



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE TECNOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO -
PPGAU

VITHÓRIA CARVALHO DA SILVA

**O PALÁCIO DOS GOVERNADORES SOB ANACRONIAS E TRADUÇÕES:
PERCEPÇÕES ETNOVISUAIS E VIVÊNCIAS NO ANTIGO PALÁCIO DE
LANDI RESTAURADO POR LA ROCQUE**

BELÉM - PARÁ

2021

VITHÓRIA CARVALHO DA SILVA

**O PALÁCIO DOS GOVERNADORES SOB ANACRONIAS E TRADUÇÕES:
PERCEPÇÕES ETNOVISUAIS E VIVÊNCIAS NO ANTIGO PALÁCIO DE
LANDI RESTAURADO POR LA ROCQUE**

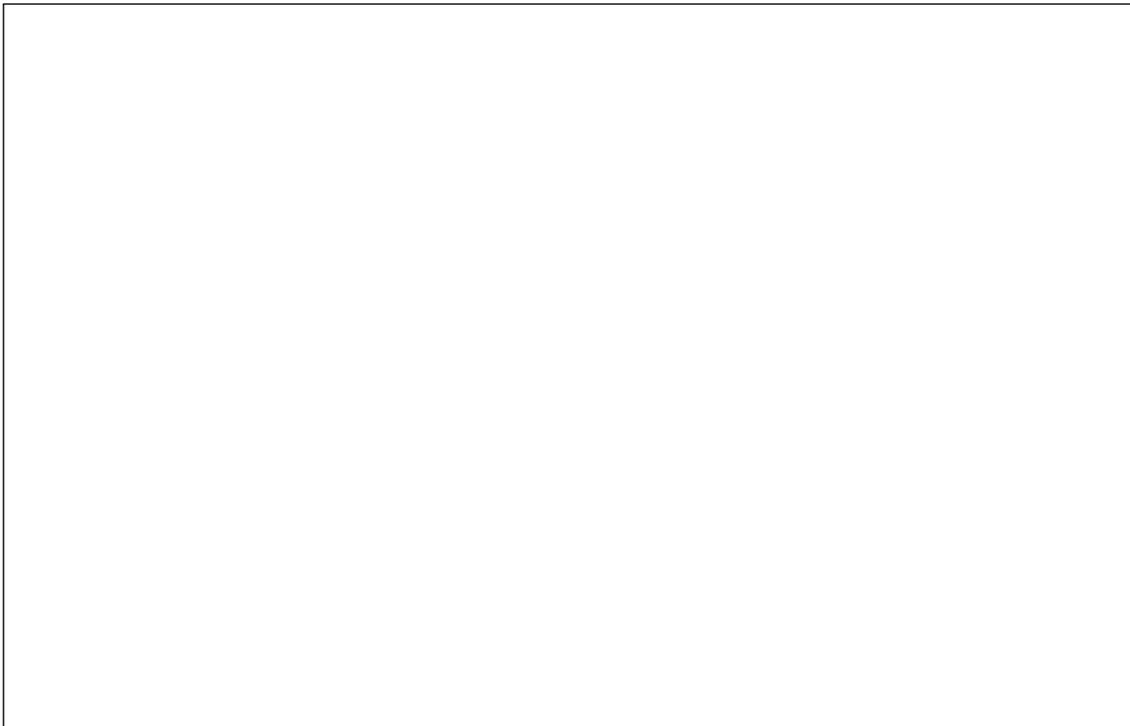
Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo. Área de concentração: Análise e Concepção do Espaço Construído na Amazônia; linha de pesquisa: Arquitetura, Cultura e Espacialidades na Amazônia

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cybelle Salvador Miranda

BELÉM - PARÁ

2021

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



VITHÓRIA CARVALHO DA SILVA

Defendido em: 27/08/2021

BANCA EXAMINADORA

Presidente: Prof.^a Dr.^a Cybelle Salvador Miranda
Doutora em Antropologia/UFPA
Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo – UFPA

Examinador Interno: Prof.^a Dr.^a Celma Chaves de Souza Pont Vidal
Doutora em Teoria e História da Arquitetura/UPC
Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo – UFPA

Examinador Externo: Prof.^a Dr.^a Elna Maria Andersen Trindade
Doutora em História Social da Amazônia/UFPA
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - UFPA

BELÉM - PARÁ
2021

AGRADECIMENTOS

A Deus, a quem tudo devo, pelo amparo e sustento em meio ao contexto pandêmico, no qual, pela fé, almejavam-se dias melhores.

À Prof^a. Dr^a Cybelle Salvador Miranda, minha orientadora e mestra que tanto estimo, e a quem devo uma gigantesca parte de todo meu conhecimento. Agradeço pela sua profunda paciência, pelos debates instigantes e pela generosidade de sempre. Graças às suas pontuações certeiras, caminhos, referências e acervos cedidos, pude produzir a presente pesquisa.

Às professoras Dr^a Celma Chaves de Souza Pont Vidal e Dr^a Elna Maria Andersen Trindade, pela valorosa arguição na banca qualificação no mestrado, apontando direcionamentos coesos à pesquisa. É uma honra tê-las na banca da dissertação. À prof^a Elna, um especial agradecimento por todos os debates sobre Landi e Warburg que muito me instigaram.

Aos coordenadores e integrantes do Laboratório de Memória e Patrimônio Cultural (LAMEMO-UFPA) que me acolheram tão bem por quatro anos. Em especial, destaque, além da prof^a Cybelle Miranda, o estimado professor Ronaldo Marques de Carvalho pela boa conversa, companhia e amparo. Às minhas colegas de mestrado, Larissa Leal e Camyla Torres, que em muito me apoiaram nessa jornada. Ao doutorando Wagner Ferreira, pelos calorosos debates sobre arte e simbolismo que muito me inspiravam, e pela sugestão de título ao trabalho. À Flavia Souza, por dispor de seu tempo e ajuda, ao possibilitar que a acompanhasse ao Palácio durante seu período de mediação da exposição do Diário Contemporâneo.

Ao Rogério, pelo amor, paciência e companheirismo, entendendo minhas ausências e me apoiando em todas as etapas da pesquisa. Ao seu olhar de orgulho e ternura.

Aos meus pais e irmãos, pelo amor e alento contínuo, e aos meus amigos dentro e fora da academia, que muito me animaram e confortaram nos momentos difíceis.

Uma parte muito relevante da minha vida enquanto pesquisadora está compilada neste trabalho e, ao fim, duas principais emoções me preenchem: gratidão e orgulho. Um orgulho, entretanto, completamente ciente de que nada disso me seria possível sem a ajuda de todos que referi acima, e muitos outros, sem a minha paciente, mas firme, orientadora, e sem o amor pela pesquisa que vos entrego. Sem isso, nada seria.

RESUMO

A dissertação compreende estudos sobre o Palácio dos Governadores, em Belém do Pará, a partir da análise do monumento em 250 anos de trajetória, bem como sua atual relevância à sociedade paraense. Sendo assim, segmenta-se a análise em três principais períodos a serem abordados: o legado de seu arquiteto idealizador Antônio José Landi na construção do Palácio, em 1771, como Residência e Sede Governamental; a intervenção de restauro operada por Roberto de La Rocque Soares em 1972 com o intuito de resgate de parte da essência original da obra; e os efeitos de tais atuações na contemporaneidade, haja vista que o espaço atualmente sedia o Museu do Estado do Pará (MEP), com exposições fixas e temporárias e exhibe não só arte e arquitetura, mas a história paraense manifesta em sua ambiência, recebendo diariamente visitantes que vivenciam a monumento. Acerca disso, a argumentação é construída a partir de dois principais questionamentos, que discorrem sobre como foi feita a tradução de Landi por La Rocque durante o restauro, e como esta tradução é percebida pelo público que visita atualmente o Palácio. Para isso, o método etnográfico juntamente com a revisão anacrônica da historiografia do Palácio serviram como guia para o desenvolvimento da pesquisa, apontando percepções etnovisuais desde a visão da autora até o do público visitante do museu, bem como produziu novos debates sobre a relevância de La Rocque enquanto tradutor da obra original de Landi durante o restauro.

Palavras Chave: Palácio dos governadores; Landi; La Rocque; antropologia visual.

ABSTRACT

The dissertation comprises studies on the *Palácio dos Governadores*, in *Belém do Pará*, from the analysis of the monument in 250 years of history, as well as its current relevance to the society of Pará. Thus, the analysis is segmented into three main periods to be addressed: the legacy of its architect creator Antônio José Landi in the construction of the Palace, in 1771, as Residence and Governmental Office; the restoration intervention operated by Roberto de La Rocque Soares in 1972 with the aim of recovering part of the original essence of the work; and the effects of such actions in contemporaneity, given that the space currently houses the Museum of the State of Pará (MEP), with fixed and temporary exhibitions, which shows not only art and architecture, but the history of Pará manifested in its ambience, receiving daily visitors experiencing the monument. About this, the argument is built from two main questions, which discuss how the translation of Landi by La Rocque was made during the restoration, and how this translation is perceived by the public that currently visits the Palace. For this, the ethnographic method together with the anachronistic review of the Palace's historiography served as a guide for the development of the research, pointing out ethnovisual perceptions from the author's view to that of the museum's visiting public, as well as producing new debates on the relevance of La Rocque as translator of Landi's original work during the restoration.

Keywords: Governors Palace; Landi; La Rocque; visual anthropology.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. PARTE I: PALÁCIO DE LANDI	16
2.1. INTRODUÇÃO DO CAPÍTULO.....	17
2.2. O - ANTIGO - PALÁCIO DE LANDI.....	19
2.3. O TRAÇADO LANDIANO	25
2.4. OS PROJETOS DE LANDI PARA O PALÁCIO	32
2.5. AS INTERVENÇÕES NO PALÁCIO	42
2.6. FANTASMAGORIAS NO PALÁCIO DE LANDI	47
3. PARTE 2: PALÁCIO DE LA ROCQUE.....	50
3.1. INTRODUÇÃO DO CAPÍTULO.....	51
3.2. ARTIGO 1: A CAPELA DE LA ROCQUE: DESVENDANDO SUA RECRIAÇÃO DURANTE A INTERVENÇÃO DE 1972 NO PALÁCIO DOS GOVERNADORES	52
INTRODUÇÃO.....	52
O RESTAURO DO PALÁCIO	54
A TRADUÇÃO DE LA ROCQUE NA CAPELA.....	62
A CAPELA MUSEU: espaço sacro ou museográfico?.....	74
REFERÊNCIAS	85
4. PARTE 3: O PALÁCIO MUSEU	88
4.1. INTRODUÇÃO DO CAPÍTULO.....	89
4.2. ARTIGO 1: PERCEPÇÕES SOBRE UMA OBRA LANDIANA: IMAGEM, TRADUÇÃO E VIVÊNCIA NO PALÁCIO DOS GOVERNADORES	90
RESUMO.....	90
ABSTRACT	90
INTRODUÇÃO.....	91
O OLHAR: DO OUTRO E DE OUTRORA.....	93
O OLHAR DISTORCIDO E A ASSINATURA.....	101
TRADUÇÃO	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS	113

4.3. ARTIGO 2: UM PASSEIO AO PALÁCIO DE LANDI. SENSOS E SENTIDOS DE CRIANÇAS SOBRE UM ESPAÇO MUSEOGRÁFICO	114
RESUMO.....	114
INTRODUÇÃO.....	115
O MUSEU	116
SENSOS E SENTIDOS.....	120
O PALÁCIO	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
REFERÊNCIAS	137
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	138
REFERÊNCIAS.....	142

1. INTRODUÇÃO

Durante o período Colonial, estruturava-se, às margens da Baía do Guajará, a cidade de Belém do Grão-Pará, sob o domínio da Coroa Portuguesa e de Marques de Pombal. Nesse contexto, chega à cidade em 1753 o arquiteto italiano Antônio José Landi (1713-1791), contratado por Portugal para compor a equipe técnico-científica que delimitaria as fronteiras do território Português na colônia, melhorando a exploração de recursos e a administração na região. Contribuindo significativamente na construção da imagem de Belém, Landi foi considerado um exímio desenhista, e é caracterizado até hoje como um dos mais importantes nomes da arquitetura paraense durante o período Pombalino, devido a relevância do seu legado, ainda ressoante, sendo estudado com o intuito de compreender os valores estéticos, histórico-sociais e formais por trás dos seus feitos

A exemplo disso, destaca-se o monumental Palácio dos Governadores em Belém do Pará, que data sua construção de 1771 e é considerado um dos mais representativos exemplares arquitetônicos na cidade. Além do expressivo traçado de Landi, que contribui com a ressonância do espaço na memória, o Palácio acumulou grande relevância histórica ao longo de 250 anos de existência. Por ter sido tanto Residência dos Chefes de Estado quanto Sede Governamental, o espaço serviu de cenário para diversas ações político-religiosas, tornando-o um lugar de recordação para muitos paraenses. A saber, da Capela do palácio, um pequeno oratório semipúblico, saíra o primeiro Círio de Nazaré, em 1793.

Considerando a relevância histórica, estética e afetiva do Palácio de Landi – como também é intitulado em função de seu arquiteto idealizador –, tem-se no espaço o objeto principal de estudo da presente pesquisa. Analisar-se-ão sumariamente os efeitos de 250 anos de trajetória em sua configuração espacial, artística e histórica enquanto antiga Residência e Sede dos Governadores, e atual sede do Museu do Estado do Pará (MEP).

O intuito de estudar o Palácio de Landi teve origem na pesquisa da exposição “Como Ser Moderno e Restaurar o Antigo: entendendo o Palácio de Landi hoje”, em 2017, organizada pelo Laboratório de Memória e Patrimônio Cultural da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Pará (LAMEMO –FAU/UFPA). A exposição teve como objetivo central especular a ótica de Roberto de La Rocque Soares sobre a obra de restauro que realizara no Palácio de Landi, em 1972, dissertando acerca das iniciativas projetuais e, também, de sua vida pessoal em associação ao seu interesse pelo espaço.

Além da exposição, o tema e objeto de estudo da presente dissertação procede do Trabalho de Conclusão de Curso da autora, pela FAU-UFPA em 2018, que serviu como fundamentação inicial ao projeto de pesquisa da pós-graduação.

Por conseguinte, o desenvolvimento dessas e outras pesquisas relacionadas ao objeto central proporcionaram acesso ao amplo acervo documental, fotográfico, técnico e etnográfico obtido sobre o Palácio, que compõem estrutura para um estudo aprofundado das variáveis atuantes sobre o espaço. A exemplo disso, as experiências vivenciadas pelos visitantes da exposição realizada pelo Lamemo no espaço da capela, proporcionaram um enriquecedor relatório de memórias do espaço vivenciado – desenvolvido pelos monitores dispostos sob coordenação do laboratório – que recolheu dos visitantes exclamações e surpresas ao conhecer o ambiente, demonstrando as mais variadas percepções sobre o monumento.

Além disso, um outro acervo que pôde ser acessado por conta das pesquisas supracitadas foi o de Roberto de La Rocque Soares, fato este que contribuiu significativamente para compilar não só informações quanto o restauro operado no Palácio, como também as referências e produções artísticas e arquitetônicas de La Rocque. Tal feito, possibilita ampliar os olhares sobre o repertório do arquiteto, identificando referências teóricas e imagéticas, bem como o manuseio de tais leituras, que influenciaram sua atuação no Palácio de Landi.

Como ponto de partida, a pesquisa se baseia nos conceitos abordados por Trindade (2017) quanto o conteúdo imagético de Landi, ao reafirmar a sobrevivência do Fantasma Landiano ao longo dos séculos, à luz de bases analíticas warburgianas. Traz-se, então, a mesma fundamentação a esta pesquisa, aplicada agora sobre a produção de La Rocque Soares ao passo que comprova a relevância de Landi 250 anos após sua atuação.

Identifica-se na intervenção restaurativa de 1972, executada no Palácio de Landi e sob vistoria de Roberto de La Rocque Soares, a apropriação do espaço de forma tal a recompor parte do traçado de Antônio José Landi, fato que foi possível, sobretudo, a partir das análises dos desenhos deixados pelo arquiteto italiano no século XVIII. Sendo assim, La Rocque pôde traduzir em sua intervenção a relação aproximada com o espaço original, expondo a relevante dialética do monumento com o tempo e a história. No entanto, tal relevância não pode ser resumida apenas aos 200 anos que delimitam a atuação de Landi e La Rocque, mas tem os efeitos de seus traçados prolongados à contemporaneidade.

Dessa forma, a pesquisa se delimita sobre duas principais abordagens do tema: uma concerne à revisão analítica da obra executada por La Rocque, à medida que o

arquiteto considerou como referência são só os desenhos de Landi, mas, também, utilizou do próprio repertório imagético assimilado enquanto artista, arquiteto, engenheiro ou curioso – seja no âmbito profissional ou pessoal; em seguida, outra abordagem destaca a análise de percepções sobre o monumento na contemporaneidade, expondo os efeitos das ações de La Rocque na valorização de um bem patrimonial a medida que, dada a adaptação do seu uso para um Museu alguns anos depois, o espaço se tornou palco de múltiplas vivências assimiladas pelo público visitante das exposições.

Dada as circunstâncias de uma intervenção ainda pouco debatida e o anseio de evidenciar tais percepções sobre o Palácio, opera-se com o intuito de responder os dois seguintes questionamentos: como foi feita a tradução de Landi por La Rocque?; e como o público visitante do Museu percebe esta tradução, quais os significados que lança sobre o espaço?

Com a finalidade de responder tais questionamentos, a presente pesquisa cerca o debate quanto a relevância histórico-afetiva que o espaço adquiriu ao longo de sua existência, ressaltando os efeitos sobre a memória, bem como aferindo a relação indivíduo-espaço.

Assim, a pesquisa tem por objetivo principal avaliar os efeitos da intervenção de restauro de 1972 na contemporaneidade, e na composição do atual espaço museográfico. Por conseguinte, intenta-se examinar percepções e vivências no Palácio de Landi, considerando principalmente o público visitante das exposições fixas e temporárias do Museu do estado do Pará, sediado no Palácio.

Para isso, a presente pesquisa foi dividida em três principais partes, compostas em capítulos, segmentando o entendimento do espaço sob três óticas temporais distintas: enquanto *Palácio de Landi*, onde se considera o contexto de idealização do espaço no século XVIII, bem como a pertinência do legado de seu arquiteto; enquanto *Palácio de La Rocque*, analisando os pormenores da intervenção realizada no espaço na década de 1970, a tradução do mestre La Rocque, que visava recompor parte do traçado original de Landi em um Palácio já amplamente modificado, e como seus feitos são reconhecidos atualmente; e, por fim, enquanto *Palácio Museu*, que avaliou seu atual uso enquanto espaço museográfico, analisando as percepções que os visitantes do museu lançam sobre o Palácio, bem como o peso da contemporaneidade sobre a obra de Landi e La Rocque. Como consequência, a estruturação da presente dissertação é proposta a partir da compilação de artigos desenvolvidos, relacionados às respectivas partes.

Com o intuito de alcançar o objetivo central da pesquisa, alguns procedimentos metodológicos foram utilizados durante o processo de elaboração da dissertação. Primeiramente, destaca-se a revisão bibliográfica/documental sobre a obra de Landi, os desenhos originais que compuseram o Códice 740 serviram como base para a proposta de intervenção executada por La Rocque. Em seguida, propôs-se uma pesquisa sobre o acervo do arquiteto Roberto de La Rocque Soares, sua formação e biografia, bem como os documentos referentes à obra de restauro de 1972, a fim de abordar de maneira analítica a intervenção, bem como analisar a capacitação técnica, artística e teórica de La Rocque como embasamento para a tradução da arquitetura Landiana no Palácio.

Por conseguinte, utilizando-se do método etnográfico para apreensão de dados, pôde-se acompanhar visitas ao palácio com os mais diversos grupos – seja crianças, adolescentes ou adultos, arquitetos, historiadores ou curiosos –, o que viabilizou situar reações genuínas obtidas pela interação direta dos sujeitos com a obra arquitetônica, ao passo que vislumbra sensações, experiências e significados atribuídos ao Palácio por parte de cada um de seus visitantes. Nesse contexto, coube à pesquisa apresentar uma revisão iconográfica relacionada ao objeto, considerando não só a linguagem visual dos arquitetos Landi e La Rocque, quanto, também, da autora e do público que visita o museu. Para isso, analisaram-se os modos de visar produzidos por tais agentes para composição de um repertório visual, que identificou diferentes olhares sobre o monumento. Associado a isso, tem-se no texto etnográfico um elemento complementar ao conteúdo gráfico, a fim de apresentar a dialética Imagem e Memória que envolve a pesquisa, na construção da consequente percepção etnovisual.

Ao fim, para análise do material obtido, submeteu-se ao Método Warburgiano de concepção dos estudos iconológicos. Estruturado pelo historiador da arte, Aby Warburg, o método atenta ao estudo anacrônico das imagens, que, por sua vez, são marcadas por constantes transformações em virtude da forma como são assimiladas na sociedade ao longo do tempo, ao passo que denomina um trânsito de imagens que sobrevivem. O pesquisador, assim, assume fluxos transversais e complexos de análises, afastando concepções temporais óbvias e cronológicas, e alargando as bases fundamentais do estudo a âmbitos transdisciplinares. Com isso, o debate é amplificado a múltiplos fatores que cercam a sociedade, em função de conteúdos culturais, sociais, psicológicos, filosóficos, artísticos, entre outros, e não mais *apenas* temporais.

A divisão dos capítulos apresentada na dissertação, fornece subsídio para uma elaboração coesa das ideias. Quanto a isso, a primeira parte, intitulada Palácio de Landi,

fornece sobre o objeto de estudo uma análise histórica centrada nos principais recortes temporais que foram estudados ao longo da pesquisa. Nela, são abordados pormenores acerca da construção do palácio, a relevância do traçado de Landi, bem como as principais intervenções restaurativas operadas no espaço para, então, debater a relevância histórico, social e formal do Palácio em uma composição crescente de sua expressão na sociedade, ao adquirir um caráter monumental e uma relevância patrimonial, que atestam a persistência da essência de Landi na obra.

Em seguida, a segunda parte da dissertação, intitulada Palácio de La Rocque, delinea-se por um estudo aprofundado acerca da intervenção restaurativa operada no Palácio em 1972, por Roberto de La Rocque Soares e grande equipe. Intenta-se promover análises aprofundadas sobre os pormenores do restauro, e as iniciativas projetuais tomadas, haja vista que a intervenção se deu sob a premissa de resgate de parte do traçado original de Landi para, enfim, tornar o Palácio um bem tombado pelo IPHAN. Analisam-se os relatórios e documentos referentes à obra, bem como os registros fotográficos, para então comparar as iniciativas de La Rocque enquanto tradutor do legado de Landi.

Por fim, a última parte, Palácio Museu, reúne vivências e traduções de percepções sobre o espaço enquanto atual Museu do Estado do Pará. Para isso, são apresentados dois artigos que utilizam amplamente do método etnográfico como abordagem metodológica. O primeiro artigo, disserta sobre uma visita de campo realizada juntamente com colegas profissionais das áreas de arquitetura e história da arte, onde foram expostas narrativas sobre as variadas percepções que cada um dos profissionais obteve sobre o espaço. Em seguida, o segundo artigo que compõe o capítulo final, apresenta em contrapartida a narrativa de crianças sobre o espaço, que afasta os detalhes técnicos que envolvia o discurso anterior, e se aproxima de aspectos mais afetivos e até mesmo fantasiosos na percepção do Palácio.

Finalmente, ao partir da análise do referencial teórico e imagético sobre o antigo Palácio de Landi, delibera-se um debate historiográfico revisado à luz do anacronismo, o qual permite influxos do presente sobre o passado. Em suma, tal revisão anacrônica propõe à pesquisa a identificação de latências de outros tempos no objeto de estudo, construindo analogias possíveis unicamente em função de uma abordagem não cronológica da história. Assim, graças a anacronia, atesta-se o paradoxo de que pode haver mais passado do que presente em uma obra contemporânea. Tal aporia, pôde ser observada justamente na intervenção restaurativa operada no Palácio por La Rocque em 1972, que reconstituiu integralmente ambientes que já não existiam completamente. A

exemplo disso, no intuito consciente de resgate do passado proposto pelo referido restauro, pode-se inferir sobre a atuação de La Rocque uma relevância profissional tão significativa quanto a de Landi, enquanto arquiteto idealizador, colocando-os em níveis de igualdade, mesmo que em temporalidades completamente distintas.

2. PARTE I

PALÁCIO DE LANDI

revisões anacrônicas sobre o traçado original e seus principais interventores.

2.1. INTRODUÇÃO DO CAPÍTULO

A primeira parte a ser apresentada, intitulada Palácio de Landi, delimita-se a partir da revisão bibliográfica do Palácio dos Governadores, considerando fatores quanto sua relevância histórica e estética, os feitos do arquiteto idealizador, o italiano Antônio José Landi, bem como os principais agentes transformadores do espaço ao longo de 250 anos de existência. Assim, são debatidos os pormenores sobre a formação de Landi, sua atuação ante a construção do Palácio, no século XVIII, para então fomentar análises quanto seu traçado, único e característico, que atesta a sobrevivência de seu legado ao longo do tempo.

Intenta-se, então, dispor neste primeiro momento um breve estado da arte que dará devida fundamentação para os posteriores capítulos da dissertação, já que ao longo da pesquisa usualmente retomar-se-ão algumas das concepções aqui abordadas, inferindo sobre o passado relações com o presente. Tais relações serão principalmente visíveis quando considerada a relevância que os desenhos autorais de Landi tiveram na intervenção de restauro proposta ao Palácio, na década de 1970, que fora pautada ativamente na ideia de resgate do antigo no presente. Nesse contexto, Landi ainda pôde ser lembrado e revivido no Palácio dos Governadores, mesmo após todas as modificações que lhe foram aplicadas ao longo de 200 anos.

Propõe-se, então, uma revisão historiográfica sobre os feitos de Landi e as principais intervenções realizadas no Palácio em questão, a fim de compor novamente um retorno ao passado, ciente do anacronismo que compõe determinada revisão. Tal anacronismo, inclusive, dispõe-se de maneira essencial para o feito, pois considera tanto a relevância do traçado de Landi em sua origem, quanto na contemporaneidade, lançando sobre o passado toda a amplitude que o legado Landiano adquiriu na atualidade.

Por fim, objetiva-se ressaltar o legado de Landi na Amazônia a partir da relevância e abrangência de seu traçado, alargando as análises à luz do conceito de sobrevivência das imagens proposto por Aby Warburg e debatido em Landi por Trindade (2017). Para isso, expõem-se *fantasmagorias* presentes no Palácio, ou seja, os elementos que atestam a sobrevivência de Landi através de sua obra. Tais fantasmas são, em analogia, as vivências anteriores de Landi entre Portugal e Itália, ou o aprendizado acumulado desde a formação na Academia Clementina de Belas Artes, em Bolonha, ou, até mesmo, sutis percepções que obtinha de arte e arquitetura, que remetem a diversos períodos temporais e reaparecem em diferentes obras do arquiteto. Assim, todos esses elementos compõem,

em suma, um patrimônio visual que acompanhará Landi em todas as suas criações, fomentando um traçado singular que denota um constante trânsito das imagens, e atesta a sobrevida do traçado Landiano para além de seu tempo e da vida do arquiteto, como será posteriormente evidenciado nos próximos capítulos desta dissertação.

2.2. O - ANTIGO - PALÁCIO DE LANDI

No século XVIII, dentro do contexto do Brasil Colônia, a cidade de Belém se estruturava às margens da Baía do Guajará, no bairro nomeado Cidade, onde estavam localizadas suas principais edificações (CRUZ, 1976). Constituíam-se ali um cenário de expansão durante o período Pombalino (1750-1777), promovido pelo então 1º ministro de Portugal, Marquês de Pombal, que transformou a cidade de Belém na capital da Província do Grão-Pará e Maranhão. Nesse contexto, durante o reinado de Dom José I, as novas iniciativas do governo português visavam potencializar a administração sobre suas colônias, demarcando seu território e estreitando as relações econômicas.

Foi então que o arquiteto italiano Antônio José Landi (1713-1791), natural de Bolonha, partiu para Belém em 1753, contratado pela Coroa Portuguesa como integrante da comissão de demarcação de fronteiras, estabelecidas pelo Tratado de Madrid¹, a fim de compor a equipe técnico-científica que delimitaria as fronteiras do território Português na colônia, melhorando a exploração de recursos e a administração na região (TRINDADE, 2017).

Logo após a chegada do arquiteto em Belém, foi-lhe pedido que vistoriasse a antiga residência dos governadores, uma edificação de taipa de pilão datada do início do século XVIII, que apresentava condições precárias, não mais servindo de moradia para os Chefes de Governo por apresentar risco de desabamento – os dirigentes de capitania, por sua vez, passaram a residir em casa de aluguel. Landi e os demais técnicos do Reino, encarregados da vistoria na residência, certificaram o estado de ruína da antiga residência.

Diante disso, em 1759, o então governador Manoel Bernardo de Melo e Castro, vendo o estado de precariedade da residência, propôs à Landi o projeto de um novo palácio para abrigar os Governadores e Capitães Gerais (TRINDADE, 2005, p.143). Melo e Castro encaminhou um pedido à Corte solicitando a execução da obra com urgência, declarando que a nova edificação deveria ser uma “casa decente, e sem superfluidades” (MEIRA FILHO, 1973, p.23) e pouco dispendiosa.

No entanto, foi o sucessor de Melo e Castro, o capitão-general Fernando da Costa Athaide Teive, que deu prosseguimento às obras do Palácio em 1767, já em posse da aprovação da Corte para sua construção. Sob a nova orientação, imposta por Athaide Teive à Landi, o novo palácio deveria apresentar um traço que fizesse jus à autoridade

¹ Tratado assinado entre Portugal e Espanha, em 1750, que definia os limites entre os domínios de ambas as potências coloniais na América do Sul e na Ásia.

dos chefes da província, sendo projetado com elegância e imponência, servindo enquanto residência e sede administrativa do governo. (TRINDADE, 2005, p.143). Assim, em 1768 tem início a construção do Palácio sob a direção do mestre pedreiro Jerônimo da Silva e orientado por um novo projeto de Landi, desta vez, suntuoso e monumental. Por conta disso, o novo Palácio contou com o acréscimo de três terrenos para abrigar a edificação e o Jardim adjacente, também projetado por Landi. (TRINDADE, 2003)

A nova edificação data o término de sua construção em 1771, mas só foi ocupada em 1772 pelo então governador João Pereira Caldas, sucessor de Athaide Teive.

Nesse contexto, o Palácio dos Governadores chegou a ser considerado uma das edificações mais suntuosas do período colonial pela monumentalidade que apresentava. Assim, assumiu performance tal que lhe foi considerado o título de mais nobre edificação governamental do Brasil na época (MEIRA FILHO, 1973, p.28), sendo uma construção maior, até mesmo, que o edifício Sede da Colônia no Brasil. Designava-se, ali, um local representativo de Poder, evidenciando o domínio dos colonizadores sobre Belém.

O Palácio dos Governadores projetado por Landi fica localizado no antigo bairro Cidade – perímetro que hoje delimita o Centro Histórico de Belém –, em frente a praça D. Pedro II.



Figura 1: Fachada principal do Palácio dos Governadores, em Belém do Pará. Desenho de Antônio José Landi, Século XVIII. Fonte: Catálogo Digital da Biblioteca Nacional de Portugal;



Figura 2: Fachada Principal do Palácio de Landi, atual Museu do Estado do Pará.
Fonte: Vithória Silva, 2018

A relevância do espaço, no entanto, não pode ser somente atribuída ao seu caráter monumental e à imponência do traçado de Landi, mas deve ser considerada também o teor histórico-social que emana do Palácio. Em quase 250 anos de trajetória, a residência oficial dos chefes de governo foi cenário para importantes ações político-sociais que marcaram a história paraense. Foi do Palácio, por exemplo, que saiu o primeiro Círio de Nazaré, em 8 de setembro de 1793, quando o então governador Dom Francisco de Souza Coutinho, devoto de Nossa Senhora de Nazaré, engendra uma romaria que acompanharia o percurso da padroeira do Pará desde a saída da Capela do Palácio até sua ermida – local onde atualmente está situada a Basílica de Nazaré.

O percurso ficou amplamente conhecido e foi perpetuado até a atualidade, sendo considerado hoje Patrimônio Imaterial da Humanidade devido ao grande número de devotos que atrai todos os anos para a trasladação, feita quase da mesma forma que a original – hoje, ao invés de sair do Palácio dos Governadores, a berlinda contendo a N^a. Sr^a. de Nazaré sai da Igreja da Sé, a Catedral de Belém, localizada a poucos metros de distância do Palácio –, caracterizando uma das maiores festividades católicas do mundo.

Além do primeiro Círio, em uma das salas da edificação foi proclamada a adesão do estado do Pará à República Brasileira, em 1889. No entanto, fora justamente nesse período que a obra de Landi passou a ser amplamente descaracterizada, tendo grande parte do seu rastro apagado por conta das intervenções feitas, primeiramente pelo governo

de Justo Chermont, em 1890 e, posteriormente, pelo governador Augusto Montenegro, em 1904.

A começar, tais intervenções transformaram o palácio exclusivamente em sede administrativa do governo, alterando o uso original da edificação enquanto residência e causando, assim, diversas modificações em sua tipologia. Por conseguinte, a Capela do Palácio teve uma descaracterização considerável, o pé direito duplo deu lugar a um pé direito simples e as tribunas, localizadas na parte superior da parede lateral, foram retiradas para ampliar o salão do primeiro pavimento, pois ali funcionaria a Tesouraria da Fazenda.

Dado o alto grau de descaracterização – não podendo mais reconhecer um traçado único à edificação – e a sua relevância histórica e político-social, o Palácio sofreu uma intervenção restaurativa na década de 1970, projetada pelo arquiteto Roberto de La Rocque Soares e pelo engenheiro Augusto Meira Filho, acompanhados de grande equipe, que visava retomar o traçado original do arquiteto Antônio José Landi. O intuito principal partia do Governador Fernando Guilhon, o qual ensejou o restauro no Palácio com o objetivo de inscrevê-lo no livro de Patrimônios Tombados do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) – fato que, segundo o arquiteto Lúcio Costa, então diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos do IPHAN, não poderia ser concretizado devido ao nível de desfiguração no qual se encontrava o Palácio dos Governadores (COSTA, 1964).

Nesse contexto, um dos principais ambientes de foco do restauro foi a Capela do Palácio, de onde saía o 1º Círio de Belém (MEIRA FILHO, 1973, p.163). A festividade estava próxima de completar 180 anos de existência, em 1973, e o desejo do governador era reabrir a capela em sua melhor condição para rememorar a significância do espaço. Conforme planejado, a capela foi reaberta para o Círio naquele ano, servindo de locação para a saída da berlinda até a Basílica de Nazaré em referência a origem da festividade católica em Belém.



Figura 3: Foto do Círio comemorativo do 180º aniversário da festividade, em 1973, com o Palácio dos Governadores ao fundo.
Fonte: Meira Filho, 1974.

Em suma, para tal efeito de resgate do espaço, tomou-se como base os desenhos do Palácio deixados por Landi, fonte direta usada para efetivação do projeto de restauro. Por fim, o palácio foi inscrito no livro de Tombo Histórico e de Belas Artes no ano de 1974, pelo IPHAN, após a restauração do espaço, marcando uma contribuição para a salvaguarda do monumento e patrimônio paraense.

Atualmente, funciona no palácio o Museu do Estado do Pará (MEP), o qual exhibe o próprio espaço interno e os mobiliários como exposição fixa, contando a história da edificação e do governo paraense em vista de uma obra que sobreviveu aos períodos do Brasil colônia, império e república. O museu também abriga exposições itinerantes, além de ser a atual sede do Departamento Histórico, Artístico e Cultural da Secretaria de Estado de Cultura (DPHAC/SECULT) atribuindo uso ao espaço, resultando em conservação da edificação devido a manutenção constante do patrimônio.

A monumental edificação assumiu outras denominações ao longo de quase 250 anos de existência. Primeiramente, Landi denomina-o apenas “Palácio”, como é demonstrado em seus desenhos. No entanto, a nomenclatura mais comumente promovida desde a época de sua construção foi “Palácio dos Governadores”, ou variáveis similares como “Palácio do Governo”, ou “Palácio e Residência dos Governadores da Capitania”. Além desses, outro nome amplamente reconhecido foi o “Palácio Lauro Sodré”, concedido em homenagem ao primeiro governador constitucional do Pará, Dr. Lauro Sodré, no começo do Brasil República. Nesse contexto, a mudança do nome

acompanhava o sentimento de suplantação do domínio da monarquia no Brasil, cunhado pelo ímpeto da nova política instaurada partir da proclamação da República em 1889.

Por fim, o historiador Augusto Meira Filho, ao publicar o livro “O Bi-Secular Palácio de Landi” em 1973, popularizou uma nova denominação à edificação, atribuindo seu nome à autoria do arquiteto Bolonhês que a projetou. O termo “Palácio de Landi” é utilizado amplamente no meio acadêmico e dá nome à esta pesquisa.

