

Domingos Sávio de Castro Oliveira



Em Santa Maria de Belém do Grão Pará

Outubro, 2017

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

DOMINGOS SÁVIO DE CASTRO OLIVEIRA

**ENTRE GARÇAS, CONCHAS E TINTURAS DE CARAJURU:
HISTÓRIA, ARQUITETURA, ARTE ORNAMENTAL E TRANSCULTURAÇÃO
NO GRÃO-PARÁ SETECENTISTA**

**Em Santa Maria de Belém do Grão-Pará
Outubro, 2017**

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

O48e Oliveira, Domingos Sávio de Castro.
Entre garças, conchas e tinturas de carajuru : História,
Arquitetura, Arte Ornamental e Transculturação no Grão-Pará
Setecentista / Domingos Sávio de Castro Oliveira. — 2017.
396 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em
História, Belém, 2017.

1. Arte ornamental. 2. Arquitetura Colonial. 3. Belém do
Pará. 4. Século XVIII. 5. Transculturação. I. Título.

CDD 726.5098115

DOMINGOS SÁVIO DE CASTRO OLIVEIRA

**ENTRE GARÇAS, CONCHAS E TINTURAS DE CARAJURU:
HISTÓRIA, ARQUITETURA, ARTE ORNAMENTAL E TRANSCULTURAÇÃO
NO GRÃO-PARÁ SETECENTISTA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em História, sob a orientação do Professor Doutor Aldrin Moura de Figueiredo.

**Em Santa Maria de Belém do Grão-Pará
Outubro, 2017**

ATA DE DEFESA DE TESE DO DISCENTE
Domingos Sávio de Castro Oliveira

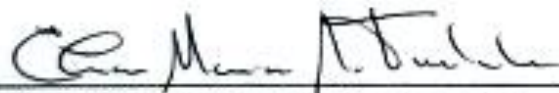
A Comissão Examinadora de Defesa de Tese, presidida pelo Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo e constituída pelos avaliadores Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire, Prof.^o Dr.^o Elna Maria Andersen Trindade, Prof. Dr. Karl Heinz Arenz e Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco, reuniu-se no dia 05 de outubro de 2017, às 09:00, no Museu de Arte Sacra, para avaliar a Defesa de Tese do doutorando Domingos Sávio de Castro Oliveira, intitulada "Entre Garças, Conchas e Tinta de Carajuru: história, arquitetura, arte ornamental e transculturação no Grão-Pará Setecentista". Após explanação do doutorando e sua arguição pela Comissão Examinadora, a tese foi avaliada depois que todos os presentes se retiraram. Desta apreciação, a Comissão Examinadora retirou os seguintes argumentos: 1) que a tese atendeu prontamente a todas as recomendações feitas à época do exame de qualificação; 2) que o doutorando respondeu com propriedade a todas as indagações e questionamentos da Banca; 3) que o doutorando construiu argumentos coerentes, dentro de uma escrita que guarda um estilo e clareza a serem exaltados; 4) e que por todos estes aspectos a tese foi APROVADA pela Comissão, de acordo com as normas estabelecidas pelo Regimento do Curso.



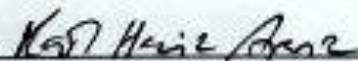
Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo
Orientador



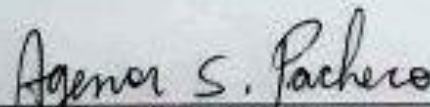
Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire
Membro da Banca / PPGAV/UFBA



Prof.^o Dr.^o Elna Maria Andersen Trindade
Membro da Banca / FAU/UFPA



Prof. Dr. Karl Heinz Arenz
Membro da Banca / PPHIST/UFPA



Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco
Membro da Banca / ICA/UFPA

RESUMO

Belém, a capital do Estado do Grão Pará e Maranhão, viu acontecer, no século XVIII, uma série de encontros culturais e, porque não dizer, desencontros, que provocaram mudanças na sua estrutura urbana e em sua sociedade. Na primeira metade, os (des)encontros ocorridos entre indígenas, negros africanos, mestiços e religiosos, colocaram conhecimentos tradicionais e acadêmicos em contato. Na segunda metade, os (des)encontros acontecidos entre o núcleo urbano em formação, sua sociedade, sua fauna, sua flora e o arquiteto italiano Antônio José Landi, momento em que a produção arquitetônico-artística do artista precisou ser adaptada às particularidades dos materiais, mão de obra e técnicas autóctones. Nos dois períodos, esses (des)encontros originaram uma obra significativa no que diz respeito às artes ornamentais e à arquitetura. Produtos nada puros, mas cheios de referências das matrizes que dessa mistura fizeram parte - brancos europeus, indígenas locais e negros africanos - adaptados à região, produtos da transculturação ocorrida. Dessa temática é que se ocupa esta tese, no sentido de observar esses possíveis encontros/desencontros e seus resultados, nos quais os trânsitos de saberes geraram produtos particulares a essa realidade.

Palavras-chave: Arte ornamental. Arquitetura Colonial. Belém. Século XVIII. Transculturação

ABSTRACT

Belém, the capital of the Grão Pará e Maranhão state saw, in the 18th century, a series of cultural matches and mismatches, which brought reflexes in the town of Belém and in its society. At the first half, one that occurred among indigenous, black Africans, mestizos and religious, in that matches and mismatches put local traditions and European academic knowledges in contact; and, at the second half, between the city, its society, its nature, and the Italian architect Antônio José Landi, in which his architectural-artistic production had to be adapted to the particularities of the materials, labor and local techniques. In both moments, these matches and mismatches led a significant work in respect of ornamental arts and architecture. Nothing pure products, but full of references that were part of this combination - white Europeans, local Indians and black Africans - adapted to the region, products of transculturation that took place. This is the subject of this thesis, in order to observe these possible matches and mismatches and their results, in which the transit of informations generated particular products to this reality.

Keywords: Ornamental art, Architecture, Belém, 18th century, transculturation

AGRADECIMENTOS **ao final de um percurso e início de tantos outros...**

*... tão pouco a pedir,
tanto a oferecer e a agradecer.*

Finais de ciclo me fazem pensar e repensar percursos e reconhecer que há muito a agradecer. Este, de um curso de doutorado, no qual, por algumas (muitas) vezes, a vontade foi de desistir, eu me questioneei: Por que inventei isso? O que estou fazendo aqui? De que me vale esse percurso?

Hoje, após quase cinco anos daquele abril de 2013, o início de um caminho que não foi fácil cruzar, como eu, ingenuamente, pensei, é momento de me sentir aliviado, feliz, honrado por ter sido selecionado para cruzá-lo (afinal, muitos desejariam ter acesso a ele), por percorrê-lo e por finalizá-lo e agradecer muito, mas muito, por tudo o que recebi ao longo desse tempo e a todos que, de alguma maneira, contribuíram para deixá-lo mais leve, ou não, afinal isso também faz parte de cada um de nós.

Se me perguntarem se estou satisfeito com o que produzi, direi que não, pois ainda fica a sensação de que poderia ter feito mais.

Sim, sou um eterno insatisfeito.

Questões poderiam ter sido mais aprofundadas?

Sim. Não.

Respostas poderiam ter sido dadas?

Sim. Não. Talvez.

O que realmente lembro, e isso, em parte, acalma minha mente, foram as dificuldades para me encontrar. Primeiramente no curso, mas, principalmente e enormemente, dentro da pesquisa. Foi um processo intenso, desgastante. Aldrin, meu orientador, que o diga.

Vindo da graduação em Arquitetura e passando pelo mestrado em Artes, a sensação era de total estranhamento nesse doutorado em História. Olhares, percepções, entendimentos, aprofundamentos, abordagens diferentes; autores completamente desconhecidos; conceitos, posturas, vivências... A sensação era de total incapacidade para cumprir os créditos das disciplinas, com leituras densas, longas e nas quais tentava me encontrar, encontrar a pesquisa, encontrar meu querer, meu prazer e minha felicidade para estar ali e ali permanecer por esses anos (que passaram tão rapidamente).

O doutorado, além de ter-me dado a possibilidade de produzir esta tese, produziu em mim um olhar novo, um entender de maneira diferente a vida, um olhar diferente,

um perceber melhor, sem dúvida. O Domingos que fez o processo seletivo não é o mesmo que hoje finaliza o curso. Estou mais crítico, mais reflexivo. Um tanto diferente. Acho que para melhor.

E agora eu me emociono...

O percurso que fiz até esse doutorado, que pode até causar estranhamento em alguns mais apressados, colocou-me em contato diretamente com três áreas do conhecimento – ARQUITETURA, ARTES, HISTÓRIA - todas sempre muito interligadas. E eu bem poderia perceber isso ainda na graduação, nas aulas de História da Arte, História da Arquitetura e Arquitetura Brasileira, com os professores Hélio Veríssimo e Elna Trindade. Sim, tudo já estava lá, rondando minha mente.

O contato com os temas deu-me um olhar um pouco mais alargado do assunto que me propus enfrentar no doutorado, mas isso também gerou em mim um nível de exigência que nem sempre conseguiria alcançar, afinal, EU, AO CONCLUIR O MESTRADO EM ARTES, NÃO OBTIVE A GRADUAÇÃO EM ARTES, EU CONTINUAVA ARQUITETO, ASSIM COMO, AO FINAL DESSE DOUTORADO EM HISTÓRIA, NÃO SAIRIA UM HISTORIADOR. Precisei manter vivo tal pensamento na minha mente, tal o nível de exigência em que me coloquei.

Mas vamos aos agradecimentos...

Iniciei este texto, com um fragmento de uma oração que meu pai, Stélio, costumava utilizar ao amanhecer. Muitas vezes, ainda criança/adolescente, acordei com sua voz a recitar esses versos. Ela expressa muito do que sinto agora. É minha maneira de te agradecer, por meio de palavras que tu mesmo repetiste tantas vezes, o quanto sou grato por tudo que tenho recebido na minha vida e que, embora não estejas fisicamente presente, em minhas lembranças te fazes vivo.

Mãe, eu vivia os primeiros meses do curso e precisaste finalizar tua passagem entre nós. Eu imaginava que me separar da tua presença física seria tão doloroso, mas de alguma forma, os meses em que permaneceste finalizando teu tempo aqui, serviram-me de preparação para a separação, tanto que o processo foi suave. Vi o quanto havia de força em mim, para saber como lidar com o momento, ao mesmo tempo em que ia tentando me encontrar no curso. Esta tese dedico a ti e ao papai, pois sei que estão orgulhosos com o que estou obtendo. Agradecimentos, desde as primeiras letras até aqueles momentos em que a presença e o apoio de vocês me inspiraram coragem e perseverança na vida.

Obrigado, pai! Obrigado, mãe!

Agradecimentos, mais que especiais, às minhas tias, Maria da Luz (a Loloca) e Maria de Lourdes (a Mãe Titita), que, juntamente com minha mãe, Maria Tereza, as três Marias, ajudaram a me formar nas primeiras letras, foram exemplos de educadoras das letras e da vida. Loloca estaria orgulhosíssima e, certamente, já teria registrado a data em suas famosas agendas, memórias dos fatos da família. Obrigado, tias!

Há momentos na vida em que não temos como explicar a presença de anjos a nos proteger, apoiar, incentivar. Em alguns daqueles muitos momentos de angústia, querendo desistir, tive a presença de três desses anjos que, de alguma maneira, ajudaram sem que soubessem o que estavam fazendo, com suas palavras de incentivo, suas experiências de vida. Quem são eles? Ana Maria Souza, Jean Miranda e Elierson Moura. Presentes na minha vida a partir de momentos distintos, vocês deram suas contribuições fundamentais para que, hoje, eu esteja fazendo esses agradecimentos.

Ana Maria Souza, minha prima, com teu astral sempre alto, és exemplo de persistência, fé e otimismo. Presente em minha vida desde muito pequeno, foste minha professora de piano, minha regente preferida e, claro, minha inspiração para persistir no curso. Exemplo, além de tudo, de educadora musical. Tu conseguiste. Eu também poderia conseguir. E consegui. Obrigado, Ana!

Jean Miranda, tu tens estado presente em momentos importantes da minha vida há quase vinte anos, em especial na vida acadêmica. Agradecimentos destacados, portanto, pelo apoio e incentivo nos momentos em que pensei em desistir, pois repetiste algumas vezes que não tinhas muito o que fazer para me ajudar. Claro que tinhas: com tua presença, com teus pensamentos positivos e orações e por acreditar piamente que eu seria capaz de alcançar o que alcanço agora. Nem eu acreditava. Muito obrigado mesmo, sempre!

Chegaste há quase um ano em minha vida e, assim como este doutorado, causando mudanças. Mudando meu olhar sobre mim, sobre quem sou, sobre como sou. Chegaste provocando modificações tão profundas que nem eu mesmo sei ainda quais foram. Mudanças que sonhava fazer há tantos anos e só agora consegui colocar em prática, em tão pouco tempo. Teu olhar sobre o mundo, sobre a vida, sobre as pessoas, modificou, em parte, o meu olhar e, se não o fez ainda totalmente, provocou desconfortos. Obrigado pelos desconfortos causados, pelas provocações. Obrigado pela grande ajuda, com teu olhar tão sensível de historiador sobre minha pesquisa, com tuas leituras do texto, sugestões e críticas. Chegaste em um momento tão crucial e conseguiste contribuir tão fortemente na tentativa de solucionar minhas constantes

angústias e acalmar meus medos. Embora nossos estudos estejam separados por séculos de história, conseguiste ainda me ajudar em meio ao novo que tu estavas vivendo: a tua chegada ao PPHIST e a Belém. Obrigado, Elierson, por tudo e, principalmente, por compartilhar tua vida comigo.

Patrícia Mendonça, minha psicóloga, eu cheguei contigo tão confuso, querendo desistir do curso. Saí sem uma decisão tomada, mas os caminhos da mente que trilhei contigo tantas vezes me fizeram mais forte. Eu sobrevivi. Eu não desisti. Eu concluí. E, aqui, eu agradeço pelas horas de escuta, pelo carinho, pela amizade.

A construção desta tese foi um processo bem solitário, mas, em momentos pontuais, ainda no início do percurso, ganhei contribuições valiosas. E, aqui, eu cito duas pessoas, dois amigos, recebidos ainda no Curso de Especialização do Fórum Landi: Moema Alves e Wesley Kettle. As visões de historiador de vocês dois contribuíram muito em momentos cruciais desse processo. Muito obrigado, meninos!

Ao Fórum Landi, onde tudo começou, que me mostrou o arquiteto que eu não conhecia, sua Belém colonial, seus ornamentos, que me levaram ao mestrado, que me levaram aos missionários, que me trouxeram ao doutorado e que me propiciaram fazer tais agradecimentos. Ao Flávio Nassar, à Ana Léa Nassar, à Elna Trindade, à Biá (Maria Beatriz), muito, mas muito obrigado!!!

Ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, por me propiciar acesso a este Doutorado. Aos professores, que partilharam seus conhecimentos comigo, dentre esses: Márcio Couto, Agenor Sarraf e Rafael Chambouleyron. À secretária Lilian Lopes, pelo carinho e atenção com que sempre me atendeu. Obrigado a todos!

Agradecimentos aos professores Luiz Alberto Ribeiro Freire (PPGAV/UFBA), Elna Maria Andersen Trindade (FAU/UFPA), Karl Heinz Arenz (PPHIST/UFPA) e Agenor Sarraf Pacheco (PPHIST/UFPA), por aceitarem participar da banca de defesa desta tese, por suas leituras e suas contribuições, em particular, à Elna Trindade, minha professora no Curso de Arquitetura e na Especialização, por despertar em mim tanto interesse e admiração pelo arquiteto Antônio Landi e pelo Centro Histórico de Belém.

Por fim, mas fundamental, agradecimentos ao orientador desta tese, Aldrin Moura de Figueiredo, por não desistir de mim. Imagino que percebeste que eu estive prestes a abandonar o caminho. Obrigado por sempre me chamares de volta!

A meus pais, Tereza e Stélio.

São muitas as tintas preciosas do Amazonas, que merecem ser contadas por especiais haveres do seu grande tesouro; não sei o nome de todas, nem as espécies de muitas [...] apontarei aqui as que me lembro, que não são poucas [...]
Ali se acham em muita cópia, e diversidade as tintas pretas, muitas espécies de vermelhas, muita abundância de amarelas, roxas, verdes, e azuis, e todas as mais que usa a arte com a conveniência de ter também os ingredientes, e requisitos necessários para a praxe e uso como são a pedra-ume, o cravo, o óleo copaíba, e muitos outros.

(Padre João Daniel, no *Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas*)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fachada da Igreja de Jesus, Roma	57
Figura 2 - Planta da Igreja de Jesus, Roma, Itália	58
Figura 3 - Igreja jesuítica, Belém, Pará, 1719	59
Figura 4 - Igreja jesuítica, Salvador, Bahia, 1694	60
Figura 5 - Detalhe do frontão da Igreja de Santo Alexandre e o nicho com a imagem de Santo Inácio	61
Figura 6 - <i>Reedificação do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto</i> , de Muzzi, 1789	67
Figura 7 - Detalhe da tela <i>Reedificação do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto</i> , de Muzzi, 1789	68
Figura 8 - Detalhe da tela <i>Reedificação do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto</i> , de Muzzi, 1789	68
Figura 9 - <i>Negros serradores de tábua</i> , de Jean Baptiste Debret, 1822.....	69
Figura 10 - <i>Carpinteiro indo para o trabalho</i> , de Jean-Baptiste Debret, 1821.....	70
Figura 11 - Anjo no púlpito da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará.....	70
Figura 12 - Anjos na capela mor da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará.....	71
Figura 13 - Atlante no retábulo-mor da Igreja do Carmo, Belém, Pará.....	71
Figura 14 - Pelicano alimentando os filhotes, Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Cachoeira, Bahia.....	72
Figura 15 - Garça-branca (<i>Ardea alba</i>)	72
Figura 16 - Cauauã (<i>Ciconia maguari</i>)	72
Figura 17 - Pássaros em um retábulo lateral da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará	73
Figura 18 - Pássaros em um retábulo lateral da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará	73
Figura 19 - Pássaros no retábulo-mor da Igreja do Carmo, Belém, Pará.....	74
Figura 20 - Cachos de uva, Sacristia da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará.....	75
Figura 21 - Cachos de uva em um retábulo lateral da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará.....	75

Figura 22 - Cacho de pitomba	76
Figura 23 - Cacho de pupunha.....	76
Figura 24 - Cacho de açaí.....	76
Figura 25 - Detalhe da pintura <i>Assunção da Virgem Maria</i> (1823), de Manuel Ataíde, Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Mariana, Minas Gerais	78
Figura 26 - Detalhe do Papa negro, anônimo, Igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto (MG).....	79
Figura 27 - Cachimbo de cerâmica com ornamentos vegetalistas	83
Figura 28 - Cachimbo de cerâmica com ornamentos vegetalistas	83
Figura 29 - Cachimbo de cerâmica com relevos, da coleção “Frederico Barata”, MPEG, Belém, Pará.....	84
Figura 30 - Enrolamentos vegetalistas em um retábulo lateral da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará.....	84
Figura 31 - Cachimbo de cerâmica com desenhos ornamentais em relevo.....	85
Figura 32 - Cachimbo de cerâmica com desenhos ornamentais em relevo.....	85
Figura 33 - Cachimbo de cerâmica com desenhos ornamentais em relevo.....	85
Figura 34 - Detalhe do porco de borracha com incisões.....	86
Figura 35 - Anta de borracha com incisões	86
Figura 36 - Detalhe do polvorinho de chifre retorcido, com incisões	87
Figura 37 - Detalhe da pintura do teto da Sacristia da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará, com destaque para os enrolamentos (volutas).....	87
Figura 38 - Litografia de Pochet de um indígena Guaikurú, do Paraguai	88
Figura 39 - Detalhe da máscara ritualística dos Indígenas Jurupixuna, desenho de J. J. Codina, 1787.....	88
Figura 40 - Recipiente de cabaça decorado com pintura floral policromada	89
Figura 41 - Recipiente de cuia decorado com pintura policromada com flores e frutos .	89
Figura 42 - Detalhe de pintura do teto, Sacristia da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará.....	90
Figura 43 - Cachimbos moldados coletado no Sítio São Francisco, litoral norte paulista	91

Figura 44 - Cachimbos de cerâmica, Memorial do Porto, Belém, Pará	91
Figura 45 - Largo do Carmo com vista parcial da Igreja do Rosário dos Homens Brancos, identificada pela seta vermelha	93
Figura 46 - Vista aérea do Bairro da Cidade Velha. Em destaque, a cobertura da Igreja do Rosário dos Homens Brancos, Belém, Pará	93
Figura 47 - Igreja do Rosário dos Homens Brancos, início do século XIX	94
Figura 48 - Prospecto da cidade de Belém da parte Oeste, de João André Schwebel, com destaque para a cobertura da Igreja do Rosário dos Homens Brancos	94
Figura 49 - Planta geométrica da “Cidade de Belém do Grão Pará”, levantada em 1753, por ordem do governador Francisco Xavier de Mendonça Furtado	96
Figura 50 - Prospecto da cidade de Belém	97
Figura 51 - Palácio dos Governadores – em destaque, os gradis nas portas-janela. Belém, Pará.....	101
Figura 52 - Edifício Pombalino, Pombal, Portugal – em destaque, os gradis nas portas-janelas	101
Figura 53 - Palácio dos Governadores, Belém, Pará	102
Figura 54 - Palácio dos Governadores em 1902, antes da reforma do Governador Augusto Montenegro – em destaque, as águas-furtadas e a platibanda	102
Figura 55 - Vista posterior do Palácio dos Governadores	103
Figura 56 - Modelo tridimensional do terceiro projeto de Landi para o Palácio dos Governadores.....	103
Figura 57 - Praça do Pelourinho em 1784, Belém, Pará, desenho de J.J. Codina	107
Figura 58 - Nicho localizado atrás da pintura do altar mor, Igreja da Sé, Belém, Pará	112
Figura 59 - Desenhos encontrados na Sé e as marcas da moldura retirada, Belém, Pará	112
Figura 60 - Abóbada da igreja jesuítica de Santo Alexandre com as molduras douradas	118
Figura 61 - Detalhe da moldura do altar lateral da Igreja da Sé, Belém, Pará	119
Figura 62 - Detalhe da moldura da pintura de quadratura para a igreja de Barcelos, Amazonas	119
Figura 63 - Composição referente ao teto do Templo de Baco	120

Figura 64 - Projeto de Landi para o Armazém das Armas, adaptação de parte do térreo do Colégio Santo Alexandre – área à esquerda do desenho	121
Figura 65 - Igreja dos Reis Magos e residência, Serra, Espírito Santo	126
Figura 66 - Igreja jesuítica de Nossa Senhora do Rosário, Embu das Artes, Rio de Janeiro.....	127
Figura 67 - Igreja jesuítica de Santo Alexandre, Belém, Pará.....	127
Figura 68 - Igreja de Nossa Senhora da Assunção, Anchieta, Espírito Santo.....	128
Figura 69 - Púlpito do lado da Epístola, Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará.....	129
Figura 70 - Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará	133
Figura 71 - Igreja da Sé, Salvador, Bahia.....	134
Figura 72 - Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará	135
Figura 73 - Igreja de Jesus, Roma, Itália	135
Figura 74 - Capelas laterais, Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará.....	136
Figura 75 - Detalhe do altar de São Miguel Arcanjo, Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará.....	137
Figura 76 - Púlpito do lado da Epístola, Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará.....	144
Figura 77 - Igreja jesuítica, em destaque, o púlpito, Morro do Castelo, Rio de Janeiro	145
Figura 78 - Igreja da Sé, com destaque para o púlpito, Salvador, BA	146
Figura 79 - Púlpito, Igreja Servitenkirche, Viena, Áustria.....	147
Figura 80 - Púlpito, Igreja San Jakob, Innsbruck, Tirol, Áustria	147
Figura 81 - Anjos tocheiros, Museu de Arte Sacra do Pará, Belém, Pará.....	148
Figura 82 - Anjo adorador, Museu de Arte Sacra do Pará, Belém, Pará.....	149
Figura 83 - Detalhe de um Cristo com traços orientais, Capela da Ordem Terceira do Carmo, Cachoeira, Bahia.....	150
Figura 84 - Tocheiros antropomorfos.....	150
Figura 85 - Molduras sem as telas, Sacristia da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará	152
Figura 86 - Retábulo e telas, Sacristia da Igreja da Madre de Deus, Vigia de Nazaré, Pará.....	152

Figura 87 - Igreja de São Francisco, Quito, Equador	154
Figura 88 - Igreja de Santo Alexandre, 1978, Belém, Pará	155
Figura 89 - Altar mor, Igreja de Santo Alexandre, 1951, Belém, Pará	156
Figura 90 - Cachos de uvas, retábulo do transepto, Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará	157
Figura 91 - Folhas de acanto no púlpito da Igreja de Santo Alexandre	158
Figura 92 - Detalhe de um altar lateral, Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará	158
Figura 93 - Sacristia da Catedral de Salvador, Bahia	159
Figura 94 - Pintura do teto da Igreja da Madre de Deus, Vigia, Pará	160
Figura 95 - Pintura do teto da Sacristia da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará ..	160
Figura 96 - Teto da Biblioteca do colégio dos jesuítas, Évora, Portugal	162
Figura 97 - Teto da Sacristia da igreja jesuítica de São Roque, Lisboa, Portugal.....	163
Figura 98 - Teto da Igreja da Misericórdia, Viana do Castelo, Portugal.....	164
Figura 99 - Pintura do teto do Consistório da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará	166
Figura 100 - Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, Peniche, Portugal.....	167
Figura 101 - Pintura do teto da Sacristia da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará	169
Figura 102 - Monogramas jesuíticos com a cruz sobreposta e com a cruz fundida....	170
Figura 103 - Emblema IIII (<i>sic</i>) e os anjos com um escudo.....	171
Figura 104 - As partes de um emblema.....	176
Figura 105 - Emblema <i>Ex bello pax</i>	177
Figura 106 - Emblema da Sineta, teto da Sacristia da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará	180
Figura 107 - Emblema XLV e a mão alada	180
Figura 108 - Emblema do Escudo, teto da Sacristia da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará.....	181
Figura 109 - Emblema do Sol, teto da Sacristia da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará	182
Figura 110 - Sol personificado	183

Figura 111 - Emblema VI e o sol personificado.....	183
Figura 112 – Emblema no teto da Sacristia da Igreja da Madre de Deus, Vigia, Pará	184
Figura 113 - Emblema da Jarra, teto da Sacristia da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará.....	185
Figura 114 - Página de livro	185
Figura 115 - Ornatos de páginas de livro	186
Figura 116 – Mascarão, teto da Sacristia da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará	187
Figura 117 - Detalhe da pintura do teto da Sacristia da Igreja de Santo Alexandre, vendo-se na base da imagem ao centro, folhagens vermelhas com acabamento de cabeça de pássaro	188
Figura 118 - Teto do Consistório da Igreja de Santo Alexandre	188
Figura 119 - Centro da pintura do teto do Consistório da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará.....	189
Figura 120 - Emblema com o brasão dos inacianos	190
Figura 121 - Detalhe da pintura do teto do Consistório da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará.....	190
Figura 122 - Detalhe da faixa que cerca a pintura do teto do Consistório da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará.....	191
Figura 123 - Nicho sob o altar-mor da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará.....	192
Figura 124 - Forro da 3ª capela do lado da Epístola, Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará.....	193
Figura 125 - Forro da 2ª capela do lado do Evangelho, Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará.....	193
Figura 126 - Emblema central do teto da Sacristia da Igreja de Santo Antônio, Belém, Pará.....	194
Figura 127 - Imagem de Santa Clara.....	195
Figura 128 - Lírio no teto da Sacristia da Igreja de Santo Antônio, Belém, Pará	196
Figura 129 - 1. cruz latina. 2. cruz de Santo Antônio (Tau). 3. cruz grega	197
Figura 130 - Cruz no teto da Sacristia da Igreja de Santo Antônio, Belém, Pará	197
Figura 131 - Bíblia no teto da sacristia da Igreja de Santo Antônio, Belém, Pará.....	198

Figura 132 - Armas franciscanas no teto da sacristia da Igreja de Santo Antônio, Belém, Pará.....	199
Figura 133 - Igreja do Real Mosteiro da Encarnação, Madrid, Espanha	221
Figura 134 - Igreja de Santa Teresa, Ávila, Espanha	221
Figura 135 - Convento de Nossa Senhora dos Remédios, Évora, Portugal	223
Figura 136 - Igreja de Santa Teresa, Ávila, Espanha	226
Figura 137 - Igreja de São José, Ávila, Espanha	228
Figura 138 - Igreja do Real Mosteiro da Encarnação, Madri, Espanha. À esquerda a construção primitiva e à direita, após a reforma de V. Rodríguez, em 1761	228
Figura 139 - Igreja de Madalena, Valladolid, Espanha	229
Figura 140 - Igreja de São Barnabé, Escorial, Espanha	230
Figura 141 - Igreja do Mosteiro de São Lourenço, Escorial, Espanha.....	230
Figura 142 - Igreja de São Domingos, Granada, Espanha	231
Figura 143 - Palácio de Salinas ou Fonseca, em Salamanca, de Rodrigo Gil de Hontañón	231
Figura 144 - Ruínas do Convento de Santa Maria la Real, Madrigal de las Altas Torres, Espanha.....	232
Figura 145 - Coluna das ordens da arquitetura romana da esquerda para direita: toscana, dórica, jônica, coríntia e compósita	233
Figura 146 - Abóbada cilíndrica com entradas para iluminação, Igreja do Carmo, Belém, Pará	234
Figura 147 - Planta da Igreja do Carmo, Belém, Pará	241
Figura 148 - Seção transversal da Igreja do Carmo, Belém, Pará	241
Figura 149 - Seção longitudinal da Igreja do Carmo, Belém, Pará	242
Figura 150 - Capela da Ordem Terceira do Carmo, Belém, Pará.....	243
Figura 151 - Detalhe da planta de Belém de 1780. (1) Igreja do Carmo. (2) Igreja do Rosário dos Homens Brancos.....	245
Figura 152 - Aproximação da Igreja do Carmo pela Rua Siqueira Mendes	246
Figura 153 - Fachada da Igreja do Carmo, Belém, Pará.....	248
Figura 154 - Igreja do Carmo, Belém, Pará.....	249

Figura 155 - Planta para a Igreja do Carmo com identificações de ambientes	250
Figura 156 - Planta da Igreja do Carmo como construída, com identificações de ambientes e indicações (com setas) dos acessos à igreja e à Capela da Ordem Terceira do Carmo	250
Figura 157 - Abóbada cilíndrica, Igreja do Carmo, Belém, Pará	251
Figura 158 - Transição do arco cruzeiro para a capela-mor, Igreja do Carmo, Belém, Pará	253
Figura 159 - Planta da capela-mor (quadrada) proposta por Landi com acessos laterais, Igreja do Carmo, Belém, Pará	254
Figura 160 - Planta da capela-mor (retangular) existente, Igreja do Carmo, Belém, Pará	254
Figura 161 - Planta da capela-mor (retangular), Igreja do Carmo, Cachoeira, Bahia .	255
Figura 162 – Seção transversal da capela-mor com a cúpula proposta e não executada, Igreja do Carmo, Belém, Pará	255
Figura 163 - Detalhe do altar mor, Igreja do Carmo, Belém, Pará	256
Figura 164 - Telhado da Igreja do Carmo mais alto que a fachada	256
Figura 165 - Retábulo-mor da Igreja do Carmo, Belém, Pará	258
Figura 166 - Púlpito na Igreja do Carmo, Belém, Pará	259
Figura 167 - Púlpito na Igreja da Sé, Belém, Pará, detalhe do desenho atribuído a Antônio Landi	260
Figura 168 - Detalhe da cúpula do púlpito, Igreja do Carmo, Belém, Pará	261
Figura 169 - Detalhe do retábulo-mor, Igreja do Carmo, Belém, Pará	261
Figura 170 - Detalhe de um dos altares laterais da Igreja do Carmo, Belém, Pará	261
Figura 171 - Detalhe dos altares laterais da Igreja do Carmo, Belém, Pará	262
Figura 172 - Detalhe do altar mor da Igreja do Carmo, Belém, Pará	262
Figura 173 - Detalhe do entablamento da nave da Igreja do Carmo, Belém, Pará	263
Figura 174 - Detalhe do retábulo-mor da Igreja do Carmo, Belém, Pará	263
Figura 175 - Detalhe do capitel de uma coluna da nave da Igreja do Carmo, Belém, Pará	263
Figura 176 - Detalhe do capitel de uma coluna do retábulo-mor da Igreja do Carmo, Belém, Pará	264

Figura 177 - Retábulo da Capela do Palácio dos Governadores, Belém, Pará.....	265
Figura 178 - Retábulo do Santíssimo Sacramento da Igreja da Sé, Belém, Pará.....	266
Figura 179 - Capela Pombo, Belém, Pará	269
Figura 180 - Capela Pombo e o casarão contíguo, Belém, Pará.....	271
Figura 181 - Imagem aérea da quadra em que se encontra a Capela, marcada de vermelho	271
Figura 182 - Capela Pombo entre os dois casarões, Belém, Pará.....	276
Figura 183 - Sobrado à direita da capela em dois momentos.....	277
Figura 184 - Sobrado à esquerda da capela	277
Figura 185 - Balcão com a porta de acesso e balaustrada de madeira.	278
Figura 186 - Balcão com a porta de acesso e balaustrada de madeira.	278
Figura 187 - Fachada da Capela Pombo, provavelmente, em 1981	279
Figura 188 - Retábulo-mor da Capela totalmente pintado na cor branca.....	280
Figura 189 - Retábulo-mor da Capela com detalhes em cores e a imagem do Senhor Morto, em 1962	280
Figura 190 - Capela do Palácio dos Governadores, sem frontão, Belém, Pará.....	282
Figura 191 - Igreja de São João Batista, com frontão triangular, Belém, Pará	282
Figura 192 – Resquícios do retábulo-mor da Capela do Palácio dos Governadores, Belém, Pará.....	283
Figura 193 - Salão dos Pontificais, Igreja da Sé, Belém, Pará	284
Figura 194 - Uma das propostas para o altar-mor da Capela de Santa Rita de Cássia, Belém, Pará.....	284
Figura 195 - Detalhe da fachada da Capela Pombo, Belém, Pará.....	285
Figura 196 - Detalhe da tribuna da Capela do Palácio dos Governadores, Belém, Pará	285
Figura 197 - Detalhe da janela do sobrado de Manuel Raimundo Alves da Cunha, Belém, Pará.....	285
Figura 198 - Detalhes de ornamentos: A) na fachada da Capela Pombo; B) no altar mor da Igreja de Sant’Ana; C) no altar mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo; D) no altar da Capela Pombo.	286

Figura 199 - Base de um pilar em forma de bulbo, monumento fúnebre real, de Giuseppe Bibiena.....	287
Figura 200 - Volutas convergentes, em um cenário de ópera, de Ferdinando Bibiena.....	287
Figura 201 - Desenho de um altar atribuído a G.G. Bibiena – duas propostas em um mesmo desenho.....	288
Figura 202 - Mísula em um projeto de Ferdinando Galli da Bibiena.....	289
Figura 203 - Mísula na fachada da Capela Pombo, Belém, Pará	289
Figura 204 - Vasos fogaréu de uma pintura de quadratura de Giuseppe Galli da Bibiena	290
Figura 205 - Flores de uma pintura de quadratura de Giuseppe Galli da Bibiena	290
Figura 206 - Vaso fogaréu e flores na fachada da Capela Pombo, Belém, Pará, Pará.....	290
Figura 207 - Base de pilar em forma de bulbo, em um projeto de Giuseppe Galli Bibiena.....	291
Figura 208 - Base de pilar em forma de bulbo no interior da Capela Pombo, Belém, Pará.....	291
Figura 209 - Ornamento avolutado na moldura em um monumento fúnebre real, de Bibiena.....	291
Figura 210 - Ornamento avolutado na moldura no interior da Capela Pombo, Belém, Pará.....	292
Figura 211 - Planta da Igreja de São João Batista, Belém, Pará	294
Figura 212 - Fachada da Igreja de São João Batista, Belém, Pará.....	294
Figura 213 - Detalhe da planta de Belém de 1771, de Gaspar Gronsfeld. (1) Igreja de São João, (2) Palácio dos Governadores, (3) Igreja de Santo Alexandre, (4) Igreja da Sé, (5) Rua Tomázia Perdigão, (6) Largo de São João.....	295
Figura 214 - Vista aérea da cidade de Belém. (1) Igreja de São João, (2) Palácio dos Governadores, (3) Igreja de Santo Alexandre, (4) Igreja da Sé, (5) Rua Tomázia Perdigão, (6) Largo de São João.....	296
Figura 215 - Aproximação da Igreja de São João Batista pela Rua Tomázia Perdigão	297
Figura 216 - Formatos de plantas baixas de igrejas de Sebastiano Sérlio.....	297
Figura 217 - Igreja do Menino Deus, Lisboa, Portugal, século XVIII.....	298

Figura 218 - Comparação entre as plantas das igrejas de Nossa Senhora dos Navegantes (Cascais, Portugal), à esquerda, e de São João Batista (Belém, Pará), à direita.....	298
Figura 219 - Igreja de São João Batista – detalhe do entablamento.....	299
Figura 220 - Entablamento da ordem toscana, segundo Sebastiano Serlio.....	299
Figura 221 - Igreja de São João Batista - detalhe do entablamento	300
Figura 222 - Entablamento da ordem dórica, segundo Sebastiano Serlio.....	300
Figura 223 - Seção longitudinal da Igreja de São João Batista com aberturas na capela mor.....	301
Figura 224 - Porta e falsas janelas na Capela mor da Igreja de São João Batista, Belém, Pará.....	301
Figura 225 - Porta e janelas altas na Capela mor da Igreja de São João Batista	302
Figura 226 - Detalhe da portada da Igreja de São João Batista, Belém, Pará	302
Figura 227 - Detalhe da portada da Igreja de São João Batista, Belém, Pará	303
Figura 228 - Detalhe do retábulo do batistério da Igreja de Sant’Ana, Belém, Pará ..	303
Figura 229 - Detalhe da janela da Igreja de São João Batista, Belém, Pará.....	303
Figura 230 – Detalhe da janela da Igreja de São João Batista, Belém, Pará	304
Figura 231 - Pináculo no frontão da Igreja de São João Batista, Belém, Pará.....	304
Figura 232 - Vaso-fogaréu no frontão da Igreja de São João Batista, Belém, Pará	304
Figura 233 - Igreja de São João Batista, Belém, Pará	305
Figura 234 - Fachada da Igreja do Colégio Pontifício de Mont’Alto, de Ambrosini, desenho de Landi	306
Figura 235 - Detalhe da obra <i>A Glorificação de Santo Inácio</i> , de Andrea Pozzo, século XVII.....	307
Figura 236 - Detalhe da obra <i>Glorificação de Nossa Senhora</i> , teto da Igreja de São Francisco, Ouro Preto, Minas Gerais, do Mestre Ataíde, século XVIII.....	308
Figura 237 - <i>Scena della Festa Teatrale in occasione delli Sponsali del Principe Reale di Polonia ed elettorale di Safsonia</i> , de Joseph Galli Bibiena	309
Figura 238 - Detalhe da prospecção cromática realizada na Igreja de São João Batista, Belém, Pará.....	310
Figura 239 - Igreja de São João Batista, antes de 1996, Belém, Pará	311

Figura 240 - Igreja de São João Batista em 1951, Belém, Pará	311
Figura 241 - Detalhe da parede lateral da Igreja com moldura e não pintura de quadratura.....	312
Figura 242 - Retábulo-mor da Igreja de São João Batista, Belém, Pará	313
Figura 243 - Retábulo-mor da Igreja de São João Batista, Belém, Pará	314
Figura 244 - Retábulo lateral da Igreja de São João Batista, Belém, Pará.....	315
Figura 245 - Retábulo lateral da Igreja de São João Batista, Belém, Pará.....	316
Figura 246 - Retábulo-mor da Igreja da Sé, Belém, Pará.....	317
Figura 247 - Retábulo da Capela do Palácio dos Governadores, Belém, Pará.....	317
Figura 248 - Retábulo lateral da Igreja da Madonna di Galliera, Bolonha, Itália	318
Figura 249 - Retábulo-mor da Igreja da Madonna di Galliera, Bolonha, Itália	318
Figura 250 - Capela do Palácio dos Governadores, altar mor, Belém, Pará	319
Figura 251 - Retábulo-mor da Capela Pombo, Belém, Pará	320
Figura 252 - Parede do fundo da capela sepulcral do governador Ataíde Teive, Belém, Pará.....	324
Figura 253 - Parede lateral da capela sepulcral do governador Ataíde Teive, Belém, Pará.....	324
Figura 254 - Capela de Nossa Senhora de Lourdes, Colégio Santo Antônio, Belém, Pará.....	325
Figura 255 - Projeto para pintura de quadratura da capela-mor da igreja de Barcelos, Amazonas	326
Figura 256 - Projeto para pintura de quadratura da parede lateral da igreja de Barcelos, Amazonas.....	326
Figura 257 - Balaústres da pintura de quadratura da Igreja de São João Batista, Belém, Pará.....	327
Figura 258 - Altar mor da Capela da Ordem Terceira de S. Francisco da Penitência, Belém, Pará.....	328
Figura 259 - Detalhe do teto da Sacristia da Igreja de Santo Antônio, Belém, Pará...	329
Figura 260 - Retábulo-mor da Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Belém, Pará.....	333

Figura 261 - Retábulo lateral da Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Belém, Pará.....	333
Figura 262 - Detalhe da planta de Belém de 1791, de Theodosio Constantino Chermont. (1) Igreja de Sant’Ana, (2) Igreja do Rosário dos Homens Pretos, (3) área da atual Praça Maranhão, (4) Rua Manoel Barata, (5) Rua Padre Prudêncio	334
Figura 263 - Vista aérea da cidade de Belém, em 2017. (1) Igreja de Sant’Ana, (2) Igreja do Rosário dos Homens Pretos, (3) Praça Maranhão.....	335
Figura 264 - Aproximação da Igreja de Sant’Ana pela Rua Senador Manoel Barata.	335
Figura 265 - Planta baixa da Igreja de Sant’Ana, Belém, Pará	336
Figura 266 - Planta da Igreja do Colégio Pontifício de Mont’Alto, de Ambrosini, desenho de A. Landi	336
Figura 267 - Planta da Igreja do Convento de Jesus e Maria, de Ambrosini, desenho de A. Landi	337
Figura 268 - Seção transversal da Igreja de Sant’Ana, Belém, Pará.....	337
Figura 269 - Cobertura da Igreja de Sant’Ana, Belém, Pará.....	338
Figura 270 - Seção longitudinal da Igreja do Convento de Jesus e Maria, de Ambrosini, desenho de Antonio Landi	338
Figura 271 - Igreja de Sant’Ana, fachada, Belém, Pará	339
Figura 272 - Igreja de Sant’Ana, identificada com o número 12, detalhe do <i>Prospecto da cidade de S. Maria de Belém do Grão-Pará</i> , em 1784	340
Figura 273 - Maquete da Igreja de Sant’Ana, conforme projeto de Landi.....	340
Figura 274 - Aquarela da Igreja de Sant’Ana, conforme projeto de Landi	341
Figura 275 - Igreja de Sant’Ana com as torres sineiras.....	341
Figura 276 - Vista de uma das colunas ocultadas pelas torres construídas, Igreja de Sant’Ana, Belém, Pará.....	342
Figura 277 - Fachada da Igreja de Sant’Ana, Belém, Pará	343
Figura 278 - Fachada da Igreja de Jesus, Roma, Itália.....	343
Figura 279 - Desenho dedicado à Sant’Ana	344
Figura 280 - Desenho dedicado à Sant’Ana	344
Figura 281 - Seção longitudinal da Igreja de Sant’Ana, Belém, Pará	345
Figura 282 - Detalhe do entablamento da Igreja de Sant’Ana, Belém, Pará.....	346

Figura 283 - Detalhe do entablamento da Igreja de Sant'Ana, Belém, Pará.....	346
Figura 284 - Entablamento da ordem toscana, segundo Sebastiano Serlio.....	346
Figura 285 - Entablamento da ordem dórica, segundo Sebastiano Serlio.....	347
Figura 286 - Seção da Igreja do Colégio Pontifício de Mont'Alto, de Ambrosini, desenho de A. Landi.....	347
Figura 287 - Igreja de Sant'Ana antes das intervenções	348
Figura 288 - Interior da Igreja de Sant'Ana após as intervenções	348
Figura 289 - Detalhe do retábulo-mor com douramento, Igreja de Sant'Ana, Belém, Pará.....	349
Figura 290 - Detalhe do retábulo-mor sem douramento, Igreja de Sant'Ana, Belém, Pará.....	349
Figura 291 - Retábulo-mor da Igreja de Sant'Ana, Belém, Pará.....	350
Figura 292 - Detalhe da seção transversal da Igreja de Sant'Ana, com o retábulo principal.....	351
Figura 293 - Retábulo lateral da Igreja de Sant'Ana, Belém, Pará	351
Figura 294 - Retábulo lateral da Igreja de Sant'Ana, Belém, Pará	352
Figura 295 - Detalhe da seção longitudinal da Igreja de Sant'Ana, com o retábulo lateral	352
Figura 296 - Detalhe do retábulo do batistério, Igreja de Sant'Ana, Belém, Pará	353
Figura 297 - Seção longitudinal da Igreja de Sant'Ana, Belém, Pará.....	354

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	31
CAPÍTULO 1	
A BELÉM DO GRÃO-PARÁ ENTRE DOIS ENCONTROS	48
1.1. INDÍGENAS, NEGROS, MESTIÇOS E RELIGIOSOS	49
1.1.1 A participação de indígenas e negros na edificação dos templos	61
1.1.1.2 Uma produção local	70
1.1.2 Um movimento de sentido inverso	81
1.1.3 Os jesuítas para além da obra de Santo Alexandre	91
1.2. A CIDADE EXISTENTE E O ARQUITETO LANDI	95
1.2.1 A participação da mão de obra no soergimento da cidade pombalina	110
1.2.2 Intervenções landianas na cidade pombalina	118
CAPÍTULO 2	
A TALHA E A PINTURA DE BRUTESCOS NA IGREJA DE SANTO	
ALEXANDRE COMO UM RESULTADO DOS ENCONTROS ACONTECIDOS	124
2.1 OS JESUÍTAS E SUA ARQUITETURA	124
2.1.1 Aspectos físicos das igrejas jesuíticas	125
2.2 OS JESUÍTAS NA BELÉM DO GRÃO-PARÁ E SUA PRODUÇÃO VISUAL	130
2.2.1 Uma igreja: três momentos	131
2.2.2 As oficinas jesuíticas e sua produção	138
2.2.3 Os tetos das igrejas jesuíticas do Pará: a pintura de brutescos	163
2.2.3.1 A pintura do teto da Sacristia da igreja jesuítica	168
<u>O conjunto central</u>	169
<u>Dos emblemas e de seus textos</u>	171
<u>Dos mascarões e de seus conjuntos</u>	186
<u>Dos demais elementos</u>	187

2.2.3.2 A pintura do teto do Consistório da igreja jesuítica	188
2.2.4 Outros exemplos	192
2.3 PARA ALÉM DOS JESUÍTAS: A PINTURA DA SACRISTIA DA IGREJA FRANCISCANA	194
2.4 POR ENTRE PIGMENTOS LOCAIS	199
2.4.1 Os vermelhos	202
2.4.2 Os amarelos	206
2.4.3 Os azuis	207
2.4.4 Os pretos	208
2.4.5 Os verdes	208
2.4.6 Os brancos	209
2.4.7 Os roxos	209
2.4.8 Os dourados	210
2.4.9 Além dos pigmentos: óleos, resinas, vernizes, fixadores	210
2.5 OS ÚLTIMOS ANOS DOS JESUÍTAS EM BELÉM	216
CAPÍTULO 3	
A CONSTRUÇÃO A PARTIR DO CONSTRUÍDO: O CARMO DE LANDI	218
3.1 OS CARMELITAS CALÇADOS E SUA ARQUITETURA	218
3.1.1 Os excessos que negam a pobreza da ordem	224
3.1.2 Aspectos físicos das igrejas carmelitanas	227
3.1.2.1 A fachada	227
3.1.2.2 O interior	232
3.2 OS CARMELITAS CALÇADOS NA BELÉM DO GRÃO-PARÁ E SUA IGREJA: OS TRÊS TEMPLOS	234
3.2.1 O primeiro templo	236
3.2.2 O segundo templo	237
3.2.3 O terceiro templo	240

3.2.4 Um pouco mais de história	243
3.3 CONEXÕES ENTRE O CONSTRUÍDO E A CONSTRUÇÃO: O CARMO LANDIANO	247
CAPÍTULO 4	
POR ENTRE CONSTRUÇÕES LANDIANAS: POMBO, SÃO JOÃO E SANT'ANA	268
4.1 O OCASO LANDIANO: A CAPELA POMBO	268
4.1.1 Uma entre outras capelas setecentistas e seu proprietário	272
4.1.2 A Capela Pombo: um álbum de referências landianas	281
4.1.3 A Capela Pombo: modelos europeus, materiais locais	286
4.2 UMA JOIA LANDIANA: A IGREJA DE SÃO JOÃO BATISTA	292
4.2.1 São Joãozinho	292
4.2.2 A quadratura bolonhesa na floresta	306
4.2.3 A matéria-prima da terra e a quadratura landiana	320
4.2.4 Outras quadraturas	323
4.3 A MAIS BOLONHESA DAS OBRAS LANDIANAS: A IGREJA DE SANT'ANA	329
4.3.1 Uma igreja italiana em Belém	334
EPÍLOGO	356
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	362
GLOSSÁRIO	393

Apresentação



APRESENTAÇÃO

UM PERCURSO E SUAS INQUIETAÇÕES

Esta pesquisa tem sua gênese em 2004 por ocasião do *Curso de Especialização em Interpretação, Conservação e Revitalização do Patrimônio Artístico de Antônio José Landi*¹. Nos estudos realizados, observei que o arquiteto se utilizou de um vasto repertório ornamental, originário de suas influências bolonhesas herdadas de seus mestres os Galli da Bibiena, a partir dos estudos desenvolvidos na Academia Clementina de Bolonha. Notei que o artista se valeu do uso de ornatos estranhos à cidade de Belém e que, para sua execução, precisou adaptar aquele repertório à realidade do ambiente, já que os materiais eram diferentes daqueles por ele empregados na Europa e que a mão de obra autóctone era carente da formação específica para a execução de suas criações.

Dando prosseguimento aos estudos, no Programa de Pós Graduação em Artes, da UFPA, desenvolvi a dissertação *O vocabulário ornamental de Antônio José Landi: um álbum de desenhos para o Grão Pará*, na qual realizei um estudo sistemático do repertório ornamental do arquiteto, com o qual concluí que sua genialidade está no fato de que, mesmo com as restrições encontradas por ele, conseguiu produzir uma obra adaptada à realidade do lugar, partindo da adequação dos materiais nativos, das técnicas e da mão de obra local.

Desses estudos, ficou a questão de que, muitas vezes, a obra landiana é olhada como se fosse a origem da arte e da arquitetura da cidade, como se o arquiteto tivesse partido do zero para construí-la, quando, na verdade, ao chegar a Belém, encontrou um núcleo inicial, com dois bairros – Cidade e Campina – em implantação, quatro conjuntos religiosos estabelecidos de jesuítas, de carmelitas, de franciscanos e de mercedários (nos quais fez interferências posteriormente), uma sociedade com seus costumes e suas tradições e uma natureza desconhecida, com os quais interagiu e sobre os quais implantou sua produção de arte e de arquitetura.

¹ Curso promovido pelo Fórum Landi da UFPA, ao qual apresentei a monografia *Capela Pombo, Belém/PA: Interpretação e Perspectivas*, sob orientação da professora Dr. Roseane da Conceição Costa Norat. Estudei o monumento, cuja concepção projetual e estilística é atribuída ao arquiteto italiano Antônio José Landi, analisei sob seus aspectos ornamentais e os comparei com outras obras do arquiteto.

A pintura e a talha, particularmente ligadas à religiosidade, foram os instrumentos com os quais o colonizador atingiu seu intento - a posse da terra e o domínio das populações tradicionais -, portanto é importante que sejam observados os ainda existentes na cidade e o que de herança da talha na madeira, da escultura e da pintura essa produção legou aos dias atuais. Da produção realizada no Pará até a primeira metade do século XVIII pouco se sabe. A pouca durabilidade dos materiais utilizados na confecção de obras não só de arte, mas de arquitetura, e as poucas condições de conservação, certamente, contribuíram para que poucos exemplares dessa produção chegassem aos nossos dias como testemunho dos primeiros séculos pós-fundação e, os que resistiram ao tempo estão quase sempre restritos ao setecentos.² Esses exemplares que atravessaram os anos carecem de estudos mais detalhados, além de fontes para o aprofundamento dessas investigações.

Nessa perspectiva, observei a produção de talha e de pintura anteriores à presença do arquiteto italiano Antônio José Landi em Belém, ainda na primeira metade do século XVIII, quando os religiosos estrangeiros chegados à cidade encontraram-se com os habitantes do lugar e produziram uma obra na qual é possível observar outras convergências de saberes: o tradicional saber dos religiosos europeus, o saber dos indígenas e seus conhecimentos acumulados em anos de produção artesanal com o uso das matérias-primas vegetais, animais e minerais nativas e, certamente, o pouco lembrado saber dos indivíduos africanos, trazidos para a região a fim de suprir carências de mão de obra local. Ou seja, encontros, ao longo do tempo, de realidades distintas que vão formar a cidade mestiça que hoje é possível observar e vivenciar.

A tradição arquitetônica e ornamental da cidade está, muitas vezes, conectada à segunda metade do século e, em particular, à figura de Landi, de modo que, com frequência, a ela relacionam-se edifícios erguidos em outros períodos como sendo de sua autoria. Essa ideia é tão marcante que se observa, ainda no século XXI, uma necessidade de dar às construções o “selo Landi”³, a fim de que se olhe para eles de forma especial, criações originais, por serem dotadas de atributos de valor. Uma “busca da paternidade” perdida?⁴ Landi, como aquele que, a partir de sua obra, faz de Belém uma cidade digna de aparecer na História da Arquitetura do

² ARENZ, Karl Heinz. Impressionar e intimidar: arte e evangelização jesuíticas na Amazônia seiscentista. In: XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ANPUH-SP, 2011. v. 1, p. 2. Disponível em: <[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308098492_ARQUIVO_Trabalho_completo\(KarlHeinzArenz\).pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308098492_ARQUIVO_Trabalho_completo(KarlHeinzArenz).pdf)>. Acesso em: 18 ago. 2017.

³ Um exemplo disso é o Palácio Antônio Lemos, construção do século XIX, erroneamente apontada como obra de Antônio Landi.

⁴ ALVES, Moema de Bacelar; KETTLE, Wesley Oliveira. Em busca da paternidade: Landi e a invenção da cidade histórica. **Estudos Amazônicos**, Belém, v. 3, n. 2, p. 29, 2008.

Brasil, como se antes ela não o fosse, mesmo com a produção conhecida dos religiosos. Como se, a partir desse “selo”, Belém ganhasse a identidade colonial almejada. É possível também que a existência, ainda hoje, de um número bem maior de edificações oriundas da segunda metade do século XVIII propicie esse olhar mais atento a essa produção, com um número maior de estudos a respeito do período. Por outro lado, a falta de fontes de pesquisa referentes ao primeiro, também podem ser fator limitante aos estudos.

Ao observar as pesquisas a respeito das artes visuais na Belém colonial, é visível um distanciamento ou uma falta de conexão entre o que foi produzido nas duas metades do setecentos: na primeira, sob a orientação das ordens religiosas estrangeiras e, na segunda, sob a direção dos comissários também estrangeiros, em particular, o arquiteto Landi. Em ambos os períodos, com a ajuda de mão de obra formada por indígenas, negros, mestiços e, provavelmente, negras e mestiças.

Entendo que a forma pela qual esses períodos são abordados - isoladamente -, constitui indício de interrupção entre a primeira metade do século, no qual as ordens religiosas dominavam a cidade, e que uma nova ordem passava a vigorar, sendo a anterior abandonada, esquecida, negada. No período anterior, os religiosos se utilizavam dos elementos da cultura visual⁵ de suas regiões de origem, tais como altares, púlpitos entalhados, pinturas, objetos litúrgicos e imaginária devocional e processional, com vistas a levar seu projeto missionário, no intento de catequizar as populações nativas, já que, com o novo pensamento, o modelo dos religiosos não supria o que a Coroa determinava e a colônia precisava seguir o padrão português. Dessa forma, não se pode pensar em ruptura ou falta de conexão entre esses dois momentos, pois, no que se refere à produção da arte e da arquitetura, sabe-se que muitas das obras de Landi, por exemplo, foram executadas a partir do que já existia, ou seja, o fazer do arquiteto, de cuja formação se deu na Academia Clementina de Bolonha, encontrou a cidade e nela interveio. Exemplo disso foi a reforma da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em que a nova edificação manteve a fachada e a capela-mor do edifício anterior, ou a Igreja da Sé, em que o artista continuou a obra em andamento, finalizando-a e nela deixando gravada a sua ação. Ou seja, nesses casos, o arquiteto não partiu da raiz, mas tomou o construído como referência, como base, como suporte: uma convivência entre as produções de dois momentos da história da cidade de Belém; um cruzamento de fazeres.

⁵ A respeito da cultura visual nas Américas, ver: FINEGOLD, Andrew; HOBLER, Ellen. (editores) **Visual culture of the ancient Americas**: contemporary perspectives. Norman: University of Oklahoma Press, 2017. E das relações entre cultura visual e o Iluminismo: JOHNS, Christopher M. S. **The visual culture of Catholic Enlightenment**. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2015.

A chegada de Landi à cidade de Belém, como já citei, marcou encontros e, por que não dizer, desencontros, de realidades distantes no que diz respeito à produção de arte e de arquitetura. Com as suas referências de matrizes europeias, em particular bolonhesas e portuguesas, ao chegar àquela cidade, deparou-se com uma realidade distante daquela de sua formação, o que lhe exigiu adaptações ao novo mundo. Entretanto não se pode pensar esse encontro sem que se observem aqueles ocorridos na primeira metade do setecentos entre estrangeiros (religiosos, colonizadores e negros) e indígenas, e suas realidades também distintas. Um encontro que gerou uma produção visual expressiva que, embora carente de fontes para seu aprofundamento, possui elementos significativos que irão, de certa maneira, dar possibilidade de formar um panorama do momento em questão.

Para Mary Louise Pratt, esses encontros coloniais que acontecem entre colonizados e colonizadores ocorrem na denominada “zona de contato”, na qual indivíduos, anteriormente separados “geográfica e historicamente”, conectam-se e “estabelecem relações contínuas, geralmente associadas a circunstâncias de coerção, desigualdade radical e obstinada”. Nesses espaços sociais, acontecem encontros, choques, entrelaçamentos culturais, “em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação”, como “o colonialismo, o escravagismo, ou seus sucedâneos ora praticados” mundo afora. Esses contatos têm dimensões interativas, ou seja, há reciprocidade das ações, todos os sujeitos participam, havendo troca de experiências. E, além disso, são improvisados, nada programados, mas espontâneos. Essas características, aliás, são comumente “ignoradas ou suprimidas pelos relatos difundidos de conquista e dominação” em que as relações entre “colonizadores e colonizados, ou viajantes e visitados” são encaradas em termos de “separação ou segregação” e não de “presença comum, interação, entendimentos e práticas interligadas como realmente acontecem”. O colonizado não pode controlar o que provém da metrópole, mas, certamente, define, em graus variados, o que absorve e no que usa, em certa medida, filtrando essa interferência. Porém o movimento contrário também ocorre: o colonizador também absorve elementos do colonizado, incorporando-os a sua realidade. Mas fica a questão: Em que medida o que o europeu entende de seus colonizados não é determinado pela maneira como ele próprio se mostra ao colonizador, a partir da construção de si próprio e de seu ambiente? A metrópole não enxerga que também é moldada pela periferia. Ela apenas se vê como

determinando a periferia.⁶ O colonizador europeu, do “centro”, olha o colonizado, da “periferia”, como inferior, mas também fica estupefato ao perceber que esse é capaz de desenvolver obras de tão alta excelência quanto as dos mestres do Velho Mundo. Esse olhar é baseado na ideia de que o centro é detentor do conhecimento e de onde provêm as regras, os cânones, as diretrizes determinantes da arte, em particular.

E como se não bastasse, o colonizado é sempre tomado como coletividade e nunca indivíduo, é quase um não humano, com tendência a tornar-se um objeto.⁷ Sabe-se que, para o colonizador, a maneira mais eficiente de garantir o poder é impondo-se culturalmente ao outro, confirmando sua “superioridade” cultural e racial e anulando as tradições locais. Um bom exemplo dessa imposição é o uso da Bíblia no idioma do colonizado e o ensino da língua do colonizador nas escolas coloniais.

A transculturação⁸ ocorrida na zona de contato se refere às “apropriações dos materiais nativos pelos europeus”, assim como as “apropriações dos estilos imperiais” pelos colonizados, construindo igualmente maneiras de representação que, “absorvidos pelo olhar imperial, constituem um universo cognitivo que passa a ser como originalmente europeu”. Para Maria Helena Machado, a abrangência do conceito de transculturação por Mary Louise Pratt reporta-se a um universo amplificado que é o da “constituição de repertórios de símbolos, imagens e discursos que conformam um modo ou estilo cognitivo e um repertório semântico e imagético por meio do qual o outro colonial passa a ser abordado”.⁹ Para esta pesquisa, busquei então os estudos que tratam, direta ou indiretamente, da pintura e da talha referentes ao século XVIII, nas suas duas metades, que, como citei, são olhadas, de certa maneira, separadamente.

⁶ PRATT, Marie Louise. **Os olhos do Império**: relatos de viagem e transculturação. Bauru, SP: EDUSC, 1999. p. 31-2. Para outras abordagens a respeito da discussão centro-periferia, ver obras de Richard e Sally Price como: PRICE, Sally. **Primitive Art in Civilized Places**. Chicago: University of Chicago Press, 2002. _____. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000. MINTZ, Sidney W.; PRICE, Richard. **O Nascimento da Cultura Afro-Americana: Uma Perspectiva Antropológica**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2003. Ainda: GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Ou ainda o recente: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de; RODRIGUES, Silvio Ferreira. Onde estava a periferia da arte?: circulação e recepção de cópias de pintura europeia na Amazônia no século XIX. **Tempo**. n. 23, n. 3, Niteroi, set-dez, 2017.

⁷ MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 124.

⁸ ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo Cubano del tabaco y el azúcar**. Havana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales, 1983. p. 86.

⁹ MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. Os Olhos do Império. Relatos de viagem e transculturação. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, jan. 2000. p. 282-3. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882000000100012>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

DOS ESTUDOS DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XVIII

Da *Chronica*¹⁰ do padre luxemburguês João Felipe Bettendorf (1625-1698) sobre a missão jesuítica, extrai-se a maioria das bases para as discussões a respeito da produção artística no Pará seiscentista, quando a ordem em questão é a jesuítica, o que mostra a escassez de fontes. Nessa obra, “uma visão geral da formação da sociedade colonial”, em que o autor trata dos aspectos “religioso-catequéticos, econômicos, sócio-políticos, jurídicos, etnográficos, geográficos”¹¹, há relatos específicos dos processos de construção dos templos, da imaginária produzida e da produção de retábulos e pinturas para as igrejas inacianas da região. Bettendorf desenvolveu trabalhos de arquitetura e de pintura, embora não fosse pintor de formação: “[...] eu logo a tornei a pintar com tintas do Reino, de maneira que, sem eu ser pintor saíu muito linda e agradável aos olhos de todos”.¹² Assim, é possível concluir que seu interesse pela arte e pela arquitetura, aliado às habilidades com a escrita, propiciaram que nos chegassem informações do período.

Embora não voltado para a produção das artes visuais diretamente, outro religioso, o jesuíta português, etnólogo e geógrafo, João Daniel (1722-1776), escreveu o tratado *Das tintas mais especiais do Rio Amazonas* a respeito dos pigmentos produzidos na região, no qual mostra a notável diversidade quanto à matéria-prima necessária à fabricação de produtos destinados à pintura e ao tingimento, que pode ser observada pela quantidade e variedade de tintas, bem como de outros ingredientes necessários a essas atividades.¹³ O tratado é parte da obra *Tesouro descoberto no máximo rio Amazonas* escrita no período em que esteve preso em Portugal por dezoito anos, após ser expulso do Brasil por ordens pombalinas, em novembro de 1757, e é uma visão sistematizada do que se conhecia naquele período, sobre a região, hoje, Amazônia, sob os aspectos físicos, humanos, da flora e da fauna.

¹⁰ BETTENDORF, João Felipe. *Chronica da missão dos padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, Tomo LXXII. Parte 1. 1910.

¹¹ ARENZ, Karl Heinz. Do Alzette ao Amazonas: vida e obra do padre João Felipe Bettendorf (1625-1698). *Estudos Amazônicos*, Belém. v. 5, n. 1, p. 61, 2010. Disponível em: <http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/artigo:arenz-2010/arenz_2010_bettendorff.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2017.

¹² BETTENDORF, op. cit., p. 660.

¹³ DANIEL, João (Padre). 1722-1776. *Tesouro descoberto no máximo rio Amazonas*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004. v. 1. p. 581.

Da obra *História da Companhia de Jesus no Brasil*¹⁴, do jesuíta português Serafim Leite (1880-1969), considerado o historiador oficial da Companhia, é possível extrair informações sobre a história da ordem e sobre as instalações físicas dos conjuntos jesuíticos. O autor, no *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil*¹⁵, fez uma longa lista com breves notas biográficas dos irmãos artífices europeus que trabalharam nos colégios jesuíticos no Brasil, a respeito das atividades desenvolvidas pelos padres e irmãos envolvidos nos trabalhos, além da evangelização e da catequização, e, dela, é possível obter dados referentes à sua produção artística.

Os estudos existentes versam, em geral, sobre as ordens religiosas, em particular a jesuítica, mas pouco ou quase nada é dito a respeito da produção das artes visuais, quando muito, abordam-se a talha dos altares das igrejas de Santo Alexandre e de Nossa Senhora do Carmo e a imaginária do período. Vejam-se os estudos de Maria Adelina Amorim¹⁶ e de Roberto Zaluth¹⁷, por exemplo, a respeito dos franciscanos. No primeiro, a autora analisa a forma de implantação da ordem no Grão-Pará e Maranhão a partir da estruturação interna da ordem, tratando inclusive de aspectos da arquitetura capucha, do convento e da igreja de Belém. Nos anexos documentais, há o Inventário das alfaias do Convento de Santo António da Cidade do Pará, feito por Francisco da Lapa, Guardião do Convento, com data de 1818¹⁸, do qual podemos extrair algumas informações que podem servir de ponto de partida para as investigações sobre o patrimônio artístico pertencente à ordem. No segundo estudo, o autor, também partindo da análise do estabelecimento dos franciscanos, suas redes de influências e conflitos em que estavam envolvidos, busca compreender as relações sociais entre os religiosos e o mundo secular, tomando os missionários enquanto núcleo de poder no Estado.

¹⁴ É uma obra de referência sobre a atuação da Companhia no Brasil. LEITE, Serafim (SJ). **História da Companhia de Jesus no Brasil** (1549-1760). São Paulo: Loyola, 2004. 10v. Especificamente sobre o colégio jesuítico do Pará, ver: _____. O Colégio de Santo Alexandre. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)**, nº 6, 1942.

¹⁵ LEITE, Serafim (SJ). **Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil: 1549-1760**. Lisboa: Broteria Livros de Portugal, 1953.

¹⁶ AMORIM, Maria Adelina de Figueiredo Batista. **A missão franciscana no Estado do Grão-Pará e Maranhão (1622-1750): agentes, estruturas e dinâmica**. 2011. 2 v. 1932p. Tese (Doutorado). Faculdade de Letras, Departamento de História, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011. _____. **Os Franciscanos no Maranhão e Grão-Pará: Missão e cultura na primeira metade de seiscentos**. Lisboa: CLEPUL/CEHR, 2005.

¹⁷ CARVALHO Júnior, Roberto Zaluth de. **Espíritos Inquietos e Orgulhosos: frades capuchos na Amazônia Joaninha (1706-1751)**. 2009. 167p. Dissertação (Mestrado). Programa de pós-graduação em História, UFPA, Belém, 2009.

¹⁸ AMORIM, 2011. v. 2. p. 1096-1111.

Sobre a imaginária do período, cito a dissertação de mestrado de Iaci Melo¹⁹, as monografias de Iranilce Galvão²⁰ e Fábio Aquino²¹ e o artigo de Moema Alves²². Iaci Melo trata da imaginária existente nas antigas igrejas e capelas jesuítas do nordeste do Pará como testemunho da ação de evangelização dos inacianos. Trata de suas características formais, expressões iconográficas, assim como da transposição das invocações da Europa para o Pará. Iranilce Galvão visa, em seu texto, a contextualizar a trajetória da arte sacra em Belém, em particular, dos quatro bustos relicários da Igreja do Carmo, embora se ressinta da ausência de fontes para sua pesquisa, detendo-se aos aspectos formais e de conservação das peças analisadas. Fábio Aquino, por sua vez, faz uma leitura de uma imagem de Sant'Ana, pertencente ao Museu de Arte Sacra do Pará, analisando-a formal, iconológica e iconograficamente, padecendo também da ausência de fontes necessárias para o aprofundamento do estudo, no que tange às origens da peça. Por fim, destaco o artigo de Moema Alves, que trata da produção jesuítica no setecentos, nas oficinas que funcionaram nos colégios de Santo Alexandre e de Nossa Senhora da Luz, localizados, respectivamente, em Belém e em São Luís, suas características e particularidades ligadas ao ambiente circundante.

Dos estudos sobre a obra de talha em Belém, destaco os trabalhos de Virgínia Diniz²³, de Maria Amélia Morgado²⁴ e de Idanise Hamoy²⁵. Diniz se detém no retábulo barroco da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo e sua coexistência, segundo a autora, harmônica, com o barroco tardio introduzido pelo arquiteto Antônio Landi na reforma empreendida por ele no templo carmelita, na segunda metade do século XVIII. Morgado foca no conjunto de talha da Igreja das Mercês, observando aspectos formais e da técnica utilizada

¹⁹ MELO, Iaci Iara Cordovil de. **Imaginaria em colégios, fazendas e missões jesuíticas no nordeste paraense**. 2012. 223p. Dissertação (Mestrado). Programa de pós-graduação em Arte, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2012.

²⁰ GALVÃO, Iranilce. **Os Bustos Relicários da Igreja do Carmo: Memória e Preservação**. 2008. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008.

²¹ AQUINO, Fábio Aurélio de Araújo. **SANT'ANA: Elementos Iconográficos da Imaginária Religiosa do Museu de Arte Sacra do Pará**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Artística). Universidade da Amazônia: Belém, 2002.

²² ALVES, Moema de Bacellar. A escola jesuítica e a produção sacra no Grão-Pará e Maranhão. In: **III Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP**. 2007.

²³ DINIZ, Virgínia Lúcia Guerreiro. **Retábulo Barroco da Igreja do Carmo: Landi – a harmonia entre o construído e a construção**. 2008. 72 p. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008.

²⁴ MORGADO, Maria Amélia Rodrigues. **Moldura sacra: a talha da Igreja de Nossa Senhora das Mercês do Pará**. 2008. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008.

²⁵ HAMOY, Idanise Sant'Ana Azevedo. **Itinerário de influências ibero-italianas na arte e na arquitetura: Retábulos da Belém do século XVIII**. 2012a. 170f.; Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2012a.

na sua execução e destaca as muitas intervenções pelas quais passou o templo, como reflexo das mudanças político-sociais, artísticas e urbanas enfrentadas pela cidade. Idanise Hamoy analisa, a partir das tipologias de cinco retábulos da Belém do século XVIII, as influências ibero-italianas na produção artística e arquitetônica, com ênfase nos processos de mestiçagem entre colonizadores, religiosos, técnicos, indígenas e negros. A autora tem desenvolvido trabalhos a respeito dos retábulos de origem setecentista existentes na cidade de Belém, sejam aqueles provenientes das oficinas de talha jesuíticas, sejam aqueles com referencial acadêmico²⁶ e originários da traça de Landi. A autora trata de aspectos formais, porém sempre atenta aos contatos entre os fazeres e suas influências, quer estrangeiras, quer autóctones. A autora faz refletir a respeito do trânsito de informações e suas idas e vindas e o quanto esse movimento leva reflexos à produção resultante desse processo. No artigo *Frutos da terra, temas do reino: imagens da Amazônia*²⁷, Hamoy trata dos resultados dos encontros acontecidos na arte produzida na região, em particular, da produção das oficinas jesuíticas, que é particularmente interessante para as minhas inquietações, justamente por olhar o processo dos encontros culturais entre colonizador e colonizado.

A respeito das obras pictóricas - painéis ou quadros -, as pesquisas são mais restritas ainda. Especificamente sobre as pinturas na técnica de brutescos, destaco o texto de Joseph Marie Le Bihan²⁸, sobre a Igreja de Santo Alexandre, que trata de sua arquitetura e estilística. Nesse artigo o autor desenvolve uma detalhada descrição da pintura existente no teto da Sacristia do templo, incluindo aspectos simbólicos que serviram de guia para a descrição que faço da mesma pintura, no capítulo 2. Chama a atenção o fato de que o autor não faz referência à pintura existente no teto do Consistório, creio que pelo limite de páginas da publicação. Nas referências bibliográficas do texto de Le Bihan, é indicado ainda o trabalho *A Pintura religiosa decorativa da igreja de Santo Alexandre e da igreja da Madre de Deus*, de Antônio Silva e Maria Carolina Viggiano²⁹, porém este não foi localizado para consulta, o que poderia ser mais uma obra a tratar das produções pictóricas do período colonial.

²⁶ A autora divide os retábulos produzidos em Belém em duas classes: aqueles que “tiveram sua construção orientada nas oficinas de talha jesuíta (*sic*) ou carmelita” e aqueles que “têm referência acadêmica”. HAMOY, 2012a. p. 26.

²⁷ HAMOY, Idanise Sant'Ana Azevedo. *Frutos da terra, temas do reino: imagens da Amazônia*. **Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. 2012b. p. 2006-20.

²⁸ Le BIHAN, Joseph Marie. *Igreja de Santo Alexandre: exemplo ímpar da poética jesuíta na Amazônia*. In: PARÁ. Secretaria Executiva de Cultura do Estado. **Feliz Lusitânia/Museu de Arte Sacra**. Belém: SECULT, 2005. p. 55-75. (Série Restauro, v. 3).

²⁹ SILVA, Antônio Célio Arnour; VIGGIANO, Maria Carolina. **A Pintura religiosa decorativa da igreja de Santo Alexandre e da igreja da Madre de Deus**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Artística). Universidade Federal do Pará: Belém, 1999.

Nomeadamente, sobre os mascarões existentes na pintura do teto da Sacristia de Santo Alexandre, cito a monografia de Evanha Vieira, sob a orientação de Joseph Le Bihan, na qual a autora estuda “as origens dos *mascarões* existentes no teto da Sacristia da igreja inaciana, analisa suas relações com a religiosidade, com a arte e com os rituais primitivos” e relaciona-os ao prazer estético e religioso³⁰. A autora reserva algumas páginas para a descrição formal da pintura, aos moldes do texto de seu orientador supracitado.

A tese de Renata Martins³¹ a mim parece a que mais se aproxima da discussão sobre as artes visuais e por isso a importância desse trabalho no que tange à obra jesuítica no Grão-Pará setecentista. A autora estuda a produção arquitetônica e artística nas Missões Jesuíticas do antigo Estado do Grão-Pará e Maranhão, em particular, o trabalho dos religiosos e dos indígenas nas oficinas do Colégio de Santo Alexandre, em Belém, e suas irradiações para as demais localidades próximas a essa cidade. Dentre outros pontos positivos, a autora apresenta a transcrição de documentos importantes para esses estudos como o *Catalogo deste Colégio de Santo Alexandre, seos bens, officinas, fazendas, servos, gados, dispendios e dividas activas e passivas*, de 1720³², e o *Inventário das Igrejas e Capelas dos Jesuítas no Estado do Maranhão e Grão-Pará no ano de 1760 anotado pelo Padre Manuel Luiz S.J.*, de 1760³³. Esses documentos trazem importantes informações não somente a respeito da estrutura física do conjunto jesuítico, mas, em particular, de seus aspectos ornamentais. Da mesma autora, há ainda uma série de artigos³⁴ que complementam e ampliam a discussão iniciada na tese,

³⁰ VIEIRA, Evanha Cristina de Lima. **Das máscaras teatrais aos mascarões da sacristia da Igreja de Santo Alexandre**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Artística). Universidade da Amazônia: Belém, 2001. p. 07.

³¹ MARTINS, Renata Maria de Almeida. **Tintas da terra, tintas do Reino: Arte e Arquitetura nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)**. 2009b. 848 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009b. 2 v.

³² CATALOGO deste Colégio de Santo Alexandre, seos bens, officinas, fazendas, servos, gados, dispendios e dividas activas e passivas. In: MARTINS, 2009b, v. 2, p. 188-99. Esse *Catalogo* contém, além da descrição dos ambientes, listas da mão de obra disponível, dos objetos de uso diário, das ferramentas, das armas, bem como das despesas, das receitas e das dívidas do colégio. Trechos desse *Catalogo* foram citados por Serafim Leite em seu livro *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Leite faz referência à publicação parcial desse documento em LAMEGO, Alberto Frederico de Moraes. **Terra Goytacá a luz de documentos inéditos**. 4 vols. Paris: L’Edition d’Art, 1913.

³³ INVENTÁRIO das Igrejas e Capelas dos Jesuítas no Estado do Maranhão e Grão-Pará no ano de 1760 anotado pelo Padre Manuel Luiz S.J. In: MARTINS, 2009b, v. 2, p. 201-78.

³⁴ MARTINS, Renata Maria de Almeida. O Manuscrito do Catálogo do Colégio Jesuítico de Santo Alexandre em Belém do Grão-Pará (1720) da Coleção Lamego do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. n. 49. mar/set. 2009a. p. 183-48. _____. Entre livros e pincéis: a tradição emblemática na América portuguesa (séc XVI-XVIII). In: XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2010, Rio de Janeiro. **Anais...**. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2010_martins_renata_res2.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2017. _____. Por uma história da arquitetura e das artes nas missões jesuíticas do Maranhão e Grão Pará (séculos XVII e XVIII): documentação primária inédita. **Revista Fórum Patrimônio**. v. 5. n. 1. 2012. p. 98-118. _____.

dentre os quais destaco *Uma cartela multicolor: objetos, práticas artísticas dos indígenas e intercâmbios culturais nas Missões jesuíticas da Amazônia colonial*³⁵, que trata especificamente da produção resultante dos encontros entre indígenas e religiosos.

DOS ESTUDOS DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVIII

A respeito da produção visual da segunda metade do setecentos e de Antônio Landi, especificamente, as referências bibliográficas são mais frequentes. O arquiteto, ao se estabelecer na cidade de Belém, construiu, reformou e ornamentou edifícios civis, religiosos e militares, e teve, ainda no século XX, sua obra estudada por vários autores como, Robert Smith³⁶, Antônio Paul Albuquerque³⁷, Germain Bazin³⁸, Ernesto Cruz³⁹, Leandro Tocantins⁴⁰, Augusto Meira Filho⁴¹, Donato Melo Júnior⁴² e Mário Barata⁴³, que procuraram revelar um Landi desconhecido, ao examinar sua vida e sua produção de arte e de arquitetura.

“La Compagnia sai, come un cielo”: O sol, a lua e as estrelas dos livros de emblemas para a decoração das igrejas das missões jesuíticas na América Portuguesa, séculos XVII–XVIII. In: **Anuario de Historia de America Latina**. v. 50. 2013. p. 81-102. _____. O Porquê do Escorpião e o estudo da Tradição Emblemática na Arte Colonial Latino-Americana. In: **Jornal Figura** – Studies on the Classical Tradition. n.º 2. 2014. (Jornal Eletrônico) (não paginado). LOBATO, Renata Maria de Almeida Martins. A Oficina dos Jesuítas do Colégio Santo Alexandre no Grão-Pará e sua difusão regional na Amazônia. In: **Bibliographica americana**. n.º 6. 2010.

³⁵ MARTINS, Renata Maria de Almeida. Uma cartela multicolor: objetos, práticas artísticas dos indígenas e intercâmbios culturais nas Missões jesuíticas da Amazônia colonial. **Caiana: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)**. n. 8, 2016. p. 74.

³⁶ SMITH, Robert Chester. El Palacio de los gobernadores de Gran-Pará. In: **Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas**. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1951. p. 9-38.

³⁷ ALBUQUERQUE, Antônio Paul. Arquiteto Antônio José Landi. Habitat. n. 12, set. 1953, São Paulo. p. 68-42. Anteriormente, em 1943, o autor, em uma publicação do Museu de Arte Moderna de Nova York, fez uma das primeiras referências sobre a obra de Antônio Landi no mundo. Cf. COLEÇÃO Paul Albuquerque - Círio e promesseiro. Disponível em: <ufpadoisponzero.wordpress.com/2012/10/18/colecao-paul-albuquerque-cirio-e-promesseiro>. Acesso em: 29 jul. 2017.

³⁸ BAZIN, Germain. **L'Architecture religieuse baroque au Brésil**. Paris: Editions d'Historie et d'Art, Librairie Plon, 1956. 2 v.

³⁹ CRUZ, Ernesto. **Igrejas de Belém**. Belém: Imprensa Oficial, 1953.

⁴⁰ TOCANTINS, Leandro. Landi – um italiano luso-tropicalizado. **Revista Brasileira de Cultura**. Rio de Janeiro, ano I, n.º 1, p. 13-27, 1969. Julho/Setembro. _____. **Santa Maria de Belém do Grão Pará: instantes e evocações da cidade**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

⁴¹ MEIRA Filho, Augusto. **Contribuição à História de Belém**. Belém: s.n., 1966. MEIRA Filho, Augusto. **O bi-secular Palácio de Landi**. Belém: GRAFISA, 1973. MEIRA Filho, Augusto. **Nova contribuição ao estudo de Landi**. Belém: s.n., 1974. MEIRA Filho, Augusto. **Evolução Histórica de Belém do Grão Pará: fundação e história, 1616-1823**. Belém: M2P Arquitetura e Engenharia, 2015.

⁴² MELLO Júnior, Donato. **Antonio José Landi, Arquiteto de Belém** “Percussor da Arquitetura Neoclássica no Brasil”. Belém: GRAFISA, 1973. p. 4C. MELLO Júnior, Donato. Barroquismos do Arquiteto Antônio José Landi em Barcelos, antiga Mariuá, e em Belém do Grão Pará. **Barroco**, Ouro Preto, n. 12. 1982. p. 99-115.

⁴³ BARATA, Mário. Aspectos Tardo-Barrocos na Obra de Giuseppe Antônio Landi no Pará e sua ligação com a Arquitetura Italiana. **Barroco**, Ouro Preto, n. 12, p. 93-98, 1982. BARATA, Mário. Landi na Arquitetura do Grão Pará e Influxo do tardo barroco italiano. In: AA.VV. **Amazônia Felsinea: Antonio Jose Landi, Itinerário Artístico e Científico de um Arquitecto Bolonhês na Amazônia do Século XVIII**. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses, 1999. p. 247-57.

Na década de 1980, o arquiteto já fazia parte do programa de Arquitetura Brasileira do Curso de Arquitetura da Universidade Federal do Pará – UFPA e, na década seguinte, houve uma aproximação maior da obra landiana, notada pela produção de trabalhos de conclusão de curso que abordaram a temática. Entretanto, essa produção ficou marcada pela reunião de textos publicados anteriormente, sem um aprofundamento crítico da obra do arquiteto, em muito, em virtude dos objetivos das pesquisas: a divulgação de sua obra. Uma exceção a isso, aponta Edilson Motta, é “o enigmático” *O Voo da Garça*, de Artur Leandro de Moraes Maroja, de 1992. Nele, o autor compilou referências históricas, com as quais Landi dialogaria, e apresentou sugestões incomuns, como a de que o arquiteto seria maçom e, por conviver com o caráter místico da Amazônia, sua obra assim também o seria.⁴⁴

Contemporaneamente, o artista foi amplamente estudado pela historiadora da arte Isabel Mayer Godinho Mendonça⁴⁵ em sua tese de doutoramento, entre outros trabalhos. Segundo essa autora portuguesa, Landi foi responsável pela transposição⁴⁶/transmissão⁴⁷ de modelos artísticos e esquemas decorativos da Europa para o Brasil. Conforme a autora, “Landi marcou de forma indelével a imagem da cidade de Belém, não só pelos edifícios que nela construiu, como pela influência que a sua obra exerceu na evolução da arquitetura local”.⁴⁸ A historiadora foi a responsável, juntamente com Mauro Bondi, pela comissão científica da exposição *Amazônia Felsínea – José Antônio Landi: itinerário artístico e científico de um arquiteto bolonhês na Amazônia luso-brasileira do século XVIII*, em 2000, nas comemorações dos 500 anos dos Descobrimentos Portugueses, apresentada no Porto, em Lisboa, em Bolonha e em Belém. Desta exposição, originou-se o livro⁴⁹ de mesmo nome com textos que ilustram as diferentes faces de mundos distantes - Bolonha e Belém – representados na multifacetada obra de Landi.

⁴⁴ MOTTA, Edilson Nazaré Dias. Landi e Belém no século XVIII: a obra do arquiteto d’El Rey. In: **IV Seminário de História da Cidade e do Urbanismo**. PROURB-FAU-UFRJ. 1996. p. 269-84.

⁴⁵ MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. **Antonio José Landi (1713-1791): um artista entre dois continentes**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003b.

⁴⁶ MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. O contributo de António José Landi para as artes decorativas no Brasil colonial (composições retabulares em madeira, estuque e pintura de quadratura). In: **Actas do II Congresso Internacional do Barroco**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003c. p. 237, 248. _____. António José Landi (Bolonha 1713/Belém 1791) e a transmissão de modelos artísticos da Europa para o Brasil. In: **Seminário Landi e o século XVIII na Amazônia**, 2003a, Belém, 2003a. p. 11.

⁴⁷ Ibid. p. 3.

⁴⁸ Ibid. p. 2.

⁴⁹ AA.VV. **Amazônia Felsínea: Antonio Jose Landi, Itinerário Artístico e Científico de um Arquitecto Bolonhês na Amazônia do Século XVIII**. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1999.

Em novembro de 2003, aconteceu em Belém o *Seminário Internacional Landi e o século XVIII na Amazônia*, que foi significativo para os estudos da segunda metade dos setecentos, mais especificamente a respeito de Landi e sua obra. Esse evento culminou, em seu encerramento, com a criação do Fórum Landi, uma organização suprainstitucional e supranacional, ligada à UFPA, destinada à revitalização do Centro Histórico de Belém, cujo centro da pesquisa é a obra arquitetônica de Antônio Landi, no bairro da Cidade Velha.⁵⁰

Em 2006, o Fórum Landi desenvolveu o projeto *Landi Cidade Viva* que contou com uma série de ações desenvolvidas no bairro da Cidade Velha com vistas a estimular a comunidade de Belém, em geral, a se apropriar e valorizar sua herança cultural que incluiu, entre outros, uma exposição de cópias de desenhos e gravuras do arquiteto Landi; visitas monitoradas às obras do artista: o “Circuito Landi”; e a montagem do *Escritório Público de Arquitetura*, que ofereceu aos moradores do bairro informações sobre a importância da preservação do Centro Histórico e a identificação de problemas e dificuldades existentes na área e nos imóveis.⁵¹ Com vistas à Educação Patrimonial, foram produzidas dentro do projeto duas publicações: um *Manual*⁵² para o treinamento de guias de turismo, como suporte ao *Circuito Landi*, e o *Manual do Professor*⁵³, destinado a orientar os docentes do ensino médio das redes pública e privada que acompanhavam seus alunos no Circuito.

Entre os anos de 2007 e 2008, a UFPA, por intermédio do Fórum Landi, promoveu o *Curso de Especialização em Interpretação, Conservação e Revitalização do Patrimônio Artístico de Antônio José Landi*, no qual foram desenvolvidas pesquisas que tiveram como tema central a obra do artista bolonhês e o Centro Histórico. Esse curso contou com a participação de pesquisadores locais, nacionais e internacionais que ministraram aulas a um grupo interdisciplinar, possibilitando uma visão holística de temas ligados à memória, à arte, à história, ao restauro, à requalificação, ao patrimônio, à educação patrimonial e ao turismo. Entre esses trabalhos, destaco aqueles que tiveram como objeto de estudo obras comprovadamente do arquiteto, obras atribuídas a ele ou que dele influências herdaram como:

⁵⁰ Extraído do texto de apresentação do Fórum Landi e constante do *site* da organização. Disponível em: <<http://www.forumlandi.ufpa.br/sobre-o-forum>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

⁵¹ TUTYIA, Dinah. “Landi: cidade viva”: uma ação de educação patrimonial no Centro Histórico de Belém. In: **14º Simpósio de Iniciação Científica**. São Paulo: USP, 2006.

⁵² TRINDADE, Elna Andersen; FARIA, Maria Beatriz Maneschky. **Circuito Landi**: um roteiro pela arquitetura setecentista na Amazônia - Manual do Guia Turístico (*sic*). Belém: Fórum Landi, 2006. 83p.

