ao gosto italiano, e parte do brasão do Amazonas, com destaque para a águia amazonense a simbolizar grandeza e força.

Enrico Quatrini após terminar a *estátua de Frei Caetano* e o *Monumento em Comemoração a Abertura dos Portos as Nações Amigas* em Manaus, regressa a Itália. Francesco Mancini²⁸⁶, afirma que o escultor de volta a terra natal continua a dar segmento a projectos que já havia iniciado antes de se deslocar ao Brasil, como a luneta central da fachada da Catedral de Arezzo. Em 1902 começa a trabalhar no frontão do Palácio da Justiça de Roma denominado *A Justiça entre a Lei e a Força*.

O autor referido, escreve que a repercussão da obra de Quatrini chega ao Papa Bento XV, o sumo pontífice acaba por encomendar em 1913 o *Túmulo do Cardeal Rampolla*, a Quatrini, erigido na basílica de S. Cecília, em Roma. Em 1922 mais uma encomenda eclesiástica, dessa vez foi o Papa Pio XI, que lhe confiou a execução de seu busto que se juntou a uma série de peças do mesmo gênero na pinacoteca do vaticano.

De acordo com a fonte utilizada²⁸⁷, em 1927 recebe encomenda do senador Beltrami para realizar a estátua de bronze *Ambrosiana* em Milão. A fama alcançada no Brasil e em Itália, não o deixou esquecer a sua região de origem, e embora vivendo em Roma e apesar dos inúmeros trabalhos, mantivera viva a sua relação com Perugia, tanto que em 1923, presenteou a cidade com a estátua dedicada a *Perugino* (fig.117). A produção de Enrico Quatrini continua intensa e diversa, quanto à utilização de materiais, podemos destacar em 1934, a execução de uma peça em madeira da *Virgem com o Menino*, para o santuário de Loreto. Em 1936, esculpiu a urna de prata para os restos mortais de São Francisco de Paula.

Quatrini o escultor que finalizou a *escultura de Frei Caetano Brandão* morre em Roma em 26 de abril de 1950²⁸⁸, deixando um considerável espólio de obras em Itália e pelo menos a colaboração direta em duas peças escultóricas na região norte do Brasil.

A escassez de estudos e dificuldade no acesso à documentação que trata das estátuas

²⁸⁶ MANCINI, Francesco Federico; ZAPPIA, Caterina – *Arte in Umbria nell’Ottocento*. Itália: Silvana, 2006. pp. 265, 267, 270-272, 274-276.

²⁸⁷ MANCINI, op.cit., p.272.

²⁸⁸ Idem.

que compreendem o percurso escultórico defendido no presente estudo constitui-se um dos entraves para que afirmemos com segurança a autoria de pelo menos uma peça do trajecto. Procuramos compensar a incerteza na atribuição da autoria do monumento ao General Gurjão com a estratégia metodológica comparativa. A partir de uma assinatura na base do pedestal feita pelo canteiro português Germano José de Salles iniciamos um pequeno inventário de monumentos portugueses que estivessem de alguma forma relacionados com a tipologia do monumento ao general, conseguimos perceber as semelhanças do conjunto escultórico presente em Belém do Pará, com alguns exemplares inaugurados em Portugal.

No caso da *Estátua a Frei Caetano Brandão*, um olhar mais atento ao formato da peça, confirma a presença de elementos que nos remetem a tradição escultórica italiana. A assinatura de Quattrini na base da estátua seria o bastante para encerrarmos a questão sobre o programa conceptual desenvolvido para a estátua do Bispo do Pará, já que ao compararmos o exemplar erigido em Belém com algumas peças de autoria do escultor italiano, atestamos o estilo pessoal do artista na homenagem ao religioso, que provavelmente deve ter reunido o esboço traçado por De Angelis aos desenhos do arquiteto G. Tognetti²⁸⁹ como defendeu Sebastião Godinho.

Portanto na hipótese do percurso escultórico sustentada neste trabalho, se regista a presença de três diferentes escolas artísticas a contribuir para a afirmação de um fenómeno que julgamos ser transdisciplinar, pois abarca componentes ideológicas relacionadas com a cultura, a memória, as artes e o espaço público. Sequencialmente, temos a tradição escultórica da Europa do norte, com a *Estátua a Gama Malcher*. O romantismo português que insistia na idealização do classicismo académico a serviço do estado, representado pelo *Monumento a General Gurjão e demais filhos da Pátria*, e finalmente a *Estátua a Frei Caetano Brandão* que revela traços da erudita escola italiana expressa na versatilidade de um escultor capaz de conceber uma peça de elevado valor estético conjugando valores neoclássicos com soluções buscadas no romantismo/realismo.

Julgamos que, apesar das nuances vistas nas distintas abordagens formais, os referidos programas escultóricos acabam por imbricarem-se a serviço do ideal romântico na produção escultórica monumental, baseada iconicamente em preceitos de cunho nacionalista e memorialista.

²⁸⁹ Sebastião Godinho cita o registo do desenho de G. Tognetti no *Álbum de Belém* editado no governo de Antônio Lemos em 1902. In GODINHO, op.cit., p. 21.

O *Monumento a Frei Caetano Brandão* (Fig.118) foi fundido em bloco único, pois a natureza do material composto numa liga especial de alumínio e bronze permitiu que assim o fizessem. O bloco, segundo Godinho²⁹⁰, pesa 1860 quilos e foi realizada na oficina de G. Bastianelli com sede em Roma. A escala do monumento mostra menos opulência que as demais obras contidas no trajecto, mas em perfeita sintonia com o resto do conjunto arquitetônico que o cerca, por encontrar-se bem no centro da praça onde foi erigida. O distanciamento das igrejas que ladeiam a peça atuam como uma espécie elemento facilitador ao enquadramento da representação. Outra estratégia utilizada para conferir maior impacto visual ao monumento se deu pela adição em alguns centímetros da estátua que inicialmente seria projetada com a altura de 2,50m e passou para 2,75m, bem como o pedestal que sofreu um acréscimo de 13 cm. Inicialmente o monumento estava previsto para ter a altura de 6,50m de acordo com o contrato assinado por Domenico de Angelis e acabou por alcançar os 6,88m²⁹¹. O assentamento da respectiva base ficou aos cuidados do arquiteto paraense José de Castro Figueiredo, contratado por Capranesi para acompanhar as obras que se faziam necessárias a fim de receber a estátua do Bispo do Pará²⁹². Figueiredo, juntamente com Eduardo Hass, o diretor do departamento de jardins da cidade, foram os responsáveis pela reforma iniciada no Bosque Rodrigues Alves inspirado no *Bois de Boulogne* parisiense. O referido arquiteto entrou para a história do Pará ao idealizar em parceria com o geógrafo e historiador Henrique Santa Rosa o Brasão do estado, criado pela lei estadual nº 912 em 9 de novembro de 1903.

O pedestal quadrangular em granito teve seus vértices acrescidos com capitéis em folha de acanto, a peça foi sobreposta sobre uma base que comporta três degraus de pedra travertino da região de Tivoli na Itália²⁹³, delimitada pelo patamar onde se encontra o gradil em ferro de composição geométrica simples, pintado no original a uma solução de alumínio²⁹⁴ unido por oito colunetas (frades) em mármore, na mesma altura do elemento que separa o público da estátua (Fig. 119). A face principal do pedestal,

²⁹⁰ GODINHO, op.cit., p. 29.

²⁹¹ Sebastião Godinho revela mais este detalhe do contrato, no entanto não informa a página e nem aonde se encontra o referido documento. Julgamos que houve algum erro no momento em que o autor reuniu os anexos e por isso a informação não esteja contida no estudo.

²⁹² GODINHO, op.cit., p. 27.

²⁹³ No trecho de uma resenha feita pelo crítico de arte Jaques Ourique para a Revista *A Semana* de 1908 o estudioso afirma que a pedra tinha procedência da região italiana. Sebastião Godinho ao citar a passagem coloca como nota que o trecho tenha sido reproduzido no Jornal o Diário do Pará de 16 de agosto de 1900. Mais uma vez detecta-se um erro desta vez devido a incompatibilidade de datas.

²⁹⁴ Atualmente o gradil foi pintado de outra coloração que se aproxima do efeito de dourado.

coincidente com o rosto da representação tem a seguinte inscrição: À MEMÓRIA/ DE D. FREI CAETANO BRANDÃO/O MUNICIPIO DE BELÉM/1900.

Bem acima do texto foi posto o brasão de armas (armas de fé) adotado pelo bispo, no formato de escudo esquartelado: No quadrante superior direito (a tomar a mão direita da representação como referência) cinco chagas postas em cruz, numa alusão a S. Francisco de Assis, o patrono da sua ordem; no quadrante superior esquerdo três flores de lis por devoção a São Luís e abaixo respectivamente as imagens que representam S. Martinho de Dume e S. Frutuoso, paramentados com mitra e báculo. Bem acima do escudo, o escultor que demonstra conhecimento acerca das “Armas de Fé”, desenvolveu uma acertada solução compositiva ao incluir o chapéu eclesiástico integrado com uma cruz processional fazendo a ligação com as seis borlas que ornaram o brasão lateralmente (Fig.120.1/Fig.120.2).

No lado posterior lê-se a seguinte inscrição (Fig.121):

RESOLUÇÃO DO CONSELHO MUNICIPAL
NÚMERO 54
DE 24 DE MARÇO
DE 1899²⁹⁵

Na face do pedestal voltado para a Catedral de S. Alexandre, e logo abaixo da mão esquerda que segura a mitra episcopal, lê-se a seguinte inscrição (Fig.122):

NASCEU
EM 11 DE SETEMBRO DE 1740
NOMEADO BISPO DO PARÁ EM 1782
ARCEBISPO DE BRAGA EM 1789
+ 15 DE DESEMBRO
DE 1805

No lado oposto, nomeadamente a face que se volta para a catedral da Sé, lê-se a seguinte inscrição (Fig.123):

INAUGURAÇÃO DO HOSPITAL
DA SANTA CASA
DE MISERICÓRDIA
EM 25 DE JULHO
DE 1787²⁹⁶

A estátua do religioso devido à inovadora técnica de fundição adquiriu uma tonalidade que privilegia a riqueza das texturas impressas sobre sua superfície (Fig.124). A profusão dos detalhes, notados com maior intensidade nas vestes episcopais o aproximam de um

²⁹⁵ Sebastião Godinho chama atenção para um equívoco sobre a data da resolução nº 54 que foi aceita em plenário no dia 21 de março, a data que foi inscrita no pedestal se refere a assinatura do contrato com o pintor Domenico de Angelis.

²⁹⁶ Sebastião Godinho mais uma vez chama atenção para outro equívoco. A data de 25 de julho de 1787 se refere a inauguração do Hospital da Caridade construído por iniciativa do Frei Caetano e não da Santa Casa de Misericórdia a quem alguns autores atribuem erroneamente serem do referido religioso.

programa realista, que o escultor fez questão de sublinhar na sobreposição dos paramentos ao sugerir um plano de bordados extremamente requintados, a começar pela capa magna que na sua barra lateral foi decorada com uma trama de motivos vegetalistas, composto por folhas de acanto que se entrelaçam com volutas imitando uma padronagem em fios de ouro relevados (Fig.125).

Na casula que se sobrepõem a capa, vemos a estampa em relevo de um símbolo sacro (Cruz e braços entrecruzados), referenciando a ordem terceira de São Francisco, arrematados por franjas (Fig.126). No hábito, nota-se a técnica apurada do escultor em sugerir que esta peça do vestuário se pareça com um tecido especial, daí a solução do efeito corrugado. As mangas da batina ganharam um rendilhado em “frou frou”, a gola é alta e sem detalhes. No tronco da representação se destacam o cordão peitoral arrematado por franja, e um pouco acima, a cruz peitoral pendida sobre um grosso cordão (Fig.127). Frei Caetano calça luvas decoradas, e na estola que o adorna, novamente um padrão vegetalista que destaca o jogo de nuances das estampas, em harmonia com o resto do conjunto.

A mitra segue a mesma linha compositiva dos outros paramentos, numa variação de folhagens e volutas, sendo acrescentadas algumas flores arrematadas por pedras preciosas que imprime luxo ao acessório (Fig.128). O báculo, por sua vez, conta com pequenas folhas de parreira e flores muito delicadas.

A face do religioso denuncia a formação academista de Quatrini, que optou por utilizar os olhos perfurados de acordo com a tradição berniniana. Levemente inclinada, a cabeça dialoga com a mão esquerda erguida em benção, sugerindo que a representação de Frei Caetano direcione a ação gestual para a catedral da Sé, posicionada numa das laterais do monumento (Fig.129). O olhar do bispo parece estar a contemplar serenamente o templo, contrastando com a opulência da vestimenta episcopal esculpida de maneira a doar movimento à peça, na estola carregada pelo religioso, notamos o efeito com maior intensidade, como se a representação fosse tocada pela brisa que sopra da Baía de Guajará.

4.4 Outras Representações.

A par do monumento erigido em Belém a imagem de protetor dos pobres, doentes e defensor da educação, rendeu ao Frei Caetano Brandão uma série de homenagens *post-mortem*, a imagem do religioso figura espontaneamente como santo popular em

Portugal, principalmente junto a população minhota que reteve o nome do bispo associado as benfeitorias daquele primaz.

A primeira representação do religioso que destacamos, é a gravura de Gregório Francisco de Queiroz (1768-1845), artista que deixou um acervo considerável de obras sacras e retratos de figuras ilustre de Portugal, como Diogo Ignacio de Pina Manique, Felix de Avellar Brotero, Dom Miguel I, entre outros²⁹⁷. O gravador foi discípulo de Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818), diretor da Escola de Gravura criada na Imprensa Régia em 1769, que contribuiu com um trabalho na edição portuguesa de 1793 do célebre *Missale Romanum*²⁹⁸.

A gravura em homenagem ao Frei (Fig.130), faz parte da 1ª edição das *Memórias para a história do venerável Arcebispo de Braga D. Fr. Caetano Brandão*²⁹⁹, e apresenta o religioso enquadrado sobre moldura oval, a meio corpo. O rosto volta-se ligeiramente para o lado, direcionando seu olhar para quem o observa. Usa na cabeça solidéu escuro tal como a murça. Carrega no peito uma cruz, encoberta parcialmente pela mão direita com o anel de Bispo, a outra repousa sobre um livro. Logo abaixo, é arrematado por uma bancada em cantaria que sustenta a moldura. A peça foi decorada com as armas de Frei Caetano, e ainda conta com a seguinte inscrição:

D FREI/ CAETANO
BRAN-/ DÃO
ARCEBISPO/ DE BRAGA
PRIMAZ DAS/ ESPANHIAS.

A peça que acabamos de descrever, também serviu de modelo para um painel de azulejos da estação ferroviária de Avanca, Estarreja. O desenho sofreu algumas alterações na moldura, em vez do aspecto ovalado e sem detalhes do desenho original, no painel, foi acrescentada uma sanefa em conchas, logo abaixo folhas de acanto que fazem a ligação com as armas do bispo, arrematado pelo quadrante destinado a seguinte inscrição: Dom Frei Caetano Brandão/ Arcebispo de Braga/ Primaz das Espanhas/ 1740-1805/ Loureiro.

Em Belém do Pará consta um busto do Frei Caetano (Fig.131), que não aparece em

²⁹⁷ Os exemplos foram tirados da lista de obras digitalizadas da Biblioteca Nacional de Portugal. In < http://purl.pt/index/geral/aut/PT/81106_P1.html> Acesso dia : 17/09/2012.

²⁹⁸ Com a mesma qualidade gráfica das edições impressas em Roma, Veneza e Antuérpia, o *Missale Romanum*, foi revisto pelo concílio tridentino e também teve diversas impressões em Portugal. A edição de 1793, impressa na Tipografia Régia de Lisboa, apresenta a folha de rosto a negro e vermelho, enquadrada por um friso. No centro apresenta uma gravura de Joaquim Carneiro da Silva. In < <http://www.artesacra.diocesedevisau.pt/obra-do-mes/>> Acesso dia: 17/09/2012.

²⁹⁹ AMARAL, António Caetano do – **Memórias para a história da vida do Venerável Arcebispo de Braga D. Fr. Caetano Brandão**. Lisboa: Imprensa Régia, 1818.

nenhuma fonte documental a que tivemos acesso. Trata-se de uma representação em pedra que pode vir a ser a primeira homenagem ao antigo Bispo do Pará³⁰⁰. Na base da escultura vemos que ela data de 1870 e, junto ao ano, a assinatura de A. M. Rato (Fig.132). Acreditamos que se refira ao canteiro português António Moreira Rato (1818- 1903), nascido em Cascais, em 6 de setembro de 1818, e falecido em Lisboa, em 16 de novembro de 1903. Da sua oficina, saíram algumas peças que ornaram praças e passeios de Lisboa, Évora, Rio de Janeiro, entre outras capitais.

No Brasil, mais especificamente em Recife, uma encomenda feita pelo governo provincial é digna de nota. Estamos a falar da notável fonte esculpida em mármore (7,85 m de altura), disposta em quatro planos, decoradas com ninfas e uma índia sustentadas por quatro leões em repouso, o monumento foi erigido através de subscrição pública em 31 de março de 1875, em comemoração ao término da Guerra do Paraguai (Fig.133). A assinatura de Moreira Rato encontra-se gravada na base do leão voltado para o leste do monumento, popularmente conhecido como *Fonte da Boa Vista*. Em Lisboa, no cemitério dos Prazeres, destacamos o jazigo de família do Marquês de Castelo-Melhor construído e, segundo Paula C. Vieira, possivelmente projetado pela oficina do mestre³⁰¹.

Quanto ao busto do Frei Caetano que se encontra no Pará, detectamos grande semelhança com a gravura de G.F de Queiroz. O que nos leva a crer que António Moreira Rato deva ter utilizado o desenho como modelo para a sua criação. Ao observar as vestes episcopais, de imediato se verifica que a peça em mármore possui rigorosamente o mesmo aspecto da gravura referida. O canteiro preocupou-se em reproduzir os pormenores no pódio que Frei Caetano traz consigo, porém o detalhe que denuncia de maneira mais efetiva a ligação entre as representações está na cruz peitoral, muito semelhante a gravura de Queiroz.

A face do religioso é outro elemento que reforça nossa afirmação, seja pela forma do queixo, olhos e nariz, seja pelos contornos que o artista deu aos cabelos do Bispo. A peça, apesar de caracterizar-se por um programa conceptual simples, comum nessa tipologia de escultura, demonstra correto dimensionamento e fidelidade à imagem que serviu de modelo para a maioria das suas representações.

³⁰⁰ Atualmente a peça encontra-se no Museu da Santa Casa de Misericórdia do Pará.

³⁰¹ VIEIRA, Paula Cristina André dos Ramos Pinto – **Os Cemitérios de Lisboa no Século XIX. Pensar e Construir o Novo Palco da Memória**. Dissertação de mestrado em história da arte contemporânea (Séc. XVIII e XX), p. 241. apresentada à Universidade Nova de Lisboa.[consult. 23.agost.2012]. Disponível em: <<http://dited.bn.pt/29202/235/1060.pdf>>

Em Braga se regista mais uma escultura em homenagem ao seu venerável Arcebispo. Um busto encimado por pedestal no pátio do Colégio de São Caetano, inaugurado em 2 de setembro de 1906 (Fig.134.1). A obra é do escultor português Querubim Coelho Machado que a esculpiu em pedra. Nesta peça o religioso aparece com mais idade, seu rosto apresenta marcas de expressão e a cabeleira mais curta, difere das obras supracitadas (Fig.134.2). No pedestal com aproximadamente 6m de altura foram escritas as seguintes palavras: A / D. FR. CAETANO/ BRANDÃO/ OS EX- ALUMNNOS/ D'ESTE COLLEGIO/ II-IX-MCMVI.

Por fim, a última representação escultórica em homenagem ao religioso que tivemos conhecimento, trata-se de um busto erigido ao lado da Igreja de São João Baptista, no Loureiro, concebida pelo escultor Henrique Araújo Moreira, nascido em Avintes, Vila Nova de Gaia, em 9 de Maio de 1890 e falecido no Porto em 16 de Fevereiro de 1979.

Em 1905, com 15 anos de idade ingressa na Academia Portuguesa de Belas Artes, obtendo relativa notoriedade. No primeiro ano de frequência pelo desempenho alcançado nas provas, completou o correspondente a dois anos lectivos e seis anos mais tarde terminou o curso com a classificação final de dezassete valores³⁰². A fonte consultada indica que o escultor foi discípulo de José de Brito, António Teixeira Lopes, Sousa Pinto e Marques da Silva, e condiscípulo dos escultores Diogo de Macedo, António de Azevedo, Zeferino Couto, Sousa Caldas, Manuel Martins e Azulina Gouveia, dos pintores Joaquim Lopes, Heitor Cramez e Armando Basto e ainda dos arquitectos Manuel e Francisco Marques. Após a conclusão da licenciatura passou a trabalhar no atelier do Mestre Teixeira Lopes, desligando-se poucos anos depois, a fim de seguir carreira própria.

Suas obras se distribuem por diversas zonas de Portugal. Na página dedicada aos ilustres alunos da Academia do Porto, as peças que mais se destacam são o *Monumento à Padeira de Avintes* e os bustos de *Eng.º Arantes de Oliveira* e de *Calouste Gulbenkian* na mesma localidade; a *estátua de Ferreira de Castro e Nossa Senhora de La Salette*, em Oliveira de Azeméis; o *Monumento aos Mártires da Grande Guerra* e o *Conde Dias Garcia*, em S. João da Madeira; a *escultura de Cristóvão Colombo* no Funchal; a *homenagem ao Almirante Jaime Afreixo* em Murtosa; o *Padre Saúde* em Sandim; *Estátua a António Cândido* em Amarantes; *estátua do Infante D. Henrique* em Tomar;

³⁰² Os detalhes da carreira do escultor do Porto estão presentes na página eletrônica oficial da Universidade do Porto/ FBAUP, no campo intitulado Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto. [Consult. 23.out.2012]. Disponível em: <https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=18345>

o Bombeiro em Barcelos; quatro-relevos para o Salão de Festas do Pavilhão dos irmãos Rebelo de Andrade para a Exposição Ibero-Americana de Sevilha, de 1929; participação nas decorações do Pavilhão de Raul Lino para a Exposição Internacional e Colonial de Paris, de 1931. Em Angola esculpiu o *Padrão aos Mortos da Grande Guerra* na Praça dos Lusíadas.

