PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Roseane Silveira de Souza

# **Histórias invisíveis do Teatro da Paz:**
da construção à primeira reforma.
Belém do Grão-Pará (1869-1890)

MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL

SÃO PAULO
2009

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Roseane Silveira de Souza

# **Histórias invisíveis do Teatro da Paz:**
da construção à primeira reforma.
Belém do Grão-Pará (1869-1890)

MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em História Social, sob a orientação da Profª Drª Estefânia Knotz Canguçu Fraga.

SÃO PAULO

2009

Banca Examinadora

Para Socorro e Rosendo,
Sebastião e Mãe Dica,
Lúcia, Milton e Amaury,
os rapazes e as moças,
os meninos e as meninas.

À memória de
Beto, Leide e Magali.

Às senhoras da Berlinda e dos rios da
Amazônia.

# AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa foi realizada com apoio da Capes, inicialmente, e depois do CNPq. Meu agradecimento às duas instituições.

Aos professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em História Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e à Betinha, secretária do programa.

À professora Estefânia Knotz Canguçu Fraga por sua dedicação e profissionalismo na orientação deste trabalho. Muitas das ideias aqui apresentadas partiram de conversas iluminadas ao longo do processo da pesquisa.

Aos colegas-amigos do curso de mestrado em História Social da PUC pela partilha de ideias e boas críticas. Na figura de Miti Shitara, André Arruda, Fabiana Beltramin, Cristina Assunção, Luiz Cláudio Bandeira e Sidney Lobato, abraço-os.

Às equipes do Arquivo Público do Pará, da Biblioteca Pública Arthur Vianna (Microfilmagem, Obras Raras e Obras do Pará) e da Sala Vicente Salles pela atenção. Idem à direção do Sistema de Teatros, ao qual o Teatro da Paz está vinculado. À Mirthes Morbach e ao Flávio Nassar pela cessão de jornais e impressos e da bibliografia sobre Belém.

Aos professores-amigos Etienne Samain, Val Sampaio, Orlando Maneschy e Regina Maneschy pela contribuição inicial no projeto desta pesquisa.

Ao arquiteto Paulo Chaves Fernandes, que um dia me pediu uma pesquisa sobre o Teatro da Paz, e ao arquiteto Gustavo Leão pelas plantas do projeto da obra de restauro do teatro. À Dedé Mesquita e ao Rodrigo Barata, colaboradores da primeira fase, long time ago.

Ao professor Vicente Salles pela generosidade em ceder-me sua pesquisa inédita sobre Chrispim do Amaral.

À amiga-irmã Paula Sampaio pelo apoio inestimável na documentação fotográfica das fontes e do Teatro da Paz em todos esses anos. Ao fotógrafo Fernando Araújo por ter gentilmente cedido a foto aérea (incrível) da Praça da República. Ao Eli Sumida pelo tratamento das imagens e à Cláudia Leão pelo apoio na intervenção nas imagens.

A toda a minha família e aos meus amigos pela presença na distância. Devo gratidão, respeito e afeto eternos por dona Socorro Silveira (mãe queridíssima), Paula Sampaio, Cláudia Leão (Leonardo e Dimitria), Makiko Akao, Rosely Nakagawa Matuck (Rubens, Alice e Bia), Eli Sumida, Ciléa Mesquita, Lúcia Mesquita, Milton Silveira & Rosa, Linda Ribeiro, Evandro Santos, Lana Machado, Regina Maneschy & Carlos Sampaio, Eduardo & Rosário Lira, Paulo Paixão, Hygino Amanajás, Miti Shitara, Isabel Santana, Karina Ninni, Vanessa Mraz e Lúcio Flávio Pinto. Vocês sabem o porquê.

"Cada cidade tem sua linguagem
nas dobras da linguagem transparente."
*Carlos Drummond de Andrade*

# RESUMO

**Roseane Silveira de Souza**

**Histórias invisíveis do Teatro da Paz:**
da construção à primeira reforma.
Belém do Grão-Pará (1869-1890)

Esta dissertação tem por objetivo principal renovar o sentido da história dos primeiros tempos do Teatro da Paz no tecido urbano de Belém, desvelando e relendo fontes escritas e imagéticas. Seguindo a proposição do historiador Antonio Mitre, renovar o sentido reescrevendo a história já conhecida a partir de uma reinterpretação dos conceitos subjacentes às fontes. As histórias invisíveis do Teatro da Paz incidem sobre aspectos de sua construção (1869-1874), os nove primeiros anos de funcionamento e apropriações públicas (1878-1887), e sua primeira reforma (1887-1890), que, segundo a hipótese que norteia o trabalho, foram sombreados como efeitos de uma outra reforma, realizada entre 1904 e 1905, que transformou interna e externamente a edificação, sendo esta a sua imagem consolidada. Esta reforma, empreendida sob uma perspectiva positivista republicana e de importação de valores culturais europeus, teve como motivação política promover o esquecimento do passado vinculado à Monarquia, considerada sinônimo de atraso cultural. A pesquisa se insere no campo da História Social pelo viés da História Cultural, sob a perspectiva do estudo das representações. Por isso mesmo tem vínculos com os estudos de história urbana e, por extensão, de cultura material. São abordados, entre outros, os conceitos de monumento, patrimônio histórico, obras públicas, público e imagem. Foram utilizados como fontes documentos da Administração do Teatro da Paz entre 1882 e 1899; relatórios de governo, falas e discursos de presidentes de Província e governadores de Estado; jornais dos séculos 19 e 20; impressos institucionais; a planta da cidade de Belém de 1771 e as pinturas artísticas da sala de espetáculos do teatro, de autoria de Domenico de Angelis e Chrispim do Amaral. Finalmente, a pesquisa apresenta outras perspectivas aos estudos sobre o Grão-Pará e sobre um dos principais monumentos erguidos no século 19, durante a chamada Era da Borracha.

Palavras-chave: Teatro da Paz. Belém. Grão-Pará. Patrimônio Histórico. História Social.

# ABSTRACT

**Roseane Silveira de Souza**

**Invisible histories of Teatro da Paz:**
from the building to the first renovation.
Belém, Province of Pará (1869-1890)

This dissertation has the main goal to get a renewed sense over the early times of Teatro da Paz ("Peace Theater"), an opera house in the urban design of Belém, the capital of former Province of Pará (now Pará State), by revealing and reading between the lines of written sources and also images. Following the historian Antonio Mitre, it means to rewrite this history by reinterpretating essential concepts through the sources. Invisible histories refer to three different facts registered from 1869 to 1890: the construction of the theater (1869-1878), the opening and the public uses for nine years (1878-1887) and the first renovation (1887-1890). According the author's hypothesis, some aspects of these facts were hidden under the official history of the theater as a result of another renovation occured fourteen years later, between 1904 and 1905, when the building was completely changed in its appearance, consolidating this new image so far. Early republicans in Pará, motivated by the Positivist Thought, have intended to blur the past and the images in the city associated to collapsed Monarchy as a synonym of cultural decline. It was a kind of forgetfullness policy in order to establish a new way of life in the capital, based on european social values, and what they have considered progress and a modern life. This research comprehends studies of Social History, embracing the field of Cultural History, specially the concept of representation, and so the territories of urban history and material culture. Concepts as monument, cultural heritage, public buildings, public and image are also involved in. The sources are official documents from Office of Administration of Theatro da Paz (1882 and 1899); official speeches and reports produced by presidents of the former Province of Pará and also by governors of Pará State; 19th-and-20th-century newspapers of Pará; official printed documents; the Plan of Belém in 1771; and Chrispim do Amaral and Domenico de Angelis' artistic pictures inside auditorium. Finally, the research points to other studies about Province of Pará and also about one of its principal monuments built during the rubber era.

Key words: Teatro da Paz. Belém. Province of Pará. Cultural Heritage. Social History.

# LISTA DE IMAGENS


| | |
|---|---|
| Imagem 1. Praça da República, Belém, Pará. Ao centro, o Teatro da Paz. Em primeiro plano, à direita, o Teatro Waldemar Henrique; à esquerda, o Monumento à República. © Fernando Araújo, 2008 | **22** |
| Imagem 2. O Teatro da Paz. © Paula Sampaio, 2009. | **23** |
| Imagem 3. Montenegro (no alto) e Lemos: aliados políticos. Fontes: Álbum do Pará, 1908; Álbum de Belém, 1902. Reprodução: Paula Sampaio | **26** |
| Imagem 4. O engenheiro Victor Maria da Silva, reforma de 1904-1905. Fonte: Álbum do Pará, 1908. Reprodução: Paula Sampaio | **29** |
| Imagem 5. Planta da Cidade do Pará feita pelo Capitão Engenheiro Gaspar Gronsfeld, ca 1771. Acervo do IHGB, Rio de Janeiro. Fonte: Alunorte, 1995. | **48** |
| Imagem 6. Teatro Mariinsky, obra de Cavos, e o Teatro Bordeaux. Imagens: divulgação | **57** |
| Imagem 7. Teatro Ala Scalla de Milão e Teatro Santa Isabel, em Recife. Fotos: divulgação | **61** |
| Imagem 8. A estrutura da tesoura: a linha na base do triângulo faz o apoio, sem receber peso. Fonte: Faculdades Integradas Einstein de Limeira. | **67** |
| Imagem 9. A fachada do Teatro da Paz em 1898. Fototip. Stab. Armanino (Gênova). Fonte: Álbum Descrittivo do Pará, 1898. | **76** |
| Imagem 10. Vista do Teatro da Paz a partir da Praça da República arborizada, 1898. Fonte: Álbum do Pará em 1899. Reprodução: Paula Sampaio | **77** |
| Imagem 11. Em 15 de fevereiro de 1878, o anúncio esperado pela população de Belém. Fonte: A Constituição/BPAV. | **78** |
| Imagem 12. Fragmento do anúncio da apresentação de D'Amico, 1878. Fonte: A Constituição/BPAV. | **90** |
| Imagem 13. O soprano dramático Filomena Savio. Fonte: Cronologia Lírica de Belém. | **92** |
| Imagem 14. O barítono Innocente de Anna, da companhia de Carlos Gomes, 1883. Fonte: Cronologia Lírica de Belém. | **93** |
| Imagem 15. A sala de espetáculos em 1898, a antiga porta de entrada ao fundo e a primeira ordem original. Fonte: Álbum do Pará em 1899. Reprodução: Paula Sampaio | **100** |
| Imagem 16. A sala de espetáculos atual, com a Varanda em lugar da antiga porta. Fonte: Teatro da Paz | **100** |
| Imagem 17. Camarotes de Segunda Ordem. © Paula Sampaio, 2008. | **101** |
| Imagem 18. A perspectiva da Quarta Ordem. © Paula Sampaio, 2008. | **107** |
| Imagem 19. O soprano Crinide Goré. Fonte: Cronologia Lírica de Belém. | **116** |
| Imagem 20. Na perspectiva da Baía do Guajará, a área que conformou o centro de Belém no século 19: a Praça da República, antigo Largo da Pólvora, o bairro do Comércio (antiga Campina). © Paula Sampaio, 2007. | **135** |
| Imagem 21. Palais Garnier, sede da Ópera de Paris. © Eric Pouhier. | **138** |

Imagem 22. O *plafond*: elementos greco-romanos e amazônicos. Paula Sampaio, 2008. **143**

Imagem 23. Cena 1: O deus Apolo e seus atributos multifacetados. © Paula Sampaio, 2008. **143**

Imagem 24. Cena 2, Tália, musa da comédia. © Paula Sampaio, 2008. **144**

Imagem 25. Cena 3, Diana caçadora na Amazônia. © Paula Sampaio, 2008. **144**

Imagem 26. Cena 4, a reunião das musas; a tapuia ao centro. © Paula Sampaio, 2008. **145**

Imagem 27. *Alegoria da República*, o pano de boca de cena ou telão. © Paula Sampaio, 2008. **146**

Imagem 28. Domenico de Angelis. Fonte: Biblioteca Virtual do Amazonas **151**

Imagem 29. De Angelis assinou o contrato em maio de 1887. Fonte: Apep. © Paula Sampaio. **152**

Imagem 30. Chrispim do Amaral. Fonte: Biblioteca Virtual do Amazonas. **158**

Imagem 31. Maquete de Carpezat para a ópera *Guillaume Tell*, Paris, 1889. Acervo: Museu da Ópera de Paris. Fonte: Insecula. **167**

Imagem 32. Amaral assinou outros contratos de cenografia com o governo do Pará em 1891. Fonte: Apep. © Paula Sampaio. **168**

Imagem 33. Charge de Amaral sobre a República em *O Malho*. Fonte: Carvalho, 1990, p. 90. **170**

Imagem 34. A sala de espetáculos após a reforma de 1887-1890. Fonte: Álbum do Pará em 1899. Reprodução: Paula Sampaio **171**

Imagem 35. A récita de inauguração do pano de boca, 15 de agosto de 1890. Fonte: Diário de Notícias/BPAV. **172**

# SUMÁRIO


**INTRODUÇÃO** 12

**1. A CONSTRUÇÃO: DE PEDRA, CAL E INTRIGAS** 23
1.1 O INVISÍVEL ONDE TUDO COMEÇA 23
1.2 A OBRA PÚBLICA NO GRÃO-PARÁ: "TERMÔMETRO DO PROGRESSO", RUÍNA DOS COFRES 32
**1.2.1 A engenharia do poder** 34
1.3 O TEATRO, A PEDRA, O NOME 47
1.4 DA PAZ E DA GUERRA 56
**1.4.1 A obra, um "fato consumado e irremediável"** 65
**1.4.2 Do litígio ao acordo, o recebimento definitivo da obra** 73

**2. O PÚBLICO: A GUERRA DAS LINGUAGENS** 78
2.1 O TEATRO, METÁFORA DA CIDADE 78
2.2 OS PÚBLICOS DO TEATRO DA PAZ 96
**2.2.1 Na sala de espetáculos, o lugar de cada um** 98
**2.2.2 Aquela "classe de gente": assuadas, pateadas e repressão policial** 107
**2.2.3 Outro código: o vestir** 120
**2.2.4 Portão afora: outras apropriações e peruadas** 125

**3. A PRIMEIRA REFORMA: AS IMAGENS SOBREVIVENTES** 136
3.1 RUÍNA E EMBELEZAMENTO 136
3.2 DOMENICO DE ANGELIS, A TEMÁTICA E A TÉCNICA DE SUA PINTURA 150
3.3 CHRISPIM DO AMARAL E A ALEGORIA DO PANO DE BOCA 158
3.4 A REINAUGURAÇÃO EM 1890 171

**CONSIDERAÇÕES FINAIS** 174

**FONTES** 180

**BIBLIOGRAFIA** 193

**ANEXOS**
**ANEXO A** – Ata do Lançamento da Pedra Fundamental do Theatro da Paz (1869) 203
**ANEXO B** – Chronica Theatral de José Veríssimo (1878) 204
**ANEXO C** – Relatório do Administrador José Caetano da Gama e Silva (1889) 208
**ANEXO D** – Pintura de Domenico de Angelis: Parecer da Comissão (1889) 211

# INTRODUÇÃO

O cartaz de março de 1913 anunciava: o ilusionista italiano *cavalier* Amedco Maieroni prometia fazer desaparecer de cena, em um piscar de olhos, oitenta animais vivos. Um espetáculo-família, *A Arca de Noé* era uma das inúmeras atrações que levavam o público de Belém ao Teatro da Paz no início do século 20. As artes do "barômetro humano", como Maieroni se intitulava, metaforicamente aferiam o estado das coisas na capital do Pará, onde desaparecimentos e invisibilidades eram uma realidade, não truques de mágica. A última temporada de ópera no teatro ocorrera seis anos antes e uma próxima tentativa só seria registrada 40 anos depois, sem muito sucesso. Em 1910, o preço da borracha silvestre despencara no mercado internacional, levando junto a economia extrativa que durante quatro décadas contribuíra para o desenvolvimento da região amazônica. Um longo período de decadência iniciava-se em Belém. Naquele mesmo ano de 1913, em 2 de outubro, morria no Rio de Janeiro o homem que arrogara para si a imagem do período de maior prosperidade daquela economia: o ex-intendente de Belém Antônio Lemos.

O intendente, que permaneceu no poder entre 1897 e 1911, foi o responsável pelo remodelamento de Belém na instauração da chamada *belle époque* e pela aplicação de um rígido código de posturas aos cidadãos da capital, com a finalidade de promover a higiene, o progresso, o ordenamento e o embelezamento da cidade. O governador Augusto Montenegro (1901-1908), associado àquele projeto político, realizou, entre outras ações, uma ampla reforma em construções dos séculos 18 e 19, com a finalidade de adequá-las ao padrão imagético da nova Belém que se construía. Notadamente os prédios do Palácio do Governo, de 1771, situado na Cidade Velha, e o Teatro da Paz, de 1878, na então Praça Dom Pedro II, atual Praça da República.

O Teatro da Paz, objeto desta pesquisa, foi construído entre os anos de 1869 e 1874, sendo inaugurado em 1878, mas passou por uma transformação tão incisiva entre 1904 e 1905, a começar pela demolição e reconstrução de sua fachada, que sua imagem consolidada é exatamente esta resultante da reforma. Um edifício onde desponta o estilo neoclássico de seu projeto construtivo associado aos elementos decorativos que mudaram suas feições e que foram inseridos na reforma de Montenegro. Até mesmo as intervenções ocorridas ao longo do século 20, sendo a mais recente entre os anos de 2000 e 2002, reportam-se à obra de 1904-1905 como parâmetro – embora no projeto da última obra de reforma e restauro tenham sido observadas as originalidades da construção, após prospecção realizada em todo o prédio, para

inclusive serem redesenhadas as plantas do teatro. Resultou também desse amplo processo uma história amalgamada na qual são confundidas as várias temporalidades inscritas na edificação, sendo automaticamente associadas à remodelação do início do século. Um exemplo: considerar que as pinturas artísticas da sala de espetáculos foram realizações da reforma de Montenegro, quando, na verdade, remontam à primeira grande reforma ocorrida entre 1887 e 1890. Ou a ideia de que o teatro foi construído para atender a uma demanda da elite de Belém e tão somente esta elite o frequentou. Pode-se acrescentar, ainda, as referências apaziguadas quanto ao litígio no processo construtivo (1874-1878), que adiou em quatro anos a sua abertura.

Da história consolidada do Teatro da Paz derivam narrativas sublimadas pela ideia da beleza da edificação, de sua volumetria majestosa, seu caráter de templo das artes e outros atributos hiperbólicos que já lhe foram conferidos. O teatro está intrinsecamente relacionado à imagem construída no início do século 20, mais amplamente à imagem de cidade que se forjou em Belém na parceria Lemos-Montenegro: uma capital eufêmica pela abstração da *belle époque*, da qual resultaram mitos (inclusive o de Lemos), espectros e reinvenções. É neste contexto que o Teatro da Paz é alçado a um estado de transcendência, em sua imagem sem máculas, contradizendo a própria noção de monumento, que não pode se realizar fora da dimensão humana. É o "esforço das sociedades históricas para impor ao futuro [...] determinada imagem de si próprias", como argumenta Jacques Le Goff no clássico texto "Documento/Monumento" (2003, p. 525-539).

Foi exatamente a percepção da existência dessas histórias imbricadas e da tentativa de sacralização da imagem do teatro o mote desta pesquisa. Tudo começou em 1997 com as pinturas da sala de espetáculos,[1] mais especificamente com o parecer de uma comissão encarregada pelo governo da Província, em 1889, para analisar os aspectos técnicos e temáticos da obra do pintor italiano Domenico de Angelis, que fora contratado para decorar a sala de espetáculos, incluindo a pintura artística do teto, tecnicamente denominado *plafond*. Naquele documento discutia-se um processo de criação artística alçado a assunto de Estado, em período muito anterior à reforma de Montenegro, portanto. O que poderia haver de tanta gravidade naquela pintura feita para encantar a plateia? Em seguida, a pintura do pano de boca de cena, ou telão. Sempre atribuído ao cenógrafo francês Eugène Carpezat, o pano de boca (finalmente intitulado *Alegoria da República)* desponta na documentação pesquisada como um item no contrato feito com o pintor brasileiro Chrispim do Amaral, cuja autoria vinha sendo defendida

[1] Durante pesquisa realizada a serviço da Secretaria de Estado da Cultura do Pará para a execução do projeto de reforma e restauro realizado no Teatro da Paz entre 2000 e 2002. Nesse momento específico, a pesquisa contou com a colaboração de Maria José Mesquita e Rodrigo Barata.

há muito pelos historiadores Clarival do Prado Valladares e Vicente Salles. Por que lhe negar a autoria?

As pinturas, assim, abriram uma fresta significativa no panorama de sombras e luzes que era necessário perscrutar. Daí a ideia de investigar as histórias invisíveis, não exatamente esquecidas, mas que haviam se tornado espectrais dentro daquele repertório das histórias belas do Teatro da Paz e, por extensão, da Belém do Grão-Pará. Portanto, os questionamentos centrais formulados foram: o que entrou na seara do invisível na história do Teatro da Paz? Como e por que isso se deu?

A pesquisa partiu da hipótese de que a reforma de 1904-1905 estabeleceu um outro marco de originalidade na história do teatro, sendo uma ação política de apagamento de sua história pretérita, associada à decadente Monarquia, com a reelaboração da imagem do teatro-monumento e a consequente afirmação do imaginário da República e dos elementos da modernidade que se instaurava em Belém. Com isso ocultaram-se outros movimentos que o engendraram na história da cidade e que compõem os temas principais deste trabalho: 1) O teatro como obra pública em uma capital sob a influência da engenharia; 2) As primeiras apropriações que a cidade fez do teatro no curso de nove anos de funcionamento; e 3) A história da primeira reforma, uma tentativa de resolver as pendências do processo construtivo, incluindo a de seu embelezamento.

Diante disso, o objetivo principal desta pesquisa é renovar o sentido da história dos primeiros tempos do Teatro da Paz no tecido urbano de Belém, desvelando e relendo fontes escritas e imagéticas. Renovar o sentido na proposição feita por Antonio Mitre (2003) ao trabalho do historiador: escrever uma outra história a partir do esquecimento da história já assentada e das interpretações já feitas sobre fontes conhecidas, abrindo possibilidades para a entrada de novas fontes que apontem a outras noções de valor no percurso histórico do objeto estudado. Esquecimento entendido como "memória latente, despertada e adormecida intermitentemente" (MITRE, 2003, p. 26), não a "ausência irremediável". O historiador compreende a escrita da história na apreensão do essencial, a dimensão conceitual, e não na fetichização das fontes, rejeitando, assim, uma abordagem positivista na leitura dos documentos.

Por conseguinte, a escrita deste trabalho, em três capítulos, coloca-se na ampla perspectiva da História Social, pelo viés da História Cultural, buscando os movimentos que estabeleceram e impregnaram de sombreamentos e claridades o Teatro da Paz na trama urbana de Belém. O que conduz à abordagem das representações e da cultura material na cidade. É a cidade e o teatro em relação de pertencimento mútuo, de aproximações semânticas, na esfera da política das obras públicas praticada em Belém no século 19, mas também na esfera das

sociabilidades suscitadas pela rotina das temporadas dramáticas e líricas e, ainda, na relação de dois artistas prestadores de serviços com o governo. É a observação desses movimentos que reforça o caráter de monumento do teatro como construção humana, patrimônio edificado e público, um artefato humano, "produto de mãos humanas", como Hannah Arendt (2005, p. 62) se refere à esfera pública, um mundo comum.

Um tratamento que se aproxima ao de Andrea Marzano (2006), na obra *A Cidade em Cena: o Ator Vasques, o Teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*, em torno da vida do ator cômico e dramaturgo Francisco Corrêa Vasques no movimento teatral do Rio de Janeiro entre 1839 e 1892, no cerne de uma disputa pela reforma do teatro brasileiro, com a implantação de um teatro realista capaz de renovar o gosto da plateia, afeita aos melodramas e às comédias. Ao percorrer a trajetória de Vasques, a pesquisadora traçou um panorama da cena teatral na capital do Império, apontando as relações de sociabilidade em função das atividades cênicas, o papel do Estado na subvenção e controle dos teatros, e, sobretudo, os embates travados pelo artista Vasques na afirmação de sua arte, elucidando os possíveis caminhos que o conduziram a um processo de esquecimento. A importância de Vasques para o teatro brasileiro também pode ser medida pela repercussão de sua obra muito além das divisas da capital do Império. Encenações de suas peças ocorreram no Teatro da Paz, tendo sido ele colega de trabalho de artistas como Manuela Lucci e Xisto Bahia, que fizeram fama em Belém.

Assim, ao não se pautar por satisfazer especificamente a uma história da arquitetura, do espetáculo ou das artes plásticas em Belém, o recorte temporal e temático deste trabalho entremeia estudos sobre o Teatro da Paz em várias direções. A começar pelo resumo historiográfico feito pela arquiteta Jussara Derenji em *Teatros da Amazônia – Teatro da Paz – Teatro Amazonas* (1996), no qual discorre sobre o processo construtivo das casas de espetáculos de Belém e de Manaus, respectivamente, sua composição arquitetônica e transformações, apontando as semelhanças que unem a história de um e outro.

A arquitetura também é privilegiada no inventário *Teatros do Brasil* (1995), editado pela Mercedes-Benz do Brasil, no qual foram elencados 14 teatros de diversas regiões do País e organizados nas categorias "Teatro de Partido Luso-Brasileiro" ou "Casas de Ópera", "Estilo Neoclássico", "Estilo Eclético" e "Teatros-jardins". O Teatro da Paz é situado na segunda categoria, ao lado de seus contemporâneos Teatros São Pedro (Porto Alegre/RS), Arthur Azevedo (São Luís/MA), Santa Isabel (Recife/PE) e Amazonas (Manaus/AM). Em que pesem algumas incorreções na pesquisa, como a de que foi o engenheiro Antônio Augusto Calandrini de Chermont quem conduziu a reforma de 1904-1905, quando ele foi, na verdade, o autor das

alterações no projeto construtivo, a publicação tem o mérito de apresentar um panorama dessa arquitetura e as motivações de sua construção.

Quase na mesma direção vai o álbum *Teatros – uma Memória do Espaço Cênico no Brasil*, do cenógrafo J. C. Serroni (2002), que reúne informações sobre 88 casas de espetáculos brasileiras, conformando 300 anos da existência de teatros no Brasil, apresentando-os quanto às tipologias arquitetônicas e cênicas. Por partir da concepção de um cenógrafo, esta obra oferece uma alentada pesquisa sobre o teatro como arquitetura cênica e a importância dessas edificações para o desenvolvimento das cidades enfocadas e, em consequência, para a vida dos cidadãos. O Teatro da Paz merece uma síntese histórica, uma documentação fotográfica e uma informação pertinente aos gestores públicos: da mesma forma que outros teatros brasileiros, o Da Paz sofreu o desvirtuamento de seu uso, acolhendo, além de atividades artísticas, eventos para os quais não estaria vocacionado, como as formaturas.

Saindo do domínio estrito da arquitetura, adentra-se a seara do espetáculo. Márcio Páscoa (2006) se debruçou sobre extensa documentação para organizar um inventário intitulado *Cronologia Lírica de Belém*, contendo todas as temporadas operísticas ocorridas no Teatro da Paz entre 1880 e 1907. Traz, portanto, a significação deste teatro como casa de ópera, a história da produção de ópera no Pará e os artistas que lhe conferiram significado. Páscoa privilegia o artista e sua performance, observando, ao mesmo tempo, a recepção do público a cada temporada. Além da fartura de informações sobre os próprios artistas, destacam-se as iconografias de cena e retratos de cantores, e dois CDs contendo gravações raras de trechos de óperas executadas por artistas que se apresentaram no teatro do Pará.

No entanto, ao percorrer a bibliografia dos estudos já realizados no Pará sobre este teatro, as remissões à obra do historiador Vicente Salles são obrigatórias. Obra no sentido de conjunto, pois Salles dedica-se há décadas à pesquisa sobre a vida artística no estado, principalmente a música e o teatro, e, por extensão, aos artistas, sendo minucioso na apuração de fontes que o levem ao menor vestígio desses sujeitos.[2] Por isso, obras como *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época* (1994), em dois volumes, que perfaz a história do teatro no Pará do século 17 ao século 20, são fundamentais para a compreensão das transformações operadas nas artes no estado. O mesmo se pode dizer de *A Música e o Tempo no Grão-Pará* (1980), que se volta, como o título indica, exclusivamente à atividade musical, embora algumas informações reapareçam retificadas em *Épocas do Teatro…* Nesse livro, o

[2] O trabalho de Vicente Salles, na verdade, tem uma abrangência muito maior, sendo conhecidas as suas pesquisas sobre o negro no Pará, que contribuiu para mudar a visão historiográfica corrente sobre a menor importância da escravidão do negro na Amazônia. Possui inúmeros estudos sobre manifestações folclóricas, o marxismo no Pará, a imprensa, a imprensa de humor, a caricatura, entre outros temas.

pesquisador apresenta a trajetória da música em Belém do século 17 ao 19 e suas transformações, passando pela construção dos teatros de ópera na capital. Assim, apresenta o processo litigioso da construção do Teatro da Paz e suas primeiras temporadas líricas, aglutinando informações de pesquisadores como Donato Melo Júnior e Ulysses Nobre, cujas contribuições encontram-se em referências esparsas ou raras. Há muito vem sendo aguardada a publicação do segundo volume de *A Música e o Tempo…*, abrangendo o século 20. E, ainda, *Música e Músicos do Pará* (2007), um dicionário publicado inicialmente em 1970 e atualizado mais recentemente com a inclusão de novos verbetes.

A historiografia de Salles, ao colocar o sujeito no centro dos acontecimentos, sem o privilégio da hierarquia, também toca nos movimentos invisíveis da história. Salles é um observador dos micro-universos e da vida tecida no cotidiano. Por isso mesmo, a recorrência ao seu trabalho é uma constante nesta pesquisa, que contou, ainda, com a inédita *Traços & Troças* (2001), contendo uma biografia do artista Chrispim do Amaral, cedida generosamente pelo historiador a esta pesquisadora. Amaral, além de cenógrafo, era um homem de imprensa, publicando dois periódicos de humor em Belém, entre os anos de 1887 e 1888.

Em Manaus, o historiador Mário Ypiranga Monteiro é outra referência quanto à cultura da capital amazonense, sendo dele a obra *Teatro Amazonas*, na qual narra a história desta construção. São de especial interesse para esta pesquisa as interseções com o Teatro da Paz, principalmente quanto ao trajeto dos artistas Chrispim do Amaral e Domenico de Angelis, que trabalharam na decoração do teatro amazonense de uma forma até mais abrangente do que no teatro da capital paraense. Esta circulação dos dois artistas pelas províncias do Norte mostra seu poder de articulação com os governos provinciais, com a negociação de seu trabalho artístico e decorativo, especialidade de poucos na região naquele período.

Feita esta exposição, cumpre indicar a linha-mestra entre os capítulos, o conceito de invisibilidade, na acepção de estar oculto, de onde decorrem três camadas orientadoras da escrita: a primeira, temática (a construção; o público; a primeira reforma); a segunda, conceitual (responsabilidade/voluntariedade; alteridade; afirmação), inferida dos temas; e a terceira, das imagens de linguagem[3] (hipérbole, metáfora, metonímia e eufemismo) presentes em cada tema.

O primeiro capítulo, "A construção: de pedra, cal e intrigas", retoma a história já conhecida do processo construtivo conflituoso do teatro, buscando identificar e compreender as tramas burocráticas e voluntariedades que conduziram à fraude na construção: erros estruturais, obras a menor do que o contratado ou não realizadas; emprego de material de

[3] As imagens da linguagem são estudadas como alterações semânticas no léxico, ou *semântica estrutural diacrônica*. Cf. BECHARA, 2005, p. 397.

qualidade inferior e superfaturamento, razões do litígio entre o governo da Província e o arremantante, com a responsabilização de funcionários públicos envolvidos na fiscalização. Para isso, a edificação é situada no terreno das Obras Públicas, setor que foi sendo organizado em 1840, com o objetivo de garantir a política de urbanização e embelezamento da cidade. No horizonte desta política, edificar era o moto-contínuo da administração provincial, ainda que fossem construções onerosas, feitas por vezes sem estudos e planejamentos prévios e sem nenhum acréscimo de rendas para a Província, como observou um presidente recém-chegado ao Pará, assustado com os gastos da administração.[4] No centro desta política estavam os engenheiros, funcionários responsáveis pelo projeto, execução e fiscalização das obras, de onde decorria seu poder no governo.

Para este capítulo concorreram, como fontes principais, a documentação da Secretaria da Presidência da Província (1824-1889), especialmente a Ata de Lançamento da Pedra Fundamental do Theatro da Paz, e o conjunto de 1869 a 1876, contendo todo o processo construtivo do teatro, da demarcação do terreno ao início do processo contencioso. Esta documentação é, provavelmente, uma das mais acessadas pelos que se debruçaram a estudar o teatro, encontrando-se recolhida ao Arquivo Público do Estado do Pará (Apep).

Também foram utilizados relatórios de governo, falas e discursos de presidentes da Província entre os anos de 1838 e 1889, na organização da história da Repartição das Obras Públicas, documentos provenientes do Apep e do acervo digitalizado do Center for Research Libraries (CRL), fundo *Brazilian Government Document Digitalization Project*, sediado em Chicago (EUA). Em menor proporção, mas não menos importantes, foram os pareceres das comissões de medição de 1872, 1874 e 1875, nomeadas pelo governo para avaliar o andamento das obras, publicados em diversas edições do jornal *O Liberal do Pará* em 1875 – documentação original faltante ou ilegível naqueles acervos. No mesmo jornal foram consultadas edições dos anos de 1872 e 1873 em torno de questões envolvendo as Obras Públicas provinciais. No setor de microfilmagem da Biblioteca Pública Estadual Arthur Vianna (BPAV) foram acessadas as edições referidas.

O corpo documental deste capítulo se completa com a *Planta da Cidade de Belém* de 1771, publicada no álbum *Belém do Pará*, da Alunorte (1995), que sinaliza o processo de expansão urbana de Belém na qual o teatro se situa. E, ainda, com os informes sobre o Ano do Centenário do Teatro da Paz, sendo consultados os jornais *A Província do Pará*, *Diário do Pará* e *O Liberal*, assim como impressos oficiais do governo do Estado. Grande parte desse material

[4] Presidente João José Pedrosa em 1882.

pertence ao acervo particular da autora da pesquisa e também ao acervo particular da jornalista Mirthes Morbach, em Belém.

O segundo capítulo, "O público: a guerra das linguagens", apropria-se do título de um dos capítulos de *O Rumor da Língua*, de Roland Barthes (1987), para discorrer sobre as transformações na cidade com a inserção do Teatro da Paz no espaço urbano, assim como as apropriações do monumento feitas pelo público desde antes de sua inauguração. É o teatro como metáfora da cidade, constituído de linguagem, das disputas entre as linguagens dos mais diversos públicos que o frequentaram e que o disseminaram para além de seus portões. Uma narrativa sobre a alteridade, de como o outro foi sendo construído dentro de um espaço público segmentado, a partir do assento na sala de espetáculos, do preço pago pelo ingresso e das formas de se portar e se vestir. Esses movimentos conduzem, por extensão, à moda de ir ao teatro, às regras de etiqueta e à regulação dessas posturas. Além disso, o capítulo aborda o modo como a plateia, os críticos, os artistas, os empresários artísticos e a imprensa dialogavam ou disputavam essa apropriação do teatro por meio dos jornais.

Este segundo capítulo, especialmente, fundamenta-se em notícias veiculadas entre os anos de 1872 e 1890, sobressaindo a cobertura jornalística dos anos de 1878, 1882, 1883 e 1890, correspondentes a temporadas no teatro em associação a fatos significativos para a capital, mobilizadores da atenção do público. Por exemplo, as duas primeiras estadas do maestro Carlos Gomes em Belém, em 1882 e 1883, e as campanhas abolicionistas. Foram pesquisados os jornais *O Liberal do Pará*, vinculado ao Partido Liberal, *A Constituição*, um dos órgãos do Partido Conservador, e *Diário de Notícias*, que se colocava em condição independente. Acompanhar a cobertura dos três jornais foi fundamental para se perceber as várias interpretações das mesmas ocorrências ou para compor mosaicos dessas ocorrências. Este acervo pertence ao setor de microfilmagem da BPAV.

Complementam a documentação os Ofícios da Administração do Teatro da Paz de 1882 a 1888 e de 1889 a 1899,[5] recolhidos ao Apep, perfazendo os diálogos burocráticos entre a administração e a presidência da Província, e destas com outros órgãos do governo, além de solicitação de pautas e demandas de artistas. E, ainda, relatórios de governo, falas e discursos de presidentes da Província e governadores do Estado, entre 1882 e 1908, partindo dos acervos do Apep, da BPAV (Obras Raras e Microfilmagem) e do CRL.

Esses documentos são incidentes sobre o terceiro capítulo também, pois contêm os trâmites com as providências para a realização da primeira reforma, a contratação dos pintores

[5] Este segundo conjunto documental pertence ao fundo Secretaria do Governo e até o momento de finalização desta parte da pesquisa, em abril de 2008, não se encontrava catalogado.

decoradores da sala de espetáculos e a reinauguração do teatro em 1890. Referências sobre os artistas Chrispim do Amaral e Domenico de Angelis também foram acessadas em catálogos e publicações diversas pertencentes à Sala Vicente Salles, no Museu da Universidade Federal do Pará. E especialmente informações sobre a trajetória de Chrispim do Amaral partiram da pesquisa inédita *Traços & Troças*, realizada por Vicente Salles.

Assim, o terceiro e último capítulo, "A primeira reforma: das imagens sobreviventes", narra a realização da reforma de 1887-1890, a primeira intervenção feita no teatro com o objetivo de promover melhorias na estrutura e concluir seu embelezamento. Esta obra foi uma tentativa de conceder ao teatro a imagem de sua função de casa de ópera, remontando à perspectiva barroca na qual esse tipo de edificação teatral originou-se e triunfou no século 17. Ser uma casa de ópera, antes de um atributo técnico, era uma aparência, uma imagem na qual importavam a volumetria, os ornamentos e a capacidade técnica de provocar efeitos de ilusão sobre o espectador. Esses elementos permaneceram no processo de evolução da arquitetura teatral que alcançou o século 19, fundindo-se ao estilo neoclássico de casas de ópera tais como o Palais Garnier, a sede da Ópera de Paris, símbolo máximo dessa arquitetura. Mas, no processo construtivo fraudulento do Teatro da Paz, a ornamentação necessária deixou de ser observada, ou foi observada com acanhamento.

Foi no decorrer dessa obra que se deu a inserção das pinturas artísticas e a decoração da sala de espetáculos. A decoração e a pintura do *plafond*, a cargo do artista italiano Domenico de Angelis e sua equipe; a pintura do pano de boca, pelo artista pernambucano Chrispim do Amaral, que contratou o atelier Carpezat, em Paris, para execução de seu projeto. A abordagem da inserção dessas pinturas é feita na perspectiva da contratação do trabalho desses dois artistas como prestadores de serviços para o governo, um cliente potencial. Por isso mesmo, não estavam imunes às vicissitudes da administração pública: De Angelis teve seu processo de criação atropelado pelas tramas burocráticas e por uma quase censura ao seu trabalho. Amaral quase foi preterido na execução deste trabalho em meio às nebulosidades das decisões políticas. Ambos tiveram a seu favor mudanças repentinas de governo, que lhes deram destinos diferentes daqueles que se desenhavam a eles. Portanto, não se trata substancialmente de uma análise do conteúdo das pinturas, ainda que as imagens sejam demarcadoras da temporalidade que as engendrou na sala de espetáculos – a *Alegoria da República*, de Amaral, foi encomendada após a proclamação da República, embora o processo de contratação do pintor tenha sido iniciado ainda sob o Império.

A temporalidade limite da pesquisa é 1890, quando da reinauguração do teatro após três anos em obras. Por isso, haverá apenas menções à pintura realizada por De Angelis no

*plafond* do salão nobre, o *foyer*, contratada naquele mesmo ano de 1890, mas executada apenas em 1896.

É importante informar que foi mantida a ortografia original nos documentos transcritos (salvo quando na fonte consultada o texto já havia sido atualizado) e em nomes de empresas – por exemplo, Casa Havaneza, e não Havanesa, Empreza Vicente, não Empresa. Em geral, os nomes também foram mantidos na grafia original, menos os que já tenham sido consagrados pela forma atualizada, como o de Antônio Nicolau Monteiro Baena, e não Nicoláo. O de Chrispim do Amaral aparece de duas formas em fontes e bibliografia, com e sem o "h", sendo mantido o original, obedecendo-se à assinatura do artista.

Finalmente, no percurso da realização deste trabalho, as fontes coletadas foram levantando pequenas muralhas de papéis, arquivos digitalizados e imagens digitais. Seriam quantas? Umas cinco centenas? Desnecessário continuar a contá-las, quando já havia a perspectiva do árduo trabalho de separá-las, escolhê-las, descartá-las e indagá-las. E ainda assim pareciam insuficientes, arrogantes. Além disso, a identificação de imprecisões e hiatos nos documentos estimularam a uma busca em outras fontes, muitas vezes sem sucesso. O que fazer? Continuar a procura? Um relatório do Tesouro Provincial, no apagar das luzes do Império no Pará, informava que funcionários do setor envolvidos em desvios de verbas públicas desapareciam com parte dos arquivos para não ser incriminados. Mais precisos do que o *cavalier* Maieroni. E quantos meses, quantos anos na documentação do Teatro da Paz não ficaram reduzidos a um ofício nos arquivos da administração ou mesmo a nada, como um estudo pictórico de Chrispim do Amaral que sumiu do conjunto de documentos...

Pequenas montanhas de fontes em busca dos vazios da história mostraram que as coisas indizíveis, inaudíveis, inexistentes ou invisíveis, tanto quanto os documentos prolixos e evidentes, procuram entendimento. Foi o que se procurou fazer nesta pesquisa. Oxalá o caminho esteja iluminado!

Imagem 1. Imagem 1. Praça da República, Belém, Pará. Ao centro, o Teatro da Paz. Em primeiro plano, à direita, o Teatro Waldemar Henrique; à esquerda, o Monumento à República.
© Fernando Araújo, 2008

# 1. A CONSTRUÇÃO: DE PEDRA, CAL E INTRIGAS

## 1.1 O INVISÍVEL ONDE TUDO COMEÇA

Imagem 2. O Teatro da Paz.
©Paula Sampaio, 2009.

Em 15 de fevereiro de 1978 celebrou-se, em Belém do Pará, o centenário de inauguração do Teatro da Paz, uma das casas de ópera de estilo neoclássico mais imponentes do Brasil. Erguido no centro da Praça da República, antigo Largo da Pólvora (depois Praça Dom Pedro II), o teatro é uma herança patrimonial do período de expansão da economia da borracha na Amazônia (1850-1890), quando a capital da Província do Pará passou por uma intensa e contínua remodelação no seu espaço urbano, a partir do dessecamento de pântanos, da ampliação do seu sistema viário, da introdução do sistema de bondes, da canalisação da água e da construção de edificações monumentais, entre outros aspectos científicos, tecnológicos, políticos e sociais, que muito influíram na ordenação da cidade no século 19.

Um rápido passar pela memória em torno do teatro evoca nomes de personalidades artísticas nacionais e internacionais que lá se apresentaram, acontecimentos prosaicos e o período de decadência em que viveu após a década de 1930, quando houve perdas irreparáveis na parte física, como o desabamento da pintura do teto do *foyer*, de autoria do italiano Domenico de Angelis, alegoria que não resistiu às infiltrações das águas das chuvas. Por isso, celebrar o centenário e a reabertura do teatro, depois de uma reforma estrutural, exorcizava fantasmas e reativava o repertório de saudades herdado da chamada *belle époque*, do qual a cidade se impregnaria com o fim da economia da borracha: a cidade

desejada que não voltaria mais, a cidade do "já-teve", como passou ao senso comum.[6] Daí uma certa melancolia naquela celebração, apesar de todo o aparato governamental do Estado envolvido para promover um ano de comemorações, o Ano do Centenário, com uma programação extensa de música, artes cênicas e artes plásticas, aludindo ao sentido de "templo das artes" atribuído ao teatro.[7] Para o professor Inocêncio Machado Coelho Neto, "pode-se dizer, sem perigo de incorrer em erro, que a vida e a história do Teatro da Paz são a história e a vida da arte, das artes no Pará [...]."[8]

A efeméride inspirou o poeta Emir Bemerguy e o maestro Wilson Fonseca, naturais de Santarém, a comporem o *Hino ao Centenário do Teatro da Paz*, dedicado ao compositor paraense Waldemar Henrique,[9] aniversariante na mesma data. A letra de Bemerguy exalta "os valores do espírito" de que estaria impregnada a história do edifício, assim como sua monumentalidade, ou as metáforas correspondentes, conforme pode ser visto nos versos:

> Majestoso, há cem anos surgiste,
> Começando jornada triunfal!
> Teu renome aos decênios resiste:
> Da Cultura tu és catedral:
> O teatro, as canções envolventes,
> Os valores do espírito, enfim,
> Sempre em ti se fizeram presentes,
> E, por isso, cantamos assim:
>
> REFRÃO
> Nossa gente vibrando hoje está
> E homenagens ruidosas te faz
> Pelas glórias que deste ao Pará,
> Ó querido "TEATRO DA PAZ"!

---

[6] Sobre a "Belém da saudade", ver a dissertação de mestrado *A Cidade Sebastiana. Era da Borracha, Memória e Melancolia numa Capital da Periferia da Modernidade*, de Fábio de Castro da Gama, defendida em 1995, na Universidade de Brasília (UnB), orientada por Benedito Nunes. Cf. o álbum *Belém da Saudade*, Secult, 1998.

[7] Apresentaram-se na programação daquele ano: Orquestra de Câmara do Brasil (regente: José Siqueira), Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (regente: Eleazar de Carvalho), Orquestra de Câmara *Collegium Aureum* (Alemanha), os pianistas Oriano de Almeida e Antônio Adolfo, o violonista Turíbio Santos, os compositores e cantores Nelson Cavaquinho, Edu Lobo, João Bosco e Paulo César Pinheiro, as cantoras Elizeth Cardoso, Beth Carvalho, Fafá de Belém, Elza Soares, Carmélia Alves, Maria Creusa e Clementina de Jesus, entre outros grupos e artistas nacionais (incluindo os locais) e internacionais. Houve apresentação, ainda, de peças teatrais e espetáculos de dança de grupos paraenses; coletivas de artistas plásticos locais e cursos sobre teatro.

[8] Inocêncio Machado Coelho Neto assinou o texto *O Teatro da Paz e A Arte* no catálogo da exposição *17 Artistas do Pará*, realizada na Galeria Theodoro Braga, a partir de 14 de fevereiro de 1978. A galeria, posteriormente denominada Ângelus, funcionava no teatro e foi suprimida na reforma de 2000-2002.

[9] Waldemar Henrique da Costa Pereira (15/02/1905 – 27/03/1995), pianista e compositor, foi diretor do Teatro da Paz no período de 1966 a 1981. O 15 de fevereiro é comemorado todos os anos em Belém conjugando-se o aniversário do teatro e o de Waldemar Henrique, realizando-se programação artística, notadamente musical. Do lado oposto ao Teatro da Paz, também na Praça da República, ergue-se o Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, inaugurado em 1979.

Já brilharam na tua ribalta
Expoentes das artes no mundo!
Este povo, empolgado, te exalta,
Bendizendo labor tão fecundo!
Que prossigas no afã venerando
De cumprir teu destino invulgar,
O Pará no Brasil projetando
E louvores sem fim a ganhar!

Repetir o refrão.

O centenário também recebeu ampla cobertura da imprensa local. Os jornais reportaram-se, por diversas vezes, ao pertencimento da casa de espetáculos "aos tempos áureos da borracha". O conjunto de textos impressos remissivos à celebração ajudou a compor uma atmosfera semântica que associava o Teatro da Paz ora à imagem de templo – "o verdadeiro templo da Cultura Paraense",[10] "monumento d'arte"[11] –, ora à ideia de pertencimento ao povo.

De uma forma velada, aquela celebração também incidia sobre um outro marco referencial: a reforma empreendida entre 1904-1905 pelo governador Augusto Montenegro, com a qual se consolidou a aparência da edificação tal como tem sido vista e referida ao longo das décadas. Pode-se dizer que essa obra significou o renascimento simbólico da casa de espetáculos, depois de constatada sua precariedade, no início do século 20, culminando com a demolição da fachada.

A ampliação de uma antiga fenda no frontão foi constatada em julho de 1902, ameaçando a desagregação desse elemento. A fachada – onde despontava um alpendre que fora alvo de tantas discussões quando da construção do teatro por apresentar erros construtivos responsáveis por sua desarmonia – foi demolida e reconstruída, segundo preceitos clássicos de arquitetura. Com isso, o alpendre, formado por uma colunata encimada pelo frontão, deixou de existir, ficando em aberto o terraço no segundo pavimento. A colunata e o frontão foram recuados em direção ao corpo do prédio, retirando-se uma coluna ímpar, a sétima coluna, que desobedecia à paridade das regras clássicas.

[10] Artigo de Augusto Meira Filho em *A Província do Pará*, em 12 de fevereiro de 1978. Engenheiro civil, historiador e jornalista paraense, Meira Filho manteve, na década de 1970, a coluna intitulada *Jornal Dominical*, em *A Província do Pará*, na qual publicou inúmeras matérias, notas e fotografias de seu arquivo particular sobre o cotidiano do Teatro da Paz, intensificando essa publicação por ocasião do centenário.
[11] Notícia da inauguração publicada em *A Província do Pará* em 17 de fevereiro de 1878, reproduzida no mesmo jornal, em 17 de fevereiro de 1978, para celebrar o centenário.

Essa obra, conduzida pelo engenheiro Victor Maria da Silva, diretor do teatro e secretário de Estado de Viação, Terras e Obras Públicas, motivou uma série de outras mudanças radicais, tanto interna quanto externamente, conformando a imagem que o teatro possui até os dias atuais. Mesmo as intervenções realizadas entre 1960 e 2000, com todos os acréscimos, subtrações e restaurações empreendidos no prédio, não alteraram esta imagem forjada na reforma de Montenegro. Antes se orientaram por ela, não sendo raro referir-se aos elementos incluídos nesta obra como sendo os originais da edificação.

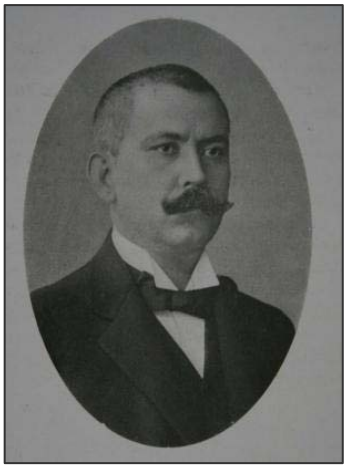

Imagem 3. Montenegro (no alto) e Lemos: aliados políticos.
Fontes: Álbum do Pará, 1908; Álbum de Belém, 1902. Reprodução: Paula Sampaio.

O efeito dessa reforma foi tão incisivo que as remissões à história do Teatro da Paz passaram a se centrar, reiteradamente, sobre ela, fazendo com que outras histórias e memórias emergissem, obscurecendo ou amalgamando as temporalidades e feitos decorridos desde a fase inicial de sua conturbada construção (1869-1874). Deixou invisíveis os acontecimentos havidos durante a primeira grande reforma (1887 e 1890), quando foram feitos reparos e atualizações estruturais, e realizada a decoração da sala de espetáculos, com a inserção das pinturas de Domenico de Angelis e de Chrispim do Amaral. Essa invisibilidade não se deu por acaso ou como consequência exclusiva da passagem do tempo.

A obra integrou uma ampla política de embelezamento ocorrida durante as administrações do governador Augusto Montenegro e do intendente municipal Antônio Lemos, aliados políticos que imprimiram em Belém a marca da *belle époque*. Um conjunto de obras emblemáticas daqueles que reivindicaram para si a imagem da opulência da economia da borracha. O paraense Augusto Montenegro era afilhado político do maranhense Antônio Lemos, porém menos influente que este, tendo sido decisivo o apoio do intendente na vitória de Montenegro nas eleições de 1900 e na reeleição em 1905. Juntos, uniram os recursos financeiros da Intendência e do Governo do Estado para empreender a remodelação de Belém, tendo como parâmetro a reforma de

Paris executada, na década de 1850, pelo Barão George Haussmann, tal como ocorria em outros centros desenvolvidos.[12]

Com as devidas adaptações à realidade e geografia locais, as transformações compreenderam, entre outros aspectos, um novo traçado urbano, identificado na Planta de Belém de 1905, onde aparece sinalizado o conjunto ajardinado e arborizado da Praça da República, compondo com a Avenida 15 de Agosto (atual Avenida Presidente Vargas), um *boulevard* apelidado pela imprensa da época de Montmartre Paraense (NUNES, 2006, p. 33), em alusão ao legendário bairro parisiense. Nesse novo traçado definiram-se os limites dos bairros e do marco da primeira légua patrimonial da cidade, ocupando o Teatro da Paz o terceiro distrito. Construíram-se novos prédios, modernizaram-se serviços essenciais, como a iluminação e o transporte público; e, finalmente, fez-se a reforma de edifícios herdados dos séculos 18 e 19 (entre a Colônia e o Império), imprimindo-lhes a marca simbólica daquela cultura que se instaurava a reboque das transformações políticas.

Os dois exemplos principais foram o Palácio do Governo e o Teatro da Paz. Do primeiro, alterou-se a fachada e as disposições internas do edifício projetado por Antônio Landi no final do século 18. O teatro sofreu transformações para a correção de seus erros construtivos e inserção da ornamentação reivindicada por uma estética eclética, com acento neoclássico. A fidelidade à Intendência Municipal, na figura de Lemos, também foi contemplada na reforma, entregando-se "um dos camarotes do proscenio ao sr. Intendente municipal de Belem, que o decorou rica, e artisticamente, concorrendo, por esta fórma, para a belleza da sala de espetáculos."[13]

A celebração das mudanças no teatro, entre os feitos considerados relevantes pelo governo, objetivava assegurar uma ação marcada pelo progresso e engenho técnico e artístico contra a memória de um passado relativamente recente, que se julgava entregue ao atraso e à desordem.

> [...] O "Theatro da Paz" é ainda uma outra obra importante executada no presente período administrativo.
> A transformação externa e interna por que passou o Theatro sorprehende a todos quantos o conheceram anteriormente.
> A riquesa das decorações e sobretudo dos soalhos, feitos das mais lindas madeiras do Pará, em mosaico, todas envernisadas a capricho, o mobiliário da platéa e dos camarotes, tudo novo e de aprimorado gosto, transformaram o velho "Theatro da Paz" em um dos mais bellos theatros da América.

[12] Referências na historiografia da Amazônia sobre a influência da política urbanizadora de Haussmann ver em SARGES, 2002a, 2002b; COELHO, 2002; DERENJI, 1998.
[13] Mensagem dirigida em 7 de setembro de 1905 ao Congresso Legislativo do Pará pelo governador Augusto Montenegro. Belém, Pará: Imprensa Oficial, 1905.

> [...] O theatro da Paz tem installações, que podem servir de modelo aos melhores e mais luxuosos theatros do mundo. Salas de toylette para senhoras e para homens, botequins, torneiras com agua potavel por toda a parte, reservadas confortaveis, tudo de marmore branco, quer para senhoras quer para homens, espaçoso promenoirs, sala de fumantes, etc.
> É illuminado a luz electrica e póde conter 2 mil pessoas confortavelmente sentadas.
> É propriedade do Estado, bem como todo o machinismo que fornece luz electrica para a illuminação do theatro.
> Todo o mobiliário da sala de espectaculos, platéa e varandas, foi feito nas officinas da Escola Profissional do Estado (Instituto Lauro Sodré).
> As cadeiras da platéa e das varandas sobretudo, pela cor da madeira (páu amarello) envernisado, dão um lindo aspecto á platéa e o perfeito acabamento do trabalho, honram os créditos dos mestres e alumnos do tão util estabelecimento de ensino profissional, que o executou. (ÁLBUM DO ESTADO DO PARÁ, 1908).

Este rito de celebração, ou o reassentamento de um nova pedra simbólica do teatro, deve ser visto em uma perspectiva republicana de matriz positivista, a base do pensamento do maranhense Antônio Lemos, que comandou os rumos da política no Pará durante 14 anos, de 1897 a 1911, quando renunciou ao cargo. Condenar a Monarquia em nome do progresso, superar a fase teológico-militar pela fase positiva, cuja representação melhor era a República (CARVALHO, 1990, p. 27), estava no horizonte de Lemos, que iniciou sua trajetória militar como escrevente da Armada Nacional, participando da Guerra contra o Uruguai e de operação militar contra o Paraguai, ambas na década de 1860. Em Belém, serviu na Companhia de Aprendizes de Marinheiros do Pará, "trazendo no peito as medalhas que havia recebido por ter participado dos conflitos platinos" (SARGES, 2002b, p. 44). No Pará, alcançou o posto de secretário do Arsenal de Marinha cumulativo ao de secretário da Companhia de Porto do Pará. Em seguida, ingressou, como jornalista, na vida política do Estado. Quando tomou posse do cargo de intendente, solicitou verbas ao Conselho Municipal para empreender as obras de embelezamento da cidade. Foi no âmbito desta política que ocorreu a remodelação do Teatro da Paz.

Além de pôr uma pá de cal na herança do antigo regime, ainda que tenha ascendido na cena política durante o Império, Lemos discursava contra a barbárie e o atraso, tendo como modelos valores culturais europeus. Era o seu moto-contínuo, ainda que isto significasse ir de encontro aos hábitos e tradições locais, que não se modificariam tão facilmente, daí os rígidos códigos de postura impostos pelo intendente à população local. Nicolau Sevcenko (2002, p. 27) afirma que, independentemente das matrizes do pensamento republicano, as novas elites brasileiras se empenharam em apagar o passado colonial e monárquico, os miasmas da escravidão, aderindo a "padrões abstratos" das

culturas norte-americanas ou europeias. Como se pudessem absorvê-los por uma osmose cultural. Enquanto não sobrevinha um amadurecimento crítico desse processo, "prevaleceu o sentimento de vergonha, desprezo e ojeriza em relação ao passado, aos grupos sociais e rituais da cultura que evocassem hábitos de um tempo que se julgava para sempre e felizmente superado" (SEVCENKO, 2002, p. 27).

Imagem 4. O engenheiro Victor Maria da Silva: reforma de 1904-1905. Fonte: Álbum do Pará, 1908. Reprodução: Paula Sampaio.

O sentido simbólico advindo da remodelação urbana se estabeleceu também como experiência corporal, primordialmente no sentido da visão, proporcionada pela inserção de novos elementos de visualidade no espaço público, assim como pela elaboração de rituais cívicos, de caráter pedagógico, com o intuito de promover a assimilação do padrão imagético da cultura republicana. No final da década de 1870, o teatro já estimulava o transeunte a erguer os olhos para apreender-lhe a volumetria, naquele sítio urbano onde antes só havia mato e água. Em 1905, o impacto visual se deu com a introdução da ornamentação luxuosa, quase acintosa à condição precária em que vivia boa parte da população. Havia, ainda, a colunata recuada, que deixava à mostra o terraço e seus eventuais ocupantes; o letreiro iluminado à eletricidade; os bustos alusivos às artes que entremeavam as colunas da fachada; o conjunto estatuário e outros elementos externos e internos que compunham o "novo" teatro.

Era, no centro de Belém, o ícone de uma outra condição que a cultura pedagógica republicana apresentava ao cidadão: a apreensão da imagem no tecido urbano, ou uma "semântica cenográfica", segundo Geraldo Mártires Coelho (2002, p. 17, 18), ao analisar a inserção do Monumento à República em Belém, entre 1891 e 1897. De acordo com o historiador, na polissemia das representações republicanas, o espaço público era o lugar e a condição do ser civilizado, o lugar da encenação de liturgias e ritos, "as formas reconhecidas e legitimadas de ação, comportamento e uso da imagem que distinguiam socialmente [...] a criatura do tempo do progresso, do refinamento e das boas maneiras" (COELHO, 2002, p. 17, 18).

A intervenção de Montenegro-Lemos no patrimônio edificado do Teatro da Paz pode ser situada na chamada destruição positiva, ou criativa, quando a finalidade é preservar, aprimorando, em contraposição a uma forma negativa, que acarreta o abandono

e o esquecimento (CHOAY, 2006, p. 26, 27). O exemplo mais evidente no mundo ocidental do processo de destruição positiva foi a reforma que Haussmann promoveu em Paris, sistematizando o traçado urbano, alargando as ruas, fazendo desaparecer as ruelas e becos da Paris antiga, entre outros aspectos – sem, no entanto, destruir os monumentos edificados em outras décadas. Esse movimento, contudo, não se dá de forma consensual, pois sempre restarão dúvidas sobre o sentido da transformação e das perdas que, inevitavelmente, acarreta. Daí a necessidade de convenções e legislações que estabeleçam as regras para essas mudanças, embora esse mesmo conjunto de regras seja passível de adaptações a cada renovar da noção de patrimônio ou quando outras atualizações semânticas, técnicas e políticas se mostrarem imperiosas.

Na história do Teatro da Paz restaurado, esse esforço pelo rechaçamento do passado redundou na ocultação de parte significativa da história compreendida entre a construção e a primeira reforma, um período de 21 anos: as disputas entre os sujeitos que participaram de suas obras e da elaboração de sua visualidade, e entre aqueles que se tornaram o público do teatro. Ocultação, invisibilidade, não necessariamente esquecimento, pois o sentido das comemorações em torno da inauguração do teatro, de um modo imperceptível, integra o tempo decorrido depois de 1878, mas uma temporalidade sublimada pela construção de uma história bela, ideal, na qual não cabem conflitos, vilezas e paixões humanas, e as disputas estão apaziguadas. Uma história que pode até lampejar aquilo que não se deseja revelar, ou não se quer dar relevo, desde que esta condição crie um contraste que sirva para justificar a história legitimada. Por esse viés, o monumento é visto sob duas acepções. A primeira, a de atuação na memória, em que "assegura, acalma, tranqüiliza, conjurando o ser do tempo" (CHOAY, 2006, p. 18). A segunda, uma ampliação da primeira, o monumento arquitetônico que inscreve na cidade os ideais de beleza, da finalidade pública, da sensibilidade estética e da garantia da memória para as futuras gerações.

Mas é justamente naquele instante de lampejo, na faísca resultante das forças em oposição pelo assentamento de uma história, que se amplia no teatro seu caráter de monumento como patrimônio edificado. Nesta acepção, o movimento da história que o forjou no tecido urbano e o destruiu (parcialmente) para reconstituí-lo, os materiais e técnicas com que foi construído e reconstruído, assim como o uso que dele se fez e ainda se faz são a matéria da sua monumentalidade. O teatro-monumento toma a forma desta contaminação. Aqui é o seu grau zero. E pensá-lo como uma edificação na trama da cidade

é tomá-lo em desenvolvimento, em construção permanente como matéria, sentido e luta, silenciosa e invisível, pela sobrevivência. Argan (1995, p. 243), ao relacionar arquitetura e cultura, remete-as ao pertencimento à cidade: "Na cidade, todos os edifícios, sem exclusão de nenhum, são representativos e, com freqüência, representam as malformações, as contradições, as vergonhas da comunidade", argumenta.

Assim, por ser um monumento, o teatro não esteve imune às turbulências da história, como quando entrou numa gradual decadência, a partir dos anos 1930. Além de não funcionar com regularidade, o teatro perdia seu material, cenários e equipamentos. "Depois, veio o silêncio", relembra o historiador Augusto Meira Filho (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 1978), referindo-se à década de 1940 em diante, quando a casa de espetáculos reclamava a falta de instrumentos e de obras vitais. Mesmo assim, ao longo de 20 anos, a Sociedade Artística Internacional (SAI) o animou "uma dezena de vezes ou mais", oferecendo recitais e espetáculos de dança e teatro.

Na década de 1960 começou a sair da fase de abandono, sendo reformado para reforço de sua estrutura e ampliação de suas dependências. Em 21 de junho de 1963 foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Começava ali, com a reiteração de seu valor patrimonial para a história, um momento de reativação do sentido de sua "jornada triunfal", como diz a letra do hino do centenário. Triunfo alusivo à "bela época", processo intensificado na década seguinte, com a reabertura do teatro à frequência do público, quando se fez intensa difusão institucional para consumo interno e externo. Nessa retomada, a história do teatro foi (e vem sendo) recontada de diversas formas, recriada, inventada, acrescida, subtraída e também guardada em arquivos. É o que se pode perceber a cada nova celebração de sua data inaugural.

Finalmente, por ser um monumento construído com recursos públicos, o Teatro da Paz tem uma história vinculada aos jogos administrativos e burocráticos do governo, sujeitos às vicissitudes da política, à falácia dos discursos e às boas e más intenções dos sujeitos no poder. Logo, não é transcendente, e sim uma obra pública com toda a carga simbólica que esta expressão ganhou no Brasil.

## 1.2 A OBRA PÚBLICA NO GRÃO-PARÁ: "TERMÔMETRO DO PROGRESSO", RUÍNA DOS COFRES

Desenvolver e aformosear a capital, salvando-a do estigma do atraso, compunham a missão que se atribuía a elite ilustrada de Belém nos altos cargos da administração provincial, quando a exportação do látex começou a impactar na economia regional e na balança comercial do Império, a partir dos anos de 1850. Essa atividade injetava, a cada década, mais recursos na economia do Grão-Pará, embora a maior parte da receita proveniente dos impostos da exportação fosse recolhida pelo governo central. Segundo Barbara Weinstein (1993, p. 123), no início da década de 1870 o Império ganhava entre 4.500 e 5.000 contos anuais com o comércio da Amazônia, enquanto a receita da Província correspondia a um terço daquele valor, incrementada por incentivos esporádicos do governo central. O que não estreitava as relações entre o Pará e a corte, intensificando, ao contrário, o interesse da elite econômica local por uma maior autonomia política. O Pará não interessava politicamente ao Império e o regime imperial não significava bom negócio para a economia do Pará.