No entanto, dada as circunstâncias da construção da edificação, que não foram completamente fiéis aos desenhos deixados por Landi, bem como as diversas intervenções que sofrera ao longo dos anos – como será apresentado a seguir –, a nomenclatura demanda uma revisão sob um viés de análise anacrônico, considerando os pormenores do traçado de Landi, bem como seus agentes interventores. Considerando tais “interferências”, a nova nomenclatura atribuída nesta pesquisa adiciona o termo “Antigo” ao Palácio de Landi. Tal revisão, no entanto, não visa desmerecer o legado Landiano, mas, ao contrário, ressalta tanto a surpreendente permanência de seu traçado ao longo de 250 anos de existência², quanto valoriza os demais agentes que modificaram a edificação, e/ou intentaram resgatar sua *aura* Landiana.

² Até hoje, a relevância do legado de Antônio José Landi mantém certa *aura*, que se destaca dentre as obras do Centro Histórico de Belém, sendo reconhecidas pela sociedade pela qualidade estética e arquitetônica de suas edificações.

2.3. O TRAÇADO LANDIANO

Mas e quanto ao traçado de Landi? Por que lhe cabe tanto valor e reflexão? A começar, Antônio José Landi se formou arquiteto pela Academia Clementina, em Bolonha, importante instituição do ensino de Belas-Artes da Itália. Em virtude das demandas da instituição, o curso atribuía grande relevância ao Desenho, considerado indispensável para a formação do Arquiteto. Tal aspecto era incentivado pelos docentes da Academia, a exemplo de Fernando Bibiena, renomado professor no ensino de decoração de interiores e cenografia e Mestre de Landi, o qual atestava que somente pelo “desenho se completa o estudo das proporções e da simetria” (TRINDADE, 2017, p.104).

O enfoque no desenho durante sua formação e atuação profissional em Bolonha colaborou para o destaque de Landi enquanto desenhador e gravador. O arquiteto legou contribuições significativas na área, reproduzindo gravuras de obras dos grandes arquitetos e artistas que o influenciaram profissionalmente, além dos que desenhou como criação própria (TRINDADE, 2017, p.306). Dentre tais contribuições, destaca-se aqui seu primeiro trabalho exclusivamente autoral, do qual se tem registro, cunhado à luz de um repertório imagético e teórico previamente adquirido. Refere-se às gravuras de Portas e Janelas (Figura 4), onde o arquiteto deixa escapar os primeiros indícios do traçado que lhe é característico, manejando no projetar tanto suas influências profissionais, quanto pessoais.

Sua atuação enquanto desenhador não esteve contida apenas à vivência italiana: antes de partir para a Amazônia, Landi permaneceu aproximadamente três anos em Portugal, onde produziu desenhos de arcos triunfais e monumentos fúnebres dedicados aos reis portugueses (Figura 5) (TRINDADE, 2017, p.186). Como consequência, Landi adquiriu amplo conhecimento tanto sobre arquitetura Italiana quanto portuguesa e, com isso, expande a relevância de seu traçado, embasando suas composições em aprendizados e vivências previamente adquiridos, selecionando conscientemente os referenciais artísticos que mais se adequam às suas obras, conforme seus interesses, e manejando tais imagens em sua forma de projetar, conforme verificamos em suas produções na Amazônia. Quanto a isso, Trindade aponta:

O que pode se observar é que em todos os desenhos existem elementos arquitetônicos ou decorativos que vieram circulando nas imagens que por ele foram produzidas a partir de outros profissionais. Testemunhe que são gravuras com imagens que vão ficar concretizadas em muitos dos seus monumentos na Amazônia Portuguesa, como: frontões mistilíneos, balaustradas, volutas invertidas, mísulas, molduras superpostas e outras (TRINDADE, 2017, p.331).

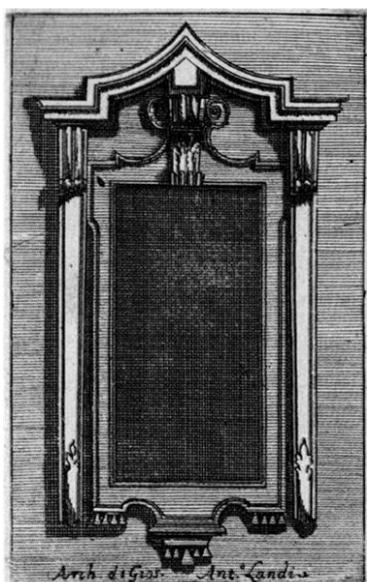


Figura 4: Janela autoral de Antônio José Landi. Desenho e gravura sobre papel. Água-forte, 97x63mm. Século XVIII. Fonte: TRINDADE, 2017, p.331.



Figura 5: Mausoléu dedicado a D. Manuel I, de Portugal. Desenho de Antônio José Landi, século XVIII. Fonte: Acervo British Library; TRINDADE, 2017 p.190.

À exemplo dos desenhos acima destacados, pode-se demonstrar brevemente algumas semelhanças empregadas nos projetos de Landi na Amazônia. A começar, toma-se por análise o frontão tipo pagode Chinês na janela desenhada por Landi, na Figura 4, que foi *reencarnado* no projeto para o Palácio dos Governadores, identificado na lateral esquerda da edificação, na porta de acesso à Capela (Figura 6). Além disso, o mesmo elemento compôs a janela superior da fachada da Capela São João Batista, outro projeto do arquiteto italiano em Belém, localizado a poucos metros de distância do Palácio (Figura 7). Ademais, nessa mesma Capela, outro elemento exemplifica o repertório imagético de Landi reencarnado em sua atuação profissional, desta vez associado ao desenho do Mausoléu de D. Manuel I (figura 5). Trata-se do retábulo do altar-mor da Capela (Figura 8), um desenho em quadratura, dotado de uma qualidade cenográfica revelada pela perspectiva ilusionista em seu conteúdo, que resgata os ensinamentos do mestre de Landi, Fernando Bibiena na Academia Clementina. Assim, a partir da congruência dos objetos analisados, percebe-se um trânsito das imagens revelado na atuação de Landi, à medida que são apontadas as iniciativas projetuais e ornamentais que sobrevivem, gravados em sua memória e reencarnados no manejo de seu repertório.

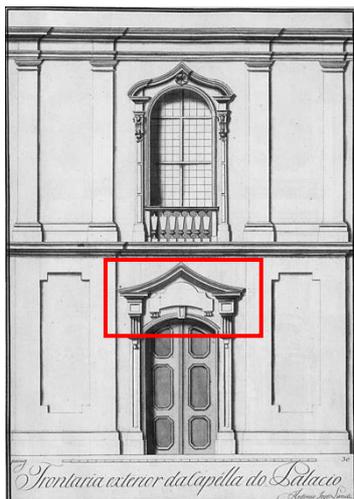


Figura 6: Frontaria exterior da Capela do Palácio e Residência dos Governadores do Grão-Pará, em Belém do Pará. Desenho à pena aquarelado sobre papel, de Antônio José Landi. Século XVIII. Detalhe para o Frontão tipo Pagode Chinês.
 Fonte: Biblioteca Nacional de Lisboa.

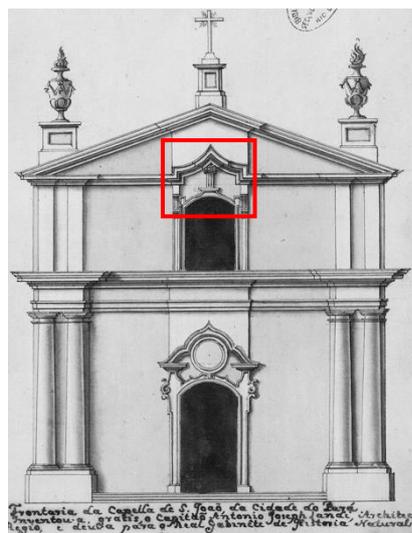


Figura 7: Fachada da capela de São João Batista em Belém do Pará. Desenho à pena aquarelado sobre papel, de Antônio José Landi. Século XVIII. Detalhe para o Frontão tipo Pagode Chinês. Fonte: TRINDADE, 2017

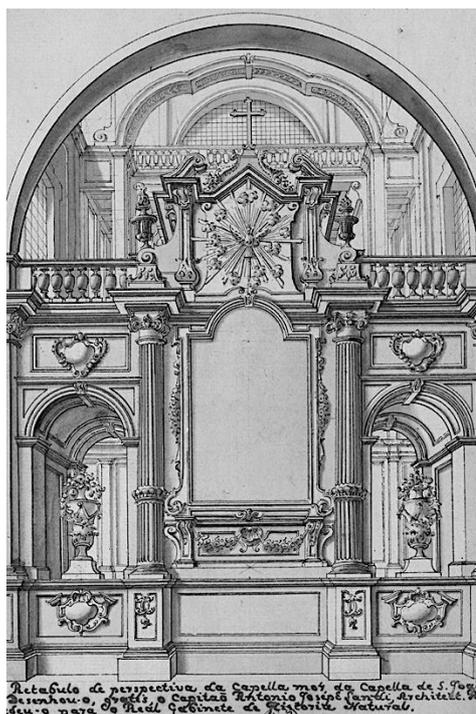


Figura 8: Pintura de quadratura do Altar-mor da Capela de São João Batista em Belém, Desenho à pena aquarelado sobre papel, de Antônio José Landi. Século XVIII. Fonte: Biblioteca Nacional Digital.

Além da dedicação ao desenho, a Academia Clementina também mantinha enfoque no conhecimento das práticas e técnicas arquitetônicas, bem como no estudo aprofundado de referenciais teóricos e tratadísticos, como, por exemplo os tratados de Giacomo Vignola (1507-1573), Vitruvius (80 a.C.-15 a.C.), Sebastiano Serlio (1475-1554). Objetivava-se, assim, difundir a linguagem clássica da arquitetura de maneira

inteligível, expondo aos arquitetos os conceitos quanto a distribuição funcional do espaço em planta e o uso racional das ordens de acordo com os respectivos tratadistas. (TRINDADE, 2017, p.84).

Posteriormente, o próprio Antônio José Landi escolhera como influência para o seu traçado alguns dos mestres clássicos ou renascentistas. Dentre tais, destaca-se Sebastiano Serlio, atendo-se constantemente ao rigor geométrico do tratadista italiano em suas obras (TRINDADE, 2017, p.222).

Como fruto de suas referências, a atuação profissional de Landi em Belém apresentou um traçado que ecoou em diversas edificações pela cidade, sendo estudado até hoje. O traço característico de Landi é identificado atualmente como Barroco-tardio Classicizante.

Quanto à origem dessa classificação, remete-se ao estudioso da arte italiana Rudolf Wittkower que, ao estudar amplamente o contexto histórico e artístico do século XVIII, classifica-o enquanto “Classicismo tardo-barroco”. Nesse sentido, Wittkower reflete sobre a primeira metade do século, quando a Itália perdera a supremacia artística que cultivara no Renascimento, mas, concomitantemente, fora o período em que mais exportou seus artistas pela Europa e por outros continentes, à exemplo do próprio Landi vindo para a América do Sul (MENDOÇA, P.59). Nesse contexto, destaca-se em Landi um profissional que importou ao Brasil uma arquitetura com raízes classicistas, refletindo a herança cultural e artística renascentista que ainda permeava os debates acadêmicos no século XVIII. O traçado de Landi, assim, revela-se imbuído de uma qualidade estética e cenográfica que amplia o debate para além de uma análise estilística, ao assimilar a relevância do seu traçado, as influências e referenciais propositalmente empregados em sua arquitetura, e os ideais clássicos reinventados no Barroco.

No entanto, nem sempre o traçado de Landi fora analisado de tal forma e, ao longo da história, muitos que se deparavam com suas obras visavam classificá-las, encaixando-as em estilos preconcebidos, dados alguns exemplos a seguir.

Nesse sentido, no século XX, destaca-se como um dos grandes interessados na obra de Landi, Donato Mello Júnior, arquiteto e professor do recém-inaugurado Curso de Arquitetura da, então, Universidade do Pará, que ministrava aulas com enfoque na arquitetura Paraense e na preservação do Patrimônio Cultural (MIRANDA, CARVALHO, TUTYIA, 2015). Enquanto professor, Donato Mello incentivou trabalhos de restauração, pesquisas e levantamentos quanto os bens de valor patrimonial, bem como projetos de extensão como hoje o Fórum Landi, além de despertar o interesse dos

discentes para a área de Preservação e Patrimônio. Dentre os interessados estava Roberto de La Rocque Soares que, posteriormente, viria ser um importante membro do processo de restauro do Palácio.

O arquiteto Donato Mello Júnior, natural do Rio de Janeiro, foi um dos responsáveis pela busca dos desenhos de Landi referentes ao Palácio, disponíveis na Biblioteca Nacional de Lisboa, tendo acesso ao material na década de 1960. Os desenhos faziam parte do Códice 740 da coleção Pombalina, que se tornou uma valiosa ferramenta de referência direta ao traçado Landiano, por conter uma série de desenhos originais do arquiteto para o Palácio dos Governadores. Com isso, Donato Mello desenvolveu estudos aprofundados nas técnicas e no *estilo* de Landi, bem como analisou as influências sobre seu traçado, classificando-o enquanto “discípulo de escola neopalladiana, cultora de um estilo classicizante” (MELLO JÚNIOR, 1973, p. 119), vindo a considerá-lo, assim, um dos pioneiros do Neoclássico no Brasil enquanto no resto do país se realizava o barroco, como cita:

A arquitetura no Brasil vê incorporar-se, às páginas da sua história, nestes últimos anos, mais uma figura importante e injustamente esquecida por mais de século e meio: o Arquiteto holandês Antônio José Landi, arquiteto de Belém do Pará (1713 – 1791), precursor que foi em nossa arquitetura de formas classicizantes do neoclássico, em pleno fastígio do nosso Barroco colonial (MELLO JUNIOR, 1973, p.119).

O neoclassicismo, no entanto, só viria a ser incorporado oficialmente no Brasil pela historiografia em 1816, graças aos feitos de Grandjean de Montigny. Francês e recém-chegado ao Brasil pela Missão Artística Francesa, Montigny foi oficialmente o primeiro professor de Arquitetura no Brasil, viveu na Corte e produziu obras notáveis no Rio de Janeiro, sua atuação teve ampla repercussão entre os estudiosos, sendo considerado o “mestre criador da Arquitetura Imperial Brasileira, o nosso neoclássico” (MELLO JUNIOR, 1973, p.120). Para Donato Mello, Landi e Grandjean apresentam igual relevância para história da arquitetura colonial ou imperial, bem como similaridades em suas atuações: ambos traziam da Europa a formação de arquiteto erudito, cultores do neoclassicismo e, sendo radicados no Brasil, produziram obras exemplares de suas épocas e que são atualmente parte fundamental do patrimônio histórico e arquitetônico brasileiro (MELLO JUNIOR, 1973, p.120).

Além dele, o escritor e historiador Leandro Tocantins (1919-2004), contemporâneo de Donato Mello Júnior, descreve o palácio de forma a ressaltar a raiz italiana de Landi, discorrendo quanto a semelhança do Palácio com as edificações

neopaladianas da Itália, identificando-o como uma versão portuguesa destas (CRUZ, 1976, p.116).

Posteriormente, no entanto, o debate quanto ao traçado do arquiteto se aprofundou, baseando-se nos estudos de sua origem Italiana, na influência portuguesa e no contexto do período Pombalino, no que lhe foi atribuída uma identidade Barroco-tardia, como aponta Trindade (2005).

Comum no Brasil do século XVIII, o Barroco-tardio era assim classificado primeiramente em virtude da distinção do Barroco Italiano do século XVII e, também, por ser utilizado em um contexto internacional. O movimento transmitido pelos elementos de forma curvilínea, o tratamento em volume, a ornamentação característica e as composições retabulares são exemplos do que compõe o Barroco-tardio expresso na obra de Landi, associado à vivência do arquiteto em Bolonha, exemplificando uma primeira demonstração da sobrevivência das imagens assimiladas na sua juventude e na experiência acadêmica. A classificação leva em conta o vasto repertório de Landi, remetendo ao desenhista a carga que teve a formação na Academia Clementina na sua obra, a exemplo da representação de uma qualidade cenográfica atribuída aos espaços desenhados (TRINDADE, 2017, p.189).

Contudo, de acordo com alguns estudiosos, não só de barroquista Landi pode ser identificado. Conforme Nassar (2012), a definição da obra em um só estilo, ou até mesmo a imposição de uma nomenclatura ao seu traçado, pode limitar a vasta contribuição do arquiteto bolonhês para a Amazônia.

Apesar disso, seja para facilitar o entendimento ou para manter o estudo em um enfoque menos abrangente, hoje a produção de Landi no Pará pode ser classificada em duas correntes estilísticas do Barroco-Tardio definidas pelo historiador da arte Rudolf Wittkower:

a primeira é o Classicismo Barroco-Tardio, que tem como característica a versatilidade no emprego de elementos de decoração borromínica, maneirismo tardio, ou até elementos de cinquecento, associados à deliberada qualidade cênica nas suas produções. Dentro do mesmo tema, a historiadora da arte Myriam Oliveira, remete esta corrente ao Barroco-Tardio Classizante, descendente do Barroco berniniano do século XVII, com ênfase na monumentalidade. As obras, segundo a historiadora, particularizam ordenações clássicas nas fachadas e nas organizações dos espaços internos e usam o vocabulário ornamental do barroco tradicional, com eventuais traços borromínicos. A segunda corrente foi classificada por Wittkower como Rococó italiano, com decoração livre e imaginativa, propondo o relaxamento do sistema rígido das ordens, com jogo elegante de formas curvilíneas e complexidades espaciais. (TRINDADE, 2017, p.74)

Assim, contribuindo para um enfoque mais específico sobre o Palácio dos Governadores, pode-se estabelecer que a definição Barroco-Tardio Classicizante expressa de maneira adequada a assinatura de Landi na edificação. O teor classicizante de sua arquitetura pode ser evidenciado pelo emprego de ideais da cultura clássica, que utilizam elementos que denotam à antiguidade por meio de um vocabulário que referencia à ordem, à simetria, o cuidado com forma, entre outros.

2.4. OS PROJETOS DE LANDI PARA O PALÁCIO

Como previamente citado, o projeto do novo Palácio dos Governadores foi encomendado à Antônio José Landi por Manoel Bernardo de Melo e Castro, então governador da Província do Grão Pará em 1759. O pedido contava com urgência, em função do estado de ruína no qual se encontrava a antiga residência dos governadores, não servindo mais para moradia. Nesse ínterim, preocupado com a situação de precariedade da antiga residência e com os altos gastos direcionados ao aluguel de uma casa e sede administrativa do Governo, Melo e Castro encaminhou à Corte Portuguesa um documento que os informava sobre a decisão de demolir a antiga residência, a fim de que fossem aproveitados alguns materiais construtivos que pudessem ser úteis para a nova edificação. Além do documento, foi encaminhado também o projeto de Landi para a nova Residência, uma proposta sem superfluidades e pouco dispendiosa (OLIVEIRA, 2008, p.41).

Por sua vez, o referido primeiro projeto de Landi é pautado em diretrizes simplificadas em relação as seguintes propostas, tendo suas dimensões reduzidas e apresentando pouco detalhamento. O projeto está disposto em uma única prancha sem datação – o único registro que se tem conhecimento até o momento –, que possui os desenhos da fachada e do corte transversal, suas respectivas legendas e a assinatura “*José Antonio Lande arquiteto clementino fes*” (OLIVEIRA, 2008, p.46).

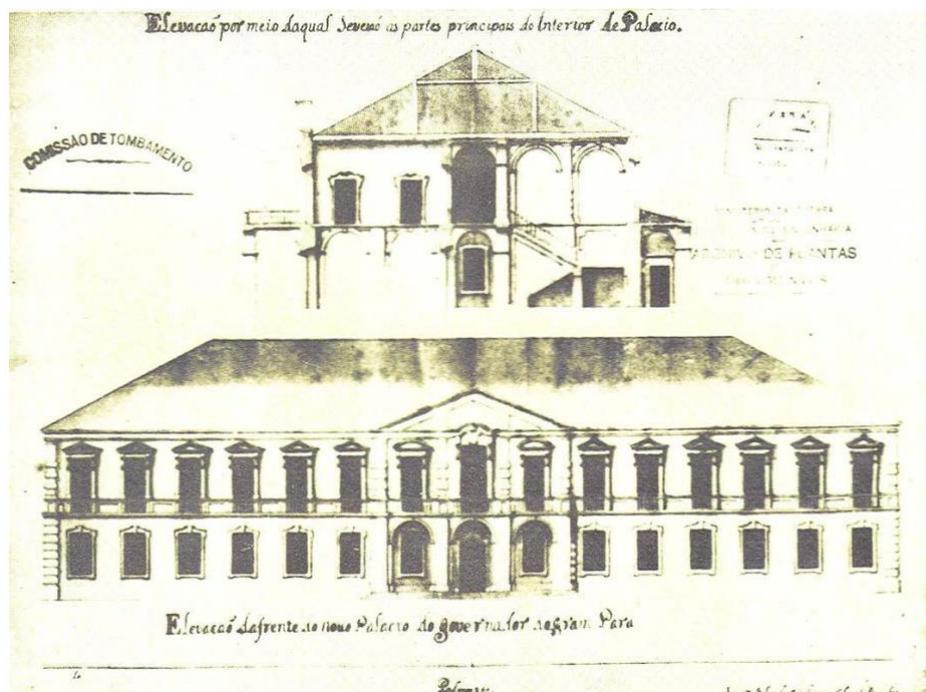


Figura 9: Fachada principal e Corte transversal do primeiro Projeto de Landi para a Residência do Governadores. Desenho à Pena aquarelado sobre papel, de Antônio José Landi, século XVIII.

Fonte: Biblioteca digital Fórum Landi.

Em análise do projeto, destaca-se a horizontalidade da edificação, delineada a partir de uma fachada dividida em três panos, centrada por um pórtico de entrada encimado por um frontão triangular, que se destaca dos panos laterais simétricos. Ademais, a disposição das janelas nos dois pavimentos corrobora com o efeito de linearidade ritmada comumente abordada por Landi. Nesse sentido, pode-se verificar a congruência das propostas de Landi para os três projetos do Palácio, em um traçado que começou a ser delineado desde sua primeira proposta.

No entanto, apesar da urgência da construção de uma nova residência e do projeto disposto de forma pouca complexa, Melo e Castro não obteve resposta da corte sobre o seu pedido e, em 1761, submeteu um novo projeto à análise. (OLIVEIRA, 2008, p.42)

O segundo projeto de Landi, então, apresenta-se mais detalhado que o anterior, ainda que seguindo um sistema compositivo semelhante. A começar, tem-se conhecimento de duas pranchas existentes sobre o projeto, ambas sem registro de data, porém assinadas por Landi. A primeira dispõe de uma planta baixa do pavimento térreo, com escala e legenda indicando os ambientes dispostos. Já a segunda prancha, apresenta um corte longitudinal e um desenho da fachada, na qual é possível rever a horizontalidade, o ritmo e a simetria incorporados por Landi desde o projeto anterior. A diferença mais proeminente, no entanto, cabe ao frontão do pano central da fachada, que agora é disposto em um “perfil semicircular, centrado por ornatos em formas de anéis” (OLIVEIRA, 2008, p.50).

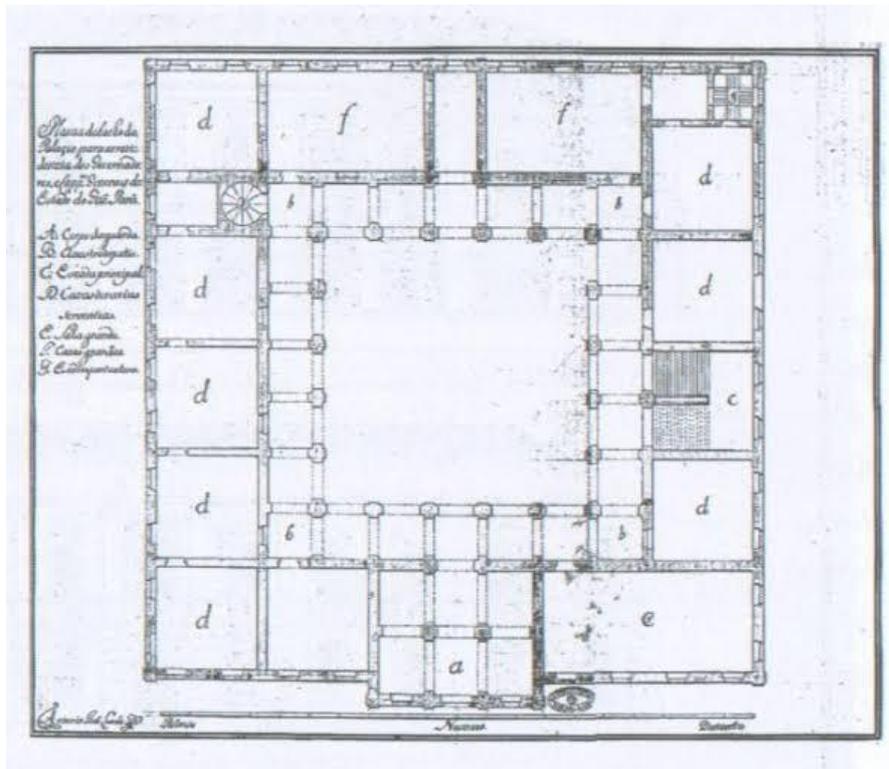


Figura 10: Planta baixa do segundo Projeto de Landi para a Residência do Governadores. Desenho à Pena aquarelado sobre papel, de Antônio José Landi, século XVIII.
 Fonte: Biblioteca digital Fórum Landi.

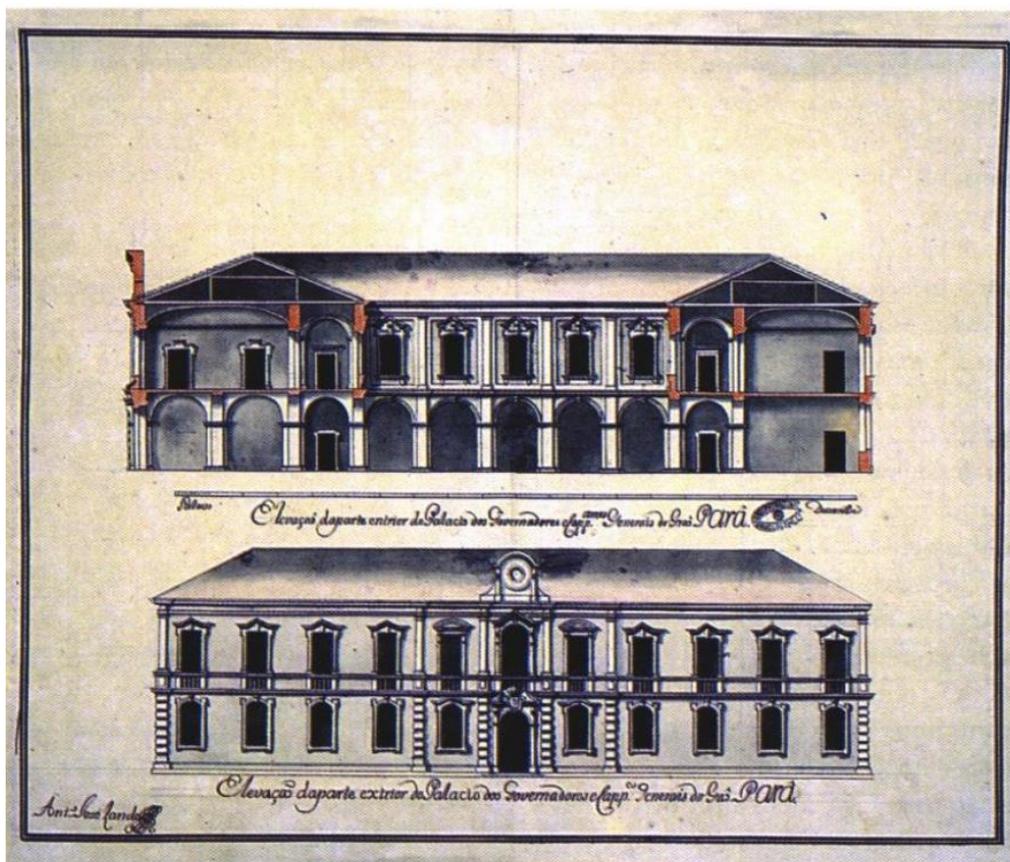


Figura 11: Fachada principal e Corte tlongitudinal do segundo Projeto de Landi para a Residência do Governadores. Desenho à Pena aquarelado sobre papel, de Antônio José Landi, século XVIII.
 Fonte: Biblioteca digital Fórum Landi.

Mesmo após as tentativas de Melo e Castro, a autorização oficial para a construção do Palácio foi concedida pela Corte Portuguesa somente em 1763, quando Fernando da Costa Athaide Teive sucedeu Melo e Castro no governo da província (OLIVEIRA, 2008, p.42). Em posse de autorização e dos recursos necessários para a obra, o então governador Athaide Teive solicitou à Landi um terceiro projeto, que, por sua vez, não deveria se limitar à contenção de gastos, mas sim, fazer jus à dignidade e ao decoro dos Governadores e Capitães Generais do Grão-Pará. Nessas circunstâncias, as obras do novo Palácio iniciaram em 17 de setembro de 1768, sendo concluídas apenas em 1771, e foi considerado o exemplar de maior proeminência, dada sua suntuosidade e escala monumental.

Para o terceiro projeto, Landi ilustrou 17 desenhos para o Palácio dos Governadores, que contavam com planta do térreo, fachadas, cortes, paredes da Capela, além de detalhes das esquadrias. Os desenhos incorporam o Códice 740, disponível na Biblioteca Nacional de Lisboa e fazem parte dos debuxos de Landi sobre uma das suas mais singulares obras em Belém. O Códice também apresenta desenhos do Hospital Real – atual Casa das Onze Janelas –, Quartéis dos soldados e Arco Triunfal desenhado em dedicação a D. José I para o Palácio dos governadores, sendo que os dois últimos não chegaram a ser construídos. Vale ressaltar que Landi também desenhou o projeto do palácio para outro Álbum, este dedicado ao Rei de Portugal, D. José I. Os dois álbuns contêm alguns desenhos ligeiramente diferentes entre si, variando a forma como o arquiteto concebia o projeto.

O notabilizado naturalista luso-brasileiro Alexandre Rodrigues Ferreira, foi um dos responsáveis pela documentação do trabalho de Landi no palácio, reunindo desenhos e proferindo análises sobre a construção por meio das observações do projeto. O naturalista passou por Belém em 1784 e documentou informações precisas quanto a dinâmica da cidade e suas edificações, dentre as quais o Palácio. Devido a prévia formação teológica de Alexandre Ferreira, o naturalista deu apropriada atenção à Capela do palácio, onde dissertava sobre o fato dela ser, na verdade, um oratório semipúblico, divergindo da especificação proposta por Landi, afirmando que de acordo com o direito canônico o termo capela – o qual não é nomenclatura oficial – é empregado por leigos e faz referência a todo espaço reduzido destinado a cultos, mas que não tem relação com os direitos paroquiais. Por isso, o espaço seria mais adequadamente classificado como

oratório. Tal afirmação é ratificada por D. Tadeu Prost, bispo auxiliar da arquidiocese de Belém, em 1973, durante os estudos e definições do restauro da capela e do palácio da residência. (CRUZ, 1976, p.107)

No século seguinte a construção do Palácio, Antônio Ladislau Baena (1782-1850), tenente militar que serviu em Belém no século XIX, escreveu o *Compêndio das Eras da Província do Pará*, texto que abrange os estudos dos fatos históricos da cidade desde 1615 a 1823. Em sua obra, Baena descreve a planta do palácio de forma precisa, ao relatar:

Este edifício não se acha em contiguidade com algum outro, na sua architectura houve gosto, e certa elegancia menos na comodidade da distribuição interna das casas, que foi regulada pelo governador: he de três pavimentos; tem espaçoso átrio, e mediano Jardim. No primeiro pavimento estão a Capella, diversas cazas, Cozinha, Cocheira, e Cavalariça; no segundo onze grandes salas, oito aposentos, e um salão, do qual a entrada exterior está no centro da arcada em que termina a ampla escada despartida no centro em duas, que fenecem na escada do vistibulo, e que recebem luz de quatro janellas cujas ombreiras firmão-se no mesmo plano de serventia e passagem mais breve de um lado para o outro uma varanda descoberta, que em bom tempo serve em dar sem ser preciso circular o corredor; e o terceiro he uma só casa que ocupa o centro da banda do Largo: e a parte oposta he toda uma varanda somente descoberta nas extremidades de cujo centro se desce para o Jardim por duas escadas de Ladrilho reunidas em um tableiro de sacada, sendo a dita varanda o remate do lado que faz o fundo do edificio. (BAENA, 1969, p.185-186)

A descrição de Baena permitiu que muitos historiadores o estudassem para entendimento da dinâmica do Palácio no Brasil Colônia, dada a riqueza de detalhes expostos sobre a planta e os pormenores da residência dos governadores. Mais tarde, durante o restauro de 1972-74, a exposição de Baena seria muito utilizada como um dos principais documentos históricos, a fim de se obter um restauro que fizesse jus à dinâmica da planta original.

Quanto aos desenhos deixados por Landi, há uma única planta baixa referente ao palácio, a do primeiro pavimento. A planta apresenta caráter predominantemente retangular e os ambientes, não especificados, ficam dispostos na lateral de um pátio central de maneira simétrica. A capela pode ser identificada pelo altar representado em planta.

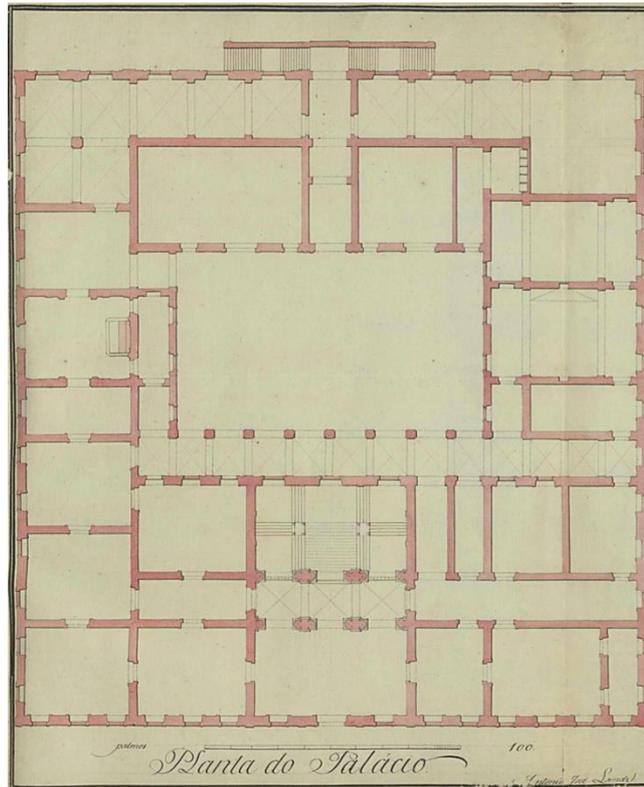


Figura 12: Planta Baixa do Palácio dos Governadores, em Belém do Pará. Desenho de Antônio José Landi, 430x290mm. Século XVIII.
 Fonte: Catálogo Digital da Biblioteca Nacional de Portugal

Além de tal identificação, o espaço da Capela foi detalhado em outras 5 pranchas, das quais quatro são elevações e uma é detalhamento de forro. Em razão disso, pode-se identificar o pé direito duplo, as tribunas nas paredes laterais, com balaústres em madeira como guarda-corpo. (TRINDADE, 2005)

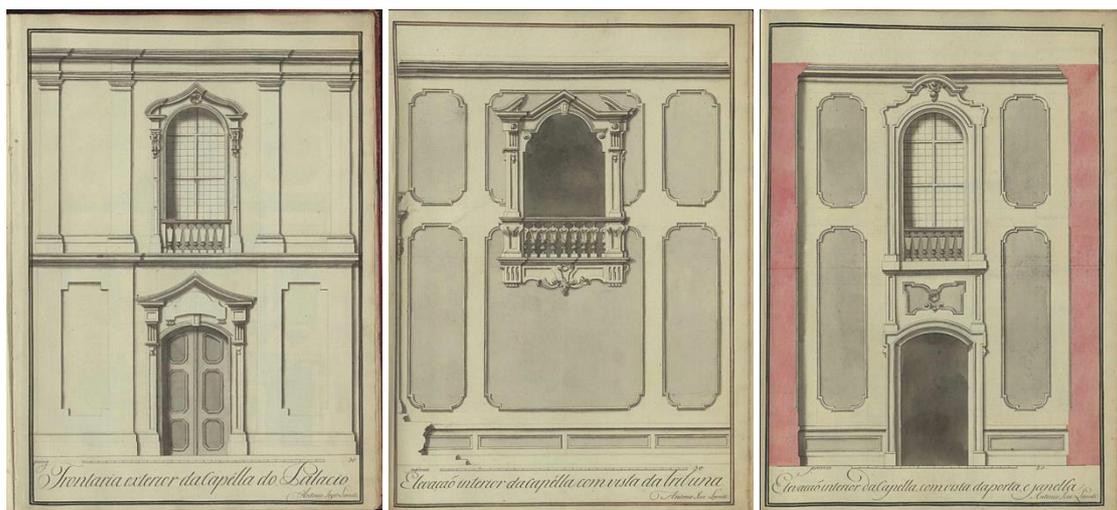


Figura 13, 14 e 15: Projeto para a Capela do Palácio e Residência dos Governadores do Grão-Pará, em Belém do Pará. Desenho à pena aquarelado sobre papel, de Antônio José Landi. Século XVIII.
 Fonte: Biblioteca Digital de Lisboa.