Contudo a maior e mais substancial parte da sua vasta obra foi produzida para a cidade do Porto, onde se destacam o *busto de Camilo Castelo Branco*; *A Juventude*, mais conhecida como a *Menina da Avenida* e *Os Meninos*, erigido na Avenida dos Aliados; *O Salva-vidas* ou *Lobo-do-mar* e o *Monumento em homenagem a Raul Brandão* na Foz do Douro; a *estátua do Padre Américo* no Jardim da República e o *Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular* na Rotunda da Boa Vista ³⁰³.

Curiosamente, na lista consultada não encontramos a referência ao *Busto do Frei Caetano Brandão*, em Loureiro (Fig.135). A peça é de 1965, e na face posterior consta a assinatura do escultor (Fig.136). O busto apresenta o religioso com o traje episcopal simplificado, murça sobreposta ao hábito que desta vez traz consigo um capuz, solução formal que foge do padrão das outras vestes representadas nas peças descritas anteriormente. No peito carrega uma cruz semelhante às outras esculturas protagonizadas pelo clérigo. Seu rosto denuncia uma aproximação do realismo que permaneceu como recurso formal na maioria destas encomendas no séc.XX. Caracterizado por marcas de expressão e olhar austero, com alguma textura na superfície do bronze, notada principalmente no hábito e cabelo da representação. É provável que a inspiração do escultor tenha partido de um quadro de autoria desconhecida exposto numa das salas do Hospital de São Marcos em Braga (Fig.137). Na parte frontal do plinto paralelepípedo, foram incluídas as armas do Bispo que estão dispostas logo acima da seguinte inscrição: A/ D.Frei Caetano/ Brandão/ Ilustre Filho/ Desta Freguesia/ 1740-1805/ Bispo do Pará/ 1782-1789/ Arcebispo de Braga/ 1789-1805.

Cercado por um singelo jardim, o monumento foi instalado num adro fechado, composto pela Igreja de São João Baptista do Loureiro, cemitério e residência paroquial.

Chegamos a conclusão que as representações de Frei Caetano Brandão traduzem a componente memorialista que atravessou o sec.XIX e permaneceu no período seguinte

³⁰³LOPES, José Maria Lopes – Henrique Moreira. In PEREIRA, José Fernandes (dir.) – **Dicionário de Escultura Portuguesa**. Lisboa: Caminhos, 2005, p.409-412.

em Portugal, justificada na ideia de que seu percurso ligado à benevolência ultrapassou as fronteiras da terra onde o religioso nasceu. Pois como vimos, as homenagens mais recentes continuam a destacar sob a forma de mensagem nos pedestais o período em que o religioso esteve no Brasil, o que acaba por conferir-lhe a aura de um homem santo, digno de recordação nas duas nações.

Capítulo. V O Trajecto Romântico

5.1 Memórias, História e Monumento.

Maurice Halbwachs na obra intitulada *A Memória Coletiva*³⁰⁴ elaborou uma espécie de Sociologia da Memória, fruto da emergência em operar-se filosoficamente a distinção entre as memórias e a história. A questão central de sua reflexão reside na afirmação de que a memória individual atua sempre a partir de uma memória coletiva, partindo do princípio que as lembranças são construídas no interior de um grupo e originam conceitos, ideias, sentimentos e paixões atribuídas ao indivíduo, mas que na prática tomam forma por reflexão de juízos de valores coletivos. Essa memória coletiva é suficientemente forte em persuadir ou encobrir parte do caráter individual pela dependência do indivíduo ao meio social. Tal sobreposição, garante forma, coesão e identidade a comunidade, mas, segundo o autor, não os deixa imune a conflitos, haja vista, que a sociedade não pode ser encarada como entidade estável, uniforme ou mesmo igualitária.

A memória individual, concebida a partir das referências e lembranças próprias do grupo, conecta-se a um ponto de vista sobre a memória coletiva, perspectiva na qual, deve sempre ser posta em atenção, sem desconsiderar o lugar ocupado pelo sujeito no interior do grupo e das relações mantidas com outros meios (a cidade, por exemplo), já que mesmo sofrendo de anulação (parcial), mantém viva a memória individual, garantida pela existência de uma *Instituição Sensível*, componente que se processa no íntimo do sujeito: “haveria então, na base de toda lembrança, o chamado a um estado de consciência puramente individual que para distingui-lo das percepções onde entram elementos do pensamento social - admitiremos que se chame *intuição sensível*”³⁰⁵.

A lembrança, pode a partir do convívio em sociedade ser reconstituída ou simulada: então podemos admitir que quando se ergue um monumento de cariz cívico na capital do Pará, a linha de pensamento do autor nos indica que, naquele período, estiveram a criar representações do passado (recente), assentadas na percepção de outras pessoas, no que imaginaram ter acontecido, na adesão/interiorização das representações de uma memória histórica apropriada pelos órgãos institucionais com o objectivo de promover

³⁰⁴ HALBWACHS, Maurice – **A memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006. (orig.), *La Mémoire Collective*, Paris: 1950.

³⁰⁵ Ibid., p.41.

valores nacionalistas. Por esse motivo, a lembrança aos que se propõe entender a operação, deve ser compreendida como “imagem engajada em outras imagens”³⁰⁶.

Para o ramo da ciência que estuda as manifestações artísticas onde se inclui o monumento, essas imagens se ligam ao campo de análise do estudo da idealização da forma, em que o artista lança mão de recursos criativos como gestos, vestimenta, detalhes expressivos, elementos icônicos, aplicando ao objecto, de maneira a conjugar o passado com a mensagem requerida pela encomenda, acrescentando como é óbvio, sua marca pessoal, consoante o espírito do tempo e formação.

Esses parâmetros dão forma a simbologias, determinam o seu alcance, e acabam por funcionar como “fio condutor” do processo de elevação da memória nacional por meio de um tipo de escultura quase sempre acompanhada do tom comemorativo ou, se quisermos ritualizado.

Assim como a historiografia oitocentista, empresta romantismo a construção narrativa fundamentada no ideal de “Estado-Nação” e, por meio desta, exalta a figura do herói inserindo-o nos contextos ligados a sedimentação de uma cultura própria. A conjuntura do período em análise, também produziu um modelo de escultura mais ou menos uniforme quanto à mensagem, que obedeceu a pedagogia sugerida pelo estado direcionada a educação do povo. Esta, por sua vez, enxerga o espaço onde as manifestações se realizam a partir das funções sociais, acrescidas da componente memorialista modificando-a.

As considerações de Maurice Halbwachs acerca das percepções acrescentadas pela memória histórica revelam que: “os quadros coletivos da memória não se resumem a datas, nomes e fórmulas, que eles representam correntes de pensamento e de experiência onde reencontramos nosso passado porque este foi atravessado por isso tudo”³⁰⁷. Ao levarmos em conta a somatória dos referentes citados pelo autor, que tendem a demarcar a cenografia urbana, presenciamos o desencadear de símbolos ligados ao passado pontualmente distribuídos na urbe: nomes de ruas, bandeiras, conjuntos arquitetônicos classificados de acordo com o seu valor histórico, festejos públicos que aludem a um acontecimento ligado ao território, os monumentos Cívicos, cemitérios, entre outros.

Tal perspectiva sustenta a dependência do monumento ao espaço público, pois é nele que se processa o reencontro com o passado. Simultaneamente, o facto das percepções do indivíduo acrescentadas pela memória histórica ganharem sentido pela dimensão

³⁰⁶ Ibid., p.76-78.

³⁰⁷ Ibid., p.75.

social, reforça o argumento de adesão/legitimação dos suportes memoriais concretizados num território que recebe contornos definidos pela matriz cultural, fator determinante na sensação de pertença a este espaço. Não nos esqueçamos de que a tipologia escultórica analisada no trabalho priorizou despertar na comunidade a gratidão por aqueles que elevaram o nome da pátria ou região no decurso da história nacional, de maneira a vincar a relação entre o homenageado e seu local de origem.

Portanto, é na esfera pública que a experiência coletiva animada pela memória institucionalizada realiza-se de maneira efetiva. Eduardo Duarte no *Dicionário de Escultura Portuguesa*³⁰⁸ destaca a ligação intrínseca entre o monumento e a via pública. Segundo o autor, é nesse intervalo espacial que o objecto absorve por inteiro sua razão de existir. Tal tipologia escultórica, só ganha real sentido, quando exposta em locais onde o acesso é irrestrito. Como sabemos, desde sua gênese até alcançar protagonismo no século XIX, o monumento necessitou de praças e ruas para afirmar seu carácter utilitário, é para esses locais que o objecto se destina.

O fenómeno ocorrente nas capitais europeias e por imitação no Brasil, ganha proporções ainda maiores quando nos voltamos especificamente a um período onde os limites perceptivos entre o público e o privado permaneciam bem demarcados. No recorte temporal do estudo, as distinções espaciais transparecem com maior clareza, diferente do que acontece na contemporaneidade, onde a proliferação de locais intermediários, ou mesmo a aceitação do conceito dos *não lugares*³⁰⁹, criado por Marc Augé discute a separação, do que pode vir a ser um ou outro na paisagem urbana recente.

A escolha de parte das reflexões de Halbwachs servem de apoio para que possamos entender o funcionamento do processo de recordação do tempo passado, quando a operação recruta a escultura oitocentista, submetida á instrumentalização de mecanismos ideológicos e/ou construção da realidade social baseada no confronto da história e da operação de memória.

Avancemos com o que o autor entende por “Memória histórica”. Halbwachs nos diz que ela se afirma como uma sucessão de acontecimentos marcantes na história de um território. Para ele, o próprio termo seria uma tentativa de aglutinar dimensões opostas,

³⁰⁸ DUARTE, Eduardo - Monumento. In **Dicionário de Escultura Portuguesa**. Lisboa: Ed. Caminhos, 1997, p. 400-405.

³⁰⁹ AUGÈ, Marc - **Não Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade**. Campinas: Papyrus, 1994.

ou seja, a dicotomia entre a memória (com sua componente intuitiva) e memória histórica submissa á historiografia, que perfazem sentidos paralelos, mas não sobrevivem isoladamente, acabando por forjar sobreposições entre o que se recorda e o que teoricamente deve ser lembrado por influência do contexto social.

As palavras de Halbwachths sobre a maneira como o passado foi apreendido na dimensão coletiva, nos convenceu a tomar a narrativa historiográfica oitocentista, como ponto de situação entre a utilização do cânone clássico e as nuances românticas presentes nas soluções estéticas do período (escultura fúnebre; construção do idealismo romântico na escultura; monumentos públicos; etc..).

A postura metodológica se justifica por acreditarmos que o movimento das nacionalidades sublinhado pela historiografia produzida no séc.XIX, contribuiu para que o passado fosse resgatado sob nova perspectiva. Traduzido no impacto que as ideias no campo social e político obtiveram nas manifestações artísticas do período. Convém destacar, que a própria escultura, em termos formais, continuava a ser clássica, entretanto a temática alude a um passado glorioso e instrumentalizado. Em Portugal Camões será o grande tema em voga. No Brasil os personagens ligados à independência ou a história das regiões que compõem o país, passaram a ser representados pelos monumentos obedecendo a uma narrativa carregada de romantismo.

Quando Halbwachs afirma que a memória coletiva é pautada na continuidade e deve ser vista sempre no plural (memórias coletivas), seu significado inclui mesmo que em menor grau, a individualidade sobre o “passado vivido de cada um”³¹⁰, o qual permite a existência de uma narrativa sobre o passado do sujeito de forma viva e natural, mais do que sobre o passado apreendido pela história escrita. Se transpusermos esse dado para o campo antropológico, o problema recai diretamente no grau de adesão das representações junto às classes que não foram representadas nos monumentos.

Em Belém, os escolhidos compunham as elites de poder (um médico e político, um militar de alta patente e um religioso), dada a limitação do tema, esse campo de análise não foi explorado, mas reclama por estudos aprofundados, pois contribui decisivamente na compreensão da sociedade daquele período.

Como já fora referido, a lembrança não se constrói sem a memória coletiva, contudo, a recordação pessoal tende a impor uma espécie de limite à supremacia da construção social da realidade materializada na memória coletiva. Daí o intenso trabalho de

³¹⁰ Halbwachs, op.cit., p.79.

propaganda do estado ao espalhar sua ideologia e símbolos de marca, na esperança de sensibilizar individualmente os cidadãos à causa própria. A barreira imposta pela memória individual deve ser entendida no interior da operação memorial, significando que a experiência de cada um, intervém na construção contínua e comum da chamada memória coletiva, cujos conteúdos, por esta razão, não são totalmente arbitrários, mas sofrem com a instrumentalização feita pelas instancias oficiais que sob a justificativa de promover o interesse coletivo, impõe o que deve ser aceito como o etos genuíno de determinada sociedade, ou seja, o conjunto dos costumes e práticas característicos de um povo em determinada época ou região.

Sendo assim, a memória coletiva no séc.XIX, se resume na adaptação dos acontecimentos do passado às crenças e necessidades espirituais daquele presente, para atender as reivindicações de um estado em afirmação. O que para Halbwachs significa a superação de teorias que enxergam o passado como um modelo imutável, já que as tais adaptações, surgem de um contexto posterior à construção da historiografia, mas se utiliza da mesma, reinterpretando-a.

Essa categoria de memória (coletiva), apesar do intenso contacto com a ressignificação dos factos, submetido ao contexto espaço/temporal, encontra seu lugar na tradição e, ao mesmo tempo, dinamiza as tradições, num processo semelhante ao que foi descrito com relação às lembranças nos quadros sociais.

Dito de outra forma, a memória coletiva tem uma forte tendência em transformar os factos do passado em imagens e ideias sem rupturas. Ou seja, insiste em estabelecer a continuidade entre o que é passado e o que é presente, restabelecendo, portanto, a unidade primitiva de tudo aquilo que, no processo histórico do grupo, representou quebra ou ruptura. Portanto, busca solucionar o passado, no momento em que é recrutada, recompondo o que deve ser apreendido como recordação coletiva.

Também a memória histórica busca solucionar rupturas, almeja produzir imagens unitárias do percurso da humanidade. Porém, seu processo toma um caminho diferente, já que constrói a linha temporal dos acontecimentos através de “imagem engajada em outras imagens”.

Vê-se, portanto, que a memória coletiva e a memória histórica, apoiando-se em regras de reconstrução distintas, chegam, inevitavelmente, a conhecimentos distintos do passado. A memória coletiva pode, por vezes, contrariar a racionalidade da história feita pelos historiadores. Em outros momentos, complementa a memória histórica. E, em outros, ainda, servir como limite ao caráter lógico e ideológico da ciência histórica.

A memória coletiva, para Halbwachs, desempenha um papel fundamental nos processos históricos. Por um lado, dando vitalidade aos objetos culturais, sublinhando momentos históricos significativos, preservando o passado da comunidade. Por outro, assume a função de receptáculo dos objetos culturais que atravessam os tempos e que então, podem vir, a se constituir em fontes para a pesquisa histórica.

Nessa parte do estudo, passemos a considerar a historiografia oitocentista isoladamente, pois foi a partir dos textos encontrados no seu estilo narrativo, que foi disseminada na coletividade, os símbolos nacionais sedimentados na linha do tempo, materializados nas coisas e suas imagens, propiciando o elo contínuo entre o passado e a sociedade por ela contemplada.

O conjunto de “imagem engajada em outras imagens” sedimentadas a partir do discurso historiográfico oitocentista, quando propagado pelo estado de outrora, visava incutir na sociedade civil, uma memória nacional, fundada na seleção de acontecimentos que naturalmente se unem a outros elementos. Esses objectos vistos separadamente ou em conjunto, nos ajudam a compreender o processo de sensibilização do coletivo para a adesão em massa do nacionalismo.

A adoção gradual de elementos simbólicos, legitimados a partir da história, agiu simultaneamente com a narrativa impressa nos símbolos nacionais como uma espécie de “motor de propulsão” da recordação coletiva. É nos monumentos públicos, bandeiras, hinos, celebrações e etc., que a cultura cívica revela o programa institucional no panorama urbano.

Halbwachs na obra citada, acaba por relativizar as grandes “Histórias Nacionais”, que não refletem o passado na sua íntegra, porém revelam os acontecimentos que foram filtrados pelos responsáveis em dar identidade ao passado da nação. Esse indicativo que merece especial atenção do historiador é mais um detalhe no encadeamento dos detalhes que formam o “etos” social. O detalhe, somado a outro, resultará num conjunto, e que esse conjunto se somará a outros conjuntos numa espécie de insubordinação dialética, de maneira que qualquer perspectiva de análise deva ser levada em consideração, para identificarmos a intenção por detrás do discurso. Interpretamos a postura do cientista como uma solicitação ao confronto, a comparação, e quando transpostas ao presente, revela uma crítica as correntes historiográficas que elevaram, por exemplo, a história econômica, social e política, a um patamar acima das outras.

Concordamos com a proposta de Halbwachs em “desierarquizar” a história, pois julgamos que a análise do impacto social da inauguração de um monumento, é tão

pertinente quanto o estudo de uma revolta urbana e suas consequências naquele local. Nosso ponto de vista converge para a transdisciplinaridade e as tendências de uma nova historiografia, justificada na história das mentalidades, e o desenvolvimento das “microhistórias”, que Halbwachs não chegou a presenciar.

A ideia da transdisciplinaridade se confirma quando vemos que o objecto aqui estudado ao desvencilhar-se do período das inaugurações, desdobra-se em outras dimensões analíticas. Como sabemos, desde a sua gênese, o monumento cívico se caracteriza pela intenção de resguardar a memória e em razão da própria composição material presume-se que seja perpetuado na linha do tempo.

Quando estudado no presente, dá azo a inúmeras discussões, como é o caso da pesquisa de Maria Lizete Sobral³¹¹ que trata da memória dos engraxates da Praça D. Pedro II, a partir das relações que eles mantêm com o espaço público, e dos significados atribuídos à praça por estes indivíduos que desenvolvem uma atividade comercial em vias de extinção. O perímetro de análise do estudo de Lizete Sobral inclui o monumento erguido no centro da praça em homenagem ao *General Gurjão*, um dos objetos contidos no trajeto escultórico defendido na presente dissertação.

Anos mais tarde, as diferenças entre memória e história de Halbwachs, foram contra argumentada por Pierre Nora³¹² que propôs um vínculo renovado entre os parâmetros da recordação e a ciência histórica propriamente dita. O autor fundamenta seu pensamento na defesa de que a memória se tornou objecto da história sendo por ela filtrada, descartando a distinção entre memória coletiva e memória histórica, já que ambos os conceitos foram apropriados pela ciência histórica. Foi além, ao sublinhar a efemeridade da memória nacional, quando esta não se encontra devidamente enquadrada num suporte memorial a qual batizou de “Lugares de Memória”.

Pierre Nora insistiu na importância do trabalho de inventariação dos lugares onde de facto a memória aparece encarnada, permanecendo viva, graças à vontade dos homens através da inclusão de objectos representativos da sua história comum. A diferença fundamental entre Nora e Halbwachs reside no pensamento de que o primeiro, influenciado pelo espírito do seu tempo, defendia que as lembranças seriam incorporadas à história, na medida em que os grupos que a sustentaram deixassem de

³¹¹ SOBRAL, Maria Lizete Sampaio - **Guardiões da Memória na Praça D. Pedro II**. Belém: UFPA. 2006 (Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Sociais).

³¹² NORA, Pierre - **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Trad.: Yara Aun Khoury. São Paulo: Projeto História, 1993, p. 07-27.

existir. Nora, por sua vez, entende que a memória enquanto “categoria”, deixou de existir porque passou a ser reivindicada pelo discurso histórico. Surge então a base argumentativa para a fundamentação da teoria dos “Lugares de Memória”, que obedece ao preceito de que esses locais funcionariam como legítimos repositórios dos “mais resplandecentes símbolos, festas, emblemas, monumentos, comemorações, elogios, dicionários e museus”³¹³ confirmados pela vontade dos indivíduos que pretendem resguardar o seu patrimônio identitário, delegando a estes objectos um caráter transcendente ao seu significado inicial.

José Guilherme de Abreu³¹⁴ utiliza o conceito de Pierre Nora para construir um quadro classificatório hierarquizado em distintas categorias de escultura, onde o enquadramento conceitual se forma a partir da interação de características que condicionam o objecto a três tipologias escultóricas básicas: “Monumento-Polo”; “Monumento-Sítio”; “Não Monumento” ou “Objectos”. Fatores como integração; diferenciação; rememoração; sacralização; animação e pontuação interagem simultaneamente, na definição conceitual da escultura pública sob a perspectiva transdisciplinar, tais parâmetros acabaram por nos ajudar a criar um diagrama simplificado com os dois fenômenos tratados no capítulo, que sofrem com a intermediação do espaço público, são eles: o “Monumento Cívico oitocentista” e a ‘Memória’.

Quando inserimos o objecto de pesquisa no modelo classificativo de Abreu, o resultado apontou que a estatuária monumental oitocentista de Belém do Pará se encontra na posição cimeira da hierarquia, definida como “Monumento-Polo”: “(...) estes tem o dom de catalisar ou inscrever no plano da consciência que os visa, significados condensados na própria ontologia, segundo a alotropia ressonância/repercussão (...)”³¹⁵. O autor ainda prevê duas subcategorias detectadas no “Monumento-Polo” (polos de diferenciação e polos de integração), no caso das estátuas monumentais que sofreram a nossa análise, elas se enquadram nos “polos de diferenciação”, que segundo José Guilherme Abreu tem: “(...) o papel de veicular mensagens ou ícones destinados a vincar distinções (sociais, religiosas, ideológicas, ráticas) nessa coletividade, visando sua imposição, aceitação e assimilação (...)”³¹⁶. A inclusão na subcategoria pode também ser vista dentro de uma relação de causa e efeito, em que o legado dos homens que

³¹³ Ibid., p.07.

³¹⁴ ABREU, José Guilherme de – **Arte Pública e os Lugares de Memória**. In Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património. I Série, Vol. IV, Porto 2005, p.215-234.

³¹⁵ Ibid., p.221.

³¹⁶ Ibid., p.221.

foram representificados na estátua, serviria de exemplo tanto para os seus contemporâneos, quanto para as gerações futuras, distinguindo os do resto da população.

No discurso oficial da época, o motivo principal para se erigir monumentos em Belém, se justificava na dívida de gratidão do povo para com os distintos homenageados que contribuíram para o progresso da região e do país. O efeito que se pretendia, era a perpetuação da memória desses heróis como símbolos de uma sociedade cheia de virtudes, a par da ideia, vem o desejo de preencher os espaços vazios da cidade com equipamentos que pudessem proporcionar salubridade e beleza ao espaço público.