⁵³ **CIRCUITO Landi**: um roteiro pela arquitetura setecentista na Amazônia - Manual do Professor. Belém: Fórum Landi, 2006. 68p.

o Palácio dos Governadores⁵⁴, a Igreja do Carmo⁵⁵, a Igreja de Sant'Ana⁵⁶, os retábulos construídos nas ermidas⁵⁷, as igrejas paroquiais da Amazônia⁵⁸, além da Igreja da Sé⁵⁹, da Capela Pombo⁶⁰, da Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência⁶¹, da Igreja das Mercês⁶² e da Casa Rosada⁶³.

Em 2011, na primeira turma do curso de Mestrado em Artes da UFPA, desenvolvi a dissertação *O vocabulário ornamental de Antônio José Landi: um álbum de desenhos para o Grão-Pará*⁶⁴, uma análise sistemática da obra de Landi nos seus aspectos ornamentais. O trabalho teve o objetivo de perceber, em detalhes, o vocabulário ornamental utilizado pelo artista, especificamente na obra desenvolvida no Brasil, e fornecer então fundamentos para estudos a respeito das influências que a obra landiana pode ter provocado na arte paraense: os possíveis “ecos”. Na pesquisa, concluí que os ornatos empregados por ele já se encontravam em uso na Europa, portanto, nada de novo criou, porém utilizou a linguagem ornamental trazida consigo e ajustou-a, de acordo com as dificuldades encontradas no que tange às

⁵⁴ OLIVEIRA, Bruno Gabriel Freitas. **O processo criativo do arquiteto Antônio José Landi para o Palácio dos Governadores**. 2008. 82 p. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008. SILVA, Evair Pereira da. **Palácio dos Antigos Governadores: história, memória e preservação**. 2008. 44 p. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008. A respeito do Palácio, consultar ainda: TRINDADE, Elna Maria Andersen. **Palácio de Landi, uma trajetória estilística**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes - UFRJ, 2003.

⁵⁵ GUIMARÃES, Thaís Bittencourt. **Igreja de N.ª S.ª do Carmo: história, tipologia arquitetônica, diretrizes para serviços emergenciais de conservação e para formulação de projeto de restauro**. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008. DINIZ, Belém, 2008.

⁵⁶ CARVALHO, Marcos Barbosa. Estudo técnico da cúpula, contexto histórico, método de cálculo e intervenção na Igreja de Santana. 20em honra 08. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008.

⁵⁷ HAMOY, Idanise Sant'Ana Azevedo. **Retábulos Landianos: Estudo Comparativo de três retábulos**. 2008. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008.

⁵⁸ RODRIGUES, Paula Andréa Caluff. **Paroquiais da Amazônia: no rastro dos traços de Landi**. Belém, 2013. (Edição do autor)

⁵⁹ FERNANDES, Lélia Maria da Silva. **História, memória, trabalho e sustentabilidade na preservação da catedral de Belém-Sé**. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008.

⁶⁰ OLIVEIRA, Domingos Sávio de Castro. **Capela Pombo, Belém/PA: Interpretação e Perspectivas**. 2008. 95 f. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008. KETTLE, Wesley Oliveira. **Capela Viva do Senhor Morto: usos do oratório público no Grão-Pará do século XVIII**. 2008. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008.

⁶¹ GAIA, Maria das Graças Ayan. **Trajeto História e Artística da Capela da Venerável Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis: Roteiro Turístico de Visitação**. 2008. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008.

⁶² MORGADO, Maria Amélia Rodrigues. **Moldura sacra: a talha da Igreja de Nossa Senhora das Mercês do Pará**. 2008. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008.

⁶³ ALVES, Moema de Bacelar. **Casa Rosada de Belém: os caminhos de um patrimônio**. 2008. 63 p. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008. MORGADO Neto, José Marques. **Termo de referência e estudo de reabilitação da “Casa Rosada”**. 2008. 133 p. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008.

⁶⁴ OLIVEIRA, Domingos Sávio de Castro. **O vocabulário ornamental de Antônio José Landi: um álbum de desenhos para o Grão Pará**. 2011. 227 p. Dissertação (Mestrado em Artes). PPGARTES/ICA/UFPA. Belém, 2011.

restrições locais, com a mão de obra e com os materiais. Esse, sim, seu mérito: desenvolver uma obra importante no panorama das artes visuais e da arquitetura, a partir de uma linguagem ornamental por ele adquirida na Europa e, no Grão-Pará, adaptada.

Em março de 2017, no Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da UFPA, foi defendida a tese de autoria da arquiteta Elna Maria Andersen Trindade sobre a obra landiana na qual a autora buscou verificar o “movimento das imagens” ao longo do tempo na obra do arquiteto e observou os modelos de matriz europeia de diferentes épocas que ele utilizou para a construção de sua obra na cidade de Belém.

A TESE

Com esta tese, busco, portanto, conectar os dois períodos do século XVIII e observar os (des)encontros ocorridos que geraram reflexos na produção artística do período. Partindo das artes visuais questiono: a) Quais as possíveis contribuições - traços das suas culturas - que indígenas, negros e negras, mestiços e mestiças, sob a supervisão dos religiosos, deixaram impressas na produção de arte e arquitetura do século XVIII na região? b) Quais os reflexos que a linguagem artística do estrangeiro deixou no fazer do habitante local? c) Quais as adaptações de técnicas, de mão de obra e de materiais que Landi precisou fazer no trabalho desenvolvido por ele, tendo em vista a realidade bem diferente daquela da sua formação? Ou seja, fazer reflexões dos encontros de realidades distintas e os resultados obtidos a partir desse contato e ainda, observar os fenômenos de *transculturação*⁶⁵ e de *mestiçagem*⁶⁶ ocorridos na *zona de contato*⁶⁷ ou *espaço de mediação cultural*⁶⁸ - a cidade de Belém -, quando homens e mulheres locais absorveram, de maneira seletiva, o que o estrangeiro lhes transmitiu, ao mesmo tempo em que este se viu também influenciado por aqueles: os dois personagens, o local (colonizado) e o estrangeiro (colonizador), antes separados histórica e geograficamente,

⁶⁵ Transculturação é o conjunto dos variados fenômenos que se originaram em Cuba pelas complexas transmutações de culturas que ocorreram no país, que, sem as conhecermos, é impossível entender a evolução do povo cubano sob os aspectos econômicos, institucionais, jurídicos, éticos, religiosos, artísticos, linguísticos, psicológicos, sexuais, entre outros. ORTIZ, 1983. p. 86.

⁶⁶ Para Serge Gruzinski, mestiçagem é o fenômeno observado nas misturas entre os grupos sociais provenientes de locais distintos (África, Europa) com o homem local, ocorridas desde o século XVI na América, no qual esse homem imprime na produção do estrangeiro os traços das suas referências visuais. GRUZINSKI, 2001. p. 67-70.

⁶⁷ Espaço de encontros coloniais, no qual as pessoas geograficamente e historicamente separadas entram em contacto umas com as outras e estabelecem relações contínuas, geralmente associadas a circunstâncias de coerção, desigualdade radical e obstinada. PRATT, 1999. p. 31.

⁶⁸ GRUZINSKI, 2001. p. 67-70. A respeito de mediação cultural ver: MONTERO, Paula (org.). **Deus na Aldeia: missionários, índios e mediação cultural**. São Paulo: Globo, 2006. 583 pp.

interagiram, no tempo e no espaço, “frequentemente dentro de relações radicalmente assimétricas de poder”.⁶⁹

Nesse sentido, a tese está desenvolvida em quatro capítulos.

No primeiro capítulo, contextualizo o trabalho, dividindo-o em dois momentos: na primeira parte, os (des)encontros entre religiosos, indígenas, negros e mestiços, ocorridos até a primeira metade do século XVIII, e, na segunda parte, os (des)encontros entre o arquiteto Landi e a cidade de Belém, sociedade, mão de obra, técnicas e materiais, na metade final. Este capítulo serve como suporte aos capítulos seguintes, sendo a primeira parte referente ao segundo capítulo e a parte final referente aos terceiro e quarto capítulos.

No segundo capítulo, trato da talha e da pintura da Igreja de Santo Alexandre, em particular das pinturas de teto existentes na Sacristia e no Consistório da Igreja. Trato ainda das matérias-primas empregadas na fabricação das tintas utilizadas pelos locais e, possivelmente, aplicadas nas pinturas dessa igreja.

O terceiro e o quarto capítulos são dedicados a quatro obras ligadas a Antônio Landi, na sua totalidade ou parcialmente: a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, a Capela Pombo, a Igreja de Sant’Ana e a Igreja de São João. Partindo desses templos, busco observar os denominados (des)encontros ocorridos entre Landi, sua obra e a realidade local: suas adaptações, suas modificações e suas continuidades.

Dessa maneira, espero, com esta tese, contribuir com as discussões de que a arquitetura e a arte ornamental coloniais são campos de pesquisa, confrontos sobre os usos da arte, sendo Landi um personagem necessário, mas não único, por envolver um momento de escolhas e de transformações, além de ser responsável por transmitir, por meio de sua produção, um conjunto de saberes, técnicas e fazeres que colaboraram com a cultura visual do passado e colaboram com a do presente, e que ambos os períodos contribuíram com o que vemos de produção herdada dos homens e mulheres da colônia.

⁶⁹ PRATT, 1999. p. 31-2.

Capítulo 1



CAPÍTULO 1

A BELÉM DO GRÃO-PARÁ ENTRE DOIS ENCONTROS

A cidade de Belém viu acontecer, no século XVIII, uma produção significativa no que diz respeito às artes visuais; até a primeira metade, com o trabalho dos missionários religiosos, que estiveram na região e nela desenvolveram, utilizando-se da mão de obra indígena, uma arte (escultura e pintura) ainda hoje vista, principalmente, nos conjuntos arquitetônicos de jesuítas e carmelitas. Na segunda metade, com a obra do arquiteto italiano Antônio José Landi, vindo para o local com a função de registrar a viagem da Comissão Demarcadora de Limites, responsável pelas demarcações de fronteiras territoriais do norte do Brasil e que, ao se fixar em Belém, desenvolveu uma arquitetura com características europeias, cujos elementos ornamentais trouxeram à cidade o que era desenvolvido na Europa à época e que contribuiu com o panorama das artes visuais deixadas pelo período.

Este capítulo apresenta os sujeitos locais (indígenas) e estrangeiros (religiosos, negros e negras e o arquiteto Landi) e suas relações na produção dessa arte. Na primeira parte, trato de indígenas e religiosos e o trabalho desenvolvido a partir das oficinas jesuíticas e os (des)encontros ocorridos entre saberes locais tradicionais e os saberes trazidos pelos estrangeiros. Na segunda parte, a presença do arquiteto italiano Antônio José Landi, em vários momentos da história da cidade, suas relações com a urbe existente e com o entorno, os encontros com a arquitetura já implantada, a matéria-prima e a mão de obra locais e suas intervenções (construção/reforma/ornamentação) nos edifícios (civis e religiosos) nos quais deixou impressa sua arte.

Partindo das artes visuais - pintura de teto, talha⁷⁰ e ornamentos arquitetônicos de fachadas e interiores -, busco verificar: o trabalho desenvolvido pelos indígenas e pelo

⁷⁰ A arte da talha é “o produto da transformação escultural que o homem submete à pedra, e mais especialmente à madeira, gerando peças com formas funcionais e estéticas específicas, que revelam o repertório estilístico ocidental e contribuem no seu conjunto para a composição do espaço dos templos católicos atendendo a requisitos religiosos, estéticos, econômicos, simbólicos e mentais das sociedades europeias e nas áreas de sua influência, em especial o centro e sul da América”. Cf. FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. Contribuições aos métodos de pesquisa da arte da talha no Brasil. In: **Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. 2006. p. 621-32.

arquiteto Landi. Os primeiros, sob a supervisão dos religiosos, certamente, imprimiram traços da cultura local nessas obras; o segundo chegou à cidade e se deparou com uma realidade bem distante daquela de sua formação e já com seu núcleo inicial parcialmente definido, além de observar os encontros e desencontros dos personagens locais com os estrangeiros na Belém que estava sendo implantada.

Cabe aqui notar que, embora a historiografia costume fazer referência apenas à mão de obra indígena na produção dessa arte, há que se pensar nos negros e mestiços, que já se faziam presentes na região e que são citados no *Catalogo deste Colégio de Santo Alexandre, seos bens, officinas, fazendas, servos, gados, dispendios e dividas activas e passivas*⁷¹, de 1720, embora os escultores citados nessa relação sejam apenas indígenas, aparecendo os negros com funções de pedreiros, ferreiros e carpinteiros, ou seja, uma participação indireta, mas mostrando que faziam parte do contexto e, provavelmente, participaram dos encontros acontecidos; além das mulheres, ausentes nesse documento, mas quiçá partícipes das obras.

1.1. INDÍGENAS, NEGROS, MESTIÇOS E RELIGIOSOS

Estava a cidade de Belém na primeira metade do século XVIII, quando surgiu uma produção artística - pintura e escultura na madeira -, hoje, parcialmente, encontrada nos conjuntos arquitetônicos de jesuítas, de carmelitas, de mercedários e de franciscanos que, ainda que não devidamente estudada, mostra uma qualidade reconhecida no panorama das artes mundiais.

Ainda que não se possa esquecer que o tema que ora estudo é resultado de um processo de colonização nada ordenado, certamente, como lembra Serge Gruzinski, inicialmente, é “sinônimo de desordem e caos”, pautado na “conquista das almas, dos corpos e dos territórios do Novo Mundo”.⁷²

Esse dado é significativo e não pode ser ignorado quando se pretende entender a colonização europeia e as misturas não apenas biológicas, mas de práticas e crenças geradas pelas conquistas, que são vistas, portanto, a partir das trajetórias entrecruzadas e de heranças que se encontram e que tornam difícil constatar “onde começa o mundo dos indígenas, onde

⁷¹ CATALOGO deste Colégio de Santo Alexandre, seos bens, officinas, fazendas, servos, gados, dispendios e dividas activas e passivas. In: MARTINS, 2009, v. 2, p. 196-7.

⁷² GRUZINSKI, 2001. p. 73, 63.

começa o mundo dos conquistadores”, tais as imbricações geradas pelas trocas ocorridas e pelos vínculos formados entre os dois mundos.⁷³

Mas que objetivos tinha essa produção?

Quem definitivamente eram os personagens envolvidos nessa obra?

As restritas fontes primárias conhecidas no Brasil que tratam, transversalmente, da *arte* e, por extensão, da *arquitetura* do período permitem vislumbrar um panorama bastante atraente para que se perceba esse mundo desconhecido do que, hoje, denomina-se Amazônia, nos primeiros séculos de ocupação lusitana.

A competência dos “Caripunas e Curinas, gente mui curiosa para lavar obras de mãos, como bancos e cousas semelhantes, tão delicadas e curiosamente feitas, sobre tudo um idolozinho tão ao natural”⁷⁴ causou surpresa ao padre João Felipe Bettendorf (1623/25-1698) e, por sua vez, ao padre João Daniel (1722-1776), a “grande habilidade e aptidão dos índios da América para todas as artes e ofícios da república”.⁷⁵ Tais competências provocaram comparações aos mais hábeis europeus, visto que “poderiam dar lição aos nossos escultores”.⁷⁶ E se soubessem “ler os livros, e neles as regras de qualquer arte, talvez levariam a palma os mais famigerados mestres do mundo”.⁷⁷

As reações de surpresa e admiração com as aptidões dos índios mostram o olhar do estrangeiro sobre aquela realidade vivenciada e apontam, então, uma conclusão antecipada de que os indígenas, tidos como possuidores de “grande preguiça” e de que “nada fazem senão quando são mandados”⁷⁸, “bárbaros”⁷⁹ e “incultos”⁸⁰, não seriam capazes de possuir habilidades artísticas ou de desenvolvê-las. Capacidades essas, que eram particulares aos ali chegados.

A admiração faz lembrar, entretanto, que esses homens já utilizavam talento e habilidade para as artes, ratificados em séculos de produção de cestaria, de tecelagem, de pintura corporal, de arte plumária, de cerâmica e de artefatos, cuja vivência e prática contribuíram para a produção dessa “nova” arte surgida na região. Ou seja, aquela experiência, em parte, não era nova para eles, tendo em vista que já faziam “algumas

⁷³ GRUZINSKI, 2001. p. 78, 79 e 80.

⁷⁴ BETTENDORF, 1910. p. 55.

⁷⁵ DANIEL, 2004. v. 1. p. 341.

⁷⁶ BETTENDORF, op. cit. p. 55.

⁷⁷ DANIEL, op. cit. p. 342.

⁷⁸ DANIEL, loc. cit.

⁷⁹ BETTENDORF, op. cit. p. 28.

⁸⁰ VIEIRA, Antônio Pe. **Sermão do Espírito Santo**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000019pdf.pdf>>. Acesso em: 19 set. 2018.

curiosidades de debuxos e embutidos só com o instrumento de algum dente de cotia, que não só são estimados dos europeus, mas também claros indícios de sua grande habilidade”.⁸¹

O encontro dos missionários europeus com os indígenas locais, um encontro de mundos distintos, gerou enfrentamentos e, certamente, trocas de saberes com os quais passamos a conviver, embora tenhamos nos acostumado a pensar um movimento de sentido único, apenas de recepção: aquele que domina, transmite, impõe seus conhecimentos ao dominado. Entretanto, ocorreram uma *transculturização*, segundo Fernando Ortiz⁸², e uma *mestiçagem*, defendida por Serge Gruzinski⁸³, na região, a *zona de contato*⁸⁴ ou *espaço de mediação cultural*.⁸⁵

É importante destacar que esse aspecto não será analisado de maneira polarizada. Afinal, não devemos apontar os indígenas como as eternas vítimas frente aos europeus, esquecendo-se de considerar as trocas entre eles e os demais indivíduos e grupos (negros africanos), que transitaram entre os dois nos *espaços de mediação* e tiveram função efetiva na história da colonização. Nesse ponto é “que aparecem e se desenvolvem novos modos de pensamento” que irão “transformar e criticar o que as duas heranças, ocidental e ameríndia, têm de pretensamente autêntica”.⁸⁶

O indígena, quando possível, expressava o seu fazer enquanto o missionário era pouco receptivo a isso. A respeito desse assunto, Bettendorf, “desenhista e também pintor, não de ofício, mas cujas manifestações convém ordenar”⁸⁷, relata em sua *Chronica da Missão dos padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão*, quando se refere à viagem a uma aldeia no Rio Urubu: fui “visitar as egrejinhas defronte, e achando que os indígenas tinham feito pelas paredes algumas figuras de barro pouco decentes, as desfiz todas com o meu bordão”.⁸⁸ Ou seja, a expressão dos homens e das mulheres locais era pouco bem-vinda; sua contribuição, pouco aceita. Uma luta mais complexa, envolvendo mais que armas e exércitos, mas “idéias, formas, imagens e representações”.⁸⁹

⁸¹ DANIEL, 2004. v. 1. p. 341-2.

⁸² ORTIZ, 1983. p. 86.

⁸³ GRUZINSKI, 2001. p. 67-70.

⁸⁴ PRATT, 1999. p. 31.

⁸⁵ GRUZINSKI, op. cit. loc. cit.

⁸⁶ Ibidem, p. 48-9.

⁸⁷ LEITE, 1953. p. 131.

⁸⁸ BETTENDORF, 1910. p. 493.

⁸⁹ SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Entretanto, apesar da pouca aceitação, não se pode negar que trocas ocorreram e isso é visto, por exemplo, no uso dos materiais nativos, como nos conta Bettendorf de uma imagem de Nossa Senhora do Socorro, pintada por ele com “tintas da terra”, que fora trazida da igreja de Inhuaba e que, como seu estado não era bom, precisou ser pintada novamente com “tintas do Reino”, de tal forma que, mesmo não sendo pintor, “sahiu muito linda”⁹⁰, mostrando, assim, que o padre havia utilizado o saber tradicional no emprego das tintas para executar uma de suas estampas.

De uma maneira geral, os missionários enviados à região, em particular os jesuítas, objetivavam a catequese, muitas, porém, foram as dificuldades encontradas por eles. Entre essas, o uso das ferramentas de trabalho e utensílios de ferro - machados, foices, facas, agulhas, ganchos - como instrumentos, não só de manutenção dos vínculos com os nativos, mas também de atração e de motivação para a conquista de novos grupos, espécie de moeda de troca. Afinal, elas serviam para construir casas, talhar a madeira, remover a terra, entre outras atividades similares bastante úteis aos indígenas.⁹¹

O padre Manuel da Nóbrega (1517-1570), em seu *Diálogo sobre a Conversão do Gentio* (1557), a primeira missiologia do Novo Mundo, refere-se à facilidade com que o nativo se deixava corromper em troca desses instrumentos e que, facilmente, mudava de ideia na troca por outros, o que coloca em questão a falibilidade dos métodos de convencimento dos religiosos, como mostra o trecho a seguir:

Huma cousa tem estes pior de todas, que quando vem à minha tenda, com hum anzol que lhes dê, os converterei a todos, e com outros os tornarei a desconverter, por serem incostantes, e não lhes entrar a verdadeira fee nos corações.⁹²

Ou seja, homens e mulheres locais mostram, assim, seus reais interesses no que o estrangeiro trazia de novo e que lhes servia às tarefas diárias. Um indício das trocas de saberes?

Além das trocas de instrumentos, a arte foi um dos meios do qual os jesuítas se valeram para atingir seus intentos na catequese do indígena, em particular, nos aldeamentos. E a arquitetura edificada, utilizada como espaço onde desenvolviam suas atividades diárias. A conjugação arte/arquitetura produziu parte do que, hoje, temos de herança cultural desse período.

⁹⁰ BETTENDORF, op. cit. p. 660.

⁹¹ DOWNES, Peter. Jesuítas em la Amazonía: experiencias de Brasil y Quito. In: EGAS, Jorge Moreno. **Radiografía de la piedra: los jesuitas y su templo en Quito**. Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, FONSA, 2008. p. 66-7.

⁹² NOBREGA, Manoel da. *Diálogo sobre a Conversão do Gentio*. In: Serafim Leite, **Monumenta Brasiliae II** (1553-1558). Roma: Monumenta Histórica Societatis Iesu, 1957. p. 320.

Desde a chegada dos inacianos ao Brasil, ainda no século XVI, seus objetivos estiveram ligados à busca por dominar e congregar várias nações indígenas da faixa litorânea à Coroa lusitana. Esses religiosos foram convocados porque as autoridades portuguesas enfrentaram inúmeros obstáculos à expansão ao interior como: a oposição de alguns grupos à ocupação, as dificuldades com os diferentes idiomas que se empregavam na região e a presença constante de estrangeiros, que sempre foram uma ameaça à supremacia portuguesa no local e à economia açucareira em expansão.⁹³

Nos aldeamentos, a imaginária jesuítica foi instrumento de catequese. O pintor holandês Baltasar de Campos (1614-1687) e o também pintor e engenheiro francês João de Almeida (1635-1678), ambos responsáveis por pinturas na Igreja de Santo Alexandre, foram dois dos religiosos que difundiram a arte devocional pela região.

Sobre o primeiro, sabe-se que foi autor dos quadros da Vida de Cristo, da antiga sacristia da Igreja de São Francisco Xavier, pintados em 1671. E sobre o segundo, que “por ter sido companheiro de um engenheiro, sabia debuxar e pintar mui bem”. Foi responsável pela pintura dos primeiros altares colaterais da segunda igreja erguida, “mas como eram de papel e a cada passo se bolia com elles botaram-se a perder”.⁹⁴ Foi também ele o responsável pela planta da reconstrução do Colégio de Nossa Senhora da Luz, no Maranhão⁹⁵, o que é uma amostra da circulação de mão de obra entre os colégios do Maranhão e do Pará: os religiosos-artistas circulavam pelo grande estado levando seu ofício aonde fosse necessário, tendo em vista a escassez de mão de obra.

Bettendorf cita o nome de um leigo ligado aos trabalhos do altar-mor da primeira edificação da igreja jesuítica do Pará: Christovão Domingos, “que tinha feito a igreja, e os altares debaixo os pintou bellamente o irmão João de Almeida”⁹⁶ sem definir precisamente, entretanto, o que ele havia executado. Possivelmente, a pintura, já que, atribui a ele a dos altares colaterais.

A arte dos jesuítas tinha caráter essencialmente didático, característica da ordem, e, certamente, os elementos ornamentais aí empregados e a imaginária dos altares e retábulos⁹⁷

⁹³ DOWNES, 2008. p. 63.

⁹⁴ BETTENDORF, 1910. p. 138; 254-5.

⁹⁵ LEITE, 1953. p. 113-4.

⁹⁶ BETTENDORF, op. cit. p. 254.

⁹⁷ Do latim *retro-tabulum* (atrás + mesa ou altar) é o conjunto de relevos, imagens e/ou cenas, pintadas ou esculpidas, fixados na parede atrás do altar, sobretudo a partir dos séculos XII-XIII e que, a partir do período barroco, teve sua importância acentuada até ocupar a parede do fundo da abside. Cf. ALDAZÁBAL, José. **Vocabulário básico de liturgia**. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2002. p. 343.

do período estavam carregados de significados, afinal fazia parte do programa pedagógico dos religiosos o uso de elementos visuais⁹⁸, igualmente como a prática dos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio de Loyola que, em seu item 47, propõe a “meditação visível [...], ver, com a vista da imaginação, o lugar material onde se acha aquilo que quero contemplar [...] assim como um templo ou monte onde se acha Jesus Cristo ou Nossa Senhora, conforme o que quero contemplar”.⁹⁹ Ou ainda, no item 360, a oitava regra, que sugere “[l]ouvar os ornamentos e os edifícios das igrejas e também as imagens e venerá-las pelo que representam”.¹⁰⁰

A cultura barroca difundiu, nas colônias, tradições religiosas, principalmente, o culto aos santos com ladainhas e procissões. Essa prática se tornou o centro da religiosidade popular das cidades ali fundadas.¹⁰¹ Para Gruzinski, os jesuítas foram os protagonistas e ideólogos da troca cultural na qual a imagem religiosa substituiu o livro, no momento de constituir um primeiro mercado cultural em massa. Em contraste com a campanha franciscana que perseguiu a idolatria dos signos e retirou as imagens das paredes.¹⁰²

Para os carmelitas, a música e o canto faziam parte do seu instrumental de doutrinação. Nas missões dos rios Solimões e Negro, esses religiosos sustentavam aulas de música e canto, a partir das habilidades dos locais para as artes. Uma orquestra, composta de instrumentos fabricados pelos próprios indígenas, existiu em Tefé e um coral foi ouvido nas homenagens a Mendonça Furtado quando recebido em Mariuá.¹⁰³ O bispo D. Frei Guilherme de São José Freire, por exemplo, conta que, nas missões do rio Solimões, os indígenas frequentavam diariamente a igreja onde, “além da Santa Doutrina, cantam vários Hinos, e Orações”. Outro exemplo é dado pelo frei Antônio de Araújo, que relata que na igreja de Mariuá era imprescindível, todas as tardes, a execução cantada do terço de Nossa Senhora, pelos habitantes do lugar, bem como de outras devoções, e aos sábados, domingos e dias santos, a execução da missa cantada.¹⁰⁴

⁹⁸ ARENZ, 2011.

⁹⁹ LOIOLA, Inácio de. **Exercícios Espirituais**. Braga, Portugal: Livraria Apostolado da Imprensa. 1999. p. 16. Disponível em: <<http://www.raggionline.com/saggi/scritti/pt/exercicios.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

¹⁰⁰ Ibidem. p. 76.

¹⁰¹ ARENZ, 2011. p. 2.

¹⁰² GRUZINSKI, Serge. **La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)**. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. p. 74-7.

¹⁰³ REIS, Arthur César Ferreira. **A conquista espiritual da Amazônia**. Manaus: Governo do Estado do Amazonas e Universidade do Amazonas, 1997. p. 31.

¹⁰⁴ SANTIN, Wilmar frei O. Carm. **Missões Carmelitas na Amazônia**. s.n. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/carmelitasamazonia.html>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

Ainda na Idade Média, os franciscanos se valeram da imagem verbal na pregação popular, bem como do presépio material, portanto o uso da arte como sermão visual, especialmente quando se pensa no contexto em que viviam, marcado pela oralidade. Nos períodos tridentino e pós-tridentino, a igreja católica retomou a tradição e os jesuítas a incorporaram aos seus métodos. Inácio de Loyola, ao observar que nem a imagem mental era suficiente à meditação, nem a imagem oral para a pregação, sugeriu o uso de quadros, estampas e imagens de santos como apoio, afinal é a maneira mais segura, pois a imagem é produzida seguindo os preceitos do Evangelho, e quem medita sozinho pode equivocar-se e alterar as verdades que se devem alcançar.¹⁰⁵

Era familiar aos evangelizadores o emprego concomitante de imagens e palavras na tarefa apostólica desenvolvida desde o século XVI. A representação visual, aliada à linguagem verbal, nos sermões e na catequese, constituiu a ferramenta mais eficaz para a difusão da fé e a explicação da doutrina¹⁰⁶, além da imagem em movimento - ladainhas e procissões - “la imagen-espectáculo”¹⁰⁷, que formavam as ferramentas evangelizadoras. A imagem era empregada como ferramenta de controle dos excessos que, aos olhos dos missionários, o silvícola cometia. Ao apresentar as estampas que “representavam ao vivo a grandeza e variedade das penas que padecem do fogo e dos demonios as almas dos condenados”¹⁰⁸, de acordo com suas condutas, o religioso, para alcançar seus intentos, intimidava o indígena, valendo-se, portanto, das emoções do nativo. Essa estratégia é possível ser observada no relato de Bettendorf em uma carta ao Superior Geral da Ordem, Gian Paolo Oliva, ao descrever uma cena ocorrida em São Luís, Maranhão, durante as celebrações da Semana Santa de 1671, na qual dá suas impressões das emoções dos fiéis indígenas diante das estátuas representando Cristo nos diversos momentos de seu flagelo e morte:

¹⁰⁵ MASSIMI, Marina. Imagens da natureza na pregação jesuítica em terra brasilis. **Perspectiva Teológica**. n. 39, 2007. p. 333.

¹⁰⁶ BUSTILLOS, Adriana Pacheco. “Ojos para ver y oídos para oír”: una lectura del proyecto estético de la Compañía de Jesús. In: EGAS, Jorge Moreno. **Radiografía de la piedra: los jesuitas y su templo en Quito**. Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, FONSA, 2008. p. 214.

¹⁰⁷ GRUZINSKI, 1995. p. 90.

¹⁰⁸ BETTENDORF, 1910. p. 489.

[...] são exibidas – no fim da meditação [de cunho moral] – grandes estátuas representando o Senhor Cristo: ora orando no Horto [das Oliveiras], ora preso, ora flagelado, ora coroado [de espinhos], ora apresentado ao povo, ora carregando a cruz e, finalmente, pregado nela. Em lugar nenhum vi algo mais bonito, em nenhum outro notei quantidade maior de lágrimas derramadas.¹⁰⁹

O ensino jesuíta se apoiava na catequese nos aldeamentos indígenas, e o uso de imagens esculpidas na madeira - as imagens de vulto -, do mesmo modo como as imagens pictóricas - estampas em painéis ou quadros - era o modo frequente da atividade missionária na Colônia, complementada com as formas e as cores, peculiares à arte barroca.

Eu, que tinha ficado em Inhuaba, aldêa de riba, tendo exposto um bello painel de Nossa Senhora do Socorro e outro de S. Francisco Xavier, ambos pintados com um cipó por minha propria mão, como ouvi que os indios com medo das bexigas queriam fugir para o matto, animei-os; congregados todos na igreja, disse que se deixassem estar na aldêa, e confiados na Virgem Senhora Nossa do Socorro não fossem e tivessem mais cuidado da salvação de suas almas ficando, que de seus corpos fugindo; tratassem de ir diligentemente á missa e doutrina de confessar-se, fazendo sua novena commigo todos, pelo terreiro de sua aldêa. Obedeceram logo e ficaram todos tão contentes como se não houvesse bexigas na terra; fizeram sua novena com grande devoção pelas ruas, levando eu as santas imagens e rezando as ladainhas com elles; e foi cousa tida de todo o mundo por milagre da Virgem Senhora Nossa do Socorro e de S. Francisco Xavier expostos á devoção na igreja, que não houvesse um só que tivesse bexigas ou morresse dellas em todo o tempo que duraram [...]"¹¹⁰

Como os jesuítas, os carmelitas também se valeram do uso de imagens na catequese dos indígenas. Conhecidos como uma ordem mariana, dedicaram muitas de suas capelas à Virgem Maria. Deste modo, várias aldeias tinham Nossa Senhora como patrona e a usavam como denominação. Sua presença estava nos cantos entoados nas celebrações e, certamente, nas imagens esculpidas ou nos painéis que colocavam nas igrejas e capelas das missões. Além da devoção a Maria, os carmelitas transmitiram aos indígenas também suas devoções aos santos, tanto que, boa parte dos(as) patronos(as) das aldeias são santos(as) carmelitas.

Esse uso das imagens seguia as deliberações do Concílio de Trento encerrado em 1563 pelo Papa Pio IV, que recomendava que os religiosos ensinassem “os mistérios de nossa redenção” utilizando elementos visuais, pois, dessa maneira, “se instrui e confirma o povo,

¹⁰⁹ Carta ânua, São Luís, 21/07/1671. **Archivum Romanum Societas Iesu** [ARSI], cód. Bras 9, fl. 264r. O trecho citado foi traduzido do latim por Karl Arenz e consta em: ARENZ, 2011. p. 8.

¹¹⁰ BETTENDORF, 1910. p. 592-3.

ajudando-o a venerar e recordar assiduamente os artigos de fé” e assim “grande fruto se poderá auferir do culto das sagradas Imagens”.¹¹¹

O desenvolvimento e a dispersão da iconografia na Companhia estão, em grande parte, ligados ao empenho dos superiores da ordem na divulgação do programa inaciano e na contratação de artistas encarregados de ornamentar a Igreja de Jesus, em Roma, a casa-mãe da ordem, que funcionou como o “grande protótipo de distribuição iconográfica dos temas” pelo mundo¹¹², cuja fachada (Figura 1) é considerada a primeira verdadeiramente barroca e que introduziu o estilo na arquitetura.¹¹³ A partir da Igreja de Jesus, tornou-se possível, com a impressão de documentos e gravuras pelas casas editoriais da Companhia, promover o culto na Ordem.¹¹⁴

Figura 1 - Fachada da Igreja de Jesus, Roma



Fonte: Site “Arquitextos”¹¹⁵

O Barroco, enquanto reflexo do absolutismo, veio ao encontro das necessidades políticas dos poderosos, exemplificou e justificou ambições de glória e de grandeza, revelando-se um útil instrumento político nas mãos da igreja. Em oposição ao Renascimento, moderado e equilibrado, o Barroco frisou uma devoção passional e buscou apelar para uma

¹¹¹ Concílio Ecumênico de Trento (1545-1563). Decreto contra as inovações doutrinárias dos protestantes. Seção XXV. A invocação, a veneração e as Relíquias dos Santos, e as sagradas Imagens. Item 987.

¹¹² PFEIFFER, Heinrich. S.J. The iconography of the society of Jesus. In: **The Jesuits and arts: 1540-1773**. Philadelphia: Saint Joseph’s University Press. 2005. p. 199-226.

¹¹³ WHITMAN, Nathan T. Roman Tradition and the Aedicular Façade. **The Journal of the Society of Architectural Historians**. v. 29, n. 2, May, 1970. p. 108-123.

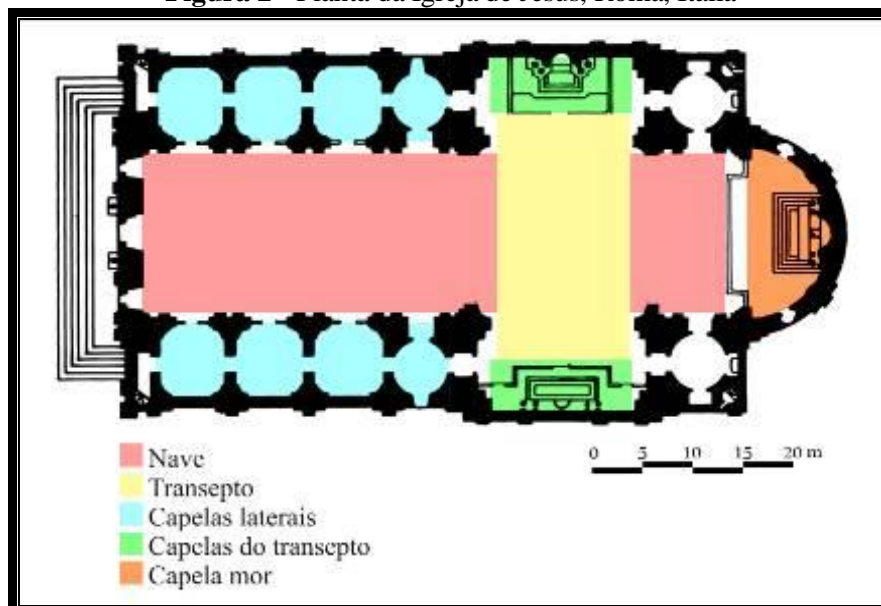
¹¹⁴ MELO, 2012. p. 38.

¹¹⁵ Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.201/6430>>. Acesso em: 22 ago 2018.

visibilidade movimentada e de caráter espetacular, porém compreensível ao grande público. Tinha em si um foco pedagógico e catequético, o que tem relação direta com os objetivos dos inicianos, pois sua linguagem favorecia alcançar os fiéis.

Veja-se, por exemplo, a forma dos templos barrocos. Para compreendê-los, é necessário, entender, a priori, aspectos da igreja e da sociedade europeias do século XVI. A igreja católica passava por sérios problemas em virtude dos movimentos cismáticos da Reforma Protestante. Em oposição, surgiu a Contrarreforma, cujo principal instrumento foi o Concílio de Trento, convocado pelo papa Paulo III, em 1545, e cujas sessões se estenderam até 1563, no pontificado do papa Paulo IV. Esse Concílio não se restringiu às estruturas religiosas, mas se dirigiu também às artes e à arquitetura. A igreja, a partir de então, perdeu as naves laterais, a fim de que o culto se mantivesse concentrado na nave central, o que o deixaria mais coeso e efetivo. A Contrarreforma está relacionada diretamente à Ordem Jesuítica, que construiu o edifício mais expressivo do período, e que, de certa maneira, é um marco na morfologia da Igreja Católica a já citada Igreja de Jesus, em Roma, de Giacomo Vignola, construída entre 1568 e 1584. Nela, estão elementos arquitetônicos importantes dos edifícios religiosos: as capelas laterais, que substituíram as naves laterais, e o transepto, agora, embutido no corpo do edifício¹¹⁶ (Figura 2).

Figura 2 - Planta da Igreja de Jesus, Roma, Itália



Fonte: Adaptado de COLIN¹¹⁷

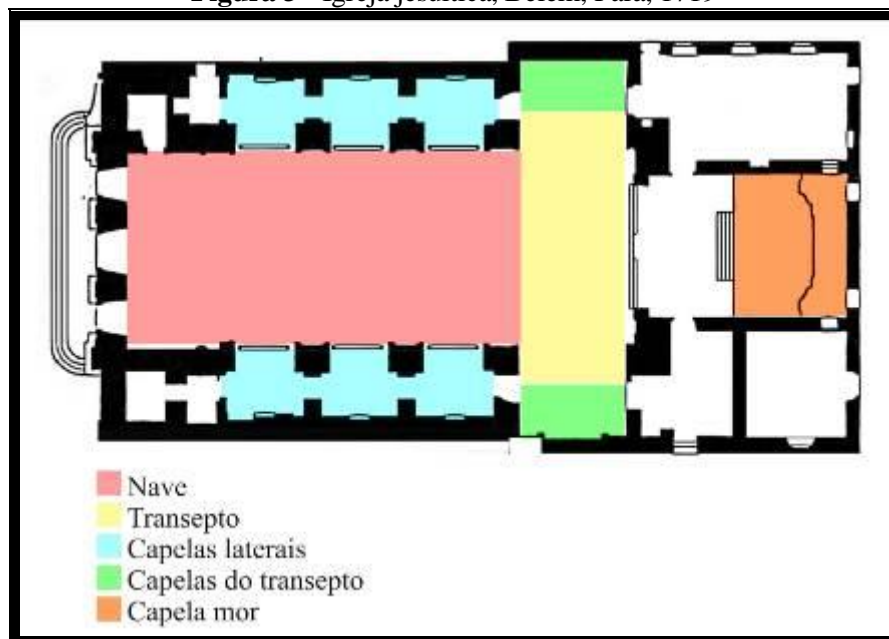
¹¹⁶ COLIN, Silvio. **Morfologia da igreja barroca no Brasil I**. Disponível em: <<https://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2011/09/22/morfologia-da-igreja-barroca-no-brasil-i/>>. Acesso em: 08 jan. 2017.

¹¹⁷ Idem.

A Igreja de Jesus serviu de protótipo não apenas aos programas ornamental e iconográfico, mas também ao partido arquitetônico utilizado. Comparem-se, por exemplo, a sua planta com as das jesuíticas de Belém (Figura 3) e de Salvador (Figura 4). Nos três exemplos, é possível observar, na distribuição espacial:

1. a planta em formato de cruz latina;
2. a nave central com seis ou oito capelas laterais, cada uma com seu altar, dedicadas a santos da ordem;
3. uma capela em cada extremidade do transepto, cada uma com seu respectivo altar; e
4. a capela-mor com seu altar, ao final da nave.

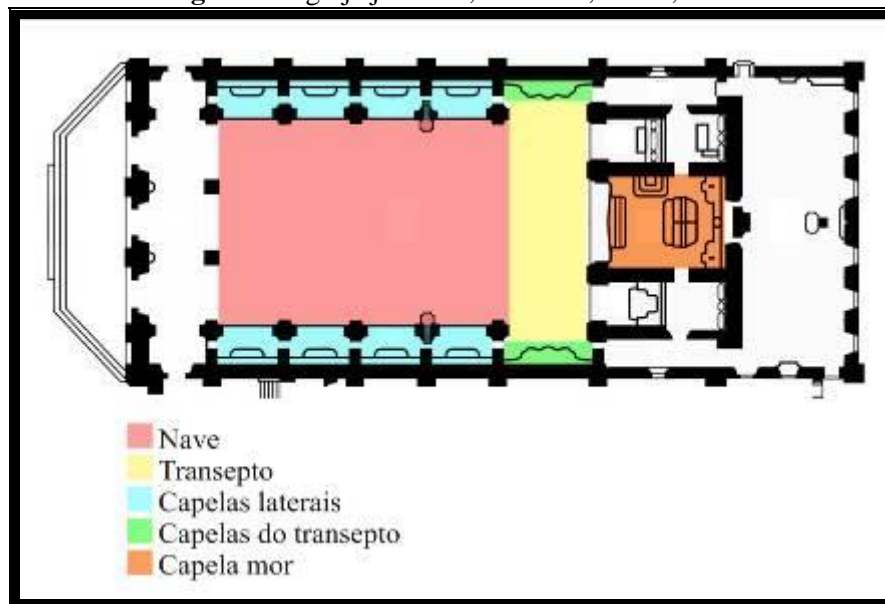
Figura 3 - Igreja jesuítica, Belém, Pará, 1719



Fonte: Adaptado de COLIN¹¹⁸

¹¹⁸ COLIN, Silvio. **Morfologia da igreja barroca no Brasil I**. Disponível em: <<https://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2011/09/22/morfologia-da-igreja-barroca-no-brasil-i/>>. Acesso em: 08 jan. 2017.

Figura 4 - Igreja jesuítica, Salvador, Bahia, 1694



Fonte: Adaptado de COLIN¹¹⁹

O conjunto inaciano do Pará possuía um rico conjunto de elementos que ornavam seus muitos espaços. A nave da igreja, por exemplo, possuía, em cada uma das suas nove capelas, objetos próprios ligados aos ritos católicos ou apenas de ornamentação como: imagens, crucifixos, painéis, castiçais, cortinas, toalhas (“de festa” e “de uso”), frontais com casula do mesmo tecido, alvas, alcatifas, entre outros como se pode verificar a seguir:

Capella de S[anto] Alexandre titular do Coll[egi]o

O retablo de mad[ei]ra entalhada, e dourada; de hu[m] lado com a Imagem de S[ão] João Baptista estofada de 3 palmos, e meio com resplendor de prata; do outro lado hu[m]ja de S[na]to Ant[oni]o com o menino estofado da m[esm]a grandeza com resplendor de prata. No meio porem a Imagem de S[an]to Alexandre estofada de 6 palmos: 2 cortinas de algodão fino pa[r]a o retablo: hu[m]ja Imagem de Xp.o [*Christo*] de marfim de palmo, e meio com cruz, calvario, e resplendor de prata. Hu[m] frontal de damasco de outro branco, e carmesina com galloens, e franja de outro com cazulla do mesmo. Hu[m] frontal novo branco co[m] cazulla do m[esm]o; outro branco de uzo; outro encarnado de uzo; outro roxo de uzo; outro verde de uzo, todos de damasco com suas cazullas do m[es]mo. Hum[m]ja alcatifa de papagayos uzada. 4 toalhas, 2 de festa, 2 de semanna, 4 alvas 2 ricas, e 2 de uzo; hu[m]ja alampada de prata de 34 libras co[m] corrente de ferro pintada.¹²⁰

Muitas imagens de vulto, compreendendo também crucifixos, estiveram presentes nos nichos e altares existentes no complexo, incluindo a Sacristia, a capela da comunidade

¹¹⁹ COLIN, Silvio. **Morfologia da igreja barroca no Brasil I**. Disponível em: <<https://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2011/09/22/morfologia-da-igreja-barroca-no-brasil-i/>>. Acesso em: 08 jan. 2017.

¹²⁰ INVENTÁRIO das Igrejas e Capelas dos Jesuítas no Estado do Maranhão e Grão-Pará no ano de 1760 anotado pelo Padre Manuel Luiz S.J. In: MARTINS, 2009b, v. 2, p. 206.

dedicada a São Borja, a Livraria e a sala para consultas.¹²¹ Na fachada da igreja, há três nichos, hoje, vazios, mas, no passado, neles existiram imagens de Santo Inácio, de São Francisco Xavier e de São Francisco Borja¹²². Uma reforma de 1954 revelou a de Santo Inácio, emparedada em um dos nichos (Figura 5).

Figura 5 - Detalhe do frontão da Igreja de Santo Alexandre e o nicho com a imagem de Santo Inácio



Fonte: Acervo digital do IPHAN¹²³

1.1.1 A participação de indígenas e negros na edificação dos templos

As populações indígenas, no período, atuaram ativamente na produção arquitetônica do Pará e do Maranhão e, nessas obras, foram a mão de obra predominante, embora não se possa esquecer da presença da força de trabalho africana. Há que se pensar que parte dos indígenas foi treinada nos ofícios artísticos, no convívio com o colonizador português e, possivelmente, participou do processo criativo, nos desenhos de arquitetura e nos detalhes ornamentais. A dificuldade para essa análise está no fato de que a documentação do período não mostra efetivamente a participação do indígena no surgimento da arquitetura desse período - colocando-o sempre à margem da

¹²¹ CATALOGO deste Colégio de Santo Alexandre, seus bens, oficinas, fazendas, servos, gados, dispendios e dividas activas e passivas. In: MARTINS, 2009b, v. 2, p. 191-6.

¹²² LEITE, Serafim (SJ). *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Tomo III, Livro III, Capítulo I. São Paulo: Edições Loyola, 2004. p. 520.

¹²³ Disponível em: <<http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/2571/F044408.jpg?sequence=2&isAllowed=y>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

produção.¹²⁴ Na documentação conhecida, quem fala é o estrangeiro, portanto o indígena é sempre olhado como partícipe e não como protagonista.

Se com relação aos indígenas é dessa maneira, com relação aos negros os apagamentos são bem maiores. A contribuição cultural do negro na região é sistematicamente diminuída, embora, na segunda metade do século XVIII, tenha sido grande a afluência deles para o Pará. Na primeira metade do século XIX, essa população ultrapassou os demais grupos étnicos em Belém, o que contraria a afirmação de Antônio Baena, no *Ensaio Corográfico*, que diz que viu a decadência do negro na obra colonizadora e está de acordo com Arthur Cezar Ferreira Reis, que também reforça a importância da presença do negro na obra *O negro na empresa colonial dos portugueses na Amazônia*.¹²⁵ Não se pode esquecer, além disso, que entre os jesuítas era comum tratar os índios como negros, o que pode também contribuir com os ocultamentos.

Mesmo antes de 1692, a data mais comumente aceita, já circulavam pela região escravos, livres ou forros, “de parceria, cantando, dançando no convés, ou gemendo e agonizando no fundo do porão de um ou outro tumbeiro”, como aponta Nunes Pereira, e, provavelmente, na construção dos edifícios, tiveram participação¹²⁶, afinal deixaram marcas étnicas e culturais, além de serem suporte fundamental da economia agrária.¹²⁷

A situação nas grandes fazendas se agravava, pois a mortalidade dos índios era crescente, já que esses não se adaptavam aos pesados trabalhos nas lavouras de cana-de-açúcar e tabaco. Além disso, a implantação das Missões, que dava novos aproveitamentos a eles, tornava a mão de obra local mais escassa. Assim, a experiência agrícola no Pará continuava desenvolvendo-se lentamente e poucos eram os colonos que se interessavam pela compra de escravos da África, porque estes chegavam escassamente e por um preço bastante alto.¹²⁸ Em 1682, um escravo negro custava 100 mil réis, enquanto o indígena era vendido, em

¹²⁴ BRUNETTO, Carlos Javier Castro. La cuestión indígena y el arte en Pará y Maranhão (Brasil) durante el siglo XVIII. *Revista de Estudos Colombinos*. n. 3, 2007. p. 82.

¹²⁵ SALLES, Vicente. *O negro no Pará, sob o regime da escravidão*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/Universidade Federal do Pará, 1971. p. 67-8.

¹²⁶ Pereira, para tal afirmação, baseia-se em atos legislativos relacionados aos preços e à divisão de escravos, entre o Pará e o Maranhão. Além disso, atribui à Holanda, as primeiras introduções de negros na Amazônia que circulavam nas fronteiras e no estuário amazônico. Cf. PEREIRA, Manuel Nunes. A introdução do negro na Amazônia. In: *Boletim Geográfico – IBGE*, v. 7, n. 77, 1949. p. 509.

¹²⁷ SALLES, op. cit. p. vii.

¹²⁸ *Ibidem*. p. 6.

1678, a 30 mil réis e ainda “havia um lucro de quatrocentos por cento para a administração da fazenda real na colônia.”¹²⁹

É certo que a participação indígena aconteceu, conforme indicam documentos do período, como a carta régia de 1709¹³⁰. Na missiva, em resposta à pergunta feita por Cristóvão da Costa Freire, governador do Maranhão, sobre como proceder diante da fuga dos indígenas que trabalhavam na obra da igreja matriz de Belém e no fortim das Mercês, o rei respondeu que se aplicasse o castigo necessário, pois tais indígenas eram imprescindíveis para a conclusão destas e de outras obras que se erguiam no Pará e no Maranhão.

A situação que envolveu a construção, à revelia das ordens reais, de um convento em Belém pelos padres da Conceição, entre 1713 e 1714, também mostra a participação da mão de obra indígena nas edificações do período e sua importância. Conforme palavras do rei, essa construção, entre outros problemas, ocuparia a mão de obra que poderia ser empregada pelos moradores em suas próprias construções.¹³¹

Carlos Brunetto questiona se “os indígenas realmente se manteriam tão à margem da construção do patrimônio colonial; ou seja, se podiam excluir-se – ou eram excluídos – dessa realidade”. O autor responde que é mais sensato crer na presença da população indígena na edificação das urbes, afinal ela ocupava o Brasil setecentista majoritariamente. Impossível é imaginar que não fossem empregados nessa produção, não só como trabalhadores braçais, mas como mestres de obras de muitas edificações do período.¹³² E o mesmo se pode pensar com relação à população negra que foi mão de obra importante àquela época.

Nesse momento, na América Portuguesa, do mesmo modo que no Reino, os trabalhos manuais, as artes mecânicas (pintura, escultura, marcenaria, carpintaria), não eram atividades de destaque, pelo contrário, consideradas menores e cujos praticantes, em geral indígenas e negros escravos e seus pais e avós, possuíam o chamado “defeito mecânico”¹³³. Esses indivíduos eram colocados no rol dos impedidos de desempenharem cargos públicos, ou fazerem parte de confrarias ou irmandades, ou ainda de receber honrarias. Ou seja, em

¹²⁹ AZEVEDO, João Lúcio de. **Os jesuítas no Grão Pará**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1930. p. 117; 110.

¹³⁰ Existe cópia desse documento no Arquivo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), Arq. 1.2.25, fols. 190r-190v. Cf. BRUNETTO, 2007. p. 84-5.

¹³¹ Carta do Rei para o governador do Maranhão. Lisboa, 6 de fevereiro de 1713, ABNRJ, v. 67 [1648], p. 113. Cf. CARVALHO Júnior, 2009. p. 43.

¹³² BRUNETTO, 2007. p. 82.

¹³³ MELLO, Evaldo Cabral de. **O nome e o sangue: uma fraude genealógica no Pernambuco Colonial**, São Paulo: Cia das Letras, 1989. p. 23; 26. Sobre o estigma do “defeito mecânico” e sua redefinição em Portugal e na colônia durante o século XVIII, ver BOXER, Charles. *O império colonial português (1415-1825)*. Lisboa: Edições 70, 1981.

alguns locais, além da limpeza de sangue, havia a distinção por classe social, assim como pelo exercício das atividades manuais, considerado humilhante, o que denotava que tais indivíduos estariam relegados a um patamar inferior em sua posição social e teriam dificuldade de ascender socialmente.¹³⁴ O comércio e o trabalho manual tornavam inviável “o exercício de poder e o gozo de estima social”, o que reforça a ideia de que a absorção de comerciantes e artesãos pela categoria de “homens bons” era desestimulada na sociedade da Colônia¹³⁵, quadro que só teria se modificado no século XVIII.¹³⁶

Esse pensamento é difundido pela historiografia mais clássica, que diminui o trabalho mecânico e atribui a ele a não ascensão social da mão de obra. Entretanto, pode ser arriscado conferir ao fato um ponto desqualificador, quando se observa quão complexa é a organização social desses agentes em terras luso-americanas, tendo em vista a presença de brancos, negros e pardos; forros, escravos e livres; ricos e pobres. Com o detalhe de que havia indivíduos letrados e, certamente, com mais acesso às ideias políticas, sociais e econômicas vigentes.¹³⁷

Há muitos questionamentos quanto à participação dos oficiais mecânicos na produção das obras, tanto na elaboração dos chamados *riscos* (plantas) como dos “desenhos por escrito”¹³⁸ (a descrição detalhada das etapas de uma construção), assim como os conhecimentos que circulavam entre os profissionais envolvidos nas obras. Os *riscos*¹³⁹, tal

¹³⁴ GUEDES, Roberto. *Ofícios mecânicos e mobilidade social: Rio de Janeiro e São Paulo (sécs. XVII-XIX)*. **TOPOI**, v. 7, n. 13, jul.-dez. 2006. p. 380.

¹³⁵ MELLO, 1989. BICALHO, Maria Fernanda. “As câmaras ultramarinas e o governo do Império” e FRAGOSO, João. “A formação da economia colonial no Rio de Janeiro e de sua primeira elite senhorial”. In FRAGOSO, João *et. all* (Orgs.). **O Antigo Regime nos trópicos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. BICALHO, Maria Fernanda. *A Cidade e o Império. O Rio de Janeiro no século XVIII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

¹³⁶ GUEDES, op. cit. p. 389.

¹³⁷ BARBOSA, Renata Bezerra de Freitas. *Ler, escrever, contar, negociar: a inserção de oficiais mecânicos na cultura escrita na vila do Recife (século XVIII)*. In: **XXVII Simpósio Nacional de História**. Natal, RN, 22 a 26 jul 2013. p. 16-7.

¹³⁸ Expressão usada por Maria Fernanda Derntl, referindo-se às instruções veiculadas nas *Cartas Régias* e outros documentos oficiais, que pormenorizam as dimensões de uma edificação, assim como a quantidade e qualidade dos materiais empregados. DERNTL, Maria Fernanda. **Método e arte: criação urbana e organização territorial na capitania de São Paulo, 1765-1811**. Tese (Doutorado em História e Fundamentos de Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

¹³⁹ A nomenclatura genérica “riscos” era referente a “traças”, “monteas” ou “alçados” e “perfis”, com linhas finas a lápis ou bico de pena, aquarelados ou não, que representavam o arranjo do programa arquitetônico, questões estruturais e estéticas, cumprindo diversos papéis no processo de concepção, arrematação, execução e louvação (vistoria) das “fábricas”, as obras. Conforme: BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. *Sistema de produção da arquitetura na cidade colonial brasileira: mestres de ofício, “riscos” e “traças”*. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v. 20. n. 1. p. 339. jan.- jun. 2012.

como as *traças*, eram fundamentais às obras de grande porte, sem os quais elas seriam inviáveis, afinal

[a] planta demonstrava o arranjo do programa arquitetônico, os comprimentos, larguras e espessuras de cada uma das suas partes, bem como sua implantação no sítio; a elevação, as alturas, o ritmo das aberturas e a métrica presente nas fachadas; o perfil e o corte, as espessuras das paredes, os vários pavimentos do edifício, a estrutura da cobertura e a profundidade das fundações; a perspectiva ou a maquete, o conjunto (interior e exterior).¹⁴⁰

Quando se trata do tema do exercício dos ofícios durante o período colonial, a mão de obra ativa nos canteiros fica sempre oculta. Quem formava essa mão de obra? Que atividades exerciam? Onde e como aprenderam os ofícios? Possuíam conhecimentos teóricos e práticos? Teriam passado pela Aula Militar, já que civis poderiam ter acesso a elas?

Um detalhe chama a atenção no período: os cálculos dentro dos canteiros não eram simples. Levando em conta que o sistema de medidas ainda não estava convertido ao sistema decimal de pesos e medidas, somente obrigatório, no Brasil, a partir de 1862, converter as diversificadas medidas utilizadas no país era tarefa para competentes calculistas. Logo ficam perguntas: quem eram esses hábeis homens, além dos engenheiros militares, responsáveis pelas conversões, e que formação tinham? O que se sabe é que a coroa portuguesa obrigou, por decreto, no início do século XVIII, mestres pedreiros e carpinteiros a frequentar os cursos de geometria elementar e prática, ministrados nas Aulas Militares, não apenas no reino, mas também nas colônias lusas.¹⁴¹

Em que medida os projetistas, mestres construtores, assim como sujavam suas mãos de tinta ao conceber os projetos, também as sujavam nos canteiros de obra com a cal na execução da obra? No caso de Antônio Landi, sabemos que o fez e o episódio por ele narrado ocorrido na vila de Barcelos, no atual estado do Amazonas, ilustra o caso: ele mesmo executou parte das pinturas de quadratura¹⁴², já que a mão de obra que havia treinado não conseguira executá-las a contento.¹⁴³

¹⁴⁰ BUENO, 2012. p. 343.

¹⁴¹ Ibidem. p. 350.

¹⁴² A respeito da técnica, consultar: POZZO, Andrea. **Perspectiva Pictorum et Architectorum, Prospectiva de pintori, e architetti d'Andrea Pozzo**. 2 vols. Roma: Stamperia di Antonio di Rossi, 1737-1741; BIBIENA, Ferdinando. **L'architettura civile, preparata sú la geometria, e ridotta alle prospettive: considerazioni pratiche di F.G.B (...)**. Parma: Paolo Monti, 1711; Bolonha, Lelio della Volpe, 1732.; BIBIENA, Ferdinando. **Direzioni della prospettiva teorica corrispondenti a quelle dell'architettura istruzione a' giovani studenti di pittura, e architettura nell'Accademia Clementina dell'Instituto delle scienze**. Bolonha, Lelio della Volpe, 1732. E o artigo: OLIVEIRA, Domingos Sávio de Castro. Ilusionismos Bolonheses no Grão-Pará Setecentista. In: CHAMBOULEYRON, Rafael; SOUZA Junior, José Alves de (orgs.). **Novos Olhares sobre a Amazônia**

Em Portugal, o conhecimento circulava entre mestres e aprendizes nas corporações de ofícios, seguindo normas de ensino e aprendizagem. No Brasil, essas instituições só estão documentadas a partir do século XVIII, quando há o crescimento da urbanização no Brasil¹⁴⁴, o que provoca o questionamento de como acontecia a transmissão desses conhecimentos, tendo em vista o grande contingente de escravos no país e ainda se essa mão de obra teve contato com os conhecimentos provenientes dos engenheiros militares e das Aulas Militares existentes: em Lisboa (1641-1647), em Viana do Castelo (1701), em Peniche (1719), em Elvas (1732) e em Almeida (1732), em Portugal e; em Salvador (1696), no Rio de Janeiro (1697-1699), no Maranhão (1699), em Pernambuco (1701) e em Belém (1752), no Brasil.¹⁴⁵

A tese de Roberto Araújo trata do caso pernambucano e não se deve tomar como regra geral para o país, pois há particularidades regionais que são dependidas dos índices de urbanização, porém, por ela, é possível medir o *status* social dos mestres de ofício recifenses durante o século XVIII e precisar seu papel na construção das cidades brasileiras do período colonial.¹⁴⁶ Jaelson Trindade, ao tratar de Minas Gerais, conta que os arrematadores da alvenaria e da carpintaria eram mestres pedreiros e mestres carpinteiros, brancos e portugueses, e os “oficiais” e os escravos subordinados às suas oficinas.¹⁴⁷

A maior parte das atividades desenvolvidas nas *fábricas* (construções) esteve nas mãos de pedreiros e carpinteiros, os mestres de ofício. Quando havia engenheiro militar, este era o profissional responsável pelas obras públicas oficiais¹⁴⁸, embora o número desses fosse

Colonial. Belém: Paka-Tatu, 2016. p. 301-24, que trata especificamente da quadratura na obra do arquiteto Antônio José Landi no Pará.

¹⁴³ *Voli prima terminare di dissegnare tutto allo intorno, perche li due Pittori Francesco Xavier de Andrada, e il Soldato Thomazo non sapevano mettere a suo luogo il chiaro escuro, e mi convene abbozare io tutta l'opera, e adessi lasciai li ornamenti, e li festoni di fiori, e frutta al naturale, che fecero assai piu che passabilmente, e davano molto rissalto al chiaro e oscuro.* FERREIRA, Alexandre Rodrigues. Diário da Viagem Philosophica pela Capitania de São José do Rio Negro. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico**, Rio de Janeiro, t. XLIX, v. 1, 1886. p. 140.

¹⁴⁴ ARAÚJO, Roberto Antonio Dantas de. **O ofício da construção na cidade colonial:** organização, materiais e técnicas (caso pernambucano). 2003. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Cf. BUENO, 2012. p. 336.

¹⁴⁵ BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. **Desenho e Desenho:** o Brasil dos engenheiros militares (1500-1822). São Paulo: FAPESP, 2011. p. 248.

¹⁴⁶ ARAÚJO, Roberto Antonio Dantas de. **O ofício da construção na cidade colonial:** organização, materiais e técnicas (caso pernambucano). 2003. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Cf. BUENO, 2012. p. 337.

¹⁴⁷ TRINDADE, Jaelson B. **A produção de arquitetura nas Minas Gerais na Província do Brasil.** 2002. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. (Cf. BUENO, 2012. p. 327).

¹⁴⁸ As obras públicas oficiais, entre outros, eram: palácios de governadores, casas de câmara e cadeia, alfândegas, hospitais, quartéis, casas de pólvora, pontes, fontes, chafarizes e igrejas matrizes.

bastante escasso, daí que os mestres dos diversos ofícios foram, muitas vezes, supervisores e executores das obras, quer no Reino, quer nas áreas conquistadas.¹⁴⁹

Quase nenhum documento se tem a respeito dos canteiros de obras e de seus personagens. Um raro documento é a tela do pintor, cenógrafo e ilustrador italiano João Francisco Muzzi (17??-1802?), *Feliz e pronta reedificação da Igreja do Antigo Recolhimento de Nossa Senhora do Parto* (Figura 6), de 1789, na qual é possível observar as práticas laborais e os personagens envolvidos, bem como as divisões social e técnica do trabalho em um canteiro de obras. É um dos poucos registros do Mestre Valentim (ca.1745-1813), o mais importante escultor e arquiteto do Rio de Janeiro, àquela época. Na tela (Figura 7), o artista aparece em primeiro plano e apresenta o projeto da reconstrução do Recolhimento ao vice-rei Dom Luís de Vasconcelos.¹⁵⁰

Figura 6 - *Reedificação do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto*, de Muzzi, 1789



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras¹⁵¹

¹⁴⁹ BUENO, 2012. p. 322.

¹⁵⁰ JOÃO Francisco Muzzi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23576/joao-francisco-muzzi>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

¹⁵¹ REEDIFICAÇÃO do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61268/reedificacao-do-recolhimento-de-nossa-senhora-do-parto>>. Acesso em: 01 de ago. 2017.

Figura 7 - Detalhe da tela *Reedificação do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto*, de Muzzi, 1789



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras¹⁵²

No detalhe (Figura 7), é possível observar a maneira de trajar do artista, com roupa marrom, e dos fidalgos que visitam a obra, com cores claras ou vivas. O artista, mulato, tem postura de certa reverência e humildade frente às autoridades enquanto mostra o “risco”. Em outro ponto da tela (Figura 8), um grupo de oficiais mecânicos, descalços, traça calças curtas e chapéus e aparece junto aos escravos. Na mesma tela, é possível ainda observar materiais de construção (tijolos, telhas, madeiras, areia, barro) e os meios usados no transporte desses materiais: as carroças.

Figura 8 - Detalhe da tela *Reedificação do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto*, de Muzzi, 1789



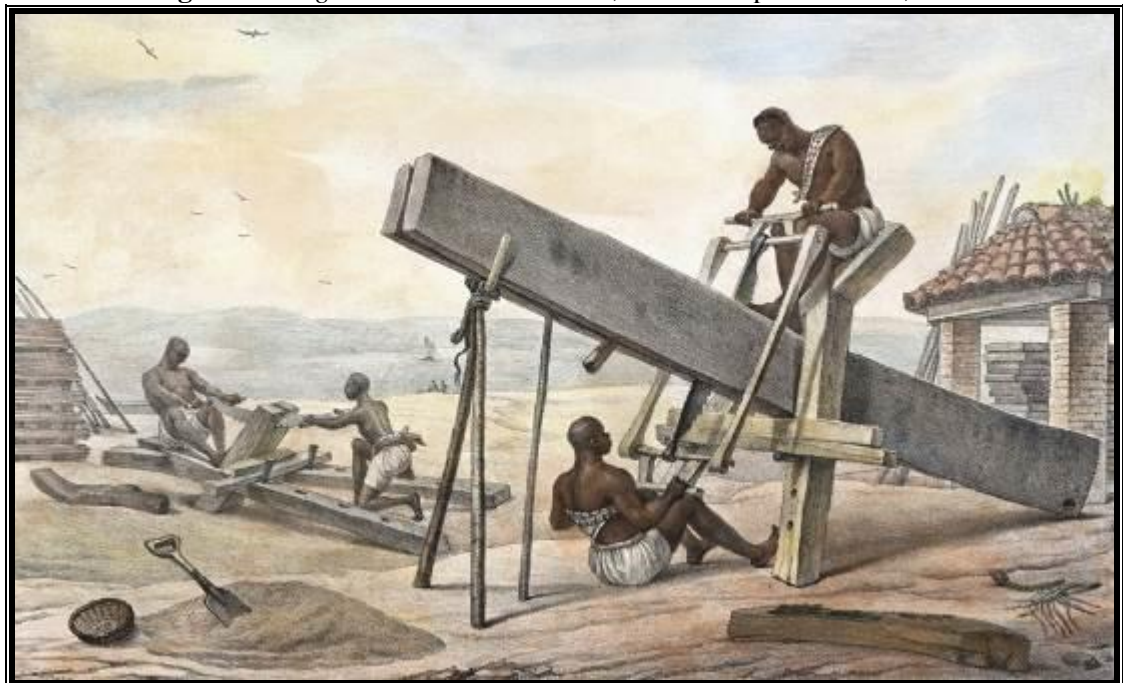
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras¹⁵³

¹⁵² REEDIFICAÇÃO do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto (detalhe). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14156/reedificacao-do-recolhimento-de-nossa-senhora-do-parto-deta-lhe>>. Acesso em: 01 de ago. 2017.

Trata-se de um período em que a divisão técnica e social do trabalho girava em torno de: “mestres” de ofício, brancos, que projetavam as obras, responsáveis pela gerência de sua execução e que ocupavam o topo da hierarquia; “oficiais mecânicos”, a quem cabia a execução; e escravos, a quem era destinado o trabalho pesado.

A obra de Jean-Baptiste Debret (1768-1848), que registra aspectos do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, mostra algumas cenas em que é possível ver o trabalho dos escravos nos canteiros de obra no início do século XIX. Em *Negros serradores de tábuas* (Figura 9), veem-se quatro escravos trabalhando com peças de madeira e, em *Carpinteiro indo para o trabalho* (Figura 10), observa-se a divisão do trabalho: o “oficial de carpinteiro”, negro, carrega seu instrumental de trabalho mais leve, enquanto os dois escravos, a sua frente, o material pesado. Nas imagens, é possível ainda observar o modo de vestir dos escravos, diferente do “oficial de carpinteiro”, o que marca também a distinção entre suas atividades e, certamente, sua condição social.

Figura 9 - *Negros serradores de tábuas*, de Jean Baptiste Debret, 1822



Fonte: Acervo dos Museus Castro Maya / IBRAM / MinC, Rio de Janeiro

¹⁵³ REEDIFICAÇÃO do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61268/reedificacao-do-recolhimento-de-nossa-senhora-do-parto>>. Acesso em: 01 de ago. 2017.

Figura 10 - *Carpinteiro indo para o trabalho*, de Jean-Baptiste Debret, 1821



Fonte: Acervo dos Museus Castro Maya / IBRAM / MinC, Rio de Janeiro

1.1.1.2 Uma produção local

Na execução da igreja inaciana do Pará, em particular de seus ornamentos, é possível perceber a marca da mão de obra, como nas faces de anjos (Figura 11 e Figura 12) nas quais os traços fisionômicos impressos na madeira guardam os aspectos de homens e mulheres locais e não dos europeus, como se poderia esperar. Semelhante detalhe pode ser observado no retábulo-mor da Igreja do Carmo, nas feições dos atlantes (Figura 13). A mão de obra deixou impressa sua marca na produção.

Figura 11 - Anjo no púlpito da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2017

Figura 12 - Anjos na capela mor da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Fotos de Ricardo Hernán Medrano, 2008¹⁵⁴ / Foto de Domingos Oliveira, 2017

Figura 13 - Atlante no retábulo-mor da Igreja do Carmo, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2017

As aves que o barroco utilizou, originalmente, as fênix¹⁵⁵ e os pelicanos¹⁵⁶ (Figura 14), podem ter sido inspiradas nas garças (Figura 15) ou nos cauauãs (Figura 16), ou, como sugere Idanise Hamoy, nos urubus ou nas águias.¹⁵⁷ Vejam-se os pássaros que alimentam outros pássaros talhados nos retábulos laterais da Igreja de Santo Alexandre (Figura 17 e Figura 18), que remetem às espécies barrocas, embora tenham referências, possivelmente, nas espécies da região. Ou no retábulo-mor da Igreja do Carmo que lembram os “papagaios amazonienses” (Figura 19), conforme destaca Maria de Lourdes Sobral.¹⁵⁸

¹⁵⁴ MARTINS, 2009a, v. 1. p. 364.

¹⁵⁵ As fênix estavam ligadas à imortalidade da alma humana (HEINZ-MOHR, Gerd. **Dicionário dos Símbolos: imagens e sinais da arte cristã.** São Paulo: Paulus, 1994. p. 159) e, a partir da Idade Média, à ressurreição de Jesus Cristo (CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los Símbolos.** Barcelona: Editorial Herder, 1986. p. 495).

¹⁵⁶ Os pelicanos, alimentando seus filhotes com suas carnes e seu sangue, simbolizavam o amor paternal, relacionando-o a Cristo (Ibidem, p. 810).

¹⁵⁷ HAMOY, 2012b. p. 119.

¹⁵⁸ SOBRAL, Maria de Lourdes. **As missões religiosas e o barroco no Pará.** Belém: Universidade Federal do Pará, 1986. p. 38.

Figura 14 - Pelicano alimentando os filhotes, Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Cachoeira, Bahia



Fonte: Plinio Lins Veas¹⁵⁹

Figura 15 - Garça-branca (*Ardea alba*)



Fonte: Museu Escola da Universidade Estadual Paulista - Botucatu¹⁶⁰

Figura 16 - Cauauã (*Ciconia maguari*)



Fonte: Site “Floresta Água do Norte”¹⁶¹

¹⁵⁹ Disponível em: <<https://patrimonioespiritual.org/2015/08/22/igreja-da-ordem-terceira-do-carmo-cachoeira-ba/>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

¹⁶⁰ Disponível em: <http://www2.ibb.unesp.br/Museu_Escola/Ensino_Fundamental/Origami/Imagens/Aves/Ardea_alba.jpg>. Acesso em: 24 ago. 2018.

¹⁶¹ Disponível em: <<http://www.florestaaguadonorte.com.br/aves-de-rapina-da-amazonia/cauaua>>. Acesso em: 24 ago. 2018.

Figura 17 - Pássaros em um retábulo lateral da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2017

Figura 18 - Pássaros em um retábulo lateral da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2017

Figura 19 - Pássaros no retábulo-mor da Igreja do Carmo, Belém, Pará



Fonte: À esquerda, foto de Domingos Oliveira, 2017; à direita, foto do Acervo Digital do IPHAN¹⁶²

Não é improvável que os cachos de uvas esculpidos (Figura 20 e Figura 21), alheios ao olhar dos indígenas, tenham sido inspirados nos cachos de espécies locais como pitombas (Figura 22), pupunhas (Figura 23) ou açais (Figura 24), por exemplo, afinal, essas eram as referências visuais dos escultores. Apesar da menção ao cultivo de uvas na região, em particular, na ilha do Marajó, realizada pelos padres mercedários.¹⁶³

¹⁶² Disponível em: <<http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/6160/F016923.jpg?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 21 fev. 2019.

¹⁶³ Esta referência ao cultivo de uvas na região foi feita por Antônio José Landi em seu *Descrizione di varie piante* [...]. Cf. PAPAVERO, Nelson et al. **Landi**: fauna e flora da Amazônia brasileira. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2002. p. 132. (Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira). O código "Descrizione di varie piante, frutti, animali, passeri, pesci, rasine, e altresimile cose che se ritrovano in questa Cappitania del Gran Pará" de Antonio Giuseppe Landi (ca. 1772). Também há referência de plantação de parreiras, mas sem a presença de uvas. Cf. AMARAL, Antônio Caetano do. **Memórias para a história da vida do venerável arcebispo de Braga D. Frei Caetano Brandão**. Lisboa: Imprensa Regia, 1818. v. 1. p. 258.

Figura 20 - Cachos de uva, Sacristia da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2017

Figura 21 - Cachos de uva em um retábulo lateral da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2017

Figura 22 - Cacho de pitomba



Fonte: Site “Floresta Água do Norte”¹⁶⁴

Figura 23 - Cacho de pupunha



Fonte: Site “Floresta Água do Norte”¹⁶⁵

Figura 24 - Cacho de açáí



Fonte: Site da EMBRAPA - Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária¹⁶⁶

¹⁶⁴ Disponível em: <<http://www.florestaaguadonorte.com.br/galeria-de-fotos/fruta-de-quintal/pitomba-da-bahia/>>. Acesso em: 24 ago. 2018.

¹⁶⁵ Disponível em: <<http://www.florestaaguadonorte.com.br/palmeiras-da-amazonia/pupunha/>>. Acesso em: 24 ago. 2018.

¹⁶⁶ Disponível em: <<https://www.embrapa.br/amazonia-oriental/busca-de-imagens/-/midia/3974001/fruto-de-acai-no-cacho>>. Acesso em: 24 ago. 2018.

Contudo, não é possível afirmar se essa foi a ideia do artífice, mas pode-se pensar que o resultado alcançado é consequência do encontro a que me referi anteriormente. O missionário teria desenhado a fênix ou o cacho de uvas, elementos desconhecidos do indígena escultor que usou de suas referências visuais e, assim, fez essas citações e obteve, como resultado, o produto do encontro e do enfrentamento, não de duas culturas, mas do que Gruzinski chama de “dois modos de expressão e comunicação”¹⁶⁷, isto é, a *indianização* no fazer. Para ele, não há choque ou substituição, mas um ajustamento de elementos diferentes que, reorganizados, ganham um sentido¹⁶⁸ expresso por um pensamento mestiço.

O produto obtido, portanto, é resultado da combinação da cultura com a sociedade na qual está inserido e para a qual é produzido. A leitura não ficou prejudicada; a mensagem foi transmitida. Não quero dizer que este ou aquele animal ou fruto foi o modelo seguido pelo indígena escultor, apenas provocar a reflexão de que, se o artista não tinha em seu repertório de imagens mentais a figura de um pelicano ou de um cacho de uvas como exemplos, pode ter tomado outras fontes como modelos. Além disso, é necessário reforçar o protagonismo dos indígenas, que, como se vê por Bettendorf, já se colocavam como partícipes da cena, lado a lado com os religiosos, reivindicando e, mesmo, quando preciso, desnortando-os com habilidade.¹⁶⁹

Ainda no que se refere aos encontros de realidades distintas, na sua segunda visita pastoral à ilha do Marajó em outubro de 1786, o Frei Caetano Brandão, ao passar pela Fazenda do Capitão Antônio Fernandes de Carvalho, visitou uma pequena capela, “destituída de todo o alinhamento e compostura”, e nela encontrou duas imagens “huma de nossa Senhora que nas feições, e no vestido representava huma índia do Paiz” e outra de S. José, “propriamente a figura de hum Ermitão já velho, e caduco”. O religioso achando-as “indigníssimas” prometeu ordenar sua retirada.¹⁷⁰ A mão de obra local tomou um objeto alheio a sua cultura (a Virgem Maria), agregou características nas feições e nas vestes e reinterpretou-o, portanto, apropriou-se do mesmo, dessa forma, aproximando-se dele.

O tema dos encontros de repertórios que o historiador Serge Gruzinski chama de mestiçagem - o homem local plasmando na sua produção os traços das suas referências visuais - é comumente visto nas Américas portuguesa e espanhola. Minas Gerais, por

¹⁶⁷ Gruzinski, 2001, p. 273.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 197.

¹⁶⁹ ARENZ, Karl Heinz. Além das doutrinas e rotinas: índios e missionários nos aldeamentos jesuíticos da Amazônia portuguesa (séculos XVII e XVIII). **Revista História e Cultura**, Franca-SP, v. 3, n. 2, 2014, p. 77.

¹⁷⁰ AMARAL, 1818. v. 1. p. 262-3.

exemplo, tem, nos tetos de algumas de suas igrejas coloniais, personagens mestiços e negros. As Marias mestiças, representações da Virgem Maria, feitas por Manoel da Costa Ataíde, nesses tetos, possuem traços negros, como a *Nossa Senhora da Porciúncula* (1801-1812), no forro da nave da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em Ouro Preto; *A Virgem entrega o Menino Jesus a Santo Antônio de Pádua* (c.1810), no forro da nave da Igreja Matriz de Santo Antônio, em Ouro Branco; e a *Assunção da Virgem Maria* (1823) (Figura 25), no forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Mariana. Para Carla Oliveira, o terceiro exemplo é o que melhor representaria uma reinterpretação do discurso visual europeu, específico para um espaço das irmandades de homens negros e pardos na Capitania das Minas, “onde as carnações das personagens parecem bem mais escuras do que aquelas presentes em outras obras do pintor”. A autora faz referência ainda, entre outros casos, ao *Papa negro* (Figura 26), pintura anônima do final do século XVIII, no forro da capela-mor da Igreja de Santa Efigênia do Alto da Cruz, em Ouro Preto, “uma das cenas mais inusitadas de reinterpretação de motivos tridentinos”.¹⁷¹

Figura 25 - Detalhe da pintura *Assunção da Virgem Maria* (1823), de Manuel Ataíde, Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Mariana, Minas Gerais



Fonte: Foto de Carla Oliveira, 2009¹⁷²

¹⁷¹ OLIVEIRA, Carla Mary S. Arte colonial e mestiçagens no Brasil setecentista: irmandades, artífices, anonimato e modelos europeus nas capitanias de Minas e do norte do estado do Brasil. In: PAIVA, Eduardo França, Org.; AMANTINO, Marcia, Org.; IVO, Isnara Pereira, Org. **Escravidão, mestiçagens, ambientes, paisagens e espaços**. São Paulo: Annablume, 2011. (Coleção Olhares). p. 99-102.

¹⁷² Ibidem. p. 101.

Figura 26 - Detalhe do Papa negro, anônimo, Igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto (MG)



Fonte: Foto de Carla Oliveira, 2009¹⁷³

As dimensões do Império Português e, conseqüentemente, as distâncias de Lisboa dificultavam o controle da aplicação das normas tridentinas, dando maior liberdade para adequações e releituras locais de imagens religiosas, o que ocorreu não apenas em Minas Gerais, mas na Paraíba, em Pernambuco e na Bahia. Na Paraíba, Carla Oliveira destaca a presença dos traços mestiços em atlantes e madonas de pele negra ou parda no conjunto dos franciscanos como na Sacristia e na Casa de Orações dos irmãos terceiros, espaços mais reservados e visíveis a poucos.¹⁷⁴ A dificuldade no controle das normas tridentinas facilitava a entrada de imagens fora do espírito catequizador, salvífico e intermediário da fé, tão aspirado pela Igreja e fora dos novos cânones decorosos impostos por Trento, que baniram os excessos de representação nas imagens.¹⁷⁵

O encontro de repertórios ocorrido - mistura entre o indígena e o colonizador, por exemplo - aproxima-se do que Décio Guzmán chama de “caboclicização”¹⁷⁶ e ocorreu entre 1650 e 1720. Para o autor, o processo, ocorrido em todos os povos locais, envolveu a aprendizagem da chamada língua geral - o *nheengatu* -, bem como as alterações nos costumes cotidianos, a sedentarização, o uso combinado da agricultura com a caça e a pesca, o

¹⁷³ OLIVEIRA, 2011. p. 102.

¹⁷⁴ Ibidem, p. 105, 112.

¹⁷⁵ SERRÃO, Vitor. Impactos do Concílio de Trento na arte portuguesa entre o Maneirismo e o Barroco (1563-1750). In: GOUVEIA, António Camões (org.); BARBOSA, David Sampaio (org.); PAIVA, José Pedro (org.). **O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas: Olhares Novos**. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa. Centro de Estudos de História Religiosa, 2014. p. 104, 118, 125.

¹⁷⁶ GUZMÁN, Décio de Alencar. Festa, Preguiça e Matulagem: O trabalho indígena e as oficinas de pintura e escultura no Grão-Pará, sécs. XVII-XVIII. **Revista Estudos Amazônicos**. v. XIII, n.º 1, 2015. p. 05.

comércio em larga e pequena escalas, diferente do escambo, anteriormente praticado, e a vida urbana aos moldes ocidentais, além das crenças e práticas religiosas, que foram substituídas pelas cristãs, como os casamentos entre etnias.

O autor chama a atenção ainda para o fato de que o processo inverso também ocorreu, ou seja, os portugueses, na convivência com os nativos, dadas as necessidades de seguir com as ações colonizadoras, também se *indianizaram*, incorporando costumes da vida local. Entre as incorporações estão concepções de trabalho bastante diversas das europeias. Os locais, por exemplo, não possuíam um rigor quanto aos horários para a pesca e a caça, fazendo quando da necessidade. Ter, a sua disposição, os produtos da floresta, deixava-os menos empenhados em produzir em quantidade não apenas para o seu sustento, e essa visão dava ao estrangeiro a impressão de que os nativos não possuíam a ambição pela produção, em razão da indolência, da preguiça e do ócio em que foram criados.¹⁷⁷

Guzmán faz referência ao ócio, mal visto pelos religiosos, que o chamavam de preguiça. Os locais possuíam dinâmica particular de trabalho - pescavam e caçavam em horários flexíveis e cultivavam suas roças, quando necessário -, baseada nas particularidades regionais ligadas ao clima e às práticas religiosas, e isso era criticado pelos missionários que os viam com desprezo. Ócio que era utilizado inclusive como restaurador das energias gastas com a prática da agricultura intensiva.¹⁷⁸

A respeito disso, Antônio Baena comenta no *Ensaio Corográfico*: “[a] moleza, o ócio, e a preguiça dominam a indústria e o trabalho, que deveriam praticar [...]. Eles satisfeitos com a sua tenuíssima vitualha não cogitam em mais nada, nem providenciam a futura subsistência”, apenas vivem “em virtude das suas faculdades físicas”, e permanecem “miseravelmente”.¹⁷⁹

As técnicas, os materiais e as tradições locais, estranhos ao uso e às práticas dos religiosos, foram, aos poucos, sendo incorporados e adaptados aos seus de origem, combinados com eles e mesmo aperfeiçoados, na produção da arte e da arquitetura por eles desenvolvidas: novas possibilidades, novas descobertas. O uso de muitos desses materiais chegou aos dias atuais, mesmo que nem sempre da mesma maneira, alguns, inclusive, com seus usos ampliados, principalmente nas indústrias alimentícia e farmacêutica. Como as trocas sempre acontecem, é possível pensar em um movimento de sentido oposto e que o fazer do

¹⁷⁷ GUZMÁN, 2015. p. 05.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 17.

¹⁷⁹ BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. **Ensaio corográfico sobre a província do Pará**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2004. p. 111.

européu, trazido pelos padres-artistas, tenha deixado marcas na produção dos artefatos indígenas: seus métodos, seu repertório ornamental, suas técnicas e seus materiais.

1.1.2 Um movimento de sentido inverso

Conforme Renata Martins¹⁸⁰, trabalhos como os de Frederico Barata¹⁸¹ e de Ulpiano de Meneses¹⁸² chamam a atenção para os cachimbos encontrados em estudos arqueológicos no Pará. Esses objetos apresentam como elementos decorativos, detalhes de vegetais estilizados – florões e rosáceas – típicos dos objetos, do mobiliário e da arquitetura do colonizador, sugerindo, portanto, uma possível influência jesuítica nas peças. Ainda conforme a mesma autora, a partir da imitação de vegetais, entalhados, por exemplo, nas obras de Santo Alexandre, dos ensinamentos obtidos nas oficinas jesuíticas e do contato com os mestres artífices, o indígena pode ter apreendido tais temas e passado a utilizá-los em seus próprios objetos. Essa prática propiciou o trânsito de informações, saberes e experiências nos dois sentidos, pois, nas peças, é possível se perceber que um objeto de uso indígena é adornado com o repertório do colonizador e produzido com o uso de técnicas de pintura e materiais locais.¹⁸³

A Coleção Tapajônica do MAE-USP - Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, formada a partir de duas coleções privadas provenientes da cidade de Santarém, no Pará, é formada por peças decoradas, produzidas pelos Tapajó e provenientes da principal aldeia da etnia, que deu origem à cidade, e arredores, sem que se tenham maiores informações que contextualizem esses artefatos, determinando suas funções, datações e possíveis correlações entre as peças.¹⁸⁴

Relatos de viajantes dos séculos XVI, XVII e XVIII fazem referência à existência da etnia, uma “grande e complexa” nação indígena que vivia junto à foz e ao longo do rio Tapajós, no Baixo Amazonas (PA). Descritos como “guerreiros poderosos”, eram temidos por outros grupos que habitavam a região. Produziam objetos de cerâmica e de pedra e

¹⁸⁰ MARTINS, 2009a, v. 1. p. 258, 261.

¹⁸¹ BARATA, Frederico. A arte Oleira dos Tapajós. **Revista do Museu Paulista**. São Paulo, 1951, vol.V, p. 90.

¹⁸² MENESES, Ulpiano. **Arqueologia Amazônica – Santarém**. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo – MAE-USP, 1972. (Catálogo da Exposição de Cerâmica Santarena do Museu de Arqueologia e etnologia da Universidade de São Paulo - MAE-USP).

¹⁸³ MARTINS, op. cit., loc. cit.

¹⁸⁴ SCATAMACCHIA, Maria Cristina Mineiro; DEMARTINI, Célia Maria Cristina; BUSTAMANTE, Alejandra. O aproveitamento científico de coleções arqueológicas: a coleção tapajônica do MAE/USP. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, 6. 1996. p. 318.

teciam algodão e palha (cestaria).¹⁸⁵ Pelas crônicas, sabe-se que os portugueses chegaram a esse rio em 1626, comandados pelo capitão Pedro Teixeira e que, em 1639, os Tapajó foram dominados pelo filho de Bento Maciel Parente, governador do Pará. João Bettendorf relata, em sua Crônica, que, em fins do século XVII, quando a presença do europeu se fez definitiva, suas aldeias estavam totalmente extintas.

Entre os cerca de 6.000 exemplares que compõem a coleção Tapajônica estão: objetos líticos, como lâminas de machado, adornos e estatuetas, e material cerâmico, como vasos, cachimbos e estatuetas.¹⁸⁶ Observa Frederico Barata, em suas minuciosas análises do estilo cerâmico dos Tapajó, os elementos antropomorfos e zoomorfos e o caráter representacional dos elementos geométricos que seriam imitações de animais da fauna local.