O traçado de Landi lhe é tão característico que hoje podemos identificar semelhanças realçadas entre as obras do vasto acervo arquitetônico deixado por ele em Belém, sendo possível até mesmo atribuir-lhe edificações que não são assinadas, mas que, dada a compreensão da familiaridade estética com suas obras comprovadas, bem como a análise documental e histórica, demonstram a inegável relação com a marca landiana. Delineando alguns elementos que influenciaram o traçado de Landi, estrutura-se, assim, um pensamento que demonstra o efeito de sobrevivência da imagem no tempo, guardado na memória, bem como seu movimento e renovação. Isso acontece em função de uma análise construída sobre os trabalhos com assinatura de Landi, os que são atribuídos a ele e os que o inspiravam como referência, identificando um trânsito entre os elementos que, ora gravados em sua memória, manifestam-se na criação de um novo desenho (TRINDADE, 2017, p.345).



Figura 16: *Chiesa Metropolitana di S. Pietro*, em Bolonha. Desenho e gravura sobre papel de Antônio José Landi. Água-forte, 322x221mm. Século XVIII.
Fonte: TRINDADE, 2017, p.290.

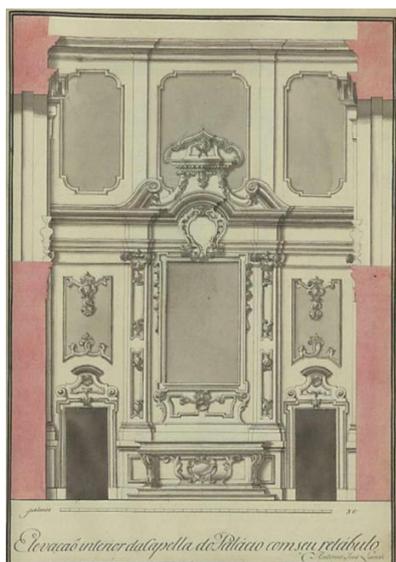


Figura 17: Terceiro projeto para o Palácio e Residência dos Governadores do Grão-Pará, em Belém do Pará. Retábulo e altar-mor da capela. Desenho à pena aquarelado sobre papel, de Antônio José Landi. 442x315mm. Século XVIII. Fonte: Biblioteca Digital Fórum Landi.



Figura 18: Imagem do altar da Capela Pombo, em Belém do Pará, mostrando a composição entre duas portas que o arquiteto Landi usa para pequenas capelas. Belém. Fonte: TRINDADE, 2017, p.384.

A exemplo disso, temos conforme Trindade (2017, p.360) três exemplos que remetem respectivamente a: uma inspiração (Figura 16) – referente ao acervo de desenhos de Landi como parte de seu repertório cognitivo –; um projeto assinado (Figura 17); e um projeto atribuído à Landi (Figura 18). Dentre tais, pode-se identificar semelhanças, como nas volutas laterais das capelas e a mesa de altar no centro ladeada por pilastras jônicas. Ademais, o frontão contracurvado na Igreja de *S. Pietro*, em Bolonha, provavelmente serviu de inspiração para a composição do coroamento do Altar-mor na capela do palácio.

o altar é ladeado por duas portas que dão acesso ao corredor. Esta composição também vai se reproduzir na Capela Pombo em Belém, aqui as aberturas dando acesso para sacristia, obra atribuída a Landi, e em outros edifícios como uma das versões dos desenhos do retábulo da Capela de Santa Rita de Cássia, em Belém do Pará. O desenho desta composição vai se tornar um modelo de retábulo para pequenos espaços, característico do arquiteto bolonhês. (TRINDADE, 2017, p.361)

Como previamente abordado, o Palácio, como conhecemos atualmente, teve anteriormente dois outros projetos preliminares, que apresentavam um traçado menos suntuoso. O que pode ser observado nesses dois projetos anteriores é a referência clara a “soluções eruditas bebidas de palácios italianos” (MENDONÇA, p.383).

No terceiro projeto, que originou o palácio construído, o pátio central e o corredor porticado adjacente, denunciam o traçado de Landi à luz de inspirações bolonhesas (Figura 19 e 20). Além disso, a compartimentação da fachada em três planos, sendo a

seção central destacada por um pórtico saliente e um frontão encimado, também denotam diretamente às edificações italianas (MENDONÇA, p.383). Como consequência, à exemplo de tal semelhança com os palácios italianos – destacando-se dentre tais as renomadas obras de Andrea Palladio –, alguns dos estudiosos de Landi supracitados, como Donato Mello Júnior, acabaram por enquadrar a atuação do arquiteto de acordo com o Neopalladianismo ou Neoclassicismo.



Figura 19 e 20: Corredor interno do palácio porticado com Abóbodas de Aresta, detalhe comum nas obras de Landi que ressaltam elementos que remetem à arquitetura Classicizante italiana.

Fonte: Vithória Silva, 2018

Entretanto, não somente a Bolonha a arquitetura de Landi fazia referência. Sua criação também representava a arquitetura portuguesa, por meio tanto de detalhes identificados nas molduras pombalinas das janelas, quanto na fachada em geral – a concepção de três pavimentos e um frontal central, denota à arquitetura barroca portuguesa comum na época. Sendo assim, identifica-se uma alusão de Landi às linhas pombalinas por conta da influência Luso-brasileira, bem como às linhas italianas, evocando sua origem Bolonhesa nos seus projetos.

Ao expor algumas das influências que Antônio José Landi assimilara no século XVIII, observa-se que o arquiteto manejou seu projetar de acordo com um vasto repertório, que referencia teóricos, tratadistas, desenhos e obras que gravava na memória. Sendo assim, o Palácio de Landi se torna um exemplar para a análise de algumas congruências entre os desenhos originais, as obras e o repertório constituído pelo

arquiteto, ao passo que possibilita identificar o manuseio das imagens que assimilara ao longo de sua vida, conforme é exposto por Trindade (2017).

A relevância do traçado do arquiteto italiano, no entanto, não está contida apenas ao período colonial, mas avança para além de seu tempo. A exemplo disso, ante a expressividade da atuação de Landi e o conteúdo estético, histórico e afetivo do espaço, fora proposta em 1971 uma intervenção de restauro que resgataria parte do traçado original da edificação a fim de tombá-lo enquanto Patrimônio Histórico Paraense. A intervenção arquitetônica, comandada por Roberto de La Rocque Soares e grande equipe, remarca a sobrevivência de um fantasma de Landi ao longo dos anos, mesmo após tantas readequações de uso e descaracterização do espaço original.

2.5. AS INTERVENÇÕES NO PALÁCIO

Apesar da proeminência do traçado de Landi, e de muito dele ter sido mantido, a construção do Palácio não se deu exatamente como o seu projeto, sofrendo algumas alterações em seu *as built* que denunciam certas diferenças entre o desenho e o espaço real. Alguns documentos e prospectos da época podem comprovar tais mudanças incorporadas que, no entanto, atêm-se principalmente a aspectos da fachada e do volume, já que os relatos quanto a sua espacialidade e divisão de ambientes não são completos aos seus três pavimentos.

Sendo assim, dois artefatos históricos serão levados em consideração para demonstrar o Palácio construído. O primeiro, detém-se a um estudo de um prospecto da cidade de Belém datado de 1784, doze anos após a inauguração do Palácio de Landi. Nele podemos observar de longe várias edificações que estão dispostas à margem da Baía do Guajará. Ao aproximar a imagem, pôde-se discernir tais edificações e inferir sobre elas algumas de suas características

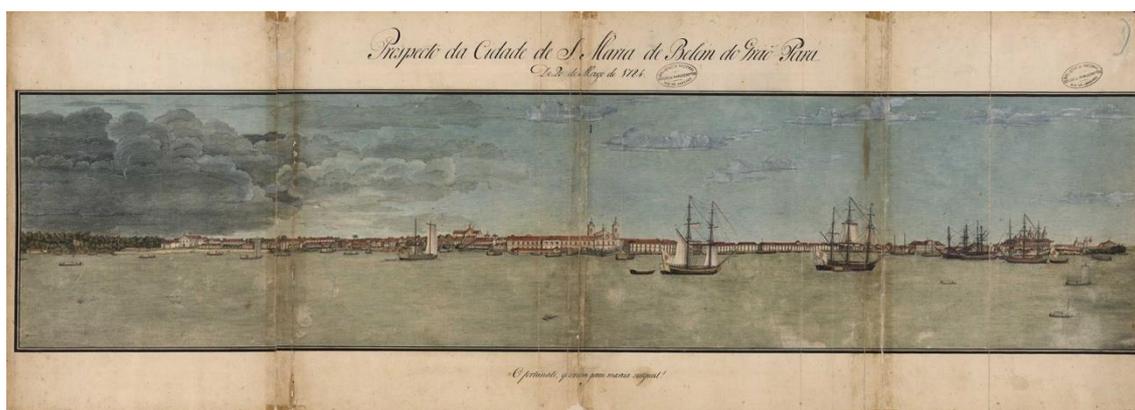


Figura 21: PROSPECTO da cidade de S. Maria de Belém do Grão-Pará. De 20 de maio de 1784. [S.l.: s.n.], [1784].

Fonte: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1095073/mss1095073.jpg>. Acesso em: 5 nov. 2018.



Figura 22 e 23: imagens aproximadas do Prospecto de 1784 para fins de análise do Palácio de Landi na época. Fonte: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1095073/mss1095073.jpg>. Acesso em: 5 nov. 2018.

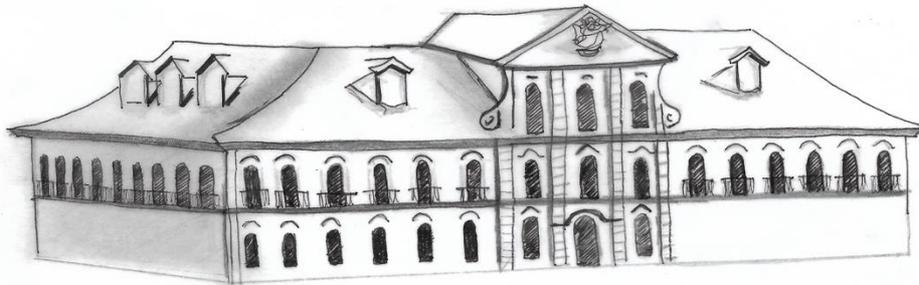


Figura 24: desenho criado a partir das imagens anteriores demonstrando a situação do palácio em 1784. Fonte: Vithória Silva, 2018

Comparando ao desenho original de Landi, pode-se identificar pela imagem do Prospecto que o Palácio apresentava uma Trapeira de cada lado da fachada ao invés das duas especificadas pelo arquiteto. Outro ponto de dessemelhança está no tímpano do frontão, que ao invés de conter volutas apresentava algo como um Brasão. Nota-se que ainda permaneciam as volutas invertidas localizadas nas laterais do frontão. Apesar disso, o desenho não permite inferir com precisão quanto a outros elementos como as janelas e portas, devido a limitada condição de seu detalhamento.

O segundo documento histórico, que pode ser levado em consideração para determinar o espaço conforme foi construído, está no trabalho do naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira, que dissertou precisamente sobre o que observava do Palácio. O naturalista contava com a ajuda do desenhista José Codina, que ilustrou a fachada principal e posterior do Palácio de Landi para o livro *a Viagem Filosófica pelas Capitanias do Grão Pará (1783-1792)*. A partir do desenho de Codina, foi possível verificar com mais precisão as modificações incorporadas ao Palácio.

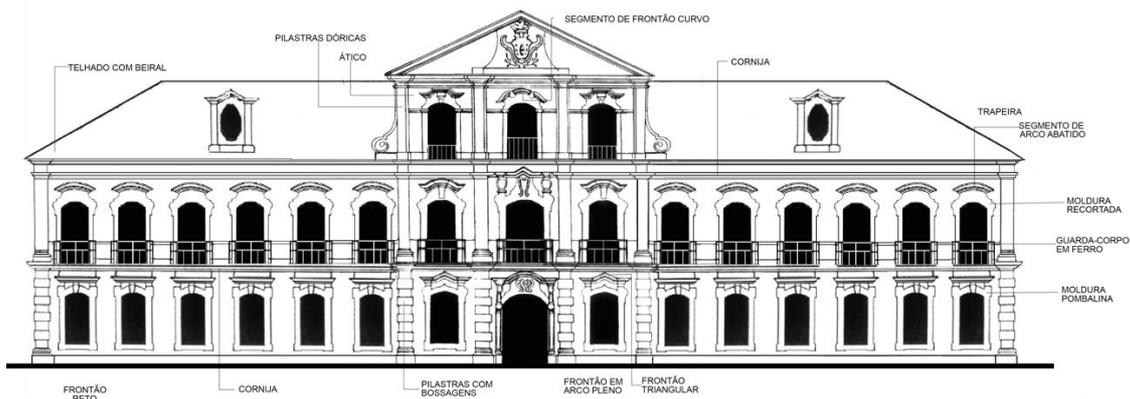


Figura 25: Fachada principal do Palácio em 1783 e 1792 segundo desenho de José Codina.
Fonte: SEVOP; TRINDADE, 2005.

Ao longo dos anos, com a passagem de diferentes governadores pelo palácio e o constante descaso na sua preservação e manutenção, chegou a condição de ruína, sendo necessária uma intervenção, em 1849, de Jeronimo Francisco Coelho, então presidente das províncias, que disponibilizou verba para o seu restauro. Após ele, outros governadores prestaram serviços de manutenção no palácio ainda maiores, entre eles o coronel Manoel de Frias e Vasconcelos que dividiu algumas salas na edificação, iniciando o processo gradual de modificação do projeto original de Landi.

O processo de modificação do Palácio original, foi, de certa maneira, lento até o começo da República, em 1889. A partir de então, conforme os diferentes chefes de Estado assumiam o palácio, mais intervenções significativas eram feitas com a intenção de adaptar o espaço às necessidades demandadas pela dinâmica da República. O Palácio começou a ter, assim, o seu rastro original apagado e ambientes destruídos no que se iniciou um processo de esquecimento (COELHO, 1998).

A capela, por sua vez, durante o Governo de Justo Chermont, a partir de 1889, foi fechada para dar lugar à tesouraria da Fazenda, tendo seu pé direito duplo reduzido e suas tribunas, localizadas no 1º pavimento, destruídas.

Foi quando assumiu o governo do Estado o Dr. Augusto Montenegro, em 1901, que o Palácio passou por sua mais significativa intervenção, modificando o traçado característico de Landi e assumindo uma expressão eclética. A intervenção de Augusto Montenegro certamente se sobressaiu às outras e ao traçado de original do Palácio, de tal forma que seria improvável uma possível reversão integral. O palácio ficara, assim, com contribuições de outras épocas que não a de Landi.

O espaço passou a funcionar somente como sede governamental, perdendo grande parte do seu caráter residencial. Em alguns ambientes, Montenegro não demonstra qualquer preocupação estética, vedando vãos ou retirando paredes inteiras (CRUZ, 1976, p.169). Já em outros expressa considerável responsabilidade quanto o teor artístico presente nas salas mais nobres, contratando o artista francês Joseph Cassé (1875-1956) para orquestrar as obras de decoração do Palácio. (FIGUEIREDO, 2017, p.239)

À sua maneira, Montenegro revisita as expressões greco-romanas no que Figueiredo (2017, p.247) classifica como um “gosto pela grandiosidade e imponência, em comunhão com elementos decorativos de inspiração revivalista da então chamada antiguidade clássica”.

O espaço foi amplamente modificado em relação ao original, a começar pela sua planta baixa, que apresentava uma nova disposição dos ambientes a fim de abrigar as mais variadas funções como sede governamental. Ademais, as fachadas do palácio também sofreram consideráveis mudanças como na decoração da frontaria, modificação nas molduras das esquadrias, retirada das trapeiras do segundo pavimento, entre outras, o que dividiria o espaço entre uma fase antes e uma depois das intervenções de Augusto Montenegro.

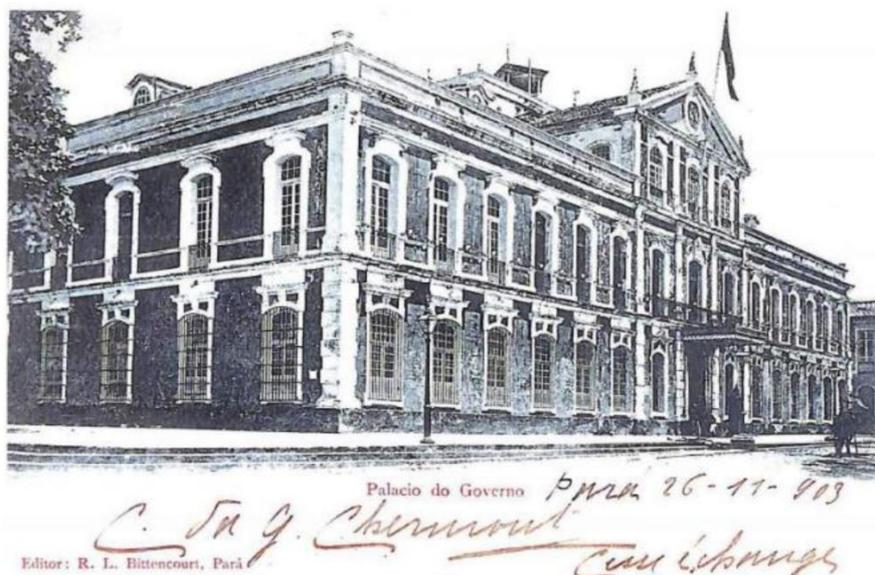


Figura 26: Palácio do Governo, antes da reforma de Augusto Montenegro.
Fonte: DA SILVA, FERNANDES e DE MIRANDA, 1998.



Figura 27: Palácio do Governo após as reformas de Augusto Montenegro, em 1904.
Fonte: DA SILVA, FERNANDES e DE MIRANDA, 1998.

2.6. FANTASMAGORIAS NO PALÁCIO DE LANDI

Primeiramente, fez-se necessário retomar alguns aspectos acerca do estado da arte do Palácio de Landi, a fim de fundamentar apropriadamente o desenvolvimento desta pesquisa. Por conseguinte, partindo da supracitada análise sobre o referencial teórico e imagético, resgata-se a trajetória histórica da obra para então debater tal historiografia sob uma revisão crítica a partir do presente, ciente do anacronismo enquanto um terreno fecundo para novas compreensões do passado.

Quanto a isso, uma parte fundamental do referencial teórico disposto para o entendimento de determinada revisão reflete acerca do método proposto pelo historiador da arte Aby Warburg (1866 -1829). Tal método, segue uma lógica não linear e propõe uma análise da história sem amarras temporais e estilísticas, rompendo com narrativas concebidas até então. Com isso, o método warburguiano abrange a compreensão sobre a historiografia, descartando atalhos ou simplificações e suscitando sua ampla complexidade ao assumir uma análise transversal e *anacrônica*, considerando que “cada período é tecido de seu próprio nó de antiguidades, anacronismos, presentes e propensões para o futuro” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.69).

Aby Warburg compôs, assim, um método transdisciplinar, aberto aos múltiplos fatores que cercam a sociedade, em função de conteúdos culturais, psicológicos, filosóficos e não mais *apenas* temporais. A análise anacrônica, então, compõe um sistema complexo de inter-relações e pode ser desconexa em tempo ou síntese, e não necessariamente assumir uma relação direta e real entre seus componentes. No entanto, permite análises únicas e ainda não exploradas, graças a singularidade de cada um que, ao contemplar determinada obra – ou imagem, ou vivenciar um espaço arquitetônico –, permite-se ir mais-além, encarando o desconhecido.

A partir disso, considerando uma revisão à luz da teoria da imagem e da história da arte, encontra-se em Warburg um ávido teor antropológico, ao apresentar uma análise das sociedades a partir das imagens, como se estas “falassem” por si só (SAMAIN, 2011). Tal pensamento, liberta-se de conceitos limitadores da história ao permitir o entendimento de uma cultura a partir da memória e das imagens que persistem.

Em suma, o anacronismo projeta conscientemente sobre o passado uma visão do presente. O mesmo pensamento fora uma vez proposto por Nietzsche ao considerar, na tipologia *Crítica* de análise da história, que o passado deva ser levado a um tribunal, investigando-o e julgando-o, a fim de reinventá-lo à luz do presente (PIZZA, 2000, p.21).

O ideal quebra com as falsificações ideológicas da historiografia tradicional positivista e opera a partir da construção de uma nova história. Assim, recusa-se uma análise eucrônica, viciada e fóbica do tempo, que se limita a busca de respostas aos eventos históricos em suas devidas contemporaneidades.

A exemplo disso, Didi-Huberman, em sua obra *Diante do Tempo* (2015), evoca a análise do afresco “Sacra Conversação”, de Fra Angelico (1395-1455) exposto no convento de São Marcos, a partir de uma nova perspectiva: o tempo. Ao revelar a incompletude das análises de estudiosos contemporâneos à obra, o autor contraria a historicidade “vazia”, justificada pela ânsia de uma concepção apenas eucrônica. “Ficamos com a impressão de que os contemporâneos, com frequência se compreendem menos do que os indivíduos separados no tempo: o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades. A concordância dos tempos – quase – não existe” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.21).

Retomando a mesma análise em Landi, reitera-se como os grandes estudiosos de Landi do passado, a exemplo de Donato Mello Junior, costumeiramente tentavam inserir Landi em uma classificação estilística, de certa forma, engessada. A saber, Donato Mello classificara Landi como o pioneiro do Neoclássico no Brasil, quando neste ainda não se manifestara nem o Classicismo propriamente dito. Atualmente, sob novos debates estilísticos, concebidos em estudos anacrônicos e decoloniliastas, há os que evitam delimitar a expressão de Landi em um só estilo, a exemplo de Nassar (2012), reiterando a autenticidade de seu traçado para além de definições pré-concebidas, abrangendo as bases de sua análise a outros problemas e questionamento a serem ainda desvendados.

No entanto, conforme Didi-Huberman, a regra comum do historiador, em geral, parece ser a recusa do anacronismo, visando não “projetar” nossas próprias realidades, conceitos, gostos e valores, sobre as realidades do passado, ou sobre os objetos de investigação histórica (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.19). Entretanto, o autor não só defende a incorporação de análises anacrônicas quanto apresenta de antemão três níveis de complexidade do anacronismo, sua fatalidade, sua soberania e sua heurística, reforçando a necessidade valiosa do anacronismo, seu terreno fecundo à compreensão do passado, e a ampliação da perspectiva sobre novas descobertas, respectivamente. Assim, o anacronismo se torna inevitável.

Dada a inevitabilidade anacrônica, reafirma-se na abrangência de sua heurística uma revisão historiográfica do Palácio de Landi. À luz dos conceitos evidenciados por

Trindade (2017), retoma-se a definição do *Fantasma*³ Landiano, que persiste no imaginário e atravessa o tempo, mesmo após 250 anos de existência do Palácio. O conceito, acordante com a teoria da história da arte de Aby Warburg, amplia as análises lançadas sobre a obra de Landi para além de seu contexto histórico, assumindo revisões anacrônicas e complexas sobre sua relevância. Em suma, Trindade certifica que os elementos que eram trazidos à superfície no processo criativo de Landi – testemunhados em seus desenhos – constituíam fantasmas que sobreviviam, como heranças do patrimônio visual de Landi transitando entre imagens de maneira oculta. O assunto aborda uma complexidade temporal ao passo que evidencia novas premissas de análise em Landi, ampliando as bases de sua caracterização estilística, assumindo, concomitantemente, a qualidade estética e histórica de sua traça na Amazônia, tanto no período colonial quanto na atualidade.

Nesse contexto, intenta-se conduzir a mesma análise sobre a herança patrimonial de Landi ante seus efeitos na restauração de 1972, bem como na contemporaneidade. Propõem-se, assim, observar a persistência do fantasma de Landi para além de seu tempo, reiterando a relevância de sua obra, à medida que se identifica o anseio consciente pelo resgate do original no restauro operado por Roberto de La Rocque e equipe, na década de 1970. Além disso, os efeitos de tal resgate são apreendidos, também, em nosso tempo, e, assim, a revisão anacrônica é delineada ao lançar sobre o passado de Landi e de La Rocque, perspectivas contemporâneas de seus feitos, consciente da relevância de ambos os arquitetos no espaço.

³ Termo atribuído à Aby Warburg em função da permanência da imagem, que persiste e sobrevive através do tempo.

3. PARTE 2

PALÁCIO DE LA ROCQUE

a intervenção de 1972 à luz de revisões historiográficas anacrônicas

3.1. INTRODUÇÃO DO CAPÍTULO

Considerando a análise proposta desde o capítulo anterior, que atesta a sobrevivência de Landi através de sua obra, empregar-se-á nesse item a mesma revisão anacrônica, agora na intervenção de 1972 no Palácio. Para isso, faz-se necessário inicialmente discorrer sobre o contexto e os aspectos gerais que envolvem o restauro, apresentando as razões que justificaram a intervenção, os meios que a possibilitaram, bem como os principais agentes atuantes. Quanto a isso, destaca-se a conduta de Roberto de La Rocque Soares, engenheiro, artista e arquiteto moderno formado pelo curso de Arquitetura da Universidade Federal do Pará, enquanto profissional responsável por coordenar o projeto de Restauro no Palácio.

Por conseguinte, propõe-se um debate centrado especialmente na Capela do Palácio dos Governadores, destacando as iniciativas ali empreendidas à luz dos ditames de conservação e restauro especificados na Carta de Veneza. Sendo um dos ambientes mais afetados ao longo de 200 anos de trajetória do Palácio até então, a Capela inexistia quando encontrada pela equipe de Restauro. Portanto, a relevância da análise é embasada justamente pela necessidade de recriação da Capela, sendo esta um exemplar proeminente das ações projetuais tomadas por La Rocque Soares durante a intervenção. Para isso, utiliza-se da revisão iconográfica dos registros fotográficos da obra, componentes do Acervo La Rocque Soares disponível no Laboratório de Memória e Patrimônio Cultural, que figuram como o espaço estava ao ser encontrado pela Comissão de Restauro, além de registrar imageticamente o processo durante a intervenção.

Graças ao material fotográfico disponibilizado, bem como a revisão documental e bibliográfica da obra, foi possível conceber analogias entre antes, durante e depois da intervenção, verificando o resgate intencional de parte do traçado original de Landi. Assim, à luz de concepções benjaminianas debatidas por Miranda (2013), verifica-se em La Rocque o papel de restaurador enquanto tradutor da obra, à medida que as dialéticas entre o antigo e o atual são ressaltadas. Aponta-se, desta vez, não somente a sobrevivência de Landi na Capela, mas, também, a de La Rocque enquanto tradutor, que resgata a essência da obra original, transmitindo-a às futuras gerações.

3.2. ARTIGO 1

A CAPELA DE LA ROCQUE: DESVENDANDO SUA RECRIAÇÃO DURANTE A INTERVENÇÃO DE 1972 NO PALÁCIO DOS GOVERNADORES

INTRODUÇÃO

Construído em 1771 e ocupado a partir do ano seguinte, o monumental Palácio dos Governadores compreende 250 anos de história, tornando-se um dos monumentos mais antigos e relevantes da cidade de Belém. Encomendado originalmente para ser tanto Residência dos Capitães-mores quanto Sede Governamental do Estado no século XVIII, o espaço sediou importantes acontecimentos histórico-sociais, transcorrendo os três períodos políticos do Brasil: enquanto colônia de Portugal, Império e, por fim, República Brasileira. Atualmente, o espaço sedia o Museu do Estado do Pará (MEP), que exibe em sua exposição fixa uma excursão nas salas do Palácio, descrevendo a história do edifício e os principais feitos ali realizados.

Situado no centro histórico de Belém, no bairro da Cidade Velha, o projeto do Palácio foi solicitado ao renomado arquiteto italiano Antônio José Landi, contratado pela Coroa Portuguesa e recém-chegado a Belém na segunda metade do século XVIII. Formado pela Academia Clementina, instituição italiana de ensino de Belas-Artes (TRINDADE, 2017, p.28), o arquiteto acumulava vasto conhecimento técnico, teórico e artístico, devido sua ampla capacitação, suas referências profissionais e vivências, munindo-o de um vasto portfólio imagético. Como consequência, Landi esboçou um traçado singular em suas obras pela cidade de Belém, que, por sua vez, até hoje se destacam pela sua suntuosidade e beleza.

Não diferentemente, o Palácio de Landi – como também é conhecido, em função de seu arquiteto idealizador – revela igualmente sua proeminência. Localizado nas proximidades da Baía do Guajará, à frente da Praça D. Pedro II, a escala monumental do Palácio é ressaltada pelo largo que o circunda, atraindo de longe a atenção de visitantes e transeuntes que se deparam com a edificação.



Figura 1: Palácio dos Governadores, atual Museu do Estado do Pará (MEP).
Fonte: Vitória Silva, 2018

Anos após sua construção, em 1793, o então governador do Pará, Dom Francisco de Souza Coutinho, ordenou que saísse da Capela do Palácio uma romaria que acompanharia a padroeira do estado, Nossa Senhora de Nazaré, até o local de sua ermida (MEIRA FILHO, 1973, p.47). Perpetuado desde então, o percurso ficou conhecido como Círio de Nazaré, tornando-se uma das maiores e mais famosas festividades religiosas do mundo. Em suma, atesta-se a relevância do Palácio para o contexto sociocultural paraense, em função tanto da sua qualidade estética e arquitetônica, quanto da carga histórica e afetiva que acumula.

No entanto, nem mesmo a suntuosidade do espaço ou o relevante marco histórico da primeira saída do Círio de Nazaré, foram suficientes para manter a integridade do Palácio dos Governadores. No ano da proclamação da República, em 1889, o anseio por mudanças após a destituição do antigo regime político, o Imperial, atinge fisicamente o antigo Palácio de Landi, destituindo-o em grande parte de seu traçado original (FIGUEIREDO, 2017, p.239). Nesse contexto, a função do Palácio consistia apenas à Sede Governamental do Estado, e não mais Residência dos chefes de Governo (CRUZ, 1976). Sendo assim, as intervenções na República objetivavam adequar o espaço às novas demandas do regime democrático.

Nesse ínterim, durante o breve governo de Justo Chermont (1889-1891) a Capela foi um dos ambientes completamente destruídos, fechada para dar lugar à Tesouraria da Fazenda do Estado. Não obstante, durante a administração de Augusto Montenegro, em 1901, o Palácio apresentaria reformas ainda mais significativas, perdendo

consideravelmente seu caráter Residencial. A Reforma de Montenegro sobrepôs significativamente o traçado original de Landi, assumindo uma expressão coetânea pautada no Ecletismo. Nesse contexto, vãos foram vedados e paredes inteiras retiradas, sem necessariamente se preocupar em manter características estéticas originais (CRUZ, 1976, p.169).

Em virtude de inúmeras modificações no espaço, não sendo possível atribuir um traçado único à edificação, na década de 1970, projeta-se uma intervenção de restauro ao Palácio dos Governadores. A ação tinha como objetivo retomar parte de sua traça original, ressaltando a suntuosidade da obra de Landi que, mesmo após dois séculos de existência, ainda mantinha tamanha imponência e relevância para a história Paraense.

Debate-se, então, o resgate da traça original de Landi proposto pela intervenção de 1972, à luz de uma revisão anacrônica da historiografia, que permite ponderar sobre os efeitos da atuação da “Comissão de Restauro e Conservação” na atualidade, bem como do legado de Landi ao longo de 250 anos de trajetória. Expõem-se, assim, os pormenores das iniciativas projetuais tomadas na intervenção – com enfoque na Capela –, destacando a atuação de Roberto de La Rocque Soares como arquiteto coordenador da restauração. Objetiva-se, então, debater o restauro de La Rocque enquanto tradução da obra original Landi, à medida que são apontadas convergências de valores não somente estéticos e históricos, como também afetivos, no anseio de retorno à sacralidade e essência da Capela. Ademais, atesta-se na tradução de La Roque a única forma de vislumbre do trabalho original de Landi na capela, atribuindo àquele a relevância devida de seus feitos para a posteridade, à medida que são evidenciados substanciais relatos e vivências sobre o espaço.

O RESTAURO DO PALÁCIO

A partir da segunda metade do século XX, e diante da relevância do bissecular Palácio projetado por Landi, dá-se início aos debates acerca do Tombamento Federal do Palácio dos Governadores, bem como da salvaguarda do conjunto paisagístico que o rodeia. O pedido partira, inicialmente, do historiador e escritor Leandro Tocantins em 1963 e, um ano depois, foi reforçado pelo arquiteto Augusto da Silva Telles (MIRANDA e CARVALHO 2017, p.13). Por conseguinte, o arquiteto e urbanista Lúcio Costa, então diretor do Departamento de Estudos e Tombamento do IPHAN, encarregou-se da realização de uma inspeção a fim de averiguar tais pedidos, o que resultou em uma

negativa ao tombamento do Palácio, atestando que o mesmo já não possuía referências nítidas ao projeto original de Landi, especificando que:

A reforma sofrida, interna e externamente, em começo deste século desfigurou de tal modo o **belo risco original de Landi**, datado de 1771, cujas plantas-baixas, cortes e alçados foram felizmente preservados, que não se pode pensar, nas circunstâncias atuais, em restaurá-lo, por quanto isto implicaria destruição em grande escala de obra em perfeito estado de conservações e de refração elaborada e onerosíssima.

Por outro lado, **repugna tombar, como monumento nacional o imóvel nas condições em que se encontra**, proteção aliás desnecessária do ponto de vista do simples resguardo, uma vez que – tratando da sede do próprio Governo – não ocorre o menor risco de ser destruído (COSTA, Lúcio. 1964). (Grifos meus)

No entanto, a negativa de Lúcio Costa não impediu que estudos acerca do valor patrimonial do monumento fossem desenvolvidos. Nesta tarefa, destacam-se dois principais pesquisadores: Donato Mello Junior e Augusto Meira Filho. Primeiramente, munido dos desenhos originais deixados por Landi, Donato Mello Júnior teceu comentários imprescindíveis às obras de restauro de 1972, expressando os pormenores das decisões estéticas tomadas pelo arquiteto italiano. Nesse sentido, destaca-se a abordagem detalhada dos desenhos referentes à Capela:

a) Frontaria exterior da capela do Palácio – “trecho da fachada lateral, com painéis rebaixados no térreo e pilastras lisas no segundo, o arquiteto compõe dois vãos, o de baixo arqueado e o de cima em pleno cintro, ambos rematados por cornijas curvas, barrocas, diferentes rematadas em ponta, a de baixo numa curvatura e na décima em dupla. Poeta almofadada e janela envidraçada.

b) "Elevação interior da capela com vista da porta e janela” – esta "de complicada composição e rica balaustrada abrindo sobre a parede apainelada e lateral da capela”.

c) "Elevação interior da capela com vista da porta e janela. Explica o arquiteto Donato Melo Junior: “Corresponde aos vãos descritos em a. Aqui o arquiteto (landi) ligou os dois vãos por uma composição de dominância vertical. Os balaústres aparecem também pelo lado interno, o que nos dificulta sua interpretação. O filete de remate no angulo da verga com a obreira é típico de landi, que o emprega várias vezes no palácio e encontramos ainda hoje em construções antigas de Belém influenciadas por essa obra. (MELLO JÚNIOR apud CRUZ, 1976 p.110-111)

Por fim, o impulso crucial para o processo de restauro se deu quando o engenheiro Fenando José de Leão Guilhon¹ tomou posse como governador do Estado do Pará em 1971, fazendo da restauração do monumento uma meta do seu governo. Para isso, contou com o incentivo do então diretor do IPHAN, Renato Soeiro (CRUZ, 1976, p.175) em conjunto com o engenheiro Antônio Pedro de Alcântara² (IPHAN), além do apoio dos já

¹ Fenando José de Leão Guilhon (1920-1976), engenheiro e político, cumpriu o mandato de Governador do Pará nos anos de 1971 a 1975.

² Antônio Pedro de Alcântara (1926-1999), arquiteto, professor e mestre em comunicação (UFRJ);

citados Donato Mello Júnior³, Augusto Meira Filho⁴ (Diretor da Fundação Cultural do Estado do Pará), do arquiteto Roberto de La Rocque Soares⁵ (chefe da Comissão de Restauração e Conservação de Prédios Históricos e Artísticos do Estado do Pará) e, também, do engenheiro Osmar Pinheiro de Souza (Secretário de Obras do Estado) (MIRANDA e CARVALHO, 2017, p.14). Assim, a equipe integrou a denominada “Comissão de Restauo e Conservação” e, providos dos desenhos originais de Landi, bem como dos estudos supracitados, a Comissão prosseguiu à restauração do Palácio. (TRINDADE, 2003, p.134).



Figura 2: Roberto de La Rocque Soares em frente ao Palácio dos Governadores.
Fonte: Maiolino Miranda, 1997?