Mesmo assim, a receita provincial, a partir da década de 1860, superava em pelo menos o dobro a do início dos anos de 1850, estimulando novos empreendimentos, principalmente em Belém. Um dos inúmeros presidentes enviados pelo Império ao Pará, Ambrósio Leitão da Cunha, falando à Assembleia Provincial em 1858, lamentou o estado pouco lisonjeiro dos cofres para as obras públicas, mas ressaltou que estas eram o "termometro invariavel do progresso dos povos, e da solicitude dos governos" (RELATÓRIO..., 15 ago 1858). Era preciso edificar, embelezar e higienizar, mesmo que os recursos não chegassem para tantos projetos.

Neste contexto, o Tesouro Provincial e as Obras Públicas tornaram-se os setores privilegiados na organização governamental. Seria acertado dizer que seu poder era hiperbólico e extensivo aos ocupantes de seus cargos executivos. No que dizia respeito às Obras Públicas, especialmente, os engenheiros provinciais compunham uma elite com significativo poder de mando, não sendo incomum vê-los ocupando uma cadeira na Assembleia Provincial ou no Palácio do Governo. Eram poucos à disposição do governo, com a responsabilidade de elaborar e aprovar planos e orçamentos, sendo também responsáveis por fiscalizar as obras em toda a província. Podiam até delegar a execução das

plantas a desenhistas da própria repartição, porém precisavam assiná-las, validando-as. A partir de um determinado período, para deliberar ou dirimir dúvidas sobre elas, reuniam-se no Conselho da Diretoria, criado na década de 1860 e presidido pelo diretor da repartição. Além disso, podiam compor comissões especiais, nomeadas pelo diretor, a fim de analisar a execução das obras, cabendo-lhes aprová-las ou condená-las. Por isso ocupavam um lugar privilegiado na administração, embora essa condição tenha sofrido reveses a cada nova mudança na organização do setor, a partir de 1854.

O estado dos cofres não prescindia de planejamento e boa aplicação dos recursos. Porém, observando-se a documentação que tramitava sob aquela rubrica entre as décadas de 1860 e 1880, além do poder dos engenheiros, o que se percebe é o gasto demasiado das verbas públicas em obras de pedra e cal necessárias, mas feitas quase sem estudos e planejamento ou sem a preocupação de torná-las exequíveis do ponto de vista financeiro. Se não fosse o bastante, a isto correspondia uma fiscalização frágil sobre o cumprimento do orçamento e dos contratos com os empreiteiros. Com a sucessão de presidentes na Província (60 entre 1852 e 1889) e as consequentes mudanças nos postos de comando do primeiro escalão do governo,[14] assim como as contingências do distanciamento de Belém dos centros produtores de bens de consumo e de capital, havia uma grande dificuldade na execução das obras, agravada pela demora na tomada de decisões, ou por decisões que impactavam no orçamento.

Um estado geral desta situação pode ser medido na fala de um presidente que, ao chegar ao Pará e se inteirar do setor das Obras Públicas, percebeu a desproporção entre o saldo da receita, o emprego da maior parte dos recursos em edificações – notadamente na capital, em detrimento do interior – e o investimento de menos no setor produtivo. O espanto de João José Pedrosa é elucidativo dos problemas que afligiam a administração provincial entre o Tesouro e as Obras Públicas.

> Demasiada se me afigura haver sido a tendencia da provincia para as construcções, nellas empregando uma grande parte de sua renda improductivamente, pois que os edifficios publicos, comquanto alguns sejão de rigorosa necessidade e outros bastante uteis, todavia muitos delles nenhum accrescimo de rendas, de ordinario, trazem para a fazenda provincial.
> Não quero condemnar as edificações. [...] mas o que quero assignalar é que conviria, talvez, olhar um pouco para o desenvolvimento das verdadeiras fontes da riqueza publica.
> É preciso que aformozeemos a capital da provincia. De accordo.

[14] Primeiro escalão em relação ao governo provincial. Considerando-se o governo imperial, os presidentes de Província, diretores e chefes de seção pertenciam ao segundo escalão. Ver mais a respeito em CARVALHO, 2006, p. 56, 57.

> Mas, o gráo de prosperidade de toda a provincia é que deve servir de base para esse aformoseamento, para que ninguem se illuda do todo por essa pequena parte. Construir, porém, obras de luxo, custosas, que absorvão as rendas da provincia, deixando-se o interior em abandono, é, a meu ver, um mal gravissimo.
> O que creio é que deve haver uma razoavel distribuição dos recursos da provincia por todas as suas localidades que offereção condições de progresso, com proveito para a riqueza geral.
> Conhecedores da provincia, melhor que eu, recem-chegado, sabereis o que há a fazer sobre este ramo de serviço. (FALLA..., 23 abr. 1882).

É sob a perspectiva da política de obras públicas praticada na Província que precisam ser encarados os aspectos visíveis e invisíveis da história da construção do Teatro da Paz. De 1869 a 1878, um processo obscuro e à mercê das dificuldades já apontadas e, ainda, das voluntariedades nos jogos de poder dos presidentes que se sucederam no palácio, reverberadas entre os engenheiros e o arrematante das obras. Não à toa foi parar na Justiça, na fase final. Um sinal de que havia muito mais a ser investigado por trás dos erros de construção do teatro, da colunata defeituosa, fora das regras clássicas da arquitetura, da falta de segurança e de uma ornamentação luxuosa.

### 1.2.1 A engenharia do poder

A presença de engenheiros militares na Amazônia, no século 18, atendia a uma ação estratégica da Coroa Portuguesa de controle da região: defendê-la dos invasores, construindo fortalezas, e urbanizá-la, promovendo o arruamento e construindo edificações urbanas. Segundo Renata Araújo (1998, 2006), na perspectiva lusitana, construir cidades era construir o "novo mundo". O engenheiros militares eram funcionários públicos a serviço da Coroa e, nesta condição, cumpriam suas atividades a cada nova demanda. A engenharia militar manteve-se presente no século seguinte, sob o controle do Império, contribuindo com a administração provincial em obras de naturezas diversas, haja vista a escassez de engenheiros civis na capital.

No século 19, na Segunda Regência, várias foram as tentativas e maneiras de organização e estabelecimento do setor de Obras Públicas na esfera da administração provincial – 1838, 1854, 1872, 1879, 1881 e 1889, no âmbito deste estudo. Movimentos pelos quais se pode apurar a extensão, nas malhas da administração, das disputas políticas entre os partidos Liberal e Conservador, que se alternavam no poder, tanto no governo

quanto na Assembleia Legislativa Provincial. E, de uma forma capilarizada, perceber o engendramento da figura do engenheiro, como funcionário público, na engrenagem enferrujada de uma máquina administrativa sobre a qual pairavam denúncias de corrupção e prevaricação.

A primeira tentativa de organização de um setor especializado nas obras públicas provinciais data de 1838, quando o presidente Soares Andrea autorizou, pelo § 1º do Cap. 1º, Tit. 9º da Lei do Orçamento, a organização da Companhia de Obras Públicas, com o engajamento de "alguns dos mais creditados Mestres da Europa" (DISCURSO..., 2 mar. 1838), que teriam sob sua responsabilidade, entre outros aspectos, a formação de obreiros entre os 46 aprendizes do estabelecimento de artes e ofícios local. O projeto não foi adiante por não terem chegado os artífices europeus. Data deste governo, também, a Lei nº 2, de 25 de abril de 1838, que instituiu o Corpo de Trabalhadores, formado pelo alistamento de "índios, mestiços e pretos, que não forem escravos". Esta instituição, de caráter evidentemente discriminatório, foi sendo desmantelada nos anos seguintes devido a irregularidades praticadas contra os trabalhadores, caindo em descrédito. Chegou a ser reativado em 1854, sobrevivendo até a década de 1860.

As providências relacionadas às obras públicas ganhou vigor a partir de 1840, quando, em Belém e em cidades do interior da província, o investimento governamental na construção de novos prédios e no arruamento mobilizou engenheiros, mestres de obras, empreiteiros e outros profissionais especializados. Persistia, porém, a carência de mão-de-obra e de materiais de construção, o que se tornava ainda mais grave diante da necessidade de reestruturação da cidade após cessarem as lutas da Cabanagem (1835-1840), que deixaram a capital e outras cidades arruinadas.

A regularização dessas atividades só ocorreu em 1854. A esta altura, quase 50 obras de naturezas diversas, na capital e no interior, aguardavam para ser iniciadas ou concluídas. Autorizado pela Assembleia Provincial, o presidente Sebastião do Rêgo Barros criou a Repartição das Obras Públicas, com base no artigo 1º, da Lei nº 236, de 26 de dezembro de 1853 e Regulamento de 15 de junho de 1854,[15] substituindo o Comando do Corpo de Engenheiros existente à época – de caráter militar, mas um reforço às obras provinciais. O processo de criação desta repartição foi efetivado na forma da Lei nº 449, de

[15] "Nella se achão incluidas as disposições da Resolução nº 116 de 15 de Novembro de 1851 com as alterações do artigo 7º § 3º da Lei do Orçamento vigente e as mais que me pareceram convenientes". Cf. FALLA que o exm. snr. conselheiro Sebastião do Rego Barros, prezidente desta provincia, dirigiu á Assemblea Legislativa provincial na abertura da mesma Assemblea no dia 15 de agosto de 1854.

6 de outubro de 1864. O que não impediu o governo de iniciar seus trabalhos sob a nova organização.

Estranhamente, foi no curso dessas providências que este governo reativou o Corpo de Trabalhadores, julgando-o necessário para os trabalhos públicos e para o emprego das "classes ociosas", embora ponderasse que os erros da antiga organização devessem ser corrigidos.[16] Os trabalhadores deveriam ter qualificação e receberiam pagamento pelo serviço feito, ao contrário do que ocorria antes, quando a arregimentação era compulsória.

Para equipar a repartição, Rêgo Barros mandou buscar, no Rio de Janeiro e na França, "os instrumentos mathematicos necessarios para os seus [do corpo funcional] trabalhos geodesicos".[17] Essa medida coincidiu com a reformulação pela qual passava o Tesouro Provincial, tendo sido aprovada uma nova Lei do Orçamento, o que repercutia nas atividades da repartição. Os dois setores, por sinal, passaram a funcionar um próximo ao outro, no Palácio do Governo.

Rêgo Barros argumentou, em relação às Obras Públicas, que aquele ato iria melhorar o serviço, ainda que tivesse de "encomendar" mão-de-obra especializada em outras províncias, como a do Ceará, e em outros países. A escassez maior era de operários. Os cearenses, os primeiros a atenderem ao chamado, àquela altura já estavam trabalhando em diversas obras. Mas os estrangeiros, estes deram trabalho, pois os primeiros a chegar pediram dispensa do contrato tão logo pisaram em solo paraense.

> Tratei egualmente de engajar na Europa, sob as condições appensas o Engenheiro e Operarios de que trata o § 5º da sobredita Lei, para o que mandei pôr em Lisboa reis 5:000$000, em Belem reis 2:000$000 e outro tanto em Paris e já poderiam todos estar aqui a não ser a superveniencia da guerra do Oriente que tem difficultado os transportes e elevado os seus preços; todavia de Portugal foram-me forão remettidos 20 operarios e 40 galegos serventes.
> A maior parte porem d'aquelles, poucos dias depois de sua chegada, requereo a rescisão de seos contratos mediante as devidas restituições, e eu lh'as concedi, por entender que as obras publicas pouco lucrariam com com trabalhos feitos de má vontade, e attendendo que em todo o caso ficavam esses operarios na provincia, por assim dizer na forma da Resolução nº 226 de 15 de Dezembro ultimo; entre elles vieram 8 calceteiros,[18] que foram pôstos á disposição da Camara Municipal desta Cidade. (FALLA... 15 ago 1854, p. 43-44)

O ato de engajar (contratar trabalhadores estrangeiros) a que se refere o presidente era feito com base em dois regulamentos: as *Condicções para Engajamento de hum Engenheiro* e as *Condicções para o Engajamento dos Operarios*. As regras para os primeiros

[16] Ibidem, p. 50-54.
[17] Ibidem, p. 43.
[18] Calceteiro ou empedrador, operário encarregado do calçamento de ruas.

podem ser resumidas em: contrato por quatro anos; salário mensal de 1.000 francos; despesas de viagem por conta da Província (tanto a vinda quanto a volta), com adiantamento de 500 francos para o custeio da viagem. Recomendava-se, ainda, que portassem seus instrumentos de trabalho e os que, por ventura, fossem necessários na capital. Na cláusula 5ª, sobre as obrigações do governo para com o engenheiro, lê-se: "Prestar-se-lhe-ha alem disso, depois que aqui estiver, todos os bons officios e auxilios que a humanidade, e a civilisação recommendão para com os estrangeiros distantes de seu paiz natal, e principalmente nos cazos de mollestia, e outros semelhantes" (FALLA... 15 ago 1854).

Para os operários de qualquer categoria profissional, as regras eram as seguintes: carga horária de 12 horas diárias (das 6 da manhã às 6 da tarde), com intervalos de descanso de 8h às 9h e de 12h às 14h, quando deveriam almoçar e jantar; abono de 10 mil a 20 mil réis para despesas de viagem (o valor dependia de o operário levar ou não família junto); casa e comida durante o primeiro mês na capital, sendo 10 mil réis para o aluguel do imóvel, 400 réis por dia para despesas de alimentação mais 100 réis por pessoa, em caso de haver família. Essas despesas seriam abatidas do salário, na proporção de 25% mensais a partir do terceiro mês de trabalho. Também receberiam auxílio-saúde e deveriam prover os próprios instrumentos de trabalho, mas, se não os possuíssem, teriam direito a um abono para a aquisição.

Apesar da primeira tentativa frustrada de engajar estrangeiros, o plano do presidente foi tomando forma ainda naquela década. Em 1855 há o registro da chegada de um engenheiro francês, vindo de Caiena, na Brigue Escuna Calíope: Mr. Gustavo Ode. A ele coube a coordenação das obras do cais da marinha e do Teatro Provincial, que o governo tentara, sem sucesso, erguer às proximidades do palácio. Mr. Ode agradou à administração inicialmente, mas resistiu no cargo por apenas um ano. Alegava problemas familiares, não entregava os relatórios da obra no teatro e esta não se desenvolvia.[19] O próximo presidente, o tenente-coronel engenheiro Henrique Beaurepaire Rohan, exonerou-o, substituindo-o por dois outros: Carlos Bless e David Polemann, cuja procedência não é mencionada nos documentos. Foi uma relação de custo-benefício

[19] Para estas informações, ver os relatórios das Obras Públicas no ano de 1855, assinados por seu diretor, José Coelho da Gama e Abreu, respectivamente aos presidentes João Maria de Moraes e Miguel Antônio Pinto Guimarães.

vantajosa para o governo, pois seria um contrato anual no valor de 1 conto e 800 mil réis para cada um, ao invés dos 5 ou 6 contos anuais que recebia Mr. Ode.[20]

Na década de 1860, quando a repartição já engrenava as atividades, a demanda excessiva de obras trouxe à tona, novamente, as suas deficiências. A principal queixa da direção era a quantidade insuficiente de engenheiros. De 1855 a 1869, o quadro foi ampliado de três (efetivos) para cinco, sendo estes dois efetivos, um auxiliar e dois interinos. O diretor da repartição, José Coelho da Gama e Abreu, era matemático e havia sido contratado, em 1855, justamente para substituir o capitão de engenheiros Juvêncio Manoel Cabral de Menezes, único profissional experiente na província para assumir a direção. Menezes era um engenheiro militar a serviço do Império e voltara à corte.

Em 1868, cumprindo interinidade na direção, o engenheiro mais antigo da repartição, José Félix Soares, denunciava que, por falta de mais profissionais, os engenheiros eram obrigados a atribuir serviços importantes, como a medição de obras, a auxiliares "pouco intelligentes".[21] Ele fez algumas sugestões para a reforma no setor, notando-se que, entre estas, acabou sendo acatada a organização de um conselho de engenheiros para proceder exames de planos e orçamentos a serem apresentados ao governo, e isto será determinante na condução das obras do Teatro da Paz, como será visto a seguir. Para Soares, a formação de um conselho seria um esforço "a fim de que [as obras públicas] sejam o producto de ideias collectivas e não de ideias individuaes". O conselho seria, também, uma forma de ampliar a fiscalização das obras, sobretudo no interior da província, outra deficiência da repartição decorrente da falta de pessoal.

É interessante verificar que as propostas de Soares recaíam, também, sobre a qualidade dos profissionais, por isso ele propunha uma divisão dos engenheiros por categorias, conforme a formação e a experiência: engenheiros ordinários, com formação em Matemática por uma "academia qualquer nacional ou estrangeira" e o curso completo de "um ramo qualquer de engenharia aprendido em escóla nacional ou estrangeira"; e engenheiros divisionários, que deveriam ter, pelo menos, três anos de "bons serviços como engenheiros de provincia". Para ser inspetor, segundo ele, seria necessário ter, pelo menos, dez anos de serviço como engenheiro de obras públicas. Essas observações também serão pertinentes no caso do Teatro da Paz e os seus defeitos construtivos.

---

[20] Sobre a demissão de Mr. Ode, ver o relatório de Henrique Beaurepaire Rohan apresentado à Assembleia Provincial em 15 de agosto de 1857.

[21] Relatório de José Félix Soares, diretor interino da Repartição das Obras Públicas, ao presidente da Província, Joaquim Raimundo Delamare, em 15 de julho de 1868.

Em 1869, além de Gama e Abreu, compunham a repartição os engenheiros efetivos José Félix Soares e Julião Honorato Corrêa de Miranda, o auxiliar Antônio Joaquim de Oliveira Campos e os interinos Antônio Augusto Calandrini de Chermont e Guilherme Francisco Cruz. Mencionar esses nomes significa apresentar os protagonistas da história da construção do Teatro da Paz. Todos provenientes da elite econômica, cultural e política da província, homens letrados e conhecedores de centros desenvolvidos, fora das fronteiras do Império brasileiro. Outros personagens serão acrescidos, conforme o passar dos anos, mas os deste grupo serão permanentemente citados ao longo do processo construtivo.

José Coelho da Gama e Abreu vinha de família tradicional da elite fundiária e era membro influente da comunidade financeira de Belém, constando possuir fábricas de chocolate e de beneficiamento de óleos vegetais indígenas. Além de diretor da Repartição das Obras Públicas de 1855 a 1872 (com interrupções), foi presidente da Província do Amazonas de 1867 a 1868; primeiro vice-presidente da Província do Pará em 1878; presidente da Província do Pará de 1879 a 1881, sendo depois agraciado com o título de Barão de Marajó. Era membro do Partido Liberal do Pará e um dos principais defensores de uma política de descentralização da administração provincial. Também escreveu as obras *A Amazonia* (1883), *Do Amazonas ao Sena, Nilo, Bósforo e Danúbio: 1874-1876* (livro de viagem em dois volumes) e *Um Protesto* (1884).[22]

Guilherme Francisco Cruz estudou engenharia na Bélgica, favorecido por bolsa do governo provincial. Era membro do Partido Conservador, foi vice-presidente da Província em 1874, membro da Comissão de Colonização em 1875, fiscal das obras do Teatro da Paz em 1875 e deputado imperial pelo Pará entre 1881 e 1890.[23]

José Félix Soares estudou na França, também como bolsista do governo provincial. Foi diretor da Repartição de Obras Públicas em diversos períodos, substituindo Gama e Abreu, assim como ocupou o cargo de diretor da Instrução Pública na década de 1870.[24]

Antônio Augusto Calandrini de Chermont era membro de uma família econômica e politicamente influente na capital. Era bisneto do coronel e engenheiro

---

[22] Sobre José Coelho da Gama e Abreu, ver WEINSTEIN, 1993, p. 325 e 328; CRISPINO; BASTOS; TOLEDO (Org.), 2006, p. 52, 327. Cf. Biblioteca Digital de Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Em 1861, as fábricas de Gama e Abreu foram beneficiadas com isenção de impostos.

[23] Sobre Guilherme Francisco Cruz: CRISPINO; BASTOS; TOLEDO (Org.), 2006, p. 334, 336.

[24] Sobre José Félix Soares: CRISPINO; BASTOS; TOLEDO (Org.), 2006, p. 344; e a Fala do presidente Jeronimo Francisco Coelho à Assembleia Provincial em 1º de outubro de 1848.

Teodósio Constantino de Chermont, que integrou a expedição de demarcação de João Pereira Caldas, na década de 1780; e sobrinho de Antônio de Lacerda Chermont, Visconde de Arari, militar e fazendeiro no Marajó, que foi vice-presidente e presidente da Província em 1868, e pai do primeiro governador do Pará, Justo Chermont. Também havia uma relação de parentesco entre a família Chermont e a de Gama e Abreu.[25]

O engenheiro Julião Honorato Corrêa de Miranda vinha de uma família vinculada à atividade pecuária na Ilha de Marajó. Em janeiro de 1872, ele e o engenheiro Manuel Gonçalves foram encarregados pelo presidente Abel Graça de realizar uma minuciosa prospecção ao longo do Rio Tapajós, apurando seu potencial econômico e o perfil de sua população. Faleceu entre 1874 e 1875, em meio à crise instaurada em torno do recebimento provisório das obras do teatro.

Antônio Joaquim de Oliveira Campos era paraense, matemático e atuou como engenheiro da Câmara Municipal de Belém. Por ocasião da convocação da comissão de 1874, que será vista mais adiante, escreveu o documento *Questão do teatro de Nossa Senhora da Paz e a inepta comissão Cristiano*, editado em 1874.[26] Em 1892 projetou, em Manaus, o bairro de Cachoeirinha, por encomenda do governador Eduardo Ribeiro.

Eram, portanto, pessoas influentes e funcionários de confiança do governo. Isso, no entanto, não os colocava acima de qualquer suspeita. Pelo contrário. Os sucessivos problemas encontrados nas obras provinciais – orçamentos falhos, medições mal feitas, erros construtivos e falta de fiscalização –, assim como os desentendimentos e disputas entre eles chamaram o presidente Abel Graça à atenção. Em 30 de dezembro de 1871, ele resolveu extinguir a Repartição das Obras Públicas, com base na Lei nº 638, de 19 de outubro do mesmo ano.

As motivações justificadas para essa medida foram de ordem política, administrativa e econômica. O presidente entendia que o sistema de funcionamento da repartição precisava ser simplificado e desonerado, reduzindo-se para dois os engenheiros efetivos, evitando-se, assim, a contratação de interinos e o consequente aumento das despesas do governo. Também não seria necessária a figura do diretor, pois os dois engenheiros (pouco depois seriam três) teriam a total confiança do presidente, a quem

---

[25] Sobre Antônio Augusto Calandrini de Chermont: CRISPINO; BASTOS; TOLEDO (Org.), 2006, p. 335; ANTONIO LACERDA DE CHERMONT. In: *Wikipedia* (Presidentes da Província do Pará - 1821-1889). Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B4nio_Lacerda_de_Chermont. Acesso em: 20 jul. 2008.

[26] Biblioteca Digital de Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Não tivemos acesso ao documento mencionado.

deveriam prestar contas do trabalho. Neste item, impossível não mencionar o fato de Gama e Abreu, o ex-diretor, ser um líder político do Partido Liberal, enquanto o presidente Abel Graça, um conservador, reconduzia seu partido ao governo. Naquele mesmo raciocínio, Graça extinguiu o Conselho da Diretoria, uma medida notadamente desafiadora e desarticuladora do poder daquele grupo, entendendo o presidente que a existência do conselho restringia a liberdade de atuação dos fiscais de obras e criava animosidades com os arrematantes, inibindo uma atmosfera de imparcialidade na resolução de conflitos.

> Um outro inconveniente reclamava a extincção da repartição de obras publicas: vem ser que sob a influencia do conselho de engenheiros, os fiscaes das obras não erão inteiramente livres no exercicio das respectivas funcções, como deveriam sel-o. Ou porque temessem ver os seus actos desapprovados pela directoria ou porque quizessem tirar de si a responsabilidade, lançando-a sobre os seus collegas, o facto é que muitas vezes, por occasiação das contestações com os arrematantes, pediam os mesmos fiscaes instrucções, regulando o modo de fiscalisarem as obras, e erão sempre attendidos; d'aqui a lucta dos arrematantes com a directoria; luta dissolvente do credito e dignidade d'ella e inconveniente ao mais subido grau, ao serviço publico; por isso que, não somente a responsabilidade real do fiscal desapparecia d'este modo, tranformando-se na responsabilidade illusoria da directoria, como tambem porque, empenhados na lucta os seus membros, ficava a administração privada das luzes dos engenheiros para poder decidir imparcialmente as contestações entre os arrematantes e os fiscaes das obras. (RELATÓRIO..., 15 fev. 1872)

Mas entre as novidades apresentadas por Abel Graça, uma, em particular, é significativa: o estabelecimento do sentido de "obra pública", que estaria embasado na utilidade do projeto para a melhoria das cidades e no reconhecimento desta utilidade pelos poderes competentes: as "obras gerais" pelas instituições do Império; as provinciais, pela Assembleia Legislativa; e as obras municipais, pelas câmaras correspondentes.

Esta noção de obra pública traria interesse aos futuros arrematantes, concessionários e empreiteiros, de acordo com o regulamento de 20 de janeiro de 1872,[27] que estabelecia novas regras para a contratação de obras. Quanto maior a abrangência da obra e os benefícios públicos delas decorrentes, maior o orçamento implicado, sobrevindo maior ou menor lucro ao empresário, dependendo da modalidade da contratação. Eram estas as modalidades: por arrematação, caracterizada pela concorrência pública anunciada oficialmente em jornais, incidindo essa regra para as "grandes obras" a serem feitas exclusivamente com recursos do tesouro. Por este modo, seria constituída a figura do

[27] Este regulamento e a legislação correlata deveriam compor um Código das Obras Públicas, que o presidente informou estar preparando, mas o documento não foi localizado na base de dados disponível. A possibilidade de o presidente não tê-lo deixado pronto deve ser considerada também, pois Abel Graça foi exonerado pouco depois de sua resolução.

arrematante, aquele que receberia para executar a obra, entregando-a, ao final, à administração da Província. Exemplo, a obra do Teatro da Paz.

Por "ajustes" em obras de caráter urgente, que deveriam ser contratadas perante o tesouro, desde que não ultrapassassem o teto de 2 contos de réis. Caso das obras rápidas, os consertos e melhoramentos emergenciais, feitos por empreitada. Essa modalidade também será encontrada, mais tarde, denominada "por administração".

E, finalmente, a contratação por "ajustes" em obras demandadas pela presidência. Abrangiam os serviços feitos por concessionários, que receberiam subvenções pecuniárias e garantias de juros do governo, ou outra combinação, para executar a obra e administrar seu funcionamento, posteriormente, auferindo lucros dessa concessão, com os quais teriam restituída sua parte nas despesas empregadas (RELATÓRIO..., 15 fev. 1882). Nesta modalidade, enquadravam-se a canalização da água, a iluminação pública, o serviço dos bondes e a construção da estrada de ferro.

Soluções administrativas que estreitavam os limites entre o público e o privado, abrindo margem para uma maior intervenção do capital privado nos negócios da Província. Belém passaria a ter, nos anos de expansão da borracha, cada vez mais injeção de recursos de corporações em serviços essenciais, justamente onde a renda provincial não se mostrava suficiente ou onde fosse mais eficiente entregar nas mãos de concessionários especializados – exemplo do sistema de bondes.

A área da construção civil, entre todos os serviços essenciais, era um caso à parte. Com a escassez de mão-de-obra especializada e de materiais, construir era uma dificuldade tanto para o governo quanto para os particulares. Até a década de 1880, Belém padeceria da ausência de construtoras, do que resultavam pelo menos duas consequências imediatas: o encarecimento das obras e a especulação imobiliária. Neste segundo caso, a aquisição de imóveis em áreas urbanizadas era uma atividade altamente lucrativa na cidade, tornando-se uma tendência entre os grandes capitalistas e impactando no valor dos aluguéis. Somando a isso a alta inflacionária do período, tem-se uma capital com alto custo de vida.

Ao invés de empresas de construção, Belém possuía empreiteiros, que eram contratados para executar as obras para as quais estariam qualificados – e o regulamento de Abel Graça vinculava mais ainda a qualificação à contratação, sendo a falta daquela outro motivo dos erros nos processos construtivos. Eram empresários que se organizavam para atender as demandas. Em um levantamento realizado em 1883, eles se apresentavam em número de dez, podendo ser bem mais numerosos, pois estes foram apenas os que

anunciaram seus serviços no *Almanak Laemmert* (LAEMMERT, 1883, p. 188). Por isso mesmo, os editais de convocação não raramente abriam as arrematações públicas a empresas nacionais e estrangeiras, a fim de garantir o cumprimento do serviço e a qualidade necessária.

Por esse quadro, presume-se não ter ido adiante uma proposta apresentada por Beaurepaire Rohan, em 1856, de estímulo à criação de uma "companhia acionária" na esfera da construção civil (RELATÓRIO..., 15 ago 1856, p. 17). Seria uma espécie de cooperativa, com capital garantido pela organização de uma "caixa econômica popular", para a construção de residências e edifícios de particulares de uma forma padronizada e higiênica, de modo a impedir a construção de residências como as que se erguiam em Belém: pequenas, escuras e mal arejadas, favorecendo o aparecimento e a proliferação de doenças. A companhia poderia atender, também, a Província, tanto na capital quanto no interior. Mas não há outras menções a essa proposição.

Prosseguindo no tema das reformulações promovidas no setor das Obras Públicas, é de se imaginar a reação provocada por aquelas decisões de Abel Graça entre os engenheiros, sobretudo os que foram afetados diretamente pela perda de seus cargos, o que não eliminava sua capacidade de articulação. O exemplo mais pungente foi o de Gama e Abreu, que, não existindo mais a figura do diretor, deixava apenas de ser o todo-poderoso homem das Obras Públicas para continuar na linha de frente da política pelo Partido Liberal e que se tornaria presidente da Província em 1879.

Outro remanescente daquele grupo, o conservador Guilherme Francisco Cruz, na condição de presidente em 1874, ao passar o governo a Pedro Vicente de Azevedo, recomendou-lhe a reorganização do setor – sem a recriação da repartição, no entanto. Pelas declarações prestadas por Cruz (RELATÓRIO..., 17 jan. 1874), tem-se a informação de que, se, por um lado, o novo regulamento favorecera a economia dos recursos financeiros, por outro, agravara o problema da falta de planejamento e de orçamento, e de fiscalização das obras. Segundo ele, a desativação do centro técnico de engenharia, com a perda dos instrumentos de trabalho, a ausência de um supervisor geral dos serviços, a extinção do conselho de engenheiros e a inexistência de um arquivo para organizar a documentação e os projetos deixaram os serviços públicos sem "uniformidade".

O primeiro passo para o restabelecimento da repartição foi dado por José Coelho da Gama e Abreu, quando presidente da Província a partir do primeiro semestre de

1879. Sua proposta foi defendida na primeira sessão legislativa de 1880, na qual argumentou sobre os prejuízos causados ao setor pela adoção daquele sistema descentralizado.

> Este systema é em verdade economico, mas por outro lado nota-se que em orçamento da mesma data, os preços de unidade de obras são differentes; quando houver um assumpto delicado em que a presidencia queira uma opiniao segura, é preciso avisar cada uma para se reunirem; nada fica archivado, não ha instrumentos, nem quem d'elles se encarregue, pois que vendidos ao desbarate ou perdidos foram os bellos instrumentos que possuia a extincta repartição, dos quaes apenas pude haver alguns que andavam por mãos particulares sem conhecimento do govêrno. (RELATÓRIO..., 15 fev. 1880, p. 24, 25).

Assim, propôs a criação de mais uma seção na Secretaria do Governo, mantendo-se as resoluções da lei de 1872 quanto ao corpo funcional. Mas recomendou a nomeação de um chefe, o mais antigo funcionário do setor, assim como a reorganização dos arquivos, planos, orçamentos, coleções de plantas topográficas de toda a província, entre outros documentos, assim como o recolhimento dos instrumentos de trabalho. Gama e Abreu parece não ter recebido autorização para recriar a seção, mas conseguiu nomear dois novos engenheiros, com o vencimento de 200 mil réis mensais, mesmo salário de dez anos antes.[28]

Apenas em 1881 o presidente Manuel Pinto de Souza Dantas Filho reorganizou o serviço, colocando-o sob a direção do engenheiro mais antigo, José Félix Soares. Usando a autorização que lhe fora conferida pelo artigo 8º da Lei nº 1.064, de 25 de julho de 1881, criou a Diretoria da Seção de Obras Públicas Provinciais e estabeleceu novo regulamento, em 10 de setembro (RELATÓRIO..., 4 jan. 1882). O setor voltava a funcionar no Palácio do Governo, "na falta de lugar mais apropriado", e seria composto por um diretor, dois engenheiros efetivos, um secretário (que seria um engenheiro também), dois condutores (auxiliares) e um amanuense com funções de arquivista.

Esta seção não mais sofreria interrupções em seu funcionamento. Em 1889, pouco antes do advento do regime republicano, um novo regulamento foi elaborado, ajustando e atualizando a composição e as atribuições da seção, denominada ora Repartição, ora Diretoria Geral das Obras Públicas. Autorizado pela Lei nº 1.384, de 1º de outubro de 1889 (art. 6º, nº 3, cap. 4), Antônio José Ferreira Braga, o penúltimo presidente provincial, assinou o novo regulamento tendo em vista "fazer desaparecer todos os defeitos

[28] Entre 1862 e 1863, o diretor da repartição e o engenheiro titular eram remunerados em 200 mil réis, o que somava 2,4 contos por ano para cada. Um desenhista recebia pouco mais de 80 mil réis por mês ou 1 conto de réis por ano.

que, com prejuizo do serviço publico, se encontram no actual".[29] As preocupações expressas no texto do regulamento poderiam ser exemplificadas por quase todos os erros ocorridos na construção e na primeira reforma do Teatro da Paz, como serão vistos neste e no terceiro capítulos.

Este regulamento ampliava a responsabilidade do diretor geral e dos engenheiros sobre a elaboração de planos e orçamentos, execução e fiscalização de obras, assim como sobre o cumprimento dos contratos com os empreiteiros, arrematantes e concessionários. O artigo 134 dá a dimensão das novas obrigações da seção: "Todos os empregados e engenheiros da directoria geral das obras publicas são fiscaes da fazenda provincial", tendo eles o direito de "representar ao presidente da provincia contra todos os abusos que sejam commetidos [...] em prejuiso dos interesses da mesma fazenda".[30]

O regulamento concedia maior poder ao diretor geral ao elegê-lo único interlocutor da seção junto à presidência, ao atribuir-lhe a tarefa de propor ao governo a execução de obras consideradas de utilidade pública, assim como de examinar e corrigir os planos e orçamentos a serem apresentados ao presidente. Ao diretor caberia o ordenamento das despesas anuais do setor, a partir dos orçamentos votados pela Assembleia Provincial. E, ainda, uma delegação política extraordinária: expedir, pela repartição, títulos de terra provisórios para os lotes que fossem demarcados nos núcleos de Benevides, Santa Izabel e Araripe, povoações que também ficariam sob a direção da repartição.

Essa ampliação do poder do diretor geral estabelecia uma hierarquia rígida sobre o corpo funcional, sobretudo os engenheiros, aos quais caberia prestar contas de todos os procedimentos de sua atuação na província, apresentando-lhe relatórios permanentes. Nos artigos 3º e 4º do regulamento, há uma indicação de que os engenheiros deveriam residir na capital, de onde só deveriam sair sob as ordens do diretor geral ou por solicitação expressa do presidente, para servir em comissões nas municipalidades. Esta preocupação, que acena a um maior controle da circulação desses profissionais pela província, talvez fosse uma forma de prevenir favorecimentos pessoais ou benefícios a outrem no decorrer dos serviços públicos. Esta interpretação encontra apoio em outros artigos do regulamento, como o 128, no qual são estabelecidos os mecanismos pelos quais as câmaras municipais, autoridades ou particulares deveriam "requisitar ou reclamar" a construção de alguma nova

[29] Item *Secção de Obras Publicas*, do relatório de Antônio José Ferreira Braga à Assembleia Provincial, em 18 de setembro de 1889, no qual lhe pede autorização para expedir novo regulamento. p. 25.
[30] Publicação oficial em *O Liberal do Pará*, de 28 de novembro de 1889. A primeira parte fora publicada em 27 de novembro de 1889.

obra, devendo ser este pedido encaminhado ao diretor geral, que o apresentaria, já com seu parecer fundamentado, ao presidente. Da mesma forma, os artigos 130 e 131 determinavam que nenhuma obra pública fosse realizada sem autorização legal ou sem plano e orçamentos aprovados pela presidência.

A preocupação com o esclarecimento da relevância da obra pública e sua exequibilidade está presente no Capítulo VI, *Da Organisação dos Projectos*, quando se obriga a apresentação de

> § 6º Uma memória descriptiva da natureza e qualidade da obra, das circumstancias locaes que com ella tiverem relação, tanto na parte scientifica como na economica da construcção, da utilidade e conveniencia de sua execução acompanhada dos esclarecimentos e observações necessarias para se poder fazer um juizo seguro da importancia da obra e do melhor meio de realisal-a com economia e solidez.
> § 7º As condições technicas e especiaes que se deverá observar na construcção, nas quaes se descreverá minuciosamente a natureza e dimensões das diversas partes da construcção, a maneira de as executar[,] a natureza, qualidade e dimensões dos materiaes que devem ser empregados e tudo o mais que possa concorrer para a bôa execução da obra. (PARTE OFFICIAL, 1889, 27 nov. 1889, p. 1)

Finalmente, quanto à execução das obras, este regulamento estabeleceu a modalidade de arrematação como um conceito geral para a contratação de empresas. Nenhuma obra seria iniciada sem concurso público, a não ser as realizadas "por administração" (emergenciais e de pequena monta), que ficariam sob a responsabilidade direta dos engenheiros. Neste caso específico, os engenheiros poderiam estabelecer o sistema de empreitada, se fosse conveniente. Nos demais casos, todas as obras seriam feitas por contrato com os arrematantes, a partir da convocação por edital público. Há, ainda, uma série de dispositivos de salvaguarda da Província quanto a prejuízos provocados por eventuais desobediências destes arrematantes ao contrato. Um deles, a de que o recebimento definitivo da obra só seria realizado depois de passado algum tempo da sua finalização, quando seria avaliada sua qualidade, cabendo à empresa o ônus pela manutenção da obra no período.

Como a publicação oficial deste regulamento ocorreu depois da instauração da República, já sob a administração do Governo Provisório do Estado Federal do Pará, é possível que sua eficácia só tenha sido sentida no exercício fiscal subsequente. De qualquer forma, a nova administração recebeu de herança diversos contratos estabelecidos sob o antigo regulamento, assim como uma série de obras em processo aguardando pagamento

ou orçamentos aprovados sem contrato, problemas que se arrastaram pelos primeiros anos do governo republicano. No teatro não seria diferente.

## 1.3 O TEATRO, A PEDRA, O NOME

Construir um teatro público na capital do Grão-Pará era um desafio para a administração da Província desde a década de 1830. O costume de ir ao teatro remontava ao final do Setecentos, quando em Belém houve a Casa da Ópera, assunto que será tratado amiúde no segundo capítulo. Em 1821 houve uma primeira tentativa de construção do Teatro Provincial. As paredes e os arcos chegaram a ser levantados, mas, por falta de mão-de-obra, problema que afetava outras obras na capital e no interior, a construção ficou paralisada por cerca de 30 anos, sendo retomada pela Repartição das Obras Públicas, quando os alicerces já estavam arruinados, tendo de ser reerguidos. Em 1855, assumindo o governo da Província, o tenente-coronel engenheiro Henrique Beaurepaire Rohan, ainda que concordasse com o projeto, mandou suspendê-lo ao avaliar o impacto dos gastos nos cofres provinciais e a má localização do prédio. Entendia que, no quintal do palácio, o teatro ficaria pequeno e, assim, já nasceria obsoleto em relação ao crescimento da cidade e ao aumento da população. Foi determinante nesta decisão do presidente o parecer do diretor da Repartição de Obras Públicas, José Coelho da Gama e Abreu, em relatório no qual a relação entre teatro e civilidade já se apresentava como uma política de governo.

> Hoje que as outras Provincias do Imperio taes como a Bahia e Maranhão procurão ter bellos theatros pois os theatros marchão sempre de par com a civilisação, reputo para nós mais vergonhoso, vêr se para o futuro aquelle edificio acanhado e mal situado, do que dizer-se que naõ temos um novo theatro, pois neste caso, o mais que se poderá inferir da sua não existencia, é que os fundos que nelle deverião ser empregados forão destinados a outro qualquer fim, mas nunca se poderá dizer que tendo meios a nossa disposição não soubemos construir senão um theatro, que basta a sua pessima situação para o tornar alvo de bem justa critica. (RELATÓRIO... 15 out. 1855)

Enquanto isso, a Província subvencionava teatros particulares para garantir a diversão da elite. O principal era o Teatro Providência, no Largo das Mercês.

Foram a expansão e a urbanização do bairro da Campina sobre a área do Alagadiço do Piri que concretizaram o projeto da construção do teatro, dentro de uma

visão administrativa para a qual construir monumentos era uma tarefa civilizatória de controle e domínio da natureza selvagem.

Imagem 5. Planta da Cidade do Pará feita pelo Capitão Engenheiro Gaspar Gronsfeld, ca 1771. À esquerda, a sobreposição sinaliza a área do Largo da Pólvora e o local onde seria edificado o Teatro da Paz um século depois. Acervo do IHGB, Rio de Janeiro. Fonte: Alunorte, 1995.

O Alagadiço do Piri era "uma área baixa e pantanosa, que se transformava num lago na estação das cheias, e no verão secava" (ARAÚJO, 1998, p. 247). Até o final do Setecentos, a situação geográfica do Piri impunha uma limitação à expansão urbana e seu domínio foi um desafio tecnológico para a engenharia militar atuante na Amazônia[31] desde o Período Pombalino. As plantas levantadas em diversos períodos do Setecentos por engenheiros militares mostram tanto o isolamento quanto a gradual incorporação daquela área à vida citadina dos habitantes de Belém,[32] sem que isso representasse ainda uma política de expansão e urbanização: a cobertura vegetal, cada vez menos densa e com maiores clarões, à medida que os desenhos registravam a passagem do tempo e a aproximação do

[31] Ainda no século 18 foi aterrado o igarapé homônimo que ligava a Baía do Guajará até aquele alagadiço, atravessando a Cidade, passando às proximidades do Largo do Palácio do Governo. Hoje, sobre o percurso do igarapé se estende a Av. 16 de Novembro, entre os bairros da Cidade Velha e de Batista Campos.

[32] Não se pode esquecer que esse também foi o território dos índios tupinambás até a chegada do conquistador lusitano. Até o final do século 17, o espaço foi dominado pelo invasor, com a escravização e a submissão do indígena ou com seu extermínio, depois de se rebelar contra o colonizador.

final do século; construções esparsas e caminhos abertos, sinais evidentes da penetração já iniciada ao interior daquele espaço.

Em 1803, o alagadiço começou a ser canalizado e ensecado. Com essas obras, o bairro da Campina, que até então se estendia às margens da orla fluvial de Belém, foi se transportando, se interiorizando e conformando uma clareira na floresta, à qual se deu o nome de Largo da Campina, onde ficava "o cemitério dos supliciados, dos católicos e dos indigentes falecidos de varíola".[33] Posteriormente foi denominado Largo da Pólvora, ou Campo da Pólvora, com a transferência do armazém da pólvora do Largo do Palácio para o descampado. Afastado da cidade, fora considerado o melhor lugar para receber o material explosivo e o armamento bélico do governo. Na década de 1840, a região começou a ser transformada, começando com a transferência do armazém da pólvora para outro terreno ainda mais distante. Com essas providências e sob a Segunda Regência, passou a ser denominado Praça Dom Pedro II. Interessante que, mesmo sob esta nova denominação, a população, as autoridades e a imprensa não deixaram de se referir ao Largo da Pólvora, sendo esta forma mencionada nas próximas décadas.

O aterramento, arruamento e a arborização ocorreram no curso de um projeto de expansão e urbanização promovido, a partir de 1848, na administração do brigadeiro e deputado catarinense Jerônimo Francisco Coelho (1848-1850). Para ele, a grandeza da "primeira Cidade do Norte" não deveria se restringir à natureza, pois esta "produz mas não edifica". E prosseguindo: "[...] esta tarefa compete ás artes; e ao engenho humano; e uma grande Cidade se conhece á primeira vista pelos seus monumentos, pelas suas obras, pela sua architectura e pelas suas construcções publicas ou particulares" (FALLA..., 1º out. 1848). Na lista das edificações julgadas pertinentes ao desenvolvimento de uma cidade, Coelho cita um mercado público, um quartel da tropa, o paço da Assembleia Provincial, uma casa "para aulas públicas", um cemitério, uma casa de prisão com trabalho, um edifício para as repartições fiscais e um teatro público.

Não se pode deixar de mencionar, ainda, que aquela área da Praça D. Pedro II ficava a meio caminho de um outro sítio emblemático para a população de Belém: o Arraial de Nazaré, onde havia sido erguida, entre 1799 e 1800, a pequena capela consagrada à Nossa Senhora de Nazaré do Desterro, local de devoção popular, desde

[33] Ver informações sobre o Largo da Campina no *Álbum de Belém de 1902*, p. 4 e 5.

meados do século 18.[34] A devoção também trazia as festas, as comidas, os jogos, a música e o chamado "teatro nazareno", apresentações cênicas (dramas e comédias) no barracão da irmandade que realizava a festa. Havia, também, danças folclóricas realizadas por cordões de "índios" e de "negros", tornando Nazaré um lugar vivo e de diversões à época dos festejos, em outubro (SALLES, 1994, v. 2, p. 387). Com o avançar do tempo, a festividade foi se ampliando, registrando-se novas construções, como o Pavilhão Flora, que se tornou bastante popular.

Com o projeto de 1848, a abertura de algumas ruas, a partir da Estrada de Nazaré, deu início à expansão da cidade, tendo a Praça D. Pedro II e o Arraial de Nazaré papéis preponderantes por sua localização e proximidade. De acordo com o relatório de 1849, o governo da Província deu apoio à realização de obras municipais relacionadas a ruas e estradas, sendo abertas duas ruas e seis "espaçozas travessas no arraial de Nazareth, e suas immediações" (FALLA..., 1º out. 1849). A partir dessas obras, nos anos subsequentes foram-se conformando outros bairros e o novo centro da cidade. Havia também a intenção de continuar a arborização daquele sítio e seus arredores para que viessem a ser "em breve um lugar de aprazimento, e recreio publico", de acordo com Jerônimo Coelho, que findava seu governo.

A partir de 1860, a modernização da cidade se projetou naqueles bairros, o novo eixo urbano de Belém em contraposição à já decadente Cidade Velha, o núcleo da capital. Naquele momento, os lucros auferidos com o comércio internacional da borracha extraída no interior da Amazônia já se faziam impactar na economia da Província, assim como no processo de migração da elite para os novos espaços. Na Estrada de Nazaré construíram-se as rocinhas, propriedades de famílias abastadas, que tornaram o subúrbio um lugar também de domínio da elite. Além disso, o Largo de Nazaré, urbanizado, reafirmou sua vocação para a atividade teatral, com a abertura de novas casas de espetáculos.

Na Praça D. Pedro II, especialmente, foi se solidificando um sítio de diversões frequentado pela classe alta. Antes mesmo da inauguração do Teatro da Paz, segundo Castro (1998, p. 24), "Cafés, bares, bilhares, prostíbulos, circos e teatros de rendez-vous" já

[34] A devoção popular à Nossa Senhora de Nazaré, uma vez institucionalizada pelo governo provincial no final do século 18, originou a procissão do Círio de Nazaré, tendo como ponto de partida o bairro da Cidade (atual Cidade Velha) e de chegada o Largo de Nazaré (atual Conjunto Arquitetônico de Nazaré, o CAN), onde foi erguida a Basílica consagrada à padroeira, a partir de 1852, substituindo a ermida original. Este continua sendo o trajeto do Círio, que ocorre no segundo domingo de outubro. É de se notar que o trajeto da procissão incide sobre o caminho da expansão urbana de Belém, atravessando os sítios simbólicos para a cidade, onde estão os edifícios dos poderes político, administrativo, religioso e econômico do Grão-Pará ao Pará republicano.

tomavam a praça, "o que dava ao lugar um certo ar de mistério e proibição". O Teatro da Paz, portanto, não foi estabelecido em terreno infértil, diga-se, mas sua construção selou o destino daquela praça em ser o espaço da convergência dos símbolos da modernidade em Belém.

No terreno das ideias, o teatro unia, dentro das noções de progresso e desenvolvimento, os aspectos urbano, artístico e científico, que também estavam no cerne dos projetos de criação de outras instituições emblemáticas para a capital do Pará: o Museu Paraense e a Biblioteca Pública – atuais Museu Paraense Emílio Goeldi e Biblioteca Pública Estadual Arthur Vianna. O museu foi idealizado entre os anos 1860 e 1866, no fluxo da intensa presença de naturalistas interessados na documentação da região amazônica. Da fundação da Associação Filomática, à qual coube a responsabilidade de criar e organizar o Museu Etnográfico de História Natural (o Museu Paraense), até sua instalação, em 25 de março de 1871, mesma data de instalação da Biblioteca Pública, percebe-se a atuação de uma elite que se atribuía uma missão civilizatória por meio do conhecimento e do ensino.

Não é à toa que no quadro dos membros do conselho administrativo do museu, nomeado em 15 de abril de 1871, estão alguns dos protagonistas da construção do Teatro da Paz, entre eles os engenheiros Antônio Augusto Calandrini de Chermont e Guilherme Francisco Cruz. Como atesta Carvalho (2006, p. 51-57) quanto à formação da elite brasileira no Império, suas representação e influência estiveram associadas às esferas do poder político e administrativo. Seu poder de decisão política estava nos limites do poder governamental, não sendo difícil encontrar intelectuais em cargos públicos – escritores, jornalistas, cientistas, entre outros.

As noções de civilização associadas à ideia de criação do Museu Paraense podem ser encontradas, também, no conjunto discursivo formado em torno da construção e das duas primeiras reformas do Teatro da Paz. O desejo de romper com o atraso, com o passado colonial, por meio da reforma da educação e dos hábitos culturais, extensivos à higienização do espaço urbano e dos edifícios públicos, e a criação de instituições e recreios que expressassem a condição de existência de um povo civilizado, tudo isso estava circunscrito no projeto do museu, da biblioteca e do teatro. "Um Museu Público é o primeiro monumento de um povo civilizado", diagnosticou o presidente Pedro Leão

Velloso, ao defender a criação da instituição e o apoio à entidade que se responsabilizara por sua organização.[35]

As propostas, apesar de desejadas, encontrariam resistência para a sua concretização: ora o orçamento excessivo, ora a falta de espaço, ora a burocracia, que poderia ocultar a falta de luzes nos "espíritos" aos quais caberia conduzir os processos administrativos. No caso do museu, as resistências, segundo Velloso, deveriam ser superadas em nome da instrução pública e da ciência, por isso ele aconselhava ao seu sucessor que desse prosseguimento ao projeto de apoio político e financeiro à Associação Filomática.

> Esta idéia de estabelecimento de museus e sociedades literárias ou científicas, que em toda parte mereceu sempre o aplauso e todo o apoio dos homens de bem e de instrução, foi também aqui por eles bem acolhida, como era de esperar; mas a descrença de muitos em iguais instituições, a indiferença de grande número de pessoas e às vezes também o ridículo com que espíritos incapazes de produzir e apreciar o bem, maldizem dos que procuram realizar esse bem para o país, atuaram como sempre sobre o êxito da associação [filomática], que independentemente dos esforços de seus membros, entrou nas condições de outras que se tem procurado estabelecer, isto é, não poder subsistir e produzir seus frutos sem a proteção mais ou menos manifesta do governo. (CRISPINO; BASTOS; TOLEDO, 2006, p. 48).

No exemplo do Teatro da Paz, ao desejo de sua edificação, manifesto pela imprensa, inclusive, se sobrepunha a falta de trato ou de lisura com os negócios públicos. Até o assentamento da pedra fundamental, houve um longo trâmite entre o Legislativo e o Executivo, um processo cercado por demonstrações de veleidade tanto na Assembleia Provincial quanto no Palácio do Governo. Em 1863, a Assembleia Legislativa Provincial aprovou e o presidente da Província, Francisco Carlos de Araújo Brusque, sancionou a Lei nº 426, de 29 de novembro, pela qual estava autorizada a construção do teatro provincial ao custo de 150 contos de réis. Em 25 de outubro do ano seguinte, nova legislação (nº 461) assinada pelo presidente José Vieira Couto de Magalhães encaminhava providências para a concorrência entre empresas nacionais ou estrangeiras, a fim de realizar a construção, que dobrara de valor, chegando a 300 contos de réis. Nessa legislação, entre outros aspectos, foram estabelecidos a Praça Dom Pedro II como o local da construção e o plano geral do edifício: um teatro dedicado ao canto e ao recitativo com pelo menos três ordens de camarotes e uma galeria, capacidade para comportar de 1.200 a 1.500 pessoas, "tendo em

[35] Relatório do presidente da Província, Pedro Leão Velloso, o passar o cargo ao primeiro vice-presidente, Antônio Lacerda de Chermont, Barão do Arari, em 9 de abril de 1867. In: CRISPINO; BASTOS; TOLEDO (Org.), 2006, p. 47-50.

atenção as condições higiênicas que o clima exige", e nas ordens mais distintas haveria uma tribuna imperial (SALLES, 1980, p. 240).

Sucessivas mudanças de presidentes foram protelando a construção e "estranhos interesses", segundo Salles (1980), pareciam estar por detrás dessa demora. Em 1867, o empresário pernambucano Vicente Pontes de Oliveira, arrendatário do Teatro Providência, que recebia subvenção provincial, fez uma proposta ao presidente Joaquim Raimundo Delamare para a reforma do Providência por irrisórios 20 contos de réis, para ocupá-lo durante cinco meses por ano. Como a Assembleia Provincial já se manifestara informando que o teatro provincial não custaria menos de 400 contos de réis, a proposta de Pontes de Oliveira foi um oportuno paliativo para o governo, que nem deixava de ofertar os "recreios públicos", nem atacava a questão principal, a construção definitiva de um teatro.

Somente em dezembro de 1868 o presidente José Bento da Cunha Figueiredo autorizou a despesa para a construção do edifício por meio da Lei nº 574, de 14 de outubro, votada pela Assembleia Provincial. "Em uma capital tão adiantada e opulenta como já é a do Gram-Pará, não podia-se mais tolerar a falta de um estabelecimento de publica distracção que, sendo bem regulado, pode ser tambem instructivo e constituir certa fonte de receita provincial", argumentou (RELATÓRIO..., 16 maio 1869).

Cunha Figueiredo estava convicto de que sua decisão significava uma economia para os cofres provinciais, pois não mais seria necessário subvencionar o Providência nem gastar recursos com a desapropriação de terreno, como havia sido autorizado pela assembleia. Em fevereiro de 1869 foi realizada a definitiva demarcação do terreno, em área da administração provincial, conforme a informação do diretor da Repartição das Obras Públicas, Gama e Abreu, ao presidente, à qual se pode acrescentar que, além de ser aquela a praça mais extensa de toda a cidade, o local demarcado ocupava o centro do terreno, o seu ponto mais alto, favorecendo a composição de uma imagem imponente do edifício.

> Conforme as ordens verbaes que de V. Exa recebi e, as que precedentemente recebera por escripto designando a praça de D. Pedro 2º (vulgo Largo da Pólvora) como local escolhido para o novo theatro, fixei o local em que ter de ser erigido.
> A frente será alinhada pela travessa da Paciencia, ou de S. José do Bailique coincidindo o centro da linha da frente do edifício com o centro da linha tirada segundo o alinhamento acima designado, e o fundo do edifício olhando para a estrada de Nazareth.
> A escolha deste local traz comsigo a necessidade de ornar os espaços lateraes da praça bem como o do fundo, com ringues de arvores formando um pequeno parque, convem que esta obra seja feita desde já para que quando tornnado o theatro esteja o mesmo arvoredo bastante crescido. (REPARTIÇÃO DAS OBRAS PÚBLICAS, 3 fev. 1869)

As providências encaminhadas pelo diretor da repartição, por ordem da presidência, abrangeram a aprovação da planta arquitetônica produzida pelo engenheiro militar José Tibúrcio Pereira de Magalhães e do primeiro orçamento, levantado pelo engenheiro da Província Guilherme Francisco Cruz. O custo da obra alcançou a cifra de 414:668$605 (Quatrocentos e quatorze contos, seiscentos e sessenta e oito mil, seiscentos e cinco réis), superior aos anteriores, portanto. Um mês depois, o lançamento da pedra fundamental tornava o processo irreversível.

No final da tarde de 3 de março de 1869, Cunha Figueiredo dirigiu-se à Praça D. Pedro II para realizar a cerimônia de assentamento da pedra fundamental do Theatro de Nossa Senhora da Paz.[36] Acompanhavam-no 55 convidados, eminências da vida política e social de Belém, e funcionários do governo provincial. A pedra foi depositada em uma cavidade aberta no terreno e cimentada com cal e areia; dentro dela fora introduzida uma caixa de zinco soldada, contendo a medalha comemorativa e uma cópia da ata da cerimônia de lançamento. O documento recebeu a assinatura dos convidados, cujos nomes foram lidos, um a um, em voz alta.

Com o assentamento da pedra, fez-se também o batismo do teatro público. A ata do lançamento traz a denominação Theatro de Nossa Senhora da Paz, e em seu relatório de final de governo, Cunha Figueiredo explicou as razões da escolha da invocação: "...em commemoração dos triumphos de nossas armas no Paraguay; triumphos que necessariamente nos deverião trazer as delicias de uma paz honrosa e desejada por todo coração bem formado" (RELATÓRIO..., 16 maio 1869). O nome remissivo a Nossa Senhora da Paz expressava, então, uma expectativa pelo final da Guerra do Paraguai (1864-1870), ocorrido apenas em março de 1870, tendo chegado a notícia a Belém em 7 de abril. O presidente, como se viu, celebrara a vitória com a antecedência de um ano, sob a reserva do bispo Dom Antônio Macedo Costa, que preferiu não programar o *Te Deum* na Catedral de Belém, como fora sugerido pelo presidente em janeiro de 1869.

O bispo, entretanto, parecia aprovar o nome. Em uma crônica intitulada "Teatro da Paz", publicada no jornal *A Estrela do Norte*, de sua propriedade, em 7 de março de 1869, escreveu: "Em míngua de notícias do teatro da guerra, seja-nos lícito falar do Teatro da Paz".[37] O arquiteto e historiador Donato Mello Júnior também se refere a uma

[36] Rito celebrado na Ata do Lançamento da Pedra Fundamental do Theatro da Paz.
[37] Referido por Donato Mello Júnior no artigo "Teatro da Paz: História de seu Nome Centenário", publicada em *O Liberal*, Belém, 12 fev. 1978. Ver, ainda, o artigo "Quem Denominou nosso Teatro", de Dom Alberto Gaudêncio Ramos, em *O Liberal*, Belém, 15 fev. 1978.

tradição havida em Belém, pactuada em anuários e outros impressos, de se atribuir a denominação ao bispo, mas os documentos daquele período já esclarecem a origem do nome. Curiosamente, Dom Macedo Costa não compareceu ao lançamento da pedra fundamental, pois seu nome não figura entre os signatários da ata.

Outro ponto importante sobre a denominação. À época do batismo já havia uma disposição geral para a utilização do nome reduzido. Essa condição foi efetivada em 26 de fevereiro de 1878 por sugestão do conselho administrativo do Conservatório Dramático Paraense, criado em 1873 para regular as atividades artísticas na Província e fiscalizar as atividades do Teatro da Paz. A substituição "já reclamada pela opinião pública",[38] foi acatada pelo presidente João Capistrano Bandeira de Mello Filho, que oficiou ao vice-presidente da entidade, Augusto Tiago Pinto:

> Declaro a V. Sa. em resposta ao seu ofício desta data sob o nº 4 que aprovo a deliberação do Conselho do Conservatório Dramático Paraense de substituir o nome do TEATRO DE NOSSA SENHORA DA PAZ, pelo mais próprio e significativo de TEATRO DA PAZ, sendo que ultimamente já esta presidência tem oficialmente dado esse denominação ao referido teatro. (BANDEIRA DE MELLO, 1878 apud MELLO JÚNIOR, 1978).

Consta que o bispo também aprovou a alteração, prevendo que "dentro de pouco tempo, iriam ser encenadas peças ímpias e anti-clericais", segundo Ramos (1978). O Teatro da Paz foi assim denominado, mantendo-se esta nomenclatura nos dias de hoje, sendo usada, oficialmente, a grafia "theatro", como consta na fachada do edifício.

Porém, de 1869 a 1878, a evocação da paz foi apenas semântica, pois o que houve no processo construtivo foi uma série de erros relacionados às instabilidades e irregularidades na política das obras públicas na Província. Condição esta que abriu margem a entreveros entre as autoridades provinciais, e entre estas e o empresário contratado para a construção do teatro.

[38] Ata da reunião do Conselho Administrativo do Conservatório Dramático Paraense, de 24 de fevereiro de 1878, transcrita parcialmente por MELLO JÚNIOR, opus cit., 12 fev. 1978.

## 1.4 DA PAZ E DA GUERRA

A edificação do Teatro da Paz viveu de animosidades desde a fase da aprovação do projeto arquitetônico. A planta escolhida pelo presidente José Bento da Cunha Figueiredo para a edificação foi a do primeiro-tenente do Corpo de Engenheiros José Tibúrcio Pereira de Magalhães, um pernambucano a serviço do Império que, em 1867, já cuidava das obras da Fortaleza da Barra, em Belém, por demanda do presidente Pedro Leão Velloso.[39] Em 1869, Cunha Figueiredo incumbiu-o dos serviços da planta e orçamento do novo cais da cidade e da planta do teatro. Não demorou muito para que a imprensa intuísse dessas delegações uma preferência do presidente, que também era pernambucano. E era perceptível a contrariedade dos engenheiros das Obras Públicas com sua escolha para o projeto do teatro, julgando o engenheiro militar desconhecedor das regras dessa arquitetura.

Na verdade, em dezembro de 1868 o presidente havia solicitado à Repartição das Obras Públicas a elaboração do plano. O diretor, Gama e Abreu, encarregou o engenheiro Antônio Augusto Calandrini de Chermont da tarefa de realizar estudos para a organização de uma planta, devendo apresentá-la em seis meses. Mas Chermont foi surpreendido, dois meses depois, pela decisão do presidente de oficiar à repartição aprovando a planta de Tibúrcio de Magalhães e autorizando o início das obras.

As plantas arquitetônicas elaboradas por Magalhães hoje estão perdidas, como também estão as de Chermont, tornando-se impossível avaliá-las e, assim, perceber a abrangência da autoria do engenheiro militar.[40] Considerando-se, porém, a documentação existente, contendo os debates entre os engenheiros da Província, as declarações do próprio Magalhães e as do engenheiro Chermont, pode-se deduzir que a fachada desenhada por ele possuía grandes diferenças em relação à que foi edificada, sendo esta também modificada posteriormente na reforma de 1904-1905. Magalhães projetara um pórtico de 12 metros de altura, com uma colunata e seu respectivo entablamento[41] em ordens sobrepostas,[42] ou seja,

---

[39] O engenheiro, ao que se pode depreender pelos relatórios de governo de 1867 e 1869, circulava, a serviço, por outras províncias. No primeiro semestre de 1867 deixou de acompanhar a obra da Fortaleza da Barra, pois havia sido destacado para a província de Pernambuco. Em 1869 estava de novo em Belém.

[40] Para a realização do projeto de reforma e restauro de 2000, foi necessário elaborar novas plantas.

[41] O conjunto de molduras horizontais que constituem o acabamento superior de uma fachada. In: *Aulete Digital*.

[42] As ordens (estilos) arquitetônicas clássicas são a jônica, a coríntia, a dórica, a toscana e a compósita. As regras clássicas recomendam o uso de cada ordem conforme a vocação da edificação, podendo ser eventualmente feita uma composição entre elas, a que se denomina "ordens sobrepostas".

com a utilização de mais de uma ordem arquitetônica. Haveria sobre esse pórtico um terraço. Como elemento decorativo, um acrotério.[43] O frontão seria localizado em um mirante à altura da área da cena. Internamente, a caixa cênica obedeceria às proporções de um teatro dramático, sendo assim menor do que a de um teatro de ópera. Para respaldar-se sobre a aparência externa do teatro, o engenheiro citava os teatros Mariinsky, de São Petersburgo (Rússia), e o de Bordeaux (França), que também possuem fachadas com colunatas, embora a descrita pelo engenheiro assemelhe-se à do teatro francês.

Imagem 6. Teatro Mariinsky, à esquerda, obra de Cavos; à direita, o Teatro Bordeaux, de Victor Louis. Imagens: divulgação.

Os engenheiros da repartição, para se resguardar das consequências que sobre eles poderia recair, avaliaram os planos de Magalhães e descobriram vários erros arquitetônicos que precisavam ser corrigidos. Para isso, Magalhães foi convocado a prestar esclarecimentos ao Conselho da Repartição das Obras Públicas. No dia 8 de março de 1869, cinco dias após o assentamento da pedra fundamental, uma reunião presidida por Gama e Abreu selou o destino daquele projeto. A finalidade era sabatinar Magalhães para serem clareados os pontos discutíveis e propor as alterações necessárias para o seu aprimoramento. Nada menos que 12 pontos foram listados e considerados uma "infração às regras de arquitetura".[44] Resumidamente, eis os erros apontados:

1º ponto – Pequena largura entre a colunata da fachada e o corpo do edifício, por onde não passaria nem um carro.

2º ponto – Modo pelo qual a estrutura do terraço seria projetada sobre a colunata, perfurando-se o fuste (corpo) das colunas, infringindo as regras de architectura, "que quer que as columnas sejão corpos unicamente ornamentais". Neste ponto também

[43] Pedestal de pequeno porte, sem ornamentação, disposto geralmente nas extremidades ou nos vértices de frontões, ou intervalado em balaustradas, para servir de sustentação de estátuas ou demais figuras ornamentais; 2. O cume de um edifício, seu ponto mais alto. In: *Aulete Digital.*

[44] Ata da reunião do Conselho da Repartição das Obras Públicas, em 8 de março de 1869.

foi rejeitada a altura de 12 metros das colunas, considerada demasiada e comparada à altura da fachada do Palácio do Governo.