Atualmente parece haver algum consenso entre os que se dedicam à temática, na procura de “um lugar para escultura” sob o enfoque transdisciplinar³¹⁷. Nossas conclusões não contrariam a postura metodológica, sem perder de vista o recorte temporal no qual os monumentos descritos no trabalho foram inaugurados. A insistência nesse aspecto pode à primeira vista configurar-se operação tautológica a volta do objecto, no entanto, o período das inaugurações funciona, como ponto referencial, pois revela o que pode ser interpretado com maior exatidão na questão identitária do monumento oitocentista em Belém, para confirmarmos a hipótese do trajecto escultórico.

Dentro dos problemas acima levantados, também temos que ter em conta que a originalidade na paisagem urbana sofreu ao longo dos anos consideráveis descaracterizações³¹⁸, afastando gradativamente a população dos Lugares de Memória. Ainda sobre a teoria de Pierre Nora e seu carácter inclusivo, o sentimento confiado pela identificação da comunidade com o grupo de objectos que representam a memória do país, quando relacionada ao monumento oitocentista, se submete ao processo anteriormente explicado, que tem início na construção social da realidade por meio da historiografia nacionalista, e alcança o ápice na ritualização que cerca a inauguração do mesmo. Porém, esse dado não implica que os aspectos forjados a partir do diálogo com o meio urbano (pessoas e prédios à sua volta) seja menos importante, apenas reforça que

³¹⁷ O significado amplo desta maneira de raciocinar, adotando um método, se enquadra perfeitamente nos trabalhos desenvolvidos por alguns pesquisadores que tratam da escultura pública, quando recordamos a discussão levantada no I Congresso Mundial de Transdisciplinaridade em 1994, realizada em Portugal, oportunidade em que foi criado um documento intitulado a “carta da transdisciplinaridade” que no seu artigo 3º a define em parte: “(...) A Transdisciplinaridade não procura a dominação de várias disciplinas, mas a abertura de todas as disciplinas ao que as atravessa e as ultrapassa”.

³¹⁸ Extinção das linhas de bonde no trajeto; implantação do comércio informal desordenado; modificação de alguns prédios comerciais; aumento do trânsito de veículos automotores; entre outros.

os “Lugares de Memória”, quando isolados no tempo em que foram erguidos, apontam para a adoção de outra nomenclatura, ou melhor, fogem sutilmente do conceito de Nora, para se enquadrarem em outra definição.

Defendemos que a alteração se justifica por entendermos que o conceito de “Lugar de Memória” demanda um tempo de maturação, para que esse lugar/objecto possa absorver plenamente a linha de pensamento do autor. Daí preferirmos utilizar o termo “Suporte de Memória”, que não necessita de tempo para se afirmar, já que o resultado é sentido na simultaneidade entre a justificativa de homenagear um membro da comunidade através do monumento, e o carácter ritualístico do processo que culmina com a inauguração do objecto em praça pública. Para isso, basta que o passado venha confirmar as virtudes do “herói” que protagonizará o conjunto escultórico.

Ao consultarmos as falas provinciais que dão conta dos processos de inauguração, bem como os periódicos que noticiam o acontecimento, acabamos por reencontrar a teoria dos “Lugares de Memória”, na medida em que o conteúdo dessas fontes destaca a necessidade em garantir às gerações futuras que a memória dos “ilustres filhos da terra” seja preservada:

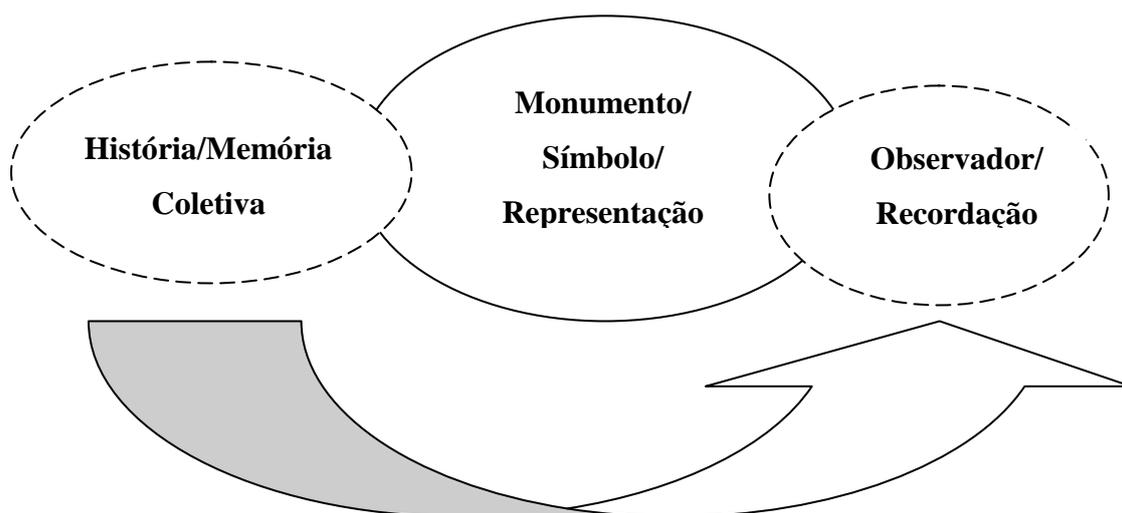
“(…) A gratidão da pátria aos filhos que a illustram, legando com sua morte mais um padrão de glória ao sólo em que nasceram, é um dever em todas as épocas e por todos os povos reconhecido. A lei n. 615 de 2 de setembro de 1870 prova que o Pará obedeceu também a estes honrosos sentimentos (...) para perpetuar a memória d’aquelles bravos sacrificados na defeza da pátria(...)”³¹⁹.

O trecho do relatório em que o presidente da província José Coelho da Gama e Abreu presta contas à Assembleia Legislativa sobre o *Monumento ao General Gurjão e mais filhos da província*, sublinha o compromisso do poder público em saudar a dívida de gratidão com os “heróis” da região. O tom da mensagem também exprime o desejo de assegurar que o seu exemplo possa ser perpetuado pela estátua, naquele tempo presente (dívida de gratidão/exemplo de virtudes) e no futuro (exemplo/garantia de memória). A intenção se estende aos outros monumentos, nos quais a mensagem do governo se assemelha a proferida por Gama e Abreu. No caso da estátua ao General, temos que levar em consideração o contexto em que o relatório foi publicado, alguns anos após o termino da Guerra do Paraguai. Apesar de o governo ter acionado mecanismos legais

³¹⁹ APEP. 76 Pará. Assembleia Legislativa da Província. Falla com que o excellentissimo senhor doutor José Coelho da Gama e Abreu, presidente da província, abriu a 2ª sessão da 21ª legislatura da Assembléa Legislativa da província do Gram-Pará, em 16 de junho de 1879. Pará: Typ. Liberal do Pará, 1879. 49 xxxp. 16.

para homenagear os naturais da região que estiveram envolvidos no conflito transnacional, assim que a guerra acabou. Vimos que o processo demorou mais que o previsto, e o monumento só é inaugurado mais de dez anos após a proposta ter sido lançada oficialmente. Quando finalmente é erigido, em 1882, julgamos que a prioridade esta na lembrança de que aquele herói nascido na província relembre a todo o país a contribuição da região norte ao conflito, e num segundo momento, garantir as gerações futuras que o exemplo de devoção à Pátria não seja esquecido pelas gerações vindouras. Portanto, temos a história que anima a memória coletiva. Esta, por sua vez sedimenta-se na população por meio dos símbolos que reforçam o sentimento de pertença ao território através de “Suportes de Memória”, que na linha do tempo, tende a transformar-se em “Locais de Memória”.

Diagrama da Relação: Memória; Monumento; Coletividade.



Autor: Randy Rodrigues, out/2012.

O diagrama tenta clarificar a influência que a memória coletiva exerce sobre a maneira como se vai recordar o passado da nação através da representação idealizada no Monumento. Este por sua vez, acaba por intermediar o processo que é realizado no espaço público.

5.2 O Trajecto Escultórico.

A hipótese do trajeto escultórico pressupõe três etapas que se submetem a um esquema

analítico, aonde determinadas características definem sua vocação. Prioritariamente, foi dividido com base na influência e alcance simbólico que os locais despertaram naqueles que usufruíam do espaço. É claro que com o passar do tempo e mesmo no período em que as esculturas foram erguidas, os trechos não podem ser compreendidos de maneira irredutível, a divisão é oportuna para que observemos suas mudanças ao longo do eixo viário em que se encontra. Tentamos constatar, a partir dos elementos urbanos ligados à atividade mais destacada nos respectivos quadrantes, de que forma a arquitetura interferiu na escolha dos sítios onde os monumentos foram erguidos, a interação entre estátua e elementos circunvizinhos e, por fim, a maneira como a simbologia impressa no trajeto, contribuiu para a afirmação da escultura romântica ou romantizada.

A parte inicial tem a escultura do *Dr. José da Gama Malcher* na Praça Visconde do Rio Branco (antigo Largo das Mercês) a iniciar o trajecto escultórico. Cronologicamente, foi a segunda peça a ser inaugurada (1889), porém anos antes, quando se estava a meio do processo oficial de construção do *Monumento em homenagem ao General Gurjão e demais filhos da pátria*, o largo chegou a ser cogitado para abrigar a estátua do herói da Guerra do Paraguai:

“(...) e tendo esta ideia sido aceita pelo Exm. Sr.Dr. Bandeira de Mello Filho, mandou este fazer a precisa alteração no desenho primitivo, elevando o monumento as proporções próprias aquelle fim, e, adaptando-o n’este sentido, ouviu a camara da capital, que foi opinião que o monumento fosse levantado na praça das Mercêz. Esta escolha não me parece acertada atter a que o monumento tem cerca de 80 palmos ou 18 metros de altura; o que não esta em relação nem com o tamanho da praça, nem com a altura do edifícios vizinhos (...)”³²⁰

O potencial do Largo das Mercês em receber a estátua, foi questionado em razão da escala que o conjunto escultórico do general possuiria. De facto, um pedestal medindo 18 metros e demais elementos alegóricos que comporiam a sua base, entraria em desacordo com a pequena dimensão da praça.

O conteúdo da mensagem exemplifica a escolha rigorosa do sítio em que estátua será erguida, desta maneira, o conjunto, alcançaria o efeito plástico desejado, integrando-se no cenário urbano positivamente. A preocupação com as questões técnicas que envolvem a instalação das peças exigiu do governo a criação de comissões incumbidas em solucionar qualquer eventual problema que pudesse prejudicar a realização do

³²⁰ Ibid.

projeto.

No momento em que promulgavam a lei aprovando a homenagem, rapidamente era escolhido o grupo que ficaria responsável pelo monumento. Tal comissão responderia pela fiscalização das obras, escolha da melhor proposta, assinatura do contrato com o artista, bem como a tarefa de fornecer detalhes técnicos necessários para que a encomenda estivesse de acordo com a importância da subscrição.

No caso da estátua do General, mesmo que se tenha em conta as dimensões reduzidas do largo em frente à igreja das Mercês, e este por sua vez, pudesse despertar dúvidas na escolha do local, a melhor explicação para o local ter sido preterido, vem da existência de outro sítio melhor adaptado a escala do monumento ao militar, nomeadamente a Praça D. Pedro II.

O início da linha imaginária que dá forma ao percurso contemplado pelos três monumentos, tem como ponto referencial a Praça Visconde do Rio Branco (antigo Largo das Mercês). O quadrilátero que delimita espaço é contornado a sudoeste pela via correspondente a primeira parte do trajeto escultural³²¹ (Av. Conselheiro João Alfredo, antiga Via dos Mercadores).

Até os nossos dias, a então conhecida Via dos Mercadores mantém um fluxo intenso de pessoas e mercadorias, e sua íntima ligação com o comércio, doa ao perímetro, o diferencial necessário para que associemos esta atividade ao parâmetro definidor no diagrama do final do capítulo. A imagem tem como propósito esclarecer os limites da esfera de atuação dos três “pontos chave” no eixo viário e seus respectivos monumentos, em que o carácter simbólico associado à uma prática social proeminente (econômica, política ou religiosa) determina sua configuração nas etapas que se desdobram no trajecto.

Tendo em conta os indicativos adotados para a criação do diagrama, mesmo que a igreja das Mercês, em frente à praça onde o *Monumento ao Doutor Gama Malcher* foi erguido se constitua um ponto de referência pela monumentalidade e capacidade de mobilização social relacionada à prática religiosa, no quadro a seguir, o edifício foi relativizado, em detrimento a um contexto mais amplo, onde a concentração de dezenas de lojas dispostas ao longo do intervalo acaba por sobrepor-se ao elemento religioso, influenciando no conteúdo do quadro classificatório ligado a simbologia impressa nas

³²¹ Coordenadas geográficas obedecem as informações do Google maps: <http://maps.google.pt/maps?hl=pt-BR&tab=wl>.

etapas do trajeto.

O álbum *Belém da Saudade*³²² contém uma série de postais contemporâneos às esculturas que ilustram a diversidade das atividades ligadas ao comércio na antiga “Via dos Mercadores”. Por meio dos registos, podemos imaginar o cotidiano da rua, marcado pela dinâmica que os estabelecimentos imprimiam ao trecho. Cafés, livrarias, lojas de produtos importados com suas imponentes fachadas atraíam os habitantes da cidade que lá encontravam grande diversidade de produtos e serviços, destaque para a riqueza arquitetônica da loja Paris N'América e livraria Tavares Cardoso, símbolos do período áureo da borracha.

Paralela à concentração de estabelecimentos comerciais, encontramos as maiores feiras e mercados da cidade, localizados a poucos metros da Baía do Guajará, praticamente ao lado do eixo aqui referido, que contribuíram positivamente no desenvolvimento de inúmeras atividades informais realizadas a céu aberto, o que funcionou como polo de atração social, onde diferentes parcelas da sociedade conviviam e partilhavam o espaço.

Por fim, o último elemento que interage com a primeira escultura contribuindo para a dinâmica de circulação nessa parte do trajeto. A implantação do bonde a vapor, depois do de tração animal, posteriormente substituídos por carruagens movidas à eletricidade, rapidamente adaptados ao cotidiano da cidade, onde sua larga utilização redefiniu a maneira como as pessoas se deslocavam no entorno do monumento.

A primeira empresa de bondes na capital paraense foi criada em 1868 pelo cônsul dos Estados Unidos na cidade, o industrial James Bond. Pouco tempo se passou para que houvesse uma disputa entre algumas companhias que pretendiam tomar para si o monopólio do transporte coletivo na cidade. O embaixador vendeu sua concessão em 1870 ao empresário Manoel Bueno, que formou a Companhia de Bonds Paraense, este, por sua vez, distribuiu pelo centro algumas linhas que se moviam por tração animal, em bitola de 750 mm, modelo que inicialmente circulava por toda extensão da Rua João Alfredo.

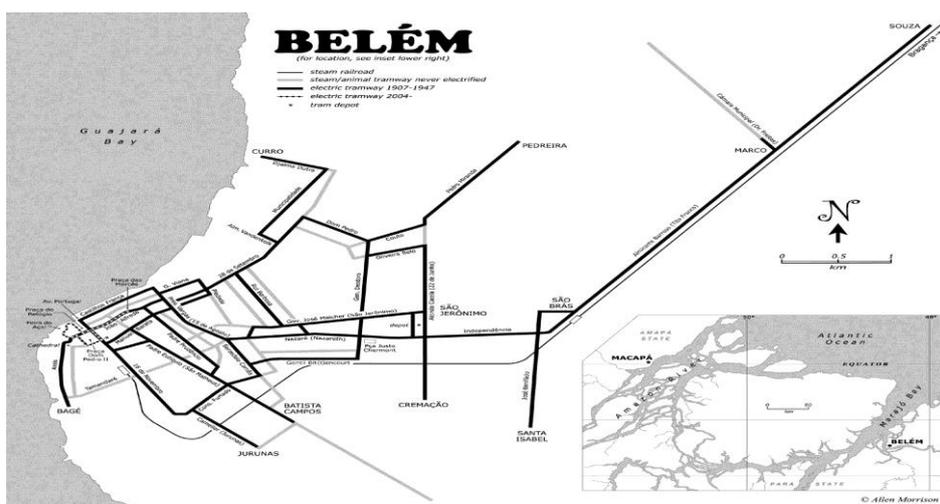
A popularização do meio de transporte coincidiu com o aumento da malha viária sobre trilhos e já em 1883 Belém possuía 30 km de vias férreas, que faziam circular bondes de duas modalidades (elétrico e tração animal) pelas ruas do centro.

A morfologia da Rua João Alfredo que, no final do século, estava devidamente pavimentada permitia a circulação em dois sentidos (Fig.138), mas, por convenção, o

³²² Postais da sessão de lojas e estabelecimento comerciais In. **Álbum Belém da Saudade**. Belém: Secult, 2ª Ed, 1998, p. 68-72.

tráfego dos veículos era feito pelo lado direito, rente ao *Monumento à Gama Malcher*, que ainda se encontrava cercada pelo gradil original da praça, retirado posteriormente.

Além da importância no transporte de passageiros e todo o simbolismo ligado à rapidez que o veículo alcançava, sua utilização pressupunha regras comportamentais. Uma delas dizia respeito ao acesso às carruagens da primeira classe que era determinado pela maneira como o utilizador estava trajado. Exemplo que acompanha a ideia do constante jogo de tensão no espaço público, evidenciado no fator inclusão/exclusão entre os habitantes que circulavam pela urbe.



Mapa 1 linhas de Bonde. (fonte Allen Morrison).

Em termos proporcionais, a parte inicial do percurso prolonga-se por 450 metros e ocupa mais da metade da linha sugerida. Esse dado tem em consideração o ponto A (correspondente à primeira estátua) e o ponto C (correspondente à última, no final do percurso). Ao todo, o trajeto escultórico se estende a uma distância aproximada de 740 metros.

Agora tomemos a estátua do médico e político, e não a Praça Visconde do Rio Branco como referência. O monumento está ortogonalmente circunscrito a duas ruas, uma travessa, e um conjunto de prédios considerados no presente, parte toponímica do local público (Fig.139). Juntas, formam o quadrante que define os limites visuais da peça escultórica.

A face principal do Monumento está voltada para a Travessa Frutuoso Guimarães (oeste) defronte a um conjunto arquitetônico de natureza civil, dentre eles, um palacete projetado por Landi em 1770³²³. Na parte posterior (leste) avistamos outro casario

³²³ Sobrado na esquina da Travessa Frutuoso Guimarães Com Rua Conselheiro João Alfredo. Foi encomendado por Manuel Raimundo Alves da Cunha. É considerado o maior projeto residencial urbano

delimitado pela calçada das Mercês ³²⁴, a noroeste temos a Igreja das Mercês e a sudeste o início da Rua Conselheiro João Alfredo que coincide com o “ponto A” do percurso escultórico (Fig.140).

Dentre as três esculturas que compõem o trajeto, a estátua do médico e político é a única que não tem o seu rosto em direção à linha representada pelo eixo viário. Esse detalhe pode nos ajudar a perceber a orientação do caminho, em simultâneo, confirma o que já foi dito sobre o cuidado das instâncias oficiais na orientação espacial do elemento escultórico contido no espaço urbano. Acreditamos que a resposta da questão sobre a posição do rosto, esteja numa das cartas ³²⁵ trocadas entre o escultor Pierre Armand Cattier (1830-1892) responsável pela concepção do monumento e o presidente da comissão já citada. Cattier mostra-se preocupado com a integração da obra ao seu entorno, suas palavras no documento de 1822, citam o efeito da totalidade em “todos os seus lados”, ligado à escolha da orientação da peça principal, que devia estar equilibrada entre os dois pontos de referência mais significativos no perímetro, ou seja, a Rua Conselheiro João Alfredo e a Igreja das Mercês, para que dessa forma, um não se sobrepusesse ao outro. Por essa razão, a opção mais acertada era que o homenageado estivesse com a face voltada para a Rua Frutuoso Guimarães. Tal escolha acabou por conferir destaque ao elemento de transição entre a escultura principal e o público. A representação alegórica do *Gênio do Reconhecimento*, apesar de encontrar-se no mesmo nível do calçamento, quando posicionada da maneira que está até os nossos dias, em oposição ao homenageado, permite que a peça seja visualizada sob qualquer ângulo tomado pelo observador na praça. Por essa razão, concluímos que as indicações do escultor após receber da comissão a planta do local com as orientações espaciais da praça, foram acatadas rigorosamente.

Vistos separadamente, os monumentos podem sugerir uma ligação mais forte com o local para onde foram destinados do que com o próprio trajeto escultórico definido pelo eixo viário. Contudo, a disposição do tecido urbano no centro da cidade contradiz o indicativo, já que tende a direcionar a população para estes pontos de convergência. Materializados na área de influência simbólica do comércio que cobre o perímetro do

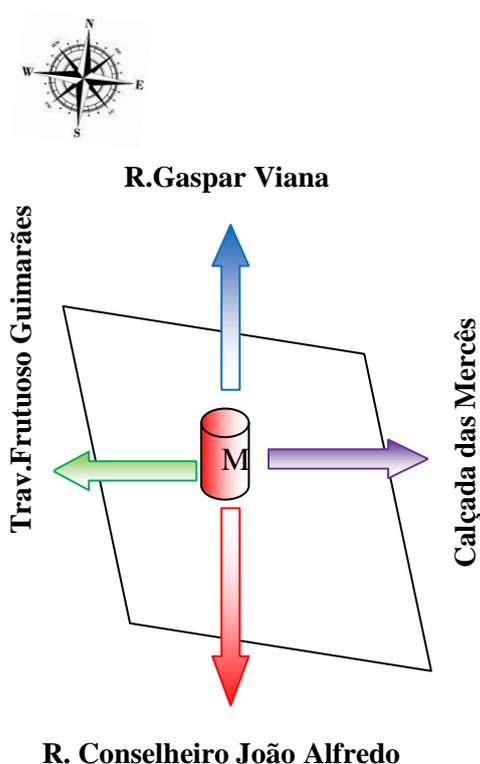
de Landi.

³²⁴ No estudo de Mário Barata sobre a encomenda e concepção da estátua do Doutor José da Gama Malcher, o historiador informa que este pequeno trecho pavimentado era denominado calçada das Mercês. In BARATA, op.cit., p.17.