Dentre os objetos, os cachimbos são os únicos que possuem referências etnográficas tendo em vista as pesquisas existentes que tratam do uso do tabaco no continente sul-americano, por exemplo, ligado a uma atmosfera predominantemente mágica e religiosa vendo-se, assim, o cachimbo como meio de utilização do tabaco e exercendo, portanto, papel fundamental dentro da organização social-religiosa das culturas indígenas.¹⁸⁷ Os cachimbos, entretanto, teriam sido confeccionados a partir do contato com os portugueses, já que possuem características diferentes dos demais produzidos por esse agrupamento, pois seus traços estilísticos sugeriam, de acordo com Frederico Barata, “uma inovação tecnológica local derivada das relações de contato”¹⁸⁸ a partir dos encontros. Tendo em vista que o fumo, na região, foi introduzido pelos colonizadores europeus, a forma ou o estilo ornamental demonstram, como ressalta Barata, “uma introdução na área, de cultura alheia que se impôs à dos Tapajós, possivelmente levada pelos brancos conquistadores”. A maioria dos cachimbos da coleção é simples e sem ornatos. Porém, alguns exemplares possuem elementos ornamentais incisos, como, por exemplo, folhas, flores e enrolamentos (Figura 27, Figura 28 e Figura 29), o que leva a pensar na possível influência europeia no desenho e, particularmente, na ornamentação do artefato. Enquanto os demais objetos, quando decorados, valem-se dos elementos da fauna, como citei anteriormente, em alguns cachimbos, prevalecem detalhes da flora, estilizados, aos moldes do barroco português. Dessa maneira, repete a linguagem

¹⁸⁵ MUSEU Paraense Emílio Goeldi. **Arte da Terra**: Resgate da Cultura Material e Iconográfica do Pará. Belém: SEBRAE, 1999. p. 34-5.

¹⁸⁶ SCATAMACCHIA, 1996. p. 319.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 321.

¹⁸⁸ BARATA, Frederico *apud* MARTINS, Cristiane. Sobre contatos e fronteiras: um enfoque arqueológico. **Amazônica** - Revista de Antropologia da Universidade Federal do Pará. v. 4. n. 1. 2012. p. 164.

presente em objetos de prata dos jesuítas, bem como da arquitetura, sobretudo nas obras entalhadas na madeira nos púlpitos e nos altares das igrejas (Figura 30). São, portanto, “elementos discordantes e intrusivos da cultura local” com “diferenças na confecção, morfologia e escolha dos motivos ornamentais”, “resultado da presença europeia na região a partir do século XVII”.¹⁸⁹ Em outras palavras, os grupos locais se apropriaram dos hábitos, dos objetos e do repertório ornamental do colonizador, reinterpretaram-nos e empregaram suas argilas e suas técnicas cerâmicas: um exemplo do processo de mestiçagem que resultou na cultura híbrida luso-indígena da Amazônia. Esse olhar, de certo modo, ao relativizar a vitimização das populações indígenas e africanas na América, dá a essas populações uma posição ativa em face ao poder do colonizador.¹⁹⁰

Figura 27 - Cachimbo de cerâmica com ornamentos vegetalistas



Fonte: Coleção Tapajônica, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, MAE-USP (n.º cachimbo 222 foto A)¹⁹¹

Figura 28 - Cachimbo de cerâmica com ornamentos vegetalistas



Fonte: Coleção Tapajônica, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, MAE-USP (n.º cachimbo 206 foto A)¹⁹²

¹⁸⁹ MUSEU, 1999. p. 43.

¹⁹⁰ SYMANSKI, Luis Cláudio Pereira; GOMES, Denise Maria Cavalcante. Mundos mesclados, espaços segregados: cultura material, mestiçagem e segmentação no sítio Aldeia em Santarém (PA). In: **Anais do Museu Paulista**. v. 20. n. 2. jul.- dez. 2012. p. 85.

¹⁹¹ MARTINS, 2016. p. 74

Figura 29 - Cachimbo de cerâmica com relevos, da coleção “Frederico Barata”, MPEG, Belém, Pará



Fonte: Reproduzido em Guapindaia¹⁹³

Figura 30 - Enrolamentos vegetalistas em um retábulo lateral da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



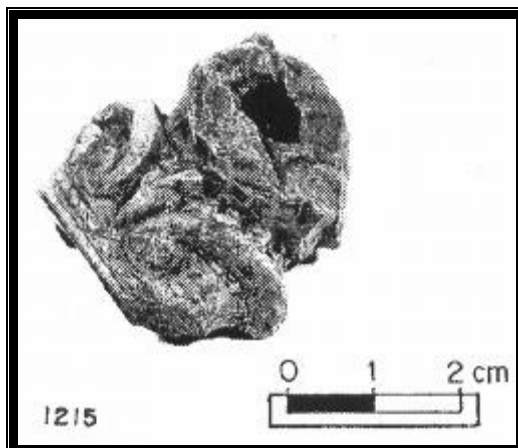
Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2017

Outro conjunto de 250 objetos cerâmicos e 2.113 fragmentos com ou sem elementos ornamentais, também provenientes de Santarém, a coleção Frederico Barata, pertencente ao Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), igualmente inclui cachimbos com elementos ornamentais (Figura 31, Figura 32 e Figura 33) aos moldes da coleção do MAE-USP.

¹⁹² MARTINS, 2016. p. 74

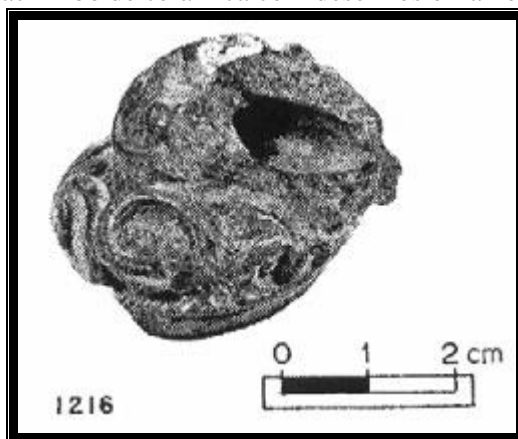
¹⁹³ GUAPINDAIA, Vera Lúcia Calandrini. **Fontes históricas e arqueológicas sobre os Tapajó de Santarém: A coleção “Frederico Barata” do Museu Paraense Emílio Goeldi.** Dissertação. Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco. 1993. v. 1. p. 57.

Figura 31 - Cachimbo de cerâmica com desenhos ornamentais em relevo



Fonte: Coleção “Frederico Barata”, MPEG, Belém, Pará¹⁹⁴

Figura 32 - Cachimbo de cerâmica com desenhos ornamentais em relevo



Fonte: Coleção “Frederico Barata”, MPEG, Belém, Pará¹⁹⁵

Figura 33 - Cachimbo de cerâmica com desenhos ornamentais em relevo



Fonte: Coleção “Frederico Barata”, MPEG, Belém, Pará. Foto de Rômulo Fialdini¹⁹⁶

¹⁹⁴ GUAPINDAIA, 1993. v. 2. p. 137.

¹⁹⁵ Ibidem, loc. cit.

¹⁹⁶ MUSEU Paraense Emílio Goeldi, O. São Paulo: Banco Safra, 1986. p. 162.

A coleção do Museu da Ciência da Universidade de Coimbra possui três objetos ornamentados com motivos florais em suas superfícies: um porco (Figura 34) e uma anta (Figura 35) de borracha, um polvorinho (porta pólvora) (Figura 36) de chifre retorcido e com incisões. Os objetos foram coletados pelo naturalista baiano, Alexandre Rodrigues Ferreira, na *Viagem Philosophica* e, possivelmente, produzidos por indígenas da região Amazônica. Sobre os ornamentos existentes nas peças, é admissível pensar em relações de semelhança com aqueles usados na arte e na arquitetura do período (Figura 37).

Figura 34 - Detalhe do porco de borracha com incisões



Fonte: Museu da Ciência da Universidade de Coimbra – Coleção *Online*¹⁹⁷

Figura 35 - Anta de borracha com incisões



Fonte: Museu da Ciência da Universidade de Coimbra – Coleção *Online*¹⁹⁸

¹⁹⁷ N.º inventário – ANT.Br. 61. Disponível em: <<http://museudaciencia.inwebonline.net/ficha.aspx?id=964&src=antropologia>>. Acesso em: 16 set. 2018.

¹⁹⁸ N.º inventário – ANT.Br. 60. Disponível em: <<http://museudaciencia.inwebonline.net/ficha.aspx?id=1222&src=antropologia>>. Acesso em: 16 set. 2018.

Figura 36 - Detalhe do polvorinho de chifre retorcido, com incisões



Fonte: Museu da Ciência da Universidade de Coimbra – Coleção *Online*¹⁹⁹

Figura 37 - Detalhe da pintura do teto da Sacristia da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará, com destaque para os enrolamentos (volutas)



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

É pertinente destacar também a possibilidade de influências semelhantes na pintura corporal. Francis de Castelnau, em seus relatos de viagem pela América do Sul (1843-47), ao comentar a respeito da etnia Kadiwéu, descendentes dos Guaikurú, escreve: “Os Cadiueu pintam o corpo com genipapo, desenhando nele figuras muito regulares, feitas de linhas concêntricas e de bonitos arabescos”²⁰⁰. Uma das aquarelas constante do relatório da viagem

¹⁹⁹ N.º inventário – ANT.Br. 84. Disponível em: <<http://museudaciencia.inwebonline.net/ficha.aspx?id=1738&src=antropologia>>. Acesso em: 16 set. 2018.

²⁰⁰ CASTELNAU, Francis. **Expedição às regiões centrais da América do Sul**. Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1949. t.2. p. 244.

mostra um indígena daquela etnia (Figura 38) com pinturas corporais que também apresentam as linhas concêntricas descritas pelo autor que, assim, pensa em relações com as volutas aplicadas na arte e na arquitetura produzidas no período (Figura 37).

Figura 38 - Litografia de Pochet de um indígena Guaikurú, do Paraguai



Fonte: CASTELNAU, 1852, t. 2, Prancha 37²⁰¹

Na documentação produzida por Alexandre Rodrigues Ferreira durante a *Viagem Philosophica*, há uma iconografia que reproduz indígenas Jurupixuna, ou bocas-negras, com seus trajes ritualísticos e uma máscara com ornatos (Figura 39), aliás, essa etnia se destacava pelo uso de máscaras de entrecasca nas danças de agradecimento ou celebração. O detalhe da ornamentação da máscara lembra também as volutas existentes nas obras produzidas no período.

Figura 39 - Detalhe da máscara ritualística dos Indígenas Jurupixuna, desenho de J. J. Codina, 1787



Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa em História – Universidade Federal do Paraná²⁰²

²⁰¹CASTELNAU, Francis. *Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud: de Rio de Janeiro à Lima, et de Lima au Para*. Vues et Scènes. Chez P. Bertrand, Libraire-Éditeur, Paris, 1852. t. 2. Prancha 37.

Pertencentes também ao Museu da Ciência da Universidade de Coimbra, e coletados na *Viagem Philosophica*, dois recipientes, um de cabaça (Figura 40) e outro de cuia (Figura 41), ornados com pinturas policromadas, guardam nas formas, nas cores e no tema das flores, alguma semelhança com a linguagem dos religiosos estrangeiros (Figura 42). Seriam também exemplos da absorção, pelos indígenas, do repertório ornamental utilizado pelos religiosos que na região estiveram?

Figura 40 - Recipiente de cabaça decorado com pintura floral policromada



Fonte: Museu da Ciência da Universidade de Coimbra – Coleção Online²⁰³

Figura 41 - Recipiente de cuia decorado com pintura policromada com flores e frutos



Fonte: Museu da Ciência da Universidade de Coimbra – Coleção Online²⁰⁴

²⁰² Disponível em: <http://www.cedope.ufpr.br/images/mascaras_trecuna.jpg>. Acesso em: 14 nov 2018.

²⁰³ Disponível em: <<http://museudaciencia.inwebonline.net/ficha.aspx?id=%201794&src=antropologia>>. Acesso em: 16 set 2018.

²⁰⁴ Disponível em: <<http://museudaciencia.inwebonline.net/ficha.aspx?id=1780&src=antropologia>>. Acesso em: 16 set 2018.

Figura 42 - Detalhe de pintura do teto, Sacristia da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

E os tantos outros cachimbos coletados na região e que apresentam elementos ornamentais geométricos mais simplificados teriam alguma influência da cultura negra que pela região também circulou e que, provavelmente, contribuiu com o trânsito de informações?

Estudos realizados em sítios históricos do sul e sudeste do país revelam objetos da cultura material, em particular os cachimbos, ligados às populações negras que habitaram aquelas áreas. Para Camilla Agostini, os cachimbos representam a “manutenção de traços étnicos como uma forma de resistir à coisificação pretendida pelo colonizador” tendo em vista que as incisões nas peças, muitas vezes, estão ligadas a grupos específicos.²⁰⁵

As características morfológicas e ornamentais, em particular as sequências de linhas paralelas presentes nas bordas daqueles (Figura 43), mostram alguma referência aos encontrados, por exemplo, nas escavações realizadas na reforma do porto de Belém (PA) (Figura 44). Esse paralelo faz aventar essa possibilidade, o que seria uma zona de contato entre o local (indígena) e o estrangeiro (africano). E que, portanto, teria contribuído para a formação de uma cultura afro-indígena²⁰⁶ -, alargando o olhar para além dos encontros indígena/branco e negro/branco.

²⁰⁵ AGOSTINI, Camilla. Resistência cultural e reconstrução de identidades: um olhar sobre a cultura material de escravos do século XIX. **Revista de História Regional**, v. 3. n.º 2, 1998. p. 126-7.

²⁰⁶ A respeito do tema da cultura afro-indígena, ver: PACHECO, Agenor Sarraf. Cosmologias Afroindígenas na Amazônia Marajoara. **Projeto História**. São Paulo, n. 44, jun. 2012.

Figura 43 - Cachimbos moldados coletado no Sítio São Francisco, litoral norte paulista



Fonte: Fotos de Camilla Agostini²⁰⁷

Figura 44 - Cachimbos de cerâmica²⁰⁸, Memorial do Porto, Belém, Pará



Fonte: Fotos de Domingos Oliveira, 2017

1.1.3 Os jesuítas para além da obra de Santo Alexandre

Os jesuítas, além de seu conjunto, também estão ligados à construção e/ou reedificação de outros templos em Belém. Segundo o padre José de Moraes, “a capella de Jesus, chamada vulgarmente do Santo Christo”, ao lado do colégio da Ordem e a primitiva igreja de São João Baptista, “pelos mesmos meios das esmolos e concurrencia dos piedosos moradores”, foram de responsabilidade dos inacianos.²⁰⁹

Além dessas, outras duas igrejas também foram de responsabilidade dos religiosos da Companhia. Quando a primeira edificação da matriz de Nossa Senhora da Graça entrou em ruínas, foi reconstruída pelos padres jesuítas Souto-Maior e Gaspar Fragoso, servindo até 1748, ano em que foi demolida, e em seu lugar, erguida a Igreja da Sé. Até 1755, o templo estava parcialmente construído e foi entregue ao arquiteto Landi, que o concluiu em 1774.

Também está ligada aos jesuítas, a construção da Igreja do Rosário dos Homens Brancos, edificada em frente ao conjunto do Carmo, e que, abandonada, entrou em ruínas e

²⁰⁷ AGOSTINI, 2011. p. 108.

²⁰⁸ Cachimbos coletados no decorrer da restauração do porto de Belém (PA) e que fazem parte da exposição do Memorial do Porto.

²⁰⁹ MORAES, José de (Pe.). **Historia da Companhia de Jesus na Extincta Provincia do Maranhão e Pará**. Rio de Janeiro: Typographia do Commercio, 1860. p. 423.

foi demolida antes de 1941.²¹⁰ Bettendorf faz referência a esta ermida ainda em 1660²¹¹, porém o edifício de que se têm raras imagens teria sido erguido pelo reitor do colégio jesuítico, padre José de Souza, em 1727, como forma de compensar a Confraria de N. S. do Rosário dos Homens Brancos, quando a pensão paga por D. Catarina da Costa à referida Confraria foi transferida à ordem dos jesuítas.²¹² Os raros registros existentes da igreja são: parte de uma parede lateral, na litografia de Joseph Léon Righini (Figura 45), do final do século XVIII; na vista aérea do Bairro da Cidade Velha, onde é possível ver seu telhado (Figura 46); a fachada mostrada em uma imagem existente nos arquivos da FUMBEL – Fundação Cultural do Município de Belém (Figura 47) e o Prospecto da cidade de Belém da parte Oeste, de João André Schwebel (Figura 48). É passível de dúvida, entretanto, se a imagem encontrada no arquivo da FUMBEL seria realmente dessa igreja, tendo em vista que a mesma mostra uma torre em uma das extremidades da fachada, torre esta que não está presente nem na vista do Bairro da Cidade Velha, nem no Prospecto de Schwebel.

Hoje, na Praça do Carmo, ainda é possível ver, através de “janelas arqueológicas”, antes protegidas por pirâmides de vidro, atualmente, expostas a céu aberto, as ruínas das fundações da referida igreja.²¹³

²¹⁰ Informação de Serafim Leite que escreve que, em 1941, quando esteve em Belém, a igreja não mais existia. In: LEITE, Serafim (SJ). **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Tomo III, Livro III, Capítulo I. São Paulo: Edições Loyola, 2005. p. 522.

²¹¹ BETTENDORF, 1910. p. 23.

²¹² LEITE, Serafim (SJ). op. cit., loc. cit.

²¹³ O termo “janela arqueológica”, segundo Glenda Fernandes, foi utilizado pelo arqueólogo Fernando Marques ao se referir às aberturas no solo existentes na Praça do Carmo e que deixam expostas partes das estruturas da Igreja do Rosário dos Homens Pretos. A respeito dessa Igreja e do sítio arqueológico histórico, ver: FERNANDES, Glenda Consuelo Bittencourt. **“Um buraco no meio da praça”**: múltiplas percepções sobre um sítio arqueológico em contexto urbano amazônico – o caso de Belém, Pará. Dissertação Mestrado. Universidade Federal do Pará. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia. 2014.

Figura 45 - Largo do Carmo com vista parcial da Igreja do Rosário dos Homens Brancos, identificada pela seta vermelha



Fonte: Joseph Léon Righini²¹⁴

Figura 46 - Vista aérea do Bairro da Cidade Velha. Em destaque, a cobertura da Igreja do Rosário dos Homens Brancos, Belém, Pará



Fonte: Belém da Saudade, p. 158²¹⁵

²¹⁴ RIGHINI, Joseph Léon. **Panorama do Pará em Doze Vistas desenhadas por J.L. Righini**. Pará: Conrad Wiegandt, s.d. A obra pertence à Biblioteca Guita e José Mindlin da Universidade de São Paulo. Uma cópia digitalizada encontra-se no *site* do Centro de Memória da Amazônia. Disponível em: <<http://www.ufpa.br/cma/imagenscma.html>>. Acesso em: 29 ago. 2018.

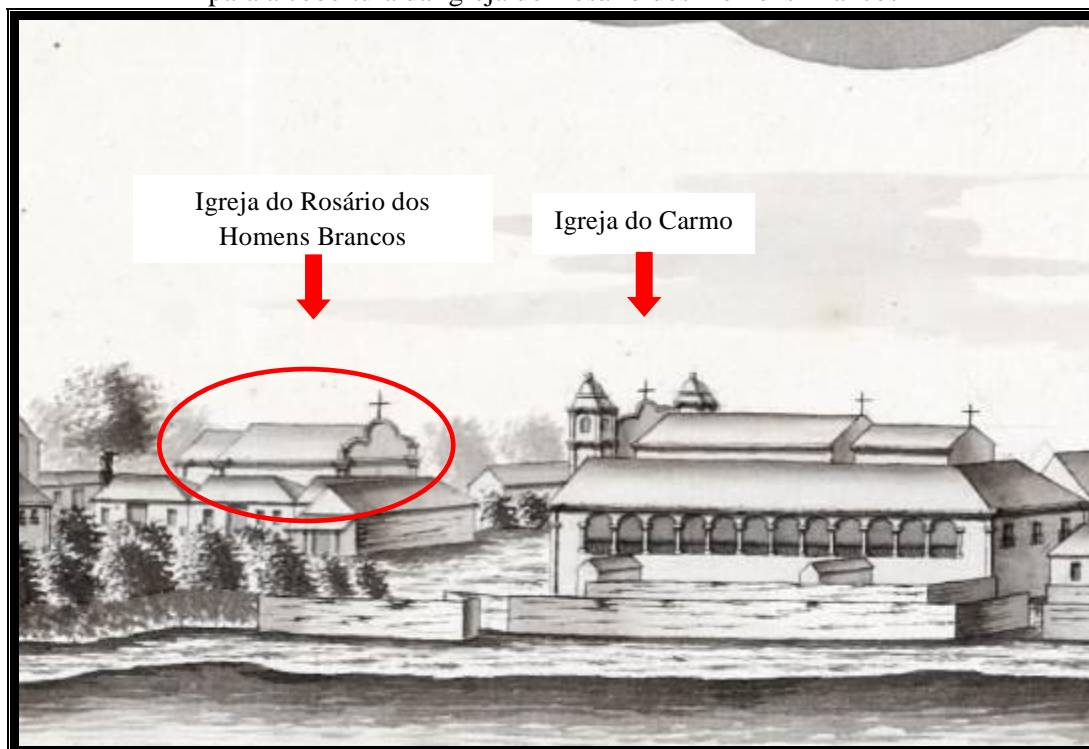
²¹⁵ **BELÉM da Saudade**: A Memória da Belém do Início do Século em Cartões-Postais. Belém: SECULT, 1996. p. 158.

Figura 47 - Igreja do Rosário dos Homens Brancos, início do século XIX



Fonte: Arquivo FUMBEL

Figura 48 - Prospecto da cidade de Belém da parte Oeste, de João André Schwebel, com destaque para a cobertura da Igreja do Rosário dos Homens Brancos



Fonte: Site da Biblioteca Digital do Fórum Landi²¹⁶

²¹⁶ Disponível em: <<http://www.forumlandi.org/images/46/556/dsc0038.jpg>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

Como observado até aqui, a utilização de elementos ornamentais na arte e na arquitetura da cidade de Belém acontece desde o período colonial. Inicialmente, nos edifícios religiosos, em particular, nos templos de jesuítas e de carmelitas e, em seguida, na segunda metade do século XVIII, na obra do arquiteto italiano Antônio José Landi. Especificamente com sua vinda, arquiteto com formação na Academia Clementina de Bolonha, a cidade viu o surgimento de edifícios significativos, que, embora não sejam em grande número, destacam-se pela qualidade técnica e pelos elementos ornamentais ligados aos movimentos artísticos europeus daquele período. Landi, contratado pelo governo português como desenhador, veio para o Grão-Pará com a finalidade de registrar visualmente a viagem da Comissão Demarcadora de Limites, cujo objetivo era executar as demarcações territoriais determinadas pelo Tratado de Madrid, assinado entre Portugal e Espanha em 1750. Ao chegar ao Grão-Pará, encontrou uma cidade em formação, com as primeiras ruas abertas e já com algumas edificações pontuando sua paisagem, em particular, os conjuntos de quatro ordens religiosas: jesuítas, carmelitas calçados, mercedários calçados e capuchos de Santo Antônio.

1.2 A CIDADE EXISTENTE E O ARQUITETO LANDI

A cidade de Belém recebeu, na segunda metade do século XVIII, mais precisamente no dia 19 de julho de 1753, uma comissão de técnicos estrangeiros – os chamados “comissários inteligentes” - contratados o “quanto antes”²¹⁷ pelo governo português para efetivar as determinações do Tratado de Madri, de 1750, referente às demarcações dos limites territoriais de Portugal e da Espanha na América do Sul, o que finalizou as disputas pelas terras. Para tal, formaram-se duas comissões encarregadas dos trabalhos: uma destinada às fronteiras do sul do Brasil e a outra às fronteiras do Norte, mais precisamente no grande Estado do Grão-Pará e Maranhão. Nos trabalhos das comissões, incluíram-se observações astronômicas e foi produzido um significativo material cartográfico.

Da segunda comissão, que interessa, particularmente, a este estudo, fizeram parte os sargentos-mores José Gonçalves da Fonseca e Sebastião José da Silva; os capitães Gaspar João Geraldo de Gronsfeld, alemão, e Gregório Rebelo Guerreiro Amaro (ou Camacho); o tenente alemão Manuel Göetz; os oficiais alemães João André Schwebel e Adão Leopoldo Breuning; os astrônomos Xaverio Haller, alemão, e João Ângelo Brunelli, italiano; os

²¹⁷ Tratado de Madri. Artigo XXII. In: REIS, Arthur Cezar Ferreira. **Limites e demarcações na Amazônia brasileira**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948. v. 2. p. 127.

cirurgiões Daniel Panck, alemão, Antonio Matos e Domingos de Sousa; os ajudantes Henrique António Galúcio, mantuano, e Philippe Sturm, alemão; o desenhador italiano Antonio José Landi e o padre jesuíta croata, astrônomo, Ignácio Szentmártonyi.²¹⁸

O núcleo habitacional encontrado pela Comissão já se encontrava com seu traçado urbanístico básico definido e obedecia ao modelo reticulado, com quarteirões em forma de retângulos e trapézios. Tendo como limite natural o igarapé do Piri, a cidade era constituída de duas áreas distintas: a mais antiga, o bairro da Cidade, atual Cidade Velha, e a segunda, implantada a partir do final do século XVII, a Campina (Figura 49).

Figura 49 - Planta geométrica da “Cidade de Belém do Grão Pará”, levantada em 1753, por ordem do governador Francisco Xavier de Mendonça Furtado



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil)²¹⁹

A cidade de Belém, registrada, provavelmente, por João André Schwebel, em 1753, em uma planta (Figura 49) e em um prospecto (Figura 50) se assentava, em uma plataforma pouco elevada, o Forte de Santo Cristo, no local do primitivo Forte do Presépio, onde tivera início esse núcleo em 1616. Em frente ao Forte, havia um amplo espaço circundado pela Capela de Santo Cristo, pela Igreja da Sé e pelo conjunto dos jesuítas. A partir desse espaço,

²¹⁸ Sebastião José de Carvalho e Melo [Carta a Francisco Xavier de Mendonça Furtado, em 06/07/1752] – Biblioteca Nacional de Lisboa, Coleção Pombalina. 626, p. 32-37.

²¹⁹ LOHSE, Ernst. **O Museu Paraense de Historia Natural e Ethnographia**: diploma. Belém, PA: Lith. de C. Wiegandt, [189-]. 1 diploma, litografia, mon., 29,5 x 38,6cm em f. 41,4 x 54,6cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1354898/icon1354898.jpg>. Acesso em: 9 fev. 2019. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1354898/icon1354898.html>. Acesso em: 9 fev. 2019.

paralelamente ao rio Guamá, seguia a primeira rua da cidade, a rua do Norte, atual Rua Siqueira Mendes, ao final da qual se abria o Largo do Carmo. Ao redor do Largo estavam implantados: a igreja e o convento do Carmo e a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Brancos. Na Campina, paralela à Baía do Guajará, destacava-se a rua dos Mercadores (a rua da Cadeia), atual Rua Conselheiro João Alfredo, primeira rua desse setor da cidade, em cujo final se encontrava um largo em frente do qual localizava-se o convento dos Mercedários. Do largo, e na continuação da rua dos Mercadores, partia a Rua de Santo Antônio, que abrigava, ao seu final, o convento de mesmo nome, pertencente aos frades franciscanos.

Figura 50 - Prospecto da cidade de Belém



Fonte: Site da Biblioteca Digital do Fórum Landi²²⁰

Dentre os comissários que se dirigiram para o norte, destacou-se o desenhador italiano, de Bolonha, Antônio Landi, que empreendeu duas viagens para o interior da região, com vista aos trabalhos de demarcação. Ao se estabelecer em Belém em definitivo, construiu, reformou e ornamentou edifícios civis, religiosos e militares, estendeu-se do urbanismo à pintura de quadratura, projetou púlpitos, retábulos e órgãos, composições com estuque, construções efêmeras, além de ter organizado festas, ornamentado mapas e livros e desenhado objetos de ourivesaria.²²¹

²²⁰ Disponível em: <<http://forumlandi.org/images/46/554/10-prospecto-da-cidade-de-belem1786autor-baseado-no-desenho-de-joao-andre-schwebel-fonte-ihgb-rj.jpg>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

²²¹ MENDONÇA, 2003a. p. 2.

Desde sua chegada, em 1753, trabalhou para cinco governadores do Estado²²², para três bispos da diocese do Pará²²³, para quase todas as ordens religiosas sediadas na cidade (franciscanos, carmelitas, jesuítas e mercedários), para a Câmara e para alguns dos proprietários mais abastados da região.²²⁴

Quando Landi se estabeleceu em Belém, uma cidade já estava erguida, em fase embrionária, é certo, mas em expansão, e nela uma sociedade se estabelecera e serviu de base para o momento seguinte. Antônio Landi, portanto, não partiu do zero, mas da cidade pré-existente. Ou seja, as mudanças ocorridas na cidade foram o resultado de um processo social e cultural relativamente contínuo, sem cortes bruscos, mas com alterações lentas. Embora as fases de desenvolvimento possam ser divisadas, ao olhar o processo na sua totalidade, é impossível distinguir o ponto exato em que as mudanças aconteceram.

Como referido anteriormente, no período em que Landi chegou à cidade, já estavam implantadas, por exemplo, as Igrejas de Santo Alexandre²²⁵ e de Nossa Senhora do Carmo, pertencentes, respectivamente, aos inacianos e aos carmelitas e que serão focos de estudo dos capítulos 2 e 3 desta tese. Na primeira, destaquem-se os altares e púlpitos de madeira e as pinturas dos tetos da Sacristia, do Consistório e de algumas capelas laterais, com seus mascarões coloridos; na segunda, chama a atenção o altar principal, barroco, que foi preservado na reforma empreendida pelo italiano na década de 1760. Além dessas, a cidade de Belém recebeu da traça de Landi, entre outras obras, duas igrejas totalmente novas: São João Batista e Sant'Ana e a Capela Pombo. Na primeira, o artista deixou registrados três trabalhos de pintura de quadratura, técnica bastante comum na Bolonha setecentista e da qual os mestres de Landi, os Galli da Bibiena, eram exímios representantes; na segunda, o arquiteto imprimiu características de uma típica igreja italiana com ausência de torres sineiras, elementos comuns às igrejas brasileiras do período. Landi ainda desenhou, provavelmente, uma pequena capela anexa à residência do importante Coronel Ambrósio Henriques, senhor de engenhos, onde faz uma espécie de resumo do repertório ornamental que utilizou em várias

²²² Francisco Xavier de Mendonça Furtado (1751-1759), Manuel Bernardo de Melo e Castro (1759-1763), Fernando da Costa de Ataíde Teive (1763-1772), João Pereira Caldas (1772-1780) e José de Nápoles Tello de Menezes (1780-1783).

²²³ Dom Frei Miguel de Bulhões e Sousa (1748-1760), Dom João de São José de Queirós da Silveira (1760-1763), Dom Frei João Evangelista Pereira da Silva (1771-1782).

²²⁴ MENDONÇA, op. cit. p. 237.

²²⁵ A respeito de vários aspectos da Igreja de Santo Alexandre e do convento dos jesuítas, incluindo o restauro do conjunto, consultar: PARÁ, 2005.

de suas obras na cidade. Esses três edifícios religiosos serão objeto de análise no último capítulo deste trabalho.

Landi, ao chegar à cidade, encontrou um mundo de tradições religiosas. Ao trazer para Belém o estilo bolonhês, adquirido em sua formação na Academia Clementina, porém direcionado pelo pensamento pombalino, provavelmente, precisou se adaptar àquela realidade local. Adaptação que pode ser observada, por exemplo, ao se analisar a reforma da Igreja do Carmo, empreendida pelo arquiteto, e as relações criadas por ele, no que diz respeito aos aspectos ornamentais, entre o altar-mor, mantido da edificação anterior, e o que ele construiu de novo, aspectos que serão tratados com detalhes no capítulo 3 desta tese.

Portugal, no período, reaproximara-se cultural e politicamente da Europa, após o seiscentos, em que vivera isolado. Uma política de prestígio foi colocada em prática por D. João V, o Magnânimo, com vistas a reforçar internamente a autoridade da Coroa e, internacionalmente, dignificar a posição do país. Nesse panorama, as belas artes foram empregadas como instrumento de engrandecimento real em consonância com os ideais do “Estado-espetáculo próprio do absolutismo monárquico”, tendo em vista que a renovação estética em terras lusitanas se deveu aos estrangeiros que trouxeram o pomposo vocabulário do barroco internacional desde o final do século XVII²²⁶, o que provocou, certamente, reflexos no Brasil.

José Alves Souza Júnior, em sua tese doutoral²²⁷, discute a política pombalina e suas relações com a Companhia de Jesus e observa as relações entre indígenas, jesuítas, moradores e autoridades coloniais no Grão-Pará do setecentos, tendo os religiosos e a figura do Marquês de Pombal como “campo de confronto” do estudo. Para esse autor, há no encontro um choque entre poderes – de um lado os religiosos e do outro o governador do Estado do Grão-Pará, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, a figura mais importante na implantação da nova política colonial, “poderosamente prestigiado pela Corte” e cuja “influência política e visão administrativa alcançariam todas as administrações que sucederam”.²²⁸ Assim, abro a discussão em direção a certo choque artístico entre a tradição barroca, aqui estabelecida, e o estilo de Landi, uma combinação de referências bolonhesas com o estilo pombalino português, que tem raízes no tardo barroco italiano, levado às terras lusas pelos arquitetos

²²⁶ PIMENTEL, António Filipe. Os grandes empreendimentos joaninos. In: **CATÁLOGO da Exposição Triunfo do Barroco**. Lisboa: Fundação das Descobertas - Centro Cultural de Belém. 1993. p. 31.

²²⁷ SOUZA Júnior, José Alves. **Tramas do cotidiano: religião, política, guerra e negócios no Grão-Pará dos setecentos. Um estudo sobre a Companhia de Jesus e a política pombalina**. São Paulo: Tese de Doutorado (História), PUC-SP, 2009, p. 218-60.

²²⁸ MEIRA Filho, 2015. p. 313.

italianos que nela trabalharam. Como refere Isabel Mendonça, o arquiteto foi responsável pela transposição e/ou transmissão de modelos artísticos da Europa para o Brasil.

Embora mais ligadas aos projetos de arquitetura, suas contribuições para as artes decorativas são igualmente importantes. Manifestam “interessantes aspectos de transposição de modelos artísticos e decorativos” de Bolonha para o Grão-Pará, como nos retábulos, nos quais aparece a influência de sua formação acadêmica, seja pelo uso de elementos estruturais e decorativos de influência de seus mestres, seja “na transposição da pintura de quadratura como forma de ilusoriamente sugerir o espaço arquitectónico envolvente”²²⁹, como por exemplo na Igreja de São João Batista. Esse templo, denominado por Germain Bazin, historiador da arte, francês, de jóia da arquitetura e a obra prima do artista²³⁰, além de elegante e de estilo neoclássico.²³¹

Para Isabel Mendonça, são exemplos da denominada “transmissão de modelos artísticos da Europa para o Brasil”: o palácio dos governadores, as igrejas de Sant’Ana e de São João Baptista, algumas composições retabulares de madeira, estuque e pintura, e ainda os púlpitos criados para a Sé e para as igrejas do Carmo e das Mercês.²³²

A apontada *transmissão* de modelos europeus pode ser demonstrada nas palavras de Mendonça a respeito do Palácio dos Governadores, quando esta observa que o projeto de Landi foi aprovado pela corte em 1768, mas que nem tudo foi inspirado na arte italiana. As portas-janelas, por exemplo, são antecidas por gradis finos (Figura 51), solução frequente na arquitetura civil portuguesa desde o século XVII (Figura 52), e as águas-furtadas que, embora emolduradas por aletas e frontão (Figura 53), reproduzem soluções utilizadas nos edifícios pombalinos.²³³ Duas das três águas-furtadas foram retiradas e o telhado, hoje, está, parcialmente, escondido pela platibanda (Figura 54) construída após a reformulação, em 1900, do código de posturas do município - o Código de Polícia Municipal - na gestão do intendente Antônio Lemos, que proibiu as edificações da cidade de despejarem suas águas pluviais nas calçadas.²³⁴

²²⁹ MENDONÇA, 2003c. p. 237; 248. (grifo nosso)

²³⁰ “*joyau d’architecture, est le chef d’oeuvre*. In.: BAZIN, 1956. v. 1, p. 161.

²³¹ BAZIN, 1956. v. 2, p. 120.

²³² MENDONÇA, 2003a. p. 3. (grifo nosso)

²³³ *Ibidem*, p. 4.

²³⁴ CONSELHO Municipal de Belém. Lei n.º 276, de 3 de julho de 1900. Institui o Código de Polícia Municipal. In: **Leis e Resoluções Municipais** (1900) Codificadas na Administração Municipal do Senador Antonio José de Lemos. Belém: Typographia de Tavares Cardoso & Cia, 1901. p. 50-1.

Figura 51 - Palácio dos Governadores – em destaque, os gradis nas portas-janela. Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2016

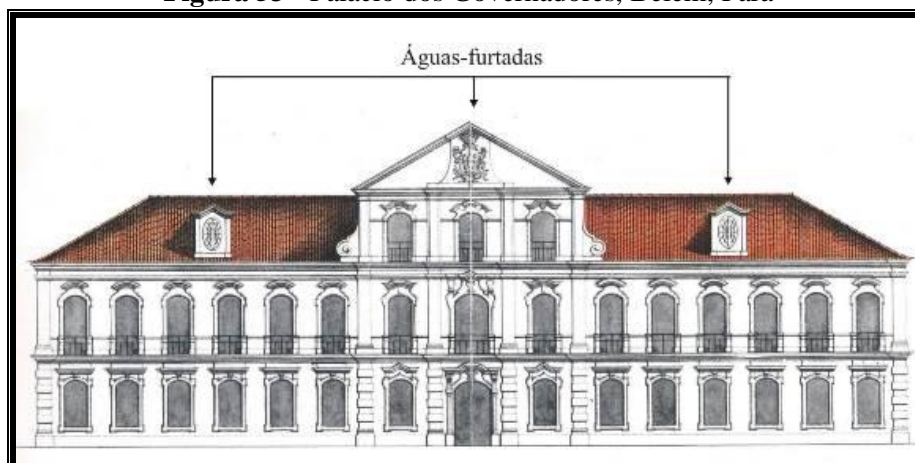
Figura 52 - Edifício Pombalino, Pombal, Portugal – em destaque, os gradis nas portas-janelas



Fonte: Site “Mapio”²³⁵

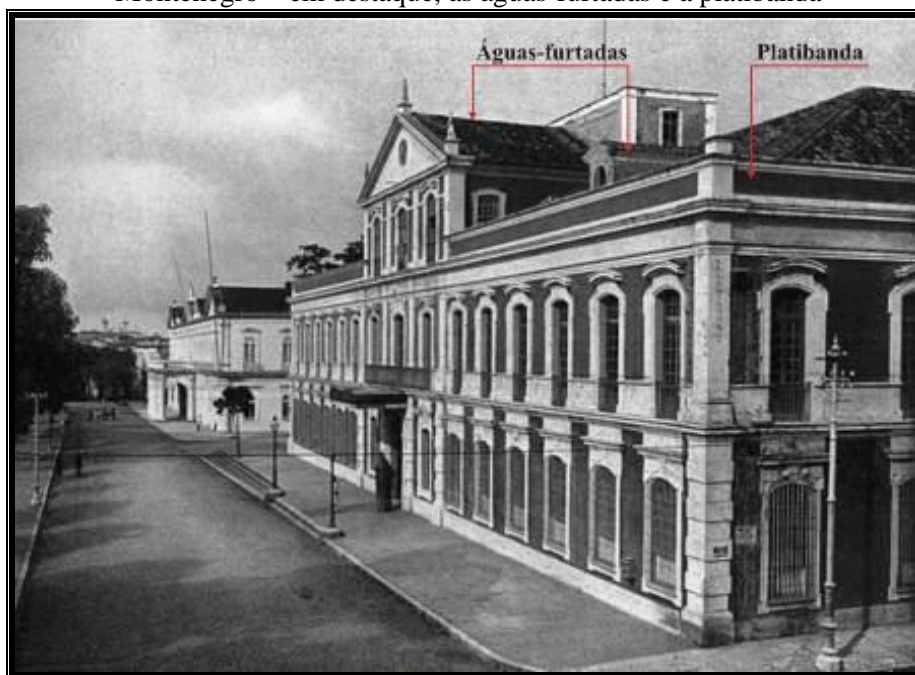
²³⁵ Disponível em: <<https://mapio.net/pic/p-14737098/>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

Figura 53 - Palácio dos Governadores, Belém, Pará



Fonte: Desenho de Joaquim José Codina

Figura 54 - Palácio dos Governadores em 1902, antes da reforma do Governador Augusto Montenegro – em destaque, as águas-furtadas e a platibanda



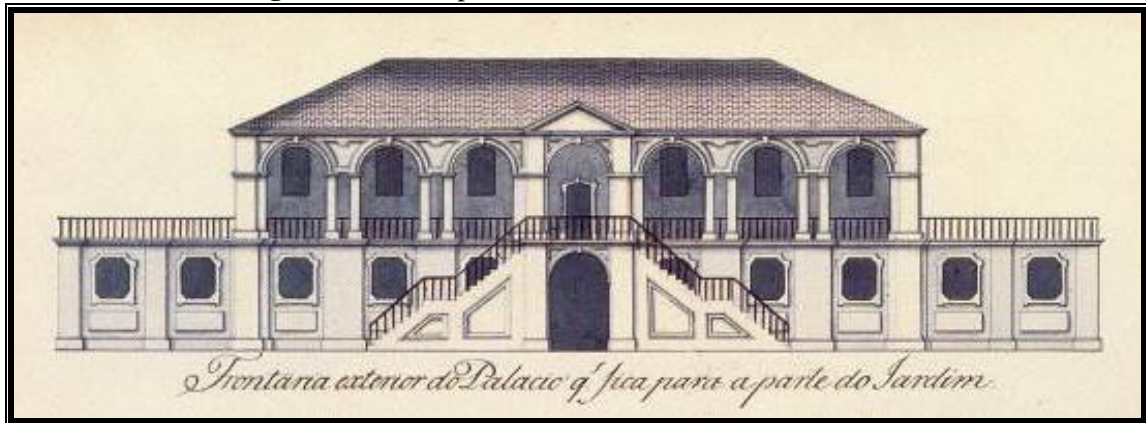
Fonte: Álbum de Belém, 1902²³⁶

De influência italiana, entretanto, é a, hoje, pouco perceptível, fachada posterior (Figura 55), que se voltava ao grande jardim existente atrás do prédio (Figura 56), do mesmo modo que a “galeria paladiana do piso superior, ladeada por varandas abertas e unida ao jardim por escada de lanços divergentes”, certamente inspirados nas “ville” bolonhesas, que se abriam à natureza envolvente por meio de escadas e terraços.²³⁷

²³⁶ BELÉM. Intendente Municipal (1898-1911 : A. J. de Lemos). **Album de Belém**: 15 de novembro de 1902. Paris: P. Renouard, 1902. 104 p. il. Disponível em: <<http://www.fcp.pa.gov.br/2016-12-16-20-17-48/album-de-belem>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

²³⁷ MENDONÇA, 2003a. p. 5.

Figura 55 - Vista posterior do Palácio dos Governadores



Fonte: Site da Biblioteca Digital do Fórum Landi, adaptado²³⁸

Figura 56 - Modelo tridimensional do terceiro projeto de Landi para o Palácio dos Governadores



Fonte: Modelo elaborado por André Maurício²³⁹

A autora oscila entre os dois termos - *transposição* e *transmissão* - e o faz como se fossem sinônimos, porém, o que o arquiteto fez, na verdade, foi uma *transmissão* de modelos nunca uma *transposição* destes, entendendo-se que transpor é transferir de um lugar ou época para outro sem alterações.

Leandro Tocantins, a esse respeito, diz que o artista não esqueceu a “íntima correlação entre a arquitetura e o meio”, fenômeno que ele “teve a sensibilidade de perceber”. Ergueu, portanto, edifícios “mais ou menos adaptados às condições climáticas da Amazônia”, não tendo feito “nunca a transposição integral dos modelos europeus para os trópicos amazônicos”.²⁴⁰

²³⁸ Disponível em: <<http://forumlandi.org/images/46/480/fachada-posterior-e-corte-longitudinal-do-palacio-dos-gover.jpg>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

²³⁹ OLIVEIRA, B., 2008. p. 66.

²⁴⁰ TOCANTINS, 1969, p. 14-5.

Landi pode mesmo ter objetivado transpor modelos europeus de arquitetura para a cidade de Belém, o que é incontestado nas morfologias de suas igrejas e de seu palácio. Seguramente, transmitiu técnicas, maneiras de fazer e formas a serem usadas quando, pelas limitações encontradas, precisou fazer adaptações à realidade local, bem diferente daquela que viveu na Europa, propagando, deste modo, seus saberes.

O arquiteto fez chegar ao Grão-Pará conhecimentos obtidos no continente europeu em prol da sua arquitetura, fazendo uso, por exemplo, de esquemas decorativos, aprendidos na Academia Clementina de Bolonha, porém com adaptações e/ou simplificações, provavelmente, ocasionadas pelas restrições de materiais e de mão de obra do lugar.

O italiano utilizou madeira nos retábulos da Sé e da capela da Ordem Terceira do Carmo, prática comum na arte luso-brasileira e rara em Bolonha, cujos retábulos eram, predominantemente, confeccionados de mármore ou de estuque.²⁴¹ Em seu *Descrizione di varie piante, frutti, animali, passeri, pesci, rasine, e altresimile cose che se ritrovano in questa Cappitania del Gran Pará* [...] ²⁴², no qual expõe aspectos da fauna e da flora da região Amazônica, Landi forneceu a receita para a produção de uma tinta vermelha produzida a partir de matéria-prima local, a folha do carajuru²⁴³ (*Arrabidaea chica*) e que, possivelmente, utilizou nas pinturas de quadratura da Igreja de São João Batista²⁴⁴, em Belém, em substituição às tintas importadas da corte. Dessas pinturas, tratarei no capítulo 4.

O uso do carajuru como tinta já fora registrado, anteriormente, pelo padre João Daniel em seu *Tesouro Descoberto no máximo Rio Amazonas* no qual descreve a obtenção do pigmento a partir do vegetal, pelos indígenas, por esfregação, cozimento e decantação da tinta.²⁴⁵ Dessa forma, as ações de Landi na região fazem reforçar mais uma vez as ideias de mestiçagem provocadas pelo encontro de diferentes realidades e suas múltiplas resultantes.

A obra de Landi precisava de materiais que se tornaram indisponíveis com a expulsão dos jesuítas, que os produziam, como telhas, tijolos, vasos e taças de “terracotta”, para tal, por três anos, a partir de 1759, o arquiteto administrou, em parceria com o capitão Luis Gonçalves, a olaria da cidade, na qual “foi necesario aos mesmos rendeyros introduzirem

²⁴¹ MENDONÇA, 2003c. p. 248.

²⁴² PAPAVERO et al., 2002. p. 73-4. A respeito do manuscrito de Landi, ver ainda: KETTLE, Wesley Oliveira. **Um súdito capaz no Vale Amazônico ou Landi esse conhecido**: um outro significado da descrição das plantas e animais do Grão Pará. 2010. 169 p. Dissertação (Mestrado). PPHIST/IFCH/UFGA. Belém, 2010.

²⁴³ Também denominado carajiru, crajiru, carajunu, carajuru, crajuru ou pariri.

²⁴⁴ A respeito dessa tinta utilizada por Landi, ver: DINIZ, Virgínia Lúcia Guerreiro. **A pintura de quadratura landiana em Belém do Pará**. 2013. 82 p. Dissertação (Mestrado). PPGAU/FAU/UFGA, Belém, 2013.

²⁴⁵ DANIEL, 2004. v. 1. p. 585.

pretos na ditaa fabrica para o seu aumento”, pois os indígenas “sempre se achão alguns doentes, e tem fugido muitos”.²⁴⁶ Mostrando, portanto, que a mão de obra, antes, predominantemente, formada por indígenas, foi aos poucos sendo substituída pelos africanos, que, como cita Agenor Sarraf Pacheco, “rasgaram o período colonial e fizeram-se ver e sentir de diferentes formas na construção da nação brasileira, apesar de terem sido deixados à margem nas histórias sobre a Amazônia, pelo menos até a década de 1940”.²⁴⁷

Provavelmente, a falta de pedras estimulou Landi à produção dos elementos cerâmicos, utilizados por ele não apenas como estrutura dos edifícios, mas em molduras de portas e janelas, colunas e frisos, à semelhança do que era empregado em Bolonha àquela época. Valendo-se de sua técnica e aplicando a matéria-prima local, produziu os insumos necessários ao soerguimento de sua obra. A ocupação com a administração da olaria foi uma das razões pelas quais a presença do arquiteto na cidade foi prolongada, apesar da ordem de regresso a Lisboa por Mendonça Furtado.

Em 1762, um requerimento de Landi foi enviado à Corte pedindo autorização de funcionamento de uma fábrica de louça vidrada. Chama a atenção na solicitação a justificativa do arquiteto de que a implantação desta fábrica estimularia outros tantos a também terem iniciativas semelhantes que valorizassem as cidades florescendo nelas as Artes Mecânicas²⁴⁸, o que demonstra seu espírito dinâmico. Não se tem notícia se tal fábrica chegou a funcionar, mas as ações de Landi continuaram presentes e, em 1766, ele comprou a fazenda e o engenho Murutucu e lá também fez funcionar uma olaria onde se fabricavam tijolos e telhas, além da produção de açúcar, do cultivo de cacau, café e arroz. Mais tarde, a essas propriedades, foi anexada a fazenda Utinga.²⁴⁹

²⁴⁶ OFÍCIO do governador e capitão-general do Estado do Pará, Maranhão e Rio Negro, Manuel Bernardo de Melo e Castro, para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Francisco Xavier de Mendonça Furtado, sobre o novo método de estabelecimento da olaria, com a divisão dos lucros entre os índios e os brancos. Anexo: relações, termo de arrematação (treslado), termo, bilhete e ofício (cópia). 1760, Novembro, 4, Pará. AHU_CU_013, Cx. 47, D. 4339.

²⁴⁷ PACHECO, Agenor Sarraf. **En el corazón de la Amazonía: Identidades, Saberes e Religiosidades no regime das águas marajoaras**. 2009. 353f. Tese (Doutorado em História Social) – PEPGH/PUC-SP, São Paulo, 2009, p. 286.

²⁴⁸ CARTA enviando requerimento de Landi pedindo autorização para estabelecer uma fábrica de louça vidrada. [1762, Outubro, 19], Belém do Pará. In: MENDONÇA, 2003b. p. 722. Documento 87.

²⁴⁹ OFÍCIO de António José Landi para os oficiais do Senado da Câmara da cidade de Belém do Pará, sobre a compra do engenho de Mortecû no ano de 1766, e as dificuldades ocorridas com os índios e índias ali existentes e que trabalham nas plantações de açúcar, cacau, café e arroz e fabrico de olaria. Anexo: requerimento e relação. 1780, Novembro, 19, Pará. AHU_CU_013, Cx. 87, D. 7076. Landi fabricou açúcar com mão de obra indígena (70 pessoas) e consta que a produção enviada a Lisboa, em 1767, alcançara 3500 arrobas. Cf. PAPAVERO et al., 2002. p. 55.

O arquiteto foi um dos maiores proprietários de terra no Pará, mas suas tentativas de empreendimentos agrícolas não prosperaram.²⁵⁰ Sabe-se que, em 1757, dedicava-se ao comércio das chamadas “drogas do sertão”, em particular o cacau, pois é conhecido um roubo de tais gêneros da casa do desenhador quando morava em Mariuá, ocasião em que soldados, revoltados pela falta de pagamentos de suas fardas e das farinhas para seu sustento, levaram canoas carregadas do fruto, que havia sido recolhido pelos índios que prestavam serviço ao italiano.²⁵¹ Sua vida foi próspera em Belém, porém enfrentou momentos de dificuldade como é possível observar no inventário final da Companhia Geral do Grão-Pará e Maranhão em 1775, o registro de uma dívida de 366\$115. Recuperou-se, entretanto e, quatro anos depois, em 1779, com as finanças equilibradas, enviou, em novembro, para a Casa da Moeda de Lisboa, duas barras de ouro no valor de 179\$568.²⁵²

A situação econômica do artista pode ainda ser observada no *Mappa das Famílias, que, à exceção das dos Índios Aldeados, se achavaõ existindo em cada huma da mayor parte das Freguezias de ambas as Capitánias do Estado do Graõ Pará, e da sua possibilidade, e applicaçãõ no Anno de 1778*²⁵³, que apresenta os componentes da família de “Antonio Jozé Lande”, residente na freguesia de Sant’Ana, além de outras informações a seu respeito. Mostra o quadro, que o arquiteto, viúvo àquela época, morava em uma casa com mais 50 pessoas, sendo uma criança do sexo feminino, possivelmente, sua filha, Ana Tereza Rodrigues Martins Landi, e possuía duas pessoas efetivas de soldada²⁵⁴ (um homem e uma mulher), além de 47 escravos, sendo 31 homens (8 menores e 23 adultos) e 16 mulheres (3 menores e 13 adultas). Chama a atenção, no mapa, a quantidade de escravos que ele possuía e, ainda assim, era classificado como “Remediado, com applicaçãõ”.²⁵⁵

²⁵⁰ SALLES, Vicente. Murutucu. **Brasil Açucareiro**. Rio. Ano 36. Volume 71. Nº 03. Março de 1968. p. 20.

²⁵¹ PAPAVERO et al., 2002. p. 51.

²⁵² PAPAVERO et al., 2002. p. 55-6.

²⁵³ A elaboração desse Mapa com a lista nominativa de habitantes no período pombalino tinha, entre outros objetivos, de conhecer como a população era formada para melhorar a arrecadação. Incluía todos os habitantes, com exceção dos indígenas, que escapavam ao controle das autoridades portuguesas, e tinha caráter excencialmente socioeconômico. Esse recenseamento de 1778 permite perceber o estado populacional, com limitações, entretanto, e examinar as possibilidades de apropriação de riqueza na Capitania do Pará, tomando como referência as categorias socioeconômicas e de cor nomeadas pelo documento. Cf.: CARDOSO, Alanna Souto. *Fotografia demográfica dos cabeças de família da Capitania do Pará a partir do recenseamento de 1778. Anais do XVII Encontro Nacional de Estudos Populacionais*, Caxambu, MG. 2010. (não paginado)

²⁵⁴ Pessoas que recebiam pagamento pelos serviços prestados, incluindo menores, quando havia.

²⁵⁵ No *Mappa das Famílias da Capitania do Pará de 1778*, Antonio José Landi está listado, como desenhador, sob o número 268, à folha 49. OFÍCIO do [governador e capitão general da capitania] do Rio Negro, João Pereira Caldas, para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Martinho de Melo e Castro, remetendo os mapas anuais da população das capitánias do Estado do Pará e Rio Negro, de 1778 a 1781. Anexo: mapas. AHU-Rio Negro, cx. 8, doc. 355. 1785, Junho, 22, Barcelos [Rio Negro]. Folha 49. AHU_CU_013, Cx. 94, D. 7509.

Outra adaptação do arquiteto aos materiais nativos foi a utilização das madeiras em alguns retábulos de igrejas da cidade (Sé e Ordem Terceira do Carmo). Em Bolonha, era raro o uso desse material na produção, sendo frequentes o mármore e o estuque.²⁵⁶ O arquiteto tomou contato com a matéria-prima da região, suas técnicas e seus usos. Provavelmente, por sua pouca intimidade com tais materiais, contratou entalhadores com prática nas variadas madeiras locais e conhecedores de suas particularidades, para executar os trabalhos. Seriam eles, Caetano Jozé Gomes e Feliciano Lopes, cujos nomes aparecem no *Mappa das Famílias* de 1778?²⁵⁷ O nome de Caetano está ligado às obras da Ordem Terceira dos Franciscanos da Penitência, como citado por Antônio Baena.²⁵⁸

No *Descrizione*, registrou que, do pau d'arco, mandou “trabalhar uma coluna dórica, com pedestal, friso, e arquitrave para o pelourinho desta cidade” (Figura 57) e, ao utilizá-lo, observou, com bom humor, a dureza da madeira “que se ria dos ferros, e de contínuo precisava-se amolá-los”, pois era “fortíssima e pesadíssima [...] que é fina, mas cansa o braço dos mestres que a trabalham, e para qualquer obra, creio que seja eterna”.²⁵⁹ Atento a esses materiais, registrou suas características e seus usos em seu manuscrito (Tabela 01).

Figura 57 - Praça do Pelourinho em 1784, Belém, Pará, desenho de J.J. Codina



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Alexandre Ferreira²⁶⁰

²⁵⁶ MENDONÇA, 2003c. p. 248.

²⁵⁷ OFÍCIO do [governador e capitão general da capitania do Rio Negro, João Pereira Caldas, para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Martinho de Melo e Castro, remetendo os mapas anuais da população das capitanias do Estado do Pará e Rio Negro, de 1778 a 1781. Anexo: mapas. AHU-Rio Negro, cx. 8, doc. 355. 1785, Junho, 22, Barcelos [Rio Negro]. AHU_CU_013, Cx. 94, D. 7509. (folhas 21 e 28).

²⁵⁸ BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. **Bosquejo Cronológico da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Grão-Pará**, Belém: Typ. do Comércio do Pará, 1838, p. 42.

²⁵⁹ PAPAVERO et al., 2002. p. 119.

²⁶⁰ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1255478.jpg>. Acesso em: 09 fev. 2019.

TABELA 01 - Características de algumas madeiras da região e seus usos na construção civil

NOME	CARACTERÍSTICAS	USOS
acapu	resistente a traças bastante durável	construção das casas: tetos, portas e janelas
anani	não resistente às intempéries	vigamento e outras obras
castanha-do-pará	muito boa	várias obras
castanha sapucaia	muito boa	várias obras
cedro	durável branco ou encarnado	cornijas, entalhes, tanto grosseiros, como finos e outras obras
copaíba	madeira mole; odor forte	envernizamento e pintura
jenipaparana	forte	várias obras
louro encarnado		andaimas de construções
maçaranduba	muito dura e fina marrom claro	balaustradas, cornijas e semelhantes
marapautá	não resistente às intempéries	Tábuas
muiraquatiara	cor quase branca	tamboretas, cómodas, escrivaninhas, camiseiros, cornijas e semelhantes
pau-amarelo (muirajuba e paricá)	-	tamboretas, cómodas, entalhes, qualquer obra para ornar as casas
pau-d'arco	muito resistente forte e pesada	colunas, pedestais, frisos, arquitraves
pau-encarnado	-	qualquer obra de casa
pau-roxo	-	tamboretas, cómodas, entalhes, qualquer obra para ornar as casas

Fonte: Elaborada a partir das informações do *Descrizione di varie piante, frutti, animali, passerì, pesci, rasine, e altresimile cose che se ritrovano in questa Cappitania del Gran Pará*, de Antônio Landi²⁶¹

Comungo da ideia de que o arquiteto se valeu de um arquivo de imagens mentais, como defende Elna Trindade em sua tese de doutorado²⁶², e de sua *Raccolta di alcune Facciate di Palazzi e Cortili de più riguardevoli di Bologna*²⁶³, uma coleção de algumas fachadas de palácios e pátios bolonheses que foi apresentada ao Instituto de Ciências de Bolonha como justificativa para sua nomeação como acadêmico de número²⁶⁴. Provavelmente, esse repertório visual que o arquiteto acumulou em suas memórias lhe serviu de referência aos seus trabalhos desenvolvidos no Brasil como demonstrarei no capítulo 4, quando tratar das igrejas de Sant'Ana, de São João Batista e da Capela Pombo. A partir dessas memórias e das adaptações que precisou fazer, dada a mão de obra não adequada aos seus projetos e aos materiais diferentes dos existentes em Bolonha, Landi

²⁶¹ PAPAVERO et al., 2002. p. 119.

²⁶² TRINDADE, Elna Maria Andersen. **O Desenhador de Belém: Antônio José Landi e o Movimento das Imagens na Amazônia Colonial (1753-1791)**. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Pará. 2017.

²⁶³ A *Raccolta* é uma coleção de 30 gravuras com reproduções de algumas fachadas de palácios e pátios de Bolonha produzidas por artistas italianos que foi apresentada ao Instituto de Ciências de Bolonha como justificativa para a nomeação do arquiteto como acadêmico de número.

²⁶⁴ Pessoa que tem caráter fixo em uma organização composta por quantidade limitada de participantes.

formou sua obra em Belém. De suas recordações e do “movimento das imagens” concebidas por ele, pôde ser formada sua obra.²⁶⁵

Landi, apontado por Leandro Tocantins como o “agente do desenvolvimento social e cultural” modificou e introduziu padrões, técnicas e estéticas, enriqueceu a paisagem nova de valores cultivados tradicionalmente nos grandes centros de cultura europeia²⁶⁶. Juntamente com os demais técnicos da Comissão, deu dinâmica à cidade de Belém, o que é possível observar, por exemplo, nos eventos ocorridos por ocasião das comemorações das bodas da infanta D. Maria Francisca, filha mais velha de D. José I, com o tio, o infante D. Pedro. O casamento aconteceu em Lisboa a 6 de junho de 1760 e as celebrações se passaram em algumas localidades portuguesas e em quatro cidades brasileiras, dentre elas Belém, que antecedeu às demais. Nela, os festejos se estenderam de setembro a novembro de 1760.

As comemorações, compostas de celebrações religiosas, jantares, tiros e queimas de fogos, serenatas, bailes de máscaras e desfiles das tropas ocorreram em vários pontos da cidade, em particular nas igrejas da Sé e das Mercês e foram organizadas por autoridades religiosas e governamentais e pelos técnicos estrangeiros, dentre os quais o italiano Landi. Na noite do dia 8 de novembro, em frente à igreja das Mercês, aconteceram, quiçá, os eventos mais significativos: uma queima de fogos de artifício, que antecedeu à cena do assalto à fortaleza, que simbolizava a vitória da cristandade sobre os inimigos da fé, encenação comum na Itália e em Portugal no período.

Segundo João Ângelo Brunelli, em uma carta de 12 de novembro de 1760²⁶⁷, dirigida à família em Bolonha, a praça foi ornada com arquiteturas efêmeras, que compuseram a cenografia, e com aparatos pirotécnicos. Um arco triunfal, que ardeu em fogo, e outros arcos menores com lampiões transparentes com figuras e pinturas de várias cores compuseram o ambiente, além de medalhões em honra ao rei e aos noivos. No dia seguinte, 9 de novembro, pela manhã, celebrou-se uma missa solene na igreja das Mercês, ornamentada com ricos panejamentos que cobriam todas as paredes.²⁶⁸

Os aparatos usados nas comemorações foram criados por Landi e lembraram as festas bolonhesas do período barroco quando as estruturas efêmeras eram muito frequentes e que,

²⁶⁵ TRINDADE, op. cit.. p. 8.

²⁶⁶ TOCANTINS, 1969. p. 22.

²⁶⁷ EXCERTO da carta de João Ângelo Brunelli a Agostino Brunelli, escrita no Pará, descrevendo os festejos em honra do casamento da princesa D. Maria, inventados por Landi. [1760, Novembro, 12], Belém do Pará. In: MENDONÇA, 2003b. p. 711-2. Documento 74.

²⁶⁸ MENDONÇA, 2003b. p. 346-53.

para sua produção, contavam com a ajuda dos artistas formados na Academia Clementina. As arquiteturas efêmeras, os efeitos pirotécnicos e os panejamentos empregados nesses eventos, além da “cena do assalto à fortaleza”, comuns na Bolonha setecentista, colocaram a população local em contato com as tradições europeias daquele período. Demonstraram, assim, o encontro de dois mundos na Belém setecentista.

1.2.1. A participação da mão de obra no soerguimento da cidade pombalina

As limitações com a mão de obra, provavelmente enfrentadas pelo arquiteto Landi, são referenciadas em vários momentos na documentação referente ao Grão-Pará no período anterior à presença do arquiteto em Belém.

Ernesto Cruz, ao se referir à Fortaleza de Nossa Senhora das Mercês da Barra e ao Fortim, escreveu que, por volta de 1720, as obras necessárias para a conservação das construções não haviam sido feitas “porque os índios indispensáveis a tais trabalhos eram empregados em outros misteres. Os moradores usavam deles na extração do cravo, cacau e drogas do sertão”. Na tentativa de evitar que seu uso indiscriminado continuasse e prejudicasse o serviço público, a Câmara de Belém encaminhou ao Rei, em 20 de julho de 1720, o pedido de concessão de uma aldeia que ficasse sob a jurisdição do governo municipal para que os indígenas ali aldeados pudessem suprir as obras da Cidade, entre outras coisas, que gerassem benefício geral à população.²⁶⁹ Anos mais tarde, o Códice manuscrito n.º 879, que trata da construção da Casa de Câmara e Cadeia, mostra que, em 1745, esta não havia sido iniciada por falta de indígenas para a obra, apesar de haver dinheiro para sua construção.²⁷⁰

O próprio Landi trata da falta de mão de obra especializada no texto escrito a pedido de Alexandre Ferreira e que faz parte do *Diário da Viagem Philosophica*, durante expedição ao rio Marié, em 1786. Ele relata que para a pintura de quadratura proposta para o interior da Capela de Sant’Ana, na vila de Barcelos, treinou na arte Francisco Xavier de Andrada e o soldado Tomás, porém eles não souberam empregar a técnica de luz e sombra a contento, o que levou o artista a decidir por esboçar todo o trabalho, e deixou os ornamentos e os

²⁶⁹ CRUZ, Ernesto. **História de Belém**, v. 1. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973. p. 197-8.

²⁷⁰ CÓDICE manuscrito n.º 879 – Alvarás, cartas régias e decisões, Reinado de D. João V, 1745, coleção do Arquivo Público do Pará.

festões de flores e frutas para Francisco e Tomás. Conforme ele, os aprendizes iam além do passável e davam muito destaque ao uso do claro e escuro.²⁷¹

O comentário do arquiteto chama a atenção quando se pensa que, paradoxalmente, anos antes, os religiosos alcançaram a produção que se vê hoje nos templos jesuíta, carmelita e franciscano, com o uso da mão de obra e dos materiais locais. O que teria acontecido com essa mão de obra especializada, utilizada pelos religiosos e treinada por eles nas oficinas jesuíticas, por exemplo? Teria sido absorvida pelo arquiteto nos seus trabalhos? Se havia pessoas treinadas nas técnicas construtivas e ornamentais, de entalhe na madeira e na pintura parietal, é possível pensar que pudessem ter sido utilizadas pelos novos construtores.

A presença de Landi em Belém e sua participação nas obras desenvolvidas no século XVIII deixam dúvidas quanto ao seu protagonismo nas atividades. Teria sido ele o único responsável por tais construções? Ou teria contado com auxiliares ou coautores? Certamente, precisou de mãos outras como estucadores, pintores, escultores, entalhadores, marceneiros, carpinteiros, mas seus nomes permanecem ocultos. Outros técnicos estiveram na região: os engenheiros militares. Teriam, estes, participado das obras? Afinal, não foram responsáveis apenas pelas obras militares, mas também por projetos de arquitetura religiosa e de arquitetura civil.²⁷² São perguntas que ficam, pois é sempre o nome do arquiteto que aparece de maneira isolada. No *Mappa das Famílias* de 1778, há identificados: 68 carpinteiros, 01 escultor, 02 entalhadores, 01 mestre pedreiro, 01 mestre carpinteiro, 08 ferreiros, 04 marceneiros, 08 pintores dentre outros oficiais. E muitos não têm seu ofício registrado.²⁷³

Na reforma da Sé, de 2009, foi revelado um nicho oculto sob a pintura da *Natividade*, de Lottini, localizada no topo do altar-mor (Figura 58). Ao lado do nicho, foram encontrados desenhos que parecem ensaios, treinos, experiências de traços de animais, vegetais, figuras humanas e ornamentos²⁷⁴ (Figura 59). De quem seriam tais traços? Do próprio arquiteto Landi? De seus auxiliares, de seus discípulos, de seus escravos? Quem seriam esses

²⁷¹ *Voli prima terminare di dissegnare tutto allo intorno, perche li due Pittori Francesco Xavier de Andrada, e il Soldato Thomazo non sapevano mettere a suo luogo il chiaro escuro, e mi convene abbozare io tutta l'opera, e adessi lasciai li ornamenti, e li festoni di fiori, e frutta al naturale, che fecero assai piu che passabilmente, e davano molto rissalto al chiaro e oscuro.* FERREIRA, 1886. p. 140.

²⁷² BUENO, 2011. p. 252.

²⁷³ OFÍCIO do [governador e capitão general da capitania do Rio Negro, João Pereira Caldas, para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Martinho de Melo e Castro, remetendo os mapas anuais da população das capitanias do Estado do Pará e Rio Negro, de 1778 a 1781. Anexo: mapas. AHU-Rio Negro, cx. 8, doc. 355. 1785, Junho, 22, Barcelos [Rio Negro]. AHU_CU_013, Cx. 94, D. 7509. (folhas 01-56).

²⁷⁴ DERENJI, Jussara. Desenhos setecentistas na Sé de Belém. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v. 19. n. 2. p. 113. jul.- dez. 2011.

coadjuvantes ocultos pelo tempo, à sombra do celebrado artista? Seria aquela mão de obra formada ainda nas oficinas jesuíticas por onde circularam indígenas, negros e mestiços?

Figura 58 - Nicho localizado atrás da pintura do altar mor, Igreja da Sé, Belém, Pará



Fonte: Foto de Jussara Derenji, 2009²⁷⁵

Figura 59 - Desenhos encontrados na Sé e as marcas da moldura retirada, Belém, Pará



Fonte: Foto de Jussara Derenji, 2009²⁷⁶

Há referências a mestres pedreiros e carpinteiros que circularam pela cidade. Como o Mestre Carpinteiro das Obras Reais da Casa das Canoas, Manuel da Silva, e o Mestre Pedreiro das Obras Reais, Manuel João da Maia, que são citados nos autos de vistoria ao

²⁷⁵ Ibidem. p. 113.

²⁷⁶ Ibidem. p. 115.

Palácio dos Governadores, em Belém, no dia 12 de março de 1759, em conjunto com os engenheiros Henrique Galuzzi e Manuel Göetz e o arquiteto Antônio Landi, ocasião em que foi emitido o parecer de que o edifício deveria ser demolido com brevidade dadas as condições estruturais e para que se aproveitassem as telhas e as madeiras em bom estado.²⁷⁷

O citado Manuel João da Maia fora nomeado mestre pedreiro pelos bispos D. Frei Guilherme de São José e D. Frei Miguel de Bulhões, em data anterior a 1750, para trabalhar nas obras da Sé nova que estava sendo erguida. Manuel João requereu o provimento do ofício de mestre das Reais Obras da cidade de Belém do Pará em substituição a José Lopes por incapacidade deste, o que foi atendido em 05 de março de 1750.²⁷⁸ Para o cargo, também requereu seu provimento o mestre pedreiro João Gomes Soares²⁷⁹ e, quando do falecimento de José Lopes, o fizeram também os mestres pedreiros José da Costa²⁸⁰ e Gregório Antunes Torres.²⁸¹ Ou seja, mestres pedreiros havia na cidade.

Outro mestre pedreiro também trabalhou nas obras do novo Palácio dos Governadores. Foi Jerônimo da Silva²⁸², que, conforme documentação, esteve ligado à construção, e teve o início das obras sob sua responsabilidade. O referido pedreiro solicitou carta de mercê das obras reais que incluiu a nova residência dos governadores.²⁸³ O mesmo Jerônimo da Silva veio para Belém juntamente com Manuel Gomes para a montagem da fachada de pedra da Igreja do Carmo, assunto do capítulo 3 desta tese.

²⁷⁷ CÓPIA do auto de vistoria realizada às casas onde residiam os governadores do Pará. [1759, Março, 12] Belém do Pará. In: MENDONÇA, 2003b. p. 700. Documento 64.

²⁷⁸ REQUERIMENTO do mestre pedreiro Manuel João da Maia, morador na cidade de Belém do Pará, para o rei [D. João V], solicitando o provimento do ofício de mestre das Reais Obras da cidade de Belém do Pará. [ant. 1750, Março, 5] AHU_CU_013, Cx. 31, D. 2958.

²⁷⁹ REQUERIMENTO do mestre pedreiro João Gomes Soares para o rei [D. João V], solicitando o seu provimento no ofício de mestre das Obras Reais da cidade de Belém do Pará, por incapacidade de José Lopes. [ant. 1750, Março, 9] AHU_CU_013, Cx. 31, D. 2960.

²⁸⁰ REQUERIMENTO do mestre pedreiro José da Costa, morador na cidade do Pará, para o rei [D. José], solicitando o provimento no ofício de mestre pedreiro das Obras Reais na capitania do Pará. [ant. 1754, Março, 29] AHU_CU_013, Cx. 36, D. 3379.

²⁸¹ REQUERIMENTO do mestre pedreiro da cidade de Belém do Pará, Gregório Antunes Torres, para o rei [D. José], solicitando confirmação do seu provimento no cargo de mestre das Obras daquela cidade, que vagou por falecimento de José Lopes. Anexo: certidões. [ant. 1756, Janeiro, 8] AHU_CU_013, Cx. 40, D. 3713.

²⁸² No *Mapa das Famílias da Capitania do Pará* de 1778, está listado, sob o número 11, à folha 1, Jerônimo da Silva. Diz o *Mapa* que era mestre pedreiro, de “possibilidade mediana e aplicado no seu ofício”, dono de 19 escravos. OFÍCIO do [governador e capitão general da capitania] do Rio Negro, João Pereira Caldas, para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Martinho de Melo e Castro, remetendo os mapas anuais da população das capitanias do Estado do Pará e Rio Negro, de 1778 a 1781. Anexo: mapas. AHU-Rio Negro, cx. 8, doc. 355. 1785, Junho, 22, Barcelos [Rio Negro]. Folha 20. AHU_CU_013, Cx. 94, D. 7509.

²⁸³ REQUERIMENTO do mestre pedreiro e assistente na cidade de Santa Maria de Belém do Pará, Jerônimo da Silva, para o rei [D. José I], solicitando carta de mercê das obras reais daquela cidade, incluindo o novo palácio dos governadores daquele Estado, declarando-se nela o valor do seu salário. Anexo: certidão. [ant. 1774, Junho, 22] AHU_CU_013, Cx. 72, D. 6140.

Para a Igreja de São João Batista, em Belém, por exemplo, Landi projetou e executou um conjunto de três pinturas de quadratura. E, como em Barcelos, provavelmente, encontrou dificuldades com a mão de obra para a sua execução. Por esse motivo, pode-se pensar que utilizou aquela formada nas oficinas jesuíticas, mesmo porque, na pintura do teto do Consistório da igreja inaciana, também fora usada técnica semelhante em combinação com a pintura de brutescos.²⁸⁴

A presença de Landi em Belém provavelmente influenciou os mestres de obra da região, quando se pensa na sua formação acadêmica. Os pesquisadores da obra do italiano, como Isabel Mendonça, não mencionam a participação das mãos indígenas nas construções do arquiteto, o que é de estranhar, ao se comparar à presença frequente na documentação da primeira metade do século XVIII. A vasta documentação citada pela autora é muito breve no que diz respeito ao uso dessa mão de obra nas obras civis, como no caso da construção, em 1756, da Alfândega de Belém sobre o que se diz da condição primeira da existência de mão de obra para sua execução.²⁸⁵

[...] não haverá em toda aquella Cappitania pessoa alguma que se rezolva a arematar a dita obra sem a condição de Vossa Magestade lhe mandar dar tantos índios, sem os quaes se não pode fazer obra alguma naquella cidade, porque supostos os limitados jornaes que elles costumam ganhar toda a conveniência do arematante se redus a que se lhe de grande numero de índios, e como V. Magestade he Senhor de todas as Aldeãs, não há razão para que a Sua Real Fazenda de a outrem aquella conveniência que por ter.²⁸⁶

²⁸⁴ Conforme Victor Serrão, as pinturas de brutesco (ou grotesco), assim denominadas em Portugal, são “[...] composições animadas por motivos vegetalistas, simétricos ou estilizados, folhas de acanto enroladas em espirais, frutos, cartelas, pânpanos, anjinhos, aves, conchas, envolvendo painéis com os símbolos das litánias marianas e da Eucaristia, ou ainda cenas religiosas e trechos de paisagens fantásticas”. SERRÃO, Víctor. “A Pintura de Brutesco do século XVIII em Portugal e as suas Repercussões no Brasil”. **Barroco**. n.º 15, 1990, p. 113-4. (Anais do II Congresso do Barroco no Brasil, Ouro Preto, 25 a 29 de setembro de 1989). Sobre as pinturas de brutesco vide, entre outros: MOREL, Philippe. **Les Grotesques. Les figures de l’imaginaire de la peinture italienne de la fin de la renaissance**. Paris: Flammarion, 1997.; ZAMPERINI, Alessandra. **Ornament and the Grotesque. Fantastical Decoration from Antiquity to Art Nouveau**. Londres: Thames & Hudson, 2007. **Le Grottesche**. Il sogno della pittura nella decorazione parietale. Verona: Arsenale, 2013. Para estudos em Portugal: DACOS, Nicole; SERRÃO, Vítor. Do Grotesco ao Brutesco: As Artes Ornamentais e o Fantástico em Portugal (séculos XVI a XVIII). In: **CATÁLOGO da Exposição Portugal e a Flandres: visões da Europa (1550-1680)**. Bruxelas-Lisboa: Europália, 1991; SANTOS, João Miguel. **O Elogio do Fantástico na Pintura de Grotesco em Portugal - 1521-1656**. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996. Ver ainda: VIEIRA, Evanha Cristina de Lima. **Das máscaras teatrais aos mascarões da sacristia da Igreja de Santo Alexandre**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Artística). Universidade da Amazônia: Belém, 2001.

²⁸⁵ BRUNETTO, 2007, p. 87-8.

²⁸⁶ CONSULTA do Conselho Ultramarino para o rei D. José, sobre a necessidade de construção de uma nova Alfândega na cidade de Belém do Pará. Anexo: consulta, carta, ofício e provisão (cópias). 1757, Maio, 16, Lisboa. AHU_CU_013, Cx. 42, D. 3859.

Documentos do Arquivo Ultramarino a partir de 1750, por exemplo, fazem referência aos indígenas, mas em outras funções como a participação nas expedições. Veja-se o ofício do capelão Manuel Ferreira para o secretário de estado da Marinha e Ultramar, Diogo de Mendonça Corte Real:

Recebi a honra da carta de V. Exa., e com ela o aviso, que me participa da Real determinação de S. Mag^e pella qual me ordena que p[ar]^a o feliz exito das expediçoenz e seo Real serv.[iç]o se dem das Aldeas da administração da nossa Compa[nhi]^a todos os indios que forem pedidos pello Gov.[ernad]^{or} e Cap[ita]^m General deste Est[ad]^o em observância e execução desta Real ordem q[ue] recebi com a devida veneração e respeito, a comuniquei logo aos [...] Missionários, e lhes ordenei a comprirem inteiram[e]nte e q[ue] sem pretexto de interpretação, ou escusa alguma dessem promptam[em]te todos os indios, que ouvesem nas Aldeãs [...] Pará 22 de novembro de 1753.²⁸⁷

Ou ainda o ofício do padre Frei Félix da Silva, para o secretário de estado da Marinha e Ultramar, Diogo de Mendonça Corte Real, que faz referência à necessidade de indígenas para a condução de canoas em uma viagem ao Rio Negro.

Meu Sr. Com a mais distinta estimação recebo a carta de V. Exa, e nella com o devido respeito vejo, q[ue] sua Mag.e Fidelíssima me ordena passe as ordens necessária aos Missionários da minha jurisdição p[ar]a q[u]e cada hu[m] delles dê, da Aldeya em q[ue] assiste todos os indios, que lhe forem pedidos pello Gov[ernad]or e Cap[it]am Geral p[ar]a a condução das canoas da expedição do Ryo Negro, aonde se ha de enferenciar [?] a regulação dos dominios de S. Mag[estad]e Fidelíssima [...] para as demarcassões dos respectivos limites [...]²⁸⁸

Com a introdução da lei do Diretório dos Índios, viu-se a presença das lideranças indígenas nos postos militares. A respeito disso, é possível ler o requerimento do indígena Inácio Coelho para o rei D. José, que solicitou a confirmação da carta patente de Principal²⁸⁹, além do ofício referente ao provimento de indígenas forros para postos militares na capitania do Pará cujo trecho transcrevo a seguir:

²⁸⁷ OFÍCIO do capelão Manuel Ferreira para o secretário de estado [da Marinha e Ultramar, Diogo de Mendonça Corte Real], sobre a necessidade de colocação dos Índios das Aldeias nas Expedições para melhor sucesso das mesmas. 1753, Novembro, 22, Colégio da Companhia de Jesus do Pará. AHU_CU_013, Cx. 35, D. 3292. (grifo nosso)

²⁸⁸ OFÍCIO do presidente da Junta das Missões de Nossa Senhora das Mercês do Pará, padre frei Félix da Silva, para o secretário de estado da Marinha e Ultramar, Diogo de Mendonça Corte Real, sobre a necessidade de se ir buscar os índios das Aldeias para a condução das canoas com destino ao Rio Negro. Anexo: 2^a via. 1753, Novembro, 24, Convento de Nossa Senhora das Mercês do Pará. AHU_CU_013, Cx. 35, D. 3301. (grifo nosso)

²⁸⁹ REQUERIMENTO do índio da nação Aruwã, Inácio Coelho, para o rei [D. José], solicitando confirmação da carta patente de Principal da Aldeia de São José do Igarapé Grande, na Ilha Grande de Joanes. Anexo: aviso, cartas patente, requerimentos e certidões. [ant. 1755, Março, 15]. AHU_CU_013, Cx. 38, D. 3525. A respeito da presença de lideranças indígenas nos postos militares a partir da introdução da lei do Diretório dos Índios ler: COELHO, Mauro Cezar. O Diretório dos Índios e as Chefias Indígenas: uma inflexão. **CAMPOS** – Revista de Antropologia Social. v.7. n. 1. 2006.

Pedindome licença Ignacio Coelho e seu filho Luiz de Miranda indios da Nação Aruan [...] o Principal e o segundo Sargento Mor da Aldeya de S. José do Igarapé Grande na Ilha de Joannes, [ilegível] administração dos Capuchos de Santo Antonio do Curral [...] O principal he neto, e sargento Mor filho de Ignácio Manajaboca [...]²⁹⁰

Carlos Brunetto aponta duas possíveis razões para a ausência de indígenas nas obras do período em que Landi trabalhou na cidade de Belém. Com as mudanças acontecidas a partir do Tratado de Madrid, em particular, com a criação da Companhia Geral do Comércio do Grão-Pará e Maranhão, que funcionou de 1755 a 1778, surgiu a necessidade de ampliação dos cultivos dos produtos da região e, com a falta de mão de obra indígena, decidiu-se por aumentar o comércio de escravos da África. Tal política ocasionou a substituição do escravo indígena da primeira metade do século XVIII pelo africano na segunda metade. Além disso, a obrigatoriedade de pagamento de salários aos indígenas forros aumentava os gastos com a mão de obra, o que, com os negros, não existia. Outra razão para a mudança, segundo o autor, estaria na presença do arquiteto Landi e demais comissários, o que gerou a necessidade de mão de obra mais capacitada. Até aquele momento, os mestres de obra do Pará e do Maranhão precisavam se conformar com a aprendizagem de indígenas que “trabalhavam nas atividades artísticas e confiar na assimilação de umas técnicas de construção completamente alheias à realidade sociocultural do índio”. Com o aumento da população, a mão de obra indígena foi substituída por capatazes provenientes de Portugal e sua presença nas obras, ainda necessária, reduziu-se a meros peões.²⁹¹

A maneira como a mão de obra africana era utilizada na região, para alguns, era objeto de crítica, tendo em vista que, se ela era chave para o crescimento do Estado, deveria ser empregada de maneira mais produtiva pelos donos de escravos. Alexandre Ferreira considerava um desperdício seu uso em 1780, dada a má distribuição, pois, dos poucos que chegavam, eram “poucos para os serviços domesticos, para acompanhamentos pompozos, para ostentações vãs de riqueza, e de senhorio”.²⁹²

A respeito das atividades desenvolvidas pela mão de obra africana, Patricia Sampaio aponta: a construção de fortalezas, o deslocamento de embarcações para o Mato Grosso, o

²⁹⁰ OFÍCIO do governador e capitão general do Estado do Maranhão e Pará, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, para o [secretário de Estado da Marinha e Ultramar], Diogo de Mendonça Corte Real, sobre o provimento de índios forros para postos militares na capitania do Pará, a pedido dos índios da nação Aruan, o principal Inácio Coelho, e seu filho, sargento-mor da Aldeia de São José do Igarapé Grande da Ilha Grande de Joanes, Luís de Miranda. 1753, Novembro, 26, Pará. AHU_CU_013, Cx. 35, D. 3307.

²⁹¹ BRUNETTO, 2007, p. 88.

²⁹² FERREIRA, 1886. p. 207.

cultivo de arroz, cana de açúcar, mandioca, milho, tabaco, a criação de gado e cavalos nas fazendas, além de atividades relacionadas ao artesanato e tecelagem de palha e redes de algodão.²⁹³ Napoleão Figueiredo acrescenta ainda atividades ligadas à mineração, em Borba, e à pecuária, nas missões religiosas na Ilha do Marajó. Nas cidades, exerciam atividades como “negro de aluguel”, quando o trabalho era explorado diretamente, ou “negro de ganho”, em que o indivíduo tinha liberdade de ação “em troca de certa quantia paga semanalmente pelo mesmo”.²⁹⁴ Vicente Salles lista ainda um conjunto de atividades e especializações nesse sentido, coletadas de jornais já do século XIX: apanhadores de açaí, pescadores, padeiros, trabalhadores do porto, serventes de obras públicas, calafates, carpinteiros, pedreiros, ferreiros, vendedores de açaí, de tabaco e de garapa, lavadeiras, vendeiras, cozinheiras, que sabem “coser, lavar, engomar, cozinhar e também ganhar na rua”.²⁹⁵

A respeito ainda da mão de obra, convém ressaltar a figura feminina, bastante silenciada nos estudos do período. Às mulheres indígenas, por exemplo, eram reservadas as atividades da casa, além disso, descaroçavam e fiavam algodão, teciam panos, confeccionavam redes e outros artefatos necessários à colônia. Também eram destinadas a amamentar e criar os filhos dos senhores da capitania e, em alguns casos, também ajudavam os homens na lavoura. Aquelas usadas como amas de leite eram muitas vezes, retidas nas casas das fazendas como se fossem escravas e eram obrigadas a casar com os escravos da família.²⁹⁶ Há que se pensar, entretanto se as mulheres não estariam também ligadas às obras das igrejas, afinal tem-se o registro de uma mulher (a mulher do comandante) que exerceu a função de sentinela no fortim de Pauxis, atual Óbidos, no terceiro quartel do século XVIII.²⁹⁷

Portanto, a segunda metade do século XVIII viu, com as transformações acontecidas, a mudança também da força de trabalho. E por essa razão, aponto a possibilidade de que parte da mão de obra também tenha participado das obras civis.

²⁹³ SAMPAIO, Patrícia Maria Melo. **Espelhos Partidos: Etnia, legislação e desigualdade na Colônia**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2011. p. 98.

²⁹⁴ FIGUEIREDO, Arthur Napoleão. Presença Africana na Amazônia. **Revista Afro-Ásia**. n° 12, 1976, p. 150.

²⁹⁵ SALLES, 1971. p. 317-27.

²⁹⁶ GUAJARÁ, Barão de. *Cathequese de Índios no Pará*. **Annaes da Bibliotheca e Archivo Publico do Pará**. Tomo II. Belém: Imprensa Oficial, 1902. p. 142.

²⁹⁷ QUEIROZ, Bispo João de São José. Viagem e visita do sertão em o Bispado do Gram-Pará em 1762 e 1763. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Tomo IX. Rio de Janeiro: IHGB, 1869. p. 209.

1.2.2 Intervenções landianas na cidade pombalina

Com Landi, a cidade de Belém viu os símbolos e emblemas missionários, presentes nas igrejas das ordens religiosas, darem lugar aos ornatos do tardo barroco europeu nos novos templos: cartelas de aconcheados, volutas, guirlandas e vasos, elementos estes abundantemente empregados pelos bolonheses, mestres de Landi, em suas quadraturas para cenografias, por exemplo.

Como me referi anteriormente, Landi, ao chegar a Belém, encontrou algumas edificações erguidas e nelas imprimiu sua marca. Um exemplo do contato da obra de Landi com a arquitetura já erguida na cidade é a interferência por ele realizada na abóbada da capela-mor da Igreja de Santo Alexandre (Figura 60), na qual aplicou molduras douradas que formam figuras geométricas em toda sua extensão. Não é conhecido o que havia antes da aplicação dos ornamentos. Isabel Mendonça supõe que haveria pinturas de brutescos aos moldes das existentes nos tetos de outros espaços do templo.

Figura 60 - Abóbada da igreja jesuítica de Santo Alexandre com as molduras douradas



Fonte: Acervo digital do IPHAN²⁹⁸

As molduras usadas por Landi têm elementos decorativos - os óvulos - à semelhança daquelas propostas para os altares laterais da Igreja da Sé (Figura 61) e para as pinturas de quadratura da igreja matriz de Barcelos (Figura 62).