3º ponto – Substituição do frontão[45] por um acrotério, passando aquele para um mirante localizado à altura da área da cena, o que seria "de pessimo effeito".

4º ponto – Inexistência de portas laterais.

5º ponto – Escadas com degraus angulares.

6º ponto – Largura da saída da plateia inferior considerada pequena e, por isso, perigosa, "em occasião de tumulto ou sinistro causará não poucas desgraças".

7º ponto – Largura dos camarotes considerada pequena.

8º ponto – Espaço destinado à orquestra considerado pequeno.

9º ponto – Ausência de caixa de tímpano e a conveniência desta ser feita acima do solo.[46]

10º ponto – Pouca profundidade da caixa cênica para um teatro destinado "à declamação e ao canto".

11º ponto – Pouca profundidade do porão.

12º ponto – Modo de construção do telhado com o assentamento de pedra ardósia sobre argamassa, produzindo peso e calor, e dificultando a instalação de um moderno equipamento de iluminação, independente do lustre.

Não é difícil imaginar o constrangimento de Tibúrcio de Magalhães quanto ao debate que se estabeleceu na ocasião, ao defender-se das considerações contundentes do conselho, mais acusações do que observações, permeadas por ironias. Por exemplo, na discussão sobre os motivos de ser de pequena profundidade a caixa cênica, o engenheiro militar argumentou ter utilizado as dimensões recomendadas aos teatros dramáticos, não aos líricos. "O Senhor Doutor Tiburcio explicou isso [...], mas o Senhor Director lhe mostra que não é isto que diz Cavos nas suas regras de construcção de theatro, sendo o minimo para fundo nos theatros [...] um terço mais do que a largura da scena" (ATA... 8 mar. 1869; grifo no original).

---

[45] Elemento de composição arquitetônica constituído de um triângulo isósceles correspondente à empena frontal formada pelas duas águas do telhado, arrematado por molduras e frequentemente decorado no tímpano. Encima fachadas, pórticos, portas, janelas ou nichos para esculturas. In: *Theatros do Brasil*, 2001.

[46] A caixa de tímpano está discriminada, no orçamento, de forma vaga – "caixa de orquestra (tympano)" –, podendo ser interpretado como sinônimo de caixa de orquestra ou um sistema acústico. A falta de melhor definição também confundiu os engenheiros na medição das obras. A palavra tímpano será repetida no orçamento, pois também designa a superfície interna decorada do frontão.

Tibúrcio de Magalhães, por motivo não mencionado no documento, retirou-se da reunião antes do final. Por isso não conheceu, de pronto, as deliberações do conselho, que considerou viável o seu plano, "uma vez que sejão nelle feitas as alterações convenientes em relação a commodidades, belleza e regularidade da obra, e sem que lhes possão ser indicados deffeitos flagrantes dos principios seguidos em architectura" (ATA... 8 mar. 1869).

Algumas deliberações emitidas no parecer do conselho são flagrantes da atmosfera mordaz da reunião. Por exemplo, o aumento da largura das colunas da fachada em relação ao corpo do edifício formaria "um verdadeiro portico com arcadas e ordens, ou com arcadas sustentando columnas", em lugar da proposta de Magalhães, "pois que a construcção que se acha traçada nos planos, não tem nome em architectura, onde só são conhecidos porticos ou entrecolumnios" (ATA..., 8 mar. 1869). Sobre este mesmo ponto, quando refutou a solução dada pelo engenheiro para compor o entrecolúnio, perfurando o fuste das colunas, fazendo uma barra de ferro passar por entre elas, emitiu o seguinte comentário (grifo no original).

> [...] é uma construcção de que os membros da Directoria não tem conhecimento em um só edificio, entre <u>tantos</u> que se achão reproduzidos em tão numerosas obras publicadas sobre estes assumptos. Accresce ainda que um entrecolumnio em que as columnas teem mais de cincoenta e quatro palmos de altura, isto é, tanto quanto a altura total do Palacio do Governo; seria uma monstruosidade num theatro de segunda ordem, alem de recahir no caso em que é aconselhado pelos mestres de architectura, serem empregadas ordens sobrepostas, ou arcadas com columnatas sobre ellas. (ATA..., 8 mar. 1869).

Para corrigir o sistema de telhado apresentado, "inteiramente deffeituoso", "a produzir calôr e pouca segurança", deveria ser usado o mesmo sistema dos países quentes, "tendo na parte central um segundo telhado destinado a produzir uma corrente constante de ar fresco, e a ardozia deverá ser cravada e não sentada em argamassa, o que para os membros da Directoria constitue uma novidade" (ATA..., 8 mar. 1869).

A alegação final do conselho da diretoria sobre as proposições feitas à presidência visava a resguardar a própria imagem da repartição perante a opinião pública. Diante do custo da obra, "um sacrificio de mais de quatrocentos e sessenta contos", omitir-se sobre os erros seria motivo de "merecida e grave censura". Os membros do conselho assumiam sua responsabilidade sobre os esclarecimentos necessários à presidência para a "economia e bom emprego dos dinheiros publicos". E como sabiam que a palavra final seria dada pelo presidente, recomendavam, se ele julgasse conveniente, que determinasse

"ao autor do plano estas alterações que são de absoluta necessidade, ao passo que ellas aceitas, o theatro poderá gosar dos fóros de um dos melhores do Brazil." (ATA..., 8 mar. 1869).

Cunha Figueiredo acatou as deliberações do conselho, à exceção das alterações no pórtico. Para isto concorreu a réplica encaminhada por Magalhães à presidência, não deixando de considerar o estado de ânimos sentido naquela reunião. Desejava "estar de harmonia" com o conselho, concordando com as modificações, "todas de ordem mais ou menos secundária, e que se traduz em gasto, segundo modo de apreciação de cada individuo, e segundo o prisma dos sentimentos de que cada um esta possuido". Mas não abria mão de manter o pórtico em ordens sobrepostas, por serem elas o que distinguiria "este theatro dos comuns dos theatros" (OFÍCIO..., 15 mar. 1869). Para ele, teatros como o Mariinsky, de São Peterburgo, e o de Bordeaux deviam parte de sua elegância externa à colunata de seu pórtico, com o fuste na dimensão "de 11 a 13 metros de altura".

> É sobre este ponto que chamo a attenção e o gosto de V. Exª, certo de que tal substituição importaria em uma grande alteração no cunho architetonico do edificio, estragando-lhe tudo o quanto tem de mais bello e imponente; ao passo que considerado tal como foi concebido pode passar pelo mais elegante que conheço no Brasil, como bem reconheceu a commissão de engenheiros das obras publicas. (OFÍCIO..., 15 mar. 1869)

Tibúrcio de Magalhães não chegou a acompanhar a construção do teatro. Sabe-se que seguiu para Recife, onde, em 1870, comandou o soerguimento do Teatro Santa Isabel, incendiado ainda naquele ano de 1869, restando-lhe apenas as paredes laterais. Os registros dão conta que o engenheiro teve êxito nesse trabalho, realizado sob a orientação do engenheiro francês Louis Leger Vauthier, autor do projeto original.[47] Considerando-se a fachada do Teatro da Paz depois da reforma de 1904-1905, percebe-se que as duas edificações assemelham-se neste aspecto, tendo a colunata recuada, sobressaindo o terraço sem alpendre. Da mesma forma, o Da Paz se assemelha ao Teatro Ala Scalla de Milão.

Por ironia ou ato pensado, logo após aquela reunião, coube ao engenheiro Chermont a tarefa de promover as alterações na planta original – o que ele fez entre março e maio – e, depois, a fiscalização das obras. Enquanto isso se processava, os alicerces foram iniciados entre os meses de abril e maio, a partir da planta original e "por administração" (sem arrematação) ao custo de 9,2 contos de réis. Esse procedimento é revelador do modo pelo qual as obras provinciais estavam tão vulneráveis a desajustes financeiros e erros

[47] Ver a respeito, DERENJI, 1996, p. 28-31; THEATROS do Brasil, 1995, p. 70, 72; SALLES, 1994, p. 34.

construtivos, e, consequentemente, a críticas. No exemplo específico do Teatro da Paz, essa execução confusa, a alteração contínua dos planos e a sobreposição de orçamentos ajudam a explicar a dificuldade de gerenciamento da obra ao longo dos anos, devido à nebulosidade em que mergulhou antes mesmo de ser arrematada.

Imagem 7. Teatro Ala Scalla de Milão (alto); Teatro Santa Isabel, em Recife. Fotos: divulgação.

Em 30 de abril foi assinado o contrato com o arrematante, o português João Francisco Fernandes, que já havia se encarregado de outras obras provinciais, como a do cais da doca do Reduto e a de um paredão de sustentação do aterro do Largo de Santo Antônio, ambas em 1867. A exemplo de outros capitalistas da região, era dono de inúmeros imóveis na cidade. A arrematação foi feita com o orçamento relativo ao primeiro plano arquitetônico – de quase 415 contos de réis – e os trabalhos iniciados em 1º de junho, tendo sido entregues ao empresário as duas plantas, a original e a nova, com alterações à primeira. Como salvaguarda às partes, passava a valer, para fins de medição e pagamento da obra realizada, a 6ª condição deste contrato, que previa indenização ao arrematante se houvesse feito obras a mais do que o previsto ou o ressarcimento ao Tesouro Provincial do valor correspondente, caso o arrematante não tivesse cumprido seu compromisso.

Desafiando o raciocínio, as obras prosseguiram sem uma planta oficial – ou, antes, com duas plantas provisórias, pois a nova ainda não havia sido aprovada pelo presidente. Somente em 27 de outubro, por pressão do arrematante e quando já havia paredes levantadas, o Conselho da Diretoria aprovou oficialmente os novos planos propostos por Chermont, sendo seguido pelo presidente Miguel Antônio Pinto Guimarães, cuja assinatura, em 11 de novembro, oficializava o projeto. O novo orçamento, feito pelo próprio Chermont, só ficou pronto em 11 de abril de 1870. Por tudo isso, foram assinados dois contratos aditivos com o arrematante: um em 14 de maio de 1870, ratificando a

mudança no valor da obra, agora orçada em 582:512$277 (Quinhentos e oitenta e dois contos, quinhentos e doze mil, duzentos e setenta e sete réis); outro em 31 de maio de 1871, acrescentando obras indispensáveis, que elevaram o custo a 634:595$317 (Seiscentos e trinta e quatro contos, quinhentos e noventa e cinco mil, trezentos e dezessete réis).

De março de 1869 até dezembro de 1871, quando permaneceu na fiscalização, Antônio Calandrini de Chermont promoveu sucessivas alterações nos planos arquitetônicos. A principal e mais onerosa, a modificação completa do desenho do frontispício, projetando um pórtico com arcadas e sobre ele um terraço, à altura do segundo pavimento, com a colunata sustentando o frontão, formando, assim, uma espécie de alpendre. Quando o frontispício foi inserido, o edifício já se encontrava com o primeiro pavimento concluído, tendo de se adaptar as proporções da colunata a esta contingência, o que significou afinar o corpo das colunas. Nesta projeção, Chermont cometeu o erro mais criticado pelos estudiosos da arquitetura do teatro: a inserção de sete colunas, número ímpar, ferindo a simetria das regras clássicas da arquitetura, segundo as quais a colunata deve ser elaborada em número par.

Essas regras clássicas se tornaram um universal, a partir da sistematização realizada por Andrea Palladio (1508-1580) e pelo célebre arquiteto italiano Giacomo Vignola (1507-1573). Sendo revalorizadas pelo estilo neoclássico, foram introduzidas no Brasil pelo arquiteto francês Grandjean de Montigny (ENCICLOPÉDIA ITAÚ DE ARTES VISUAIS), na segunda metade do século 19. Simetria, proporção, austeridade e monumentalidade deveriam orientar um projeto arquitetônico baseado naquele padrão. Concorria para a disseminação e estudo das regras clássicas a publicação da obra *Noções Theoricas de Architectura*, de José da Costa Sequeira (1858), professor de desenho de arquitetura civil da Academia das Belas Artes de Lisboa. Nesta obra, Siqueira sistematizou suas aulas, apoiando-se nos mestres da arquitetura, sobretudo Vignola, de quem traduziu para o português um tratado sobre as cinco ordens arquitetônicas. Assim, dentro da perspectiva de Vignola, a finalidade da arquitetura seriam as utilidades pública e a particular, e os meios para alcançá-la, a solidez, a disposição e a decoração da construção (SEQUEIRA, 1858, p. 5, 6). Nos embates que se sucederam na aferição da qualidade da obra do Teatro da Paz, essas seriam as noções norteadoras.

Voltando às alterações das plantas promovidas por Chermont, ele também criou as galerias laterais do prédio, aumentou a profundidade do cenário, introduziu um sistema de ventilação no teto da sala de espetáculos e criou um piso em mosaico no salão nobre,

para citar algumas. Mas tinha especial predileção pelo trabalho em pedras ornamentais em vários pontos da edificação, inclusive a colunata da fachada. Ele o chamava "minha obra de cantaria" (RELATÓRIO..., 11 abr. 1870), que já havia na planta inicial, mas cuja quantidade foi ampliada. O aumento dessa despesa significou a redução da receita para o incremento das obras de alvenaria e os outros acréscimos necessários, o que, segundo ele, "constitue uma pequena differença se attendermos a maior belleza architectonica e conforto obttidos com as alterações" (OFÍCIO..., 11 abr. 1870). Obras de alvenaria que custaram ao teatro a dimensão correta e a solidez de suas paredes, um dos temas mais caros quando esta construção se tornou um imbróglio administrativo, com discussões demoradas e passionais de 1872 até seu recebimento definitivo, em 1878.

Assumindo a presidência em dezembro de 1871, Abel Graça extinguiu a Repartição das Obras Públicas e, em seu modelo econômico, manteve três engenheiros a serviço: José Félix Soares, Antônio Joaquim de Oliveira Campos e Julião Honorato Corrêa de Miranda, que substituía Chermont na fiscalização das obras do teatro. Inteirando-se do andamento das obras, Miranda percebeu serem necessários acréscimos para corrigir "a desharmonia que existe entre o orçamento e a planta" (OFÍCIO..., 12 fev. 1872). Em abril de 1872, como o arrematante solicitasse a medição das obras para saber se estava a construir a mais e, assim, receber seu pagamento, Miranda sugeriu, e o presidente autorizou, a organização de uma comissão, composta pelo próprio fiscal, por Soares e Chermont, como convidado. Mas a presença deste engenheiro foi contestada pelo arrematante que, alegando sua suspeição, pediu que fosse substituído.

> [...] Como interessado na obra, e ameaçado de varios prejuizos, se não se attender as minhas justas reclamações, não posso consentir que, por parte do governo, Contractante como eu, para aprecial-las, um funcionario que eu julgo interessado em fazer prevalecer a sua openião em contrario aos meos interesses, quando foi elle e mais ninguém que deo origem a minha reclamação.
> [...]
> É um meio amigavel que proponho previamente para evitar contestações judiciais.
> Se por ventura esta minha reclamação não fôr attendida, o que não é de esperar de sua imparcialidade, mi colloco na necessidade de lançar mão do recurso que me faculta a lei geral do contracto nos cazos de desacôrdo entre as partes contractantes. (OFÍCIO..., 4 jun. 1872)

Chermont classificou como "má-fé" aquele interesse do arrematante e o acusou de tentar levar vantagens financeiras naquela obra, por exemplo, "querendo [...] substituir duas meias columnas de pedra de valor de seis contos de reis por duas pilastras de valor de Cento e sessenta mil reis, como poderá attestar o proprio Engenheiro fiscal" (OFÍCIO...,

19 jul. 1872). Mas o novo presidente da Província, Francisco Bonifácio de Abreu, Barão da Villa da Barra, nomeou o chefe do Tesouro Provincial, José Manoel Rodrigues, para substituí-lo na comissão. Chermont sofreu outro revés, pois os membros da comissão confirmaram "grandes differenças" havidas entre o orçamento e as obras executadas segundo os seus planos.[48] Apesar disso, a comissão sugeriu um acréscimo de obras "para maior segurança, bellesa e conclusão do edificio" (RELATÓRIO..., 17 jun. 1873). Por outro lado, também foram encontradas obras de menos, devendo o arrematante ressarcir o tesouro. Mas João Fernandes saiu fortalecido desse episódio, pelo menos em curto espaço de tempo, fazendo novas solicitações ao governo para organização de comissões para avaliar este ou aquele aspecto da construção, sendo atendido.

Chermont ainda seria alvo de outros ataques, desta vez pela imprensa. Em junho de 1873 apareceram nos jornais locais notícias sobre uma possível falsificação das plantas assinadas por ele, além das suspeitas de que a construção do teatro estivesse condenada pela falta de solidez do edifício. Quanto às dúvidas sobre as plantas, sua origem deve estar relacionada ao extravio das originais, tendo Chermont mandado fazer cópias e as assinado, podendo estas terem sido feitas por desenhista da antiga repartição ou por um "agente do engenheiro", conforme é mencionado em um documento (RELATÓRIO..., 12 set. 1874).

Um agente do arrematante, identificado como Sr. Branco, creditava para si a autoria dessas plantas, sendo desmentido por Chermont e pelo fiscal da obra. Além de contar com a defesa de Julião Miranda, na esfera do governo e pela imprensa, argumentando não ter conhecimento da falsificação e garantindo a solidez da obra, o próprio Chermont foi a público se defender.

> Theatro de N. S. da Paz
> Em um artigo publicado no "Diario de Belem" e assignado pelo sr. Branco, contestando o que eu dissera em um outro publicado no "Liberal", em parte mui mal se interpreta o sentido de minhas palavras.
> Referindo que a planta fora feita de harmonia com a segunda, não affirmei que fosse uma simples copia, pois bastaria levantal-a sobre a obra em construcção, reproduzindo fielmente o que estava executando.
> Á planta nestas condições não podia negar minha assignatura e nem me consta ter o sr. dr. Soares dito que não a assignava.
> Pouco tempo depois tendo o sr. dr. José Coelho da Gama e Abreu assumido a direcção das obras publicas examinou as plantas e confrontando-as achou-as conformes. [...]

[48] Parecer da comissão nomeada e finalmente composta pelos engenheiros Julião Honorato Corrêa de Miranda e Antônio Joaquim de Oliveira Campos (em substituição a José Félix Soares, que pedira dispensa) e o chefe do Thesouro Provincial, José Manoel Rodrigues, em 7 de outubro de 1872.

> Costumo tomar a responsabilidade de meus actos. Fallei no nome do sr. Branco apenas de pessoa encarregada de levantar a planta da obra em execução.
> *A.C.Chermont* (O LIBERAL DO PARÁ, 3 jun. 1873, p. 2)

Plantas falsificadas, obra sem solidez, falta de exatidão no pagamento do arrematante. Mesmo o fiscal das obras reconhecia que as colunas não estavam de acordo com a ordem arquitetônica à qual pertenciam: eram mais finas. Até o prazo de entrega da obra não era claro. Rezava o contrato que deveria ser entregue em três anos, mas desde quando começaria a contagem? Do contrato de abril de 1869, dos aditivos de maio de 1870 ou de abril de 1871? Ou, ainda, da petição do arremante, de abril de 1872, de prorrogação do prazo de entrega? Esses eram apenas alguns motivos para que as obras fossem colocadas sob investigação nos momentos que antecederam o processo de seu recebimento.

### 1.4.1 A obra, um "fato consumado e irremediável"

O episódio do recebimento provisório das obras do Teatro da Paz arrastou-se por quatro anos, de 1874 a 1878. Foram necessários a convocação de duas comissões diferentes de engenheiros (1874 e 1875) e, ao final, um parecer de um engenheiro do governo para avaliar o estado da construção. O problema era tão complexo que até mesmo formar as comissões foi difícil, pois ninguém queria se comprometer com o resultado das investigações.

Em 13 de janeiro de 1874, o fiscal interino, Antônio Joaquim de Oliveira Campos,[49] informou ao vice-presidente da Província, Guilherme Francisco Cruz, sobre a conclusão das obras e a necessidade de nomeação de uma comissão para examiná-las, a fim de se proceder ao recebimento provisório da construção, tal como previsto nos contratos e regulamento da extinta Repartição das Obras Públicas. O arrematante deu por concluído o seu trabalho, com a mobília que acabara de chegar da Europa e por alguns metros de paralelepípedo que ainda faltavam para o calçamento, o que, segundo ele, não comprometeria o recebimento (OFÍCIO..., 10 jan. 1874).

A maioria dos engenheiros convocados diretamente pelo novo presidente, Pedro Vicente de Azevedo, declinou a obrigação por motivos vários, postergando a

[49] Antônio Joaquim de Oliveira Campos substituiu Julião Miranda, que esteve de licença por dois meses, entre dezembro de 1873 e janeiro de 1874.

emissão do parecer técnico. A começar pelo chefe dos engenheiros militares, o coronel Christiano Pereira de Azevedo Coutinho, que, alegando "poderosos motivos de suspeição", indicou para substituí-lo o major Luiz Eduardo de Carvalho. A suspeição consistia no seguinte: ele pouco entendia das obras no teatro e ainda era inquilino em um imóvel de João Francisco Fernandes (OFÍCIO..., 15 jan. 1874).

O engenheiro Luiz Eduardo de Carvalho, tão logo soube de sua convocação, tratou de oficiar ao presidente, pedindo dispensa também. Motivo: antes de receber a comunicação oficial, havia assinado uma escritura de compra de um terreno de propriedade do arrematante. Isso o colocava "em melindrosa posição" caso tivesse que se pronunciar a favor do empreiteiro e por conta "das accusações que tem aparecido contra as ditas obras" (OFÍCIO..., 24 jan. 1874).

José Félix Soares informou ao presidente sobre a impossibilidade de iniciar-se o trabalho, pois haviam pedido dispensa, além dele mesmo e do coronel Azevedo Coutinho, os engenheiros Valente Cordeiro, Odorico Nina Ribeiro e Custódio do Nascimento. "Os trez primeiros sollicitarão e obtiverão despensa, allegando motivos que devem constar da Secretaria do governo" (OFÍCIO..., 22 jan. 1874). Dias antes, Valente Cordeiro, sem explicitar motivos, referiu-se a "consideração a motivos muito ponderosos [sic] que não se permitte esta satisfação" (OFÍCIO..., 14 jan. 1874).

Prevaleceu, no entanto, a autoridade do presidente da Província, que nomeou José Custódio Nascimento, José Félix Soares e Nina Ribeiro para a comissão. O trabalho deles ocorreu, possivelmente, entre os meses de março e abril. Em 25 de abril, o parecer técnico estava pronto e fundamentado em três questões principais: na primeira, indagava-se se os planos utilizados eram os mesmos aprovados em 1870; na segunda, se havia conformidade entre as obras e os "novos planos e orçamento"; e na terceira, se a obra estava feita com "perfeição e solidez", conforme os contratos.

No julgamento da comissão quanto ao primeiro ponto, havia "anomalias" entre os planos pelos quais a obra estava sendo conduzida e os que foram tornado oficiais. Essa disparidade seria a causa das dúvidas sobre a autoria dos planos que apareciam sob a assinatura de Chermont. A comissão não receou em apontar a responsabilidade do engenheiro neste episódio por ter delegado a outrem a tarefa de levantar as plantas e assiná-las como sendo suas, indo contra as regras das construções. Dos quatros planos apresentados, entendeu a comissão que apenas um era de Chermont e os demais, do agente do arrematante, "como isso ficou elucidado pela imprensa" (OFÍCIO..., 25 abr. 1874).

Entendeu que, por este motivo, a colunata havia ficado defeituosa. O arrematante também foi responsabilizado por não ter guardado os planos oficiais que lhe foram entregues.

No tocante à segunda questão, concluiu não haver conformidade entre a obra edificada e os novos planos. Haveria subtrações de toda ordem, uma economia de material em prejuízo à solidez e à beleza da obra. As acusações mais graves pesavam sobre a redução da quantidade de alvenaria (já observada pela comissão anterior), afetando a espessura e dimensões das paredes; as dimensões erradas do pórtico; a supressão da parede do fundo do palco; a diminuição do número dos camarins, entre outros. Quanto à decoração, foram observados, entre outros aspectos, a ausência dos mosaicos e arabescos do assoalho do salão nobre e a mobília modesta adquirida.

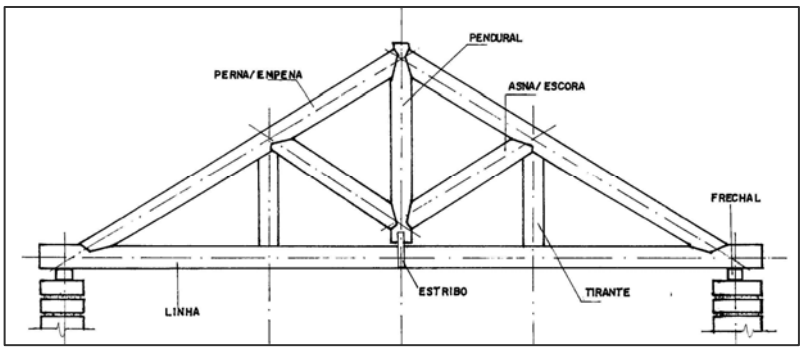


Imagem 8. A estrutura da tesoura: a linha na base do triângulo faz o apoio, sem receber peso.
Fonte: Faculdades Integradas Einstein de Limeira.

Finalmente, a comissão reclamou da falta de qualidade do material empregado, de problemas no acabamento e erros construtivos em diversos pontos. O uso de madeiras fracas, onde deveria haver tijolo, pedra ou ferro, era um dos itens mais graves. A estrutura do teto da sala de espetáculos, que deveria, segundo a comissão, ter um suporte especial ou suspensões de ferro, estava apoiada sobre as linhas das tesouras,[50] sendo que as linhas não devem receber peso, um erro, pois. Na parte do acabamento, tijolos de mármore quebrados haviam sido assentados, assim como caíam pedaços de estuques das paredes e as juntas das colunas estavam mal feitas.

Por tudo isso, os engenheiros desautorizaram a presidência a receber a obra.

Cinco meses depois deste parecer, Julião Miranda fez sua defesa. Seu extenso contraditório revela um homem afrontado pelas acusações que recaíam sobre ele, ainda que tenha assumido a fiscalização das obras quando estas já estavam em andamento. "Julgo de meu dever tratar do parecer da comissão em sua totalidade, sem discriminação de obras; pois que, o dito parecer affecta diretamente a minha reputação, e a dos meus collegas, que me precederam" (OFÍCIO..., 12 set. 1874).

[50] Tesoura: conjunto das peças de madeira ou ferro que sustenta a cobertura de um prédio. In: *Aulete Digital*. São várias as peças ou barras que compõem a tesoura, sendo a linha, ou tirante, a que fica na base do triângulo, servindo de apoio à tesoura.

Destacam-se do documento, inicialmente, a defesa da autoria do projeto de Chermont, refutando a tese da comissão de que não teriam validade as plantas assinadas pelo engenheiro, mesmo não tendo sido feitas por ele. "Nenhum desar pode provir à um engenheiro que manda copiar ou passar a limpo um 'croquis' rubricando-os depois com a sua assignatura; o que exactamente se deo em relação aos tres ultimos planos", argumentou.

Em seguida, os cálculos infindáveis baseados em Vignola e em tratados de Albert Cavos[51] para defender a solidez da edificação e a solução dada à colunata. Sua preocupação foi tanta que chegou a descrever parede por parede, para mostrar que, apesar de terem espessuras diferentes, não apresentavam riscos de desabamento. Quanto à colunata defeituosa, mesmo reconhecendo que fugiam às regras da arquitetura, considerou as contigências impostas ao autor do projeto de ter de adaptar as dimensões das colunas às condições da edificação. Para ele, "É verdade que a architectura estabelece regras e principios; as quaes, no entretanto, não são invariáveis, e tudo depende do gosto do architecto, e das proporções das partes componentes do todo, habilmente combinadas" (OFÍCIO..., 12 set. 1874).

Miranda concordava com a comissão em dois pontos: quanto à pouca dimensão dada às paredes do proscênio e quanto ao teto da sala de espetáculos estar apoiado diretamente sobre as tesouras, o que ainda podia ser resolvido, segundo ele. Na maior parte do documento, entretanto, sua indignação é indisfarçável. Além de classificar de "pouco escrupulosa" a comissão, acusando-a de ter feito o trabalho sob pressão, de afirmar o que não existia por não ter feito verificações *in loco* e de desconhecer as regras da arquitetura, ele responsabilizou os diretores da antiga repartição, Gama e Abreu e Félix Soares.

> Admira-me que o director das obras publicas, e até mesmo o senr. Dr. Soares, que esteve por muito tempo como director interino, nunca tiveram notado desharmonia entre as columnas na obra e as desenhadas no plano, cabendo-lhes maior responsabilidade, como chefe da repartição. (OFÍCIO..., 12 set. 1874).

Antônio Calandrini de Chermont foi menos agressivo que Miranda, mas não menos crítico. Sua defesa esteve afinada à de seu colega, mas centrou-se na solidez do edifício, na colunata defeituosa e na autoria dos planos. Para ele, a comissão não havia apresentado os procedimentos de medição para concluir que as paredes tinham espessura inadequada e o "simples bom senso" na observação de desvios e fendas nas paredes, arcos

[51] Albert Catterinovich Cavos (1801-1863), arquiteto russo, descendente de italianos, construiu o Teatro Mariinsky (1859) e remodelou o Teatro Bolshoi em 1853, após serem destruídos por incêndio.

das portas e janelas seria suficiente para indicar a pouca resistência da obra. "Há tres annos que as paredes do edificio do Theatro supportão o peso definitivo e até hoje não consta que tenham apresentado fendas, ou sahido fora da vertical" (OFÍCIO..., 22 ago 1874).

Quanto ao pórtico e à colunata, justificou os ajustes feitos na proporção deste conjunto às condições da obra: o primeiro pavimento já estava edificado "conforme a primeira planta", quando a colunata foi inserida. "A necessidade [...] de acomodar a columnata as obras já feitas foi causa de modificar-se as verdadeiras proporções", explicou, sem deixar de apontar um fato passível de ser comprovado pelos documentos: todas as modificações foram avaliadas e aprovadas pelo diretor da Repartição das Obras Públicas, com a anuência dos presidentes.

Finalmente, repetindo o que já havia explicado quanto à suposta alteração das plantas oficiais, limitou-se a dizer que a comissão não tinha como provar a falsificação apenas pelo fato de terem vistos cópias e não as plantas originais, todas assinadas por ele. As originais, relembrando, foram extraviadas.

Por avaliar que os resultados desta comissão apenas havia acirrado as disputas internas entre os engenheiros da comissão e os engenheiros fiscais, o governo resolveu convocar outra comissão. Havia, no entendimento dos procuradores fiscais, motivos para se acreditar nas opiniões emitidas e, ao mesmo tempo, para suspeitar-se delas, porque todos possuíam motivações para sustentar acusações e defesas. Por isso, em 1875, o presidente Francisco Maria Corrêa de Sá e Benevides levou adiante a opinião do contador do Tesouro Provincial, Egydio Peres Duarte, de nomear-se uma comissão formada por "pessoas de reconhecida idoneidade e honradez, extranhas á essas rivalidades que se manifestem entre os engenheiros divergentes, como se vê do parecer de alguns" (OFÍCIO nº 56, 25 jan. 1875).

Compuseram-na o coronel Christiano Pereira de Azevedo Coutinho (o mesmo que declinara anteriormente por ser inquilino do arrematante das obras), J. P. Carneiro e José Cerqueira D'Aguiar Souza. Apoiando-se em metodologia própria para medir toda a obra, da fundação à estrutura do telhado, e comparando estes dados com os das comissões de 1872 e 1874, este grupo foi implacável com seus antecessores, sobretudo com a comissão de 1874, "que passou com grau de coragem e habilidade, como que de olhos cerrados, por sobre um campo alastrado de ruinas, abrólhos, finalmente de coisas incriveis, sem que nellas se esbarrasse" (O LIBERAL DO PARÁ, 3 jul. 1875, p. 1).

Quaisquer que fossem os interesses daqueles engenheiros, o relatório entregue por eles, em 10 de junho, é minucioso e alarmante sobre a condição da estrutura do prédio

e o respectivo emprego dos recursos financeiros naquela obra. Que a edificação não estava de acordo com os planos arquitetônicos, foi a conclusão menos contundente a que a comissão chegou. A comparação dos planos e do orçamento com os resultados das medições de cubagem e da quantidade e qualidade do material empregado, assim como a avaliação dos procedimentos adotados na condução da obra demonstravam que a construção do teatro foi um sorvedouro de recursos públicos sem o benefício correspondente, pois que a obra toda era uma fraude. Chegara, no dizer da comissão, "ao jogo indecente de ganância" (O LIBERAL DO PARÁ, 3 jul. 1875, p. 1).

Sobre paredes. A construção dos alicerces infligia às paredes sobrecarga desnecessária, pois elas foram assentadas muito abaixo do nível do solo e em profundidades diferentes. Sendo a alvenaria de paredes mais cara do que a dos alicerces, alguém estaria ganhando por este procedimento, concluiu a comissão. Além disso, as paredes eram finas para a carga que deveriam suportar, sendo que na área do proscênio foram construídas aos pedaços em torno do vão do arco, sem atingir a altura adequada para evitar a propagação de incêndio, ou ao menos até a altura das paredes laterais, para apoiar uma das linhas da tesoura e ligar as paredes laterais. Mas foram reduzidas na espessura e na altura, ficando muito abaixo do que deveriam ser.

Neste tópico verifica-se a concepção de monumento intrinsecamente associada a seu aspecto material, representado pelas paredes, "a parte mais importante de todo e qualquer edificio", que deveriam ser sólidas, como uma garantia de sua sustentação no tempo, para uma geração inteira. Uma concepção reveladora do sentido de monumentalidade que aqueles engenheiros atribuíam ao teatro que construíam. Por esse viés, o Teatro da Paz seria um monumento ímpar, um monumento contraditório, pois suas paredes irregulares, com menos alvenaria do que o recomendável, deveriam fazê-lo durar muito pouco.

> Resistencia a toda prova, tal é o caracter fundamental dos monumentos. E assim n'ol-o attestão os que ainda hoje dão conhecimento das eras primitivas e de todos os tempos passados.
> Portanto as paredes do monumento devem ter uma resistencia maxima.
> Quando o edificio não deva apresentar o caracter monumental, sendo apenas destinado a satisfazer uma necessidade de época, não é preciso dar ás paredes a resistencia maxima, mas tão sómente aquela que lhe transmitta a força e duração propria de todas as couzas pertencentes ao Estado ou para o serviço do Estado.
> O theatro de N. S. da Paz, que não é destinado a satisfazer uma necessidade passageira, mas permanente, levando ás gerações futuras o conhecimento do estado actual, deveria apresentar o caracter fundamental dos monumentos, isto é, paredes espessas e de maxima resistencia.

> Entretanto a comissão examinou e vio que a espessura das paredes d'este theatro está abaixo da resistencia minima, e d'ahi concluio que [...] é um edificio construido para durar um tempo relativamente pequeno. (O LIBERAL DO PARÁ, 7 jul. 1875, p. 2)

Sobre o pórtico. O defeito da colunata da ordem coríntia estava na sua desproporção em relação às regras clássicas: menor dimensão do diâmetro e do pedestal, e altura excessiva produzem "esse máo effeito que se sente ao lançar os olhos para aquella infeliz obra" (O LIBERAL DO PARÁ, 3 jul. 1875, p. 1). Além disso, o entablamento do pórtico e das galerias laterais foi feita sobre vigamento de madeira. "O uso de madeira em edificios monumentais e dispendiosos [...] como este [...] é digno de severa reprovação". A obra ficou depreciada e o empresário aliviado de despesas (O LIBERAL DO PARÁ, 4 jul. 1875, p. 1).

Neste ponto, ainda, havia várias subtrações nas obras de cantaria, como as 29 colunas existentes que, no orçamento, eram 31. O mesmo se deu com os 447 balaústres que, no papel, eram 555. Essa disparidade se dava porque foram contadas como peças inteiras as que eram apenas metade. Mas o arrematante recebia o valor integral previsto no orçamento. Essa mesma forma de cálculo foi usada na contagem das tesouras: pelo orçamento, 34, quando na realidade só havia nove peças segurando o telhado.

Quanto ao madeiramento do telhado. A comissão observou que a madeira das tesouras era fina e remendada em vários pontos. Isso se dava na sala de espetáculos, entre os corredores dos camarotes e no fundo da área do cenário. Na sala de espetáculos, especialmente, as tesouras amparavam, ainda, um imenso ventilador no centro. Por isso, suas linhas já estavam curvas neste local (O LIBERAL DO PARÁ, 4 jul. 1875, p. 1).

> Uma especie de mao presentimento se apodera de todos os que examinão e observão aquelle acervo de madeiras verdadeiro labyrintho. A proporção que nella vae entranhando, aquelle sentimento de perigo, vago apenas á principio, transforma-se em verdadeiro terror, principalmente se dispondo de uma escala. (O LIBERAL DO PARÁ, 4 jul. 1875, p. 1).

Quanto à solidez, ainda, descobriu-se não haver vigamento de sustentação dos camarotes, tal como fora pago mediante o orçamento, o que comprometia seriamente a segurança dos futuros espectadores do teatro, sendo "uma das obras que mais bradão ao céo" (O LIBERAL DO PARÁ, 8 jul. 1875, p. 1, 2). E o que dizer da decoração, cenário e maquinismos? Apesar de o arrematante ter recebido 17,750 contos para estes serviços, só haviam sido feitos o pano de boca e a aplicação de papel nos camarotes, pintura de portas e colocação de caixilhos nas janelas. Segundo a comissão, o papel dos camarotes era ordinário

e o cenário estava "despido". No teto havia uma pintura sobre lona e, pelo que se pode depreender, a comissão a compara aos tempos em que a arte no Brasil estava na fase da infância.[52]

A todos esses apontamentos sobreveio a constatação de que o governo deveria aceitar o teatro como "um fato consumado e irremediavel para evitar maior prejuízo á provincia" (O LIBERAL DO PARÁ, 8 jul. 1875, p. 2). Que poderia ser abrandado se fossem feitas obras de reforço nos pontos mais vulneráveis do edifício, como na estrutura do telhado e nos vigamentos da sala de espetáculos, se fossem erguidas as paredes faltantes, entre outras providências. Se o arrematante devolvesse os mais de 170 contos de réis pagos além do devido. E se a tudo correspondessem as devidas punições, inclusive na área do tesouro, cuja fiscalização fora ineficiente.

Por tudo isso, o presidente Sá e Benevides, do Partido Conservador, tomou atitudes que surpreenderam até mesmo o jornal do Partido Liberal. Por meio de uma portaria de 30 de junho, decidiu multar o arrematante em mais de 40 contos por ter excedido o prazo de entrega das obras e por não ter cumprido fielmente os planos arquitetônicos, comprometendo a segurança da construção, tendo, por isso, que indenizar o governo pelas obras faltantes e pelas quais recebeu pagamento. Teria, ainda, que substituir obras que não foram aceitas pela comissão, assim como não seria aceita a mobília adquirida pelo empresário. O único problema visto para multá-lo pelo atraso na entrega da obra era quanto ao início do tempo de contagem para o recebimento da obra, o que foi um dos itens levados à decisão da Justiça.

Além disso, a comissão de 1872, formada pelos engenheiros Julião Honorato Corrêa de Miranda e Antônio Joaquim de Oliveira Campos, o funcionário José Manoel Rodrigues, chefe do Tesouro Provincial, e um contador não identificado, foi responsabilizada pelos erros aferidos na medição executada naquele ano, implicando no pagamento indevido para o arrematante das obras que ele não realizou. De todos, o único que escapou foi Julião Miranda, que já havia falecido. Os demais foram exonerados. Não houve punição a Chermont nem aos diretores da extinta Repartição das Obras Públicas, que aprovaram as etapas da obra e autorizaram seu respectivo pagamento.

O editorial de *O Liberal do Pará* de 3 de julho de 1875, edição que trazia a primeira parte do parecer da comissão, falava na surpresa que tomou de assalto a opinião pública, "acostumada a ver sanccionados todos os escandalos", em defraudamento da

[52] Neste ponto o jornal se encontrava mutilado, sendo possível ler apenas um trecho do texto.

fazenda provincial, em negligência do tesouro no exame das contas e na "immoralidade [que] tem invadido todas as estações publicas".

> Accumulam-se escandalos sobre escandalos; abre-se mercado para todos os negocios administrativos, e a impunidade, acoroçoando a pratica d'estes actos, tem levado a provincia ao maior gráo de descredito que se pode imaginar.
> No paiz e no estrangeiro a provincia do Pará passa actualmente pela mais corrompida do imperio, e o desfaçamento dos empregados prevaricadores tem attrahido sobre o funccionalismo o desconceito e o desprezo geral. (O LIBERAL DO PARÁ, 3 jul. 1875).

Assim, começava a fase judicial deste processo construtivo. Um longo período de três anos em que o teatro permaneceu fechado, aguardando a dissolução do contencioso e a conclusão das obras. Enquanto isso, as únicas performances ocorriam nos bastidores da administração e da Justiça.

### 1.4.2 Do litígio ao acordo, o recebimento definitivo da obra

Coube ao engenheiro Guilherme Francisco Cruz, que já havia sido vice-presidente da Província e foi o autor do primeiro orçamento do teatro, a fiscalização da fase litigiosa da obra. Em 8 de julho de 1875, o engenheiro fiscal enviou intimação a João Francisco Fernandes, para que começasse, em oito dias, os trabalhos faltantes apontados pela comissão. As obras deveriam durar quatro meses, pois o material necessário teria de ser comprado "fora do Império". O arrematante prometeu por várias vezes dar início às obras, mas não o fez. Argumentou motivos diversos, reivindicou indenização sobre as obras a serem feitas, pois as reconhecia como obras novas, mas não atendeu as ordens do governo. Em dezembro de 1875, a construção do Teatro da Paz já se tornara objeto de litígio, sob a jurisdição da Primeira Vara. O ano de 1876 correu sem que o teatro fosse entregue definitivamente, e a documentação disponível dá conta de um teatro edificado, porém fechado, tendo em seu entorno batalhas no campo da burocracia e da Justiça. Corrigiam-se documentos, tentava-se esclarecer dúvidas, mas o problema persistia.

Na esfera governamental, em 1877 realizou-se mais uma avaliação a cargo do novo engenheiro fiscal, Martinho Domiense Pinto Braga,[53] nomeado pelo presidente João

[53] O parecer deste engenheiro está anexo à Falla do presidente João Capistrano Bandeira de Mello Filho à Assembleia Legislativa do Pará em 15 de fevereiro de 1877.

Capistrano Bandeira de Mello Filho. O engenheiro foi taxativo em reprovar a obra, recomendando a não aceitação tal como se apresentava. Em linhas gerais, seguiu à risca o parecer da comissão de 1875 nos aspectos principais, a solidez e a segurança. Condenou a pouca espessura dada às paredes mestras da edificação, atentando para sua volumetria; viu a necessidade de ser feita uma "amarração" nas paredes que separavam o palco da plateia, na altura do arco do proscênio, para suportarem o peso do arco, o que no Teatro da Paz fora omitido. E, ainda, seguindo as críticas das comissões, reiterou a falta de segurança na estrutura do telhado (as tesouras) e nos assoalhos do palco e da plateia. No caso da estrutura do telhado, Braga não se furtou em apontar o que seriam gambiarras: remendos feitos com pedaços de madeira para disfarçar imperfeições na madeira.

> Em peiores condições fui encontrar uma outra importante viga de um dos frechaes da secção da frente: esta viga, estando podre e inutilisada em uma de suas extremidades, foi ali aproveitada, procurando-se occultar esse máo estado com pedaços de taboa fina embutida e pregada com arte, de sorte a só poder ser descoberta por um minucioso exame. (FALLA..., 15 fev. 1877).

Reiterou os defeitos nas obras de cantaria, as obras mais caras: as colunas, em número menor do que pediam as plantas, não estavam de acordo com as dimensões requeridas pelas regras da ordem coríntia; os degraus estavam assentados sobre alvenaria de pouca qualidade; e o calçamento era estreito e suas pedras já estavam partidas. Também apontou o perigo da inclinação dos lances das escadas que levavam às ordens de camarotes, sinal de falta de apoio. Segundo ele, só com a circulação de poucos curiosos que ali foram para ver as obras produziu-se aquele efeito. Para Braga, o resultado da obra não correspondia a nenhum dos planos arquitetônicos avaliados, mesmo os que Chermont havia rubricado.

> De tudo concluo que as obras do Theatro de N. S. da Paz, foram guiadas até certo tempo por um plano, o qual passou a ser alterado; fazendo-se depois um desenho das obras assim alteradas, cujo mappa é o que hoje se apresenta, sendo que em ultima analyse este mesmo não pôde ser respeitado. (FALLA..., 15 fev. 1877).

Em 16 de fevereiro de 1877, o procurador de João Francisco Fernandes, o advogado Antônio Francisco Pinheiro, respondeu ao parecer de Braga. Por não conhecer as especificidades da função de engenheiro, como ele mesmo adiantou, Pinheiro amparou-se nos relatórios dos antigos fiscais das obras e em autores já citados, como Cavos, remetendo-se a outros, fazendo uma colagem de informações já conhecidas dos relatórios de Julião Miranda e Chermont. Refutou todas as críticas do engenheiro fiscal, mas suas

explicações acrescentaram pouco ao debate, a não ser algumas curiosidades que a sua percepção de leigo em engenharia proporcionou. Como neste trecho em que tentou explicar por que as paredes mestras não tinham a mesma espessura em toda sua extensão.

> Rarissimas vezes, ou nunca se reproduz na natureza um phenomeno phisico em condicções rigorozas de igualdade, como tambem difficil sendo impossivel é fazer-se reaparecer todas as circunstancias ou condicções que acompanharam ou concorreram para esse phenomeno. Por semelhante razão não se poderá nunca assignar com rigor mathematico a solidez que deve ter uma parede com tal ou qual espessura: os factos tão somente os factos devem guiar o engenheiro em questões semelhantes.
> Entre tanto seis longos annos tem decorrido depois da cobertura do Theatro da Paz; seis grandes e intensivos invernadas tem passado sobre elle, e a despeito das grandes e demoradas escavações feitas em seos alicerces, [...] até hoje o mais leve signal se não manifestou em parte alguma de suas obras, que revelle essa pouca segurança a que allude o illustre engenheiro! (RELATÓRIO..., 16 fev. 1877).

O documento é farto em ironias, mas por ele se tem as notícias mais atualizadas da questão. Sabe-se, por exemplo, que o teatro está "sugeito a critica de todos, função seguramente mais facil do que a concepção dos seos planos e orçamentos com a sua elevação ou construcção". Que o teatro está sem conservação há quatro anos, sujeito às ações do tempo e das chuvas, prejudicando os estuques artísticos das galerias e pórticos. E que as infiltrações pelas águas das chuvas se deviam ao motivo singular de serem os canos entupidos por pedras jogadas para dentro do teatro por transeuntes. Ao que ele perguntou: "Mas que responsabilidade poderá desse facto vir sobre mim?"

Em 18 de agosto de 1877, um acordo foi estabelecido entre o governo e o arrematante para que as obras fossem concluídas e entregues definitivamente. Enquanto isso, o presidente tomou algumas providências, como a contratação, em outubro, do empresário Vicente Pontes de Oliveira, o mesmo arrendatário do Teatro Providência e antigo dono do Teatro Chalet. A Empreza Vicente estaria encarregada, durante cinco anos, das temporadas artísticas no Teatro da Paz e, ainda, pelo fornecimento de iluminação, decoração, cenografia e acessórios de cena.

As atividades administrativas seriam conduzidas pelo Conservatório Dramático Paraense, criado em 7 de setembro de 1873, com o objetivo geral de "restaurar, conservar e aperfeiçoar a literatura dramática, a música, a pintura e a declamação e artes mímicas". Entre suas atribuições estava a elaboração do regulamento do novo teatro. A partir de 1882, passaria a existir a figura do administrador, em substituição aos membros do conservatório, que se revezavam, mês a mês, na tarefa.

O teatro custou aos cofres públicos 765:251$281, perto de 800 contos de réis, quase o dobro de seu primeiro orçamento, ou algo em torno de 230 mil dólares, considerando-se o valor do conto no início da década de 1880, estimado em 300 dólares. Uma conversão automática aos valores de hoje seria totalmente arbitrária, em função das inúmeras flutuações do câmbio naquela década e nas posteriores, assim como as inúmeras mudanças de padrão monetário no Brasil. Para se chegar a um cálculo, seria necessário criar instrumentos de avaliação das curvas de preços, sem perder de vista a análise das complexidades da vida material,[54] o que seria uma outra árdua tarefa.

Imagem 9: A fachada do Teatro da Paz em 1898. Fototip. Stab. Armanino (Gênova). Fonte: Album Descrittivo do Pará, 1898.

O recebimento definitivo do edifício se deu apenas dois dias antes de sua abertura oficial. João Capistrano Bandeira de Mello Filho conseguiu desembaraçar a questão 22 dias antes de passar o cargo ao próximo presidente, José da Gama Malcher. Na noite de 15 de fevereiro de 1878, Bandeira de Mello estaria à frente dos festejos da inauguração, sendo recebido por bandas de música e girândolas de foguetes.

[54] Cf. BRAUDEL, 2002, p. 33-37.

Imagem 10. Vista do Teatro da Paz a partir da Praça da República arborizada, 1898. Fonte: Álbum do Pará em 1899. Reprodução: Paula Sampaio.

# 2. O PÚBLICO: A GUERRA DAS LINGUAGENS*

## 2.1 O TEATRO, METÁFORA DA CIDADE

A inauguração do Teatro da Paz foi um dos acontecimentos sociais e políticos mais aguardados em Belém, na década de 1870. Naquele ano de 1878, especialmente, disputou a atenção do público com a conturbada eleição de 5 de agosto, pela qual deveriam ser escolhidos os novos deputados provinciais para o Parlamento Nacional, atiçando os ânimos de conservadores e liberais na alternância pelo poder na província. Em compasso de espera pela inauguração, os jornais da capital aguçavam a curiosidade dos leitores, publicando, dia após dia, as novidades sobre o teatro e os preparativos para a festa de abertura: o teste de mais de 600 combustores de gás que compunham o sistema de iluminação, que se tornou um evento com a presença do presidente da Província; o andamento do vapor *Pernambuco*, que levava para Belém a companhia artística contratada pela Empreza Vicente para a primeira temporada; uma ameaça de incêndio no teatro durante o ensaio da companhia, a três dias da inauguração; a venda dos ingressos; e, finalmente, a notícia do recebimento definitivo da obra.

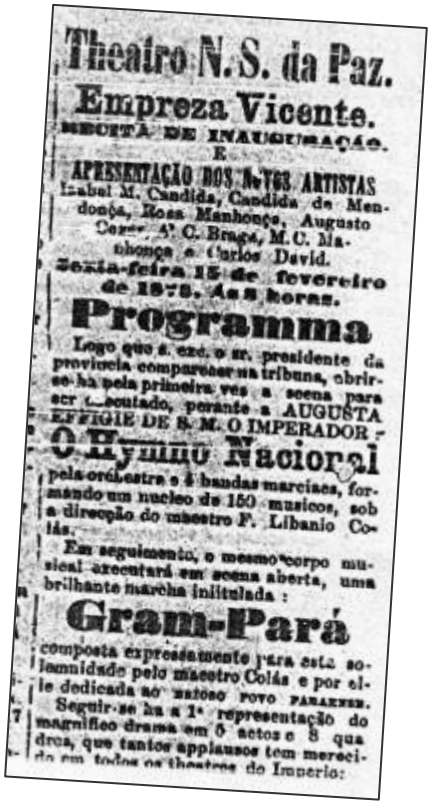
Theatro N.S. da Paz.
Empreza Vicente.
ESTREA DE INAUGURAÇÃO.
E
APRESENTAÇÃO DOS NOVOS ARTISTAS
Isabel M. Candida, Candida de Mendonça, Rosa Manhonça, Augusto Cezar A. C. Braga, M. C. Manhonça e Carlos David.
Segunda-feira 15 de fevereiro de 1878. As 8 horas.
Programma
Logo que s. exc. o sr. presidente da provincia comparecer na tribuna, abrir-se-ha pela primeira vez a scena para ser executado, perante a AUGUSTA EFFIGIE DE S. M. O IMPERADOR
O Hymno Nacional
pela orchestra e 4 bandas marciaes, formando um nucleo de 150 musicos, sob a direcção do maestro F. Libanio Colás.
Em seguimento, o mesmo corpo musical executará em scena aberta, uma brilhante marcha intitulada:
Gram-Pará
composta expressamente para esta solemnidade pelo maestro Colás e por elle dedicada ao ESTOSO POVO PARAENSE.
Seguir-se-ha a 1ª representação do magnifico drama em 5 actos e 8 quadros, que tantos applausos tem merecido em todos os theatros do Imperio:

Imagem 11: Em 15 de fevereiro de 1878, o anúncio esperado pela população de Belém.
Fonte: A Constituição/BPAV.

A respeito dos ingressos, após a venda inicial, por encomenda, o restante foi vendido na Casa Havaneza, situada à Rua dos Mercadores (atual Rua Conselheiro João Alfredo), nº 39. Ainda em 1878, o teatro passou a ter sua própria agência de venda de ingressos, localizada no Largo das Mercês, junto ao Teatro Providência. A comercialização era feita antecipadamente, podendo-se comprar a unidade ou aderir aos pacotes das "récitas

* Título extraído de um dos capítulos da tradução portuguesa da obra *O Rumor da Língua*, de Roland Barthes (1987), utilizada nesta dissertação.

de assinatura", espetáculos exclusivos para assinantes. Além disso, reservava-se uma pequena parte para ser vendida na bilheteria do teatro, no dia de cada espetáculo, a partir das 18h, antes da abertura dos portões. Além da agência oficial, outras casas comerciais tornaram-se agências autorizadas, como a própria Casa Havaneza, que era um bazar, mas se transformava e se enfeitava à chegada de nova companhia artística; a Casa Bahiana e a loja Veneza do Pará, ambas situadas à Rua de Santo Antônio.

O público lotou o teatro na noite de 15 de fevereiro. Quem não conseguiu comprar ingresso fez numerosa plateia na Praça D. Pedro II, para assistir ao espetáculo que se desenvolvia lá fora: a passagem dos carros particulares e de praça conduzindo os espectadores. À sua chegada, o presidente da Província, João Capistrano Bandeira de Mello Filho, foi recebido com foguetes e bandas de música tocando marchas. Quando foi aberta a cena, o público se levantou solenemente para saudar a efígie do imperador Pedro II, apresentada em um dossel ornado. Foi cantado o Hino Nacional e, em seguida, executada a marcha *Gram-Pará*, composta pelo maestro maranhense Libânio Colás, especialmente para a ocasião. Na sequência, o presidente da Província levantou vivas ao imperador, à Nação brasileira, à religião católica e ao povo paraense. Encerrando a cerimônia, o chefe de polícia deu vivas ao presidente da Província.

Depois, houve a apresentação do drama *As Duas Órfãs*, de A. D'Ennery, sob a regência de Libânio Colás. O empresário Vicente Pontes de Oliveira levou à cena artistas já conhecidos do público paraense: Manuela Lucci, que também era sua esposa, Emília Câmara, Joaquim Infante da Câmara, Júlio Xavier de Oliveira, Xisto Bahia e Maria Bahia. A temporada contou, ainda, com Guilherme da Silveira, João Máximo Coelho e Chrispim do Amaral, que era cenógrafo, mas também atuava. Posteriormente, o elenco foi ampliado com a contratação de Rosa Manhonça, Izabel Maria Cândida, Cândida de Mendonça, Augusto Cezar, A. C. Braga, Martin C. Manhonça e Carlos David.

Segundo *A Província do Pará*, a representação foi bastante ovacionada, embora alguns artistas falassem baixo demais e o figurino fosse pobre. "*Coquettes* parisienses que concorrem a uma festa offerecida por um fidalgo, como o marquez de Presles, ostentão o maior luxo e esplendor".[55] Mas, entre os aspectos elogiosos, a matéria distinguia a performance do maestro Colás e da orquestra, assim como o sistema de ventilação da sala de espetáculos.

[55] Notícia publicada em *A Província do Pará* sobre a noite da inauguração, em 17 de fevereiro de 1878 e reproduzida pelo mesmo jornal em 15 de fevereiro de 1978.

Documento dos mais pungentes daquele estado geral de expectativa foi escrito pelo escritor, jornalista e comendador José Veríssimo,[56] crítico contumaz da política praticada na província, cujas opiniões eram publicadas aos domingos, sob o título *Chronica Theatral*, em *O Liberal do Pará*. Em linhas gerais, a crônica (ver íntegra em Anexos) descreveu as minúcias dos acontecimentos da noite, avaliou o desempenho dos artistas e dimensionou o significado do evento para a cidade.

> Até que afinal! Não ha mal que sempre dure nem bem que nunca se acabe. Este pensamento popular é de inteira applicação aqui. A primeira parte diz respeito ao publico, ao thezouro provincial, ao arrematante da obra, etc.; a segunda aos honrados senhores que tem tido a fortuna de serem engenheiros fiscaes e... e muita gente mais.
> Foi ante-hontem, ante-hontem 15 de fevereiro deste bem aventurado anno de 1878, que aquelle monstro abriu as goéllas a todos nós que queríamos ver o que se passava nas suas entranhas.
> Era o dia marcado para a abertura da assembléa provincial. Erão dous theatros que se deviam abrir. Lucraram todos e muito principalmente os que pagam impostos. (VERÍSSIMO, 17 fev. 1878, p. 1)

Foi um evento que também sobressaiu entre os debates cotidianos sobre a validade do regime monárquico para a autonomia das províncias; a alta dos preços; a precariedade do saneamento e abastecimento de água e alimentos na cidade; o estado das vias públicas; a falta de calçamento nas ruas; as ações violentas ou as omissões da polícia; e a falta de qualidade do transporte urbano e da iluminação pública a gás, para citar alguns temas candentes. Com a inauguração, a sociedade e a imprensa viram, afinal, onde e como haviam sido empregados os quase 800 contos de réis naquela edificação que se demorava fechada desde 1874 devido ao litígio entre o governo provincial e o arrematante das obras.

A construção, na verdade, já estava incorporada à paisagem e à rotina da cidade, fomentando melhoramentos na praça e seu entorno, como o plano de arborização aprovado pela Assembleia Legislativa Provincial em 1869 e a ampliação da cobertura do sistema de bondes, cujos trilhos passavam a alguns metros do teatro em direção à Estrada de

[56] Nascido em 8 de abril de 1857, em Óbidos (PA), filho de um médico militar, José Veríssimo Dias de Mattos estudou em Manaus, Belém e depois na Escola Central do Rio de Janeiro. Por problemas de saúde, abandonou o curso, retornando a Belém, onde se dedicou às humanidades, à crítica literária e à educação. Publicou vários livros: *Primeiras Páginas* (1878), *Cenas da Vida Amazônica* (1886), *Estudos Brasileiros* (1889), *A Educação Nacional* (1890) e *História da Literatura Brasileira* (1915). Ligado ao Partido Liberal, foi dos fundadores do Clube Republicano, em 1886, que se tornou partido em 1890. Em 1884 fundou o Colégio Americano e, em 1890 foi nomeado diretor geral da Instrução Pública no governo de Justo Chermont, sendo o principal responsável pela política de educação implantada no Estado a partir daquele período. Em 1891 transferiu-se para o Rio de Janeiro, lecionando na Escola Normal e no Ginásio Nacional, do qual foi também diretor. Foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Morreu no Rio de Janeiro, em 2 de dezembro de 1916.

Nazaré. A urbanização também atraíra novos empreendimentos comerciais e favorecera a especulação imobiliária com a valorização da área, antes o subúrbio da cidade. Quem possuía imóveis nas imediações começou a auferir lucros vendendo-os a grandes empresas, como as firmas aviadoras do comércio do látex. Havia ainda o interesse das famílias abastadas em morar às proximidades do novo teatro, pois naquele sítio e arredores estendiam-se as rocinhas, semelhantes a casas de campo, isoladas no centro de um largo terreno. Esse tipo de habitação estava associado ao processo de expansão da cidade e a uma nova forma de viver da classe alta, em contraponto à decadente Cidade Velha. Possuir uma rocinha perto do Teatro da Paz, então, poderia ser um bom investimento, como se pode perceber neste anúncio de jornal, no qual a citação das ruas indica algumas áreas privilegiadas do novo centro da cidade.

> Precisa-se alugar uma boa rocinha que não fique muito distante do theatro de N. S. da Paz entre as estradas da Cruz das Almas, S. Jeronymo e de Nazareth, travessas que não passe da do Principe. Quem tiver, e queira alugar, alem da renda garantida, promette-se acceio e limpeza. Na loja FLORA se diz quem é que precisa. (A CONSTITUIÇÃO, 3 jan. 1878, p. 2)

Além disso, mesmo fechado, o teatro era visitado por curiosos, que percorriam seus corredores silenciosos, subiam e desciam suas escadas, como atestou o engenheiro da Província Martinho Domiense Pinto Braga. Em relatório de fiscalização das obras, em 4 de janeiro de 1877, fez referência à circulação de uns "poucos curiosos" pelo teatro, ocasionando a inclinação das escadas de acesso aos camarotes. Também serviu, em dada situação, de moradia para um sem-teto, um homem com hanseníase, cuja permanência no alpendre durante alguns dias transformou-se num problema político e de polícia.[57] Não foi possível apurar se o teatro possuía ou não vigilância no período em que esteve fechado, mas essas ocupações demonstravam a vulnerabilidade do prédio. Ao que se pode acrescentar os efeitos do tempo e da chuva sobre a estrutura. Uma arquitetura inquietante por tantas complexidades que encerrava naquele mutismo, o que servia para aumentar a curiosidade da população e da imprensa, esta sim, vigilante.

Essas situações caracterizavam que, de uma forma ou de outra, a existência concreta do teatro, sua imagem monumental no ponto mais elevado da praça, ainda um descampado, ensejava uma apropriação pública. Ele era um *algo* no meio do caminho, no

[57]A edição de *O Liberal do Pará* de 29 de agosto de 1875 traz a seguinte notícia: "Ha oito dias que se acha hospedado no alpendre do theatro de N. S. da Paz um morphetico sahido de Tocunduba. A policia e a camara, a quem já se deo sciencia d'isto, deixão que esse desgraçado ahi more até quando quizer; convém pois que a santa casa tome providencias no sentido de fazel-o voltar áquelle lazareto".

trânsito dos pedestres, na farra dos boêmios, no passa-passa dos vendedores, leiteiros e carroceiros, no trajeto do bonde e dos carros. Faltava dar-lhe o destino para o qual fora planejado e construído, afinal, como arquitetura, não era o algo em si, não encerrava o seu significado e função no decreto governamental, na planilha orçamentária ou na planta arquitetônica. Quer dizer, sem funcionar, o teatro-monumento poderia constituir apenas a memória do descaso com a coisa pública.

Michel de Certeau (1994, p. 47) denomina "táticas" os modos pelos quais os consumidores interpretam e reinterpretam os produtos dos sistemas que as instituições demandam em suas "estratégias" de ordenação sociopolíticas. Enquanto as estratégias se articulam por meio de operações objetivas e controladoras do espaço e do tempo, em estreita ligação com o poder institucional que as sustenta, as táticas são operações arbitrárias que a população articula no cotidiano. Essas operações de consumo podem abranger, por exemplo, formas de frequentar um lugar ou de caminhar pela cidade e são potencialmente políticas porque representam escolhas, rejeições, assimilações ou desprezo pela ordem instituída. Então, considerando o Teatro da Paz um objeto de operações estratégicas na Província do Pará, faltava-lhe ser tomado, frequentado, vivido pela população para converter-se em espaço de sociabilidades como um teatro. Ser o objeto do uso tático dos consumidores das artes, dos artistas, dos arrendatários dos serviços internos, dos trabalhadores das artes e ofícios de uma casa de espetáculos, além dos operários das tipografias e dos comerciantes que vendiam artigos para se ir ao teatro.

Como acontecia ao Teatro Providência, ao Chalet e a outros pequenos teatros que, antecipando a chegada do Da Paz ou mesmo sobrevivendo e fazendo frente a ele, como o Pavilhão de Recreios, disputavam o público da capital da província, fomentando uma prática de consumo dos mais diversos divertimentos. O público gostava de assistir às zarzuelas (operetas), aos *vaudevilles* (espetáculos de variedades com números musicais), aos números circenses, às comédias, aos dramas, aos concertos de piano e ao canto lírico. Uma cultura que precedia em muito o processo de crescimento e urbanização da cidade no século 19, e evidenciava o desejo pela importação de hábitos culturais europeus pela elite.

Recuando no tempo. A atividade teatral era uma realidade no Grão-Pará desde o século 17, embora nesse momento estivesse mais ligada à presença dos padres jesuítas na região. Entre os séculos 18 e 19, o gênero lírico, os dramas e as comédias paulatinamente passaram à preferência do público. Isso coincidia com a projeção que Belém passara a ter ao

ser incluída no projeto de modernidade da Coroa Portuguesa,[58] o que lhe abria uma condição política e econômica favorável ao desenvolvimento de uma cultura afinada ao padrão europeu – em contraposição à cultura local, considerada atrasada ou selvagem. Ainda no século 18, Belém tornara-se uma praça artística movimentada e atraente para companhias líricas e teatrais brasileiras e estrangeiras, denotando-se na prática de ir ao teatro uma rotina incorporada à vida citadina da população mais rica. Isto explica a existência de um teatro na capital quase um século antes da inauguração do Teatro da Paz.

Era a Casa da Ópera ou Teatro Cômico, que funcionou de 1780 a 1812, projeto do arquiteto bolonhês, membro da legendária Academia Clementina, Antônio José Landi, que chegara ao Pará em 1753.[59] Por volta de 1775, o arquiteto recebeu do governador João Pereira Caldas (1772-1780) a determinação de construir um teatro de ópera ao lado do jardim do Palácio do Governo (SALLES, 1994, p. 8). Há poucas informações sobre esta casa de ópera, que é indicada na Planta de Belém de 1791, assinada pelo engenheiro militar Teodósio Constantino de Chermont, mas não há dúvida de que fora erigida pela vontade do rei D. José I, apreciador das artes, "e há notícias de encenações de árias, tragédias, comédias, dramas e óperas", segundo, ainda, Salles (1994, p. 10).