³²⁵ Carta de Pierre Armand Cattier ao Visconde de Santo Elias, datada de 3 de agosto de 1882, apud.,BARATA, op.cit., p.41.

Monumento a Dr. Gama Malcher, em seguida os locais de poder com a estátua do General Gurjão, e finalmente, a simbologia Religiosa ligada a Catedral Metropolitana de Belém e Igreja de Santo Alexandre com o *Monumento a Frei Caetano Brandão*. Isto resume o pressuposto de um feixe de ruas integradas num circuito, submisso a utilidade simbólica e prática dum trajeto que se destaca perante outras vias atraindo o fluxo de pessoas para o seu eixo.

Diagrama da Primeira Etapa do Trecho (Simbologia ligada ao Comércio): Ponto A.



- █ Face do homenageado (Dr. Gama Malcher) virada p/ Trav. Frutuoso Guimarães (casarios). Possui na base do pedestal uma escultura (alegoria) que representa a gratidão do povo (figura de transição entre o público e a escultura principal).
- █ Sentido (sul) orientado para a Rua Conselheiro João Alfredo (Via dos Mercadores). Ligação simbólica com o comércio e início do trajeto escultórico.
- █ Face posterior virada para a Calçada das Mercês (casarios).
- █ Sentido (norte) orientado para a igreja das Mercês. Sobreposição do comércio sobre o elemento religioso.

O encontro entre as ruas Conselheiro João Alfredo e Padre Champagnat no cruzamento da Av. Portugal, marca o início da segunda parte do trajeto escultórico, que agora passa sofrer influência de outra condicionante simbólica ligada à atividade institucional.

Os “Prédios do Poder”, que demarcam a presença do estado na via pública por meio da arquitetura, compõem, juntamente com a Praça D. Pedro II, um conjunto monumental que se distingue dos outros elementos urbanos e determina a nossa classificação no diagrama do capítulo. É nesse perímetro que encontramos, lado a lado, o Palácio

Antônio Lemos³²⁶, sede do poder municipal no final do séc.XIX, que conserva parte de suas funções originais no presente, e o Palácio Lauro Sodré³²⁷, antiga residência oficial dos governadores, sede do governo provincial e palco de grandes acontecimentos históricos no estado (Fig.141).

A cenografia desta parte do percurso conta ainda com um equipamento instalado três décadas após o último monumento do trajecto ser inaugurado. Um relógio de fabricação inglesa (Fig.142.1/142.2) no centro da Praça Siqueira Mendes³²⁸ (alinhado a oeste com a Praça D. Pedro II, tendo como referência o sentido viário) foi encomendado em 1930 pelo intendente de Belém Antonio Faciola, no conjunto das reformas empreendidas para a reformulação do espaço. Anteriormente, o local foi batizado de Praça dos Aliados, sede do edifício Bolsa de Valores que não chegou a ser concluído em razão da queda dos preços da borracha paraense, ficando o mesmo em ruínas até ser demolido para dar lugar ao relógio. Seu perímetro compreende a Travessa Marquês de Pombal, Rua Pe. Champagnat, Rua Desembargador Ignácio Guilhon³²⁹ e a doca do Ver-o-Peso.

Atualmente a Praça do Relógio funciona como espaço de transição entre a primeira e a segunda etapa do percurso, uma referência no cenário dominado pela Baía de Guajará e o Cais do Ver-o-Peso, local de desembarque de mercadorias vindas do interior do estado pela via fluvial.

A bolsa de valores que não chegou a ser inaugurada ou um relógio instalado no centro da cidade, que visa orientar a rotina da população, concorrem juntamente com a arquitetura dos palácios no panorama identitário do trecho. Quando o *Monumento ao General Gurjão* foi inaugurado, prevalecia á relação visual Cais do Ver-o-Peso/ Monumento/ Palácios. Conforme tínhamos citado anteriormente, a expansão urbana de Belém se submeteu a um processo de adição e não supressão, por esse motivo, no momento que se inclui o relógio na Praça Siqueira Mendes, a relação se modifica para Cais do Ver-o-peso/ Relógio/ Monumento/, complementadas pelo impacto visual que o elemento fluvial adiciona ao cenário.

O posicionamento da escultura do General entre o conjunto arquitetônico das sedes do

³²⁶ Hoje em dia o prédio abriga o Gabinete do Prefeito Municipal de Belém, a Coordenadoria de Comunicação Social e o Museu de Arte da cidade. In. http://www.culturapara.art.br/museus_galerias.htm, Ultimo acesso dia 02/12/2012.

³²⁷ Em 1994, passou a ser Museu do Estado do Pará. In. http://www.culturapara.art.br/museus_galerias.htm Ultimo acesso em 02/12/2012.

³²⁸ O local é popularmente conhecido como Praça do Relógio. Para mais detalhes sobre a natureza da encomenda e arquitetura, ver: Soares, Elizabeth Nelo (org) – **Largos, Coretos e Praças de Belém-Pa.** Brasília: Iphan/Programa Monumenta, 2009.

³²⁹ Esta parte da rua é partilhada por outra via (Av. Portugal) separada por um canteiro.

governo e a Baía de Guajará, indica que ele também possa desempenhar uma espécie de intermediação, ou melhor, se afirmar como elemento de transição entre a terra firme e as águas da Baía, da mesma forma que o relógio da praça que se encontra ainda mais próximo ao rio. A conexão é feita pela altura do pedestal em que a estátua está encimada, e seu alinhamento com a Baía, sugerindo que a representação do herói da Guerra do Paraguai direciona o seu olhar ao rio³³⁰.

Os aspectos acima descritos contribuem para a fluidez do trajeto escultórico, confirmado no eixo em que ele se insere, este, por sua vez, desempenha um efeito narrativo, não só pela simbologia impressa no percurso, mas também pelo facto de em toda sua extensão não existirem mudanças abruptas de sentido. A linha se mantém sem desvios do início da Rua João Alfredo, até o final da Rua Padre Champagnat. Na prática esta via subsequente, é uma continuação da primeira, que muda de nome a partir do cruzamento com a Av. Portugal³³¹.

Como vimos no capítulo que trata da expansão urbana da cidade, registam-se casos em que o mesmo eixo viário troca de nomenclatura por alguma razão específica. Pensamos que a mudança de nome não exerce grande influência na maneira como o observador interpreta a simbologia presente no cotidiano da cidade. Acreditamos que a fluidez e identificação com os símbolos pela população, se fortalecem no pressuposto de que a adição dos equipamentos urbanos na cenografia da cidade influencia a maneira como o transeunte percebe o que está à sua volta.

A forma como a paisagem se modifica gradualmente, incita no íntimo de quem circula pelas etapas do trajeto novas sensações, que tendem a crescer em intensidade, nos desdobramentos sequenciais do *ponto A* para o *B* e deste para o *ponto C*.

Após o corredor de lojas da Rua Conselheiro João Alfredo, ocorre uma espécie de alargamento do campo visual, quando cruzamos o ponto de confluência da sua extensão, nomeadamente, a confluência entre a Rua Cons. João Alfredo, Av. Portugal e Rua Padre Champagnat (Fig.143). Na época em que o *Monumento ao General Gurjão* foi erigido, tínhamos de um lado o rio a contrastar com o trânsito dos bondes e mercadorias, complementado pela imponência dos Palácios que emolduram a Praça D. Pedro II com

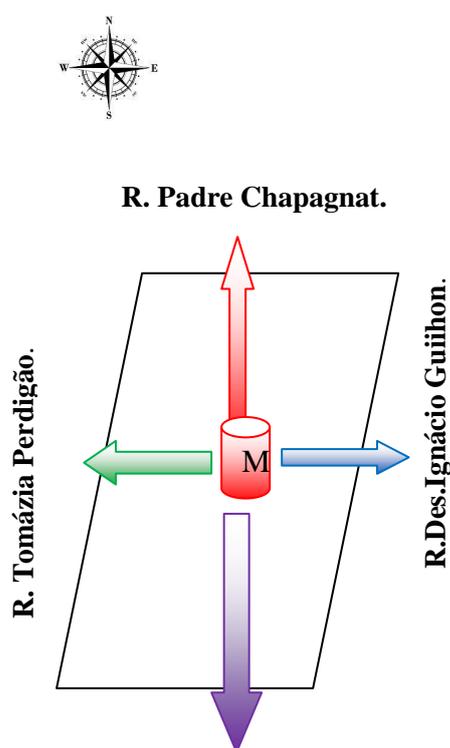
³³⁰ O monumento a Pedro Teixeira situado na Boulevard Castilho França, homenagem da comunidade portuguesa a cidade de Belém, erguido em 1945, também esta a olhar para a Baía de Guajará. Em Lisboa a estátua de D. José se posiciona em direção ao Rio Tejo. Nestes casos o elemento fluvial poderá ter tido influência no posicionamento das esculturas.

³³¹ Esta rua concorre paralelamente com a Rua Ignácio Guilhom no cruzamento da Rua João Alfredo. Estão separadas por um estreito canteiro, que no final do séc.XIX abrigava uma paragem de bondes.

sua estátua elevada por um pedestal a 18 metros de altura.

A leste dos símbolos do poder, temos a Rua Desembargador Ignácio Guilhon que, ao prolongar-se na direção da sede do Governo Municipal, muda o seu nome para Av. 16 de Novembro, na outra lateral da Praça a estreita Rua de Tomázia Perdigão marco delimitador do final deste trecho, que possui a extensão aproximada de 190 metros.

Diagrama da Segunda etapa do Trecho “Locais de Poder”: Ponto B.



Face do homenageado voltada para a R. Padre Champagnat (norte), continuação da R.Cons. João Alfredo. Relação espacial com o percurso.

Na direção da R. Tomázia de Perdigão encontra-se o IHGB/PA, a sua fachada conta com uma placa afirmando que o General nasceu naquele imóvel.

Ligação simbólica com os “locais de poder”. Alinhamento com o Palácio A. Lemos e Lauro Sodré.

Sentido voltado para a R.Des. Ignácio Guilhon, via que delimita o início da segunda parte do trajeto.

Calçada do Palácio A. Lemos.

Finalizamos a relação do trajeto com a simbologia associada aos elementos que demarcam o percurso, no trecho de menor extensão. O perímetro possui 130 metros, a contar do cruzamento da Rua Padre Champagnat com a Rua de Tomázia Perdigão nos limites da Praça D.Pedro II. Apesar do tamanho, o seu desfecho tem um forte impacto visual em razão das igrejas que dominam a paisagem. Quando seguimos em direção a etapa final do percurso, o elemento religioso assume protagonismo, sendo

complementado arquitetonicamente pela casa das onze janelas³³² e Forte do Presépio (Fig.143).

A constituição topográfica circular, em que os prédios se distribuem a volta do *Monumento a Frei Caetano Brandão*, elemento centralizador do complexo Feliz Lusitânia³³³; destaca a peça, que está perfeitamente integrada ao polo de atração turística e local de lazer dos habitantes da cidade (Fig.144).

O conjunto das reformas no perímetro, iniciadas em 1997, faz parte do conjunto de iniciativas do governo do estado em revitalizar a área, possibilitando o surgimento de um conjunto museológico, espaço ou cenário urbano musealizado no bairro da Cidade Velha.

No séc.XIX o perímetro deve ser interpretado sob outro aspecto, pois o sítio abriga numa escala simbólica duas das igrejas mais veneradas pela população. Essa predominância do elemento religioso produz e ordena sentido na memória coletiva, conferindo identidade ao final do trajeto escultórico. Lembramos que o percurso da procissão do Círio de Nazaré, considerada uma das maiores manifestações católicas mundiais, tem início na Catedral Metropolitana (Sé de Belém)³³⁴, em frente ao local onde, em 1900, foi inaugurada a *Estátua do Frei Caetano Brandão*, mesmo em que pese a divisão do protagonismo dos templos com a Basílica de Nazaré, inaugurada em 1852, local de exibição da padroeira da cidade. A Sé de Belém, juntamente com a igreja de Santo Alexandre continuam a se impor na paisagem do local pela sua história e monumentalidade.

Insistimos que a Praça Frei Caetano Brandão se encontra perfeitamente integrada no eixo viário pelo facto de existir desde o início da expansão urbana da cidade. Anteriormente conhecida como largo da Sé, influenciou referencialmente o sentido das primeiras ruas de Belém que nasceram a partir do Forte do Presépio. Seus limites são

³³² Construída no séc.XVIII como residência de Domingos da Costa Bacelar, proprietário de engenho de açúcar. Em 1768, a casa foi adquirida pelo governo do Grão-Pará para abrigar o Hospital Real. O projeto de adaptação do imóvel é do arquiteto José Antônio Landi. O hospital funcionou até 1870 e depois a casa passou a ter várias funções militares. Em 2001, o Governo do Estado do Pará assinou com o Exército Brasileiro um convênio, alienando os terrenos da Casa das Onze Janelas e do Forte do Presépio em favor do Estado. In site cultura do Pará. [consult. 02.dez.2012]. Disponível em: < http://www.culturapara.art.br/museus_galerias.htm >

³³³ Entre 1998 e 2002 esses locais sofreram reformas/requalificação dos seus espaços, tendo a Secretaria de Cultura do PARÁ (SECULT) a responsabilidade em coordenar as ações sob a denominação de “Projeto Feliz Lusitânia”.

³³⁴ Em 1882, o bispo Dom Macedo Costa (esteve à frente do bispado do Pará entre 1861 e 1890) e o presidente da província Justino Ferreira decidiram que a procissão não sairia mais do palácio do governo, mas sim da Catedral da Sé.

determinados pelas ruas Padre Champagnat (leste) e Siqueira Mendes (oeste), as outras duas laterais (espaços limítrofes) são consideradas extensão da praça. De um lado encontra a fachada da Igreja de Santo Alexandre (mais a nordeste do quadrante), do outro a Catedral Metropolitana de Belém (sul do quadrante). No sentido noroeste tomando a praça como referencial, temos o Forte do Presépio, e a oeste na Rua Siqueira Mendes a Casa das Onze Janelas, antigo Hospital Militar.

A relação da estátua com a arquitetura que a cerca, revela alguns pormenores interessantes que se cruzam com os feitos do homenageado na cidade. Sebastião Godinho, no estudo sobre o *Monumento a Frei Caetano Brandão*³³⁵, afirmou que originalmente, a posição da estátua deveria ser orientada para a fachada da Sé de Belém, com o rosto e mão direita voltada para o Hospital da Misericórdia³³⁶ inaugurado por Frei Caetano. Segundo o autor, o posicionamento foi alterado, pela reinauguração do referido hospital em outro sítio no mesmo dia da solenidade que desvelou a estátua do Bispo para a sociedade paraense. Não tivemos contato com as fontes documentais que atestam a informação do pesquisador, e nem tampouco se pode fazer alguma relação do direcionamento da sua face com a localização do hospital recém-inaugurado no início do séc.XX, já que o prédio foi construído numa zona distante do perímetro de influência do monumento.

A informação coletada sobre os festejos que envolveram a inauguração do novo hospital, atualmente dirigido pela Santa Casa de Misericórdia e o monumento, realizados na mesma data, exalta a componente ritualística que aproxima os feitos do religioso com o local onde esta assentada a sua estátua.

O conteúdo dos discursos proferidos na solenidade recorda o seu percurso de vida, dando ênfase à iniciativa de Frei Caetano em fundar o hospital nas imediações da praça, que naquele momento seria reinaugurada em outro sítio. Novamente o teor da mensagem destaca a dívida de gratidão do povo para com o homenageado, que, neste caso, ainda suscita a sua memória através de um prédio que representou o maior contributo do bispo à cidade de Belém.

O que temos de concreto é a solução encontrada no passado para que a escala do

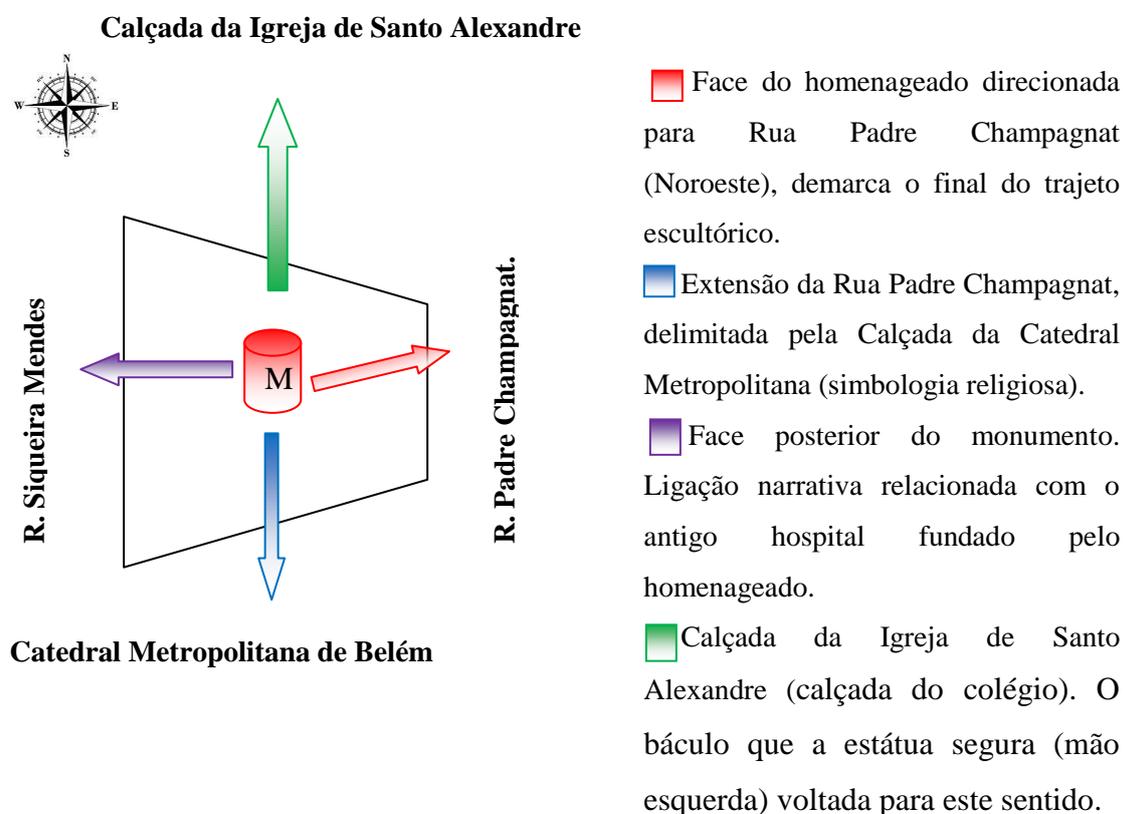
³³⁵ GODINHO, Sebastião - **O Monumento a D. Frei Caetano Brandão**. Cadernos de Cultura. Estudo 8, Belém: Falangola, 1987, P.9.

³³⁶ Hospital do Senhor Bom Jesus dos Pobres construído entre 1785 e 1787, a mando de D. Frei Caetano Brandão no Largo da Sé, originalmente pertencente ao acervo da Confraria da Caridade, incorporado em 1807 aos bens da Misericórdia Paraense e demolido durante a década de 60 do séc.XX in VIANNA, Arthur - **A Santa Casa da Misericórdia Paraense; notícia histórica 1650-1902**. Belém: Alfredo Augusto Silva, 1902.

monumento não sofresse com a grandiosidade das igrejas paralelas a escultura. As torres que compõem suas fachadas poderiam diminuir o impacto visual causado pela estátua, daí a opção do enquadramento ser feito exatamente no meio da praça, que acabou por equilibrar o diálogo entre as proporções do conjunto. Quando relacionamos a integração das torres no percurso, concluímos que esse elemento arquitetônico funciona como referência no trajeto, ao sublinhar a monumentalidade dos “locais sagrados”, avistados a longa distância.

A disposição dos prédios à volta da estátua permite aludir a um semicírculo, interrompido justamente pela Rua Padre Champagnat, via que encerra o trajeto escultórico. É para esta direção que o rosto do Frei Caetano Brandão aponta, sua gestualidade funciona como um convite ao transeunte a adentrar no antigo largo da Sé, imergindo na atmosfera religiosa suscitada pela Catedral Metropolitana a direita da estátua e pela igreja de Santo Alexandre no lado oposto. Ao fundo, visualizamos a casa das Onze Janelas e ao seu lado o Forte do Castelo, marco fundador da cidade de Belém.

Diagrama da Terceira etapa do Trecho “Locais Sagrados”: Ponto B.



A frequência com que utilizamos o termo “linha imaginária” tem como propósito ilustrar a aparência do eixo viário contemplado pelos objectos analisados que se distribuem pontualmente ao longo do segmento. Nossa intenção é demonstrar por meio da operacionalização dos indicativos que surgem a partir da relação entre os equipamentos urbanos e a cidade, que a hipótese do trajeto escultórico não foi criada ao acaso. Prevemos que sua existência se dá por condicionantes abstratas fundamentadas teoricamente, mas que se aplicam em coisas concretas, ou seja, numa realidade extraída dum recorte temporal/ territorial específico.

O facto de as ideias utilizadas no estudo, estarem conectadas a um espaço/tempo determinado, viabiliza a hipótese que o agrupamento de ações empreendidas pelas instâncias oficiais manifestadas no ideal de salubridade, na necessidade do preenchimento dos espaços vazios da cidade, na implantação de equipamentos urbanos associados à ideia de progresso e modernidade, seja identificado na linha que define o percurso, fortemente marcada pela componente simbólica, como acabamos de demonstrar.

Uma linha reta ou simplesmente uma reta, é uma linha, que à semelhança de outros elementos geométricos, como por exemplo, o ponto, não desencadeia definição rigorosa. Em termos genéricos, poderá dizer-se que se trata de uma linha sem curvatura ou sinuosidade, tal como se apresenta no percurso sugerido pelo trajeto. No entanto, quando este elemento possui início e fim passa a outra categoria, definida como segmento de reta. Característica também presente no trajeto escultural, que prevê além da finitude, etapas (intervalos) condicionadas prioritariamente ao simbolismo de atividades exercidas no segmento.