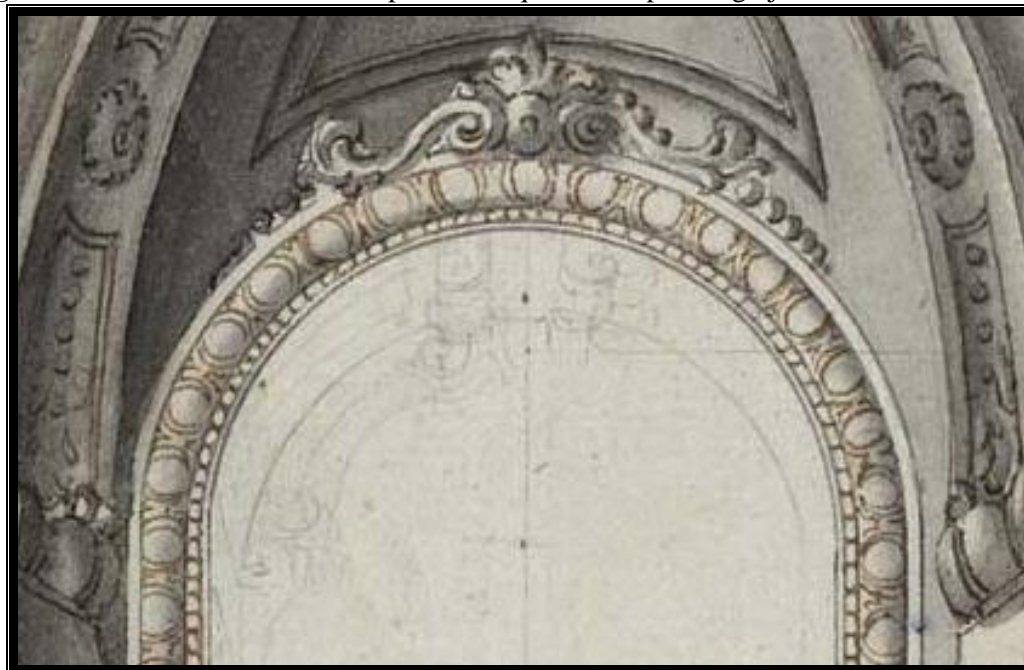
²⁹⁸ Disponível em: <<http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/2817/F035678.jpg?sequence=2&isAllowed=y>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

Figura 61 - Detalhe da moldura do altar lateral da Igreja da Sé, Belém, Pará



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira²⁹⁹

Figura 62 - Detalhe da moldura da pintura de quadratura para a igreja de Barcelos, Amazonas



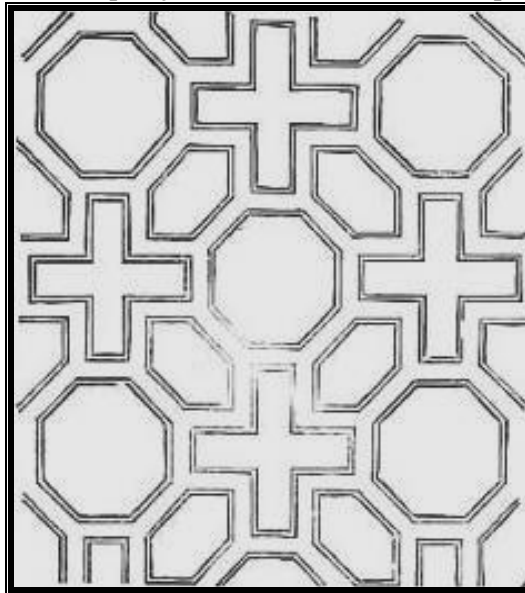
Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira³⁰⁰

²⁹⁹ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1315254/icon1315254.jpg>. Acesso em: 31 jan. 2019.

³⁰⁰ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1255492.jpg>. Acesso em: 31 jan. 2019.

Conforme Isabel Mendonça, as formas geométricas utilizadas por Landi nessas molduras remetem às composições presentes nos tratados maneiristas italianos.³⁰¹ A referência da autora diz respeito a um tratado de Sebastiano Serlio, *Il terzo libro: nel qual si figvrano, e descrivono le antiqvita di Roma, e le altre che sono in Italia e fвори d'Italia*, no qual há um exemplo compositivo referente ao templo de Baco, que guarda semelhanças nas formas geométricas com este realizado pelo arquiteto (Figura 63).

Figura 63 - Composição referente ao teto do Templo de Baco



Fonte: Terceiro Livro de Arquitetura, de Sebastiano Serlio³⁰²

A informação sobre a participação do italiano na ermida inaciana é referida pelo padre Francisco Wolf em 1756 e foi transcrita por Serafim Leite em sua *História da Companhia de Jesus no Brasil*.³⁰³ Chama a atenção no texto, o entusiasmo do religioso ao relatar o fato e instiga a curiosidade em saber como seria a “velha abóbada” a que se refere o autor:

O esplendor da nossa igreja obteve este ano um ornamento não medíocre por substituição da velha abóbada na capela do altar principal, por uma nova abóbada dourada com ornamentos acrescentados, elaborada pelo architecto director italiano Landi, que comunica um melhor brilho e maior majestade ao altar.³⁰⁴

³⁰¹ MENDONÇA, 2003b. p. 326.

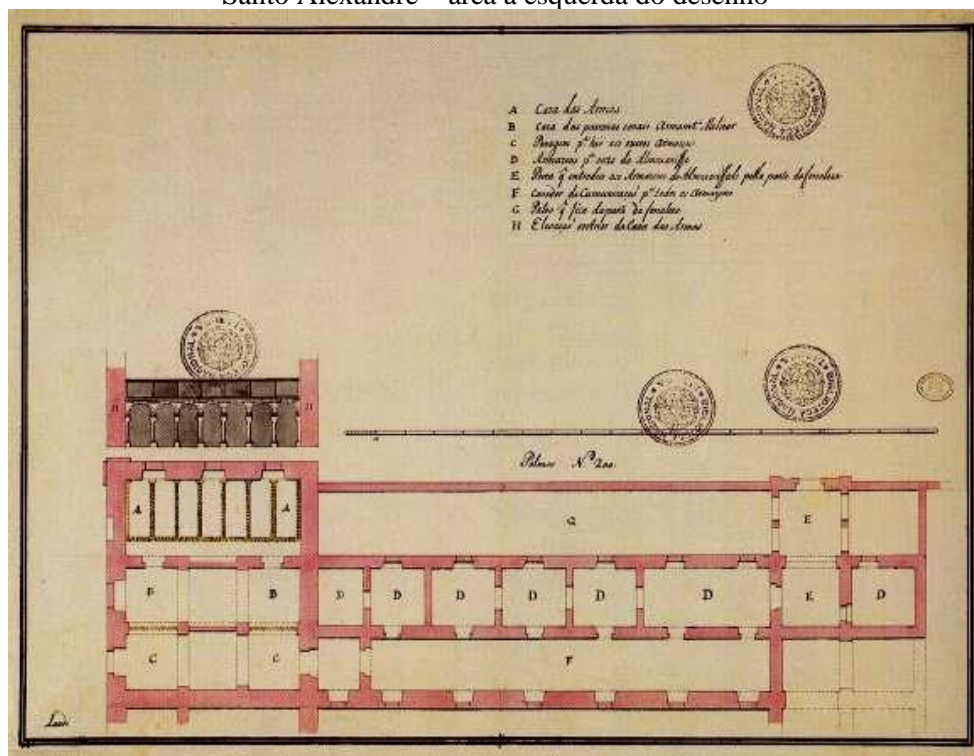
³⁰² SERLIO, Sebastiano. *Terceiro Livro de Arquitetura*. Toledo: Casa de Iuan de Ayala, 1552a. p. XIII.

³⁰³ LEITE, Serafim (SJ). *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Tomo VII, livro IV, capítulo único. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1943. p. 342.

³⁰⁴ *Ecclesiae nostrae Splendor non mediocre hoc anno incremetum sumpsit a substituto veteri, in capella arae principis novo fornice parergris auro obductis praedivite, direttore architecto italo Landio elaborato, qui meliorem lucem majorem que magestatem arae communicat*. Cf. nota de rodapé 1 Ibidem, p. 342. A versão para o português foi feita por Carolina de Azevedo e Silva e consta da nota de rodapé 31 da obra: MENDONÇA, op. cit. p. 326.

Outra intervenção de Landi no conjunto dos jesuítas foi realizada após a expulsão desses do Pará e é referente à adaptação de parte do pavimento térreo do antigo colégio a Armazém das Armas, obra, hoje, desaparecida. Corresponde, parcialmente, à área da atual Galeria Fidanza, no térreo do Museu de Arte Sacra. O pedido para essa adaptação foi feito pelo então governador Mello e Castro, para o qual existe o projeto no Arquivo Histórico Ultramarino (Figura 64), e visava a evitar os gastos anuais da Fazenda Pública com o aluguel de armazéns para a guarda de armamentos dos Regimentos, de ferramentas e demais pertences da Fazenda Real. Se foi executada, possivelmente a obra constou da construção de divisórias com material não permanente, pois, em recentes escavações, nada foi localizado que indicasse as marcações dos ambientes.³⁰⁵

Figura 64 - Projeto de Landi para o Armazém das Armas, adaptação de parte do térreo do Colégio Santo Alexandre – área à esquerda do desenho



Fonte: Site da Biblioteca Digital do Fórum Landi³⁰⁶

³⁰⁵ A respeito dessa adaptação e das escavações realizadas, ver: MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. As Intervenções de Antônio José Landi na Igreja de Santo Alexandre e no Colégio dos Jesuítas de Belém do Pará. In: PARÁ. Secretaria Executiva de Cultura do Estado. **Feliz Lusitânia/Museu de Arte Sacra**. Belém: SECULT, 2005. p. 93-99. (Série Restauro, v. 3). MARQUES, Fernando Luiz Tavares. Prospecção arqueológica no Palácio Episcopal de Belém. In: PARÁ. Secretaria Executiva de Cultura do Estado. **Feliz Lusitânia/Museu de Arte Sacra**. Belém: SECULT, 2005. p. 101-119. (Série Restauro, v. 3).

³⁰⁶ Disponível em: <<http://forumlandi.org/images/46/1022/10-planta-geometrica-da-cidade-de-belem-do-grao-para.jpg>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

Porém, o melhor exemplo a ser analisado a respeito do contato da obra de Landi com a produção dos religiosos é a já citada reforma da Igreja dos Carmelitas Calçados. Para esta obra o arquiteto foi chamado a fazer uma proposta para o novo templo. Em seu projeto, manteve a fachada preexistente e a capela-mor com seu retábulo de talha barroca. Deste tema tratarei no capítulo 3 desta tese.

O período vivenciado na Amazônia mostra os reflexos provocados pela atuação de Sebastião José de Carvalho, o Marquês de Pombal, o primeiro ministro de D. José I, o Reformador, em Portugal, que governou o país de forma despótica e que reconstruiu a cidade, após a catástrofe provocada pelo terremoto de 1º de novembro de 1755. Conformou um progresso cultural e artístico da maior competência de todo o século XVIII, que configurou a imagem urbana da capital lusa e marcou a perseverança de Pombal³⁰⁷, com vistas a erguer uma cidade renovada que contava com arquitetos que tinham total liberdade perante as ruínas da cidade destruída.³⁰⁸ Foram realizadas experiências urbanísticas que tentavam transformar a cidade de características medievais em uma “verdadeira capital” com inspiração, principalmente, na Roma seiscentista.³⁰⁹ Mas essas ações progressistas somente foram possíveis em virtude da reorganização das leis, da economia e da sociedade portuguesas realizadas por Pombal e que modernizaram o país.

³⁰⁷ TEIXEIRA, José de Monterroso; CARVALHO, Ayres de; D’Orey, Leonor; REIS, Ana Maria Batalha. **CATÁLOGO da Exposição Triunfo do Barroco**. Lisboa: Fundação das Descobertas - Centro Cultural de Belém. 1993. p. 271.

³⁰⁸ FRANÇA, José-Augusto. A Lisboa do Marquês de Pombal, cidade das luzes. In: **CATÁLOGO da Exposição Triunfo do Barroco**. Lisboa: Fundação das Descobertas - Centro Cultural de Belém. 1993. p. 91.

³⁰⁹ PIMENTEL, 1993. p. 36.

Capítulo 2



CAPÍTULO 2

A TALHA E A PINTURA DE BRUTESCOS NA IGREJA DE SANTO ALEXANDRE COMO RESULTADO DOS ENCONTROS ACONTECIDOS

A produção visual originária da Companhia de Jesus em Belém, seja sob a forma de pintura, seja sob a forma de entalhe na madeira, está parcialmente preservada no, hoje, Museu de Arte Sacra - MAS, onde é possível encontrar exemplares de talha (nos púlpitos, altares e imagens) e de pintura (nos tetos da Sacristia, do Consistório e de algumas capelas laterais no interior da igreja) desenvolvidas pelos religiosos e pelos indígenas locais nas oficinas que funcionaram no colégio jesuítico.

Este capítulo apresenta a Igreja de Santo Alexandre como ponto de referência para mostrar o encontro entre os habitantes locais e os estrangeiros e o resultado desse encontro na produção artística no ambiente amazônico, a partir da análise das pinturas existentes nos tetos da Sacristia e do Consistório da igreja inaciana, bem como dos traços deixados pelos nativos nessa produção artística. Trata ainda de produtos da região utilizados pelos indígenas na fabricação de tintas, vernizes e resinas.

2.1 OS JESUÍTAS E SUA ARQUITETURA

A Companhia de Jesus foi fundada em 1534 por Inácio de Loyola (1491-1556) juntamente com mais seis companheiros, dentre eles, Francisco Xavier. Em 1540, receberam a aprovação do Papa Paulo III e Inácio foi escolhido como o superior geral da ordem. Inácio, entre 1522 e 1523, escreveu os Exercícios Espirituais baseado em sua experiência de encontro com Deus, por meio de reflexões que levaram em conta sua própria humanidade e se tornaram, posteriormente, um método de evangelização para os católicos. Também conhecidos como os Soldados de Cristo, pois se organizavam aos moldes dos militares, os jesuítas eram combativos, e faziam, como ordem secular, contraponto às

ordens mendicantes e ordens monásticas. Distribuíram-se pelo mundo e levaram os princípios da Ordem.

No Brasil, estiveram presentes na conversão e proteção de indígenas no período colonial, além de colaborarem, de maneira categórica, com o ensino nos colégios da Companhia. Chegaram ao país, mais precisamente a Salvador, em 1549 e acompanhavam Tomé de Souza, primeiro governador-geral da colônia. Coordenados por Manoel da Nóbrega, dirigiram-se para o sul do Brasil, com o objetivo de pregar a fé católica e levar a educação. Muitos creditam a eles a implantação do sistema de educação formal no Brasil colônia. Fixaram-se em vários pontos do país ao acompanharem as viagens dos colonizadores ao interior e, em muitos desses locais, implantaram colégios, seminários e igrejas.

2.1.1 Aspectos físicos das igrejas jesuíticas

Para Lúcio Costa, a obra legada pela Companhia de Jesus no Brasil é das mais significativas, mesmo não sendo nem a maior, nem a mais bela, nem a mais rica. Diz o autor que é incorreto falar em “arte jesuítica”, dada a enorme diversidade de aspectos que a envolve. Porém essa não é uma expressão vazia de significado, mesmo quando se pensa que tal produção apresenta formas diversas, de acordo com as particularidades locais e características de cada período, mudanças de formas, materiais e técnicas, haja vista que “a personalidade inconfundível dos padres, o “espírito” jesuítico, vem sempre à tona, o que a diferencia das demais. A continuidade desse “espírito” é que, em suma, marca o chamado “estilo” dos padres da Companhia. Atribui Costa, o caráter dessa produção, ao fato de ser “uma ordem nova e diferente” ainda livre das tradições monásticas medievais e, portanto, propensa a absorver o espírito moderno, pós-renascentista e barroco.³¹⁰

Enquanto na Europa, falar em estilo jesuítico é pensar em uma manifestação livre do barroco e, para a América espanhola, é pensar no barroco pleno, tendo em vista que a presença da Companhia se estendeu por todo o século XVIII, no Brasil, onde a atividade dos inicianos foi interrompida em 1759, o que se vê são “composições mais renascentistas, mais moderadas, regulares e frias”, impregnadas do rígido espírito contrarreformista.³¹¹

³¹⁰ COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. *Ars*, São Paulo, ano 7, v. 8, n. 16, 2010. p. 128. (Texto originalmente publicado na Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 5, p. 105-169, 1941). Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202010000200009>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

³¹¹ *Ibidem*, p. 129.

De maneira geral, as construções jesuíticas pretendiam, basicamente, cumprir quatro funções: de culto (igreja com coro e sacristia), de trabalho, de ensino (aulas e oficinas) e de moradia (celas, enfermaria, dependências de serviço, horta e pomar). As técnicas de construção utilizadas, após os edifícios provisórios de madeira e barro de mão e cobertos de telha, foram a taipa de pilão ou de pedra e cal, de acordo com os recursos e as conveniências de cada local. Como o objetivo primeiro da Companhia era a catequese, a igreja precisava ser ampla e localizada em frente a um espaço aberto onde o povo pudesse se reunir e circular livremente.

A maneira preferida de como os vários espaços eram distribuídos e conectados entre si, ou seja, o partido arquitetônico, era a quadra, como se costumava dizer, e formava-se de um ou mais pátios em torno dos quais se distribuía as várias dependências dos conjuntos jesuíticos. Essa configuração não era inédita, pois já havia sido usada por outras ordens religiosas em seus mosteiros e colégios. No Brasil, repetiu-se nos colégios da Bahia, de Belém (PA), de Olinda (PE), do Espírito Santo, de Embu das Artes (SP) e de Paranaguá (PR). Parte da quadra, aproximadamente um quarto dela, era ocupada pela igreja, cuja fachada era alinhada com o colégio e formava uma linha horizontal contínua como, por exemplo, nos conjuntos de Serra (ES) (Figura 65), de Embu das Artes (SP) (Figura 66) e de Belém (PA) (Figura 67). Em alguns casos, há a presença de duas torres na igreja. E o que se observa é que, quando havia a previsão de construção delas, a que primeiro era edificada fazia a ligação com o colégio.

Figura 65 - Igreja dos Reis Magos e residência, Serra, Espírito Santo



Fonte: Blog “Pé na Estrada”³¹²

³¹² Disponível em: <www.penaestrada.blog.br/igreja-e-residencia-reis-magos>. Acesso em: 31 jul. 2018.

Figura 66 - Igreja jesuítica de Nossa Senhora do Rosário, Embu das Artes, Rio de Janeiro



Fonte: Acervo digital da Universidade Estadual Paulista - UNESP³¹³

Figura 67 - Igreja jesuítica de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Site da Prefeitura Municipal de Belém³¹⁴

³¹³ Disponível em: <acervodigital.unesp.br/bitstream/unesp/252435/1/Fachada_NSRosario_Embu.jpg>. Acesso em: 31 jul. 2018.

³¹⁴ Disponível em: <<http://www.belem.pa.gov.br/ver-belem/detalhe.php?p=287&i=2>>. Acesso em: 31 jul. 2018.

O partido adotado para as plantas baixas das igrejas foi, em geral, o de nave única, o que aumenta a área para os fiéis. Exceções para as igrejas de São Pedro d'Aldeia e de Anchieta, a antiga Reritiba (Figura 68), em que há três naves.

Figura 68 - Igreja de Nossa Senhora da Assunção, Anchieta, Espírito Santo



Fonte: Blog “Pé na Estrada”³¹⁵

Ao longo dos séculos XVII e XVIII, os partidos das igrejas jesuíticas no Brasil passaram por transformações, desde as mais rudimentares dos primeiros tempos, que possuíam programas mais modestos, como a capela de Santo Antônio, no Município de São Roque (SP), até as maiores, mais complexas e inspiradas na Igreja de Jesus de Roma, como as igrejas de Salvador (BA), de São Paulo de Piratininga (SP) e de Belém (PA), que contam com numerosos altares dispostos em capelas laterais, ao contrário das primeiras que contavam com um ou três altares.

Boa parte das construções jesuíticas brasileiras definitivas foram erguidas no período correspondente ao domínio espanhol sobre Portugal (1580-1640), quando a personalidade obstinada e sombria de Filipe II provocou reflexos na arquitetura austera e despojada de seu “palácio-convento”. As conhecidas ligações da Companhia de Jesus com o monarca influenciaram sobremaneira suas construções, o que foi sentido nas proporções, no gosto mais severo e frio, próprio do estilo do arquiteto espanhol Juan Herrera (1530-1597).³¹⁶ Se quisermos resumir em uma palavra a marca da arquitetura dos padres da Companhia foi a sobriedade³¹⁷, possível de observar, por exemplo, nos retábulos, mesmo os mais ricos, que se

³¹⁵ Disponível em: <<https://www.penaestrada.blog.br/santuاريو-de-anchieta-o-novo-santo-brasil/#prettyPhoto>>. Acesso em: 31 jul. 2018.

³¹⁶ COSTA, 2010. p. 143.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 152.

sobrepõe até às extravagâncias da talha dos púlpitos da Igreja de Santo Alexandre, em Belém (PA) (Figura 69).

Figura 69 - Púlpito do lado da Epístola, Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Acervo digital do IPHAN³¹⁸

2.2 OS JESUÍTAS NA BELÉM DO GRÃO PARÁ E SUA PRODUÇÃO VISUAL

O ano de 1549 marcou a chegada dos primeiros jesuítas ao Brasil, a Salvador. Seu trajeto em direção ao extremo norte do país, entretanto, deu-se somente por volta de 1626 quando, na região, construíram o Colégio Nossa Senhora da Luz, no Maranhão. Na década seguinte, dirigiram-se ao Pará, sob tensão psicológica, surtos epidêmicos e naufrágios. Por isso, apenas em 1653 estabeleceram-se na região.

³¹⁸ À esquerda: Disponível em: <http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/handle/123456789/6047?discover?rpp=10&etal=0&query=bel%C3%A9m+par%C3%A1&filtertype_0=title&filter_relational_operator_0=equals&filter_0=Igreja+de+Santo+Alexandre>. Acesso em: 31 jul. 2018. À direita: Disponível em: <<http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/6064/F036694.jpg?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 31 jul. 2018.

Por volta dos meados do século XVII, São Luís, enquanto sede da Missão Jesuítica, teve destaque, em particular, entre 1653 e 1661, anos da presença do Padre Antônio Vieira. No entanto, a localização privilegiada, por ser ponto de partida para o interior da região, com o passar dos anos, daria a Belém uma importância significativa como referência da atividade jesuítica. Em particular, o prestígio das Casas, elevadas a Colégios em 1670, e suas igrejas reforçaram a importância da Companhia, a partir de cujos conjuntos arquitetônicos os religiosos exerciam suas muitas atividades pastorais, litúrgicas, educativas, administrativas, assistencialistas, artísticas, econômicas, jurídicas e até políticas. Essas atividades eram amparadas pela teia formada pelos colégios, aldeias e residências, o que fortaleceu o poder da Ordem e seu apostolado na região.³¹⁹ Os Colégios de Belém e São Luís, nos quais cultivavam-se os laços comunitários, eram como centros aglutinadores, pontos de referência dos missionários dispersos pela região. Esses colégios serviam, para os irmãos, de local de repouso, de desenvolvimento intelectual, de preparação para as atividades pastorais, de retiro espiritual, de apoio à saúde e de fabricação e manutenção de ferramentas em suas oficinas.

A edificação da obra jesuítica na Amazônia foi resultado da soma de esforços de membros da ordem, de leigos e, provavelmente, de indígenas, de negros e de mestiços, que constituíam a mão de obra disponível na região. Os recursos, para isso, provinham das atividades econômicas da Companhia, bem como de contribuições de não religiosos que, muitas vezes, ocupavam altos cargos na Colônia, como é o caso de Paulo Martins Garro, Capitão-mor do Pará (1668-1669). Garro se responsabilizaria pela execução da capela-mor da igreja jesuítica e, em troca, teria a permissão, juntamente com sua mulher, Maria de Athayde de Vasconcellos, para serem sepultados naquele espaço, embora tenham retornado a Portugal e isso não se tenha concretizado.³²⁰ Além deste, José Velho de Azevedo, também capitão-mor do Pará (1696-98), teria sido o responsável, em testamento, pela ornamentação da Sacristia jesuítica e cujo sepultamento está marcado por uma placa de mármore fixada em uma das paredes do referido local.³²¹

Em 1639, os padres jesuítas Cristovão da Cunha, reitor do Colégio de Cuenca, e André de Artieda, professor de Teologia no Colégio de Quito, estiveram de passagem por Belém,

³¹⁹ ARENZ, 2011. p. 9. CHAMBOULEYRON, Rafael; NEVES Neto, Raimundo Moreira das. **Jesuítas, moradores e colégios na Amazônia Colonial**. IX Jornada do HISTEDBR. 2010. p. 1-19.

³²⁰ BETTENDORF, 1910. p. 247-8.

³²¹ Consta dessa placa de mármore, a seguinte inscrição: Sepultura de Joseph Velho de Azevedo, capitão mor que foi desta cidade, varão de exemplar virtude devoção e piedade. Faleceu aos 24 de novembro de 1724. Mandou ornar esta capela em seu testamento.

acompanhando Pedro Teixeira, que vinha da capital equatoriana. Porém, somente em 26 de janeiro de 1653, os padres da Companhia de Jesus tiveram a permissão de erigir um convento ou colégio em honra de Santo Alexandre, ainda que contra a vontade da população. O reitor, à época, João de Souto Maior, foi obrigado a se comprometer, formalmente, que os religiosos e seus sucessores não interfeririam nem nos escravos dos moradores, nem na administração dos índios libertos.³²²

Ao final do ano de 1653, chegou à cidade o padre Antônio Vieira, Superior das Missões, proveniente do Maranhão, com o encargo de evangelizar, fundar igrejas, missões, descer indígenas das florestas ou permanecer com eles em suas aldeias, conforme achasse melhor. Vieira veio com Carta Régia, que listava os objetivos perante os indígenas, e que também continha recomendações para que a Câmara do Pará oferecesse assistência aos religiosos na cidade.

2.2.1 Uma igreja: três momentos

Da Igreja de São Francisco Xavier, hoje, denominada de Santo Alexandre, erguida ao lado do Colégio, são conhecidas três fases, ou seja, a igreja atual é a terceira edificação, que se utilizou pouco ou quase nada das construções anteriores. A denominação Santo Alexandre tem origem nas relíquias dos mártires São Bonifácio e Santo Alexandre, trazidas de Roma e doadas pelo Papa Urbano VIII. A primeira ficou no Maranhão e a segunda, no Pará, no colégio a ser fundado.

Provisoriamente, em 1652, os jesuítas se houveram com os mercedários que lhes cederam um terreno pouco salubre, no bairro da Campina, para construção de uma casa simples com capela, coberta de palha. No ano seguinte, entretanto, conseguiram um local privilegiado, na intersecção dos dois primeiros bairros da cidade, bem próximo ao Forte do Presépio, onde, hoje, vê-se assente seu conjunto.³²³

O primeiro templo de São Francisco Xavier possuía apenas um altar e ergueu-o o padre João de Souto Maior, em 1653. De taipa, coberto com telha, não suportou o peso da cobertura que foi logo substituída por folhas da palmeira ubuçu (pindoba da terra), espécie abundante no local.³²⁴ Esse edifício era semelhante às instalações da capela construída na Campina algum

³²² BAENA, Antonio Ladislau Monteiro. **Compêndio das Eras da Província do Pará**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969. p. 46, 65.

³²³ BETTENDORF, 1910. p. 74.

³²⁴ MORAES, 1860. p. 321-2.

tempo antes, ocasião da chegada dos religiosos à cidade. Igualmente permaneceu até 1670, quando teve início a implantação dos novos alicerces e que resultou no colégio atual, que já estava com suas linhas mestras bem definidas ainda no século XVII, mas onde se fizeram inúmeras e frequentes reformas e ampliações, em particular, aquela relacionada à fachada, já no século XVIII.³²⁵

Das várias modificações no conjunto, a Crônica de Bettendorf, escrita em 1698, trata em vários trechos. Essas diversas obras endividaram o Colégio. Esse fato chamou a atenção dos superiores da Ordem em Roma, que os advertiram para evitarem obras sem os fundos necessários, o que, entretanto, não impediu que novas intervenções internas (Capela Doméstica e Livraria) e externas fossem iniciadas.

O segundo templo foi erguido quando Francisco Veloso era reitor do Colégio. As obras foram supervisionadas pelo padre Bento Álvares, o mesmo que geriu as obras do Colégio. Sua inauguração se deu a 03 de dezembro de 1668, com a celebração de uma missa solene pelo padre João Bettendorf e com a participação do coral dos padres Mercedários. Estiveram presentes, o Governador e grande número de fiéis. O autor do projeto do segundo edifício foi Cristovão Domingos, que, conforme Bettendorf, "fez a igreja tão torta que, para endireitá-la, foi necessário picá-la pelo meio para a banda dos altares colaterais...". O desenho do altar-mor também é de Cristovão Domingos. Os altares laterais, à época, não talhados na madeira, foram desenhados e pintados pelo irmão João de Almeida, que, pelo contato com um engenheiro, havia-se muito bem nas artes do desenho e da pintura.³²⁶

A respeito do terceiro templo, sabe-se que, em 1714, era vice-reitor Tomás do Couto e que as obras estavam paradas por falta de recursos. A 31 de julho de 1718, foi inaugurada a Capela de Santo Inácio. Havia a intenção de que a 3 de dezembro do mesmo ano, dia de S. Francisco Xavier, padroeiro da ordem, também fosse inaugurada a Igreja. Entretanto, costumava-se indicar a data de 21 de março de 1719 como a data de inauguração do templo. Era reitor, à época, Manuel de Brito, responsável por inúmeras benfeitorias no conjunto.³²⁷

Formavam o conjunto jesuítico de Belém, basicamente, Igreja com Sacristia, Capela da comunidade dedicada a São Borja, Colégio, Livraria, Rouparia, Botica, Despensa, Refeitório, Cozinha, Oficinas e uma "casa por modo de torre com seu frontispício"³²⁸, além de,

³²⁵ BETTENDORF, 1910. p. 75.

³²⁶ Ibidem. p. 254-5.

³²⁷ LEITE, Serafim (SJ). **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Tomo III, Livro III, Capítulo I. São Paulo: Edições Loyola, 2004. p. 520.

³²⁸ MARTINS, 2009b. v. 2. p. 188-99.

provavelmente, o Consistório - o local de reunião dos religiosos - estranhamente não citado nem no *Catálogo*, de 1720, nem no *Inventário*³²⁹ de 1760. O conjunto tornou-se o centro administrativo das casas espalhadas pelas aldeias missionárias ou pelas fazendas no Pará e servia de apoio econômico para a Ordem até sua expulsão em meados do XVIII.

A Igreja de Santo Alexandre (Figura 70) tem sua fachada dividida, horizontalmente, em quatro faixas. Na faixa mais inferior, há três portas, que dão acesso à igreja, coroadas por pares de volutas ascendentes. Nas duas faixas intermediárias, há várias aberturas de janelas. A fachada é coroada por duas grandes volutas que convergem em direção ao topo e são arrematadas por uma cruz. Há no frontão, três nichos, que eram ocupados, no passado, pelas imagens de Santo Inácio, São Francisco Xavier e São Francisco Borja.³³⁰ Verticalmente, há faixas decoradas com elementos geométricos e flores em alto-relevo. Ladeando a fachada, há duas torres sineiras, hoje, porém, sem os sinos, ligeiramente recuadas do alinhamento do frontispício e escondidas, em parte, pelas volutas do coroamento.

Figura 70 - Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Site “Trip Advisor Brasil”³³¹

³²⁹ Ibidem. p. 201-07.

³³⁰ LEITE, Serafim (SJ). **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Tomo III, Livro III, Capítulo I. São Paulo: Edições Loyola, 2004. p. 520.

³³¹ Disponível em: <www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g303404-d2373168-i258432341-Museu_de_Arte_Sacra_do_Para-Belem_State_of_Para.html>. Acesso em: 31 jul. 2018.

A respeito da fachada, é necessário observar as comparações feitas por Lúcio Costa com a jesuítica de Salvador, na Bahia (Figura 71). Diz o autor que, ao contrário da igreja baiana que “é medida, apuro e distinção”, na igreja de Belém “as volutas descomunais transbordam por sobre as torres atarracadas”, o que lhe dá aparência “tosca e meio bárbara”, com elementos fora de escala que a deixam com traços “brutais”, mas que, apesar disso, “não deixa de ter a sua beleza, assim como um autêntico fruto da terra”. O texto de Lúcio Costa coloca o fazer indígena como menor, bruto, sem apuro técnico e fora dos padrões acadêmicos, e nele, o autor compara a produção “fruto da terra” com a arquitetura produzida a seguir na cidade, da traça do arquiteto italiano Antônio Landi, “toda ela requintada e cem por cento reinol”.³³²

Figura 71 - Igreja da Sé, Salvador, Bahia



Fonte: Portal “44 Arquitetura”³³³

³³² COSTA, 2010. p. 148.

³³³ Disponível em: <<http://44arquitetura.com.br/2017/08/catedrais-coloniais-america-latina/catedrais-coloniais7/>>. Acesso em: 31 jul. 2018.

Internamente, o espaço da igreja jesuítica de Belém (Figura 72) mostra relação com a matriz europeia. Aos moldes da Igreja de Jesus (Figura 73), em Roma, tem nave única, dispõe de várias capelas laterais, com seus altares e o altar mor, em acordo com as indicações do Concílio de Trento.

Figura 72 - Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Foto de Fernando Araújo

Figura 73 - Igreja de Jesus, Roma, Itália



Fonte: Foto adaptada de Silas Lozano Paz³³⁴

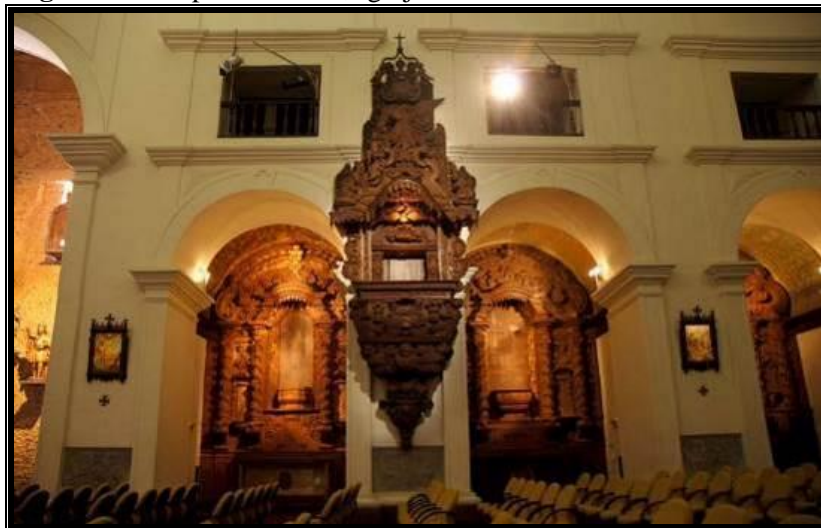
³³⁴ Disponível em: <https://www.google.com.br/maps/place/Igreja+de+Ges%C3%BA/@41.8959244,12.4798623,3a,75y,90t/data=!3m8!1e2!3m6!1sAF1QipPaZOEDDz12U7jkEN4BaQW_s2vHX9UzJ2nU4nZ6!2e10!3e12!6shttps:%2F%2Fh5.googleusercontent.com%2Fp%2FAF1QipPaZOEDDz12U7jkEN4BaQW_s2vHX9UzJ2nU4nZ6%3Dw203-h100-k-no!7i5683!8i2815!4m5!3m4!1s0x132f604c37825f2b:0xbd2f4ff9d307e966!8m2!3d41.8959244!4d12.4798623?hl=pt-BR>. Acesso em: 17 fev. 2019.

Detalha o *Inventário* de 1760 que a Igreja possuía, além da capela-mor, 08 capelas laterais com as seguintes invocações: Nossa Senhora do Socorro, Santo Inácio, Santa Quitéria, São Bartolomeu, Santo Cristo, Santo Alexandre, Nossa Senhora da Assunção e São Miguel. Invocações essas de acordo com as práticas devocionais da Ordem: cristológicas (Santo Cristo), marianas (Nossa Senhora do Socorro e Nossa Senhora da Assunção) e hagiográficas (Santa Quitéria, São Bartolomeu e São Miguel e dois dos primeiros santos da Companhia, Santo Inácio e Santo Alexandre).

Cada uma refletia a veneração dos jesuítas pelos santos e possuía a imagem do seu respectivo orago e imagens de Cristo (algumas de marfim), além de crucifixos, quadros e outras imagens de santas e santos como Santa Bárbara, Sant'Ana, Santa Catarina, São Joaquim, São Francisco Regis, São Francisco de Bórgia, São Estanislau de Kostka, São Luís Gonzaga e Santo Antônio.³³⁵

Hoje, após a transformação da igreja em espaço museológico, nem as imagens, nem os quadros ocupam essas capelas, e perderam o douramento na quase totalidade (Figura 74), o que, certamente, invalidou seu programa ornamental. Vejam-se, por exemplo, as imagens de Robert Smith, que, apesar de serem monocromáticas, nelas é possível perceber que havia pintura nos retábulos, o que pode ser notado nos vários elementos ornamentais destacados (Figura 75), ao contrário do aspecto uniforme e homogêneo que eles têm hoje e que lhes dá acentuada monotonia.

Figura 74 - Capelas laterais, Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Imagem de Marcelo Soares³³⁶

³³⁵ MARTINS, 2009b. v. 2. p. 201-07.

³³⁶ MELO, Iaci Iara Cordovil de. Os retábulos da nave e da sacristia da igreja de Santo Alexandre. **IHS. Antiguos jesuitas en Iberoamérica**. v. 1, n. 2. 2013. p. 40. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5576212>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

Figura 75 - Detalhe do altar de São Miguel Arcanjo, Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Acervo digital do IPHAN³³⁷

³³⁷ Disponível em: <<http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/5767/F017144.jpg?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

2.2.2 As oficinas jesuíticas e sua produção

A Igreja de Santo Alexandre, outrora de São Francisco Xavier, guarda ainda hoje um conjunto de obras de talha e pinturas de teto, exemplos da produção desenvolvida pelas oficinas jesuíticas, resultado do encontro ocorrido entre os missionários jesuítas e os homens locais: os primeiros com suas técnicas aprendidas na Europa; os segundos com seu saber desenvolvido por séculos, em meio à faina diária, na cestaria, na tecelagem, na pintura corporal, na cerâmica, na arte plumária e na construção de suas casas.

Ao seguir o projeto catequético dos inacianos no Brasil e na Europa, a Igreja ganhou um opulento programa ornamental, que visava ao sucesso do catolicismo. Para isso, desenvolveu-se uma vasta produção de peças sacras, entalhadas na madeira, que abasteceram capelas e igrejas região adentro. Essas imagens “nem todas eram de arte perfeita, mas muitas o eram”, afinal, os principais colégios da Ordem, além de “escolas de Belas-Letras e Ciências”, eram “escolas de Artes de Ofícios, e incipientes Academias de Belas-Artes”.³³⁸

Inicialmente, as solicitações de envio de ornatos para as igrejas da região eram frequentes e incluíam não apenas imagens, mas os móveis, assim como vestimentas, ornatos para os altares e demais objetos, a fim de aparelhá-las para a realização dos cultos católicos com decência, como é possível observar a seguir:

Manda dar ao primeiro Prelado desta Diocese D. Frei Bartholomeu do Pilar um conto e duzentos mil réis para com eles comprar algum ornato da sua casa, a saber cadeiras, cortinados e mais algumas alfaias para o uso da sua pessoa [...]³³⁹

Relação dos ornamentos e mais coisas precisas que [...] se mandaram fazer para treze freguesias que se criam de novo no Estado do Pará [...] Ornamentos. Cinco frontais de damasco das 5 cores [...] com galões e franja de seda cor de ouro. Cinco vestimentas com todas suas pertenças bolsas de corporais, e palas de damasco das mesmas 5 cores e lenços de cálices de nobreza das mesmas 5 cores. Dois pluviais de damasco branco e roxo com as mesmas guarnições [...]³⁴⁰

³³⁸ LEITE, Serafim (SJ). **História da Companhia de Jesus no Brasil**. São Paulo: Edições Loyola. 2004. Tomo III, livro III, capítulo I. p. 521.

³³⁹ REQUERIMENTO do Bispo do Pará, D. fr. Miguel de Bulhões [e Sousa], para o rei D. João V, solicitando que seja ordenado ao provedor da Fazenda Real da [capitania do Pará, Lourenço de Anvéres Pacheco] que compre, às custas da Fazenda Real, os ornamentos para a sua casa. [ant. 1749, Setembro, 20]. AHU_ACL_CU_013, Cx. 31, D. 2926.

³⁴⁰ AVISO do [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Diogo de Mendonça Corte Real, para o [presidente do Conselho Ultramarino], Marquês de Penalva, [D. Estevão de Meneses], sobre o envio de ornamentos para as Igrejas das capitanias do Pará e do Maranhão. 1753, Abril, 28, [Lisboa]. AHU_ACL_CU_013, Cx. 34, D. 3187.

[...] para eu distribuir pelas igrejas mais necessitadas, que são quase todas, os ornamentos contidos na dita caixa que são os seguintes: 30 vestimentas sortidas, 25 alvas com os seus cordões respectivos, 15 peças de birtanha para toalhas de altar, 30 corporais, 25 amitos, véus, e bolsas de todas as cores, e 1 peça de fita para os amitos.³⁴¹

A Igreja de Santo Alexandre foi ornamentada com a participação direta ou indireta das paroquiais do interior, bem como das aldeias e missões, de acordo com suas possibilidades. Como dinheiro não havia, as doações provinham da coleta de gêneros que eram enviados ao Colégio, após o que, eram expedidos para o Reino. Em permuta, eram remetidos os ornatos ou os meios de os fazerem: “um missionário oferecia um cálice, outro um retábulo ou imagem, aqueloutro um frontal, e ainda outro um altar”. Ou ainda, pessoas de fora da Ordem, como no caso da Capela de São Bartolomeu, referida no *Inventário*, que pertencia a um cônego da Igreja da Sé.³⁴²

Oficinas de escultura e de pintura foram implantadas em São Luís, em Belém e nas vilas, com a preparação de mão de obra local (indígenas, negros, mestiços e noviços), sob orientações de padres e irmãos inacianos, artífices que vieram da Europa, de tal forma que dessem independência artística da Metrópole. Esses profissionais foram responsáveis pela execução, não só da imaginária, mas também das pinturas, possivelmente, a partir da cópia de imagens de “santinhos”, das gravuras dos missais, dos livros de hagiógrafos e dos tratados de escultura, de pintura e de emblemas, entre outros, existentes nas bibliotecas dos Colégios.³⁴³ Conforme o padre Serafim Leite³⁴⁴, os trabalhos foram orientados por portugueses, italianos, austríacos, franceses e flamengos, o que contribuiu para que os aprendizes recebessem influências de naturezas diversas.

A mais remota referência às oficinas está no *Catalogo* de 1720. Nele, há menção de que a Botica era utilizada pelo “Irmão Escultor e rapazes que aprendem”, o que confirma, um movimento de formação de mão de obra para a execução de esculturas dentro do Colégio do Pará. A instituição possuía um bom corpo de oficiais pedreiros, carpinteiros, escultores,

³⁴¹ OFÍCIO do Bispo do Pará, D. fr. João [Evangelista Pereira da Silva], para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Martinho de Melo e Castro, comunicando a chegada da caixa com os ornamentos destinados às Igrejas mais necessitadas naquele Bispado sob sua jurisdição, com destaque para as igrejas das Povoações de Índios. 1780, Abril, 26, Pará. AHU_ACL_CU_013, Cx. 85, D. 6963.

³⁴² LEITE, Serafim (SJ). **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Tomo III, Livro III, Capítulo I. São Paulo: Edições Loyola, 2004. p. 520. INVENTÁRIO das Igrejas e Capelas dos Jesuítas no Estado do Maranhão e Grão-Pará no ano de 1760 anotado pelo Padre Manuel Luiz S.J. In: MARTINS, 2009b, v. 2, p. 204.

³⁴³ MELO, 2012, p. 136-7.

³⁴⁴ LEITE, Serafim (SJ). O Colégio de Santo Alexandre. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)**, nº 6, 1942. p. 238-9.

torneiros, alfaiates, tecelões, canoeiros e serradores, muitos deles, provenientes de fazendas e engenhos da região, de propriedade dos jesuítas, além de ser bem aparelhado no que diz respeito às ferramentas para o desenvolvimento das atividades.³⁴⁵

Os oficiais eram devidamente remunerados, tendo em vista que, pelo Regimento das Missões do Estado do Maranhão e Grão-Pará, de 1686, os indígenas eram considerados livres e, portanto, teriam seus serviços pagos por salários a serem estipulados conforme as particularidades do local. A partir do Regimento, os religiosos passaram a ter “o governo, não só espiritual, que antes tinhaõ, mas político, & temporal das aldeas de sua administração”.³⁴⁶ Mesmo com o Regimento, o uso de indígenas como escravos ainda era praticado em 1752. Dessa maneira, os religiosos mantinham a mão de obra restrita a seu uso e eram, porém, alvo de denúncias.

Da mesma forma conservam nesta Cidade, além dos m[uit]os [escravos] que tem nas fazendas, outra família grande de Tapuyas escultores, e pintores, que cada hum lhe ganha a sinco e a seis tostoens por dia, em que fazem hum grande negocio pello aproveytarem por todos os modos.³⁴⁷

O *Catalogo* de 1720 faz referência a vários nomes que trabalharam no Colégio de Santo Alexandre, entre negros, indígenas e cafuzos, provenientes das fazendas jesuíticas de Jaguarari, Gibrié e Mamaiacu, e do engenho de Ibirajuba: os pedreiros Francisco Massus (negro escravo), Manuel Garcia (negro escravo), Estevão, Manuel (negro), Mathias (indígena), Cayetano (indígena forro); os ferreiros Cazimiro (indígena), Sylvestre (indígena), Pero (negro), Lázaro (negro forro), Miguel (negro escravo) e Ignácio (escravo); os carpinteiros Ignácio (negro escravo), Feliz (negro escravo), Antônio Guaiapi, Raymundo Tupinambá, Mandu Gregório, Severino (indígena), João (indígena) e Mandú (cafuzo escravo); os escultores Marçal (indígena escravo), Ângelo (indígena escravo) e Faustino (indígena escravo); os torneiros Antônio e Clemente (indígenas escravos); os alfaiates Francisco (negro escravo), Duarte (indígena escravo), Antônio Corcovado (negro escravo); os tecelões Januário e Antônio (forros).³⁴⁸

³⁴⁵ MARTINS, 2009b. v. 2. p. 195-7.

³⁴⁶ Regimento das missões do Estado do Maranhão e Grão-Pará, de 21 de dezembro de 1686. **Revista 7 Mares**. n. 1. p. 117.

³⁴⁷ OFÍCIO do [governador e capitão general do Estado do Maranhão e Pará], Francisco Xavier de Mendonça Furtado, para o [secretário de estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra], Sebastião José de Carvalho e Melo, sobre a inobservância do Regimento das Missões pela Companhia de Jesus no Pará. 1752, Novembro, 8, Pará. AHU_CU_013, Cx. 33, D. 3143. CD.04, 038, 002, 0375.

³⁴⁸ MARTINS, op. cit., p. 196-7.

O fluxo de mão de obra entre as propriedades dos jesuítas e o Colégio era frequente não apenas no Pará, mas também no Maranhão, tendo em vista que os “irmãos artífices nunca foram abundantes”. É comum encontrar, nos catálogos, irmãos que exerciam mais de uma função, não apenas de artífice, mas de serviços domésticos.³⁴⁹ Segundo observação de Serafim Leite, a todos esses nomes citados dava-se o título de mestre, dentro da categoria de oficiais mecânicos, o que significaria, hoje, um operário qualificado e não apenas aprendiz.³⁵⁰

A referida falta de mão de obra no Grão-Pará e Maranhão obrigou os irmãos oficiais a transmitirem suas especialidades aos habitantes do local, que eram, a partir daí, disputados para a produção das obras. A disputa levou o rei D. João V, em uma carta de 16 de janeiro de 1727, a estabelecer a obrigatoriedade de “oficiais ferreiros, tecelões, carpinteiros e oleiros, que não pudessem ser tirados delas por nenhuma pessoa, de qualquer qualidade que fosse sem ordem dos Padres”.³⁵¹ O método de ensino das artes e ofícios das oficinas jesuíticas era baseado no “sistema de multiplicadores”, que formava indivíduos para a difusão, na colônia, do conhecimento adquirido no Colégio.³⁵² Uma difusão “de modelos e experiências técnicas de Belém ao interior do Grão-Pará”³⁵³ e que pode ser visto pela circulação da mão de obra entre cidade, aldeias, fazendas e engenhos.

A produção das oficinas jesuíticas era basicamente dirigida à edificação das igrejas e dos colégios, por exemplo, para a confecção dos grandes madeiramentos, assim como à aparelhagem da indústria naval, das obras de talha dos altares e dos artefatos comuns de utilidade diária. Móveis artísticos e marcenaria fina, “retábulos, tocheiros, [...] aparadores, contadores, cadeiras de sola lavrada, arcas e arcazes com bronzes e embutidos de madeiras coloridas, cascos de tartaruga e marfim, mesas com gavetas tauxiadas e secretárias, papeleiras [...]” e outros, também estavam entre os itens produzidos.³⁵⁴ A implantação das oficinas, bem como as reformas realizadas nos prédios primitivos da Companhia têm como “base as experiências e os conhecimentos adquiridos ao longo do século XVII”.³⁵⁵

³⁴⁹ LEITE, 1953. p. 45.

³⁵⁰ Conforme José Mariano Filho, em sua obra *Estudos de Arte Brasileira* (Rio de Janeiro, 1942), de aprendiz, passava-se a meio-oficial; oficial era chamado o artista que possuía a máxima preparação técnica em seu ofício e aqueles que empreitavam ou conduziam serviços eram chamados mestres. Informação constante em uma nota de rodapé em LEITE, 1953. p. 26.

³⁵¹ LEITE, op. cit. p. 25.

³⁵² BOGÉA, Kátia; BRITO, Stella; RIBEIRO, Emanuela. **Olhos da alma**: Escola Maranhense de Imaginária. São Luis do Maranhão: Takano, 2002.

³⁵³ MARTINS, 2009b. v. 2. p. 192.

³⁵⁴ LEITE, op. cit., p. 45.

³⁵⁵ ARENZ, 2011.

Os inacianos desenvolviam as mais variadas atividades em seus colégios, residências e igrejas, desde os ofícios domésticos ou comuns, até os ofícios mecânicos ou não comuns, muitas vezes, atividades exercidas concomitantemente, em virtude do número reduzido de irmãos. Por ofícios domésticos, entendam-se: cozinheiro, despenseiro, refeitoreiro, porteiro, roupeiro, encarregado da limpeza, comprador e sacristão. E por ofícios mecânicos, compreendam-se: alfaiate, barbeiro, carpinteiro, ferreiro, pedreiro, sapateiro, torneiro, entalhador, escultor, pintor, livreiro, encadernador, tecelão, agricultor, hortelão, pastor, enfermeiro, cirurgião, farmacêutico e, por necessidade local, como no Brasil, pescador, piloto, construtor naval e oleiro.³⁵⁶ Tais atividades foram reunidas por Serafim Leite na obra *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil: 1549-1760* em sete grupos: a) Artes e Ofícios de Construção; b) Belas-Artes; c) Manufacturas; d) Ofícios de Administração; e) Serviços de Saúde; f) Outros Ofícios (em menor número, mas bastante variados na caracterização).³⁵⁷

Dada a falta de mão de obra na colônia, os missionários, até para estimular os índios para o trabalho, participavam de atividades como: serração e preparo das madeiras, construção de templos, casas e embarcações. Ou seja, exerciam as atividades em “parceria com os índios, no intuito de amestrar-os, e tê-los mais tarde habilitados nesses ofícios”. Faziam-no, ao contrário dos colonos, com “jeito e mansidão, incutindo-lhes no animo a esperança de recompensas ou o temor de penas imaginárias” [...] eram tratados não como escravos, mas como “agregados, como catechumenos ou irmãos, novos crentes da fé christam, supostos sectários dos ideaes theocraticos que propagavam”.³⁵⁸

Serafim Leite fez uma extensa lista com as biografias dos Irmãos artífices europeus que exerceram algum ofício nos colégios jesuítas no Brasil. Dentre esses, predominantemente portugueses, os que tiveram relação com o Colégio do Pará foram³⁵⁹:

- a. Agostinho Rodrigues (ou Roiz) (1721 - após 1744) era português, pintor, dourador e escultor e, mesmo após a Companhia sair do Brasil, ainda permaneceu no Pará, onde deixou referência de sua produção ligada a uma imagem de Nossa Senhora da Conceição em 1757;
- b. José de Moura (1674 - após 1715), português, pintor e desenhista;

³⁵⁶ LEITE, 1953. p. 19.

³⁵⁷ Ibidem. p. 37-108.

³⁵⁸ GUAJARÁ, 1902. p. 144.

³⁵⁹ LEITE, op. cit. p. 111-219.

- c. João Carneiro (1697 - após 1760), português, carpinteiro, arquiteto e desenhista. Em 1742, foi mestre de obras (de pedreiro) da Casa da Mãe de Deus, em Vigia de Nazaré; em 1745, residia no Colégio do Pará e executava atividades de carpintaria e, em 1747, tinha o cargo de Mestre de Obras;
- d. Luis Correia (1712 - após 1742), português, pintor e dourador;
- e. Manuel Inácio (1704 - após 1753), português, marmoreiro, pedreiro, mestre de obras;
- f. Francisco Rebelo (1713-1791), português, estatuário de barro, trabalhou em Belém e em Vigia de Nazaré;
- g. João Xavier Traer (1668-1737), austríaco, pintor e escultor, é autor dos púlpitos da Igreja de Santo Alexandre. Trabalhou nas obras do Colégio do Pará e em quase todas as fazendas do mesmo Colégio, como escultor e pintor;
- h. João de Almeida (1635-1678), francês, pintor e engenheiro, pintou os altares colaterais da 2ª versão da Igreja do Colégio do Pará;
- i. Baltasar de Campos (1614-1687), flamengo, pintor, foi autor dos quadros da Vida de Cristo que ornaram a sacristia da Igreja de S. Francisco Xavier do Colégio do Pará.

As oficinas de pintura, escultura e entalhe do Colégio Santo Alexandre³⁶⁰ foram dirigidas, durante algum tempo, pelo jesuíta austríaco João Xavier Traer, autor dos púlpitos (Figura 76) da Igreja de Belém, executados pelas mãos de seus discípulos indígenas. Pouco é sabido a respeito das peças. O *Catalogo* faz referência apenas à localização de um deles: “[...] o púlpito, em que se entra por dentro da parede que fica sobre os arcos interiores das capelas [...]”.³⁶¹ Não fornece detalhes de seus aspectos físicos, o que deixa dúvida se já se referia a um dos, hoje, existentes, afinal, um elemento de tamanha proporção seria citado de maneira mais destacada no *Catalogo*. No *Inventário* de 1760, elaborado quando da expulsão dos religiosos do Grão-Pará, as peças também são pouco referidas e pouco destacadas. No trecho que faz referência à igreja, ao final da descrição das capelas laterais, diz o autor: “tem mais a Igr[ej]a 2 púlpitos de fabrica moderna de mad[ei]ra entalhada, e esculpida tudo ourado, e tudo de estremosa belleza”.³⁶²

³⁶⁰ A respeito das oficinas do Colégio Santo Alexandre, condições de trabalho dos indígenas, técnicas, materiais e processos criativos, ver: GUZMÁN, 2015. p. 01-29.

³⁶¹ MARTINS, 2009b. v. 2. p. 192.

³⁶² INVENTÁRIO das Igrejas e Capelas dos Jesuítas no Estado do Maranhão e Grão-Pará no ano de 1760 anotado pelo Padre Manuel Luiz S.J. In: *Ibidem*, p. 207.

Figura 76 - Púlpito do lado da Epístola, Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Acervo digital do IPHAN³⁶³

Os púlpitos foram objeto de análise de Lúcio Costa em seu texto *A arquitetura dos jesuítas no Brasil*. O autor destaca a execução com uma “técnica grosseira” e “aspecto quase grotesco”, em que, apesar da ausência da escala, a ousadia plástica na concepção mostra tanto “fervor” e “arreatamento”, que sua análise não cabe nos perímetros comedidos de uma crítica objetiva. O ímpeto com que as formas brotam da superfície da parede acima tem algo de “telúrico”, que faz lembrar “esculturas hindus talhadas sobre encosta de montanha” nas quais a presença do indígena se manifesta, “não apenas na maneira mais ou menos tosca de fazer ou de interpretar os modelos europeus usuais [...] mas no próprio risco e na invenção do pormenor, senão mesmo até na técnica da talha”. A análise revela, em certa maneira, o olhar clássico do autor acostumado às formas provenientes das academias e possuidoras dos cânones artísticos. Embora, em outro ponto, ele reconheça que não apenas as obras dentro

³⁶³ À esquerda: Disponível em: <http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/handle/123456789/6047?discover?rpp=10&etal=0&query=bel%C3%A9m+par%C3%A1&filtertype_0=title&filter_relational_operator_0>equals&filter_0=Igreja+de+Santo+Alexandre>. Acesso em: 31 jul. 2018. À direita: Disponível em: <<http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/6064/F036694.jpg?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 31 jul. 2018.

dos cânones greco-romanos é que possuem valor plástico. Obras fora dos padrões eruditos possuem novas relações plásticas e imprevistas, espontâneas e inventivas, que esporadicamente as deixam artisticamente superiores às obras muito bem compostas, dentro de regras de estilo, mas vazias de conteúdo criativo e de “sentido plástico real”. Para Costa, os púlpitos têm algo de antijesuítico, quando comparados com outros púlpitos produzidos pela Ordem como o da demolida igreja jesuítica do Morro do Castelo (RJ) (Figura 77), de madeira, ou os da Catedral de Salvador (BA) (Figura 78), de mármore.³⁶⁴

Figura 77 - Igreja jesuítica, em destaque, o púlpito, Morro do Castelo, Rio de Janeiro



Fonte: Augusto Malta, 1910³⁶⁵

³⁶⁴ COSTA, 2010. p. 128, 164 e 159.

³⁶⁵ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2413>>. Acesso em: 31 jul. 2018.

Figura 78 - Igreja da Sé, com destaque para o púlpito, Salvador, BA



Fonte: Portal da Revista Viagem³⁶⁶

Suas formas e elementos ornamentais diferem bastante dos dois citados pela profusão dos ornatos, o que contrasta com os exemplares do Morro do Castelo e de Salvador, bem mais simples. A própria origem do autor dos púlpitos de Belém pode denunciar seus ornamentos. Traer, como já disse, era austríaco e a linguagem ornamental de sua terra está impressa em sua obra. Vejam-se, por exemplo, os exemplares de duas igrejas na Áustria: Servitenkirche (Figura 79), em Viena, e de San Jakob (Figura 80), em Innsbruck, no Tirol, a terra de Traer, que guardam semelhanças com os exemplares belenenses na forma e na profusão de elementos ornamentais. Como diz Leandro Tocantins, Traer teria continuado no Colégio de Santo Alexandre a tradição dos entalhadores do Norte da Europa, que introduziram a arte de entalhar madeira na Espanha e em Portugal, no fim do século XV.³⁶⁷

³⁶⁶ Disponível em: <<https://viagemeturismo.abril.com.br/atracao/catedral-basilica/>>. Acesso em: 31 jul. 2018.

³⁶⁷ TOCANTINS, 1987. p. 207.

Figura 79 - Púlpito, Igreja Servitenkirche, Viena, Áustria



Fonte: Site "Flickr"³⁶⁸

Figura 80 - Púlpito, Igreja San Jakob, Innsbruck, Tirol, Áustria



Fonte: Site "Italia per amore"³⁶⁹

³⁶⁸ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/8724323@N06/4929194344/in/album-72157624686547041/>>. Acesso em: 31 jul. 2018.

³⁶⁹ Disponível em: <<http://italiaperamore.com/um-passeio-por-innsbruck/>>. Acesso em: 31 jul. 2018.

O jesuíta era “homem não só de senso artístico, mas também de notável aptidão e capacidade para dirigir homens”. Teve participação ativa nas obras de escultura e pintura do Colégio e esteve presente também nas fazendas dos inacianos no Grão-Pará.³⁷⁰ As oficinas do Colégio do Pará teriam sido instituídas por ele no século XVIII, pois não há registros da existência de alguma obra de escultura ou entalhe na igreja jesuítica antes de sua chegada, em 1703. Ao artista é conferida a autoria de dois anjos tocheiros (Figura 81), hoje, parte do acervo do Museu de Arte Sacra do Pará, peças que “servem de admiração aos europeus e são a primeira obra que fez um indígena daquele ofício; e se a primeira saiu tão primorosa, e de primor, que obras de prima não faria depois de dar anos ao ofício”?³⁷¹

Figura 81 - Anjos tocheiros, Museu de Arte Sacra do Pará, Belém, Pará



Fonte: Foto de Ricardo Medrano, 2007³⁷²

Os anjos tocheiros, também denominados anjos candelários, em Portugal, eram utilizados na capela-mor da Igreja de Santo Alexandre³⁷³ como se fizessem o convite ao fiel para que adentrasse o espaço, lugar da presença do Santíssimo Sacramento, ao mesmo tempo

³⁷⁰ LEITE, 1953. p. 272.

³⁷¹ DANIEL, 2004. v. 1, p. 342.

³⁷² MARTINS, 2009b. v. 1. p. 385-6.

³⁷³ MARTINS, 2009b. v. 2. p. 203.

em que serviam de vigias e lhes garantiam a mínima iluminação.³⁷⁴ Anjos candelários policromados, em tamanho natural, com função de candelabros, representam a mais original realização da escultura de madeira do período rococó em Portugal.³⁷⁵ Chama a atenção nas peças, igualmente em um anjo adorador (Figura 82), todas produzidas nas oficinas do Colégio do Pará, as características impressas nas feições, que se aproximam dos traços fisionômicos locais e diferentes dos talhados nas obras europeias, por exemplo.³⁷⁶

Figura 82 - Anjo adorador, Museu de Arte Sacra do Pará, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2017

Tal adaptação, que faz uma conexão da fé com a realidade local, proporciona uma aproximação dos fiéis com o seu mundo e suas referências. Essas peças lembram os Cristos, em tamanho natural (Figura 83), existentes na Sacristia da Capela da Ordem Terceira do Carmo, na cidade de Cachoeira, na Bahia, provenientes da ilha de Macau, na China, ex-colônia portuguesa, outrora parceiro comercial da cidade baiana. Os olhos desses Cristos, com traços fisionômicos e formato da barba asiáticos, denotam sua procedência oriental.

³⁷⁴ **CATÁLOGO da Exposição Triunfo do Barroco.** Lisboa: Fundação das Descobertas - Centro Cultural de Belém. 1993. p. 205.

³⁷⁵ KUBLER, George; SORIA, Martín Sebastian. **Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions, 1500 to 1800.** United Kingdom: Penguin Books, 1959. p. 191.

³⁷⁶ A respeito da imaginária e a produção das oficinas jesuítas do Grão-Pará, ver: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. O acervo: a imaginária brasileira e a coleção Abelardo Santos. In: PARÁ. Secretaria Executiva de Cultura do Estado. **Feliz Lusitânia/Museu de Arte Sacra.** Belém: SECULT, 2005b. p. 263-269. (Série Restauro, v. 3).

Figura 83 - Detalhe de um Cristo com traços orientais, Capela da Ordem Terceira do Carmo, Cachoeira, Bahia



Fonte: Foto de Caio Reiszewitz, 2007³⁷⁷

Assim como os Cristos chineses de Cachoeira (BA), um par de tocheiros (Figura 84), pertencente à capela da fazenda de Santo Antonio, em São Roque (SP), também faz a miscigenação de características negroides com peças ornamentais de origem europeia.

Figura 84 - Tocheiros antropomorfos



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2017

³⁷⁷ FLEXOR, Maria Helena Ochi (org). **O conjunto do Carmo de Cachoeira**. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2007. p. 107.

O *Inventário* faz ainda referência à existência de três pares de tocheiros pertencentes a três capelas da Igreja: da Senhora do Socorro, de Santo Inácio e de Santa Quitéria. Não dá muitas características, apenas que eram de “pao” e que eram pintados. Não indicam se também tinham a forma de anjos.³⁷⁸

Além das imagens de vulto anteriormente citadas, as imagens pictóricas também eram frequentes na catequese missionária sob a forma de painéis ou quadros. No interior da Igreja de Santo Alexandre, por exemplo, na capela-mor, havia “10 quadros g[an]des da vida do S[an]to X[avi]er”; além dos de Nossa Senhora e de vários santos nas capelas laterais: de Nossa Senhora do Socorro, de Santo Cristo, de Nossa Senhora da Assunção, da Senhora da Sapiência, de passos de Nossa Senhora da Boa Morte, de Santa Quitéria, da vida de Santa Catarina e dos anjos São Miguel e São Rafael; a antessala da Capela da Comunidade era “ornada com alguns painéis antigos”.³⁷⁹

Na Sacristia da Igreja, ao lado do retábulo dourado, há, ainda hoje, molduras também douradas em número de oito (Figura 85), nas quais existiram pinturas, hoje desaparecidas e que, pela descrição do *Catalogo* de 1720, poderiam ser os “formosos painéis do Batismo de Cristo e vida da Senhora”, aos moldes das ainda existentes na Sacristia da Igreja da Madre de Deus (Figura 86), em Vigia de Nazaré, no Pará.³⁸⁰ Além desses, o *Inventário* indica ainda a existência de quadros em outros ambientes do complexo jesuítico como na Sacristia e no Colégio, inclusive – “[...] hu[m] quadro g[ran]de da Cea do S[enho]r, [...]”.³⁸¹ Myriam Ribeiro aventa ainda a possibilidade de que o amplo forro abobadado da nave pudesse vir a receber uma pintura ilusionista aos moldes das existentes em igrejas de Salvador, na Bahia.³⁸² Isabel Mendonça diz ser possível que a abóbada tivesse pintura aos moldes das ainda existentes nos tetos da Sacristia e do Consistório.³⁸³

³⁷⁸ INVENTÁRIO das Igrejas e Capelas dos Jesuítas no Estado do Maranhão e Grão-Pará no ano de 1760 anotado pelo Padre Manuel Luiz S.J. In: MARTINS, 2009b, v. 2, p. 203-4.

³⁷⁹ INVENTÁRIO das Igrejas e Capelas dos Jesuítas no Estado do Maranhão e Grão-Pará no ano de 1760 anotado pelo Padre Manuel Luiz S.J. In: *Ibidem*. p. 202, 203, 204, 206, 207.

³⁸⁰ CATALOGO deste Colégio de Santo Alexandre, seus bens, officinas, fazendas, servos, gados, dispendios e dividas activas e passivas. In: *Ibidem*. p. 192-3.

³⁸¹ INVENTÁRIO das Igrejas e Capelas dos Jesuítas no Estado do Maranhão e Grão-Pará no ano de 1760 anotado pelo Padre Manuel Luiz S.J. In: *Ibidem*. p. 207-9.

³⁸² OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A Epopéia Jesuítica no Amazonas e sua obra arquitetônica e escultórica. In: PARÁ, 2005a. p. 79.

³⁸³ MENDONÇA, 2005. p. 93.

Figura 85 - Molduras sem as telas, Sacristia da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Ricardo Hernán Medrano, 2008³⁸⁴

Figura 86 - Retábulo e telas, Sacristia da Igreja da Madre de Deus, Vigia de Nazaré, Pará



Fonte: Ricardo Hernán Medrano, 2008³⁸⁵

Nos muros de proteção do colégio, existiu “um bem pintado painel da Coroação de Nossa Senhora”, onde foi erguida “uma casa por modo de torre com seu frontispício, com um meio corpo de grades que serve para os Passos Públicos da Cidade” e, nele, foi pintado, o dito painel da Virgem.³⁸⁶ Posteriormente, o painel seria substituído pela pintura da *Coroação de*

³⁸⁴ MARTINS, 2009b, v. 1. p. 435.

³⁸⁵ Ibidem, p. 453.

³⁸⁶ CATALOGO deste Colégio de Santo Alexandre, seus bens, officinas, fazendas, servos, gados, dispendios e dividas activas e passivas. In: MARTINS, 2009b, v. 2, p. 195-6.

Cristo que servia, segundo Bettendorf, como uma das estações da Procissão dos Passos³⁸⁷ durante a Semana Santa, repetindo-se, em Belém, o que ainda é comum a muitas cidades brasileiras do período. As estações são, em geral, diminutas capelas - capelas dos passos -, pontos de parada dessa procissão, ornamentadas com pinturas ou imagens com cenas da Paixão de Cristo.³⁸⁸

Além das imagens de santos, os retábulos que servem de suporte a elas nas igrejas cumpriam também a função catequética, afinal são organismos que se distendem em imagens “que elucidam e que explicam ensinamentos bíblicos” sempre revisitados e reconhecíveis por todos.³⁸⁹ Os da Igreja de Santo Alexandre, em número de nove - destes, hoje, existentes apenas oito - foram produzidos nas oficinas jesuíticas. Em 1720, conforme o *Catalogo*, apenas quatro já existiam: o da capela-mor e os pertencentes às capelas laterais de São Miguel, de São Bartolomeu e de Santa Quitéria.³⁹⁰ Todos eram dourados, “excepto o de S[ão] Bartholomeu, por pertencer ao externo o ornato³⁹¹ dele”³⁹², da responsabilidade de um cônego secular³⁹³, de acordo com Serafim Leite, de um Cônego da Sé, e relata que a relíquia de São Bartolomeu teria sido exposta à veneração pública pela primeira vez no dia 24 de agosto de 1708.³⁹⁴

Ao fazer um breve paralelo com a igreja jesuítica de Quito, no Equador³⁹⁵ (Figura 87), que, ao longo do tempo, passou por mudanças nos seus elementos ornamentais, e que mostra a produção realizada no local de maneira vigorosa, o que se vê, hoje, na Igreja de Santo

³⁸⁷ LEITE, Serafim (SJ). **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Tomo III, livro III, capítulo I. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1943. p. 212.

³⁸⁸ Existiu na cidade uma capela - o Passinho -, “um pequeno e modesto edifício térreo, quadrilongo, de uma só porta de entrada e um altar, ao fundo, com um retábulo do Senhor dos Passos”, na antiga Rua da Cadeia, hoje, Rua Conselheiro João Alfredo, na confluência da outrora Rua do Passinho, hoje, Travessa Campos Sales, mandada construir pelo bispo D. Fr. Miguel de Bulhões, em 1756, e que, entrando em ruínas, foi mandada demolir aproximadamente no ano de 1839. In: BARATA, Manuel de Mello Cardoso. **Folha do Norte**. Belém, 15, agosto, 1914. Fastos Paraenses. p. 1.

³⁸⁹ SALTEIRO, Ilídio. Retábulo: Casa de Santos. **Revista Santuários**. Lisboa, 2014. v. 1, n. 1 (Jan./Jun. 2014), p. 156.

³⁹⁰ CATALOGO deste Colégio de Santo Alexandre, seus bens, oficinas, fazendas, servos, gados, dispêndios e dívidas activas e passivas. In: MARTINS, 2009b, v. 2, p. 191.

³⁹¹ Entendendo-se, aqui, o termo ornato como toda e qualquer peça que era agregada ao altar tais como: imagens, relicários, crucifixos, quadros, peanhas, castiçais, tocheiros, cálices, toalhas da mesa do altar, alcatifas, móveis como banquetas e genuflexórios, além das vestes sacerdotais, como casulas e alvas.

³⁹² INVENTÁRIO das Igrejas e Capelas dos Jesuítas no Estado do Maranhão e Grão-Pará no ano de 1760 anotado pelo Padre Manuel Luiz S.J. In: MARTINS, 2009b, v. 2, p. 201.

³⁹³ INVENTÁRIO das Igrejas e Capelas dos Jesuítas no Estado do Maranhão e Grão-Pará no ano de 1760 anotado pelo Padre Manuel Luiz S.J. In: *Ibidem*. p. 204.

³⁹⁴ LEITE, Serafim (SJ). *op. cit.*, p. 520. INVENTÁRIO das Igrejas e Capelas dos Jesuítas no Estado do Maranhão e Grão-Pará no ano de 1760 anotado pelo Padre Manuel Luiz S.J. In: *Ibidem*. p. 204.

³⁹⁵ A respeito da igreja jesuítica de Quito, no Equador, ver: EGAS, Jorge Moreno. **Radiografía de la piedra: los jesuitas y su templo en Quito**. Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, FONSA, 2008.

Alexandre, é apenas uma ideia vaga do que pode ter sido o programa ornamental da igreja jesuítica do Pará, principalmente após as quase 5 décadas em que permaneceu fechada, durante o século XX e após o restauro, entre 1996 e 1998, quando o espaço passou a abrigar o Museu de Arte Sacra do Pará. Outrossim, a expulsão dos jesuítas em 1759 interrompeu a obra ornamental do interior da igreja da ordem em Belém e, possivelmente, privou a conclusão de um conjunto visual mais diversificado. Em Quito, a ornamentação, por intermédio das imagens, dos retábulos e dos móveis, formou um discurso que tem o caráter próprio da Sociedade de Jesus e que está próximo do pensamento da igreja pós reforma tridentina.

Figura 87 - Igreja de São Francisco, Quito, Equador



Fonte: Site “Wikipedia”³⁹⁶

No Pará, hoje, a ausência nos retábulos das imagens nos nichos, dos quadros, dos objetos litúrgicos, da ourivesaria, das alfaias e dos acabamentos (cores, douramentos), a retirada dos gradis talhados em madeira que serviam de proteção das capelas laterais e da capela mor³⁹⁷ e mesmo dos confessionários, esses, relacionados no *Catálogo*³⁹⁸, outrora existentes nas laterais da nave, e ainda vistos em imagens antigas (Figura 88), nos priva de

³⁹⁶ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Iglesia_de_San_Francisco,_Quito,_Ecuador,_2015-07-22,_DD_171-173_HDR.JPG>. Acesso em: 31 jul. 2018.

³⁹⁷ A respeito dos gradis de proteção talhados em madeira que separam os espaços mais sagrados dos menos sagrados nos interiores das igrejas, ver: FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. Do ferro à madeira: os gradis entalhados nas igrejas baianas no século XIX. In: *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. 2010.

³⁹⁸ O *Catálogo* faz referência à existência de confessionários nas capelas laterais, capelas essas que, à época, seriam fechadas com grades. Cf. MARTINS, 2009b. v. 2. p. 191.

compreender seus objetivos originais, seus objetivos catequéticos/doutrinários. As leituras que poderiam ser realizadas do conjunto ficaram prejudicadas com a perda de tais informações que compunham a concepção integral da obra. O que nos resta é usar da imaginação ou tentar experimentar a ambiência com ajuda de fotografias antigas do interior da igreja (Figura 75, Figura 88 e Figura 89), e imaginar o significado que o espaço tinha para os fiéis. Os impactos que causavam neles: visuais e táteis (volumes, formas, superfícies, cores, texturas, temperaturas); olfativos (dos incensos, das velas, das flores); sonoros (dos sermões, dos sinos, da música tocada ou cantada) e gustativos (hóstia, vinho), que levavam os fiéis a saírem do tangível e se aproximarem do sublime, irem “das fronteiras do cotidiano até a experiência espiritual”. Que habilidades sensoriais e emocionais poderiam ser desenvolvidas no espaço quase teatral do templo a partir daquelas experiências? São esses procesos que Alfonso Alfaro chama de “uma experiência estética de caráter total” a partir das experiências vivenciadas nos ritos litúrgicos.³⁹⁹

Figura 88 - Igreja de Santo Alexandre, 1978, Belém, Pará

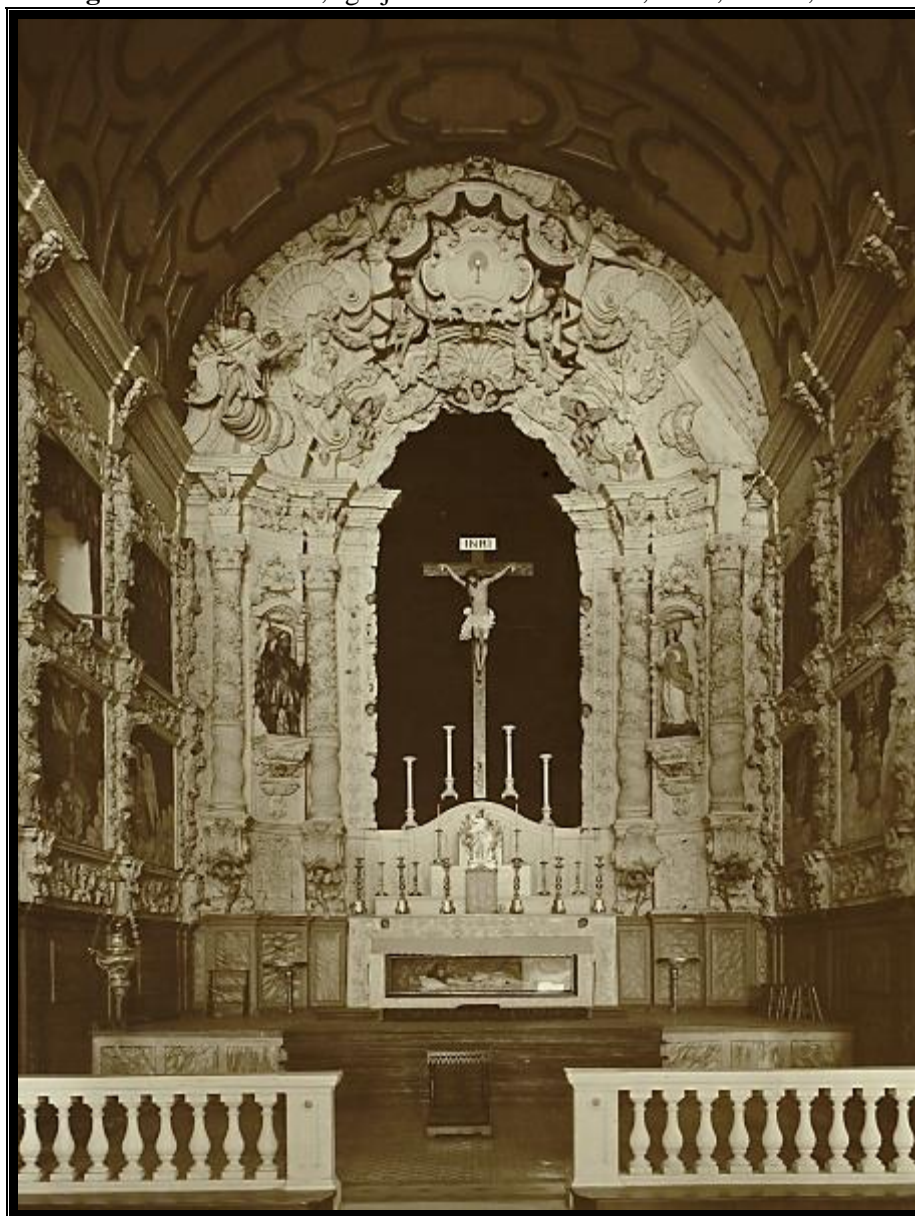


Fonte: Acervo digital do IPHAN⁴⁰⁰

³⁹⁹ BUSTILLOS, 2008. p. 217-8. ALFARO, Alfonso. “El gran teatro del cielo”, arte y espiritualidad jesuítas: contemplación para alcanzar amor. Artes México, 2005. p. 76-77.

⁴⁰⁰ Disponível em: <<http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/2770/F090619.jpg?sequence=2&isAllowed=y>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

Figura 89 - Altar mor, Igreja de Santo Alexandre, 1951, Belém, Pará



Fonte: Acervo digital do IPHAN⁴⁰¹

A simbologia empregada pelos religiosos em suas obras era fundamentada no repertório barroco. Na igreja dos jesuítas, por exemplo, pode-se observar, nas talhas dos altares e púlpitos, o uso de: folhas de parreira e cachos de uvas (Figura 90) associados ao sofrimento e à morte terrenos e ao sangue de Cristo⁴⁰², folhas de acanto⁴⁰³ (Figura 91), ligadas

⁴⁰¹ Disponível em: <<http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/1856/F040021.jpg?sequence=2&isAllowed=y>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

⁴⁰² HEINZ-MOHR, 1994. p. 65-6.

⁴⁰³ Ornato em forma de folha de certas espécies de acanto (*Acanthus mollis*), usado em capitéis e decorações de diversos estilos e tradições arquitetônicas. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=acanto>>. Acesso em: 17 ago. 2015.

à imortalidade e à ressurreição⁴⁰⁴, aquele que está adornado com essa folha terá vencido a maldição bíblica⁴⁰⁵, e festões de flores que evocam a imagem do paraíso⁴⁰⁶. Compõem os conjuntos escultóricos: aves, símbolos da alma escapando do corpo e intermediárias entre o céu e a terra⁴⁰⁷; conchas, simbolizando a fertilidade⁴⁰⁸ e figuras angelicais⁴⁰⁹, seres intermediários entre Deus e a Terra, além das tradicionais volutas, símbolos da emanção, da extensão, do desenvolvimento, da continuidade cíclica, da fecundidade aquática e lunar⁴¹⁰; das colunas torças e dos atlantes (Figura 92).

Figura 90 - Cachos de uvas, retábulo do transepto, Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Imagem de Marcelo Soares⁴¹¹

⁴⁰⁴ HEINZ-MOHR, op. cit., p. 4.

⁴⁰⁵ CHEVALIER; GHEERBRANT. 1986. p. 47.

⁴⁰⁶ HEINZ-MOHR, op. cit. p. 163.

⁴⁰⁷ CHEVALIER; GHEERBRANT. op. cit., 154, 156.

⁴⁰⁸ Ibidem, p. 250.

⁴⁰⁹ Ibidem, p. 98.

⁴¹⁰ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 398.

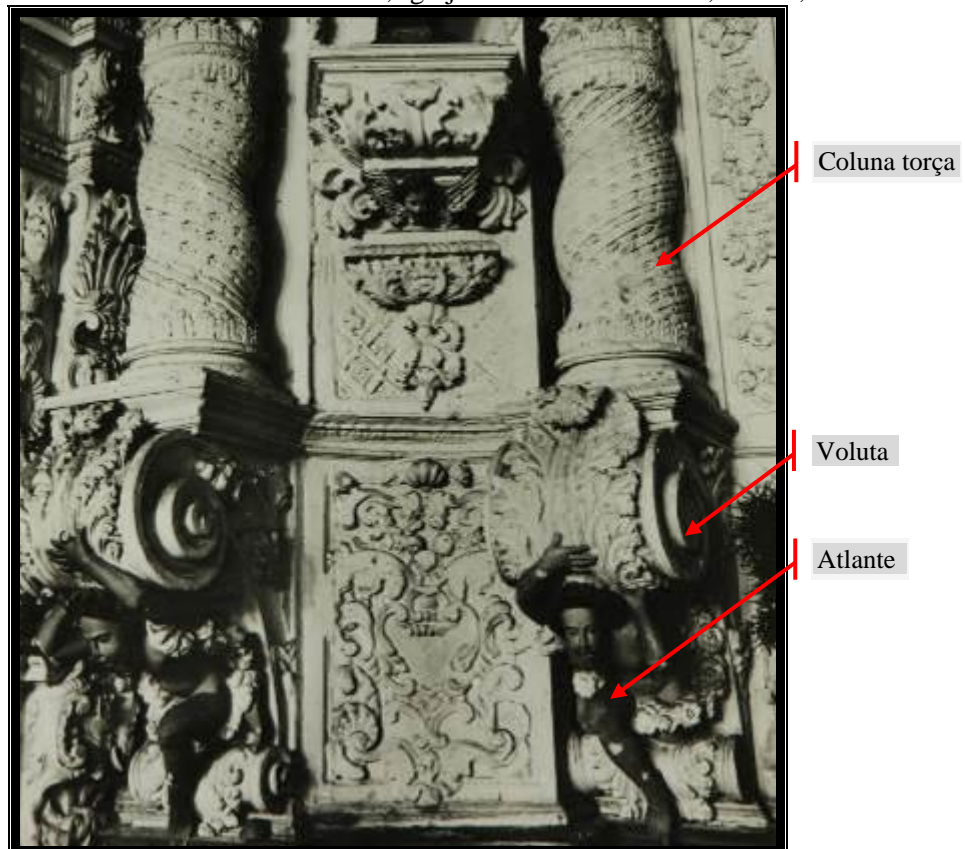
⁴¹¹ MELO, 2013. p. 36.

Figura 91 - Folhas de acanto no púlpito da Igreja de Santo Alexandre



Fonte: Acervo digital do IPHAN⁴¹²

Figura 92 - Detalhe de um altar lateral, Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Acervo digital do IPHAN⁴¹³

⁴¹² Disponível em: <<http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/6088/F060833.jpg?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

⁴¹³ Disponível em: <<http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/5773/F017149.jpg?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

Além da talha dos púlpitos e retábulos do período colonial, até aqui tratados, era comum os tetos das naves e das sacristias das igrejas, não apenas jesuíticas, serem ornados com pinturas que compõem seus programas ornamentais. Conforme Lúcio Costa, tais pinturas podem ser reunidas em dois grandes grupos. O primeiro, do qual fazem parte as igrejas construídas até o início do século XVIII, e o segundo, que reúne aquelas erguidas nos meados e na segunda metade do século XVIII.

Ao primeiro grupo, pertencem aquelas pinturas compostas de arabescos florais aplicados simetricamente ao redor de um elemento central, limitadas à área dos caixotões de forro sobrepostos aos vigamentos e madeiramento da cobertura como ocorre na sacristia da Catedral de Salvador (BA) (Figura 93), na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Embu das Artes (SP), na sacristia da Igreja da Madre de Deus, em Vigia de Nazaré (PA) (Figura 94), e na sacristia da Igreja de Santo Alexandre, em Belém (Figura 95), ou emolduradas por elementos indo-persas, como no forro da sacristia da igreja do antigo Seminário de Nossa Senhora de Belém, em Cachoeira (BA).

Figura 93 - Sacristia da Catedral de Salvador, Bahia



Fonte: Site "Flickr"⁴¹⁴

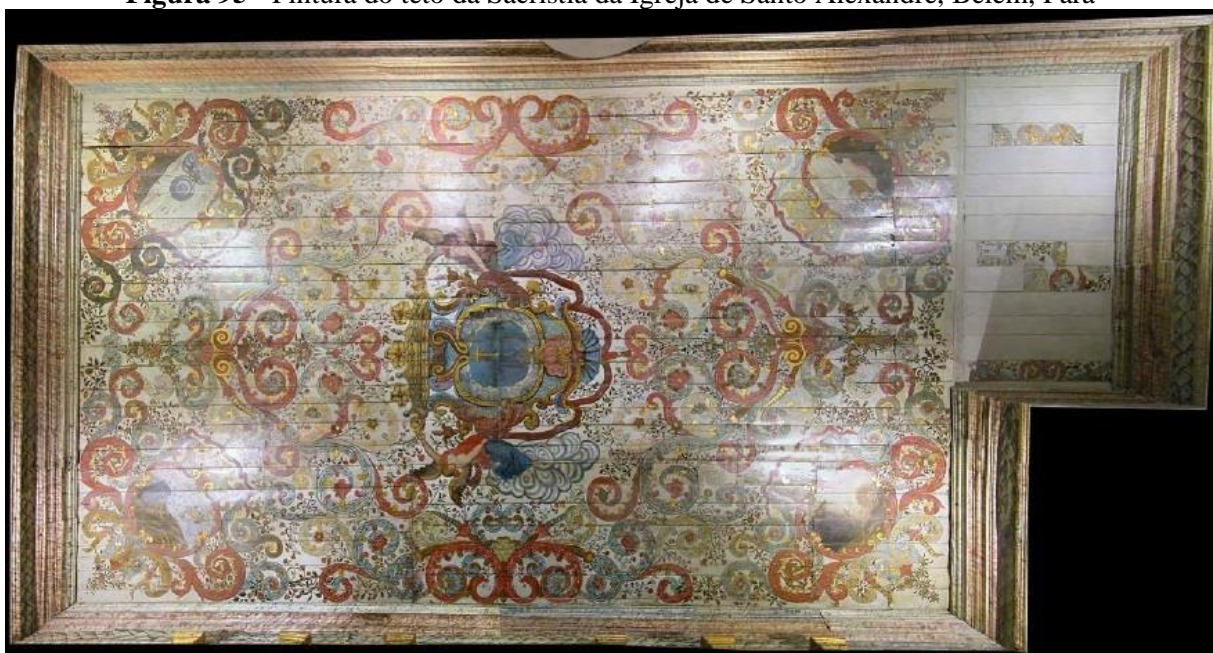
⁴¹⁴ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/twiga_swala/4190424928>. Acesso em: 01 ago. 2018.

Figura 94 - Pintura do teto da Igreja da Madre de Deus, Vigia, Pará



Fonte: Foto de Ricardo Hernán Medrano, 2008⁴¹⁵

Figura 95 - Pintura do teto da Sacristia da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Foto de Ricardo Hernán Medrano, 2008⁴¹⁶

⁴¹⁵ MARTINS, 2009b, v. 1. p. 450.

⁴¹⁶ MARTINS, 2009b, v. 1. p. 445.

Ao segundo grupo, pertencem aquelas pinturas de concepção ilusionista barroca - *trompe l'oeil* ou quadratura - com seus elementos arquitetônicos pintados em perspectiva, que tomam a importância quer no forro das naves, quer nos forros das capelas-mores, que buscam dar a impressão de que os tetos se abrem ao céu, onde aparecem os santos e a Virgem Maria entre nuvens e anjos. As igrejas jesuíticas pertencem sobremaneira ao primeiro grupo, portanto, com a expulsão, muitas delas iniciadas no século XVIII, ficaram inconclusas.⁴¹⁷

No item que se segue, será feita uma análise formal das pinturas existentes nos tetos da Sacristia e do Consistório da Igreja de Santo Alexandre, a partir da qual se visa perceber os encontros de técnicas e saberes de duas realidades distintas e o resultado de sua produção.