Foi mantido, à princípio, um enfoque prioritário na recuperação da Capela, haja vista que em 1973 o Círio de Nazaré comemoraria 180 anos desde sua primeira realização e visavam rememorar a saída da procissão das dependências do Palácio. Assim, deve-se à Comissão do Restauo e ao desejo do Governador Fernando Guilhon o empenho de

³ Donato Mello Júnior (1915-1995), formado pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), foi também um renomado pesquisador, e professor no Curso de Arquitetura (UFPA) a partir de 1966, ministrando disciplinas como Arquitetura no Brasil;

⁴ Augusto Meira Filho (1915-1980), engenheiro civil, jornalista, escritor e historiador de renome, foi um grande interessado pela história paraense, atuando ativamente na luta em defesa do Patrimônio Cultural da cidade;

⁵ Roberto de La Rocque Soares (1924-2001), engenheiro, arquiteto e artista plástico, foi também docente do curso de Arquitetura e de engenharia da UFPA, além de pesquisador e grande interessado pela preservação do Patrimônio Cultural Paraense.

reaver o Palácio enquanto um espaço relevante à história e memória Paraense, ensejando uma intervenção que visava tanto resgatar a suntuosidade do local de onde saíra o primeiro Círio de Nazaré, quanto inserir o valioso monumento no livro nacional de Tombo Histórico.

No entanto, em virtude das grandes reformas operadas no Palácio ao longo de 200 anos de trajetória, a espacialidade proposta originalmente por Landi estava amplamente comprometida. Ao ser encontrado pela Comissão, o espaço era um fantasma do que um dia fora um suntuoso Palácio do período Colonial, a planta baixa divergia consideravelmente do foi projetado por Landi (Figura 3), dispondo uma espacialidade segmentada e setorizada, derivada das intervenções de Augusto Montenegro no começo do século XX. A planta do Palácio de Landi é simétrica longitudinalmente, sendo possível assimilar conformidades ao espelhar os lados na vertical, caracterizando a harmonia de sua espacialidade na disposição dos ambientes. No entanto, se o mesmo for aplicado à planta de Augusto Montenegro (Figura 4), perde-se tal equilíbrio, já que a disposição dos ambientes diverge nos dois lados do eixo.

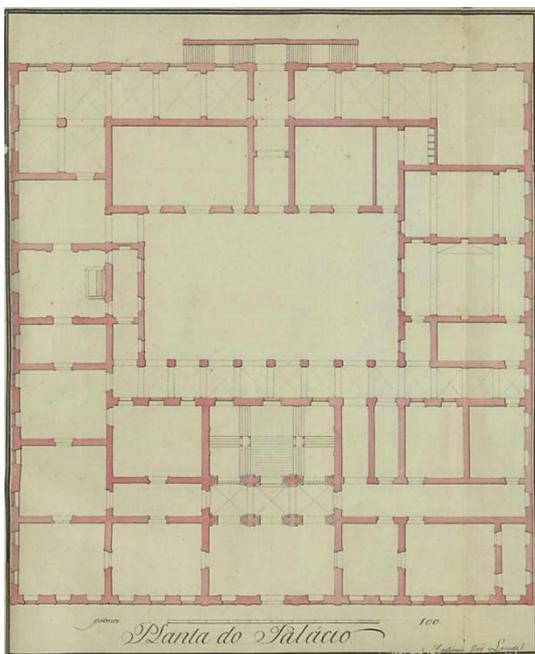


Figura 3: Planta Baixa do térreo do Palácio dos Governadores, em Belém do Pará. Desenho de Antônio José Landi, 430x290mm. Século XVIII.

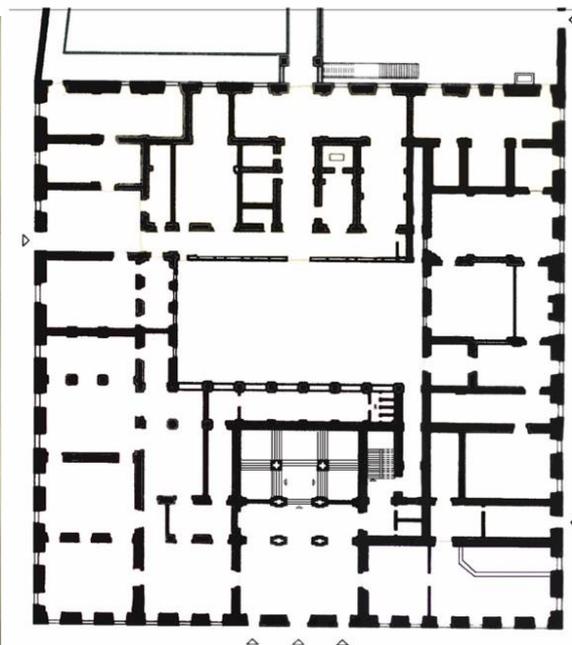


Figura 4: Planta identificando a morfologia espacial no térreo do Palácio no governo de Augusto Montenegro. Fonte: IPHAN, Arquivo Noronha Santos; TRINDADE, 2005.

Além disso, os registros fotográficos feitos pela comissão denunciavam vãos e ambientes inteiros fechados durante a Reforma de Montenegro, bem como esquadrias

abertas de forma improvisada e sem qualquer preocupação estética (Figura 5). Um dos exemplos mais proeminentes de tais alterações, no entanto, cabe aos acréscimos feitos às passarelas do Pátio Central (Figura 6), onde fecharam as arcadas, interrompendo a fluidez da galeria e comprometendo a leitura da obra de Landi sob seu viés de herança italiana. A Lógia⁶ de Landi, demarcada por um corredor de Pilares e Arcadas com abóbodas de aresta, é um dos pontos altos do Palácio que remarcam a suntuosidade do espaço e a influência do renascimento italiano ao traçado de Landi (Figura 7).



Figura 5: Moldura em massa segundo o desenho de Landi, onde aparece o vão vedado por alvenaria recente e aberturas improvisadas sem qualquer preocupação estética. Fonte: CRUZ, 1974.

⁶ Segundo o Dicionário Ilustrado de Arquitetura (ALBERNAZ, LIMA, 1998), Lógia refere-se a galeria de pilares e arcadas, tendo um ou os dois lados abertos, voltados para o exterior ou interior da construção. Está presente nas mais suntuosas edificações antigas no Brasil, sendo uma delas o Palácio de Landi, em Belém.

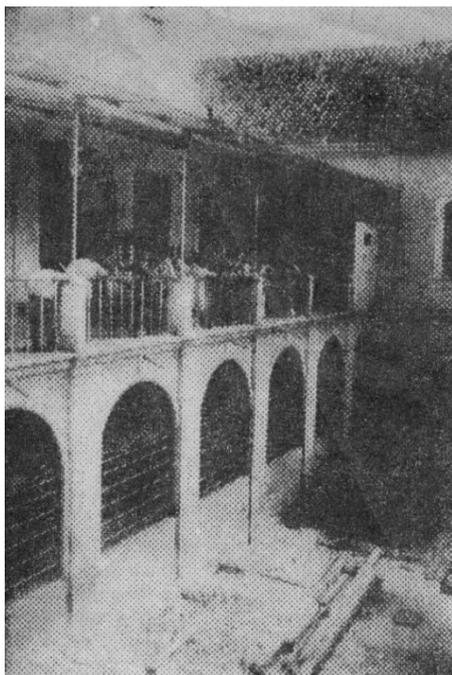


Figura 6: imagem retirada de um jornal da época que mostra o fechamento do corredor lateral ao pátio no Palácio. Fonte: Acervo La Rocque Soares doado ao LAMEMO/UFPA,



Figura 7: fotografia tirada do corredor em seu estado atual no Palácio de Landi, após o restauro operado por La Rocque. Fonte: Vithória Silva, 2018

Por conseguinte, diante de uma espacialidade modificada ao ponto de não mais corresponder ao original, a comissão de restauro assume a obra com o objetivo de resgatar a ideia original de Landi ao monumento, na medida que fosse possível. A intervenção, assim, adota um viés tanto técnico, atendo-se aos respaldos da Carta de Veneza, quanto político e afetivo, ao visar promover a saída comemorativa de 180 anos do Círio de Nazaré da Capela do Palácio já restaurada em 1973.

Todavia, é interessante destacar que as iniciativas projetuais da Comissão não negaram completamente as marcas do Eclétismo, preservando ambientes do pavimento superior como o Salão de Honra e do Império, entre outros. Com isso, aspiravam não somente a manutenção da marca histórica de Montenegro, mas ater-se aos princípios de restauração pautados pela Carta de Veneza. Ademais, a ausência de informações precisas sobre os ambientes do pavimento superior, do qual a planta baixa nunca foi encontrada dentre os desenhos de Landi, impossibilitava que modificações acentuadas fossem operadas. Em compensação, grande parte da espacialidade fluida do Palácio colonial foi retomada como um todo, reerguendo espaços já esquecidos ou reavendo singularidades do traço landiano. Por fim, o palácio foi inscrito no livro de Tombo Histórico e de Belas Artes no ano de 1974, pelo IPHAN, após a restauração do espaço, marcando uma contribuição para a salvaguarda do monumento e patrimônio paraense.

Como supracitado, Roberto de La Rocque Soares (1924-2001) foi um dos principais nomes atuantes na intervenção de restauro do Palácio, encarregado de ser o Arquiteto coordenador da intervenção. O mestre La Rocque – título honorífico cedido pelos seus queridos discentes – apresentava ampla atuação profissional, formando-se Engenheiro Civil em 1949 e, posteriormente, integrando a primeira turma do Curso de Arquitetura da Universidade Federal do Pará, em 1964, onde posteriormente viria a lecionar. Além disso, La Rocque ainda atuava como Artista Plástico e, também, pesquisador da Arquitetura Paraense. Enquanto aluno do Curso de Arquitetura, La Rocque conheceu o professor Donato Mello Júnior, que ministrava na época a disciplina Arquitetura no Brasil (MIRANDA, CARVALHO e TUTYIA 2015, p.62). O contato com o professor que, por sua vez, era um grande interessado na obra de Landi no Palácio, abriu caminho para o interesse de La Rocque pela preservação do Patrimônio Cultural Paraense.

A partir de então, o arquiteto buscou aprofundar-se ainda mais no meio, ingressando em 1974 no primeiro curso em “Restauração e Conservação de Monumentos e Conjuntos Históricos” no Brasil, promovido em parceria da FAU/USP e do IPHAN. Incentivado pela Secretaria de Cultura Nacional, o curso tinha como objetivo ampliar a base de profissionais capacitados para atuar em defesa do Patrimônio em todo o território brasileiro. Para isso, contava com disciplinas como teoria da conservação, técnicas e projetos de restauração, capacitando La Rocque para as diversas frentes de atuação na intervenção de 1972.

Concomitante à realização dos cursos, o arquiteto La Rocque iniciava os trabalhos de restauro no Palácio dos Governadores e contara, nesse processo, com a orientação do engenheiro Antônio Pedro de Alcântara (IPHAN), além de Donato Mello Júnior, os quais foram de suma valia. Nesse contexto, Alcântara apontara a necessidade de respeitar ao máximo o que uma vez existiu no Palácio, reiterando que as obras deveriam ater-se ao projeto de Landi, à medida que não houvesse dúvidas sobre sua execução. Com isso, o engenheiro também determina a Carta de Veneza como guia para a restauração. (TRINDADE, 2003, p.135)

Publicada em 1964 no II Congresso Internacional de Arquitetos e de Técnicos de monumentos Históricos, a Carta de Veneza reunia diretrizes sobre a conservação e restauro do patrimônio cultural mundial, tornando-se um documento base para ações na área (MIRANDA E CARVALHO, 2017, p.17). Quanto ao seu conteúdo, a Carta é regimentada no conceito do “restauro crítico”, que considera não somente a verificação

documental da obra, mas também seus meios conceituais e elaborativos. Assim, transpõe rígidas instruções universais e fomenta um debate sobre as singularidades de cada restauro, ao analisar as complexidades e o panorama contextual no qual se insere, valorizando aspectos materiais, estéticos, históricos, bem como simbólicos na composição da relevância cultural do bem. (KUHL, 2010)

Inseridos em um contexto de profusão de tais ideais, as diretrizes do projeto de Restauro do Palácio seguiam os estatutos da Carta, e o respeito ao documento era tamanho que fora fixado em um local “bem visível do escritório de obra”, para que, assim, servisse de guia para a equipe. La Rocque, então, redigiu um documento intitulado “Comentários sobre a Carta de Veneza e a Restauração do Antigo Palácio dos Governadores”, onde constavam as principais diretrizes projetuais a serem seguidas na intervenção. Dentre tais, o arquiteto destacou dois parâmetros determinantes à execução da obra: o primeiro aponta a importância de adequar a espacialidade do monumento aos usos e costumes da sociedade moderna, com a implantação de banheiros nas pequenas dependências do Palácio, optando por acomodá-los em pontos discretos, “quase que disfarçados por portas antigas”⁷. O segundo ponto elucidado acordante com a Carta de Veneza, afirma que o restauro do monumento estaria ancorado no respeito à substância antiga e aos documentos autênticos, a fim de reconstruir apenas o que comprovadamente existiu, rechaçando hipóteses e possíveis equívocos projetuais.

Em suma, o arquiteto coordenador da intervenção, Roberto de La Rocque Soares, munuiu-se dos estudos de Landi e da Carta de Veneza, bem como do conhecimento adquirido nos cursos de Conservação e Restauro para, então, conduzir as obras de restauro do Palácio. Quanto a isso, ao analisar a espacialidade uma vez proposta por Landi, denotam-se conceitos quanto o equilíbrio da planta baixa, a austeridade dos aspectos volumétricos e a qualidade estética de seu traçado, ressaltando o teor Classicizante de sua arquitetura. Tais premissas influenciaram diretamente as iniciativas projetuais do restauro de 1972, uma vez que o retorno ao Clássico sugere um resgate nostálgico da memória do Palácio, do irrecuperável. Em função da consciência da passagem do tempo, aspira ater-se mais ainda a tais traçados, dada “a capacidade dos estilos antigos de sugerir certas ideias poéticas ou morais” (COLQUHOUN, 2004, p.27). Nesse sentido, o retorno à Landi é almejado em nome da beleza e do equilíbrio que emanam do monumento. Sendo assim,

⁷ LA ROCQUE SOARES. Comentários sobre a carta de Veneza e a Restauração do Antigo Palácio dos Governadores do Pará (Hoje Lauro Sodré). 1973? P.2

a imagem landiana arde⁸ continuamente em relação ao tempo, mesmo após 250 anos de existência. Os desenhos de Antônio José Landi, então, são como uma carta analítica deixada para Roberto de La Rocque Soares, que disserta detalhes do passado ao presente, demonstrando não somente sua relevância histórica e estética, mas, também, diretrizes técnicas e estilísticas a serem reincorporadas. Cabe à leitura, no entanto, uma *tradução* manejada pelo leitor, como será debatido a seguir.

A TRADUÇÃO DE LA ROCQUE NA CAPELA

À época de 1972, quando então passaram a conhecer a fundo os feitos do arquiteto italiano no Palácio, a partir da busca de seus desenhos, a equipe de historiadores, arquitetos e engenheiros da Comissão elevou deveras a genialidade de Landi. Nesse sentido, o retorno aos feitos do arquiteto e ao conhecimento do projeto original demonstra a atenção atribuída à busca por uma fonte primária, que inspiraria a intervenção de 1972. Tal retorno, incita o debate da restauração enquanto Tradução, considerando-a uma ação de valor não somente estético-histórico, mas também afetivo, que anseia identificar seus *sentidos* em conformidade com os processos de restauro (MIRANDA, 2013).

Quanto a isso, destaca-se aqui o conceito de Tradução elucidado por Walter Benjamin (2011), que a entende como *forma*, sendo necessário antes retornar ao original para, então, concebê-la (BENJAMIN, 2011, p.102). Em sua compreensão sobre a Linguagem, o autor reitera a constante dialética existente entre tradução e original que assinala a *pervivência*⁹ da obra. A tradução, no entanto, deve ser transparente e provisória, sem ofuscar a obra original. Em analogia, um tradutor prioriza revelar o sentido da frase mais do que a sua construção literal, usando de adaptações, sinônimos e organização da sintaxe que mais se adequam a um claro entendimento

Em conformidade a isso, Miranda (2013, p. 128) expõe conceitos em semelhança que respaldam o processo de restauro enquanto tradução, comparando-os às premissas da Carta de Veneza quanto a reversibilidade, função para o uso social do bem e transparência entre o atual e o anterior. Assumindo, assim, a diversidade histórica das línguas e das intervenções em bens arquitetônicos, o restaurador deve aceitar trabalhar com os “restos”, conformando-se “ao modo de visar do original”. Ou seja, a tradução não se apropria

⁸ Termo utilizado por Didi-Huberman (2012) ao exprimir a relação da imagem em contato com o real: o toque das duas máximas arde em urgência de manifestar passado no presente; arde pelo movimento e, enfim, arde pela memória.

⁹ Benjamin conceitua *pervivência* enquanto uma continuação da vida da obra para além da vida seu autor (BENJAMIN, 2011, P. 104) (N. da E.).

perfeitamente do original, mas age como uma releitura, como “versões de uma mesma obra”.

Centrando a análise na supracitada reflexão, recorre-se diretamente às iniciativas projetuais de Roberto de La Rocque a fim de entender os pormenores de sua atuação profissional, debatendo sobre as motivações e diretrizes que compuseram um devido retorno ao desenho original Landiano. Cabe, no entanto, um enfoque específico na Capela do Palácio, um espaço que fora destaque não só na intervenção de restauro da década de 1970, como também nos próprios desenhos deixados por Landi no século XVIII – dentre as 17 pranchas encontradas referentes ao Palácio, 5 detalham apenas a capela, expondo quatro elevações e um detalhamento de forro.

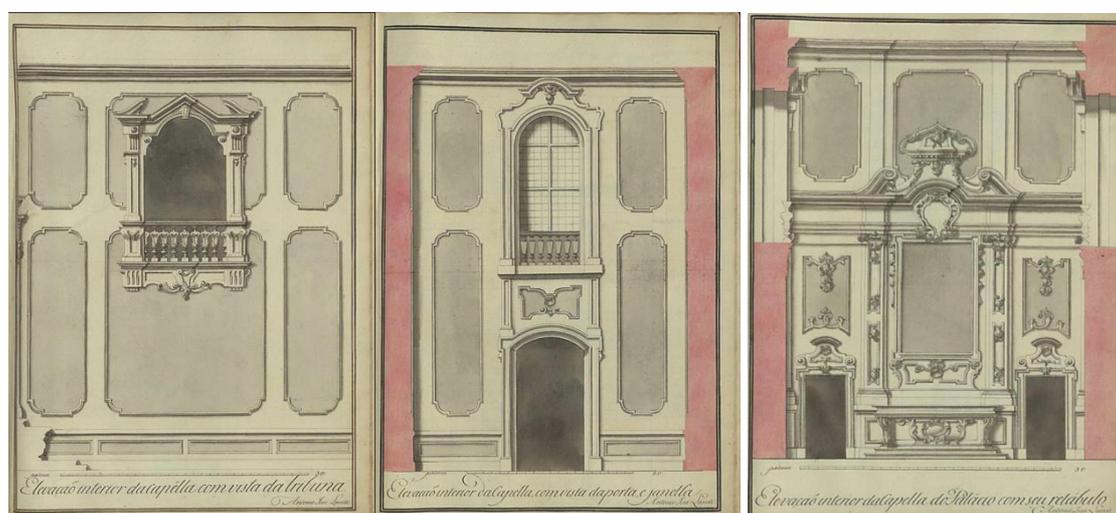


Figura 8, 9 e 10: Elevações internas para a Capela do Palácio e Residência dos Governadores do Grão-Pará, em Belém do Pará. Desenho à pena aquarelado sobre papel, de Antônio José Landi. Século XVIII.
Fonte: Biblioteca Digital de Lisboa.

Sendo assim, a reflexão central deste artigo demarca a pertinência da releitura de La Rocque sobre a Capela de Landi, visto que só é possível ter conhecimento do espaço hoje a partir de sua *tradução* em 1972. A intervenção de La Rocque fora marcada pela dialética entre o novo e o antigo e sofreu certa interferência de valores estéticos e afetivos, conforme se moldavam sobre o anseio de um restauro próximo ao original. Nesse caso, questiona-se acerca da proeminência do traçado de Landi, que percorre 200 anos de existência e, ainda assim, persiste. Tal fato, pode se dar tanto em respeito ao legado landiano na cidade de Belém como, também, a toda construção de memórias e vivências atribuídas ao espaço.

Nesse sentido, ao debater o restauro de La Rocque enquanto tradução da obra original de Landi, constata-se condutas na intervenção do Palácio dos Governadores que exemplificam a sobrevivência de um fantasma Landiano, bem como a transfiguração

de seus desenhos ao real. A exemplo disso, tem-se na recomposição de ambientes e elementos que não mais existiam, ou que haviam sido fortemente desfigurados, impulsos ainda mais evidentes desta Tradução, como no caso da Capela.

A capela, a saber, encontrava-se particularmente descaracterizada quando descoberta pela equipe de Restauro, não sendo possível nem mesmo identificá-la em planta, haja vista que o espaço tinha sido fechado para dar lugar a tesouraria da Fazenda na República Brasileira, no fim do século XIX. Com isso, a Capela teve seu pé direito duplo reduzido, destituindo, assim, as tribunas e a ambientação enquanto um espaço sacro, inicializando um processo de esquecimento (COELHO, 1998) sobre sua função original e relevância histórico-cultural. No seu lugar, de acordo com sua localização na planta de Landi, encontrava-se apenas uma sala retangular, sem altar-mor, com arcos vazados em uma das paredes laterais e novas esquadrias abertas, de pé direito simples e bem diferente do perfil de um oratório semipúblico (Figura 12).

De 1772, quando foi inaugurada, a mais ou menos 1892, a capela do palácio esteve em pleno funcionamento, figurado inclusive em alguns dos mais importantes acontecimentos históricos do Pará. Sendo destruída algum tempo depois da proclamação da república (segundo Ernesto Cruz, no decorrer do Governo Provisório de Justo Chermont 1889-1891) durante o passar dos anos e com as inúmeras reformas a que o Palácio foi submetido desde então, **se perdeu o seu local verdadeiro dentro do Palácio** e, assim, a “luta” travada para reconstruí-la era conseguir provas que comprovassem sua existência. Para alcançar este objetivo, o historiador Augusto Meira Filho, talvez o maior conhecedor da história do Palácio e o grande defensor de uma reforma que lhe devolvesse as características originais do século XVIII, utilizou principalmente as **plantas originais de Landi** (que encontrou e pesquisou em arquivos portugueses) e as fontes impressas disponíveis (documentos e livros antigos). (COELHO, 19--., p.4) (grifos meus)

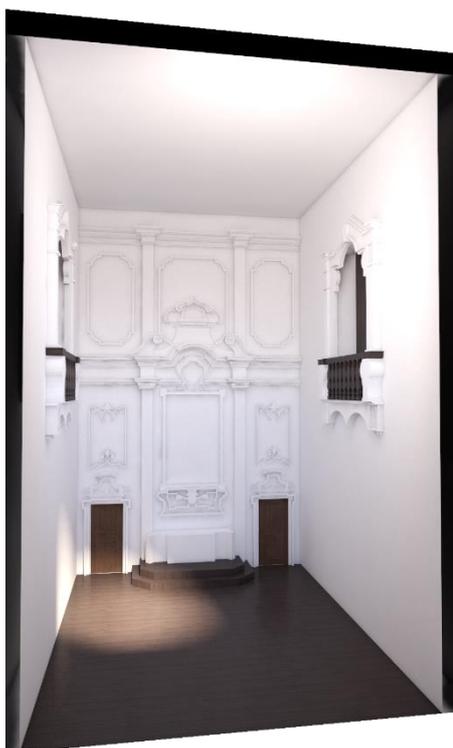


Figura 11: o espaço da capela conforme o desenho de Landi, não podendo ser confirmado se de fato fora construído como projetado. Fonte: Vithória Silva, 2021



Figura 12: o espaço encontrado pela Comissão de Restauro. O piso da capela, ao ser encontrado pela equipe era composto por lajotas em mosaico, por isso na imagem ele é representado em uma textura diferente. Fonte: Vithória Silva,

A partir disso, dá-se início a busca de informações acuradas que, antes de mais nada, certificariam se a Capela fora de fato construída no exato local que Landi propôs em sua planta baixa, para então dar prosseguimento à sua reconstrução. Todavia, vale ressaltar que o intuito da intervenção não era restituir integralmente o projeto de Landi, mas apenas o que fora comprovadamente construído do referido projeto, conforme atestava o relatório das operações entregues ao gabinete do Governador¹⁰. Para isso, a equipe realizou amplas investigações no espaço por meio de escavações e prospecções, a fim de conhecer a natureza original do piso, da parede e das esquadrias.

Por meio de tal iniciativa, a equipe pôde precisar, por exemplo, vestígios dos quadros de molduras dispostos nas paredes, construído como previsto no projeto de Landi, além de localizar os limites da Capela no pavimento superior, que haviam sido derrubados enquanto o espaço sediava a Tesouraria da Fazenda.

¹⁰ DOCUMENTAÇÃO abrangendo o período de 1971 - 1979. Palácio Lauro Sodré, p.15. Disponível em: < <http://acervodigital.iphan.gov.br> > Acesso em: 25 out. 2018.



Figura 13: Vista da parede de entrada da capela, já com prospecções, onde aparecem os quadros de moldura confirmando sua existência.
 Fonte: Acervo MEP, 197-.



Figura 14: Visão geral da área da capela mostrando o piso de madeira que dividia o seu duplo pé direito já em demolição, e o revestimento do piso térreo em mosaico, antes da pesquisa arqueológica.
 Fonte: Acervo MEP, 197-.



Figura 15: Quadro de molduras encontrados nas prospecções da parede do altar.
 Fonte: Acervo MEP, 197-.

Nesse contexto, através das prospecções realizadas, a equipe observou elementos na parede do Altar-mor da Capela que divergiam do projeto original de Landi. Em função disso, com o intuito de aprofundar a pesquisa sobre o *as built* original do espaço, recriaram em um modelo de barro a parte superior do retábulo (figura 16), baseando-se nos desenhos de Landi (figura 17), a fim de aferir com segurança se sua forma e a dimensão propostas concordavam com as molduras ali dispostas. Dada as incertezas quanto a forma real do retábulo, e atendo-se a ideia de reconstruir apenas o que existiu, La Rocque e sua equipe optaram pela não reconstrução do retábulo de Landi, deixando ali apenas as marcações das molduras que encontraram (figura 19).



Figura 16: Detalhes da modelagem em barro da parte superior do altar da capela para pesquisas de forma e dimensão. Fonte: Acervo IPHAN, 1972



Figura 17: Detalhe do desenho de Landi para o Altar-mor da Capela. Desenho à pena aquarelado sobre papel. Fonte: Biblioteca Nacional de Lisboa.

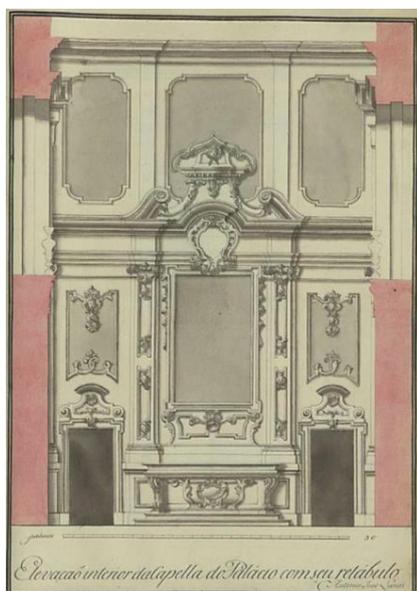


Figura 18: Retábulo e altar-mor da capela. Desenho à pena aquarelado sobre papel, de Antônio José Landi. 442x315mm. Século XVIII. Fonte: Biblioteca Digital Fórum Landi.

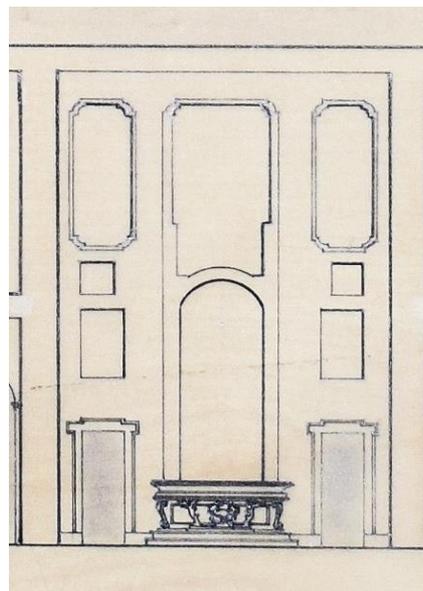


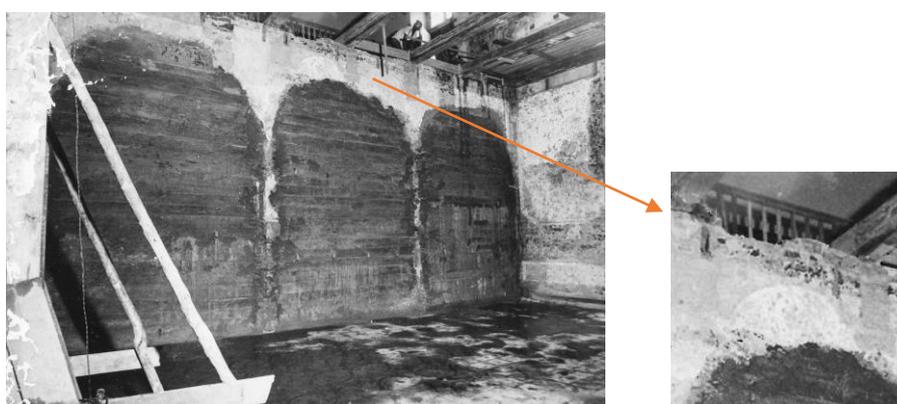
Figura 19: Corte longitudinal do Palácio em 1974 com destaque para a Capela. Projeto de Roberto de La Rocque Soares. Fonte: SEVOP.

Nota-se, então, que de fato a intervenção encontrava uma linha limítrofe quando começavam as hipóteses, conforme fora pautado nas diretrizes técnicas do restauro.

Quanto às Tribunas, no entanto, cabe uma análise ainda mais aprofundada sobre a tradução de La Rocque, visto que sua reconstrução demandava indícios ainda mais precisos para ser justificada conforme a Carta de Veneza. A começar, depararam-se com o apagamento total das tribunas, visto que as paredes do pavimento superior inexistiam. Sendo assim, para resgatar a espacialidade da capela, projetada como um ambiente de pé

direito único e em caráter de um oratório semipúblico¹¹, era necessário reconstruir suas paredes. Para isso, fez-se necessário pesquisar relatos sobre missas operadas no local, visando atestar que de fato foram construídas e que outrora o espaço servia como Tribuna de Honra, de onde “assistiriam à Santa Missa, as pessoas gradas da residência e no térreo, o povo” (MEIRA FILHO, 1973, p.123).

Atestada sua existência através dos documentos históricos, era necessário, então, partir para análises quanto a materialidade e forma das tribunas. Os poucos indícios físicos de sua existência, foram encontrados na parte superior das paredes do térreo, destacados nas figuras 20 e 21.



Figuras 20 e 21: Parede lateral direita da parte inferior da capela, com os arcos já vedados com o concreto ciclópico. Em cima do arco central aparecem os vestígios da base da tribuna. Detalhe aproximado ao lado.

Assim sendo, La Rocque prosseguiu com o projeto executivo e ao desenhá-lo, baseou-se principalmente no Corte Transversal que Landi propusera ao Palácio, o qual representava uma vista da Capela para a parede da Tribuna, redesenhando do original aquilo que encontrava vestígios de existência, como evidenciado na figura 23.

¹¹ Conforme Coelho (19--), apesar de construída para ser uma capela doméstica, por vezes, as missas eram abertas ao público que, no entanto, não entravam em contato com os residentes do Palácio que assistiam os serviços religiosos do alto das Tribunas. Tal dinâmica, caracterizava o espaço enquanto um oratório semipúblico de acordo com o Direito Canônico.

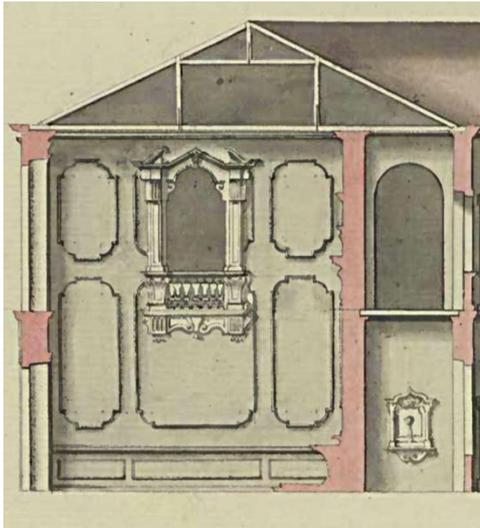


Figura 22: Detalhe da Capela no corte transversal no projeto de Landi. Desenho à pena aquarelado sobre papel, de Antônio José Landi. Século XVIII. Fonte: Biblioteca Digital Fórum Landi.

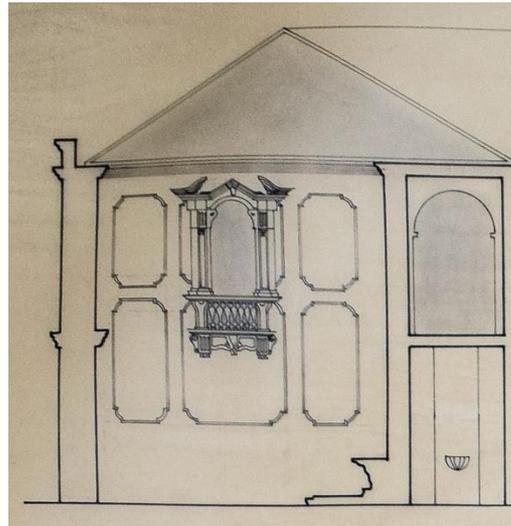


Figura 23: Detalhe da Capela no corte transversal do Projeto de La Rocque para o restauro de 1971. Fonte: SEVOP, 2017.

Apesar dos poucos vestígios quanto a localização real da tribuna – que de fato apresentava-se no mesmo lugar estimado por Landi – não haviam indícios fotográficos ou desenhos de seu *as built* que atestassem a forma exata como fora construída. A maior fonte de vestígios quanto sua forma e dimensão estariam, justamente, nas paredes que já não mais existiam. Ao compor uma análise sobre a nova tribuna projetada, percebe-se que sua proporção destoava em harmonia com o resto da capela, aparentando ser muito verticalizada se comparada a sua largura, diferente das tribunas originais desenhadas por Landi, que se apresentam em maior equilíbrio com a lateral da Capela.

Em análise aos exemplos supracitados, parece haver certa divergência ao comparar a intervenção no Altar-mor e nas Tribunas. A justificativa de La Rocque para a não reconstrução dos Retábulos do Altar-mor encontrava-se no fato de não ter obtido referências suficientes da forma que fora construído. No entanto, nas tribunas, deparou-se com a mesma ausência de indícios formais, mas ainda assim seguiu com a sua restituição. A discrepância do discurso aumenta ao analisar as consequências de seu feito, já que ao entrar na capela não se tem a impressão de que as tribunas, alguma vez durante os 250 anos do palácio, chegaram a não existir; em compensação, sobre ao altar-mor, basta um rápido olhar para obter indícios de que ali houvera algo que fora perdido com o tempo.

Ademais, o processo de reconstituição das tribunas caracteriza certa fuga às premissas da Carta de Veneza, já que somente a construção da parede do andar superior

se fazia imediatamente necessária para retornar à espacialidade original da Capela, não sendo estritamente necessário recompor sua forma original, com todos os ornamentos, quando não houvera indícios precisos da mesma. Disposto, no entanto, como indispensável à recomposição de uma unidade harmônica da Capela, o trabalho de adição das tribunas foi pautado no cuidado em distinguir-se do original, para não arriscar compor um falso histórico¹², conforme especificado na Carta de Veneza. Dessa maneira, tal distinguibilidade se deu pela utilização de concreto armado na reconstituição das tribunas, material remarca a contemporaneidade na intervenção.

O espaço não mais existia, era apenas um fantasma, do qual tiveram notícia da existência em virtude de relatos do passado. Encontrava-se sem o pé-direito duplo, sem o piso original, nem tribunas, portas, janelas, altar, forro. Enfim, toda sua existência cabia apenas em teor virtual, não sendo possível nem mesmo identificar o local da Capela no Palácio de Augusto Montenegro. Então, o que mais levaria o mestre a tal iniciativa, a ponto de reerguê-la do pó? Nesse sentido, apesar do risco de cometer possíveis equívocos quanto as premissas da Carta de Veneza, La Rocque não poderia mais negar a necessidade de reconstruir o espaço, não só em virtude da demanda do restauro em si, mas também pela sua relevância histórico-social. Assim, recomposição das tribunas não somente recaracteriza a tipologia da Capela, como revela o desejo de La Rocque e equipe em ver o espaço restituído em toda sua suntuosidade, revelando sua aura simbólica e possibilitando uma nova saída do Círio de Nazaré de suas dependências. O feito, então, reveste-se de uma carga não só técnica quanto afetiva para os seus idealizadores.