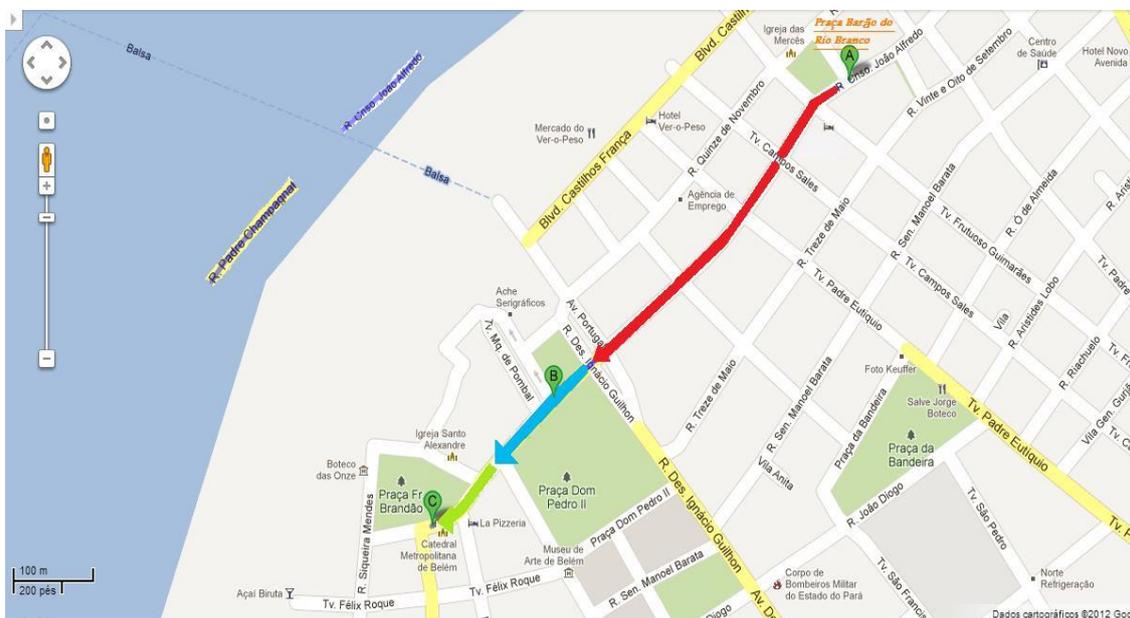
O percurso obedece a uma trajetória sequencial percorrida de um ponto A (Praça Visconde do Rio Branco), que vai até o B (Praça D. Pedro II) para encerrar-se no ponto C (Praça Frei Caetano Brandão). Tendem a despertar no observador significados que se intensificam à medida que ele avança no trajeto.

A base de dados utilizada no estudo para medir as distâncias percorridas³³⁷ permitiu estimar o tempo médio em que um indivíduo leva para percorrer o trajeto na sua totalidade. Considerando apenas a hipótese do itinerário ser feito a pé, sem interrupções, e a um ritmo compassado, sua duração não excede os dez minutos. Essa estimativa

³³⁷ Todos os dados referentes a coordenadas geográficas, distância e tempo e percorrido na hipótese do trajeto escultórico se baseiam nas informações do Google Maps e Google Earth. [consult.13.dez.2012]. Disponível em:< <https://maps.google.pt/maps?hl=pt-BR&tab=wl>>

revela que o caminho pode ser feito sem muito esforço físico e que a brevidade na distância possibilita a contemplação, isto é, se o objetivo de quem executa o percurso estiver de acordo com a intenção sugerida pelos monumentos, que não perderam a componente artística, apesar de há tempos deixarem de funcionar como ferramenta pedagógica do estado.

Diagrama Total do Trajeto: Aspectos Simbólicos que incidem no Trajeto escultórico Monumental: Comércio; Governo e Igreja.



Mapa 2 Diagrama que mostra a malha viária do trecho através do mapa da cidade com o trecho referido em destaque.

■ Trecho inicial do trajeto que tem como referência a Praça Visconde do Rio Branco (*Monumento ao Dr. José da Gama Malcher*). Simbolismo associado ao comércio. Extensão de 450 metros.

■ Trecho intermediário que tem como referência a Praça D. Pedro II (*Monumento ao General Gurjão*). Simbolismo associado aos locais de poder, Palácio Antônio Lemos e Lauro Sodré. Extensão de 180 metros.

■ Trecho que finaliza o trajeto que tem como referência a Praça Frei Caetano Brandão (*Monumento ao Frei Caetano Brandão*). Simbolismo associado ao elemento religioso. Extensão de 110 metros.

O diagrama mostra o tecido urbano à volta do percurso perfeitamente integrado na ideia

de convergência da via principal, pontuada pelas praças (quadrantes de cor esverdeada no mapa) contempladas com os monumentos que se conectam a simbologia impressa em cada etapa do percurso. Estes por sua vez, tem a visualização privilegiada pela ausência de mudanças bruscas de direção, o que acaba por contribuir na fluidez do caminho. Paralela à via, observa-se a Baía de Guajará que delimita na direção norte, toda a extensão da linha, constituindo-se um polo de atração social juntamente com os outros elementos simbólicos presentes no cotidiano da cidade.

5.3 Cidades, Festejos e o Monumento Romântico.

Paulo Knauss, no seu artigo sobre o início da tradição escultórica pública no Brasil³³⁸ destaca entre outros aspectos, a mobilização social criada á volta do *Monumento a D. Pedro I* no Rio de Janeiro. O ato culminou com os festejos de inauguração da estátua do monarca na Praça Tiradentes atraindo muitos populares que testemunharam o cerimonial envolto a simbologia nacionalista.

Até 1862, o Brasil não possuía qualquer exemplar desta tipologia de escultura, diferente do que acontecia em França, onde o modelo surge ainda no séc.XVIII, como resposta aos anseios do renovado sentimento pátrio revolucionário.

Em Portugal, a *Estátua de D. José*, na Praça do Comércio em Lisboa inaugura a tradição escultórica monumental, que se estabelece com maior intensidade no séc.XIX, indo de encontro aos anseios do estado em acompanhar o panorama artístico do maior centro difusor da cultura da Europeia, seguido de perto da Itália berço da Antiguidade Clássica. Apesar do desfasamento temporal em relação aos franceses, tanto Portugal, quanto o Brasil, passou a incorporar a escultura monumental à cenografia de suas maiores capitais, sendo um dos elementos distintivos do período em questão.

Como sabemos, o Brasil deixou de sofrer controlo português desde 1822, porém manteve fortes laços culturais com a ex- metrópole. Se considerarmos a existência de um modelo, ou melhor, de uma feição generalista para a cidade portuguesa no que tange a utilização de equipamentos urbanos que a caracterizam, confirmamos que a influência no território da colônia recém-emancipada mantivera-se. O que se via era um crescimento na aplicação de elementos decorativos bem ao gosto português, que ia das

³³⁸ KNAUSS, Paulo - **A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX.** In 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. [consult.23.jul.2012]. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/obras/pknauss.htm>>.

fachadas decoradas com azulejos estampilhados aos mosaicos portugueses (no país recebera a denominação de “calçada portuguesa”). Em Oitocentos o Brasil tentava acompanhar as tendências europeias e assim como Portugal, foi palco de uma vaga eclética fundamentada na mistura dos estilos importados, conferindo ao espaço público características peculiares, que no estudo, serviu de indicador para que pudéssemos continuar a sustentar a hipótese de um trajeto escultórico romântico numa cidade idealizada propositalmente pelas instâncias governamentais.

O monumento cívico no séc.XIX se apresenta como mais uma peça na complexa engrenagem encadeada de significados que apontam para interlocução entre o real e o poético, na cidade ideal. A novidade do objecto investido em obra de arte chama a atenção para contradições que surgem no momento em que se pretende qualificá-los num tempo e espaço específico. Tal impulso prevê a inclusão das peças num esquema classificativo submetido a conceitos que vão buscar nas filosofias estéticas desenvolvidas ao longo das épocas, o carácter totalizador do fenómeno. Pois, não basta reconhecer o que é próprio das obras de arte, seu percurso na história da humanidade, e nem tampouco aonde elas jazem, (museus, nas casas particulares, em praças, nos conjuntos arquitetónicos edificados por diferentes povos, etc..). Por essa razão tentamos operacionalizar diferentes conceitos para atestarmos o enquadramento das peças num estilo característico adotado no recorte temporal onde as encomendas foram realizadas, e, paralelamente, verificar até que ponto o padrão adotado por convenção, influenciado pelo julgamento estético da época, pode ser aceite como parâmetro definitivo no trabalho aqui apresentado.

Com isso, aceitamos o princípio que todas as obras de arte possuem o carácter de coisas “*das Dinghaft*”³³⁹, pois consideramos esses objectos, dentro do cotidiano que atravessa os sentidos de quem se depara com essas coisas e as vivencia, fazendo a união entre a criação e o objecto.

Na outra ponta do raciocínio, existe a perspectiva estética que enxerga os objectos para além da forma alcançada, no entanto, o significado “coisal”, ou melhor, ontológico da obra, é tão forte que este campo de análise não o pode simplesmente descartá-lo. Heidegger resume o pensamento da seguinte forma:

“(…) Há pedra no monumento. Há madeira na escultura talhada. Há cor no quadro (...) O carácter de coisa se mostra tão incontornável na obra de arte que

³³⁹ HEIDEGGER, Martin – **A Origem da Obra de Arte**. *Der Ursprung des Kunstwerks (tit.orig.)*. (trad.) Costa, Maria da Conceição, Lisboa: Edições 70, 2007, p. 13.

devíamos até dizer antes ao contrário: o monumento está na pedra. A escultura está na madeira [...]”³⁴⁰.

Além do seu carácter de coisa, Heidegger problematiza o objecto artístico a partir da experiência estética, que confere à obra outra dimensão, extrapolando sua simples existência para encontrar significado no campo artístico: “(...) A obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa; ela é alegoria. À coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro (...). A obra é símbolo (...)”³⁴¹. Alegoria e símbolo dão a medida tradicional para a caracterização da obra de arte, mesmo que por vezes o objecto apresente dificuldades em se adaptar à abordagem crítica.

A par dos sentimentos que a obra desperta em quem a observa, que se dá por meio de um caminho sensorial entre objecto e observador. Na estatuária monumental essa relação é intermediada por outras componentes existentes no espaço urbano.

Argan³⁴² afirmou que a cidade não só favorece a arte, mas é ela mesma uma grande obra de arte que se constitui de forma coletiva. Vista desse ângulo, as peças que paulatinamente são agregadas à paisagem, sofrem a ação do cotidiano urbano, e ao mesmo tempo modificam a maneira como o expectador se relaciona com a cidade. Esse indicativo se confirma na hipótese do trajecto escultórico estudado.

É nessa dimensão que o problema central levantado pelo Monumento, encontra uma questão fundamental a ser elucidada. A dúvida surge através da seguinte pergunta: de que maneira podemos relacionar o espaço público com a concepção de escultura romântica e seus desdobramentos teóricos? O conteúdo do questionamento revela de imediato que aceitamos a existência do conceito escultura romântica, tal posicionamento assumido desde o início da pesquisa considera a estátua e demais acessórios que compõem o monumento, quando concebidos para o seu local de destino, ou seja, a cidade, passe a definição de escultura romântica monumental.

As peças analisadas no trabalho denunciam a presença de mais uma corrente estética que conviveu com a tipologia supracitada, dentro do recorte temporal coberto pelo estudo, comumente definida como escultura naturalista/realista. Portanto a necessidade em decompor algumas variáveis contidas na problemática, nos induz a relacionar a concepção da obra, ao seu destino, passando pelo processo de formação do artista, até

³⁴⁰Ibid.p.13.

³⁴¹ Ibid. p.14.

³⁴² ARGAN, Giulio Carlo - **História da arte como história da cidade**. (Trad.) Pier Luig Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1995. P.86.

encontrarmos a morfologia urbana idealizada pelos referenciais que a aproximam do romantismo.

Como citamos na introdução do estudo, a matéria esta longe de um consenso teórico, justamente por conjugar uma série de fatores atuantes em diferentes esferas do entendimento. José Fernandes Pereira, no *Dicionário de Escultura Portuguesa*³⁴³ alerta para a dificuldade da produção escultórica portuguesa em se adequar ao conteúdo programático da vaga romântica.

Primeiramente o autor separa a questão em dois campos analíticos com base na produção artística em Portugal: Romantismo e Naturalismo/Realismo, para afirmar que os estilos se ajustam melhor à pintura do que a escultura, esta por sua vez, reclama para si, parâmetros e ritmos próprios. Que no nosso entendimento se complementa por um aspecto da fenomenologia de Merleau-Ponty³⁴⁴, revelada na importância do contexto, nos processos de criação e da consciência do corpo sensível ligada a percepção e apreensão do mundo.

José Fernandes Pereira refere que a escultura monumental, sofreu no séc.XIX com a cópia do modelo clássico, tão difundido nas academias de Lisboa e Porto³⁴⁵. No Brasil, a produção escultórica era alimentada prioritariamente pelas encomendas ao exterior, já que o país ainda não possuía tecnologia suficiente para moldar o bronze ou aparelhar a pedra em projectos de grande dimensão. Por outro lado os artistas que ingressaram na academia instalada no Rio de Janeiro eram formados num modelo de ensino inspirado na tradição francesa e italiana, semelhante ao que acontecia em Portugal.

A importação de estátuas fundidas na Europa era complementada pelo recrutamento de escultores estrangeiros na concepção dos Monumentos que foram instalados em ruas e praças a partir da segunda metade do séc.XIX. O fomento das encomendas ao exterior contradiz em parte a importância que a transferência da corte portuguesa teve na promoção das Belas Artes no Brasil, atuando no fomento de um cenário artístico composto por artistas europeus que emprestaram sua experiência na formação do panorama artístico nacional.

D. João VI cria em 1826, a Escola Real de Ciências Artes e Ofícios, com o objectivo de fornecer suporte técnico aos artífices, e formação adequada aos artistas brasileiros

³⁴³ PEREIRA, José Fernandes – na entrada Monumento Romântico. In Pereira, José Fernandes (dir.) **Dicionário de Escultura Portuguesa**. Lisboa: Editorial Caminho, 2005. P.428.

³⁴⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice - **O olho e o espírito**. (Trad.) Gerardo Dantas Barretto. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1969.

³⁴⁵ Ibid., PEREIRA, op.cit.p.429.

para o exercício das Belas Artes. Pensamento similar ao adotado nos primórdios das academias portuguesas que em 1836 institucionaliza definitivamente o ensino, com a criação das Academias de Belas-Artes de Lisboa.

A normatização do ensino artístico no Brasil sofre influência da chegada ao território de um grupo de artistas e artífices oriundos de França, conhecida como Missão Artística Francesa. Logo se ocuparam em retratar o país, e alguns de seus membros foram integrados ao quadro de professores da Academia com a tarefa de difundir um modelo de ensino baseado na tradição europeia.

O modelo de promoção das artes no Brasil continuava a seguir a tendência francesa no que tange às normas e procedimentos pedagógicos. Desde que foi fundada, procurou instaurar em seu calendário de atividades, as exposições anuais e concursos de bolsas de estudo para os melhores trabalhos. Ao observarmos a história da instituição, logo se conclui que a Pintura em todas as suas variantes (pintura histórica, paisagem, gênero, etc.), estava no topo da hierarquia, assumindo protagonismo face à Escultura. A afirmação é constatada pela disparidade numérica entre pintores e escultores formados pela instituição. Acreditamos que o contexto criado pela Academia, aliado a carência de meios tecnológicos, tenha contribuído para que os escultores brasileiros fossem preteridos, na escolha dos projetos escultóricos destinados às cidades brasileiras no séc.XIX.

As exposições anuais realizadas pela instituição apresentavam certo equilíbrio entre as obras executadas por artistas nacionais e estrangeiros. Cybele Fernandes num artigo sobre a academia³⁴⁶ resumiu o panorama artístico através dos eventos na instituição de ensino. No estudo, é possível confirmar a relação numérica entre os escultores brasileiros e as obras de estrangeiros admitidas nas exposições, bem como a natureza e tipologia dos programas realizados.

Na mostra de 1843, a autora destaca um Ferdinand Pettrich (alemão), com oito bustos e mais o grupo *A Caridade carregando duas crianças*, para o pórtico da igreja da Praia Vermelha. O franco-brasileiro Marc Ferrez, filho de um dos artistas integrantes da missão francesa, celebrizado pelo seu contributo à fotografia no país, expôs o *Busto do Marquês de Olinda*. Os brasileiros, José da Silva Santos e Honorato Manoel de Lima apresentaram bustos, sendo que o primeiro ganhou destaque com a representação do

³⁴⁶ FERNANDES, Cybele - **A construção simbólica da nação: A pintura e a escultura nas Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes**, In. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007[consult.06.out.2012]. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/cfv_egba.htm>

Ministro José Maria da Silva Maia.

Em 1845 Francisco Chaves Pinheiro apresenta a *Estátua da libertação do Brasil*; Honorato Manoel de Lima, Ferdinand Pettrich e o professor de origem francesa titular da cadeira de gravuras em medalhas da academia, Zeferino Ferrez participaram com bustos de pessoas não identificadas.

Na exposição de 1850 Ferdinand Pettrich concorreu com a *Cabeça colossal de Céres*, o brasileiro Francisco Elídio Pânfiro uma composição mitológica, e Francisco Chaves Pinheiro ³⁴⁷destacado escultor nacional, que participou intensamente entre os anos de 1845 e 1879 nas exposições da academia, apresenta um retrato e um baixo relevo para frontão.

Em 1852, ano em que assume a vaga deixada pela morte de Elídio Pânfiro na cadeira de Escultura da Academia, Chaves Pinheiro apresenta uma representação de Colombo *pisando na América*. Em 1860 supera as limitações tecnológicas do país ao finalizar em bronze a Estátua de José Bonifácio e a Estátua do ator João Caetano, fundidas na capital do império.

Na exposição de 1865, o escultor e professor natural no Rio de Janeiro, Antônio de Pádua e Castro, expôs a *Porta Principal da Igreja de São Francisco de Paula*, mostrando suas habilidades como entalhador. O trabalho foi premiado com a medalha de Ouro do concurso promovido pela academia.

Cybele Fernandes revela que a exposição de 1870 rendeu bons frutos dada a superioridade técnica dos trabalhos selecionados. Foi nesse ano que a *Estátua Equestre em gesso de D. Pedro II* (Fig.145) concebida por Francisco Chaves Pinheiro foi exposta, recebendo críticas positivas da Comissão Julgadora pela relação correta entre proporção e movimento.

Em 1875 o escultor brasileiro Cândido de Almeida Reis, ex-aluno da Academia e Prêmio de Viagem à Europa, expôs sua obra *O Crime*. No mesmo ano, Rodolfo Bernardelli³⁴⁸, considerado o maior representante da escultura nacional do final do

³⁴⁷Professor e escultor nascido no Rio de Janeiro representou o Brasil na Exposição Internacional de Paris de 1867 com uma *Escultura Equestre de Gesso de D. Pedro II* na rendição de Uruguaiana, outra obra que se destaca na sua produção relativa a estatuária é a figura de um *Índio* em terracota Simbolizando a Nação Brasileira.

³⁴⁸Nasceu no México em 1852, mas após breve passagem com a família pelo Chile e Argentina fixou residência no Rio de Janeiro. Naturalizou-se brasileiro em 1874. Frequentou a aulas de escultura e de desenho de modelo vivo na Academia Imperial de Belas Artes. Viveu alguns anos na Europa, estudando em Roma. De volta ao Brasil, passou a atuar como professor de escultura estatuária na Academia Imperial de Belas Artes e como diretor na recém-criada Escola Nacional de Belas Artes, seu mandato perdurou por 25 anos.

século XIX, apresenta dois bustos, sendo contemplado com a Segunda Medalha de Ouro. No mesmo ano Bernadelli expõe outros trabalhos: um *David vencedor de Golias* e um *Índio em Repouso*, ambos em gesso, e mais dois bustos. Nessa exposição foram apresentados ainda seis bustos em mármore, chegados recentemente de Portugal, mas que a autora do artigo não revela a autoria.

Em 1884 Rodolfo Bennardelli novamente protagoniza os melhores trabalhos em escultura, com as obras: *Proto-mártir São Estêvão apedrejado pelos Judeus* (gesso); *A faceira*, (gesso); *Jesus Cristo e a adúltera*, esboço original em gesso do grupo em mármore, de tamanho natural, exposto na ocasião em Turim, Itália; *Vênus Calipígia*, cópia em mármore do original grego que se acha em Nápoles. Nesse evento, foi apresentado o modelo em gesso, transposto para bronze, da *Estátua Equestre de D. Pedro I*, concebida pelo escultor francês Louis Rochet, que se encontra na Praça Tiradentes, inaugurada em 1862.

O breve relato baseado no artigo de Cybele Fernandes mostra que as obras apresentadas nas exposições e concursos da instituição, apesar de realizadas por um número considerável de artistas brasileiros, se limitavam a peças de reduzida escala, nomeadamente, bustos e algumas alegorias. Não se registou, por exemplo, a ocorrência de esboços de projetos mais complexos, característicos da escultura monumental, à exceção dos trabalhos em bronze de Francisco Chaves Pinheiro e à presença do modelo da estátua equestre dos imperadores brasileiros em 1870 e 1874.

O artigo de Cybele Fernandes destaca que a produção artística no Brasil do século XIX era monopolizada pela Academia brasileira e, posteriormente, pela Escola Nacional de Belas Artes. As instituições tiveram como função formar as primeiras gerações de artistas nacionais, além de legitimar as tendências artísticas que deveriam ser adotadas no país, sob a justificativa em desenvolver na população o gosto pelas Belas Artes.

A estratégia adotada pela instituição consistia em atrair para os seus domínios, o público e a crítica, dessa forma tudo o que estivesse à margem da esfera de atuação da Academia nem sequer era considerado digno de apreciação. Quanto aos alunos, como já referimos, cabia aos discentes submeterem-se ao método de ensino que conjugava a utilização dos valores plásticos e icônicos em voga, sem se desviar do referencial clássico. No máximo era admitido ao artista, lançar mão de ícones associados ao exotismo do país.

Com o passar dos anos, a instituição sofre algumas reformas e com a mudança de regime político, experimentou um processo de amadurecimento. Lembremos que no

início, suas aulas eram ministradas exclusivamente por mestres vindos da Europa, a partir do momento que se forma uma geração de artistas oriundos do país, se registra uma gradual substituição no corpo docente. A diminuição do contingente de estrangeiros, que a princípio era superior em número à dos artistas nacionais, vem corroborar com a constatação do aumento de representantes brasileiros nos Salões, cumprindo a missão de formar indivíduos capazes em executar peças genuinamente nacionais, tendência que não foi acompanhada pela escultura monumental, já que a mudança não se refletia na escolha de projetos concebidos por escultores nascidos no país.