2.2.3 Os tetos das igrejas jesuíticas do Pará: a pintura de brutescos

Os exemplos pictóricos que chegaram até nós provenientes do período estão restritos às Igrejas jesuíticas de Santo Alexandre, em Belém, e da Madre de Deus, em Vigia de Nazaré, além da pintura do teto da sacristia da Igreja dos Franciscanos, também em Belém. Especificamente com relação à primeira, são conhecidas algumas obras executadas com a técnica de brutescos oriundas das oficinas jesuíticas e que se encontram nos tetos planos da Sacristia e do Consistório, nos tetos curvos de duas capelas laterais à nave e em um detalhe abaixo do altar-mor. A respeito da execução dessas pinturas, nada é conhecido: nem o *Catálogo*, de 1720, nem o *Inventário*, de 1760, fazem referências a elas.

O *Catálogo*, por exemplo, em seu Capítulo 2º - *Da Sacristia e do que lhe pertence* - fornece a localização e as características físicas do espaço, lista os móveis e inclui os ornamentos ali armazenados, além de fornecer informações a respeito de outros detalhes da igreja⁴¹⁸, entretanto não faz referência alguma à pintura do teto. No *Inventário*, no item *Sacristia*, a descrição do “caixão de pau S[an]to” é mais detalhada bem como do “retablo de mad[ei]ra dourado”, duas imagens e vinte e dois quadros de vários tamanhos existentes no ambiente⁴¹⁹, porém a respeito da pintura nada é dito também. Certamente, ambas já existiam ao tempo do *Inventário*. As razões para a omissão são desconhecidas.

⁴¹⁷ COSTA, 2010. p. 175-8.

⁴¹⁸ CATALOGO deste Colégio de Santo Alexandre, seus bens, oficinas, fazendas, servos, gados, dispendios e dividas activas e passivas. In: MARTINS, 2009b, v. 2, p. 191-2.

⁴¹⁹ INVENTÁRIO das Igrejas e Capelas dos Jesuítas no Estado do Maranhão e Grão-Pará no ano de 1760 anotado pelo Padre Manuel Luiz S.J. In: *Ibidem*. p. 207-8.

Se pensarmos que é inegável a influência lusa nas obras da Companhia de Jesus no Grão-Pará e que a pintura de brutescos esteve presente nas mais variadas edificações de Portugal entre os séculos XVII e XVIII, nada mais natural que essa técnica chegasse ao Brasil e nos templos fosse usada.⁴²⁰ Em Portugal, pode ser encontrada, por exemplo, no forro da Biblioteca do Colégio dos Jesuítas em Évora (1708) (Figura 96), no forro da Sacristia da igreja jesuítica de São Roque em Lisboa (Figura 97) e no forro da sacristia da Igreja dos Jesuítas do Funchal, na Ilha da Madeira (1720-25); no Brasil, na Sacristia da Igreja do Colégio de Salvador, na Bahia (Figura 93), no forro da capela-mor e sob o coro da mesma Igreja, além das existentes no território do antigo Estado do Grão-Pará, nas Igrejas de Santo Alexandre, em Belém, e da Madre de Deus, na Vigia.

Figura 96 - Teto da Biblioteca do colégio dos jesuítas, Évora, Portugal



Fonte: Foto de Junancy Wanderley⁴²¹

⁴²⁰ MARTINS, 2009b. v. 2. p. 87.

⁴²¹ Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/02.020/1470>>. Acesso em: 01 ago. 2018.

Figura 97 - Teto da Sacristia da igreja jesuítica de São Roque, Lisboa, Portugal



Fonte: Foto de Renata Martins, 2014⁴²²

A técnica dos brutescos foi fortemente difundida em Portugal na segunda metade do século XVII, quando ficou conhecida como “brutesco nacional”. De origens clássicas, suas composições são ocupadas, predominantemente, por elementos formados por mascarões e folhas de acanto⁴²³ que envolvem símbolos da doutrina cristã e do culto mariano, além de outros ligados às ordens religiosas. A pintura de brutescos nos tetos – em caixotões, nos forros lisos ou nas abóbadas – em Portugal, teve seu uso mais frequente no reinado de D. Pedro II (1683-1706), comprovado pelos contratos conhecidos para obras nessa técnica, e se estendeu ainda no de D. João V, iniciado em 1706⁴²⁴. Um exemplo desse prolongamento do uso da técnica ainda nos meados do século XVIII é o teto da Igreja da Misericórdia de Viana do Castelo, executado por Manuel Gomes, em 1722 (Figura 98). Nesse exemplar, há medalhões com a vida dos santos e da Virgem Maria, envolvidos por enrolamentos vegetalistas, além de elementos arquitetônicos nas laterais da composição, aos moldes do que se observa na pintura do Consistório da Igreja de Santo Alexandre. Os detalhes de arquitetura são uma particularidade dos trabalhos desse período, que aliam os brutescos à pintura ilusionista de arquitetura, a respeito do que falarei mais adiante.

⁴²² Disponível em: <http://figura.art.br/images/2014/martins_13.jpg>. Acesso em: 01 ago. 2018.

⁴²³ SERRÃO, Vitor. **A Trans-Memória das Imagens**. Estudos iconológicos de Pintura Portuguesa (Séculos XVI-XVIII). Lisboa: Cosmos, 2007. p. 286-7.

⁴²⁴ *Ibidem*. p. 283.

Figura 98 - Teto da Igreja da Misericórdia, Viana do Castelo, Portugal



Fonte: Blog Dolethes⁴²⁵

A pintura de brutescos, denominada de grotesco na definição clássica, significa um sistema de imagens em que se encaixam criaturas reais e imaginárias, vegetais ou animais, justapostos, sem uma real conexão narrativa ou espacial, no qual flores, plantas, animais ou mesmo seres mitológicos, como sereias, centauros e grifos destacam-se sobre um fundo uniforme, transformando-se em elementos vegetalistas. Eles se desenvolvem uns sobre os outros, em ações inimagináveis, ao desafiar o equilíbrio natural, ou em estruturas arquitetônicas aparentemente instáveis.⁴²⁶

O termo *grotesco* teve origem ainda no Renascimento, quando pintores, entre eles Rafael, ao encontrarem antigas salas subterrâneas da *Domus Áurea*, o palácio do imperador Nero, em Roma, referiam-se a elas como cavernas ou grutas – *grotto*. As salas possuíam pinturas em suas paredes cujo estilo esses artistas passaram a copiar e utilizar em seus trabalhos e o denominaram estilo grotesco (da gruta).⁴²⁷ É o resultado de um processo que tem “suas raízes na cultura helenística e ideias orientais em sua codificação”.

Ao se revelar na *Domus Aurea*, destinou-se a servir amplamente de fonte de inspiração aos estilos ornamentais surgidos na Europa nos séculos posteriores. Para

⁴²⁵ Disponível em: <<http://dolethes.blogspot.com.br/2012/11/os-tesouros-que-viana-tem.html>>. Acesso em: 31 jan. 2016.

⁴²⁶ ZAMPERINI, Alessandra. **Le Grottesche**. Il sogno della pittura nella decorazione parietale. Verona: Arsenale, 2013. p. 6.

⁴²⁷ **SOPRINTENDENZA Speciale per Il Colosseo, Il MNR e l'Area Archeologica di Roma**. *Domus Áurea*. Disponível em: <<http://archeoroma.beniculturali.it/siti-archeologici/domus-aurea>>. Acesso em: 31 jan. 2016.

Alessandra Zamperini, o Renascimento dá destaque ao estilo; o Barroco, mesmo fazendo críticas a ele, não o esquece; o Rococó o transforma em arabescos; o Neoclássico o faz um evento da moda; e o século XIX o aceita oficialmente no panteão do ornamento. Embora tenha particularidades que o colocam como um estilo que contribuiu enormemente para a arte ocidental, vejam-se as variações produzidas ao longo dos séculos e as reflexões que as acompanham, se definido sucintamente, aparece apenas como mais um entre outros. A técnica foi aplicada inicialmente nos "locais de menor resistência", como os frisos, porém desenvolveu-se tão amplamente que passou a ocupar palácios inteiros.⁴²⁸

Mesmo que no início do século XVIII, a pintura ilusionista de tetos, baseada nos conceitos do jesuíta Andrea Pozzo, constantes de seu tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, tenha-se destacado na arte portuguesa, o brutesco compacto continuou a ser usado, não só nas periferias do país, mas também nas áreas de expansão ultramarina. A continuidade da técnica pode ser vista como um desejo de “atualizar modelos vernáculos, redimensionados por uma visão mais esclarecida e teatralizada - mais barroca”, desejo claro de superar as fronteiras de uma linguagem clássica, torná-la “mais apelativa” sem, entretanto, ignorar o mercado artístico mais tradicional.⁴²⁹ Além disso, o anseio pela continuidade pode ser encarado como uma resistência aos novos modelos, com a elaboração de alternativas como se a periferia se considerasse detentora de “reservas de identidade”. Ressalte-se que, de certa maneira, assim como ocorreu em outras técnicas, o brutesco se viu evoluir ao longo do século XVIII e surgir como auxiliar na arte da azulejaria e da talha.⁴³⁰ No Grão-Pará, não houve tempo suficiente para a técnica se expandir e chegar, por exemplo, ao amplo teto da nave da igreja jesuítica de Belém, como chegou a pelo menos duas das capelas laterais. Teria existido no teto da Capela-mor, antes de serem aplicadas por Landi, as atuais molduras que substituíram a “velha abóbada” como supõe Isabel Mendonça?⁴³¹ Ou, como sugere Myriam Ribeiro, haveria a possibilidade de o amplo forro abobadado da nave ter recebido uma pintura ilusionista aos moldes de outros templos do período.⁴³² A expulsão da ordem impediu que o brutesco, combinado à pintura ilusionista, fosse, quiçá, empregado em combinação com a talha existente na nave - nos púlpitos e retábulos - complementando um possível programa ornamental do templo inaciano.

⁴²⁸ ZAMPERINI, 2013. p. 6-9.

⁴²⁹ SERRÃO, 2007. p. 282-3.

⁴³⁰ Ibidem, p. 287 e 289.

⁴³¹ A isso, referi-me no Capítulo 1. Cf. MENDONÇA, 2003b. p. 326.

⁴³² A isso, também me referi no Capítulo 1. Cf. OLIVEIRA, 2005a. p. 79.

As pinturas de brutesco de maior área da igreja jesuítica de Belém são aquelas que cobrem os tetos da Sacristia (Figura 95) e do Consistório (Figura 99) com aproximadamente 74,25m² cada uma. Foram executadas em composição única, ao contrário da executada na também igreja jesuítica da cidade de Vigia de Nazaré, no Pará, em que a área foi dividida em quatro partes (Figura 94) e usada a técnica dos caixotões à semelhança da Sacristia da catedral de Salvador (Figura 93).

Figura 99 - Pintura do teto do Consistório da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Foto de Renata Martins, 2003⁴³³

Se observadas em sua totalidade, as duas pinturas diferem-se, basicamente, pelos elementos empregados nas composições. Enquanto na Sacristia dominam o conjunto os elementos vegetalistas - flores e enrolamentos de folhas, sob a forma de volutas - que envolvem os emblemas; no Consistório, os elementos arquitetônicos – parte de colunas e capitéis – e cabeças humanas predominam e são enquadrados por uma moldura de enrolamentos vegetalistas.

Como referi anteriormente, nas primeiras décadas do setecentos, Portugal viu as complexas quadraturas de origem italiana chegarem aos tetos de suas igrejas, apesar de o brutesco ainda continuar a ser usado. As duas técnicas conviveram por longo período. Foram, em alguns casos, executadas concomitantemente em um mesmo trabalho. A quadratura, por seus ilusionismos arquiteturais, propunha dinamizar os conjuntos

⁴³³ MARTINS, 2009b, v. 1. p. 90.

brutescados, dar certa “continuidade de receitas tradicionais adequadas às exigências da cenografia barroca em larga escala”. Exemplo dessa convivência de técnicas⁴³⁴ pode ser encontrado no teto da igreja de Nossa Senhora da Ajuda, em Peniche, de 1719 (Figura 100), que possui uma cena de pintura de arquitetura fingida no centro da composição em meio a espirais de folhas de acanto.

Figura 100 - Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, Peniche, Portugal



Fonte: Blog “Peniche terra de mar e sol”⁴³⁵

Esse uso concomitante dos brutescos associados aos ilusionismos arquitetônicos é visto na pintura do Consistório da Igreja de Santo Alexandre, em Belém. Aventa-se, portanto, a possibilidade de que tenha sido executada após a da Sacristia, por seguir a tendência vigente em Portugal.

Das pinturas produzidas naquele período que chegaram aos nossos dias, as mais significativas são as encontradas nos tetos da Sacristia e do Consistório da Igreja de Santo Alexandre. Em ambas, há grande variedade de elementos ornamentais, cujos significados precisam ser entendidos para que se perceba sua importância para a Ordem, sua motivação pedagógica e o encontro de uma linguagem estranha ao local. Possivelmente, foram executadas com o uso de pigmentos extraídos das matérias primas locais e executadas por mão de obra autóctone, treinada pelos religiosos estrangeiros.

⁴³⁴ SERRÃO, 2007. p. 285-6.

⁴³⁵ Disponível em: <<http://terrademaresol.blogspot.com.br/2012/12/o-coral-stella-maris-de-peniche.html>>. Acesso em: 01 ago. 2018.

2.2.3.1 A pintura do teto da sacristia da igreja jesuítica

Nas igrejas jesuíticas, a sacristia tem papel importante por ser uma espécie de antessala da capela-mor e o espaço de preparação ao culto. Em Santo Alexandre, não é diferente pela sua localização e pela sua ornamentação, da qual se destacam o retábulo dourado e a pintura do teto.

Observando-se a pintura, que abrange totalmente o forro de tábuas corridas emassadas, a impressão é de que se olha para “uma imensa tapeçaria trabalhada com arabescos florais multicoloridos” sobre fundo branco, enquadrada por moldura que imita textura marmórea nas cores azul e vermelho⁴³⁶ e um friso com desenhos que lembram folhas.

A pintura traz consigo, além do objetivo ornamental, com os brutescos nela aplicados em toda sua extensão, um forte caráter doutrinário, que é transmitido pelas muitas mensagens provenientes da composição central e, muito mais, pelo conteúdo dos quatro emblemas localizados nas suas extremidades. Vale-se de um potencial iconológico nada explorado nas fases iniciais do uso da técnica, assim como ocorrera com os usos das espirais e dos candelabros nas composições pictóricas.⁴³⁷ Afirma Joseph Le Bihan que a composição - emblemas e brasão central - tinha a finalidade de fortalecer a espiritualidade dos padres jesuítas para que não se voltassem contra a palavra de Deus e, portanto, evitassem que os demônios (os mascarões) interferissem na sua escolha pelo Sacro em detrimento do Profano, afinal o homem não pode servir a dois deuses.⁴³⁸

Para sua descrição e de seus elementos ornamentais, dividi a área da pintura em quadrantes. Um brasão ocupa o centro da composição (Figura 101). Em linhas gerais, cada um dos quatro setores possui, em seu canto externo, um emblema com complexas alegorias e frases doutrinárias, envolvido por elementos vegetalistas, finalizados com pequenos mascarões. No eixo longitudinal, há dois mascarões, um em cada extremidade, dos quais partem elaboradas composições vegetalistas em direção ao centro; no transversal, dois conjuntos formados por enrolamentos de folhas em forma de voluta finalizam a composição. No restante do conjunto, enrolamentos acânticos e ramos de flores em profusão.

⁴³⁶ Le BIHAN, 2005. p. 62.

⁴³⁷ ZAMPERINI, 2013. p. 106.

⁴³⁸ Le BIHAN (2000) apud VIEIRA, Evanha Cristina de Lima. **Das máscaras teatrais aos mascarões da sacristia da Igreja de Santo Alexandre**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Artística). Universidade da Amazônia: Belém, 2001. p. 50.

Figura 101 - Pintura do teto da Sacristia da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

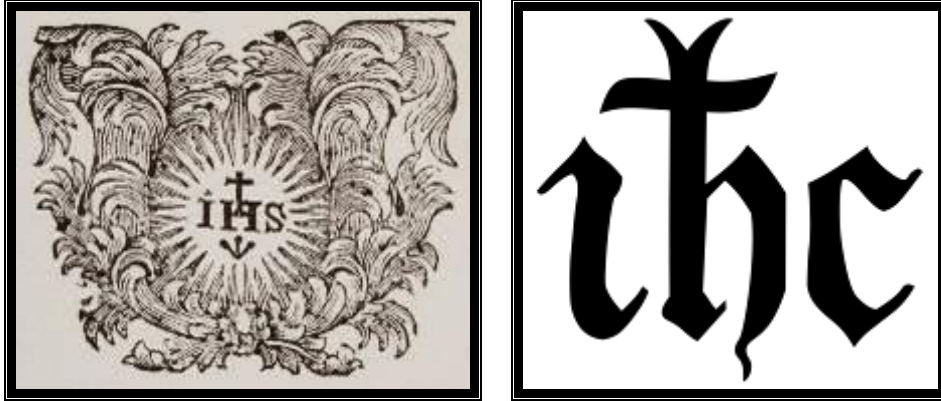
O conjunto central

Suspenso por dois grandes anjos sobre nuvens, o elemento central é um escudo dourado, ocupado por uma cruz e três cravos, também dourados, sobre fundo azul e sugere uma abertura na composição que visualizaria o céu com nuvens ao redor. O espaço existente no centro do brasão, abaixo da cruz, pode sugerir que, anteriormente, existira o monograma IHS (*Jesus Hominum Salvator*, que significa Jesus Salvador dos Homens), ou IHC (denotando as três primeiras letras do nome de Jesus em grego), entre a cruz e os cravos, compondo o símbolo da ordem jesuítica. É possível fazer tal suposição, porque tal elemento era comumente utilizado nas obras da ordem, assim como é visto no centro da pintura do Consistório, a ser descrita posteriormente. Além do que, no conjunto, já se observa que parte do escudo jesuítico - a cruz e os três cravos - falta para completá-lo, as iniciais referidas (Figura 101). Isso pode ser realmente suposto porque, após a expulsão dos religiosos, muitos elementos que lembravam a ordem foram suprimidos dos seus conjuntos.

O monograma foi usado primeiramente por Inácio de Loyola, enquanto superior da ordem jesuítica, como seu selo particular e, posteriormente, convertido em emblema da Companhia de Jesus em 1541. A marca é composta por letras maiúsculas ou minúscula, encimada pela cruz, um dos símbolos da crucificação de Cristo. Quando as letras são aplicadas com grafia minúscula, é comum encontrar a cruz formada a partir da haste da letra h

cortada horizontalmente (Figura 102). Abaixo do monograma, são colocados os três cravos dispostos em leque, que lembram a representação tradicional de que Jesus foi pregado à cruz, com um cravo para cada mão e o terceiro para os pés, colocados um sobre o outro. O monograma é indispensável para a identificação da iconografia jesuítica e é encontrado em pinturas e esculturas referentes aos santos da ordem.

Figura 102 - Monogramas jesuíticos com a cruz sobreposta e com a cruz fundida



Fonte: À esquerda, site “Alamy”, e, à direita, site “Wikipedia”⁴³⁹

O brasão é encimado por uma coroa dourada do tipo aberta, ornada com cinco florões de folhas de aipo, intercalados com esferas isoladas, e pedras preciosas. A coroa significa, biblicamente, “honra, glória, alegria e é sinal da dignidade régia, do sumo sacerdote e é também, por essa razão, símbolo de honra”.⁴⁴⁰ Na composição, a coroa sobre os símbolos do cristianismo pode fazer referência a que Cristo está coroado de glória e de honra.⁴⁴¹

Na base da composição, há duas conchas (azul e vermelha), símbolos da vida e do nascimento. Faixas de tecido vermelho, pendentes do conjunto e arrematadas por um pingente ao centro, emolduram a base. Folhagens acantiformes douradas, vermelhas e azuis complementam a composição. E ramos de folhas e pequenas flores vermelhas e amarelas preenchem os espaços vazios.

⁴³⁹ Imagem à esquerda: Disponível em: <<https://www.alamy.com/stock-photo-emblema-da-companhia-de-jesus-c-1700-148389434.html>>. Acesso em: 12 fev. 2019. Imagem à direita: Disponível em: <<http://https://pt.wikipedia.org/wiki/Cristograma#/media/File:IHC-monogram-Jesus-medievalesque.svg>>. Acesso em: 12 fev. 2019.

⁴⁴⁰ HEINZ-MOHR, 1994, p. 110.

⁴⁴¹ BÍBLIA. Carta de São Paulo aos Hebreus (Hb 2,9).

Composição semelhante, dois anjos com um escudo coroado, pode ser vista no emblema IIII (*sic*) constante do *Emblemas Morales*, livro segundo, de Sebastián Covarrubias⁴⁴², com a diferença de que os anjos suportam o escudo da Ordem Carmelitana (Figura 103). Os franciscanos, na Idade Média, já cultuavam os anjos. Os jesuítas, porém, os inseriram nas igrejas tridentinas sob a forma de pinturas e esculturas, pois acreditavam que cada pessoa possuía um anjo protetor contra os males.⁴⁴³ O mote dos arcanjos é bastante antigo e, na Europa, os inicianos, mas não somente eles, cultuavam Miguel, aquele que luta contra o mal, Gabriel, aquele que anuncia as revelações de Deus, e Rafael, aquele que é responsável pela cura dos males. De São Miguel, a igreja de Santo Alexandre possuía uma capela a ele dedicada com uma imagem no centro do retábulo e mais dois quadros do mesmo São Miguel e de São Rafael.⁴⁴⁴

Figura 103 - Emblema IIII (*sic*) e os anjos com um escudo



Fonte: Livro *Emblemas Morales*⁴⁴⁵

Dos emblemas e de seus textos

O emblema é uma imagem simbólica, muitas vezes abstrata, acompanhada de um título e um texto explicativo, em verso ou em prosa. Uma “associação de imagem e palavra,

⁴⁴² COVARRUBIAS, Juan de Horozco y. **Emblemas morales** [...]. Segovia: Juan de La Cuesta, 1589. Livro segundo. p. 7.

⁴⁴³ PFEIFFER, 2005. p. 199-226.

⁴⁴⁴ MARTINS, 2009b. v. 2. p. 207.

⁴⁴⁵ COVARRUBIAS, op. cit., p. 7.

que gera diferentes significados morais conforme diferentes contextos”.⁴⁴⁶ Considerado um gênero literário, desenvolveu-se no século XVI e teve grande uso por mais de dois séculos aproximadamente. Embora com origem no Renascimento, teve seu apogeu no período Barroco, em particular, associado aos gêneros religiosos com as fortes tendências da época: a sensorial e a didática. Ou seja, o emblema era um recurso visual empregado como reforço de um discurso oral.

No período, vários livros sobre o tema foram impressos na Europa. Essas publicações exerceram grande influência na literatura e nas artes visuais e atraíram muitos estudiosos interessados em pintura, artes decorativas, literatura, livros ilustrados, iconografia, simbolismo, teorias da representação, história social e cultural.⁴⁴⁷ Os livros de emblemas são como “teatros de imagens” em menor escala, nos quais a encenação é duplicada pelo texto que acompanha a figura, já que não se queria confiar apenas na percepção do observador.⁴⁴⁸ Dessa forma, pode-se entender a razão do frequente uso dos emblemas nas obras jesuítas, haja vista seu objetivo de atingir a educação dos religiosos em formação: a eficácia de doutrinar de “forma intuitiva uma verdade moral”.⁴⁴⁹ Tais livros serviam, portanto, de inspiração aos pregadores cristãos, que se valiam deles a fim de facilitar a visualização de ideias abstratas pelos seus doutrinados. Por isso, acabaram por servir de fonte de pesquisa aos artistas que os transportaram às obras de pintura, de talha e de azulejaria, o que aumentou seu poder de alcance e chegaram a locais distantes dos centros europeus, como as Américas.

A transferência dessa iconografia produzida na Europa para a arte produzida nas Américas fez com que o mundo simbólico do barroco europeu se juntasse à cultura local, sem impedimentos, absorvesse elementos dessa cultura e gerasse uma expressão particular. Algo como, nas palavras de Teresa Gilbert para o barroco andino, um “estilo mestiço”, “produto da presença nas expressões culturais, tanto da sociedade como do meio circundante”⁴⁵⁰, afinal, na América Latina, a mestiçagem foi um fenômeno profundamente conectado não somente à etnia, mas às atividades humanas em geral, nas quais se verifica uma produção de resultados

⁴⁴⁶ MARTINS, 2014. (não paginado)

⁴⁴⁷ GLASGOW University Emblem Website. **What is an Emblem?** Disponível em: <<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/>>. Acesso em: 26 set. 2015.

⁴⁴⁸ DELÈGUE, Yves. **La perte des mots**: essai sur la naissance de la “littérature” aux XVIe et XVIIe siècles. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1990. p. 65.

⁴⁴⁹ PRAZ, Mario. **Studi sul concettismo**. Milano: R. Carabba Editore, 1934. p. 4.

⁴⁵⁰ GISBERT, Teresa. **Iconografía y Mitos Indígenas en el arte**. La Paz: Editorial Gisbert Y Cia., 1994. p. 11.

culturais híbridos, ou seja, é possível pensar não somente em etnias mestiças, mas em religiões mestiças e em artes mestiças.⁴⁵¹

A transmissão de imagens e textos do Velho para o Novo Mundo é a via de representação utilizada pelo colonizador com vistas a convencer o colonizado. Portanto, para compreender esse produto resultado da combinação, é preciso ver e ler não superficialmente, mas alcançar suas raízes culturais mais profundas e observar que é possível sim pensar em um barroco colonial de expressão não americana, por exemplo, e ter em vista que foi uma expressão da sociedade colonial dos impérios português e espanhol nas Américas. Uma expressão com raízes europeias, mas que, ao se manifestar em terras americanas, transformou-se, foi reinterpretada.

Em Portugal, a produção emblemática, em comparação à de outros centros europeus, foi “modesta, tardia, frustrante e derivada” e parece ter ficado restrita quase tão somente ao meio religioso. As obras ali produzidas atestam a importância do gênero não apenas com vistas à doutrinação e edificação espiritual, mas também, em certa medida, à educação como parte do currículo dos colégios da Companhia de Jesus.⁴⁵²

Outro aspecto ligado ao interesse da Companhia pelos emblemas deriva dos estudos literários que faziam parte do programa didático-pedagógico dos colégios. E a elaboração desses emblemas era um dos muitos resultados provenientes da preparação dos estudantes nos campos das humanidades e da retórica.

É importante destacar tal aspecto relativo ao vínculo entre emblema e método didático, porque permite compreender o pressuposto que deu origem a *Imago primi saeculi Societatis Iesu*⁴⁵³, obra ilustrada, publicada pela Companhia de Jesus, a mais representativa das ligadas à criação de imagens alegóricas com temas cristãos e que tenta apresentar resumidamente “o significado da alegoria em diferentes contextos - humanístico, religioso e, em particular, aquele vinculado aos preceitos da Companhia - com vistas a compreender a importância da imagem sacra, do tipo alegórico, no contexto cristão”. O *Imago* obteve sucesso não apenas nos colégios, mas se difundiu nos circuitos culturais da nobreza e da

⁴⁵¹ GÓMEZ, Francisco Javier Pizarro. Identidad y mestizaje en el arte barroco andino: la iconografía. In: **Barroco**: Actas do II Congresso Internacional. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2003. p. 197.

⁴⁵² AMARAL Júnior, Rubem. Portuguese emblematics: an overview. **Revista Lúmen et Virtus**. v. II, n. 4. maio 2011. p. 135; 139.

⁴⁵³ **IMAGO primi saeculi Societatis Iesu**. Antuérpia: Ex officina Plantiniana Balthasaris, 1640.

aristocracia.⁴⁵⁴ A produção dos emblemas nos colégios estava, portanto, entre as atividades desenvolvidas pelos alunos, e que incluíam não apenas a elaboração, mas sua apresentação - com bem pensados ornamentos e elaborados figurinos -, leitura e interpretação.⁴⁵⁵

A emblemática, no que diz respeito à capacidade de transmissão de mensagens, tornou-se um meio perfeito para os objetivos da Companhia. Os emblemas pareciam feitos com o propósito de favorecer a técnica jesuítica da aplicação dos sentidos, para ajudar a imaginação a representar-se nos mínimos detalhes circunstanciais de significado religioso: “o medo do pecado, as aflições do Inferno e as delícias da vida piedosa”. Ao materializar essas ideias, tornava o sobrenatural acessível a todos. Os jesuítas, ao torturar os sentidos, queriam que cada um deles fosse estimulado ao máximo de sua capacidade, para assim conseguir, entre todos, “um estado psicológico favorável ao chamado de Deus”. A meditação, estimulada pelas imagens, preparava os noviços - suas almas - para as provas que lhes aguardavam em suas missões entre os pagãos.⁴⁵⁶

Da Livraria do Colégio de Belém, não se tem registro da existência dos livros de emblemas⁴⁵⁷, ou sacros, ou de teologia, que servissem de fonte de inspiração aos artistas na produção das pinturas ou mesmo das obras de talha, mas, provavelmente por ela, eles circularam, como no Colégio da Vigia, onde, conforme o *Catálogo* da antiga livraria da casa-colégio da Madre de Deus⁴⁵⁸, havia obras de autores como Juan de Horozco y Covarrubias (1540-1610)⁴⁵⁹, Filippo Picinelli (1604 - c.1679)⁴⁶⁰ e Juan de Solórzano y Pereira (1575-1655)⁴⁶¹, entre outras, que podem ter servido de fonte de inspiração à catequese por meio dos emblemas, não apenas oralmente, mas também por meio das pinturas como as executadas no

⁴⁵⁴ INSOLERA, Lydia Salviucci. **L’Imago Primi Saeculi (1640) e il significato dell’immagine allegorica nella Compagnia di Gesù**. *Genesi e Fortuna del Libro*. Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2004. p. 3; 26-7.

⁴⁵⁵ GRIFFIN, Nigel. Enigmas, Riddles, and Emblems in Early Jesuit Colleges. Luís Gomes (ed.), **Mosaics of Meaning**. *Studies in Portuguese Emblematics*. Glasgow, 2008, p. 21-39.

⁴⁵⁶ PRAZ, Mário. **Imágenes del Barroco: Estudios de Emblemática**. Madrid, 2005, p. 197.

⁴⁵⁷ A respeito dos acervos das bibliotecas dos jesuítas no Brasil ver: SILVA, Luiz Antonio Gonçalves da. *As bibliotecas dos jesuítas: uma visão a partir da obra de Serafim Leite*. **Perspect. ciênc. inf.** [online]. 2008, vol.13, n. 2, p. 219-237.

⁴⁵⁸ Essas obras são relacionadas no Catálogo da antiga livraria da casa-colégio da Madre de Deus de Vigia, no Pará. LEITE, Serafim (SJ). **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Tomo IV, Apêndice I. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1943. p. 399-409.

⁴⁵⁹ Covarrubias ou Cova Rubias foi um escritor espanhol. COVARRUBIAS, 1589. Livro segundo. p. 7.

⁴⁶⁰ Picinelli foi um religioso italiano cuja obra teve significativa repercussão na América do Sul. PICINELLI, Filippo. **Mondo simbolico** [...]. Venetia: Presso Nicolò Pezzana, 1678. Livro I. p. 10.

⁴⁶¹ Solórzano foi um jurista espanhol. PEREIRA, Juan de Solórzano y. **Emblemata centum, Regio Política** [...]. Madrid: Typographia G. Morras, 1653.

teto da Sacristia da Igreja da Madre de Deus, na Vigia, aos moldes da de Belém. Infelizmente, a ausência de informações no que diz respeito ao acervo existente na Livraria do Colégio de Santo Alexandre impossibilita analisar as influências que essas obras podem ou não ter causado na produção dessas pinturas.

As obras presentes nas livrarias jesuíticas serviam de atualização estilística aos artistas, afinal provinham dos centros europeus geradores e “eram tão necessárias aos mestres, oficiais e aprendizes das várias especializações artísticas, quanto os pincéis, tintas, madeiras e formões”. Além disso, garantiam a permanência de gravuras mais antigas nas oficinas dos artistas e mantinham a transmissão das composições de períodos anteriores.⁴⁶²

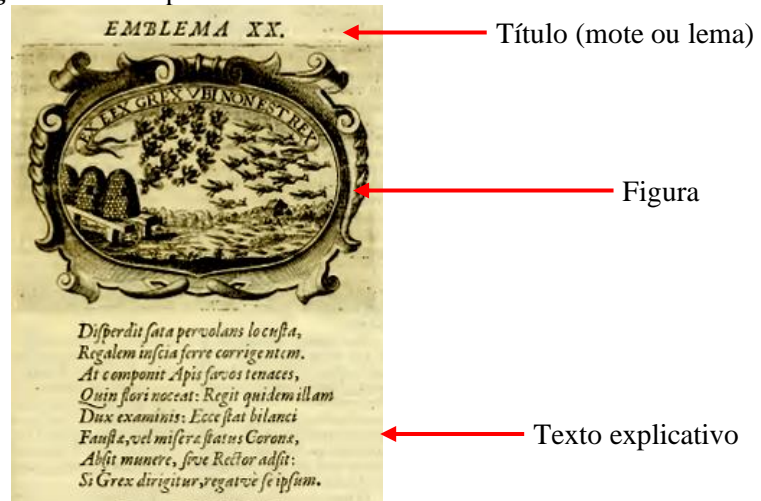
Ainda no ano de 1680, Bettendorf, à época residente em São Luís, relata que na chegada do primeiro bispo do Maranhão, D. Gregório dos Anjos, à cidade, mandou construir “um bello arco triumphal” diante da igreja jesuítica de Nossa Senhora da Luz, “bem ornado e enriquecido com uns vinte emblemas pintados e descritos” por ele mesmo. Constavam dos emblemas, “todos os modos de pescar homens ou almas ao Senhor”, o que mostrava que o religioso era conhecedor da emblemática e de sua função catequética. Nesse episódio, as habilidades artísticas de Bettendorf despertaram o interesse do bispo, que lhe pediu todos os emblemas, para enviar a Portugal.⁴⁶³

Há dois tipos de emblemas: os pessoais, que expressam valores ou aspirações de um indivíduo, e os morais gerais, que comunicam valores morais, políticos ou religiosos de tal maneira que precisam ser decodificados para que se alcance seu total significado. Os emblemas constantes dos livros possuem, geralmente, três partes distintas: o título e a figura, acompanhados de um texto explicativo (Figura 94).

⁴⁶² FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. A Gênese Formal e Simbólica do Retábulo de N. Sr. do Bonfim da Bahia e seus derivados. **Revista Ohun**, n. 1. Salvador: 2004. p. 1.

⁴⁶³ BETTENDORF, 1910. p. 328-9.

Figura 104 - As partes de um emblema



Fonte: do livro *Emblemata*, de Juan Solórzano Pereira⁴⁶⁴

A figura (o corpo do emblema), em geral, é uma xilogravura. É de muita importância para que o preceito moral a ser transmitido fique registrado na memória de quem o observa. Embora seja a parte que mais interessa para uma análise iconográfica, alguns livros, com vistas à redução de custos, foram impressos sem as imagens, apenas com os textos que faziam uma descrição de seus conteúdos e aguçavam a imaginação do leitor. Na transposição dos emblemas para outros suportes que não o papel, a figura era pintada, bordada ou marchetada.

O título (mote ou lema), breve e crítico, guarda seu sentido moral, quase sempre em latim, é a “alma” do emblema e, de certa maneira, completa o sentido da imagem. Em geral, é posicionado acima ou no interior da composição, sobreposto a uma faixa. O conteúdo é composto, muitas vezes, por versículos bíblicos ou textos de autores religiosos. Era considerada louvável, a habilidade de saber aplicar um conceito a uma sentença preexistente.

O texto explicativo faz a conexão entre a imagem e o mote. Em geral, em versos, utiliza epigramas em latim ou na língua daqueles a quem se dirige a mensagem. Descreve brevemente a imagem e a conecta ao valor moral de que pretende tratar, de tal modo que pode mostrar a erudição do emblemista.

A emblemática como gênero literário que é, estava presente também nos sermões da época. O padre Antônio Vieira, por exemplo, valeu-se dos emblemas nos seus sermões e fez citações, muitas vezes, diretas. No Sermão XII, de 1639, Vieira faz referência a um emblema da obra de Andreae Alciati (Figura 105).

⁴⁶⁴ PEREIRA, 1653. p. 147.

Este é o sentido natural do mistério do Evangelho, a que poderão servir de elegante comento a capacete e abelhas do emblema, se o capacete for o de Davi e as abelhas as de Salomão. Não nasce a doce paz de qualquer guerra, senão da guerra superior e vitoriosa, quais foram as de Davi. A paz que não elegem mas aceitam os vencidos ou desesperados, não é de mel, mas de fel; não é doce, mas cheia de amargura, como as que padecem debaixo do jugo do inimigo as que, por não poder resistir nem fugir, remiram com a liberdade as vidas; servidão, enfim, e cativoiro, e de nenhum modo paz.⁴⁶⁵

Figura 105 - Emblema *Ex bello pax*



Fonte: *Emblemata*, de Andreae Alciati⁴⁶⁶

As composições dos quatro emblemas existentes no conjunto da Sacristia da Igreja de Santo Alexandre são complexas, dado o caráter alegórico de seus conteúdos e, portanto, cheias de significados. Suas relações com a doutrina jesuítica precisam ser entendidas, pois, provavelmente, muito nos informam a respeito de como a ordem inaciana pensava e objetivava transmitir sua filosofia com auxílio dos elementos visuais.

A elaboração dos emblemas, que tinham como objetivo principal a doutrinação, está obviamente ligada aos preceitos jesuíticos e suas composições. Provavelmente, foram inspiradas nos livros em curso na época, o que era comum acontecer, dada a constante relação entre os emblemas desenvolvidos e as obras impressas como as existentes na Livraria do Colégio da Vigia, citadas anteriormente, e de outros autores como Andrea Alciati⁴⁶⁷ e Cesare Ripa⁴⁶⁸ muito comumente usados. Além disso, é possível afirmar que, na prática, as

⁴⁶⁵ VIEIRA, Antonio Pe. Sermão XII. (grifo nosso)

⁴⁶⁶ ALCIATI, Andreae. **Emblemata**. Lugduni (França): Excudebat Mathias Bonhomme, 1548. p. 141.

⁴⁶⁷ ALCIATI, op. cit.

⁴⁶⁸ RIPA, Cesare. **Iconologia or Moral Emblems**. Londres: Benjamin Motte, 1709.

composições emblemáticas propostas para ornamentar os tetos das edificações religiosas, como as Sacristias do Pará, não eram meras cópias dos emblemas constantes nos livros, mas pensadas a partir da combinação de elementos de diferentes emblemas constantes nas obras, a fim de expressar a ideia que se queria transmitir, o ensinamento que se queria passar, o preceito que se desejava apresentar.

Na igreja de Belém, a partir de alguns elementos visuais, muitos deles elementos da natureza – sineta, abelhas e colmeia, mão, escudo e flechas, sol, claridade e escuridão, pássaros negros, jarra, água, árvore, rochas e nuvens – os emblemas, complementados com dois títulos em latim cada um, vão em direção ao intento da ordem: a doutrinação.

Com as alegorias e os textos, provavelmente, pretendeu-se fazer uma “exortação de cunho moral e de sabor estóico” com vistas a fortalecer o espírito dos religiosos na “disciplina de total obediência, de total entrega a Deus”⁴⁶⁹: uma sustentação de princípios morais. A doutrina jesuítica estava ancorada na prática dos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio de Loyola, o fundador da ordem, e que consistiam em “todo modo de examinar a consciência, de meditar, de contemplar, de orar vocal e mentalmente, e de outras operações espirituais”. Santo Inácio dizia que, assim como o homem precisa de exercícios corporais, também precisa de exercícios espirituais para preparar e orientar a alma a fim de retirar todas as afeições desordenadas e, depois de tiradas, buscar e achar a vontade divina na disposição da sua vida para a saúde da alma.⁴⁷⁰

Na linha dos *Exercícios Espirituais*, a contemplação da natureza é um exercício espiritual, tendo em vista que o mundo natural não é apenas meio para se alcançar uma realidade transcendente, mas é, ele mesmo, o lugar onde esta realidade se faz presente. Na totalidade, o meio natural é o caminho pelo qual se pode conhecer Deus. Pelas imagens vindas da natureza, o orador ou o artista estimula a imaginação do ouvinte ou do espectador e provoca, nele, emoções.

Desde a Antiguidade, as crônicas e narrativas históricas, em particular dos missionários, trouxeram em suas mensagens informações sobre a natureza.⁴⁷¹ A necessidade de aproximação com o elemento natural foi estendida às pinturas e à talha, o que se pode confirmar nas inúmeras manifestações no interior das igrejas, a que Santo Alexandre não é exceção.

⁴⁶⁹ Le BIHAN, 2005. p. 63.

⁴⁷⁰ LOIOLA, 1999. p. 5.

⁴⁷¹ SAEZ, Horácio Capel. **O nascimento da ciência moderna e a América**. O papel das comunidades científicas, dos profissionais e dos técnicos no estudo do território. MARINGÁ: Eduem, 1999.

A partir de metáforas, por intermédio de imagens e palavras, a mensagem transmitida chega a seu receptor, que a decodifica a partir do repertório cognitivo que possui (palavras ou imagens). Um exemplo bastante utilizado nos sermões barrocos é a metáfora da luz. De qualidades ambivalentes, ao tempo em que indica esplendor e vida, possui na extremidade oposta, com seu aniquilamento, seu limite. O sol nascente é complementar do poente. Sua extinção, entretanto, é esperança de um novo renascimento. “[A] morte remete ao destino imortal”. Esta é uma metáfora comum aos sermões fúnebres.⁴⁷²

Tal como nos sermões, nas imagens também é possível encontrar metáforas. O que é possível ver nos referidos emblemas na Sacristia de Santo Alexandre. Os lemas apresentam em toda a sua extensão o *nome* adjetivado enquanto sinônimo de Deus ou Jesus, o que é típico da Companhia de Jesus que tem a festa do “Santíssimo Nome de Jesus” como sua solenidade maior.

O Emblema da Sineta e das Abelhas mostra basicamente a sineta e um enxame de abelhas que sobrevoam uma colmeia (Figura 106). Este conjunto apresenta os lemas: *NOMEN DELECTABILE*, “Nome Aprazível”, e *SONVM DULCEDO SEQVETUR*, “que a doçura siga o som”⁴⁷³, grafados, respectivamente, com letras pretas sobre uma faixa vermelha e com letras vermelhas sobre uma faixa branca. A vida terrena é doce e agradável como o mel, mas deve-se ouvir o chamado de Deus, o Nome Agradável. Por outro lado, há que se pensar ainda que a colmeia é o símbolo da igreja ou, mais especificamente, da Companhia. Um antigo símbolo, portanto, de uma comunidade piedosa e unida⁴⁷⁴, no Cristianismo, simboliza a luz, a lealdade, a diligência, a ordem e a colaboração. Carrega também a dualidade bem/mal, mel/ferrão. Ela e seu ferrão estão ligados a Cristo, pois ele possui doçura e justiça. Doçura associada ao mel e a justiça associada ao ferrão.⁴⁷⁵ O sino está ligado ao som por ele produzido. O som que faz chamar para a liturgia na igreja católica. Neste caso, a sineta está nas mãos que descem do céu: as mãos de Deus. No Antigo Testamento, essas mãos representam: “Deus na totalidade de seu poder e realidade”.⁴⁷⁶ Deus os chama. Deus chama a comunidade religiosa a segui-lo. Ao ouvir o som de Deus, manteremos a comunidade religiosa unida e disciplinada como as abelhas.

⁴⁷² MASSIMI, 2007. p. 341, 346.

⁴⁷³ MARTINS, 2009b. v. 1. p. 446.

⁴⁷⁴ HEINZ-MOHR, 1994. p. 103; 1.

⁴⁷⁵ CHEVALIER; GHEERBRANT. 1997. p. 41-2.

⁴⁷⁶ HEINZ-MOHR, op. cit., p. 233.

Figura 106 - Emblema da Sineta, teto da Sacristia da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

O tema das mãos que descem do céu e empunham algum objeto - martelo, espada, pena, flor, compasso, balança, faca, turíbulo, escorpião - é, frequentemente, encontrado nos livros de emblemas (Covarrubias⁴⁷⁷, Picinelli⁴⁷⁸, Solórzano⁴⁷⁹, Ferro⁴⁸⁰) e, em alguns casos, são usadas as mãos aladas (Figura 107).

Figura 107 - Emblema XLV e a mão alada



Fonte: *Emblemas Morales*, livro terceiro, de Covarrubias⁴⁸¹

⁴⁷⁷ COVARRUBIAS, 1589. Livro segundo. p. 7, 35.

⁴⁷⁸ PICINELLI, 1678. Livro I. p. 203.

⁴⁷⁹ PEREIRA, 1653. p. 22, 328.

⁴⁸⁰ FERRO, Giovanni. *Teatro d'impreso*. Veneza: Appresso Giacomo Sarzina, 1623. p. 24.

⁴⁸¹ COVARRUBIAS, Juan de Horozco y. *Emblemas morales* [...]. Segovia: Juan de La Cuesta, 1589. Livro terceiro. p. 191.

O Emblema do Escudo é composto de um escudo circular seguro pela mão, que provém do céu, e flechas que são atiradas contra ele (Figura 108). O conjunto apresenta os motes: *NOMEN INVINCIBILE*, “Nome Invencível”, e *REJICIT AVT FRAGIT*, “repele ou quebra”⁴⁸², grafados, respectivamente, com letras pretas sobre uma faixa vermelha e com letras vermelhas sobre uma faixa branca. Quem não rejeita o mal, representado pelas setas, acaba sendo por ele atingido. É preciso rejeitar o mal, resistir a ele, dele se proteger com o auxílio do escudo - a fé -, a arma de proteção, segurada por Deus, caso contrário, flechas o atingirão. Sob a proteção de Deus, é-se invencível, as flechas são quebradas. O conjunto é bastante claro como uma representação das palavras de São Paulo na carta aos Efésios: “[...] acima de tudo, tomai o escudo da fé, com o qual tereis a capacidade de apagar todas as setas incendiadas do maligno”⁴⁸³.

Figura 108 - Emblema do Escudo, teto da Sacristia da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

O Emblema do Sol é composto por um sol e quatro pássaros escuros (Figura 109). Este conjunto apresenta os títulos: *NOMEN TERRIBILE*, “Nome Terrível”, e *FVGAT VT FVLGET*, “afugenta para brilhar”⁴⁸⁴, grafados, respectivamente, com letras pretas sobre uma faixa vermelha e com letras vermelhas sobre uma faixa branca. Resistir à tentação é: fugir da escuridão em direção ao sol, em direção ao Deus temível, invencível; é deixar de ter sua alma

⁴⁸² MARTINS, 2009b. v. 1. p. 446.

⁴⁸³ BÍBLIA. Carta de São Paulo aos Efésios (Ef 6:16).

⁴⁸⁴ MARTINS, op. cit., p. 444.

morta, escura - os pássaros são escuros. O sol que a “cada manhã se levanta de novo e cada tarde mergulha no reino dos mortos”.⁴⁸⁵ O nascer do sol simboliza a esperança, o novo, o nascimento, a alegria e a juventude; no cristianismo, simboliza a ressurreição. Na representação, está em oposição a um céu com nuvens escuras - as trevas -, para onde os pássaros têm a liberdade de se dirigir e, nela, mergulhar. Os raios de sol podem estar relacionados com a difusão da doutrina da Companhia de Jesus mundo afora. Assim como os raios de sol se propagam sobre a terra, igualmente também o faz a doutrina jesuítica. O sol foi a forma preferida para representação da custódia (ou ostensório) em detrimento da forma arquitetônica também empregada, o que reforça a ideia de, setores da Igreja Católica, sobretudo os jesuítas, relacionarem Cristo com o Sol de Justiça, o Sol da Retidão. A custódia continha, portanto, o sol Sacramentado.⁴⁸⁶

Figura 109 - Emblema do Sol, teto da Sacristia da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

O sol está representado por um rosto humano, o que é frequentemente encontrado nos livros de emblemas (Figura 110 e Figura 111). Essa personificação do sol pode estar relacionada a uma antiga representação de Hélios, o Deus Sol na mitologia grega, e que, por exemplo, nos mosaicos existentes nas grutas vaticanas, do século IV, aparece como

⁴⁸⁵ HEINZ-MOHR, 1994, p. 360.

⁴⁸⁶ GÓMEZ, 2003, p. 203.

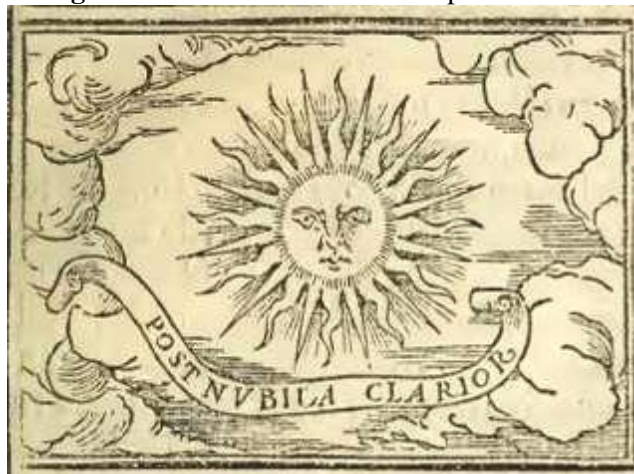
representação de Cristo. Personificar o sol é ligá-lo a Deus. Na arte românica, o Cristo *Chronokrator*, que rege o tempo, está relacionado com Cristo ser percebido sob a imagem do sol, que, dessa forma, marca a passagem do tempo.⁴⁸⁷

Figura 110 - Sol personificado



Fonte: *Mondo simbólico*, de Filippo Picinelli⁴⁸⁸

Figura 111 - Emblema VI e o sol personificado



Fonte: *Emblemas Morales*, livro segundo, de Covarrubias⁴⁸⁹

O sol com rosto humano foi usado na pintura da também igreja jesuítica da Mãe de Deus, em Vigia, no Pará. O conjunto da Sacristia é dedicado à Virgem Maria e um dos quatro emblemas – *ELECTA UT SOL* (eleita como sol) faz uso dessa simbologia (Figura 112).

⁴⁸⁷ HEINZ-MOHR, 1994. p. 361.

⁴⁸⁸ PICINELLI, 1678. Livro I. p. 10.

⁴⁸⁹ COVARRUBIAS, 1589. Livro segundo. p. 11.

Figura 112 – Emblema no teto da Sacristia da Igreja da Madre de Deus, Vigia, Pará



Fonte: Ricardo Hernán Medrano, julho, 2008⁴⁹⁰

No Emblema da Jarra, mais uma vez, a mão vem do céu e carrega uma jarra de onde desce a água que cai sobre o solo (Figura 113). Os motes deste emblema são: *NOMEN ADMIRABILE*, “Nome Admirável”, e *LVX CIBVS ET MEDICINA*, “luz alimento e remédio”⁴⁹¹, grafados, respectivamente, com letras pretas sobre uma faixa vermelha e com letras vermelhas sobre uma faixa branca. Água, o alimento que jorra sobre o solo, traz a vida e produz efeitos admiráveis. Quem se aproxima do Deus Admirável, tem a luz: o alimento e a cura de seus males. Deus é a fonte de onde jorra a vida. O Novo Testamento alude a ritos de purificação pela água, mas também de salvação por seu intermédio.⁴⁹² “[E] assim farás para purificá-los: asperge sobre eles a água da purificação; e eles rasparão todo o corpo com navalha, lavarão as suas vestes e se purificarão”.⁴⁹³

⁴⁹⁰ MARTINS, 2009b. v. 1. p. 451.

⁴⁹¹ MARTINS, 2009b. v. 1. p. 447.

⁴⁹² HEINZ-MOHR, 1994. p. 9.

⁴⁹³ BÍBLIA. Números (Nm 8:7).

Figura 113 - Emblema da Jarra, teto da Sacristia da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

Não apenas os emblemas propriamente ditos serviram de fonte iconográfica aos artistas da época, mas os demais elementos gráficos existentes nos livros também foram usados como inspiração. Os florões, as grotescas e os mascarões, comuns a essas obras, provavelmente foram referências para a arte do período, igualmente a certos ornatos que aparecem ao final de algumas páginas e envolvem os emblemas, ou ainda as composições que abrem os livros ou os capítulos e que foram transpostos à pintura, à talha, à ourivesaria, à marchetaria e à azulejaria (Figura 114 e Figura 115).

Figura 114 - Página de livro



Fonte: *Emblemas Morales*, de Covarrubias⁴⁹⁴

⁴⁹⁴ COVARRUBIAS, 1589. Livro segundo. p. 7.

Figura 115 - Ornatos de páginas de livro



Fonte: *Emblemata*, de Juan Solórzano Pereira⁴⁹⁵

Dos mascarões e de seus conjuntos

A figura humana foi, e é, um dos temas favoritos na arte. Poderes sobrenaturais, deuses e seres venerados são imaginados sob a forma humana. De tal modo, o corpo humano, ou parte dele, é, com frequência, representado sem qualquer significado e apenas decorativamente por conta das formas. Na decoração, a figura humana é tratada de formas variadas, quer seja fiel à natureza - as máscaras -, quer com deformações - os grotescos, estranhas combinações de formas humanas com formas de animais ou plantas. Um ornamento que usa as máscaras como tema são os mascarões (do francês *mascaron*) ou carrancas ou quiméricas: faces sorridentes, ligeiramente deformadas, distorcidas por acessórios ou finalizadas por folhagens.

Na pintura da Sacristia da Igreja de Santo Alexandre, os mascarões foram empregados acima e abaixo do conjunto central e dos quais partem movimentados enrolamentos de folhas de acanto em profusão nas cores vermelha, verde e amarela, de onde brotam ramos de folhas e flores que preenchem boa parte do eixo longitudinal. Cada mascarão é coroado por uma concha vermelha, da qual saem volutas. Acima de cada um, há uma cesta com flores. Volutas vermelhas estão sobrepostas aos olhos, e sugerem máscaras. Da boca, saem ramos de flores. A boca é o canal vital da deglutição, da respiração e da comunicação, pela fala. É um

⁴⁹⁵ PEREIRA, 1653. p. 21, 176.

elemento ambivalente e, pelas palavras, pode destruir e criar. As flores, no Cristianismo, são associadas à perfeição. Assim, nessa pintura, a boca pode ser vista como o meio pelo qual as palavras carregam as mensagens que transmitem os meios necessários de se alcançar à perfeição (Figura 116).

Figura 116 – Mascarão, teto da Sacristia da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

Como citado anteriormente, há também pequenos mascarões nos arremates dos quatro emblemas descritos, dos quais também saem folhagens de suas bocas.

Dos demais elementos

A técnica de brutescos teve inúmeras influências, dadas as possibilidades de combinações - hieróglifos, emblemas, *chinoiserie*, *singeries* - que o sistema propicia e pode ser empregada, aparentemente, sem um significado específico, apenas para preencher espaços, ou ocultar mensagens comemorativas ou alegóricas.⁴⁹⁶ Em Santo Alexandre, vemos inúmeras folhas de acanto preencherem a composição. Nas laterais do conjunto central, há dois arranjos dessas folhas sob a forma de volutas nas cores vermelha, azul e amarela, de onde brotam pequenos ramos de folhas e flores vermelhas, brancas e amarelas. As volutas vermelhas centrais possuem, em suas extremidades internas, cabeças de aves que possuem, em seus bicos, ramos de folhas e flores (Figura 117), que é uma das características da pintura de brutescos:

⁴⁹⁶ ZAMPERINI, 2013. p. 7.

terminações dos vegetalismos com cabeças de animais. Em outros pontos, há ainda enfiados de contas azuis, amarelas e brancas.

Figura 117 - Detalhe da pintura do teto da Sacristia da Igreja de Santo Alexandre, vendo-se na base da imagem ao centro, folhagens vermelhas com acabamento de cabeça de pássaro



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

2.2.3.2 A pintura do teto do Consistório da igreja jesuítica

O Consistório é outro importante espaço dos conjuntos jesuíticos. Era destinado às reuniões dos membros da Ordem e das Irmandades aí sediadas. Na Igreja de Belém, o teto desse ambiente foi ornado com uma significativa pintura executada com a associação da técnica de brutescos com a pintura de arquitetura ilusionista (Figura 118), como dito anteriormente, uma tendência em Portugal nesse período.

Figura 118 - Teto do Consistório da Igreja de Santo Alexandre



Fonte: Foto de Renata Martins, 2003⁴⁹⁷

⁴⁹⁷ MARTINS, 2009b, v. 1. p. 90.

A pintura policromada cobre totalmente o forro de tábuas corridas. Os elementos ornamentais aplicados, bem mais compactos que os da sacristia, desenvolvem-se sobre um fundo branco. O conjunto é enquadrado por uma moldura simples pintada de branco.

Para sua descrição e de seus elementos ornamentais, dividi a área da pintura em quadrantes. Em linhas gerais, cada um dos quatro setores possui elementos arquitetônicos, cabeças humanas e uma grande quantidade de flores brancas, vermelhas e amarelas, além de folhagens acantiformes vermelhas. No centro da composição, há uma sequência de círculos concêntricos nas cores âmbar, vermelha e marrom, encetrados pelo brasão da Ordem Jesuítica dourado e marrom (Figura 119). Tal composição lembra o emblema constante do *Imago primi saeculi* (Figura 120).

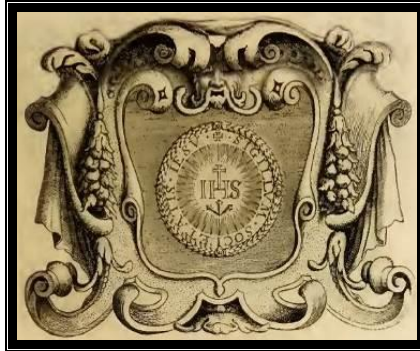
Figura 119 - Centro da pintura do teto do Consistório da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: PARÁ, p. 221⁴⁹⁸

⁴⁹⁸ PARÁ, 2005. p. x.: il.

Figura 120 - Emblema com o brasão dos inacianos



Fonte: *Imago primi saeculi*⁴⁹⁹

Em cada uma das extremidades do eixo longitudinal, há um conjunto centrado por uma cabeça humana apoiada em uma espécie de base. A cabeça é coroada por um vaso com tampa na cor âmbar, ornado com mascarões. Destacam-se na cabeça, festões de flores e folhas que brotam de sua boca à semelhança da pintura da sacristia, talvez para lembrar que da boca podem sair valiosos ensinamentos. Dos ouvidos, saem elementos que lembram cornucópias, espécies de vasos em forma de chifre, preparados para receber os princípios doutrinários. Esse elemento é “emblema da virtude teológica da esperança”. Nas representações antigas, a cornucópia estava relacionada à fertilidade da terra, à abundância e à riqueza em geral, por isso, de seu interior podem brotar flores e frutos. Neste exemplo, brotam folhas e flores. (Figura 121).⁵⁰⁰

Figura 121 - Detalhe da pintura do teto do Consistório da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: PARÁ, p. 220⁵⁰¹

⁴⁹⁹ **IMAGO primi saeculi Societatis Iesu**, 1640. p. 45.

⁵⁰⁰ HEINZ-MOHR, 1994. p. 109.

⁵⁰¹ PARÁ, 2005. p. 220.

Nas extremidades do eixo transversal, há uma cabeça alada com um resplendor e, como no eixo longitudinal, ornatos semelhantes a cornucópias aparecem nas laterais da composição. O conjunto está apoiado em uma espécie de base ornada. Festões de flores e folhas unem a cabeça à base.

Das quatro extremidades da composição em direção ao centro, partem conjuntos formados por conchas e volutas, finalizados por uma cabeça humana com resplendor. Nas laterais do conjunto, há quatro bases ornadas com frisos e volutas e servem de suporte para quatro vasos com flores. A composição é toda envolvida por uma faixa com enrolamentos de folhas aos moldes da pintura da Sacristia (Figura 122).

Figura 122 - Detalhe da faixa que cerca a pintura do teto do Consistório da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

Como visto anteriormente, ao contrário da pintura da sacristia, nesta, o objetivo doutrinário é mais contido. Muito provavelmente nem possuía esse caráter, antes um apelo para fortalecer os sentimentos de pertença aos jesuítas do que um suporte para a catequese.

Os programas decorativos de ambas as pinturas, além de folhas, usam flores em grande quantidade e que lembram as formas de anêmonas, flores-do-campo, cravos-de-defunto e manzanos. Na Sacristia, elas são mais dispersas pela área, ao contrário do

Consistório em que estão concentradas sob a forma de festões fixados aos elementos de arquitetura, ou reunidas em vasos.

A flor possui vários significados que variam de cultura para cultura, bem como ao longo do tempo. Dentre estes significados, estão o símbolo da alma, da pureza, da infância, do amor, da fertilidade, da natureza, da criação, da juventude, da harmonia, da perfeição espiritual e do ciclo vital. Segundo a Bíblia, é símbolo da beleza e graça terrenas. É sinal do princípio passivo, da atitude de receber e corresponde às formas de cálices, voltada ao dom e às atividades do céu. São João da Cruz entendia a flor como imagem das virtudes da alma, e um buquê como sinal da perfeição espiritual.⁵⁰²

2.2.4 Outros exemplos

Como anteriormente citei, a técnica de brutescos existe em outros três locais da igreja de Santo Alexandre, além da Sacristia e do Consistório. No nicho sob o altar-mor, a pintura é composta de conchas e folhas de acanto nas cores verde, vermelha e amarela e serve de fundo para uma imagem do Senhor Morto (Figura 123). Na 3ª capela do lado da Epístola, o forro é completamente na técnica; neste predominam os elementos vegetalistas que formam enrolamentos nas cores predominantemente vermelha, amarela e verde sobre fundo claro (Figura 124). No centro da composição, há um escudo com uma palma. A palma é o símbolo dos santos mártires, como o foi Santo Alexandre. Seria esta a capela do Titular do Colégio referida no *Inventário*⁵⁰³? Outro elemento que pode ratificar essa denominação é o monograma "SA" - possíveis iniciais de Santo Alexandre - pintado na mesa do altar desta capela.

Figura 123 - Nicho sob o altar-mor da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Foto de Artur Vítor Iannini⁵⁰⁴

⁵⁰² HEINZ-MOHR, 1994. p. 163.

⁵⁰³ MARTINS, 2009b. v. 2. p. 206.

⁵⁰⁴ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/arturiannini/3951425583/in/album-72157622449989582/>>. Acesso em: 27 jan. 2019.

Figura 124 - Forro da 3ª capela do lado da Epístola, Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Foto de Renata Maria de Almeida Martins, 2007⁵⁰⁵

E na 2ª capela do lado do Evangelho, apenas uma pequena parte do forro ainda mostra a pintura de brutescos. Nela, é possível ver um mascarão do qual brotam folhas e flores nas cores verde e ocre, predominantemente (Figura 125). As pinturas das demais capelas são de estilos diferentes e, provavelmente, executadas em fase posterior. Há que se pensar se as seis capelas da nave, originalmente, apresentavam os tetos com pinturas na técnica de brutescos aos moldes das existentes, ou se ainda seriam posteriormente pintadas, completando o programa ornamental do templo, o que não aconteceu, por causa da expulsão dos religiosos em 1759.

Figura 125 - Forro da 2ª capela do lado do Evangelho, Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Foto de Ricardo Hernán Medrano, 2008⁵⁰⁶

⁵⁰⁵ MARTINS, 2009b, v. 1. p. 379.

2.3 PARA ALÉM DOS JESUÍTAS: A PINTURA DA SACRISTIA DA IGREJA FRANCISCANA

O uso dos emblemas nos tetos de edificações religiosas em Belém não se restringiu à igreja jesuítica. Na abóbada da sacristia da Igreja de Santo Antônio, erguida pelos franciscanos, é possível encontrar uma invulgar pintura datada de 1774 que combina a arquitetura fingida com a linguagem dos emblemas. Conforme Tocantins⁵⁰⁷, é uma pequena obra de arte, cujo autor seria um irmão franciscano⁵⁰⁸. O conjunto tem, ao centro, um emblema com a imagem de Santa Clara de Assis com um ostensório à mão (Figura 126), sob um céu com lua e estrelas, e o mote *FIDES & SILENTIVUM* (fé e silêncio), valores da ordem franciscana. O elemento central é emoldurado por uma profusão de aconcheados, festões de flores e folhas, vasos e figuras angelicais. É significativo o lema do emblema central, pois, como o ambiente é de preparação do sacerdote, a mensagem reforça a necessidade da fé e do silêncio para a celebração dos ritos da igreja.

Figura 126 - Emblema central do teto da Sacristia da Igreja de Santo Antônio, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

⁵⁰⁶ MARTINS, op. cit. p. 279.

⁵⁰⁷ TOCANTINS, 1987. p. 252-3.

⁵⁰⁸ Segundo Maria Adelina Amorim, a autoria pode estar associada aos pintores Alexandre José e Jorge Correia Dinis que trabalhavam na cidade, conforme os *Livros de Regimentos e Censos da Câmara*. AMORIM, 2011. v. 1. p. 474. Ou ainda aos pintores Manoel de Chaves, Antonio da Roza, Francisco Xavier de Afonceca, Lourenço Joze da Gama, Manoel Gomes Lança ou Manoel Monteiro, que, juntamente com os dois citados por Amorim, aparecem no *Mappa das famílias* [...] de 1778, embora não seja especificado que tipo de pintura os mesmos executassem.

A imagem de Santa Clara, constante da pintura, pode ter sido inspirada em algum *Flos Sanctorum*, obra que trata da vida dos santos, haja vista que alguns desses eram ilustrados (Figura 127).⁵⁰⁹ No inventário das alfaias do convento de Santo Antônio, no Pará, de 1818, é listada a existência de um *Flos Sanctorum*, sem autor indicado, no Convento Franciscano de Belém⁵¹⁰, daí a associação feita.

Figura 127 - Imagem de Santa Clara



Fonte: Flos Sanctorum, do Frei Diogo do Rosário

Em cada canto da pintura, há um emblema apenas com a figura, sem o mote, ligado à ordem franciscana como: os lírios, a cruz, a bíblia e o brasão franciscano.

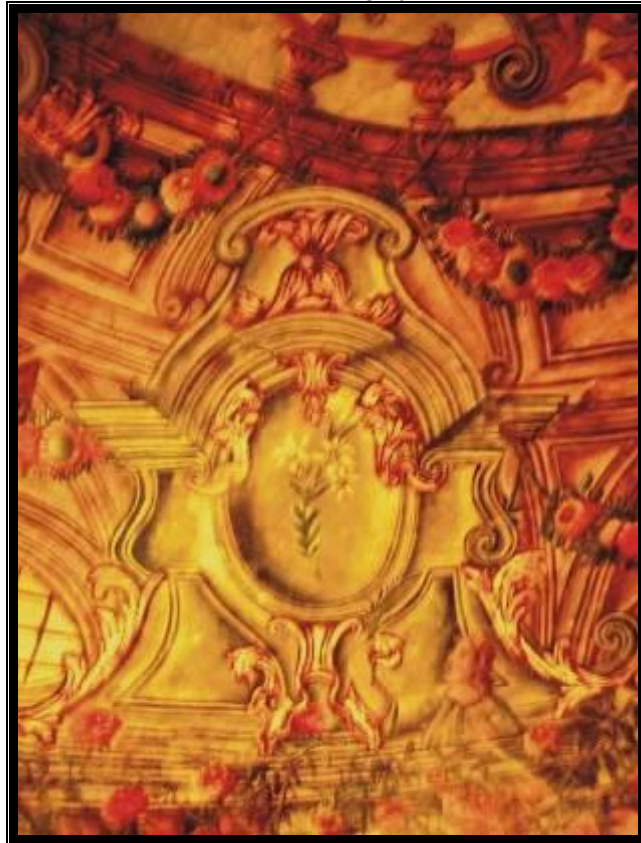
Os lírios (Figura 128) são símbolos-atributos da ordem, que apareceram nas representações artísticas após o século XV. Há três significados para eles: o mais antigo se justifica porque o lírio é a flor da estação na qual morreu Santo Antônio de Pádua, um frei franciscano; o outro sentido, posterior ao primeiro, “refere-se à pureza, à castidade, à pobreza e ao vigor do testemunho de vida, na entrega do coração virginal a Deus”; e o terceiro - a

⁵⁰⁹ Dentre os ilustrados está o do Frei Diogo do Rosário o qual traz uma ilustração de uma passagem da vida de alguns santos. ROSÁRIO, Diogo do. **Flos sanctorum**: historia das vidas de Christo S. N. e de sua Santissima Mãe, vidas dos santos e suas festas repartidas pellos doze mezes [...]. Lisboa: Casa Real, 1681. p. 660.

⁵¹⁰ AMORIM, 2011. v. 2. p. 1096.

natureza -, mostrado pelos franciscanos, como sinal de Deus.⁵¹¹ O lírio é também atributo de outros santos como sinal de pureza, inocência e virgindade como: Tomás de Aquino, Catarina de Sena e Clara de Assis. Aparece ainda nas representações, desde o século XIV, do anjo Gabriel, ao anunciar a concepção do menino Jesus à Virgem Maria.⁵¹²

Figura 128 - Lírio no teto da Sacristia da Igreja de Santo Antônio, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

A cruz é um sinal conhecido desde a mais alta antiguidade na China, no Egito, na Grécia, onde foi encontrada uma cruz de mármore que data do século XV a.C. A tradição cristã enriqueceu o simbolismo da cruz ao condensar nesta imagem a história da salvação e da paixão do Salvador, o Cristo, o Verbo, a segunda pessoa da Trindade. Expressa tanto o seu suplício, como a sua presença.⁵¹³ Vários são os tipos de cruz (Figura 129). Na cruz latina - a cruz da paixão -, a parte inferior é maior. É comumente vista nas mãos dos santos franciscanos e pode significar o espírito missionário ou seu desejo de tornar-se mártir da fé. A chamada cruz de

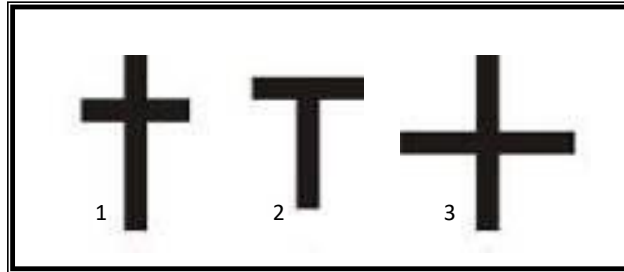
⁵¹¹ **ICONOGRAFIA antoniana.** Disponível em: <<http://www.franciscanos.org.br/?p=18125>>. Acesso em: 20 set. 2015.

⁵¹² HEINZ-MOHR, 1994. p. 222-3.

⁵¹³ CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997. p. 392.

Santo Antônio ou de São Francisco (egípcia ou do antigo testamento) é uma cruz latina sem a parte superior, é representada pela letra T, o Tau grego, e é um dos símbolos franciscanos. Simboliza a serpente cravada por uma estaca, a morte vencida pelo sacrifício.⁵¹⁴ Na pintura em foco, a tipologia usada é a grega, aquela que simbolizava a dispersão da palavra de Deus, na cor vermelha (Figura 130).

Figura 129 - 1. cruz latina. 2. cruz de Santo Antônio (Tau). 3. cruz grega



Fonte: desenho de Domingos Oliveira

Figura 130 - Cruz no teto da Sacristia da Igreja de Santo Antônio, Belém, Pará

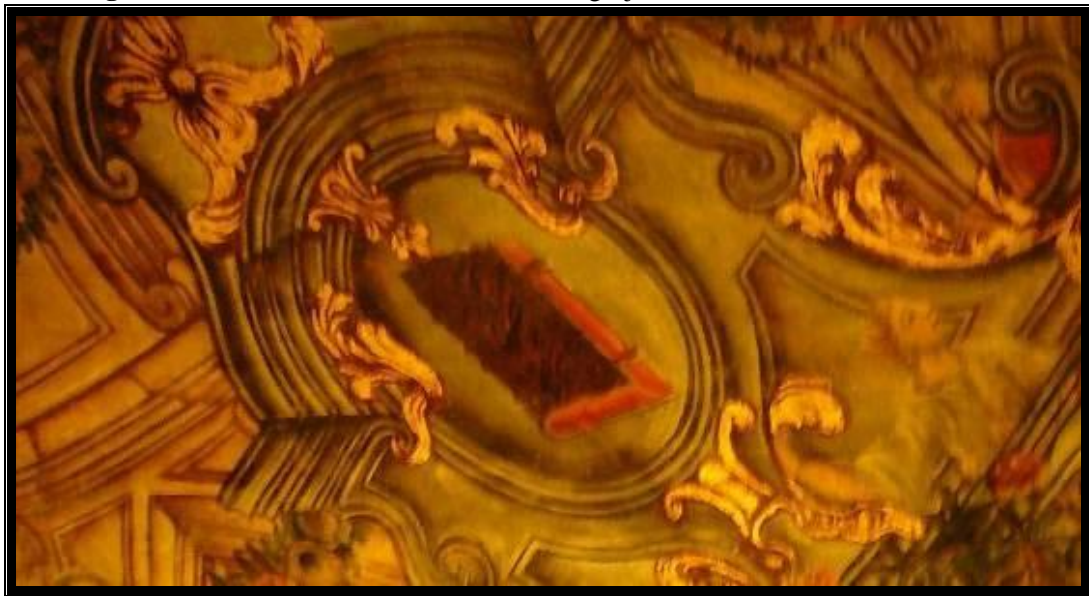


Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

⁵¹⁴ CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997. p. 363.

O livro (Figura 131) é o atributo mais antigo dos franciscanos. Remete-se ao Evangelho e à sabedoria de Antônio, o primeiro mestre de Teologia da Ordem dos Frades Menores. Também faz lembrar Jesus, o orador que maravilhava multidões com suas palavras.⁵¹⁵ O livro fechado é como a matéria virgem; aberto significa matéria fecunda.⁵¹⁶

Figura 131 - Bíblia no teto da sacristia da Igreja de Santo Antônio, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

As armas da Ordem Franciscana (Figura 132) - dois braços cruzados, entre nuvens, o da direita, nu, representa Jesus Cristo (com a chaga da crucificação), sobreposto ao da esquerda, vestido de burel (o tecido rude de que é feito o hábito religioso), representa São Francisco com o estigma, e entre eles, ou acima deles, uma cruz do tipo latina⁵¹⁷ sobre resplendor de raios - têm explicações diversas. Dentre estas explicações a de que São Francisco, nos momentos finais de sua existência, teria chamado todos os frades que haviam aderido ao seu estilo de vida, estendido sobre eles os braços cruzados e benzido-os a todos, presentes e ausentes, em nome de Cristo. As nuvens, de onde provêm os braços, significam a origem celeste da bênção, e a cruz, a fé que deve sempre direcionar as ações dos frades. As mãos estigmatizadas mostram Francisco como o continuador de Cristo, de sua mensagem.⁵¹⁸

⁵¹⁵ **ICONOGRAFIA antoniana.** Disponível em: <<http://www.franciscanos.org.br/?p=18125>>. Acesso em: 20 set. 2015.

⁵¹⁶ HEINZ-MOHR, 1994. p. 224.

⁵¹⁷ Os franciscanos denominados conventuais substituem a cruz latina por um tau, como na porta da basílica de São Francisco em Assis, Itália.

⁵¹⁸ SEIXAS, Miguel Metelo de. *Heráldica franciscana.* **Revista Lusófona de Genealogia e Heráldica.** n. 3. p. 3.

Figura 132 - Armas franciscanas no teto da sacristia da Igreja de Santo Antônio, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

2.4 POR ENTRE PIGMENTOS LOCAIS

Na execução dos elementos ornamentais das pinturas da Igreja de Santo Alexandre, foram utilizados pigmentos vermelhos, azuis, amarelos, marrons e dourados, sobre fundo branco. Fundo este que, na Sacristia, é mais visível, enquanto, no Consistório, os elementos são mais compactos e sobrepostos a ele. Não é sabido se as tintas empregadas nas pinturas referidas foram trazidas de Portugal ou se produzidas na própria cidade, mas é possível pensar que os pigmentos foram extraídos das plantas, dos animais e dos minerais autóctones, afinal eram abundantes na região. E, possivelmente, com as técnicas dos indígenas.

Sabe-se, por exemplo, pelo Padre João Felipe Bettendorf (1623/28-1698) que, desde o século XVII, eram aplicadas nos retábulos e painéis executados no Pará não somente as chamadas “tintas do reino”, importadas da Europa, mas também as “tintas da terra”⁵¹⁹, produzidas a partir das experiências dos indígenas com a matéria-prima autóctone na fabricação de pigmentos para a pintura de utensílios e para a pintura corporal.

Em sua crônica, Bettendorf faz, constantemente, referência ao uso de produtos da terra em suas obras nas missões. Conta-nos, por exemplo, que seu primeiro contato com os

⁵¹⁹ O Padre Bettendorf utiliza essas expressões “tintas da terra” e “tintas do Reino” em sua Crônica. BETTENDORF, 1910. p. 660.

indígenas foi na aldeia de Mortiguara, próxima a Belém, onde, por falta de tinta, livros e papel, os ensinou a produzir uma tinta a partir do carvão misturado ao sumo de algumas ervas, para escreverem, com auxílio de um pauzinho, nas folhas da pacobeira, espécie de bananeira, a fim de que não deixassem de aprender as letras.⁵²⁰ Bettendorf, a convite do padre Antônio Vieira, superior dos inacianos, chegou ao Maranhão em 1661.

Como citei no capítulo anterior, para a missão de Inhuaba (próximo à atual cidade de Cameté), o jesuíta pintou painéis com um cipó em honra a Nossa Senhora do Socorro e a São Francisco Xavier. Como haviam sido pintados com “tintas da terra”, com o tempo, a pintura se deteriorou e, com efeito, foram repintados com “tintas do reino”.⁵²¹

O religioso relata que, na aldeia do Tapajós (atual Santarém), fez “um retábulo de morutim” ou miriti (do tupi *mbyryty*; *Mauritia flexuosa*) e pintou, ao centro, um painel com a imagem de Nossa Senhora da Conceição, com Santo Ignácio à direita e São Francisco Xavier à esquerda.⁵²² Teriam esses painéis sido pintados com as “tintas da terra”? Chama a atenção, a matéria-prima que naquele momento serviu ao retábulo e que, ainda hoje, é utilizada: como palha para cobrir habitações; como fibra para tecer redes artesanais, tapetes e bolsas, paneiros, tipitis, cestos e balaios; para esculpir brinquedos variados; além de alimento, bebida, óleo medicinal, entre outros⁵²³, o que indica a continuidade no uso dessa matéria.

O uso do miriti é referenciado também por Alexandre Rodrigues Ferreira, na viagem pelo Rio Negro, na vila de Lamalonga, algumas décadas depois, em 1786. Quando descreve a igreja matriz do lugar diz: “Não tem mais que o altar mor; o seu retabulo também é de muruti pintado; n’elle vi colocada a imagem de S. Joseph, que é o orago [...]”.⁵²⁴ Em outro ponto, no ano de 1787, faz referência à vila de Moura, antiga aldeia da Pedreira, e, ao descrever o interior de sua igreja matriz, cita dois painéis, um de Nossa Senhora do Monte do Carmo e outro do Espírito Santo, “ambos elles pintados com as tintas do paiz, tanto as imagens, como

⁵²⁰ BETTENDORF, 1910. p. XXII.

⁵²¹ Ibidem, p. 592-3, 660.

⁵²² Ibidem, p. 169. Morutim é uma palmeira comum às regiões tropicais também chamada murity, mirity, mority, morety, moritim, mority, muruty, marotim, muriti, muryti, mirity, miriti, buriti, bruti, brutiz, burety, bority, buryti. Cf. CASTIGLIONI, Ana Claudia. **Glossário de Topônimos do Bolsão Sul-Mato-Grossense**. 2009. 167p. Dissertação (Mestrado) Programa de pós-graduação em Estudos de Linguagens, UFMS, Campo Grande, 2008. p. 106.

⁵²³ SAMPAIO, Maurício Bonesso; CARRAZZA Luis Roberto. **Manual Tecnológico de Aproveitamento Integral do Fruto e da Folha do Buriti (*Mauritia flexuosa*)**. Brasília – DF, Instituto Sociedade, População e Natureza (ISPN). 2012. p. 20.

⁵²⁴ FERREIRA, 1885. p. 40.

as tarjas”.⁵²⁵ A partir disso, mostra, nas duas descrições, a continuidade do uso dos materiais locais já no final do século XVIII.

Bettendorf cita também o retábulo de “muruty” que produziu em Gurupatiba (Gurupatuba⁵²⁶ ou Gurupatûba⁵²⁷), atual Monte Alegre, no qual colocou a imagem de vulto de Nossa Senhora da Conceição. O retábulo foi ornado ainda com um grande crucifixo de cera e completou com um frontal que fez da mesma matéria do retábulo, segundo ele, “pintadinho, parecia muito melhor que o do Reino”. Bettendorf, com o termo “pintadinho”, aparentemente, diminuiu o valor de sua produção, mas pode ter objetivado, na verdade, reforçar a informação de que não era pintor de formação e, como tal, não tinha a pretensão de produzir uma obra de grande qualidade, mas apenas “[...] agradável aos olhos de todos”. O religioso relata ainda que estava a Igreja jesuítica do Pará erguida, mas lhes faltavam os retábulos e que deu ao Padre reitor do colégio, Bento de Oliveira, “quarenta e duas couçoeiras de cedro precioso” para que isso fosse realizado.⁵²⁸ Para Karl Arenz, isso indica “a crescente profissionalização dos índios na produção escultórica barroca”.⁵²⁹

Bettendorf faz referência aos barros (tabatinga, no falar local) que, conforme ele próprio, existiam abundantemente nas ribanceiras, em cores diversas (branca, vermelha e amarela), mas que apenas o de cor branca era empregado com frequência, que, “posto de molho e passado por um panno, e depois bem cozido serve de tinta primeira” aos demais pigmentos e substitui o “gesso do Reino” usado pelos estatuários e pintores.⁵³⁰

Ressalto que, de acordo com o padre João Daniel⁵³¹, a tabatinga é a denominação apenas do barro branco, conforme tratarei em outro ponto deste trabalho.

⁵²⁵ FERREIRA, Alexandre Rodrigues. Diário da Viagem Philosophica pela Capitania de São José do Rio Negro. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico**, Rio de Janeiro, t.L, v. 3. 1887. p. 62.

⁵²⁶ CARTA do [governador e capitão-general do Estado do Maranhão] Cristóvão da Costa Freire, para o rei [D. João V], justificando os motivos por não ter entregue os índios pedidos pelo tenente da Casa Forte e missionário da aldeia de Gurupatuba do Rio Negro, o padre fr. Pedro do Redondo, necessários ao , trabalho no Sertão do rio Solimões. [1709, Dezembro, 22, Pará]. AHU_CU_013. Cx. 5, D. 440. Disco 01, 007, 001, 0022-3.

⁵²⁷ REQUERIMENTO do capitão da Fortaleza do Pauxis, no rio das Amazonas, Gonçalo Gomes, para o rei [D. João V], solicitando sua manutenção no dito posto enquanto viver e a concessão de oitenta índios das aldeias Pari, Gurupatûba, Surubiu, Iamundazes, Tuarê, Goramucû e Urubuquara, circunvizinhas àquela fortaleza, para trabalharem nas obras de reparação da mesma. [ant. 1745, Junho, 9]. AHU_CU_013, Cx. 28, D. 2616. Disco 04, 032, 001, 0191-2.

⁵²⁸ BETTENDORF, 1910. p. 341; 660; 248.

⁵²⁹ ARENZ, 2011. p. 6.

⁵³⁰ BETTENDORF, op. cit., p. 28.

⁵³¹ DANIEL, 2004. v. 1. p. 538.

Os produtos tintórios, os chamados “paus de tinta”, provenientes do Grão-Pará e Maranhão estiveram em alta na Europa ainda no século XVII ao lado do algodão, do tabaco e do açúcar.⁵³² Simão Estácio da Silveira, capitão português de origem açoriana, em sua *Relação Sumaria das Cousas do Maranhão*, de 1624, atesta a existência de madeiras de várias cores - branca, preta, adamascada, vermelha, rosada e roxa - de onde era possível extrair pigmentos, bálsamos, óleos e resinas e registra a existência da erva de onde se extrairia o anil na Índia.⁵³³

A respeito dos pigmentos existentes na região, o padre João Daniel escreveu o tratado *Das tintas mais especiais do Rio Amazonas*, no qual mostra a notável biodiversidade quanto à matéria-prima necessária à fabricação de produtos destinados à pintura e ao tingimento e que pode ser observado pela quantidade e variedade de

tintas pretas, muitas espécies de vermelhas, muita abundância de amarelas, roxas, verdes, e azuis, e todas as mais que usa a arte com a conveniência de ter também os ingredientes, e requisitos necessários para a praxe e uso como são a pedra-ume, o cravo, o óleo copaíba, e muitos outros.⁵³⁴

2.4.1 Os vermelhos

Os pigmentos vermelhos, por exemplo, eram os que mais fontes possuíam, que delas se poderiam “carregar frotas inteiras, e dar que fazer a todos os pintores não só na Europa, mas de todo o mundo”.⁵³⁵ Os vermelhos eram comumente extraídos de matérias primas como: o pau-campeche, as sementes de urucu (ou urucum), as folhas e flores do cipó carajuru (ou carajiru), as folhas do arbusto pariri ou mato vermelho, as folhas do tajá vermelho, a erva carrapicho, os frutos da pacova-sororoça (ou pacoveira brava) e as cascas do mangue, os barros cori e tauá, o inseto cochinha, o bicho vermelho e a lesma do caracol púrpura.

Dessas, tem destaque, o pau campeche ou de campeche (*Hematoxylon campechianum*) que tinha valor tão elevado que podia “mais o pau, ou lenho da ambição do que o sagrado lenho da nossa redenção”. Sua tinta “mui viva, e mui bela” era obtida por infusão ou por

⁵³² A respeito dos produtos tintórios na América Portuguesa no século XVII, ver: CHAMBOULEYRON, Rafael; CARDOSO, Alírio. As cores da conquista: produtos tintórios e anil no Maranhão e Grão Pará (século XVII). **Locus**: revista de história, Juiz de Fora, v. 20, n. 1, 2014. p. 69.

⁵³³ SILVEIRA, Simão Estácio da. *Relação Summaria das Cousas do Maranhão*. Escripta pelo capitão Simão Estacio da Silveira. Dirigida aos pobres deste Reino de Portugal [1624]. **Revista Instituto do Ceará**. Tomo XIX, Anno XIX. Fortaleza: Typ Minerva, 1905. p. 152-153.

⁵³⁴ DANIEL, 2004. v. 1. p. 581.

⁵³⁵ *Ibidem*, p. 584.

cozimento e, misturado a outras substâncias, podia produzir outras tintas. Dada sua importância, era das matérias-primas mais exportadas da América para Portugal e proibida sua comercialização por particulares.

Outra fonte de tinta vermelha era a semente de urucu ou urucum (do tupi *uru-ku* = vermelho; *Bixa orellana*), fruto de uma árvore, imitação de alcachofras.⁵³⁶ As sementes de urucu foram pouco usadas pelos portugueses, mas bastante valorizadas pelos franceses de Caiena que as transformaram em um dos principais produtos de exportação. Para os indígenas, a espécie tinha valor para a produção da tinta e, embora não explorassem todo seu potencial pictórico⁵³⁷, usavam-na para pintura corporal, como ornamento, ou como proteção contra insetos.⁵³⁸

Na Carta de Caminha, vê-se a primeira referência ao uso do urucu na pintura corporal: “eram cheios duns grãos vermelhos pequenos, que esmagados entre os dedos, fazia tintura muito vermelha, da que eles andavam tintos”.⁵³⁹ Na farmacologia, suas sementes são indicadas, entre outros, como medicamento: tonificante do aparelho gastrointestinal, antigripal, antitérmico e antidiarréico. É empregado, até hoje, como corante de alimentos - o colorau. Seu uso como corante estende-se ainda ao melhoramento da cor na preparação de vinagres, na avicultura para intensificar a coloração amarela da casca e da gema dos ovos e ainda, na cera vermelha para assoalhos.⁵⁴⁰

Das folhas e das flores do carajuru ou carajiru (do tupi *karayu'ru*; *Arrabidaea chica*), uma espécie de cipó, bem mais usado que as sementes de urucum, extraía-se o pigmento por esfregação, cozimento, decantação e secagem ao sol. Embora apreciada pelos portugueses, eles próprios pouco a beneficiavam, sendo que utilizavam aquela cultivada em alguma missão.⁵⁴¹ O corante extraído do carajuru é insolúvel em água, solúvel no álcool, no éter e no azeite; com ele e com azeite de andiroba, os indígenas faziam as suas pinturas nas faces e no

⁵³⁶ CARTA a Diogo de Mendonça, dando, em cumprimento ao disposto no § 26 das suas Instruções, notícia dos 39 gêneros produzidos no Estado [...]. Pará, 22 de janeiro de 1752. In: MENDONÇA, Marcos Carneiro de. **A Amazônia na era pombalina**: correspondência do Governador e Capitão-General do Estado do Grão-Pará e Maranhão, Francisco Xavier de Mendonça Furtado: 1751-1759. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005. 1º tomo. p. 273.

⁵³⁷ DANIEL, 2004. v. 1. p. 585.

⁵³⁸ A Cultura do urucum. Brasília, DF: Embrapa Informação Tecnológica, 2009. p. 9.

⁵³⁹ CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta ao Rei Dom Manoel**. Belo Horizonte: Crisálida, 2002. p. 49.

⁵⁴⁰ LORENZI, Harri; SOUZA, Hermes Moreira. **Plantas Ornamentais no Brasil**: arbustivas, herbáceas e trepadeiras. Nova Odessa: Instituto Plantarum, 2008.