Entre as poucas referências sobre a Casa de Ópera há este depoimento do naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira:

> [...] raras vezes se abre o Theatro porque não tem cómicos pagos para este fim; e os que nelle representão algumas vezes, são curiozos que dedicam este objecto aos senhores generais. He um theatro de muito bom fundo, ao menos, proporcionando a grandeza e cumprimento da casa, que he sufficientemente asseada, e não deixa de ter suas vistas de algum gosto. (FERREIRA, 1874 apud ARAÚJO, 1998, p. 244)

Com a ruína da Casa da Ópera, e para que o público não ficasse sem um local para diversões, em 1821 foram iniciadas as obras do Teatro Provincial nos fundos do Palácio do Governo, sem que fossem concluídas. Como visto no primeiro capítulo, o

---

[58] Trata-se da política "reformadora" de urbanização e desenvolvimento de Belém, empreendida na década de 1750 por Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, ministro do rei D. José I. Após a assinatura do Tratado de Madri entre Portugal e Espanha, em janeiro de 1750, a Coroa Portuguesa demarcou sua propriedade sobre as terras do norte do Brasil, ação da qual ficou encarregado o irmão de Pombal, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, que chegou ao Pará em 24 de setembro de 1751, como governador. Em sua administração, sob orientação da Coroa, Belém se tornou capital do novo Estado do Grão-Pará e Maranhão (antes Maranhão e Grão-Pará), tendo sua importância política e econômica ampliada.

[59] Landi integrara a Primeira Comissão Demarcadora de Limites. Seus projetos, entre eles o o Palácio dos Governadores, transformaram o espaço urbano de Belém no final do século 18. Landi se fez presente em todos os governos do Período Pombalino na Amazônia: Francisco Xavier de Mendonça Furtado (1751-1758), Manuel Bernardo de Melo e Castro (1759-1763), Francisco da Costa de Ataíde Teive (1763-1772) e João Pereira Caldas (1772-1780). Morreu no Pará em 1791.

presidente Beaurepaire Rohan, em 1855, mandou paralisar a construção que se tentara retomar 30 anos depois. Por causa disso, autorizou nova subvenção à companhia dramática que cumpria temporada em um teatro particular, em funcionamento desde a década de 1830 e que passara a ser, segundo as próprias palavras do presidente, "a única diversão de que pode dispor a classe mais illustrada da população" (RELATÓRIO..., 15 ago 1856), mesmo que não correspondesse à "importância crescente que vai adquirindo a formosa cidade do Pará".

Beaurepaire Rohan se referia ao Teatro Providência, no Largo das Mercês, no bairro da Campina. Em 1835, em pleno funcionamento, teve suas atividades interrompidas pelas lutas travadas durante o movimento da Cabanagem (1835-1840), que também ocupou aquele sítio. Em 1840 voltou a funcionar, mantendo-se como a principal casa de espetáculos de Belém, "embora pequeno e desconfortável, considerado, ainda em 1865, um pardieiro" (SALLES, 1994, p. 64). Foi parcialmente destruído por um incêndio na década seguinte. Restaurado, continuou em atividade até pelo menos o final da década de 1870.

O Providência recebeu companhias nacionais e portuguesas, que se apresentavam em temporadas com um repertório variado de dramas, comédias, farsas, cenas líricas e jocosas, seguindo uma tendência vista em Portugal e na corte. As apresentações eram um acontecimento na cidade, alcançando "sucessos ou apupadas, conforme as reações arrancadas ao bisonho espectador provinciano" (SALLES, 1994, p. 27). Cerimônias oficiais também eram realizadas no teatro, fazendo jus às subvenções pagas com recursos públicos.

A década de 1870 assistiu, ainda, ao funcionamento de diversos teatros de pequeno porte, como o Teatro Santo Antônio, também no Largo das Mercês; e no Largo de Nazaré, com programação popular de folguedos, cordões folclóricos, atrações circenses e comédias. Um destes foi o Chalet, o primeiro teatro estável daquele largo, também conhecido como Teatro Campestre de Nazaré, que se tornou memorável por seus espetáculos "escandalosos", segundo a crônica da imprensa, referindo-se às companhias de *bouffes* que lá apresentavam suas "comédias parisienses".[60] Naquela década seriam inaugurados em Nazaré, ainda, o Pavilhão de Recreios (depois recriado na Praça D. Pedro II) e o Teatro Provisório.

Vale salientar que essa é a década considerada por alguns autores, como Weinstein (1993, p. 89), a do início da expansão da borracha na Amazônia, o que

[60] Salles cita uma coletânea de cartas de um correspondente do Jornal do Commercio, da corte, em Belém, no período de 8 a 27 de julho de 1870, relatando, com malícia, a inauguração do Chalet, seus espetáculos e a reação da plateia. Cf. SALLES, 1994, p. 70.

repercute na intensificação da atividade artística no Pará, apesar do relativo decréscimo da população da província em função da migração de trabalhadores para o Amazonas, onde a extração e o mercado da borracha mostravam-se em alta.[61] Belém contava 61.997 habitantes, segundo o Censo de 1872, sem, no entanto, ter perdido sua importância, sendo praça obrigatória para a circulação de companhias artísticas. Ressalte-se, ainda, que essa atividade teatral efervescente fomentava um mercado de trabalho informal na cidade, empregando pintores, carpinteiros, marceneiros, costureiras, sapateiros, gráficos, entre outros.

Outro fato que merece nota: na década de 1870, ao contrário das décadas anteriores, passou a ser regular a cobertura da imprensa sobre a vida teatral na cidade, intensificando-se esta prática a partir de 1880. Além dos anúncios da programação pagos pelas empresas artísticas, articulistas publicavam críticas (nem sempre generosas) das apresentações, da performance dos artistas, da qualidade dos cenários e do comportamento do público. A imprensa, portanto, compunha a dinâmica teatral da cidade.

Mas a inexistência de um teatro público à altura dos anseios da elite mantinha-se nos déficits do governo provincial para com a capital. Essa ausência, descompassada com os ideais da modernidade, repercutia na Assembleia Legislativa Provincial, formada por representantes dessa mesma elite – comerciantes, proprietários de terra, pecuaristas, militares, intelectuais. Seus membros, em articulação política com artistas e empresários de companhias artísticas, concediam subvenções para a realização de temporadas e mesmo para a melhoria dos teatros particulares. Interesses públicos e privados em convergência, portanto. Um dos sinais evidentes da incidência da vida política sobre a vida artístico-cultural foram as sucessivas subvenções concedidas ao Teatro Providência pelo governo provincial, depois de aprovadas pela assembleia, da qual era membro o proprietário do teatro, o tenente-coronel Antônio Pimenta de Magalhães que, além de rico, era comandante superior da Guarda Nacional.

A decisão de construir um teatro provincial, mesmo com todos os atropelos já abordados no primeiro capítulo, encerrava uma trajetória de quase 60 anos, sendo esta a história que antecede o Teatro da Paz e o insere na fisionomia da cidade. Embora

[61] Segundo Weinstein, citando Roberto Santos e Robin Anderson, na década de 1870 a população do Pará decresceu ligeiramente de 275.237 para 274.883 habitantes, enquanto a do Amazonas aumentou de 47.672 para 115.114. Naquela década, a extração do látex no Pará já havia consumido os seringais de mais fácil acesso, sendo que os mais isolados não se apresentavam lucrativos no início daquela década, diferentemente de Manaus com áreas mais acessíveis ainda por serem exploradas.

coexistisse com as demais casas de espetáculos criadas ou reformadas, o Da Paz era, de longe, a construção mais imponente e luxuosa, a mais dispendiosa e polêmica, com a missão que justificava a natureza de seu estratégico projeto: modernizar e civilizar a província por meio da arte, promovendo o progresso artístico, para usar um termo da época.

Retomando a crônica de Veríssimo sobre a inauguração, ele descreveu os detalhes e frivolidades daquela noite, documentando um acontecimento poucas vezes visto na capital da Província, protagonizado pela "sociedade escolhida", como os jornais a ela se reportavam. Ele informava sobre como "os largos corredores, o grande salão, a vasta platéa, os camarotes de todas as ordens estavam cheios, e litteralmente cheios"; como

> As senhoras, as mais bellas e mais distinctas representantes do sexo amavel e amado, as divas do *high life* paraense, arrastavam pelo salão, com negligente elegancia, as longas caudas dos vestidos de seda côr de rosa ou azul claro, ou de velludo côr de sangue enfeitado de setim *gris perle*, e rendas valenciennes da mesma côr; ou ligeiramente encostadas ao balcão dos camarotes pegavam de leve o binoculo de madreperola e passavam rigorosa revista *critics* ás *toilletes* das outras senhoras.
> As luzes em profusão, os espelhos, aquellas mulheres bellas, aquelles homens *frisés*, *cirés*, *gantés*, aquelle rumor da multidão, as flores, faziam uma agradavel e desusada impressão [...] (VERÍSSIMO, 17 fev. 1878, p. 1)

Observações que motivam uma reflexão: apesar de suas críticas ao orçamento da obra, iniciada no governo dos conservadores, o cosmopolita Veríssimo – apreciador da literatura mundial e dos gêneros lírico e dramático, defensor da ideia de que o processo civilizatório não poderia prescindir da reforma da instrução pública – comungava o argumento de que Belém necessitava de um teatro de primeira ordem, como não poderia ser o velho Teatro Providência, com sua estrutura precária no Largo das Mercês. Veríssimo fazia parte de uma elite letrada, moldada aos novos padrões burgueses, sobretudo uma burguesia atenta às transformações culturais, científicas e tecnológicas ocorridas no mundo. Assim, ao testemunhar os acontecimentos daquela noite, mostrou-se envolvido pela mundanidade do evento, aquele padrão de cultura e consumo que o Teatro da Paz oferecia: um edifício amplo, arejado, requintado e mais bem equipado que os demais teatros da cidade; um botequim alinhado; o luxo associado à promessa de diversão de alto nível. Surpreendeu-o até mesmo a pontualidade do início da programação, uma qualidade "inteiramente desconhecida n'esta terra e quo puderamos chamar ingleza".

Daí o sarcasmo com que conduziu sua pena ao se reportar ao que ali, naquela noite, já significava passado e futuro, e a possibilidade de superação do atraso na capital da

província. Daí valer-se de uma tendência da elite intelectual do Pará de cobrar das autoridades, por meio da imprensa, o saneamento, a higienização, o calçamento e o embelezamento da cidade, prédios e equipamentos públicos.

> [...] posso jurar, de toda aquella gente que ria, que brilhava, que expandia-se, ninguem, absolutamente ninguem, teve, não digo uma lagrima, mas uma recordação saudosa para o velho e cachetico *Providencia*, a essa hora, mudo, triste, com os olhos rasos de lagrimas amargas, maldizendo da humanidade ingrata e voluvel.
> Eu tenho pena de ti, oh velho *Providencia*! Esse tenaz de pombal estragado mette-me dó! E' uma cousa triste a morte de um theatro. Aquelle edificio ouvio tudo: gritos de dôr, lagrimas sentidas, risos expansivos, pulsações ternas e precipites de corações; foi confidente de muito amor, viu apertar a furto muita mão mimosa e tremula, ouvio mesmo muita jura de amor cahir ligeira e hesitante nos ouvidos castos da donzella timida.
> Tudo isto, talvez elle recordou hontem quando ouvio os primeiros accordes d'aquella musica que tocava ao nascimento de seu successor e era o seu funeral. Diz-se que a chuva, escorrendo pelas suas gretadas e negras paredes, parecia lagrimas de quem chora.
> Pobre *Providencia*, queixa-te do sr. Zé Bento, do sr. Zé Bento da divina providencia, a elle, só a elle, deves a tua morte. (VERÍSSIMO, 17 fev. 1878, p. 1)

O Zé Bento mencionado era o ex-presidente José Bento da Cunha Figueiredo, que autorizara a construção.[62]

Apesar de se mostrar entusiasmado por aquele acontecimento, Veríssimo encerrou sua crônica com o tom que marcaria a sequência desses textos, ao longo de 1878, sobre os espetáculos apresentados: insatisfação quanto ao repertório de dramas, melodramas e comédias de gosto popular, "provinciano" e "decadente", em detrimento de um repertório realista, que ele defendia, por ser mais afinado às mudanças sociais e políticas da época, tal como ocorria nos teatros do Rio de Janeiro e na Europa;[63] responsabilização do público da capital por aprovar e demandar essa qualidade do repertório artístico, o que, para ele, era sinônimo de pouca instrução e de falta de apuro estético; desaprovação da performance da companhia dramática, sendo implacável com os artistas, ressalvando um e outro; e, à exceção de algumas montagens que o agradaram, reprovação de figurinos e cenários.

---

[62] José Bento da Cunha Figueiredo era advogado. Foi senador, ministro e conselheiro do Império. Morreu no Rio de Janeiro em 1891. In: *Senado Federal*.

[63] O movimento realista de inspiração francesa tinha a missão de reformar a linguagem teatral, sendo um instrumento pedagógico para promover a mudança do gosto estético do público. No Brasil, a reforma realista no teatro foi uma bandeira levantada por escritores como Machado de Assis e José de Alencar, que criticavam a encenação de dramalhões, melodramas e o que consideravam baixa comédia, em oposição à alta comédia proposta pelo realismo que, por seu caráter pedagógico, forjaria uma nova consciência social e política no público. São de Alencar as peças realistas *Demônio Familiar* e *Asas de um Anjo* encenadas no Rio de Janeiro, na década de 1850. Cf. MARZANO, 2008, p. 33-38.

Não é objetivo deste trabalho a análise das crônicas de Veríssimo, o que exigiria outros esforços, e sim reter sua atmosfera como um referencial do pensamento de um homem letrado do século 19, um intelectual autônomo e observador atento que se contrapunha à realidade que lhe era desafiadora. Isto é: o destino do teatro, projetado para ser um templo da arte, um monumento catalisador dos ideais de civilização e modernidade. Exatamente este o ponto que interessa apontar neste capítulo, tendo como pano de fundo as letras ácidas daquele cronista.

> [...] Porque não nos dá o sr. Vicente algum drama nacional? Temos diante dos olhos a lista do seu novo repertorio e não vemos ahi nenhum drama ou comedia nacional a não ser *O Brasil e o Paraguay*, a quem não temos a honra de conhecer e que parece-nos em litteratura dramatica um *illustre desconhecido*.
> Como a justiça preside e ha de presidir sempre, esperamos, os nossos pensamentos, sou o primeiro a reconhecer que, alem do nosso publico pela pouca instrucção e senso artistico que tem, não estar preparado para aceitar bem as obras de maior merito litterario do que scenico, como são em geral as brazileiras, essas obras não são tão abundantes que se possa dellas lançar mão muitas vezes. Mas se as obras nacionaes, ao envez do que acontece em outros paizes, não podem occupar sempre o proscenio, cremos que, sem nenhum desaire para nós, e sem prejuiso para qualquer empreza, podem apparecer e serem bem vindas, desde que forem interpretadas com arte e verdade. Pois entre as producções de Alencar, de Macedo, de Penna, Pinheiro Guimarães, de Castro Alves, de Agrario, de F. Tavora, etc., nada ha que sirva? Mas então deem-nos drama que mereçam este nome, como as obras de Sardou, Dumas pae e filho, Augier, etc. e não aleijões como o *Paralytico* [...][64]

> [...] O realismo é uma escola essencialmente critica, póde por isso não ser definitiva, mas o que para nós é incontestavel, é que esse modo de ser da arte, é filho legitimo do nosso estado de civilisação, das conquistas do nosso estado de civilisação, das conquistas do nosso progresso, na ordem intellectual. A velha litteratura, hoje gasta, é incapaz de uma missão social; isolada no seu subjectivismo, é simplesmente uma arte egoista e hypocrita, vivendo fóra do mundo, odiando-o e, as vezes, bajulando-o. [...][65]
> Diante de um drama phantastico, onde as apparições sobrenaturaes, offendendo o bom senso, misturam-se á realidade da vida, a critica, ainda a mais benevola, sente-se impotente para condemnar, ou antes para julgar. Por isso, sorri de despreso e lastima apenas que um artista de talento, como no caso presente, seja quem assigna o drama que ouvimos na quinzena finda e que se chama *O bom anjo da meia-noite*.

---

[64] *Chronica theatral* em 31 de março de 1878. O drama *O Paralytico* foi o terceiro espetáculo em cartaz na temporada inaugural do Teatro da Paz. Sua encenação, por conta do título, foi alvo de trocadilhos jocosos na imprensa. Como nesta nota: "Foi distribuído hontem o programma de um espectaculo em que a empreza Vicente pretende solemnisar a administração do sr. dr. Malcher. O drama escolhido é o *Paralytico*. Será isso uma verdadeira barretada, ou delicadissimo epigramma?". A CONSTITUIÇÃO, Belém, n. 56, p. 2, 11 mar. 1878.

[65] *Chronica theatral* em 7 de julho de 1878. O autor escreveu esta crônica por ocasião da apresentação de *Os Enjeitados*, do dramaturgo português António Ennes, peça que é um protesto contra as "rodas" dos enjeitados, local onde eram colocados os recém-nascidos indesejados, garantindo-se o anonimato de quem praticava o ato. A peça estreou em Lisboa, em 1876, e no mesmo ano chegou ao Brasil, sendo aqui representada largamente. No Pará foi apresentada apenas em 1878. No Rio de Janeiro ficou em cartaz nos anos de 1876, 1878, 1880 e 1881.

> O theatro, onde n'este momento se devem agitar as graves questões sociaes, perde immenso com isso; e o culpado não é nem um actor mediocre; é um artista quase celebre.
> O máo gosto do nosso publico, devemos confessar, é tambem connivente n'esse attentado. É elle quem preferindo as composições apparatosas e burlescas, ás obras sérias e de merito, anima os autores a escreverem-n'as e aos actores a represental-as. [...][66]

> [...] Tivemos uma peça brazileira: A *Torre em Concurso*, uma das mais espirituosas comedias de Macedo. [...]
> Infelizmente, porem, a companhia saio-se pessimamente no desempenho d'esta comedia.
> Os dois papeis principaes forão entregues aos srs. Silveira e Braga, que os disseram detestavelmente. O sr. Silveira revelou quanto está longe de ser comico; em um papel de si mesmo cheio de espirito, elle conseguio ser apenas ridiculo. Cremos que este artista faria bem limitando-se ao papel de Casca Grossa. O sr. Braga (Paschoal) mostrou apenas que tem bons pulmões. O sr. Manhonça (Bonifacio, o escrivão) esteve monotono e desengraçado. O mesmo podemos dizer do sr. Augusto (Manoel Gonçalves). Bahia (João Fernandes) e Camara (Athanazio) forão, principalmente aquelle, sempre bem nos seus papeis. Ao sr. Carlos (Henrique) faltou, como lhe acontece sempre, naturalidade e arte. O sr. Lima (Germano) não andou mal, no entanto não nos parece que possa sair-se bem nos papeis de comedia. D. Isabel não foi feliz no seu papel de Anna. D. Claudina (Faustina) e D. Manuela (Felicia) disseram, esta sobretudo, muito bem os seus papeis, se excetuarmos as partes em que tiveram de cantar pois d'ellas se póde dizer – cantam, mas não entoam.
> Alem dos muitos enxertos que por conta propria fizeram os actores na peça de Macedo, lembrou-se a empreza de terminal-as com um *samba* ou *batuque*, mais proprio de circo de cavallinhos, ou cousa que o valha, do que de um theatro serio. No entanto, para vergonha do nosso publico, foi essa a parte mais applaudida da comedia.[67]

> [...] O scenario foi pobre. A mesa de jogo, pequenina, cercada por meia dúzia de jogadores frios e calados, foi de nenhum effeito. A sala rica não tinha riquesa, e devemos dizer a quem a ornou, que aquelles espelhos de moldura de madeira vermelha, são unicamente proprios para casas de barbeiros e nunca para uma sala e menos para uma sala rica. Não é a primeira vez que os taes espelhos apparecem em salas ricas, já nos *Filhos*, no salão do conde Cazelard, no *Paralytico*, na sala de Jeronymo Peyrat, nos *Homens de Marmore*, no salão de D. Luiz Coutinho, aquelles feios espelhos figuravam a par de moveis ricos. Os convivas do casamento, alem de poucos, estavam muito mal e pobremente vestidos, ao ponto de tornarem aquella scena profundamente ridicula. O scenario do 6º acto, a não ser a cabana e a scena final do incendio, ambas regularmente executadas, não pode honrar o pintor que a preparou. Aquellas montanhas não só não se pareciam com montanhas, como não tinham perspectiva.
> Esta *mise-en-scène* fez-nos lembrar dos theatrinhos particulares onde com uma colcha encarnada, um pouco de fita, uma folha de papel dourado, etc. se faz a farda de um general ou a manta de um imperador.[68]

---

[66] *Chronica theatral* em 1º de setembro de 1878. O ator a que se refere Veríssimo é o português António Soares de Medeiros, que interpretava o papel-título e era um renomado artista em sua terra natal e no Brasil.

[67] *Chronica theatral* em 17 de março de 1878. A peça *Torre em Concurso*, de Joaquim Manuel Macedo, já havia sido apresentada em Belém dois anos antes. Segundo o anúncio do espetáculo, tratava-se de um "explendido successo de 1876". O LIBERAL do Pará, Belém, n. 63, p. 3, 17 mar 1878.

[68] *Chronica theatral* em 14 de abril de 1878. A crítica refere-se à montagem de *Trinta Annos ou A Vida de um Jogador*, drama de M. Victor Ducange, traduzido livremente pelo jornalista Carneiro Vilella, noticiarista do jornal Diario do Gram-Pará. Veríssimo reclama da escolha do empresário do teatro: o texto "É mais velho

Há de se considerar que a primeira temporada artística do Teatro da Paz, na qual foram contabilizadas 126 récitas, correspondentes a 47 espetáculos, incluindo pequenas cenas, foi uma extensão dos programas há muito conhecidos do público dos teatrinhos particulares. No princípio da temporada, o público foi tolerante, comparecendo às récitas dos espetáculos que, mesmo familiares, e até mesmo por isso, o acomodavam a uma rotina. Espetáculos como *A Morgadinha de Val-Flor*, drama de Pinheiro Chagas, apresentado em teatros diversos do Império, inclusive na corte; a comédia *Uma Experiência*, a opereta *O Ovo Mágico*, a comédia *A Torre em Concurso*, de Joaquim Manuel de Macedo, e *Trinta Annos ou A Vida de um Jogador*, drama de M. Victor Ducange, para citar alguns, eram encenações popularíssimas e revisitadas nos palcos da cidade.

Imagem 12. Fragmento do anúncio da apresentação de D'Amico, 1878. Fonte: A Constituição/BPAV.

Além das encenações dramáticas e líricas, havia espetáculos que atraíam pela bizarrice, como os números do magnetizador italiano Pedro D'Amico e seu filho Vicente, que apresentavam a "mui divertida dança magnética" e faziam experiências corporais com o aumento e desaparição da pulsação; insensibilidade parcial, atravessando-se o braço da pessoa magnetizada com um comprido alfinete; e, por fim, a "sorprehendente morte apparente, extasis magneticos e posições estaticas" (O LIBERAL DO PARÁ, 21 jul. 1878). Deve ter sido um sucesso, pois, em dezembro, o discípulo de D'Amico, Francisco Barcia, realizou número semelhante, modificando apenas a dança, desta vez sobre ovos, e a paralisação da circulação sanguínea por meio do magnetismo.

Mas o público começou a reclamar da mesmice. Então, foram necessários alguns ajustes para agradar à plateia, a começar pela contratação de novos artistas, reforçando o elenco fixo da Empreza Vicente.[69] Vindos de Portugal, ajudaram a

do que o nome indica. [...] Um velho melodrama, está dito tudo. Sacrificou-se a arte, o bom senso, a verdade ao effeito scenico".

[69] Os programas anunciados também fazem referência a outros atores, que parecem coadjuvantes ou figurantes, pois não há menções a eles nem nas crônicas de Veríssimo. São eles: Philadelpho, Joaquina e Ludgaria.

incrementar o repertório, obrigando a empresa a ajustar o preço dos ingressos. Naquele ano estiveram no Pará, em períodos diferentes, os renomados atores Antônio Pedro, João Gil, Carlos Posser, Maria Adelaide e Soares de Medeiros. Este foi recebido como uma celebridade, pois fora contratado para ocupar, a partir de julho, o posto de primeiro galã dramático da companhia, substituindo Carlos David, que parecia não ter agradado muito.

Medeiros foi protagonista de um dos maiores sucessos da temporada: *O Demônio da Meia-noite*, opereta adaptada por Júlio Xavier do original francês *Les Amours du Diable*, de Saint-Georges, com música do maestro Colás, cenários de Chrispim do Amaral, com vestuários a caráter, sendo os da personagem Uriella "executados por Mme. Cesarine Galvão". A peça foi anunciada com a antecedência de três meses e muito estardalhaço pelo empresário, que esperava promover "o maior acontecimento teatral no Pará", revidando às críticas e assegurando seu contrato. Segundo o próprio empresário, foram investidos 5 contos de réis na montagem (em letras garrafais no anúncio), apresentada como "peça phantastica de grande espectaculo, em 1 prologo e 5 actos, divididos em 10 quadros, ornado de canto, marchas, transformações, mutações e visualidades" (O LIBERAL DO PARÁ, 21 set. 1878). *O Demônio...* foi apresentado 12 vezes, de setembro a dezembro – um feito raro, pois as encenações não resistiam a mais que três récitas seguidas, com lotação completa.

As mudanças no elenco e na programação foram reações assumidas às críticas vindas da imprensa, não apenas expressas nas crônicas de Veríssimo, como também em notícias não assinadas, com características de crítica teatral ou apenas opiniões a respeito das encenações, do desempenho dos artistas e da postura do empresário do teatro. Vicente Pontes de Oliveira, pernambucano de larga experiência artística e empresarial, em sua política de sobrevivência na praça do Pará procurava moldar-se a todas as pressões, o que não o impediu de ser visto no meio artístico como autoritário e monopolizador da pauta do Teatro da Paz, embora o seu contrato previsse a abertura de pauta para outras companhias. A Empreza Vicente não apenas ocupou o teatro por dois anos, apresentando apenas o que contratara, como estabeleceu em Belém sua infra-estrutura. As exceções no período foram eventos de caráter político e benefícios em prol de causas humanitárias.

Apesar da rotina artística mambembe dos primeiros tempos, o Teatro da Paz "seria um dos mais fabulosos centros artísticos do norte do país, um dos mais movimentados do continente" (SALLES, 1980, p. 289). As atrações que tanto incomodavam o cronista de *O Liberal do Pará* continuaram a ser apresentadas, de modo

quase exclusivo, nos dois primeiros anos de atividades cênicas, com boa afluência do público. Essa dinâmica só começou a ser alterada em fins de 1879, quando a plateia realmente começou a demonstrar cansaço daquele repertório e da companhia dramática, formada por atores já decadentes, que, ainda assim, despertavam simpatia. Resultado: o público passou a esvaziar o teatro. Queria novidades.

A Empreza Vicente resistiu até o início de 1880, quando o governo rompeu unilateralmente o contrato, repassando a concessão e a subvenção à atriz e empresária portuguesa Emília Adelaide Pimentel, ex-contratada de Pontes de Oliveira e que com ele se desentendera. O empresário, mesmo se sentindo traído, permaneceu em Belém, reorganizando a companhia, levando-a para o Pavilhão de Recreios, às proximidades do Teatro da Paz. Também ampliou sua atuação para Manaus e praças do Nordeste. Apesar de perder a concessão do teatro, continuou a promover os bailes das estações carnavalescas. Morreu em agosto de 1882, em Pernambuco, e a finalização de seu contrato na estação carnavalesca foi feita por outros artistas, que usaram o nome de sua empresa. A viúva do empresário, Manuela Lucci, formou companhia própria, voltando ao Pará em 1883.

Imagem 13. O soprano dramático Filomena Savio. Fonte: Cronologia Lírica de Belém.

Em 1880, a novidade esperada chegou com a Companhia Lírica Italiana dirigida pelo empresário Tomas Passini, cumprindo a primeira temporada lírica na acepção do termo. A estreia foi em 7 de agosto, com a ópera *Ernani*, de Giuseppe Verdi, e um elenco respeitado, formado por Filomena Savio (soprano dramático), Julia Consolani (contralto), Climene Kalas e Sofia Orlandini (mezzo-sopranos), Roberto Giraud e Umberto Gigli (tenores), Ernesto Poito (barítono), Roberto Mailini (baixo), Ausande Recci (comprimária), Arturo Giustinelli e Gustavo Peroni (comprimários), Anita Galli e Maria Zatelli (bailarinas), Luigi Logheder (maestro, pianista e ensaiador dos coros), mais 20 coristas e 26 professores de orquestra (SALLES, 1980, p. 306). No repertório, além de *Ernani*, as óperas *Um Baile de Máscaras*, *Rigoletto e O Trovador*, de Verdi, *O Guarani*, de

Carlos Gomes (a primeira apresentação no Pará), *Lucrécia Bórgia* e *A Favorita,* de Gaetano Donizetti, *Norma,* de Vicenzo Bellini, e *Ruy Blas*, de Filippo Marchetti.

Nos anos seguintes, as temporadas no Da Paz seriam alternadas entre apresentações líricas e dramáticas, estações carnavalescas, números circenses e eventos políticos. E assim se passaram nove anos entre a inauguração e o início da primeira reforma. Excetuando-se uma breve interrupção, em dezembro de 1883, para a realização de obras de retelhamento e restauros diversos na parte interna, as atividades artísticas funcionaram regularmente de 1878 ao início de 1887.

Imagem 14. O barítono Innocente de Anna, da companhia de Carlos Gomes, 1883. Fonte: Cronologia Lírica de Belém.

Durante esse período, a intensificação da dinâmica do teatro e das atividades comerciais e recreativas da Praça D. Pedro II suscitaram novas melhorias naquele sítio. Um deles, o calçamento de um passadiço em frente ao teatro, que sempre era alvo de reclamações em noites de chuva, quando o trânsito dos carros puxados por cavalos agravava o lamaçal que se formava na área – e algumas pessoas reclamaram de serem quase atropeladas pelos cavalos. Mais do que isso, o sistema público de transporte foi alvo de muitas transformações em função das atividades artísticas. Em 1878, quando só havia a Companhia Urbana de Estrada de Ferro Paraense realizando o tráfego de bondes (puxados a cavalo ou movidos a vapor), houve a necessidade de aumentar a quantidade de veículos à disposição do público que ia aos espetáculos. Em abril daquele ano, a companhia, cujos bondes passavam no entorno do teatro, na ida para a Cidade e na volta para Nazaré, estabeleceu saída de mais três carros para Nazaré e outros três para a Cidade, depois dos espetáculos (O LIBERAL DO PARÁ, 25 abr. 1878).

Cinco anos mais tarde, a chegada da Companhia de Bondes Paraense ampliou o serviço no entorno da praça. A inauguração da primeira linha foi em 11 de junho de 1883, em cerimônia festiva que contou com a participação das autoridades provinciais, da elite da capital, dos artistas da companhia lírica italiana empresariada por Carlos Gomes (em sua segunda viagem ao Pará) e da orquestra do teatro. A linha de Nazaré, que incluía o teatro no trajeto, passou a funcionar em 7 setembro do mesmo ano, depois de sérias disputas com

a companhia mais antiga, envolvendo sabotagem desta com a recém-chegada. A inauguração da linha de Nazaré foi festejada na imprensa, sinalizando novas divisões políticas em Belém. Acirrando ainda mais a concorrência, a Companhia de Bondes Paraense criou, em dezembro, um serviço exclusivo para os frequentadores do teatro e do Pavilhão de Recreios. Em noites de espetáculos, haveria bondes especiais, com faróis azuis, partindo com exclusividade da praça para o ponto inicial da linha, na Rua da Imperatriz, distante do teatro poucos quilômetros.

Se o teatro impactava na vida citadina, as transformações sociais e políticas daquela década também ressoaram dentro dele. Uma das mais importantes foi, sem dúvida, a mobilização em torno da libertação dos escravos, que motivou inúmeras campanhas promovidas por clubes de emancipação, envolvendo artistas em atuação na cidade. Uma delas fora organizada para beneficiar a emancipação de artistas escravos, o que pode ter sentido amplo, pois artes e ofícios eram conceitos imbricados, sendo o sapateiro, por exemplo, considerado um artista. Em 4 de março de 1883, os atores Joaquim Infante da Câmara e Augusto César de Mendonça promoveram um espetáculo em benefício de uma liberdade e dos indigentes variolosos do Maranhão, que contou com a presença do presidente da Província, o Barão de Maracaju. Apresentaram as comédias *Uma Chávena de Chá* e *Um Casamento Singular*, com a participação de diversos atores e da orquestra. O ponto alto do evento foi quando, ao som do Hino Nacional, a atriz Cândida Mendonça realizou a entrega da carta à escrava beneficiada, cujo nome não é mencionado na notícia.

Manuela Lucci fez o mesmo no dia 9 de outubro de 1883, revertendo a renda de um dos espetáculos da temporada para a Commissão Central de Emancipação. Meses antes, Carlos Gomes, que acabara de compor *O Escravo*, não conseguiu realizar o prometido às associações emancipadoras de Belém de dedicar a renda líquida de uma das récitas da sua temporada para a campanha, frustrando a expectativas dos que haviam feito até reunião para organizar a distribuição. O *testa di leone* tivera muitos prejuízos na malfadada empresa causados pela epidemia de febre amarela que assolara a cidade naquele ano, matando vários artistas e técnicos da companhia e provocando a evasão de outros, como o barítono Navarri, que voltou escondido para a Itália, sob a vista grossa da polícia do porto. O próprio Carlos Gomes precisou ser beneficiado pelo governo provincial, que rescindiu seu contrato sem ônus.

Além dos espetáculos teatrais, foram motes para a entrega de cartas os bailes de máscaras, conferências e concertos. Na ocasião, lia-se a carta de alforria e apresentava-se o

beneficiado. Era uma forma de o proprietário do escravo comunicar à sociedade sua decisão. Às vezes escolhiam-se datas especiais, como o primeiro aniversário de morte de um cônjuge, para apresentar a liberdade ao escravo do morto. Essas manifestações não passaram impunes nas críticas da imprensa ou de leitores, que acusavam os proprietários de oportunismo, espetacularizando o momento para se promover. O que não deixa de ser pertinente, pois na descrição de alguns desses eventos transparece a supervalorização da atitude dos proprietários em detrimento do próprio liberto.

Mas se houve um momento-síntese em que os temas candentes daquela sociedade estiveram em cena no Teatro da Paz, este foi o dia do assentamento do primeiro trilho da Estrada de Ferro de Bragança, 24 de junho de 1883, empreendimento que, nas palavras do presidente, Visconde de Maracaju,[70] "percorrerá desertos alem, semeando por elles a civilisação em sua victoriosa passagem" (O LIBERAL DO PARÁ, 26 jun. 1883). A cerimônia de início das obras foi realizada no Largo de São Brás, ponto de partida da ferrovia, mas a confratermização se deu no salão de honra do teatro, onde o Barão de Caymari, líder do grupo de capitalistas da corte que arrematara a obra, ofereceu um almoço a representantes de todas as forças políticas da cidade: além do presidente, o bispo, um general, o chefe de polícia, o secretário da Presidência, o presidente da Câmara Municipal, o juiz de direito da 1ª vara, o corpo de engenheiros da Província, representantes do comércio, da imprensa e "muitas pessoas gradas".

No momento dos brindes, o senhor Domingos Olímpio fez uma saudação ao Barão de Caymari, por este ser abolicionista, apresentando-lhe duas cartas de liberdade. Na sequência, o senhor Castello Branco brindou a todos os abolicionistas do Império e, fechando os vivas, o Barão de Caymari saudou a presença, no evento, do maestro Carlos Gomes. A descrição parcial do evento serve para mostrar como essas ocasiões funcionavam (e ainda funcionam) como um termômetro para se medir o maior ou menor envolvimento e influência de pessoas públicas nos circuitos sociais de uma cidade, o feixe de relações que lhes garantiam o *status*, a sobrevivência dos negócios e, por que não dizer, das inimizades, elas também peças dos jogos de cena. O próprio Carlos Gomes, depois de duas temporadas em Belém, mesmo com todos os problemas registrados, retornou à cidade mais de uma década depois, doente e empobrecido com a retirada do patrocínio que lhe concedia o imperador deposto. Acolhido pelo governo do republicano Lauro Sodré, que reconhecia a

[70] O sergipano marechal Rufino Enéas Gustavo Galvão, Barão de Maracaju, foi elevado a visconde por D. Pedro II, em 1883, quando presidente da província do Pará, cargo que ocupou de 1882 a 1884, sendo a administração mais longa da Província. Antes, fora presidente do Amazonas e de Mato Grosso.

importância do brasileiro, mudou-se de Milão para Belém, onde morreu a 16 de setembro de 1896.[71]

Muitos outros exemplos poderiam ser dados sobre os usos diversos do Teatro da Paz na década de 1880. Mas a sequência dos acontecimentos descritos é suficiente para mostrar que o teatro se tornara referencial, integrando-se à organicidade da vida na capital paraense, com todos os vieses que isso possa implicar. Era um teatro do público.

## 2.2 OS PÚBLICOS DO TEATRO DA PAZ

É preciso buscar além da categoria *elite* o significado de público no Teatro da Paz, no recorte temporal de nove anos, que corresponde ao espaço entre a inauguração e o início da primeira reforma (1878–1887). O teatro fora planejado e construído para, idealmente, atender a "classe mais illustrada da população", mas na cidade real recebeu outros segmentos da sociedade, não apenas os que conformavam a elite. Há indícios da circulação de um público de origem mais modesta, que também tomava assento na sala de espetáculos. Um motivo plausível era o fato de o governo provincial subsidiar temporadas artísticas, permitindo aos empresários a oferta de ingressos a preços regulados aos dos teatros mais populares. Outro, a realização de récitas em benefício de causas sociais, as quais eram desoneradas do valor do aluguel do teatro,[72] podendo, portanto, oferecer ingressos a preços toleráveis para a população de baixa renda.

Pode ser uma explicação válida, em tese. Na prática, as coisas poderiam não ser sempre assim. Na temporada lírica organizada pelo compositor Carlos Gomes em 1883, a definição do preço dos ingressos esteve no centro de uma das polêmicas que envolveram o empreendimento do artista. Uma carta anônima endereçada à presidência da Província (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 11 mar. 1883) expressava o receio de que "as familias menos favorecidas da fortuna" não pudessem assistir aos espetáculos, porque o representante do maestro em Belém recolhia assinaturas entre os mais afortunados para garantir plateia para as 40 récitas previstas para a temporada, apesar de a companhia ser subvencionada em 25 contos de réis, recursos do Tesouro Provincial.

---

[71] Sobre os últimos dias de Carlos Gomes ver *O Brilho da Supernova: a Morte Bela de Carlos Gomes*, de Geraldo Mártires Coelho, 1995.

[72] O mínimo valor cobrado era de 50 mil réis. A partir de 1890 seria de 60 mil réis.

O administrador Antônio Nicolau Monteiro Bena defendeu o representante do maestro, informando que as assinaturas eram necessárias, pois Carlos Gomes, além da subvenção, já investira uma soma alta na contratação da companhia e ainda não havia garantido o suficiente para todas as despesas (OFÍCIO..., 14 mar. 1883). Resultado: apesar das reclamações, os ingressos da temporada lírica custaram, em média, 50% a mais do que nas temporadas dramáticas que tiveram lugar no teatro no mesmo ano. Coincidência ou não, algumas récitas, mesmo as de assinantes, estiveram quase vazias. Afora episódios como esse, também não é improvável que as famílias ricas levassem consigo pessoas próximas pertencentes às classes média e baixa, e seus escravos, cujo acesso já não podia mais ser proibido. "Quando ainda não havia sido abolida a escravatura – conta-se – mucamas seguravam as saias das senhoras, iluminando-lhes o caminho para o teatro, e iam esperá-las [...] nas alturas do 'paraíso'" (NUNES, 2006, p. 36). Não é possível precisar se no Providência houve o acesso de escravos ao interior da sala de espetáculos, uma vez que o regulamento de 1843 proibia a entrada dos cativos, mas se sabe que acompanhavam seus senhores na ida ao teatro, como nesta descrição de Domingos Antônio Rayol, o Barão de Guajará (1830-1912):

> Como na maior parte das ruas não havia calçamento nem passeio, os habituées do Providência lá iam em caravana, levando à frente um moleque com uma laterna na mão, para desviá-los dos charcos e covas do terreno. Atrás, seguia uma preta ou mulata, trazendo uma bilha d'água e um copo, porque no teatro não havia dessas coisas, e, quando houve um botequim, foi para vender somente *gengibirra* da terra. (RAYOL apud SALLES, 1994, p. 23)

Para divisar os sujeitos no cotidiano do Teatro da Paz, será necessário identificar suas formas de frequentar aquela casa de espetáculos. Para isso serão intercambiados os conceitos de *público*, *plateia*, *usuário* e *consumidor*, o que ajuda a dimensionar as relações sociais estabelecidas dentro e fora do teatro, e a partir dele: como as apropriações públicas demandavam, por vezes, ações repressivas do Estado policialesco e como a imprensa as repercutia; como o teatro estimulou a moda e a propaganda; e como, enfim, o teatro se integrou à vida em Belém.

### 2.2.1 Na sala de espetáculos, o lugar de cada um

O fato de o Teatro da Paz ser frequentado por diferentes segmentos sociais não implicava, automaticamente, uma convivência tolerante nem uma guerra permanente. Mas estava claro que os códigos internos eram regidos pelo conservadorismo, o preconceito, o comportamento colonizado e segmentado daquela sociedade. Belém talvez fosse, entre as capitais do Império, onde mais se notava a segregação social, conformando bairros de negros e de imigrantes nacionais, por origem (SALLES, 1980, p. 398). A grande imprensa da capital, aliada dos interesses da elite, reverberava esse modo de vida. No teatro, uma metáfora da cidade, a divisão da sala de espetáculos favorecia a segmentação e a identificação do público. Cada qual no seu devido lugar, lembrando os teatros do século 17.

Sim, apesar do desejo em comum de partilhar os valores representados por aquele teatro e sua cultura, era preciso reconhecer o lugar de cada um, perceber as fronteiras físicas e simbólicas que separavam a plateia. Ou seja, reconhecer as linguagens afeitas àquele espaço público: o lugar ocupado na sala de espetáculos, o valor pago pelo ingresso e os modos de portar-se e de vestir-se, que denotavam a condição dos sujeitos. Fronteiras institucionalizadas, pois a administração da casa, por meio de normas, sanções e o regulamento, reiterava tais diferenças. Barthes (1987, p. 101) refere-se a uma "guerra de linguagens" para nomear os enfrentamentos entre os sistemas de linguagens produzidos pelos diferentes grupos sociais. "[...] é a sociedade, com suas estruturas sócio-econômicas e neuróticas, que intervém, construindo a linguagem como um espaço de guerra. [...] ela produz-se onde a sociedade transforma a diferença em conflitos" (BARTHES, 1987, p. 101, 102).

Pela divisão interna do teatro e pelo preço dos ingressos, é possível identificar como o público se distribuía na sala de espetáculos. Na tabela demonstrativa são informados, por área, os preços para a récita especial de abertura e a tabela regular da temporada de 1878, para que se faça a relação valorativa.

| Sala de espetáculos/Áreas | Preços na récita de abertura | Preços regulares |
|---|---|---|
| Camarotes de 1ª ordem (frisas) | 25$000 | 8$000 |
| Camarotes de 2ª ordem | 30$000 | 10$000 |
| Camarotes de 3ª ordem | 20$000 | 6$000 |
| Camarotes de 4ª ordem | 6$000 | 3$000 |
| Plateias | 3$000 | 2$000 |
| Paraísos | 1$000 | $500 |

Valor dos ingressos do Teatro da Paz em fevereiro de 1878: divisão original da sala de espetáculos.

Vale informar que essa divisão original da sala de espetáculos não corresponde à atual, depois de sucessivas reformas, embora tenha sido mantido o partido de quatro pavimentos acima do nível da plateia. Outra modificação foi a supressão de uma porta central de acesso à sala de espetáculos e que a dividia em duas partes. Além disso, a composição interna da sala foi alterada em vários pontos para se adequar à demanda e à circulação do público. Com isso alterou-se também a lotação: em 1878 o teatro comportava 1.100 lugares; atualmente são 952 assentos.

Originalmente, o primeiro pavimento comportava apenas camarotes, também chamados de frisas. Ainda no ano de inauguração, este pavimento teve oito de suas frisas suprimidas para que fossem criadas duas galerias, uma em cada lado da porta central de entrada, com cadeiras avulsas. Na reforma de 1904-1905 essa área ficou definitivamente transformada na que, atualmente, é a Varanda, eliminando-se a porta de entrada, parte da plateia e as galerias.

O segundo e o terceiro pavimentos conformavam as segunda e terceira ordens de camarotes, respectivamente. No segundo ficava o camarote presidencial, que se mantém como o camarote do governador do Estado. Parte do terceiro pavimento, após a reforma de 1904-1905, recebeu a área equivalente àquela que foi subtraída na plateia, conformando o que é hoje a Galeria.

O quarto pavimento se dividia entre camarotes de Quarta Ordem, que ficavam próximos ao palco, e a área sem divisórias do Paraíso, na direção da antiga entrada da sala.[73] Do quarto pavimento foram suprimidos os camarotes, sendo hoje composto um único Paraíso com cadeiras avulsas.

[73] Em alguns documentos, como no Relatório do Governo do Estado do Pará de 1908, a quarta ordem é identificada como a terceira, em contagem iniciada acima do pavimento das frisas.

Imagem 15. A sala de espetáculos em 1898, a antiga porta de entrada ao fundo e a primeira ordem original. Fonte: Álbum do Pará em 1899. Reprodução: Paula Sampaio.

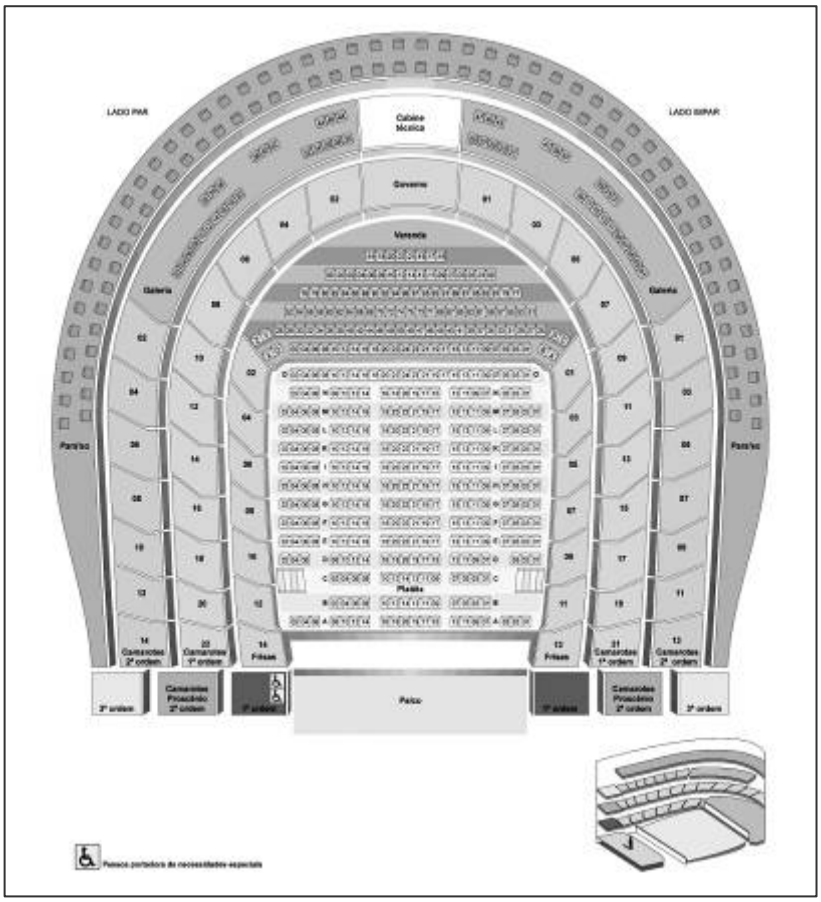


Imagem 16. A sala de espetáculos atual, com a Varanda em lugar da antiga porta. Fonte: Teatro da Paz.

Sobre os preços, para efeito de comparação, na récita de abertura, o valor do camarote mais caro (Segunda Ordem) poderia ser pago por um engenheiro titular a serviço da Província, considerando-se que o salário mensal deste profissional poderia chegar a 300 mil réis. Tomando-se os preços regulares, com o valor do ingresso para o Paraíso seria possível comprar um quilo de carne verde. Como os preços dos ingressos regulares mantiveram-se naquele padrão até 1883, pode-se fazer outras comparações – apesar do alto custo de vida em Belém e a economia marcada por constantes subidas de preços entre 1878 e 1884. Um professor do ensino primário da rede pública, na capital, recebia 200 mil réis mensais, mantendo-se a um passo do padrão de consumo do engenheiro.

Imagem 17. Camarotes de Segunda Ordem.
© Paula Sampaio, 2008.

Pode-se imaginar um operário da capital indo de bonde ao Teatro da Paz, em uma sessão regular, ocupando o Paraíso, sem mais outra despesa. Ganhando salário mensal entre 60 mil e 90 mil réis (de 2 mil a 3 mil réis/dia), este operário gastaria 500 réis com o ingresso mais 200 réis com a passagem do bonde (100 réis por trecho), resultando, portanto, em 700 réis. Se acompanhado, o valor chegaria a 1.400 réis. Um sacrifício para um guarda urbano, que recebia o equivalente a 30 mil réis mensais (mil réis/dia). Mas o operário pensaria duas vezes antes de ir a uma récita na temporada de Carlos Gomes, cujos ingressos custaram, como já se viu, 50% mais caros.

Além dos preços, a geografia da sala de espetáculos definia o perfil do público. Às excelentíssimas famílias, como nos jargões da imprensa, era recomendável ocupar os camarotes, agregadores da família e isolados do restante do público, o que não impedia a invasão certeira e impune dos olhares dos outros, o gesto destruidor das fronteiras físicas. Olhar não era proibido e, além disso, favorecia os flertes, as paqueras, os desejos e as comparações vividos na dissimulação, no *voyeurismo* estimulado pelo desenho quase elíptico

da sala e pelo uso dos binóculos. Na guerra das linguagens, "[...] há deslizes, empréstimos, barreiras, correias de transmissão", argumenta Barthes (1987, p. 101).

Os camarotes eram os espaços mais nobres, associados ao poder econômico e social, e reservados à manutenção da moral. Dos camarotes do segundo pavimento poderia ser avistado, no mesmo nível, o do presidente da Província, cuja visão privilegiada, central, indicava a herança europeia nos projetos das edificações teatrais brasileiras: a perspectiva do espetáculo incidia sobre o "ponto de vista do príncipe" (RATTO In: SERRONI, 2002, p. 18). Aos camarotes também deveriam se recolher as distintas damas, pois, desde os tempos do Providência, assim como nas demais casas de ópera instaladas no Brasil, as mulheres não deveriam ocupar a Plateia para não ficarem mal faladas, afinal esse era o espaço dos homens. Este era o mais aberto, o mais devassado por toda a sala de espetáculos, de todos os ângulos, e acessível por ser relativamente barato. E havia a Quarta Ordem, a incandescente Quarta Ordem, no último pavimento, onde se reuniam tanto os que só podiam pagar o mais barato dos ingressos quanto os que queriam algo mais do que assistir aos espetáculos. Este tema será retomado no próximo tópico.

Mas era para as famílias que se institucionalizavam as prioridades e os privilégios. Como a prerrogativa de entrar por áreas diferenciadas da do resto do público. Em 5 de março de 1878, um anúncio da Empreza Vicente oficializava a discriminação no acesso à sala de espetáculos.

> AVIZO
> D'ora em diante, para commodidade publica, haverá uma entrada especial para os camarotes de 1ª, 2ª e 3ª ordem, pelo saguão do lado direito do theatro.
> A entrada geral para os espectadores das cadeiras, platéa, paraiso e camarotes de 4ª ordem, será por uma das portas da frente e a sahida por outra. (O LIBERAL DO PARÁ, 5 mar. 1878, p. 3)

Não era só isso. As famílias poderiam entrar tão logo chegassem ao teatro, enquanto os demais espectadores teriam de esperar até 15 minutos antes do início do espetáculo. Se estivesse chovendo, o que não é raro em Belém, os carros das famílias podiam acessar rapidamente a área coberta da entrada do edifício para que as pessoas pudessem saltar comodamente. Esses privilégios não agradavam àqueles que tinham de esperar do lado de fora para depois entrar apressadamente, daí a reação, as chacotas, quando as famílias passavam. As reações na imprensa também não tardaram, como se vê nesta

sugestão encaminhada à empresa pelo jornal *A Constituição*,[74] por ocasião da récita de celebração da abertura da Assembleia Legislativa Provincial. Pode-se notar a parcialidade, pois os redatores pertenciam à elite política, na ala dos conservadores, mantendo estreitas relações com os membros do governo provincial e, em escala menor, mas não menos importante, o empresário do teatro.

> Aproveitamos a occasião para lembrar á empreza uma medida, que merece ser tomada em consideração.
> Não vemos o menor inconveniente em franquear as entradas do theatro ao povo, logo que este começa a affluir; pelo contrario, abrindo as cancellas 15 ou 30 minutos antes de começar o espectaculo dá muitas vezes lugar a atropellos e empuchões, que se até agora nada tem produzido, póde mais tarde produzir alguma scena desagradavel.
> Demais acontece que a delicadeza, que a empreza dispensa ás familias, permittindo-lhes que entrem logo que cheguem, é olhada como um privilegio, sempre odioso, sujeitando-as no entretanto a atravessar a massa compacta de espectadores retidos no pateo e a ouvirem gracejos dos queixosos.
> Convém que o sr. emprezario franqueie a entrada uma hora antes para o povo, visto como não tem destinado entradas especiaes quer para camarotes e platéas quer para o paraiso.
> É rasoavel este pedido e cremos que será satisfeito. (A CONSTITUIÇÃO, 22 abr. 1878, p. 2).

Para ilustrar um pouco mais a influência das famílias dentro do teatro, vale citar a primeira estação carnavalesca, de 24 de fevereiro a 5 de março de 1878, durante a qual os camarotes foram reservados "exclusivamente para as exm^as^ familias que desejarem honrar o baile com sua presença" (O LIBERAL DO PARÁ, 24 fev. 1878). Quem desejasse adquirir um camarote (para cinco lugares) deveria inscrever-se na "lista das encommendas", que ficava à disposição na Casa Havaneza. Não eram comercializados, nessa estação, os assentos para os camarotes da Quarta Ordem – decisão que permaneceu por toda a década seguinte. As entradas avulsas custavam 2 mil réis, mas estes frequentadores deveriam circular apenas no salão de bailes, formado pelo nivelamento do piso da sala à altura do palco.

Na temporada de reabertura do teatro, em 1890, o botequim estava mais bem servido e equipado, ofertando sorvetes, vinhos e licores, que poderiam ser solicitados pelas famílias dentro dos camarotes, pois havia "um empregado especialmente destinado a esse serviço" (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 24 jul. 1890). Era o "botequim ambulante", considerado "um melhoramento apreciavel" (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 5 ago 1890).

[74] *A Constituição* era um dos jornais mantidos pelo Partido Conservador e foi um dos que mantiveram a publicação de anúncios de captura, venda e troca de escravos, mesmo quando a campanha abolicionista tornou-se mais intensa e quando outros jornais da capital já haviam assumido o compromisso de não mais publicar aqueles anúncios.

Neste caso, o serviço era extensivo à plateia, desde que os produtos fossem pagos imediatamente.

Era como se houvesse dois sentidos de público: um mais e um menos público, um com mais, outro com menos direitos de acesso a um edifício erguido com recursos públicos. Naquela sociedade marcada pela tradição dos nomes de família, ainda que o poder econômico estivesse nas mãos de estrangeiros, esses atritos na conformação do espaço interno do Teatro da Paz evidenciavam, com propriedade, o amálgama ainda existente entre a instituição família e a instituição Estado, no qual não se vislumbrava a separação entre o público e o privado. Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 146), ao analisar o Estado brasileiro no século 19, afirma: "[...] as relações que se criam na vida doméstica sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós". Assim compreende-se como se consentia que uma instituição pública fosse domesticada em favor de um segmento social, perdendo-se o sentido do coletivo e, no fim das contas, de civilidade, que pressupõe a ordem e a obediência às normas. "Na civilidade há qualquer coisa de coercitivo – ela pode exprimir-se em mandamentos e sentenças", assegura Holanda (1995, p. 147).

Esse caráter coercitivo e regulamentar voltou-se para o público de menor poder de influência na cidade e, por conseguinte, na divisão interna do teatro. Em agosto de 1878, o Conservatório Dramático Paraense[75] encaminhou à presidência um ofício solicitando, entre outras coisas, que fosse aberta uma entrada especial para a Quarta Ordem – solicitação que já havia sido feita, na época da construção, pelo engenheiro fiscal Julião Miranda, pois considerava "de grande defeito" o acesso àquele pavimento pelas mesmas escadarias que conduziriam o público das segunda e terceira ordens. O pedido dos membros do conservatório menos tinha a ver com a concessão de uma gentileza àquele público: era sim mais uma tentativa de resguardar o acesso das famílias, acentuando-se a diferenciação existente entre os diversos tipos de público.

Essa questão perdurou alguns anos como uma demanda oficial da administração da casa de espetáculos. Prova disto foi o relatório encaminhado, em 1886, pelo administrador, João Olympio Rangel, ao presidente da Província, conselheiro João Antônio de Araújo Freitas Henriques, apresentando-lhe os "reparos e melhoramentos mais urgentes", entre os quais figurava a colocação de "nova entrada para a 4ª Ordem e paraiso

[75] Somente em 1882 o teatro passaria a ter um administrador oficial nomeado pelo governo. Até então, a fiscalização era exercida pelo membros do Conservatório Dramático Paraense, que se revezavam mês a mês.

separada da entrada geral para evitar que as familias se vejão obrigadas a envolver-se com a classe de gente que frequenta aquella ordem" (OFÍCIO..., 30 jul. 1890). Até onde pôde ser apurado, este pedido não foi atendido, e o horário da entrada, em noite de espetáculo, foi unificado para 30 minutos antes do início da sessão. Esta norma foi fixada e mantida, respectivamente, nos regulamentos de 1883 e 1890.

A propósito, em 17 de janeiro de 1883 o governo provincial aprovou o Regulamento para a Administração do Theatro da Paz,[76] elaborado pelo Conservatório Dramático Paraense ainda em 1878, cujo conteúdo expressava a determinação das autoridades em alcançar a ordem por meio da contenção das condutas, a fim de se garantir a moralidade pública, por isso a presença da polícia era a tônica. Em conformidade com a política do Império, para a qual a polícia tinha funções mais relacionadas ao ordenamento da cidade do que exatamente à repressão,[77] estabeleceu-se a Polícia do Theatro, com membros da Guarda Urbana, subordinada à Chefia de Polícia da Província. O administrador e o chefe de polícia tornaram-se as autoridades máximas dentro do teatro, cabendo ao primeiro, entre suas atribuições de "fiscal superior e unico", o suporte às atividades da polícia, e ao segundo, competências que ficavam no limiar entre a burocracia e a força:[78] à polícia do teatro competia, por exemplo, fiscalizar a venda dos bilhetes, a manutenção do preço dos ingressos e outras ações que perpassavam o regulamento de uma forma capilarizada. O regulamento, assim, controlava a apropriação do teatro por parte dos usuários (empresários, artistas e plateia), dando um peso maior aos deveres, com suas respectivas punições, do que aos direitos. Como se pode verificar nestes excertos:

---

[76] O conteúdo foi publicado na *Parte Official* da edição de 4 de fevereiro de 1883 de *O Liberal do Pará*, n. 27, p. 1. O documento é composto pelos seguintes capítulos: I. Das attribuições do administrador; II. Do emprezario ou director de companhia; III. Dos empregados internos; IV. Do medico do theatro; V. Do guarda; VI. Dos espectaculos; VII. Da policia do theatro; VIII. Dos bailes de mascaras; IX. Do botequim; e X. Disposições geraes.

[77] Pechman (2002) desenvolveu amplo estudo sobre o papel da polícia na política do Império, sendo o termo derivado de *polis* (cidade) e associado, nesta esfera semântica, à polidez, à civilidade e à cidadania, que deveriam ser exigidos do habitante da corte, quando da instalação da Família Real no Rio de Janeiro, em 1808. Esta política se estendeu para todas as províncias. No Pará, por exemplo, a Chefatura de Polícia era responsável, entre outras coisas, pela fiscalização da iluminação pública, podendo legalmente aplicar multa aos concessionários.

[78] Esta sobreposição de competências transparece ao longo do texto do regulamento em sentenças confusas. Por exemplo: esta sentença inserida no capítulo da Polícia do Theatro está mais relacionada ao público do que à própria guarda. "Art. 16 – Só é permittido fumar no vestibulo e nos terraços; e o espectador que, advertido uma vez, insistir fumar n'outro lugar que não nos mencionados ou especificados, se fará sahir do theatro".

> CAPITULO VI – DOS ESPECTACULOS
> Art. 34 – O espectaculo annunciado não poderá ser transferido nem substituido sem aviso previo pela imprensa ou por avulsos, sempre que seja possivel, e communicação ao chefe de policia e ao administrador.
> Art. 37 – Os artistas não podem empregar gestos ou expressões que dêm ás palavras sentido equivoco ou offensivo a moral, bem como practicar qualquer acção contraria a decencia. Os contraventores serão conduzidos à autoridade policial para punil-os nas formas da lei.
> Art. 38 – A guarda ou forças, que será sempre commandada por um official, destinada a manter a ordem no theatro, receberá as precisas instrucções da autoridade policial que a inspeccionar, e da qual ficará inteiramente á disposição.
> CAPITULO VII – DA POLICIA DO THEATRO
> Art. 47 – Não é permittido ajuntamento de pessoas nas portas dos camarotes e entradas das platéas durante a representação, ou de tal modo que possa impedir o transito.
> Art. 48 – Os espectadores podem applaudir ou reprovar a representação, mas de tal modo que não causem interrupção alguma.
> Art. 51 – São prohibidas as assoadas, gritos ou quaesquer outros actos contrarios a ordem, socego e decencia que deve reinar no recinto do theatro.
> § 1º O espectador que perturbar a ordem ou proceder de modo inconveniente deverá ser chamado a presença da autoridade policial ou perante o administrador, a fim de ser admoestado; no caso de não obedecer a essa admoestação será mandado retirar do theatro, com interdicção de tornar a entrar durante a mesma representação, sendo que não terá direito a restituição da importancia do bilhete ficando ainda sujeito ao procedimento criminal que no caso couber.
> § 2º Igualmente serão mandadas retirar do theatro, em a mesma interdicção, as pessoas que se apresentarem em estado de embriaguez, tambem sem direito á restituição do bilhete.
> Art. 53 – É vedado interromper a representação lendo ou recitando-se discursos ou poesias, bem como ir à scena offerecer presentes ou flores aos artistas; sendo, entretanto, permittido fazel-o nos intervalos dos actos ou findo o drama, opera ou comedia, somente por occasião dos benefficios, sem com tudo embaraçar a marcha regular do espectaculo.
> Art. 57 – Os empregados do theatro usarão de toda a urbanidade e respeito para com os espectadores, communicando qualquer ocurrencia, que se der, ao administrador, ou recorrer à autoridade policial se for necessario.
> CAPITULO X – DISPOSIÇÕES GERAES
> Art. 63 – É caso de immediata rescisão do contracto, se o contractante fizer ou permittir fazer no theatro propaganda contra as instituições do paiz e eleitoral.
> Art. 77 – Todas as vezes que tiver de trabalhar no theatro qualquer companhia, o administrador fara publicar no jornal official o capitulo deste regulamento que se inscreve – Da policia do theatro. (O LIBERAL DO PARÁ, 4 fev. 1883, p. 1)

Se havia uma preocupação expressa nesse regulamento com o ajuntamento de pessoas, manifestações ruidosas, interrupção do espetáculo, é prudente que se lance um olhar mais aguçado sobre os movimentos na sala de espetáculos, especialmente sobre a Quarta Ordem, onde comumente eram registrados distúrbios de diversas formas. Por sinal, o Regulamento do Teatro da Paz de alguma forma associava-se ao Código de Posturas do Município de Belém, instituído pela Legislação nº 1.028, de 5 de maio de 1880, no qual eram definidos, entre outros aspectos, os comportamentos e atitudes socialmente aceitos, e o modo de circulação no espaço público. Estavam proibidos, nos locais públicos e ruas,

gritar, proferir palavras obscenas, promover tumultos, fazer vozerias, assim como organizar batuques e sambas, e tocar tambor e carimbó. Estava igualmente proibido o ajuntamento de escravos, empregados domésticos e de lojas em tabernas, açougues e praças. E, ainda, restringia-se à época do carnaval os lazeres e brincadeiras da população, como o entrudo e os cordões de pastores. Eram hábitos considerados depravados, de pessoas sem formação moral (RITZMAN, 2002).

Por isso, perscrutar a Quarta Ordem talvez ajude a abrir um pouco mais as cortinas sobre esse período da história do Teatro da Paz, no que diz respeito às relações sociais que se manifestavam nos atritos do público com a polícia e entre a plateia e os artistas, e nas críticas da imprensa. O público da Quarta Ordem, afinal, era o estranho, o indesejado que precisava ser eliminado ou ter suas ações neutralizadas. Tentar fechar as cortinas sobre ele apenas o encobriu. Por trás, ele solidificou uma memória ruidosa.

### 2.2.2 Aquela "classe de gente": assuadas, pateadas e repressão policial

Imagem 18. A perspectiva da Quarta Ordem.
© Paula Sampaio, 2008.

A ameaça que o público da Quarta Ordem significava era a incompostura, a não adequação ao padrão de comportamento exigido em um teatro de primeira ordem: um modo de sentar, de vestir, de rir, de aplaudir, de falar, de silenciar, de se socializar, enfim, segundo códigos de urbanidade impostos pelo poder público e desejados pela elite. Era, ao contrário, um público ruidoso, irrequieto e passional, que se aboletava no último pavimento e de lá poderia tanto aplaudir quanto enxovalhar os artistas. Esse público, na verdade, já era percebido bem antes do advento do Teatro da Paz. Nos tempos do Providência, os artistas que não o agradassem poderiam, por exemplo, receber feijões no rosto, arremessados por dentro de um tubo de vidro pelos ocupantes de um determinado camarote do lado esquerdo do proscênio.