Diante da análise iconográfica supracitada, debate-se um retorno à Landi a partir da transfiguração de seus desenhos ao espaço real. Referente a isso, outro exemplo pôde ser identificado na reconstrução da porta e janela externas da capela, acessada pela lateral do Palácio. O acesso inexistia ao ser encontrado pela equipe de restauro (Figura 25), havendo, então, o ensejo à reabertura e remodelagem da porta da capela a partir do desenho original de Landi. Objetivava-se, assim, resgatar o caráter de oratório semipúblico, haja vista de que o vão fechado deturpava a dinâmica espacial dos ambientes internamente, além de impossibilitar um retorno simbólico às festividades da Círio de Nazaré.

¹² Art. 12º da Carta de Veneza



Figura 24: Frontaria externa da Capela do Palácio e Residência dos Governadores do Grão-Pará, em Belém do Pará. Desenho à pena aquarelado sobre papel, de Antônio José Landi. Século XVIII. Fonte: Biblioteca Digital de Lisboa



Figura 25: exterior da Capela do Palácio de Landi antes do processo de restauração. Fonte: Acervo MEP, 197-



Figura 26: exterior da Capela durante o processo de restauração, fotografias tomadas em máquina polaroide. Fonte: Acervo La Rocque Soares doado ao LAMEMO/UFGPA,



Figura 27: Exterior da capela atualmente. Fonte: Vithória Silva, 2018.

Ao abrir margem a uma análise deontológica do restauro – ou seja, como deveria ter sido operado – poder-se-á obter conclusões morais ou técnicas sobre o projeto, tendo em vista que ao reconstruir a porta da capela, La Rocque estimularia a criação de um possível falso histórico. No entanto, não compete dissertar se a iniciativa de reabrir a porta da Capela foi certa ou errada, nem se, quando aberta, deveria ter seus ornamentos completamente reconstruídos exatamente como no desenho de Landi, mas sim o que teria levado La Rocque a tal iniciativa. O retorno a algo que já não mais existia, que não era mais visível nem real, tem uma subjetividade intrínseca munida de anseio pela reencarnação da imagem – na época, apenas um fantasma do passado –, em virtude da revalorização do espaço como um todo.

Retoma-se, então, a pervivência assinalada por Benjamin anteriormente, que demonstra a sobrevivência da obra para além de seu tempo e da vida de seu autor. Além deste atesta-se no Palácio a potência de sua traduzibilidade, haja vista que na continuação da vida, a obra original de Landi ainda mantém sua relevância através de gerações muito posteriores ao seu tempo, sendo constantemente renovada e traduzida, alcançando “seu mais tardio e mais abrangente desdobramento” (BENJAMIN, 2011, p.105). Nessa permanência, os ditames de Benjamin em muito se aproximam ao conceito de sobrevivência da imagem do historiador da arte Aby Warburg, do qual viera grande parte de seu estudo basilar. Em síntese, a sobrevivência da imagem é a latência de outro tempo que resvala no presente, sendo percebido como sintoma no objeto histórico (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.107). Ambos os autores, dispõem a imagem no centro de suas reflexões. De igual modo, objetiva-se evidenciar neste artigo tanto a relevância histórica das imagens produzidas na intervenção de 1972, quanto a permanência dos desenhos de Landi enquanto sintoma na história.

Graças aos interesses de Warburg pelos tipos iconográficos, o cuidado com a complexidade do visível e o estudo do trânsito das imagens possibilita a suspensão de um método vicioso que tende a uma obviedade analítica das imagens, e inicia, em contraponto, uma procura por suas diversas conexões, rompendo com a linearidade das análises (WARBURG, 2018). Com isso, as bases da pesquisa são alargadas para além da materialidade e da técnica contemplando, também, o conteúdo e as dimensões simbólicas que impregnam as imagens de sentidos erguidos ao longo de suas existências (WARBURG, 2015, p. 18). Assim, o historiador da arte passa a investigar o *processo*, que jamais cessa, revelando não só uma história *na* imagem, mas uma história *da* imagem. Desse modo, intenta-se possibilitar um debate sociocultural, estético e histórico no exame das imagens de Landi e de La Rocque, atentando para a dialética entre tradução-original e ampliando a historiografia a uma ótica heterogênea, ao reviver fantasmas do passado.

A nova perspectiva historiográfica abordada, então, denomina-se Anacronismo, e busca as sobrevivências temporais nas imagens, que revelam não só seu contexto histórico, mas servem como sintomas de outrora latentes no presente. Em suma, a revisão anacrônica pode ser definida no que Walter Benjamin classifica como abordar a história – principalmente a da arte – “a contrapelo” (apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p.101). Visa, assim, trazer à luz novas perspectivas, contrariando o movimento espontâneo no qual o historiador constitui a própria historicidade de seu objeto de estudo, e assume a possibilidade de reformular questionamentos dada a heurística anacrônica.

Quanto a isso, a virtude em anacronizar a história repousa sobre a amplitude de sua dialética. Interrogando a historicidade do objeto, as influências sobre ele, considerando tanto a realidade coetânea ao momento de sua criação, quanto latências de outros períodos, é possível identificar sintomas de diversos tempos à medida que a história é sobreposta. Tal sobreposição reafirma uma análise cronológica não linear, que evidencia novas investigações.

Em suma, anacronizar é projetar conscientemente sobre o passado nossas próprias realidades, gostos, valores, conhecimentos e conceitos, haja vista a impossibilidade de despir-se de tudo isso para então estudá-lo. Nesse sentido, descarta-se a fobia de uma interferência de temporalidades distintas, mas, ao contrário, incorporam-se essas sobreposições, pois a “chave” para entender o passado pode não estar em sua própria contemporaneidade, mas sim, além de seu tempo (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.19). Os tempos na história, então, são sobrepostos, não sendo possível lançar mão de uma análise sobre o passado inteiramente pura, ou *eucrônica*, munida apenas do espírito temporal que a cerca. Por isso, deve-se estar ciente da inevitabilidade do anacronismo, não podendo desvincular-se inteiramente do presente, e de toda a consciência do significado de uma obra na atualidade, para, então, analisar a historiografia, pois esta visão seria irreal e completamente alienada à autenticidade da análise.

As semelhanças nos discursos quanto o eterno movimento da Linguagem em Benjamin e o da Imagem em Warburg caracterizam um cenário de concordância que embasa o raciocínio de análise de Landi em La Rocque. Enfim, incorpora-se, na imagem, uma análise anacrônica da historiografia do Restauro de 1972, a fim de ampliar as bases de revisão do passado à luz do presente, sem ater-se precisamente a uma ordem regimentada e cronológica de fatos, mas permeando os tempos. Nesse sentido, a imagem é colocada ao centro da vida histórica, demonstrando não só a dialética existente entre Landi e La Rocque, mas a todos que percebem o espaço, ou são capturados por ele.

Graças às revisões anacrônicas, questionam-se os pormenores da atuação de La Rocque sob novas perspectivas, que não apenas técnicas e profissionais, mas pessoais, morais e afetivas. Como resultado, instiga-se o fato de espelhar em Landi, um mérito que cabe, de fato, ao resgate que uma vez fora orquestrado por La Rocque e pela Comissão durante a intervenção de 1972. A iniciativa projetual de reconstruir as tribunas, contrariando sumariamente princípios regimentados na Carta de Veneza, mas, atendo-se ao desejo de recharacterizá-la como oratório semipúblico, responsabiliza La Rocque pela literal *recriação* da Capela enquanto um espaço Sacro. Em nada, no entanto, é retirado o

mérito inicial de Landi ao projetá-la, mas, acrescenta-se valia, também, à La Rocque, visto que só conhecemos a Capela de Landi a partir da tradução que o arquiteto moderno fez de seu projeto. Segundo a referida análise anacrônica, que permite os influxos do presente sobre o passado, exprime-se, então, uma capela tanto de Landi quanto de La Rocque.

À luz de Peixoto (1996, p.286), cabe ao arquiteto justamente reanimar o Lugar na contemporaneidade, ressignificando-o e reafirmando o seu caráter transcendente. Reforça, assim, que a arquitetura é um ponto de convergência entre experiência e memória. O Lugar contempla, então, vivências e eventos que criam a arquitetura, as imagens, lembranças, histórias e os tempos (PEIXOTO, 1996, p.295). Nesse sentido, atesta-se na tradução de La Rocque a capacidade de ressignificar o espaço, à medida que resgata a sacralidade da Capela, cabível, agora, não só a sua função original, mas a toda a construção histórico-cultural que a cerca. Em suma, o espaço passou a ser não só de um, mas de dois arquitetos, enquanto ideia original de Landi e tradução de La Rocque, que fora realizada graças ao trânsito da imagem ao espaço, entre tempos, demonstrada na intervenção de 1972 à medida que o restaurador maneja a reelaboração dos desenhos de Landi. O fantasma de Landi persistiu ali e foi, em grande parte, revivido graças à intervenção operada no Palácio. Consequentemente, por meio de seus feitos, La Rocque também revive através de sua marca deixada no espaço.

A CAPELA MUSEU: espaço sacro ou museográfico?

Diante do exposto, instiga-se um debate quanto a percepção lançada sobre a tradução de La Rocque, sugerindo alguns questionamentos à pesquisa, como: tal tradução, cunhada por La Rocque e equipe, é devidamente notada pelos visitantes do Palácio?; ou, ao adentrar o espaço, qual teor é avidamente evidenciado, a capela enquanto espaço sacro ou enquanto espaço museográfico?

Visto que o Palácio dos Governadores atualmente sedia o Museu do Estado do Pará (MEP), diariamente há um fluxo de novos visitantes que vivenciam o monumento e as obras ali dispostas. Por sua vez, as exposições do Museu são divididas em duas categorias: as temporárias, que abrangem exposições itinerantes ou de curta duração; e a fixa, na qual o próprio Palácio, suas Salas bem decoradas e a Capela, servem de percurso expográfico. Sendo assim, o Palácio permanece vivenciável e, não obstante, notado por todos que se deparam com a sua monumentalidade e relevância à história paraense.

A começar o debate pelo primeiro questionamento supracitado, conforme apontado por Miranda, Carvalho e Silva (2019), o percurso museográfico proposto pelo Museu do Estado do Pará (MEP), não fornecia informações precisas aos visitantes quanto o processo de destruição da Capela nem, tampouco, sobre a sua recriação durante o restauro de 1972. Sendo assim, viu-se a necessidade de evidenciar tais fatos, revelando as diversas formas que a Capela apresentou ao longo de quase 250 anos de trajetória, inclusive o próprio período que inexistiu e permaneceu esquecida.

Encarregado de reunir tais informações, o Laboratório de Memória e Patrimônio Cultural da Universidade Federal do Pará (LAMEMO-FAU-UFPA) propôs em 2017 um projeto de extensão intitulado “Como ser moderno e Restaurar o Antigo: entendendo o Palácio de Landi hoje” com o intuito de promover conhecimento sobre os feitos e a vida do mestre La Rocque, destacando sua relação com a intervenção de 1972. O período de visitação da exposição compreendeu aproximadamente um mês, entre setembro e outubro de 2017, contemplando a quadra nazarena e o Círio de Nazaré, quando estão reunidos em Belém um grande contingente de turistas e devotos que acompanham a procissão. (MIRANDA, CARVALHO e SILVA, 2019)

O projeto de extensão foi moldado em forma de Exposição museográfica disposta na própria Capela do Palácio dos Governadores, e dividida em dois eixos temáticos. No eixo *Ser Moderno*, explanava-se a vida e formação do mestre La Rocque, alguns de seus exímios trabalhos como arquiteto moderno e artista plástico paraense, para então exibir no eixo *Restaurar o Antigo* sua atuação enquanto restaurador, detalhando seus feitos na intervenção do Palácio (COSTA E SILVA, 2017). Para isso, contou com cartazes informativos, fixados em biombos acomodados nas paredes laterais da Capela, além de montras expositivas com documentos, plantas e peças do Acervo MEP referentes às obras de restauro (Figura 28). Destaca-se, também, a disposição de alguns móveis do Acervo do Museu, à exemplo das cadeiras e genuflexórios, posicionados à frente do altar-mor.



Figura 28: Organização da exposição com os biombos, móveis, e as montras expositivas.
 Fonte: Ronaldo Marques de Carvalho, 2017

Para uma adequada disposição dos objetos no espaço, o percurso expográfico foi estudado a partir da produção de uma maquete eletrônica, que figurou o *layout* da exposição (Figura 29). Sendo assim, o posicionamento dos biombos nas laterais, em frente as duas portas de entrada da Capela, orientaria o percurso do visitante ao contornar o espaço.

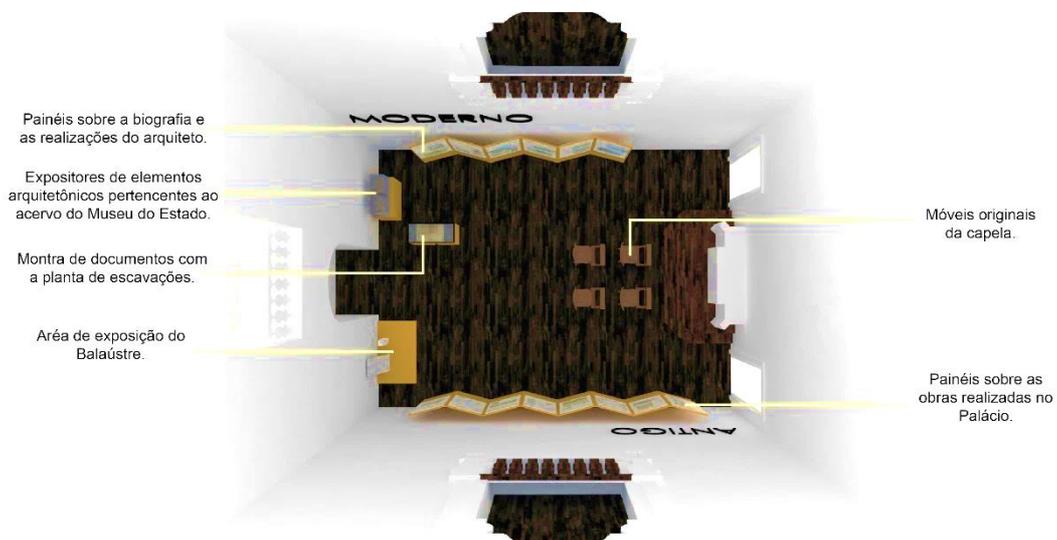


Figura 29: Layout da exposição.
 Fonte: Vithória Silva, 2017

A mostra contou com a presença diária de mediadores¹³, que sondavam a relação do público com o material ali exposto, bem como com a arquitetura da Capela (MIRANDA, CARVALHO e SILVA, 2019, p.230). A poética na metalinguagem de uma

¹³ Os mediadores da exposição eram alunos do curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPA, voluntários e colaboradores do LAMEMO, que disponibilizaram, posteriormente, relatórios de suas experiências, além de impressões dos visitantes da exposição.

exposição sobre a Capela, situada nela mesma, impulsionou as emoções e percepções dos visitantes, que assimilavam o que era exposto à medida que vivenciavam o espaço descrito. Ver o estado anterior no qual a Capela se encontrava pelas imagens nos cartazes expostos e, ao mesmo, deparar-se com a integridade do espaço que viam ali disposto, fazia os visitantes exclamarem com os feitos da restauração.

Dentre os relatos cedidos pelos mediadores, destacam-se os visitantes que enfatizaram não terem conhecimento algum que anteriormente houvera ali um restauro, espantando-se ao comparar os desenhos de Landi, com os registros da destruição da Capela que antecedeu a intervenção de La Rocque. Logo após, era constante demonstrarem admiração pelos feitos de La Rocque ao resgatar o espaço, exemplificando a relevância de seu trabalho na salvaguarda da Capela, associando a genialidade por trás do espaço não só a Landi como também a La Rocque.

Além de surpresas com o espaço recriado, muitos dos visitantes nem mesmo sabiam que dali saíra o primeiro Círio de Nazaré. Dentre tais, um visitante questionou a logística do fato, visto que o espaço era bem reduzido para envolver a saída de uma festividade de larga proporção. No entanto, foi destacado pela mediadora¹⁴ que, em 1793, a proporção do Círio era menor e que o espaço possibilitava a disposição de parte do público nas Tribunas, não comprometendo o transcorrer da missa.

Quanto ao espaço em si, as tribunas receberam maior destaque, sendo motivo de questionamento quanto a sua função. Ao tomarem conhecimento que o elemento servira de local privado para os moradores da residência ou visitantes nobres assistirem a missa no passado – por conta de sua acústica e visão privilegiadas – afirmavam terem notado que espaço apresentava uma acústica, de fato, diferenciada, também em função do seu pé direito duplo. Em suma, todos pareciam muito impressionados tanto com o espaço quanto com as novas informações proporcionadas pela exposição.

Nesse contexto de percepção do espaço, a inauguração da exposição, organizada pelo Lamemo, foi pautada sob a premissa de intensificar a suntuosidade do espaço, ressaltando não somente a relevância da tradução de La Rocque na recriação da capela como, também, destacando toda a potência de retorno à sua função original enquanto um espaço sacro. Para isso, o Laboratório se encarregou da produção de um *videomapping*, projetado na parede do altar-mor (Figura 30) e reproduzindo o desenho original de Landi para a vista, expondo os elementos que não tinham sido recompostos na intervenção de

¹⁴ Relatório da mediadora da exposição Emanuella Da Silva Piani Godinho, 01 de outubro de 2017.

1972, como anteriormente analisado. “Esta sessão de projeção de imagens teve o intuito de familiarizar os visitantes com a riqueza de detalhes que a obra de Landi apresentava em sua expressão máxima, no século XVIII, a fim de ressaltar sua ausência” (MIRANDA, CARVALHO E SILVA, 2019, p.229). Para compor com a projeção, do alto das tribunas, apresentou-se o Coro Carlos Gomes com um repertório de músicas em canto Gregoriano executado *à capela*. Os materiais visuais e sonoros proporcionaram uma atmosfera única ao espaço, potencializando seu aspecto Sacro, além de evidenciar a excelente acústica da Capela.



Figura 30: *Videomapping* projetado na parede do Altar-mor da Capela.
Fonte: Vithória Silva, 2017.

Noutro momento, em visita à exposição ‘Sala dos Milagres’, em 2020, o mesmo reforço à potencialidade sacra da capela seria novamente vivenciado. A exposição em questão, fazia parte do cortejo de atividades intitulado Preamar da Fé, uma iniciativa gerida pela Secretaria de Cultura do Estado (SECULT-PA) durante a quadra nazarena em outubro de 2020, que contava com algumas ‘estações’ de visitação, sendo a primeira delas disposta no local de onde saía o primeiro Círio de Nazaré, a Capela do Palácio. Ali, a curadoria reuniu os ex-votos dos fiéis, ou seja, os mais variados objetos, dentre estatuetas, esculturas, roupas, artigos de miriti, entre outros, que representavam consagrações aos santos por parte dos devotos, como forma de agradecimento por pedidos atendidos.

Contextualizada no ano da pandemia do Covid-19, a exposição acumulava uma carga ainda mais expressiva em relação aos ex-votos, que remetia ao anseio por bençãos

e dias melhores dada as circunstâncias em que foi montada. Ademais, naquele ano, o Círio de Nazaré 2020 teria uma nova dinâmica, mais contida e reduzida, tendo sua usual procissão cancelada em virtude dos protocolos de distanciamento social. Todos esses fatores, contagiavam a experiência de um forte simbolismo, suprido pela fé ali exposta e pela sensibilidade do contexto do Círio, que refletia na Capela uma considerável sacralidade.

Em visita à exposição na noite de sua inauguração, pôde-se acompanhar a performance de um músico ao som de um violoncelo, que estava novamente disposto ao alto das tribunas. O som preencheu completamente o ambiente, elevado pela qualidade acústica do espaço, que reverberava o tom grave do instrumento no pé direito duplo, e pela estratégica disposição do músico. A música cunhava ainda mais a sensação de sacralidade que preenchia o ambiente e, nesse ínterim, um dos presentes comentou pontualmente que, por vezes, é esquecido que ali de fato é uma Capela, resgatando a ideia de que o espaço fora projetado justamente para reforçar momentos sublimes como aquele.

A ambientação sacra era ainda reforçada pela temperatura da iluminação difusa no espaço, uma tonalidade fria de roxo, que iluminava indistintamente ao ser projetado para o forro da capela, equilibrava-se ao tom quente e amarelo da iluminação geral (Figura 31). Em suma e em virtude das paredes completamente brancas da Capela, o Roxo preenchia o ambiente de tal forma que as paredes e o teto pareciam, na verdade, ter sido pintados. A cor roxa, por sua vez, é associada costumeiramente à calma, sabedoria e espiritualidade, o amarelo, em seguida, uma cor complementar à primeira, reforça aspectos de aconchego e familiaridade. Nesse sentido, as cores descritas ressaltaram ainda mais o simbolismo ali disposto, reforçando a paz e o conforto do encontro com o divino através da fé e da religião professada.

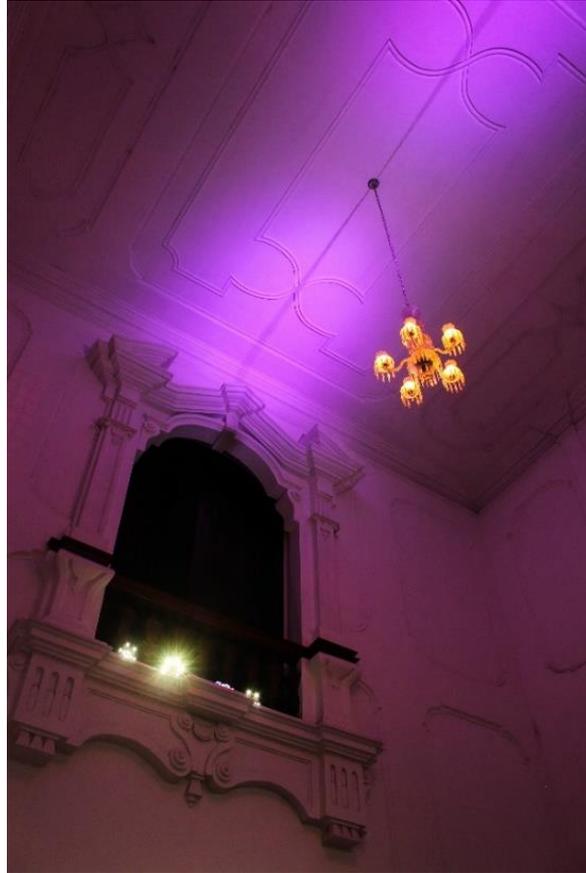


Figura 31: Tribuna da capela na exposição ‘Sala de Milagres, evidenciando as cores das iluminações dispostas. Fonte: Vithoria Silva, 2020

Posteriormente, em conversa com a então diretora do Museu do Estado (MEP), Cássia Rosa, foram elucidados alguns pontos sobre o processo museográfico que dispôs a exposição daquela maneira. Cassia é doutora em museologia e, diante de seu conhecimento sobre fluxos expográficos, discorreu sobre os objetos ali expostos, explicando que muitos deles tinham sido doados ao museu para servirem à exposição, enquanto outros eram do próprio acervo do MEP e que nunca antes tinham sido expostos ao público. Citou, também a decisão consciente de expor o genuflexório, disposto-o na organização expográfica ao pé do altar. A iniciativa teria sido do próprio MEP e resultava de um debate acerca do teor da exposição: em suma, a temática dos ex-votos do círio e os aspectos afetivos e religiosos que envolviam a exposição, impregnavam o ambiente da capela de uma atmosfera sacra, fato este que poderia sensibilizar os visitantes, levando-os ao desejo de se ajoelharem para fazer suas orações. Atrelado a isso, pode-se destacar dois fatores sumariamente: primeiramente, destaca-se a sensibilidade do projeto museográfico ao considerar que as pessoas poderiam ter ali um momento para professar sua fé; em seguida, demonstra-se a relevância do ambiente, ao que ele remete

originalmente e a potência sacra que a capela ainda apresenta, mesmo sendo um espaço museográfico atualmente.



Figura 32: Genuflexórios dispostos à frente do Altar-mor da capela intencionalmente na exposição.
Fonte: Vithoria Silva, 2020.

Diante do exposto, reflete-se sobre o ambiente da capela um debate sobre a singularidade da obra de Landi e, posteriormente de La Rocque, no que se ilustram aspectos quanto sua *aura*. Tal conceito é elucidado aqui à luz de Walter Benjamin (2013), e se define tanto pela experiência estética de imersão na obra de arte relacionada à tradição, quanto como um fenômeno ou ritual religioso, e, assim, está diretamente relacionada ao Valor de Culto. Conforme o autor, a aura é “uma trama singular de tempo e espaço: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN *apud* SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 24). Da mesma forma, diante dos relatos expostos e dada e tradução de La Rocque, remete-se à Capela o mesmo conceito de aura elucidado por Benjamin, pois, ao imergir na obra, o tempo e espaço podem ser permeados, ao evocar no presente a aparição da autenticidade e tradição distante de Landi.

No entanto, com os efeitos da reprodutibilidade técnica, comum à produção artística na contemporaneidade, Benjamin identifica o fracasso da autenticidade e a função social da arte é transformada em função de um valor, agora, de exposição, substituindo o valor de culto (BENJAMIN, 2019, p.62). Sumariamente, para diferir os modos de experienciar a obra de arte em cada um dos dois valores, Benjamin discorre sobre os conceitos de *concentração* e *dispersão*. O primeiro, refere-se a imersão *na* obra, penetrando-a a partir da observação, enquanto que a dispersão, remete ao sentido de imergir *a* obra em si, ocorrendo de maneira bem exemplificada na arquitetura. Quanto a isso, para Benjamin

a arte arquitetônica jamais se fez supérflua. Sua história é mais longa que a de qualquer outra arte e é importante ter em mente seu efeito para toda tentativa de dar conta do comportamento das massas diante da obra de arte. Construções são recebidas duplamente: pelo uso e pela percepção. Ou melhor: tátil e opticamente (BENJAMIN, 2019, p. 95)

Quanto a Capela do Palácio, então, os *dois valores* podem ser evidenciados, pois o espaço é tanto percebido quanto vivenciado. Ademais, e curiosamente, aponta-se também uma relação literal da Capela com os valores de culto e de exposição: enquanto espaço sacro originalmente, a capela já esteve literalmente associada ao ritual religioso expresso no valor de culto; posteriormente a isso, enquanto espaço museográfico, a Capela se emancipou desse valor para, também literalmente, munir-se da exponibilidade do espaço. Com isso, é reafirmada em Benjamin não só a relevância da tradição para a autenticidade da obra, mas, também, sua potência de mutabilidade. “A singularidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. É claro que essa tradição mesma é sem dúvida algo absolutamente vivo e extraordinariamente mutável” (BENJAMIN, 2019, p.60). Assim, através da aporia entre tradição e mutabilidade, possíveis a uma mesma obra, resgata-se outra dialética já citada neste artigo, entre original e tradução, presentes no resgate de Landi por La Rocque mesmo diante da desfiguração do espaço. Portanto, mesmo mutável, a obra pode ser ressignificada em sua tradição, através do tempo, dos agentes modificadores e dos que a observam e vivenciam.

Retornando, então, ao segundo questionamento proposto na abertura deste tópico, sobre qual teor, dentre o sacro e o museográfico, é avidamente evidenciado na Capela, atesta-se em Benjamin fundamentos que justificam que os dois teores podem ser evidentes. Tal argumento comprova-se nas próprias experiências dos visitantes da Capela nas exposições citadas, que tanto usufruíam de sua função expositiva, quanto, não raras as vezes, remontaram seu aspecto sacro e exclamaram diante da singularidade e austeridade do espaço.

Por fim, a capela nos aponta mais uma aporia: aos que a visitam, percebe-se em seu altar-mor certa intervenção pausada, aparentemente inconclusa, uma capela sem santos ou quadros, sem elementos sacros modelados, e uma visão clara de que ali houve um restauro, *ali esteve a mão de Lá Rocque*; no entanto, ao revolver-se lateralmente, avista-se uma proeminente Tribuna, ao alto da parede sob um suntuoso pé direito, austera e alva, destacando-se dela uma forte tendência clássica, percebe-se ali o antigo, o intocável, *ali esteve a mão de Landi*. Todavia, nada disso é integralmente real, haja vista que a mão de La Rocque está em tudo, ou nada seria, assim como a de Landi. Em dada concepção, pautaria a leitura supracitada justamente ao contrário: Landi no altar e Lá Rocque nas tribunas.

A aporia é justificada ao emanar do altar-mor um respeito tácito à Landi, visto que, não sabendo se seu traço fora de fato executado, abstiveram-se de sua reconstrução. Ademais, ao lançar mão de uma evidência clara de que aquele espaço fora uma vez, infelizmente, destituído da presença de seu arquiteto original, honra-se a imagem de Landi enquanto criativo idealizador. Tal ideal, é ainda mais reforçado quando o atual altar é comparado aos desenhos de Landi, cria-se instantaneamente o desejo pela sua transfiguração ao real. A saber, os visitantes constantemente exclamavam sobre o pesar de não terem preservado um traçado tão singular e belo, e, a própria diretora do MEP, Cássia, reiterou, em conversa, o mesmo desejo, ao questionar por que o altar-mor não fora reconstruído até hoje, dada sua relevância estética. O apego a ideia de resgate do altar-mor de acordo com o original, justifica-se apenas no anseio pela completude do espaço, ou na nostalgia de resgate integral de Landi, mas não confere validade à execução da cópia visto que não fora comprovada sua existência conforme o projeto, nem, tampouco, teria função útil atualmente, haja vista que não há intenção próxima em restituir a capela, de fato, enquanto somente espaço sacro.

Em contrapartida, quanto às tribunas, delas se destaca sumariamente La Rocque e seu desejo pela reintegração de um espaço. Sem a decisão de reconstrução das tribunas, o local dificilmente seria relevante ao percurso expográfico. Ademais, sem elas, não seria possível vivenciar a potencialidade acústica do espaço, nem, tampouco, aferir todo o simbolismo de seu caráter sacro, resgatado a partir da tradução de La Rocque.

Portanto, evidencia-se na tradução do arquiteto moderno a maestria de seus feitos a partir da qualidade técnica e estética da intervenção, sua tradução não somente preservou o traçado de Landi, como o destacou em relevância, sem ofuscar o autor

original do Palácio, mas, tangenciando-o em essência e simbolismo, colocando La Rocque, também, em evidência.

REFERÊNCIAS

ALBERNAZ, Maria Paula; LIMA, Cecília Modesto. **Dicionário Ilustrado da Arquitetura**. São Paulo: ProEditores, 1998

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. (Organização e Prefácio: Márcio Seligmann-Silva; tradução Gabriel Valladão Silva). Porto Alegre-RS:L&PM, 2019.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. IN: **Escritos sobre o mito e a linguagem**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011.

COELHO, Alan Watrin. **A Capela do Palácio “Lauro Sodré” e o 1º círio de Nazaré**. Não publicado. Texto disponível na Biblioteca do Museu do Estado do Pará (MEP). Belém, 19--.

COELHO, Geraldo M; COELHO, Alan Watrin; HENRIQUE, Márcio Couto. **A Capela do Palácio Lauro Sodré**. IN: Alguns elementos para estudo das ordens religiosas, Igrejas e Capelas na Belém Colonial. Não publicado. Texto disponível na Biblioteca do Museu do Estado do Pará (MEP). Belém, 1998

COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e tradição clássica**. Editora Cosac Naify, 2004.

COSTA, Laura C. C da; SILVA, Vithoria Carvalho da. O antigo e o moderno: desafios de uma exposição de arquitetura. IN: MIRANDA, Cybelle Salvador *et al.* **Como ser moderno e restaurar o antigo**: entendendo o Palácio de Landi hoje. In MIRANDA et al. **Como ser moderno e restaurar o antigo: entendendo o Palácio de Landi hoje**. Belém, Cybelle Salvador Miranda, 2017. (Catálogo). Disponível em: https://issuu.com/lamemofauufpa/docs/como_ser_moderno_e_restaurar_o_anti

COSTA, Lúcio. **Parecer quanto o tombamento do Palácio do Governo de Belém**. Rio de Janeiro: 1964. Disponível em: < <http://acervodigital.iphan.gov.br> > Acesso em: 25 abr. 2018.

CRUZ, Ernesto. **Casas e palácio do governo: residência dos capitães-mores, governadores e capitães gerais e presidentes da Província do Pará, 1616-1974**. Belém-PA: Grafisa, 1976

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

_____. **Quando as imagens tocam o real**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Sobre o Império e a honra: a decoração e o uso do antigo Palácio dos governadores do Pará ao tempo de Augusto Montenegro (1901-1908)**. Actas do III Colóquio Internacional, A Casa Senhorial: Anatomia de Interiores. Porto: Universidade Católica Editora Porto, p. 235-288, 2018

KUHL, Beatriz Mugayar. Notas sobre a Carta de Veneza. **Annals of Museu Paulista**, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 287-320, Dec. 2010

LA ROCQUE SOARES, Roberto. **Comentários sobre a carta de Veneza e a Restauração do Antigo Palácio dos Governadores do Pará (Hoje Lauro Sodré)**. Não publicado. Texto disponível no acervo Laboratório de Memória e Patrimônio Cultural (LAMEMO- UFPA). Belém, 1973?

MEIRA FILHO, Augusto. **O bi-secular palácio de Landi**. Belém-PA: Grafisa. 1973, v.2.

MIRANDA, Cybelle Salvador; CARVALHO, Ronaldo N. F. Marques de; SILVA, Vithoria Carvalho da. **Como ser moderno e restaurar o antigo**: arquitetura revelada pelo percurso expositivo na Capela do Palácio dos Governadores. Revista Museologia e Patrimônio, vol.12 nº 1 p.220-234, 2019

MIRANDA, Cybelle Salvador; CARVALHO, Ronaldo Marques de. **Como ser moderno e restaurar o antigo**: entendendo o Palácio de Landi hoje. In MIRANDA et al. Como ser moderno e restaurar o antigo: entendendo o Palácio de Landi hoje. Belém, Cybelle Salvador Miranda, 2017. (Catálogo). Disponível em: https://issuu.com/lamemofauufpa/docs/como_ser_moderno_e_restaurar_o_anti

MIRANDA, Cybelle Salvador; CARVALHO, Ronaldo Marques de; TUTYIA, Dinah. **Uma Formação em curso**: esboços da graduação em Arquitetura e Urbanismo. 1. ed. Belém: Universidade Federal do Pará, 2015.

MIRANDA, Cybelle Salvador. **Restauração como tradução: intervenções na Igreja de São João Batista em Belém (1994-1996)**. Revista CPC, São Paulo, n.15, p.109-136. 2013

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora Marca D'Água. 1996.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34. 2018.

TRINDADE, Elna Maria Andersen. **O Desenhador de Belém**: Antônio José Landi e o movimento das imagens na Amazônia Colonial (1753-1791). Belém-PA, 2017. Dissertação (Doutorado em História) Universidade Federal do Pará. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, 2017.

_____. **Palácio e residência dos governadores da capitania do Grão-Pará e Maranhão. O projecto de Landi**. Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. (Org.). Artistas e Artífices: e sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 143-164, 2005.

_____. **Palácio de Landi: uma trajetória estilística**. Dissertação (mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Pará, Departamento de Artes. Belém, 2003.

WARBURG, Aby. **A Presença do Antigo**: Escritos inéditos – Volume 1. (Organização, introdução e tradução: Cassio Fernandes). Campinas. SP: Editora Unicamp, 2018.

_____. **Histórias de Fantasma para gente grande:** escritos, esboços e conferências.
(Organização: Leopoldo Waizbort; tradução Lenin Bicudo Barbará). 1ª ed. São Paulo:
Companhia das Letras, 2015

4. PARTE 3

O PALÁCIO MUSEU

vivências e traduções de percepções sobre o espaço enquanto atual Museu do Estado do Pará.

4.1. INTRODUÇÃO DO CAPÍTULO

Ante o entendimento da atuação de La Rocque enquanto tradutor na intervenção de restauro do Palácio dos governadores, intenta-se neste capítulo destacar os efeitos dessa na contemporaneidade. Para isso, entende-se o espaço não mais especificamente sob o viés histórico da sua construção no século XVIII, ou da sua restauração no século XX, mas sim, fomenta-se uma análise sobre seu atual aspecto museográfico, enquanto espaço sede do Museu do Estado do Pará. Sendo assim, define-se o Palácio Museu, que diariamente recebe visitantes que acompanham as exposições ali dispostas, tornando o espaço vivenciável e amplo a múltiplas percepções da obra.

Partiu-se, então, da assimilação de tais vivências ao contemplar a obra de Landi e La Rocque, enquanto fruto de suas atuações que sobrevivem no espaço como sintomas de outrora, para a produção de dois artigos que demonstram como o público visitante percebe o Palácio. Examina-se quais significados são laçados sobre o espaço à medida que se discute o *olhar do outro* em perspectiva.