⁵⁴¹ DANIEL, op. cit., loc. cit.

corpo, igualmente para tingirem seus enfeites, utensílios e vestuário. As folhas do carajuru são usadas contra a anemia, no tratamento das afecções da pele, além de ter ação cicatrizante e antiinflamatória.

O naturalista francês Paul Le Cointe, em sua obra *Árvores e plantas úteis*, indica o carajuru como sendo outra denominação do pariri.⁵⁴² João Daniel, entretanto, os trata como espécies distintas. Diz ele que, das pequenas folhas do arbusto pariri, ou mato vermelho, pisadas, extraía-se o pigmento vermelhão por infusão. Do pariri também era possível, adicionado a outros ingredientes, produzir os pigmentos roxos.⁵⁴³

É grande a variedade de tajás na região. Das suculentas folhas do tajá vermelho, era extraído o sumo, por aquecimento sobre o fogo e compressão delas. Essa tinta, de cor vermelha, era empregada pelos indígenas para fazer desenhos e foi incorporada pelos religiosos em seus trabalhos.⁵⁴⁴ É possível que o tajá citado pelo padre João Daniel seja o tajá-sol, ou tajá do sol, ou tajá-piranga (*Caladium bicolor*). É uma planta tóxica que, em contato com a pele, pode causar irritações. De suas raízes, os indígenas do Uaupés extraíam um veneno para matar as mulheres curiosas que se atreviam a espiar as cerimônias do culto do Jurupari.⁵⁴⁵

Carrapicho é o nome vulgar de diversas plantas das famílias das Compostas, Malváceas e Leguminosas. Da erva carrapicho (*Desmodium adscendens*), muito abundante nos terreiros das missões, “não sei se pisados”, as mulheres indígenas tiravam uma tinta vermelha com as quais tingiam seus objetos. Seu uso era vantajoso por justamente serem de fácil coleta.⁵⁴⁶

A pacova-sororoca ou pacoveira brava (*Ravenala guianensis*), chamada também de bananeira-de-leque e bananeira-brava, é encontrada nos igapós de terra firme e nas margens de riachos. As folhas produzem fibras e são boa matéria-prima para a produção de papel. As sementes, de cor preta, são numerosas, lustrosas e são usadas pelos indígenas na confecção

⁵⁴² Le COINTE, Paul. **Árvores e plantas úteis**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1947. p. 120-1. (Coleção Brasileira. v. 251)

⁵⁴³ DANIEL, 2004. v. 1. p. 586.

⁵⁴⁴ Ibidem, p. 585-6.

⁵⁴⁵ CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972. p. 847. <http://pt.slideshare.net/edgararruda/dicionario-do-folclore-brasileiro-camara-cascudo>

⁵⁴⁶ Este é um dos raros trechos em que a figura feminina aparece nomeada claramente. DANIEL, 2004. v. 1. p. 586.

de colares e pulseiras.⁵⁴⁷ Segundo João Daniel, dos frutos também se extraíam os pigmentos vermelhos e roxos.⁵⁴⁸

Nas áreas pantanosas da região, cresce o mangue, planta de longas raízes de cujas cascas se extraíam também um corante vermelho, muito usado pelas mulheres indígenas para tingir tecidos. Da mesma matéria, era possível produzir o roxo e o preto com a adição de outros ingredientes, embora os pigmentos não atingissem os mesmos efeitos que os demais. João Daniel diz que as “folhas, depois de podres no lodo, ou cozidas, servem para tingir de preto” os panos.⁵⁴⁹ Provavelmente, o mangue que João Daniel citou é o mangue vermelho, ou mangue preto (*Rhizophora mangle*). De madeira pesada e avermelhada, a casca serve para curtume, mas é pouco procurada porque dá ao couro uma pigmentação de um vermelho intenso.⁵⁵⁰ É também chamada de guaparaíba, mapareíba, mangue-de-pendão, mangue-dobrejo e mangue-verdadeiro.

O clima da região propiciou que uma farta vegetação estivesse presente no ambiente natural do indígena. Portanto, deu ele preferência para a confecção de seus utensílios e acessórios com essa matéria-prima, como o fez para a extração de pigmentos, deixando aquela proveniente das substâncias minerais em segundo plano. Entretanto, os barros da região ganharam destaque, em particular, pela produção de corantes a partir deles. Anteriormente, referidos por Bettendorf, agora, é João Daniel que os reverencia.

Pela excelência de alguns, bem merece ser contado entre os gêneros de estimação [...]. São muitas as castas de barros excelentes daquelas terras, e de diversas cores, e alguns tão finos, que já houve quem arbitrava ser mui conveniente mandar para aquele estado bons mestres oleiros para os aproveitarem em fi[níssimas] louças [...]⁵⁵¹

Uma fonte abundante de tintas vermelhas era o barro cori. Ainda que houvesse uma variedade de barros na coloração, pela sua gramatura finíssima, era o preferido para a pintura dos vermelhos, assim como o tauá o era para a cor amarela. Além do cori, o barro tauá (do tupi, ta'wa), aparentemente de onde se extrairia apenas o pigmento amarelo, do qual tratarei mais adiante, também produzia o vermelho, a partir do seu cozimento sobre brasa, em que, ao

⁵⁴⁷ Le COINTE, op. cit. p. 331.

⁵⁴⁸ DANIEL, op. cit., p. 586.

⁵⁴⁹ Este é outro raro trecho em que a figura feminina aparece claramente nomeada. DANIEL, 2004. v. 1. p. 587; 492.

⁵⁵⁰ Le COINTE, 1947. p. 331.

⁵⁵¹ DANIEL, 2004. v. 1. p. 538.

perder sua cor natural amarela, “com admirável metamorfose”, fazia-se vermelho vivo e do qual, após seco, era obtido um fino pó.⁵⁵²

A cochonilha ou cochonilha (*Dactylopius coccus*) é uma espécie de inseto, nocivo a plantas, do qual se extrai um corante vermelho intenso, o carmesim ou carmim. No período colonial, era uma das mais desejadas tintas na Europa, inclusive em Portugal. Foi pouco aplicada nos domínios portugueses e ficou mais conhecida na América hispânica⁵⁵³. Foi o segundo produto mais exportado do México, apenas superado pela prata. Hoje, esse corante vermelho escuro é usado na indústria de cosméticos e como aditivo na indústria alimentícia, por exemplo, na produção de biscoitos, além de ser empregado em medicamentos e roupas.⁵⁵⁴

Ainda na produção dos pigmentos vermelhos, João Daniel faz referência a um “bichinho vermelho muito galante”, que, ao ser tocado, solta um pigmento “vermelho muito claro, e vistoso”. Diz ele que soube da matéria por outro missionário que possuía um desses animais, morto e guardado como “cousa preciosa” e que, ao precisar do pigmento, “puxava o bichinho, e nele tinha a tinta já preparada”.⁵⁵⁵

Da lesma do caracol púrpura, extraía-se também uma variedade de corante vermelho. O marisco, abundante nas praias do Amazonas, tem em sua estrutura uma espécie de bolsa com uma substância verde, mas que, ao ser dele retirada, adquire a cor púrpura. Os locais a empregavam para desenhar nas roupas. E mesmo com muitas lavagens, era difícil desbotar as pinturas. Era, porém, pouco usada, até mesmo desprezada.⁵⁵⁶

2.4.2 Os amarelos

Assim como para as tintas vermelhas, havia uma grande diversidade de matérias primas para a produção das amarelas, “algumas tão finas, vivas, e preciosas” que seriam suficientes para fazer enriquecer quem as comercializasse “para outros reinos [...], especialmente na China,

⁵⁵² Ibidem, p. 587, 584-5.

⁵⁵³ Ibidem, p. 586-7.

⁵⁵⁴ CARVALHO, Rêmulô Araújo et al. Controle alternativo da cochonilha do carmim em palma forrageira no Cariri paraibano. Disponível em: <http://www.mma.gov.br/estruturas/174/_arquivos/174_05122008112054.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2016.

⁵⁵⁵ DANIEL, op. cit., p. 587-8.

⁵⁵⁶ Ibidem, p. 588.

onde a cor amarela é só reservada para o imperador, e pessoas régias”.⁵⁵⁷ Dentre elas, João Daniel cita: o pau amarelo, a erva pacoã, o barro tauá e o gengibre.

O pau amarelo (*Vochysia haenkeana*) é das matérias primas a que melhor produz esse pigmento, comparável ao pau campeche e ao pau brasil na produção dos vermelhos. Empregado fervido ou por infusão junto com tecidos, produz uma coloração amarelo claro. E, igualmente ao campeche, com outras matérias, produz variações de cores.

A erva pacoã cozida produz uma tinta “fina, viva e clara” e, dentre os amarelos, era a mais preciosa. Talvez seja a matéria-prima empregada pelos castelhanos para a pintura de cuias que parecem douradas, supunha João Daniel.

O barro tauá, já citado anteriormente que, levado ao fogo, produzia o pigmento vermelho, é um barro do qual também se extraía o amarelo. Após sedimentação e secagem, produz “um amarelo tão fino, como o mais fino jalde [da cor do ouro]” e se aplicava “nas mais primorosas pinturas [...], ou como qualquer outra tinta das mais finas”.

Do gengibre (*Zingiber officinale*), extraía-se “uma bela tinta amarela, de que usam os professores” e que era aplicada também para dourar. Misturada com a raiz da árvore urucum, produzia-se uma tinta “mui viva, mui clara, e excelente”.⁵⁵⁸ Possui muitas propriedades medicinais, entre elas: antioxidante, antiinflamatório, estimulante da mente e do corpo, ajuda nas funções digestivas, é antigripal e é usado contra dores de garganta.

2.4.3 Os azuis

Das sementes e das miúdas folhas do abundante arbusto chamado anil (*Indigofera suffruticosa*), eram extraídos os azuis.⁵⁵⁹ No período colonial, era empregada, em pequena escala, na produção têxtil - tingimento de tecidos.⁵⁶⁰ Era planta encontrada no Pará e no Maranhão, e que, se cultivada, teria grande utilidade, porém seria “necessário animar e encorajar estas Gentes, que naturalmente têm repugnância a tudo o que lhes pode dar

⁵⁵⁷ Ibidem, p. 582-3.

⁵⁵⁸ DANIEL, 2004. v. 1. p. 583-4.

⁵⁵⁹ A respeito do anil e demais produtos tintórios na América Portuguesa no século XVII, ver: CHAMBOULEYRON, Rafael; CARDOSO, Alírio. p. 61-82, 2014.

⁵⁶⁰ DANIEL, op. cit. p. 581-2.

trabalho”.⁵⁶¹ Possui propriedades medicinais como: antiespasmódica, antiinflamatória, depurativa, diurética, purgativa e sedativa entre outras.

2.4.4 Os pretos

As tintas pretas eram de mais fácil produção, pois podiam ser obtidas das misturas das tintas vermelhas, roxas ou azuis com outras substâncias.⁵⁶² Eram comumente extraídas da polpa da fruta jenipapo (*Genipa americana*), abundante na região. De seu miolo ainda verde, é possível extrair um suco amarelado que, com o passar do tempo, torna-se azul escuro quase preto⁵⁶³. É usado pelos indígenas para a pintura corporal. Dessa mesma matéria, valiam-se para tingir outros objetos e mesmo seus tecidos. A tinta extraída do jenipapo é viscosa e de muito boa aderência às superfícies, o que torna difícil sua retirada depois de aplicada.

Outro corante preto, extraído de um cipó local, era utilizado na escrita, na pintura, no tingimento e, em algumas comunidades indígenas, também na pintura corporal, em substituição ao jenipapo. Na pintura dos cachimbos ou de outros objetos, também era comum aplicarem a tinta preta produzida a partir do processo de defumação que, além de ser bastante preta, ficava bem resistente, sem a necessidade da aplicação de um fixador.⁵⁶⁴

2.4.5 Os verdes

Os pigmentos verdes eram produzidos a partir de certas ervas trifólio (ramos com três folhas) e da erva mata-pasto (*Chromolaena maximiliani*). Das primeiras, o pigmento era retirado do sumo, sob infusão ou do polme (espécie de pasta) produzido no cozimento das folhas; da segunda, o sumo, “muito verde e lustroso” extraído das suculentas folhas, era

⁵⁶¹ Carta a Diogo de Mendonça, dando, em cumprimento ao disposto no § 26 das suas Instruções, notícia dos 39 gêneros produzidos no Estado [...]. Pará, 22 de janeiro de 1752. In: MENDONÇA, Marcos Carneiro de. **A Amazônia na era pombalina**: correspondência do Governador e Capitão-General do Estado do Grão-Pará e Maranhão, Francisco Xavier de Mendonça Furtado: 1751-1759. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005. 1º tomo. p. 272.

⁵⁶² DANIEL, 2004. v. 1. p. 590.

⁵⁶³ PAPAVERO et al, 2002. p. 190.

⁵⁶⁴ DANIEL, op. cit. p. 590, 593.

a maneira de produção da tinta.⁵⁶⁵ A primeira espécie parece uma denominação generalista, sem que se possa verificar a que espécie o religioso faz referência.

2.4.6 Os brancos

Além do barro vermelho (cori) e do amarelo (tauá), há ainda o barro branco, “tão fino, alvo, e precioso como o branco alvaiade”, substância conhecida desde a antiguidade. Assemelhava-se à cal e, como tal, era usado para a pintura de paredes e tetos. Por conta da baixa resistência, era comumente misturada com o sumo de uma espécie de erva, que, na África, é conhecida como mutamba, que tinha o objetivo de torná-lo mais resistente. A raiz dessa erva, após amassada com água, produzia um líquido viscoso, e que, ao ser misturado ao barro, dava-lhe mais consistência. As paredes pintadas com a mistura tornavam-se mais duráveis. Tem, essa erva, propriedades medicinais de recuperar membros, nervos e ossos quebrados.⁵⁶⁶ No Solimões, esse barro também chamado tabatinga, para caiar as edificações, era juntado à goma líquida extraída do tronco da sorveira (*Couma macrocarga* ou *Couma utilis*), a fim de lhe dar mais firmeza.⁵⁶⁷

2.4.7 Os roxos

Das folhas do arbusto caa-piranga, cujo nome significa mato vermelho, dada a confusão que os indígenas faziam entre as cores vermelha e roxa, extraíam-se os pigmentos roxos. Assim como o anil, era usada no tingimento de panos pelo processo de fervura seguido de infusão.⁵⁶⁸

Alexandre Rodrigues Ferreira relata que, do mesmo modo como foi feito com o carajuru, também uma amostra da tinta produzida com as folhas da caa-piranga foi encaminhada a Portugal para que fosse avaliada a sua utilidade para as fábricas do reino e

⁵⁶⁵ Ibidem, p. 591.

⁵⁶⁶ DANIEL, 2004. v. 1. p. 591-2; 538.

⁵⁶⁷ BAENA, 2004. p. 37.

⁵⁶⁸ DANIEL, op. cit., p. 589.

feita uma cotação de preço de venda. Entretanto, também não houve resposta a essa consulta e sua produção ficou restrita a cada morador, de acordo com suas necessidades.⁵⁶⁹

Outras origens tinham também os pigmentos roxos, mas os indígenas preferiam a caa-piranga para sua produção. Além dessa fonte, a fruta da pacova sororoca, o mato vermelho (pariri) e o pau-campeche misturados com outras substâncias também produziam a cor roxa.⁵⁷⁰

2.4.8 Os dourados

Como citado anteriormente, algumas das matérias que produziam as tintas amarelas também eram usadas para dourar as superfícies como o pacoã, o gengibre e o barro tauá. Mas, além disso, algumas resinas também eram usadas com a mesma função. O Padre João Daniel suspeitava de que o dourado dos vasos e cuias provenientes de Quito era originário de um verniz que simulava ouro. Tal acabamento teria sido descoberto por um missionário que, ao ferver a resina do pau jotaí ou jutaí (do tupi, *iutaí*; *Hymenaea courbaril*) com óleo de copaíba, obtivera um verniz de excelente qualidade, e que, ao pintar molduras de um quadro, estas ficaram douradas, como se fossem cobertas com ouro.⁵⁷¹ Tem cor vermelho pardacento e é indicado para obras de longa duração por ser madeira dura e resistente. Produz uma resina dura - a jutaicaica -, clara como o vidro, ou opaca, ou amarela, quase dourada, que, levada ao fogo, liquefaz-se. É usada na indústria de vernizes. Sua seiva tem propriedades medicinais e é indicada para o tratamento de problemas respiratórios e urinários.⁵⁷²

2.4.9 Além dos pigmentos: óleos, resinas, vernizes, fixadores

O óleo de copaíba (do tupi, *kopayúua*; *Copaifera Langsdorfii*) era aplicado na pintura em vez do óleo de linhaça. É bastante pegajoso, o que deixava os recipientes, onde era depositado, inadequados a outros usos, a não ser que lavados com água fervente. A resistência é tamanha que proporciona que, nas pinturas onde é empregado, não há necessidade de colas ou resinas, por isso, na região do Amazonas, é um óleo frequentemente misturado às tintas.

⁵⁶⁹ FERREIRA, Alexandre Rodrigues. Diário da Viagem Philosophica pela Capitania de São José do Rio Negro. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico**, Rio de Janeiro, t. LI, v. 1, 1888. p. 62-3.

⁵⁷⁰ DANIEL, op. cit., p. 589-90.

⁵⁷¹ DANIEL, 2004. v. 1. p. 591; 593.

⁵⁷² PAPAVERO et al., 2002. p. 125-6; 226-7.

Seu uso também foi difundido na Europa e é usado também para encerados. Substitui as ceras, os breus e as resinas, pela qualidade do resultado obtido e proteção das superfícies contra as intempéries em que é aplicado. Esta propriedade o faz também ótimo verniz.⁵⁷³ A copaíba é o nome de várias árvores do gênero *Copaífera*. A madeira da copaibeira é avermelhada e muito comum na marcenaria. O óleo (ou bálsamo), um líquido transparente, viscoso e fluido, de sabor acre, com uma cor que vai do amarelo ao marrom claro dourado, tem diversos fins medicinais como: anti-inflamatório, diurético, cicatrizante, antisséptico, desinfetante e antimicrobiano.

O azeite ou óleo de andiroba (do tupi, *ãdi'roba* = óleo amargo; *Carapa guianensis*) também era misturado às tintas. Dado o seu gosto amargo, evitava o aparecimento de traças e, por isso, era também empregado nas embarcações adicionado ao breu.⁵⁷⁴ Suas castanhas não são comestíveis, mas servem como fonte de energia nas lamparinas das igrejas e residências, além de servir na produção de sabão.⁵⁷⁵ Madeira vermelho-acinzentado pouco resistentes às intempéries, porém protegida de insetos pelo seu sabor amargo.⁵⁷⁶ O óleo espesso e amarelado da andiroba é usado pelas populações indígenas misturado com urucu e aplicado sobre a pele como repelente.⁵⁷⁷

Outro ingrediente importante nas pinturas são as resinas, das quais, na região, havia uma variedade grande: a almécega, a jutaicaica⁵⁷⁸, o macacu, a goma arábica e a goma de caju eram das mais aplicadas. As três primeiras derretem no fogo e endurecem com a água, por isso delas se faziam vernizes⁵⁷⁹, que eram em grande variedade na região.

A almécega (almácega ou almíscar) é uma resina oleosa, de cor amarelo-escuro, conhecida também como breu-branco-verdadeiro, que se solidifica em contato com o ar e é extraída da Almecegueira (*Protium heptaphyllum*). Existe em abundância e “as Religiões

⁵⁷³ DANIEL, op. cit., p. 592.

⁵⁷⁴ DANIEL, 2004. v. 1. p. 592-3.

⁵⁷⁵ BAENA, 2004. p. 41. PAPAVERO et al., 2002. p. 105-6.

⁵⁷⁶ PAPAVERO et al., 2002. p. 214.

⁵⁷⁷ Le COINTE, Paul. 1947. p. 120-1.

⁵⁷⁸ Nas duas publicações da Crônica do padre João Daniel - a da Biblioteca Nacional, de 1975/76, p. 434 e da Editora Contraponto, de 2004, p. 593 - no trecho em que o autor se refere às resinas, consta: “Outras; que só se derretem ao fogo como almécega, jutaísico, macacu, e muitas outras [...]”, vale ressaltar que o termo “jutaísico” faz referência à resina do jutaí denominada jutaicaica.

⁵⁷⁹ DANIEL, op. cit., p. 593.

mandam juntar e vendem por bom preço”.⁵⁸⁰ Seus usos gerais são: a fabricação de vernizes e tintas; a calafetagem de embarcações; a produção de cosméticos e repelentes de insetos. Possui propriedades medicinais entre as quais: antiinflamatório, antimicrobiano, cicatrizante e expectorante.⁵⁸¹ É usado também como incenso por ser aromático.

A jutaica (do tupi *iutaí ysyka*) é a resina extraída do jutaí (jatobá, jetaí, jetaíba), nome comum de diversas árvores (jutaí-açu (*Hymenaea coubaril*), jutaí-café (*Hymenaea parvifolia*), jutaí-de-várzea (*Hymenaea oblongifolia*) entre outras). Tribos indígenas, em tempos de guerra, já usaram aplicar a resina na ponta das flechas a fim de colocar fogo nas casas dos inimigos. Em contato com a chuva e o calor, endurece, torna-se transparente e, ligeiramente, brilhante. Geralmente, é encontrada no pé da árvore, escorrida das aberturas que os insetos fazem no tronco. É usada como impermeabilizante e para dar brilho a louças de barro. É indicada nos tratamentos de dores do estômago, de resfriados e dores de cabeça.⁵⁸²

A goma arábica e a goma do cajueiro (*Anacardium occidentale*), dissolvíveis em água, eram empregadas nas tintas e nos desenhos.⁵⁸³ Nas tintas, a goma arábica era aplicada como espessante e ligante. Conforme Antônio Landi, a resina do cajueiro, melhor que as similares da Europa, por exemplo, era utilizada para encadernar livros ou similares e os protegiam das traças e da umidade.⁵⁸⁴ Baena a compara com a goma arábica. Diz que é mais estável, além de colar madeira e cristal.⁵⁸⁵ O padre João Daniel ainda cita que a resina extraída do Paricá (*Shizolobium amazonicum*) é a “verdadeira goma-arábica”. Para ele, é a mais importante das muitas resinas encontradas na região.⁵⁸⁶ Hoje, a goma de cajueiro tem largo uso, por exemplo, nas áreas de alimentos e da saúde, nessa, como agente

⁵⁸⁰ CARTA a Diogo de Mendonça, dando, em cumprimento ao disposto no § 26 das suas Instruções, notícia dos 39 gêneros produzidos no Estado [...]. Pará, 22 de janeiro de 1752. In: MENDONÇA, Marcos Carneiro de. **A Amazônia na era pombalina**: correspondência do Governador e Capitão-General do Estado do Grão-Pará e Maranhão, Francisco Xavier de Mendonça Furtado: 1751-1759. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005. 1º tomo. p. 274.

⁵⁸¹ VIEIRA Junior, Gerardo Magela; SOUZA, Cleide Maria Leite de; CHAVES, Mariana Helena. Resina de Protium heptaphyllum: isolamento, caracterização estrutural e avaliação das propriedades térmicas. **Química Nova** [online]. 2005, v. 28, n. 2.

⁵⁸² SHANLEY, Patrícia; MEDINA, Gabriel. **Frutíferas e Plantas Úteis na Vida Amazônica**. Belém: CIFOR, Imazon, 2005. p. 105, 107. Dicionário MICHAELIS (online). Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=juta%ED>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

⁵⁸³ DANIEL, 2004. v. 1. p. 593.

⁵⁸⁴ PAPAVERO et al., 2002. p. 126-7.

⁵⁸⁵ BAENA, 2004. p. 66.

⁵⁸⁶ DANIEL, op. cit., p. 568.

antimicrobiano e cicatrizante, entre outros. É a goma arábica, nas indústrias alimentícia, farmacêutica e de bebidas, por exemplo.

Da entrecasca da madeira xixiiba, os indígenas extraíam um suco que misturavam às tintas usadas nas pinturas de flores e florões dos canos dos caximbos para servir de fixador e aumentar a durabilidade dos pigmentos. Também poderiam aplicar o tal fixador diretamente passando a entrecasca fresca sobre a pintura, o que produzia o mesmo resultado.⁵⁸⁷

Outro produto empregado para a fixação das tintas era a pedra ume (ou pedra-hume-caá ou insulina vegetal) (*Myrcia sphaerocarpa DC*) ou sua água, não apenas no tingimento dos tecidos, mas também na fixação de óleos e resinas nas pinturas. É indicada no controle do colesterol, do diabetes, no tratamento das diarreias, para emagrecimento, problemas renais, hemorróidas, inflamações do útero e dos ovários, entre outros.

Para substituir a pedra ume, os indígenas também se valiam do cravo (fino ou grosso), o sumo ou casca do limão azedo, as cascas de frutas com espinho (cidras, laranjas, limas) e até a urina humana.⁵⁸⁸ O uso da urina que, ao calor, libera a amônia, responsável pela fixação da tinta de jenipapo ou do cumatê - tinta vermelho-escuro -, extraída da casca do axuazeiro -, nas cuias, ainda acontece nos dias de hoje⁵⁸⁹, entretanto, esta prática é substituída pelo uso direto do amoníaco.

João Daniel relata ainda o uso de uma receita para fixação de tintas em matérias sólidas. Usavam, os indígenas, ferver, em fogo lento por nove dias, aproximadamente, uma porção de água retirada do esterco de boi, pedra ume e a tinta a ser aplicada, juntamente com a matéria que se queria tingir em recipiente tampado. O resultado obtido deixava o pigmento tão entranhado à matéria que parecia sua cor natural.⁵⁹⁰

Relatos do uso da matéria-prima da região na pintura das edificações são encontrados na documentação do período. Alexandre Ferreira, por exemplo, informa-nos desse uso quando, ainda em Lamalonga, em 1786, registrou que a igreja matriz estava “pintada por dentro em forma de azulejo, sem tinta alguma de mais custo do que a do curi e tauá, o anil e a tabatinga”⁵⁹¹, portanto, com o uso dos produtos da região, obtiveram-se composições coloridas

⁵⁸⁷ Ibidem, p. 593.

⁵⁸⁸ DANIEL, 2004. v. 1. p. 594.

⁵⁸⁹ **O modo de fazer cuias no Baixo Amazonas (PA) pode se tornar patrimônio cultural do Brasil.** Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/945>>. Acesso em: 08 mar. 2016.

⁵⁹⁰ DANIEL, op. cit., p. 595.

⁵⁹¹ FERREIRA, 1885. p. 40.

como essa que aplicavam os pigmentos vermelho, amarelo, azul e branco, respectivamente. É possível, portanto, pensar que os pigmentos empregados nas pinturas existentes na igreja de Santo Alexandre tenham sido, sim, extraídos das plantas, dos animais e dos minerais locais, afinal eram abundantes. Portanto, o que Bettendorf chamara a atenção no século XVII, ainda estaria em uso no seguinte, mostrando, assim, a continuidade do uso da matéria-prima local.

Sabe-se que, no século XVII, era comum o envio de tintas para Portugal como em uma consulta do Conselho Ultramarino ao rei D. Pedro II, sobre essa remessa, juntamente com drogas e paus pelo navio “Nossa Senhora das Mercês e São Francisco Xavier”⁵⁹² ou ainda em outro documento que comprova o envio de tintas para o Reino a pedido do Rei. Este é um ofício do governador e capitão-general do Estado do Pará, Maranhão e Rio Negro, Manuel Bernardo de Melo e Castro, para o Secretário de Estado da Marinha e Ultramar, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, no qual o mesmo faz referência a esse envio. A esse, está anexada uma relação com as despesas para o envio das tintas solicitadas, na qual se observam, além dos seis barris com o barro tauá e dos quatro com o barro cori, foram enviados mais seis com o óleo de copaíba (ou cupaúva), as despesas com peixes e paneiros de farinha para consumo dos indígenas que estiveram a serviço da coleta dessas matérias primas em Vigia, no Camutá e no rio Capim.⁵⁹³

Outro documento também trata do envio de pigmentos para Portugal, nesse caso, um ofício do Secretário do Conselho Ultramarino, José Joaquim de Lavre, para o Secretário de Estado da Marinha e Ultramar, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, sobre duas amostras de pigmentos (vermelho e amarelo) chegados do Grão-Pará. Há referência à qualidade dos mesmos e diz-se que, ao se experimentar, o amarelo se mostrou melhor que o encarnado que é “m[ui]lo ariento e trabalhozo de moer”.⁵⁹⁴

No ofício do governador e capitão-general do Estado do Pará e Maranhão, Manuel Bernardo de Melo e Castro, para o Secretário de Estado da Marinha e Ultramar, Francisco

⁵⁹² CONSULTA do Conselho Ultramarino para o rei D. Pedro II, sobre a remessa de drogas, paus e tintas pelo navio "Nossa Senhora das Mercês e São Francisco Xavier" de que é mestre Manuel de Oliveira. Anexo: 1 carta, 1 parecer e 1 conhecimento. [1692, Outubro, 31, Lisboa]. AHU_CU_013, Cx. 3, D. 309.

⁵⁹³ OFÍCIO do governador e capitão-general do Estado do Pará, Maranhão e Rio Negro, Manuel Bernardo de Melo e Castro, para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Francisco Xavier de Mendonça Furtado, sobre o envio de tintas para o Reino. Anexo: relação. [1760, Novembro, 5, Pará]. AHU_CU_013, Cx. 47, D. 4342.

⁵⁹⁴ OFÍCIO do [secretário do Conselho Ultramarino], José Joaquim [Migue Lopes] de Lavre para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Francisco Xavier de Mendonça Furtado, sobre duas amostras de tintas e um barril de carne que chegaram do Grão-Pará. [1761, Junho, 5, Lisboa]. AHU_CU_013, Cx. 49, D. 4479.

Xavier de Mendonça Furtado, datado de 5 de novembro de 1760, há a menção do envio de algumas tintas e óleos da capitania para o Reino.⁵⁹⁵

No que respeita as tintas mandey emcher 22 Barris de Cury, e tauá e oito barris de oloyo de cupauba, que tudo vay a emregar ao thezoureiro dos Armazéns. Também se me faz prezizo dizer a V. Exa., que o tauá dipois de queimado, faz tinta emcarnada, melhor que a do curý, por experimentação que aqui se tem feito, e por isso carreguei mais do tauá amarello, do que do curý, e o melhor He este que mando, que He tirado na Vigia, pois os do Parú ficaõ maiz distantes, e tem muita areya misturada, e achei ser mais barato mandá-las tirar na Vigia e se ellas provarem bem dipois deapuradas, podem hir bastantes, por aver muita quantidade, sem embargo de que são tiradaz debaixo da agoa.⁵⁹⁶

Grande era, portanto, a variedade e a quantidade de matérias primas locais com possibilidades de produção de pigmentos, porém, conforme os colonizadores, muito era perdido por não “haver curiosos” que as usassem⁵⁹⁷, além de ser local em que havia “uma imensidade de ervas e árvores de infinitas virtudes medicinais, que todas se poderão reduzir à cultura, se houvesse nestes moradores mais curiosidade”.⁵⁹⁸

As madeiras, muitas de origem e nome desconhecidos, “tanto para navios, como para móveis”, uma infinidade, com o que lucrariam alto valor, eram tratadas com tamanho “desprezo e ignorância” que as queimavam “para semear uns poucos feijões”.⁵⁹⁹ A visão do homem “estrangeiro” era diferente daquelas das populações locais. Há que se pensar ainda que o atraso da agricultura pode ser justificado pela escassez de mão de obra, por exemplo. Diz Alexandre

⁵⁹⁵ OFÍCIO do governador e capitão-general do Estado do Pará e Maranhão], Manuel Bernardo de Melo e Castro, para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Francisco Xavier de Mendonça Furtado, sobre os procedimentos do tesoureiro dos Armazéns Reais no Pará, e o envio de algumas tintas e óleos da capitania para o Reino. [1761, Outubro, 16, Pará]. AHU_CU_013, Cx. 51, D. 4628.

⁵⁹⁶ OFÍCIO do [tesoureiro-geral do Comércio dos Índios, António Rodrigues Martins, para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Francisco Xavier de Mendonça Furtado, sobre o fornecimento de pano de linho aos índios; a produção de tintas; a remessa de mapas de rendimentos das vilas e lugares das capitanias do Pará e Rio Negro e do rendimento dos gados do Marajó; a relação de madeiras e informando o provimento de seu filho, João Manuel Rodrigues no lugar de tesoureiro das Fazendas e dos Currais de gado, da Companhia de Jesus e recomendando os serviços de seu filho, Vitorino da Silva. Anexo: relação, mapas e conhecimentos. [1761, Novembro, 26, Pará]. AHU_CU_013, Cx. 51, D. 4715.

⁵⁹⁷ DANIEL, 2004. v. 1. p. 591.

⁵⁹⁸ CARTA a Diogo de Mendonça, dando, em cumprimento ao disposto no § 26 das suas Instruções, notícia dos 39 gêneros produzidos no Estado [...]. Pará, 22 de janeiro de 1752. In: MENDONÇA, Marcos Carneiro de. **A Amazônia na era pombalina**: correspondência do Governador e Capitão-General do Estado do Grão-Pará e Maranhão, Francisco Xavier de Mendonça Furtado: 1751-1759. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005. 1º tomo. p. 274.

⁵⁹⁹ CARTA a Diogo de Mendonça, dando, em cumprimento ao disposto no § 26 das suas Instruções, notícia dos 39 gêneros produzidos no Estado [...]. Pará, 22 de janeiro de 1752. In: MENDONÇA, Marcos Carneiro de. **A Amazônia na era pombalina**: correspondência do Governador e Capitão-General do Estado do Grão-Pará e Maranhão, Francisco Xavier de Mendonça Furtado: 1751-1759. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005. 1º tomo. p. 274.

Ferreira que terras apropriadas havia, mas faltavam “os braços” e “o zelo em os aplicar”. A mão de obra que chegava era mal distribuída e concentrada nas casas da cidade e dos seus subúrbios a desenvolver atividades nada produtivas: “acompanhamentos pomposos, para ostentações vãs de riqueza”.⁶⁰⁰

2.5 OS ÚLTIMOS ANOS DOS JESUÍTAS EM BELÉM

A educação direcionada à fé aos moldes jesuíticos não era interesse do governo português, em particular ao seu secretário de Estado, o Marquês de Pombal, que visava à implantação de uma escola ligada aos interesses do governo e que permitisse o fortalecimento de Portugal diante da Europa. Desse modo, em 1759, por ordem do Marquês, os jesuítas foram expulsos de Portugal e de suas colônias. Do Brasil, mais de 600 religiosos foram levados e os bens móveis e imóveis da Ordem, confiscados, entre igrejas, colégios, casas e engenhos, imagens, livros e joias.

Em 1760, após a saída dos jesuítas, o Colégio de Belém foi ocupado pelo Palácio Episcopal, pelo Seminário Diocesano e pela Capela Episcopal. Quando da chegada do bispo D. Frei João Evangelista Pereira em 1772, o Governador João Pereira Caldas propôs que reparos fossem feitos no Colégio, bem como no Seminário e na Igreja, tal era o estado de abandono em que se achavam. É desse período, a adaptação para Armazém de guerra realizada em parte do Colégio e citada anteriormente (Figura 64). De 1786 a 1798, a igreja ficou sob a responsabilidade da Irmandade do Senhor Santo Cristo do Forte e, posteriormente, da Irmandade da Santa Casa. Somente em 1814, a perseguição à Companhia de Jesus chegou ao fim, momento em que o papa Pio VII restaurou a Ordem. Com isso, os religiosos voltaram ao Brasil e retomaram as práticas educativas. Fundaram colégios, embora sem que tenham recuperado suas propriedades.

⁶⁰⁰ FERREIRA, 1886. p. 207.

Capítulo 3



CAPÍTULO 3

A CONSTRUÇÃO A PARTIR DO CONSTRUÍDO: O CARMO DE LANDI

Este capítulo trata da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Belém, como ponto de partida para verificar o encontro da produção do arquiteto Antônio Landi com o núcleo inicial da cidade de Belém. Utilizo a edificação como exemplo maior da produção do arquiteto, dadas as adaptações que precisou fazer para se adequar à realidade que na cidade encontrou, bem distante daquela da sua formação. Busco observar os encontros e desencontros dos personagens locais com os estrangeiros na Belém que está em implantação.

3.1 OS CARMELITAS CALÇADOS E SUA ARQUITETURA

A percepção, em profundidade, da forma de um templo barroco só é possível quando se compreende a estrutura da Igreja e da sociedade europeias do século XVI. A Igreja Católica se defrontava com graves dificuldades em razão de movimentos divergentes ligados à Reforma Protestante. Para fazer frente a isso, surgiu a Contrarreforma, cujo mote central, o Concílio de Trento (1545-1563), convocado pelo papa Paulo III, durou até o pontificado de Paulo IV. Compreender o contexto do período é fundamental para o entendimento do passado carmelita pré-teresiano, bem como a ação catequética da Companhia de Jesus, que assume também papel importante para esse momento histórico de renovação da Ordem e como elemento reforçador de tipologias arquitetônicas marcadas por espaços amplos e unificados.

As resoluções do Concílio de Trento não ficaram limitadas à estrutura da igreja em si, mas também a deliberações ligadas às artes e à arquitetura religiosa. Os templos, a partir dali, por exemplo, tiveram as naves laterais suprimidas, para que as cerimônias se concentrassem na nave central, a fim de dar maior unidade e efetividade ao culto católico. Assim, as igrejas da Ordem dos Carmelitas Descalços precisaram se adaptar às exigências do Concílio.

A Ordem dos Irmãos da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo, ou Ordem do Carmo, a partir da reforma do chamado carisma, originou a Ordem dos Carmelitas Descalços. Essa reforma foi realizada por Santa Teresa de Ávila (1515-1582) e São João da

Cruz (1542-1591) a partir da criação de mosteiros do tipo eremítico. Em 1593, os Carmelitas Descalços, ou Teresianos, receberam autonomia do papa Clemente VIII para se separarem dos Carmelitas da Antiga Observância, desde então denominados Carmelitas Calçados. Assim sendo, Teresa de Ávila e João da Cruz são considerados os fundadores da Ordem do Carmelo Descalço. Espanhóis, autores de uma extensa obra mística que deu ao Carmelo uma importância intelectual, fundaram, em 1562, o primeiro Convento dos Carmelitas Descalços. Seu foco principal foi a volta à primitiva observância, colocando como base da mística as virtudes teologais - fé, esperança e caridade -, a humildade, a castidade, a pobreza, a penitência e a mortificação.

Originalmente, os carmelitas possuíam edificações robustas e sólidas com fachada composta por uma espécie de galeria - galilé - e torre sineira, ou seja, seguiam a tradição dos mosteiros medievais. O conjunto religioso era formado pelo claustro, as celas (compartimentos dos religiosos), dependências de serviços, a sacristia, a capela conventual e um templo contíguo. Teresa registrou nas Constituições de 1581 as medidas que as celas, o templo conventual e o claustro deveriam ter; destacou também a necessidade de manter a austeridade e a modéstia nas construções do Carmelo. Grosso modo, indicou medidas para as construções e estabeleceu, de tal modo, uma espécie de cânone arquitetônico da ordem. Fica, entretanto, a pergunta sobre se, na América, esses padrões foram seguidos, haja vista que vários foram os reaproveitamentos de primitivas construções e de edifícios erguidos em épocas distintas com doações de fiéis e incentivos da Coroa Portuguesa.⁶⁰¹

Após a morte de Teresa de Ávila em 1582, houve um aumento no surgimento de novas casas religiosas na Espanha. No Generalato do frei Elías de San Martín, em 1594, teve início o processo de uniformização e a arquitetura carmelitana, com o controle das construções de novos conventos pelo estabelecimento de um modelo universal, evoluiu, depurou-se estilisticamente e caminhou em direção ao Maneirismo.

A Ordem do Carmo possuiu três ramos, sendo que a Ordem Terceira é uma delas. Constituída por leigos de ambos os sexos que, embora vivendo em sociedade, participam da vida e do espírito carmelitano, estão sempre ligados aos frades contemplativos (Ordem Primeira) e às freiras de clausura (Ordem Segunda). A origem dos Terceiros Carmelitas, depois denominada de Venerável (maior ordem religiosa mariana), data do tempo de São Simão Stock (1165-1265) que, além de importante empreendedor na constituição da Ordem

⁶⁰¹ CAMPOS, Adalgisa Arantes. A Ordem Carmelita. **Per Musi**. Belo Horizonte, n. 24, 2011. p. 58.

do Carmo, foi quem recebeu, pela tradição, de Nossa Senhora, o famoso Escapulário, sob a promessa de graças a serem concedidas aos que o usassem com veneração. Inicialmente, ligados apenas de maneira espiritual, foram agregados na forma de uma Ordem Terceira Secular pelo Beato João Soreth (1394-1471), sob aprovação do Papa Nicolau V em 1452 pela bula *Cum nulla*, que agregou também as monjas de clausura. As Ordens Terceiras, na América Portuguesa, envolvidas com a vida diária da comunidade cristã, foram responsáveis por um mecenato artístico que envolvia mão de obra qualificada para a arquitetura, a ornamentação e a música.⁶⁰²

Assim como outras ordens monásticas, as necessidades e exigências, a partir das suas próprias regras, provocaram adaptações nas instalações dos conventos carmelitanos e as reformas empreendidas por Teresa e João tiveram efeito na arquitetura conventual.

Santa Teresa não estabeleceu a forma de seus conventos e nem teve o intuito de instituir um estilo para a Ordem, mesmo porque tais aspectos escapavam aos interesses espirituais e ao entendimento dela e de São João da Cruz. Nos escritos de Teresa, não há detalhes sobre dimensões ou formas das plantas dos conjuntos religiosos, porém suas recomendações são claras quanto à atmosfera de calma e sossego espiritual necessários aos recintos, o que incide diretamente na elaboração das tipologias arquitetônicas presentes nos diversos modelos de conventos.

Para José Miguel Jiménez, é possível falar em dois tipos de arquitetura na Ordem do Carmo e ambas chegam a coexistir: a Arquitetura dos Carmelitas e a Arquitetura Carmelitana. A primeira abrange a produção da ordem, rica em diversidade e influenciada pelas correntes artísticas em que está inserida, já a segunda segue uma ideia, uma vontade de formar uma homogeneidade de onde as mesmas ideias levam os superiores a contarem com projetistas, cujas criações refletiriam uma ideia, uma forma de vida, de espiritualidade e de misticismo.⁶⁰³

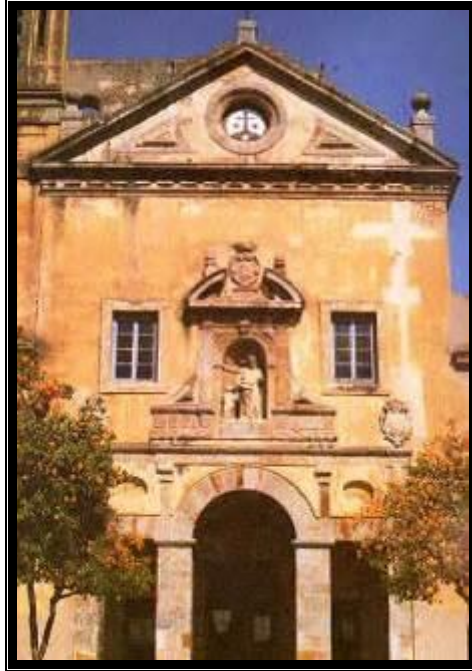
Três são as igrejas que se podem tomar como modelos para a ordem: São Hermenegildo, de 1605, e a do Real Mosteiro da Encarnação, do frei Alberto da Madre de Deus, de 1610 (Figura 133), ambas em Madri; e de Santa Teresa, em Ávila, do frei Alonso de São José, de 1629 (Figura 134), cuja fachada, baseada no Maneirismo vigente,

⁶⁰² CAMPOS, 2011. p. 58.

⁶⁰³ JIMÉNEZ, José Miguel Muñoz. **La arquitectura carmelitana (1562-1800)**. Ávila: Diputación Provincial de Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1990. p. 45.

influenciaria não apenas carmelitas, mas outras ordens descalças (trinitários, mercedários e agostinianos recoletos).⁶⁰⁴

Figura 133 - Igreja do Real Mosteiro da Encarnação, Madrid, Espanha



Fonte: Ortega, 2009, p. 32⁶⁰⁵

Figura 134 - Igreja de Santa Teresa, Ávila, Espanha



Fonte: Revista Ecclesia Digital⁶⁰⁶

⁶⁰⁴ ORTEGA, Oscar Benítez. *El exconvento de Nuestra Señora del Carmen en Querétaro*. 2009. 202 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura, Universidade Nacional Autónoma de México, México, 2009. Disponível em: <<http://132.248.9.195/ptid2009/mayo/0643247/Index.html>>. Acesso em: 22 ago. 2017. p. 31.

⁶⁰⁵ ORTEGA, op. cit., p. 32.

⁶⁰⁶ Disponível em: <<https://www.revistaecclesia.com/120808-2inauguracion-de-la-nueva-iluminacion-artistica-del-museo-de-la-casa-natal-de-santa-teresa/>>. Acesso em: 31 jul. 2018.

Nesse período, destacaram-se os trabalhos de dois arquitetos da Ordem e que não foram os únicos, porém os mais importantes: frei Alberto da Madre de Deus, na Espanha, que chegou a ser o arquiteto real, foi o mais ativo de todos os projetistas da ordem e autor do protótipo de empena carmelitana na Real Encarnação; e o frei André de São Miguel, na Nova Espanha, que criou os cenóbios carmelitanos (carmelos masculinos) com pórticos abertos a uma praça, cercados por jardins, e elaborou um *Tratado de Arquitectura*. O modelo de São Hermenegildo, em Madri, era igreja de nave única, sem capelas ou nichos laterais, pilastras e entablamentos de ordem toscana, com cúpula cega na capela maior, cruzeiro de braços muito curtos, coro alto sobre o nártex aberto ao exterior por um pórtico⁶⁰⁷, que, desde então, impôs-se como referência obrigatória para o Carmelo espanhol.⁶⁰⁸

Apesar da crise econômica por que passava a Espanha no período em que estiveram no poder os dois últimos reis da casa da Áustria, Filipe IV (1621-1665) e Carlos II (1665-1700), a Ordem dos Carmelitas Descalços continuou em expansão com quase 50 novas fundações e, mesmo com a força do estilo Barroco, a Ordem se manteve fiel à sobriedade do maneirismo em suas edificações.

Entretanto, observa-se um aumento gradual da complexidade das plantas das igrejas e da ornamentação dos interiores e das fachadas. Com o crescente barroquismo, abandonou-se a simplicidade do maneirismo por formas mais ricas e luxuosas: torres nas fachadas, empenas com aletas, fachadas sem muita homogeneidade, retábulos dourados e ornamentos de gesso nos interiores.⁶⁰⁹ Internamente, os templos foram enriquecidos com a superposição de elementos ornamentais sobre as conservadoras plantas e paredes.

A rica produção carmelitana de esculturas e de retábulos na Espanha teve características comuns, ambos são dourados e, com suas pinturas e entalhes, colocaram cor no branco e severo interior dos templos. Ambos entraram na Ordem enquanto não havia normas ou leis que regulassem seu uso. É comum, o uso de um retábulo maior na parede do presbitério e outros dois menores nas paredes do cruzeiro, o que dá dinâmica ao rigor da arquitetura clássica.⁶¹⁰ As habilidades com a pintura e a escultura denotavam a versatilidade

⁶⁰⁷ ORTEGA, 2009, p. 31.

⁶⁰⁸ ESQUIVIAS, Beatriz Blasco. Utilidad y belleza en la arquitectura carmelitana: las iglesias de San José y La Encarnación. *Anales de Historia del Arte*. 2004, 14, p. 144.

⁶⁰⁹ ORTEGA, op. cit. p. 32.

⁶¹⁰ *Ibidem*, p. 41.

que possuíam os carmelitas, ao ponto de se tornarem conselheiros e assessores artísticos,⁶¹¹ além de projetarem para outras congregações religiosas, como o convento das agostinianas recoletas da Real Encarnação de Madri, projetado pelo frei Alberto da Madre de Deus.

A maioria dos muitos conventos edificados pelos Carmelitas Descalços entre os séculos XVI e XVIII foi concebida pelos próprios religiosos da ordem.⁶¹² A partir do século XVII, teve destaque a obra desenvolvida pelo arquiteto espanhol Francisco de Mora (1553-1610), considerado o maior representante da arquitetura herreriana⁶¹³, o qual daria às construções carmelitas um caráter “progressivamente individualizado”, assinalado pelo uso sistêmico de elementos como:

1. nave única com transepto inscrito;
2. cobertura de abóbadas de canhão;
3. ausência de zimbório sobre o cruzeiro;
4. abertura de três portas de acesso; e
5. fachada encimada por frontão, que abrange a largura total do edifício.⁶¹⁴

Esses elementos foram usados com alguma regularidade nas casas carmelitas a partir de então e, em particular, nos conventos portugueses dos Remédios (Figura 135), em Évora, e no de Santa Cruz do Buçaco, em Aveiro.⁶¹⁵

Figura 135 - Convento de Nossa Senhora dos Remédios, Évora, Portugal



Fonte: Site “Férias em Portugal”⁶¹⁶

⁶¹¹ CASTILLA, María Josefa Tarifa. **Arquitectura para un carisma: carmelitas descalzos y tracistas de la orden en España.** Hipogrifo. v. 4, n. 2, 2016. p. 70.

⁶¹² JIMÉNEZ, 1990. p. 33-38.

⁶¹³ Estilo de arquitetura sóbrio e severo influenciado por Juan de Herrera (1530-1597), arquiteto espanhol, considerado um dos maiores representantes da arquitetura renascentista hispânica, cuja obra mais importante é o mosteiro do El Escorial.

⁶¹⁴ ANTUNES, Joana. A Ordem do Carmo e o Deserto Carmelita do Buçaco. s.l., s.n., s.d. Disponível em: <https://www.academia.edu/2063594/A_Ordem_do_Carmo_e_o_Convento_Carmelita_de_Santa_Cruz_do_Bu%C3%A7aco>. Acesso em: 20 jan. 2017. Não paginado.

⁶¹⁵ Ibidem. Não paginado.

O restabelecimento e a renovação da regra carmelita original deram condições para o fortalecimento das casas e desertos carmelitas por toda a Europa e, particularmente, na Península Ibérica, cujos reinos de Portugal e Espanha estavam unificados.⁶¹⁷ Em Portugal, a Ordem dos Carmelitas Descalços foi estabelecida em 1612, quando houve a separação entre os conventos portugueses e as casas da Baixa Andaluzia. A sede provincial foi fixada em Lisboa, no convento de Nossa Senhora dos Remédios, o primeiro convento português da Ordem.⁶¹⁸

3.1.1 Os excessos que negam a pobreza da Ordem

O Capítulo Geral de Pastrana (1604) estabeleceu que os edifícios carmelitanos fossem humildes, planos e de madeira, mas permitiu o uso de algum ornato religioso no templo, no coro ou na sacristia. Determinou ainda que toda obra notável do convento fosse projeto dos próprios carmelitas, sob autorização do superior da ordem.⁶¹⁹

Mas, ao longo do século XVII, ainda se observavam, na arquitetura dos interiores dos conventos carmelitanos, ricas peças escultóricas e pictóricas, mesmo que várias fossem as recomendações (circulares e cartas pastorais) para que se seguissem os traços estabelecidos para a construção dos conventos como, por exemplo, a Carta Pastoral de 1626⁶²⁰, que faz referência aos excessos que negam a pobreza da ordem e que, para tanto, recomendava que os projetos fornecidos, fossem seguidos, a não ser que houvesse alguma ordem contrária dos superiores.

Outro documento que trata dos excessos cometidos pela Ordem é a circular do superior geral, frei Diego de la Presentación, de junho de 1657, que, após visita a vários conventos, mostrou sua preocupação com a falta de uniformidade no estilo e no aspecto construtivo de muitos deles; neste documento, fez as seguintes recomendações, entre outras:

1. que as novas construções se ajustassem aos preceitos da ordem, pois verificou, por exemplo, igrejas que excediam tanto em austeridade como nas dimensões recomendadas;

⁶¹⁶ Disponível em: <<https://images.turismoenportugal.org/Convento-de-Nossa-Senhora-dos-Remedios-Evora.jpg>>. Acesso em: 31 jul. 2018.

⁶¹⁷ ANTUNES. Não paginado.

⁶¹⁸ TERENO, Maria do Céu Simões. **Conventos Carmelitas: Évora (Portugal) e Salvador (Brasil)**. 2013, p. 3.

⁶¹⁹ ORTEGA, p. 29.

⁶²⁰ CASES, Carme Narváez. **El tracista fra Josep de la Concepció i l'arquitectura carmelitana a Catalunya**. (Tese) Doutorado. Universitat Autònoma de Barcelona. Departament d'Art. 2001. p. 464-6.

2. que os próximos retábulos fossem executados de acordo com o traçado fornecido pelos artífices reconhecidos pela Ordem, tendo em vista os excessos que observou nos entalhamentos;
3. que não se empregassem, nem azulejos nas paredes das igrejas, nem placas nos pisos dos conjuntos conventuais;
4. que fossem suprimidos os ornamentos caros, como as peças de ourivesaria, e os supérfluos, tais como os quadros, sempre que ultrapassassem as seis unidades.

Além destas, fez recomendações relacionadas às instalações das casas conventuais, no que se referiam, por exemplo, à vida de clausura e meditação dos carmelitas, que não deveria ter nenhuma comunicação com o mundo exterior⁶²¹, o que mostra que as preocupações não estavam restritas aos aspectos construtivos, mas abrangiam os ornamentos de igrejas e capelas, bem como aspectos ligados ao dia a dia dos religiosos.

O *Definitori general*⁶²², de 1632, por exemplo, proibiu a construção de retábulos, caso não fosse seguido o projeto dado pelo Superior da Ordem ou por qualquer autoridade delegada por ele, ao mesmo tempo em que proibiu o uso de imagens nos altares que não fossem as de Nossa Senhora do Carmo ou de Santa Teresa, com a ameaça de suspensão de quaisquer ofícios por dois meses. Ainda com relação aos retábulos, uma resolução de 1690 fez referência à preocupação que provocava no *Definitori general* o aumento do uso de colunas salomônicas neles, “contra el estilo comum, y espiritu de la Religion”, e o uso excessivo de ornamentos nos objetos de culto. Nesses casos, caberia aos Padres Provinciais aplicar a suspensão de três meses ao Prelado que houvesse permitido tal uso.⁶²³

Outra questão relacionada ao descumprimento das regras de pobreza da Ordem veio a partir da concessão das capelas a particulares, os quais passavam a ser os responsáveis por sua estrutura e sua ornamentação. Essa prática foi aprovada na celebração do *Capítol General*, em 1614, e admitia a venda de patronatos das capelas nos templos carmelitas. O ato de venda apenas poderia ser feito mediante a licença do *Definitori General*. A dinâmica de venda das capelas propiciava que os seus “proprietários”, movidos pelo desejo de se destacarem sobre os outros patronos, cometessem todo tipo de excessos construtivos e

⁶²¹ CASES, 2001, p. 476-7.

⁶²² A cada três anos, os carmelitas descalços celebram a nomeação do *Definitori General Extraordinari*. Nesse encontro, reúnem-se: o Superior Geral, os Definidores Gerais e os responsáveis pelas diversas circunscrições da Ordem (províncias, subprovíncias, vigararias etc) com o objetivo de avaliar o estado da Ordem. Disponível em: <<http://www.carmelcat.cat/definitorigral.html>>. Acesso em: 23 dez. 2016.

⁶²³ CASES, op. cit. p. 7349; 2-3.

ornamentais. Por conta disso, o *Definitori*, em 1693, estabeleceu que toda e qualquer interferência a ser realizada nas capelas deveria ser submetida ao traço dos projetistas da Ordem, tanto em questões arquitetônicas, quanto escultóricas (retábulos). A venda das capelas a patronos é uma questão afeita não apenas aos carmelitas, mas a todas as ordens mendicantes que recorreram a particulares para a construção das mesmas, embora o resultado vá de encontro ao espírito de pobreza das comunidades.⁶²⁴ Um exemplo disso, foi referido anteriormente na Igreja de Santo Alexandre no caso da Capela de São Bartolomeu, que pertencia a um cônego da Igreja da Sé.⁶²⁵

Exemplo dos excessos ornamentais nas obras carmelitanas é a fachada da Igreja conventual de Santa Teresa (Figura 136), em Ávila, na Espanha. Inaugurada em 1636, é a mais importante obra do frei Alonso de São José, arquiteto carmelita, pois o tratamento suntuoso da fachada, que introduziu elementos ornamentais nunca antes usados na arquitetura produzida pelos carmelitas, provocou polêmica por sua riqueza.

Figura 136 - Igreja de Santa Teresa, Ávila, Espanha



Fonte: Revista Ecclesia Digital⁶²⁶

⁶²⁴ CASES, 2001, p. 493-4; 76.

⁶²⁵ LEITE, Serafim (SJ). **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Tomo III, Livro III, Capítulo I. São Paulo: Edições Loyola, 2004. p. 520. INVENTÁRIO das Igrejas e Capelas dos Jesuítas no Estado do Maranhão e Grão-Pará no ano de 1760 anotado pelo Padre Manuel Luiz S.J. In: MARTINS, 2009b, v. 2, p. 204.

⁶²⁶ Disponível em: <<https://www.revistaecclesia.com/120808-2inauguracion-de-la-nueva-iluminacion-artistica-del-museo-de-la-casa-natal-de-santa-teresa/>>. Acesso em: 31 jul. 2018.

3.1.2 Aspectos físicos das Igrejas Carmelitanas

3.1.2.1 A Fachada

A fachada, pelo menos na Espanha, foi um elemento externo diferenciador de cada ordem e, sem dúvida, um dos mais característicos do estilo carmelitano. É o traço mais típico quando se pensa em delimitar um estilo de arquitetura que se possa denominar carmelita. Muñoz Jiménez classificou as fachadas carmelitas em três tipos⁶²⁷:

1. Fachada carmelita propriamente dita - Estilo mais comum entre as igrejas da ordem e considerado de origem paladiana. Constituída de uma estrutura bastante simples: um retângulo aberto na parte inferior por um pórtico e coroado por um frontão triangular com um óculo central. Delimitada por pilastras do tipo toscana, um nicho central para a imagem do orago, uma janela para iluminar o coro e os escudos da ordem ou do patrono do convento.
2. Fachada vignolesca - Inspirada na Igreja de Jesus, de Roma, composta de dois pisos unidos por volutas laterais. Apresenta sequência de capelas laterais⁶²⁸ ou três naves.
3. Fachada delimitada por duas torres laterais⁶²⁹ - Habitualmente, as torres são coroadas por campanários. Correspondem a igrejas amplas com três naves, e que teve origem na fachada da igreja de Santa Teresa d'Ávila (Figura 136).

Carme Cases afirma que, se considerarmos essa classificação, é possível dizer-se que o primeiro tipo é o que realmente representa o modelo de construção carmelitana, os demais são considerados exceções. Do primeiro tipo, a denominada fachada carmelita propriamente dita, são: a Igreja de São José (Figura 137), em Ávila, Espanha, de Francisco de Mora, e a Igreja do Real Mosteiro da Encarnação (Figura 138), em Madri, Espanha, de Juan Gómez de Mora e de frei Alberto da Madre de Deus. A primeira é o protótipo das construções carmelitanas, o modelo

⁶²⁷ JIMÉNEZ, 1990. p. 71-2.

⁶²⁸ Segundo Roberta Bacellar Orazem em sua análise de igrejas da Bahia e de Pernambuco, a quantidade de capelas ou altares laterais, bem como seus tamanhos, teria relação ao porte da igreja, ou seja, quanto maior a igreja mais e maiores altares ela teria. Diz a autora ainda que, nas reformas dos conventos de Salvador e Olinda nos séculos XVII e XVIII, as capelas laterais foram construídas com o patrocínio de leigos e com o objetivo de serem, além de espaço para o altar, local para abrigar os túmulos do patrocinador e de membros de sua família. In: ORAZEM, Roberta Bacellar. **Arquitetura, cidade e território no Brasil colonial: a contribuição dos carmelitas calçados da Bahia e Pernambuco (1580-1800)**. 2015. 407 f. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Tecnologia, Departamento de Arquitetura. 2015. p. 309-15.

⁶²⁹ A respeito da presença de torres sineiras nas igrejas carmelitas, não é conhecida regra para seu uso, porém é citada a necessidade de sinos não apenas nas igrejas, mas também nos conventos, para chamar os religiosos, havendo casos em que há duas torres, uma ou nenhuma. In: *Ibidem*, p. 323.

inspirador, e não apenas para as fachadas dos templos carmelitas, mas também para as igrejas construídas por toda a Península Ibérica, sobretudo durante o século XVII.⁶³⁰

Figura 137 - Igreja de São José, Ávila, Espanha



Fonte: Blog da Ordem do Carmelo Descalço Secular, Província de São José⁶³¹

Figura 138 - Igreja do Real Mosteiro da Encarnação, Madri, Espanha. À esquerda a construção primitiva e à direita, após a reforma de V. Rodríguez, em 1761



Fonte: à esquerda, Ortega, 2009, p. 32; à direita, blog “Manuel Blasdos”⁶³²

⁶³⁰ CASES, 2001, p. 83-4.

⁶³¹ Disponível em: <<http://ocdsprovinciasaiojose.blogspot.com/2012/08/fundacao-de-mosteiro-sao-jose-de-avilao.html>>. Acesso em: 01 ago. 2018.

⁶³² À esquerda: ORTEGA, Oscar Benítez. **El exconvento de Nuestra Señora del Carmen en Querétaro**. 2009. 202 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura, Universidade Nacional Autónoma do México, México, 2009. Disponível em: <<http://132.248.9.195/ptd2009/mayo/0643247/Index.html>>. Acesso em: 22 ago. 2017. p. 32. À direita: Disponível em: <<https://manuelblasdos.blogspot.com/2010/09/real-monasterio-de-la-encarnacion.html?view=flipcard>>. Acesso em: 02 ago. 2018.

Agustín Bustamante García afirma que o formato retangular e alongado de fachada foi usado, pela primeira vez na Espanha, por Gil de Hontañon em 1566, na Igreja de Madalena (Figura 139), em Valladolid. Modelo que seria consagrado, posteriormente, por Francisco Mora na Igreja de São Barnabé (Figura 140), no Escorial (1595). Para o autor, Mora teria introduzido, na Península Ibérica, o pórtico com três aberturas na fachada e que esse seria, posteriormente, utilizado pelo frei Alberto da Madre de Deus em combinação com a fachada alongada na Igreja do Real Mosteiro da Encarnação (Figura 138), em Madri.⁶³³

Figura 139 - Igreja de Madalena, Valladolid, Espanha



Fonte: Blog “Postais da Marta”⁶³⁴

⁶³³ GARCÍA, Agustín Bustamante. Los artífices del Real Convento de la Encarnación de Madrid. **Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología**, 1975. p. 378.

⁶³⁴ Disponível em: <<http://postaisdamarta.blogspot.com/2018/04/igreja-em-valladolid-espanha.html>>. Acesso em: 02 ago. 2018.

Figura 140 - Igreja de São Barnabé, Escorial, Espanha



Fonte: Site Europapress⁶³⁵

Para alguns estudiosos da arquitetura conventual espanhola do século XVI, como Bustamante Garcia, o uso do nártex - acesso principal da igreja, sobre o coro - é uma influência da arquitetura de Juan de Herrera (1530-1597), sobretudo na Igreja do Mosteiro de São Lourenço, no Escorial (1663-1684) (Figura 141), que, para alguns, é o edifício-modelo da arquitetura conventual espanhola.⁶³⁶

Figura 141 - Igreja do Mosteiro de São Lourenço, Escorial, Espanha



Fonte: Site “Tapices flamencos em España”⁶³⁷

⁶³⁵ Disponível em: <<https://www.europapress.es/madrid/noticia-comunidad-madrid-restaurara-torres-iglesia-san-bernabe-escorial-20170305104551.html>>. Acesso em: 08 ago. 2018.

⁶³⁶ CASES, 2001. p. 85.

⁶³⁷ Disponível em: <www.tapices.flandesenhispania.org>. Acesso em: 07 ago. 2018.

Para o arquiteto Luis Cervera Vera, entretanto, o pórtico com três arcos sobre o coro, definidor dos templos carmelitanos, tem uma influência anterior ao Convento de São Lourenço, em três outros edifícios espanhóis: a igreja de São Domingos (Figura 142), iniciada em 1512, em Granada, o Palácio Fonseca (Figura 143), de 1546, em Salamanca, e o convento de monges agostinianos de Santa Maria la Real (Figura 144), em Madrigal de las Altas Torres.⁶³⁸

Figura 142 - Igreja de São Domingos, Granada, Espanha



Fonte: Site “Andalucia”⁶³⁹

Figura 143 - Palácio de Salinas ou Fonseca, em Salamanca, de Rodrigo Gil de Hontañón



Fonte: Site “Tripadvisor”⁶⁴⁰

⁶³⁸ VERA, Luis Cervera. **Complejo arquitectónico del Monasterio de San José en Ávila**. Madrid: Ministério da Cultura, 1982.

⁶³⁹ Disponível em: <<http://www.andalucia.org/en/cultural-tourism/visits/granada/other-visits/iglesia-de-santo-domingo-2/>>. Acesso em: 13 fev. 2019.

Figura 144 - Ruínas do Convento de Santa Maria la Real, Madrigal de las Altas Torres, Espanha



Fonte: Site “Asturnatura”⁶⁴¹

A parte inferior da fachada, o acesso à igreja, pode ser encontrado sob três configurações predominantes: com uma abertura em arco pleno ou reto (Figura 140), uma abertura central e duas janelas ou portas na lateral da composição (Figura 138) ou o tripórtico, aqui já referido, sob o coro, que se abre para o exterior com três arcos (Figura 141).⁶⁴²

3.1.2.2 O Interior

Quanto às plantas, os templos carmelitas não fugiram muito ao que era tendência à época, quer em igrejas conventuais, quer em igrejas paroquiais⁶⁴³:

1. espaços com nave única⁶⁴⁴, demarcados por uma sucessão de capelas laterais, lado a lado, situadas entre os pilares;
2. coro na entrada principal da igreja sobre o nártex;
3. braços do transepto são curtos;
4. o exterior do edifício pouco revela de seu interior.

⁶⁴⁰ Disponível em: <https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g187493-d2615240-i193508151-Salina_s_Palace-Salamanca_Province_of_Salamanca_Castile_and_Leon.html>. Acesso em: 08 ago. 2018.

⁶⁴¹ Disponível em: <<https://www.asturnatura.com/patrimonio-cultural.php?tipo=arquitectura-religiosa&pg=227>>. Acesso em: 08 ago. 2018.

⁶⁴² ORTEGA. p. 39.

⁶⁴³ CASES, 2001. p. 87.

⁶⁴⁴ A planta com nave única é reflexo das recomendações da Contrarreforma, a fim de que todos pudessem ver o altar-mor e a celebração da missa.

Os interiores dos templos carmelitas costumam ser de grande simplicidade, com discretas colunas predominantemente do tipo toscana (Figura 145), que servem de marcadores das paredes em faixas que correm ao longo de todo o interior da nave bem como na presença de entablamentos feitos com os mesmos critérios de pureza, com frisos sem ornamentos. A simplicidade estava presente em outras ordens mendicantes que, pelo despojamento de seus edifícios, queriam transmitir os preceitos de pobreza que lhes era peculiar. Esta é também uma prática que será fixada na tratadística espanhola a partir do frei Lourenço de São Nicolau, que apresentou, em seu *Arte y uso de arquitectura*, a ordem toscana como a mais adequada, pela sua simplicidade, para os conventos dos religiosos e religiosas descalços. Assim como eles demonstravam pobreza e humildade, imbuídas de fortaleza, em sua vida monástica e de estreiteza, também a ordem toscana demonstrava pobreza, por não estar tão adornada de molduras como as demais; humildade, porque guardava a mais baixa proporção de todas; e fortaleza, por ser a mais firme de todas.⁶⁴⁵

Figura 145 - Coluna das ordens da arquitetura romana da esquerda para direita: toscana, dórica, jônica, coríntia e compósita



Fonte: Claude Perrault⁶⁴⁶

⁶⁴⁵ NICOLÁS, Lorenzo de San (frei). *Arte y uso de arquitectura, com el primer libro de Euclides traducido al castellano*: Primeira Parte. Madrid, 1796. p. 56.

⁶⁴⁶ PERRAULT, Claude. *Ordonnance des cinq especes de colones selon la methode de anciens*. Paris: Jean Baptiste Coignard, 1683. I Planche.

As naves das igrejas carmelitas têm abóbada de canhão ou cilíndrica com lunetas para a entrada de iluminação (Figura 146). A presença das cúpulas no cruzeiro é condição quase indispensável àqueles templos carmelitas, em geral, de meia laranja, sem tambor.

Figura 146 - Abóbada cilíndrica com entradas para iluminação, Igreja do Carmo, Belém, Pará



Luneta

Fonte – Site “Pinterest”⁶⁴⁷

3.2 OS CARMELITAS CALÇADOS NA BELÉM DO GRÃO PARÁ E SUA IGREJA: OS TRÊS TEMPLOS

O século XVI foi marcado pela Contrarreforma e pelo período em que a Santa Sé concedeu aos reis católicos a gerência e a coordenação da Igreja nas colônias, o chamado Padroado Régio em alguns reinos católicos como Portugal e Espanha e, em compensação, o rei padroeiro, que angariava os dízimos eclesiásticos, deveria, por exemplo, edificar e abastecer as igrejas, com o que era imprescindível para o culto. Esse panorama contrarreformista da Igreja impulsionou o papel missionário das ordens e imediatamente os jesuítas foram enviados ao Brasil, bem como carmelitas, beneditinos e franciscanos, a fim de ajudar os portugueses na ocupação do território e na evangelização das populações locais.

Ao Brasil, mais precisamente a Pernambuco, a Ordem dos Carmelitas Descalços chegou em 1580 e, por ser influente na Europa, conseguiu se manter entre as quatro ordens mais destacadas na colônia. Teve um crescimento contínuo entre os séculos XVII e XVIII.⁶⁴⁸ Fundaram, em 1583, seu primeiro convento em Olinda (PE), em terras doadas pelo Governador Jerônimo de Albuquerque.⁶⁴⁹ Oito anos mais tarde, os conventos da Bahia, do

⁶⁴⁷ Disponível em: <<https://www.pinterest.ca/pin/525513850243772552/>>. Acesso em: 09 ago. 2018.

⁶⁴⁸ ORAZEM, 2015. p. 334.

⁶⁴⁹ PEDRAS, Beatriz Junqueira. **Uma leitura do I livro de tombo do Convento do Carmo de Salvador: contribuição à construção histórica da ordem dos carmelitas na Bahia-colonial.** 2000. 201p. Dissertação

Rio de Janeiro e de Santos já estavam sendo erguidos. Assim sendo, foi constituída uma vigararia da ordem, tendo por convento principal, o de Olinda, conforme a resolução do capítulo, ocorrida no Convento do Carmo de Lisboa em 1595. Por volta de 1606, os carmelitas já contavam com cerca de cem religiosos e seis conventos no país, o que equivale à metade do número em Portugal em 1580, ou seja, em menos de trinta anos no Brasil, conquistaram metade do que os carmelitas, em Portugal, conseguiram em quatro séculos.⁶⁵⁰

No Brasil, esses religiosos se instalaram, a princípio, em Pernambuco: Olinda, Convento do Carmo (1583) e Convento de Santa Tereza (1687), Recife (1631) e Goiana (1636); em São Paulo: Santos (1589), na capital (1594), Mogi das Cruzes (1629) e Itú (1719); no Rio de Janeiro: na capital - Convento do Carmo (1590) e Convento de Santa Teresa (1744) e Angra dos Reis (1608); em Sergipe: São Cristóvão (1600), que, hoje, pertence ao Mosteiro de São Bento; na Paraíba: João Pessoa (1608) e Hospício em Lucena (1591); na Bahia: Cachoeira (século XVII), Rio Real (1683) e Hospício do Pilar em Salvador (1691); no Maranhão: São Luís (1616); no Pará: Belém (1624) e no Espírito Santo: Vitória (anterior a 1685).⁶⁵¹ As datas indicadas são referentes às construções primitivas ou ao ano do lançamento das respectivas pedras fundamentais dos edifícios definitivos. Dado o crescimento da Ordem na América Portuguesa, a partir de 1685, as casas foram reunidas em três Províncias: a do Rio de Janeiro, a da Bahia e a de Pernambuco.⁶⁵²

Inicialmente, os religiosos dirigiram seu trabalho às populações das cidades. Somente em 1695, começaram a tarefa missionária com os indígenas. Isso porque, até 1693, apenas aos jesuítas era permitido esse trabalho. Após a redistribuição das missões, aos carmelitas, foram concedidas, as dos rios Madeira, Negro e Solimões⁶⁵³, tendo esses religiosos assumido apenas as duas últimas.

Os conventos, hospícios e casas das missões carmelitas do Grão-Pará formaram, desde sua fundação, uma vigararia separada do restante da colônia e ligada diretamente a Portugal. Seu primeiro vigário provincial foi o frei Francisco da Purificação, em 1624, e seus iniciadores, os freis Cosme da Anunciação e André da Natividade, que, em 1615, partiram de Pernambuco, como capelães, na expedição de Alexandre Moura o qual auxiliou Jeronymo de

(Mestrado) Programa de pós-graduação em Ciência da Informação da Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000. p. 25.

⁶⁵⁰ ORAZEM, 2015., p. 334.

⁶⁵¹ PEDRAS, op. cit., p. 26.

⁶⁵² ORAZEM, op. cit., loc. cit.

⁶⁵³ SANTIN, s.n.

Albuquerque na reconquista do Maranhão, naquele momento, sob domínio dos franceses. Os freis da Anunciação e da Natividade, em 1616, fundaram o primeiro convento na cidade de São Luís. A partir de 1624, novos religiosos foram para o Maranhão, procedentes de Olinda e Bahia e, pelo sertão, espalharam marcadamente sua missão apostólica. O ensino das letras (leitura e escrita), assim como a difusão da doutrina cristã, foram os maiores benefícios da missão carmelitana nas aldeias dos indígenas.⁶⁵⁴

Nas *Memórias Históricas*, do frei Manoel de Sá, capítulo LXIV, página 328, consta que o convento de Belém foi o segundo a ser fundado nessa vigararia. Para tanto, foi chamado o Comissário Provincial frei Francisco da Purificação em 1624. Os carmelitas chegaram a Belém em 1626, a segunda ordem estabelecida na cidade. Foram antecidos somente pelos capuchos de Santo Antônio, o que pode ser comprovado, pois, em 1626, os jesuítas não foram autorizados pelo Senado da Câmara de Belém a se estabelecerem na cidade, sob a justificativa de que era pequena e já contava com religiosos carmelitas e franciscanos⁶⁵⁵, entretanto, Meira Filho comenta que o real motivo para tal recusa seria o receio de que a presença desses religiosos limitaria a satisfação dos interesses dos colonos na administração dos indígenas.⁶⁵⁶ As primeiras instalações do Convento Carmelita, em um terreno doado para esse fim, aconteceram de imediato.

3.2.1 O primeiro templo

Em 1627, os carmelitas receberam do então Governador da Capitania do Pará, Capitão-mor Bento Maciel Parente e de seu filho a doação de “suas próprias casas, que erão das melhores daquelle tempo, por serem de taipa de pillão”, localizadas no final da rua do Norte, para onde se mudaram e ali instalaram convento e templo em definitivo, sob a autorização, no mesmo ano, do frei Francisco da Purificação que mandou começar as construções do templo e do convento. A localização das casas era conveniente aos carmelitas pela proximidade com o rio, o que facilitava o deslocamento deles pelos rios da região. Aliás, essa instalação junto aos cursos d’água, foi uma constante entre as ordens religiosas. O primeiro Prior da ordem em Belém foi o frei André da Natividade, que no convento trabalhou por 24 anos.⁶⁵⁷

⁶⁵⁴ PRAT, André, Fr. O. Carm. **Notas históricas sobre as missões carmelitanas no extremo norte do Brasil** (Séculos XVII e XVIII). Recife, 1941. p. 75-6, 163, 116.

⁶⁵⁵ BAENA, 1969. p. 32.

⁶⁵⁶ MEIRA Filho, 2015. p. 96.

⁶⁵⁷ PRAT, 1941. p. 222-3; 249.

Do primeiro templo, não são conhecidos mais detalhes. A importância, entretanto, que a casa carmelita de Belém teve no final do século XVII e início do XVIII foi tão significativa que os cursos de Filosofia e de Teologia que funcionavam em São Luís, e que formaram religiosos de alto valor intelectual, foram transferidos para o convento de Belém em 1698. Em 25 de junho de 1727, o papa Bento XIII assinou o breve *Exponi nobis nuper* que concedeu a essa vigararia o privilégio de outorgar a láurea de Doutor aos seus membros mestres em Teologia, após serem submetidos a um rígido exame⁶⁵⁸. Anteriormente, apenas os colégios do Rio de Janeiro e da Bahia possuíam essa competência.

3.2.2 O segundo templo

O primitivo conjunto do Carmo foi demolido em 1696, pois entrara em ruínas. A segunda edificação, construída de pedra e cal, a mando do Provincial da ordem, frei Victoriano Pimentel⁶⁵⁹, possuía características à altura da prosperidade da ordem no Pará, graças ao contínuo esforço dos religiosos. Com os alicerces solenemente lançados pelo Governador Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho⁶⁶⁰, com a presença de autoridades civis e eclesiásticas e o povo, o novo conjunto, ainda não o definitivo, começou a ser erguido em julho do mesmo ano.

As obras seguiram até o final do século, quando foram interrompidas por determinação do Bispo do Maranhão Dom Frei Timóteo do Sacramento, OSP, porque na área estaria enterrado um excomungado. Apelando à Justiça Real em Lisboa, os carmelitas conseguiram uma decisão favorável e as obras foram retomadas em abril de 1700 e finalizadas em 1721⁶⁶¹, embora outros fatos neguem essa data de conclusão.

Para essa construção, os carmelitas tiveram a ajuda financeira do Coronel Hilário de Moraes Bittencourt⁶⁶², coronel de ordenanças da Cidade de Belém, natural da Vila de Cameté

⁶⁵⁸ Ibidem, p. 118 e SANTIN, Wilmar, O. Carm. O breve *Exponi Nobis Nuper* de Bento XIII, que concedia ao vigário provincial carmelita do maranhão a faculdade de dar o título de doutor aos frades de sua ordem. **Revista Estudos Amazônicos**. v. III, n. 1, 2008, p. 159.

⁶⁵⁹ PRAT, 1941, p. 180.

⁶⁶⁰ CRUZ, 1973. p. 89.

⁶⁶¹ PRAT, op. cit., p. 52.

⁶⁶² Os Moraes Bittencourt, no século XVIII, formaram uma importante família do município de Cameté, local rico em lavouras e engenhos. Em meados do século, no período pombalino, exerceram grande influência política na região. A família, detentora de grande contingente de mão de obra escrava, está ligada ao famoso engenho real do Carmello, local responsável por grande produção de cacau, além de arroz, algodão e urucu. O nome Hilário de Moraes Bittencourt é frequente na documentação da época. Há que se ter atenção, entretanto, pois, no período colonial, era comum destinar aos sucessores os nomes do avô e/ou do bisavô. Assim, é possível

e de sua mulher, Catarina Teresa de Vasconcelos, sepultados na capela-mor da igreja em 1731. Em 1758, a capela-mor do segundo edifício ainda estava em construção. Foi celebrada então uma escritura na qual os religiosos, em remuneração a várias esmolas que o casal havia doado a eles, traspassavam o direito de Padroado da dita capela. Dessa maneira assumiram, os seus sucessores, a responsabilidade por 50% dos gastos com utensílios e alfaias, indispensáveis ao serviço divino e à manutenção do local.

O casal era responsável até mesmo por uma possível reconstrução ou mudança do templo para outro sítio. Sem filhos, ocorrido o falecimento do casal, foi chamado o Mestre de Campo João de Moraes Bittencourt, sobrinho de Hilário, a fim de cumprir a escritura: o sepultamento na referida capela. Nela, acha-se uma placa de mármore, que marca o local do sepultamento. As Armas usadas por seu instituidor estão esculpidas na pedra e, abaixo dessa, o letreiro com a seguinte inscrição:⁶⁶³

Sepultura perpetua de Hilário de Moraes Bitencourt e de sua mulher D. Catharina Thereza de Vasconcellos primeiros Padroeiros desta Capella-mór deste Convento de N. S. do Carmo, e dos mais padroeiros seus sucessores: varão de notoria bondade e conhecida nobreza; cidadão desta cidade e Cel. da ordenança do Estado. Faleceu em 31 de Mayo de 1731.⁶⁶⁴

A edificação do segundo templo carmelitano teve tanta importância que *A Gazeta de Lisboa*, n.º 45, de 06 de novembro de 1721, na seção de notícias de Portugal, publicou a informação a respeito da sua inauguração. Diz a nota que, em 15 de julho desse ano, foi trasladado, com solene cortejo, o Santíssimo Sacramento da Eucaristia e a imagem de Nossa Senhora do Carmo. As celebrações ocorreram durante três dias e foram assistidas pelo clero, pela nobreza e pelo povo.⁶⁶⁵

Creio que, no momento da inauguração, a igreja ainda estava em obras tendo em vista que Alexandre Ferreira informa que, por volta de 1747, o Prior Frei Pedro da Natividade, pediu auxílio ao Padre Frei Antônio de Azevedo para as obras da igreja. Esse, prometeu, antes

encontrar o nome de Hilário Moraes Bittencourt em documentos de diversos anos. Cf. CARDOSO, Alanna Souto. **Apontamentos para a história da família e demografia histórica da Capitania do Grão-Pará (1750-1790)**. 2008. 186p. Dissertação (Mestrado) Programa de pós-graduação em História, UFPA, Belém, 2008. Ernesto Cruz cita na listagem de casas construídas em Belém entre 1871 e 1880, o nome de um Hilário de Moraes Bittencourt, referente a uma casa de sobrado na rua do Espírito Santo (atual Dr. Assis), n.º 7. Cf. CRUZ, Ernesto. **As Edificações de Belém (1783-1911)**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1971. p. 214.

⁶⁶³ FERREIRA, Alexandre Rodrigues. **Miscelânea Histórica para servir de explicação ao Prospecto da Cidade do Pará**. [s.l.]:[s.n.]. “não paginado” (exemplar datilografado) ou MENDONÇA, 2003b. p. 831. Documento 134.

⁶⁶⁴ PRAT, André, Fr. O. Carm. **Notas históricas sobre as missões carmelitanas no extremo norte do Brasil (Séculos XVII e XVIII)** - Apêndice. Recife, 1942. p. 58.

⁶⁶⁵ *Gazeta de Lisboa*. n.º 45, de 06 de novembro de 1721, p. 360. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/GazetadeLisboa/1721/Novembro/Novembro_item1/P8.html>. Acesso em: 11 dez. 2016.

de embarcar para Lisboa, enviar-lhe uma fachada de pedra de lioz. Tomou as medidas de altura e largura e cumpriu sua promessa⁶⁶⁶. Ficou, às custas da comunidade, apenas o transporte do frontispício e a mão de obra para realizar o serviço. Mão de obra que viria de Portugal também sob o pagamento da comunidade local que a sustentaria durante o tempo em que, na cidade, permanecesse.⁶⁶⁷

Para a tarefa de talhar a fachada, em 1750, foram contratados, em Lisboa, os mestres pedreiros Manuel Gomes e José Pereira.⁶⁶⁸ Em 1756, Manuel Gomes também foi contratado para a montagem da dita fachada em Belém⁶⁶⁹, juntamente com Jerônimo da Silva⁶⁷⁰, igualmente mestre pedreiro, que, ao chegar à cidade do Pará, logo deveria iniciar suas atividades e ensinar “á hum rapaz que lhe será dado pela Comunidade”.⁶⁷¹ A colocação da

⁶⁶⁶ FERREIRA, Alexandre Rodrigues. **Miscelânea Histórica para servir de explicação ao Prospecto da Cidade do Pará**. [s.l.]:[s.n.]. “não paginado” (exemplar datilografado) ou MENDONÇA, 2003b. p. 831. Documento 134.

⁶⁶⁷ CONTRATO notarial realizado entre frei André da Piedade, Procurador geral da Província da Ordem de Nossa Senhora do Monte do Carmo, no Estado do Maranhão, e Manuel Gomes, mestre pedreiro, sobre a obra de pedraria da fachada da igreja do convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo, em Belém do Pará (I) e traslado, feito no mesmo cartório e data, do ajuste particular entre Manuel Gomes e José Pereira, ambos mestres pedreiros, sobre a obra de pedraria da fachada da igreja do convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo, em Belém do Pará, realizado em Lisboa a 24 de julho de 1750 (II). [1756, maio, 11, Lisboa]. [AN/TT, Cartório Notarial de Lisboa, n. 1, Cx.114, Livro 535, fls. 92v-93v; 94, 94v]. In: MENDONÇA, 2003b. p. 683-4. Documento 50 - II.

⁶⁶⁸ CONTRATO notarial realizado entre frei André da Piedade, Procurador geral da Província da Ordem de Nossa Senhora do Monte do Carmo, no Estado do Maranhão, e Manuel Gomes, mestre pedreiro, sobre a obra de pedraria da fachada da igreja do convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo, em Belém do Pará (I) e traslado, feito no mesmo cartório e data, do ajuste particular entre Manuel Gomes e José Pereira, ambos mestres pedreiros, sobre a obra de pedraria da fachada da igreja do convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo, em Belém do Pará, realizado em Lisboa a 24 de julho de 1750 (II). [1756, maio, 11, Lisboa]. [AN/TT, Cartório Notarial de Lisboa, n. 1, Cx.114, Livro 535, fls. 92v-93v; 94, 94v]. In: MENDONÇA, 2003b. p. 685. Documento 50 - II.

⁶⁶⁹ CONTRATO notarial realizado entre frei André da Piedade, Procurador geral da Província da Ordem de Nossa Senhora do Monte do Carmo, no Estado do Maranhão, e Manuel Gomes, mestre pedreiro, sobre a obra de pedraria da fachada da igreja do convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo, em Belém do Pará (I) e traslado, feito no mesmo cartório e data, do ajuste particular entre Manuel Gomes e José Pereira, ambos mestres pedreiros, sobre a obra de pedraria da fachada da igreja do convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo, em Belém do Pará, realizado em Lisboa a 24 de julho de 1750 (I). [1756, maio, 11, Lisboa]. [AN/TT, Cartório Notarial de Lisboa, n. 1, Cx.114, Livro 535, fls. 92v-93v; 94, 94v]. In: MENDONÇA, 2003b. p. 683. Documento 50 - I.

⁶⁷⁰ Um Jerônimo da Silva é citado por Isabel Mendonça como um dos principais pintores de tetos da primeira metade do século XVIII em Portugal (Mendonça, 2003b. p. 181). Seria a mesma pessoa exercendo atividades distintas?

⁶⁷¹ CONTRATO notarial realizado entre frei André da Piedade, Procurador geral da Província da Ordem de Nossa Senhora do Monte do Carmo, no Estado do Maranhão, e Jerônimo da Silva, mestre pedreiro, referente à obra de pedraria da fachada da igreja do convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo, em Belém do Pará. [1756, maio, 11, Lisboa]. [AN/TT, Cartório Notarial de Lisboa, n. 1, Cx.115, Livro 540, fls. 49-50. In: MENDONÇA, 2003b. p. 687. Documento 52.

nova fachada ligada à edificação existente, entretanto, abalou a estrutura da nave da igreja que, em consequência, foi demolida a mando do Prior Frei Jozé Lopes da Cunha.⁶⁷²

Da segunda edificação, permaneceram, a fachada e a capela-mor. A fachada de pedra é aquela a que me referi anteriormente, que veio de Portugal e foi montada no local. Na capela-mor, pode-se observar “o estylo predominante nas nossas igrejas dos séculos XVII e XVIII, o barroco italiano de importação portuguesa, modificado pelas influencias locais”.⁶⁷³ Esta capela é ornada com talha dourada, na qual é possível ver os espaços preenchidos com os mais variados elementos do barroco e do rococó, como: folhas, flores, frutos, aves, cariátides, arcanjos e anjos. Para Germain Bazin⁶⁷⁴, o retábulo dessa capela foi realizado por volta de 1720, contemporâneo do espaldar do arcaz da sacristia da igreja jesuítica. E, conforme Maria de Lourdes Sobral, o altar cinzelado à prata existente na capela seria do mesmo período também.⁶⁷⁵

3.2.3 O terceiro templo

Para a reconstrução da nave do templo carmelita, o terceiro edifício, foi chamado o arquiteto Antônio José Landi⁶⁷⁶ que, para isso, desenhou uma planta (Figura 147) e duas seções (Figura 148 e Figura 149).⁶⁷⁷ Tais obras também contaram com a ajuda financeira da comunidade, o que é constatado em uma relação de bens da ordem, de 15 de junho de 1763, que faz referência ao valor de 1.137\$340 réis provenientes das esmolos para esse fim. As obras da terceira igreja foram concluídas em 1766. O templo foi, finalmente, inaugurado em 07 de julho do mesmo ano.⁶⁷⁸

⁶⁷² EXCERTO da descrição da cidade de Belém do Pará e dos edifícios nela existentes, feita por Alexandre Rodrigues Ferreira. BNRJ, Seção de Manuscritos, Diário da Viagem Philosophica pela Capitania de S. Joseph do rio Negro, com a Informação do estado presente dos estabelecimentos portugueses na sobredita capitania, desde a villa capital de Barcellos, até a Fortaleza da Barra do dito Rio – Participação 1ª, 21, 1, 1, nº 2. In: MENDONÇA, 2003b. p. 831. Documento 134.