"Conta o barão de Guajará que ali reuniam-se os *terríveis*, *os leões irresistíveis* e *perigosos*, que tomavam a si a tarefa de dirigir as apoteoses e pateadas às *divas* de sua preferência ou de sua antipatia".[79] Naquele teatro também foram registradas cenas de agressão da polícia aos organizadores de pateadas, na ocasião, militares de alta e baixa patente, que foram repreendidos, embora apenas as autoridades menores tenham sido punidas.[80]

O espaço correspondente ao Paraíso poderá ser reconhecido em outros teatros brasileiros com o nome de torrinha, como Marzano (2008, p. 98) o identifica nas casas de espetáculos do Rio de Janeiro, no século 19. É interessante perceber que nos modelos de teatro elisabetano, ao ar livre, como o Globe Theatre, o lugar mais barato ficava ao rés do chão, no pátio interno (*Pit*), onde os espectadores, apelidados de *groundlings*, assistiam aos espetáculos em pé, de onde pode vir a referência – em inglês, *ground* significa solo, chão. Como a origem do nome não é conhecida, existe a possibilidade de ser uma metáfora, uma associação com os peixes do fundo do Rio Tâmisa, às proximidades do Globe. Seja como for, os *groundlings* eram os espectadores barulhentos, que podiam selar o destino de uma peça, aprovando-a ou não (BERTHOLD, 2001, p. 319). Pode-se deduzir que, na renovação dos modelos de teatro através dos tempos, o lugar mais barato se deslocou para o último pavimento, da mesma forma como em alguns modelos de teatro contemporâneos a plateia se dissolve sem hierarquias.

Mas o que significavam as pateadas observadas nos teatros de Belém?

Patear é o ato de bater com as patas ou com os pés no chão. Em teatro, a ação de reprovar um espetáculo, batendo os pés no chão. Numa variação, bengalas e chapéus poderiam ser usados para o mesmo fim. Deve ter sido este o motivo pelo qual o regulamento passou a proibir a entrada de espectadores com bengalas e chapéus de chuva, devendo estes ser colocados em compartimento especial. Além disso, o uso desses acessórios no interior da sala de espetáculos também era considerado deselegante.

A pateada era uma forma de assuada (algazarra, barulheira) que determinados espectadores promoviam nos teatros de Belém. Nas assuadas daqueles primeiros tempos do Teatro da Paz ouviam-se também bocejos e tosses repentinas, assim como era cantado o lundu *Camaleão,*[81] composição do ator Xisto Bahia, que fez enorme sucesso por criticar o

---

[79] SALLES, 1994, p. 23. O historiador faz remissão aos relatos do Barão de Guajará, Domingos Antônio Rayol, sobre a vida em Belém na década de 1840.

[80] Sobre esse episódio, ver SALLES, 1994, p. 20.

[81] Esta música foi gravada em 1902 pela Odeon, sendo um dos primeiros registros fonográficos feitos no Brasil. a cantora brasileira Maria Martha fez uma gravação recente e disponível em

comportamento mutável dos políticos da época, os "filhos do patronato", assim como o uso privado dos negócios públicos. O refrão, "Segura, meu bem, agarra,/amarra o camaleão", aprendido possivelmente nos musicais do próprio Teatro da Paz ou nos teatrinhos populares, era ouvido largamente nas festas de fim de semana dos cortiços da cidade. Conforme uma nota publicada no *Diário de Notícias*, em 26 de outubro de 1883, informando a polícia sobre os sambas que aconteciam todas as noites, em um cortiço à Rua São João, o *Camaleão* era "uma das muitas e estupidissimas cantigas, acompanhadas de dança, em moda na classe baixa...". No teatro, o acompanhamento da letra poderia ser feito com assobio, para ficar ainda mais infernal.

Camaleão

Eu conheço muita gente
Igual a um camaleão
Com a cabeça diz que sim
Com o rabinho diz que não.

Segura, meu bem, agarra,
amarra o camaleão. (bis)

As virtudes deste bicho
São de grande estimação
Ele é filho do patronato
É sobrinho da eleição.

Segura, meu bem, agarra, etc.

Se ele é verde ou amarelo
Responda algum sabichão
Tem as cores do estadista
Que pra si serve a Nação.

Segura, meu bem, agarra, etc.

Fazer assuadas era um comportamento que, em geral, se via nas ruas e nos bondes, sendo denunciado à polícia e à imprensa. E era a especialidade na Quarta Ordem, no Paraíso, mais precisamente. Não quer dizer que fosse uma exclusividade desse público, pois há registros de manifestações de desagrado em outras partes da plateia, inclusive nos camarotes, onde jornais poderiam ser tirados do bolso e abertos em pleno espetáculo para demonstrar indiferença com os artistas. Mas era contra o público do Paraíso que se voltavam as ações repressivas da polícia.

---

http://www.franklinmartins.com.br/som_na_caixa_gravacao.php?titulo=camaleao#. Acesso em: 23 jan. 2009.

Não é muito fácil determinar um limite entre as formas de assuadas, onde uma terminava e a outra começava, se estavam sempre relacionadas e em que momentos estavam, tampouco se todos na Quarta Ordem aprovavam as manifestações e participavam delas. Generalizar os gestos, tomando o todo pelas partes envolvidas, significa encerrá-los na condição social e econômica daquele público, como se o fato de serem formados por cidadãos menos afortunados tornasse natural o seu comportamento. Era assim, no entanto, que eram referidos aqueles frequentadores: "a gente dos paraísos", "aquela classe de gente", "aqueles indivíduos".

Esses espectadores eram os indesejados nas relações de sociabilidade operadas dentro do Teatro da Paz – e, por extensão, na cidade. As ações do Estado, a vigilância da imprensa e a pressão da elite sobre eles equivaliam a uma higienização: identificar a sujeira e saneá-la. Sanear poderia significar tanto a eliminação (retirada) do sujeito da sala de espetáculos, quanto a tentativa de submetê-lo às normas. Belém, assim, se associava aos códigos da modernidade: sanear, higienizar, ordenar, conceitos que invadiam todas as searas da sociedade, embora Bruno Latour (1994, p. 12, 16, 17) conteste a ideia de que as operações de purificação no mundo moderno tenham sido tão eficazes, uma vez que tanto as práticas de purificação quanto as de hibridação estiveram operando no mesmo período histórico, sendo umas tão necessárias quanto as outras para a ocorrência das relações de sociabilidade.

Os inadequados do Paraíso exemplificavam bem a experiência da capital com a tentativa de apropriação daqueles códigos de purificação. Belém crescia economicamente, em processo alavancado pela exportação do látex, sobretudo, mas isto não significava a melhoria uniforme das condições de vida de todos os segmentos sociais nem uma mudança estrutural na sociedade, que se mantinha conservadora e consumidora dos produtos daquelas transformações – os bens de consumo (alimentos e artigos de luxo) e de capital (máquinas para a indústria e obras públicas). Segundo Weinstein (1993, p. 91), "As vantagens que desfrutavam os vários segmentos da elite, como resultado da lucrativa atividade da borracha, raramente extravasavam para as classes trabalhadoras e para os pequenos produtores". Os que estavam à margem desse processo buscavam formas de partilhá-lo, como ocorria dentro do Teatro da Paz.

As assuadas com pateadas, que já eram proibidas no regulamento do Providência, foram reiteradamente coibidas, mas não eliminadas do cotidiano do Teatro da Paz, pois quem as fazia pagava para entrar no teatro e isto interessava ao negócio das

empresas. Ainda que os infratores fossem retirados do ambiente, sem direito a reaver o valor do ingresso, nada os impedia de retornar no espetáculo seguinte, nada lhes invalidava o pagamento do ingresso. Essa transação comercial inerente à empresa teatral e o cliente espectador flexibilizava as fronteiras simbólicas da casa de espetáculos, abrindo um canal de tolerância para com aqueles que, se não poderiam ser evitados, deveriam ser monitorados, apontados e, se fosse o caso, perseguidos.

Um exemplo: na temporada que a Companhia Dramática Manuela Lucci promoveu no segundo semestre de 1883, com repertório recheado de dramalhões bem populares, muitas assuadas e pateadas foram ouvidas, com a cantoria do "amarra o camaleão" anunciando o espetáculo. Apesar de ser, àquela altura, um repertório indesejado pela administração do teatro, o programa da temporada, logo depois do fiasco da estação lírica de Carlos Gomes, obteve bom resultado financeiro, competindo de igual para igual com a programação do Teatro Ismênia, instalado no Pavilhão de Recreios, às proximidades do Da Paz. Em um detalhe o Ismênia levava a dianteira em relação ao seu rival, segundo a imprensa: o público de suas galerias portava-se com decência.

A mesma relação de tolerância com base no lucro se dava nos bondes. Os assuadeiros que, dentro dos veículos, promoviam algazarra e atiravam objetos em quem passasse na rua não eram impedidos de entrar nos carros, pois pagavam a taxa. Mas também não passavam impunes, como nesta nota do *Diário de Notícias* dirigida à companhia de bondes. Segundo o redator, a empresa responsável "deve confranger-se em vedar transporte a uma pessoa pouco decente, porque lhe paga o devido tostão; porém por esta quantia a policia não deve deixar na impunidade os assuadeiros, provocadores e perturbadores do socego publico" (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 16 jun. 1883).

A imprensa também acusava a polícia de inércia no cumprimento do regulamento do teatro. É bem verdade que os presidentes da Província, em relatórios sucessivos, nos primeiros anos da década de 1880, reclamavam da fragilidade da polícia: o contingente pequeno, a baixa qualificação dos soldados e o soldo irrisório dos guardas urbanos impediam, segundo a avaliação das autoridades, um serviço de qualidade. Creditava-se "à boa índole" da população paraense a não ocorrência de fatos mais graves que necessitassem de maior e melhor aporte policial. Relatava-se que, por vezes, eram os próprios soldados os promotores da desordem na cidade, um problema que se atribuía à falta de rigidez no regulamento da guarda, com a abolição do modelo militar para adoção de um civil. Isso reduzia, segundo ainda as autoridades, a capacidade de ação da Chefia de

Polícia. Havia um outro componente nesta dificuldade na avaliação oficial: "Esta guarda, na quase maioria composta de retirantes cearenses, tendo muitas vezes de prender cearenses seus collegas de infortunio, se mostrava de uma tolerancia criminosa, mas que até certo ponto se explica e desculpa."[82]

Independentemente das razões da ineficiência da guarda urbana no policiamento de Belém, a discriminação contra os imigrantes cearenses, eles também indesejados na estrutura e fisionomia da cidade, suscita uma breve reflexão sobre as frentes de combate contra os estranhos. Escravos, imigrantes nacionais e estrangeiros, e as classes baixas, para citar alguns, eram migrantes no processo de adequação, ou de inadequação, aos códigos de pertencimento à cidade, pois deslocavam o sentido desses códigos ao hibridá-los com os seus. Por isso eram odiados e temidos na sua imprevisibilidade, mas necessários à sustentação daquele sistema por sua força de trabalho ou, por mais paradoxal que pareça, para reiterar a necessidade do estabelecimento da ordem. "O estranho despedaça a rocha sobre a qual repousa a segurança da vida diária", enfatiza Bauman (1998, p. 19).

Voltando às assuadas, apesar de parecerem uma coisa só, é possível identificar uma gradação de sentido entre as manifestações do "amarra o camaleão" e as pateadas às companhias. Até o estágio das cantorias, que eram feitas quando os atores não estavam em cena, havia uma vontade de diversão, ainda que incômoda aos demais, e talvez fosse este mesmo o propósito. Bagunçar era invadir o espaço do outro, partilhando-o, contaminando-o com outros códigos culturais. O *Diário de Notícias*, em 9 de outubro de 1883, fez o seguinte registro em meio à notícia da apresentação do espetáculo *Desordem em Alto Mar*, da Companhia Dramática Manuela Lucci.

> Theatro da Paz
> [...] Seja-nos licito fazer duas observações:
> Primeira – é com a plateia.
> – Não obstante ser presidido o espectaculo pelo 2º delegado, a gente que frequenta os *paraizos* não podia portar-se com mais desordem do que portou-se na noite de domingo, antes de começar o espetaculo, chegando até ao compasso infernal das bengalas e chapéos de sol batidos furiosamente no assoalho, a cantar-se o *Amarra camaleão*, com acompanhamento de assobio!
> Esta pouca vergonha que revela a ausencia da autoridade ou falta de força moral da parte d'esta, e que não seria mesmo toleravel n'um circo de cavallinhos, não deve consentir-se que se pratique no theatro.
> Para que serve o seu regulamento?
> E o que ahi váe fazer a policia, senão evitar semelhante escandalo, que não abona a nossa civilisação?

[82] Relatório apresentado pelo presidente da Província, José Coelho da Gama e Abreu, à Assembleia Legislativa Provincial do Pará, na sessão de 15 de fevereiro de 1880. Ver também o relatório do Visconde de Maracaju de 1884.

> Se não é para conter uma escoria, que faz gala de seus máos costumes e pessima educação, para que collocar-se praças nos *paraizos*?
> Á essa gente grosseira corre a policia o dever de fazer-lhe sentir que é mister guardar um pouco de respeito ás familias, que vão ao theatro não para serem incommodadas, e quando não queiram obedecer é fazer evacuar os *paraisos*. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 9 out. 1883, p. 2)

Já as pateadas eram gestos considerados extremamente ofensivos à honra dos artistas, uma forma de desqualificá-los, daí receberem maior reprovação. Além de agressivas, eram planejadas e anunciadas *a bocca chiusa* por quem pretendia executá-las. Em alguns relatos pela imprensa, no período pesquisado, revela-se que os pateadores eram estudantes, moços que tomavam a Quarta Ordem e de lá manifestavam suas preferências ou antipatias. Embora não haja referências definitivas sobre o perfil desse público pateador, serão tomados como referência os fatos que vão ser narrados.

Imaginando que aqueles estudantes fossem jovens no limiar da idade adulta, poderiam estar matriculados nos estabelecimentos destinados ao ensino secundário e ao magistério: a Escola Normal e o Lyceu Paraense, administrados pela Província, e os colégios Franco-Brasileiro e Visconde de Souza Franco, de particulares. Especulando-se um pouco mais, se podiam frequentar o teatro com certa assiduidade para acompanhar o andamento dos espetáculos, mesmo pagando o bilhete mais barato, deveriam ter suporte financeiro, proveniente do próprio trabalho ou da família.

Quando o público entrava na sala, já havia a expectativa pelo cumprimento ou não da ameaça. Por isso é de se imaginar como estaria o clima entre o elenco da Empreza Vicente, no dia 23 de março de 1878, ao saber pela imprensa de uma possível reação negativa do público para o espetáculo daquela noite. Seria uma das últimas apresentações do drama em cinco atos *Os Homens de Mármore*, complementado pela comédia em um ato *Uma Noite de Reis na Bahia*. Quem seria pateado? Como o boato corria longe, um alguém, preservando-se no anonimato, como acontecia nas manifestações pela imprensa, resolveu fazer a advertência, chamando a polícia à atenção e dando-lhe outras pistas.

> A PEDIDO
> Corre por certo que hoje haverá pateada em forma, feia e grossa.
> Uma tal manifestação está na attribuição da policia evitar, para prevenir consequencias desagradaveis e não vir pagar o innocente pois que entende de perto com a moral e ordem publica.
> A importancia do bilhete não dá o direito a perturbação.
> Quem não gosta não compra bilhete, fica-se em casa.
> Demais, acontece que motivos particulares e menos dignos dão origem a essas manifestações hostis.
> É bom
> *Prevenir* (A CONSTITUIÇÃO, 23 mar. 1878, p. 2)

O autor da carta menciona "motivos particulares" nas razões do público. Mais uma justificativa para a companhia ficar em alerta para as manifestações noturnas, afinal, dias antes, a atriz Manuela Lucci fora pateada junto com o marido, Vicente Pontes de Oliveira. Segundo *A Constituição* (18 mar. 1878, p. 12), a "platéa se dividiu pró e contra a empreza". Magoada, a atriz jurou não mais pisar no palco do Teatro da Paz, mas voltou a fazê-lo dois meses depois. Comentou-se, também pela imprensa, que sua recusa não passava de uma estratégia do empresário para chamar mais público, fazendo publicar, em *A Província do Pará*, um suposto apelo de *Muitos espectadores* para que a atriz voltasse ao palco. Esse episódio rendeu uma pequena guerra de palavras entre anônimos, sobressaindo esta carta, que é bastante significativa para a percepção das forças que se interpunham na Quarta Ordem.

> INEDITORIAES
> [...] Este sr. empresario é realmente homem de rara habilidade.
> Tendo já conseguido desviar o publico da intenção e proposito em que estava de patear o pessimo actor Silveira, propalando e fazendo crer que o movel dessa pateada era um despeito particular e censuravel; tendo conseguido mais illudir esse mesmo publico por meio de annuncios da empresa nos quaes dizia-se agradecido e penhorado pelas demonstrações de sympathia e appreço, quando ele e a companhia foram solemnemente pateados; quer finalmente simular essa adulação de *muitos espectadores* a D. Manoela que se diz ressentida.
> E ressentida porque?
> É certo que a pateada dirigida ao empresario e a companhia recahio afinal toda sobre a dita actriz que com sua costumada insolencia provocou e pretendeo affrontar a justa indignação da platéa; isso porem não era motivo para offender melindres e muito menos para provocar ressentimentos dessa actriz que apesar de julgar-se a *aguia dos palcos* não passa de mediocre.
> O sr. empresario reconhece isto e mal vae querendo chamal-a de novo ao palco em vez de mandar contractar uma outra melhor e menos ressentida que a substitua.
> Será este o meio único de contentar o publico, e melhor, sem duvida do q' assalariar capangas que andem a insultar e provocar quem quer que tenha o atrevido bom senso de patear a companhia do sr. Vicente.
> Emfim aguardamos que o sr. empresario responda aos *muitos espectadores* para ver si tem ou não razão.
> *Muitos outros espectadores*. (O LIBERAL DO PARÁ, 2 abr. 1878, p. 8)

A Empreza Vicente não tardaria a perceber o aborrecimento do público diante do repertório desgastado e a companhia calejada, mas Pontes de Oliveira devia saber que naquelas manifestações havia mais do que espíritos inflamados pelas paixões que a arte poderia suscitar. Para manter sua empresa na cômoda situação de ser subvencionada pela Província e ainda auferir lucros com a venda de ingressos, Pontes de Oliveira articulava-se politicamente, fazia o jogo do governo provincial, agradava a liberais e conservadores.

Sabia, então, o alto preço que poderia pagar por sua postura empresarial. Até 1879 ele seria o senhor absoluto do Teatro da Paz, para ser destronado, na temporada seguinte, por um golpe político. E sua companhia recebeu muitas pateadas até o fim do contrato, embora ele publicasse anúncios sempre agradecendo ao público "acolhedor".

O Paraíso era uma espécie de parlatório, um púlpito, um lugar de enunciação de uma liberdade que desafiava a segurança e o regulamento. Ocupá-lo para fazer assuadas e pateadas constituía uma linguagem de insubordinação para desestabilizar a ordem do Estado, os códigos de sociabilidade, por isso a reprovação com o uso da força. Por outro lado, percebe-se que, enquanto as cantorias e afins eram considerados um caso de polícia apenas, as pateadas eram inseridas na linha tênue entre polícia e política. Dessa distinção advêm uma ideia de normalidade, outra de estranhamento: as assuadas com cantoria eram uma atitude de incivilidade, por isso não suscitavam mais do que repreensões e discriminações. As assuadas com pateadas, envolvendo estudantes, de quem se esperava uma reiteração da ordem, impunham uma reflexão à sociedade. As ações repercutiam na imprensa, demandando debates públicos, comentários e ofensas.

Como ocorreu na temporada de 1882, que levou a Belém a Companhia Lírica Italiana de Tomas Passini, empresariada pelo maestro paraense José Cândido da Gama Malcher, tendo como convidado especial o compositor Carlos Gomes. Além da novidade da presença deste artista – que estreou em terras paraenses a ópera *Salvator Rosa*, regeu a protofonia de *O Guarani* e recebeu inúmeras honrarias e homenagens do governo, de grupos de estudantes, associações artísticas, de particulares e da imprensa –, a temporada alimentou-se de disputas envolvendo partidários dos sopranos Libia Drog e Crinide Goré,[83] as estrelas da companhia. Ainda que possuíssem timbres vocais diferentes e, portanto, não cantassem as mesmas óperas – Drog era especialista nas heroínas de Giuseppe Verdi, e Goré, nas personagens de Gaetano Donizetti –, as duas dividiram a simpatia da plateia de uma forma tempestuosa, com promessas, às vezes não cumpridas, de pateadas a uma e outra.

Só para ilustrar, no dia 20 de agosto surgira o boato de que Goré seria pateada na execução de *Linda de Chamounix*, de Donizetti, que substituíra *La Traviata*, de Verdi, de última hora. Mas a noite correu ao contrário de tudo o que se esperava: o teatro esteve quase vazio (na Segunda Ordem, só dois camarotes estiveram ocupados) e "[...] A sra.

[83] Há farta documentação na imprensa sobre a visita do compositor Carlos Gomes a Belém em 1882 e 1883. Ver também SALLES, 1980, 1994; PÁSCOA, 2006.

Goré, que dizia-se, seria, em represalia, pateada nessa noite, foi, ao contrario, bastante applaudida, tendo sido regular o desempenho da opera" (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 22 ago 1882).

Contudo, houve uma noite tensa e violenta, que reverberou longe. Foi em 23 de agosto, na estreia da ópera *Norma*, de Vincenzo Bellini. O soprano Drog teve sua atuação prejudicada pela performance do tenor principal, Ferdinando Ambrosi, que estava bastante cansado da turnê latino-americana e fora substituído pelo segundo tenor, Alessandro Puggi, por determinação da Associação Lírica Paraense, patrocinadora da temporada. O público da Quarta Ordem não gostou da substituição nem da performance de Puggi e pateou o cantor. No fim do terceiro ato, exigiu que Tomas Passini, diretor da empresa, se apresentasse em cena para dar satisfações, iniciando-se uma barulheira entre os espectadores, que foi duramente reprimida por seguranças da associação[84] e pela Polícia do Theatro. Os registros da imprensa indicam que, se houve excesso por parte dos rapazes, mais ainda se deu por parte dos homens da segurança, que, armados, agrediram os estudantes e os puseram para fora do teatro, enquanto o chefe de polícia permaneceu sentado em seu camarote oficial, assistindo à ação. O episódio repercutiu mal na cidade, esvaziando o restante da temporada e provocando um confronto de palavras entre os redatores dos jornais, que competiam para ver quem falava a verdade sobre os fatos havidos. Cada um se reportava aos acontecimentos conforme a maior ou menor adesão político-partidária. Buscavam-se os responsáveis pelos excessos cometidos, mas nenhum negou a violência.

Imagem 19. O soprano Crinide Goré. Fonte: Cronologia Lírica de Belém.

> [...] Nada diriamos, ou simplesmente, nos limitariamos a deplorar o policiamento de nosso theatro, se não fossemos testemunhas dos factos que se originaram do excesso de prudencia do sr. dr. chefe de policia.

[84] Seguimos aqui as indicações da imprensa, pois a presença de uma segurança vinculada à Associação Lírica Paraense parece-nos um tanto nebulosa.

> O que ocorreu na 4ª ordem de camarotes do theatro da Paz na noite de terça feira, se pelo lado dos pateadores foi intolerável, mais intoleravel foi ainda pelo lado da associação lyrica e seus satelites: esses sujeitos não podiam assumir uma autoridade que não tem nem lhes reconhecem para ali sobirem e seguidos dos guardas urbanos, de sabres desembainhados praticarem as violencias que praticaram, fazendo evacuar os camarotes e lançando fóra do theatro pessoas que haviam pago para entrar.
> Não foram manter a ordem teriam concorrido para alteral-a senão se houvessem encontrado com um grupo de rapazes, a precisa energia para resistir á petulancia e correr a cada um dos taes srs. a ponta do pé ao fim da espinha dorsal!
> Não queremos e não podemos acreditar que o sr. dr. chefe de policia autorisasse semelhante procedimento e que pozesse á disposição d'aquelles *valentes mantenedores da ordem* as praças de policia do serviço do theatro, como não cremos que s. exc. tivesse pelos meios convincentes procurado manter a ordem fazendo cessar a exaltação d'aquelles moços inexperientes.
> Se em vez de moços, fossem homens dispostos a oppôr resistencia contra resistencia de duas uma ou a associação não ousaria tomar o alvitre que tomou ou se tomasse seria levada a cachações, e disto quem seria o responsavel?
> Unicamente o sr. dr. Lopes de Castro.
> O que desejamos, no interesse mesmo da associação lyrica, é que não se reproduzam os factos de terça feira, contra os quaes protestamos.
> (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 24 ago 1882, p. 2)

O *Liberal do Pará*, jornal oficial, saiu em defesa do chefe de polícia:

> Por esta sucinta exposição, cuja fidelidade será reconhecida pelas pessoas que, desprevenidas, assistiram as ocurrencias havidas, se evidencia:
> 1° Que o exm. sr. dr. chefe de policia, prudente até onde devia sel-o, longe de permanecer em inacção, procedeu com calma e isenção de animo, que costumam sellar todos os seus actos.
> 2° Que não *intimou* a Passini para apresentar-se em scena, com o fim de satisfazer aos espectadores que exigião a sua presença, e assim terminarem as pateadas.
> Uma cousa é aconselhar, outra é ordenar.
> Se s. exc. houvesse determinado que o sr. Passini fosse á scena, não o iria procurar, para esse fim, na caixa do theatro; mandaria que o escrivão lh'o fosse intimar e, para a desobediencia há o necessario correcivo na lei.
> (In: DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 26 ago 1882, p. 2)

Ao que o *Diário de Notícias* respondeu:

> Temos uma observação a fazer: acreditamos que o sr. dr. Lopes de Castro tivesse mandado o delegado e outros auxiliares seus conterem a ordem entre os espectadores do *paraiso*, o que não acreditamos é que o delegado executasse a ordem de s. exc.; pois, se o tivesse feito, teria necessariamente conseguido acalmar a exaltação dos moços, que foram espaldeirados.
> No meio dos Ferrabrases, que chamaram á si a autoridade policial, e tiveram a bravoura, aliás, cobardissima, de praticar uma violencia inaudita contra moços inermes, ninguem viu a cara do delegado; quem escreve essas linhas assistio toda aquella cena revoltante em que, de facão em punho, tomaram parte os guardas urbanos.
> Aquelles srs., que fizeram evacuar a 4ª ordem, não nos consta que façam parte dos auxiliares da policia, só se são da policia secreta.
> O que é facto é que se mostraram de uma valencia e coragem a toda prova [...]
> (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 26 ago 1882, p. 2)

O que naquele episódio teria reorientado a opinião da imprensa, especialmente o *Diário de Notícias,* partindo em defesa dos pateadores? Duas respostas são possíveis: uma, a indignação real contra a violência assistida pelo redator e tomada pelo jornal como uma questão humanitária. Como argumento para esta hipótese, pode-se citar mais um exemplo de violência da polícia contra populares que provocou revolta na redação do *Diário*. Em 27 de fevereiro de 1883, às 7 horas da noite, a escrava Marcellina aguardava o bonde às proximidades do Teatro da Paz, quando foi violentamente agredida por um policial, que lhe aplicou um golpe na cabeça com uma acha de lenha, quase lhe arrancando uma das orelhas. Pessoas que testemunharam a cena socorreram a vítima, levando-a carregada para a casa de sua senhora, dona Adelina Pereira, e esta providenciou o tratamento médico com o doutor Silva Rozado. A postura do *Diário*, mesmo ressalvando que Marcellina não merecera o golpe, pois "achava-se inoffensivamente parada junto aos trilhos" (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1º mar. 1883), é, de certa forma, surpreendente pelo tratamento de destaque dado à notícia e a forma como se reportou à escrava, reconhecendo nela uma vítima, sem subterfúgios.

A outra resposta possível é a política editorial de conveniência deste jornal. Não se enquadrando em nenhum dos polos de força partidária da capital, o *Diário de Notícias* criticava, elogiava e continuava a receber verba do governo para a publicidade oficial, como aos outros jornais era facultado. Em 1884 foi contratado para fazer a impressão e brochura do relatório da presidência por 20 réis a folha.

No episódio do teatro, além da atuação da polícia já ser alvo de críticas cotidianas nas páginas do jornal, o fato de os pateadores serem jovens e estudantes tocava um outro ponto nevrálgico da política local: a precariedade da instrução pública, que também se instituía como um campo de batalhas na capital. Naquele ano, especialmente, a imprensa se colocara no debate sobre a reforma que os conservadores tentavam imputar ao setor e que os liberais, liderados por José Veríssimo, repeliam por considerarem-na retrógrada, quando o que se deveria esperar era uma instrução que desse ao jovem a condição de protagonista nas "lutas pelo progresso". Em 1883, Veríssimo chegou a defender suas propostas de reforma da educação em uma sequência de conferências em lugares diversos da cidade, inclusive no Teatro da Paz. No episódio da agressão à escrava Marcellina, pode-se apostar nas mudanças nos discursos abertas pela expectativa quanto à abolição da escravidão, o que parecia estar próximo, depois da promulgação da Lei do

Ventre Livre em 1871. A escravidão, àquela altura, era sinônimo de atraso, em contraponto às ideias de civilidade e progresso.

Apontar essas possibilidades é, assumidamente, uma especulação, tentando encontrar uma coerência entre a atitude do jornal naqueles dois episódios e sua postura cotidiana de discriminar os negros e a população pobre, local ou imigrante, da cidade. Na cobertura dos assuntos do teatro, para relembrar, havia a recomendação costumeira do uso da força policial para reprimir as manifestações da Quarta Ordem.

Contudo, não seria o último registro de violência no teatro naquela temporada. Há registros de que, no final da estação lírica, na apresentação de *Um Baile de Máscaras,* de Verdi, com a participação de Goré e Drog, espectadores rivais promoveram grande confusão. "Os conflitos beiraram ao que se via em Paris, naqueles dias, quando se partia para as ruas em desforço físico por causa das divas ou de uma ópera" (PÁSCOA, 2006, p. 36).

Como ainda seriam vistas outras manifestações em 1890, na reabertura do teatro depois da reforma. A companhia lírica internacional organizada pelo compositor José Cândido da Gama Malcher, vencedor de uma concorrência pública para empresariar a temporada de reestreia, também dividiria as paixões da plateia e, ainda que bastante aplaudida, conheceria a sanha dos pateadores. O próprio Malcher, que gozava de prestígio social e político na capital, fora pateado em 10 de agosto, na estreia de *Ernani*, de Verdi, sendo imediatamente recompensado, porém, pelas palmas de seus admiradores. Em meio ao troca-troca de agressões entre os admiradores das estrelas da companhia, uma carta publicada no *Diário de Notícias* é reveladora do comportamento da plateia do Teatro da Paz após 12 anos de inaugurado. A forma chula e agressiva como os remetentes se referem aos pateadores de Malcher, por meio de metáforas de sujeira e de doenças, reforça a tese do estranho que precisava ser saneado.

> SOLICITADOS
> **Brutos**
> Uns typos despeitados quaesquer, miseraveis roedores da reputação alheia teem-se atirado, sedentos de ignominia, aos calcanhares dos mais sympathicos e elevados personagens da companhia lyrica que ora nos honra com a sua presença e nos delicía e edúca com os seus trabalhos.
> Digamos de passagem, esses individuos, deslavados e pestillentos como são, não deviam merecer sequer um escarro nosso, porque, pequeninos e energumenos, elles não conseguirão attingir os preclaros vultos que tem a inaudita pretensão pedantocraticamente baixa de enxovalhar.
> Mas, coitados! Mostram-se-nos lazarentos, agora n'este, logo n'aquelle lugar, sob multiplos nomes, e nós condoemo-nos em extremo do seu estado, dando-lhes

> uma raçãosita de palha; se acharem-na magra, esbravejem mais um bocado, para que lh'a dupliquemos.
> Deixando-nos de mais *ambages*, entremos no assumpto: os rafeiros assaltadores da reputação do nosso dignissimo patricio maestro Malcher e d'alguns dos illustres artistas que pelo seu talento fazem jús á differencia publica estão minados pela hydrophobia que, lhes inoculou o merecidissimo desprezo d'estas laureadas individualidades, ao passo que se veem acolhidos e afagados pela gentileza d'uma artista de merito mais mediocre que nada mais tem que a recommende que umas delambidas caricias porcalhonas vendidas ao barato, áquelle mais petulante e identificado com a sua depravada condição.
> Dito isto, apercebam n'esta pequena dóse de capim a compaixão que por si temos, rabidos mordedores da dignidade do proximo e continuem a rastejar pelo assoalho em que repousa a sua insençada, convencendo-se de que a reputação e os meritos d'aquelles a quem querem morder, acham-se n'uma culminancia onde até os vossos latidos jamais chegarão.
> Que diga isto mesmo o nosso publico, emquanto vos enxotam a biqueira da bota.
> *A maioria dos assignantes*. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 14 ago 1890, p. 3)

Os assuadeiros e pateadores deste período talvez encontrem outros correspondentes ao longo da história do Teatro da Paz, afinal mudaram-se os hábitos, o regulamento e até mesmo o sentido de estranho. Quer dizer: o teatro, em sua polissemia e ordem, fabricou e fabricará seus estranhos por outros, e novos, processos de sociabilidade. Talvez, dentro de uma nova perspectiva, o aniquilamento tenha sido substituído pela conversão a um outro padrão que legitimasse as proibições e punições nos novos regimentos da casa.

### 2.2.3 Outro código: o vestir

Além da distribuição na sala de espetáculos, o preço dos ingressos e o comportamento do público, o vestuário definia identidades e fronteiras físicas e simbólicas entre os espectadores. O regulamento alertava: "Art. 44 – É vedada a entrada nas noites de espectaculos ás pessoas que não se apresentarem decentemente vestidas e com o competente cartão de entrada". Mas o julgamento do que viria a ser um vestuário decente estaria condicionado a uma subjetividade, pois não havia maiores explicações a respeito. Em 1882, quando o regulamento ainda não havia sido aprovado pela presidência, mas já era colocado em prática, um pequeno incidente provocou reações na imprensa. No dia 29 de julho, um sábado, um espectador fora "posto no andar da rua" por não encontrar-se decentemente vestido, "não obstante achar-se elle de botinas e de calça e jaqueta de pano fino!". "Isto é

realmente irrisorio e revoltante!", alardeou o *Diário de Notícias* em nota intitulada "A jaqueta não constitui decencia", de 1º de agosto de 1882.

O problema era a jaqueta que, mesmo feita de tecido fino, era considerada pouco adequada a ambientes como o teatro, onde os homens deveriam usar o fato (terno) completo – calça, colete e paletó – ou fraques e casacas. Na quarta-feira, dia 2 de agosto, uma carta do leitor *Odorlan* repudiava o episódio, apontando as figuras públicas da cidade que, a rigor, também não poderiam entrar no teatro por serem adeptas do uso da jaqueta, como o médico e professor Joaquim Pedro Corrêa de Freitas, que havia sido, por quase uma década, diretor geral da Instrução Pública, além de pertencer ao conselho administrativo do Museu Paraense.

> Bilhete Postal
> Sr. redactor. – Queira dar publicidade a estas linhas
> Visto a jaqueta não constituir decencia, fica vedada a entrada no theatro, durante a estação lyrica, aos srs.:
> Mestre Joaquim Pedro.
> Mestre Andre Avelino.
> Mestre Camillo Antonio e
> Sr. Bernardino Durães.
> 1 agosto de 1882.
> Seu criado. – ODORLAN (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 2 ago 1882, p. 2)

A exigência de um vestuário adequado ao ambiente do Teatro da Paz demandou ao comércio uma especialidade: a moda para ir ao teatro. Não queria dizer que os espectadores não conhecessem esse código, afinal havia outras casas de espetáculos na cidade, mas no Teatro da Paz se impunha um alto padrão de vestimenta ao público, movimentando as casas importadoras, lojas de roupas, de tecidos, alfaiatarias, sapatarias, entre vários outros gêneros de comércio e serviços. À medida que as estações líricas, dramáticas e carnavalescas iam se sucedendo, sobretudo em 1890, quando se iniciava no Pará o período de maior crescimento econômico com a exportação da borracha, percebe-se nos jornais uma ampliação da quantidade de anúncios ofertando aos consumidores das atividades artísticas produtos destinados às temporadas – da mesma forma como havia anúncios específicos de vestimentas para a Quaresma, a festa de Nazaré e o 15 de Agosto, dia da Adesão do Pará à Independência, a data cívica mais importante de então.

> **Lyrico! Lyrico e Lyrismo!**
> Binoculos de primeira qualidade, desde o chagrin ao fino marfim.
> Gravatas de sêda Leão e Toukin da China, e um grande sortimento de perfumaria dos melhores fabricantes até hoje conhecidos.
> Vende-se na "Casa Bahiana", de Rodrigues de Souza & Cª , rua de Santo Antonio n. 19. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 10 mai 1883)

Outro exemplo:

> **Epocha Lyrica**
> Binoculos de todas as qualidades, elegantissimos, com finas lentes e crystal de rocha, em couro, marfim, tartaruga, esmalte e madreperola.
> Grande sortimento no
> Centro Commercial Paraense
> 10 – Rua 15 de novembro – 10
> e
> Loja Filial
> Rua do Conselheiro João Alfredo, n. 29 AA.
> (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1º jul. 1890)

E ainda:

> **Para a estação lyrica!**
> Recebeu a
> RESTAURAÇÃO
> Lindissimos cortes de lan, bordados, de cores modernas
> LEQUES FINOS
> E muitas outras novidades!
> Deslumbrante exposição, sómente estes tres dias!
> Na "Restauração" (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 20 jul. 1890, p. 1)

De um modo geral, todos os segmentos do comércio da capital ampliaram sua propaganda nos jornais. Tomando-se como exemplo uma edição de 1890 do *Diário de Notícias*, foram contabilizados, em suas seis páginas, 37 tipos de produtos anunciados, podendo haver anunciantes diferentes para o mesmo tipo de produto, alguns ocupando uma página inteira. De carvão de pedra a biscoito importado (com anúncio em inglês), de cabra leiteira a máquina fotográfica, de tudo podia ser anunciado. No perfil editorial dos jornais, há o predomínio de anúncios sobre o noticiário, mesmo nos jornais partidários. Aproveitando ainda o exemplo do *Diário de Notícias*, já a primeira página era composta apenas de anúncios. Isto se dava não por acaso.

Na década de 1890, a elite econômica passou a se concentrar na capital – calculava-se cerca de 400 famílias de classe alta em Belém. Com isso, ampliava-se a demanda de bens importados de outros países, acelerando, assim, o processo de crescimento e modernização da cidade – serviços, comércio, indústrias de pequeno porte, etc. Investimentos em grande parte feitos pelos próprios segmentos ligados à produção: fazendeiros, seringalistas, comerciantes e profissionais liberais. Aumentava-se a arrecadação de impostos, impactando positivamente na receita do Município e do Estado. Segundo Weinstein (1993, p. 95), apenas Belém recolhia 6.110 contos em 1899, o que correspondia a 1,5 milhão de dólares, ou 25% do recolhimento de todo o Estado do Pará.

No anúncio da Loja Restauração, é curiosa a oferta de cortes de lã, ignorando-se o clima quente e úmido de Belém, com temperatura elevada mesmo à noite. Um descompasso semelhante ao verificado em anúncio da Loja Esmeralda, especializada em acessórios, que, em 1878, vendia "um variado sortimento de sahidas de theatro" (O LIBERAL DO PARÁ, 27 abr. 1878). Na mesma peça, alertavam-se às senhoras que não possuíssem uma "pulseira de fantazia" em exposição na loja, que poderiam julgar-se "fóra do mundo ellegante e da moda!". Na verdade, este era o espectro que rondava o circuito do consumo da elite: estar fora, não ser, não pertencer. Para pertencer, consumir um padrão cultural de sociedades consideradas civilizadas, adaptando-o à realidade local. Assim, a pulseira, as saídas de teatro e de baile, o corte de lã, o leque de madrepérola, os binóculos, as fantasias para os bailes de carnaval eram peças de uma semântica que envolvia mulheres e homens, naturalizando o uso daquele vestuário. Expressões como "madamismo" e "chiquismo" completavam a atmosfera. A assimilação dessa linguagem dispensava, portanto, maiores explicações no regulamento do teatro. Internalizando a norma, legitimava-se o consumo.

Outros setores estavam relacionados ao das atividades artísticas na dinâmica de consumo que envolvia o teatro. Restaurantes, bares e hotéis, por exemplo, associavam-se ao circuito da moda, lazer e entretenimento. A chegada das companhias líricas era um motivo para que esses estabelecimentos vislumbrassem um faturamento certo com a presença dos artistas e do público local que se acercava deles. Por exemplo, quando o maestro Carlos Gomes chegou pela primeira vez em Belém, em 1882, foi recepcionado com grandes honras desde a descida do navio, passando por homenagens ao longo do trajeto, até chegar ao Café Chic, situado na Praça Dom Pedro II, onde foi recepcionado pelos proprietários. Outro estabelecimento, o Restaurante Coelho, aproveitava todas as temporadas festivas, não apenas as artísticas, para publicar seus inventivos anúncios, mimoseando seus clientes com produtos muito apropriados, como o gelo.

> O COELHO!
> Para solemnisar a chegada da companhia lyrica haverá hoje no afamado Restaurante Coelho uma carta com os melhores manjares.
> O Perú gordo.
> Borrachinhos e Leitãosinhos abrirão o appetite dos gastronomos.
> Á sobremeza haverá uma surpreza e gelo.
> Ao Coelho! (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 20 jul. 1890, p. 3)

Mas a tentativa de incorporação daquele padrão cultural pela sociedade paraense não passava impunemente aos olhos de alguns críticos, por meio de crônicas ou de charges.

Na verdade, era um jogo de forças: ao mesmo tempo em que eram criticados os hábitos provincianos dos habitantes da capital, desdenhava-se da forma como se dava a apropriação de novos hábitos. Como fazia um certo *Diplomata*, na seção *A Vida Moderna*, editada no *Diário de Notícias*, que consistia em pequenas ficções ambientadas no Teatro da Paz. A partir daí, o *Diplomata* construía sua visão da cidade de uma forma nada diplomática, bastante preconceituosa, colocando-se a uma distância zoológica dos personagens observados, tendo uma *Senhora* como interlocutora.

Poderia ser a forma como as moças ricas da terra não dominavam a etiqueta corrente nos "theatros de terra civilizada", que consistia em sentar-se no fundo dos camarotes. "Faz-me mal extraordinario aos nervos, ver as moças nos camarotes todas á frente, como querendo debruçar-se nos balaustres" (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 31 jul. 1890, p. 2). Na mesma crônica, também desdenhava das moças que, nos intervalos, dedicavam-se "aos segredos acompanhados das risadinhas lôrpas – ou o eterno thema da vida alheia". Por isso, segundo ele, os rapazes mantinham-se à distância. "Isto tudo é por causa da ignorância! O nosso belo sexo, excepção honrosa feita de v. exc..... é muito pouco lido". Mas sobrava também para os rapazes, que não retiravam os chapéus dentro da sala de espetáculos e andavam de bengalas, como se estivessem no *boulevard*, ou que usavam chapéu de palha "muito fóra do tom". Por tudo isso, chegou à conclusão de que "nosso theatro está convertido em exposição carnavalesca".

Nos excertos transcritos a seguir, o debate travado entre o cronista e sua interlocutora sobre o modo de vestir dos homens e das mulheres embrenha-se em opiniões discriminatórias quanto ao perfil mestiço do povo paraense, que passava a ser, desta forma, o estranho na própria terra, sendo elite ou não, reeditando velhas tensões colonialistas entre os locais e os estrangeiros no Grão-Pará.

> Dê-me seu braço, minha senhora; vamos fazer um passeio por este salão cheio de espelhos grandes e mobilia feia.
> Não sei se v. exc. já prestou sua preciosa attenção para a *melange* que se nota nas *toilettes* do sexo de Adão! É uma cousa admiravel! Não é sem grande constrangimento que eu vejo a má impressão deixada pela nossa platéa no animo do estrangeiro! Effectivamente, v. exc. deve ver que a colonia ingleza aqui apresenta-se no theatro lyrico, como manda o bom tom.
> [...] Como v exc. sabe, hoje, em Paris, em Londres, em Buenos Ayres, no Rio de Janeiro, a *toilette* do theatro lyrico é casaca e calça preta, collete branco e chapeu alto. Os vestidos decótados são uma especie de *toilette* necessaria nos theatros lyricos. Em Londres, no *Convent Garden*, nem o nosso ex-imperador conseguio entrar sem casaca.[...]
> – O sr. não imagina que gráo de atraso nós estamos. Não tenho a pretenção de ser palmatoria do mundo, mas garanto-lhe que deixei de usar o meu *lorgnon*, porque não houve epithetos com pretenções a ridiculo que me não atirassem. [...]

> Quanto aos vestidos decótados – eu justifico o pouco uso d'elles, porque, digamos uma verdade: nós não temos cólos bonitos, alabastrinos, sadios, em que os brilhantes e as perolas caiam e folgurem como as estrellas no firmamento.
> – É uma grande verdade, minha senhora, a raça mestiça, passada a epoca primeira da puberdade, cáe n'um depauperamento tal que é o que vemos – o estiolamento. De temperamento ardente, a gotta dos fecundalismos faz-se necessaria logo aos 15 annos, sem abuso das regras de gynecologia.
> Ah! minha senhora – v. exc. não imagina, o pezar que eu tenho quando assisto a estes attestados solemnes do nosso atraso, da nossa nullidade! [...] (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 26 jul. 1890, p. 2)

As impropriedades expressas em *A Vida Moderna* deviam atender, certamente, a uma fatia provinciana do mercado editorial da capital do Pará. A coluna fazia as vezes dos folhetins do século 19, sendo publicada em sequência, como os capítulos de uma novela. Mas esta era apenas uma das tantas criações produzidas pela imprensa do Pará, um vasto campo onde a vida na cidade era repassada cotidianamente, em minúcias, de uma forma espetacular. Por isso mesmo, a imprensa e o teatro andavam juntos. Daí a importância de ver nos jornais de Belém outras apropriações feitas da casa de espetáculos; daí ler seus leitores.

### 2.2.4 Portão afora: outras apropriações e peruadas

A abordagem do público do Teatro da Paz está intrinsecamente vinculada ao papel da imprensa nas transformações ocorridas na capital do Pará, na segunda metade do século 19. Os jornais, na sua maioria ligados a políticos e, principalmente, a partidos políticos, encontraram no Pará terreno fértil: mais de uma centena de periódicos (jornais e revistas) circulou em Belém e outras cidades a partir de 1822, quando Filippe Patroni, Domingos Simões da Cunha Baptista da Silva e Daniel Garção publicaram *O Paraense*, o primeiro jornal impresso na província.[85] No início da década de 1880, somente em Belém havia seis grandes jornais diários: *O Liberal do Pará, Diário de Notícias, A Constituição, Diário do Grão-Pará, O Diário de Belém* e *A Província do Pará* – sem contar inúmeras publicações semanais, quinzenais ou que deixaram de circular no mesmo ano da primeira publicação. O *Diário de Notícias* era um dos mais influentes, com tiragem de 2 mil exemplares, e o preço

[85] O primeiro jornal a circular no Pará foi a Gazeta do Pará, em 1821, idealizado, divulgado e distribuído por Filippe Patroni, mas impresso na Imprensa Nacional, em Lisboa. Os três primeiros números foram encartados no jornal Mnemosine Constitucional e, posteriormente, o primeiro número circulou de forma independente. Cf. *Jornais Paraoaras*, 1985, p. 11-13.

avulso dos mais baixos: 40 réis. Ao contrário de *O Liberal do Pará*, cuja tiragem não foi possível apurar, mas que custava 100 réis o exemplar avulso.

"O Império foi o período da história brasileira em que a imprensa foi mais livre", afirma Carvalho (2006, p. 54). A imprensa no Pará esteve envolvida em todos os acontecimentos políticos no período compreendido por esta pesquisa, sobretudo na polarização de forças entre liberais, conservadores e, posteriormente, republicanos, sendo, como lembra Salles (2001, p. 29), importante veículo da propagação de ideias revolucionárias. No início de 1870, as lutas operárias encontravam sua tribuna em jornais alternativos e o pensamento de Karl Marx, ainda que de forma tortuosa, era difundido em jornais paraoaras.

O Teatro da Paz, que fora notícia antes mesmo de sua inauguração, posteriormente tornou-se assunto recorrente nos jornais diários, em meio às disputas políticas que alimentavam a imprensa da capital. Além do noticiário e dos anúncios pagos pelas empresas artísticas, havia as seções dedicadas à manifestação dos leitores: em *O Liberal do Pará* eram os *Ineditoriaes*; n'*A Constituição*, *A Pedido*; e no *Diário de Notícias*, os *Solicitados*, para citar exemplos entre os veículos pesquisados. Esses espaços gratuitos transformaram-se em fóruns de debates e manifestações das mais diversas, anônimas, na maioria, em torno das temporadas artísticas, dos artistas, empresários e do público. Pedidos, críticas, poemas, trovas, deboches, elogios, ofensas, sobre tudo se escrevia e se especulava a respeito do teatro da Praça D. Pedro II.

Ir ao teatro, afinal, não bastava aos frequentadores. Era preciso vivenciá-lo portão afora, pois a experiência social de sua apropriação não se encerrava na arquitetura e nos espaços da sala de espetáculos, do salão nobre ou do botequim. Atribuir-lhe sentido como monumento também consistia em repercuti-lo, da mesma forma como a vida na cidade era partilhada nas sessões artísticas do teatro. Se os crimes, o custo de vida, os assuntos amorosos, o público e o privado dos espectadores eram temas de debates nos corredores, entre um vibrato e outro dos cantores, a movimentação no teatro também era assunto de interesse público.

A convergência desses debates na imprensa, no entanto, deixa algumas dúvidas. A principal, a autoria das cartas publicadas. Além de enigmáticas, na sua maioria era assinada com pseudônimos – como *Cara de Gato*, *Nourvady*, *Um cantor de Sant'Anna*, *A Sentinela, Uma Devota, Um que já vio 4 vezes* e os genéricos *Muitos apreciadores* e *A maioria dos assignantes*. Como tomá-las por manifestações de leitores dos jornais, se também poderiam

ter sido assinadas por folhetinistas interessados na segurança do anonimato? As autoridades locais, quando acionadas pela imprensa para esclarecimento de alguma questão de relevo, reclamavam desse recurso como um impedimento para a identificação de seus críticos. Como o fez o administrador do teatro, Antônio Nicolau Monteiro Baena, ao dirigir-se ao presidente da Província, o Barão de Maracaju, sobre a notícia relacionada ao processo envolvendo a contratação da companhia lírica dirigida por Carlos Gomes em 1883, publicada no *Diário de Notícias*. Para ele, o questionamento não merecia fé, pois estaria a serviço de interesses "pouco legítimos que fazem do anonimato da imprensa um meio de especulação" (OFÍCIO..., 14 mar. 1883).

Partindo do benefício da dúvida quanto à autoria das cartas, preferiu-se compreendê-las como enunciações públicas, interessando a esta pesquisa o conteúdo publicado. Nele podem ser percebidos diálogos, nem sempre reduzidos ao circuito da palavra, pois a uma carta poderia corresponder uma atitude, um pedido atendido ou não, um silêncio, aferidos em fontes variadas. As cartas representam um viés dessas falas sinestésicas, uma possibilidade de comunicação entre os usuários do teatro, em várias combinações: espectadores e dirigentes das companhias, fãs e artistas, artistas e críticos, críticos e críticos, e assim por diante. Elas indicam tanto o início de uma comunicação quanto o seu processo. O conteúdo desses textos nem sempre era de caráter belicoso, podendo conter singelezas, como nesta carta.

> *Se acaso o Vicente*
> *gostasse de mim*
> *pedia…*
> Agora, a moça pedia...
> Pedia, sim, senhora, pedia, que nos désse occasião de aprecial-o ainda uma vez na comedia *Uma experiencia*, na qual tem recebido do publico paraense justos e merecidos applausos, na execução do interessantissimo papel de Chris-pim....pim....pim.
> Oh! magnus Vicente! Dá-nos a *Experiencia* o mais breve possivel.
> Dá, pois não dá?
> Ah! padreco d'uma figa! si te apanho em scena, dou-te, uma roda de palmas, como nunca recebeste até hoje.
> *A menina Margarida* (A CONSTITUIÇÃO, 4 jun. 1878, p. 2)

De quem seria o rosto por trás do pseudônimo da menina Margarida? Nesta mensagem quase cifrada o leitor pede a Vicente Pontes de Oliveira, o empresário da companhia dramática de 1878 a 1879, que volte aos palcos, como ator, em comédia já conhecida de seu repertório. E Pontes de Oliveira atendeu-lhe o pedido, revivendo o personagem Chrispim no programa de despedida do ator português Antônio Pedro, em

julho de 1878. O empresário, que tinha por prática criar certa expectativa em torno da programação e dos artistas, uma espécie de marketing, ainda publicou no anúncio da comédia *A Experiência* a informação de que a volta dele aos palcos era um pedido de Antônio Pedro. Verdade ou não, tudo o mais ficou no campo do mistério e da ironia, como aquela carta.

Em 1883, no retorno de Manuela Lucci ao Pará, sua companhia tinha como diretor artístico o ator português Soares de Medeiros, que já estivera no elenco da Empreza Vicente anos antes. Os fãs de Manuela ainda guardavam na memória alguns sucessos "apparatosos" do repertório do falecido empresário e pediam à viúva que os revivesse naquela temporada, para que ela e Medeiros subissem à cena novamente. Era uma relação passional a dos fãs com a empresária, pois o pedido trazia um leve tom de ressentimento por uma solicitação anterior não ter sido acolhida, com uma chantagem: se ela os atendesse, eles lotariam o teatro.

> SOLICITADOS
> Theatro da Paz
> Pede-se ao distincto actor Soares de Medeiros para que consiga, como muito digno director da companhia dramatica, que a sua muito estimavel emprezaria nos faça apreciar os dramas seguintes:
> *Anjo da meia noite, Demonio da meia noite, Estatua de carne, Dama das Camelias* e o *"29"*, nos quaes tanto brilha o grande talento de tão sublime actriz como é Manuela.
> Queremos vêr Manuela e Medeiros brilharem n'estas sublimes producções. Não esquecendo o *Galileu*, no qual Medeiros extasia o espectador.
> Esperamos que o nosso pedido não fique no esquecimento, como parece que ficou o que já fizemos ha tempo. Se formos attendidos, promettemos-lhe grandes enchentes.
> *Muitos apreciadores*. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 22 set. 1883, p. 3)

Mas uma busca nos anúncios da companhia naquela temporada mostra que não houve concessões ao repertório solicitado por aqueles apreciadores. Pelo perfil dos espetáculos apresentados, com artistas do sul do Império e estrangeiros no elenco, entre eles a portuguesa Helena Balsemão, uma celebridade na época; cenários novos por cada título; diversidade de peças dramáticas, sem reprises; anúncios diários de quase uma página nos principais jornais da capital; decorações especiais; orquestra, enfim, era notório que Manuela investira um bom recurso naquela temporada de três meses e que dificilmente acrescentaria outro repertório ao anunciado. Além disso, sem subvenção do governo, ela teria de pagar a taxa de locação do teatro com aumento, tendo de repassar a diferença aos espectadores; e ainda enfrentava a concorrência acirrada do Teatro Ismênia, às proximidades do Da Paz, também com um repertório de dramas e comédias populares.

Mas a atriz e empresária não deixou seus fãs sem resposta. No anúncio da peça *Nossa Senhora da Bonança*, ela fez publicar um aviso (grifo no original):

> A empresa, não poupando despezas afim de proporcionar aos frequentadores d'este theatro representações dignas de todo o acolhimento, roga a todos os srs. espectadores para analysarem a maneira porque continúa a montar os espectaculos.
> No intervallo do 3º ao 4º quadro será executada, por toda a orchestra, a
> **Revolução**
> Grande batalha, escripta expressamente para este drama pelo distincto compositor, regente, o exmo. sr. Roberto de Barros. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 20 out. 1883, p. 4)

Mas principalmente os artistas aproveitavam os espaços livres para responder a críticas ou reportar-se ao público para despedidas ou agradecimentos. A movimentada praça de Belém, no cenário cultural do século 19 no Brasil, estava na rota das companhias, não sendo raros os artistas que se estabeleceram na capital do Pará ou que, por sua empatia com o público, tiveram sua carreira associada à cidade. Um exemplo foi o ator e cantor baiano Xisto de Paula Bahia (1841 – 1894),[86] artista bastante popular nos palcos brasileiros, reverenciado pela imprensa paraense. Contratado pela Empreza Vicente para duas temporadas no Teatro da Paz, juntamente com sua esposa, a também atriz Maria Bahia, viveu entre 1878 e 1879 em Belém. Certa vez o ator foi surpreendido por uma crítica feita a ele no *Diario do Gram-Pará* pelo fato de não ter ido assistir a uma leitura dramática promovida pelo Conservatório Dramático Paraense no teatro. Demonstrando indignação e independência, solicitou a *O Liberal do Pará* que publicasse a sua resposta.

> INEDITORIAES
> O actor Xisto Bahia
> Lendo no "Diario do Gram-Pará" de 4 do corrente uma censura feita a mim por não ter eu assistido á leitura do drama do sr. dr. Carneiro Vilella, venho protestar contra o noticiarista do mesmo "Diario" e devolver-lhe intacta a diatribe que me arremessou.
> O meu não comparecimento á leitura do drama, foi filho de uma razão plausivel, que pelo mesmo dr. Vilella foi acceita. E quando assim não fosse creio que ninguem tem o direito de insolentemente exigir que eu assista esta ou aquella leitura de dramas que para mim produzem o effeito sonolemnto.
> Aproveito a opportunidade para declarar ao noticiarista que continuarei a *abrilhantar* com a minha essencia taes leituras do conservatorio, embora passe por sapateiro na opinião dos banaes.
> Felizmente a parte séria da sociedade paraense, conhece-me de sóbra e põe-me ao abrigo de qualquer pécha que o despeito de alguns litteratos de meia tigela possa lançar-me.

[86] Xisto Bahia, mulato com voz de barítono, foi considerado por Artur Azevedo "o ator mais nacional", por sua versatilidade. Já havia se apresentado, como corista, em temporadas líricas no Teatro São João, do Rio de Janeiro, e nas praças de Recife e São Luís, quando visitou o Norte pela primeira vez, em 1864. Em 1881, retornou ao Rio de Janeiro, contratado por João Furtado Coelho, alcançando bastante sucesso a partir de então.

> Assista quem quizer taes leituras, estão no seu direito. Mas... pelo amor de Deus!... não me insultem por eu não dormir no salão do theatro da Paz!...
> Pará, 6 de junho de 1878.
> Xisto Bahia (O LIBERAL DO PARÁ, 7 jun. 1878, p. 2)

Um detalhe não pode passar sem comentário: Carneiro Vilella era escritor, noticiarista e um dos proprietários do *Diario do Gram-Pará*. Foi secretário de governo na administração de José Joaquim do Carmo (1878) e membro do Conservatório Dramático, tendo merecido de José Veríssimo uma deferência pela tradução de *O Cântico dos Cânticos* naquele mesmo ano. Em dezembro estreou no teatro a peça *Lisbeth, a Tyroleza*, tradução de Vilella para um texto original em francês, drama em cinco atos que seria protagonizado por Manuela Lucci na noite de seu benefício. Vilella era prestigiado e poderia ter sido ele mesmo, ou um colega, o autor da nota. Esse troca-troca de críticas, censuras e insultos fazia parte da guerra entre os jornais dos partidos, que resvalava para todos os setores da sociedade, inclusive o artístico. Em 1878, *O Liberal do Pará* era o diário oficial por estarem os liberais no poder, enquanto o *Diario do Gram-Pará* era editado por conservadores, da mesma forma que *A Constituição*. A escolha de Xisto Bahia pelo jornal dos liberais pode exprimir uma simpatia política, sem dúvida.

Da mesma forma, o ator português Antônio Pedro de Souza, ao se despedir de Belém, findo o seu contrato, fez publicar uma carta de agradecimento. Neste documento percebe-se a teia de relações que enredava o artista: além dos afetos, havia os compromissos políticos e financeiros, o que lhe exigia uma postura diplomática, sobretudo. Note-se a referência que o ator faz ao benefício concedido pelo sr. Avelino Tavares Cardoso, o que significa que este comerciante, proprietário de uma livraria e de uma oficina tipográfica de Belém, a Tavares Cardoso & Cª, arcou com as despesas da remuneração do ator em programa artístico dedicado a ele. Antônio Pedro faz referência à generosidade do público, o que pode significar que, além de bônus pelo trabalho, recebera presentes de seus admiradores. E ter admiradores no Teatro da Paz, mais do que receber aplausos, poderia ser sinônimo de jóias valiosas e mimos afins. Além disso, sendo de origem portuguesa, encontrou em Belém acolhida dos representantes daquela comunidade, numerosa no Pará, composta por comerciantes abonados, em sua maioria – o que se pode inferir da referência à Beneficente Portuguesa.

> INEDITORIAES
> Despedida
> O actor Antonio Pedro, ao retirar-se d'esta terra, onde tantas e tão verdadeiras provas de sympathias, embora immerecidas, tem recebido de uma população

> sempre avida de manifestar sua generosidade inexcedivel, vem por esta forma dar-lhe publico testemunho de sua eterna gratidão.
> Na impossibilidade de mencionar cada uma das pessôas, que lhe dispensaram applausos immerecidos e uma consideração injustificavel, não póde deixar de agradecer particularmente ao digno empresario do theatro da Paz e sua exma. esposa; ao eminente actor Bahia e sua exma. familia, e ao seu distincto collega Camara; da mesma fórma não póde deixar de mencionar o illm. sr. Avelino Tavares Cardoso, que tomou sobre seus hombros a ardua tarefa de passaro seu beneficio.
> Antonio Pedro faz timbre em converter o seu peito em sacrario de agradecimento pelos obsequios recebidos de seus amigos.
> Assim, elle manifesta seu reconhecimento ao illustrado publico paraense, que em a noite de sua festa artistica lhe havia preparado uma ovação, como elle nunca recebera e como talvez muito poucos artistas, de muito mais elevados dotes scenicos hajam tido. Aos seus irmãos d'arte, que particularmente e em publico tantas vezes o festejaram, a orchestra do theatro da Paz e ao illustre *maestro* Colás; á imprensa, que lhe rendeu encomios muito e muito além de seus meritos; á illustre sociedade *Euterpe Reductuense*, que tanto o obsequiou; as associações *Beneficente Portugueza* e *Club Verdi*, que o honraram com o diploma de socio honorario, e aos cavalheiros que lhe fizeram a distincção elevada de recebel-o em suas casas e de aprezental-o ás exm^as^ familias.
> Finalmente, se os publicos applausos e as considerações particulares, fazem a gloria de um artista, Antonio Pedro contará com orgulho, como um dos mais honrosos premios do seu travalho ter tido a ventura de passar alguns dias, infelizmente curtos, no seio de uma sociedade tão distincta e sobretudo tão generosa, como a sociedade paraense.
> Pará, 31 de julho de 1878.
> *Antonio Pedro de Souza* (O LIBERAL DO PARÁ, 1º ago 1878, p. 2)

A propósito das tramas de relações, não era novidade que as divas dos dramas ou das óperas fossem o objeto da paixão de alguns espectadores e que algumas se envolvessem com eles. Salles informa haver evidências de tráfico de mulheres promovido por companhias artísticas no Pará, principalmente de bailarinas e coristas. E relata que, além da rivalidade com a cantora Crinide Goré, a estrela Libia Drog, da tumultuada temporada de 1882, provocou escândalos no Pará e "acabou se refugiando no Recife nos aconchegos de conhecido capitalista" (SALLES, 1994, p. 90).

Na carta seguinte, *Nourvady* se rende à estrela inglesa da Empreza Malcher, Ada Bonner, na temporada de 1890. Não é propósito aqui saber se a estrela "mais bela" rendeu-se ao assédio do convencido galanteador, mas é interessante notar semelhança no estilo da carta, como se falasse diretamente a um interlocutor e por uso de metáforas da Medicina, com os textos assinados pelo conhecido *Diplomata*, em suas crônicas assépticas.

> LÁ PIÚ BELLA
> Ada Bonner faz hoje beneficio no Theatro da Paz. É mais uma occasião de deixar a gente com a cabeça aos tombos, essa *Walkyria* que veio lá da outra banda, tomar a ponta da batuta do maestro.
> Ah! feliz maestro d'uma figa, que tens a ventura de reger esse colosso de tudo o que é bom; essa synthese de tudo o que é bello!
> Pobres de nós outros..... já nos damos por muito felizes, batendo palmas até que as mãos fiquem como o logar de um synapismo. Eu hoje, queria ser uma estrella.