Com a instauração do regime republicano, foi permitida a frequência de mulheres nos cursos da Escola Nacional de Belas Artes. Curiosamente, a primeira artista a ingressar em seus quadros, tem uma ligação indireta com um dos monumentos presentes na hipótese do trajeto escultórico. Julieta França (Fig.146), nascida em Belém do Pará, de família abastada, filha do maestro Joaquim Pinto de França e Idalina Pinto de França, antes de partir para o Rio de Janeiro, foi aluna do Italiano Domenico De Angelis, responsável pela concepção do *Monumento a Frei Caetano Brandão*.

Na então capital federal destacou-se como aluna, chamando atenção dos professores pela qualidade das suas provas. Ficando para a história do ensino artístico brasileiro, como a primeira artista do sexo feminino a frequentar as aulas de modelo vivo na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1900, faturou o mais alto prêmio outorgado a um aluno da instituição, a bolsa de viagem ao exterior. Nos anos que esteve a estudar no estrangeiro, foi aluna de duas escolas renomadas em França, nomeadamente, a Academia Julian e o instituto criado por Rodin.

A escultora trilhou um percurso artístico marcado por controvérsias, algumas envolveram seus antigos mestres. A pouca documentação que trata da vida e obra de Julieta França, revela uma artista indignada com as críticas ao seu trabalho, o que acabou por lhe render inimizades, atestadas num álbum autobiográfico³⁴⁹, os episódios registados no álbum em forma de diário, revelam o sentimento de injustiça nutrido por Julieta ao ver seus projectos preteridos, como foi o caso do *Monumento em comemoração à República brasileira* (Fig.147), que obteve parecer negativo da

³⁴⁹ Álbum de recortes, fotografias e correspondências recolhidas pela escultora alvo de um artigo de SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti - **Souvenir de ma carrière artistique: uma autobiografia de Julieta de França, escultora acadêmica brasileira** An. mus. paul. 2007, vol.15, n.1, p. 249-278. ISSN 0101-4714 [Consult.07. set. 2012]. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142007000100007>>

comissão julgadora, no qual fazia parte o seu antigo professor, Rodolfo Bernardelli: “não satisfazia quer no ponto de vista de obra de arte, quer considerado exclusivamente quanto á interpretação ou allegoria historia e commemorativa”³⁵⁰. Ressentida com o veredicto, viajou até à Europa com a intenção de pôr a prova a sua obra, retornou ao país trazendo pareceres rubricados de vários artistas, entre eles Auguste Rodin e Teixeira Lopes:

“(…) Julieta França appellou da esdrúxula decisão para instancia superior, e o resultado foi esmagador para os *mestres* encartados do Rio de Janeiro, e uma solennissima glorificação artística para ella. Cincoenta e sete artistas, brasileiros, italianos, francezes e portuguezes constituíram o tribunal supremo que julgou esta rumorosa causa de arte, dando ganho unânime á nossa talentosa patrícia. [...] Referimo-nos á elegante brochura em que Julieta França condensou as apreciações de auctoridades irrecorríveis sobre a *maquette* de seu monumento á Republica [...]. Attestados honrosissimos da competência da artista brasileira, e documentos abonatorios do valor da sua obra em questão, reproduzidos em *fac-simile* photographico, subscrevem-nos nomes insignes, como Rodin, Verset (sic!), Mercié, Injalbert, Marqueste [...] Entre os italianos, esculptores, Maccagnoni, Biafello, Cantalamessa, professor da Academia de S. Lucas, de Roma. Entre os portuguezes, Teixeira Lopes, Blabaut, architecto da cidade de Paris, como todos os demais, citados e omittidos, proclamam a beleza da obra e a felicidade da concepção, fazendo voto por que o congresso nacional brasileiro mandasse executar o interessante projecto.”³⁵¹

Em Belém obteve primeiro lugar no concurso do *Monumento em Homenagem ao Marechal Floriano Peixoto*, lançado pelo estado do Pará, que não chegou a ser concretizado, frustrando a escultora que somente em 1915 realizou uma peça destinada ao espaço público o *Busto do Barão do Rio Branco* (fig.148.1/148.2), único registo da escultora dentro da tipologia destinado a tal espaço. Atualmente, a peça se encontra no pátio de uma escola, desfiguradamente pintado em doirado muito longe das suas características originais (Fig.149). O pioneirismo de seus feitos contrasta com o desaparecimento repentino da artista no cenário escultórico, deixando de submeter seus trabalhos à apreciação pública, sendo ao longo do tempo injustamente esquecida.

Quanto à crítica aos Salões, mais uma vez, vemos a Pintura sobressair-se à Escultura, em especial, a pintura histórica, gênero considerado na época superior aos demais,

³⁵⁰ Trecho do parecer da comissão que julgou o desempenho da artista no concurso ao monumento in. O Monumento da Republica, *Jornal do Commercio* de Juiz de Fora, 26 jul. 1908., apud SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, op.cit., [Consult. 07. Out. 2012] Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142007000100007>.

³⁵¹ Recorte de jornal sem título legível de autoria de A. S. data e local não identificado, inserida no álbum da escultora., apud SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti - **Souvenir de ma carrière artistique: uma autobiografia de Julieta de França, escultora acadêmica brasileira...**

porque os engloba a todos. Cybele Fernandes nos diz que a farta produção desse gênero nas exposições oficiais, não refletira na qualidade dos trabalhos, muitos dos quadros expostos ficavam aquém das expectativas da crítica especializada que elegeu os pintores Pedro Américo e Victor Meirelles, como os maiores representantes da tipologia no país.

A Guerra do Paraguai foi indubitavelmente o grande tema adotado pela pintura histórica, como falamos anteriormente, esse também foi o tema principal da escultura monumental oitocentista.

Após a vitória do Brasil sobre o Paraguai, registam-se em alguns monumentos a memória daqueles que participaram do conflito. Em sua grande maioria foram representados os comandantes mais destacados, como foi o caso do Duque de Caxias e do General Gurjão em Belém do Pará.

Desse modo, o complexo processo de formação do artista e da elaboração da obra de arte se completa no momento de sua fruição pelo público. Instituídas desde 1840, as Exposições Gerais deram início a uma nova fase na vida da Academia, promovendo a divulgação das atividades acadêmicas e das expressões artísticas. Das vinte e seis Exposições Gerais promovidas pela Academia Imperial de Belas Artes, quatorze foram realizadas entre 1855 e 1884.

A participação do público fez emergir a figura do crítico de arte que, pela análise das obras, formulava juízo e propunha estimativas sobre o amadurecimento de um artista, de um estilo, de uma tendência. Nesse sentido, as Exposições Gerais da Academia lentamente atraíram a atenção do público e promoveram o debate crítico, em geral capitaneado por alguma opinião mais especializada. Cybele Fernandes cita o exemplo das revistas *Guanabara* e *Ilustrada* que periodicamente publicavam artigos de Araújo Porto-Alegre e Ângelo Agostini, dois renomados críticos ligados a Academia. Na exposição de 1879, quando foram expostos *A Batalha do Avahy* e *A Batalha de Guararapes*, respectivamente dos pintores Pedro Américo e Victor Meirelles, os textos ressaltavam a importância dos registros desses acontecimentos para a memória do povo brasileiro.

Reação contrária sofreu o pintor paraense Theodoro Braga com o seu quadro *A Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará*, alvo de duras críticas por parte da imprensa local, que considerava sua obra uma visão distorcida do evento histórico, confirmando a simpatia por parte da crítica à manutenção do academismo ao serviço do estado. Nesta dimensão, a novidade só era permitida através de alguma variação relacionada ao tema escolhido pelo artista, o que nos leva a concluir que esse

tipo de postura ligado à maneira como os acontecimentos deveriam ser representados, estivera associado à capacidade do artista em interpretar o passado, submisso ao controlo da instituição de ensino e da crítica especializada.

De facto a segunda metade do séc.XIX, condicionou a produção escultórica monumental à influência que a academia exercia no artista, mas também, fora demarcada pela emergência de uma nacionalidade em que as obras de arte investidas em suportes de memória colaborariam para a identificação da população com os seus heróis, José Fernandes Pereira definiu o indicativo, da seguinte maneira :

“[...] para que os heróis pudessem democratizar-se e desempenhar junto do povo uma função essencialmente pedagógica. Pretendia-se homenagear o passado pátrio, mas de um modo selectivo e as épocas bem como os heróis eram definidos pela literatura ou pelas convicções políticas de cada momento (...)”³⁵².

Acreditamos que só o tema utilizado no programa escultórico romântico, atrelado a noção de utilidade do objecto pretendido pelas instâncias oficiais, não seja bastante para elucidar a diferenciação desta tipologia em comparação as outras, afirmadas antes e depois do monumento cívico oitocentista.

Pensamos que a ritualização do monumento no tempo da sua inauguração, juntamente com a utilização da narrativa histórica relacionada à sensibilização da memória coletiva que eleva o representado na estátua a condição de herói, se constitui o traço mais característico da estatuária pública do final do séc.XIX. É nessa dimensão que a tridimensionalidade da escultura concorre no espaço e no tempo com a presença do vivo. Mas para que tal feito seja alcançado plenamente, ou seja, para que o monumento possua a correta visibilidade, legibilidade, e acima de tudo, inteligibilidade, é preciso que esteja bem integrado à paisagem urbana, e paralelamente passe por um processo de identificação popular.

A sociedade Oitocentista, deveria aceitar à mensagem para que o objecto conseguisse significar algo no intimo de quem a contemplava, daí, o estado atuar como propagador de imagens ajudado pela narrativa que justifica a homenagem.

No caso das esculturas paraenses, são vários os artifícios utilizados para mobilizar a população a volta dos monumentos. O governo aproveita as datas históricas para inaugurar as obras, por sua vez, o comércio oferece gama variada de produtos ligados aos festejos:

“15 de Agosto! Balões para Illuminação- Pelo insignificante preço de 4\$000rs.

³⁵² PEREIRA, op.cit., p.252.

Vende-se na Loja Estrella do Oriente uma dúzia de balões sortidos, com cores nacionaes, propios para os festejos de 15 de Agosto e festa de Nazareth (...)"³⁵³.

O Círio de Nazaré e a adesão do Pará a independência, exemplificam a importância das festas civis ou religiosas no calendário da cidade. Através dessas manifestações, verifica-se o grau de adesão popular aos eventos oficiais. Nesse período, a cidade e seus habitantes alteram sua rotina: “15 de Agosto Velas Stearinas proprias para iluminação desse dia. Vendem Cerqueira Ribeiro e C^a a preços sem competidor. Travessa 7 de Setembro. S-12”³⁵⁴.

Escolhemos algumas noticias sobre os festejos relacionados ao *Monumento ao General Gurjão*, inaugurado, propositalmente, no dia 15 de Agosto, para ilustrar como a população paraense reagiu à convocação feita pelas autoridades neste ato de reverência ao país. As manifestações populares se espalharam por toda a cidade e seguem um programa pré-determinado semelhante ao que aconteceu com as outras peças que compõem o trajecto escultórico:

“O festival Patriotico- Como no anno passado, foi geral o movimento da população nas noites de 14 e 15 do corrente em que a cidade inteira em festa comemorou o aniversario da adhesão da província á causa da emancipação política do paíz (...) O cortejo Cívico- Seguindo a ordem estabelecida no programa o cortejo cívico desfilou da praça de Pedro II ás 7 horas da noite de 14, percorrendo o itinerário marcado (...) Era imponente o aspecto que apresentada aquella multidão de pessoas que compunham os batalhões e clubs patrióticos (...) á luz dos archotes de lanternas multicores e dos transparentes contendo diversos lemmas e allegorias(...) a multidão ali aglomerada foi calculada em mais de 15:000 pessoas (...) executada a *marcha heroica 15 de Agosto*, o exm.Sr. Conselheiro vice-presidente da província levantou diversos vivas (...) em quasi todo o seu trajeto recebia aclamações e saudações dos espectadores, muitos dos quaes atiravam-lhe flores, poesias, etc.”³⁵⁵.

Em 1882, dois dias após a comemoração da adesão do Pará à independência, um dos jornais que circulavam na cidade faz um balanço resumido dos cerimoniais, destacando o comportamento exemplar dos cidadãos:

“Estão passadas as festas de Quinze de Agosto com a mesma expansão com que se iniciaram se encerraram. A população desertou do lar, pode-se dizer, para as ruas, para os largos e para os passeios e tão grande massa de povo não deu ocasião á mais insignificante perturbação da ordem, ao mais leve desrespeito do alheio direito. Prova isso como é grave e continente o espirito publico entre nós, e profundo e intenso o seu respeito pela liberdade. Em quatorze, na vespera do grande dia da patria, eram sete horas da noite, quando desfilaram os batalhões

³⁵³ **HBPV. A Provincia do Pará**, sábado 12 de Agosto de 1882. P.3-6 (edição não identificada).

³⁵⁴ **HBPV. Diário de Belém- Orgão Especial do Comércio**, Terça-Feira 15 de Agosto de 1882, nº 181.

³⁵⁵ **HBPV. A Provincia do Pará**, quinta-feira 17 de Agosto de 1882, ano VII, Nº 18.

em marcha *au flambeaux*, guardando sempre o espirito da ordem, que distingue a nossa população(...)³⁵⁶.

Antes da abolição da escravatura no Brasil era comum nos momentos festivos, a prática da manumissão (alforria) por entidades filantrópicas ou mesmo por iniciativa do poder público, ou particulares. As cartas de alforria eram compradas ou doadas pelos proprietários dos escravos que faziam questão de divulgar o gesto caridoso nos jornais:

“(...) Forão 7 as manumissões effectuadas pela Associação Philantropica com o fim de solemnizar esta data patriotica: - Dionizia, cafuza de 30 annos, escrava de Luiz Gomes Correa de Miranda, com 4 filhos ingenuos, sendo Tecla de 10 annos, Carolina de 7 annos, Deolinda de 4 e Olivia de 2 mezes, pela quantia de 800\$000, tendo Salgado, de 35 annos e 1 filha ingenua de 3 annos de nome Luiza, pelo preço de 600\$, tendo o peculio de 350\$, auxiliando a Sociedade com 250\$. Assignou como testemunha a redacção da “Provincia do Pará”, sendo a carta entregue pelo presidente do Gremio Litterario Portuguez(...)_ A Camara Municipal também distribuiu 12 cartas de liberdade..”³⁵⁷

Os jornais se encarregavam de noticiar outro facto curioso que cercava a data comemorativa. Além das cartas de liberdade, muitos filhos de escravos recém-libertos foram batizados no dia da inauguração das estátuas, agregando mais uma componente a ritualização. Portanto um acontecimento do passado servia como pano de fundo para que uma série de ritos fossem recrutados com a finalidade de envolver a população urbana para a causa nacional.

Como vimos, a feição da cidade se transformava com a aproximação das festas. Os locais públicos e fachadas de prédios adornavam-se especialmente para as datas, criando um ambiente propício às comemorações. O ambiente que acompanha a alteração no cotidiano baseado na “suspensão do tempo” se unia a visão romântica historiográfica oitocentista, que funcionou como suporte teórico na criação do consenso (social e nacional) legitimando uma meta para cada povo.

No entanto, passado o período festivo, o cotidiano da urbe sofria com os problemas estruturais comuns a qualquer grande capital. O aumento populacional trouxe insegurança à comunidade, os detritos urbanos que se acumulavam pelas esquinas se transformando num problema de saúde pública.

A partir da segunda metade do séc.XIX a prioridade nas obras públicas se deu em duas frentes. De um lado, visava melhorar os acessos ao interior da província, integrando

³⁵⁶ HPBAV. *Diario de Belém. Orgão Especial do Commercio*, quinta-feira 17 de Agosto de 1882, Nº 183.

³⁵⁷ Ibid.

algumas cidades por meio de caminhos de ferro³⁵⁸ e melhoria dos portos. Na outra frente de trabalho, o que se registava era o esforço em dotar a capital de estruturas que pudessem resolver os problemas ocasionados pelo aumento populacional, bem como propiciar aos habitantes equipamentos capazes de embelezar os espaços públicos.

Os relatórios provinciais³⁵⁹ revelam a disposição do governo em aproveitar o aumento da receita proporcionada pelas exportações da borracha paraense, nas melhorias urbanas que a cidade reclamava. Porém, as fontes documentais indicam que o equilíbrio nas contas públicas não foi alcançado de maneira satisfatória. Na prática, as arrecadações eram incompatíveis com a pretensão dos ousados planos propostos em assembleia, demonstrando que o governo se mostrava interessado em situar a capital da Província na vanguarda da modernidade, mas para que isto fosse realmente efetivado, precisaria equilibrar o seu orçamento.

Aspectos como a pavimentação de ruas, iluminação pública, canalização do sistema de abastecimento de água e esgoto, estiveram na agenda do poder público, que recorria à tecnologia estrangeira através de encomendas para equiparar-se ao modelo europeu de desenvolvimento urbano.

Como já foi dito, o signo da modernidade imprimiu alterações não apenas nos espaços, mas também, nos hábitos, na moda e nos costumes dos habitantes. Este ideário, tal como coloca Berman³⁶⁰, tende a homogeneizar o mundo, à medida que as relações de sociabilidade são difundidas entre diferentes cidades; bem como a produção científica; as vestimentas; o estilo arquitetônico; a arte, enfim, uma série de modificações baseadas na busca do ser moderno que se refletem, sobretudo, no cotidiano dos habitantes da urbe.

Visto que a modernidade alterou significativamente o aspecto da cidade e, por conseguinte, de seus moradores, afetados em maior ou menor grau de acordo com a sua posição social. Resta-nos saber como o ideário moderno conviveu com as manifestações artísticas de cariz romântico (monumentos).

³⁵⁸ A iniciativa em se construir uma ferrovia que pudesse integrar a província, arrancou em 1883, após um ano avançou apenas 29 quilômetros, ligando Belém a Benevides. Em 1885, a ferrovia conhecida como estrada de Ferro Belém-Bragança ganhou outros 29 quilômetros e atingiu a localidade de Itaquí, próxima a Castanhal, mas, as obras de construção ficariam paralisadas até 1901. Somente em 1908 a estrada atingiria a cidade de Bragança, chegando à sua extensão máxima.

³⁵⁹ As falas e relatórios provinciais que tivemos acesso entre os anos de 1840 a 1900. Abordam em tópicos, temas recorrentes como: Tranquilidade Pública, segurança individual, saúde pública, obras públicas, iluminação, transportes entre outros.

³⁶⁰BERMAN, Marshall- **Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.p.32.

Tal mudança nos hábitos se reflete, por exemplo, na velocidade dos bondes, no cosmopolitismo dos grandes centros, ativando na sociedade uma esperança de futuro que contradiz o regresso ao passado e conseqüentemente as intenções românticas que previam à fuga aos recantos idílicos e até mesmo a postura das academias promotoras das belas artes, que preconizavam o classicismo.

Almeida Garret na "Memória ao Conservatório" escreve:

"Este é um século democrático; tudo o que se fizer há-de ser pelo povo e com o povo...ou não se faz.(...) Os poetas fizeram-se cidadãos, tomaram parte na coisa pública como obra sua. (...) Dai (ao povo) a verdade do passado no romance e no drama histórico - no drama e na novela de actualidade ofereci-lhe o espelho em que se mire a si e ao seu tempo, (...) e o povo há-de aplaudir porque entende: é preciso entender para apreciar e gostar."³⁶¹

A fala do escritor português resume em parte o sentimento que norteia aqueles que idealizaram as mudanças paradigmáticas de um tempo marcado por contradições, nesse sentido, as artes e a política deveriam cumprir com as suas obrigações sociais, promovendo e ordenando a *coisa pública* para que a comunidade alcançasse o bem-estar.

No século XIX, a melancolia que levou muitos artistas a encerrarem prematuramente suas carreiras, contrariou a ideologia liberal defendida pela burguesia, classe em ascensão e fiel depositária das esperanças em um futuro promissor, em que o mérito individual pretensiosamente levaria a sociedade ao estágio evolutivo ideal.

As inovações tecnológicas difundidas no espaço urbano despertavam a sensação de que o tempo foi, de alguma forma, acelerado, dinamizado pelo movimento de pessoas e mercadorias. Por outro lado a necessidade de reafirmação das nacionalidades fomentou a criação de espaços públicos onde a população pudesse recordar o passado. Esses recantos seguiam um padrão que o aproximava do romantismo ligado à natureza e ao retorno as grandes narrativas que propiciaram o surgimento da cultura nacional.

Em Belém do Pará a resposta para o que acreditamos se tratar de um impasse entre a influência do conceito de modernidade e o ideário romântico no espaço urbano, foi solucionado com a criação de locais que sugerem a contemplação.

Da mesma forma em que os festejos tinham como um dos objetivos a “suspensão do tempo” para que a recordação fosse intensificada. A iniciativa em dotar a cidade de

³⁶¹ Almeida Garret leu “Memória ao Conservatório Real” em conferência no Conservatório Real de Lisboa, no dia 6 de Maio de 1843.

praças, parques e bosques, nos conduz à ideia de “suspensão do espaço”, fator conectado a busca de locais idealizados, que sugerem uma pausa no cotidiano urbano marcado pelo tráfego de pessoas e mercadorias. Tais recantos suavizaram a paisagem, funcionando como uma espécie de fuga ao intenso movimento da cidade. É nesse contexto que destacamos a preocupação com o ajardinamento e arborização urbana. Em Belém, a reforma ou construção de praças e bosques alcançou o seu ápice na intendência de António Lemos na primeira década do séc.XX:

“O Bosque Municipal, situado num dos bairros mais elegantes da periferia urbana, oferece [...] a poucos minutos de distância do centro febril desta cidade eminentemente comercial, o mais grato dos lenitivos a ardentia do clima pela frescura das suas sombras, pelo cristalino, cantante fluir dos seus regatos em cascatinhas graciosas, pelo chilrear da passerada, habitante das altas copas do seu arvoredado muitas vezes secular”³⁶².

As praças do centro também serviram ao propósito que acabamos de descrever, e a partir do momento que algumas foram escolhidas para receber os monumentos, todas as componentes até então analisadas separadamente, se unem para confirmar a nossa hipótese do trajecto monumental de natureza cívica na cidade de Belém do Pará em finais do séc.XIX.