⁶⁷³ PRAT, 1941. p. 180-1.

⁶⁷⁴ BAZIN, 1956. v. 1. p. 293.

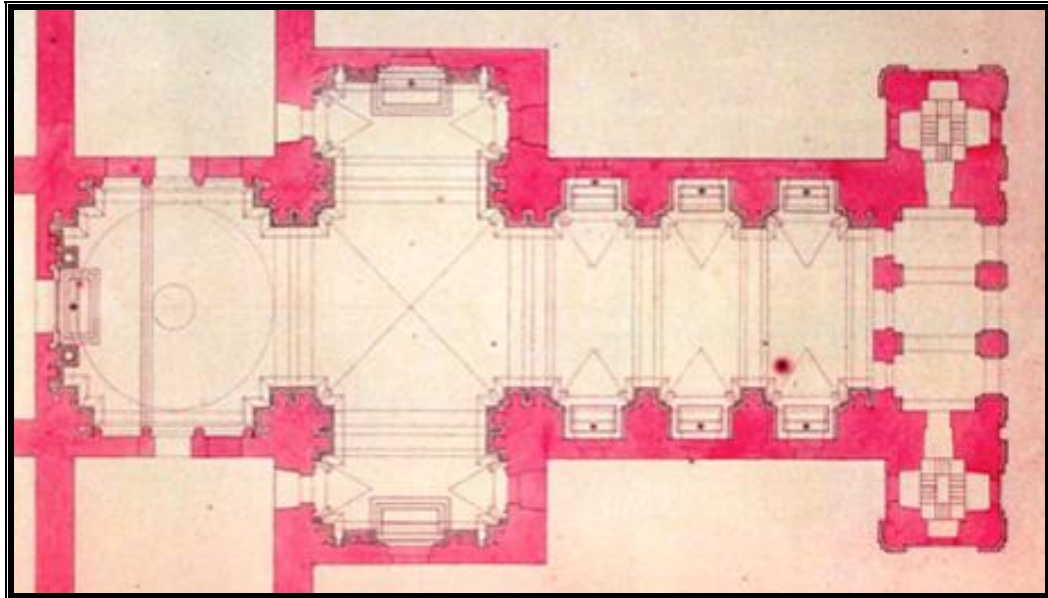
⁶⁷⁵ SOBRAL, 1996. p. 36.

⁶⁷⁶ EXCERTO da descrição da cidade de Belém do Pará e dos edifícios nela existentes, feita por Alexandre Rodrigues Ferreira. [1784, Belém do Pará]. [BNRJ, Seção de Manuscritos, *Diário da Viagem Philosophica pela Capitania de S. Joseph do rio Negro, com a informação do estado presente dos estabelecimentos portugueses na sobredita capitania, desde a villa capital de Barcellos, até à Fortaleza da Barra do ditto Rio - Participação 1ª*, 21, 1, 1, n. 2]. In: MENDONÇA, 2003b. p. 831. Documento 134.

⁶⁷⁷ Os três desenhos conhecidos para a reforma da Igreja do Carmo pertencem à Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira da Biblioteca do Museu Nacional do Rio de Janeiro e são cópias dos originais.

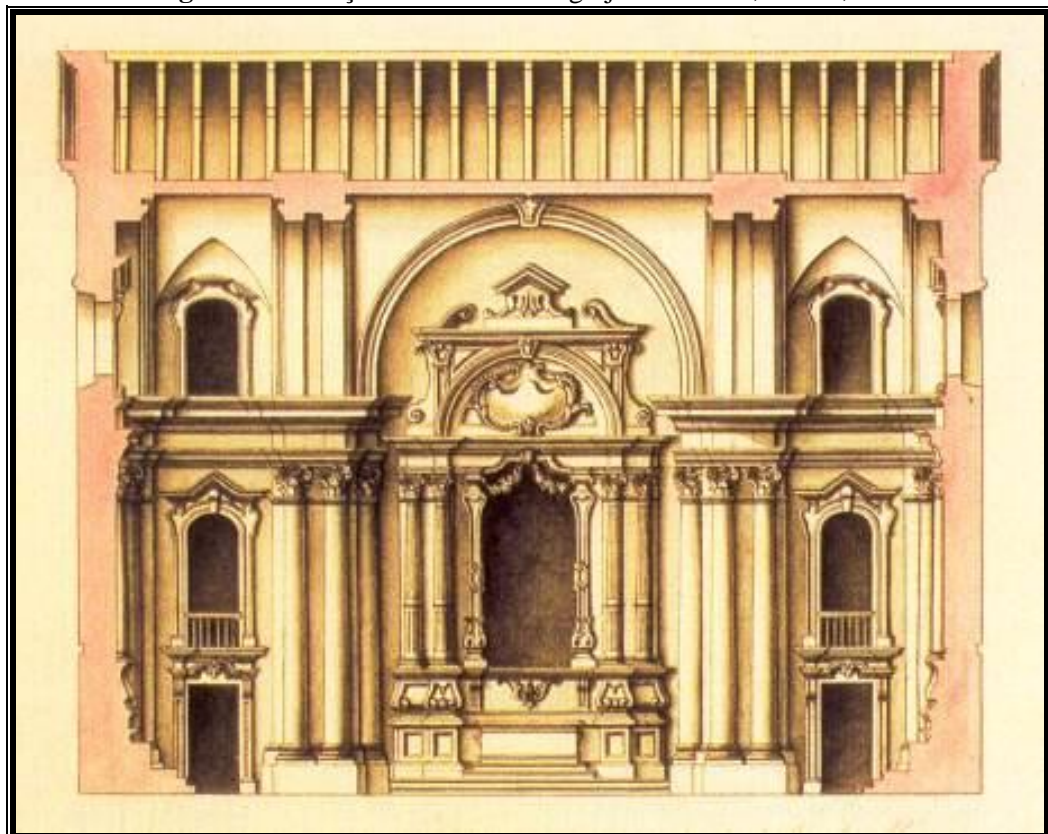
⁶⁷⁸ MENDONÇA, 2003b. p. 291, 387.

Figura 147 - Planta da Igreja do Carmo, Belém, Pará



Fonte: Site da Biblioteca Digital do Fórum Landi⁶⁷⁹

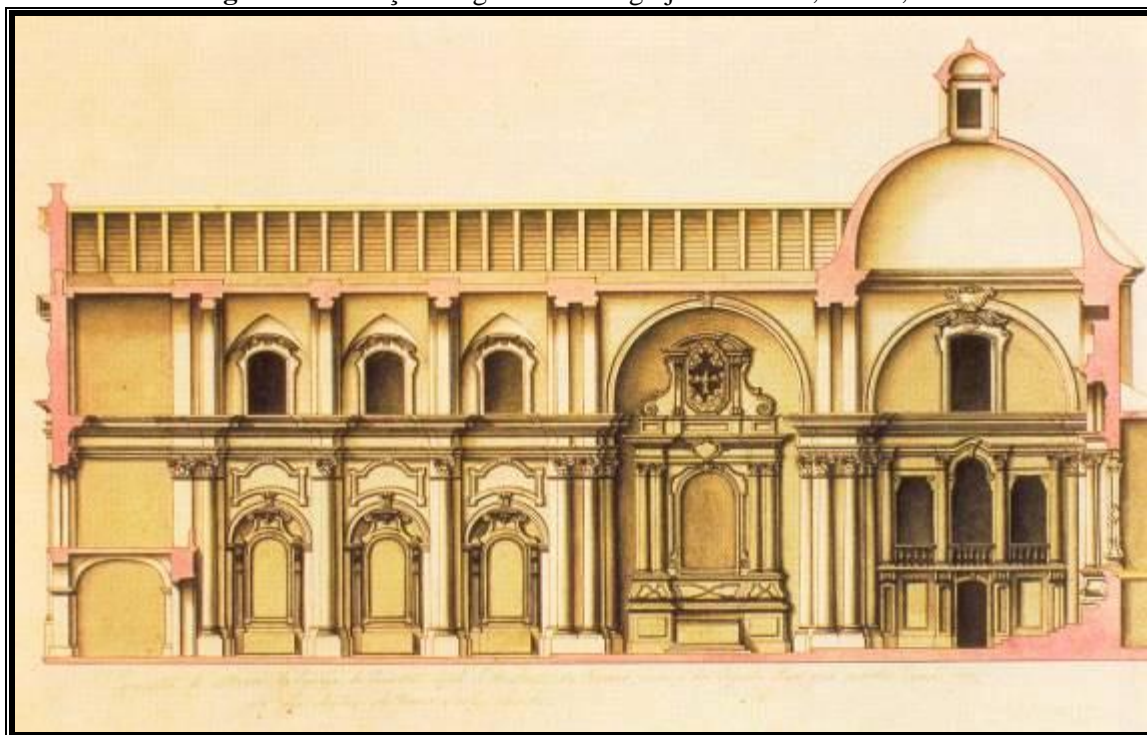
Figura 148 - Seção transversal da Igreja do Carmo, Belém, Pará



Fonte: Site da Biblioteca Digital do Fórum Landi⁶⁸⁰

⁶⁷⁹ Disponível em: <<http://www.forumlandi.org/biblioteca/consulta-acervo/497-projeto-para-a-igreja-do-carmo-belem-planta-para>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

Figura 149 - Seção longitudinal da Igreja do Carmo, Belém, Pará



Fonte: Site da Biblioteca Digital do Fórum Landi⁶⁸¹

A Capela da Ordem Terceira do Carmo (Figura 150) foi construída em paralelo à nave da igreja, lado oposto ao convento, em data incerta, mas antes de 1784, quando é referida nos diários de Alexandre Ferreira: “Com o corpo da Igreja do convento pega a da Ordem Terceira, que também conta 8 Altares; huma e outra decentemente servida dos paramentos precisos”.⁶⁸² Antes, a Ordem dos Irmãos Terceiros se achava “fundada em huma Capella sita na Igreja dos Religiosos da mesma ordem do Carmo da dita cidade [Belém] e tem sacristia separada”.⁶⁸³ Essa ermida tem dois acessos: por um estreito corredor com entrada pelo nártex da igreja e pela nave, na área onde seria a primeira capela lateral à direita. Não há informações nem com relação à autoria do projeto e nem a sua execução. Foi atribuída a Landi, a princípio, por

⁶⁸⁰ Disponível em: <<http://www.forumlandi.org/biblioteca/consulta-acervo/496-projeto-para-a-igreja-do-carmo-belem-para-corte-transver>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

⁶⁸¹ Disponível em: <<http://www.forumlandi.org/biblioteca/consulta-acervo/495-projeto-para-a-igreja-do-carmo-belem-para-corte-longitud>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

⁶⁸² EXCERTO da descrição da cidade de Belém do Pará e dos edifícios nela existentes, feita por Alexandre Rodrigues Ferreira. [1784, Belém do Pará]. [BNRJ, Seção de Manuscritos, *Diário da Viagem Philosophica pela Capitania de S. Joseph do rio Negro, com a informação do estado presente dos estabelecimentos portugueses na sobredita capitania, desde a villa capital de Barcellos, até à Fortaleza da Barra do ditto Rio - Participação 1ª*, 21, 1, 1, n. 2]. In: MENDONÇA, 2003b. p. 832. Documento 134.

⁶⁸³ REQUERIMENTO do comissário da ordem terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo da cidade de Belém do Pará, para o rei [D. José], solicitando isenção do cumprimento dos encargos civis e militares aos dois Andadores (sacristãos) que se encontram ao serviço do Bispado do Pará, como ajudantes na celebração dos sagrados sacramentos, em atenção aos serviços por estes prestados nas Missões daquele Estado. [ant. 1756, Junho, 12]. AHU_CU_013, Cx. 41, D. 3754.

Robert Smith, a partir de suas semelhanças na composição do retábulo-mor com o retábulo de Sant'Ana⁶⁸⁴. Como não aparece na planta do arquiteto para a igreja do Carmo, supomos que tenha sido pensada e construída posteriormente. Embora não seja nosso foco de análise, aqui cabe citar que os retábulos da Capela foram executados de madeira e fogem, deste modo, às tradições italianas. Mais um exemplo do encontro do trabalho do arquiteto com a matéria-prima local na produção de sua obra.

Figura 150 - Capela da Ordem Terceira do Carmo, Belém, Pará



Fonte: Imagem de Celso Roberto de Abreu Silva

3.2.4 Um pouco mais de história

Os carmelitas estiveram no Pará por aproximadamente 225 anos. Durante o século XVII, ficaram conhecidos pela assistência moral e religiosa aos indígenas, pelo pioneirismo na instrução elementar⁶⁸⁵ da população local, assim como pelas primitivas edificações de seu conjunto arquitetônico. Diz André Prat que os carmelitas introduziram entre os indígenas a fabricação de cerâmicas e foram os primeiros a adotar telhas de barro nas coberturas de suas

⁶⁸⁴ SMITH, Robert Chester. Antônio José Landi, arquitecto italiano do século XVIII no Brasil. In: III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, 1957. Lisboa, **Anais...** Lisboa: 1957. v. 2. p. 22.

⁶⁸⁵ Embora seja difícil precisar qual a primeira instituição escolar criada no Pará, é possível frisar que os Conventos de Franciscanos e de Carmelitas, ambos construídos em 1626, possuíam aulas de Teologia, Filosofia e Música e que, a partir de 1640, foi instalada no Convento dos Mercedários, uma escola aberta aos filhos de moradores da cidade que ensinavam gramática latina e bons costumes, além das primeiras letras. COLARES, Anselmo Alencar. **Colonização catequese no Grão Pará**. 2003. 186p. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. Tese (doutorado). UNICAMP: Programa de Pós-Graduação em Educação. 2003. p. 150.

edificações.⁶⁸⁶ A informação a respeito da introdução da fabricação de cerâmicas entre os locais, entretanto, é equivocada, haja vista que a tradição dessa produção na região é bem anterior, conforme os vestígios encontrados durante escavações na região.⁶⁸⁷

Sua obra também contou com visitas constantes aos locais mais afastados da sua sede. Navegaram por rios e afluentes, adentraram os confins da região e mantiveram aldeias missionárias, que originaram muitos dos municípios paraenses. Para Wilmar Santin, as devoções a Nossa Senhora do Carmo, em Parintins; a Santo Alberto de Trapani, em Carvoeiro e Rio Negro; e à Santa Teresa de Ávila, em Tefé, foram das maiores marcas da presença da Ordem carmelita na Amazônia.⁶⁸⁸

Foram possuidores, durante anos, de bens provenientes de doações de seus fiéis. No século XVII, eram, portanto, como os mercedários e os jesuítas, uma ordem próspera e dona de engenhos, grandes propriedades, cabeças de gado, lavouras e olarias. A edificação do templo carmelitano teve importância não apenas religiosa, mas também social e urbanística, pois enriqueceu a paisagem da cidade que possuía, no momento, apenas o templo inaciano na praça da igreja Matriz.

Da ordem saíram os dois primeiros bispos do Pará, frei Bartholomeu do Pilar (1720-1733) e frei Guilherme de São José (1738-1748). Durante essas gestões, aconteceram as grandes missões de fixação dos indígenas em aldeias por toda a extensa região.

O século XVIII foi próspero para os carmelitas, dado o empenho em levar a missão aos mais distantes locais da região. No ano de 1720, os carmelitas contavam com 16 missões no Pará e Amazonas e, para custeá-las, possuíam muitas fazendas de gado no Baixo Amazonas. Três décadas após, entretanto, as missões estavam quase todas em condições precárias, aliás, situação comum entre as demais ordens religiosas.⁶⁸⁹ Francisco Xavier de Mendonça Furtado, referia-se ao bispado do Pará, em 1753, como possuidor de cerca de 50 mil indígenas, reunidos em 63 aldeias, dentre essas, 15 sob a administração dos carmelitas.⁶⁹⁰

A política pombalina que, a partir de 1755, obrigou o clero a atuar nas aldeias apenas como vigários, tirou o poder de administração dos religiosos sobre os indígenas. Isso denotou um sinal de decadência para a Ordem na região. Com a expulsão dos jesuítas de Portugal, em

⁶⁸⁶ PRAT, 1942. p. 48.

⁶⁸⁷ MUSEU, 1999.

⁶⁸⁸ SANTIN, 2008, p. 151.

⁶⁸⁹ PRAT, 1941. p. 76; 180.

⁶⁹⁰ Além de 19 aldeias sob a administração da Companhia de Jesus; 9, da Província de Santo Antônio; 7, da Província da Conceição; 10 da Província da Piedade e 3 dos Mercedários. In: TOCANTINS, Leandro. **Amazônia**: natureza, homem e tempo. Rio de Janeiro: Conquista, 1960. p. 46; 49.

1759, e de suas colônias, os carmelitas tiveram muitos de seus bens confiscados. Ficaram quase que tão somente com a igreja e o convento. O processo de emancipação dos indígenas também gerou efeitos, pois muitas aldeias foram transformadas em vilas e passaram à competência do governo. Os indígenas se retiraram delas e causaram o conseqüente desaparecimento total de algumas. No auge da missionação, os carmelitas, do mesmo modo como em Belém, ergueram conventos e igrejas em outras cidades da região como Cametá, Vigia e Gurupá. Tais edifícios, com o declínio da ordem, passaram às paróquias.

O conjunto do Carmo em Belém, do mesmo modo como os demais conjuntos religiosos, foi implantado com um amplo espaço a sua frente, hoje ocupado por uma praça, o que destaca sua monumentalidade e o coloca como edifício principal do conjunto. Essa configuração, que destaca o edifício religioso, um “cenário apelativo no sentido estético”, seduzia os fieis e catequizava os indígenas – uma demonstração do poder da Igreja.⁶⁹¹ Anteriormente, no espaço em frente ao Colégio, havia ainda a Igreja do Rosário dos Homens Brancos, demolida antes de 1941 (Figura 151), à qual me referi com mais detalhes no capítulo 1.

Figura 151 - Detalhe da planta de Belém de 1780. (1) Igreja do Carmo. (2) Igreja do Rosário dos Homens Brancos



Fonte: Coleção - Imagens Período Colonial - Pará ⁶⁹²

⁶⁹¹ ORAZEM, 2015. p. 208.

⁶⁹² Disponível em: <<http://www.sudoestesp.com.br/file/colecao-imagens-periodo-colonial-para/679/>>. Acesso em: 23 fev. 2019.

Quanto à localização da Igreja em relação à malha viária, cabe frisar que ela tem interessante posicionamento quando nos aproximamos dela pela Rua Siqueira Mendes, considerada a primeira rua aberta na cidade. Ao caminhar pela estreita via em direção ao largo do Carmo, a distância prepara a vista do transeunte para o descortinar da praça, do templo e de sua monumentalidade (Figura 152). A linha reta traçada pela rua encaminha o olhar para a igreja e chama a atenção para ela (um pouco diminuída pela presença da vegetação). Reforça, assim, suas funções de missão e de catequese e atinge não apenas aspectos estéticos, mas ideológicos. Aquele ponto que o Barroco herdou do Renascimento, mas que só nesse momento foi realmente valorizado na composição e traçado das cidades: a perspectiva. “A cidade concebida como *vista*”.⁶⁹³

Figura 152 - Aproximação da Igreja do Carmo pela Rua Siqueira Mendes



Fonte: Imagens adaptadas do Google Maps

A partir de 1759, a administração portuguesa efetivou diversas restrições políticas e econômicas às ordens religiosas, com a aprovação de leis outorgadas em prejuízo delas. A partir do reinado de D. Maria I (1777-1816), as dificuldades das Ordens em geral e particularmente dos carmelitas, manifestaram-se mais acentuadamente com o veto do acesso de noviços a elas. A proibição ocasionou o evidente envelhecimento do clero e o esvaziamento dos conventos, que entraram em decadência no século XIX. O número de religiosos se tornou insuficiente para os cargos disponíveis e para gerir os bens da Ordem. O rico patrimônio colonial que o Carmelo constituiu, formado pelos conjuntos conventuais

⁶⁹³ A respeito desses aspectos ler: GOITIA, Fernando Chueca. **Breve história do urbanismo**. Portugal: Editorial Presença/Livraria Martins Fontes, 1982. p. 135-6.

e por outras propriedades, além de seu recheio artístico, ficou deteriorado e extremamente degradado. Destaca-se que, no caso particular dos Carmelitas Descalços, considerados defensores da Coroa Portuguesa, o prejuízo foi maior. Situação só revertida quando o Estado ou a sua respectiva diocese assumiu a responsabilidade sobre os edifícios religiosos.⁶⁹⁴

O declínio da Ordem durante o Império aconteceu pela publicação de uma lei, em 1821, que vetou a admissão de nativos, o que impossibilitou a renovação do clero. O antigo Convento do Carmo, em Belém, com sua igreja, foi utilizado para outros fins, mesmo antes da saída definitiva dos carmelitas: Conselho Geral da Província (início do século XIX); Assembléia Legislativa (sua primeira sede); ponto estratégico durante a Cabanagem; Colégio Paraense, internato tradicional da cidade; Asilo das órfãs desvalidas; Hospital Militar; e Seminário Menor. Em alguns momentos, esteve sob a administração da Arquidiocese de Belém.⁶⁹⁵ A partir de 1885, o conjunto passou a ser gerido pela Ordem do Espírito Santo (espíritanos); pela Ordem dos Irmãos Maristas, a partir de 1903; e pelos Salesianos a partir de 1930, até os dias atuais.

3.3 CONEXÕES ENTRE O CONSTRUÍDO E A CONSTRUÇÃO: O CARMO DE LANDI

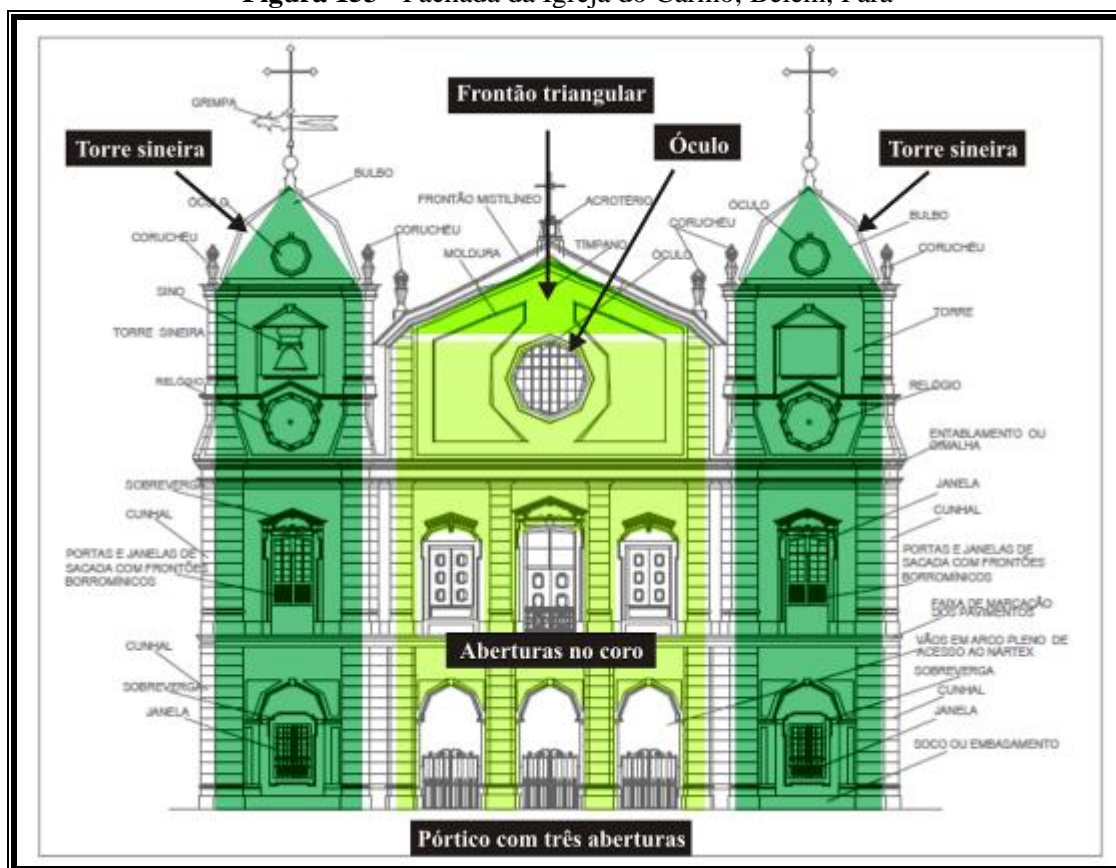
Durante a construção da Igreja do Carmo, cuja fachada foi trazida de Portugal e atrelada ao corpo da segunda edificação, ocorreram avarias em sua estrutura, o que obrigou que a mesma fosse demolida parcialmente. Apenas a fachada e a capela-mor, com seu retábulo permaneceram. Àquela época, Antônio Landi já desenvolvia projetos na cidade e foi convocado a propor um projeto para a nova igreja da Ordem. Como já destaquei, há três desenhos conhecidos desse projeto: uma planta baixa (Figura 147) e duas seções (Figura 148 e Figura 149).

Ao observar a tipologia da fachada do Carmo (Figura 153) e usá-la como referência, a classificação de Muñoz Jiménez, anteriormente citada, é uma combinação de dois tipos: o primeiro (fachada carmelita propriamente dita) com o terceiro (fachada delimitada por duas torres laterais). A fachada tem a forma de um retângulo com as aberturas do pórtico, coroado por um frontão triangular, nesse caso, contracurvado, com um óculo central, marcada lateralmente por pilastras e três aberturas que iluminam o coro, todas, características do primeiro tipo. Lateralmente ao corpo central, estão as torres sineiras, característica do terceiro tipo, cobertas por cúpulas vazadas por óculos.

⁶⁹⁴ CAMPOS, 2011. p. 58.

⁶⁹⁵ CRUZ, 1953. p. 10.

Figura 153 - Fachada da Igreja do Carmo, Belém, Pará



Fonte: Adaptado do desenho de Thaís Bittencourt⁶⁹⁶

A respeito da fachada (Figura 154), não é conhecida sua autoria. Teria sido projetada por membros da Ordem e aprovada por seus superiores, como era recomendado, à época, para essas edificações? O que se sabe, como já foi dito anteriormente, é que foi talhada em Portugal pelos mestres pedreiros Manuel Gomes e José Pereira e montada em Belém pelo mesmo Manuel Gomes e pelo também mestre pedreiro, Jerônimo da Silva. Sabe-se ainda que foi mandada fazer sob encomenda do frei Manoel de Santo Elias, procurador do Reverendo Padre Vigário Provincial, do Prior e demais religiosos do Convento do Carmo de Belém.⁶⁹⁷

⁶⁹⁶ GUIMARÃES, 2008, p. 120

⁶⁹⁷ CONTRATO notarial realizado entre frei André da Piedade, Procurador geral da Província da Ordem de Nossa Senhora do Monte do Carmo, no Estado do Maranhão, e Manuel Gomes, mestre pedreiro, sobre a obra de pedraria da fachada da igreja do convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo, em Belém do Pará (I) e treslado, feito no mesmo cartório e data, do ajuste particular entre Manuel Gomes e José Pereira, ambos mestres pedreiros, sobre a obra de pedraria da fachada da igreja do convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo, em Belém do Pará, realizado em Lisboa a 24 de julho de 1750 (II). [1756, maio, 11, Lisboa]. [AN/TT, Cartório Notarial de Lisboa, n. 1, Cx.114, Livro 535, fls. 92v-93v; 94, 94v]. In: MENDONÇA, 2003b. p. 685. Documento 50 - II.

Figura 154 - Igreja do Carmo, Belém, Pará



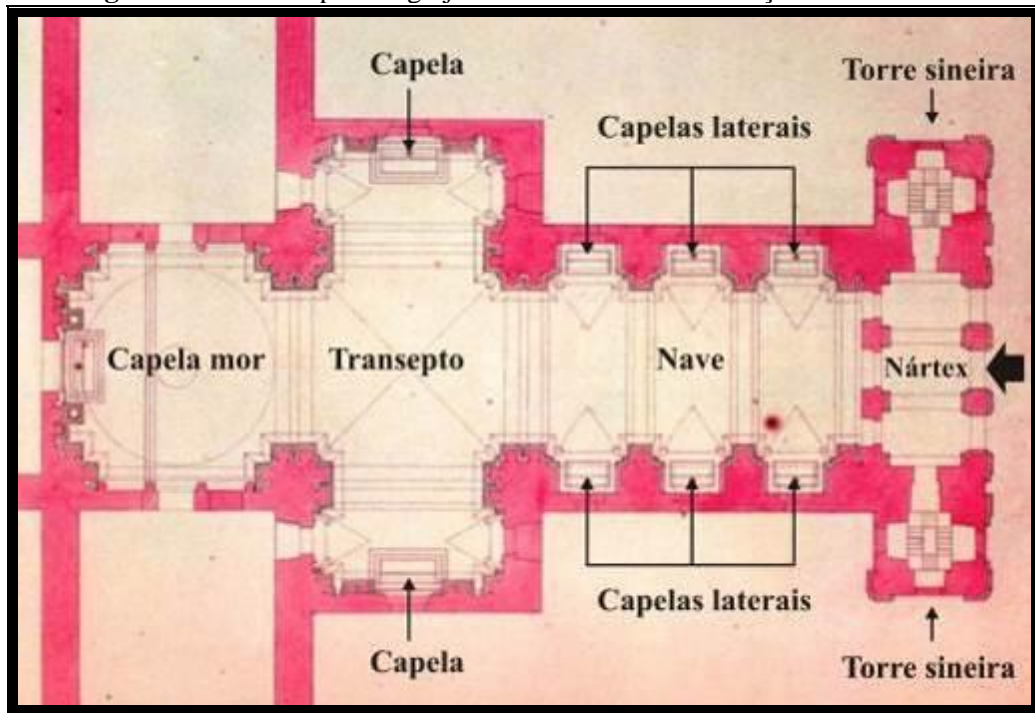
Fonte: Blog “Trilha dos Invisíveis”⁶⁹⁸

A planta baixa de Landi (Figura 155) indica um nártex - o acesso à nave da igreja - e, lateralmente, duas torres sineiras. Ligada ao nártex, a nave, sob a forma de cruz latina com os braços do transepto curtos, tem 6 capelas laterais. Há ainda 2 capelas no transepto e a capela-mor. Ressalte-se que, na planta, não são indicados os acessos à capela da Ordem Terceira do Carmo, hoje existentes, um pelo nártex, e o outro, no interior da nave, na área que equivale à primeira capela ao lado direito (Figura 156). Fica a dúvida se tais acessos teriam sido implantados posteriormente. Sabe-se que, antes, os Irmãos Terceiros possuíam uma capela no interior da igreja, de modo que a primeira referência conhecida de uma ermida separada da nave é aquela, já citada, e feita por Alexandre Ferreira, em 1784, nos Diários da Viagem Filosófica. Da capela, portanto, não são conhecidos nem o seu período de construção e nem seu autor. Sua autoria, bem como de seus retábulos, é atribuída a Landi por Robert Smith.⁶⁹⁹

⁶⁹⁸ Disponível em: <<http://trilhadosinvisiveis.blogspot.com/2016/06/belem-pa.html>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

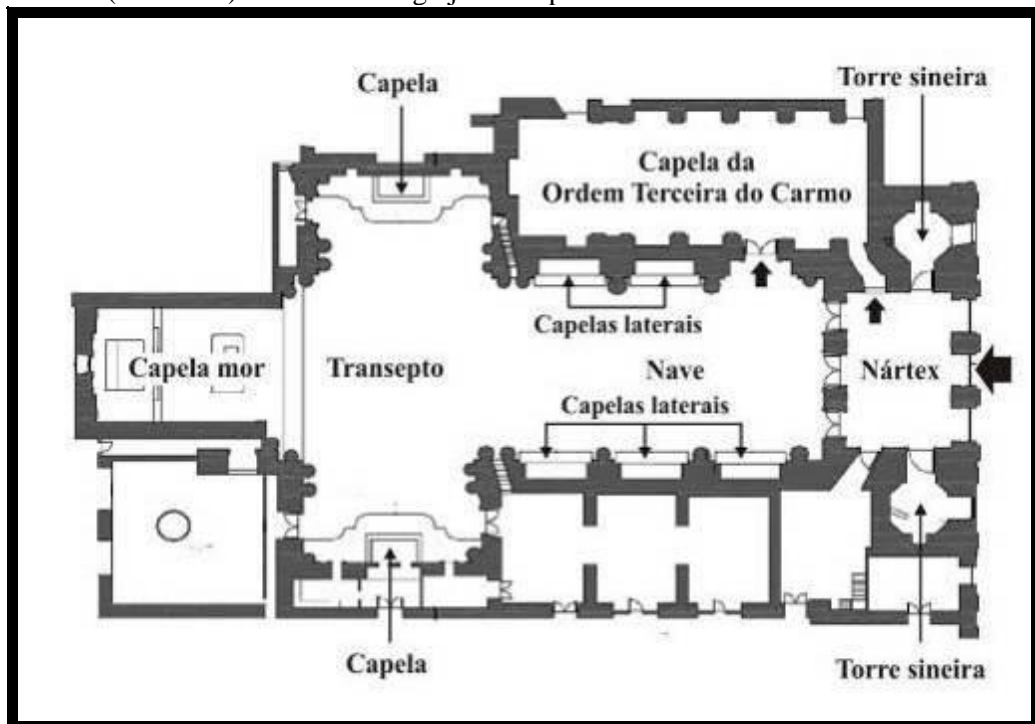
⁶⁹⁹ SMITH, Lisboa, 1957. v. 2. p. 22.

Figura 155 - Planta para a Igreja do Carmo com identificações de ambientes



Fonte: Site da Biblioteca Digital do Fórum Landi⁷⁰⁰, com adaptações

Figura 156 - Planta da Igreja do Carmo como construída, com identificações de ambientes e indicações (com setas) dos acessos à igreja e à Capela da Ordem Terceira do Carmo



Fonte: adaptado de Thais Bittencourt⁷⁰¹

⁷⁰⁰ Disponível em: <<http://forumlandi.org/images/46/1022/10-planta-geometrica-da-cidade-de-belem-do-grao-para.jpg>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

⁷⁰¹ GUIMARÃES, 2008. p. 115.

A planta da igreja carmelita do Pará não se distanciou das demais concepções de igrejas da Ordem à época, que, por sua vez, como menciona Carme Cases, não se afastaram do que foi tendência no período, seja nas igrejas conventuais, seja nas igrejas paroquiais⁷⁰², ou seja, a igreja apresenta:

1. nave única, demarcada por uma sucessão de capelas laterais, lado a lado, situadas entre pilares;
2. coro localizado sobre o nártex na entrada principal;
3. o transepto com braços curtos;
4. um exterior que pouco sugere de seu interior.

Além de apresentar abóbada de canhão ou cilíndrica, que também é comum às igrejas carmelitas e, nesse caso, também com as lunetas para entrada de iluminação (Figura 157).

Figura 157 - Abóbada cilíndrica, Igreja do Carmo, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

Roberta Orazem, ao analisar as características das capelas-mores de igrejas da Bahia e de Pernambuco, diz ser possível pensar na existência de um padrão para igrejas carmelitas no Brasil.⁷⁰³ Entretanto, a relação, acredito, não é possível fazer com o norte, pois o Grão-Pará estava subordinado diretamente a Portugal.

Outro dado a que Orazem faz referência é o fato de que nas reformas das instalações conventuais de Olinda e Salvador, ocorridas nos séculos XVII e XVIII, as capelas laterais foram erguidas com o patrocínio de leigos, com o intuito de que, além de abrigarem um altar,

⁷⁰² CASES, 2001. p. 87.

⁷⁰³ ORAZEM, 2015. p. 307-8.

também comportassem os túmulos do patrocinador e de sua respectiva família. Em Belém, apenas com relação à capela-mor do Carmo tem-se a informação de que sua edificação e sua manutenção tenham sido da responsabilidade de uma família.

A respeito da concepção do projeto de Landi para o Carmo, em Belém, pouco se sabe. Como citei anteriormente, os projetos dos conventos carmelitas eram executados por membros da Ordem (ou de outras ordens) e passavam por avaliações dos superiores. Fica, portanto, a observação de que a igreja de Belém foi uma exceção no que diz respeito ao autor do projeto: Landi não era membro da Ordem. Teria, a urgência pelas condições físicas do templo, provocado essa exceção? Dentre os templos carmelitas no Brasil, a maioria tem as autorias de suas plantas desconhecidas. Exceções, por exemplo, são os de Salvador e de Ouro Preto, que, seguindo as diretrizes da época, tiveram seus projetos elaborados por religiosos. O de Santa Tereza, em Salvador, tem seu projeto arquitetônico atribuído ao frei Macário de São João, um religioso espanhol⁷⁰⁴ e o de Ouro Preto, de Manuel Francisco Lisboa, português, um irmão da ordem terceira. Ou seja, ambos religiosos. Para Belém, não é sabido se o projeto foi avaliado e aprovado pelos superiores da Ordem.

Frei André Prat, em 1941, na descrição do interior do Carmo, aponta haver, como atualmente, 8 altares, incluindo o da capela-mor, os da nave com “talhas modernas já douradas”. Refere detalhes, hoje, não mais encontrados: “hum dos altares lateraes tem hum santuário de relíquias” com 2 inscrições em latim que datam do ano de 1760:

Exmus ac Rvmus DD. Fr. Joannes á Di.º Josepho Ordinis S. Benedicti Hujus Paraensis Diocesis Episcopus eximia Pietate AC Munificentia Hoc Sanctuarium Locupletavit, auxitque insignibus Reliquiis, nec non ordinaria sua Authoritate Ei fidem adhibuit ac sigillo munivit Anno Domini MDCCLX.

R. A. P. T. Josephus Lopes á Cunha de Púlpito e justitia Presentatus hujus Carmelitani Conventus semel, et iterum Prior cura ac diligencia non mediocri Hoc Santuarium comparavit. Eique Decorem ac ornatum inattentis cumulavit.⁷⁰⁵

Na planta, são também indicados, uma nova capela-mor com seu retábulo, que não foram executados, permanecendo o conjunto anterior. Conforme Leandro Tocantins, o retábulo-mor data de 1720⁷⁰⁶. As alturas do arco cruzeiro e da capela são diferentes. O arco é bem mais alto que a capela e, para fazer a conexão entre eles, Landi fez executar dois arcos

⁷⁰⁴ CAROSO, Carlos; TAVARES, Fátima; PEREIRA, Cláudio (org.). **Baía de todos os santos: aspectos humanos**. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 227.

⁷⁰⁵ PRAT, 1941. p. 59.

⁷⁰⁶ TOCANTINS, 1987. p. 224.

sobrepostos e uma parede, hoje, ornada com uma composição de inspiração mariana, que fazem a transição gradativa entre as duas alturas (Figura 158): um dos recursos utilizados por Landi para conseguir a conexão entre as duas construções.

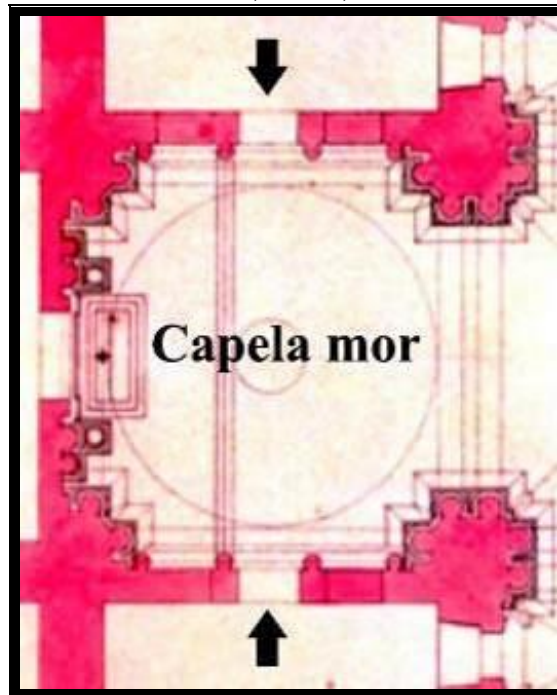
Figura 158 - Transição do arco cruzeiro para a capela-mor, Igreja do Carmo, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2010

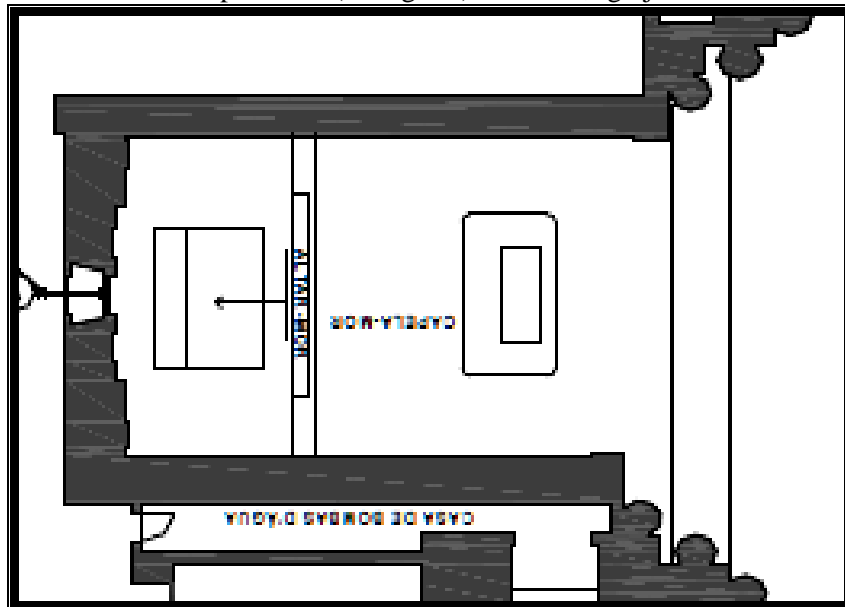
A proposta de Landi indica uma capela-mor de planta quadrada (Figura 159), ao contrário do formato retangular da existente (Figura 160). Indica também uma pequena cúpula (Figura 162), em cujos cantos haveria pares de colunas, semelhantes à configuração da nave, e que suportariam os arcos redondos das quatro paredes que a faceiam. Na parede do fundo, o desenho previa um retábulo de grandes dimensões (Figura 163) e semelhante a outros propostos e/ou executados pelo arquiteto em Belém, inclusive os existentes nas capelas do transepto da igreja. Propõe ainda: portas de acesso às áreas laterais e uma tribuna com três aberturas, encimada por uma grande janela (Figura 162). O formato retangular da planta da capela preservada da edificação anterior lembra a capela-mor da Igreja do Carmo de Cachoeira, na Bahia (Figura 161).

Figura 159 - Planta da capela-mor (quadrada) proposta por Landi com acessos laterais, Igreja do Carmo, Belém, Pará



Fonte: Site da Biblioteca Digital do Fórum Landi, detalhe da imagem⁷⁰⁷

Figura 160 - Planta da capela-mor (retangular) existente, Igreja do Carmo, Belém, Pará

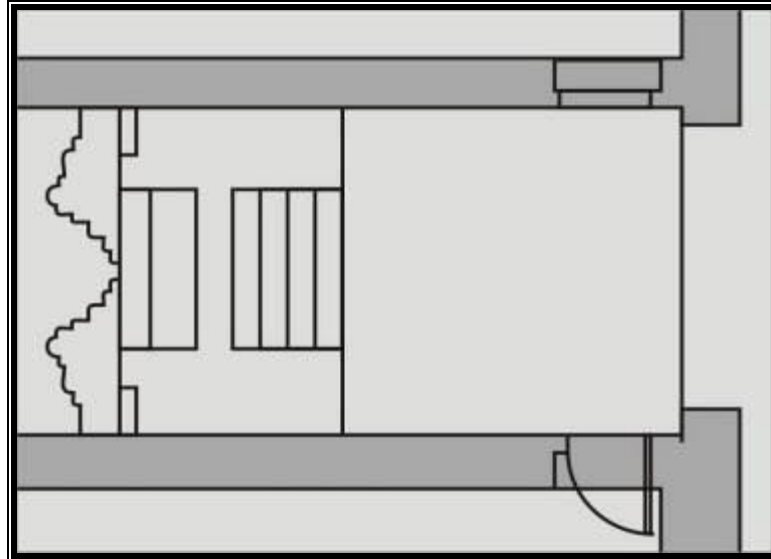


Fonte: Detalhe do desenho de Thais Bittencourt⁷⁰⁸

⁷⁰⁷ Disponível em: <<http://forumlandi.org/images/46/1022/10-planta-geometrica-da-cidade-de-belem-do-grao-para.jpg>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

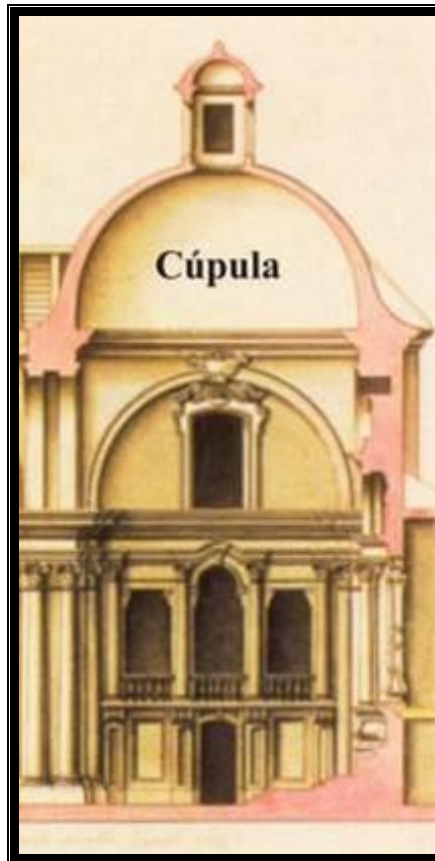
⁷⁰⁸ GUIMARÃES, 2008. p. 115.

Figura 161 - Planta da capela-mor (retangular), Igreja do Carmo, Cachoeira, Bahia



Fonte: Adaptado de Gilson Santana⁷⁰⁹

Figura 162 – Seção transversal da capela-mor com a cúpula proposta e não executada, Igreja do Carmo, Belém, Pará



Fonte: Site da Biblioteca Digital do Fórum Landi⁷¹⁰

⁷⁰⁹ SANTANA, Gilson do Sacramento. **O Conjunto do Carmo de Cachoeira:** um estudo da relação entre monumento e cidade. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Monografia. Curso de Graduação em Museologia, Cachoeira 2012. p. 25.

Figura 163 - Detalhe do altar mor, Igreja do Carmo, Belém, Pará



Fonte: Site da Biblioteca Digital do Fórum Landi⁷¹¹

Outro detalhe perceptível no corte longitudinal (Figura 149) é que o telhado da nave proposto por Landi seria mais baixo que a fachada e, portanto, oculto por ela. Isso, entretanto, na execução, não ocorreu, e o ponto do telhado é mais alto que a fachada, visível quando se olha a igreja de algum ponto da praça em frente a ela ou de algum outro ponto dela distante (Figura 164).

Figura 164 - Telhado da Igreja do Carmo mais alto que a fachada



Fonte: André Bonacin⁷¹²

⁷¹⁰ Disponível em: <<http://forumlandi.org/images/46/1022/10-planta-geometrica-da-cidade-de-belem-do-grao-para.jpg>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

⁷¹¹ Disponível em: <<http://forumlandi.org/images/46/1022/10-planta-geometrica-da-cidade-de-belem-do-grao-para.jpg>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

Entre os desenhos de Landi conhecidos para o Carmo, não está o referente à fachada do templo. Teria sido extraviado? Ou foi acordado, previamente, que seria utilizada a fachada vinda de Portugal e existente no edifício parcialmente demolido?

Além da fachada, também foi preservada a capela-mor da ermida precedente com seu retábulo executado em talha barroca dourada (Figura 165), sem que se tenham notícias da causa de tal fato, já que existe o desenho do artista para tal espaço (Figura 163) e que, como citei anteriormente, inclui uma cúpula (Figura 162). Ficam perguntas, portanto. No contrato com o arquiteto, ficara já acordado que a capela-mor anterior seria também preservada? Se sim, por que então o arquiteto, mesmo assim, apresentou o projeto para tal ambiente?

Isabel Mendonça, para a não construção da nova capela-mor, aventa duas possíveis razões: porque ali estão sepultados os dois primeiros patronos da igreja, o senhor de engenhos coronel Hilário de Moraes Bittencourt e sua mulher, Catarina Teresa de Vasconcelos, ou ainda, por uma possível falta de recursos financeiros para a obra.⁷¹³ Quanto à primeira justificativa, há que se frisar, entretanto, que a presença de sepultos na capela não impossibilitaria suas retiradas, pois, no período, a exumação já era prática possível, inclusive em Belém, como na transferência dos restos mortais do primeiro Bispo do Pará, Dom Frei Bartholomeu do Pilar, da Igreja de São João para a Igreja da Sé.⁷¹⁴ Quanto à falta de recursos, há que se questionar, tendo em vista que houve a possibilidade do soerguimento da nave, onde, provavelmente, foram gastos valores maiores.

A título de curiosidade, nos desenhos conhecidos, cópias dos desenhos originais desaparecidos, chama atenção a inscrição a lápis na prancha com o corte longitudinal: “com a capela-mor que ainda se não fez pelo seu autor Antonio José Landi”⁷¹⁵, uma observação de algum dos integrantes da *Viagem Philosophica*, que recolheu tais desenhos à época. Seria construída posteriormente em substituição a da igreja anterior?

⁷¹² Disponível em: <<https://mapsights.com/belem/igreja-do-carmo-e-area-portuaria-cidade-velha-belem-pa-brasil/10014612>>. Acesso em: 27 fev. 2019.

⁷¹³ MENDONÇA, 2003b. p. 390.

⁷¹⁴ PINTO, Antonio Rodrigues de Almeida. O Bispado do Pará. **Annaes da Bibliotheca e Archivo Publico do Pará**. Tomo Quinto. Belém, Pará: Instituto Lauro Sodré, 1906. p. 35. Disponível em: <<http://ufdc.ufl.edu/AA00013075/00005/37x>>. Acesso em: 23 ago. 2017.

⁷¹⁵ Desenhos – planta, corte longitudinal e corte transversal - pertencentes à Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira da Biblioteca do Museu Nacional. (grifo nosso)

Figura 165 - Retábulo-mor da Igreja do Carmo, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2017

A respeito da manutenção da capela-mor, Donato Mello Júnior comenta:

No projeto do interior do Carmo, Landi previu uma outra cúpula circular, tão ao gosto do Renascimento italiano, a qual não foi executada como não o foi um novo retábulo, restando assim felizmente, o magnífico retábulo proto-barroco primitivo e o frontal de prata⁷¹⁶, que hoje admiramos lá.⁷¹⁷

A permanência da antiga capela-mor na nova igreja é o tema do estudo de Virgínia Diniz que discute o resultado obtido por Landi na igreja carmelita, haja vista os estilos

⁷¹⁶ O altar mor de prata foi mandado lavar em Portugal. Para mais detalhes a respeito dessa peça, ver: MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. O frontal de prata da igreja do Carmo de Belém do Pará. In: SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e; PÉREZ, Jesús Paniagua; SIMARRO, Nuria Salazar (Org.). **Aurea quersoneso: estudos sobre la plata iberoamericana**. Lisboa: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa, 2014. p. 253-267. Disponível em: <<http://buleria.unileon.es/xmlui/handle/10612/4161>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

⁷¹⁷ MELLO Júnior, 1973. p. 4C. (grifo nosso)

artísticos da nave e da capela-mor serem diferentes. Para a autora, Landi alcançou a harmonia na obra quando fez, por exemplo, a inserção de dois púlpitos laterais (Figura 166), os quais guardam semelhanças com o retábulo no douramento e nos seus elementos ornamentais⁷¹⁸, os quais não foram representados no corte longitudinal (Figura 149). Estão engastados nas duplas colunas da nave, um de cada lado e, provavelmente, foram executados sob projeto de Landi, tal a semelhança com aquele desenhado para a Igreja da Sé (Figura 167), também engastado nas duplas colunas da nave. Embora o exemplar do Carmo seja mais longilíneo, os dois casos têm volumetrias análogas: corpo cilíndrico, apoiado sobre base em forma de pirâmides invertidas ornadas por volutas, e cúpula arrematada por vasos e volutas.

Figura 166 - Púlpito na Igreja do Carmo, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2017

⁷¹⁸ DINIZ, 2008. p. 57.

Figura 167 - Púlpito na Igreja da Sé, Belém, Pará, detalhe do desenho atribuído a Antônio Landi



Fonte: MENDONÇA, 2003b, p. 390

A ornamentação dos púlpitos do Carmo (Figura 168) repete alguns dos ornatos presentes no retábulo-mor (Figura 169) como: folhas de acanto, vasos, volutas e aconcheados. Elementos esses comuns às obras pertencentes ao estilo barroco. Embora, nas duas peças, tenham sido usados ornatos coincidentes, a maneira como estes foram combinados os faz marcas de períodos distintos. Nos púlpitos, como se fizesse citações do retábulo-mor, compõe um conjunto mais sóbrio, o que caracteriza o estilo tardo-barroco; no retábulo, empregados com abundância, mostram a força plena do estilo barroco. Quanto aos altares laterais (Figura 170), bem mais elaborados que os representados no desenho de Landi (Figura 171), igualmente como os púlpitos, estes também citam ornamentos presentes no retábulo-mor (Figura 169 e Figura 172) como: folhas de acanto, vasos, volutas e guirlandas.

Figura 168 - Detalhe da cúpula do púlpito, Igreja do Carmo, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2010

Figura 169 - Detalhe do retábulo-mor, Igreja do Carmo, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2010

Figura 170 - Detalhe de um dos altares laterais da Igreja do Carmo, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2010

Figura 171 - Detalhe dos altares laterais da Igreja do Carmo, Belém, Pará



Fonte: Site da Biblioteca Digital do Fórum Landi⁷¹⁹

Figura 172 - Detalhe do altar mor da Igreja do Carmo, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2010

Além dos púlpitos e dos altares laterais, seguem a mesma linha o entablamento da nave (Figura 173) com um friso semelhante ao existente no centro do retábulo-mor (Figura 174), com uma linha de dentículos, e os capitéis (de madeira) das colunas da nave (Figura 175) que citam os capitéis do retábulo-mor (Figura 176). Na execução dos capiteis de

⁷¹⁹ Disponível em: <<http://forumlandi.org/images/46/1022/10-planta-geometrica-da-cidade-de-belem-do-grao-para.jpg>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

madeira, poder-se-ia pensar em um desencontro do fazer do artista com a realidade local? Afinal, na Europa, provavelmente, teria empregado o mármore na confecção das peças.

Figura 173 - Detalhe do entablamento da nave da Igreja do Carmo, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2017

Figura 174 - Detalhe do retábulo-mor da Igreja do Carmo, Belém, Pará



Fonte: Foto de Virgínia Diniz, 2008⁷²⁰

Figura 175 - Detalhe do capitel de uma coluna da nave da Igreja do Carmo, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2017

⁷²⁰ DINIZ, 2008. p. 58.

Figura 176 - Detalhe do capitel de uma coluna do retábulo-mor da Igreja do Carmo, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2017

Ou seja, a presença de elementos ornamentais no projeto de Landi, que já estavam presentes no retábulo da edificação anterior, reforça a ideia de que, a partir dessas referências visuais, o arquiteto, de alguma maneira, tentava criar uma relação entre o construído por ele e o que já estava construído antes de sua interferência, harmonizando-os.

A respeito das diferenças entre o projeto e a execução, comenta Virgínia Diniz: “nada foi aleatório, o que leva a crer que, por respeito à obra barroca pré-existente, o arquiteto decidiu modificar suas ideias iniciais, passando a utilizar os elementos de composição do retábulo-mor como referência”.⁷²¹

De tal modo, conclui a autora:

Na análise entre o construído e a construção percebemos a sensibilidade e criatividade de Landi, ao compor o interior da nave de estilo barroco tardio, correlacionando com elementos da talha barroca que já existia. A atitude do arquiteto italiano demonstra ao mesmo tempo: um espírito preservacionista, uma reverência ao autor da obra de arte pré-existente e de respeito ao casal mecenas da reconstrução da igreja, sepultado na capela-mor.⁷²²

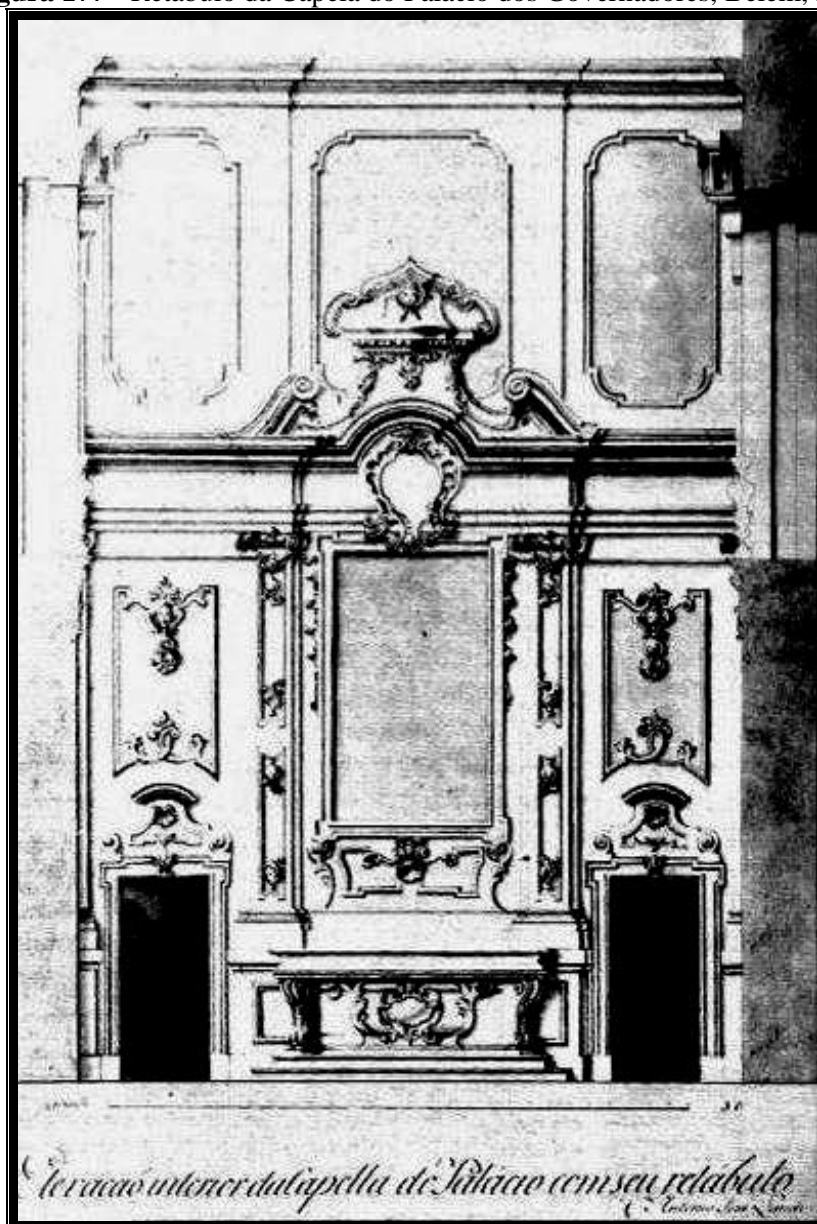
Entretanto, advirto que os desenhos conhecidos podem ser apenas um projeto que serviria de guia e que seria acompanhado de desenhos mais detalhados, como o fez, por exemplo, para o retábulo da Capela do Palácio dos Governadores (Figura 177), para dois retábulos da Sé (Figura 178) e para outros tantos detalhes dessa edificação. Afinal, o risco,

⁷²¹ DINIZ, 2008. p. 57.

⁷²² Ibidem, p. 62-3.

como ponto de partida de uma obra, concluía sua função depois daquela finalizada, tomado exclusivamente como instrumento de trabalho, sem maior valor artístico, sendo esse caráter dos desenhos que possivelmente impediu sua preservação, ao contrário daqueles não empregados que foram objetos de salvaguarda.⁷²³

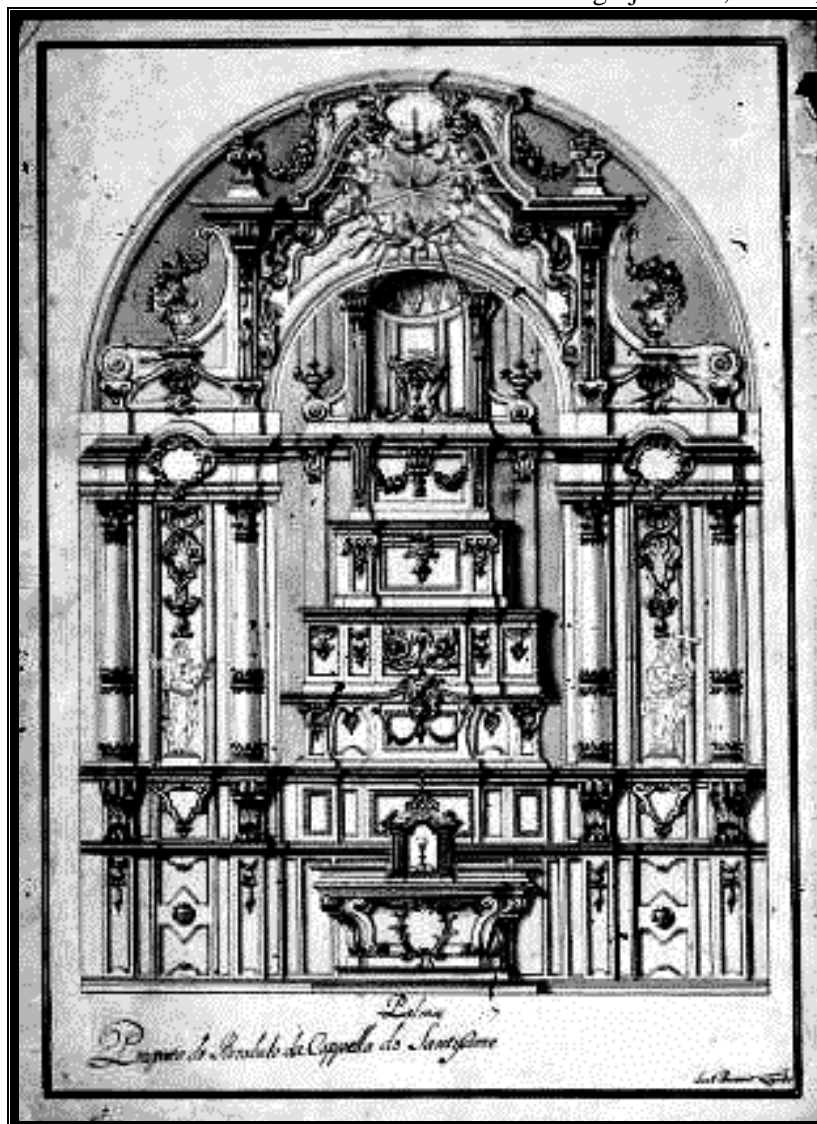
Figura 177 - Retábulo da Capela do Palácio dos Governadores, Belém, Pará



Fonte: MENDONÇA, 2003b, p. 451

⁷²³ FERREIRA, Sílvia. O lugar do “risco” no processo criativo da talha barroca: algumas reflexões em torno de um desenho inédito. **Revista Invenire**. Revista de Bens Culturais da Igreja. n. 5. 2013. Disponível em: <<http://www.revistainvenire.pt/revista/05/indice>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

Figura 178 - Retábulo do Santíssimo Sacramento da Igreja da Sé, Belém, Pará



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira⁷²⁴

A Igreja do Carmo há muito precisava de serviços de conservação e restauração de suas instalações, em particular de sua cobertura, que, pelas infiltrações, teve paredes e tetos bastante danificados, o que comprometeu as pinturas aí existentes. Tais serviços foram realizados entre os anos de 2013 e 2015 e devolveram ao templo as condições físicas para seu melhor uso religioso e comunitário com segurança.⁷²⁵

⁷²⁴ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon685640/icon685640.jpg>. Acesso em: 17 jan. 2017.

⁷²⁵ SARQUIS, Giovanni Blanco; LIMA, Maria Dorotéa de (Org.). **Igreja do Carmo: restauração e conservação** - 2013/2015. Belém: Iphan-pa, 2015. p. 12-19. Disponível em: <<https://casadopatrimoniopa.files.wordpress.com/2015/08/livro-igreja-do-carmo-ok.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2017. Nessa publicação, em particular, o texto: FIGUEIREDO, Aldrin; TRINDADE, Elna. A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Belém do Pará: história e memória (séculos XVII-XXI).

Capítulo 4



CAPÍTULO 4

POR ENTRE CONSTRUÇÕES LANDIANAS: POMBO, SÃO JOÃO E SANT'ANA

A permanência de Antônio Landi no Pará propiciou ao arquiteto implantar, em Belém, edifícios que marcam a paisagem dos bairros da Cidade Velha e da Campina, retratam seu fazer arquitetônico (por entre partidos, técnicas e repertório ornamental) e fazem pensar as relações desse fazer com o mundo local, sua sociedade (mão de obra), sua natureza (intempéries), suas condições econômicas, suas limitações (materiais).

No capítulo anterior, tratei da Igreja do Carmo como aquela que considero a mais representativa de suas obras, no que diz respeito ao encontro de sua arte, em particular, seus ornamentos, com a cidade em formação, pelo fato de executar uma obra a partir de uma edificação preexistente, dela se utilizar, parcialmente - fachada e capela-mor - e criar um espaço novo em que dois períodos da arte e da história da cidade se encontraram.

Neste capítulo, tratarei de três outros templos edificadas pelo arquiteto, os quais, diferentemente da Igreja do Carmo, são pertencentes a uma ordem religiosa, tiveram como clientes: um senhor de engenhos (a Capela Pombo) e o Bispado do Pará (a Igreja de São João Batista e a Igreja de Sant'Ana). As três obras foram totalmente edificadas pelo arquiteto, ao contrário do Carmo. Ou seja, não partiu de uma edificação pré-existente. A pequena Igreja de São João já existia, mas foi reconstruída, em sua totalidade, em virtude das condições precárias da edificação anterior. Nos três templos, o partido arquitetônico e a linguagem ornamental são essencialmente europeus, mas, provavelmente, adaptados à realidade local, em particular, no que se refere aos materiais, às limitações com a mão de obra e às técnicas empregadas.

4.1 O OCASO LANDIANO: A CAPELA POMBO

Uma pequena capela anexa a um casarão de esquina, frequentada não apenas pelos proprietários, mas pela população em geral, foi erguida no Bairro da Campina, por volta de

1784. É conhecida como Capela do Senhor dos Passos⁷²⁶ ou do Senhor Bom Jesus dos Passos⁷²⁷ ou, popularmente, Capela Pombo (Figura 179), por pertencer, durante muitos anos, à família Pombo⁷²⁸.

Figura 179 - Capela Pombo, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

A importância dessa ermida como monumento da arquitetura é incontestável e confirmada pelas referências que renomados autores fazem a seu respeito. Atribuem, inclusive, sua concepção projetual arquitetônica e estilística ao arquiteto Antônio Landi, a

⁷²⁶ Denominação utilizada em: MEIRA Filho, Augusto. A Capela do Senhor dos Passos. **A Província do Pará**. Belém, 13/14 abr. 1969. Caderno 4, p. 1.

⁷²⁷ Denominação usada em: TOCANTINS, 1987. p. 265.

⁷²⁸ A respeito da Capela Pombo, consultar: OLIVEIRA, D., 2008. Nesse trabalho, o autor faz uma extensa comparação entre os elementos ornamentais da capela e as obras landianas. Ainda sobre essa capela: KETTLE, 2008.

partir da análise de suas características e de seus elementos ornamentais, em comparação com obras comprovadamente do artista, como a capela do Palácio dos Governadores.

A capela tem sua fachada de arquitetura erudita e não é despropósito ligá-la ao arquiteto Landi. Faltam documentos mas o estilo e a solução estão na sua linha classicizante e paladiana⁷²⁹

a semelhança impressionante de seus detalhes arquiteturais com o projeto de Landi destinado à Capella do Palácio [dos Governadores]. Creio não haver mais dúvida sobre a presença do nosso Landi à capelinha tradicional da 'Família Pombo'⁷³⁰.

A Capela do Senhor Bom Jesus dos Passos [...] é um encanto de se ver. As linhas de sua arquitetura, tanto no interior como no exterior são espontâneas e graciosas, acrescentando sua beleza com qualquer coisa de vivo, de especial - quase estou dizendo, com a maneira de Antônio José Landi. E quem nos diz que ela não obedece a desenho de Landi? [...] Mas e a intimidade de formas, de concepções na decoração com o estilo do arquiteto italiano? [...] É quase certo, assim, que o arquiteto seja autor dos desenhos da Capela do Senhor Bom Jesus dos Passos.⁷³¹

Uma pequena capela privada anexa a um sobrado, conhecida como capela Pombo, foi certamente projetada por Landi. Na parede onde se encosta o altar, onde, tal como na capela dos Governadores se rasgam as duas portas de comunicação com a sacristia, encontramos um retábulo em massa cobrindo toda a parede, organizado em três panos e três registros; enquadrando o nicho central encontramos pilastras que parecem retiradas dos desenhos de cenografia dos Bibiena: partindo de bases em forma de volutas, terminam em capitéis jônicos apoiados em placas de enrolamentos convergentes.⁷³²

Ao analisar as características tipológicas e decorativas do monumento, quer da fachada, quer do seu interior, pode-se encontrar uma grande quantidade de elementos usados por Landi em edifícios comprovadamente de sua autoria. Nas citações, os autores sempre destacam suas características físicas, suas composições ornamentais e configuração de seu retábulo, aos moldes da Capela do Palácio dos Governadores, o que reforça a atribuição de autoria.

A capela e o casarão contíguo (Figura 180) estão situados na Travessa Campos Sales, antiga Rua do Passinho, no perímetro compreendido entre as ruas 13 de Maio e Senador Manoel Barata (Figura 181).

⁷²⁹ MELLO Júnior, Donato. Seus clientes senhores de engenho. In: _____. **Antônio Landi**. Arquiteto de Belém. Belém: Governo do Estado do Pará, 1973. p. 273.

⁷³⁰ MEIRA Filho, 1973. p. 48.

⁷³¹ TOCANTINS, 1987. p. 268-9.

⁷³² MENDONÇA, 2003c. p. 10.

Figura 180 - Capela Pombo e o casarão contíguo, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

Figura 181 - Imagem aérea da quadra em que se encontra a Capela, marcada de vermelho



Fonte: adaptado do Google Maps, 2017

O binômio casa com capela anexa é apenas um dos possíveis atrativos do local, entretanto, o estado de conservação e a descaracterização em que se encontram preocupam pela sua manutenção na paisagem urbana. Ao mesmo tempo, imprimem ao transeunte um sentimento de desvalorização e de desconhecimento das edificações do bairro, diminuem o potencial interesse por elas, salvo pelo referencial simbólico ainda associado à capela, porém sem maiores relações ao prédio em si, mas pelo seu valor religioso, vinculado, anteriormente, a algumas festividades do calendário católico da cidade.

4.1.1 Uma entre outras capelas setecentistas e seu proprietário

Diz a tradição que o eminente senhor de engenhos, Ambrósio Henriques, mandou construir a Capela Pombo, anexa ao sobrado de sua propriedade, com a finalidade de que a família pudesse participar da missa e de outras cerimônias religiosas, acompanhada dos amigos e de alguns escravos, o que dava às mulheres do núcleo familiar o recolhimento necessário.

Sua sagração teria ocorrido em 1790⁷³³, porém em um artigo do jornal Folha do Norte consta que “esta capela foi ereta em 1793, sob a invocação de N. S. da Conceição”⁷³⁴. Em 1784, foi referida por Alexandre Rodrigues Ferreira, em seu *Diário da Viagem Philosophica*:

Oratorios publicos são o do Palacio do Bispo, o do Palacio do Governador e Capitão General, o do Seminario, o da Cadeya da Cidade, o do Capitão Ambrozio Henriques, alem de outros particulares, como o do defuncto Mestre de Campo Pedro de Sequeira, o do Capitão Luiz Pereira da Cunha, o de Manoel da Costa Leitão Xavier (...)⁷³⁵

A singularidade do edifício está no fato de que existiram outras capelas em residências em Belém, conforme cita o Bispo do Pará D. Fr. João Evangelista Pereira da Silva, em um ofício datado de 1773, porém apenas esta chegou aos dias atuais. No documento, o religioso apresenta uma relação de sacerdotes, igrejas e capelas do Bispado, dentre as quais cita:

[...] O oratorio nas casas dos herdeiros do Mestre de Campo Antonio Ferreira Ribeiro. Os das casas da viuva do Capitam Guilherme Bruum de Abreu na rua do Espirito Santo. O do Reverendo Arcipreste Antonio Rodrigues [ilegível].⁷³⁶

⁷³³ TOCANTINS, 1987. p. 269.

⁷³⁴ BARATA, 1914.

⁷³⁵ FERREIRA, Alexandre Rodrigues. **Miscelanea histórica...** 1784. (Não paginado)

⁷³⁶ OFÍCIO do Bispo do Pará, [D. fr. João Evangelista Pereira da Silva], para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar, Martinho de Melo e Castro], sobre a resistência oferecida pelo vigário capitular do Pará, Giraldo José de Abranches, dificultando sua efectiva investidura na naquela diocese; solicitando mais sacerdotes para o exercício do serviço religioso naquela capitania; e remetendo os mapas dos sacerdotes, igrejas e capelas do Bispado. Anexo: relações. 1773, Janeiro, 8, Pará. AHU_CU_013, Cx. 69, D. 5948.

Outra capela em que o traço do arquiteto estaria presente é a do Engenho Murutucu⁷³⁷ localizado em área periférica de Belém, que teria sido erguida em 1711 pelos mercedários, sob orago de Nossa Senhora da Conceição e, posteriormente, na segunda metade do século XVIII, teria sido reformada pelo arquiteto Landi⁷³⁸ para sua filha Ana Tereza, casada com João Antônio Rodrigues Martins, herdeiro do Engenho e então sob a invocação de Nossa Senhora do Pilar e São Pedro. Tal informação também consta do citado Ofício do Bispo do Pará D. Fr. João Evangelista Pereira da Silva, de 1773, do qual constam referências a outras capelas de engenho sem que sejam fornecidos mais detalhes de suas construções.⁷³⁹

A Capela do Murutucu não teria sido a única desenhada e construída por Landi nos engenhos do Pará. D. Frei Caetano Brandão cita nos relatos das visitas pastorais empreendidas na região que no Engenho Anapu, do alferes Filipe Corrêa de Sá, existiu uma capela dedicada a Nossa Senhora de Nazaré do “risco de hum Architecto estrangeiro [Landi], que veio dirigido para as Demarcações Regias, [...] a cousa mais linda, completa, e aceada”, que viu, não só no Pará, mas também no Reino em se tratando de capelas de particulares.⁷⁴⁰

O proprietário da Capela Pombo, Ambrósio Henriques (1750-1820), era natural da Freguesia de Santa Maria de Coso, Bispado de Orense, Reinado de Galizia, Portugal. Mudou-se para Belém antes de atingir a maioridade a convite de seus dois tios, João⁷⁴¹ e Rosendo Henriques⁷⁴², “já opulentos em fortuna”, na segunda metade do século XVIII. Foi importante

⁷³⁷ O Engenho do Murutucu, em área periférica de Belém, foi dos maiores e mais bem equipados do Pará. Hoje, ainda é possível localizar as ruínas do Sistema Motriz, da Casa do Engenho e da Casa Grande⁷³⁷, a capela. Cf. MARQUES, Fernando Luiz Tavares. Organização espacial e cultura material no Engenho Murutucu: uma abordagem arqueológica. In: **Seminário Landi e o século XVIII na Amazônia**, 2003, Belém. Anais... Belém: 2003. p. 5.

⁷³⁸ TOCANTINS, 1987. p. 350.

⁷³⁹ OFÍCIO do Bispo do Pará, [D. fr. João Evangelista Pereira da Silva], para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar, Martinho de Melo e Castro], sobre a resistência oferecida pelo vigário capitular do Pará, Geraldo José de Abranches, dificultando sua efectiva investidura na aquela diocese; solicitando mais sacerdotes para o exercício do serviço religioso naquela capitania; e remetendo os mapas dos sacerdotes, igrejas e capelas do Bispado. Anexo: relações. 1773, Janeiro, 8, Pará. AHU_CU_013, Cx. 69, D. 5948.

⁷⁴⁰ AMARAL, 1818. v. 1. p. 280.

⁷⁴¹ Em 1778, o *Mappa das Famílias da Capitania do Pará* referente à freguesia de Santana, mostra que o, à época, Capitão Auxiliar D. João Henriques, possuía em sua casa, além de 5 indivíduos entre parentes e agregados, 79 escravos: 38 homens (6 menores e 32 adultos) e 41 mulheres (4 menores e 37 adultas). O *Mapa* o classifica como “Rico, aplicado”. Cf. OFÍCIO do [governador e capitão general da capitania] do Rio Negro, João Pereira Caldas, para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Martinho de Melo e Castro, remetendo os mapas anuais da população das capitanias do Estado do Pará e Rio Negro, de 1778 a 1781. Anexo: mapas. AHU-Rio Negro, cx. 8, doc. 355. 1785, Junho, 22, Barcelos [Rio Negro]. AHU_CU_013, Cx. 94, D. 7509. (folha 48).

⁷⁴² AUTOS de justificação de nobreza do capitão Ambrósio Henriques. Torre do Tombo. Código de referência: PT/TT/CCVC/004/0001/00024. Disponível em: <<http://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=3909102>>. Acesso em: 03 maio 2017.

proprietário de engenhos e “figura proeminente na vida da cidade e sua família, das mais nobres e conceituadas”.⁷⁴³

O *Mappa das Famílias* de 1778 referente à freguesia de Sant’Ana, mostra que o, à época, Alferes Auxiliar Ambrósio Henriques, então com 28 anos, possuía em sua casa, além de parentes e agregados, em número de seis, três pessoas que recebiam pagamento pelos serviços prestados - pessoas efetivas de soldada - (um homem e duas mulheres), além de 25 escravos: 10 homens (2 menores e 8 adultos) e 15 mulheres (8 menores e 7 adultas). E, mesmo com esse número de empregados e escravos, o *Mappa* o classifica como “Remediado, e aplicado”.⁷⁴⁴

Em 1789, nos autos de justificação de nobreza, consta que Ambrósio Henriques, então Capitão, achava-se com um “bem notório estabelecimento do maior comércio, tendo loteado e agricultado muitas terras”, o que o tornou dos proprietários mais abastados do Grão-Pará, onde vivia “a Lei da Nobreza, com carruagem, cavalos, criados e escravatura numerosa”⁷⁴⁵. Sabe-se que chegou a coronel em 1794. Casou-se com Antonia Joaquina de Oliveira e Silva com quem teve dois filhos: João Florêncio e Maria do Carmo Henriques. Maria do Carmo casou-se em 1801 com Joaquim Clemente da Silva Pombo, português, um dos homens mais discutidos da época, cuja ascendência não se tem informação e de onde provém a secular tradição da família Pombo. Joaquim e Maria do Carmo tiveram como primogênito Ambrósio Henriques da Silva Pombo (1803-1837), o primeiro herdeiro a possuir título nobiliárquico no Pará - Barão de Jaguarari -, denominação originária do engenho de propriedade do avô, Ambrósio.⁷⁴⁶

São muitas, as histórias que contam a respeito da Capela. Dentre elas, aquela que diz que os alunos da Escola de Engenharia⁷⁴⁷ faziam promessas jogando moedas sob a porta da ermida e pedindo sucesso nas provas. Os herdeiros mais antigos da família têm relatos de

⁷⁴³ MEIRA Filho, 1969. Caderno 4, p. 1.

⁷⁴⁴ OFÍCIO do [governador e capitão general da capitania do Rio Negro, João Pereira Caldas, para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Martinho de Melo e Castro, remetendo os mapas anuais da população das capitanias do Estado do Pará e Rio Negro, de 1778 a 1781. Anexo: mapas. AHU-Rio Negro, cx. 8, doc. 355. 1785, Junho, 22, Barcelos [Rio Negro]. AHU_CU_013, Cx. 94, D. 7509. (folha 48).

⁷⁴⁵ AUTOS de justificação de nobreza do capitão Ambrósio Henriques - Torre do Tombo - disponível em: <http://digitarq.arquivos.pt_viewer_id=3909102>. Acesso em: 02 maio 2017.

⁷⁴⁶ MEIRA Filho, 1969. Caderno 4, p. 1.

⁷⁴⁷ A Escola de Engenharia do Pará, primeira escola de engenheiros do estado, foi instalada em frente à capela no início dos anos de 1930. Cf. COIMBRA, Oswaldo. **Engenharia militar europeia na Amazônia do século XVIII**: as três décadas de Landi no Gram-Pará (uma pesquisa jornalística). Belém: Prefeitura Municipal de Belém, 2003. p. 183).

terem encontrado moedas no seu interior.⁷⁴⁸ No período, a capela abria ao público somente por ocasião da Procissão do Senhor dos Passos⁷⁴⁹, durante as cerimônias da Semana Santa, quando lhe servia como uma das estações.⁷⁵⁰

Ao longo de sua existência, muitos foram os responsáveis pelo monumento. Na década de 1920, a dissolução da Associação Pombo & Filhos, de propriedade dos primos Pombo e Corrêa do Guamá, ocasionou a passagem do edifício às mãos dos segundos, período em que foi bastante saqueada. Até o ano de 1949, a capela ainda guardava as imagens originais dos santos, apesar de já terem sido roubadas as coroas de prata de algumas delas. Nos anos seguintes, a capela foi mantida fechada e transformada em depósito de papéis.

Em 1973, a capela foi doada, por testamento, ao Sr. José Augusto da Silva Pombo e voltou, portanto, à família de origem. Conforme relato do Sr. José Augusto, ao ter acesso à capela, encontrou documentos relativos à família totalmente destruídos pela ação do tempo e da umidade. A capela passou então por uma restauração sob a responsabilidade de Augusto Meira Filho. Poucas foram as alterações arquitetônicas nessa intervenção: a porta no balcão que dava acesso ao sobrado, bem como o acesso à senzala foram lacrados, e o forro e o telhado, danificados, foram substituídos por novos, semelhantes aos originais.⁷⁵¹

A capela é um edifício singular na área, por estar inserida entre dois casarões (Figura 182). Do tipo que Camillo Sitte chama de “encaixado” em outros edifícios⁷⁵². Possui, portanto, apenas uma das faces livre. Além disso, a sua função religiosa, em meio a edifícios, predominantemente comerciais, deixa a edificação mais particular.

⁷⁴⁸ MEIRA Filho, 1969. Caderno 4, p. 1.

⁷⁴⁹ A procissão do Senhor dos Passos saía da Igreja da Trindade e fazia paradas nas igrejas do Rosário (1º passo), de Sant’Ana, de Santo Antônio, das Mercês, na Capela do Senhor dos Passos (5º passo), na Igreja da Sé e terminava na Igreja do Carmo (o sétimo passo). (Cf. JORNAL A Palavra. Belém, 14, março, 1940. p. 4.).

⁷⁵⁰ TOCANTINS, 1987. p. 266.

⁷⁵¹ TEIXEIRA, Luciana Martins de Barros. Revitalização da Capela do Senhor dos Passos, “A Capela Pombo”. 1998. 101 f. Trabalho de conclusão de curso (Arquitetura), UNAMA, Belém, 1998. p. 36.

⁷⁵² SITTE, Camillo. **A construção das cidades segundo seus princípios artísticos**. São Paulo: Ática, 1992. p. 39.

Figura 182 - Capela Pombo entre os dois casarões, Belém, Pará



Fonte: Acervo Digital do IPHAN⁷⁵³

O casarão à direita (Figura 183), um exemplar da tipologia “casa com capela anexa”⁷⁵⁴, tinha comunicação com o templo. Ainda possui claras linhas da arquitetura luso-brasileira do século XVIII: planta horizontal, com dois pavimentos e fachada longa. Destaquem-se: os azulejos do século XIX, que revestem a fachada, hoje, apenas no piso superior. O casarão à esquerda da capela (Figura 184), desenvolvido com a repetição de portas no piso térreo e portas janelas com parapeitos de ferro no piso superior, distribuídos simetricamente na fachada, pertence à tipologia “casa comprida” descrita por Carlos de Azevedo em sua obra *Solares Portugueses*.⁷⁵⁵

⁷⁵³ Disponível em: <<http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/6524/F054187.jpg?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 23 fev. 2019.

⁷⁵⁴ Tipologia comum em Portugal em todo o século XVIII. A solução priorizou a organização da fachada que se desenvolveu num plano único e horizontalmente. A tipologia com a capela na extremidade é a mais comum. A capela é anexada às compridas fachadas, sendo tratada de forma um tanto independente e, em alguns casos, até ligeiramente avançada em relação ao alinhamento da casa (Cf. AZEVEDO, Carlos de. **Solares Portugueses**. Lisboa: [s.n.], 1969. p. 81-2).

⁷⁵⁵ *Ibidem*. p. 80-1.

Figura 183 - Sobrado à direita da capela em dois momentos



Fonte: à esquerda, do Acervo Digital do IPHAN⁷⁵⁶, à direita, foto de Domingos Oliveira, 2017

Figura 184 - Sobrado à esquerda da capela



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2017

A comunicação da capela com a residência, como citei anteriormente, era feita por uma porta, hoje fechada, localizada no balcão (também denominado coro), acima da entrada⁷⁵⁷

⁷⁵⁶ Disponível em: <http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/handle/123456789/6511?discover?rpp=10&etal=0&filtertype_0=title&filtertype_1=spatial&filter_relational_operator_1>equals&filter_relational_operator_0>equals&filter_1=Bel%C3%A9m%2C+Par%C3%A1+%28PA%29&filter_0=Sobrado+Azulejado+da+Fam%C3%ADlia+Pombo>. Acesso em: 23 fev. 2019.

⁷⁵⁷ Desde tempos antigos a música faz parte das cerimônias religiosas. Isso explica porque muitas igrejas eram providas de balcões para os corais e órgãos. A posição elevada de ambos melhorava o impacto acústico e dava um efeito celestial. Desde o século XIII arquitetos e escultores foram chamados para embelezar tais espaços. (Organs and Cantoria). Disponível em: <<http://www.romeartlover.it/Organs.html>>. Acesso em: 05 abr. 2017. (tradução livre do autor)

(Figura 185 e Figura 186). No oratório, as dimensões, ainda que reduzidas, foram suficientes para “[...] adotar a solução de um coro, à semelhança das capelas dos palácios de Portugal [...]”⁷⁵⁸. O espaço era reservado para a família, enquanto o povo e os escravos ficavam na nave.

Figura 185 - Balcão com a porta de acesso e balaustrada de madeira.



Foto: Maíra Martins, 2012⁷⁵⁹

Figura 186 - Balcão com a porta de acesso e balaustrada de madeira.



Foto: Maíra Martins, 2012⁷⁶⁰

⁷⁵⁸ TOCANTINS, 1987. p. 266.

⁷⁵⁹ Disponível em: <<http://blogdoflavionassar.blogspot.com/2012/09/viagem-ao-interior-da-capela-pombo.html>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

⁷⁶⁰ Disponível em: <<http://blogdoflavionassar.blogspot.com/2012/09/viagem-ao-interior-da-capela-pombo.html>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

A fachada é marcadamente simétrica (Figura 187) e lembra um retábulo. Possui, em termos de ornatos, semelhança com o interior da ermida (Figura 188) com características essencialmente tardo-barrocas, o que pode ser observado a partir dos elementos arquitetônicos movimentados, como as volutas; do uso da linha curva associada à linha reta de forma elegante; do uso livre das ordens arquitetônicas; e da sobreposição de elementos escultóricos como rosetas, colunas e pilastras.

Figura 187 - Fachada da Capela Pombo, provavelmente, em 1981



Fonte: Acervo Digital do IPHAN⁷⁶¹

⁷⁶¹ Disponível em: <<http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/37303/Folha%20045.jpg?sequence=46&isAllowed=y>>. Acesso em: 23 fev. 2019.

Figura 188 - Retábulo-mor da Capela totalmente pintado na cor branca



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

Figura 189 - Retábulo-mor da Capela com detalhes em cores e a imagem do Senhor Morto, em 1962



Fonte: Acervo Digital do IPHAN⁷⁶²

⁷⁶² Disponível em: <<http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/6531/F054281.jpg?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 23 fev. 2019.

Tanto a fachada como o retábulo têm ornatos executados com argamassa, o que, possivelmente, é uma adaptação do arquiteto à realidade local. Provavelmente, na Itália, executaria a obra em algum tipo de mármore, porém, pela ausência do material na região, optou por fazê-la com os materiais ali encontrados: areia e argila (ou barro).

Importante também dizer que muitos dos ornatos reproduzidos com argamassa na Capela, são comuns às quadraturas de Bolonha, como mostrarei adiante. Teria o arquiteto pensado na possibilidade de um projeto com essa técnica de pintura? Quiçá associado à argamassa? Afinal já propusera para a capela sepulcral do governador Ataíde Teive tal combinação de técnicas. Teria a falta de mão de obra especializada o obrigado a excluir a quadratura?

4.1.2 A Capela Pombo: um álbum de referências landianas

Entendo esta Capela, possivelmente uma das últimas criações de Landi na cidade, como uma espécie de síntese de sua obra. Suas configurações de fachada e de retábulo, bem como de seus ornamentos, o arquiteto já os havia usado em suas produções. Assume, portanto, a pequena ermida o papel de um álbum de referências de sua obra em Belém.

A fachada (Figura 187), por exemplo, com os vãos de porta e de janela centralizados, guarda semelhança com as fachadas da Capela do Palácio dos Governadores (Figura 190) e da Igreja de São João Batista (Figura 191), ambas em Belém. De diferenças marcantes, os frontões: basicamente triangulares na Pombo e em São João Batista e a ausência dele na Capela dos Governadores.