> Se eu fosse um estrella, ia collocar-me na testa de Ada Bonner. Mas..... não refulgia porque o brilho dos olhos d'ella..... Ai tentação.....
> Ou então eu queria fazer um contracto com o *puxa-vistas*. Quando ella viesse, somnambula inconsciente, atravessando o precipicio, eu queria que deixassem quebrar a historia para eu sustental-a nos braços, aparal-a no peito, ainda que ficasse esborrachado.
> [...] Emquanto, porém, não chega esse dia, vamos ver que hei de eu dar hoje á *lá piú bella*. Flores? Ora, ella já é uma flôr como nunca houve nos jardins de Semiramis; como nunca se vio em Babylonia nem nas batalhas de Nice....
> Joias? Só se fosse o Grão Mogol, ou os olhos de uma amiguinha que eu tenho, vivaz, faceira, interessante.
> Mas, penso que ella (a amiguinha) não terá a abnegação de Santa Luzia, para arrancar um d'aquelles fócos de luz e dar-me para brindar a *Somnambula*.....
> Um album? É tão trivial.....O meu coração? ..... Só se fôr a metade; por que o outro lado já está dado. Mas assim não vai bem. É preciso arranjar um *mimo* para a mimosa prima-dona.
> Ah! ..... será um..... beijo! Sim, um beijo! E póde recebel-o desde já e pedir repetição ao natural, porque em brindes d'essa natureza eu sou prodigo.
> Por causa das duvidas a *signorina*, dir-me-á esta noute, se recebeu.
> Aceita, pois, duas mãos cheias de beijos e continua a machucar o coração do NOURVADY. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 30 set. 1890, p. 2)

Para efeito de comparação, um trecho de *A Vida Moderna*:

> [...] – Penso que só para fins de Setembro irei para Soure. A musica delicia-me extraordinariamente. Bem que eu precise de novos ares, de climas outros – outras paysagens para fazer um estudo de marinhas, que é o meu estudo predilecto, a companhia lyrica tem tantos attractivos.....
> Não fossem os fulgores d'esses olhares; as velludosidades d'essa voz; as bondades d'esse virgem coração – eu estaria longe d'aqui – com certeza melhor da dyspepsia que me atormenta; mais tranquillos os nervos; os somnos socegados e serenos, sonhando com a quietude da vida bucolica, sem estes esplendores ficticios de côrte, sem este calor asphyxiante de cidade calçada a *macadan* e granito da Jamayca.... (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 24 ago 1890, p. 2)

Dando por findo o assunto assédio, chamou a atenção do leitor do *Diário de Notícias* um convite, em princípio inócuo, sob o título *Companhia Lyrica*, publicado em 18 de abril de 1883, no qual se diz: "São convidados todos os *perús*, residentes n'esta capital, para uma reunião, que terá lugar na casa que se designar, a fim de tratar-se de negocios importantissimos", assinado por *Frei Muirapuama*. Não fosse pela palavra *perus* e pelo pseudônimo escolhido, o convite passaria desapercebido. Perus era gíria para designar pessoas ricas, no caso, homens ricos. O pseudônimo é ainda mais denunciador, pois muirapuama, ou marapuama, é uma árvore amazônica que produz um conhecido afrodisíaco. Um convite como esse, publicado às vésperas da chegada da companhia lírica do maestro Carlos Gomes, é, no mínimo, suspeito.

É também de se notar como os espetáculos no teatro foram se incorporando ao repertório cultural da cidade, sendo apropriados em outros divertimentos e na fala cotidiana. Uma crônica em forma de versos intitulada *É hoje!*, assinada por *Cara de Gato*

(DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 20 maio 1883, p. 3), começa pedindo a um tocador de realejo "um trecho da *Traviata*", a ópera que mais fez sucesso na temporada de 1883, para que se formasse uma quadrilha junina. Mais adiante, repreende alguém dizendo: "Pois *fora de lá o Borges*/Não me pega, não, senhor", referindo à comédia *Fora de lá, ó, Borges*!, dos tempos da Empreza Vicente.

O mesmo *Cara de Gato* escreveu uma crônica em verso sobre um dia de domingo na capital do Grão-Pará, prenunciando uma noite de espetáculos no Teatro da Paz. Um dia de divertimentos, uma cadeia sígnica a partir dos personagens da cidade: a moda, os modos, as gírias e as relações. Nos versos jocosos, sem-cerimônia com as famílias, o cotidiano passa aos olhos de quem enxerga na cidade a relação desigual de forças: quem manda, quem obedece, quem bajula. A citação de alguns personagens perde-se no cotidiano distante. Quem saberá deles?

SOLICITADOS
Peruadas

É hoje o dia mais cheio
Que têm na semana os *cujos*...
Sáem *catitas*, mui cheirosos,
De fóra o lencinho branco:
Aviso ao gordos velhotes,
Qu'espreitam... q' curiosos!...

D. Joaquim, a Luciola,
Co'a cabeça rescendendo
De pomada de botica,
La váe toda requebrada,
Pisca aqui, pisca acolá,
Direitinho p'ra *futrica*.

D. Branca da Havaneza,
Rodeada de papalvos,
Lê as *piadas* do canto
D'esgoto dos q' bem pagam:
Este fuma um *mata-ratos*,
Aquelle *amóla* um fulano.

Lá n'outra mesa, escondido,
Luiz do Lago namora
O retrato da Bianca
Lê, relê o folhetim.
Depois tomada a charopada
E despede-se da Bianca.

Á noite todos ao lyrico
Bilhetes de *meia cara*
Pois são de roda *perús*
E assim passam a vida.
Alegres, todos rizonhos,

> Que felizardos de truz!
> *Cara de gato*[87]

Finalmente, dentro do teatro, um movimento apenas, universal, era capaz de neutralizar, temporariamente, as diferenças sociais, o local ocupado, o valor dos ingressos, a qualidade das roupas, as disputas de linguagens: o apagar das luzes para o espetáculo começar, o verdadeiro sentido de todos estarem ali. Uma rotina que se repetiria por nove anos até que viessem os primeiros sinais de que o teatro ainda não inspirava a paz aludida.

[87] *Diário de Notícias,* Belém, n. 107, p. 3, 13 maio 1883. Para esclarecimento: "peruada" e "os cujos", relativos à classe alta; "de meia cara", caro; "o dia mais cheio", o domingo (o dia 13 de maio foi um domingo); "mata-ratos", neste caso, o cigarro ou o charuto de qualidade inferior; "catita", que se veste bem, que tem modos graciosos, elegante, pessoa elegante; "de truz", de alta qualidade, excelente. Luiz do Lago reaparece em crônicas do *Diplomata* e D. Branca da Havaneza pode se referir à proprietária da Casa Havaneza.

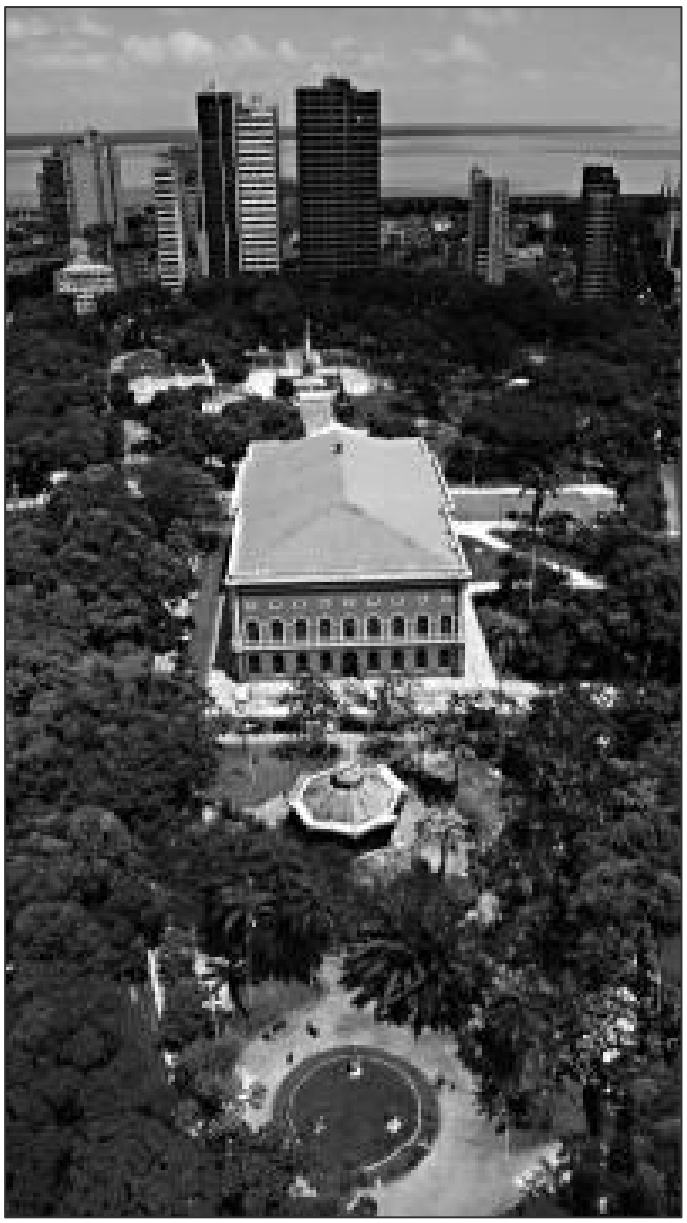

Imagem 20. Na perspectiva da Baía do Guajará, a área que conformou o centro de Belém no século 19: a Praça da República, antigo Largo da Pólvora, o bairro do Comércio (antiga Campina). © Paula Sampaio, 2007.

# 3. A PRIMEIRA REFORMA: AS IMAGENS SOBREVIVENTES

## 3.1 PANORAMA DA PRIMEIRA REFORMA: RUÍNA E EMBELEZAMENTO

A primeira grande reforma empreendida no Teatro da Paz, de 1887 a 1890, foi também a primeira tentativa de salvar a sua imagem. As autoridades só viriam a assumir tempos depois que o teatro estivera em ruínas,[88] palavra eclipsada no vocabulário dos então responsáveis pela decisão de fechá-lo para obras. Expressões como "ressente-se de faltas", está "deffeituoso" e outros eufemismos alertavam a presidência da Província sobre o estado daquele que fora erguido para ser "o mais bello do Império". Já era ruína, quando mal havia deixado de ser construção, pois a sua abertura a toque de caixa, se encerrou o litígio entre o governo e o arrematante, não resolveu o ponto principal: como uma casa de ópera, ou teatro de ópera, ainda não configurava a "imagem de sua função", como aponta Benedito Lima de Toledo (1995, p. 24-31). Ou seja, mesmo funcionando durante nove anos, quase ininterruptamente, o fato de não possuir uma aparência de casa de ópera, com todo o conteúdo imagético que isso comportava, não fazia do Teatro da Paz o edifício que deveria ser.

Toledo atenta para o pertencimento das casas de ópera a um processo civilizatório calcado na cultura de imagens (ARGAN; FAGIOLO, 1992 apud TOLEDO, 1995), apontando a relação estreita, porém assimétrica, entre imagem e função, a iconologia sobrepondo-se à utilidade dos artefatos. Neste ponto, em relação aos edifícios teatrais brasileiros, o cenógrafo e diretor teatral Gianni Ratto (In: SERRONI, 2002, p. 17, 18) enfatiza que os projetos de salas de espetáculos luso-brasileiras preocuparam-se menos com o caráter técnico do que com os aspectos sociais, a beleza e a elegância do edifício. "Acústica e visibilidade nunca nortearam os projetos, a não ser sob o aspecto de preocupações que não prejudicassem o conforto indispensável de uma plateia seleta", informa.

As casas de ópera, na verdade, carregam consigo uma concepção de vida fundada no Barroco, em sua estreita relação com a visualidade, inscrita por meio de

[88] Relatório do capitão Tenente Duarte Huet de Bacellar Pinto Guedes ao passar o governo do Estado a Lauro Sodré, em 24 de junho de 1891.

alegorias, nas quais despontam ornamentos hiperbólicos e os efeitos ilusionistas e mutantes, que se tornaram a marca de uma cultura imagética. "Transformação é a palavra mágica do barroco. A metamorfose tornou-se o seu tema favorito", como explica Margot Berthold (2001, p. 324).

Em associação à cultura teatral, notadamente a ópera, que emergiu no século 17 e se tornou uma febre nas cortes europeias, o Barroco encontrou o seu lugar, o seu palco privilegiado. O lugar da representação operística não era apenas um teatro, era *o* espaço de representação, por excelência, daquela expressão artística, compondo-se de ornamentos arquitetônicos e elementos cênicos que indicavam sua autonomia em relação à tradição teatral ocidental. Além disso, sua divisão interna conformava os espaços de pertencimento dos espectadores, como o camarote do soberano, dos nobres, e assim por diante, nos quais podiam ser percebidas as divisões da sociedade. Este modelo de teatro trouxe a ideia de ser o palco uma caixa mágica, tal como se concebe ainda nos dias de hoje. Também foram introduzidos os elementos decorativos do proscênio e o sistema de bastidores laterais alternados, pelo qual são obtidos os efeitos de profundidade (BERTHOLD, 2001, p. 324).

O desenvolvimento da ópera esteve, assim, diretamente associado à criação alegórica da vida. A música, a poesia, a dramatização, a representação, enfim, estava a serviço daquela visualidade, razão principal de ser da arte operística. No século 19, com a ascensão econômica e cultural da burguesia, o neoclassicismo acrescentou outros elementos a essa visualidade, a começar pela ampliação das edificações e a necessidade de maior luxo e conforto aos espectadores. As remissões à mitologia greco-romana foram recorrentes em sua decoração, assim como sua localização destacada no espaço urbano. As principais referências na elaboração dessa visualidade estavam nas casas de ópera italianas e francesas, que encerravam o conceito de grande ópera: plateia em forma de ferradura, fosso de orquestra, proscênio e boca de cena com telões decorados.

O pano de boca, ou telão, é uma tradição do teatro romano, tendo sido introduzido, como elemento de cenografia, em 56 a.C. Antes dele havia o *siparium* branco, que era utilizado para esconder os elementos de cena. A diferença entre o *siparium* e o pano de boca é que este se tornou um elemento para ser contemplado. A peça foi disseminada pela Europa durante o Renascimento (BERTHOLD, 2001, p. 151) e se tornou um atributo associado à tipologia de palco italiano. É a "quarta parede flutuante" em uma sala de espetáculos, segundo Ratto (In: SERRONI, 2002, p. 18), separando camarotes e plateia do espaço da cena, o lugar da surpresa.

Mais especialmente a ópera francesa atribuía maior importância à opulência dos edifícios e aos elementos visuais, tendo como ícone o Palais Garnier, sede da Ópera de Paris, inaugurado em 1875, em projeto de Charles Garnier. Além da volumetria do edifício, sobressaem em sua construção a rica ornamentação e a amplidão das escadarias, dos vestíbulos e *foyers*, os salões nobres, que podem tanto abrigar o público na entrada e nos intervalos dos espetáculos quanto ser palco de recitais e eventos. É o apogeu da ópera no mundo ocidental.

Imagem 21. Palais Garnier, sede da Ópera de Paris.
© Eric Pouhier.

Por esses parâmetros, o Teatro da Paz era apenas um espectro. Embora estivesse dotado de condições técnicas para funcionar como uma casa de ópera, fosse grandioso em sua volumetria e isolado no centro de uma praça, para que os olhos do público se voltassem imediatamente para ele, não se compunha de elementos visuais que o remetessem à sua condição derradeira. Até o sistema de iluminação a gás não ajudava a realçá-lo: era muito fraco, prejudicando as cenas dos espetáculos, além de ser insalubre para o público por causa da emissão de resíduos.[89] Enfim, estava aquém de ser o monumento em tradução de beleza, grandeza, poder e estética. Por isso, a orientação das obras desta primeira reforma era clara: concluir o embelezamento do teatro.

Uma das primeiras críticas à aparência do prédio partiu da imprensa. O noticiário de *A Província do Pará*, dois dias após a inauguração, dava conta de que o lampadário era "um pouco pequeno ou que não contem numero sufficiente de combustores para tornar melhor a illuminação geral" (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 1878, 17 fev.). Em *O Liberal do Pará*, José Veríssimo, ainda naquela crônica sobre a noite da inauguração, fez uma descrição ácida e pormenorizada do edifício, apontando-lhe os defeitos de construção, como a propalada desatenção às regras clássicas da arquitetura, responsável pela desarmonia da fachada; e a decoração acanhada, tosca, de todo o teatro, à

[89] De um modo geral, a iluminação em toda a cidade era muito precária, como atestam inúmeras reclamações publicadas nos jornais. Até o Palácio do Governo padecia com o problema.

exceção do pano de boca de cena,[90] o qual aprovara. Também livrou o sistema de ventilação, satisfatório, em sua opinião.

> No meio d'aquelle luxo, d'aquelle explendor, só uma cousa era feia, o theatro. Se exteriormente o theatro da Paz é desgeitoso e em contrario a todas as regras da architectura, interiormente é nú, sem arte, sem gosto, sem riquezas, sem luxo.
> Em um edificio que se quer dizer o primeiro do imperio, no seu genero, em que se gastou perto de 800 contos, o papel que forra os camarotes é o mais ordinario e feio possivel, os balcões dos camarotes são de madeira, as paredes são caiadas, as escadas nem envernisadas são e as cadeiras da platéa são n'omal [sic]; o tecto é de lona pintada grotescamente com umas figuras de deuzas ou genios que parecem saloias, vermelhas, feias, horriveis, de grandes seios caidos, como velhas amas, capazes de fazer morrer de vergonha ou de riso, um artista que tivesse a coragem inaudita de olhal-as dous minutos.
> A primeira reforma a fazer neste theatro é a do tecto. Por Deus! tire-se aquillo d'ali! Pintem-no antes todo de branco, mas não deixem a fazer-nos vergonha aquelle panno feio e aquellas figuras hediondas, mais proprias para uma barraca de feira de segunda ordem do que para um theatro qualquer. Levem aquillo para algum barracão de Nazareth.
> A arcada do palco é nua como um Cupido. Não ha ali uma figura, um florão, qualquer cousa de ornato, nada, é de uma simplicidade pobre e sem gosto. O pano de bocca é simples; mas bonito. A entrada do theatro é desagradavel, é feia. E' baixa, chata, acachapada. N'aquelle vestibulo não ha uma fonte, uma estatua, nada. E' aquella brancura de cal e aquellas columnas de ferro, sem elegancia nenhuma, dando-lhe o ar de um armazem de estação de estrada de ferro. Nada mais, nada menos. A unica qualidade boa deste theatro é ser fresco, como nunca vimos em theatro nenhum. Essa, pois, é grande.
> Um architecto, enganei me, um mestre d'obras, acostumado a calcular, depois de um exame bem feito, o preço de um edificio, examinando o theatro da Paz dirá sem hesitar: – Não custou mais de 300 a 400 contos. Pois enganava-se redondamente, custou o dobro. (VERÍSSIMO, 17 fev. 1878, p. 1).

Além da má utilização dos recursos públicos, pode-se depreender da crítica de Veríssimo que o Teatro da Paz ainda não representava, na sua arquitetura e decoração, a ideia de alta cultura em uma capital que pretendia superar seu passado colonial, remodelando-se e construindo obras de relevo, para as quais havia recursos financeiros – ainda que derivados do extrativismo, diga-se, atividade também vista como sinônimo de atraso e da exploração colonial. "Levem aquillo para algum barracão de Nazareth", bradou, reportando-se à pintura sobre lona do teto, mas de onde se deduz, principalmente, a intenção de superação de uma cultura imagética por outra, com novos ícones. O barracão de Nazaré, espaço de diversões da população mais pobre, assim como a "feira de segunda ordem" e o circo de cavalinhos, mencionado em outras críticas jornalísticas, metaforicamente incorporavam o local dos despojos de práticas sociais e memória não mais desejadas naquela cidade que se ampliava na Praça D. Pedro II.

[90] Não há maiores referências sobre o conteúdo da imagem deste primeiro pano de boca. Salles, concordando com o historiador baiano Clarival do Prado Valladares, afirma que Chrispim do Amaral foi o autor das primeiras decorações internas do teatro.

Contudo, menos de dez anos após a inauguração, o teatro precisava de bem mais que adornos. Enquanto as temporadas artísticas o animavam na primeira metade da década de 1880, nos bastidores da administração desenrolavam-se outras cenas. As deficiências e pendências herdadas do processo construtivo, e os efeitos do uso e da passagem do tempo sobre o edifício demandavam providências contínuas para mantê-lo em segurança. O vaivém de documentos entre a administração e a presidência da Província, e desta com os demais órgãos relacionados a obras e recursos financeiros, atesta os inúmeros problemas que precisavam ser saneados. As fortes chuvas na região crivavam o telhado de goteiras, estragando o material cenográfico e favorecendo o aparecimento de cupins, que destruíam o fraco madeiramento da estrutura. O fornecimento de água para o público era precário e a mobília, insuficiente, obrigando os empresários a, respectivamente, prover depósitos de água e a alugar cadeiras em noites de espetáculos. Como se não bastasse tudo isso, era fraco e insalubre o sistema de iluminação, lançando gás carbônico sobre as narinas dos espectadores, e a decoração interna deixava indisfarçável a incompletude do edifício.

O primeiro reparo que obrigou o seu fechamento, por pouco tempo, ocorreu ainda em 1883, antes e depois da temporada da Companhia Lírica Italiana de Carlos Gomes, abrangendo o retelhamento e pequenos restauros na parte interna. Sobre isto o *Diário de Notícias* não deixou escapar um registro:

> "Quem torto nasce, tarde ou nunca se endireita".
> É uma verdade.
> Exemplo: o nosso theatro da Paz.
> As obras, mandadas fazer pela presidencia e que já tiveram começo, ahi estão atestando a grande "caipóra" d'aquelle casarão.
> As divisões dos camarotes estão sendo feitas com fortes táboas de acapú; porém os balaustres dos mesmos já brocados pelos cupins, conservam-se no mesmo lugar, com alguns remendos, que desapparecerão com uma pequena camada de tinta.
> Que miseria! (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 28 out. 1883, p. 2)

Os paliativos garantiram a continuação do funcionamento, mas em 1886 já era visível a necessidade de uma intervenção mais consistente em todo o prédio. Serviços de reforma, restauro, decoração e atualização de suas dependências às demandas do público e ao próprio funcionamento do teatro começaram, então, a ser providenciados na esfera administrativa até a interrupção das atividades artísticas para o início dos trabalhos. Os três anos que se seguiram, a partir de 17 de maio de 1887, reeditaram os imbróglios aos quais parecia estar fadado o trato com as obras públicas. Os do teatro nesse período podem ser resumidos nos seguintes pontos: planejamento falho ou inexistente, sem cronograma definido, com contratos feitos em separado e em períodos diferentes; contratos firmados

somente após iniciados os serviços e as aquisições; verbas insuficientes no Tesouro para os orçamentos levantados e/ou dependentes da Assembleia Provincial para a votação de créditos complementares; problemas graves detectados na estrutura da edificação, após o início da obra, o que aumentou o seu tempo de conclusão e o seu custo; a longa discussão entre o artista Domenico de Angelis e as autoridades sobre a técnica a ser utilizada no teto da sala de espetáculos; a dificuldade na aceitação da proposta do pintor Chrispim do Amaral para a cenografia; e, por fim, a tumultuada aquisição da mobília para o edifício.

Sem aqui detalhar o orçamento e os procedimentos da obra,[91] os objetivos foram: 1) Retelhamento completo do edifício; 2) Conserto do madeiramento podre nas áreas do arco do proscênio, tesouras, teto e soalho da sala de espetáculo e do cenário; 3) Conserto dos estuques do terraço e do salão nobre; 4) Canalisação de gás para a iluminação; 5) Canalisação de água potável e esgoto; 6) Aquisição de mobília; 7) Compra e instalação de novo lustre; 8) Aquisição e instalação de estátuas, candeeiros e outros objetos de decoração; 9) Arrematação de decoração e pintura do teto da sala de espetáculos (*plafond)*; e 10) Contratação e instalação de cenografia completa, incluindo dois panos de boca. Vê-se a ausência nesta lista da contratação da pintura do teto do salão nobre, o que foi providenciado com o próprio De Angelis, em 1896.

A parte que dizia respeito ao conserto do madeiramento podre trouxe à discussão novamente o problema da falta de solidez e segurança do edifício, assunto que dominou os debates no processo construtivo, sobretudo quanto à espessura das paredes e a escolha de madeiras fracas para a estrutura do teto. A sensação de insegurança disseminada pelos jornais, à época da inauguração, assustou os frequentadores por algum tempo, até que a rotina das temporadas artísticas viesse amainar as desconfianças. Em abril de 1878, um pequeno incidente foi ilustrativo desse estado.

Um guarda a serviço no Paraíso fora abordar um homem que, embriagado, estava perturbando o silêncio, segundo noticiou *O Liberal do Pará.*[92] Como o sujeito resistiu e ainda tentou tirar o sabre do policial, houve um momento de luta entre os dois. Com o barulho da confusão no último pavimento, os espectadores acreditaram que o teto estava desabando e começaram a correr, tentando deixar o edifício. Precipitaram-se pelos corredores, empurrando portas e saltando por sobre as grades laterais. No meio da correria, alguém resolveu gritar: "Está pegando fogo!", aumentando o pânico. Testemunhas viram

[91] Relatório do administrador José Caetano da Gama e Silva ao presidente da Província, Antônio José Ferreira Braga, em 24 de agosto de 1889, no qual faz uma retrospectiva das obras de 1887 a 1889.
[92] Noticiário do dia 30 de abril de 1878, n. 97, p. 12.

senhoras tentando se precipitar pela varanda do teatro, no que foram impedidas, porque sobrevieram o esclarecimento e a calmaria. Antero, o sujeito embriagado, foi preso – mas solto 24 horas depois.

Embora a parte mais onerosa da obra incidisse sobre a área estrutural, portanto longe dos olhos do público, melhoramentos como a canalisação da água seriam imediatamente percebidos. O teatro foi uma das edificações de Belém privilegiadas com o encanamento da água potável, um serviço iniciado naquela década na cidade. Dessa forma, a casa de espetáculos pôde aposentar seus depósitos de madeira com torneira, onde os espectadores serviam-se de água, usando canecas de metal, presas por uma corrente ao suporte dos depósitos, para que não fossem furtadas. Como os resultados dessa reforma foram diluídos ou subtraídos nas inúmeras reformas que se sucederam no prédio ao longo do século 20, foram justamente as decorações e as imagens pictóricas da sala de espetáculos os elementos permanecentes, sobreviventes ao movimento invisível e silencioso da passagem do tempo, que são o objeto desta narrativa.

Primeiro, a pintura do *plafond*, projetada pelo artista italiano Domenico de Angelis, que contou, na execução, com uma equipe formada pelos pintores italianos Silvio Centofanti, Adalberto de Andreis e Francesco Alegiani, mais os brasileiros, contratados no Pará, João Gomes Corrêa de Faria, jovem artista paraense, e o pernambucano Chrispim do Amaral. Este grupo decorou, ainda, camarotes, grades e arcos do proscênio com diferentes técnicas e efeitos.

Segundo, a *Alegoria da República*, o pano de boca, ou telão, de autoria de Chrispim do Amaral, que contratou os serviços do atelier do cenógrafo da Ópera de Paris, Eugène Carpezat, para a execução do trabalho. Requisitadas quase ao mesmo tempo, foram realizadas em períodos diferentes, de um modo que as de Domenico de Angelis foram feitas ainda sob o Império e a de Chrispim do Amaral, sob a recém-proclamada República. Foi a primeira representação artística republicana do Estado do Pará.

As alegorias partem de temáticas diferenciadas, mas recorrem a tipologias em vigor na pintura acadêmica brasileira, como a da afirmação do ser nacional, patenteada no Brasil pela Academia Imperial de Belas-Artes. Este aspecto é percebido principalmente pela utilização da imagem do indígena em meio a paisagens estereotipadas da natureza amazônica, ostentando artefatos, como adornos plumários rituais. Existem também em ambas referências ao processo de hibridação ocorrido na Amazônia, colocando na mesma cena personagens de origem europeia, indígenas, tapuios e negros – estes últimos são vistos

na alegoria de Chrispim do Amaral. É importante, no entanto, perceber que a disposição e a atitude das personagens nas cenas denunciam o lugar de cada um nessa hibridação pacífica da construção pictórica.

O *plafond* traz quatro cenas calcadas na tradição da pintura decorativa de estilo rococó, com efeitos luminosos, céu fulgurante e formas sinuosas para cenas idílicas, cortejos triunfais, personagens lânguidos e sensuais com seus trajes esvoaçantes. Mundos idealizados com o objetivo de proporcionar prazer ao observador. A criação de Domenico de Angelis reúne personagens míticas greco-romanas, atreladas à imagem principal do deus Apolo, a representações de índios e tapuios estilizados, dóceis e integrados, em meio à fauna e flora da região. A predominância é das personagens greco-romanas, cujas atitudes e proporção as colocam em situação de domínio sobre as demais. Uma visão tradicional europeizada sobre a Amazônia selvagem, exótica e, ao mesmo tempo, acolhedora. O conjunto forma uma elipse que, em sentido horário, pode ser assim descrita:

Imagem 23. O *plafond*: elementos greco-romanos e amazônicos. © Paula Sampaio, 2008.

Imagem 22. Cena 1: o deus Apolo e seus atributos multifacetados. © Paula Sampaio, 2008.

Primeira cena – O deus Apolo, de peito nu, adentra o espaço envolto em uma luz dourada, tomando as rédeas de quatro cavalos de raça, que puxam seu carro sagrado. Trata-se de uma representação multifacetada deste deus, associando-o a seus epítetos gregos, romanos e celtas. Assim, ele é tomado por uma divindade jovial e solar, que traz consigo a luminosidade e que observa o céu, representações usuais. Figuras

complementares, os cavalos, na tradição celta, são associados ao deus Sol. Dentro de um teatro, a representação de Apolo é indicial, pois, além de ser o deus da música, sob o seu domínio a arte tem a finalidade de harmonizar o mundo pela beleza, pela ordem e pela memória, com o enraizamento e a partilha das tradições. Esses atributos o vinculam às musas, as quais lidera, e que aparecem nas cenas posteriores como um desdobramento dessa vinculação. Elas estão associadas ao conhecimento do mundo pelas artes e pela ciência.

Segunda cena – A figura central é Tália, a musa da comédia, cercada por flores, seus atributos. É uma cena marcada pela leveza e a entrega ao prazer. A personagem aparece cercada de muitas flores e figuras angelicais, cujos gestos e movimentos desprezam os sentidos de peso e gravidade. Destaque para o ser alado que brinca com um dos símbolos da musa: a máscara cômica.

Imagem 24. Cena 2: Tália, musa da comédia.
© Paula Sampaio, 2008.

Terceira cena – Diana, deusa romana da lua, da caça e dos animais selvagens, aparece em cena oposta à de seu irmão gêmeo, Apolo. A deusa é transportada para uma caçada na Amazônia, na companhia de indígenas que a contemplam em ação: ela já matou, com arco e flecha, vários animais, entre os quais duas aves, e agora mira uma onça assustada. Entre os índios há os que são representados portando adornos plumários rituais, como os cocares, que, numa perspectiva etnográfica, simbolizam seu pertencimento a uma nação, mas, nesta pintura, é generalizado seu pertencimento a um mundo exótico. Outros índios banham-se em um rio de águas barrentas, cercado por densa vegetação, em meio à qual se distinguem palmeiras, tajás, bananeiras e cipós.

Imagem 25. Cena 3: Diana caçadora na Amazônia.
© Paula Sampaio, 2008.

Imagem 26. Cena 4: a reunião das musas; a tapuia ao centro.
© Paula Sampaio, 2008.

Quarta cena – Uma reunião de musas em torno de Mnemosine, a mãe de todas, que é retratada como uma pintora, integrando a arte pictórica às demais linguagens por sua *poiesis*, ou seja, sua constituição poética.[93] De Angelis não se preocupou em dotar as musas de todos os seus atributos tradicionais, sendo que a identidade de algumas precisou ser inferida, nesta pesquisa, por detalhes quase imperceptíveis. Ele também distribuiu alguns desses símbolos entre as figuras de pequenos anjos que aparecem na cena. Assim, da esquerda para a direita estão: Urânia, musa da Astronomia, com seus atributos tradicionais: a vestimenta azul celeste, a coroa estelar e um globo celestial. Euterpe, musa do prazer da música, sem a tradicional flauta, mas com sua coroa de flores, executa uma música em um órgão com tubos, acompanhando o canto de Melpômene, a poetisa, musa da tragédia, que porta uma máscara e calçados, símbolos tradicionais. Érato, a musa amável da poesia lírica, ou erótica, se apresenta com um lado do seio nu, junto a Calíope, musa da poesia épica, retratada com sua coroa de ouro. Imediatamente ao redor de Mnemosine estão Polímnia, musa dos hinos sagrados e da narração de histórias, com seu costumeiro ar meditativo e um livro de anotações; Terpsícore, a dançarina, com uma grinalda de pérolas; e Clio, a proclamadora, musa da História, de coroa de louros, portando um livro. A trombeta, outro atributo de Clio, é tomada por um anjo, que lhe abraça uma das pernas.

No centro desta cena há uma imagem instigante e que revela o objeto da pintura de Mnemosine. Uma tapuia jovem posa ajoelhada e com uma das mãos sob o queixo, de uma forma característica do gestual do caboclo amazônico, o que evidencia o senso de observação do pintor sobre os habitantes da região. A retratada visualiza um ponto no infinito, sob a orientação da pintora, que lhe indica a direção do olhar com um bastão. Com a outra mão, a moça segura um pergaminho onde se lê "Sciencia", que lhe é

[93] Domenico de Angelis usou o mesmo recurso na representação de Mnemosine na pintura do teto do salão nobre do Teatro Amazonas.

entregue por um anjo. Uma ideia bastante sintética da missão civilizatória do europeu no território novo mundo: os ideais da razão e da harmonia pela estética.

É possível que De Angelis tenha tomado, como modelos, pessoas da sociedade paraense, pois a figura da tapuia se aproxima de tipos mestiços da região e a de Mnemosine se parece com portugueses e seus descendentes. Além de serviços para o governo, ele também atendeu a clientes particulares, pintando-lhes o retrato.

Imagem 27. *Alegoria da República*, o pano de boca de cena ou telão. © Paula Sampaio, 2008.

A alegoria de Chrispim do Amaral põe em cena a população mestiça amazônida (caboclos, índios e mulatos), personagens mitológicas greco-romanas e figuras de oficiais em congraçamento em torno da figura de Marianne, a representação feminina da República. A pintura celebra o sentido de público e de cidadania no advento do novo regime, incluindo mulheres e crianças, destacando-se, no centro, as hierarquias militar e indígena, esta vista na plumária ritual ostentada pelos líderes. De fato, apenas uma alusão à participação do público, uma vez que a notícia da proclamação da República chegou ao Pará no início da manhã de 16 de novembro, por telegrama, espalhando-se na cidade uma boataria dando conta que o Palácio do Governo seria tomado de assalto por republicanos. À uma da tarde, uma comissão de republicanos dirigiu-se ao palácio para anunciar a proclamação da República. O presidente Silvino Cavalcante Albuquerque, que já não

contava com o apoio das forças de mar e terra, cedeu à intimação, reconhecendo o novo regime (O LIBERAL DO PARÁ, 17 nov. 1889, p. 1).

No que diz respeito à figura de Marianne, trata-se de um híbrido, com remissões às diversas fases pelas quais passou essa representação francesa republicana. Traz alusões à Primeira República, de 1789, uma fase mais aguerrida, simbolizada pelo barrete frígio, e à Segunda República, de 1848, quando aparecia sentada, transmitindo a impressão de tranquilidade, força e segurança (CARVALHO, 1990, p. 80). Além disso, tem como atributos a túnica e o manto, a coroa de louros e uma folhagem, em lugar de uma palma, na mão direita – não foi possível identificar a presença ou ausência de sandálias, outro atributo desta fase. É de se notar, ainda, à altura da cabeça, um triângulo com auréola em forma de raios de sol. Esta auréola, na representação da Segunda República, veio substituir as armas da fase anterior. O triângulo é remissivo aos ideais universais da revolução: liberdade, igualdade e fraternidade.

Carvalho (1990, p. 80) afirma que os pintores brasileiros, em sua maioria, ignoraram o simbolismo feminino na representação da República. Afirma, ainda, que, à exceção do positivista Décio Villares, a pintura talvez merecedora de atenção fosse a do baiano Manuel Lopes Rodrigues, uma *Alegoria da República*, de 1896, com atributos da Segunda República. Para ele, para ter essas referências, o pintor só poderia estar vivendo no exterior. "À exceção desse quadro, de autor pouco conhecido, não parece existir outro de valor", arrisca o historiador. É justo incluir Chrispim do Amaral nesta lista, afinal sua alegoria é uma pintura exposta em um espaço público e de comunicação imediata. O artista também esteve no exterior, entre a Itália e a França, tendo contato com os ícones mais atualizados da representação republicana.

São, hoje, imagens referenciais do teatro, podendo-se dizer que são indiciais tanto quanto a fachada do edifício. Da mesma forma que o teatro ocupa lugar destacado na Praça da República, sendo ainda visualizado sem grandes esforços, apesar dos acréscimos no seu entorno, as pinturas sobressaem na sala de espetáculos. Como pontos de fuga em perspectivas distintas, as duas fazem a convergência do olhar do observador. Deste ponto de vista, estão ambas integradas ao conceito da edificação: são espetaculares, objetos de contemplação. Foram naturalizadas, assimiladas no conjunto da sala de espetáculos, sem mais questionamentos sobre a sua feitura e temporalidade, o que é um risco, pois esta incorporação não veio acompanhada de estudos que resultassem em informações mais consistentes sobre as obras, resultando em informações redutoras e mesmo errôneas, como a

de que foram inseridas na reforma promovida pelo governador Augusto Montenegro (1904-1905), para dizer o mínimo.

Daí ser necessário voltar a questionar sua presença, para que não se veja apenas sua camada epidérmica, situando-as em uma zona de tédio, do atributo em si mesmo. Afinal, sua inserção e permanência no conjunto arquitetônico do Teatro da Paz não se deu de forma tão pacífica. Além da história de sua produção ser permeada de embates e disputas, a sobrevivência dessas imagens esteve muitas vezes ameaçada pelo descaso do poder público, não bastando, para isso, seu estatuto de obra de arte. Argan (1995, p. 86) novamente remete à cidade o pertencimento das obras de arte, não se tratando de gosto, apenas, a sua preservação. "Se as conservamos, ou seja, se toleramos ou desejamos a sua presença, é porque ainda têm um significado", argumenta o crítico, acrescentando que, mesmo as tendências negativas à destruição, comercialização e exportação delas, indicam o reconhecimento de seu significado.

O sentido da salvaguarda das obras de arte, em uma perspectiva atual, está em atribuir-lhes valor como patrimônio. É o que justifica sua proteção. Essa atribuição não se reduz à materialidade da obra, mas se amplia, entre outros aspectos, com a compreensão dos processos de sua produção, os sujeitos neles envolvidos, a posição do Estado quanto a essa prática e o grau de envolvimento da sociedade (FONSECA, 2005, p. 35). "Trata-se de uma dimensão menos visível, mas nem por isso menos significativa das políticas de preservação", afirma Fonseca (2005, p. 36).

É preciso, assim, reencarnar as alegorias na historicidade da região, vê-las como linguagens ativas, metonímias, na criação de dois artistas, que ganhavam a vida prestando serviços para governos e particulares, e cujos caminhos se cruzaram, não por acaso, no norte do Brasil, especialmente nas províncias do Pará e do Amazonas. O percurso de Domenico de Angelis e de Chrispim do Amaral na região é incidente sobre o período em que Belém, como praça teatral, estava em plena efervescência, demandando uma pluralidade de competências artísticas, como era o exemplo do multifacetado Amaral: ator, músico, cenógrafo, desenhista, caricaturista, chargista e escritor. Mesmo momento em que na cidade colocava-se em curso o projeto de remodelamento e aformoseamento, exigindo o trabalho especializado de arquitetos, engenheiros e artistas estrangeiros, como De Angelis, cuja formação sólida como pintor acadêmico, formado pela legendária Academia de San Luca, em Roma, capacitava-o a projetar pinturas em amplos espaços arquitetônicos.

Na prática, os dois dominaram a praça nortista na segunda metade do século 19, pois eram poucos os artistas com suas especialidades atuantes na região. Eles se conheceram em 1881, quando De Angelis aportou em Belém, acompanhado de seu sócio, Giovanni Capranesi, e do pintor Sperindio Aliverti, para a realização de pinturas decorativas da Catedral de Belém, em obras de reforma desde o final da década de 1860. Em 1886, com Amaral integrando a equipe do pintor italiano na decoração da sala de espetáculos do Teatro da Paz, a parceria entre eles se intensificaria e se mostraria profícua nos anos posteriores. Em 1888, Amaral conseguiu ingressar na Academia de San Luca, por intermédio de De Angelis, que pedira ao governo provincial do Pará uma bolsa de estudos para o artista.[94] Interrompida a bolsa um pouco depois da proclamação da República, o artista retornou ao Pará, onde arrematou o serviço de pintura do pano de boca do Teatro da Paz.

Em 1893, Amaral foi contratado pelo governador Eduardo Ribeiro para executar a decoração, pintura, ornamentação e instalação do mobiliário do Teatro Amazonas, em Manaus, inaugurado em 31 de dezembro de 1896. Entre estas decorações está o pano de boca, representando o encontro das águas dos rios Negro e Amazonas. Leal ao seu amigo De Angelis, indicou-o para as obras de decoração do salão nobre, onde este realizou, de 1897 a 1899, a *A Glorificação das Bellas Artes na Amazônia*, assim com outras pinturas e decorações no edifício. Auxiliaram-no nesta empreitada os artistas Silvio Centofanti, Artur Lucciani, Francesco Alegiani e Adalberto Andreis. O conjunto das obras realizadas por De Angelis e Amaral, com suas respectivas equipes, no teatro amazonense é de maior volume do que o contratado no da capital paraense.

Esta é, de uma forma abrangente, a história do encontro desses artistas. Mas, focalizando o período da reforma do Teatro da Paz (1887-1890), vê-se que nem o reconhecimento internacional de Domenico de Angelis, nem a comprovada experiência de Chrispim do Amaral em sua arte deixaram-nos imunes às vicissitudes da administração pública. A criação das pinturas artísticas da sala de espetáculos se tornou um assunto de Estado, no qual estavam em jogo muito mais do que aspectos técnicos e estéticos. Para os

[94] Por influência de De Angelis, o pintor paraense João Gomes Corrêa de Faria também foi agraciado com semelhante benefício e obteve nomeação para a cadeira de Desenho, na Escola Normal, antes de partir para a Itália. Revogado o benefício da bolsa, em 1889, com o advento da República, retornou a Belém e foi nomeado desenhista da Seção de Obras Públicas. Em 1891 obteve novamente a pensão do governo do Estado e foi residir na Itália, onde alcançou sucesso. Nesse período, colaborou com o pintor brasileiro Zeferino da Costa na decoração da Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro. Cf. o catálogo *A exposição artística e industrial do Lyceu Benjamin Constant e os expositores em 1895*, de Ignácio Moura.

artistas, aquelas arrematações sem concorrência davam-lhes a condição singular de serem os únicos fornecedores para um cliente ávido pelas especialidades de que eles eram mestres. Como se sabe, depois das obras do Teatro da Paz, eles se tornaram senhores das praças artísticas do Pará e do Amazonas. Para os senhores no poder, era um desafio político conduzir a contento aquelas obras em meio à corda bamba financeira em que se encontrava a Província, obrigando-se a recorrer à Justiça para a efetivação de pagamentos, como ocorreu nesta reforma do teatro. Sob a vigilância da sociedade, a partir da imprensa, e de seus próprios pares políticos, as ações governamentais que regeram essa obra foram bastante criticadas pelos presidentes de Província, governadores de Estado e administradores do teatro que se seguiram ao processo da reforma. Basta, para isso, conferir os relatórios de governo a partir de 1889.

A obra teve sua conclusão adiada inúmeras vezes pela dificuldade de entendimento dos representantes do governo com os fornecedores, entre eles os artistas, sobretudo pela falta de pagamento das etapas finalizadas. Pela documentação existente a respeito, a resolução dos problemas ultrapassou o ano de 1891, indo parar na Justiça o pagamento do arrematante Frederico Martin, contratado em 1889 para finalizar uma parte das obras, mas que contestava o valor líquido a ser pago pelo governo.

Para os artistas, era um jogo com todos os riscos implicados: perda de tempo e de dinheiro, principalmente. Mas a atuação dos artistas nesses acontecimentos mostra que eles conheciam bem as regras do jogo e o jogaram de uma forma conveniente e convincente, pois as pinturas assentadas na sala de espetáculos são sinais inequívocos de que eles sobreviveram às intempéries amazônicas.

## 3.2 DOMENICO DE ANGELIS, A TEMÁTICA E A TÉCNICA DE SUA PINTURA

A chegada do romano Domenico de Angelis (1853-1900) e sua equipe ao Pará, em 1881, para a decoração da Catedral de Belém, marcava o ponto alto de sua carreira, iniciada na Academia de San Luca, em Roma. Ele e Giovanni Capranesi (1852-1921), seu sócio no atelier De Angelis/Capranesi, já haviam passado por todos os estágios almejados por um artista formado naquela instituição: obtenção de bolsas, premiações, concursos

públicos, exposições e a conquista de uma cadeira como professor da academia.[95] Neste contexto, realizar projetos no exterior era um expressivo sinal de reconhecimento ao artista. Outro indicador do prestígio dos artistas na arrematação dessas obras foi o fato de o Papa Leão XIII tê-las apoiado, sinalizando a vinculação da Real Academia de San Luca à Igreja Católica Romana. Sinal também de prestígio do bispo do Pará, Dom Antônio Macedo Costa, com o sumo pontífice, afinal a intenção do bispo com a reforma do templo era a de fortalecer os cânones católicos na província.

Imagem 28: Domenico de Angelis. Fonte: Biblioteca Virtual do Amazonas.

A responsabilidade pela obra coube ao arquiteto Luca Carimini (1830-1890), um dos acadêmicos mais influentes da instituição, que indicou para a decoração os dois jovens artistas. Com as obras da catedral, dava-se início a um período de 30 anos de hegemonia do grupo de San Luca na região norte do Brasil. De Angelis assumiu o papel de articulador do grupo até sua morte, em 1900, administrando os negócios ora na Itália, ora no Brasil – e aqui, entre as províncias do Pará e do Amazonas, sobretudo nesta última, onde quase fixou residência.[96] Abriu oportunidades de trabalho e estudo para vários artistas, o que lhe dava maleabilidade para assumir vários projetos, quase ao mesmo tempo.

Foram muitas idas e vindas entre os dois países, o que explica a existência, nos arquivos da Administração do Teatro da Paz, de documentos assinados por procuradores do artista, incluindo contratos e solicitações de pagamento. Para citar um exemplo, em 1895, enquanto corria o processo de sua contratação para a pintura do teto do salão nobre do Teatro da Paz, ele havia concluído, em Roma, a pintura da Capela do Coração de Jesus, na Igreja de Santo Inácio de Loyola, "merecendo os mais pomposos elogios do Il Osservatore Romano e Il Papolo Romano que o sagraram como chefe de pintura decorativa religiosa", segundo registrou seu amigo Ignácio Moura (1895), engenheiro paraense, organizador da Exposição Artística e Industrial de 1895, evento para o qual De Angelis enviara diversos quadros a óleo, a pastel e à aquarela, sendo esta última técnica uma novidade na capital do

[95] Em 1911, Capranesi foi conduzido à direção da academia, ele que pertencia à família do Papa Benedito II. Cf. DERENJI, 1998, p. 135.

[96] Derenji atribui à morte do pintor e às mudanças políticas em curso no período o fim da hegemonia dos artistas italianos vinculados à Academia de San Luca na região Norte.

Pará naquele momento. O artista colaborou novamente com a segunda exposição, em 1900, pouco antes de sua morte na Itália, acometido por uma doença tropical.

A propósito, a relação de obras do pintor encaminhadas à primeira exposição é uma mostra das boas relações sociais estabelecidas por ele em Belém, afinal eram retratos de membros da elite política e de famílias abastadas da cidade. Além disso, ele lecionou pintura em Belém, tendo sido o primeiro professor de arte da escultora paraense Julieta de França, que alcançaria sucesso fora da província, sendo considerada pioneira entre as mulheres nas artes plásticas brasileiras (SIMIONI, 2007, p. 249-278).

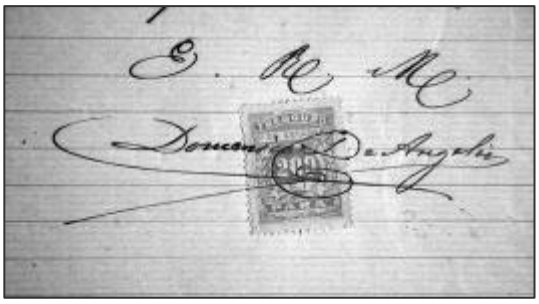

Imagem 29: De Angelis assinou o contrato em maio de 1887. Fonte: Apep. ©Paula Sampaio

Foram o resultado das decorações feitas na catedral e o já citado reconhecimento internacional do artista que levaram o governo da Província do Pará a contratá-lo para decorar a sala de espetáculos do Teatro da Paz. Em maio de 1887, ele assinava o contrato de arrematação das decorações da sala de espetáculos e a pintura do *plafond*, no valor de 30 contos de réis, juntamente com a empresa Tavares & Cª, responsável pelas obras de pedreiro e carpina, orçadas em pouco mais de 70 contos de réis, em um processo casado, no qual ambos concordavam em receber uma parte do pagamento até dezembro daquele ano,[97] ficando o restante condicionado à aprovação de crédito pela Assembleia Provincial, pois o saldo então existente no tesouro não cobriria o custo global desses serviços. Na prática, era uma aposta na sorte, pois os arrematantes se obrigavam a fornecer serviços sem a garantia de pagamento. Dado o histórico das obras públicas realizadas na província, o que era costumeiramente denunciado pela imprensa, aquele parecia ser um contrato de alto risco. Com a falta de planejamento da reforma e as situações inesperadas ocorridas no início do processo, os efeitos não tardaram a aparecer.

O primeiro prejuízo de De Angelis foi ter de retocar toda a decoração da sala de espetáculos, concluída antes de ser constatada a necessidade de realização de obras estruturais, não previstas, na cobertura e na área do proscênio. Jamais foi ressarcido dos custos adicionais decorrentes desse retrabalho.

[97] De Angelis receberia 12 contos de réis e Tavares & Cª, 24 contos de réis.

A obra já avançava o ano de 1888. Teatro retelhado, pinturas retocadas, o pintor e sua equipe deveriam iniciar a execução do trabalho no *plafond*. A esta altura, um plano geral dessas pinturas já havia sido aprovado pelo governo provincial.

Uma questão interpretativa no contrato sobre a técnica pictórica a ser empregada na superfície de madeira do teto iniciou uma discussão entre o artista e o administrador do teatro, João Olympio Rangel. De Angelis argumentava ser mais adequada a pintura à têmpera e o administrador se amparava nas cláusulas do contrato para defender a técnica a óleo, por ser mais resistente, adaptando-se melhor ao clima quente e úmido da região. Além disso, haveria maiores facilidades em ser restaurada por artistas da própria região, se necessário. Mas De Angelis se mostrava irredutível quanto à sua interpretação, que deveria remeter, possivelmente, a um atrelamento da temática à técnica, forma e conteúdo determinando a criação. Como o contrato e as petições do artista não foram localizados nos arquivos pesquisados, faz-se uma dedução a partir dos documentos existentes.

De Angelis apostava em sua trajetória artística e o domínio técnico para fazer prevalecer sua preferência. Também não seria de todo arbitrário ponderar que a sua especialidade na pintura à têmpera criasse um outro fator de dependência do contratante, o governo, ao artista, podendo, assim, ser reivindicada sua presença outras vezes. Afinal, não havia àquela época, no Pará, artistas que dominassem esta técnica, ao contrário da pintura a óleo, mais difundida entre os pintores atuantes na província.

O impasse criado em torno desta questão atestava novamente o estado das coisas públicas na Província do Pará, onde os contratos pareciam letra morta. A rigor, se a técnica a óleo já havia sido determinada em contrato para toda a decoração da sala de espetáculos, com o conhecimento do artista, não deveria haver questionamentos posteriores. Entretanto, de um lado estava um artista afamado e prestigiado internacionalmente. De outro, o cirurgião-dentista e eleitor provincial João Olympio Rangel, um administrador em apuros que, vendo-se sem saída, encaminhou o problema para o presidente da Província. Miguel José de Almeida Pernambuco, o então presidente, não era um especialista em pintura, mas, apoiando-se em parecer do respeitado pintor brasileiro Aurélio de Figueiredo (1854-1916),[98] indeferiu duas vezes a petição de De Angelis. O artista insistia, porém. E o ano de 1888 se foi, sem nenhuma solução.

[98] Aurélio de Figueiredo era o irmão mais novo do pintor Pedro Américo. Era paraibano de Areia, mas viveu no Rio de Janeiro, onde cursou a Academia Imperial de Belas Artes, e na Europa. A partir de 1890,

Em janeiro de 1889, depois de ter ouvido diretamente as explicações de De Angelis, Pernambuco nomeou uma comissão local para avaliar a questão. O grupo foi formado por dois pintores e professores de arte reconhecidos no Pará, Constantino Pedro Chaves da Motta e José Irineu de Souza,[99] os engenheiros da Província Victor Maria da Silva e Ignácio Baptista de Moura,[100] e o advogado e deputado provincial Heráclito Vespasiano Fiock Romano. De acordo com as determinações do presidente, esta comissão deveria responder às seguintes questões: 1ª) Se o teto estava apropriado para receber pintura a óleo ou à têmpera; 2ª) Qual o gênero de pintura mais conveniente ao teto de um teatro; 3ª) Se, sendo aquele teto de madeira, as pinturas alegóricas poderiam ser feitas a óleo ou se só poderiam ser feitas à têmpera, "segundo os preceitos da arte"; e 4ª) Se não seria mais apropriado ao teto de um teatro uma pintura mais simples do que a que fora proposta para o teatro da capital (FALLA..., 2 fev. 1889).

A tautologia dos questionamentos em torno da técnica deixa entrever, no quarto ponto, um aspecto ainda não mencionado até aquele momento nas discussões emergidas: a temática da pintura. Se havia, por um lado, uma intenção de remediar os custos a médio e longo prazos na escolha da técnica, ou "gênero", por outro, parecia pouco pertinente, àquela altura, colocar em xeque o conteúdo da obra, este também já aceito pelo governo provincial. Além disso, se a intenção principal era dotar o teatro de elementos visuais que o identificassem com a opulência pretendida para uma casa de ópera, a opção por uma pintura mais simples seguia na direção contrária ao discurso oficial.

Essa aparente filigrana acende alguns lampejos, contudo. Primeiro, a tentativa de intervenção na criação artística, evidenciando a postura autoritária da presidência da Província em detrimento da autonomia do artista. Esta atitude estaria afinada à concepção em voga no Império de que o dispositivo da censura era necessário à manutenção da ordem. A criação, em 1841, do Conservatório Dramático Brasileiro, na corte, institucionalizou a censura e o controle das atividades artísticas no País, estendendo a mesma competência a instituições congêneres fundadas nas províncias, a exemplo do Conservatório Dramático Paraense, em 1873. Segundo, e relacionado ao primeiro lampejo, se ao conservatório competia o controle da literatura dramática, música, pintura,

---

no Brasil, integrou o grupo de artistas defensores de uma reforma ampla, com base positivista, no ensino das artes plásticas, o chamado Projeto Montenegro. In: *19&20*.

[99] Salles informa que José Irineu de Souza teria integrado uma das equipes de trabalho de De Angelis no Pará. Se em 1887 ele participa desta comissão de avaliação, é de se acreditar que tenha participado do grupo que trabalhou nas obras da catedral.

[100] Os dois engenheiros deixaram a comissão, a pedido, antes do início dos trabalhos.

antiguidades históricas, artes e mímicas, sem haver precedência de uma sobre a outra, como consta em seu regimento, a ausência do conservatório na questão referente à pintura do teto do Teatro da Paz denotava a menor importância atribuída às artes plásticas, diferentemente das artes dramáticas e musicais, no Pará.

Ainda que houvesse um movimento significativo de pintores, escultores, gravadores e professores de arte no Pará e que eles estivessem mobilizados em torno de atividades congregadoras de sua arte, da parte oficial, a timidez das ações de apoio denunciava um certo descaso. Foram raros os presidentes de Província que demandaram encomendas de telas aos artistas e, quando o fizeram, "a função cosmética e a auto-projeção falaram mais alto" (FARIAS, 2007). Apesar da existência, no âmbito da Instrução Pública, do Liceu Paraense e do Instituto de Educandos Artífices, a Academia de Bellas Artes do Pará foi criada apenas em 1891, quando também foi instalada a Sociedade Propagadora das Bellas Artes, incidindo suas ações sobre o teatro e a música, pois era sustentada com impostos criados sobre as atividades líricas e dramáticas do Teatro da Paz.

Diante deste quadro, o terceiro lampejo a ser considerado é a condição do Teatro da Paz como catalisador das artes durante o Império. A música, o teatro, a dança, a literatura e as artes plásticas estavam diretamente relacionadas à vitalidade da casa de espetáculos, o que explica as reiteradas associações de sua função a um "templo das artes". Embora as artes visuais não recebessem apoio oficial tanto quanto as outras expressões, a pintura cenográfica estava entre as principais demandas do teatro e, naquela primeira reforma, teria papel preponderante na visualidade do edifício.

Retomando o problema em torno da pintura de Domenico de Angelis, a comissão nomeada para responder às questões formuladas pela presidência da Província produziu um parecer, tecendo um discurso sobre os preceitos da arte acadêmica aplicáveis ao teatro. Aquele era, por extensão, o "estado das artes plásticas" no Pará, elaborado por dois artistas de formação acadêmica: Constantino Pedro Chaves da Motta (1820-1899), paraense, havia sido aluno da Academia de San Luca, o primeiro artista beneficiado no Pará com pensão do governo para estudar no exterior; e José Irineu de Souza (1850-1924), cearense, estudara no Liceu Imperial de Artes e Ofícios com Vítor Meireles, Prisciliano Silva e Pedro Américo (ENCICLOPÉDIA ITAÚ DE ARTES VISUAIS). O documento é assinado, ainda, por Heráclito Vespasiano Fiock Romano, como membro da Assembleia Provincial. A comissão condenou o suporte de madeira instalado no teatro pelo governo, considerando-o pouco aparelhado e, assim, inadequado a receber qualquer pintura que

fosse, embora recomendasse uma correção da superfície com o uso de massa feita com gesso-cré.[101] Quanto à técnica, argumentou, pelos aspectos da praticidade e da durabilidade, em favor da pintura a óleo. "Os grandes artistas de pintura a-Tempera nem sempre apparecem entre nós", argumentaram os pareceristas.[102]

Quanto à temática da pintura, a defesa da comissão pela supremacia da estética sobre o suporte afirmava, em último caso, a criação e a autonomia do artista. O uso, pelos comissários, dos conceitos de beleza, verdade e perfeição, intercambiados, remetem à concepção de estética do filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), fundador da disciplina Estética. Isto é, a estética é a ciência do belo, podendo, assim, de um modo sistemático, ser aferido pelas sensações derivadas da contemplação da obra de arte. A argumentação vista no seguinte trecho favorecia o pintor De Angelis, ainda que todo o resto o obrigasse a cumprir rigorosamente o contrato.

> [...] Sendo a esthetica a sciencia do bello, esta qualidade se nos manifesta em qualquer paragem onde ella esteja efectivamente.
> Em diversos materiaes se tem pintado e ou o que se pintou continha o preceito da esthetica e era realmente bello, ou não estava em tal caso.
> É inquestionável que para analysar qualquer trabalho nas duas circunstancias ditas não devemos indagar em que foram elles feitos, mas tão somente se em sua execução se observaram os preceitos dessa sciencia.
> O verdadeiro e o bello gosam sempre de suas qualidades, assim é que um pintor de merecimento que executasse um retrato da Augusta Mãe do Divino Mestre o poderia ter creado com verdade, bellesa e perfeição, quer fizesse o trabalho sobre tela, madeira, ou simplesmente sobre barro.
> Voltando ainda a occupar-nos das questões propostas, devemos francamente declarar a V. Exa. que devendo ter cada edifício suas regras, ou segundo a sua riqueza architectonica, ou em relação ao meio ou região em que esteja situado, não se pode afirmar com vantagem se deve ser simples ou trabalhosamente decorado o tecto de um theatro.
> Certos de quem em obediências as leis do bom gosto parece-nos que não prejudica de forma alguma aos fins para que se destina um theatro o ser o seo tecto decorado luxuosamente, desde que haja por parte do artista encarregado de tal trabalho a inspiração no verdadeiramente Bello e sciencia na escolha de assumpto para sua geral execução. [...] (OFÍCIOS DA ADMINISTRAÇÃO DO THEATRO DA PAZ, 9 jan. 1889)

Apesar de tudo isso, foram uma mudança na presidência e outra na administração do teatro os fatores que, talvez, contribuíram para alterar o rumo das coisas em favor do pintor. Em documentos de agosto de 1889, De Angelis pode ser encontrado pintando, em estado bastante adiantado, o teto da sala de espetáculos à têmpera sobre linho, com a anuência da Seção das Obras Públicas, como queria. Sua vontade prevaleceu sobre o

---

[101] Carbonato de cálcio artificialmente preparado, como cola ou fundo para pintura a óleo e têmpera, o que permite obter uma cor branca brilhante. In: ENCICLOPÉDIA ITAÚ DE ARTES VISUAIS.
[102] Ver íntegra do parecer da comissão em Anexos.

contrato e os trâmites burocráticos, favorecido pela intensa rotatividade nos cargos da administração provincial, reflexo da política praticada no Império, diante da qual nem mesmo os presidentes de Província poderiam apostar por quanto tempo permaneceriam em palácio – afinal, ser presidente de Província era um primeiro degrau para alcançar cargos mais altos, como os de senador e de ministro, conforme Carvalho (2006, p. 56). Antes da inauguração da primeira estação de telégrafo de Belém, em 13 de outubro de 1886, a qualquer momento, uma carta que chegasse em um vapor marítimo poderia trazer a notícia de sua exoneração, podendo, ou não, repercutir em todos os setores administrativos – tudo dependendo das afiliações político-partidárias. Certo mesmo foi que, até o final daquele ano, todo o trabalho de decoração da sala de espetáculos já estava pronto, e o pagamento final foi feito em janeiro de 1890, quase três anos depois do início do contrato, já em pleno período republicano.

Nesse mesmo ano, o governador Justo Chermont, reconhecendo sua dedicação, resolveu compensá-lo das perdas sofridas, contratando-o para realizar a decoração e a pintura do teto do salão nobre do teatro, que ficaram de fora do orçamento anterior. Estaria, assim, concluído o embelezamento do edifício. Várias minutas de contrato foram avaliadas: as obras custariam 20 contos de réis, seriam iniciadas em fevereiro de 1891 e entregues em outubro do mesmo ano. Mas não ocorreram. Apenas em 1896 o artista assinaria efetivamente o contrato, no valor de 42,5 contos de réis, pagamento feito ao procurador do artista no Pará, Sperindio Aliverti. A abertura do salão ocorreu em 15 de novembro, no sétimo aniversário da instauração da República.[103]

No mesmo ano de sua inauguração, foram constatados problemas na estrutura da cobertura do edifício justamente sobre o salão nobre, tendo sido providenciado um reforço no local. Mas as infiltrações das águas das chuvas foram, aos poucos, destruindo as pinturas, hoje totalmente perdidas e substituídas por outra criação do também italiano Armando Balloni, realizada na década de 1960.[104] As chuvas, na verdade, intensificaram os efeitos do primeiro processo de abandono do teatro em meados do século 20, repercutindo o impacto, nos cofres públicos, da queda no preço do látex para exportação. O teatro continuava a exigir recursos para se manter espetacular, quando já não havia tantos.

---

[103] Em 1896, De Angelis e seu sócio Capranesi foram os responsáveis pela confecção da máscara mortuária do maestro Carlos Gomes, assim como por alegorias alusivas à sua morte publicadas em *A Província do Pará*. Foram eles, também, os autores da pintura *Os Últimos Dias de Carlos Gomes*, de 1899, acervo da Prefeitura Municipal de Belém. Cf. COELHO, 1995, capa, p. 81, 87.

[104] Uma alegoria com temática amazônica, na qual se destacam figuras míticas femininas alusivas às artes.

Para vislumbrar o que foi a pintura de De Angelis é preciso, hoje, divisá-la em fotografias.

## 3.3 CHRISPIM DO AMARAL E A ALEGORIA DO PANO DE BOCA

Imagem 30: Chrispim do Amaral. Fonte: Biblioteca Virtual do Amazonas.

O pernambucano, nascido em Olinda, Chrispim do Amaral (1858-1911) teve uma vida muito próxima à de um protagonista de romance picaresco. Biografias do artista referem-se usualmente à sua versatilidade no campo da arte – foi cenógrafo, desenhista, caricaturista, chargista, professor, músico, ator e jornalista – e à sua astúcia em driblar as adversidades para sobreviver, incluindo casamentos intercontinentais simultâneos e muitos filhos (LIMA, 1963; SALLES, 1988, 2001). Salles (2001) o descreve como "irrequieto e 'bom vivant', digno representante da 'belle époque'". Na Província do Pará, Amaral também desenvolveu a arte de obter favores do governo: arrematações, bolsas de estudos e viagens ao exterior a serviço da Província. Também incomodou bastante a elite e a classe política com suas publicações de humor, *O Estafeta* (1878) e *A Semana Ilustrada* (1887-1888), editadas em parceria com seu irmão Manuel, também artista, nas quais ironizavam os hábitos provincianos dos novos ricos e os literatos paraenses.

Com o pseudônimo *Puck*,[105] diretor de *A Semana Ilustrada*, ele apresentava assim o número de estreia do periódico humorístico:

> Ei-la na arena das letras colossais do século, nesta terra enorme! É o único jornal caricato que, presentemente, tem o Pará
> Segue a evolução do século dezenove, das grandes descobertas da ciência; apresenta-se debaixo de todo o rigor da moda e do tempo na sociedade em que pretende viver alguns dias felizes.
> Traz caricaturas para melhor criticar os costumes, as gentes e as coisas deste enorme país e o faz com o espírito que o caracteriza, sem ofensa às susceptibilidades de quem quer que seja.
> [...]
> Para uma sociedade como a nossa, tediosa, sedenta de passatempo agradável, e às vezes ociosa, como um batedor de ruas, é o que serve; é o jornal que mais lhe

[105] Manuel Amaral era o *Duc*.

> proporciona um momento de verdadeira distração. A curiosidade do povo em ver figuras e os fatos mais importantes, passados no seio desta cidade, aí pintados com vivas cores, aí descritos e vistos pelo lado da galhofa, o dirá.
> Não é mais na enorme coroa brasileira ou portuguesa que distinguiam os jornais dos tempos idos, costume que herdaram do 'Jornal Oficial', de Goiás, e a falecida 'Colônia Portuguesa'; não é mais o pretinho pintado, de trouxas às costas, o agente e leilão de martelo em punho, aquilo em que consistia as caricaturas dos jornais antigos, o que prende a atenção do leitor amante de figuras; hoje um jornal caricato traz desenhada a sociedade no que ela tem de mais interessante. [...] (AMARAL, 1887 apud SALLES, 2001).