Para isso, foram realizadas algumas incursões à campo, acompanhando grupos de visitantes de diferentes faixas etárias e formações profissionais, a fim de compor uma amostragem abrangente sobre as formas de assimilar a obra de Landi e de La Rocque. Nesta etapa, o desenvolvimento da pesquisa se deu especialmente vinculada ao método etnográfico para apreensão de dados, possibilitando a apreensão de reações genuínas obtidas pela interação direta dos sujeitos com a obra arquitetônica. Por conseguinte, o material adquirido dos relatos de visitas de campo e dos registros fotográficos, viabilizou um vasto acervo à revisão iconográfica do objeto, relacionada agora às percepções etnovisuais tanto do público visitante, quanto da autora.

4.2. ARTIGO 1

PERCEPÇÕES SOBRE UMA OBRA LANDIANA: IMAGEM, TRADUÇÃO E VIVÊNCIA NO PALÁCIO DOS GOVERNADORES

Vithória Carvalho da **Silva**¹

Cybelle Salvador **Miranda**²

RESUMO

O presente artigo objetiva expor diferentes percepções sobre o Palácio de Landi, em Belém-PA, a partir da visita de campo realizada em junho de 2019, quando se encontravam reunidos na cidade os participantes do Colóquio “A Casa Senhorial”. Denota-se, assim, a singularidade do percurso produzido que se dá sob a condição de reunir em um espaço de grande relevância arquitetônica para a cidade um seleto grupo de pesquisadores de renome em suas respectivas áreas de atuação. Para isso, utiliza-se o método etnográfico a fim de expor narrativas distintas e uma sucessão de valores e sentimentos expressados ali, pautados segundo as próprias referências e expertises de cada observador. Assim, à luz das concepções teóricas de Aby Warburg e Walter Benjamin, mesclam-se os conceitos de anacronismo em análises histórico-artísticas e tradução de visões e vivências, evidenciando os debates viabilizados pelo uso das imagens. O trabalho resultou em fecundas associações comparativas com o próprio olhar das pesquisadoras nativas.

Palavras-chave: Palácio de Landi. etnografia. Imagem. Belém-PA.

PERCEPTIONS ABOUT A LANDIAN WORK: IMAGE, TRANSLATION AND EXPERIENCE IN THE GOVERNORS 'PALACE

ABSTRACT

This article aims to expose different perceptions about Landi Palace in Belém-PA, from the field visit held in June 2019, when the participants of the Colloquium “*A casa Senhorial*” met in the city. Thus, the singularity of the produced route takes place under the condition of gathering in a space of great architectural relevance for the city a select group of renowned researchers in their respective areas of activity. For this, the ethnographic method is used to expose different narratives and a succession of values and feelings expressed there, based on the own references and expertise of each observer. Thus, in the light of the theoretical conceptions of Aby Warburg and Walter Benjamin, the concepts of anachronism are mixed in historical-artistic analyses and translation of visions and experiences, highlighting the debates made possible by the use of images. The work resulted in fruitful comparative associations with the perception of native researchers themselves.

Key-words: Landi Palace. Ethnography. Image. Belém-PA

¹ Universidade Federal do Pará, Brasil. E-mail: vithoriasilva@hotmail.com ORCID id: <http://orcid.org/0000-0003-4316-7794>

² Universidade Federal do Pará, Brasil. Email: cybelle1974@hotmail.com ORCID <http://orcid.org/0000-0001-5913-989X>

INTRODUÇÃO

O monumental Palácio de Landi, construído em 1771 e situado no antigo bairro da Cidade, centro urbano de Belém, foi projetado originalmente como residência dos chefes de capitania da então província do Grão-Pará. O projeto fora encomendado a Antônio José Landi, arquiteto italiano recém-chegado à cidade, contratado pela Coroa Portuguesa como um dos desenhistas que ajudaria a delimitar precisamente as fronteiras do território no Brasil colônia. Natural de Bolonha e formado pela Academia Clementina, uma importante instituição de ensino de Belas-Artes (TRINDADE, 2017: 28), o arquiteto trouxera consigo um amplo portfólio imagético de obras Italianas e Portuguesas, cujas referências influenciariam diretamente seu trabalho na cidade. Como resultado, Landi esboçou em suas edificações um traçado singular que se destaca por sua suntuosidade e relevância.

O legado Landiano até hoje tem seu efeito amplamente estudado, em virtude de um traçado característico que marca o atual bairro da Cidade Velha, estimulando a criação de uma *aura* que remete ao passado e restitui a imagem de Landi na construção da memória da cidade. Seu efeito abrange o teor histórico e a relevância arquitetônica das obras, configurando a identidade de Belém enquanto um próspero centro urbano, no século XVIII, ligado diretamente à Coroa Portuguesa.

Por sua vez, o Palácio projetado por Landi, em mais de 200 anos de existência, serviu de palco para importantes acontecimentos que marcaram a história paraense. Alguns anos após sua construção, em 1793, o então governador do Pará Dom Francisco de Souza Coutinho, devoto de Nossa Senhora de Nazaré, manda sair da Capela do Palácio uma romaria que acompanharia o percurso da padroeira do estado até sua ermida. O trajeto ficaria amplamente conhecido como o Círio de Nazaré e é perpetuado até a atualidade, tornando-se uma das maiores festividades católicas do mundo e considerado Patrimônio Imaterial da Humanidade. Além do primeiro Círio, o Palácio foi palco de ações que marcaram a história e a memória do Pará, em uma de salas foi proclamada a adesão do estado do Pará à República Brasileira, em 1889.

Foi durante o período da república que a obra de Landi foi amplamente descaracterizada, tendo grande parte do seu rastro apagado por conta das intervenções encomendadas em sua maioria pelo governador Augusto Montenegro, em 1904, os quais transformaram o palácio em sede administrativa do governo, modificando o uso original da edificação e causando diversas modificações em sua tipologia original. Dentre tantas

intervenções, a Capela do Palácio teve uma descaracterização considerável, o pé direito duplo deu lugar a um pé direito simples e as tribunas localizadas na parte superior da parede lateral foram retiradas para ampliar o salão do andar superior.

Em virtude de sua descaracterização, o Palácio sofreu uma intervenção em 1972 projetada por Roberto de La Rocque Soares e grande equipe, que visava retomar parte do traçado original do arquiteto Antônio José Landi com o intuito de inscrevê-lo no livro de Patrimônios Tombados do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) (MEIRA FILHO, 1973: 234). Atualmente, o Palácio se encontra novamente em reforma para obras de manutenção em caráter preventivo.

Nesse sentido, ao longo dos anos, o Palácio acumulou não só história quanto, também, diferentes aplicações de uso ao espaço, transformando-se, por exemplo, de Residência dos Governadores a Sede administrativa do Governo e, por fim, a Museu do Estado do Pará (MEP) – sendo o seu atual uso. O monumento é também conhecido como Palácio dos Governadores e Palácio Lauro Sodré.

Diante da relevância histórica, estética e afetiva do Palácio, denota-se a dimensão do espaço não somente enquanto ponto turístico, mas, também, objeto de estudo para amplas pesquisas. Por conseguinte, o palácio atrai tanto a população em geral quanto estudiosos de áreas afins, que debatem quanto sua suntuosidade, os feitos e traços de Landi e de La Rocque, e o acúmulo de mais de 200 anos de história.

Nesse contexto, fora organizado um passeio ao Palácio de Landi com os comunicadores do Colóquio Internacional “A Casa Senhorial”, que acontecia em Belém em junho de 2019 e reuniu um vasto grupo de pesquisadores de outros estados do Brasil e, até mesmo de outros países, a exemplo de Portugal. O grupo era composto, em sua maioria, por historiadores e arquitetos que desenvolvem pesquisas quanto a dimensão arquitetônica e artística de Casas Nobres luso-brasileiras, coordenada pela Universidade Nova de Lisboa (Portugal), em cooperação com a Fundação Casa de Rui Barbosa (Brasil).

O passeio fora proposto pela organizadora local do Colóquio em Belém, a fim de permitir que os visitantes vislumbrassem algumas das suntuosas residências nobres da cidade, além de expor parte do legado Landiano, promovendo a troca de informações entre os pesquisadores externos e os nativos. O Palácio se encontrava fechado há alguns meses para as obras de manutenção, mas, em função da excepcionalidade da ocasião, o espaço fora aberto para apresentá-lo ao vasto grupo de pesquisadores. Criou-se, então, uma oportunidade para visitá-lo como exercício para a disciplina de método etnográfico que, no momento, era cursada no mestrado.

Os pesquisadores do colóquio foram os protagonistas do Diário de Campo produzido a partir da visita, à medida que interagiam com o espaço e, algum deles, demonstravam o vasto conhecimento prévio que adquiriram da obra de Landi sem antes tê-la vivenciado. Dessa forma, ao longo do artigo, resgatam-se alguns trechos do diário realizado no percurso etnográfico, a fim de evidenciar a relação dos visitantes com a obra estudada e as ponderações meticulosas que os pesquisadores lançavam sobre a obra Landiana.

O OLHAR: DO OUTRO E DE OUTRORA

Seja aos olhos do turista ou do nativo, tem-se o hábito de enquadrar a cidade conforme nossos próprios moldes, embebidos do desejo de adequá-la a convenções preconcebidas, como um modelo daquilo que deveríamos ver. Tais enquadramentos são pautados de acordo com o papel do observador, seja enquanto turista, nativo, leigo, profissional, curioso, pesquisador, ou outras atuações. A partir disso, manipulamos o olhar de acordo com o papel que assumimos e assim criamos narrativas sobre a identidade de um determinado local. “O objeto de observação comum é a cidade enquadrada pelos discursos que lhe dão sentido, ao mesmo tempo que a inserem numa narrativa de construção da identidade nacional” (FRADIQUE, 2003).

Conforme o exemplo elucidado por Fradique em seu texto, na qualidade de turistas, cria-se uma aura em volta da cidade visitada, permitindo-lhe fluxos incomuns e olhares vastos sobre o espaço desconhecido, atribuindo-lhe percepções ora obviamente dispostas, ora misteriosamente reveladas, possíveis a partir do repertório e da vivência alheia ao nativo. Este, por sua vez, pode acostumar-se ao cenário ao acompanhar transformações lentas do cotidiano da cidade, bem como permanências, e exprime um olhar ligeiramente viciado – por vezes, até desinteressado – sobre o local.

Nesse sentido, seja qual for o papel do observador, tende-se a obter uma imagem preestabelecida daquilo que vemos antes mesmo de fazê-lo, e nos atemos a isso sem permitir a quebra de um paradigma viciado. Logo, o cuidado do observador que, consciente de tal efeito, busca por novos enquadramentos enquanto vivencia o espaço e assimila o percurso tende a experimentar e absorver uma percepção rica de olhares distintos, não só de si próprio, mas de outrem.

Sob tal ótica, ao realizar a visita ao Palácio de Landi juntamente com o grupo de comunicadores do colóquio “A Casa Senhorial”, nos deparamos, primeiramente, com a

visão do turista, enquanto pesquisador alheio ao contexto belenense; em seguida, percebemos nosso próprio olhar na qualidade de nativa e grande interessada na obra de Landi e, ingenuamente, pensando que não iria interferir no percurso, porém constamos o efeito da ação de observar o outro e ser, também, observada na contramão.

Nosso papel de observadoras, então, passou a ser moldado a partir do enquadramento que proporcionara ao cenário, seja restrito ou obtuso. Valendo-me da mesma dinâmica de olhares e moldes limitantes, comparo tais conceitos ao que semelhantemente é proposto pelo uso da fotografia, ao passo que delimita uma cena e projeta a visão do fotógrafo para além do conteúdo observado. De modo que, percebi certo enraizamento nos meus enquadramentos o que me levou a refletir, posteriormente, sobre experiências anteriores à visita em questão.

Quanto a isso, a exemplo pessoal, todas as vezes que visitara o Palácio de Landi anteriormente tendia a fotografar o mesmíssimo elemento de sua fachada – o frontão central em detalhe – quase como se fosse um ritual de chegada ao local (FIGURA 1, 2, 3 e 4). O olhar estava, portanto, enrijecido em uma leitura tendenciosa do espaço. Valorizava, por vez ou outra, os cunhais na fachada e as esquadrias que compunham em série uma vista harmoniosa. No entanto, em todas as visitas e sem perceber, acabava por destacar em diferentes ângulos fotográficos a tríade coluna-arquitrave-frontão disposta na fachada principal. Um costume necessário sempre ao virar a esquina do palácio.



FIGURA 1 e 2: Registro de Urubus ao topo do Frontão em visita ao palácio. Fotografias datadas de 29/03/18. Fonte: Vithória Silva.



FIGURA 3: Frontão em vista frontal. fotografia datada de 20/04/18. Fonte: Vithória Silva.



FIGURA 4: Frontão em destaque, fotografia datada de 28/04/18. Fonte: Vithória Silva.

Tal ritual de chegada, no entanto, foi interrompido assim que adentramos a passos apressados o Palácio de Landi para acompanhar os pesquisadores. Levara uma compacta câmera de ação³ e tinha como objetivo registrar a visita e coletar informações que pudessem ser úteis a partir da percepção de outros colegas de profissão.

No dia da visita não tivemos tempo nem oportunidade de rodear o Palácio externamente. Logo, a citada foto angulada do frontão não seria possível – no momento, não estava necessariamente atenta para isso, já que só agora, ao analisar as visitas anteriores que fizera ao palácio, percebo tal ação recorrente nas fotografias captadas. Ocorreu-nos, então, a primeira quebra de paradigma preestabelecido: o olhar de antes em comparação ao do percurso em questão. A costumeira visão sobre o espaço não seria mais adequada à dinâmica proposta, mas agora estaria pautada segundo o fluxo do grupo e as demandas que surgiriam dali.

Sendo assim, por imposições referentes à disposição do percurso indicado pela excursão, adotamos uma outra proposta de experiência do espaço: não mais como observadora propriamente do palácio, mas sim de quem o observava. Dessa maneira, o espaço ainda seria o nosso objeto de estudo, porém de forma indireta, o interesse ali recaía sobre os pesquisadores e suas ponderações sobre a obra. Olharia para Landi a partir do olhar de outros no intuito de cruzar os vários olhares e as diferentes intenções para compilar neste ensaio “não apenas o olhar do turista, mas também meu olhar sobre o deles” (FRADIQUE, 2003: 104).

Ao passar pela galeria que circunda o Pátio central da edificação de Landi, adentrei no hall da entrada principal e os arquitetos do grupo já estavam todos reunidos ao pé da escada, já confabulando sobre as pinturas no teto. Muitos ali

³ A câmera em questão é uma GoPro Hero, caracterizada por ser muito compacta e apropriada para filmagens em movimentação dinâmica e fotografias de paisagens sob abundante luz natural.

preparavam suas câmeras para fotografar todos os detalhes possíveis, enquanto outros apuravam-se em conjunto para foto em grupo. Cheguei dizendo bom dia em meio as chamadas de “venham bater foto”. Dessa forma, também fui inserida na fotografia em grupo, mas, após a primeira, saí para que eu mesma os registasse em foto. Eu estava ali, principalmente, para observá-los (Diário de Campo, 07.06.19).



Figura 5: Comunicadores do Colóquio “A Casa Senhorial” dispostos para registro fotográfico na escadaria do Palácio de Landi. Fonte: Vithória Silva, 2019.

Foi então que o nosso olhar sobre o espaço teria uma segunda quebra de enquadramento: vivenciaria o espaço a partir do olhar externo, observaria o “turista” assimilar a obra de Landi baseado em suas próprias referências, adequando-o às expertises e áreas específicas de atuação.

A princípio, tentou-se interferir minimamente na dinâmica do grupo, mantendo-me um pouco afastadas e atendo-nos a retaguarda da excursão, fotografando-os à distância para não ser notada com uma câmera direcionada a eles. Ademais, estava decidida a não opinar sobre as ponderações que eram ali dispostas, nossa meta era tentar ouvir ao máximo as conversas que aconteciam em grupos separados, cada um com seus interesses.

No entanto, falhei consideravelmente nas duas propostas de mínima interferência. Até o fim do percurso, já houvera debatido sobre algumas questões referentes à capela do Palácio e minha câmera já teria sido notada, ao passo que me tornei a fotógrafa oficial de

um pequeno grupo, sempre retardatário, que passara a acompanhar. Destaco aqui o papel de dois pesquisadores ali presentes, o professor Helder Carita⁴ e a professora Marize Malta⁵, que mais de uma vez solicitariam os meus “*serviços*” fotográficos.

O meu caminho se fez majoritariamente em observação aos outros e, por causa disso, tentei me posicionar sempre em direção aos grupos mais falantes. Em um desses caminhos, já na porta do Salão de Honra, ouvi perguntarem à Marize [Malta] quanto a datação das cadeiras que estavam ali dispostas próximas à parede, ao passo que a professora foi direta ao responder que provavelmente seriam do início do século XX. O assunto das cadeiras ainda renderia bastante, mas antes disso fui pega de surpresa pela pergunta do professor Gonçalo quanto ao motivo do meu estudo. Respondi-lhe que eu estudava o Palácio de Landi e que, por esse e outros motivos, decidi acompanhar a visita com os professores. O professor, prontamente, disse que era um dos donos do Álbum de Landi, que estava lá em Portugal, e que ele tinha cedido muitas imagens para Isabel Mendonça para o livro “Amazônia Felsínia”, e que isso poderia ajudar na minha tese. Disse-lhe que, na verdade, ainda era minha dissertação de mestrado e agradei com uma grata surpresa de ter sido notada, apesar de acompanhar o grupo em silêncio.

Após o professor Gonçalo se afastar para prosseguir caminho, avistei, novamente, a professora Marize Malta ainda confabulando sobre o mobiliário, agora, do salão de Honra, juntamente com a professora Elna Trindade. Marize se esforçava para levantar as cadeiras em busca de selos dispostos na parte de baixo enquanto eu aproveitava para fotografar a uma certa distância esse momento de busca por fontes de pesquisa.

À procura de uma luz mais apropriada, a professora levou a cadeira emborcada a janela mais próxima e pediu para que alguém a ajudasse a registrar em fotografia, o trabalho ficou ao encargo do Matheus Nunes, mas eu também ofereci ajuda. A professora recomendou que a foto deveria ser a mais nítida possível para que ela conseguisse avaliar, através do computador, todas as informações possíveis que pareciam estar evidentes ali aos olhos de um especialista no assunto como ela (Diário de Campo, 07.06.19).

⁴ Doutor em História da Arquitetura e Urbanismo (Universidade do Algarve, Portugal), mestre em História da Arte (Universidade Nova de Lisboa, Portugal) e graduado em Arquitetura (Universidade Técnica de Lisboa, Portugal)

⁵ Doutora em História (UFF), mestre em História da Arte (UFRJ) e graduada em Arquitetura (USU), seu domínio de investigação é em história e teoria da arte, artes decorativas, artefatos e ambientes oitocentistas, arte doméstica, objetos do mal, condição decorativa e/ou artística e de sua relação com imagem e lugar, enfocando o problema das coleções e modos de exibição.



Figura 6: Professora Elna e professora Marize Malta observando os mobiliários em busca de selos de fabricação.

Fonte: Vithória Silva, 2019.



Figura 7: selos abaixo da cadeira do Palácio.

Fonte: Vithória Silva, 2019.

Enquanto a professora [Marize Malta] continuava procurando por mais informações nas cadeiras, o professor Helder Carita adentrou o salão de honra apressadamente e me pediu para que fotografasse outras cadeiras para ele. Ao mesmo tempo que me chamava, o professor carregou uma das cadeiras – as mesmas que anteriormente Marize Malta afirmava ser do início do século XX –, posicionou-as perto da mesma janela que a professora tinha usado como fonte de luz e indicou o ângulo que eu deveria fotografar, a fim de que

aparecesse a parede ao fundo e os detalhes do mobiliário sob uma boa iluminação (Diário de Campo, 07.06.19).



Figura 8: registro da cadeira conforme orientado pelo professor Helder Carita.
Fonte: Vithória Silva, 2019.



Figura 9: O professor Helder Carita acomodando a cadeira para a foto.
Fonte: Vithória Silva, 2019.

Desta forma, registrei de frente o mobiliário e, logo depois, o professor virou a cadeira para que eu continuasse a fazer registros fotográficos da parte de trás. No meio do processo, o professor aos poucos partilhava conosco parte do seu rico conhecimento, dizendo que uma daquelas cadeiras deveria servir de modelo para as outras que foram sendo reproduzidas ao longo do tempo, e que a primeira cadeira deveria datar ainda do século XIX. Perguntei-lhe, então, se havia apenas uma cadeira original, no que o professor, com um leve sorriso no rosto, respondeu: “*Todas são originais! Mas de períodos diferentes*” (Diário de Campo, 07.06.19)

Logo, não demorou muito para que eu me tornasse, após essas duas experiências, a fotógrafa que forneceria algumas imagens pontuais de pesquisas a esses dois professores. Por conseguinte, ao longo do percurso, enquadrei minha fotografia a partir do olhar dos pesquisadores. Despojei-me, por alguns instantes, do meu próprio olhar sobre o Palácio para então deixá-lo transparecer à luz de outros. Permiti que objetos fossem dispostos em cena conforme desejassem os pesquisadores que solicitavam registros, e os fotografei aos seus gostos e modos. Sob os efusivos direcionamentos, deixei-me posicionar a câmera exatamente onde queriam, atentando para os detalhes mais requisitados, a fim de que eu amenizasse o meu próprio efeito sobre a fotografia e realçasse o deles. Como produto disso, obtive enquadramentos inusitados que nunca antes me foram usuais, atentando para detalhes que ainda não tinha notado mesmo após inúmeras visitas.

O olhar sobre o percurso foi resumido, então, a partir de percepções alheias e do estímulo de tais observações, permitindo-me uma experiência obtusa do espaço, em acordo com as diversas visões e ponderações que criava nos pesquisadores e resvalavam em minha tradução etnográfica. Enquanto uns exprimiam uma narrativa geral e acordante com o que era falado pelo guia da excursão, outros circulavam os ambientes a procura dos próprios interesses, direcionados por destaques certos seja nos mobiliários ou nas pinturas que mais lhes chamavam a atenção. Ao passo que, ao fim do percurso, muitos exalavam admiração e, até mesmo, gratidão pelo tempo ali desprendido.

Para nossa grata surpresa, o percurso desenvolveu-se como uma rica experiência etnográfica, pautada sobre múltiplos ancoramentos e trajetórias inesperadas, que permitiu enquadramentos singulares de acordo com as narrativas propostas por cada um dos pesquisadores. E, parafraseando o professor Helder, ousamos dizer que *todos estes enquadramentos são originais, mas de percepções diferentes*.

O OLHAR DISTORCIDO E A ASSINATURA

Do que “fala” a imagem? De que “linguagem” se trata? Roland Barthes (1990) pondera sobre tais questionamentos ao tratar da “escrita do visível”, a qual fomenta o debate quanto ao sentido literal da imagem e o sentido conotado. Este último, por sua vez, apresenta-se como uma mensagem oculta e “fala” mais sobre o autor e o contexto da fotografia do que do objeto análogo ali evidenciado.

Nesse mesmo sentido, então, espelha-se em uma fotografia a capacidade de dissertar de fato mais do que palavras, sendo possível retirar testemunhos de momentos e relatos não só do conteúdo explícito, mas da visão do fotógrafo. Alguns de seus aspectos formais podem ser reveladores da inclinação do autor – consciente ou não – e das iniciativas que permeiam a imagem. Alguns destes podem ser identificados por poses em foto, pelos objetos ali dispostos, ou pelo esteticismo aplicado – isto é, o tratamento visual ou digital ao qual é submetida –, a distorção de lente, entre outros elementos que alteram consideravelmente a fotografia em relação ao cenário real (BARTHES, 1990).

Por causa disso, muitos estudiosos debatem sobre a utilidade da imagem na antropologia, com o intuito de amenizar a banalização de seu uso e aplicá-la de forma cuidadosa. Sébastien Darbon (1998), por exemplo, realça em seu texto alguns dos efeitos negativos sobre a utilização da fotografia de maneira trivial, já que reforça três noções afetadas pela imagem: o “falso” realismo em relação ao cenário fotografado; os múltiplos sentidos e interpretações que podem ser assimilados tanto pelo emissor quanto pelo receptor; e, por fim, a relação imagem e texto, o qual pode ser prejudicado pela experiência imagética.

Em contrapartida, há quem ressalte a pertinência do uso da fotografia no texto etnográfico. Nesse sentido, Novaes (1998) instiga sobre sua relevância debatendo quanto sua riqueza informativa e capacidade representativa, que ultrapassa a do texto podendo demonstrar o que é indizível. Tal pensamento, atrelado ao seu uso na arquitetura, apresenta-se muito efetivo visto que dispõe um conhecimento não só descritivo, mas, também, visual, dando forma às edificações.

Ademais, em concordância ao pensamento barthesiano, Novaes reafirma que fotografias “revelam não apenas o aspecto de uma realidade retratada nas imagens, mas igualmente o olhar daquele que produziu aquelas imagens” (NOVAES, 1998: 116). Os fluxos que se formam dos sentimentos do emissor à interpretação por parte do receptor são pautados pela subjetividade das partes e pode evocar múltiplas dimensões sobre o

entendimento da realidade de acordo com a expressividade, contexto, condicionantes sociais ou técnicos atribuídos à imagem.

Tais fluxos, ao serem analisados, podem fornecer um entendimento amplo das transformações na sociedade, tornando-se, até mesmo, artefatos culturais juntamente ao texto antropológico, já que remontam enquadramentos e narrativas a partir do olhar do autor da imagem. Podemos, então, compreender melhor as mudanças pelas quais passaram os diferentes grupos sociais e as tendências artísticas a partir do ponto de vista da sociedade que a produz. Nesse sentido, “cabe à antropologia captar a natureza deste olhar que registra, procurar desvendar, através dessas imagens, um pouco do elemento representado, um pouco daquele que o registrou” (NOVAES, 1998: 117).

Desvendar o olhar do pesquisador, que utiliza de meios fotográficos, amplifica os sentidos do texto etnográfico, considerando não só as informações ali descritas como também as opções de enquadramentos e destaques que o autor priorizou. Ademais, tal investigação deve contemplar aspectos subjetivos que rondam o autor da fotografia e seu contexto, bem como a maneira como o conteúdo é abordado – ou seja os efeitos técnicos e formais que alteram a realidade do objeto fotografado e corroboram com a multiplicação de sentidos em torno da percepção transmitida pela imagem.

Partindo do pressuposto e retomando a visita de campo ao Palácio de Landi, revelam-se conteúdos fotográficos onde se verifica, a princípio, distorções no olhar contemplado, dada a utilização de uma câmera de ação que favorecia um enquadramento amplo em detrimento dos detalhes. Desse modo, a medida que ganhava amplitude nos quadros registrados, abarcando grandes áreas, perdia em qualidade dos pormenores. Além do mais, a distorção apresentada pela lente da câmera utilizada, corroborou com a ideia de falso realismo criado pela imagem, já que se distancia demasiadamente em escala e proporção do cenário real (Figura 10). Apesar disso, a escolha da câmera facilitou os registros durante o percurso devido seu tamanho reduzido bem como a possibilidade de fotos que incluíam o grupo ou o ambiente todo.



Figura 10: registro da sala pompeiana em reforma.
Fonte: Vithória Silva, 2019.

Levara comigo uma câmera bem compacta, de ação, própria para registros em quadro ampliado em detrimento dos detalhes. Por causa disso, as fotografias apresentaram uma distorção característica dada a angulação da lente da câmera, destacando-se por um efeito volumétrico proeminente – a lente aproxima-se do efeito *olho de peixe*, que atribui à fotografia uma distorção na qual os elementos dispostos ao centro da imagem apresentam dimensões muito maiores que os dispostos nas bordas (Diário de Campo, 07.06.19).

Esclarecidos os pontos técnicos quanto o realismo distorcido da fotografia, basta, agora, ressaltar como o produto fotográfico da visita revelaria mais do que o conteúdo análogo ali disposto, ponderando sobre as mensagens ocultas presentes em determinadas estruturas da imagem, no que Novaes classifica como:

Espelho e a memória. Espelho não apenas do que fotografamos, mas de toda a realidade social que engloba aquele que seleciona, através da objetiva, a cena a ser registrada. Mas também Memória: de como eram nossos filhos, como se parecem conosco quando tínhamos esta idade, memória de espaços distantes que visitamos (NOVAES, 1998: 117).

O registro fotográfico, então, assume uma carga ainda mais reveladora se comparado ao seu papel de testemunhar um momento singular. Acompanhado do diário de campo, a fotografia exprime em larga representatividade as dinâmicas do grupo e fluxos que foram dispostos, sendo possível averiguar como os professores se portavam no Palácio em virtude de uma nova gama de elementos a serem estudados – como vimos nas Figuras 6 e 9 –, bem como as interações em grupo acompanhando a excursão (Figura 11 e 12).



Figura 11: Vista traseira do fluxo do grupo que seguia a excursão. Fonte: Vithória Silva, 2019.



Figura 12: O grupo atento às explicações do guia da excursão. Fonte: Vithória Silva, 2019.

Outro ponto a ser destacado foi a opção de substituir a câmera fotográfica pela do celular em alguns momentos específicos, como foi o caso quando pediram para registrar os selos nas cadeiras, ressaltando os detalhes que a câmera de ação não conseguiria dada a amplitude de sua lente. Tais leituras sobre os registros permitem ponderar quanto as escolhas direcionadas e revelam um contexto que compreende a preocupação com o enquadramento da cena, bem como as intenções da autora em função de uma experiência eficiente e qualitativa durante o percurso etnográfico.

Conforme o percurso avançava, observava que meu comportamento com a câmera chamava cada vez mais a atenção do grupo – como fora supracitado. No entanto, agora não só serviços fotográficos seriam solicitados, mas também a própria câmera serviria de assunto em virtude do seu tamanho reduzido.

No caminho de volta, passamos pela mesma galeria superior com vista para o pátio interno do Palácio e a câmera fotográfica que eu segurava chamou a atenção de alguns dos que caminhavam perto de mim. A professora Ana Lúcia foi a primeira a comentar sobre o tamanho da câmera que, realmente, é bem compacta. Acrescentou que tinha uma e achava muito prático para viagens, pois não fazia volume na bagagem.



Figura 13: Parte do grupo na galeria superior do Palácio. Este registro possibilitou que uma das professoras atentasse para a câmera que eu carregava. Fonte: Vithória Silva, 2019.

Logo atrás de nós, estava a professora Denise Nunes, que também demonstrou curiosidade pela pequena câmera fotográfica. Descemos pela mesma escada que subimos e, caminhando para a entrada da Lateral da edificação, contei-lhe como funcionava a câmera, as qualidades de ser tão compacta, além de como manuseá-la (Diário de Campo, 07.06.19).

O uso da câmera permitiu evidenciar o conceito de Clifford Geertz (2009) de “Estar lá”, sendo o artefato capaz de demonstrar a incontestada presença da pesquisadora como, também, o relato de experiência e os registros fotográficos se tornariam ainda mais convincentes devido a este fato.

Os etnógrafos precisam convencer-nos não apenas de que eles mesmos realmente “estiveram lá”, mas ainda de que se houvéssimos estado lá, teríamos visto o que viram, sentido o que sentiram e concluído o que concluíram (GEERTZ, 2009, p.29).

Passaria, então, pelo que o autor classificou como uma “digestão social” (GEERTZ, 2009: 26), a medida que fui absorvida pelo grupo estudado e, dessa forma, tais descrições sobre as relações do observador com o observado tornaram-se relevantes para a natureza dos resultados. Naturalmente, ser percebida faria parte de minha interferência ao meio, não podendo ser diferente disso, já que cada um dos que estavam ali teriam seus papéis no percurso.

Outro argumento elucidado por Clifford Geertz faz referência à questão da assinatura e do discurso de cada autor (GEERTZ, 2009: 20), que se dá pela construção de uma identidade autoral nos textos etnográficos bem como pelo modo de enunciar as coisas. Em muitos exemplos debatidos por ele, a aplicação de visões subjetivas por parte

dos pesquisadores – que, obviamente, ainda deve ser cautelosa no texto científico – fomenta uma via de entendimento familiarizado por parte dos leitores, que passam a identificar-se nas vivências exprimidas e reconhecem as individualidades do autor.

As imagens, então, retomando o conceito Barthesiano de “escrita do visível”, podem ser caracterizadas como uma assinatura e um modo de discursar, à medida que “fala” por si só e “fala”, também, do autor. Para nós, a fotografia sempre fora um modo válido de representação em minhas narrativas e foi, assim, evidenciada neste trabalho como parte de suma relevância em sua construção. A imagem, mesmo com um olhar *distorcido* do que costumeiramente me era usual, remarca uma assinatura própria ao longo do texto, em virtude de uma forte tendência ao seu uso como forma de expressão.

Não obstante, o cuidado de reconhecer tais influências – do outro e de outrora – sobre imagem, texto e vivências corroboram com a análise etnográfica composta, de maneira que só se fez possível em virtude da tradução de diversos elementos atuantes no percurso. Em suma, assim como na fotografia, que se apresenta pautada sob uma constante dialética entre o que é dito explicitamente e sua mensagem oculta – e, assim, abstrata –, o trabalho do etnógrafo também tende “a um constante equilíbrio para que não seja só técnico nem só subjetivo” (GEERTZ, 2009: 22).

TRADUÇÃO

À luz de conceitos elucidados por Walter Benjamin, a tradução é uma forma e demanda do texto original uma traduzibilidade passível não só de comunicação, mas também de uma essência consistente. “Quanto mais elevada for a qualidade de uma obra, tanto mais ela permanecerá – mesmo no contato mais fugidio com o seu sentido – ainda traduzível” (BENJAMIN, 2011: 118). Sendo assim, dada a traduzibilidade, faz-se ampla a capacidade de retirar dali e em cada tradução um conhecimento novo ou ainda um mais aprofundado que o anterior.

A traduzibilidade da obra, então, qualifica a capacidade de torná-la elegível à tradução e, assim, expressa o valor e a dignidade da “língua original”. Parafraseando Benjamin, entende-se aqui como língua original o Palácio de Landi, à proporção que, cada um dos comunicadores ali presentes representa, então, um tradutor. A partir disso, a traduzibilidade expressa em uma obra monumental como o Palácio de Landi incitou nos arquitetos e historiadores ali dispostos as mais diversas leituras do espaço. A traduzibilidade, dessa forma, caracterizou-se mais uma vez pela infinita possibilidade de

se vergar à “língua original”, ao incomunicável, mas ainda assim, pautável de entendimento mútuo sem nem, de fato, falar.

Nesse sentido, tratando-se literalmente de idiomas, todos ali realmente se comunicavam em português. No entanto, cada um falava a sua própria língua, ao passo que cada um cedia uma análise da obra, dos ambientes ou do mobiliário, pautada conforme as expertises de sua própria área de atuação – seja histórica, estética, arquitetônica, entre outras. Sendo assim, devido à dinâmica do percurso etnográfico, a leitura se definiu no intuito de traduzir tais olhares diversos, mas que buscavam um entendimento comum.

Sendo assim, em virtude dos vários “modos de visar”, cada um exprimia, à sua maneira, uma tradução do que via, lia e sentia do texto original, sem, no entanto, ofendê-lo ou subvertê-lo a uma análise simplória, generalizada ou absoluta. Afinal, como dito anteriormente, a traduzibilidade da obra abre margem a variadas traduções. Nesse sentido, conforme Walter Benjamin, tradução é sim forma, mas é forma tangente, pois toca o original sem necessariamente converter-se nele literalmente, dobrando-se ao seu real sentido. (BENJAMIN, 2011: 117)

Chegando ao ambiente que dava acesso a uma das tribunas, percebi logo que dentre os assuntos mais recorrentes em relação à capela, destacavam-se três: o primeiro referenciava ao fato do ambiente ser todo em branco; o segundo ressaltava a sua importância em relação ao círio de Nazaré; o terceiro, por sua vez, debatia o fato das tribunas serem direcionadas a elite da época, enquanto o público geral ficava no térreo. O professor Helder Carita, inclusive, lembrou o poema sobre Dom Manuel que, disposto na tribuna, avistara as “florzinhas” no andar térreo, que pediam a ele para subir e conhecer o Palácio. Nesse mesmo contexto, uma das senhoras que acompanhava a visita comentou, em tom de brincadeira, como era comum pedirem ao Rei alguma coisa.

Ao aproximar-me mais das tribunas vi que um *senhor de vermelho*, que anteriormente falava ao pé da Sala Pompeiana, novamente confabulava sobre as intervenções feitas na capela. Disse que ali, na época da República, fecharam o pavimento inteiro descaracterizando a capela, mas que na década de 1970 houvera uma reforma que reconstituiu o espaço. Apesar de todo esforço em ficar calada, não me contive e acabei falando um pouco do conhecimento que adquiri ao longo de minhas pesquisas sobre o assunto para o Trabalho de Conclusão de Curso. De forma bem resumida, expliquei que na época da reforma não tinham encontrado vestígios o suficiente para reconstruir o altar-mor, mas que, no entanto, durante os escoramentos nas paredes da capela encontraram vestígios das tribunas e que, por conta disso, reconstruíram-na ao seu estado original, constituindo assim, aos olhos de alguns, um possível falso histórico. O professor Helder Carita, no entanto, reforçou que o desenho, que estava ali reconstituído nas tribunas, era original de Landi, concordei acenando com a cabeça e pensando, ao mesmo tempo, que a memória fotográfica do professor parecia excelente. Após isso, seguimos o percurso para outros ambientes (Diário de Campo, 07.06.19).