A análise deste capítulo é finalizada com uma analogia ao fechamento de um ciclo. Tal como o significado literal da palavra nos remete a uma série de fenómenos que se sucedem numa ordem determinada. Isolamos em sequência o que julgamos necessário para explicar o problema, a fim de enquadrá-lo num conceito que obedeceu ao recorte temporal pré-definido. Desse modo, o Trajecto, a memória coletiva influenciada pela narrativa histórica e, por conseguinte a tipologia de escultura desenvolvida naquele período nos permitiu adotar sem complexos ou constrangimentos o termo escultura romântica.

³⁶² LEMOS, António José de - **Relatório Apresentado ao Conselho Municipal de Belém, 1905**, p.267. Apud., Sarges, Maria de Nazaré – **Belém: riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912)** . Belém: Paka-Tatu, 2010. P., 183.

O resultado da pesquisa para confirmar a hipótese de um percurso escultórico esteticamente romântico na zona central de Belém do Pará, composto por três monumentos erigidos no fim do séc. XIX indicou que o tema pode ser analisado sob variadas perspectivas e pretendeu contribuir para que a discussão seja aprofundada.

Devido ao recorte temporal, semelhanças no discurso utilizado pelo poder público em justificar as iniciativas, concepção formal das esculturas, entre outros aspectos, concluímos que a tipologia presente nos monumentos, obedece ao programa romântico, comum a outras capitais ocidentais, que animadas pelo espírito do tempo, puseram em prática ideais de salubridade e embelezamento, em que a componente estética contribuíra decisivamente na feição urbana desses locais.

Metodologicamente, optamos pela contextualização histórica e descrição da maneira como a cidade de Belém se desenvolveu urbanisticamente a partir da sua fundação, para dessa maneira, compreendermos a lógica do trajecto escultural caracterizado por um percurso relativamente curto, na região central da cidade, que concentra propositalmente o maior acervo patrimonial artístico da capital do Pará.

Quando nos centramos na linha imaginária composta por uma via que atravessa os dois bairros centrais de Belém, vemos que o espaço público amazônico, é tocado pela sobreposição de diferentes níveis de realidade. Ao integrarmos o objecto em questão sob a hipótese do trajecto, fomos conduzidos a destacar a vocação do centro histórico em revelar pontualmente a simbologia do comércio, dos locais de poder, e da componente religiosa, imbricadas em dotar o espaço delimitado pelo eixo viário de significados e significações.

Esse nível quase interminável de desdobramentos simbólicos e singularidades que constitui o lugar, se abre à projeção duma identidade caracterizada pela contradição de um panorama forjado em valores culturais estranhos ao seu território, compensado pela utilização de uma narrativa histórica fortemente nacionalista, capaz de aglutinar a tradição escultórica e arquitetônica europeia a personagens históricos regionais.

Portanto a conjunção desses “patamares” de realidade encerra e polariza um nível intermédio centrado nas pessoas, que é formado pela delimitação dos comportamentos intencionais que instituem o espaço como coisa pública, comportamentos esses, cuja interação se processa de acordo com um jogo de “níveis de percepção e de níveis de representação” distintos. Tal reflexão nos permite visualizar uma primeira estrutura que de imediato surge como composição estática, mas que, encerra igualmente propriedades

dinâmicas. É dessa forma que o espaço público em finais do séc.XIX interagiu com os suportes de memória, traduzidos na forma de monumentos e toda a ritualização a volta desses objectos artísticos tomados como ferramenta pedagógica pelo estado.

Verificamos que quando o estado resolveu dar início a um programa estrategicamente pensado para o espaço público, a cidade passa a ser o palco de absorção, representificação, captação e restituição que comporta a ideia de domínio público, circunstância que impõe que o mesmo seja entendido como horizonte intencional, isto é, como local que desencadeia nexos e sentidos coletivos, interpessoalmente criados pelos níveis de percepção que visam a realidade, com os níveis de representação absorvidos pela consciência, fatores que sustentam o pensamento de serem os diferentes níveis de percepção, a extensão correlativa de diferentes níveis de realidade.

A questão torna-se complexa quando se confirma uma espécie de deslumbramento das classes sociais dominantes em acompanhar as tendências culturais comuns a outras sociedades. O modelo Haussmaniano defendido pelo intendente Antônio Lemos no apogeu do ciclo da borracha em Belém exemplifica o que estamos a dizer. Essa transferência para o âmbito da escultura incitou uma pergunta que gostaríamos de ter respondido: será que a grande maioria da população, composta por caboclos, índios e negros, que se deslocava pelo trajecto escultural e imediações, a desenvolver o comércio informal, ou simplesmente a circular pelas praças e boulevares, se identificou com as representações romantizadas de um médico e político, um general e um bispo? A pista para a resposta pode estar no período em que surgiram modelos escultóricos inspirados em figuras populares ou atividades comerciais características dessa parcela da população ou homenagens que recordam algum evento onde a participação do povo foi determinante.

Em Belém do Pará se destacam o *Monumento à Cabanagem* (Fig.150) concebido por Oscar Niemayer na década de 80 do século passado e as colunas em betão da Praça do Operário erigidas no mesmo recorte temporal, que homenageia o *Movimento dos Trabalhadores da Região*.

Por conta desses fatores, é que colocamos em aberto a discussão sobre a maneira que as componentes do processo de instalação dos monumentos em Belém foram interligadas e tornaram-se a expressão coletiva duma herança cultural e exercício de uma prática social, vivida pela massa de cidadãos que, supostamente se auto-reconheciam como pares, sendo o espaço público, o palco da mediação sociocultural produzida pelos campos de atração que articulam os processos e fixam os momentos de manifestação,

reprodução, recriação e projecção duma identidade, a partir da matriz estética.

Na realidade amazônica o conceito de modernidade, a nosso ver, necessita de exercício contínuo de relativização, e só pode ser compreendido a partir do ciclo econômico da borracha. Para tal feito recorreremos às oportunas considerações de Fábio Castro, quando numa das passagens do capítulo. III da sua obra, *A Cidade Sebastiana*, usa as palavras *Alegorese e modernidade periférica*³⁶³. O autor cita Marshall Berman³⁶⁴ para elucidar um princípio dialético no qual a modernidade incita ganhos e perdas, traduzidas pelo fascínio e repúdio diante das inovações do moderno. Castro complementa a exposição do problema, com Walter Benjamin e a conformidade de um tecido social intersubjetivo para afirmar que a experiência moderna dessa capital periférica, ressurgiu de forma alegórica justamente por fatores intersubjetivos na cidade, descodificada em linhas gerais, na aparência idealizada do espaço urbano e nos modos e costumes da burguesia local, ou seja, na sensação de progresso, que permaneceu no imaginário coletivo do tempo presente sob a forma de vestígios.

Em Oitocentos, a imitação de um padrão cultural exógeno à realidade amazônica, se deu de maneira natural pela subserviência a matriz cultura europeia. Julgamos que o recorte temporal foi marcado pela procura de uma identidade cultural nacional alcançada somente a partir da segunda década do séc.XX³⁶⁵. Até então, a emergência de se exaltar os valores nacionais ficava a frente de qualquer impulso conceptual individual, e obedecia, como já foi dito, a um processo de adaptação ou reinterpretção de práticas originárias fora do país.

Quando nos voltamos para a tipologia defendida no trabalho, o enquadramento numa primeira dimensão não suscita dúvidas, pelo facto de as peças se encontrarem na via pública. De imediato, podemos classificá-las como esculturas monumentais. Outro aspecto característico das obras analisadas vai de encontro à definição conceitual de *Monumento* presente no *Dicionário de Escultura Portuguesa*, escrita por Eduardo Duarte. O autor esclarece que esse objecto é investido de uma função representativa, tendo ainda um significado ideológico, destinado a exprimir valores baseados sobre um princípio de autoridade que busca na historia a sua narrativa³⁶⁶. Portanto vemos que a

³⁶³ CASTRO, Fábio, op.cit., p.127-128.

³⁶⁴ BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

³⁶⁵ No panorama artístico, julgamos que a semana de arte moderna de 22 tenha sido o marco originário do movimento de afirmação de uma cultura legitimamente brasileira.

³⁶⁶ DUARTE, Eduardo. Op.cit.,p.404-405.

componente memorialista é uma condição *sine qua non* aos monumentos.

Foi dessa maneira que o romantismo pôde chegar à escultura monumental erigida em Belém do Pará. Ao operacionalizarmos alguns conceitos, concluímos que as peças analisadas apesar de se manterem formalmente clássicas, tomaram para si características peculiares ao incluírem no programa iconográfico as citações históricas que exaltam o ideal nacionalista, ou melhor, nos monumentos em questão, vemos que a mensagem esta intimamente ligada à promoção dos heróis regionais, pertencentes às classes dominantes.

Ao seguirmos as considerações de José Fernandes Pereira na entrada sobre escultura romântica e naturalista no Dicionário organizado pelo autor, vemos que o contributo dessa tipologia em Portugal, fez-se, sobretudo através dos monumentos erigidos nas maiores cidades daquele país. Mais um indicativo teórico que monumento nasce através de um processo de encomenda e materializa-se essencialmente na via pública. O argumento utilizado por Pereira, também faz sentido para a realidade amazônica, pois mesmo que ao longo da análise tenhamos identificado diferenças nos programas escultóricos de Belém do Pará, o espaço reservado para as esculturas é o mesmo, ou seja, as praças do centro da cidade.

Observamos também, que apesar das encomendas terem sido efetuadas em diferentes centros de produção escultórica, revelando características particulares quanto à aplicação do estilo romântico, ainda assim, pudemos classifica-las com alguma segurança dentro da tipologia referida, devido às peças seguirem um padrão influenciado pela conjectura temporal e artística do período, comum a outras capitais, como Lisboa, Porto e Rio de Janeiro, marcadas pelo ecletismo que facilitou a convivência sem grandes embates do romantismo escultórico com a vaga realista/naturalista em finais de oitocentos.

Quando a fase escultórica naturalista surge em Portugal, José Fernandes Pereira a descreve como uma continuidade lógica do romantismo, mesmo que os pressupostos artísticos dessa abordagem tenham buscado uma oposição formal ao romantismo. Tal afirmação se enquadra oportunamente na análise dos monumentos presentes no tracjeto escultórico, pois quando observamos às estátuas de *Gama Malcher*, e *Frei Caetano Brandão*, percebemos nitidamente os traços formais dum programa que se aproxima do realismo/ naturalismo. Em oposição às duas obras, vimos que o conjunto escultórico *monumental em homenagem ao General Gurjão*, fora erigido sob o cânone de um programa genuinamente romântico.

Após a confirmação do programa formal impresso nas peças, resta-nos fazer algumas considerações sobre a importância que o património edificado no final do séc.XIX, tem para a identidade urbana desta capital. Paralela a esta abordagem, julgamos pertinente citar, de forma breve, a maneira que estão a ser tratadas as questões que envolvem a manutenção do património edificado na zona que engloba o percurso escultórico.

De facto, os governantes do período em questão, contribuíram incisivamente na execução dum programa de melhorias e embelezamento do espaço urbano, mas que em contra partida não conseguiu ser continuado. Vimos que quando as receitas do ciclo da borracha declinaram, a tão sonhada modernidade acabou por revelar que o programa de reformas havia sido construído sob o signo da efemeridade. Rapidamente, a cidade entra num processo de degradação, onde importantes símbolos daquele ideal desapareceram, dando lugar a sucessivas descaracterizações que perduram até os nossos dias, interrompidas por ações pontuais do governo, principalmente a partir da década de 90 do séc.XX.

Com relação ao percurso escultórico, o que pudemos apreender sobre o que permaneceu e o que foi apagado no panorama urbano, tem ligação estreita com o grau de identificação da população com as esculturas erigidas na hipótese sugerida neste trabalho. Atualmente os espaços que se destinaram a receber as homenagens, são pouco utilizados pela massa urbana por uma série de factores que contribuem para a indiferença dos moradores diante os monumentos.

O primeiro deles é a falta de manutenção no eixo que comporta o trajecto escultórico, atualmente sob a responsabilidade da prefeitura municipal (SEURB). Durante quase todo o séc.XX o governo esteve alheio à importância cultural do centro histórico, permitindo que a especulação imobiliária e a ocupação desordenada dos bairros da Cidade Velha e Comércio (Campina) contribuisse para a degradação do casario, praças e igrejas no perímetro a volta do trajecto.

Sua vocação para o comércio propiciou a partir de 1970, a instalação de vendedores ambulantes³⁶⁷, que disputam com as lojas instaladas no centro, a atenção dos consumidores, que elegem cada vez menos esta zona comercial. O problema é sentido com maior intensidade no trecho da Rua João Alfredo, que coincide com a maior parte

³⁶⁷ Os vendedores ambulantes se caracterizam pelo comércio informal, geralmente sem registo legal, ocupam a via pública transacionando mercadorias isentas de impostos. Esse fenómeno urbano, pode ser considerado resultado das altas taxas de desemprego brasileiros no séc.XX. Também são comumente chamados de camelôs.

do trajecto escultural. Fora do horário comercial a via permanece deserta e pouco iluminada. Nessa parte do trajecto, a poluição visual nos letreiros dos estabelecimentos comerciais, encobre a maioria das fachadas oitocentistas, os ambulantes por sua vez, dificultam a circulação dos pedestres já que ocupam a via e calçadas (Fig.151). A atividade informal comercializa uma infinidade de produtos em estruturas improvisadas³⁶⁸, que não obedece a padrão de tamanho nem tampouco natureza do material que compõem as estruturas. Na Praça Visconde do Rio Branco as estruturas popularmente conhecidas como barracas ocupam uma parte significativa do local (Fig.152.1/152.2). Apesar de ações pontuais da prefeitura com o objetivo de padronizar os ambulantes cadastrados e transferir parte da categoria para outras zonas, vemos que até o momento, a iniciativa não obtivera o resultado previsto. Recentemente a área comercial foi equipada com postes de iluminação e se tentou reativar parte do itinerário de uma linha de bonde, restaurado na gestão municipal anterior, contudo as reformas não conseguiram modificar a precariedade desta área histórica da cidade.

Na segunda parte do percurso sugerido pelo estudo, que tem a Praça D. Pedro II como referencial, vemos que, apesar do local estar relativamente bem conservado, a falta de equipamentos urbanos que atraiam os que por ali passam, bem como a ausência efetiva de policiamento, afasta os transeuntes que preferem muitas vezes contornar a praça tornando-o quando muito, um espaço de transição entre o cais do Ver-o-Peso e outros eixos viários que se desdobram do centro para outras direções. *O Monumento em Homenagem ao General Gurjão*, não possui sinalética e a iluminação ineficaz contribui para indiferença da população ao objecto artístico.

Diferente das situações anteriores, o prolongamento do percurso escultórico que compreende as imediações da Praça Frei Caetano Brandão, confirmam que as obras de revalorização de parte do centro antigo de Belém com o projecto Feliz Lusitânia atuaram positivamente na atração de turistas e moradores da cidade que elegem o perímetro como área de lazer. O Museu de Arte Sacra, a Igreja de Santo Alexandre, a Sé de Belém, bem como o Forte do Castelo e o Hospital Militar, este último, transformado em espaço multiuso, com galeria e bar, além do píer ao seu lado que recebe pontualmente programações culturais gratuitas, prova que o patrimônio cultural edificado, ao receber o tratamento que lhe é devido, por meio de um conjunto de práticas interdisciplinares não só contribuiu para o resgate da história local, mas atua

³⁶⁸ As estruturas não obedecem a um formato específico, geralmente coberto por lonas plásticas que se destinam a proteger os produtos comercializados das intempéries.

também como vetor de dinamização do espaço urbano, que gradualmente acaba por reconquistar a utilidade anteriormente perdida no tempo que permaneceu desprovido de políticas públicas efetivas, direcionadas a sua conservação e adequação ao crescimento da cidade.

Nossa intenção neste trabalho não é encerrar a questão do património escultórico monumental oitocentista na cidade de Belém através da hipótese sugerida. Nem tampouco, lançar um diagnóstico técnico pormenorizado, da situação em que se encontram as peças que compõem o referido trajecto. Ao colocarmos algumas questões relativas a memória, história e abordagem formal das peças, esperamos animar a discussão sobre o objecto de estudo, para que esta componente artística que dialoga com a cidade, possa auxiliar de alguma forma a inventariação, classificação e conservação das obras sob a perspectiva das Ciências da Arte e do Património.

Acreditamos que a população não se identifica com as esculturas, por dois factores fundamentais: o primeiro diz respeito ao estado de conservação e subutilização dos locais que receberam as estátuas investidas em monumento. O segundo fator está relacionado ao desconhecimento, da maioria dos que circulam à volta das representações que além de possuírem o valor histórico, as peças funcionam como elementos referenciais no desenho urbano.

Ao longo da pesquisa, constatamos que a trajetória dos personagens encimados no pedestal é apenas uma parte da história da cidade, que no séc.XIX, ultrapassou epidemias, revoltas populares e viu seus costumes serem modificados pela euforia econômica, aproximando a região amazônica da ideia de progresso. Portanto o monumento romântico que se ergueu na praça pública, foi um elemento importante de mobilização social, que necessita atualmente de políticas públicas eficazes para que sua vocação seja resgatada. Isto pressupõe um movimento de políticas públicas capazes em despertar a população para a importância desses suportes de memória, que ajudaram a definir a identidade de Belém.

Acreditamos que a recuperação e manutenção do espaço físico das praças e entorno do trajecto monumental, contribuiria para o alargamento do potencial turístico da área. O poder público poderia concentrar esforços a fim de implementar um trabalho de conscientização e informação sobre esses locais, através de material informativo, sinalética, ações junto às escolas, entre outras. Dessa maneira, o eixo viário passaria de um corredor desarticulado que serve atualmente para o trânsito atribulado de pessoas e automóveis, para transformar-se potencialmente num espaço turístico, utilizado

democratica e simultaneamente pela população que ao longo dos anos presencia a degradação do seu patrimônio edificado.

Como se pode imaginar a tarefa não é das mais simples, pois pressupõe a ação conjunta de várias secretarias para que se encontre uma solução que contemple as carências do perímetro. Numa primeira etapa, acreditamos que a reforma deveria atuar na resolução definitiva da presença dos vendedores ambulantes, recuperação das vias e calçadas respeitando as soluções materiais originais. Isto amenizaria os problemas de circulação na primeira parte do percurso escultórico, que enfrenta, além da ocupação desordenada, uma sensível descaracterização dos prédios, principalmente das fachadas, obstruídas por grandes letreiros que não respeitam suas características. Ao observar o que já foi feito até o momento pelos governos, conclui-se que ainda não se encontrou uma formula eficaz que pudesse solucionar tais problemas. Quando se quis dotar a primeira parte do trajecto com equipamentos urbanos capazes de valorizar o perímetro, esses objectos não se adaptaram às condições climáticas da região, deteriorando-se rapidamente, foi o caso dos postes de iluminação, e quiosques para os ambulantes da Av. Cons. João Alfredo. Portanto, é preciso ouvir às reivindicações das pessoas que desenvolvem atividades nesta via, que os profissionais responsáveis pelas reformas (arquitetos, urbanistas, engenheiros, etc.) estejam atentos às especificidades locais e que o poder público respeite a componente patrimonial preservando o que restou do conjunto edificado no passado.

Resolvidos os empecilhos estruturais, a segunda etapa pressupunha a parceria das secretarias de turismo, educação e urbanismo para que fosse desenvolvido um programa integrado, com o objectivo de divulgar o roteiro escultórico sugerido neste trabalho, a fim de que diferentes públicos pudessem ter acesso à história dos monumentos. Isto englobaria uma ação conjunta entre os órgãos de cultura, que tem trabalhado no resgate, inventariação e promoção do patrimônio, de maneira a incluir o percurso, na agenda de prioridades do governo; o que viria a facilitar a implantação de diversas iniciativas, que iriam desde a programação de visitas regulares de escolas e outras instituições ao local, guiadas por agentes capacitados; criação de cartilhas educativas direcionadas a diferentes públicos, até a retomada de experiências que obtiveram êxito e não foram continuadas pelas administrações subsequentes. O caso exemplar é o projecto *Belém da Memória*, idealizado pelos professores Paulo Nunes e José Fares, docentes da Universidade da Amazônia, que selecionaram impressões particulares de escritores brasileiros consagrados, ou estudiosos da cidade, sobre a maneira como viam um

monumento, festejo ou algum costume tipicamente paraense, impressos em placas compostas de acrílico sobre pedra e acompanhadas de ilustração (Fig.153). Graças à parceria entre a instituição de ensino, e a prefeitura municipal firmada em 1999, foram instaladas 40 placas patrocinadas por algumas entidades particulares. Tal iniciativa mobilizou uma equipe multidisciplinar que contribuiu para que a ideia obtivesse êxito³⁶⁹. Chegamos ao fim do trabalho com a impressão de que o monumento enquanto manifestação artística de um tempo passado continua a ocupar lugar de destaque no cotidiano da urbe. A perda da identificação do público com as obras é fruto da desinformação e degradação dos espaços onde as peças foram assentadas. Contudo, o potencial artístico e urbanístico dos conjuntos permanece através da sua capacidade em demarcar os espaços, quebrar a monotonia das vias, e contrastar com o que foi edificado a seguir à sua inauguração. Acreditamos que a componente simbólica impressa no Monumento possa ser resgatada, obtendo novas significações no presente. Para isso se faz necessário que ele seja discutido com maior frequência e que as conclusões retiradas do diálogo entre as diversas disciplinas teóricas que tocam o fenômeno, possam chegar a resultados práticos no sentido de preservar, recuperar e dar conhecimento ao grande público do valor que as obras têm para a identidade cultural da cidade.

³⁶⁹ Para mais informações sobre o projecto *Belém da Saudade*. In NETO, José Fernandes Fonseca – Memória em Curso: Caminho pela Cidade de Belém. 2012: Dissertação (Mestrado) Universidade da Amazônia (Unama) Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Extensão de Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura.

Bibliografia:

ABREU, José Paulo Leite – **D. Frei Caetano Brandão: O reformador contestado.**
Braga: Universidade Católica Portuguesa/Faculdade de Teologia e Cabido
Metropolitano e Primacial de Braga. ISBN 97297276000

AMARAL, António Caetano do – **Memórias**, vol.1.

ARGAN, Giulio Carlo – **História da arte como história da cidade.** (Trad.) Pier Luigi
Cabra. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-336-0927-2

AUGÈ, Marc – **Não Lugares: Introdução a uma Antropologia da
Supermodernidade.** Campinas: Papyrus, 1994. ISBN 85 308 0291-8

ARNHEIM, Rudolf – **Historie de L'Arte et Dieu Partieu. In Verns Une Psychologie
de L'Art.** Paris: Seghers, 1973.