Entre as inúmeras habilidades, as de cenógrafo e caricaturista foram as que mais sobressaíram, sendo a cenografia referida como sua mestria. Foi exatamente esta atividade que lhe deu notoriedade e fortuna em Belém e Manaus, de onde partiu para temporadas em Paris e Roma, em meio a um e outro trabalho para o governo. Em Roma, como já foi mencionado, o artista aperfeiçoou-se na Academia de San Luca, por intermédio de Domenico de Angelis.

Ainda menino, residindo em Recife, desenvolvera suas habilidades para a pintura e decoração com o francês Léon Chapelain, cenógrafo da companhia do sr. Noury, que aportou na capital de Pernambuco em 1867. Com o mestre aprendeu também o idioma francês e o gosto pela cultura de seu país natal. Foi com esta bagagem cultural que ele chegou a Belém, aos 18 anos, integrando a companhia do também pernambucano Vicente Pontes de Oliveira, que arrendara o Teatro Providência em 1876. Na capital, conheceu os artistas e cenógrafos italianos Leon Righini,[106] Luís Libutti, Luís Pignatelli e Langlois, que exerciam suas atividades em diversos espaços, entre eles os teatros da cidade. Amaral seguiu os passos desses artistas durante os anos em que viveu no Pará, não sendo difícil encontrá-lo, além de cenógrafo do Teatro da Paz, como professor de desenho do Colégio Visconde de Souza Franco, estabelecimento privado, e do Seminário do Carmo, e como pintor de paisagens, ruínas, salas e jardins para o estúdio Photographia Sul-Americana, de Mello & Guedes, que anunciava os cenários como "incomparavelmente melhores aos melhores vindos dos Estados Unidos. São feitos á vontade dos freguezes. Não usamos de outros".[107] Salles atribui ao artista a autoria da primeira cenografia do Teatro da

---

[106] Giuseppe Leone (Leon) Righini (c. 1820/Turim-1884/Belém) foi pintor, desenhista, gravador, fotógrafo, cenógrafo e professor. Era filho do gravador Pietro Righini e irmão do pintor Camilo Righini. Estudou na Accademia di Belli Arti di Turim e chegou ao Brasil em 1856, circulando entre São Luís, Recife e Belém. Em 1867 criou uma série de litografias publicadas por Conrad Wiengandt em *Panorama do Pará em 12 Vistas Desenhadas por J. L. Righini*. In: ENCICLOPÉDIA ITAÚ DE ARTES VISUAIS.

[107] Anúncio publicado no *Diário de Notícias*, n. 18, p. 1, 24 jan. 1883. Havia, ainda, em Belém, os estúdios fotográficos de Fellipe A. Fidanza, N. Olsen & Barza, Verlangieri & Meyer e Victor & C. A atividade de pintores, retratistas e paisagistas estava ligada a esses estúdios, sendo citados, além de Chrispim do Amaral,

Paz, substituída, anos depois, pelas decorações de Domenico de Angelis, da qual o pouco que se sabe é através da descrição crítica feita por Veríssimo – ver Anexo B.

Quando a Empreza Vicente migrou para o Teatro da Paz, em 1878, Amaral continuou a assinar os cenários dos espetáculos apresentados ao longo dos dois primeiros anos do contrato da companhia. Nas temporadas de 1878 e 1879 há também registros da participação de Léon Chapelain na concepção cenográfica de alguns espetáculos, revezando ou dividindo o trabalho com seu ex-aluno.

A importância atribuída ao dois artistas cenógrafos na Empreza Vicente pode ser medida pelas referências destacadas às suas criações nos anúncios da companhia publicados nos jornais. Usualmente, os anúncios davam destaque ao elenco e aos respectivos personagens interpretados, assim como aos dramaturgos, não sendo comum a menção aos nomes dos autores da cenografia, mas Pontes de Oliveira fazia um chamariz da descrição dos cenários e do nome dos pintores. Assim foi em *O Demônio da Meia-noite*, sucesso da temporada de 1878, cujas cenas novas foram "pintadas a capricho" por Chrispim do Amaral, que assinou, também, a cópia de uma estátua equestre de D. Pedro I, tal qual a da Praça da Constituição, na corte, para um espetáculo de gala em homenagem ao aniversário de juramento da Constituição do Império.

Como não havia restrições temporais e espaciais ao conteúdo criativo das encenações da companhia, o cenógrafo desdobrava-se para transpor o público para as mais diversas ilusões cabíveis no repertório. Em outubro de 1878 era anunciada uma "novidade cômica", o "diabo a quatro": *Uma Viagem por Mar e por Terra*, para a qual Amaral criou uma praça em Madri, uma loja de fazendas, uma casa de barbeiro, um armazém no porto de Málaga, com uma vista de mar ao fundo, uma câmara da galera *Serpente* e o vestíbulo de um "rico palácio mourisco em Marrocos, ao fundo, jardim e mar" (O LIBERAL DO PARÁ, 27 out. 1878, p. 3).

Em *Gabriel e Lusbel ou os Milagres de Santo Antônio*, Chapelain e Amaral fizeram uma parceria, assim descrita (grifo no original):

> 1º Acto – Claustro, estylo romano (scena inteiramente nova) – MUTAÇÃO – Inferno, decoração phantastica (scena nova).
> 2º Acto – Sitio pittoresco á beira mar – estylo caprichoso.
> 3º Acto – Entrada de Padua – estylo austero (nova)
> 4º Acto – Cella de Fr. Antonio – estylo monastico—(nova)—MUTAÇÃO.—

---

Augusto Barradas, C. Wiengandt, Constantino Pedro Chaves da Motta, J. A. de Magalhães Castro e Leon Righini, no *Almanak Laemmert* – Almanak Administrativo Mercantil e Industrial do Império do Brazil para 1883.

> APOTHEOSE – Riquissima nave d'uma igreja, vendo-se ao fundo por entre as columnatas o espaço celeste, no momento da ascenção do Santo no meio de uma prodigiosa **chuva de prata**.
> (Scena completamente nova e do mais deslumbrante effeito).
> Todo o scenario foi executado a capricho pelos scenographos L. Chapelin [sic] e C. Amaral. (O LIBERAL DO PARÁ, 9 abr. 1878, p. 3)

A necessidade de reforçar a informação sobre as novidades do cenário era uma reação às críticas da imprensa quanto às mesmices apresentadas pela empresa. Como visto no segundo capítulo, Pontes de Oliveira informava nos anúncios até o volume de recursos empregados nos espetáculos, para demonstrar publicamente seus esforços em agradar aos espectadores. Entre as novidades descritas no anúncio, as indicações de mutações e efeitos eram qualidades levadas em alta conta pela plateia, que prestigiava os aparatos cênicos tanto quanto a performance dos artistas. Esse apelo do ilusionismo sobre o espectador, resultante do conjunto formado pela cenografia propriamente dita e pelo maquinismo de inserção e retirada das cenas durante o espetáculo, era também uma reminiscência do teatro barroco. No século 17 foi introduzida a maquinaria de palco, os bastidores de nível e os deslizantes a partir de 1618, na Itália, uma invenção creditada a Battista Aleotti, arquiteto da corte de Ferrara, e aperfeiçoada pelo cenógrafo Nicola Sabbattini, de Pesaro, que ampliou as possibilidades de mobilidade da cenografia e publicou as bases de sua maquinaria teatral na obra *Pratica di Fabricar Scene e Machine ne' Teatri*, em 1638. As técnicas de Aleotti e Sabbattini foram sintetizadas por Giacomo Torelli, que se tornou "o grande mágico" do cenário barroco, sendo por isso celebrado em Veneza, Paris e Versalhes. Esse modelo de cenografia foi popularizado em toda a Europa a partir de 1640 (BERTHOLD, 2001, p. 335).

A arte da cenografia integrada ao maquinismo de cena era uma especialidade de Chrispim do Amaral e uma demanda dos teatros, que mantinham entre seus equipamentos uma cenografia fixa, independentemente do acervo das companhias. Por isso, em 1886, quando a administração do Teatro da Paz encaminhava providências para os consertos no prédio, uma das primeiras iniciativas foi levantar um orçamento para a confecção de um pano de boca que substituísse o que já estava quase inutilizado – um pouco depois, essa necessidade comportaria uma cenografia mais ampla e seu correspondente maquinismo. O orçamento foi feito com Amaral, referido nos ofícios como "único pintor scenographo existente n'esta provincia". Esta menção deixa dúvidas quanto ao que ocorria na realidade. Amaral seria, de fato, o único profissional disponível na cidade, mesmo havendo registros da existência de outros artistas com a sua qualificação naquela década? Ou seria uma

avaliação subjetiva do administrador do teatro à época, Antonio Nicolau Monteiro Baena, que veria nele o único com qualidade para fazer o serviço em um edifício de primeira ordem, como se queria o Teatro da Paz? Uma possível resposta a estas duas questões é um meio-termo.

A contratação de serviços de obras públicas poderia ser demandada diretamente pela Província com profissionais indicados ou aprovados pela Seção de Obras Públicas, em caso de orçamentos pequenos. Em outra condição, as grandes obras[108] deveriam ser postas à arrematação pública, com a convocação de empresas por meio de edital e outros expedientes de divulgação. Os três contos de réis que Amaral cobrara para fazer o pano de boca eram uma quantia pequena, como reconheciam os engenheiros da Província, o que pode ter motivado uma contratação direta, sem concorrência, o que não exime o administrador da responsabilidade pela indicação dele, e não de outro artista.

De qualquer modo, não seria desta vez que o teatro teria um pano de boca novo. Mas vale documentar que, junto ao memorial do serviço, Amaral inseriu um estudo da peça em pastel, propondo-a em lona, em tom vermelho vivo, com uma larga barra de motivos florais contornados por um efeito de douramento.[109] No memorial, percebe-se a familiaridade do artista não apenas com a técnica de produção do cenário e seu maquinismo, mas com a própria estrutura do teatro, que ele decorara tantas vezes.

> Panno e Accessorios para o Theatro da Paz
> O panno será pintado em lona crua, propria, e conforme a idéia que está mais ou menos esbonçada [sic] e que incluso remetto.
> Os acessórios são: quatro reguladores e três bambolinas, pintados na mesma fazenda e com a combinação exigida pelo effeito do panno.
> Os reguladores aumentam em altura e a segunda bambolina em largura.
> As outras duas bambolinas são fixas e por isso só teem penduraes enquanto que o panno e a segunda teem penduraes e corridas por serem moveis.
> No panno será feito um ou dous furos, para os atores observarem o pubblico, mas terão uma orla de metal engastrado em lona dupla a fim de não rasgarem.
> O panno não terá sarrafos pregados á taixas e sim envoltos em bainhas para maior duração.
> Será preciso tambem mudar o eixo do actual tambor, para outro de ferro, pois está muito estragado visto ser de madeira e ter oito anos de serviço.
> Pará, 17 de fevereiro de 1886.
> Chrispim do Amaral
> (OFÍCIOS DA ADMINISTRAÇÃO DO THEATRO DA PAZ, 1º mar. 1886)

[108] Inferindo do Regulamento das Obras Públicas de 1º de outubro de 1889, obras orçadas em 10 contos de réis já deveriam ser feitas por contratação por meio de edital de concorrência pública. Este regulamento, no entanto, não oferece outros demonstrativos de preços para que se dimensione os tipos de obras.

[109] A descrição parte da observação da própria autora da pesquisa, e não do memorial do artista. Este estudo desapareceu do conjunto documental catalogado no Arquivo Público do Estado do Pará, restando apenas um fragmento do suporte, documentado, mesmo assim, pela fotógrafa Paula Sampaio, em 2005, a pedido da autora.

Apesar daquela deferência ao artista, uma situação se desenrolava nos bastidores da administração – não se sabe se com ou sem o conhecimento de Amaral. Os despachos nos documentos mostram não ter havido unanimidade em torno do nome dele para a confecção da cenografia fundamental do teatro. No mesmo processo de 1886, o parecer do inspetor do tesouro, E. M. Dias, descaracterizava a necessidade de aquisição imediata de um pano de boca, considerava três contos de réis uma quantia alta e argumentava: "Na Côrte e na Europa, se aqui não houver scenographo, pode-se comprar por preço muito mais reduzido".[110] O próprio presidente da Província, Conselheiro João Antônio de Araújo Freitas Henriques, ao pedir informações sobre os custos e a autoria dos panos de boca já existentes no teatro, recomendava que o próximo fosse feito na Europa.[111] Mais tarde, em 1889, o administrador, capitão-tenente José Caetano da Gama e Silva, ao apresentar extenso relatório sobre o andamento da reforma, anexou um novo *Roteiro do Scenario Fundamental para o Theatro da Paz*, "proposta do hábil scenographo Chrispim do Amaral", ao custo de 23 contos de réis, para fazer a ressalva, logo em seguida, desqualificando o trabalho do artista (grifo nosso).

> Logo que a Assemblea marque a respectiva verba pedirei a V. Exa. permissão para entender-me com o nosso Consulo-Geral em Genova, que é um paraense muito distincto, afim de serem contractados os artistas scenographos para pintarem todo o scenario e panno de bocca do Theatro, pois julgo que por esta forma se poderá conseguir **mais perfeito** e por **menor preço** que o que consta do orçamento por mim encontrado e feito pelo artista C. do Amaral. (OFÍCIOS DA ADMINISTRAÇÃO DO THEATRO DA PAZ, 24 ago 1889)

É intrigante a resistência em torno do nome de Amaral, e isto enseja uma reflexão, tendo em vista o desenrolar desse episódio, que terminará com a contratação efetiva do artista e este produzirá toda a cenografia, incluindo o pano de boca. Tentando encontrar razões nos diálogos dos burocratas do governo, pode-se deduzir que o artista, radicado no Pará havia mais de uma década, já se tornara "o pintor da Província". Ou seja, tudo o que poderia oferecer como repertório de imagens e técnicas já era conhecido. Era, assim, necessário buscar uma imagem que superasse o trivial, o conhecido, o imperfeito, e esta imagem não estava no Pará, mas na corte ou na Europa, onde havia artistas de mérito.

---

[110] Este parecer compõe o ofício encaminhado pelo administrador do teatro, Antônio Nicolau Monteiro Baena, ao presidente da Província, Conselheiro Tristão Alencar de Araripe, em 1º de março de 1886.

[111] O despacho do presidente da Província neste documento é quase ilegível, passando de um canto a outro do papel, por sobre o documento original, em manuscrito a lápis azul. No texto cheio de lacunas é possível perceber que o presidente queria saber se o estudo inserido naquele processo, encaminhado por Chrispim do Amaral, "combinava" com a pintura do pano de boca então existente no teatro e a de um outro "da sua reconstrucção", como se quisesse confirmar se se tratava do mesmo autor.

Talvez a chave do mistério estivesse naquela expressão "mais perfeito", dita por Gama e Silva. E talvez o cenógrafo intuísse esse limite há muito mais tempo. Sua convivência com artistas estrangeiros servia-lhe de parâmetro, considerando-se, ainda, sua personalidade cosmopolita e audaciosa. Daí sua persistência, ao longo dos anos, em conseguir recursos para ir se aperfeiçoar na Europa.

Desde 1883 ele tentava ir a Roma para estudar pintura. Naquele ano, sem o contrato que o atrelava à Empreza Vicente e depois da morte do empresário, Amaral encaminhara à Assembleia Legislativa Provincial uma petição de bolsa de estudos, que lhe foi negada. Como não capitulava facilmente, resolveu agir por conta própria, publicando um anúncio no jornal, conclamando a sociedade para comparecer ao concerto que ele promoveria a fim de angariar recursos para sua viagem. A relação de nomes de pessoas da sociedade a quem ele agradece mostra que, apesar das críticas feitas à elite em suas publicações de humor, havia os simpatizantes do pintor, entre eles, alguns artistas, como o maestro Roberto de Barros, a cantora lírica italiana Margarida Pinelli Costa, casada com um escritor brasileiro, e o senador Magalhães Castro, que também era pintor.

> Chrispim do Amaral
> Sentindo-se com irresistivel vocação para a arte da pintura, da qual tem alguns principios, mas, não sendo possivel aperfeiçoar-se pela falta de recursos pecuniarios, visto que até hoje tem falhado todos os meios de que ha lançado mão, tendo ainda ultimamente a assembléa provincial lhe negado a subvenção que pedira para esse fim, resolveu recorrer á generosidade do publico, nunca desmentida em iguaes circunstancias.
> Na quinta-feira, 26 do corrente, Chrispim do Amaral dará um concerto vocal e instrumental, offerecendo occasião ao magnanimo publico paraense para manifestar mais uma vez a benevolencia com que lhe acolhe todas as pretenções justas.
> Pretende ir até a côrte do Imperio, afim de, reunindo ao producto d'este e de outros concertos, ir concluir seus estudos em Roma.
> Espera, por consequencia, que o publico o protegerá e desde já antecipa o seu reconhecimento, que será perpetuo e acima de toda a expressão.
> Do intimo d'alma agradece ás exmas. sras. DD Julia Cordeiro, Celina Coimbra, Maria Eliza da Rosa, Margarida Costa Pinelli [sic], Arcellina Pinheiro, Santa Monteiro e aos illms srs. professores Pereira, Kièné, Roberto Barros, Zeller, Panario e ao intelligente senador Magalhães Castro, que o honram com o seu valioso concurso, ajudando-o a chegar onde almeja. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 24 jul. 1883, p. 3).

Portanto, naquele momento em que o governo buscava "a imagem" que o teatro deveria ter e ser, Amaral não seria o autor desejado. Mas a oportunidade de viajar a Roma, em 1888, deixou-o longe por uns tempos dos acontecimentos que envolviam as obras de reforma do teatro. Foi possivelmente nesse período em que Amaral travou contato

com os artistas cenógrafos da Ópera de Paris, o que terá repercussão em sua vida nos próximos anos, na contratação de novos trabalhos.

Em Belém, em 1889, a obra se demorava e, em setembro, estava paralisada. Faltavam recursos para dar continuidade aos serviços. O presidente Antônio José Ferreira Braga conclamava os deputados provinciais, na abertura da sessão extraordinária da 26ª legislatura, em 18 de setembro, a que atentassem para o estado das obras públicas. Provavelmente foi este presidente, o penúltimo do Império no Pará, quem autorizou a contratação de Amaral, cujo orçamento e roteiro continuavam a circular entre relatórios e despachos, sem haver vestígios documentais de tomada de preços com outros artistas. Não é difícil deduzir aquele feito, pois, até ser exonerado, em fins de outubro, Ferreira Braga homologou documentos relevantes, como o Regulamento das Obras Públicas de 1º de outubro de 1889, estabelecendo maior rigor na organização da repartição, na contratação de pessoal e de prestadores de serviços, assim como na definição de prazos para início e conclusão de obras, entre outros procedimentos.

Além disso, o seu sucessor, Silvino Cavalcante de Albuquerque, passou apenas dois dias no cargo, não tendo tempo suficiente para deliberar sobre tais assuntos. No dia 14 de novembro, véspera da transição da Monarquia para a República, *O Liberal do Pará* saudava a chegada do novo presidente da Província, vindo de Pernambuco no vapor *Manaus*, e que tomaria posse na manhã daquele dia, embora o noticiário local anunciasse, de modo recorrente, sobre uma mudança iminente na política do Império. No dia 16, como já foi relatado, Cavalcante foi deposto pelos republicanos.

Curiosamente, na mesma página onde constava a notícia da chegada do último presidente, o jornal debatia a opinião veiculada pela *Gazeta de Notícias* de que a pintura cenográfica de Chrispim do Amaral não deveria custar mais do que cinco contos de réis. *O Liberal* defendia a contratação do pintor pelo valor original de sua proposta.

Com a instabilidade político-administrativa em torno da transição da Monarquia para a República, Amaral teve a bolsa de estudos cortada, tendo de retornar ao Brasil. Mas a sua proposta de cenografia foi efetivamente contratada durante a gestão da Junta Provisória do Estado do Pará, estabelecida naquele 16 de novembro, conforme atesta a correspondência entre o administrador do teatro e os membros do novo governo. No primeiro ofício, Gama e Silva, que fora mantido no cargo, informava:

> [...] A scenographia do theatro, que se comprará das peças constantes do Annexo nº 2, foi contractado pelo antecessor de V.V.E.Exas com o artista Chrispim do Amaral pela quantia de 23 contos de reis; e como este contracto não chegou a ser assignado no Thesouro Publico do Estado, consulto se ainda tem vigor aquelle acto do ex-presidente e se o Thezouro pode ultimar o dito contracto. (OFÍCIOS DA ADMINISTRAÇÃO DO THEATRO DA PAZ, 27 nov. 1889).

Em nova comunicação com o governo, demonstrava ter sido encerrado o assunto sobre o contrato com o pintor.

> Illmos. Exmos. Senrs.
> Confirmando o meo officio de 26 de novembro ppdo, em que consultei se estava em vigor o contracto feito com Crispim do Amaral para a scenographia do Theatro, afim de, no cazo contrario, sem perda de tempo, poder esta administração tratar de annunciar nova arrematação perante o Thesouro do Estado, vem esta administração tratar agora de outras obras, também urgentes e que são as seguintes: [...] (OFÍCIOS DA ADMINISTRAÇÃO DO THEATRO DA PAZ, 12 dez. 1889).

Para completar a documentação, vale apresentar a composição do *Roteiro do Scenario Fundamental do Theatro da Paz* proposto pelo artista, iniciado exatamente pelo item "pano de boca".

> 2 pannos de boca com accessorios constando de quatro reguladores e trez bambolinas.
> 1 salão regio composto de um panno de fundo, um rompimento e seis bastidores.
> 1 Praça composta de um panno de fundo, um rompimento e seis bastidores.
> 1 Praça composta de um panno de fundo, dez bastidores e alguns appliques.
> 1 Templo, composto de um panno de fundo, um rompimento e peças necessarias ao conjuncto architectonico equivalente a seis bastidores.
> 1 carcere, composto de um panno de fundo, um rompimento, seis bastidores e alguns appliques (portas praticáveis).
> 1 Bosque, composto de um panno de fundo, um rompimento e oito bastidores.
> 1 Jardim, composto de um panno de fundo, dez bastidores e appliques, bancos, estatuas e canteiros.
> 1 Aldea composta de um panno de fundo, dez bastidores e appliques (cazas lateraes praticáveis).
> 1 Granja ou caza rustica composta de um panno de fundo e muitos accessorios equivalentes ao esforço comprehendido em seis bastidores.
> 1 Scena de campo e céo composto de panno de fundo e dez bastidores.1 Scena de montanha composta de um panno de fundo, quatro bastidores e muitos appliques.
> 1 Estufa
> 2 Gabinetes ricos, differentes estylizados.
> 1 Mansarda.
> 1 Pavilhão com appliques para quatro vistas differentes em effeito e colorido.
> 1 Gabinete modesto.
> 21 Bambolinas sendo de céo, tecto, arvores e cortinas.
> 10 Fundinhos, sendo praça, arbustos e corredor.
> Total
> 16 Pannos sendo o de boca, nove de fundo e quatro rompimentos.
> 74 Bastidores para as grandes decorações.
> 9 Decorações fechadas.
> 10 Fundinhos.

> 7 peças como accessorios dos pannos de boca, quatro reguladores e trez bambolinas.
> 21 Bambolinas para todo o scenario.
> Diversos appliques.
> Tudo por Rs 23.000$000
> (OFÍCIOS DA ADMINISTRAÇÃO DO THEATRO DA PAZ, 24 ago 1889)

A descoberta desta documentação no Arquivo Público do Estado do Pará[112] colabora para a solução da dúvida permanente sobre a autoria do pano de boca do Teatro da Paz. A atribuição oficial ao cenógrafo francês Eugène Carpezat[113] sempre esteve sob a suspeita de Salles (1994, 2001) que, apoiando-se em opinião do historiador baiano Clarival do Prado Valladares, há muito defende a ideia de o autor ser mesmo o pernambucano, embora não houvesse como comprová-la até então. Além das afirmações feitas por esses dois historiadores, a documentação já mencionada, a larga experiência do artista com cenografia, o contato com os cenógrafos da Ópera de Paris, seu aperfeiçoamento em pintura na Academia de San Luca, a recorrência, em outros trabalhos seus, da iconografia da República e sua personalidade audaz abrem ampla margem para reconhecer nele a autoria da *Alegoria da República*. Por que delegaria a outros um projeto que ele mesmo saberia criar, podendo escolher o melhor lugar para fazê-lo? Carpezat, um dos cenógrafos da Ópera de Paris, era proprietário do atelier onde o pano foi confeccionado, sob o acompanhamento do artista brasileiro. Naquele mesmo ano, em seu atelier, foi executada uma parte da cenografia da ópera *Guillaume Tell*, conforme pode ser visto no acervo da biblioteca-museu da casa de ópera parisiense, onde estão as maquetes das cenas daquela produção. Era, portanto, bastante concorrido e com capacidade para atender a mais de uma solicitação. Amaral recorreria, novamente, ao atelier em 1891, quando fora, mais uma vez, contratado pelo governo do Estado para produzir outra cenografia e maquinismo, pois, à exceção do

Imagem 31. Maquete de Carpezat: ópera *Guillaume Tell*, 1889. Acervo da Ópera de Paris. Fonte: Insecula.

[112] Documentação não catalogada até janeiro de 2007, quando esta fase da pesquisa foi concluída.
[113] Eugène Louis Carpezat nasceu em Paris, em 3 de novembro de 1833, e morreu na mesma cidade em 1912. Há referências de suas obras na Ópera de Paris e no Museu D'Orsay. Também é autor, ao lado de Lavastre, das decorações da sala de espetáculos e do foyer do Théâtre à Saint-Brieuc, reinaugurado em 1884, após um incêndio. Para a Ópera de Paris executou, entre outros, em 1869, o cenário da ópera *Romeu e Julieta*, e, em 1889, o cenário para o terceiro ato de *Guillaume Tell*.

pano de boca, todo o resto do conjunto cenográfico fora destruído pela ação da umidade. Essa nova contratação demonstrava que ele voltara a ter a confiança do governo republicano, representado no teatro pelo engenheiro Victor Maria da Silva, conhecido por seu rigor na condução dos assuntos de Estado. Amaral se comprometeu a fazer o trabalho na Europa, "de accordo com os melhoramentos adoptados pela Nova Opera em Paris (theatro normal)"; e a "traser o que houver de melhor no genero, garantindo-lhe para as relações que tem com os melhores téchnicos de Paris."[114]

Imagem 32. Amaral assinou outros contratos de cenografia com o governo do Pará em 1891. Fonte: Apep.
© Paula Sampaio.

Se ainda não bastassem essas evidências, a própria composição alegórica escolhida para o telão deixa entrever a participação do artista nas lutas de seu tempo. Amaral não fora um republicano de primeira hora, mas aderira aos movimentos que anteciparam as mudanças políticas, principalmente à campanha abolicionista. Mesmo tendo se beneficiado pelos contratos contraídos durante o Império, aderiu à República, sem qualquer conflito,[115] chegando a liderar um carro de artistas nas inúmeras passeatas realizadas na cidade para comemorar o primeiro aniversário do novo regime.[116]

Com esse espírito, o mulato Chrispim do Amaral, crítico dos costumes provincianos, criou uma alegoria na qual índios, mulatos, caboclos, brancos e uma Marianne morena se regozijam pela chegada de um novo tempo. Estão quase todos no mesmo plano dos acontecimentos. Essa presença tão "contaminada" causou polêmica, quando da inauguração do pano de boca em 15 de agosto de 1890, na 12ª récita da ópera *Ernani*, de Verdi, apresentada pela Empreza Malcher, sob a regência do próprio Gama Malcher. Amaral esteve presente à inauguração.

Como fora contratada no final do ano de 1889, restando ao artista apenas um semestre para providenciá-la entre o Brasil e a França, em viagem de vapor, que durava entre 15 e 20 dias, dependendo da rota, a peça chegou ao Pará muito próximo à data de

[114] Ofício encaminhado pelo artista à administração do Teatro da Paz em 5 de agosto de 1891.
[115] Paolo Ricci registra que o artista Constantino Pedro Chaves da Motta, monarquista convicto, morreu em 1889, depois de sofrer um derrame cerebral causado pelas emoções da proclamação da República. Cf. verbete em *Artistas Plásticos Paraenses do século XIX*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1978.
[116] Uma pequena nota no *Diário de Notícias*, na coluna *De Quando em* Vez, em 27 de novembro de 1890, informa que Amaral, Irineu de Souza, Felipe Fidanza, Girard e outros artistas participaram de uma "bellissima passeata á carro".

inauguração, sendo aceita a contragosto pelo administrador. Victor Maria da Silva relembrou, em relatório de 1939, do "estado de revolta" que a pintura causou, pois nela se via que "o portador do pavilhão nacional é um genuíno moreno. Esta composição – gaulesa – impõe tanta revolta ao civismo nacional que por tantas vezes tem sido vivamente vaiada" (SILVA, 1939 apud DERENJI, 1996, p. 53). Se isto tiver alguma importância, é curioso observar que, na pintura, quem carrega o pavilhão nacional não é um "genuíno moreno", e sim um oficial de pele clara e cabelos castanhos claros.

Essas manifestações atestam o quanto estava distante a missão política e filosófica republicana brasileira do ideal de igualdade preconizado pela Revolução Francesa. A mudança política não atenuava, na mentalidade daquela sociedade, a herança escravista e colonial arraigada, a ponto de não suportar ver-se representada por personagens alusivas à mestiçagem na região. Aquela pintura, no entanto, permaneceu (como permanece até hoje), tendo perdido o potencial de revolta com o passar do tempo e o apaziguamento da imagem, como já foi mencionado.

É interessante verificar que também no Teatro Amazonas os críticos não pouparam Amaral em face das "impropriedades" da sua pintura, desta vez no que dizia respeito à geografia da região. No pano de boca, ele desconsiderou a diferença na coloração das águas dos rios Negro e Amazonas, "reduzindo o Encontro das Águas a um horizonte fluvial de uma única tonalidade: miopia dos artífices da Casa Capezot [sic] ou do artista brasileiro formado na Academia de São Lucas, na Itália?", como questiona o escritor amazonense Milton Hatoum (2006, p. 66), seguindo a observação que, em geral, se faz a esta pintura.

Em relação ao Teatro da Paz, a polêmica não impediu que ele continuasse trabalhando para o governo e ampliasse sua influência na região. Que, depois, ganhasse o mundo como cartunista e chargista na Europa e, finalmente, no Rio de Janeiro, onde ficou conhecido por sua atuação na revista *O Malho* – da qual foi um dos fundadores e seu primeiro diretor –, ridicularizando os ícones republicanos e os personagens principais da política brasileira. Isso demonstra mais uma semelhança entre este artista e as personagens de narrativas picarescas: a resiliência, a capacidade de resistir às pressões, às adversidades e às mudanças. Outras situações em sua vida, ocorridas fora do Brasil, encaminham para a mesma reflexão. Como quando foi condenado a três anos de prisão, na França, em 1899, por ter publicado no jornal *Le Rire* uma charge envolvendo a figura da Rainha Vitória, da Inglaterra, em situação vexatória, levando palmadas no traseiro, aplicadas pelo presidente da

República Sul-Africana, Paul Krüger, durante a Guerra Anglo-Boer. Para fugir à pena, voltou ao Brasil. Outra versão para este julgamento dá conta de que ele teria sido absolvido das acusações. O fato é que, no início do século 20, estava de volta, indo morar no Rio de Janeiro, onde trabalhou na área editorial.[117]

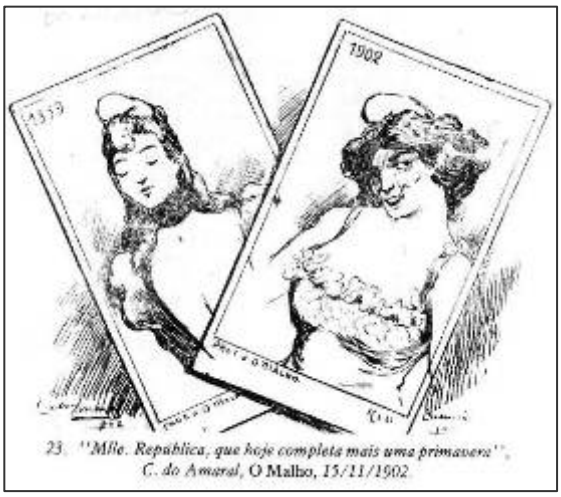


Imagem 33. Charge de Amaral sobre a República em O Malho. Fonte: Carvalho, 1990, p. 90.

Algumas biografias sugerem que esta capacidade de se impor diante das dificuldades viria do embate permanente de ter de se afirmar em uma sociedade profundamente racista, sendo ele um mulato. É uma perspectiva considerável, que não encerra, porém, a vida de Amaral. A marca distintiva do artista, por tudo o que se pôde observar de sua atuação no Pará, é a sua persistência, quase uma impostura, o seu humor sarcástico e sua criatividade. Chrispim do Amaral só não resistiu à uremia, que o levou à morte em 1911, no Rio de Janeiro.

A marca do atelier Carpezat no verso do pano de boca do Teatro da Paz e a inexistência da assinatura do artista brasileiro[118] certamente foram agravantes no esclarecimento da autoria do telão, do qual foi o legítimo arrematante. As invisibilidades desta história quase se tornaram literais diante da notícia de que, em meados dos anos 1960, a peça serviu de tapete no chão do palco, em um dos momentos de abandono do teatro. Ao assumir a direção da casa de espetáculos em 1966, quando o governo estadual iniciou uma reforma no edifício, o maestro Waldemar Henrique testemunhou o descaso, juntamente com o engenheiro civil Augusto Meira Filho e o pintor Benedicto Mello. O telão foi restaurado sob a responsabilidade do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e, em 1978, estava pronto para ser contemplado novamente, na reabertura do teatro para as festas do seu centenário.[119] Entre 2000 e 2002 passou por novo restauro, juntamente com as demais pinturas da sala de espetáculos, quando da realização de obras em todo o edifício.

[117] Ver Herman Lima em *História da Caricatura no Brasil*, v. 3, p. 1064-1065.
[118] O mesmo ocorreu no Teatro Amazonas, onde os contratos, segundo o historiador amazonense Mário Ypiranga Monteiro, são incontestes quanto à autoria de Amaral.
[119] Augusto Meira Filho narra esta história em sua coluna, *Jornal Dominical*, no jornal *A Província do Pará*, edição de 26 de fevereiro de 1978. O engenheiro comete um pequeno engano, no entanto, ao informar que a peça existia desde a reforma do governo Augusto Montenegro.

## 3.4 A REINAUGURAÇÃO EM 1890

Imagem 34: A sala de espetáculos após a reforma de 1887-1890. Fonte: Álbum do Pará em 1899. Reprodução: Paula Sampaio.

O público de Belém só veria os resultados das obras da primeira grande reforma em julho de 1890. A demora de três anos possibilitou até a gradual mudança no sistema de iluminação da casa de espetáculos, passando da energia a gás, cuja canalisação chegou a ser providenciada, para a energia elétrica, sistema que só seria aperfeiçoado durante a década de 1890. De qualquer modo, seria uma extensão das mudanças operadas na cidade interiorizadas em sua principal casa de espetáculos. Além de estátuas, candeeiros e um novo lustre, os espectadores veriam a decoração interna da sala de espetáculos feita por Domenico de Angelis, mas esperariam ainda um mês para conferir o novo telão. Para a estreia foi consertado o antigo. Haveria água potável encanada e uma mobília toda nova, recém-chegada de Paris e adquirida pelo maestro paraense José Cândido da Gama Malcher, o empresário da companhia internacional que estrelaria a temporada lírica de reinauguração.

A compra desta mobília foi um evento à parte. Havia a necessidade de mobiliar todo o teatro, do camarote do governador ao palco, solucionando, assim, o antigo problema da falta de assentos. Aproximando-se do final da obra e sendo fundamental contratar a temporada artística de inauguração, foi escolhida, em processo com três concorrentes, a proposta de Gama Malcher, que contrataria artistas italianos. Indo o maestro à Europa, em abril de 1890, imaginou-se no governo que ele poderia, além de realizar audições com artistas na Itália, proceder a compra da mobília na França, a partir de uma transação que envolveria a Legação dos Estados Unidos do Brasil em Paris, representada pelo ministro Barão de Itajubá. Assim foi feito, mesmo contrariando o então administrador do teatro, que era parente do maestro. José Caetano da Gama e Silva não

acreditava que seu primo Gama Malcher tivesse tempo para resolver tudo, tendo de retornar ao Brasil em junho.

Diante do tempo exíguo para aquisição e despacho do material, o ministro sugeriu o serviço de uma empresa comissária agenciadora, a Levy Frères & Cia, que se encarregaria de receber e embarcar a mobília, e só depois receberia o pagamento de 35 mil francos. Mas o acordo foi desfeito porque Malcher fora pressionado pelos comissários a pagar-lhes imediatamente, ou cancelariam o negócio. Sem entender as razões da desconfiança, o ministro isentou-se da responsabilidade e deu a Malcher liberdade para concluir a negociação.

Resultado: a mobília chegou ao Pará incompleta e, de acordo com a avaliação de Victor Maria da Silva, já administrador, com madeira de qualidade inferior. "A madeira empregada em taes poltronas e em o resto da mobília (scenario e salão de honra) constitue um attentado ao nosso paiz – possuidor das melhores madeiras do mundo",[120] argumentou ao governador Justo Chermont. Não encontrando outros documentos que dessem conta do encerramento desta questão, pode-se deduzir que se chegou a um entendimento, pois a administração do teatro deu parecer favorável a outras negociações financeiras com o maestro naquele mesmo ano, envolvendo cenários, figurinos, acessórios e partituras que pertenceram ao teatro.

Theatro da Paz
Companhia lyrica italiana
Empreza--MALCHER
Pessoal artistico 72 figuras
Corpo de baile 8 dançarinas
Maestro regente da orchestra, sr. Napoleão Maffezzolli.
Espectaculo para commemorar o glorioso dia 15 de Agosto.
Sexta-feira, 15
12ª recita do contracto
6.ª RECITA LIVRE
INAUGURAÇÃO
do novo e lindissimo panno de bocca.
Será cantada pela 3ª vez n'esta capital a afamada opera em 4 actos, de G. Verdi
ERNANI
Aos srs. assignantes
Ultima prestação de 20 $.
A empreza pede aos srs. assignantes o especial obsequio de mandarem pagar a ultima prestação de 20 $ do valor das suas assignaturas, no armazem do sr. Darlindo da Cunha Rocha, recebendo n'essa occasião os bilhetes correspondentes ás 18 recitas que faltam.
Bilhetes á venda nos logares do costume.
A's 8 1/2 horas
Domingo, 17 de Agosto
13.ª recita do contracto
7.ª RECITA LIVRE
Será cantada a opera
Ernani
No intervallo do 2º acto
O Passo Hungaro
pelo corpo de baile.
A's 8 1/2 horas.

Imagem 35: A récita de inauguração do pano de boca, 15 de agosto de 1890. Fonte: Diário de Notícias/BPAV

Finalmente, a estreia da Companhia Lyrica Italiana ocorreu em 22 de julho, com a ópera *A Somnambula*, de Bellini, regida por Napoleão Maffessolli e estrelada por Ada Bonner (soprano ligeiro), Angelo Bersani (tenor absoluto) e Luigi Ferraiolli (baixo absoluto). Integravam-na, ainda, Ortensia Bazzani (soprano absoluto dramático), Giovannina Cavalleri (soprano contralto), Raphael Martelli (tenor absoluto), Checchini Fortunato (barítono absoluto), Giuseppe Cacci (baixo suplente), Elvira Perelli, Cesare

[120] Relatório do administrador do Teatro da Paz, Victor Maria da Silva, de 29 de setembro de 1890.

Lipparini e Eurico Rossi (comprimários). A orquestra contava 30 integrantes e o corpo de baile, oito dançarinos. Ao todo eram 80 profissionais, entre técnicos e artistas. No repertório seriam cantadas, ainda, *Gioconda,* de Amilcare Ponchielli, *Carmen*, de Georges Bizet, *Ruy Blas,* de Filippo Marchetti, *A Favorita,* de Gaetano Donizetti, *I Due Foscari, Um Baile de Máscaras* e *Ernani*, de Giuseppe Verdi, e *Bug Jargal*, de autoria do próprio Malcher, em primeira audição no Pará. A estreia desta ópera, em 17 de setembro, seria marcada também pela primeira experiência do fornecimento de luz elétrica no teatro.

Esta obra de reforma resolveu apenas em parte os problemas com a estrutura e a aparência do teatro, mas sua ocorrência também serviu para confirmar que a vida artístico-cultural de Belém existia independentemente do Teatro da Paz. No período em que esteve fechado, o Teatro-Circo Cosmopolita, também na Praça Dom Pedro II, centralizou as atrações principais de dramas, zarzuelas e cenas líricas, incluindo as óperas, em montagens modestas. O Teatro Chalet, em Nazaré, fazia sucesso com suas *coquettes* entre os homens de maior poder aquisitivo. No mesmo bairro, os pavilhões concentravam as diversões de gosto popular. Foi onde o ator Lima Penante criou o Teatro para Rir.

Além das casas de espetáculos propriamente ditas, os cafés e hotéis atendiam a demanda da população chique, ofertando-lhe espetáculos. Sobretudo no entorno do Teatro da Paz fervilhava a vida mundana da cidade. Era onde estavam o Café Chic, o Café da Paz, o Hotel da Paz, além de cassinos, clubes e cafés-concertos. Este novo centro da cidade ganhara organicidade nas relações sociais motivadas por essa dinâmica de diversões, o que se intensificaria ao longo da década de 1890, período de maior pujança da economia da exportação do látex. O Teatro da Paz não apenas compunha esta dinâmica, como se consolidara um vetor das transformações.

Até o final do século 19, ele funcionaria sem interrupções, no curso das transformações radicais pelas quais a cidade passaria com a ascensão do intendente Antônio Lemos ao poder. Até que a rachadura no frontão do pórtico, em 1902, viesse, literalmente, ruir o projeto de beleza dos engenheiros da Província. Vinte e quatro anos depois da inauguração, o tempo pesava sobre o alpendre da discórdia, vaticinando o seu fim. Demoli-lo significaria salvar a estrutura do teatro, recriando sua imagem. E assim foi feito.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

As histórias invisíveis do Teatro da Paz apresentadas não encerram, obviamente, as indagações ainda existentes sobre este monumento e o período histórico estudado. Ao contrário. Perscrutar essas invisibilidades deixou pegadas em várias direções, e as fontes apuradas são bastante prolixas para se deixarem emudecer facilmente. No campo da imprensa, por exemplo, a crítica teatral, o jornalismo cultural incipiente e a recepção da atividade artística pelos leitores dos jornais são alguns temas evidentes em aberto. Na área política, podem ser anotados os embates entre os mandachuvas dos jornais pela imposição de verdades, destacando-se as colunas cifradas contendo ataques virulentos de um redator para outro. O teatro, por vezes, esteve no centro desses ataques.

Nos arquivos, as fontes documentais produzidas pela administração provincial sinalizam a existência de ramificações das informações em outras esferas de poder: o Judiciário, por exemplo. Uma história das obras públicas no Pará pela ótica do Judiciário seria um estudo valioso para a compreensão da dinâmica administrativa que transformou processos construtivos em processos litigiosos. Enfim, são algumas possibilidades que se apresentam.

No abrangência deste objeto de pesquisa, vale salientar que o Teatro da Paz, como monumento e patrimônio público, é um campo latente de questionamentos quanto às suas apropriações e transformações físicas e estruturais ao longo do século 20. Há, ainda, a necessidade de pesquisas sobre o teatro nesse período, quando sua existência foi ameaçada pelo abandono e a decadência de suas atividades. Mas não deixou de ser ocupado, ainda que esporadicamente. A própria dinâmica teatral no Pará, em especial em Belém, ou reverberou os silêncios do Teatro da Paz, ou se mostrou independente de sua existência.

O Teatro da Paz foi, por muitas décadas, o único teatro público vinculado à estrutura do governo do Estado, em Belém. Atualmente mais quatro casas de espetáculos construídas pelo governo entre os anos de 1970 e 2000, de estaturas e vocações diferentes, atendem a demanda artística e de eventos na capital.[121] Em relação às atividades artísticas, esses teatros comportam uma gama de manifestações que não encontrariam espaço no Da Paz por suas características físicas e técnicas, por restrições regulamentares e,

[121] Não estão sendo considerados os teatros vinculados a instituições privadas nem os auditórios de instituições públicas e privadas que fazem as vezes de teatro.

principalmente, pelo valor da taxa de locação, considerado alto e inibidor para a produção teatral local. Esses novos teatros ajudaram, a seu tempo, a distribuir as demandas que se voltavam para o Teatro da Paz, sendo um termômetro da dinâmica artística na capital do Pará.

Na verdade, a atividade teatral em Belém nunca se resumiu à existência do teatro-monumento. O chamado teatro nazareno (relativo à quadra festiva do Círio de Nazaré) e as comédias juninas, representados pelos pássaros juninos e cordões de bichos, coexistiram desde o século 19, tendo o seu espaço privilegiado no Largo de Nazaré. As comédias juninas ainda existem, não só na capital como em todo o Pará, tomando os espaços abertos, ruas, terreiros, galpões e também teatros.

Na década de 1940, foram os grupos de teatro estudantil que movimentaram os artistas amadores, quando o Teatro da Paz entrava em decadência. Na década seguinte, a criação do Norte Teatro-Escola do Pará deu um outro sentido à criação cênica em Belém, com a introdução de uma tendência mais universalista do teatro brasileiro. À frente, as professoras de teatro Angelita Silva, Maria Sylvia Nunes e Margarida Schivasappa (que integrara o Teatro do Estudante do Pará), o filósofo Benedito Nunes e o ator e diretor Cláudio Barradas. Estudavam-se as tragédias gregas, as obras de William Shakespeare e os grandes autores brasileiros. Em 1958, a montagem de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, com música original do compositor paraense Waldemar Henrique, a primeira versão musical para este poema, rendeu ao grupo o Primeiro Prêmio Jornal do Comércio de melhor música. Foi um período em que o teatro produzido no Pará começou a ultrapassar as divisas do estado.

No início da década de 1960, o Norte Teatro-Escola foi absorvido pela Universidade Federal do Pará, quando criado o Serviço de Teatro Universitário (atual Escola de Teatro e Dança da UFPA), estimulando a formação de atores em nível técnico. Nesse período foram encenados, entre outros, os espetáculos *O Quase Ministro*, de Machado de Assis, dirigido por Maria Sylvia Nunes, *Hamlet*, de Shakespeare, com direção de Amir Haddad, *Sarapalha*, de Guimarães Rosa, e *Quarto de Empregada*, de Roberto Freire, com direção de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. Haddad foi professor do curso de formação de atores de 1961 a 1964. Moura foi um dos fundadores do Serviço de Teatro e

também professor de dicção. Como historiador, estudou os pássaros juninos e cordões de bichos e de pássaros do Pará.[122]

As novas gerações de atores e diretores formados pela Escola de Teatro e Dança da UFPA fomentaram um movimento nos anos de 1970, responsável pela efervescência do teatro amador do Pará, com encenações que primavam pela experimentação. Vários grupos surgiram no período, como o Experiência, o Cena Aberta e o Gruta, para citar alguns, que se apresentavam em espaços alternativos, como o anfiteatro da Praça da República e escolas, e no tradicional Teatro São Cristóvão (hoje em ruínas), o lugar de referência dos cordões de bichos e grupos de pássaros juninos.

Os grupos paraenses participaram ativamente de festivais nacionais de artes cênicas ou de projetos de circulação nacional incentivados pelo governo federal, como o Projeto Mambembão. Simultaneamente, os grupos se organizavam, reivindicando do governo incentivos para sua produção, o que passava, entre outras pontos, pela garantia de maior acessibilidade ao Teatro da Paz para ensaios e apresentações, na falta de um espaço cênico que pudesse comportar essa demanda.

Por isso, por toda a década de 1970 a criação de um teatro experimental tornou-se uma pauta política de primeira ordem na área cultural, provocando manifestações públicas, além de debates e tensões entre a classe artística e o Estado. Até que em 1979 foi inaugurado o Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, em prédio neoclássico onde funcionara a Associação Comercial do Pará e que também está situado na Praça da República, em lado oposto ao Teatro da Paz. O projeto de adaptação cênica foi realizada pelo arquiteto Luiz Carlos Ripper, que criou uma espécie de caixa de brinquedos. Entre os anos de 1980 e 2000, foram criados, ainda, os Teatros Margarida Schivasappa, Gasômetro e Maria Sylvia Nunes, em lugares distintos da cidade e com características estruturais e funcionais diferentes.

Atualmente, o que se observa em Belém é uma gradual adesão dos grupos à ideia de terem seu próprio espaço cênico, revitalizando, assim, os casarões do centro histórico (Cidade Velha e Campina), sobretudo os porões. Uma postura de independência, sinalizando outras buscas experimentais e estéticas para o ato de criação artística e também

[122] Os cordões e pássaros são, resumidamente, manifestações folclóricas cênicas que misturam o melodrama e as cenas cômicas ligeiras em dramaturgias tecidas sobre pássaros encantados e bichos dos mais diversos, também encantados, como leão, onça, veado, rinoceronte, camarão, entre outros. Ver MOURA, Carlos Eugênio M. *O Teatro que o Povo Cria* – cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará. Belém: Secult, 1997.

uma alternativa para as disputas reeditadas entre os grupos e o Estado em relação ao uso dos teatros públicos.

Mas se a vida artística de Belém não dependeu exclusivamente do Teatro da Paz, tampouco se pode dizer que existiu indiferença em relação a ele. Como um monumento, vivendo as turbulências de cada momento, sempre instigou reações e reflexões. Por exemplo, nas três últimas décadas, a própria vocação operística do teatro passou a ser indagada, uma vez que sua pauta vinha sendo ocupada, substancialmente, por outro tipo de produção, como espetáculos de teatro e dança, shows, concertos musicais, eventos políticos e comerciais, e até cerimônias de formatura. Mas a memória de ter sido criado para ser um teatro lírico abria questionamentos: Por que um teatro de ópera em uma cidade que não produzia ópera? E por que ópera, esse produto cultural da elite? A isto se contrapondo o conceito de popular – ou o espetáculo de gosto popular, ou os ingressos a preços populares. Ao que se seguiam outras indagações sobre a funcionalidade do teatro, seus usos e a acessibilidade a ele, não mais sobre sua imagem.

Em 1985, depois de muitas décadas, uma montagem operística foi ouvida no Teatro da Paz: *O Guarani*, de Carlos Gomes.[123] Outras seriam encenadas na década de 1990, novamente obras de Carlos Gomes: *Fosca*, em 1998, e *O Escravo*, em 1999, contando com elenco internacional e participação de cantores locais. A partir de 2002, com a reabertura do teatro após dois anos fechado para reforma, passou a ser realizado, anualmente, o Festival de Ópera do Theatro da Paz, atual Festival Internacional de Ópera da Amazônia. Este retorno à ópera, mas não exclusivamente a ela, reforçou a tradição do ensino da música no Pará, incluindo o canto lírico, promovido por instituições como o centenário Conservatório Carlos Gomes, criado em 1896 pelo governo do Estado para prestigiar o maestro que lhe emprestou o nome, e a Escola de Música da UFPA. Nessas mesmas instituições são formados os músicos integrantes da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz, fundada em dezembro de 1996. As montagens operísticas também passaram a mobilizar o trabalho de atores, técnicos, cenógrafos e bailarinos da capital.

Em 1989, um movimento articulado entre engenheiros, a Câmara Municipal de Belém e entidades vinculadas à defesa do patrimônio histórico conseguiu aprovar um projeto de lei que redirecionava o trânsito na Praça da República. O tráfego intenso, inclusive de veículos pesados, na frente do teatro e a poucos metros de sua fachada provocava vibrações em sua estrutura, concorrendo para a destruição parcial dos elementos

[123] Antes desta, em 1953 realizara-se uma temporada de ópera "fracassada", na avaliação de Salles (1970).

decorativos. O que se tentava evitar era um dano maior que isso: a ruína do prédio feito de pedra, areia e cal.[124] O sentido do trânsito foi desviado para o entorno da praça, e a rua em frente ao teatro, isolada. Cerca de dez anos depois, um calçamento foi providenciado pela Prefeitura Municipal de Belém para consolidar este isolamento.

Assim se vê que, de tempos em tempos, o Teatro da Paz instiga reflexões sobre a sua condição de monumento e patrimônio público. As próprias intervenções feitas em sua estrutura a partir da década de 1960 foram incidentes sobre a necessidade de modernizá-lo e equipá-lo. Como as duas lajes de concreto armado que foram construídas na parte posterior da edificação, subdividindo o pé direito em dois pisos intermediários para abrigar camarins, a administração e outros serviços. Uma das lajes, contudo, invadia a área das coxias, criando um desnível entre elas e o palco, de modo que foi necessário criar alguns degraus nas laterais do palco para a movimentação dos artistas. Como esse elemento mostrou-se inconveniente ao longo dos anos, provocando acidentes entre os desavisados, foi recortado apenas na área do palco, na última reforma.

Outros exemplos podem ser citados: a cor da fachada do teatro que mudou várias vezes (sépia, cinza, rosa e sépia de novo) e mais recentemente sua estrutura foi adaptada para a acessibilidade de cadeirantes, com a inclusão de um elevador até o primeiro pavimento, onde uma frisa também foi adaptada os portadores de deficiência física.

Finalmente, o Teatro da Paz não existe por si. Sua permanência no tecido urbano, entre desmazelos, intervenções e melhoramentos, é uma condição do sentido que a sociedade renovadamente lhe atribui e uma garantia das convenções internacionais de preservação do patrimônio histórico e cultural, das quais o Brasil é signatário, adequando-as à sua política interna. Ele é, afinal, um bem tombado, um patrimônio nacional.

[124] Cf. Artigo "A salvação do Teatro da Paz", do engenheiro civil Nagib Charone Filho, em *O Liberal*, 18 de junho de 1989.

**FONTES**

**BIBLIOGRAFIA**

**ANEXOS**

# FONTES

## Instituições

Arquivo Público do Estado do Pará
Biblioteca Pública Estadual Arthur Vianna
Museu da Universidade Federal do Pará/Sala Vicente Salles
Center for Research Libraries

## Fontes administrativas

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (Pará). Secretaria da Presidência da Província (Série 13ª – Ofícios – 1869–1876). Repartição das Obras Públicas. Belém, Pará, 3 fev. 1869. Documento 1. Ofício do engenheiro José Coelho da Gama e Abreu ao presidente da Província, José Bento da Cunha Figueiredo.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (Pará). **Ata do Lançamento da Pedra Fundamental do Theatro da Paz**. Belém, PA, 1869. Códice nº 1.426 (antigo 1.014).

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (Pará). Secretaria da Presidência da Província (Série 13ª – Ofícios – 1869-1876), Belém, Pará, 8 mar. 1869. Repartição das Obras Públicas. Cópia da Ata da reunião do Conselho da Repartição das Obras Públicas.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (Pará). Secretaria da Presidência da Província (Série 13ª – Ofícios – 1869-1876), Belém, Pará, 15 mar. 1869. Repartição das Obras Públicas. Documento 3: Ofício do engenheiro José Tibúrcio Pereira de Magalhães ao presidente da Província, José Bento da Cunha Figueiredo.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (Pará). Secretaria da Presidência da Província (Série 13ª – Ofícios – 1869-1876). Repartição das Obras Públicas, Belém, Pará, 11 abr. 1870. Documento 9: Ofício do fiscal Antonio Augusto Calandrini de Chermont ao diretor da Repartição das Obras Públicas.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (Pará). Secretaria da Presidência da Província (Série 13ª – Ofícios – 1869-1876). Repartição das Obras Públicas Provinciais, Belém, Pará, 12 fev. 1872. Ofício do engenheiro Julião Honorato Corrêa de Miranda ao presidente da Província, Abel Graça, encaminhando relatório de obras, de 10 fev. 1872.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (Pará). Secretaria da Presidência da Província (Série 13ª – Ofícios – 1869-1876). Repartição das Obras Públicas Provinciais, Belém, Pará, 4 jun.

1872. Oficio do empresário João Francisco Fernandes ao engenheiro Julião Honorato Corrêa de Miranda.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (Pará). Secretaria da Presidência da Província (Série 13ª – Ofícios – 1869-1876). Repartição das Obras Públicas Provinciais, Belém, Pará, 19 jul. 1872. Ofício do engenheiro Antônio Calandrini de Chermont ao presidente da Província, Barão da Villa da Barra.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (Pará). Secretaria da Presidência da Província (Série 13ª – Ofícios – 1869-1876). Repartição das Obras Públicas Provinciais, Belém, Pará, 7 out 1872. Parecer da comissão de 1872.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (Pará). Secretaria da Presidência da Província (Série 13ª – Ofícios – 1869-1876). Repartição das Obras Públicas Provinciais, Belém, Pará, 17 jun. 1873. Ofício do engenheiro Julião Honorato Corrêa de Miranda ao presidente da Província, Domingos José da Cunha Júnior, encaminhando relatório de fiscalização das obras do Teatro da Paz em 17 jun. 1873.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (Pará). Secretaria da Presidência da Província (Série 13ª – Ofícios – 1869-1876). Repartição das Obras Públicas Provinciais, Belém, Pará, 10 jan 1874. Ofício do arrematante, João Francisco Fernandes, ao engenheiro fiscal, Antônio Joaquim de Oliveira Campos.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (Pará). Secretaria da Presidência da Província (Série 13ª – Ofícios – 1869-1876). Repartição das Obras Públicas Provinciais, Belém, Pará, 14 jan 1874. doc. Ofício do engenheiro Valente Cordeiro ao presidente da Província, Pedro Vicente Azevedo.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (Pará). Secretaria da Presidência da Província (Série 13ª – Ofícios – 1869-1876). Repartição das Obras Públicas Provinciais, Belém, Pará, 15 jan 1874. Ofício do coronel Christiano Pereira de Azevedo Coutinho ao presidente da Província, Pedro Vicente de Azevedo. Este documento, apesar de datado de 1874, encontrava-se na pasta de 1875.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (Pará). Secretaria da Presidência da Província (Série 13ª – Ofícios – 1869-1876). Repartição das Obras Públicas Provinciais, Belém, Pará, 22 jan 1874. Ofício do engenheiro José Félix ao presidente da Província, Pedro Vicente de Azevedo.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (Pará). Secretaria da Presidência da Província (Série 13ª – Ofícios – 1869-1876). Repartição das Obras Públicas Provinciais, Belém, Pará, 24 jan 1874. Ofício do engenheiro militar Luiz Eduardo Carvalho ao presidente da Província, Pedro Vicente de Azevedo.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (Pará). Secretaria da Presidência da Província (Série 13ª – Ofícios – 1869-1876). Repartição das Obras Públicas Provinciais, Belém, Pará, 25 abr 1874. Parecer da comissão nomeada para avaliar as obras do teatro para recebimento provisório.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (Pará). Secretaria da Presidência da Província (Série 13ª – Ofícios – 1869-1876). Repartição das Obras Públicas Provinciais, Belém, Pará, 22 ago 1874. Relatório do engenheiro Antônio Augusto Calandrini de Chermont ao presidente da Província, Pedro Vicente de Azevedo.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (Pará). Secretaria da Presidência da Província (Série 13ª – Ofícios – 1869-1876). Repartição das Obras Públicas Provinciais, Belém, Pará, 12 set. 1874. Relatório do engenheiro Julião Honorato Corrêa de Miranda, fiscal das obras do Teatro da Paz, ao presidente da Província, Pedro Vicente de Azevedo.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (Pará). Secretaria da Presidência da Província (Série 13ª – Ofícios – 1869-1876). Thesouro Provincial, Belém, Pará, 25 jan. 1875. Documento nº 56. Relatório do contador Egydio Peres Duarte ao presidente da Província, Francisco Maria Corrêa de Sá e Benevides.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (Pará). Secretaria da Presidência da Província (Série 13ª – Ofícios – 1869-1876). Thesouro Provincial, Belém, Pará, 20 fev. 1877. Relatório de Antônio Francisco Pinheiro, procurador de João Francisco Fernandes, ao presidente da Província, João Capistrano Bandeira de Mello Filho.

ARQUIVO PÚBLICO (Pará). Secretaria da Presidência da Província – série 13 – Ofícios. Ofícios da Administração do Teatro da Paz – 1882—1888 (Caixa n. 399). Ofício encaminhado pelo administrador do Teatro da Paz, Antônio Nicoláo Monteiro Baena, ao presidente da Província do Pará, General Barão de Maracaju, em 14 de mar. de 1883. (Anexo).

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (Pará). Secretaria da Presidência da Província (Série 13ª). Ofícios da Administração do Theatro da Paz (1882-1888). Ofício encaminhado pelo administrador do Teatro da Paz, Antonio Nicoláo Monteiro Baena, ao presidente da Província, Señr. Conselheiro Tristão de Alencar Araripe. Belém, Pará, 1º de março de 1886. Contém anexos.

ARQUIVO Público (Pará). Secretaria da Presidência da Província – Série 13ª (Ofícios). Ofícios da Administração do Theatro da Paz (1882-1888). Ofício encaminhado pelo administrador do Teatro da Paz, João Olympio Rangel, ao presidente da província, conselheiro João Antônio de Araújo Freitas Henriques, Belém, Pará, 30 de julho de 1886. (Anexo).

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (Pará). Secretaria do Governo. Ofícios da Administração do Theatro N. S. da Paz (1889-1899), Belém, Pará, 9 de janeiro de 1889. Parecer da comissão.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (Pará). Secretaria da Presidência da Província. Ofícios da Administração do Theatro N. S. da Paz (1889-1899), Belém, Pará, 24 ago 1889. Ofício do administrador do Theatro da Paz, José Caetano da Gama e Silva, ao presidente da Província, Antônio José Ferreira Braga. Contém anexos.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (Pará). Secretaria do Governo. Ofícios da Administração do Theatro N. S. da Paz (1889-1899), Estado do Pará, 29 set. 1890. Relatório do administrador do Teatro da Paz, Victor Maria da Silva, ao governador do Estado, sr. Justo Chermont.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (Pará). Secretaria do Governo. Ofícios da Administração do Theatro N. S. da Paz (1889-1899), Estado do Pará, 5 ago 1891. Ofício do artista Chrispim do Amaral ao administrador do Teatro da Paz, Victor Maria da Silva.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (Pará). Secretaria da Presidência da Província. Ofícios da Administração do Theatro N. S. da Paz (1889-1899), Belém, Pará, 29 set. 1890.

DISCURSO com que o presidente da Província do Pará [Soares d'Andrea] fez a abertura da 1ª sessão da Assemblea Provincial, no dia 2 de março de 1838. Impresso na Typographia Restaurada de Santos, e Santos menor. **Brazilian Government Document Digitalization Project**, Provincial Presidential Reports, Pará. Center for Research Libraries: Chicago, USA. Disponível em: http://www.crl.edu/content/brazil/para.htm. Acesso em: 15 fev. 2009.

FALLA dirigida pelo Exm. Snr. Conselheiro Jerônimo Francisco Coelho, presidente da Provincia do Gram-Pará, á Assembléa Legislativa Provincial na abertura da sessão ordinária da sexta legislatura do dia 1º de outubro de 1848. Pará, Typ. de Santos & Filhos, 1848. **Brazilian Government Document Digitalization Project**, Provincial Presidential Reports, Pará. Center for Research Libraries: Chicago, USA. Disponível em: http://www.crl.edu/content/brazil/para.htm. Acesso em: 13 julho 2008.

FALLA dirigida pelo exm.o sñr conselheiro Jeronimo Francisco Coelho, prezidente da provincia do Gram Pará á Assembléa Legislativa Provincial na abertura da segunda sessão ordinaria da sexta legislatura no dia 1.o de outubro de 1849. Pará, Typ. de Santos & filhos, 1849. **Brazilian Government Document Digitalization Project**, Provincial Presidential Reports, Pará. Center for Research Libraries: Chicago, USA. Disponível em: http://www.crl.edu/content/brazil/para.htm. Acesso em: 13 julho 2008.

FALLA que o exm. snr. conselheiro Sebastião do Rego Barros, prezidente desta provincia, dirigiu á Assemblea Legislativa provincial na abertura da mesma Assemblea no dia 15 de agosto de 1854. Pará, Typ. da Aurora Paraense, 1854. **Brazilian Government Document Digitalization Project**, Provincial Presidential Reports, Pará. Center for Research Libraries: Chicago, USA. Disponível em: http://www.crl.edu/content/brazil/para.htm. Acesso em: 13 julho 2008.

EXPOSIÇÃO apresentada pelo Exmº Senr. Doutor João Maria de Moraes, 4º Vice-Presidente da Provincia do Gram-Pará, Por occasião de passar a Administração da mesma Provincia ao 3º Vice-Presiente, o Exmº Senr. Coronel Miguel Antonio Pinto Guimaraens. Typ. de Santos & Filhos, 1855. **Brazilian Government Document Digitalization Project**, Provincial Presidential Reports, Pará. Center for Research Libraries: Chicago, USA. Disponível em http://www.crl.edu/content/brazil/para.htm. Acesso em: 21 janeiro 2009.

PARÁ (Província) Vice-presidente (Pinto Guimarães). Relatorio – 15 out. 1855. Pará, Typ. de Santos & Filhos, 1855. Relatório apresentado pelo diretor da Repartição das Obras Públicas, José Coelho da Gama e Abreu, ao vice-presidente da Província, Miguel Antônio Pinto Guimarães, Belém, Pará, 14 ago 1855. p. S1-XIV—XVI. (Anexo). **Brazilian Government Document Digitalization Project**, Provincial Presidential Reports, Pará. Center for Research Libraries: Chicago, USA. Disponível em http://www.crl.edu/content/brazil/para.htm. Acesso em: 21 janeiro 2009.

RELATORIO apresentado á Assembléa Legislativa Provincial do Pará no dia 15 de agosto de 1856, por occasião da abertura da primeira sessão da 10.a legislatura da mesma Assembléa, pelo presidente, Henrique de Beaurepaire Rohan. [n.p.] Typ. de Santos & filhos, 1856. p. 15-16. **Brazilian Government Document Digitalization Project**, Provincial Presidential Reports, Pará. Center for Research Libraries: Chicago, USA. Disponível em http://www.crl.edu/content/brazil/para.htm. Acesso em: 21 janeiro 2009.