Figura 14: reações sobre as tribunas e a Capela de Landi.
Fonte: Vithória Silva, 2019.

Neste trecho destacado, como medida de exemplificação das traduções, evidenciam-se apenas três dos diversos olhares sobre o Palácio ao longo do percurso. O primeiro faz referência ao senhor de vermelho que revelou-se ser o então diretor do Museu do Estado, o arquiteto Marcel Campos. O senhor portava-se à altura de sua posição, quase assumindo um papel de guia da excursão e explicava, por vez ou outra, algumas das intervenções que seriam operadas na obra de restauro pela qual o espaço passava. Além dele, o professor Helder Carita é o segundo que pode ser destacado como tradutor, já que, ao fazer uso de seu amplo conhecimento sobre a história, portou-se segundo as suas expertises e percepções inclinadas à sua própria área. Por fim, com o uso da câmera fotográfica, podemos nos incluir também como tradutoras do palácio.

Não obstante, além de tal atuação, o produto da análise etnográfica na sua totalidade se fez, também, a partir das traduções de tudo e todos que foram assimilados no diário de campo. Em suma, alguns questionamentos cruciais surgiram ao mesmo tempo que se desenvolvia o trabalho. Sendo que, para mim, a relevância de uma conclusão clara e precisa se fez cada vez mais necessária à medida que avançava em tentar solucionar os questionamentos. O primeiro deles se deu a partir do porquê a quebra de paradigmas mostrou-se adequada ao percurso etnográfico proposto ao Palácio de Landi.

Analisando os elementos que me levaram a isso, exemplificados pela mudança literal de enquadramento fotográfico – não atrelado mais ao frontão central da fachada – e pela nova abordagem a partir de olhares alheios, concluí que a relevância nas mudanças de percepção que atribuía ao espaço recaiu no fato de ampliar os olhares assimilados para além de mim mesma. Fato este possibilitado amplamente pelo uso aplicado dos ensinamentos dispostos na disciplina de método etnográfico.

Conseqüentemente, outro questionamento foi suscitado imediatamente após a resolução do primeiro e se dava através da análise da relevância do método aplicado à experiência: Por que a visão a partir do olhar alheio fez-se tão necessária?

Quanto a isso, não só o olhar fotográfico, mas, também, nossa vivência espacial foi abalada a partir da interação com os comunicadores externos presentes no Colóquio, ao passo que acompanhava, em cada ambiente que adentrávamos, a contemplação dos mais diversos detalhes que lhes chamava atenção de acordo com os seus próprios repertórios. Sendo assim, nossa atuação foi pautada a partir de uma visão de fora e não mais interna e viciada – como em visitas anteriores –, divergia lentamente do olhar de nativa e amante de tal obra de Landi para um olhar um pouco menos acomodado. A experiência, assim, mostrou-se engrandecedora por facilitar a quebra de alguns quadros limitantes, que influenciavam diretamente a narrativa, e ampliou as percepções que poderia ter a partir dali, embebida de novos detalhes que foram destacados pelos pesquisadores, os quais ainda não havia notado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observar o fluxo de percepções lançadas sobre a obra de Landi elucida revisões anacrônicas, ao passo que demanda a compreensão de diferentes contextos de vida e referenciais teóricos e imagéticos de cada um dos observadores. Sendo assim, os comunicadores do colóquio espelham em suas análises suas próprias vivências e expertises, guiando uma contemplação alinhada com seus interesses, que denuncia tanto o que é lido da obra, ao descrevê-la, quanto as relações e referências singulares que afloram no encontro do objeto com o observador.

Quanto a isso, Didi-Huberman evidencia que dentro dos limites arbitrários de uma análise semiológica inicial, dois caminhos podem ser tomados à leitura da obra: ao capturá-la em nós, poderemos adentrar no mundo visível, sendo possível descrevê-la, o

que recai sob seu aspecto de traduzibilidade; quando não a capturamos em nós, colocamos no invisível, onde a análise metafísica é possível, indo até mais-além da obra.

No entanto, outra alternativa analítica é elucidada pelo autor, que mescla as duas supracitadas e sugere que, antes de mais nada, o sujeito se distancie da obra ao apreciá-la. Sob tal perspectiva figurativa, assume a possibilidade de deixar-se “desprender do seu saber sobre ela” (DIDI-HUBERMAN, 2013b: 34), sendo, em contrapartida, apreendido pela obra. Dessa forma, aceita em se “entregar às contingências de uma fenomenologia do olhar”.

Em suma, e para exemplificação prática, tal percepção possibilita que *imaginemos* além do conhecimento histórico-artístico previamente adquirido sobre determinada obra, além das informações sobre o arquiteto, ou da época que a obra fora produzida, por exemplo. O ato de “distanciar-se”, possibilita o rompimento com significações prévias e o desafio de lançar sobre a obra um novo sentido ou juízo. Para Didi-Huberman, tal caráter contemplativo permeia olhares inéditos e análises ainda não abordadas, no que define como *Anacronismos*, proposto à luz dos conceitos uma vez abordados por Aby Warburg.

Outro autor que evidenciou a capacidade enriquecedora proporcionada pelo distanciamento da obra foi Ernst Gombrich que, também iluminado diretamente pelos ensinamentos de Warburg, pontuou sobre a magnitude de uma jornada ao incerto ao explicitar a diferença entre o estudioso da arte, que apreende todo o conhecimento possível antes se de deparar com a obra, e o curioso que, sem aviso prévio, embarca em uma experiência única em direção ao desconhecido. “Olhar para um quadro como se nunca o tivéssemos visto antes e arriscar-se numa viagem de descoberta é tarefa bem mais árdua, embora igualmente recompensadora” (GOMBRICH, 2013: 35). A viagem de descoberta é fecunda e aprazível, sendo “incalculável o tesouro que podemos encontrar numa jornada assim”, que abrange novos olhares e concepções.

Quanto a isso, e partindo da referência teórica comum de ambos autores supracitados, o olhar warburguiano sobre a história e a arte não admite qualquer modo de simplificação ou de atalho, mas, sim, abrange a compreensão suscitando desvios complexos e não antes tomados. Com isso, desorienta o menor anseio sobre uma periodização e assume uma análise transversal, reiterando a complexidade da história através de Anacronismos. “Cada período é tecido de seu próprio nó de antiguidades, anacronismos, presentes e propensões para o futuro” (DIDI-HUBERMAN, 2013a: 69).

Warburg, então, propôs uma história da arte em um sentido mais amplo, aberta aos problemas antropológicos, psicológicos, culturais, filosóficos e não mais *apenas* temporais. Esses ideais, impõem à história uma análise a partir de um sistema complexo, onde as comunicações transdisciplinares são multiplicadas ao tomar ciência de seu conteúdo transversal e anacrônico. Tal complexidade é feita de “processos conscientes e processos inconscientes, de esquecimentos e redescobertas, de inibições e destruições, de assimilações em versões de sentido, de sublimações e alterações” (DIDI-HUBERMAN, 2013a: 70). Assim, demonstra-se a capacidade da intrusão de análises anacrônicas, que projetam sobre o tempo histórico uma visão complexa sobre si.

A visão anacrônica, então, requer em analogia o mesmo distanciamento que fora proposto por Didi-Huberman ao contemplar uma obra, para que reflita sobre a história de maneira crítica e ciente do repertório imagético e do conhecimento prévio adquirido pelo historiador, ao mesmo tempo que se abstém de obviedades e sentidos comuns, alargando sua percepção. A análise anacrônica compõe um sistema complexo de inter-relações entre linguagens e, para o autor (DIDI-HUBERMAN, 2015), pode ser desconexa em tempo ou síntese e não necessariamente assumir uma relação direta e real entre seus componentes. No entanto, permite análises únicas e ainda não exploradas, graças a singularidade de cada um que, ao contemplar determinada obra ou vivenciar um espaço arquitetônico, permite-se ir mais-além, encarando o desconhecido.

As condições supracitadas só reforçam a visão anacrônica lançada sobre a obra de Landi, e as leituras assimiladas pela percepção e vivência do Palácio denotam uma análise que vai além de somente sua temporalidade, considerando também seu efeito psicológico, subjetivo e estético.

Nesse contexto, Francastel (*apud* ARGAN, 1992: 43) explica que o espaço figurativo “não é feito daquilo que se vê, mas de infinitas coisas que se sabem e se lembram”, sendo sua abordagem muito apropriada ao estudo da ação do imaginário sobre o juízo individual do ser humano sobre o lugar. Benjamin também expressou o mesmo sentimento, afirmando: “estou deformado por minha relação com tudo que me rodeia” (PEIXOTO, 1996: 271). Há, então, não só relação com tudo que contemplamos, mas, também, deformação, afetando-nos formal e essencialmente e transformando constantemente nossas percepções e análises sobre a obra.

Assim, projeta-se sobre a obra de Landi percepções e traduções *deformadas* por constantes leituras e releituras, conscientes não só da linguagem original do arquiteto, mas do acúmulo de relações adquiridas ao longo de mais de 200 anos de história. Tais

traduções revisitam criticamente a historiografia, atentando às problemáticas de assumir uma periodização universal ou uma adequação forçada às convenções estilísticas.

Partindo do pressuposto quanto a concepção warburguiana, alarga-se o entendimento da história e da obra arquitetônica de Landi em uma análise não simplificada, que expõe não apenas as circunstâncias sociais e econômicas que fora condicionada em sua origem como, também, o aperfeiçoamento de seus códigos à sua maneira, pois “a arquitetura baseou-se em ideias transculturais, que foram interpretadas, modificadas ou transformadas de acordo com circunstâncias histórico-cultural-tecnológicas locais” (WAISMAN, 2013: 59).

Em suma, não só a traduzibilidade da obra, mas a revisão anacrônica, reforçam uma análise cada vez mais ampla de sua complexidade, expondo o caráter virtuoso em atribuir ao Palácio de Landi novos enquadramentos e debates singulares. Para isso, lança sobre o passado uma visão crítica e ciente da contemporaneidade, embasada em vivências, estudos e repertórios imagéticos de cada observador, bem como seus posicionamentos no contexto social e local, seja enquanto historiador, arquiteto, nativo, turista, conhecedor ou não da obra de Landi.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. 1990.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. IN: **Escritos sobre o mito e a linguagem**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011.

DARBON, Sébastien. O etnólogo e suas imagens. IN: SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec. 1998

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

_____. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013b.

_____. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

FRADIQUE, Teresa. Fixar o movimento nas margens do rio. IN: **Pesquisas Urbanas: Desafios do trabalho antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003

GEERTZ, Clifford. Estar lá a Antropologia e o cenário da escrita. IN: **Obras e vidas o Antropólogo como autor**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

GOMBRICH, E. H. **História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

MEIRA FILHO, Augusto. **O bi-secular palácio de Landi**. Belém-PA: Grafisa. 1973, v.2.

NOVAES, Sylvia Caiuby. O uso da imagem na antropologia. IN: SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec. 1998

PEIXOTO, Nelson Brisac. Imago Urbis IN: **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora Marca D'Água. 1996.

TRINDADE, Elna Maria Andersen. **O Desenhador de Belém: Antônio José Landi e o movimento das imagens na Amazônia Colonial (1753-1791)**. Belém-PA, 2017. Dissertação (Doutorado em História) Universidade Federal do Pará. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, 2017.

WAISMAN, Marina. **O Interior da História**: historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos. São Paulo: Perspectiva, 2013.

4.3. ARTIGO 2:

UM PASSEIO AO PALÁCIO DE LANDI. SENSOS E SENTIDOS DE CRIANÇAS SOBRE UM ESPAÇO MUSEOGRÁFICO¹

Vithória Carvalho da **Silva**
Cybelle Salvador **Miranda**

RESUMO

O Palácio de Landi, construído em 1771 em Belém, quando o Brasil ainda era colônia de Portugal, abriga hoje o Museu do Estado do Pará, sediando exposições fixas e temporária e exibindo não só arte e arquitetura, mas a história paraense cravada em suas paredes. Nesse contexto, a fim de identificar o espaço museográfico dentro do monumento de Landi, foi proposto o acompanhamento de turmas do ensino fundamental de escolas públicas da cidade em visita à exposição “10º Prêmio: Diário Contemporâneo de Fotografia”, no Palácio. Assim, o presente artigo tem como objetivo revelar aspectos circundantes à construção do imaginário sob um caráter fenomenológico, aqui evidenciado pela interação de crianças com o espaço museográfico. Para isso, utiliza-se do método etnográfico para apreensão das percepções dos visitantes, ao passo que possibilita situar falas e reações genuínas obtidas pela interação direta dos sujeitos com a obra arquitetônica. Como resultado, obteve-se, à luz de concepções bachelardianas da Poética do espaço, fecundas associações entre o imaginário infantil e a concepção do lugar e sua monumentalidade, expondo traços que ressoam aspectos quanto a memória afetiva de cada um dos visitantes. Assim, denota-se a relevância associativa e análoga presente na construção do imaginário, que se relaciona ao espaço de maneira não só inconsciente, mas, também, sensível e sinestésica.

Palavras chaves: memória, fenomenologia, Palácio de Landi, museu, Belém-PA.

A walk to the Palace of Landi

Children's sense and meaning in a museum space

ABSTRACT

The Landi Palace, built in 1771 in Belém when Brazil was still a colony of Portugal, keeps the Pará State Museum, which holds set and temporary exhibitions and displays not only art and architecture, but the history of Pará embedded in its walls. In this context, in order to identify the museographic space within Landi's monument, it was proposed the accompaniment of elementary school classes in visit to the exhibition "10th Prize: Contemporary Diary of Photography", in the Palace. Thus, this article aims to reveal aspects surrounding the construction of the imaginary under a phenomenological character, evidenced here by the interaction of children with the museographic space. For this, it uses the ethnographic method to apprehend the perceptions of visitors, while it allows to situate genuine speeches and reactions obtained by the direct interaction of the subjects with the architectural work. As a result, in the light of Bachelardiana's conceptions of space poetics, fruitful associations between the infantile imaginary and the conception of the place and its monumentality were obtained, exposing traits that resonate aspects of the affective memory of each of the visitors. Thus, the associative and analogous relevance present in the construction of the imaginary is denoted, which relate to space not only unconsciously, but also sensitive and sinesic.

Key-words: memory, phenomenology, Palace of Landi, museum, Belém-PA

¹ Artigo submetido à Revista Mídas – Museus e Estudos Interdisciplinares, referente à chamada "Varia", no dia 19 de fevereiro de 2021.

INTRODUÇÃO

O monumental Palácio de Landi, construído em 1771 e situado no antigo bairro Cidade, em Belém do Pará, foi projetado para ser originalmente a residência e a sede administrativa dos chefes de capitania da, então, província do Grão-Pará. O projeto fora encomendado a Antônio José Landi (1713-1791), arquiteto italiano recém-chegado à cidade, contratado pela Coroa Portuguesa como um dos desenhistas que ajudaria a delimitar as fronteiras do território Português no Brasil colônia. Natural de Bolonha e formado pela Academia Clementina, uma importante instituição de ensino de Belas-Artes, Landi trouxera consigo um vasto repertório sobre a arquitetura Barroca e Clássica, incorporando-o em seu traçado na Amazônia.

Ao chegar em Belém, deparou-se com a necessidade vigente da construção de uma nova residência para abrigar os chefes da província, visto que a antiga apresentava estado de precariedade e risco de tombamento, não servindo mais para moradia.

O então governador Fernando da Costa Athaíde Teive solicitara uma edificação cujo traçado fizesse jus à autoridade dos chefes de província, sendo projetado com elegância e certa imponência, tornando-se o edifício civil de maior destaque na Amazônia colonial. O Palácio passara a ser reconhecido pela monumentalidade que apresentava, com um traçado suntuoso que viria a ser denominado como Barroco-Tardio Classicizante.

Ao longo dos anos, o Palácio adaptou-se a novas funcionalidades, tais como de Residência e Sede administrativa do Governo, a Museu do Estado do Pará – sendo esse o seu atual uso. Enquanto espaço museográfico, o Palácio possibilita aos visitantes variadas dimensões contemplativas, sendo ao mesmo tempo objeto estético enquanto arquitetura e espaço de fruição de obras de arte. Ademais, as marcas e permanências da história, bem como a parcial conservação dos ambientes estimulam a criação de uma *aura temporal* sobre o espaço, que remete diretamente a uma época anterior. Tal *aura*, afeta a experiência contemplativa, corroborando com a ação do imaginário sobre a percepção do espaço.

Nesse contexto, delimita-se aqui uma análise fenomenológica sobre o encontro do visitante com o espaço museográfico contemplado, segundo as concepções supracitadas. Para isso, dispõe-se neste trabalho o resultado de incursões ao Palácio de Landi durante a exposição “10º Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia”, ocorridas em setembro de 2019, que propiciaram o acompanhamento de algumas turmas de Ensino Fundamental que visitavam o museu. A iniciativa se deu em função de ações educativas promovidas

pela Secretaria de Cultura (SECULT-PA), que viabilizam o acesso de alunos de Escolas Públicas aos espaços museográficos, como o Museu do Estado, estimulando a visita de crianças e adolescentes às exposições na cidade.

A idade dos alunos, em sua maioria, variava de 6 a 10 anos, com exceção de uma turma de Ensino Médio, cujos estudantes atingiam a faixa dos 15 anos. Em comparação, a turma dos mais novos era extremamente participativa, ao passo que os adolescentes ficavam mais receosos e introspectivos durante a visita. Verificar tais interações distintas validou uma efetiva ferramenta de análise sobre as concepções do espaço pelos indivíduos, que variam conforme sua faixa etária. Sendo assim, quanto mais novos eram os visitantes, mais proveitosa parecia ser a visita, em virtude da ampla participação e reação espontânea dos pequenos com a exposição e o espaço.

Quanto a percepção sobre o espaço, o Palácio pode apresentar duas instâncias classificativas: a primeira, identifica-o enquanto um ambiente museográfico, que abriga exposições temporárias em suas salas laterais do pavimento térreo; já em uma segunda instância, o espaço é, em si, um ambiente museográfico, já que a exposição fixa do Museu é conceituada na apresentação de sua própria espacialidade, centrando a visita guiada pelo Átrio da entrada principal, Escadas, Salões do 1º pavimento e Capela.

Sendo assim, para uma melhor compreensão de tais percepções espaciais divergentes, serão divididas aqui duas nomenclaturas para especificação de cada uma delas. Quanto a primeira, que remete a um espaço que abriga exposições temporárias, denominaremos “Museu”. Já a segunda nomenclatura, que fará referência ao monumento enquanto espaço museográfico em si, chamaremos de “Palácio”.

Tal abordagem se faz necessária em virtude das diferentes interações dos visitantes, que ora se relacionavam com as obras ali exibidas, ora com o espaço em si que lhes era apresentado. Muitos dos presentes, inclusive, estavam conhecendo o espaço pela primeira vez, o que tornaria a incursão enriquecedora diante da apreensão de reações singulares do encontro fenomenológico do sujeito com a obra arquitetônica.

O MUSEU

Ao destacar o espaço pela sua utilidade museográfica, faz-se necessário, primeiramente, apontar alguns dos protagonistas dessa narrativa que contribuíram para o entendimento da exposição como um todo e facilitaram o acesso às turmas visitantes. Referimo-nos aos mediadores encarregados pelo “10º Prêmio Diário Contemporâneo”, a

começar por Flávia: estudante de Arquitetura pela Universidade Federal do Pará e voluntária do Laboratório de Memória e Patrimônio Cultural da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (LAMEMO-FAU-UFPa), com quem foi feito o contato inicial sobre o interesse de acompanhar as turmas para a presente pesquisa. Flávia era mediadora durante o turno da manhã, juntamente com Garcia. Esse, por sua vez, mediava tanto no turno matutino quanto vespertino, ao passo que no período da tarde, era acompanhado por Rafael, Beatriz e Octávio. Todos, muito solícitos e proativos, contribuíram significativamente para a pesquisa.

O “Prêmio Diário Contemporâneo” é uma realização do Jornal Diário do Pará, que premia artistas e propõe o debate quanto a criação e reflexão da arte em solo paraense. A sua 10ª edição, intitulada “Interseções, 2010/2019”, não apresentou temática específica de atuação, reunindo uma coleção de fotografias que renovam os encontros curatoriais dos anos de 2010 e 2014, sobre a proposta de retorno à temática das identidades, com o intuito de refletir o país na atualidade, suas pautas e urgências. O campo de atuação livre reforçou as experimentações fotográficas e a exposição teve sede no Museu da UFPA e no Museu do Estado do Pará (MEP). Neste último, o curador do projeto foi Mariano Klautau Filho.

A exposição temporária delimitou-se no pavimento térreo do Museu, como de regra – mais especificamente nas cinco salas da lateral esquerda, na Capela e nas salas ao fundo, próximas ao acesso lateral. O prévio contato com os monitores anteciparia alguns fatores relevantes sobre as interações dos alunos com a exposição.

“Perguntei-lhes como estava a experiência de acompanhar as excursões escolares ao passo que destacaram a interação animada de muitos alunos durante o percurso expositivo, principalmente por parte das crianças menores, que sempre perguntavam muito e demonstravam interesse nas obras” (Diário de Campo - 18.09.19)

Logo, tais informações seriam comprovadas. A primeira turma que acompanhara era a de adolescentes, do 1º ano do Ensino Médio da Escola Estadual Magalhães Barata, que formavam um extenso grupo. Os monitores, muito organizados, dividiram o grupo em duas partes para que, em um grupo menor, os alunos pudessem acompanhar melhor as explicações e apreciar mais calmamente as obras.

“Em uma primeira impressão sobre o grupo, percebi que os alunos pareciam um pouco apressados para visualizar as obras, e até ligeiramente dispersos, mas conforme avançávamos foram demonstrando mais interesse pelo conhecimento ali disposto. Após

pouquíssimo tempo, Flávia chamou a todos para perguntar quais obras, naquela sala, havia lhes chamado mais atenção” (Diário de Campo - 18.09.19)

A partir disso, os alunos passaram a responder cada vez mais as perguntas dos monitores, além de ficarem mais confortáveis em apontar as obras que lhes chamavam atenção e perguntar sobre elas, à medida que adentrávamos em um novo ambiente.

Como as visitas dos próximos dias seriam com crianças, o contato com os adolescentes de 15 anos possibilitou a configuração de um comparativo entre as faixas etárias. As crianças menores, por exemplo, demonstravam-se muito mais participativas diante das colocações dos monitores desde o momento que entravam na exposição. Chegavam até mesmo a apontar para as fotografias e tomar suas próprias explicações.

Não raras vezes, as crianças recorriam a mim para perguntar algo sobre uma fotografia que lhes chamara atenção, pensavam que eu era mais uma das mediadoras. Sempre lhes perguntava de volta o que elas achavam daquela obra, para instigar a contemplação.

“Enquanto eu passava e observava as crianças, ouvi: “ei tia, o que é isso?”. Um dos pequenos, um menino que me parecia bem tímido, perguntou-me ao se deparar com um desenho de uma Garrafa e uma Cadeira. Para instigar um pouco sua imaginação infantil, perguntei-lhe de volta “o que você acha que é isso?”. E prontamente ouvi do menino pensativo: “sei que é uma garrafa...”. Confirmei que via uma garrafa também, ao passo que perguntei apontando para a cadeira “e isso aqui, o que é? Tenta olhar assim...” disse ao inclinar a cabeça para ter outra perspectiva do quadro. Foi quando ele falou mais alto e entusiasmado dessa vez “uma cadeira!!””(Diário de campo, 20.09.19).

Depois que passávamos das primeiras salas da exposição, caminhávamos para a Capela. O tempo lá era sempre proveitoso, pois a essa altura da visita as crianças já estavam mais soltas e confortáveis para interagir com todos. Sendo assim, tornou-se um dos ambientes mais significativos para a análise, onde as crianças mais se expressavam quanto ao espaço e as obras. Soube, posteriormente, que o curador da exposição, Mariano Klautau, colocara intencionalmente na capela apenas fotografias de pessoas negras, bem como festividades e tradições ligadas às religiões de matrizes africanas. Por vezes, os alunos ficavam espantados com algumas cenas relacionadas às religiões sem, no entanto, julgá-las.

“A seguir, alguns dos alunos se aproximaram de onde eu estava e começaram a me perguntar sobre as obras expostas ali. Muitos expressavam medo sobre o que viam,

já que eram obras que apresentavam cores fortes e um conteúdo explícito. Alguns alunos apontavam para a fotografia de um boneco, perguntando se aquilo era uma criança, e pareciam um pouco mais tranquilos quando lhes dizia o que se tratava.” (diário de Campo, 19.19.19)



Fig. 1 e 2: Crianças contemplando as fotografias no espaço da Capela. Museu do Estado do Pará, Belém, 2019. © Vithória Silva.

Nota-se que, apesar dos adolescentes terem interagido pouco com o espaço, viam-se inclinados a perguntar timidamente aos monitores sobre obras. Ao passo que as crianças, absortas em suas brincadeiras, corriam entre os ambientes empolgadas com o tamanho das salas, exclamando suas admirações, apontando para as fotografias, explicando aos colegas o que viam nas obras e demonstrando interesse tanto pelo espaço quanto pelo que ele expunha.



Fig. 3: Uma das crianças explicando ao mediador Garcia a sua visão sobre a fotografia que acabara de contemplar. Museu do Estado do Pará, Belém, 2019. © Vithória Silva.

Veza ou outra, quando as crianças estavam muito agitadas, Garcia (Fig.3) comentava que as paredes do Palácio não guardavam segredos e tudo que as crianças cochichavam ali ele poderia escutar. A afirmação se mostrava muito eficaz, já que após isso as crianças paravam de falar e ouviam com mais atenção as explicações. Apesar de algumas leves repreensões pela correria ou brincadeiras direcionadas aos alunos, nenhum deles parecia desconfortável por estar ali. Em contrapartida, no decorrer da visita, mostravam-se cada vez mais inseridos em um estado de contemplação típica de crianças, que mistura curiosidade intensa com distração constante.

SENSOS E SENTIDOS

Diferentemente do tópico anterior e apresentando bases para o tópico seguinte, propõe-se aqui um posicionamento, de certa forma, subjetivo, considerando o conteúdo perceptivo e psicológico de quem vivencia o espaço ao se fundamentar nas diversas interpretações que podem ser assimiladas pelos seres humanos, tanto de maneira inconsciente quanto sensível e sinestésica. Objetiva-se, assim, embasar os sentidos e sentidos apreendidos pelas crianças na visita ao Palácio, conceituando os juízos sobre o lugar, alimentados pelo Imaginário infantil e os sentidos expandidos pela vivência do espaço.

À luz da experiência fenomenológica da arquitetura, tem-se um leque de variáveis que permitem interpretar a relevância do espaço, considerando não só a necessidade inata do ser humano pela identificação com o Lugar, mas, também, os atribuídos às percepções

sensoriais – tais como visão, tato, audição e olfato. Estes, por sua vez, só são qualitativamente auferidos a partir de um contato real com o espaço físico.

A começar, quanto às análises sensoriais, Juhani Pallasmaa (2011, 39) debate acerca da força da arquitetura sobre o homem, que possibilita uma experiência multissensorial. Tal efeito, é tão comóvete que se encrava em nossa existência e a reforça, transmitindo uma sensação de pertencimento ao mundo.

Segundo o autor, são muitos os modos de percepção do espaço possibilitados pelo seu caráter sinestésico. A audição, por exemplo, articula a experiência de uma forma multidirecional, criando a impressão de que o espaço *responde* ao visitante. Tal fenômeno ocorre em função dos fatores acústicos de um lugar, sua reverberação, o eco, ou até mesmo a falta deles que, quando experimentados, proporcionam noções de amplitude, de cheio ou vazio, mensurando suas dimensões. Outro efeito conhecido pela audição, em contraponto, é a ausência de som, que pode ser associada de duas maneiras: o silêncio é comumente relacionado a tranquilidade – o espaço, então, passa a aguardar o movimento e o ruído – tendo-se a impressão de que o tempo paralisou; por outro lado, o silêncio pode ser associado à solidão, um espaço sem barulho aparenta ser vazio, uma casa grande, sem crianças correndo e gritando, pode aparentar não ter vida.

Além desse, outro sentido incluído no debate é o Tato que, não menos importante, remonta todos os outros sentidos (Pallasmaa 2011, 39). Para muitos – principalmente para as crianças – não se é possível ver sem tocar. Como se, de fato, o olhar fosse uma extensão do Tato, um auxiliador, que dá forma, textura, dimensões espaciais e materialidade ao objeto ou espaço, não sendo possível distinguir tais conceitos sem a memória tátil.

De acordo com o filósofo, Hegel afirmava que o único sentido que pode dar uma sensação de profundidade espacial é o tato, pois o tato “sente o peso, a resistência e a forma tridimensional (gestalt) dos corpos materiais e, portanto, nos faz ciente de que as coisas se afastam de nós em todas as direções” (Pallasmaa 2011, 40).

Nesse mesmo tom de abordagem quanto a relevância do tato, Steen Rasmussen (1998) apresenta a capacidade de acumular variadas experiências com o espaço e os objetos apenas julgando seu peso, sua forma, solidez, textura e temperatura. Quase como um instinto primitivo, o desejo de tocar é despertado no ser humano ainda criança, o qual engatinha sentindo o chão gelado, a rigidez da pedra e a textura da parede.

Partindo para a análise fenomenológica do lugar, que cerca a poética do espaço, tem-se em vista tais pormenores que auxiliam na construção do seu valor e na *gravação*

da imagem do espaço na memória. O filósofo Gaston Bachelard (1996) debruça seus estudos sobre tal poética e discorre quanto a sua relevância para a construção da identidade do ser humano. Para isso, o autor evidencia a interação direta do indivíduo com o espaço ou a obra arquitetônica, considerando o fenômeno no momento súbito de sua criação – daí a designação fenomenológica –, e destaca o anseio do homem por constantes identificações afetivas com o lugar, no que define ser a busca natural pelo “ninho”.

Alinham-se, então, os efeitos da memória projetada sobre as vivências reais do espaço, bem como a participação do imaginário em sua construção, o que vem a caracterizar o juízo ou senso que o ser humano lança inconscientemente sobre o lugar. Conforme o filósofo (Bachelard apud Pallasmaa 2011, 51), memória e imaginação permanecem em constante associação, sendo possível acessar recordações quase tangíveis por meio de construções imaginárias, ao passo que mesmo sensações multissensoriais podem ser resgatadas. Sendo assim, nota-se a concomitância de suas atuações, onde o imaginário atua como protagonista alojando tanto a percepção real do espaço quanto a memória afetiva que lhe é associada.

Por sua vez, o processo de construção da memória se dá sob uma análise parcial e subjetiva do observador, no qual é estabelecido um horizonte seletivo de recordações, que maneja a formação de identidade do indivíduo. A memória habitada, conforme classificado por Assmann (2011, 146), estabelece conexão entre passado, presente e futuro, mesclando os tempos, não sendo possível inferir precisamente sobre qual período faz referência, já que os transcorre liberando imagens que não necessariamente condizem com seu tempo real.

Ademais, a memória é singular não só em temporalidade como também em composição. Ao se tratar de uma recordação, identificam-se variadas distorções formais em seu arranjo, tal qual a distorção temporal. Em suma, a memória não pode definir com precisão nem tempo nem espaço.

As lembranças da casa de infância, por exemplo, trazidas ao debate por Bachelard (1996), apresentam-se em uma escala bem diferente do real, dependendo de como foram assimiladas. Muitas vezes, a sensação que se tem ao revisitar tais espaços é de surpresa com as reais dimensões apresentadas, a ponto de exclamar que não se lembrara exatamente daquele jeito, que um objeto ou outro parecia um tanto maior ou intransponível, ou até assustador, do que na realidade é.

Um simples corredor para uma criança, pode parecer uma grande pista de corrida onde brincava com o seu triciclo infantil. A bancada da cozinha, por sua vez, muito mais alta e difícil de ser escalada do que de fato é. Apesar de distorcidas, tais lembranças remontam a uma série de emoções que atestam o valor da casa de infância para o ser humano.

O teste da psicóloga Françoise Minkowska (apud Bachelard 1998) com crianças que sofreram com a 2ª Guerra Mundial, expressa como suas concepções de Casa podem conter marcas de personalidade: a criança, além de angustiada e infeliz por causa da guerra, constantemente se via presa ao menor sinal de alerta; logo, a casa que desenha apresenta marcas de angústia, demonstrando-se estreita, fria e fechada. Por outro lado, uma casa desenhada por uma criança feliz, mostra-se bem diferente, apresentando um traço de força íntima e acolhedora com um sinal de calor interno proporcionado pelo desenho de uma chaminé fumegante. A vivência do lugar pode, então, relacionar-se diretamente à memória habitada e, por conseguinte, à personalidade do indivíduo.

Nessa mesma abordagem, Juhani Pallasmaa (2016, 61) concorda com Bachelard quanto a relevância do espaço que nos cerca para a construção da personalidade do ser humano, bem como para a formatação das experiências, afirmando que a tarefa da arquitetura consiste não somente em disponibilizar abrigo físico ou acolher nossos corpos frágeis, mas também em alojar nossas memórias, fantasias, sonhos e desejos. Edifícios e estruturas de épocas distintas, enriquecem a experiência dos lugares, mas também reforçam nosso sentido de pertencimento, de raízes e de cidadania.

O significado final de qualquer edificação ultrapassa a arquitetura; ele redireciona nossa consciência para o mundo e nossa própria sensação de sermos uma identidade e estarmos vivos. A arquitetura significativa faz com que nos sintamos como seres corpóreos e espiritualizados. Na verdade, essa é a grande missão de qualquer arte significativa (Pallasmaa 2011, 11).

Por isso, as contribuições de Pallasmaa levaram a um estudo mais profundo sobre os efeitos da arquitetura enquanto agente transformador da identidade do homem, apresentando-nos um ciclo virtuoso, no qual o homem molda o espaço bem como é moldado por ele, no que se define por Experiência Existencial (Pallasmaa 2011, 39).

Isso acontece porque a arquitetura nos permite perceber e entender a dialética entre permanência e mudança, sendo capaz de nos inserir no *continuum* da cultura e do tempo (Pallasmaa, 2011, p 67). Ou seja, ao mesmo tempo que vivemos o presente, projetamos sobre o passado uma visão anacrônica, aprendendo com o mesmo através de sua arquitetura remanescente e contínua, uma cultura que sobrevive através do tempo.

A arquitetura nos conecta com os mortos; por meio dos prédios conseguimos imaginar o alvoroço da cidade medieval e visualizar a procissão solene que se aproxima da catedral. O tempo da arquitetura é um tempo sob custódia; nas melhores edificações, o tempo se mantém perfeitamente imóvel e eterno (Pallasmaa 2011, 49).

Nesse sentido, a relevância da arquitetura no *continuum* do tempo e da cultura é expressa pelos seus efeitos sobre o homem e pela sua conexão com o lugar. Algumas edificações constituem tamanho valor que passam a ser identificadas como bens patrimoniais de interesse à salvaguarda da memória da cidade. A exemplo disso, o Palácio de Landi, enquanto monumento histórico e de relevância social, demanda um caráter de memória coletiva do Estado do Pará. No entanto, as vivências do espaço e a percepção de sua imagem, emanam, por sua vez, da memória singular do indivíduo.

A memória afetiva, então, pode atribuir caracterização ao lugar, o que remonta o sentimento de identificação que o indivíduo naturalmente busca com o espaço, como um reflexo de sua própria existência, no que pode ser reconhecido por um senso de intimidade desenvolvido. Segundo tal premissa, o espaço adquire relevância única para com o indivíduo, podendo ser considerado lugar de afeto, um lugar necessário tanto para o corpo quanto para a mente, ultrapassando seu sentido físico.

Em suma, o senso e sentido das crianças – sendo, respectivamente, a atuação do imaginário que vem à superfície e a experiência sinestésica que denotam – fazem menção à classificação de tal efeito enquanto Experiências Arquitetônicas Extraordinárias² (Bermudez e Ro 2013). As EAEs são definidas pelo

encontro com um edifício ou local que altera fundamentalmente o estado normal de ser. Por “alteração fundamental”, entende-se uma mudança poderosa e duradoura na apreciação física, perceptiva, emocional, intelectual e/ou espiritual da arquitetura. Por outro lado, uma experiência comum da arquitetura, por mais interessante e envolvente, não causa impacto significativo na vida de alguém (Bermudez 2008) (tradução livre da autora).

Nesse sentido e partindo de análises de dados empíricos, os autores pretendem reportar como a memória, socialização e comunicação afetam e, em contrapartida, são afetados pela percepção de obras arquitetônicas. Tais categorias permitiram avaliar as relevantes dimensões das EAEs, o que resultou em quatro concepções principais: o engajamento estético de uma obra arquitetônica oferece amplas chances de uma profunda e duradoura Experiência Existencial – já supracitada por Pallasmaa, no que diz respeito ao homem que molda e é moldado pelo espaço; as EAEs podem causar uma mudança no entendimento cognitivo ou afetivo da arquitetura; são associadas a interação

² *Extraordinary Architectural Experiences* em tradução livre da autora.

fenomenológica de cada indivíduo de maneira singular e, ao mesmo tempo, apresentam uma eficaz natureza social *a posteriori*; por fim, resistem à comunicação a ponto de serem consideradas inefáveis.