AZEVEDO, João Lúcio – **Os Jesuítas no Grão-Pará: suas missões e a colonização.**
Belém: Secult, 1999. ISBN 8573130202

BAENA, Antônio Ladislau Monteiro – **Compêndio das Eras da Província do Pará.**
Belém: Universidade Federal do Pará, 1969.

BENEVOLO, Leonardo – **Historia de la arquitectura moderna.** Storia
dell'architettura moderna (tit.orig). Barcelona: Gustavo Gili, 8ªed. 1999. ISBN: 84-252-
1793-8

BERMAN, Marchall – **Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da
modernidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BENEZIT, E – **Dictionaire des Peitres, Sculpteurs, Dessiateurs et Graveurs.** Paris:
Publisol, V.3, 1976. ISBN 2-7000-0149-4

BORGES, Ricardo – **Vultos Notáveis do Pará.** Belém: CEJUP, 1986.

BRAGA, Theodoro – **A Fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará.
Estudos et documentos para a execução da grande téla historica pintada pelo autor**

e encomendada pelo benemerito intendente municipal de Belém... **Antonio J. de Lemos**. Belém: secção de obras d'a provincia do Pará, 1908.

BRANDÃO, Francisco M. Ponces de Serpa – **D. Frei Caetano Brandão (1740-1805): O Testemunho da fé. A Família**. Lisboa: Distrilivro, 2005. ISBN: 9789728876333

BOURDAN, C.C – **Guerra do Paraguay**. Rio de Janeiro: Typ. Lammert & C. 1890.

CARCHIA, Gianni; D´ANGELO, Paulo – **Moderno** – Dicionário de Estética. Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-44-1133-8

CASTORIADIS, C.A – **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Trad. Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

COIMBRA, Oswaldo – **A saga dos primeiros construtores de Belém**. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2002. ISBN 8586176095

CRUZ, Ernesto Horácio da - **História do Pará. Belém**: Conselho Estadual de Cultura, v.2, 1973.

CRUZ, Ernesto Horácio da – **Monumentos de Belém**. Belém: Revista de Veterinária, 1945.

CUNHA, Osvaldo Rodrigues – **Talento e Atitude: Estudos Biográficos do Museu Emílio Goeldi, I**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1989. ISBN: 85-7098-031-2

DUARTE, Eduardo – Monumento In PEREIRA, José Fernandes direção de, **Dicionário de Escultura Portuguesa**. Lisboa: Caminho, 2005. ISBN 972-32-173-8

FERREIRA, Alexandre Rodrigues - **Viagem Filosófica ao Rio Negro...** Belém: Museu

Paraense Emílio Goeldi, 1983.

FERREIRA, Rafael Laborde; VIEIRA, Victor Manuel Lopes – **Estatuária de Lisboa**. Lisboa: Amigos do Livro, 1985.

FONSECA, João Severiano da – **Viagem ao Redor do Brazil**. Rio de Janeiro, V.1: Typ. Pinheiro & C. 1880.

GODINHO, Sebastião – **O Monumento a D. Frei Caetano Brandão**. Belém: Cadernos de Cultura, estudos, nº8, SEMEC, 1987. ISBN: 236387-2-1

HALBWACHS, Maurice – **A memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006. (orig.), La Mémoire Colletive, Paris: 1950.

HEIDEGGER, Martin – **A Origem da Obra de Arte**. Der Ursprung des Kunstwerks (tít.orig.). (trad.) Costa, Maria da Conceição, Lisboa: Edições 70, 2007. ISBN: 9789724413792

HENRIQUES, Nuno Gorjão; HENRIQUES, Miguel Gorjão – **A Família Gorjão Henriques e o seu Tronco de Varonia**. Portugal: Distrilivro Histórica, V.I, 2006.

Lopes, José Maria – **Henrique Moreira**. In PEREIRA, José Fernandes (dir.) – Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Caminho, 2005. ISBN 972-32-173-8

MANCINI, Francesco Federico; ZAPPIA, Caterina – **Arte in Umbria nell'Ottocento**. Itália: Silvana, 2006. ISBN: 051903

MARIN, Rosa Acevedo – **As Alianças Matrimoniais na Alta Sociedade Paraense no Séc.XIX**. São Paulo: Revista de Pesquisas Econômicas (IPE), nº 15, 1985.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho de - **Antonio José Landi (1713/1791) Um Artista Entre Dois Continentes**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação

para Ciência e a Tecnologia, 2003. ISBN: 9723110253

MERLEAU-PONTY, Maurice - **O olho e o espírito**. (Trad.) Gerardo Dantas Barretto. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1969. ISBN: 8575033026

MOREIRA, Rafael; ARAÚJO, Renata Malcher- **A engenharia militar do século XVIII e a ocupação da Amazônia**. In: MAGALHÃES, Joaquim Romero (Org.). *Amazônia Felsínea*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1999.

NASSAR, Flávio Sidrim. - **História do viajante Landi narrada á maneira catequética, Ma No Troppo, como no capítulo 17 do Ulisses**. In HERKENHOFF, Paulo curadoria de, **Amazônia: Ciclos da Modernidade**. São Paulo: Zureta, 2012, pp. 53-62.

NORA, Pierre - **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Trad.: Yara Aun Houry. São Paulo: Projeto História, 1993.

PEREIRA, José Fernandes – **Escultura Romântica e Naturalista**. In PEREIRA, José Fernandes (dir.) – *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2005. ISBN 972-32-173-8

REIS, Arthur Cesar Ferreira – **Guia Histórico das Províncias do Pará**. Rio de Janeiro: Revista Histórica do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº11, 1947.

REIS filho, Nestor Goulart - **Contribuição ao estudo da evolução urbana do Brasil (1500-1720)**. São Paulo: Pioneira, 1968.

RIPA, Cesare - **Iconologia overo Descrittione di diverse Imagini cavate dall'Antichita et dipròpria inventione. Trovate et dichiarate da Cesare Ripa Perugino, Cavaliere deSanti Mauritio et Lazaro. Di nuovo revista et dal medesimo ampliata di 400 et più Imagini. Et di figure d'intaglio adornata [...]**. Roma: Lepido

Facci, 1603.

RODRIGUES, Denise Simões - **Revolução cabana e construção da Identidade Amazônica**. Belém: EDUEPA, 2009.

ROCQUE, Carlos - **História Geral de Belém e do Grão-Pará**. Belém: DistribeL, 2001.

SARGES, Maria de Nazaré - **Belém: Riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1920)**. Belém: Paka Tatu, 2010.

SOARES, Elisa; CARNEIRO, Paula Dias e SANTOS - Monumento Romântico In MESQUITA, Paula Mesquita organização de, **As Belas-Artes do Romantismo em Portugal**. Porto: Instituto Português de Museus, Ministério da Cultura, 1999.

SOARES, Elizabeth Nelo (org.) - **Largos, Coretos e Praças de Belém-Pa**. Brasília: Iphan/Programa Monumenta, 2009.

SOUZA, Henrique Arthur de – **Entrelaços de Família**. Pará: edição própria, 2007.

TARCHIANI, Nello; RUSSOLI, Franco - **Dizionario Biografico degli Italiani**. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, VII, 1960.

VIANNA, Arthur - **A Santa Casa da Misericórdia Paraense; noticia histórica 1650-1902**. Belém: Alfredo Augusto Silva, 1902.

VIANNA, Arthur - **Monografia Paraense**, Belém: 1900.

VITERBO, Sousa - **Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.

Dissertações de Mestrado:

BRITO, Adilson Junior Ishihara - **“Viva a Liberté!” Cultura política popular, revolução e sentimento patriótico na independência do Grão-Pará, 1790-1824.** Recife: Dissertação (mestrado), Universidade Federal de Pernambuco, CFCH, História, 2008.

CANCELA, Cristina Donza – **Casamento e Relações Familiares na Economia da Borracha (Belém – 1870-1920).** (tese) doutorado em história. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP), 2006.

CORRÊA, Homero Villar – **A Representação Social de Áreas Verdes em Cidades: O Caso Bosque Rodrigues Alves- Jardim Botânico da Amazônia.** (dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós graduação em Ciências Ambientais do Instituto de Geociências da UFPA, Museu Paraense Emílio Goeldi e EMBRAPA), 2007

SOUZA, Tarcísio Luiz Leão – **Elementos Históricos da educação Matemática no Amazonas: livros didáticos para o ensino primário no período de 1870 a 1910.** (dissertação de mestrado), UFMS. 2010. P.70.

SOBRAL, Maria Lizete Sampaio - **Guardiões da Memória na Praça D. Pedro II.** Belém: UFPA. 2006 (Dissertação de Mestrado apresentada á Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Sociais).

VIEIRA, Paula Cristina André dos Ramos Pinto – **Os Cemitérios de Lisboa no Século XIX. Pensar e Construir o Novo Palco da Memória.** Dissertação de mestrado em história da arte contemporânea (Séc. AXVIII eXX), p. 241. apresentada à Universidade Nova De Lisboa

Artigos Eletrônicos:

FARIAS, Edison. Tramas e dramas sobre a tela de Constantino da Motta. In 19&20, Rio de Janeiro, V.II, nº2, abril. 2007. [consult. 07 mai.2012]. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/cm_tramas_imagens.htm>.

DERENJI, Jussara da Silveira. Desenhos setecentistas na Sé de Belém. Anais do Museu Paulista. Vol.19, nº. 2 (2011), p. 107-127. [consult. 14 Mai. 2012]. Disponível em: <http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=27321415005>

CRISTOVÃO, Fernandes Duarte Via dos Mercadores - Belém, Pará (2002). In Memoriais da meia dois nove. Belém: [consult.17jan.2011]Disponível: <http://memoriaisdameiadoisnove.blogspot.pt/2010/02/via-dos-mercadores-1-introducao.html>.

KNAUSS, Paulo - A Imagem recusada. A estátua Equestre de D. Pedro II. In Primeiros escritos, nº7.[consult.17agostode2012] Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/primeirosescritos/sites/www.historia.uff.br.primeirosescritos/files/pe07-2.pdf>>

DERENJI, Jussara - A tangível Herança de um Período Efêmero. Arquitetura da Borracha na Região Amazônica. In Amazônia: Ciclos de Modernidade. São Paulo: Zureta, 2012, p, 98-99. [consult 23 Jul 2012] Disponível em <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/AmazoniaCiclosModer.pdf>

SOBRAL, Maria Lizete Sampaio. (2006). Os Guardiões da memória na Praça D. Pedro II. UFPA, Belém. In Repositório Institucional da Universidade Federal do Pará [consult. 13 Dez. 2011] Disponível em <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/1949>

CANCELA, Cristina Donza – Casamento e Relações Familiares na Economia da Borracha (Belém – 1870-1920). (tese) doutorado em história. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP), 2006.

BELTRÃO, Jane Felipe - Cólera, o flagelo da Belém do Grão-Pará. Belém: Museu

Paraense Emílio Goeldi: Universidade Federal do Pará, 2004.

MIRANDA, Aristóteles Guilliod de – A Medicina no Estado do Pará, Brasil: Dos Primórdios à Faculdade de Medicina. In Rev Pan-Amaz Saúde. Ananindeua: 2010. V.1, nº3. <http://www.scielo.iec.gov/scielo.php?script=sci-artex&pid=s2176-62232010000300002&nrm=iso> Acesso em 07 de setembro de 2012.

FRANÇA, Maria do Perpétuo Socorro Gomes de Souza Avelino de; FRANÇA, Samara Avelino de Souza - COLÉGIO NOSSA SENHORA DO AMPARO: CASA DE ORAÇÃO, EDUCAÇÃO E TRABALHO. In Revista HISTEDBR On-line: <http://www.histedbr.fae.unicamp.br/revista/edicoes/43e/art09_43e.pdf > Consulta dia 04/09/2012.

KUMMER, Lizete Oliveira – A Medicina Social e a Liberdade Profissional: Os Médicos Gaúchos na Primeira República. Porto Alegre: Dissertação (mestrado em história Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS), 2002, p.24.

Senado Federal. Secretaria de Informação – Lei de 3 de outubro de 1822. <<http://www6.senado.gov.br/legislação/listapublicacoes.action?id%20=%2082870>> Consultada em 10 de setembro de 2012.

PASCOA, Márcio - A Ópera na Amazônia Durante o Século XIX: José Cândido da Gama Malcher e o Melodrama Bug Jargal. In: XV Congresso da ANPPOM, 2005, Rio de Janeiro. ANPPOM - Décimo Quinto Congresso, 2005.p., 514

Bibliographie Nationale de l'Académie Royale de Belgique, tome XXX. In http://www.e-monumen.net/index.php?option=com_monumen&monumenTask=monumenDetails&catid=2&monumenId=12098&Itemid=19. Consultado dia 29/12/2012.

LAPDC - Descrição da viagem feita desde a cidade da Barra do Rio Negro, pelo rio com mesmo nome, até a Serra do Cacui, indo em comissão como engenheiro/ por

ordem do Exm^o. Sr. Conselheiro Herculano Ferreira Penna, presidente da Província, no ano de 1854, pelo...Hilário Maximiano Antunes Gurjão. Brazil: Typ. De M.S Ramos, 1855. In <vc.lib.harvard.edu/vc/deliver/~LAP/003058268> Acesso em 19/12/2012.

FONSECA, João Severiano da – Viagem ao Redor do Brazil. Rio de Janeiro, V.1: Typ. Pinheiro & C. 1880. P.398.

BOURDAN, C.C – Guerra do Paraguay. Rio de Janeiro: Typ. Lammert & C. 1890, p.67.

AOBN – O Liberal- Diário Político Noticioso e Commercial. Recife, segunda feira 11 de julho de 1870.Nº198. In<[memória.bn.br/Docreader/Docreader.aspx?bib=709611&pagfis=1177&perq=](http://memoria.bn.br/Docreader/Docreader.aspx?bib=709611&pagfis=1177&perq=) > . Consulta dia 26/11/2012.

APEP - Relatório dos Presidentes da Província do Grão Pará (1830-1830). In <<http://www.crl.edu/pt-br/brazil/provincial/par%C3%A1>> Consulta dia 07/09/2012.

OLIVEIRA, Domingos Sávio de Castro - Arquitetura e escultura nos séculos XVIII e XIX: O centro histórico de Belém, no Pará. In Revista Vitruvius. Arqutexto. Ano 11, dez 2010.[Consult.16.out.2012] <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.127/3693>. > Consulta dia 16/10/2012.

MATTOS, Maria de Fátima da Silva Costa Garcia de - Da ideologia à arquitetura, um projeto além mar: os Gabinetes Portugueses de Leitura no Brasil. In 19&20, Rio de Janeiro, v.II,n.2,abr.2007.[Consult.26.dez.2012] Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/gabinete_portugues.htm>. Consulta dia 26/12/2012.

BORGES, Maria Elizia – Os Riscadores de Pedra: Produtores de uma Alegoria Funerária Cristã. In III ABEC,2008. [Consult.26dez.2012]. Disponível em : <<http://www.artefunerarianobrasil.com.br/admin/upload/artigos/riscadores%20de%20pe>

dra%20_III%20ABEC2008.pdf> Consulta dia 26/12/2012.

BIBLIOTECA VIRTUAL DO AMAZONAS. Manaus: Governo do Amazonas, 2001-2004. [Consult.04.agost.2012]. Disponível em:<http://www.bv.am.gov.br/portal/>.

MAUÉS, Renata de Fátima da Costa - As pinturas sobre tela da Catedral de Belém: universo visual e trajetória de restauro. In 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul./set. 2011. [Consult.28.nov.2012]. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/pcbelem_rfcem.htm>. Consulta dia 28/11/2012.

Derenji, Jussara da Silveira - Desenhos setecentistas na Sé de Belém. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, 19(2), 107-127(2011). [Consult.17.out.2012]. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142011000200005&lng=en&tlng=pt.10.1590/S0101-47142011000200005>

COSTA, Luiz Tadeus da - História e iconografia de Belém, em Últimos Dias de Carlos Gomes. In Campinas: II Encontro de História da Arte, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de Março de 2006. p.2.

SOUZA, Roseane Silveira de – Teatro da Paz : histórias invisíveis em Belém do grão-Pará. In Anais do Museu Paulista: História e Cultura material, 18(2), P.93-121. [Consult.16.nov.2012] Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-10.1590/S0101-47142010000200003>

Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto. [consulta11.dez.2012] disponível em: < https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=18345>. Consulta dia 23/10/2012.

ABREU, José Guilherme de – Arte Pública e os Lugares de Memória. In Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património. I Série, Vol. IV, Porto 2005, p.215-234. [Consul.09.mai.2012]. Disponível em:http://www.culturapara.art.br/museus_galerias.htm Ultimo acesso em 02/12/2012.

Google Maps e Google Earth. In : <https://maps.google.pt/maps?hl=pt-BR&tab=wl>

KNAUSS, Paulo - A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX. In 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. [Consult.23.set.2012]. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/obras/pknauss.htm>>.

FERNANDES, Cybele - A construção simbólica da nação: A pintura e a escultura nas Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes, In. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. [consult.15jul.2012] Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/cfv_egba.htm>

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti - Souvenir de ma carrière artistique: uma autobiografia de Julieta de França, escultora acadêmica brasileira An. mus. paul. [online]. 2007, vol.15, n.1, pp. 249-278. Última consulta em 07 Out. 2012: ISSN 0101-4714. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142007000100007>.

Fontes Primárias:

APEP - Ofício de Joaquim Carlos Antônio de Carvalho á Junta Provisória do Governo do Pará, datado em 18/01/1823. Códice 751: Correspondências de diversos com o Governo (1823). Arquivo Público Estadual.

APEP. Pará- Livros de Sesmarias Cartas de doação. Município do Acará. 11 de abril de 1792.

Belém. Intendência Municipal de. Leis e Posturas Municipais (1892-1897)

APEP. PARÀ – Relatório com que ao exm. sr. dr. José da Gama Malcher, 1.º 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. Pará, Typ. Guttemberg, 1878. p. 99-101.

APEP. Pará. Assembleia Legislativa da Província. Falla com que o Excellentíssimo Senhor Dr José Coelho da Gama e Abreu Presidente da Província abriu a 2ª sessão da 21ª legislatura da Assembléia da Província do Grão Pará em 16 de julho de 1879. Pará: Typ. Liberal do Pará, 1879. P.40.

APEP – Assembleia Legislativa Provincial na Primeira Sessão da 18ª Legislatura em 15 de fevereiro de 1872, Dr.Abel Graça, Presidente da Província. Pará: Typ. do Diário do Gram-Pará, 1872. P.64

Belém. Intendência Municipal de. Código de Postura (1900). Código de Policia Municipal (1900.)

APEP. Pará- Livros de Sesmarias Cartas de doação. Município do Acará. 11 de abril de 1792. Apud., Menezes, Maria de Nazaré Angelo – Cartas de Datas de Sesmarias. Uma leitura dos componentes mão-de-obra e sistemas agroextrativistas do Vale do Tocantins. NAEA[paper], Belém: UFPA, 2000., p.77.

APEP – Assembleia Legislativa Provincial na Primeira Sessão da 19ª legislatura Pelo Presidente da província do Pará, o Excelentíssimo Sr. Dr. Pedro Vicente de Azeredo, em 15 de fevereiro de 1874. Pará. Typ do Diário do Gram-Pará. 1874. p. 54-55.

APEP – Assembleia Legislativa Provincial. Falla com que o excellentíssimo senhor doutor José Coelho da Gama e Abreu, presidente da província abriu a 2ª sessão da 21ª legislatura da Província do Gram-Pará em 16 de junho de 1879. Pará, 1879. p.16.

APEP - Relatorio apresentado pelo excellentissimo senhor doutor José Coelho da Gama e Abreu, presidente da provincia, á Assembléa Legislativa Provincial do Pará, na sua 1.a sessão da 22.a legislatura, em 15 de fevereiro de 1880. Pará, 1880. p. 21-22.

APEP - Relatorio apresentado á Assembléa Legislativa Provincial na 2.a sessão da 22.a legislatura em 15 de fevereiro de 1881 pelo exm. sr. dr. José Coelho da Gama e Abreu. Pará, Typ. do Diario de Noticias de Costa & Campbell, 1881.

APEP - Relatorio com que o exm. sr. presidente, dr. Manuel Pinto de Souza Dantas Filho, passou a administração da provincia ao exm. sr. 1.o vice-presidente, dr. José da Gama Malcher. Pará, Typ. do "Liberal do Pará," 1882.

APEP - Falla com que o exm.o snr. dr. João José Pedrosa abriu a 1.a sessão da 23.a legislatura da Assembléa Legislativa da provincia do Pará em 23 de abril de 1882. Pará, Typ. de Francisco da Costa Junior, 1882.

APEP - Falla com que o exm.o snr. dr. João José Pedrosa abriu a 1.a sessão da 23.a legislatura da Assembléa Legislativa da provincia do Pará em 23 de abril de 1882. Pará, Typ. de Francisco da Costa Junior, 1882.

APEP – Relatório com que o Exmº. Sr. Presidente da Província Conselheiro José Bento da Cunha Figueiredo entregou a administração da Província do Grão Pará ao Exmº.Sr. 2º Vice Primeiro Presidente Miguel António Pinto Guimarães. Pará: Typ. Diário do Gram-Pará, 1869. Anexos p., 23-24.

APEP – Relatório Apresentado Ao Conselho Municipal de Belém na Sessão de 15 de Novembro de 1902 Pelo Intendente António José de Lemos. Belém: Typographia de Alfredo Augusto Silva, 1902.

APEP – Relatório Apresentado Ao Conselho Municipal de Belém na Sessão de 15 de Novembro de 1902 Pelo Intendente António José de Lemos. Belém: Typographia de Alfredo Augusto Silva, 1902., p. 202-203.

ADB. Paroquiais da freguesia de Sé (Braga), liv. De óbitos nº 5, fl.160v-162

ASV. Nunziatura di Lisbona, 10 (4) 58

ASV. Nunziatura di Lisbona, 10 (5) 46

ATJEPA. Inventário José da Gama Malcher. Maço 01. Ano:1882.

AUC. Matrículas, liv.81, fl.8

BPE. Códice CXXVII/1-3, nº142, fl.215

Pará - Relatório Municipal - Lemos, Antônio José -1897-1905 Pará: Typographia de Alfredo Augusto Silva

Pará - Relatório Municipal - Lemos, Antônio José - Relatório Apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15 de novembro de 1902. Pará: Typographia de Alfredo Augusto Silva,