RELATORIO apresentado á Assemblea Legislativa Provincial do Pará no dia 15 de agosto de 1857, por occasião da abertura da segunda sessão da 10.a legislatura da mesma Assemblea, pelo presidente, Henrique de Beaurepaire Rohan. [n.p.], Typ. de Santos & filhos, 1857. **Brazilian Government Document Digitalization Project**, Provincial Presidential Reports, Pará. Center for Research Libraries: Chicago, USA. Disponível em http://www.crl.edu/content/brazil/para.htm. Acesso em: 21 janeiro 2009.

RELATORIO lido pelo exmo sr vice-presidente da provincia, dr. Ambrosio Leitão da Cunha, na abertura da primeira sessão ordinaria da XI. legislatura da Assemblea Legislativa Provincial no dia 15 de agosto de 1858. Pará, Typ. Commercial de Antonio José Rabello Guimarães, 1858. **Brazilian Government Document Digitalization Project**, Provincial Presidential Reports, Pará. Center for Research Libraries: Chicago, USA. Disponível em: http://www.crl.edu/content/brazil/para.htm. Acesso em: 15 fev. 2009.

ANNEXOS ao relatorio com que o excellentissimo senhor vice-almirante e conselheiro de guerra, Joaquim Raymundo de Lamare, passou a administração da provincia do Gram-Pará ao excellentissimo senhor visconde de Arary, 1.o vice-presidente, em 6 de agosto de 1868. Pará, Typ. do Diario do Gram-Pará, [n.d.] **Brazilian Government Document Digitalization Project**, Provincial Presidential Reports, Pará. Center for Research Libraries: Chicago, USA. Disponível em: http://www.crl.edu/content/brazil/para.htm. Acesso em: 15 fev. 2009.

PARÁ (PROVÍNCIA) PRESIDENTE (CUNHA FIGUEIREDO). Relatório... 16 maio 1869. Impresso na Typografia do Diario do Gram-Pará, 1869. Publicado como anexo do

RELATÓRIO de 15 de agosto de 1869. **Brazilian Government Document Digitalization Project**, Provincial Presidential Reports, Pará. Center for Research Libraries: Chicago, USA. Disponível em: http://www.crl.edu/content/brazil/para.htm. Acesso em: 13 julho 2008.

RELATORIO com que o Excelentissimo Senhor Presidente da Provincia, Conselheiro José Bento da Cunha Figueiredo entregou a administração da Provincia do Gram-Pará ao Excelentissimo Senhor 2º Vice-Presidente Coronel Miguel Antonio Pinto Guimarães, em 16 de maio de 1869. Pará, Typographia do Diario do Gram-Pará, 1869. **Brazilian Government Document Digitalization Project**, Provincial Presidential Reports, Pará. Center for Research Libraries: Chicago, USA. Disponível em: http://www.crl.edu/content/brazil/para.htm. Acesso em: 13 julho 2008.

RELATORIO apresentado á Assembléa Legislativa Provincial na primeira sessão da 18.a legislatura em 15 de fevereiro de 1872 pelo presidente da provincia, dr. Abel Graça. Pará, Typ. do Diario do Gram-Pará, 1872. **Brazilian Government Document Digitalization Project**, Provincial Presidential Reports, Pará. Center for Research Libraries: Chicago, USA. Disponível em: http://www.crl.edu/content/brazil/para.htm. Acesso em: 13 julho 2008.

RELATORIO com o que o excelentissimo Senhor Doutor Guilherme Francisco Cruz, 3º vice-presidente, passou a administração da Provincia do Pará ao excelentissimo Senhor Doutor Pedro Vicente de Azevedo em 17 de janeiro de 1874. Typ. do Diario do Gram-Pará, 1874. **Brazilian Government Document Digitalization Project**, Provincial Presidential Reports, Pará. Center for Research Libraries: Chicago, USA. Disponível em: http://www.crl.edu/content/brazil/para.htm. Acesso em: 22 fev. 2009.

FALLA com que o exm. sr. dr. João Capistrano Bandeira de Mello Filho abrio a 2.a sessão da 20.a legislatura da Assemblea Legislativa da provincia do Pará em 15 de fevereiro de 1877. Pará, Typ. do Livro do Commercio, 1877. Anexo: RELATÓRIO apresentado á sua exc. o sr. presidente da Provincia pelo engenheiro Martinho Domiense Pinto Braga sobre o Theatro de N. S. da Paz, em 4 de janeiro de 1877. **Brazilian Government Document Digitalization Project**, Provincial Presidential Reports, Pará. Center for Research Libraries: Chicago, USA. Disponível em: http://www.crl.edu/content/brazil/para.htm. Acesso em: 13 julho 2008.

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. 24-25. **Brazilian Government Document Digitalization Project**, Provincial Presidential Reports, Pará. Center for Research Libraries: Chicago, USA. Disponível em: http://www.crl.edu/content/brazil/para.htm. Acesso em: 20 julho 2008.

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. p. 137. **Brazilian Government Document Digitalization Project**, Provincial Presidential Reports, Pará. Center for Research Libraries:

Chicago, USA. Disponível em: http://www.crl.edu/content/brazil/para.htm. Acesso em: 20 julho 2008.

RELATORIO com que o exm. sr. presidente dr. Manuel Pinto de Souza Dantas Filho passou a administração da Provincia ao exm. sr. 1º vice-presidente dr. José da Gama Malcher. Pará, typ. dO Liberal do Pará, 1882. Publicado como annexo da Falla... 23 abr. 1882. **Brazilian Government Document Digitalization Project**, Provincial Presidential Reports, Pará. Center for Research Libraries: Chicago, USA. Disponível em: http://www.crl.edu/content/brazil/para.htm. Acesso em: 22 fev. 2009.

FALLA com que o exm.o snr. dr. João José Pedrosa abrio 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. **Brazilian Government Document Digitalization Project**, Provincial Presidential Reports, Pará. Center for Research Libraries: Chicago, USA. Disponível em: http://www.crl.edu/content/brazil/para.htm. Acesso em: 4 fev. 2009.

ALMANAK LAEMMERT – Almanak Administrativo Mercantil e Industrial do Império do Brazil para 1883, anno 40, v. 1, Rio de Janeiro, H. Laemmert & C. Disponível em: http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak/al1883/. Acessado em: 15 dez. 2008.

RELATORIO com que o exm.o snr. general visconde de Maracajú passou a administração da provincia ao 2.o vice-presidente, exm.o snr. dr. José de Araujo Roso Danin, no dia 24 de junho de 1884. Pará, Typ. de Francisco da Costa Junior, 1884. **Brazilian Government Document Digitalization Project**, Provincial Presidential Reports, Pará. Center for Research Libraries: Chicago, USA. Disponível em: http://www.crl.edu/content/brazil/para.htm. Acesso em: 4 fev. 2009.

FALLA com que o exm.o snr. Dr. Miguel José d'Almeida Pernambuco, presidente da provincia, abrio a 2.a sessão da 26.a legislatura da Assembléa Legislativa Provincial do Pará em 2 de fevereiro de 1889. Pará, Typ. de A. F. da Costa, 1889. **Brazilian Government Document Digitalization Project**, Provincial Presidential Reports, Pará. Center for Research Libraries: Chicago, USA. Disponível em http://www.crl.edu/content/brazil/para.htm. Acesso em: 21 jan. 2009.

RELATORIO com que o Exm. Sr. Dr. Antonio José Ferreira Braga, Presidente da Provincia abrio a sessão extraordinária da 26ª legislatura da Assembléa Legislativa Provincial do Pará em 18 de setembro de 1889. Typ. de A. Fructuoso da Costa – Rua de S. Vicente N. 3, 1889. **Brazilian Government Document Digitalization Project**, Provincial Presidential Reports, Pará. Center for Research Libraries: Chicago, USA. Disponível em: http://www.crl.edu/content/brazil/para.htm. Acesso em: 22 fev. 2009.

RELATORIO com que o capitão Tenente Duarte Huet de Bacellar Pinto Guedes passou a administração do Estado do Pará em 24 de junho de 1891 ao governador doutor Lauro Sodré, eleito pelo Congresso Constituinte em 23 do mesmo mez, impresso na Typ. do Diario

Official, Belém, Pará, 1891. **Brazilian Government Document Digitalization Project**, Provincial Presidential Reports, Pará. Center for Research Libraries: Chicago, USA. Disponível em http://www.crl.edu/content/brazil/para.htm. Acesso em: 21 jan. 2009.

MENSAGEM dirigida em 7 de setembro de 1905 ao Congresso Legislativo do Pará pelo Dr. Augusto Montenegro, Governador do Estado. Belém, Pará: Imprensa Oficial, 1905. **Brazilian Government Document Digitalization Project**, Provincial Presidential Reports, Pará. Center for Research Libraries: Chicago, USA. Disponível em: http://www.crl.edu/content/brazil/para.htm. Acesso em: 13 julho 2008.

**Fontes impressas institucionais: álbuns, catálogos e folders**

BELÉM (Pará). Intendência Municipal. **Álbum de Belém**: Pará 15 de novembro de 1902. Belém: Edição Felipe Augusto Fidanza, 1902.

MATTOSO, Ernesto. **O dr. Augusto Montenegro**: sua vida e seu governo. Paris: Tony Dussieux, Éditeur, 1907.

PARÁ. Governo do Estado, 1899 (José Paes de Carvalho). **Álbum do Pará em 1899**: na administração de sua excia. o sr. dr. José Paes de Carvalho. Belém: Edição Felipe Augusto Fidanza, 1899.

PARÁ. Governo do Estado, 1901-1909 (Augusto Montenegro). **Álbum do Estado do Pará**: oito annos de governo. Paris: Chaponet, 1908.

A EXPOSIÇÃO artística e industrial do Lyceu Benjamin Constant e os expositores em 1895. Belém, Impresso na typ. do Diario Official, 1895. Com litografias do C. Wiengandt.

17 ARTISTAS do Pará. Catálogo da exposição homônima realizada na Galeria Theodoro Braga. Belém: Governo do Estado do Pará, 1978.

TEATRO DA PAZ: BELÉM-PARÁ, 198[?], Belém. Belém: Governo do Estado do Pará, 198[?]. 1 folder.

THEATRO DA PAZ – ANO DO CENTENÁRIO. 1878/1978, 1978, Belém. **Programa**. Belém, PA: Governo do Estado do Pará, 1978. 12 p.

## JORNAIS

*A CONSTITUIÇÃO*

UMA rocinha. **A Constituição**, Belém, 3 jan. 1878. Annuncios, n. 2, p. 2.

NOTICIÁRIO. **A Constituição**, Belém, p. 2, 18 mar. 1878. Comentário sobre pateada contra Manuela Lucci.

A PEDIDO. **A Constituição**, Belém, n. 67, p. 2, 23 mar. 1878.

THEATRO da Paz. **A Constituição**, Belém, n. 88, p. 2, 22 abr. 1878.

A PEDIDO. **A Constituição**, Belém, n. 124, p. 2, 4 jun. 1878. A menina Margarida.

ANNUNCIOS. Theatro da Paz. **A Constituição**. Belém, n. 161, p. 1, 22 jul. 1878.

*DIÁRIO DE NOTÍCIAS*

A JAQUETA não constitui decencia. **Diário de Notícias**, n. 167, p. 3, 1º ago 1882.

BILHETE postal. **Diário de Notícias**, n. 167, p. 2, 2 ago 1882.

COMPANHIA lyrica. **Diário de Notícias**, Belém, n. 187, p. [?], 22 ago 1882.

THEATRO da Paz. **Diário de Notícias**, Belém, n. 189, p. 2, 24 ago 1882.

O LIBERAL. **Diário de Notícias**, Belém, n. 191, p. 2, 26 ago 1882.

PHOTOGRAPHIA sul-americana. **Diário de Notícias**, n. 18, 24 jan. 1883. Annuncios, p. 1.

NOTICIÁRIO. **Diário de Notícias**, Belém, n. 47, p. 2, 1º mar. 1883. Agressão à escrava Marcellina.

SOLICITADOS. **Diário de Notícias**, Belém, n. 56, 11 mar. 1883.

CASA Bahiana. **Diário de Notícias**, Belém, n. 104, 10 maio 1883. Annuncios, p. 3.

PERUADAS. **Diário de Notícias**. Belém, n. 107, 13 maio 1883. Solicitados, p. 3.

É HOJE!. **Diário de Notícias**. Belém, n. 113, 20 maio 1883. Solicitados, p. 3.

ASSUADAS nos bonds. **Diário de Notícias,** Belém, n. 135, 16 jun. 1883. Noticiário, p. 2.

CHRISPIM do Amaral. **Diário de Notícias**. Belém, n. 166, p. 3, 24 jul. 1883.

THEATRO da Paz. **Diário de Notícias**. Belém, n. 215, 22 set. 1883. Solicitados, p. 3.

THEATRO da Paz. Diário de Notícias, Belém, n. 229, p. 2, 9 out. 1883.

THEATRO da Paz. **Diário de Notícias**, Belém, n. 239, 20 out. 1883. Annuncios, p. 4. Empresa Manuela Lucci.

NOTICIÁRIO. **Diário de Notícias**, Belém, n. 244, p. 2, 26 out. 1883. Denúncia sobre o *Camaleão*.

OBRAS do theatro. **Diário de Notícias**. Belém, n. 246, p. 2, 28 out. 1883.

EPOCHA Lyrica. **Diário de Notícias**, Belém, n. 148, 1º jul. 1890. Annuncios, p. 1. Centro Comercial Paraense.

LOJA Restauração. **Diário de Notícias**, Belém, n. 165, 20 jul. 1890. Annuncios, p. 1.

O COELHO. **Diário de Notícias**, Belém, n. 165, 20 jul. 1890. Annuncios, p. 3.

BOTEQUIM do Theatro da Paz. **Diário de Notícias**, Belém, n. 168, 24 jul. 1890. Annuncios, p. 1.

A VIDA moderna. **Diário de Notícias**, Belém, n. 170, p. 2, 26 jul. 1890.

THEATRO. **Diário de Notícias**, Belém, n. 178, p. 2, 5 ago 1890.

BRUTOS. **Diário de Notícias**, Belém, n. 186, 14 ago 1890. Solicitados, p. 3.

THEATRO da Paz. **Diário de Notícias**. Belém, n. 187, 15 ago 1890. Annuncios, p. 1.

A VIDA moderna. **Diário de Notícias**, Belém, n. 193 [4], p. 2, 24 ago 1890. Edição numerada com erro.

LA PIÚ bella. **Diário de Notícias**, Belém, n. 224, p. 2, 30 set. 1890.

DE QUANDO em vez. **Diário de Notícias**, Belém, n. 271, p. 2, 27 nov. 1890.

*A PROVÍNCIA DO PARÁ*

MEIRA FILHO, Augusto. O Teatro da Paz. **A Província do Pará**, Belém, 12 fev. 1978. Jornal Dominical, p. [?].

INAUGURAÇÃO do theatro N. S. da Paz. A Província do Pará, Belém, p. [?], 17 fev. 1878. Reproduzido em **A Província do Pará**, Belém, p. [?] 17 fev. 1978.

*DIÁRIO DO PARÁ*

PROIBIÇÃO de tráfego em frente ao Da Paz tem projeto aprovado. **Diário do Pará**, Belém, Pará, n. [?], p. 2, 8 jun 1989.

*O LIBERAL*

MELLO JÚNIOR, Donato. Teatro da Paz: história de seu nome centenário. **O Liberal**, Belém, p. [?] 12 fev. 1978.

RAMOS, Alberto G. Quem denominou nosso teatro. **O Liberal**, Belém, p. [?], 15 fev. 1978.

CHARONE FILHO, Nagib. A salvação do Teatro da Paz. **O Liberal**, Belém, Pará, p. [?], 18 jun. 1989.

*O LIBERAL DO PARÁ*

THEATRO DE N. S. da Paz. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 124, p. 2, 3 jun. 1873.

THEATRO DE N. S. da Paz. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 148, p. 1, 3 jul. 1875.

THEATRO DE N. S. da Paz. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 149, p. 1, 4 jul. 1875.

THEATRO DE N. S. da Paz. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 151, p. 2, 7 jul. 1875.

THEATRO DE N. S. da Paz. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 152, p. 1, 2, 8 jul. 1875.

THEATRO DE N. S. da Paz. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 153, p. 1, 2, 9 jul. 1875.

INQUILINO do novo theatro. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 195, p. 2, 29 ago 1875.

ANNUNCIOS. **O Liberal do** Pará. Belém, n. 38, p. 2, 15 fev. 1878.

VERÍSSIMO, José. Chronica theatral. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 40, 17 fev. 1878. Folhetim, p. 1.

ANNUNCIOS. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 46, p. 2, 24 fev. 1878.

ANNUNCIOS. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 53, p. 3, 5 mar. 1878. Fragmento do anúncio denominado "Avizo".

VERÍSSIMO, José. Chronica theatral. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 63, 17 mar. 1878. Folhetim, p. 1.

VERÍSSIMO, José. Chronica theatral. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 74, 31 mar. 1878. Folhetim, p. 1.

INEDITORIAES. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 75, p. 8, 2 abr. 1878.

ANNUNCIOS. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 81, p. 3, 9 abr. 1878. Gabriel e Lusbel ou os milagres de Santo Antônio.

VERÍSSIMO, José. Chronica theatral. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 86, 14 abr. 1878. Folhetim, p. 1.

COMPANHIA Urbana de Estrada de Ferro. Ao publico. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 93, p. [?], 25 abr. 1878.

LOJA Esmeralda. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 95, p. 2, 27 abr. 1878.

NOTICIÁRIO. **O Liberal do Pará**. Belém, n. 97, p. 1, 2, 30 abr. 1878.

XISTO Bahia. **O Liberal do Pará**. Belém, n. 129, p. 2, 7 jun. 1878. Ineditoriaes, p. 2.

VERÍSSIMO, José. Chronica theatral. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 152, 7 jul. 1878. Folhetim, p. 1.

ANNUNCIOS. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 164, p. 3, 21 jul. 1878. Apresentação do prof. D'Amico.

DESPEDIDA. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 173, 1º ago 1878. Ineditoriaes, p. 2.

VERÍSSIMO, José. Chronica theatral. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 199, 1º set. 1878. Folhetim, p. 2.

ANNUNCIOS. **O Liberal do Pará**, n. 215, p. 3, 21 set. 1878. O Demônio da Meia-Noite.

ANNUNCIOS. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 246, p. 3, 27 out. 1878. Uma viagem por mar e por terra

GOVERNO DA PROVÍNCIA. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 27. p. 1, 4 fev. 1883. Parte Official, p. 1. Regulamento para a administração do Theatro da Paz.

INAUGURAÇÃO. **O Liberal do Pará**. Belém, n. 143, p. 2-3, 26 jun. 1883. Cobertura do assentamento do primeiro trilho da Estrada de Ferro Belém-Bragança.

PRESIDENTE da provincia. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 257, 14 nov. 1889. Noticiário, p. 2.

THEATRO da Paz. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 257, p. 2, 14 nov. 1889.

EDITORIAL. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 260, p. 1, 17 nov. 1889.

PARTE Official. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 268. p. 1, 2, 27 nov. 1889. Regulamento da Seção das Obras Públicas.

PARTE Official. **O Liberal do Pará**, Belém, n. 269, p. 1, 2, 28 nov. 1889. Regulamento da Seção das Obras Públicas (Conclusão).

**Obras artísticas**

AMARAL, Chrispim do. **Alegoria à República**. 1890. 1 original de arte, óleo sobre tela. Acervo do Teatro da Paz. Telão.

DE ANGELIS, Domenico. **Alegoria**. 1889. 1 original de arte, têmpera sobre tela, color. Acervo do Teatro da Paz. Plafond.

FONSECA, Wilson; BEMERGUY, Emir. **Hino ao centenário do Teatro da Paz**. hino-marcha. Santarém, Pará, 1977. 1 partitura (2 p.). Piano e canto. Fotocópia.

**Planta**

GRONSFELD, Gaspar. **Planta geral da Cidade do Pará**, ca. 1771. Belém: Alunorte, 1995. p. 60. Documento original (color) pertencente ao acervo do IHGB, RJ.

## BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Retrato de uma cidade**. Disponível em: http://www.memoriaviva.com.br/drummond/index2.htm. Acesso em: 6 jan. 2009.

ANTÔNIO JOAQUIM DE OLIVEIRA CAMPOS. In: **Biblioteca Digital de Literatura da Universidade de Santa Catarina**. Disponível em: http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/ Acesso em: 4 fev. 2009.

ANTÔNIO LACERDA DE CHERMONT. In: **Wikipedia** (Presidentes da Província do Pará, 1821-1889). Disponível em:

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B4nio_Lacerda_de_Chermont>. Acesso em: 20 jul. 2008.

ARAÚJO, Renata Malcher. **As cidades da Amazónia no século XVIII:** Belém, Macapá e Mazagão. Porto: FAUP Publicações, 1998.

_____. O presépio da Feliz Lusitânia. In: PARÁ. Secretaria Executiva de Cultura do Estado. **Feliz Lusitânia**: Forte do Presépio, Casa das Onze Janelas, casario da rua padre Champgnat. Belém: Secult, 2006. p. 11-19. (Série Restauro, v. 4).

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

AURÉLIO DE FIGUEIREDO. In: **19&20** - A revista eletrônica de DezenoveVinte. Volume II, n. 2, abril de 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/19e20. Acesso em: 4 fev. 2009.

BAHIA, Xisto. Camaleão. Intérprete: Maria Martha. Rio de Janeiro, Odeon, p1902. (1min25). In: **Conexão Política**: site oficial de Franklin Martins. http://www.franklinmartins.com.br/som_na_caixa_gravacao.php?titulo=camaleao#. Acesso em: 23 jan. 2009.

BARBUY, Heloisa. **A cidade-exposição**: comércio e cosmopolitismo em São Paulo – 1860-1914. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. (Colecção Signos).

BARROCO E ROCOCÓ. In: **Os grandes artistas**. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

BASTOS, V.; CRISPINO, L.; TOLEDO, P. (Org.). **As origens do Museu Paraense Emílio Goeldi**: aspectos históricos e iconográficos (1860-1621). Belém: Paka-Tatu, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama; Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BRAUDEL, Fernand. **Reflexões sobre a história**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. ed. rev. ampl. 15. reimp. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

BENJAMIN, Walter. Alegoria e drama barroco. In: _____. **Documentos de cultura, documentos de barbárie** (escritos escolhidos). Tradução de Celeste H. M. Ribeiro de sousa et. al. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARÁ. **Jornais paraoaras**: catálogo. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, 1985.

BRAUDEL, Fernand. Os preços na Europa de 1450 a 1750. In: _____. **Reflexões sobre a história**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo? Martins Fontes, 2002. p. 33-42.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. 16. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 27.

_____. **A construção da ordem**: a elite política imperial. Teatro de sombras: a política imperial. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

CASTRO, Fábio F. de. Cartografias da modernidade de Belém. In: **Belém da saudade**: a memória da Belém do início do século em cartões postais. 2. ed. ver. aum. Belém: Secult, 1998. p. 21-27.

_____. A representação da cidade de Belém no imaginário e na literatura de seus espectadores ao longo do século XX. Separata de: _____. **A cidade sebastiana**: era da borracha, memória e melancolia numa capital na periferia da modernidade. Dissertação (Mestrado)-Universidade de Brasília, Brasília, DF, 1995. Disponível em http://www.geocities.com/CollegePark/Field/2776/. Acesso em: 13 mar. 2009.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 1: artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.

_____. **A história cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Difely Bertrand, 1990.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Universitária: UNESP, 2006.

COELHO, Geraldo M. **No coração do povo**: o monumento à República em Belém, 1891-1897. Belém: Paka-Tatu, 2002.

_____. **O brilho da supernova**: a morte bela de Carlos Gomes. Belém: UFPA; Rio de Janeiro: Agir, 1995.

CONSTANTINO PEDRO CHAVES DA MOTTA. In: RICCI, Paolo. **Artistas plásticos paraenses do século XIX**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1978.

CRISPIM DO AMARAL. In: **Biblioteca Virtual do Amazonas**. Manaus: Governo do Amazonas, 2001-2004. Disponível em: http://www.bv.am.gov.br/portal/. Acesso em: 4 fev. 2008

DERENJI, Jussara. **Teatros da Amazônia**: Teatro da Paz, Teatro Amazonas. Belém: Fundação Cultural do Município de Belém, 1996.

_____. **Arquitetura nortista:** a presença italiana no início do século XX. Manaus: Secretaria de Estado da Cultura e Estudos Amazônicos, 1998.

DOMENICO DE ANGELIS. In: **Biblioteca Virtual do Amazonas**. Manaus: Governo do Amazonas, 2001-2004. Disponível em: http://www.bv.am.gov.br/portal/. Acesso em: 4 fev. 2008

EUGÈNE CARPEZAT. In: **Insecula**. Pattaya, Tailândia. Disponível em: http://www.insecula.com/contact/A010146.html. Acesso em: 12 mar. 2009.

FARIAS, Edison. Tramas e dramas sobre a tela de Constantino da Motta. In: **19&20 -** A revista eletrônica de DezenoveVinte, v. II, n. 2, abril de 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/. Acesso em: 30 set. 2007.

FONSECA, Maria Cecília L. **O patrimônio em processo** – trajetória da política federal de preservação no Brasil. 2 ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: UFRJ: MinC-Iphan, 2005.

GESSO. In: **Enciclopédia Itaú de Artes Visuais**. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=54. Acesso em: 5 jan. 2009.

HATOUM, Milton e NUNES, Benedito. **Crônica de duas cidades**: Belém e Manaus. Belém: Secretaria Executiva de Cultura, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JONES, Stephen. **A arte do século XVIII**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, [?]. (História da Arte da Universidade de Cambridge).

JOSÉ BENTO DA CUNHA FIGUEIREDO. In: **Senado Federal**. Disponível em: http://www.senado.gov.br/sf/SENADORES/senadores_biografia.asp?codparl=1888&li=14&lcab=1869-1872&lf=14. Acesso em: 16 de mar. 2009.

JOSÉ COELHO DA GAMA E ABREU. In: **Biblioteca Digital de Literatura da Universidade de Santa Catarina**. Disponível em: http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/ Acesso em: 4 fev. 2009.

JOSÉ VERÍSSIMO DIAS DE MATOS. In: **Biblio.com.br**: a Biblioteca Virtual de Literatura. Disponível em: http://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/JoseVerissimo/JoseVerissimo.htm. Acesso em: 2 jan. 2009.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaios de antropologia simétrica. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994. (Coleção Trans).

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: _____. **História e memória**. Tradução de Irene Ferreira et. al. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 525-539.

LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1963, p. 1064-1065. v. 3

MARANHÃO, Haroldo. **Pará, capital: Belém**: memória & pessoas & coisas & loisas da cidade. Belém: Supercores, 2000.

MARZANO, Andrea. **Cidade em cena**: o ator Vasquez, o teatro e o Rio de Janeiro (1839--1892). Rio de Janeiro: Folha Seca/Faperj, 2008.

MENESES, Ulpiano T. B. de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, n. 21, v. 11, p. 89-104, 1998. Disponível em: http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/238.pdf. Acessado em: 3 nov. 2008.

_____, Ulpiano T. B. de. A problemática do imaginário urbano. **Notícia bibliográfica e histórica**, Campinas: PUC, n. 171, p. 323-333, out-dez 1998. Disponível em: http://biblioteca.ricesu.com.br/artlink.php?art cod=4686. Acessado em: 26 jan. 2009.

MITRE, Antonio. **O dilema do centauro**: ensaios de teoria da história de pensamento latino-americano. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. **Teatro Amazonas**. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1969. 3 v.

MONTIGNY, Grandjean de (1776-1850). In: **Enciclopédia Itaú de Artes Visuais**. Disponível em: http://itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=5427&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=1. Acesso em: 15 jul. 2008.

MOURA, Carlos Eugênio M. **O teatro que o povo cria** – cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará. Belém: Secult, 1997

NEOCLASSICISMO. In: **Os grandes artistas**. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

PARÁ. Secretaria Executiva de Cultura do Estado. **Belém da saudade**: a memória da Belém do início do século em cartões postais. 2. ed. ver. aum. Belém: Secult, 1998.

PÁSCOA, Márcio. **Cronologia lírica de Belém**. Belém: Associação Amigos do Theatro da Paz, 2006.

PECHMAN, Robert Moses. Meter em polícia uma nação... In: _____. **Cidades estreitamente vigiadas**: o detetive e o urbanista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. p. 65-117.

PENTEADO, Antônio R. **Belém do Pará**: estudo de geografia urbana. Belém: Universidade Federal do Pará, 1968. v. 1 (Coleção Amazônia. Série José Veríssimo).

PICCOLI, Cristina. **A antiguidade inventou Palladio ou Palladio inventou a antiguidade?** Caxias do Sul: Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de

Caxias do Sul. Disponível em: http://ucsnews.ucs.br/ccet/deme/emsoares/inipes/palladio/ Acesso em: 25 fev. 2009.

PROJETO MONTENEGRO. In: **19&20** - A revista eletrônica de DezenoveVinte. Volume II, n. 2, abril de 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/19e20. Acesso em: 4 fev. 2009.

REYNOLDS, Donald. **A arte do século XIX**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, [?]. (História da Arte da Universidade de Cambridge).

RIGHINI, LEONE. In: **Enciclopédia Itaú de Artes Visuais**. Disponível em: http://itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2445&cd_idioma=28555&cd_item=1. Acesso em: 5 jan. 2009.

RITZMAN, Iracy de A. G. **Na terra dos homens de flecha e arco**...: construindo uma vida. Belém, PA, 2000. 40 f. Palestra realizada em 2000 no auditório do Centro Universitário do Pará.

ROMANTISMO E IMPRESSIONISMO. In: **Os grandes artistas**. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980. t. 1.

_____. Crispim do Amaral. In: ARAÚJO, Emanoel (org.). **A mão afro-brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988. p. 163-166.

_____. **Épocas do teatro no Grão-Pará ou apresentação do teatro de época**. Belém: UFPA, 1994. t. 1 e 2.

_____. **Marxismo, socialismo e os militantes excluídos**. capítulos da história do Pará. Belém: Paka-Tatu, 2001.

_____. **Traços & troças**: o desenho de crítica e de humor no Pará. Brasília: MicroEdição do Autor, 2001. v. 1. Trabalho inédito.

_____. **Música e músicos do Pará**. Belém: Secretaria de Estado da Cultura do Pará, 2007.

SANJAD, Nelson. **A coruja de Minerva**: o Museu Paraense entre o império e a república (1866-1907). Tese (Doutorado)-Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde, Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Instituto Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2005.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém**: riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912). 2. ed. Belém: Paka-Tatu, 2002a

_____. **Memórias do velho intendente Antônio Lemos** (1869-1973). Belém: Paka-Tatu, 2002b.

SEQUEIRA, José da C. **Noções theoricas de architectura civil**, seguidas de um breve tractado das cinco ordens de J. B. de Vinhola. Lisboa: Typographia de José Baptista Mobando, 1858. Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <http://purl.pt/738>. Acesso em: 27 fev. 2009.

SERRONI, J. C. **Teatros**: uma memória do espaço cênico no Brasil. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: _____ (org.). **História da vida privada no Brasil:** República: da belle époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. v. 3.

SILVEIRA, Rose. O Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique. In: **Teatro Waldemar Henrique**. Belém: Secretaria de Estado da Cultura, 1997. (Série Restauro).

_____. **Theatro da Paz**. Belém: Secretaria de Estado da Cultura, 2002.

_____. O Theatro da Paz e sua história. In: **Revista Concerto**, São Paulo, n. 72, abr. 2002, p. 4-9. (Caderno especial de Clássicos Editorial Ltda)

_____. Cartazes de ontem para o futuro. **Diário do Pará**, Belém, n. [?], 8 nov. 1995, p. D-7.

_____. Pedra–caminho: uma história do Theatro da Paz. In: **A Folha da Campina**, Belém, out. 2007. Resultado da pesquisa "No Porão", da fotógrafa Paula Sampaio, Bolsa Ipiranga de Artes Visuais. Belém, Pará, 2007.

SIMIONI, Ana Paula C. Souvenir de ma carrière artistique. Uma autobiografia de Julieta de França, escultora acadêmica brasileira. In: **Anais do Museu Paulista**, janeiro-junho 2007, v.

15, n. 001. Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. p. 249-278. Disponível em: http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/273/27315107.pdf. Acessado em: 27 fev. 2009.

SOUZA, JOSÉ IRINEU DE. In: **Enciclopédia Itaú de Artes Visuais**. Disponível em: http://itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2308&cd_idioma=28555&cd_item=3&CFID=8565699&CFTOKEN=95654319. Acesso em: 5 jan. 2009.

TESOURA. Técnicas de contrução civil e construção de edifícios. Limeira: Faculdades Integradas Einstein de Limeira, 2007. 32f. Apostila disponível em: www.fiel.edu.br/painel/upload/06_09_2007_09_19_32cobertura.pdf. Acesso em: 20 jun. 2008.

THEATROS do Brasil. São Bernardo do Campo: Mercedes-Benz do Brasil, 1995.

TOCANTINS, Leandro. **Santa Maria do Belém do Grão-Pará**: instantes e evocações da cidade. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963.

TOLEDO, Benedito L. de. Casas de ópera. In: **Journal of Decorative and Propaganda Arts**, n. 21 suppl, p. 24-31, 1995.

VAINFAS, Ronaldo (org.). **Dicionário do Brasil Imperial**: 1822-1889. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Restauração e recuperação do Teatro Amazonas**. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1974.

VISCONDE DE MARACAJU. In: Memorial Visconde de Maracajú. Disponível em: http://www.hegalvaofilho.eti.br/heg/mvmaracaju/ Acesso em: 2 jan. 2009.

WEINSTEIN, Barbara. **A borracha na Amazônia:** expansão e decadência (1850-1920). Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993.

## SITES CONSULTADOS

DICIONÁRIO AULETE DIGITAL. Rio de Janeiro: Lexicon, 2006. Disponível em: www.auletedigital.com.br. Acesso em diferentes períodos, 2008-2009.

ÓPERA NACIONAL DE PARIS. Paris, França, 2008. Disponível em: http://www.operadeparis.fr/cns11/live/onp/site/. Acesso em diversos períodos, 2009.

ÓPERA NACIONAL DE BORDEAUX. Bordeaux, França. Disponível em: http://www.opera-bordeaux.com/. Acesso em diversos períodos, 2009.

THEATRO DA PAZ. Belém, Pará, 2008. Disponível em: http://theatrodapaz.com.br/web/. Acesso em diversos períodos, 2008-2009.

THEATROS DO BRASIL. Funarte; Mercedez Bens; Unesco, 2001. Disponível em: http://www.ctac.gov.br/tdb/portugues/glossario.asp. Acesso em diversos períodos, 2008-2009. (Glossário).

TEATRO ALLA SCALA. Milão: Fondazione Teatro alla Scalla. Disponível em: http://www.teatroallascala.org/. Acesso em diversos períodos, 2009.

TEATRO MARIINSKY. Rússia: The State Academy Mariinsky Theatre, 1998-2009. Disponível em: http://www.mariinsky.ru/en/

TEATRO SANTA ISABEL. Recife, Pernambuco. Disponível em: http://www.recife.pe.gov.br/pr/seccultura/santaisabel.php. Acesso em: 2 mar. 2009.

**ANEXO A** – Ata do Lançamento da Pedra Fundamental do Theatro da Paz

Aos tres dias do mês de Março do anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil oito centos e sessenta e nove, quadragesimo oitavo da Independencia do Imperio, pelas cinco e meia horas da tarde, n'esta Cidade de Santa Maria de Belem, Capital da Provincia do Gram Pará, no Reinado de Sua Magestade o Senhor Dom Pedro Segundo, Imperador Constitucional e Defensor Perpetuo do Brazil, sendo Presidente da mesma Provincia do Gram Pará o Excelentíssimo Senhor Conselheiro Doutor José Bento da Cunha Figueiredo, dirigindo-se este com os funccionarios e diversas outras pessoas todos abaixo assignados ao largo denominado – "Pedro Segundo –" em que tem de ser construido o Theatro que se intitulará – "Theatro de Nossa Senhora da Paz –" foi collocada na cavidade aberta, para a fundação, a primeira pedra fundamental sendo esta cimentada com cal e arêa.

Em fé do que e para memoria lavrou-se o presente termo em tres vias, devendo uma conjunctamente com a medalha commemorativa d'este acto ser encerrada em uma campa de zinco, soldada e collocada em uma abertura feita na primeira pedra fundamental, a segunda ser archivada e registrada na Secretaria do Governo, e a terceira na da Camara Municipal da Capital; os quaes authographos, depois de lidos em vóz alta e intelligivel, forão assignados pelo Excellentíssimo Senhor Presidente da Provincia, Prelado Diocesano, e mais pessôas gradas abaixo assignadas, n'esta mesma Cidade de Santa Maria de Belem Capital da Provincia do Gram Pará no mesmo dia, mez e anno já mencionados. João Brigido dos Santos, Secretario interino da Prov$^{ca}$ o subscrevi. José Bento da Cunha Figueiredo.

**ANEXO B** – Chronica Theatral de José Veríssimo

FOLHETIM
Chronica theatral

A ABERTURA DO THEATRO DA PAZ. – UM POUCO DE MALEDICENCIA. – O THEATRO QUE VEM E O THEATRO QUE VAE. – O THEATRO PROVIDENCIA E O SR. ZÉ BENTO. – O INTERIOR DO THEATRO DA PAZ. – O HYMNO, A MARCHA E OS VIVAS. – O MAESTRO COLÁS. – A PRETERIÇÃO DOS DRAMAS BRAZILEIROS. – AS DUAS ORPHÃS. – THEOPHILO GAUTIER E OS FOLHETINISTAS. – O DESEMPENHO. – OS NOVOS ARTISTAS. – ATÉ LOGO.

Até que afinal! Não ha mal que sempre dure nem bem que nunca se acabe. Este pensamento popular é de inteira applicação aqui. A primeira parte diz respeito ao publico, ao thezouro provincial, ao arrematante da obra, etc.; a segunda aos honrados senhores que tem tido a fortuna de serem engenheiros fiscaes e... e muita gente mais.

Foi ante-hontem, ante-hontem 15 de fevereiro deste bem aventurado anno de 1878, que aquelle monstro abriu as goéllas a todos nós que queríamos ver o que se passava nas suas entranhas.

Era o dia marcado para a abertura da assembléa provincial. Erão dous theatros que as deviam abrir. Lucraram todos e muito principalmente os que pagam impostos.

⁂

Erão oito horas da noite e os largos corredores, o grande salão, a vasta platéa, os camarotes de todas as ordens estavam cheios, e litteralmente cheios.

As senhoras, as mais bellas e mais distinctas representantes do sexo amavel e amado, as divas do *high life* paraense, arrastavam pelo salão, com negligente elegancia, as longas caudas dos vestidos de seda côr de rosa ou azul claro, ou de velludo côr de sangue enfeitado de setim *gris perle*, e rendas valenciennes da mesma côr; ou ligeiramente encostadas ao balcão dos camarotes pegavam de leve o binoculo de madreperola e passavam rigorosa revista *critics* ás *toilletes* das outras senhoras.

As luzes em profusão, os espelhos, aquellas mulheres bellas, aquelles homens *frisés*, *cirés*, *gantés*, aquelle rumor da multidão, as flores, faziam uma agradavel e desusada impressão, e posso jurar, de toda aquella gente que ria, que brilhava, que expandia-se, ninguem, absolutamente ninguem, teve, não digo uma lagrima, mas uma recordação saudosa para o velho e cachetico *Providencia*, a essa hora, mudo, triste, com os olhos rasos de lagrimas amargas, maldizendo da humanidade ingrata e voluvel.

Eu tenho pena de ti, oh velho *Providencia*! Esse tenaz de pombal estragado mette me dó! E' uma cousa triste a morte de um theatro. Aquelle edificio ouvio tudo: gritos de dôr, lagrimas sentidas, risos expansivos, pulsações ternas e precipites de corações; foi confidente de muito amor, viu apertar a furto muita mão mimosa e tremula, ouvio mesmo muita jura de amor cahir ligeira e hesitante nos ouvidos castos da donzella timida.

Tudo isto, talvez elle recordou hontem quando ouvio os primeiros accordes d'aquella musica que tocava ao nascimento de seu successor e era o seu funeral. Diz-se que a chuva, escorrendo pelas suas gretadas e negras paredes, parecia lagrimas de quem chora.

Pobre *Providencia*, queixa-te do sr. Zé Bento, do sr. Zé Bento da divina providencia, a elle, só a elle, deves a tua morte.

⁂

Cumprindo o dever de chorar pelos mortos, fallemos dos vivos.

No meio d'aquelle luxo, d'aquelle explendor, só uma cousa era feia, o theatro. Se exteriormente o theatro da Paz é desgeitoso e em contrario a todas as regras da architectura, interiormente é nú, sem arte, sem gosto, sem riquezas, sem luxo.

Em um edificio que se quer dizer o primeiro do imperio, no seu genero, em que se gastou perto de 800 contos, o papel que forra os camarotes é o mais ordinario e feio possivel, os balcões dos camarotes são de madeira, as paredes são caiadas, as escadas nem envernisadas são e as cadeiras da platéa são n'omal; o tecto é de lona pintada grotescamente com umas figuras de deuzas ou genios que parecem saloias, vermelhas, feias, horriveis, de grandes seios caidos, como velhas amas, capazes de fazer morrer de vergonha ou de riso, um artista que tivesse a coragem inaudita de olhal-as dous minutos.

A primeira reforma a fazer neste theatro é a do tecto. Por Deus! tire-se aquillo d'ali! Pintem-no antes todo de branco, mas não deixem a fazer nos vergonha aquelle panno feio e aquellas figuras hediondas, mais proprias para uma barraca de feira de segunda ordem do que para um theatro qualquer. Levem aquillo para algum barracão de Nazareth.

A arcada do palco é nua como um Cupido. Não ha ali uma figura, um florão, qualquer cousa de ornato, nada, é de uma simplicidade pobre e sem gosto. O pano de bocca é simpes; mas bonito. A entrada do theatro é desagradavel é feia. E' baixa, chata, acachapada. N'aquelle vestibulo não ha uma fonte, uma estatua, nada. E' aquella brancura de cal e aquellas columnas de ferro, sem elegancia nenhuma, dando-lhe o ar de um armazem de estação de estrada de ferro. Nada mais, nada menos. A unica qualidade boa deste theatro é ser fresco, como nunca vimos em theatro nenhum. Essa, pois, é grande.

Um architecto, enganei me, um mestre d'obras, acostumado a calcular, depois de um exame bem feito, o preço de um edificio, examinando o theatro da Paz dirá sem hesitar: -- Não custou mais de 300 a 400 contos. Pois enganava-se redondamente, custou o dobro.

⁂

O espectaculo começou com uma pontualidade, inteiramente desconhecida n'esta terra e quo puderamos chamar ingleza.

Levantou se o panno e appareceram os muzicos que deviam tocar o hymno nacional e a marcha – Gram-Pará – não os 150 promettidos no programma, mas uns 90 ou 100. A decoração d'esta scena estava bonita e de bom gosto.

Por detraz das estantes de muzica, que formavam os tres lados de um quadrado, escondidas por largos panos de velludo verde escuro, sobre que caíam em apanhados semi circulares, tufos de setim amarello, estavam os muzicos pertencentes todos a bandas marciaes. Encimavam as estantes ramalhetes de flores artisticamente distribuidas. O retrato do imperador ficava no meio da scena sobre um alto pedestal, rodeado de flores.

Acabado que foi o hymno, ouvido, como de costume, de pé, o presidente da provincia ergueu um viva ao imperador, á familia imperial, á religião do Estado, á nação brazileira e ao povo paraense que, com excepção d'estes dous ultimos, diga-se de passagem, forão muito mal correspondidos. O sr. chefe de policia ergueu um viva, que achou echo entre os assistentes, ao presidente da provincia.

Depois disco tocou se a marcha GRAM-PARÁ "offerecida ao brioso povo paraense" pelo maestro o sr. Colás. A marcha agradou geralmente. A muzica é cheia, harmoniosa e brilhante. O povo soube applaudir, como ella merecia, esta bella composição. Já que fallei em muzica cabe aqui um bem merecido elogio ao sr. L. Colás, sympathica figura de velho, pela proeficiencia com que se houve na direcção da orchestra que, segundo a opinião de todos, que é da nossa também, esteve muito boa sempre.

⁂

Fallemos da representação dramatica.

O drama escolhido para a abertura do theatro da Paz foi – *as duas Orphãs*, de Dennery, em 5 actos e 8 quadros. Aqui não podemos deixar de fazer uma censura ao sympathico empresario.

Entendemos que não sendo possivel obter um drama de assumpto paraense para esse fim, era mais proprio escolher um drama de autor brazileiro do que outro qualquer.

Não encontrou o sr. Vicente entre os trabalhos de Alencar, Macedo, P. Guimarães, Q. Bocayuva, etc., cousa que lhe servisse?

Sei que, em geral, os dramas brazileiros não são, nem podem ser, de grandes effeitos scenicos, mas sacrificariamos de boa mente isso, ao praser de ouvirmos o *Jesuita* ou a *Mãe* de Alencar; *O Cego Cobé* de Macedo ou a *Historia de uma moça rica*, de P. Guimarães.

Disse o espirituoso e elegante Theophilo Gautier, na sua diatribe contra os criticos e folhetinistas, que se chama *Prefacio da Mademoiselle de Maupin*, que depois que se inventou o folhetim perdeu a gente o prazer do imprevisto das representações dramaticas, porque os seus folhetinistas vem lógo contando como é a peça, como principia, como desenrola-se e como acaba.

Por esse motivo eu, não querendo incorrer na pecha de indiscrepto que Th. Gautier, e com elle muitos leitores, podem atirar-me, não me proponho a contar vos o enredo das *Duas Orphãs*.

O drama de *Dennery* é, como o classificou o programma, um dramma sentimental, sem grande merito literario, brusco as vezes, tendo em vista unicamente uma cousa: prender, por commoções precipitadas, a attenção do espectador ao ponto deste não poder distrail-a, e isto conseguio o autor admiravelmente. Como este é o principal *desideratum* de um autor dramatico, vê-se já que o drama é bom.

A historia d'aquellas duas orphãs é interessante e tocante. A figura pallida e triste da ceguinha, da desgraçada Luiza (D. Emilia Camara) torna-se lógo sympathica ao espectador.

Este papel foi magistralmente desempenhado e, se for n'esse andar, podemos assegurar a D. Emilia Camara uma brilhante carreira artistica. A fixidez do olhar, propria dos cégos, foi por ella perfeitamente imitada e aquelle modo de rir entre lagrimas, natural dos desgraçados, ella o fazia de maneira a tocar á perfeição.

Junto desta figura bella e angelica, pela mocidade e pela dôr, está Henriqueta (D. Manuela), a carinhosa irmã adoptiva, a orphã, a donzella honesta que rejeita ser a amante e a esposa barão de Vaudrey (Luna) e que pudera dizer com D. Sol:

Trés haut pour votre amant,
Trés bas pour votre épouse.

N'este papel D. Manuela revelou-se ainda o q' é – a mocidade eterna da arte pela arte fundindo se n'uma mulher de genio. Um habil critico escreveu d'ella: "Póde-se dizer que Manuela está hoje affastada do proscenio. Mas quando ella apresenta se ainda no palco parece, como de Emilia das Neves, disse L. Cordeiro, parece que se transforma o theatro e que a sala se faz templo." Subscrevo este juizo.

A gargalhada de alegria louca, principalmente o começo, ao ouvir o canto terno de sua Luiza lá em baixo ou ao vel-a da janella foi soberba. Aquellas nótas só as póde arrancar quem estuda conscienciosamente o papel e o sente.

Toda essa scena do 5° quadro foi magnificamente desempenhada e, cremos, foi o que de melhor houve na noite de ante-hontem. N'essa mesma scena a srª D. Maria Bahia, (Condessa de Linières) esteve brilhante de sentimento e aquella gargalhada entre lagrimas revelou-nos que poderosa artista não está ali – se quizer estudar, como ante-hontem estudou, os seus papeis.

Ha em Paris, como em quasi todas as grandes cidades, uma classe de mulheres, perversas, hediondas, tresandando a agua-ardente e cheirando a crimes, amantes ou mulheres de algum scelerado q' vivem nas mansardas quando não moram nas prisões. Essas almas immundas vivem da rapina e da devassidão.

Fazer em um drama o papel de uma d'essas megeras, é immensamente difficil, pela antipathia que elle inspira e pelos modos baixos que é preciso affectar. Nas *Duas Orphãs* ha uma dessas figuras repugnantes. E' a viuva Frochard, viuva de um justiçado na praça de Grève, mãi de um ladrão e ella mesmo ladra.

Este antipathico papel coube a sra. D. Izabel Candida, que o desempenhou como não era possivel melhor.

Cumpre notar aqui que o modo porque estava caracterizada a viuva Frochard revela profundo conhecimento de scena de quem e que a vestio.

Já que tocamos n'este ponto de caracterisação, não podemos deixar de notar que houve alguma negligencia da empresa, ou dos actores, nos vestuarios. Os personagens, homens e mulheres, na scena da orgia (quadro 2°), em casa do marquez de Presles, estavam mal e pobremente vestidos. Aquelles "elegantes fidalgos" lembram antes os habitantes do *quartier latin* do que os do *quartier Breda* e aquellas *cocottes* tinham mais de grisettes, ou de creadas de quarto, do que de cortesãs.

Ninguem negará que o modo de trajar, completamente adequado ao papel que se representa, é de grande effeito em scena.

Sabe disto o sr. Bahia que apresentou-se vestido como um perfeito e rico fidalgo, assim como a sua esposa a srª D. Maria Bahia. Do papel que fez o actor Bahia não fallamos: aguardamo-nos para julgal-o em papel mais importante: parece-nos, no entanto, que elle é o mesmo Bahia – o artista inteliigente e trabalhador – a primeira figura entre os actores da Empreza Vicente.

O sr. Lima (Roger de Vaudrey) disse bem o seu papel, se bem que, por vezes, o exagerasse um pouco. O sr. Carlos (marquez de Presler), tem desembaraço em scena, mas está longe de servir por ora, para galã. Dos outros papeis de homens, só temos de fallar do de Martin (Maximo) desempenhado magistralmente sob todos os aspectos.

Nas scenas do 7° quadro, da defesa das duas orphãs, do assassinato do irmão e do seu suicidio, elle esteve soberbo e aquella quéda pela janella foi magnificamente dada.

Dos artistas novos fallaremos depois, por agora não nos agradaram, e nem ao publico, segundo temos ouvido. Cremos que o sr. Vicente faria bem mandando contractar outros e melhores actores.

As decorações, as mobilias e accessorios agradaram e revelam um scenographo intelligente.

Fazemos votos pela prosperidade da empresa, esperando que ella sirva ao publico como é de seu dever, isto é, bem.

Foi uma bella festa a de ante-hontem, d'onde todos, creio, sairam satisfeitos.

Au revoir.

*J. Verissimo*

**ANEXO C –** Relatório do Administrador José Caetano da Gama e Silva (1889)

Belém do Pará, 24 de agosto de 1889

Illmo. Exmo. Sñr.

Por officio de 13 do corrente, sob número 4053, V. Exª. determinou que eu prestasse informações do estylo relativamente ao Theatro da Paz, cuja administração se acha a meu cargo.

Em comprimento, pois, dessa ordem, escrevo o presente Relatório, que tenho a honra de apresentar a V.Exa. pedindo desde ja desculpa das faltas que n'elle V. Exa. deve necessariamente encontrar, por isso que há apenas dous meses que fui nomeado Administrador do mesmo Theatro, e em tão pouco tempo e somente atido a limitado numero de peças officiaes que encontrei, ser-me-ia impossível apresentar um trabalho completo, uma relatório circunstanciado.

De uns papeis avulsos que recebi como o nome de archivo, consta que as obras do Theatro foram começadas em 17 de maio de 1887.

Essas obras foram orçadas em 58:837$349ˢ e authorisadas mediante contracto no Thesouro Publico Provincial.

Existindo em deposito nos cofres d'essa Repartição apenas a quantia de 36:912$454 reis pertencente ao Theatro, a assemblea provincial authorisou um empréstimo ao thesouro da quantia de 60:000$000 pela Lei nº 1271 de 11 de Dezembro de 1886.

Não tendo, porem, á Assembléia votado o credito na lei do orçamento e havendo sómente para despender-se a quantia em deposito de reis 36:912$454, o meu antecessor entendeo-se com arrematantes Tavares Cª. e Domenico de Angelis sobre o pagamento que lhes assistiria pelas obras por elles contractadas, obtendo a resposta de que se propunham a receber até Dezembro de 1887, o primeiro a quantia de 24 contos de réis, e o segundo a de 12 contos de réis, e o que faltasse receberião depois que fosse votado o credito pela assemblea para o empréstimo autorisado pela referida Lei nº 1271.

Nessa conformidade foram lavrados os competentes contractos: com Tavares e Cª. para as obras de pedreiro e carpina, pela quantia de 72.603$006 reis; e com de Angelis para as de pintura da sala de espectaculo, pela quantia de 30 contos,de conformidade com os esboços números 1 e 2, que existem na Repartição de Obras Publicas.

No correr da obra, verificou-se depois que todo o edifício estava bastante estragado, sendo de urgente necessidade grandes concertos por estar todo o madeiramento podre, o arco do proscenio ameaçando desabar, como as thesouras, tecto, o soalho da sala de espectaculo, do scenario, os estuques do terraço e do salão nobre etc etc, o que tendo levado ao conhecimento do coronel Francisco José Cardoso Junior, então Presidente da Província, mandou este examinar pela Repartição das Obras Publicas, que confirmou o mao estado do edifício, e apresentou o seu orçamento. Com o resultado d'esse exame julgou o mesmo Presidente as obras urgentes e ordenou que fossem feitas administrativamente, pedindo mais tarde á Assembléa a necessária verba, que foi votada na importância de 160 contos, mas sem, porem, a lei sancionada.

Foram mandadas orçar pelo meu antecessor as despesas a faser, sendo ellas calculadas em 214:886$606 reis; a saber: - Contracto feito e assignado por Tavares Cª. na importância de 72:603$406 reis, da qual receberam 58:573$340; orçamento sem contrato assignado, cujas obras já estão promptas, segundo o parecer da Repartição das Obras Publicas e feitas com a mesma Tavares Cª. – 82:106$602 reis; contracto assignado pelo pintor De Angelis para a pintura da sala de espectaculo na importância de 30:000$000 reis dos quaes já recebeo 12:000$000 reis, sendo para notar que este contracto foi dividido em duas partes: uma, em 15

contos de reis para a pintura do tecto e sobre-tecto, e 15 contos para a pintura dos camarotes grandes, arco do proscenio 15:000$000; contracto feito por Kingdom e Cª. para a compra e collocação do lustre, na importância de 16:782$600 reis, da qual já receberam a quantia de 7 contos.

Ao assumir a administração do Theatro pedi ao senr. Engenheiro fiscal um orçamento das obras feitas e por faser, o que me promptamente apresentado, verificando o seguinte:

— Obras feitas 82:101$602 reis

— Por fazer 27:153$720 reis

Tambem informou-me o mesmo Senr. Engenheiro que as obras por faser já estavam encetadas pela arrematante Tavares Cª.

Como as obras encetadas na importância de 82:106$602 reis tinham sido realisadas sem contracto e sem verba para o pagamento, e que ainda havião obras por faser na importância de 27:153$720 réis nas mesmas condições, levei tudo ao conhecimento do honrado antecessor de V. Exa. que mandou parar as obras, até que fosse ouvida a Repartição das Obras Publicas.

A pintura dos camarotes já estava prompta quando assumi a administração, precisando de alguns retoques, em consequencia de ter sido o Theatro retelhado depois de prompta a dita pintura.

Officiei ao pintor De Angelis para dar principio a pintura do tecto e sobre-tecto, o qual respondeu-me aguardar despacho do digno antecessor de V. Exa., o Exmo. Snr. Desembargador Panim para poder começar as obras de accordo com o seu contracto.

A Repartição das Obras Públicas sendo ouvida á semelhante respeito, opinou para que a pintura fosse a tempera sobre tela de linho e de accordo com esse parecer confirmou-se a mesma Presidência. À vista disso ordenei immediatamente ao pintor contractante para que desse começo ás obras, o que logo cumprio, estando já algum tanto adiantados os seus trabalhos.

Devo, porem, informar a V. Exa. que no orçamento das obras por fazer, organizado pela Repartição das Obras Publicas, não está incluída a pintura de que carece o tecto do salão de honra.

As obras de encanamento do gaz estão sendo executadas pelas contractantes A Kingdom e Cª.

Toda a mobilia do Theatro por mim encontrada está completamente inutilisada e parte della assim como o scenario fundamental foi emprestado, por ordem do Presidente Coronel Cardoso Junior, ao empresário do Theatro Circo-Cosmopolita, que ainda conserva tudo no serviço do mesmo Theatro. Devo entretanto declarar a V. Exa. que não encontrei inventário algum dos referidos objectos para poder verificar as faltas que houvessem; sendo que o guarda do Theatro José Alves [?] Branco, pelo regulamento do Theatro, deve ser responsável por qualquer extravio dos mesmos objectos.

Precisa, pois, o Theatro da Paz de uma mobilia toda nova, que se comporá dos móveis constantes da planta anexa, sob nº 1; de um scenario também todo novo; de dous pannos de bocca, pois o scenario, vistas, bastidores antigos não podem servir mais, porque o palco com as obras effectuadas sofreu sensível alteração.

Para toda a pintura de scenographia existe uma proposta do hábil artista scenographo Crispim do Amaral, na importância de 23.000$000 – obrigando-se elle á apresentar e pintar o que constar do orçamento sob numero 2.

Merecerá sem duvida a esclarecida attenção de Exa. o estado em que se acha o Theatro da Paz, pois não é possível que tendo a província despendido uma grande somma para possuir um estabelecimento instructivo e de publica distracção,e com a sua receita pode indenisar-se das grandes despesas e embaraços que lhe tem acarretado, esteja sem funcionar longo tempo, devido a uma serie de obras intermináveis.

A meu ver, é forçozo que a Assembléia Provincial consigne quanto antes os meios necessários para o pagamento das obras feitas e para conclusão das obras por fazer, tendo em vista as verbas anteriormente mencionadas e que recapitulo:

| | |
|---|---|
| - Para pagamento de saldo devido a Tavares e Cª pelas obras effectuadas por contracto, réis | Rs 14.000$000 |
| - Idem idem ao pintor De Angelis | 18.000$000 |
| - Idem idem a Kingdom Cª | 9.782$000 |

Mais:

| | |
|---|---|
| - Para pagamento de obras feitas por Tavares e Cª sob a fiscalização da Repartição das Obras Publicas | Rs 82.106$602 |
| - Para pagamento das obras por fazer e orçadas pela Repartição das Obras Publicas | 27.153$720 |
| - Para acquisição de mobilia, scenario e outras decorações | 60.000$000 |
| | 211.042$322 |

Virão, pois as obras a importar em ....

- Rs 288.042$322, quantia esta que tem de ser restituída ao Thesouro pelas rendas que apresentar o mesmo Theatro.

Acho um pouco excessivo o orçamento para compra de mobilia, scenarios, mas como tudo deve ser feito por concorrencia publica, gastar-se-há da verba concedida a que for necessária.

Logo que a Assemblea marque a respectiva verba pedirei a V. Exa. permissão para entender-me com o nosso Consulo-Geral em Genova, que é um paraense muito distincto, afim de serem contractadas os artistas scenographos para pintarem todo o scenario e panno de bocca do Theatro, pois julgo que por esta forma se poderá conseguir mais perfeito e por menor preço que o que consta do orçamento por mim encontrado e feito pelo artista C. do Amaral.

Tenho também pedido catalogos de mobilia aos principais fabricantes da Europa e da America do Norte, para servirem de base a arrematação que tem de ser feita.

Opportunamente levarei a conhecimento de V. Exa. uma relação dos objectos precizos para o Theatro e que tem de ser importados do estrangeiro, para que V.Exa. impetre do Exmo. Snr. Ministro da Fasenda a devida izenção de direitos da Alfândega.

É quanto se me offerece informar a V. Exa. em relação ao estado em que encontrei e existe no Theatro da Paz, pedindo a V. Exa. que se digne relevar quasquer faltas que se possão dar no presente relatório,que a esclarecida intelligencia de V. Exa. poderá com vantagem reparar.

Deus guarde a V. Exa.

Illmo. Exmo. Snr. Dr. Antonio José Ferreira Braga

M.D. Presidente da Província do Pará

José Caetano da Gama e Silva

Administrador

**ANEXO D** – Pintura de Domenico de Angelis: Parecer da Comissão

Belém, 9 de janeiro de 1889

Ill^mo^. Ex^mo^. Señr.

Cumprindo a ordem pela qual V. Exa. nos determina que devemos parecer a respeito das obras de pintura que se pretende fazer no tecto do Theatro da Paz, vimo-nos desempenhar da incumbência de que V. Exa. encarregou-nos e fazemol-o do modo seguinte:

O tecto do Theatro da Paz não se acha rigorosamente fallando no caso de receber pintura de qualquer genero. Para que um tecto de madeira possa ser susceptível de receber pintura, é necessário que em sua construção se attendão a certas condições das quaes dependem o bom resultado do apparelhamento e decoração, pois que sendo a madeira de natureza eminentemente hydrometrica, é sem dúvida bem difficil a escolha que deve servir para o referido trabalho.

Para evitar os defeitos de variação de temperatura, convem que ella se ache o mais secca possível, e ao mesmo tempo deve ser tal que não apresente partes sujeitas a serem facilmente destruídas pelos vermes.

É também de necessidade que a superficie vista seja tão unida quanto fôr possível, e as juntas bem tomadas de modo a não apresentarem solução de continuidade.

Não estando observadas estas regras no tecto do Theatro da Paz, pensamos não achar-se o mesmo apto para receber directamente qualquer pintura, podendo-se, porem, superar a deficiência em que está o trabalho já executado e vantajosamente adaptal-o a receber qualquer dos generos de pintura apropriados para esse fim; applicando-se sobre o tecto massa feita de *gesso-cré* até que cuidadosamente feito esse emprego se tenha tomado tanto as juntas como igualado a superficie em que se pretenda pintar.

Assim julgamos por conhecer os recursos que a arte nos dá para conserguirmos esse resultado.

Passemos a nos occupar do genero de pintura mais apropriado para decorar o tecto d'um Theatro.

Havendo trez generos de pintura decorativa mais commumente usadas: a pintura a-Fresco – que segundo os usos authorisados só pode ser practicada em um tecto já para esse genero destinado desde o seu começo, por isso que pinta-se conjunctamente com o estuque, não sendo possível ser de outra forma; a pintura a-Tempera – que póde ser encontrada em qualquer tecto preparado com as regras da arte, tendo porem esse genero de pintura o inconveniente de difficultar a qualquer retoque, maximé em tectos de edifícios cuja construcção não tenha sido de antemão preparado para obstar a que o tempo produza seus estragos; e finalmente a pintura a-Oleo.

Este ultimo genero somente apresenta difficuldades em se lhe tirar o brilho encommodo a vista.

É o mais seguido entre nós e cremos que com muita vantagem pela sua duração e ainda pela circunstancia de ser de mais facil retoque.

Sendo a pintura a-Tempera – um genero seguido quasi como especialidade na Europa não se encontra quem repare qualquer falta em uma execução n'esse genero de pintura. Os grandes artistas em pintura a-Tempera – nem sempre apparecem entre nós.

Qualquer pintor entretanto de medíocre conhecimento póde não só produzir pinturas a óleo, como reparar facilmente defeitos causados pelo tempo ou outras circumstancias.

Julgamos portanto que tanto se pode fazer a pintura de um tecto de madeira a-Oleo- como a-Tempera-; inclinando-se entretanto por aquelle pelas vantagens acima.

Sendo a esthetica a sciencia do bello, esta qualidade se nos manifesta em qualquer paragem onde ella esteja effectivamente.

Em diversos materiaes se tem pintado e, ou o que se pintou continha o preceito da esthetica e era realmente bello, ou não estava em tal caso.

É inquestionável que para analysar qualquer trabalho nas duas circumstancias ditas não devemos indagar em que foram elles feitos, mas tão somente se em sua execução se observaram os preceitos d'essa sciencia.

O verdadeiro e o bello gosam sempre de suas qualidades, assim é que um pintor de merecimento que executasse um retrato da Augusta Mãe do Divino Mestre o poderia ter creado com verdade, belleza e perfeição, quer fizesse o trabalho sobre tela, madeira ou simplesmente sobre barro.

Voltando ainda a occupar-nos das questões propostas, devemos francamente declarar a V.Exa. que devendo ter cada edifício suas regras, ou segundo a sua riqueza architectonica, ou em relação ao meio ou região em que esteja situado, não se póde affirmar com vantagem se deve ser simples ou trabalhosamente decorado o tecto de um theatro.

Certo de quem em obediências ás leis do bom gosto parece-nos que não prejudica de fórma alguma aos fins para que se destina um theatro o ser o seo tecto decorado luxuosamente desde que haja por parte do artista encarregado de tal trabalho a inspiraçção no verdadeiramente Bello e sciencia na escolha de assumpto para sua geral execução.

Do que fica expendido facilmente comprehenderá V. Exa. que não podemos responder aos quesitos apresentados a não ser do seguinte modo:

Primeiro – O tecto do Theatro da Paz não está apropriado para receber pintura, salvo se for elle revestido de uma superficie conveniente.

Segundo – Não se pode genericamente responder ao segundo quesito, podendo-se porém affirmar que para um theatro nas condições do d'esta Capital é a pintura a-Oleo- a que mais convem.

Terceiro – Os preceitos da arte não excluem a pintura feita sobre madeira.

Quarto – Desde que seja pintura executada com arte e bom gosto não há necessidade de se buscar uma simplicidade exagerada e que destoe da parte já pintada do edificio.

Deus guarde a V.Exa.

Ilmo. Exmo. Snr. Dr. Miguel José d'Almeida Pernambuco.

DD Presidente da Província.

Heráclito Vespasiano Fiock Romano

Constantino Pedro Chaves da Motta

José Irinéo de Sousa