Destaca-se, assim, o caráter sublime que pode ser alcançado pela EAE, não sendo possível enquadrá-lo em descrição alguma, dada a sua origem transcendental e inominável. Além disso, exprime tanto uma interação individual da memória afetiva, que denuncia o reconhecimento de cada um projetado com a obra arquitetônica, bem como o potencial efeito que isso denota à memória coletiva.

A partir do pressuposto, evidencia-se no próximo tópico, justamente, tais concepções ao analisar as interações reais de crianças com a obra arquitetônica de Landi. Tais premissas, podem ser encontradas tanto nos discursos apreendidos, quanto nas ações que as crianças apresentaram ao se depararem com o Palácio, e elucidam – através de resvalos do imaginário trazidos à tona e das expressões dos visitantes – uma relação íntima e afetiva com o espaço.

O PALÁCIO

A interação com o espaço se dava sutilmente entremeada com a contemplação da exposição. Sendo assim, é proposta uma leitura sobre a vivência dos visitantes segundo a abordagem fenomenológica supracitada, a fim de traduzir as percepções de caráter subjetivo dos indivíduos.

Para muitos ali, era a primeira vez que visitavam o Palácio. Por isso, as crianças demonstravam um interesse genuíno pelo desconhecido. Em determinada situação, no começo da visita da Escola Flaviano Gomes, Rafael, o mediador do turno da tarde dizia que não poderiam ver toda a exposição em virtude do curto tempo que tinham. Em função disso, os alunos percorreriam livremente os ambientes para então se reunirem em uma conversa com os mediadores. Nesse momento, uma das crianças gritou “Aí depois a gente vai lá pra cima né?!”, ao passo que Garcia respondeu que não seria possível já que o palácio estava em reforma.

A colocação do aluno apontou seu interesse, e possível informação prévia, de que havia mais naquele espaço a ser explorado. O Palácio de Landi iria além da exposição, delineando-se enquanto um artefato museográfico por si só. Não sem motivo, a exposição fixa do museu é, justamente, composta pelos ambientes e espacialidades do Palácio em

si, denotando sua capacidade histórica e artística enquanto fruto da criação de Landi, que acumula 250 anos de memória.

Quanto a isso, as experiências ambientadas na Capela do Palácio contribuíram amplamente para a análise de sua relevância artística e afetiva, tanto para os visitantes quanto para os mediadores. Nesse sentido, Garcia, o mediador que passava dois turnos no Palácio, afirmou usar a capela como um local de descanso ou de meditação, em razão de ser um local desocupado e silencioso para o momento.

A sensação que Garcia conferia à Capela era reforçada por seu discurso durante as mediações. Alguns alunos, por sua vez, deitavam-se no chão da capela durante as explanações, como se concordassem inconscientemente com o que Garcia dissera anteriormente. Os alunos confortavelmente apreciavam a amplitude do espaço, outros, apesar de não se deitarem, orientavam seus olhares constantemente ao teto da Capela (Fig. 4).

Garcia se sentou e chamou todos para se juntarem a ele nos degraus do altar-mor. Posicionei-me próximo deles para ouvir a explanação. Nesse momento, mais alunos retardatários adentravam à capela. Um deles, inclusive, forçou uma expressão de surpresa com os olhos arregalados e a boca aberta em um sonoro “oh”, denunciando o impacto que havia sentido ao perceber o espaço.

Com todos sentados, Garcia começou comentando que aquela era a capela do Palácio, a qual por muito tempo não existiu, pois haviam fechado o espaço, mas que fora reconstruída em 1971 quando acharam os desenhos do projeto original. O mediador aos poucos abaixava o volume de sua voz explicando que não era necessário falar alto na capela, pois havia sido projetada daquela forma justamente para favorecer as vozes no ambiente, já que antigamente não existia microfone. No ensejo, aproveitou-se do assunto para falar sobre o barulho das crianças, dizendo que tudo que os alunos cochichavam ele poderia ouvir por causa da acústica da capela. Logo após os alunos ficaram muito atentos à explicação e surpreendentemente quietos. (diário de campo, 19.09.19)



Fig. 4: Confortáveis. Registro da explanação de Garcia. Museu do Estado do Pará, Belém, 2019. © Vithória Silva.

A aura instaurada quando os alunos entravam na Capela era quase palpável. Em todas as visitas, as crianças sempre exclamavam ao adentrar o espaço, olhando para o alto como se fosse interminável a altura do forro e, por vezes, rodopiavam na imensidão branca.

“Em dado momento, fui a primeira a entrar na Capela e me posicionei no lado oposto ao de entrada das crianças a fim de fotografá-las assim que adentrassem o ambiente. Notei que a luz que entrava da janela era boa o que proporcionaria fotos adequadas. Já com a câmera em mãos, registei as primeiras crianças entrando na capela e todas elas exclamavam “uau” quase sempre olhando para cima. Somente depois de um primeiro vislumbre do espaço que partiam para a análise das fotografias expostas. Nesse mesmo contexto, um menino logo se pôs a rodopiar no amplo espaço ali disposto.

Por conseguinte, enquanto mais crianças entravam mais ouvíamos exclamações e olhares direcionadas ao teto graças ao pé direito elevado. Imagino que, para eles, deveria parecer algo gigante e ainda mais distante do chão.” (Diário de Campo, 19.09.19)



Fig. 5: Amplitude. Registro das crianças adentrando a Capela.
Museu do Estado do Pará, Belém, 2019. © Vithória Silva.



Fig. 6: Rodopiar. imagens sequenciais das crianças na Capela. Museu do Estado do Pará, Belém, 2019. © Vithória Silva.

No entanto, o momento mais significativo para a apreensão analítica da interação dos pequenos com o espaço, se deu quando souberam que saíra dali primeiro Círio de Nazaré na cidade, há mais de 200 anos. Caracterizado como uma das maiores festividades católicas do mundo, o Círio de Nazaré consiste em uma notável romaria que acompanha o percurso da padroeira do Pará, Nossa Senhora de Nazaré, desde a saída da Catedral de Belém até a Basílica Santuário de Nazaré. No entanto, quando a romaria foi originalmente estabelecida em 1793, foi da Capela do Palácio de Landi que a transladação teve início. O percurso ficou amplamente conhecido e atrai milhares de devotos todos os anos, além de ser considerado Patrimônio Imaterial da Humanidade, pela Unesco. Assim, o caráter simbólico, cultural e afetivo relacionado à festividade religiosa, suscitou nas crianças a noção da relevância do espaço

“Prosseguiu sua explicação lhes perguntando quem estava ansioso para o Círio e muitos levantaram a mão, ao passo que Garcia disse que fora dali mesmo que saíra o primeiro Círio. Novamente ouvimos muitas exclamações, porém o que mais me surpreendeu fora a reação imediata dos alunos, que começaram a apalpar o chão e os degraus do altar-mor, como se quisessem tocar e sentir o espaço que agora adquiria um outro sentido para eles. Muitos demonstraram em expressões faciais uma felicidade

genuína, e até orgulho, ao se darem conta de que estavam no mesmo espaço que saíra o círio.” (Diário de Campo, 19.09.19)

A compreensão do espaço de forma sinestésica, ressoa os conceitos elucidados por Pallasmaa (2011) e Rasmussen (1998) e reforçam a formulação da percepção infantil através do tato. As crianças tocaram no altar como se quisessem *sentir* a energia do 1º Círio. Há, nesse aspecto, um elemento sublime da contemplação, que visa alcançar o inominável de alguma forma. A maneira conhecida pelas crianças, em sua condição descritiva ainda pouco ampliada, foi tocar o espaço, expressando sem palavras toda a sua reverência. Maneira tal que parece ainda mais genuína do que se tentassem descrever sua sensação naquele momento.

Por fim, elucidada-se a própria atuação do imaginário sobre a contemplação do espaço, demonstrando a capacidade análoga de identificação inconsciente do lugar com a memória afetiva dos visitantes. Em suas reações e falas, as crianças denunciavam constantemente as associações feitas conforme vivenciavam o Palácio. Algumas dessas, foram amplamente significativas, a exemplo das falas de Maria Celina e Heloísa, que tinham por volta de 10 anos e visitavam a exposição com a turma da Escola Flaviano Gomes.

Ao perceber que as duas não paravam de olhar para a janela ao alto da capela, coloquei-me perto delas, ao pé do altar-mor, para ouvir suas conversas. As meninas chamaram o mediador Rafael e lhe perguntaram: “isso aqui é um palácio?”, ao passo que lhes respondeu afirmativamente. As meninas demonstraram um sorriso de satisfação diante da resposta. Instiguei um pouco mais a conversa, destacando que o espaço fora inicialmente construído para ser uma residência dos chefes de governo. Nesse momento, Heloísa apontou graciosamente que a iluminação dali era “linda”, ao passo que Maria Celina prontamente completou “Aqui eu me sinto uma princesa!”.

Ali, assumimos que as duas, de fato, eram princesas vivenciando confortavelmente seu palácio. Aos olhos da realeza, sua moradia pareceria a mais bela e graciosa, e as duas ficavam satisfeitas em apenas constatar isso. A representação direciona claramente ao imaginário infantil que, abastado de histórias fantásticas e contos de fadas, perpassa o encantamento por trás da ideia de realmente habitar o Palácio de Landi. Sua monumentalidade e engajamento estético, afloram a imaginação ao denotar toda a imponência de seus habitantes. O palácio faria, então, jus à exuberância da realeza.



Fig. 7: as Princesas. À esquerda Maria Celina e à direita Heloísa, com sua irmã ao centro. Museu do Estado do Pará, Belém, 2019. © Vithória Silva.

A partir dali, acompanharia as princesas Maria Celina e Heloísa em sua visita ao espaço que poderia ser sua morada. Caminhamos em direção ao Pátio central, onde mais um elemento de conto de Fadas fora previamente resgatado, o poço. Coincidentemente, este mesmo componente foi recuperado durante as intervenções operadas no Palácio, em 1972 por Roberto de La Rocque Soares.

“Garcia apressou a todos e disse que depois da foto explicaria do que se tratava aquilo. Propus fazer o registro do grupo e após a devida foto Garcia perguntou “Sim, então vocês querem ouvir sobre o jardim?” Ao passo que ouvimos de um menino “sobre o jardim não! Sobre o poço!!” E todos os adultos se puseram a rir.

Garcia e todas as crianças voltaram a rodear o poço ao passo que o mediador perguntou: “Vocês sabem o que era isso?”. Bem de trás, perto de onde eu mesma estava posicionada, um dos meninos gritou “uma casa!”.

Mais uma vez, fiquei impressionada com a rápida resposta. Aproximei-me um pouco e ouvi que Garcia contava sobre a construção do Palácio para a finalidade de

residência dos governadores, por isso a necessidade de um poço, e completou dizendo que ali já tinha sido palco de invasão dos rebeldes da cabanagem.

O percurso caminhava para o fim e as professoras pediam para que os alunos fossem para o ônibus, mas alguns ainda queriam avaliar o poço. Um destes, inclusive, disse que jogaria uma moeda ali para poder ficar mais rico. Impedindo-o, Garcia comentou que ele poderia usar essa moeda de forma mais proveitosa e por fim todos partiram em direção ao ônibus, despedindo da visita.” (Diário de Campo, 19.08.19)

A própria concepção do Palácio enquanto Casa passou a ser, cada vez mais, evidenciada na tradução da vivência do espaço. Em um dado momento, enquanto esperávamos as crianças chegarem para a visita, acompanhava o momento de descanso dos mediadores no corredor lateral do pátio central, quando iniciou a costumeira chuva da tarde belenense. Lembro de pensar que pouquíssimas vezes tinha visitado o palácio à tarde e em nenhuma delas choveu. Mas naquele momento, o clima chuvoso e o momento de descanso, favoreceram a construção da aura de um espaço-casa. De um lar.



Fig 8: tarde chuvosa em casa. Museu do Estado do Pará, Belém, 2019. © Vithória Silva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A vivência das crianças no Palácio me fez reviver a memória de minha própria visita ao Museu do Louvre, em Paris no ano de 2016 (Fig. 9). Em um contexto análogo,

aquele também seria meu primeiro contato com um imenso Palácio, e percorrer seus corredores me levou a, não raras as vezes, exclamar diante de seus ambientes ricamente decorados e sua monumentalidade arquitetônica e artística. A experiência fora tão rica que resultou em um diário de campo *tardio*, escrito mais de dois anos após a visita, que resgatou uma memória já afetada pela construção do imaginário.

O diário serviu, então, como um ensaio para identificar tal atuação do imaginário, que vem à superfície por meio de ricas associações com o repertório adquirido e o encontro fenomenológico e singular do sujeito com o objeto contemplado. Sendo assim, destacam-se na memória intitulada “Labirinto Dourado”, que condizem, em analogia, à ampla vivência do espaço museográfico e revelam sentidos da autora, deformando-nos pela relação com tudo que nos rodeia (Benjamin apud Peixoto 1996, 271).

“Quanto a isso, poucas semanas antes de viajar, estive em uma exposição fotográfica no Museu do Estado do Pará, o Palácio de Landi, referente ao Luiz Braga, onde o exímio fotógrafo expunha alguns de seus trabalhos mais expressivos. Um deles, pelo que bem me lembro, era parecidíssimo com a pintura de Rembrandt: um animal pendurado com o torso a mostra. A imagem, a princípio, pode parecer repulsiva e indigna de qualquer registro, no entanto o seu efeito reside justamente aí. Por que tal registro? E, já que existe, por que o encantamento?”

No momento que tomara consciência da sinergia entre as duas obras, de Rembrandt³ e de Luiz Braga⁴, não pude dar nome ao efeito associativo que surgira em minha mente. Hoje, após algumas leituras, descobri que tal associação existia para mim dada a minha experiência imagética, e que, por conta disso, projetava sobre passado uma visão do presente, sem que houvesse de fato alguma interação direta e real entre as duas obras. Sendo assim, tal visão denominada Anacrônica (Didi-Huberman 2015), não supõe que Luiz Braga se inspirou exatamente em Rembrandt para produzir sua fotografia, mas sim que tal relação associativa partiu do meu imaginário, que mesclou as imagens em virtude do meu repertório e vivência, enquanto uma amante da arte que vive no século XXI, e a quem foi dada a oportunidade de analisar tais obras, projetando sobre o passado concepções do presente.

³ Memória referente à figura 10.

⁴ Memória referente à figura 11.

Além disso, sem saber, fiz exatamente o que Gombrich pontua sobre a magnitude de uma jornada ao incerto, ao explicitar a diferença entre o estudioso da arte, que apreende todo o conhecimento possível antes se deparar com a obra, e o curioso que, sem aviso prévio, embarca em uma experiência única em direção ao desconhecido. “Olhar para um quadro como se nunca o tivéssemos visto antes e arriscar-se numa viagem de descoberta é tarefa bem mais árdua, embora igualmente recompensadora” (Gombrich 2013, 35).

A minha viagem ao incerto começou então, desde o momento que me perdi no Louvre e me encontrei em vista de um desconhecido quadro, referente a um pintor do qual já ouvira falar de sua grandiosidade, mas, até então, não a havia vivenciado. Gombrich estava certo em sua colocação, a viagem de descoberta é muito prazerosa e é realmente “incalculável o tesouro que podemos encontrar numa jornada assim” (Gombrich 2013, 35).

Se eu tivesse, antes, direcionado meu caminho exatamente para sala onde estava o “Le bœuf écorché”, não teria me exasperado na breve agonia de não me encontrar, não teria diminuído o passo ao exclamar diante das ricas artes decorativas do espaço que adentrara, não teria sentido o sangue seco nas paredes em tom vermelho enferrujado, nem faria associação nenhuma ao sangue que uma vez escorrera daquele mesmo animal exposto no contexto de sua realidade e, por fim, não me perguntaria o que levou Rembrandt a pintar aquele quadro. Pois, de antemão, já saberia de tudo isso. Saberia da sala decorada, do caminho exato que levaria a ela, das intenções e técnicas utilizadas pelo artista, do contexto que estava inserido, e, provavelmente, faria apenas uma nota mental de ter visto pessoalmente aquela exata obra que uma vez estudara.” (“Labirinto Dourado”, 20.07.2019)

O interessante de pensar na etimologia da palavra localização é que remete diretamente ao lugar, ao pertencimento de algo ou alguém em um local específico. Perder-se, então, não *de* um lugar, mas *dentro* dele, pode caracterizar dois principais conceitos: o primeiro, é referente a imensidão não só espacial, mas, substancial apreendida no lugar; o segundo conceito, diz respeito a estranheza em relação àquele objeto, do lugar desconhecido e ainda não desbravado.

Não me perco em minha casa atual e, caso visitasse novamente minha casa de infância, não me perderia em meu “ninho”, pois fora ali que engatinhara quando criança, que pintara as paredes com giz de cera para, então, ouvir de meus pais a repreensão sobre tal ato.

Assemelho tal vivência a que as crianças experimentaram no Palácio de Landi. Será que a “princesa” não imaginava estar, de fato em seu Palácio, tal como dissera? A ação peculiar e pouco lógica do imaginário nos permite que tais incursões sejam ainda mais singulares. O Louvre, para mim, era tão imenso e desconhecido quanto o Palácio de Landi para estas crianças. Mas, aos olhos da realeza, um palácio poderia ser tão familiar quanto uma residência.



Fig. 9: Sala de exposições Museu do Louvre, Paris, 2016. © Vithória Silva.

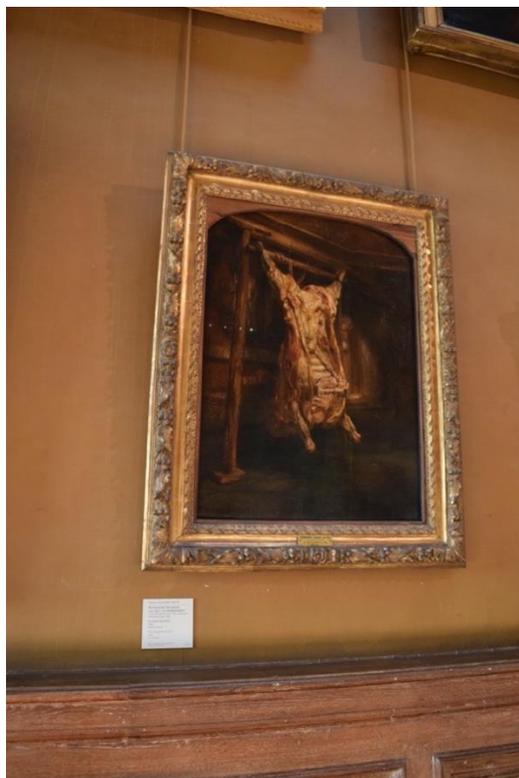


Fig. 10: “Le bœuf écorché”, de Rembrandt. Sala de exposições Museu do Louvre, Paris, 2016. © Vithória Silva.



Fig. 11: Fotografia exposta de Luiz Braga. Sala de exposições Museu do Estado do Pará, Belém, 2016. © Vithória Silva.

REFERÊNCIAS

Assmann, Aleida. 2011. *Espaços da recordação, formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp.

Bachelard, Gaston. 1996. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.

Bermudez, Julio. 2008. Mapping the Phenomenological Territory of Profound Architectural Atmospheres. Results of a Large Survey. In: *Proceedings of the International Symposium "Creating an atmosphere"*. França: Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble.

Bermudez, Julio, e Ro, Brandon. 2013. Memory, Social Interaction, and Communicability. In: *Extraordinary Experiences of Architecture*. ARCC Conference Repository.

Didi-Huberman, Georges. 2015. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG,

Gombrich, Ernst H. 2013. *História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC.

Pallasmaa, Juhani. 2016 *Habitar*. São Paulo: Gustavo Gili.

Pallasmaa, Juhani. 2011. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman.

Peixoto, Nelson Brisac. 1996. *Imago Urbis IN: Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Marca D'Água. 1996.

Rasmussen, Steen Eiler. 1998 *Arquitetura Vivenciada*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história da arte é uma história de profecias. Ela pode ser escrita apenas a partir do ponto de vista do presente imediato, atual; pois cada período possui a sua própria possibilidade nova e não transmissível de interpretar as profecias que a arte de épocas passadas guardou justamente para ela (BENJAMIN *apud* SELIGMANN-SILVA, 2018, p.20)

Em analogia ao caráter transcendente da obra de arte, constata-se no ato de sua contemplação um momento sublime, que apreende uma infinidade de sentidos e interpretações possíveis à medida que se predispõe à imersão. Por conseguinte, as *profecias* presentes na arte e assimiladas no presente, são reveladas enquanto sintomas de outro tempo latente. Quanto a isso, Didi-Huberman (2015) também reitera a capacidade da obra de arte em ter mais memória e mais futuro que o ser que a contempla:

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja – **o presente nunca cessa de se reconfigurar** (...). Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo **tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar**, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.16) (grifos da autora)

Assim, com a afirmativa de Benjamin e de Didi-Huberman, alinharam-se as principais diretrizes desta pesquisa, que permeia uma análise entretempos da obra de arte, sempre consciente do presente que rodeia tal análise. Não podendo ser desvinculada de tal, o presente da obra nos chama à consciência de sua duração, e da potência de seu valor através dos anos, que culmina, enfim, na percepção dos espectadores sobre sua qualidade estética e histórica.

Dada a percepção e a vivência do Palácio, são produzidos diversos “modos de visar”, cabíveis a todos que contemplam a obra, e pode se inferir sobre eles o que Walter Benjamin (2011) entende por Tradução. Nesse sentido, ao evidenciar o discurso de Benjamin em sua compreensão sobre a Linguagem, reporta-se a dialética entre tradução-original, que assinala a *pervivência* da obra. Tal conceito, visa explicar o caráter permanente da relevância da obra original na história, memória e no tempo.

Por conseguinte, caracteriza-se um cenário de concordância entre o movimento da Linguagem em Benjamin, que expressa um constante retorno ao original, e da Imagem em Aby Warburg – dois estudiosos que embasaram fundamentalmente a presente pesquisa. Quanto a essa concordância, Ernst Gombrich, também historiador da arte e pesquisador integrante do Instituto Warburg – de onde veio a ser diretor – afirma que para entender a história da arte é preciso lembrar que “imagens e letras são parentes próximos”

(GOMBRICH, 2013, p.47). Afunila-se, assim, as interações de texto e imagens a partir da compreensão de suas semelhanças ao passo que se delimita, cada vez mais, a transmissão de mensagens ocultas em diversos modos de expressão. Para Warburg,

as imagens são tanto objetos materiais como formas de pensamento, modos de conceber, de pensar, de assimilar, de formular (um pensar com imagens). Isso evidencia o caráter duplo delas, que sevem aos seres humanos como instrumentos, por assim dizer, de domínio da natureza (WARBURG, 2015, p.19).

Partindo do pressuposto, a análise do Palácio dos Governadores enquanto objeto de pesquisa na dissertação, delimitou-se cada vez mais de forma consistente sob a leitura do *olhar do outro*, considerando a memória, a pesquisa etnográfica e etnovisual e resvalando seu teor histórico, artístico, estético e afetivo, bem como o efeito catártico da análise da obra. A saber, a relevância do Palácio dos Governadores enquanto obra de arte é amplamente reconhecida no Brasil, como pôde ser evidenciado em uma apresentação sobre o tema ao grupo CNPq “Representações: Imaginário e Tecnologia” (RITe), coordenado pelo professor Artur Rozentrasten (FAUUSP) e que reúne pesquisadores de todo o país. A apresentação em questão, delineou-se sob a proposta de um passeio virtual ao Palácio, apresentando unicamente fotos. Objetivava-se relevar ao grupo espectador o mesmo olhar que os visitantes do Museu lançavam sobre o espaço, a fim de que eles mesmos pudesse vivenciar tal experiência, mesmo que virtualmente. Ao fim, alguns comentários valiosos dos colegas do grupo apontavam a pertinência do debate sobre o legado de Landi, indicando que, até hoje, o Palácio ainda fornece bases fecundas para novas análises, além de destacarem a sensibilidade em apreender as percepções etnovisuais, o olhar do outro. Tal processo, deriva em constantes revisões das leituras e traduções direcionadas ao Palácio, analisando não somente texto, mas, também, imagem como formas de assimilar a obra. Em suma, o movimento das imagens e o seu teor antropológico não está retido apenas a um conceito subjetivo, mas pode ser entendido também a partir de sua materialidade expressa, por exemplo, na dialética espaço-imagem.

Devido a relevância histórico-afetiva proporcionada pelo espaço em virtude da construção de sua representatividade para a sociedade, evidenciam-se os efeitos da sobrevivência da imagem (DIDI HUBERMAN, 2012) de Landi e, posteriormente, de La Rocque, remarcando a pertinência do traçado dos arquitetos. Nesse sentido, caracterizando o Palácio como símbolo – a edificação é, por exemplo, memória do legado Landiano –, denota-se ao espaço não somente uma conceituação material como também imaterial, enquanto imagem revestida em memória, que habita na consciência coletiva da

sociedade e contribui com o anseio pela salvaguarda do patrimônio. Por esse motivo, a dimensão simbólica é sempre resultado em processo (WARBURG, 2015, p.19).

Com isso, entende-se que o espaço incita um constante movimento: um retorno ao passado e, uma vez lá, um vislumbre do futuro, demonstrando sua capacidade de transpassar o entendimento comum de linearidade temporal e permitir fluidez e alternância entre os diferentes traços deixados no espaço. Em suma, pode-se dizer que a tradução de La Rocque fora de tal modo significativa que, de fato, conformou-se ao original de Landi sem ofuscá-lo. Ou seja, a tradução enquanto transporte, que tem consciência da necessidade de transferência para o lugar do outro, a fim de “compreender a sua posição” (SELIGMANN-SILVA, 2018, p.173), carregando seu sentido sempre em direção a língua original, evidenciando-a.

Quanto a relação da arte com o indivíduo, Aby Warburg cita constantemente termos que expressam o seu dinamismo, no que classifica como “representações da vida em movimento” (WARBURG, 2018, p. 220). Com isso, afirma que tal movimento está não só na vivência, mas nas imagens que a cercam, não podendo serem dissociadas. Para o autor, o ato artístico está imbuído de complexidades oscilantes entre a racionalidade e a imaginação (WARBURG, 2018, p.218), demonstrando, assim, em seus estudos uma constante dialética, analisada sob uma ótica transdisciplinar que considera na imagem a realidade, imaginação, o modo plástico ou pictórico, a memória, a matemática, a psique, a sociedade, dentre outros muitos aspectos que compõem o ato artístico.

Com isso, a síntese sistemática proposta por Warburg vai além de uma mera comparação de estilos e símbolos, mas intenta compreender as temáticas através de um viés sociopsicológico aprofundado. Assim, passa a estudar os sentidos e os valores conservados na memória coletiva e individual, bem como técnicas e funções representativas na arte, enquanto uma linguagem visual, que pode ser lida e comparada entre tempos, bem como pode ser aceita ou rechaçada, tanto no ato criativo de produção da imagem quanto na sua contemplação. E todo este processo emana de um constante *movimento*. Nesse contexto, atesta-se a relevância do Movimento para o método Warburguiano como um dos seus principais enfoques de sua pesquisa, o qual ocorre não só entre tempos, mas flui na própria imagem. Assim, o pesquisador investiga justamente o processo – que jamais cessa – de constituição desse simbolismo que continuamente irradia sentido, resultante de transformação constante da obra na sociedade, dada a condição da vida em movimento. Assim sendo, a complexidade destes novos paradigmas de análise da História da Arte, ergue-se sob a premissa heurística do anacronismo.

Em conclusão, e diante da fundamentação supracitada, o intuito desta pesquisa, como um todo, não foi voltar ao passado, mas sim projetá-lo ao futuro, tal qual o profeta/historiador da arte o faz. A aporia se destaca justamente no constante retorno ao passado, à medida que o mesmo se lança sobre seu próprio futuro – nosso presente –, em análises que só uma revisão anacrônica permite. Ater-se ao anacronismo é, então, uma forma de lançar sobre o palácio de Landi e de La Rocque revisões ainda não cunhadas, análises que perpassam a relevância do traçado de Landi e assumem, desta vez, o traçado de La Rocque em semelhante nível qualitativo – e, para além de seu tempo, estimula futuras traduções de cada um que percebe o Palácio. Ao fim, tanto a consciência da arte de Landi quanto a de La Rocque se fizeram sempre presentes, e hoje estão embricadas na vivência do Palácio. Não à toa, a pesquisa se deu pautada profundamente sobre o método etnográfico, haja vista que não seria possível escrever o futuro do Palácio de La Rocque se ele não fosse vivenciado no hoje. As vivências por sua vez nutriram uma transformação da própria perspectiva da autora, assumindo então não só a essência da obra original, mas a valia de La Rocque, a persistência de Landi no espaço, a inter-relação dos dois arquitetos na capela, a leitura fantasiosa de crianças, bem como a tradução criteriosa de arquitetos, as exclamações ao reviver a Capela, e o afago, enfim, de que a arte sempre nos trará novas descobertas.

REFERÊNCIAS

ALBERNAZ, Maria Paula; LIMA, Cecília Modesto. **Dicionário Ilustrado da Arquitetura**. São Paulo: ProEditores, 1998

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação, formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAENA, Antonio Ladislau Monteiro. **Compêndio das eras da Província do Pará**. Belém-PA: Universidade Federal do Pará, Coleção Amazônica Série José Veríssimo, 1969.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. 1990.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. (Organização e Prefácio: Márcio Seligmann-Silva; tradução Gabriel Valladão Silva). Porto Alegre-RS:L&PM, 2019

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. IN: **Escritos sobre o mito e a linguagem**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011.

BERMUDEZ, Julio. Mapping the Phenomenological Territory of Profound Architectural Atmospheres. Results of a Large Survey. In: **Proceedings of the International Symposium “Creating an atmosphere”**. França: Ecole Nationale Supérieure d’Architecture de Grenoble, 2008.

BERMUDEZ, Julio, e Ro, Brandon. Memory, Social Interaction, and Communicability. In: **Extraordinary Experiences of Architecture**. ARCC Conference Repository, 2013.

COELHO, Alan Watrin. **A Capela do Palácio “Lauro Sodré” e o 1º círio de Nazaré**. Não publicado. Texto disponível na Biblioteca do MEP. Belém, 19--.

COELHO, Geraldo M; COELHO, Alan Watrin; HENRIQUE, Márcio Couto. **A Capela do Palácio Lauro Sodré**. IN: Alguns elementos para estudo das ordens religiosas, Igrejas e Capelas na Belém Colonial. Não publicado. Texto disponível na Biblioteca do MEP. Belém, 1998.

COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e tradição clássica**. Editora Cosac Naify, 2004.

COSTA, Laura C. C da; SILVA, Vithoria Carvalho da. O antigo e o moderno: desafios de uma exposição de arquitetura. IN: MIRANDA, Cybelle Salvador *et al.* **Como ser moderno e restaurar o antigo**: entendendo o Palácio de Landi hoje. In MIRANDA *et al.* Como ser moderno e restaurar o antigo: entendendo o Palácio de Landi hoje. Belém, Cybelle Salvador Miranda, 2017. (Catálogo). Disponível em: https://issuu.com/lamemofauufpa/docs/como_ser_moderno_e_restaurar_o_anti

COSTA, Lúcio. **Parecer quanto o tombamento do Palácio do Governo de Belém**. Rio de Janeiro: 1964. Disponível em: < <http://acervodigital.iphan.gov.br> > Acesso em: 25 abr. 2018.

CRUZ, Ernesto. **Casas e palácio do governo: residência dos capitães-mores, governadores e capitães gerais e presidentes da Província do Pará, 1616-1974**. Belém-PA: Grafisa, 1976

DA SILVA, Rosário Lima; FERNANDES, Paulo Chaves; DE MIRANDA, Victorino Coutinho Chermont. **Belém da saudade: a memória da Belém do início do século XX em cartões-postais**. SECULT-PA, 1998.

DARBON, Sébastien. O etnólogo e suas imagens. IN: SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec. 1998

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013.

_____. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013b.

_____. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

_____. **Quando as imagens tocam o real**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Sobre o Império e a honra: a decoração e o uso do antigo Palácio dos governadores do Pará ao tempo de Augusto Montenegro (1901-1908)**. Actas do III Colóquio Internacional, A Casa Senhorial: Anatomia de Interiores. Porto: Universidade Católica Editora Porto, p. 235-288, 2018

FRADIQUE, Teresa. Fixar o movimento nas margens do rio. IN: **Pesquisas Urbanas: Desafios do trabalho antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003

GEERTZ, Clifford. Estar lá a Antropologia e o cenário da escrita. IN: **Obras e vidas o Antropólogo como autor**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

GOMBRICH, E. H. **História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

KUHL, Beatriz Mugayar. Notas sobre a Carta de Veneza. **Annals of Museu Paulista**, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 287-320, Dec. 2010

LA ROCQUE SOARES, Roberto. **Comentários sobre a carta de Veneza e a Restauração do Antigo Palácio dos Governadores do Pará (Hoje Lauro Sodré)**. Não publicado. Texto disponível no acervo Laboratório de Memória e Patrimônio Cultural (LAMEMO- UFPA). Belém, 1973?

MEIRA FILHO, Augusto. **O bi-secular palácio de Landi**. Belém-PA: Grafisa. 1973, v.2.

MENDONÇA, Emília Isabel Mayer Godinho. **Antonio José Landi (1713-1791): Um artista entre dois continentes.** Coimbra:Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

MIRANDA, Cybelle Salvador; CARVALHO, Ronaldo N. F. Marques de; SILVA, Vithoria Carvalho da. **Como ser moderno e restaurar o antigo:** arquitetura revelada pelo percurso expositivo na Capela do Palácio dos Governadores. Revista Museologia e Patrimônio, vol.12 nº 1 p.220-234, 2019

MIRANDA, Cybelle Salvador; CARVALHO, Ronaldo Marques de. **Como ser moderno e restaurar o antigo:** entendendo o Palácio de Landi hoje. In MIRANDA et al. Como ser moderno e restaurar o antigo: entendendo o Palácio de Landi hoje. Belém, Cybelle Salvador Miranda, 2017. (Catálogo). Disponível em: https://issuu.com/lamemofauufpa/docs/como_ser_moderno_e_restaurar_o_anti

MIRANDA, Cybelle Salvador; CARVALHO, Ronaldo Marques de; TUTYIA, Dinah. **Uma Formação em curso:** esboços da graduação em Arquitetura e Urbanismo. 1. ed. Belém: Universidade Federal do Pará, 2015.

MIRANDA, Cybelle Salvador. **Restauração como tradução: intervenções na Igreja de São João Batista em Belém (1994-1996).** Revista CPC, São Paulo, n.15, p.109-136. 2013

NASSAR, Flavio Sidrim. **História do viajante Landi narrada à maneira catequética, ma non troppo, como no capítulo 17 do Ulisses.** In: Amazônia: Ciclos de Modernidade. São Paulo: Zureta, 2012.

NOVAES, Sylvia Caiuby. O uso da imagem na antropologia. IN: SAMAIN, Etienne. **O fotográfico.** São Paulo: Hucitec. 1998

OLIVEIRA, Bruno Gabriel de Freitas. **O Processo Criativo do Arquiteto Antônio José Landi para o Palácio dos Governadores.** 2008. Monografia (especialização) – Universidade Federal do Pará, Fórum Landi.

PALLASMAA, Juhani. **Habitar.** São Paulo: Gustavo Gili, 2016.

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele:** a arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 2011

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas.** São Paulo: Editora Marca D'Água,1996.

PIZZA, Antonio. **La construcción del Passado.** Madrid: Celeste Ediciones, S.A. 2000.

PROSPECTO da cidade de S. Maria de Belém do Grão-Pará. De 20 de maio de 1784. [S.l.: s.n.], [1784]. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1095073/mss1095073.jpg. Acesso em: 5 nov. 2018.

RASMUSSEN, Steen Eiler. **Arquitetura Vivenciada.** 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SAMAIN, Etienne. **As “Mnemosyne (s)” de Aby Warburg:** Entre Antropologia, Imagens e Arte. Revista Poiésis, v. 17, p. 29-51, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença:** ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34. 2018.

TRINDADE, Elna Maria Andersen. **O Desenhador de Belém:** Antônio José Landi e o movimento das imagens na Amazônia Colonial (1753-1791). Belém-PA, 2017. Dissertação (Doutorado em História) Universidade Federal do Pará. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, 2017.

_____. **Palácio e residência dos governadores da capitania do Grão-Pará e Maranhão. O projecto de Landi.** Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. (Org.). *Artistas e Artífices: e sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa.* Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 143-164, 2005.

_____. **Palácio de Landi:** uma trajetória estilística. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Pará, Departamento de Artes. Belém, 2003.

WAISMAN, Marina. **O Interior da História:** historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos. São Paulo: Perspectiva, 2013.

WARBURG, Aby. **A Presença do Antigo:** Escritos inéditos – Volume 1. (Organização, introdução e tradução: Cassio Fernandes). Campina. SP: Editora Unicamp, 2018.

_____. **Histórias de Fantasma para gente grande:** escritos, esboços e conferências. (Organização: Leopoldo Waizbort; tradução Lenin Bicudo Barbará). 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015