Figura 190 - Capela do Palácio dos Governadores, sem frontão, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2010

Figura 191 - Igreja de São João Batista, com frontão triangular, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2016

A configuração retábulo ladeado por duas aberturas (Figura 188), Landi utilizou de maneira recorrente, seja na obra construída, seja naqueles casos em que apenas os desenhos são conhecidos. Na obra construída, o arquiteto utilizou essa configuração na Capela do Palácio dos Governadores (Figura 192) e no Salão dos Pontificais da Igreja da Sé (Figura 193), ambos em Belém; nas edificações em que apenas o projeto existe, propôs para o altar lateral da igreja matriz de Barcelos (Figura 256), para o altar da Capela de Santa Rita de Cássia⁷⁶³ (Figura 194) e para a capela tumular do Governador Ataíde Teive (Figura 252), as duas últimas para Belém.

Figura 192 – Resquícios do retábulo-mor da Capela do Palácio dos Governadores, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

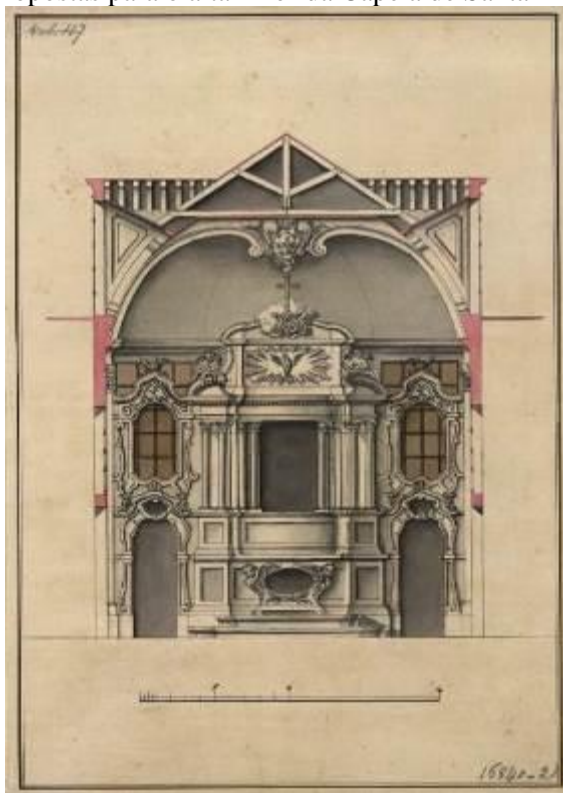
⁷⁶³ Na Rua dos Mercadores, atual Rua João Alfredo, em frente às Casas de Câmara e Cadeia foi construída, para servir de oratório aos presos, a capela de Santa Rita de Cássia. Para Isabel Mendonça, os desenhos conhecidos (uma planta e duas seções) não identificados, para uma pequena capela, anexos aos projetos para a Sé de Belém, podem ser os da referida capela dos presos. (Cf. Mendonça, 2003, p. 384).

Figura 193 - Salão dos Pontificais, Igreja da Sé, Belém, Pará



Fonte: Biblioteca do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística⁷⁶⁴

Figura 194 - Uma das propostas para o altar-mor da Capela de Santa Rita de Cássia, Belém, Pará



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira⁷⁶⁵

⁷⁶⁴ Imagem gerada a partir de um postal, preto e branco, parte integrante do acervo dos municípios brasileiros, pertencente ao IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=42443>>. Acesso em: 17 maio 2017.

⁷⁶⁵ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1315253/icon1315253.jpg>. Acesso em: 02 fev. 2019.

O frontão sobre a porta de entrada da Capela, triangular com segmentos de reta laterais (Figura 195), é uma composição semelhante àquelas existentes na tribuna da Capela do Palácio dos Governadores (Figura 196) e na fachada do sobrado de Manuel Raimundo Alves da Cunha (Figura 197), ambas em Belém.

Figura 195 - Detalhe da fachada da Capela Pombo, Belém, Pará



Fonte: Acervo Digital do IPHAN⁷⁶⁶

Figura 196 - Detalhe da tribuna da Capela do Palácio dos Governadores, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

Figura 197 - Detalhe da janela do sobrado de Manuel Raimundo Alves da Cunha, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2011

⁷⁶⁶ Disponível em: <<http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/37303/Folha%20045.jpg?sequence=46&isAllowed=y>>. Acesso em: 23 fev. 2019.

As pilastras existentes na fachada e no retábulo possuem elementos ornamentais que o arquiteto utilizou em outros retábulos projetados por ele. A base em forma de bulbo na pilastra da fachada (Figura 198 - A), por exemplo, existe nos retábulos da Igreja de Sant'Ana (Figura 198- B) e da Capela da Ordem Terceira do Carmo (Figura 198 - C). O capitel formado por duas volutas convergentes na pilastra do retábulo (Figura 198 - D) é um elemento bastante comum aos trabalhos landianos, e também encontrados nos retábulos da Igreja de Sant'Ana (Figura 198 - B) e da Capela da Ordem Terceira do Carmo (Figura 198 - C) entre outros.

Figura 198 - Detalhes de ornamentos: A) na fachada da Capela Pombo; B) no altar mor da Igreja de Sant'Ana; C) no altar mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo; D) no altar da Capela Pombo.



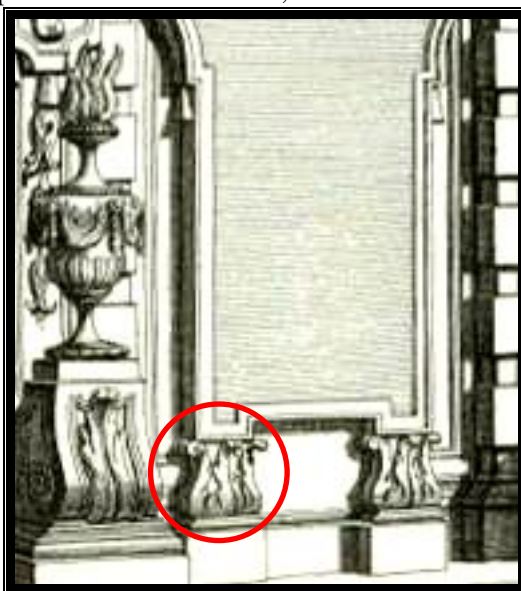
Fonte: Fotos de Domingos Oliveira: A) 2007; B) 2012; C) 2016; D) 2011

4.1.3 A Capela Pombo: modelos europeus, materiais locais

Landi utilizou, em seus projetos, muitos elementos ornamentais comuns às quadraturas bolonhesas. Possivelmente pela falta de mão de obra habilitada na produção dessa arte, em Belém, preferiu transferir as formas dos ornamentos para o estuque ou para a madeira. Por exemplo, os dois elementos descritos no item anterior - a base em forma de bulbo (Figura 199) e o capitel da pilastra sob a forma de duas volutas convergentes (Figura 200) - assim como outros, comuns aos trabalhos de quadratura para cenografias de espetáculos teatrais em

Bolonha, Landi, em Belém, executou em argamassa (Figura 198-A e Figura 198-D) ou em madeira (Figura 198-C), ou seja, utilizou modelos europeus com adaptações de materiais, deu, portanto, prosseguimento ao encontro de sua obra com a matéria-prima local. Poderíamos, portanto, considerar tal modificação como exemplo de um desencontro ocorrido entre as realidades do colonizado com as do colonizador, tendo em vista que foi obrigado a modificar seu fazer, adaptando-o?

Figura 199 - Base de um pilar em forma de bulbo, monumento fúnebre real, de Giuseppe Bibiena



Fonte: Coleções do *Victoria and Albert Museum*, Londres⁷⁶⁷

Figura 200 - Volutas convergentes, em um cenário de ópera, de Ferdinando Bibiena



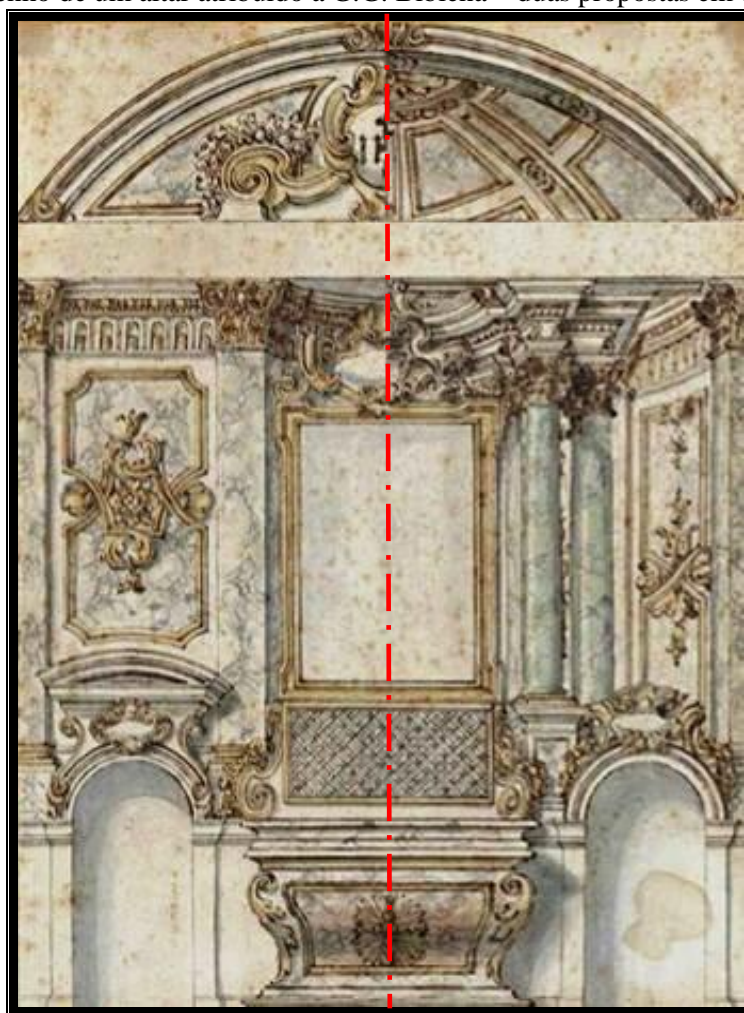
Fonte: Coleções do *Victoria and Albert Museum*, Londres⁷⁶⁸

⁷⁶⁷ Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O181981/h-beard-print-collection-print-galli-da-bibiena/>> Acesso em: 30 jan. 2019.

⁷⁶⁸ Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O947994/disegni-de-le-sceni-che-etching-galli-bibiena-ferdinando/>>. Acesso em: 30 jan. 2019.

Em muitas de suas criações, Landi tomou igualmente como referências desenhos e obras de seus mestres bolonheses. Dessa maneira, a configuração retábulo ladeado por aberturas, presente em algumas de suas obras (Figura 188, Figura 192, Figura 193 e Figura 194), também foi um modelo empregado por ele, provavelmente, a partir de suas referências europeias, quiçá como o desenho de um retábulo com nicho e mesa (Figura 201), com estilos alternativos, atribuído a Giuseppe Galli Bibiena (1696-1756).

Figura 201 - Desenho de um altar atribuído a G.G. Bibiena – duas propostas em um mesmo desenho



Fonte: Site Mutual Art⁷⁶⁹

Os quatro exemplos a seguir são modelos de como o arquiteto empregou detalhes das quadraturas ou de elementos cenográficos usados em Bolonha na sua obra desenvolvida em Belém. Especificamente para a Capela Pombo, utilizou um tipo de argamassa: nas mísulas (apoio) sob a forma de volutas (Figura 202 e Figura 203), nos vasos fogaréu e com flores

⁷⁶⁹ Disponível em: <<https://www.mutualart.com/Artwork/Design-for-an-altar-with-different-varia/E699B2C0A27A9EFB>>. Acesso em: 19 fev. 2019.

(Figura 204, Figura 205 e Figura 206), nas bases de pilar em forma de bulbo (Figura 207 e Figura 208) e nos ornamentos avolutados nas molduras (Figura 209 e Figura 210).

Figura 202 - Mísula em um projeto de Ferdinando Galli da Bibiena



Fonte: Coleções do *Victoria and Albert Museum*, Londres⁷⁷⁰

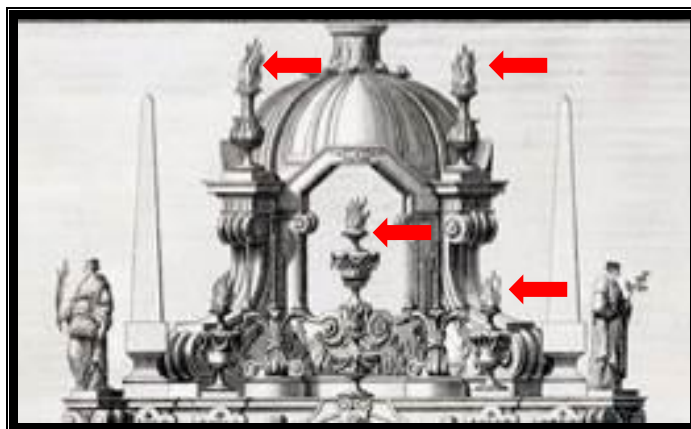
Figura 203 - Mísula na fachada da Capela Pombo, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

⁷⁷⁰ Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O950920/varie-opere-di-prospettiva-inventate-etching-galli-bibiena-ferdinando/>>. Acesso em: 30 jan. 2019.

Figura 204 - Vasos fogaréu de uma pintura de quadratura de Giuseppe Galli da Bibiena



Fonte: Site “Ursus Books and Gallery”⁷⁷¹

Figura 205 - Flores de uma pintura de quadratura de Giuseppe Galli da Bibiena



Fonte: Coleções do *Victoria and Albert Museum*, Londres⁷⁷²

Figura 206 - Vaso fogaréu e flores na fachada da Capela Pombo, Belém, Pará, Belém, Pará

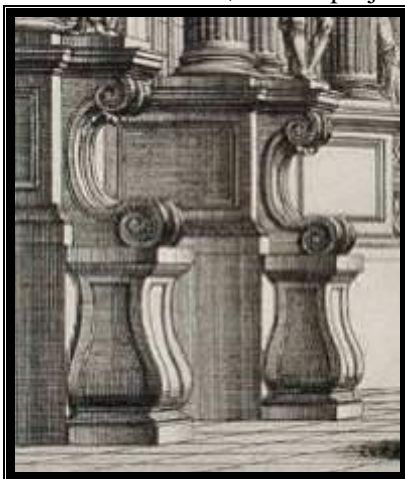


Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

⁷⁷¹ Disponível em: <<https://www.ursusbooks.com/pages/books/155311/giuseppe-galli-bibiena/plate-iv-archi-tetture-e-prospettive>>. Acesso em: 31 jan. 2019.

⁷⁷² Disponível em: <http://media.vam.ac.uk/collections/img/2009/CR/2009CR5561_2500.jpg>. Acesso em: 30 jan. 2019.

Figura 207 - Base de pilar em forma de bulbo, em um projeto de Giuseppe Galli Bibiena



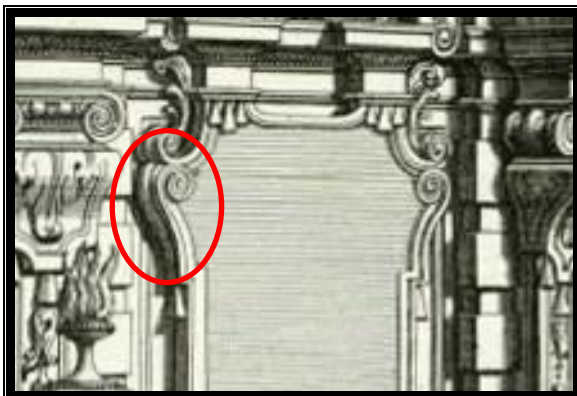
Fonte: Site Christie's⁷⁷³

Figura 208 - Base de pilar em forma de bulbo no interior da Capela Pombo, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

Figura 209 - Ornamento avolutado na moldura em um monumento fúnebre real, de Bibiena



Fonte: Coleções do Victoria and Albert Museum, Londres⁷⁷⁴

⁷⁷³ Disponível em: <<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/bibiena-giuseppe-galli-da-1696-1757-archi-tetture-e-5698291-details.aspx>>. Acesso em: 30 jan. 2019.

⁷⁷⁴ Disponível em: <https://media.vam.ac.uk/media/thira/collection_images/2009CR/2009CR5686.jpg> Acesso em: 30 jan. 2019.

Figura 210 - Ornamento avolutado na moldura no interior da Capela Pombo, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

A Capela Pombo é uma das obras de Landi onde os contatos são bastante evidentes, visto pela transmissão de modelos europeus aplicados no seu fazer arquitetônico, principalmente, na aplicação dos ornatos inspirados, provavelmente, nas suas memórias bolonhesas, as pinturas de quadratura, e executados de argamassa. O monumento hoje está fechado pelas precárias condições físicas em que se encontra. Em 2014, foi comprada pela UFPA e aguarda ser restaurada, a fim de que recupere seu uso junto a seus fieis frequentadores.

4.2 UMA JOIA LANDIANA: A IGREJA DE SÃO JOÃO BATISTA

4.2.1 São Joãozinho

Os poucos colonos portugueses, moradores do ainda embrionário povoado que era Belém, alguns anos após a chegada de Francisco de Caldeira de Castelo Branco, ressentiam-se da ausência de uma ermida em glória de São João Batista para celebrarem sua data, como era hábito em sua terra natal no mês de junho. Portanto, a pequena igreja em honra ao santo teve suas raízes plantadas ainda em 1622 por Bento Maciel Parente, Capitão-mor do Grão-Pará, com vistas a atender tais pedidos. Daí vem, provavelmente, a tradição popular de se comemorar, em terras paraenses, a “época de São João”.

Serviu de cárcere privado ao Padre Antônio Vieira em 1661, após sua prisão pelo povo, revoltado com a proibição de os colonos manterem indígenas em cativeiro. A pequena igreja, a futura jóia de Bazin⁷⁷⁵, foi substituída, posteriormente, em 1686, por outra de taipa de mão no mesmo local. Uma carta régia ao governador Francisco Xavier de Mendonça Furtado, de 11 de dezembro de 1752, faz referência à necessidade de reconstrução do templo. Além disso, a mesma carta diz ser imperativo que fosse transformado em igreja paroquial, o que, entretanto, não ocorreu. A partir de 1714⁷⁷⁶, a edificação abrigou o Santíssimo Sacramento, enquanto a Sé esteve em construção.⁷⁷⁷

Recebeu os traços do arquiteto Landi, entre os anos de 1771 e 1777⁷⁷⁸, riscos esses que podem ser observados, entre outros, no emprego da pintura de quadratura, que o arquiteto utilizou nos altares da capela, influenciado pelas cenografias dos Bibiena.

Os quatro desenhos conhecidos da igreja, oferecidos por Landi a Alexandre Rodrigues Ferreira, em 1784, fazem parte da coleção de mesmo nome pertencente à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, e são: a planta baixa (Figura 211), a fachada principal (Figura 212), o corte longitudinal (Figura 223) e a pintura de quadratura para a parede de fundo da capela-mor (Figura 242). Igualmente como nos desenhos para a Igreja de Sant'Ana, Ferreira também escreveu que todos foram desenhados pelo italiano, sem que o “arquiteto régio” recebesse quaisquer ônus por eles.

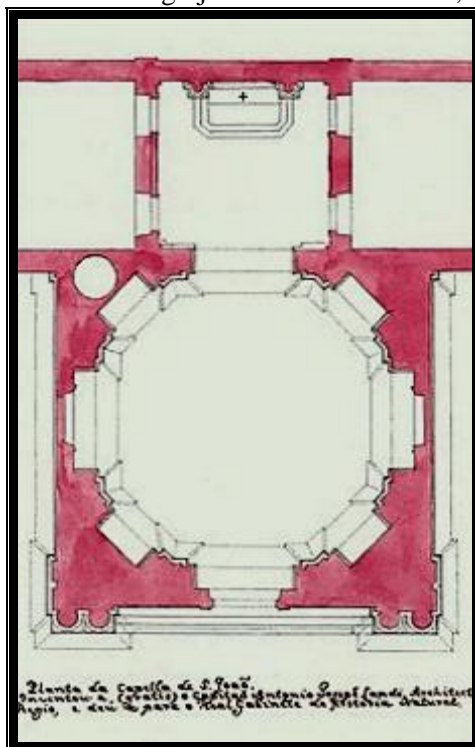
⁷⁷⁵ O autor [Germain Bazin] simpatiza-se [...] com a Igreja de São João, classificando-a de *joyau d'architecture* (jóia da arquitetura), a obra é citada no item 99 em MELLO Júnior, Donato. *Bibliografia Comentada*. In: _____. **Antonio José Landi, Arquiteto de Belém**. Rio de Janeiro: 1973, n.p.

⁷⁷⁶ PINTO, 1906. p. 15.

⁷⁷⁷ MENDONÇA, 2003b. p. 475-6

⁷⁷⁸ BAENA, 1969. p. 188, 193. Segundo o manuscrito existente na Biblioteca da Ajuda, *Memória das pessoas que desde o princípio da conquista governaram as duas Capitânicas do Maranhão e Grão-Pará, anno 1783*, a construção teria se iniciada em 1769 e terminada em 1772, às custas do Governador Fernando da Costa de Ataíde e Teive de Sousa Coutinho, conforme MENDONÇA, 2003b. p. 475.

Figura 211 - Planta da Igreja de São João Batista, Belém, Pará



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira⁷⁷⁹

Figura 212 - Fachada da Igreja de São João Batista, Belém, Pará



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira⁷⁸⁰

⁷⁷⁹ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1095089.jpg>. Acesso em: 31 jan. 2019.

⁷⁸⁰ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1095087.jpg>. Acesso em: 31 jan. 2019.

A pedra fundamental da ermida foi plantada no mesmo lugar da anterior pelo Arcediago Manoel das Neves em setembro de 1772. O ato foi assistido pelas autoridades eclesiásticas, militares e civis⁷⁸¹ e pelo Governador João Pereira Caldas, que lançou, nas fundações, moedas de ouro e prata. A construção se deu com o apoio financeiro dos paroquianos da Sé, quiçá por quererem saldar a dívida, porque a igreja funcionou como Matriz por anos⁷⁸², enquanto a Sé esteve em obras. Sua conclusão se deu em 1777, ainda no governo de Pereira Caldas. Foi sagrada a 23 de junho com a primeira missa. Na noite anterior, houve queima de “fogos de prazer e vistas”, sob a coordenação do Tenente Coronel Theodosio Constantino Chermont.⁷⁸³

A Igreja de São João Batista, implantada na hoje denominada Praça República do Líbano, assim como a maioria das edificações religiosas de Belém, foi construída com um amplo espaço a sua frente, o Largo de São João, o que a destaca no conjunto.

Figura 213 - Detalhe da planta de Belém de 1771, de Gaspar Gronsfeld. (1) Igreja de São João, (2) Palácio dos Governadores, (3) Igreja de Santo Alexandre, (4) Igreja da Sé, (5) Rua Tomázia Perdigão, (6) Largo de São João



Fonte: Site Wikipedia⁷⁸⁴

⁷⁸¹ BAENA, 1969. p. 188

⁷⁸² PINTO, 1906. p. 84-5.

⁷⁸³ BAENA, op. cit., p. 193.

⁷⁸⁴ Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Igreja_do_Carmo_na_planta_de_Bel%C3%A9m_de_1771.jpg>. Acesso em: 31 jan. 2019.

Figura 214 - Vista aérea da cidade de Belém. (1) Igreja de São João, (2) Palácio dos Governadores, (3) Igreja de Santo Alexandre, (4) Igreja da Sé, (5) Rua Tomázia Perdigão, (6) Largo de São João



Fonte: Google Maps, 2016

Tal como a Igreja do Carmo, de que tratei no capítulo anterior, a Igreja de São João Batista tem interessante posicionamento, quando nos aproximamos dela pela Rua Tomázia Perdigão, a antiga Ilhargá do Palácio. Ao caminhar pela estreita via em direção ao largo de São João, a distância percorrida prepara a visão do transeunte até que o templo e o conjunto circundante sejam totalmente revelados. A reta determinada pela rua encaminha o olhar para a igreja e chama a atenção para ela – hoje, parcialmente comprometido pela vegetação (Figura 215). O efeito da perspectiva, que o Barroco herdou do Renascimento, mas que só nesse período foi valorizado na composição e traçado das cidades, favorece a vista que se tem da igreja⁷⁸⁵: “recanto misterioso que coroa a perspectiva da Rua Tomázia Perdigão”.⁷⁸⁶

⁷⁸⁵ A respeito desses aspectos ler: GOITIA, 1982. p. 135-6.

⁷⁸⁶ 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, nov. 2012/abr. 2013.

Figura 215 - Aproximação da Igreja de São João Batista pela Rua Tomázia Perdigão

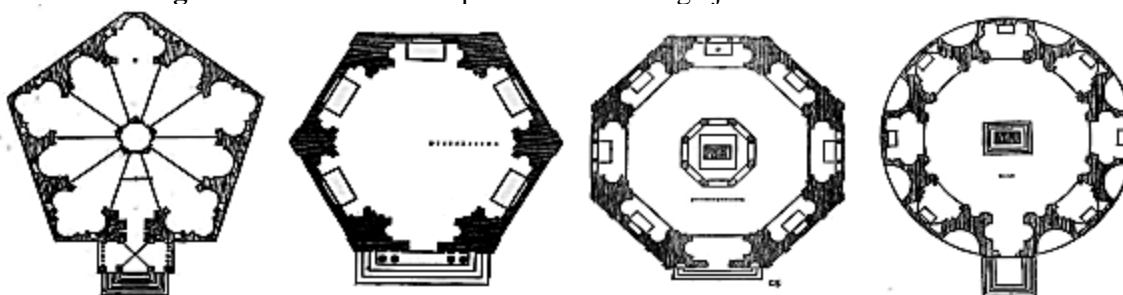


Fonte: Imagens adaptadas do Google Maps, 2017

A planta da igreja (Figura 211) tem característica pouco comum à arquitetura religiosa no Brasil. Sua nave tem o formato octogonal, com a particularidade de que, externamente, o que se observa é o formato quadrangular.⁷⁸⁷

Em Portugal, a planta octogonal esteve presente em alguns pontos do seu território e não apenas em Lisboa, em verdade, com a predominância de plantas do tipo central, quiçá inspiradas no Quinto Livro do Tratado de Sebastiano Sérlio (1547)⁷⁸⁸, que mostra alguns tipos de plantas centralizadas, sejam elas, pentagonais hexagonais, octogonais e circulares (Figura 216), como alternativa às configurações longitudinais.⁷⁸⁹

Figura 216 - Formatos de plantas baixas de igrejas de Sebastiano Sérlio



Fonte: Quinto Livro do Tratado de Sebastiano Serlio, respectivamente, p. 10, 12, 14 e 4⁷⁹⁰

⁷⁸⁷ Do período, são poucos os exemplos de igrejas brasileiras com planta octogonal. Dentre essas: São Pedro dos Clérigos (Recife, PE, 1728), e Nossa Senhora da Conceição da Praia (Salvador, BA, 1765), Nossa Senhora da Boa Morte (Goiás, GO, 1779), Nossa Senhora do Carmo (Goiás, GO, 1782), Nossa Senhora da Glória do Outeiro (Rio de Janeiro, RJ, 1730), São Pedro dos Clérigos (Rio de Janeiro, RJ, 1733), Nossa Senhora Mãe dos Homens (Rio de Janeiro, RJ, 1790), São José (Minas Novas, MG), Nossa Senhora da Luz (São Paulo, SP) e a capela da Ordem Terceira de São Francisco (São Paulo, SP, 1787).

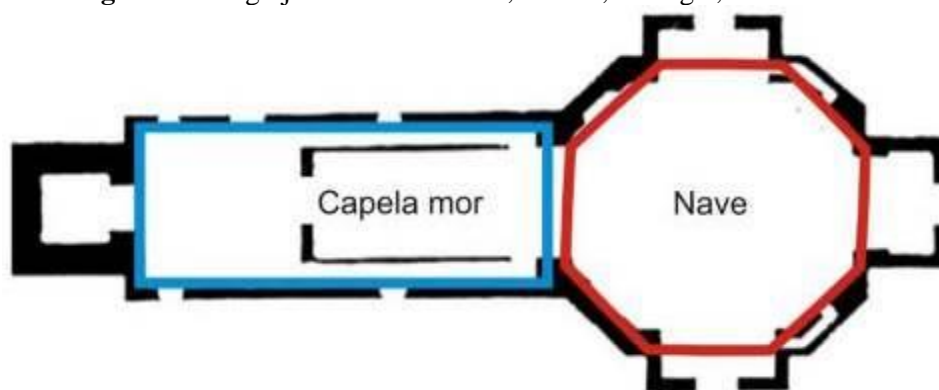
⁷⁸⁸ SERLIO, Sebastiano. **Quinto Livro de Arquitectura**. Paris: Michel de Vascosan, 1547.

⁷⁸⁹ BURY, John. **Arquitetura e Arte no Brasil Colonial**. Brasília, DF: IPHAN/MONUMENTA, 2006. p. 149-50.

⁷⁹⁰ SERLIO, op. cit, p. 4, 10, 12 e 14.

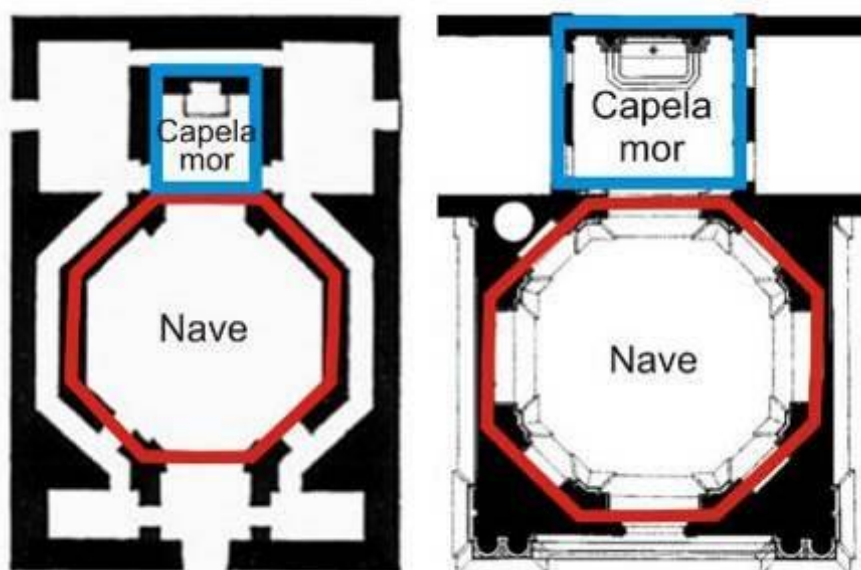
Essas plantas centrais são projetos audaciosos para o período, tendo em vista que as plantas retangulares ainda eram as mais comuns. Em alguns casos, veem-se as plantas longitudinais serem combinadas com as plantas centralizadas, como em Portugal, na Igreja do Menino Deus (Figura 217), de 1711, em Lisboa, e na Igreja de Nossa Senhora dos Navegantes (Figura 218), em Cascais, que combinam, nas plantas, formas retangulares com formas octogonais. Da segunda, é possível fazer uma analogia com a planta de São João Batista, de Belém, pelo formato octogonal da nave, combinado com uma capela-mor retangular, inclusive sem revelar seu formato no exterior.

Figura 217 - Igreja do Menino Deus, Lisboa, Portugal, século XVIII



Fonte: adaptado de John Bury⁷⁹¹

Figura 218 - Comparação entre as plantas das igrejas de Nossa Senhora dos Navegantes (Cascais, Portugal), à esquerda, e de São João Batista (Belém, Pará), à direita



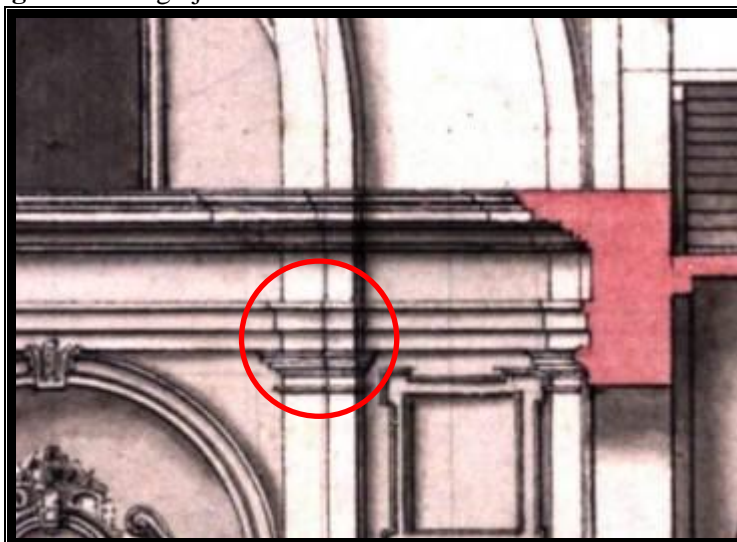
Fonte: plantas adaptadas de John Bury⁷⁹² e da Biblioteca Nacional (Brasil)

⁷⁹¹ BURY, 2006. p. 150.

⁷⁹² BURY, op. cit. loc. cit.

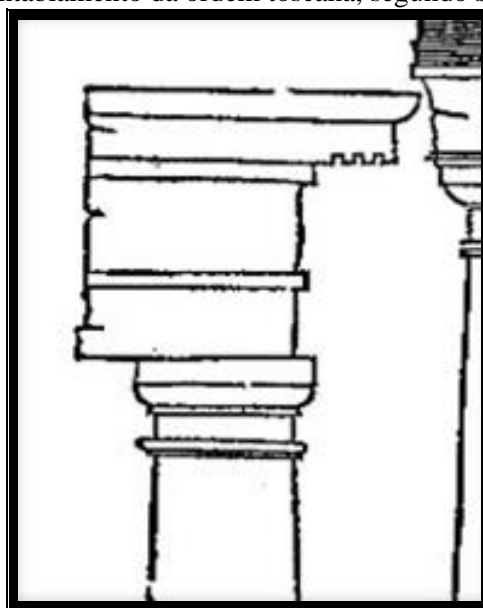
Ao comparar os projetos com a obra construída, é possível observar também: nos desenhos (Figura 219), o entablamento é liso e, na execução (Figura 221), foram acrescentados elementos como tríglifos e gotas; ou seja, enquanto, no desenho, o arquiteto utilizou a ordem toscana (Figura 220), na execução, valeu-se da ordem dórica (Figura 222) e adicionou uma linha de dentículos.

Figura 219 - Igreja de São João Batista – detalhe do entablamento



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira⁷⁹³

Figura 220 - Entablamento da ordem toscana, segundo Sebastiano Serlio



Fonte: Sebastiano Serlio⁷⁹⁴

⁷⁹³ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1095083.jpg>. Acesso em: 31 jan. 2019.

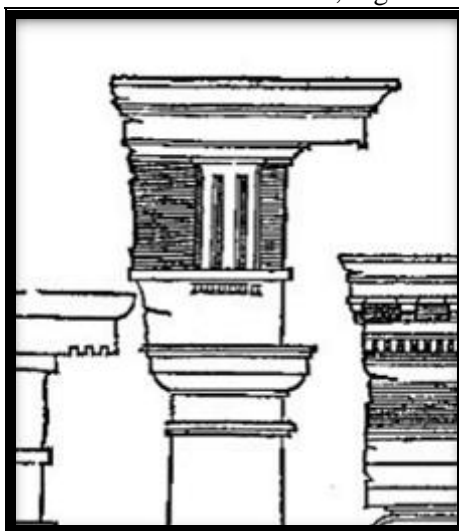
⁷⁹⁴ SERLIO, Sebastiano. **Quarto Livro de Arquitetura**. Toledo: Casa de Iuan de Ayala, 1552b. p.VI.

Figura 221 - Igreja de São João Batista - detalhe do entablamento



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2010

Figura 222 - Entablamento da ordem dórica, segundo Sebastiano Serlio

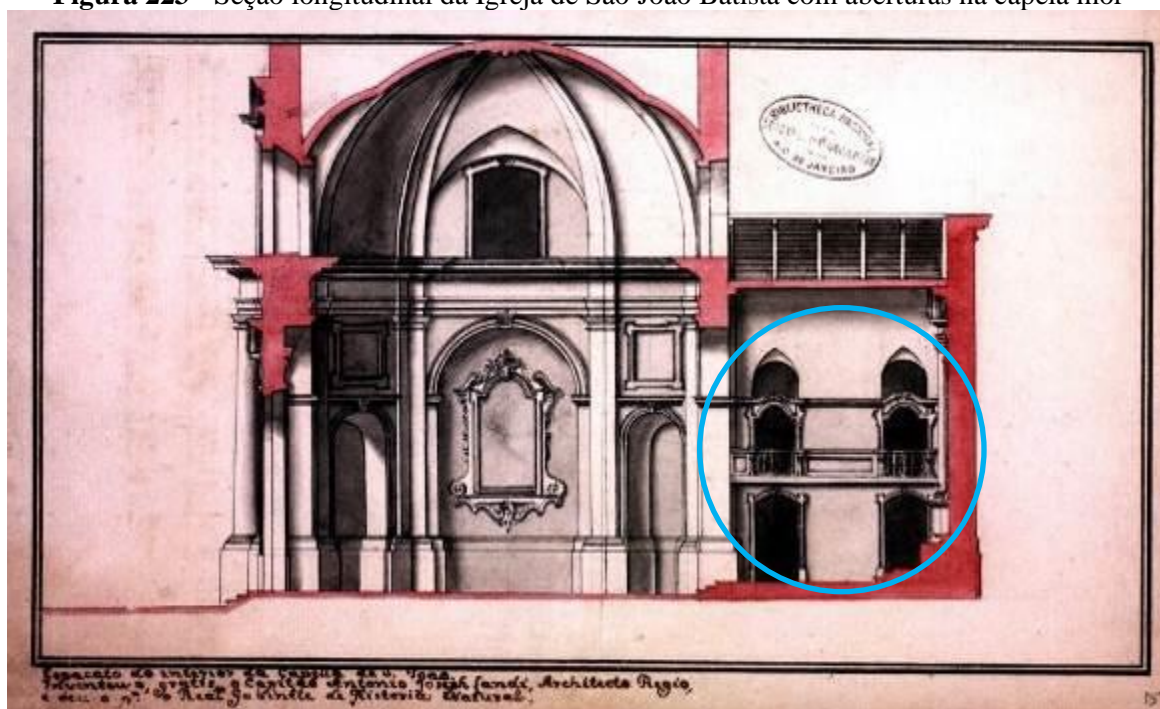


Fonte: Sebastiano Serlio⁷⁹⁵

As diferenças entre desenho e obra construída também aparecem, igualmente, em outras edificações. No interior da Igreja, por exemplo, além dos acréscimos no entablamento, já citados, no desenho da capela-mor, há indicação de quatro portas (duas de cada lado) e de tribunas ao alto destas (Figura 223). Na execução, entretanto, apenas duas portas (uma de cada lado) foram abertas e não foram construídas as tribunas. Na altura destas, existem duas falsas janelas pintadas de um lado e duas janelas altas do outro (Figura 224 e Figura 225). Os porquês das alterações ficam sempre sem respostas. Materiais inadequados? Mão de obra não habilitada? Custos?

⁷⁹⁵ SERLIO, Sebastiano. **Quarto Livro de Arquitetura**. Toledo: Casa de Iuan de Ayala, 1552b. p. VI.

Figura 223 - Seção longitudinal da Igreja de São João Batista com aberturas na capela mor



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira⁷⁹⁶

Figura 224 - Porta e falsas janelas na Capela mor da Igreja de São João Batista, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2017

⁷⁹⁶ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1095083.jpg>. Acesso em: 31 jan. 2019.

Figura 225 - Porta e janelas altas na Capela mor da Igreja de São João Batista



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2017

Na fachada, as diferenças entre projeto e execução estão presentes nos detalhes dos ornatos. A portada foi arrematada pela escultura de um cordeiro (Figura 226); no desenho, entretanto, é indicado um círculo (Figura 227). Seria um espaço para alguma inscrição? Ou para um elemento escultórico, como fez no batistério da Igreja de Sant'Ana (Figura 228)?

Figura 226 - Detalhe da portada da Igreja de São João Batista, Belém, Pará



Fonte: Foto de Percival Tirapeli, arquivo digital da UNESP⁷⁹⁷

⁷⁹⁷ Disponível em: <<https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/65844/13/Capela%20de%20S%C3%A3o%20Jo%C3%A3o%20Landi%20Bel%C3%A9m%202842%29.jpg>>. Acesso em: 31 jan. 2019.

Figura 227 - Detalhe da portada da Igreja de São João Batista, Belém, Pará



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira⁷⁹⁸

Figura 228 - Detalhe do retábulo do batistério da Igreja de Sant'Ana, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2012

Outra diferença entre o projeto e a construção está no alto da janela da fachada. Na execução, foi sobreposta uma concha (Figura 229); enquanto, no desenho, o espaço é ocupado por uma mísula em forma de voluta (Figura 230), sem função estrutural, apenas ornamental.

Figura 229 - Detalhe da janela da Igreja de São João Batista, Belém, Pará

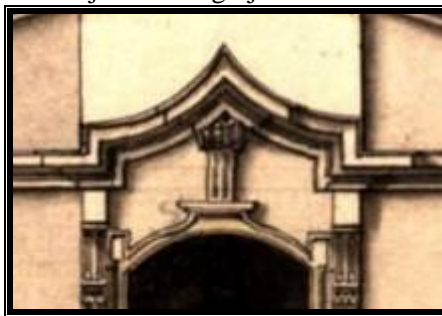


Fonte: Percival Tirapeli, arquivo digital da UNESP⁷⁹⁹

⁷⁹⁸ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1095087.jpg>. Acesso em: 31 jan. 2019.

⁷⁹⁹ Disponível em: <<https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/65844/9/Capela%20de%20S%C3%A3o%20Jo%C3%A3o%20Landi%20Bel%C3%A9m%20fachada%20%282%29.jpg>>. Acesso em: 31 jan. 2019.

Figura 230 – Detalhe da janela da Igreja de São João Batista, Belém, Pará



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira⁸⁰⁰

No coroamento do frontão, há dois pináculos (Figura 231), um em cada extremidade; entretanto, Landi propôs dois vasos-fogaréu (Figura 232), quiçá substituídos pela inexistência das peças em Belém. Ou seriam apenas mudanças de projeto, afinal, na Capela Pombo, o arquiteto utilizou vasos no coroamento da fachada, possivelmente, produzidos na olaria do próprio artista no Murutucu.

Figura 231 - Pináculo no frontão da Igreja de São João Batista, Belém, Pará



Fonte: Foto de Percival Tirapeli, Arquivo digital da UNESP⁸⁰¹

Figura 232 - Vaso-fogaréu no frontão da Igreja de São João Batista, Belém, Pará



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira⁸⁰²

⁸⁰⁰ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1095087.jpg>. Acesso em: 31 jan. 2019.

⁸⁰¹ Disponível em: <<https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/65844/9/Capela%20de%20S%C3%A3o%20Jo%C3%A3o%20Landi%20Bel%C3%A9m%20fachada%20282%29.jpg>>. Acesso em: 31 jan. 2019.

⁸⁰² Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1095087.jpg>. Acesso em: 31 jan. 2019.

A concepção da fachada da Igreja de São João (Figura 233) reforça a ideia de que o arquiteto se valeu de um arquivo de imagens mentais ou de sua *Raccolta*, pois guarda grande referência à Igreja do Colégio de Mont'Alto, de Ambrosini (Figura 234): frontão triangular, com marcações nos vértices, aberturas centrais de porta e janela e marcações verticais por colunas e pilastras.

A ausência de torres sineiras na fachada chama a atenção. Existe apenas um campanário na lateral da igreja, de construção posterior. A inexistência das torres, aos moldes da Igreja de Sant'Ana, de que tratarei em seguida, é um detalhe raro na arquitetura brasileira e também na portuguesa, e mostra aqui mais um trânsito de informações: uma fachada de igreja tipicamente italiana, em uma colônia portuguesa.

Figura 233 - Igreja de São João Batista, Belém, Pará



Fonte: Foto de Percival Tirapeli, Arquivo digital da UNESP⁸⁰³

⁸⁰³ Disponível em: <<https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/65844/9/Capela%20de%20S%C3%A3o%20Jo%C3%A3o%20Landi%20Bel%C3%A9m%20fachada%20%282%29.jpg>>. Acesso em: 31 jan. 2019.

Figura 234 - Fachada da Igreja do Colégio Pontifício de Mont'Alto, de Ambrosini, desenho de Landi



Fonte: *Raccolta di alcune Facciate di Palazzi e Cortili de più riguardevoli di Bologna*

4.2.2 A quadratura bolonhesa na floresta

As pinturas na técnica de quadratura são caracterizadas por serem a reprodução pictórica de arquiteturas fictícias sobre uma superfície plana que sugerem um ambiente tridimensional, cujo extraordinário é que, ao misturar realidade e ficção, pela luz e pela mudança de cor, dependendo do ponto de vista, provocavam, no observador, espanto e maravilha. A técnica é também denominada de “pintura de arquitetura” ou “falsa arquitetura” ou ainda “arquitetura fingida”.

O método foi propagado pelo mundo com auxílio das ordens religiosas. O jesuíta Andrea Pozzo⁸⁰⁴ (1642-1709), pintor, cenógrafo e arquiteto, foi um dos maiores artistas do século XVII e deixou uma obra significativa, com destaque para os trabalhos de quadratura como "A Glorificação de Santo Inácio", na Igreja de Santo Inácio, em Roma (Figura 235). O tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, que trata das regras da perspectiva na arquitetura e nas artes plásticas, é um dos mais conhecidos do período Barroco. Nele, Pozzo

⁸⁰⁴ Para mais detalhes sobre o Padre Andrea Pozzo, consultar: <http://www.andreapozzo.com>.

introduziu novas formas de se criar a terceira dimensão por meio de regras não somente matemáticas, mas empíricas, derivadas das formas como o olho alcança a tridimensionalidade e a sua ilusão.

Figura 235 - Detalhe da obra *A Glorificação de Santo Inácio*, de Andrea Pozzo, século XVII



Fonte: Site Wikipedia⁸⁰⁵

O tratado de Pozzo foi, de certa maneira, uma espécie de traição às ideias vigentes, pois, ao propor, com a perspectiva, o ilusório, foi de encontro ao pensamento sobre o homem: mais real, mais verdadeiro.⁸⁰⁶ Influenciou gerações de artistas e serviu de modelo na Espanha, em Portugal e, conseqüentemente, em suas colônias. Na pintura colonial brasileira, foi referência na obra de pintores como o mineiro Manoel da Costa Ataíde (1762-1830), o Mestre Ataíde, no que se refere “aos aspectos construtivos das estruturas arquitetônicas”⁸⁰⁷, haja vista que as obras de Pozzo dão bastante visibilidade a tais estruturas com destaque às colunas. Esse aspecto também ocorre nas obras do brasileiro (Figura 236).

⁸⁰⁵ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Andrea_Pozzo#/media/File:Andrea_Pozzo_-_Apotese_de_Santo_Inacio.jpg>. Acesso em: 31 jan. 2019.

⁸⁰⁶ LENZINI, Pietro. **Os tratados de Ferdinando Bibiena e a contribuição teórica para a renovação da cena no século XVIII**. Belém: UFPA, 10 set. 2010. Conferência proferida dentro do Projeto cultural Casa Rosada.

⁸⁰⁷ PAIVA, Adriano Toledo; PIRES, Maria do Carmo. **Uma Elegante e Moderna Perspectiva: A pintura do teto da capela mor de Nossa Senhora do Rosário de Mariana**. Não paginado. Disponível em: <http://www.sumarios.org/sites/default/files/pdfs/56525_6517.PDF>. Acesso em: 24 mar. 2012.

Figura 236 - Detalhe da obra *Glorificação de Nossa Senhora*, teto da Igreja de São Francisco, Ouro Preto, Minas Gerais, do Mestre Ataíde, século XVIII



Fonte: Site Wikipedia⁸⁰⁸

A quadratura não era totalmente inédita na cidade de Belém, quando Landi a ela chegou. Na pintura do teto do Consistório da Igreja de Santo Alexandre (Figura 118), a técnica já havia sido empregada discretamente, em combinação com a pintura de brutescos, como me referi anteriormente no capítulo dois; entretanto, a técnica da escola bolonesa, predominantemente, monocromática, só foi trazida pelo arquiteto.

Em Bolonha, a arte da quadratura foi bastante difundida desde o século XVI. Não apenas como uma técnica acessória ou complementar de pintura, mas autônoma. Landi foi aluno de Ferdinando Bibiena e, possivelmente, teve aulas de arquitetura, geometria prática, perspectiva, ornato, pintura, gravura, entre outras, que eram assuntos ensinados na Escola de Arquitetura da Academia⁸⁰⁹. Na Escola, recebeu o título de Mestre em Arquitetura e Perspectiva.

O fato de Landi estar entre os melhores discípulos da Academia, aluno predileto de Ferdinando, levou a que o pintor e literato Giampietro Zanotti (1674-1765) previsse a ele futuro promissor: “pode pressagiar-se-lhe boa fortuna, que a merece, pois é honestíssimo,

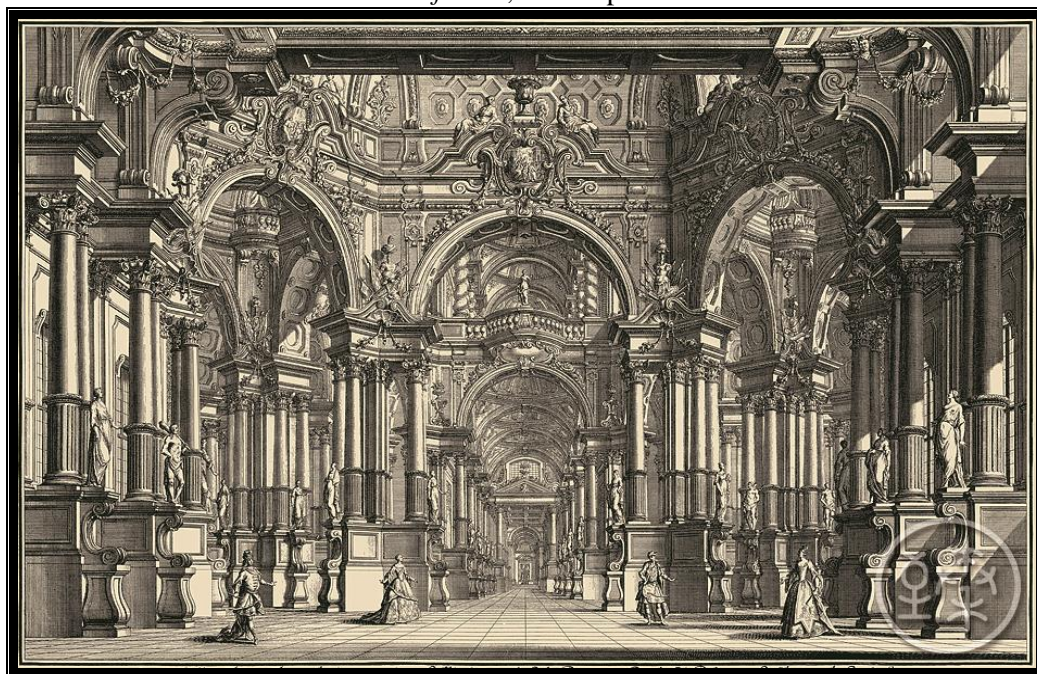
⁸⁰⁸ Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/65/Mestre_At%C3%A1de_-_Glorifica%C3%A7%C3%A3o_de_Nossa_Senhora_-_Igreja_de_S%C3%A3o_Francisco_2.jpg>. Acesso em: 31 jan. 2019.

⁸⁰⁹ MENDONÇA, 2003b. p. 21, 56, 62.

ainda que jovial e brincalhão quanto pode, mas sempre com sabedoria e respeito”. E, por ser aluno aplicado, destacou-se e, posteriormente, foi admitido como membro e professor da instituição.⁸¹⁰

A arte bolonhesa, em particular aquela ensinada na Academia, foi bastante divulgada por arquitetos, quadraturistas e cenógrafos pelas cortes europeias. Sua aplicação nos interiores dos edifícios bolonheses, durante o século XVII, propiciou à arte daquela região viver um de seus momentos mais férteis. A quadratura bolonhesa se destacou das demais porque, além de sugerir espaços com vários pontos de fuga e planos vazados, que se sobrepunham nas composições, buscava a complexidade. Para a técnica, o importante era, nem tanto o espaço representado, mas a perspectiva em si, uma espécie de autopropaganda da arte.⁸¹¹ E, como já citei, predominantemente monocromática (Figura 237).

Figura 237 - *Scena della Festa Teatrale in occasione delli Sponsali del Principe Reale di Polonia ed elettorale di Saffonia*, de Joseph Galli Bibiena



Fonte: Consummate Art Working⁸¹²

⁸¹⁰ MATTEUCCI, Ana Maria. *Arquitetura desenhada e arquitetura construída em Bolonha na primeira metade de setecentos*. In: AA.VV. **Amazônia Felsínea**: Antônio José Landi, itinerário artístico e científico de um arquiteto bolonhês na Amazônia do século XVIII. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1999. p. 86.

⁸¹¹ LENZINI, Pietro. **Os tratados de Ferdinando Bibiena e a contribuição teórica para a renovação da cena no século XVIII**. Belém: UFPA, 10 set. 2010. Conferência proferida dentro do Projeto cultural Casa Rosada.

⁸¹² Disponível em: <<http://www.giclee.com.tw/product/augsburg%3Aandreaspeffel-347.html>>. Acesso em: 31 jan. 2019.

Prospecções cromáticas realizadas em 1988 na Igreja de São João Batista confirmaram a existência de uma pintura ilusionista na parede posterior da capela mor sob a pintura que imitava mármore⁸¹³ (Figura 238), mas somente em 1996, as três pinturas de quadratura da Igreja de São João Batista foram reveladas, após ficarem encobertas durante décadas, por sucessivas camadas de tinta e pela sobreposição de retábulos de estilo neogótico (Figura 239) implantados pelos padres agostinianos, que geriram a igreja entre 1899 a 1959.⁸¹⁴ No mesmo período, também foram colocados na igreja, um coro (Figura 240) e um púlpito. O coro foi removido em maio de 1968, “com satisfação geral dos que frequentam a igreja e a veem agora mais ampla, clara”.⁸¹⁵

Figura 238 - Detalhe da prospecção cromática realizada na Igreja de São João Batista, Belém, Pará



Fonte: Acervo do IPHAN⁸¹⁶

⁸¹³ INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Belém recebe Igreja de São João Batista restaurada.** Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/441>>. Acesso em: 30 mar. 2017. SARQUIS, Giovanni Blanco. **Igreja de São João Batista.** Restauração e Conservação – 2013. Belém: IPHAN/PA, 2013. p. 16 e 18. Disponível em: <<https://casadopatrimoniopa.files.wordpress.com/2015/03/livreto-sc3a3o-joc3a3o-batista.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

⁸¹⁴ VERGOLINO, Paulo Leonel Gomes. **A Capela de São João Batista e a Pintura de Quadratura Landiana na Capital do Pará.** Não paginado. Disponível em: <<http://revistamuseu.com/naestrada/naestrada.asp?id=3947>>. Acesso em: 30 mar. 2017.

⁸¹⁵ LEAL, Américo (monsenhor). **Histórias de uma igreja e cercanias.** Belém: Gráfica Falângola, 1969.

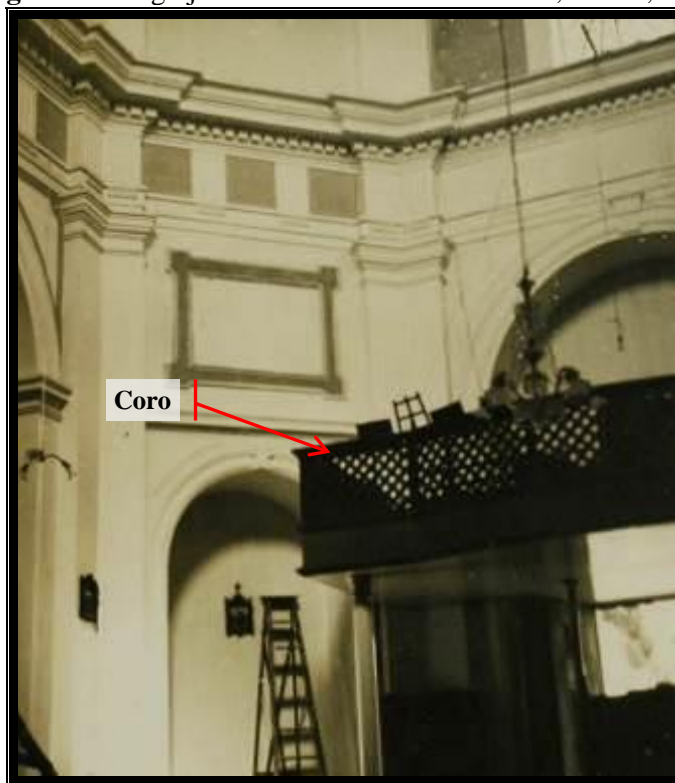
⁸¹⁶ SARQUIS, op. cit., p. 16.

Figura 239 - Igreja de São João Batista, antes de 1996, Belém, Pará



Fonte: Foto de José de Paula Machado e Nelson Monteiro⁸¹⁷

Figura 240 - Igreja de São João Batista em 1951, Belém, Pará



Fonte: Acervo digital do IPHAN⁸¹⁸

⁸¹⁷ COELHO, Geraldo Mártires; MORAES, Ruth Burlamaqui. **Os caminhos de Belém**. Rio de Janeiro: Agir, 1996. p. 64.

⁸¹⁸ Disponível em: <<http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/2239/F040735.jpg?sequence=2&isAllowed=y>>. Acesso em: 21 fev. 2019.

Pelos desenhos doados por Landi a Alexandre Ferreira, as paredes laterais da nave seriam ocupadas por trabalhadas molduras que enquadrariam pinturas (Figura 241) e apenas a capela mor teria a pintura na técnica de quadratura, como se pode ver no projeto (Figura 242). Entretanto é sabido que, em outras situações, o arquiteto também não indicou detalhes mais elaborados nos desenhos das seções, mas os fez acompanhar dos desenhos dos detalhes, aos moldes do que fez para o retábulo-mor (Figura 242) dessa igreja e já havia feito para a Igreja da Sé.

Figura 241 - Detalhe da parede lateral da Igreja com moldura e não pintura de quadratura



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira⁸¹⁹

⁸¹⁹ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1095083.jpg>. Acesso em: 31 jan. 2019.

Figura 242 - Retábulo-mor da Igreja de São João Batista, Belém, Pará



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira⁸²⁰

As três pinturas na Igreja de São João Batista são significativas por serem as únicas conhecidas provenientes da escola bolonhesa e ainda existentes nessa técnica na região. Imitam as volumetrias de grandes retábulos: um na parede do fundo da capela-mor (Figura 243), que mede 5,86m de largura por 8,23m de altura, e dois nas paredes laterais da nave (Figura 244 e Figura 245), que mede 3,71m de largura por 6,80m de altura. As três pinturas, para Pietro Lenzini, têm características semelhantes aos repertórios dos mestres de Landi, pela presença do primeiro plano e dos planos posteriores, que dão profundidade à composição⁸²¹.

⁸²⁰ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1095088.jpg>. Acesso em: 31 jan. 2019.

⁸²¹ LENZINI, Pietro. *Visita técnica à Igreja de São João Batista*. Belém, 9 set 2010. Notas de aula.

Imitam mármore, cobrem totalmente as paredes e possuem elevado equilíbrio compositivo. Foram executadas em tons de róseo com detalhes verdes (Figura 243) e não mostram o mesmo efeito de profundidade do projeto. É baixo o contraste entre as cores, e o primeiro plano se confunde com os posteriores espaços imaginários.

A pintura do retábulo-mor (Figura 243) tem bastante semelhança com o projeto (Figura 242). A composição geral foi mantida, com diferenças nos detalhes ornamentais, os quais remetem à linguagem bibienesa e são: cartelas com motivos vegetalistas ou aconcheados, vasos com flores, elementos vegetalistas pendentes, pedestais de colunas sob a forma de bulbos e folhas de acanto que revestem os pedestais. Chama a atenção, ainda, o uso de guirlandas com flores e frutos em quantidade superior ao proposto no projeto.

Figura 243 - Retábulo-mor da Igreja de São João Batista, Belém, Pará



Fonte: Foto de Rocco Lopes

No centro do conjunto, há uma moldura ladeada por colunas. No restauro de 1996, a tela, deteriorada, foi substituída por um painel de madeira e, ao centro, foi sobreposta uma imagem de São João Batista. O mesmo recurso da tela centralizada na composição retabular também foi utilizado nas duas quadraturas da nave. As telas a óleo são de autoria de Francisco de Figueiredo⁸²² e retratam: São João Batista às margens do rio Jordão (Figura 244) e sua decapitação (Figura 245).

Figura 244 - Retábulo lateral da Igreja de São João Batista, Belém, Pará



Fonte: Percival Tirapeli, arquivo digital da UNESP⁸²³

⁸²² A autoria das telas foi, por anos, atribuída a Pedro Alexandrino de Carvalho, porém essa informação foi negada por Augusto Meira Filho que encontrou nas telas o registro de seu verdadeiro autor: o lisboeta Francisco de Figueiredo. Segundo os artigos publicados em jornais: MEIRA Filho, Augusto. Contribuição à história da Capela de São João. *A Província do Pará*. Belém, 07 maio 1969. Caderno 3. (não paginado)

⁸²³ Disponível em: <<https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/65844/16/Capela%20de%20S%C3%A3o%20Jo%C3%A3o%20Landi%20Bel%C3%A9m%202824%29.jpg>>. Acesso em: 31 jan. 2019.

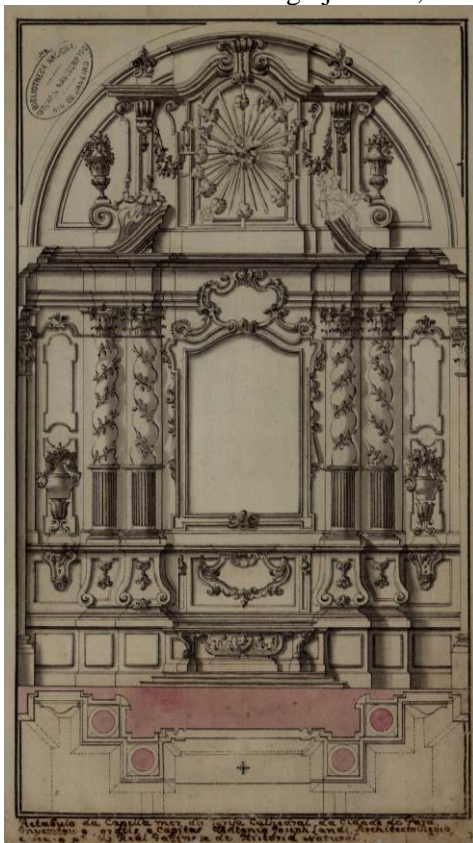
Figura 245 - Retábulo lateral da Igreja de São João Batista, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2012

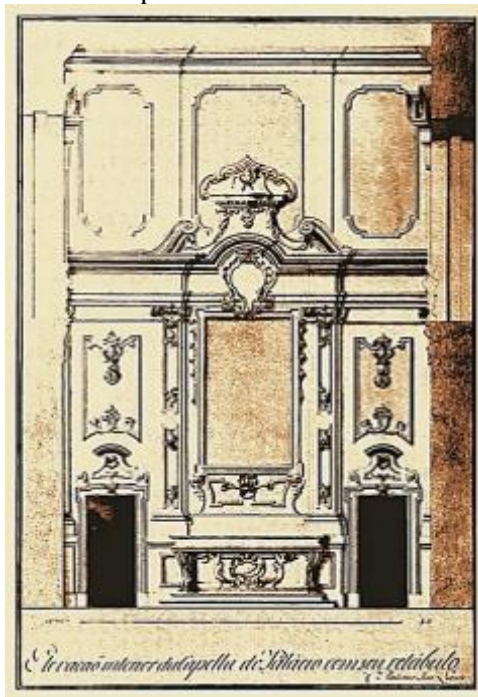
A configuração da tela centralizada no retábulo é um elemento que o arquiteto utilizou com frequência em seus trabalhos (Figura 247) e é uma característica comum aos retábulos do período em Bolonha, como os existentes, por exemplo, na Igreja da Madonna di Galliera (Figura 248 e Figura 249), de autoria dos Bibiena, e o desenho de Giuseppe Bibiena (Figura 201).

Figura 246 - Retábulo-mor da Igreja da Sé, Belém, Pará



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira⁸²⁴

Figura 247 - Retábulo da Capela do Palácio dos Governadores, Belém, Pará



Fonte: MENDONÇA, 2003b, p. 451

⁸²⁴ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1095079/mss1095079.jpg>. Acesso em: 31 jan. 2019.

Figura 248 - Retábulo lateral da Igreja da Madonna di Galliera, Bolonha, Itália



Fonte: Site “Worldwidetourist”⁸²⁵

Figura 249 - Retábulo-mor da Igreja da Madonna di Galliera, Bolonha, Itália



Fonte: Site do “Museum with no frontiers”⁸²⁶

⁸²⁵ Disponível em: <http://www.worldwidetourist.net/details.php?image_id=7419>. Acesso em: 04 fev. 2019.

Outro detalhe da composição que chama a atenção são os dois nichos vazados, preenchidos por vasos com flores, nas laterais da moldura central, tipologia que faz lembrar aquela usada em outros trabalhos landianos, nos quais o retábulo é ladeado por aberturas de portas, como na Capela do Palácio dos Governadores (Figura 250), na já citada Capela Pombo (Figura 251) e no Salão dos Pontificais da Igreja da Sé (Figura 193), todos edificadas em Belém, ou de pinturas ilusionistas que sugerem portas, como na Capela Sepulcral para o Governador Ataíde Teive (Figura 252), também em Belém, e no projeto para a Igreja Matriz de Barcelos, no Amazonas (Figura 256), das quais trataremos em outro ponto deste trabalho. Além do projeto para a Capela de Santa Rita (Figura 194), o oratório dos presos, em Belém.

Figura 250 - Capela do Palácio dos Governadores, altar mor, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

⁸²⁶ Disponível em: <http://baroqueart.museumwnf.org/database_item.php?id=monument;BAR;it;Mon12;33;en.jpg>. Acesso em: 04 fev. 2019.

Figura 251 - Retábulo-mor da Capela Pombo, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2001

4.2.3 A matéria-prima da terra e a quadratura landiana

À primeira vista, parece que as trocas ocorridas entre Landi e o meio circundante estiveram restritas às técnicas e aos modelos de arquitetura trazidos pelo bolonhês e empregados na região. Entretanto, pela ausência da matéria-prima própria para a execução de sua obra, ocorreu um movimento inverso em que o artista absorveu informações do local, assimilou técnicas do manejo da matéria-prima autóctone como as madeiras, os barros e os pigmentos; assim como já haviam feito os religiosos, as transformou e as aplicou em seu trabalho.

Um exemplo disso é o uso da folha do carajuru (*Arrabidaea chica*) para a produção de um corante vermelho, possivelmente, aplicado na execução das quadraturas da Igreja de São

João Batista, em substituição às tintas importadas da corte, e cujo processo de extração, Landi anotou em seu *Descrizione di varie piante, frutti*, [...].

[...] deixa-se que as folhas estejam maduras,/ e depois de tê-las arrancado da árvore/ deixam-se secar à sombra, [onde] se tor-/nam da cor do lápis vermelho./ Depois deixam-se por um dia, ou menos,/ em infusão em água, e fervem-se/ na mesma, de onde acontece/ que largam sua cor, que é// como uma finíssima terra, depois de levada/ ao fogo, e esfriada, retiram-se as/ folhas, que se lavam muito bem na/ mesma água, depois deixa-se de-/cantar, e essa decantação é a dese-/jada tinta. A qual é de uma cor vivissi-/ma, e muito mais escura que o carmim, e/ depois desta é certamente a mais/ estimável⁸²⁷

Conforme o artista, a espécie “seria muito apreciada em qualquer parte da Europa se não fosse descurado pela preguiça dessas pessoas, e se alguma planta se acha, é por acaso, mas ninguém a cultiva”.⁸²⁸ Nessa passagem, é possível observar que, igualmente aos religiosos, Landi também demonstrou incômodo com a chamada preguiça dos habitantes do local que, se assim não o fossem, poderiam ser mais prósperos.

O pigmento extraído do carajuru, como citei anteriormente no capítulo 1, já era conhecido pelos índios, que o usavam na pintura corporal e de objetos, e foi registrado pelo padre João Daniel em seu *Tesouro Descoberto no máximo Rio Amazonas*⁸²⁹.

O contato de Landi com a região, provavelmente, o fez conhecer os saberes locais, provocou a mistura desses com sua obra e reforçou, de tal modo, mais ainda, as ideias de mestiçagem geradas pelo encontro de realidades distintas. Relatou mesmo que, muitas vezes, utilizou o corante “com têmpera e com óleo, e resultou-me belíssima” e que, ao fazer as ilustrações da planta em seu *Descrizione*, pintou as flores com a própria tinta e estabeleceu mais uma zona de contato de seu trabalho com a natureza da região.⁸³⁰

Francisco Xavier Ribeiro de Sampaio, Ouvidor e Intendente Geral da Capitania de São José do Rio Negro, em seu diário de viagem às povoações da dita Capitania, entre 1774 e 1775, também mencionou o uso do carajuru, ainda pouco conhecido na Europa, na produção de “uma tinta vermelha finíssima [...] extrahida da folha da arvore”. Mencionou, entretanto, que era, juntamente com outros gêneros, bastante desprezada.⁸³¹

⁸²⁷ PAPAVERO et al., 2002. p. 73-4.

⁸²⁸ Ibidem, p. 73.

⁸²⁹ DANIEL, 2004. v. 1. p. 585.

⁸³⁰ PAPAVERO et al., op. cit. loc. cit.

⁸³¹ SAMPAIO, Francisco Xavier Ribeiro de. Appendice ao Diario da Viagem que em visita, e correição das povoações da Capitania de S. Josè do Rio Negro fez o Ouvidor e Intendente Geral da mesma, Francisco Xavier Ribeiro de Sampaio no anno de 1774-75. **Annaes da Bibliotheca e Archivo Publico do Pará**. Tomo Sexto. Belém: Imprensa Oficial, 1907. p. 81.

O Governador e Capitão General do Estado do Pará e Rio Negro, João Pereira Caldas, ao observar, porém, as possibilidades do produto, tentou divulgá-lo. Encaminhou assim um ofício, com data de 17 de outubro de 1777, ao secretário de estado da Marinha e Ultramar, Martinho de Melo e Castro, acompanhado de uma “amostra de huma qualidade de tinta chamada Carajerû”, para que fosse avaliada a sua utilidade e feita uma estimativa de preço de venda.⁸³² Alexandre Rodrigues Ferreira conta que tal amostra foi coletada por ele na Capitania do Rio Negro, porém observa que não houve interesse pelo produto. Ficou como mais uma amostra de artigos curiosos provenientes da colônia⁸³³. Permaneceu, de tal modo, o costume de pouco se valorizar tais matérias-primas.⁸³⁴

Virgínia Diniz, em sua dissertação de mestrado, analisou tecnologicamente a pintura do século XVIII executada por Landi na igreja de São João Batista, a fim de identificar os pigmentos nela empregados, bem como o extraído do carajuru e os comparou, com vistas a estabelecer medidas de conservação preventivas e futuras propostas de restauro mais adequadas ao objeto. Isso traz o saber tradicional de comunidades locais e sua utilização em obras de interesse mundial. Ao final, a pesquisadora concluiu que o pigmento do carajuru foi usado na tinta de execução da pintura da igreja, pois o que foi produzido por ela a partir desse pigmento possui características muito próximas a da composição da tinta aplicada originalmente⁸³⁵. Isso reforça ainda mais as ideias de mestiçagem geradas pelo encontro de distintas realidades: técnica de pintura estrangeira e matéria prima e técnica de produção da tinta locais. Quanto à mão de obra, não há informações conhecidas, mas, quase certamente, houve a participação do próprio arquiteto e, quiçá, de outro estrangeiro morador da cidade e, provavelmente, de habitantes locais, quem sabe, algum dos pintores que aparecem no *Mappa das Famílias* [...] de 1778.⁸³⁶

⁸³² OFÍCIO do [governador e capitão-general do Estado do Pará e Rio Negro], João Pereira Caldas, para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Martinho de Melo e Castro, remetendo amostra de tinta chamada carajuru produzida na capitania do Rio Negro, para o Reino e colocando a hipótese de incrementar o seu fabrico. 1777, Outubro, 17, Pará. AHU_CU_013, Cx. 78, D. 6472.

⁸³³ FERREIRA, 1888. p. 63.

⁸³⁴ OFÍCIO da [Junta da Companhia Geral de Comércio do Grão-Pará e Maranhão] para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar, Martinho de Melo e Castro] sobre o envio de amostras de drogas medicinais e tintas que haviam sido remetidas do Maranhão por Agostinho José Pereira da Silva [Tombo] e que foram analisadas por Luís Le Comte. Anexo: relação e informação. Ca. 1777 AHU_CU_013, Cx. 78, D. 6510.

⁸³⁵ DINIZ, 2013. p. 78.

⁸³⁶ OFÍCIO do [governador e capitão general da capitania] do Rio Negro, João Pereira Caldas, para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Martinho de Melo e Castro, remetendo os mapas anuais da população das capitanias do Estado do Pará e Rio Negro, de 1778 a 1781. Anexo: mapas. AHU-Rio Negro, cx. 8, doc. 355. 1785, Junho, 22, Barcelos [Rio Negro]. Folhas 1, 9, 13, 15, 18, 20, 23 e 46. AHU_CU_013, Cx. 94, D. 7509.

No documento, há 08 pintores listados, sem que se especifique o tipo de pintura que executavam. São eles: Manoel Monteiro, soldado da tropa paga, pobre, aplicado ao seu ofício, (n.º 6, folha 1); Manoel Gomes Lança, soldado auxiliar, pobre, com aplicação ao seu ofício, dono de 1 escravo (n.º 173, folha 9); Francisco Xavier de Affonseca, soldado auxiliar, pobre, aplicado no seu ofício (n.º 242, folha 13); Alexandre Jozé, Alferes Auxiliar, pobre, aplicado no seu ofício (n.º 272, folha 15); Antonio da Rosa, pobre, aplicado no seu ofício, (n.º 343, folha 18); Jorge Correa Diniz, possibilidade mediana, aplicado no seu ofício, dono de 5 escravos (n.º 374, folha 20); Lourenço Jozé da Gama, pobre, aplicado no seu ofício (n.º 435, folha 23); Manoel de Chaves, Sargento e Auxiliar, pobre, vive do seu ofício, dono de 1 escravo (n.º 213, folha 46).⁸³⁷ Quaisquer desses indivíduos pode ter participado da execução dessas pinturas.

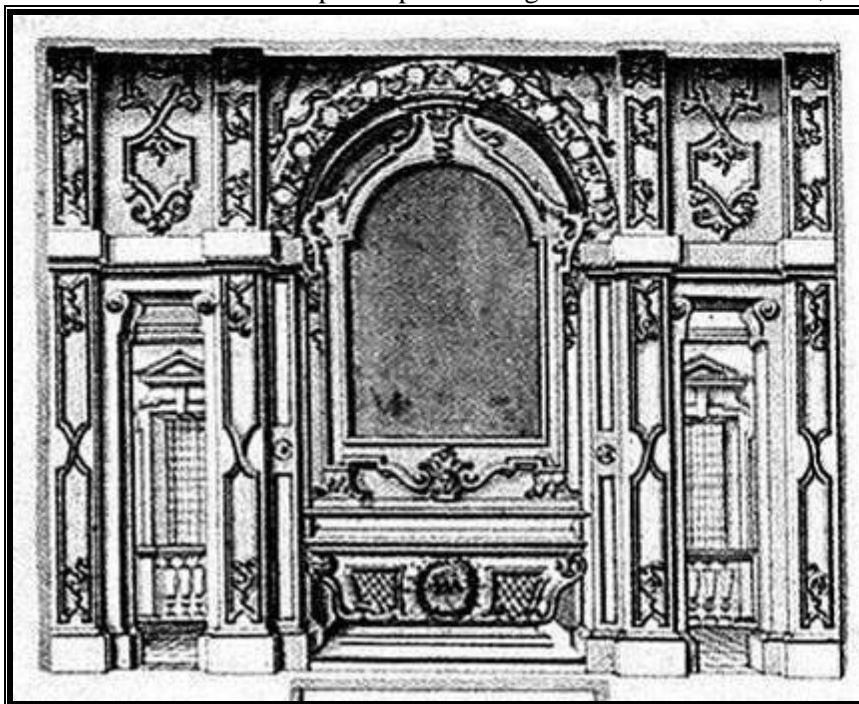
4.2.4 Outras quadraturas

Além das três pinturas da Igreja de São João Batista em que Landi utilizou especificamente a técnica da quadratura, são ainda conhecidos dois projetos de sua autoria, para serem executados na mesma técnica, sem que se tenham registros visuais de suas execuções: a capela sepulcral para o Governador Ataíde Teive, em Belém, no Pará, e a Igreja Matriz dedicada a Nossa Senhora da Conceição (Figura 255 e Figura 256), em Barcelos, no atual estado do Amazonas.

Para a capela sepulcral, é conhecida uma prancha com os desenhos a tinta-da-china, aquarelados, que representam: a planta baixa, a pintura do teto e as pinturas de perspectiva da parede do fundo (Figura 252) e da parede lateral (Figura 253). A prancha contém a seguinte identificação: *Planta da ermida que o Il^{mo}. Ex^{mo}. Sn'or fernando da Costa de Ataíde Teive mandou fazer e pintar no Convento dos Religiosos de S^{to} Antonio, da cidade do Pará no Anno de 1769, com Invocaça'õ Nossa Senhora Madre de Deos*. Essa prancha faz parte do álbum com os desenhos do Palácio dos Governadores, oferecido por Landi ao governador Ataíde Teive, e que pertence ao Arquivo Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, no Porto, em Portugal.

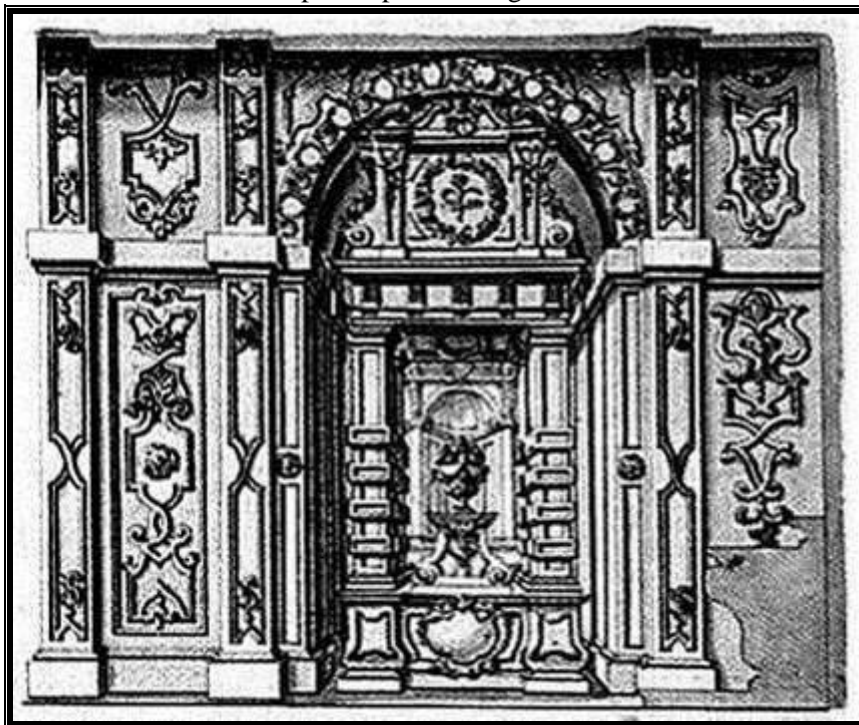
⁸³⁷ OFÍCIO do [governador e capitão general da capitania] do Rio Negro, João Pereira Caldas, para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Martinho de Melo e Castro, remetendo os mapas anuais da população das capitanias do Estado do Pará e Rio Negro, de 1778 a 1781. Anexo: mapas. AHU-Rio Negro, cx. 8, doc. 355. 1785, Junho, 22, Barcelos [Rio Negro]. Folhas 1, 9, 13, 15, 18, 20, 23 e 46. AHU_CU_013, Cx. 94, D. 7509.

Figura 252 - Parede do fundo da capela sepulcral do governador Ataíde Teive, Belém, Pará



Fonte: Adaptado de MENDONÇA, p. 485⁸³⁸

Figura 253 - Parede lateral da capela sepulcral do governador Ataíde Teive, Belém, Pará



Fonte: Adaptado de MENDONÇA, p. 485⁸³⁹

⁸³⁸ MENDONÇA, 2003b. p. 485.

⁸³⁹ Ibidem, loc. cit.

Uma capela, hoje dedicada a Nossa Senhora de Lourdes⁸⁴⁰ (Figura 254), com abertura para o claustro do Colégio Santo Antônio, tem características que remetem aos desenhos de Landi (Figura 253) para a Capela de Ataíde Teive, como por exemplo, as aberturas de janelas nas laterais do retábulo-mor e suas proporções. Além disso, em certa maneira, as descrições do historiador Antônio Baena levam a essa comparação. Escreveu o historiador que, no convento de Santo Antônio, o Governador Fernando de Ataíde Teive, em 1769, fez “Capella e sepulcro no Claustro dos Capuchos de Santo Antonio para deposito do seu corpo se fallecer no Pará”.⁸⁴¹

Figura 254 - Capela de Nossa Senhora de Lourdes, Colégio Santo Antônio, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

Outro projeto de quadratura feito por Landi diz respeito à repintura da Matriz de Barcelos, no Amazonas. O arquiteto esteve na cidade em duas ocasiões. Na segunda, em 1784, “[t]anto o tecto da Capella, como a pintura de toda ella, e as dos dois Altares lateraes, tudo se achava ha dois annos notavelmente desfigurado”. Desse modo, “o capitão Antonio Jozeph Landi [...] gratuitamente a pintou de novo, entretendo com a perspectiva, que desenhou [...]”.⁸⁴² Da obra, a última da carreira do italiano na região, existem os desenhos a

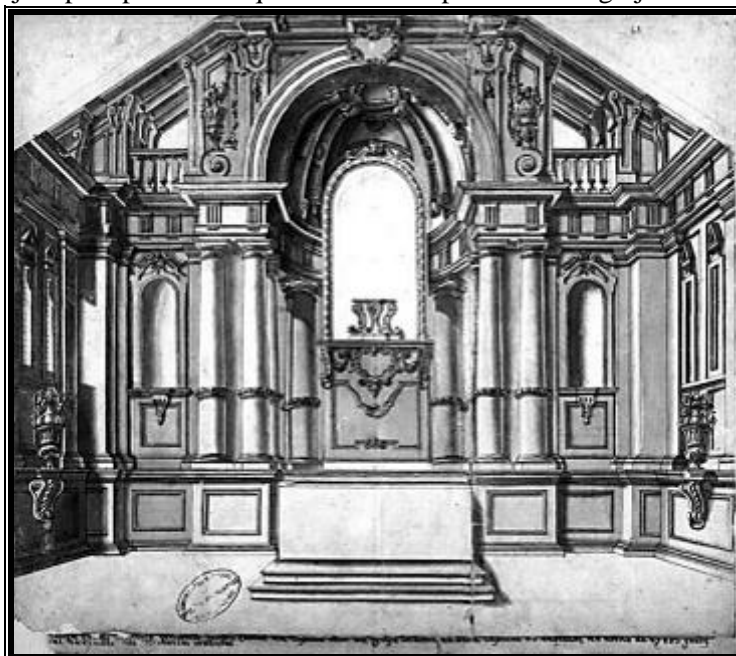
⁸⁴⁰ A afirmação de que a capela de Nossa Senhora de Lourdes é a capela sepulcral de Ataíde Teive é feita por Isabel Medonça a partir das semelhanças do espaço com os desenhos de Landi e as informações de Antônio Baena. In: MENDONÇA, 2003b. p. 486.

⁸⁴¹ BAENA, 1969, p. 183.

⁸⁴² FERREIRA, 1886. p. 136.

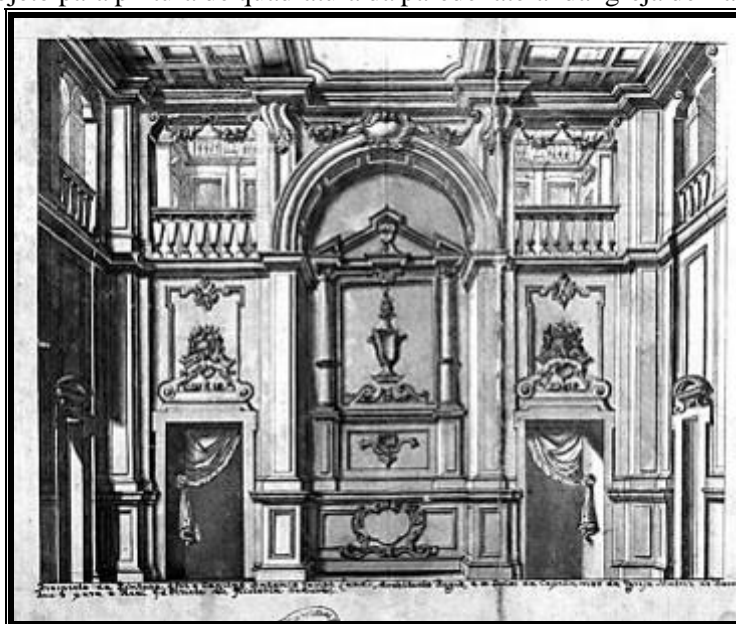
tinta-da-china, aquarelados, para duas paredes internas com pintura de perspectiva (Figura 255 e Figura 256), arquivados na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, e pertencentes à Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira.

Figura 255 - Projeto para pintura de quadratura da capela-mor da igreja de Barcelos, Amazonas



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira⁸⁴³

Figura 256 - Projeto para pintura de quadratura da parede lateral da igreja de Barcelos, Amazonas



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira⁸⁴⁴

⁸⁴³ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1255492.jpg>. Acesso em: 31 jan. 2019.

⁸⁴⁴ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1255493.jpg>. Acesso em: 31 jan. 2019.

Os desenhos foram doados a Ferreira, que os identificou como propostas para as paredes do fundo e das laterais da capela-mor. Em ambos os desenhos, há a representação da parede do fundo e parte das paredes laterais. No segundo, também o teto é detalhado. Em ambos, há representação de tribunas com linhas de balaústres⁸⁴⁵, elementos comuns às quadraturas bolonhesas e também utilizados por Landi em São João Batista (Figura 257).

Figura 257 - Balaústres da pintura de quadratura da Igreja de São João Batista, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2017

Nos quatro desenhos para a Capela Sepulcral do Governador e para a Matriz de Barcelos, a ausência da cruz e da pomba do Espírito Santo, frequentes nos retábulos projetados pelo artista, chama a atenção.

Como um acadêmico clementino, seria de se esperar que Landi usasse, com frequência, a técnica da quadratura em seus projetos para Belém. Porém, a ausência de mão-de-obra especializada na cidade pode tê-lo feito evitar tal uso. Como citei no primeiro capítulo, Francisco Xavier de Andrada e o soldado Tomás, foram treinados para trabalharem nas pinturas de Barcelos, entretanto não obtiveram o êxito desejado. Conforme o arquiteto, os aprendizes iam além do aceitável e davam muito destaque ao claro e escuro. No relato, Landi deixa perceber sua maneira de trabalho: “eu faço o esboço de toda a obra, e deixo para eles a pintura dos ornamentos”.⁸⁴⁶

⁸⁴⁵ MENDONÇA, 2003b. p. 530.

⁸⁴⁶ *Voli prima terminare di dissegnare tutto allo intorno, perche li due Pittori Francesco Xavier de Andrada, e il Soldato Thomazo non sapevano mettere a suo luogo il chiaro escuro, e mi convene abbozare io tutta l'opera, e adessi lasciai li ornamenti, e li festoni di fiori, e frutta al naturale, che fecero assai piu che passabilmente, e davano molto rissalto al chiaro e oscuro.* FERREIRA, 1886. p. 140.

Embora o arquiteto não tenha empregado a quadratura com frequência, empregou muitos dos elementos ornamentais, comuns a esses trabalhos em Bolonha, nos projetos executados de argamassa em Belém. Conforme Elna Trindade, a técnica “era um procedimento artístico de assinatura bolonhesa [...] que deixava o trabalho dos arquitetos em segundo plano” tal a importância que possuía dentro da academia.⁸⁴⁷

A título de informação e para estimular futuras pesquisas, vale lembrar que existem duas outras pinturas, em Belém, com características ilusionistas, e que necessitam de investigações. A primeira, no altar-mor da Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (Figura 258), em condições precárias de conservação, foi apontada pela pesquisadora Graça Ayan em uma monografia a respeito da ermida.⁸⁴⁸ A segunda, bastante significativa, localizada no teto abobadado da sacristia da Capela de Santo Antônio (Figura 259). De seus ornatos, tratei, no capítulo 2 e, conforme Tocantins⁸⁴⁹, é uma pequena obra de arte, cujo autor seria um irmão franciscano que datou o trabalho com o ano de 1774. Ambos trabalhos possuem citações do repertório ornamental usado por Landi, particularmente a segunda, e mostram mais uma parte da produção pictórica do período.

Figura 258 - Altar mor da Capela da Ordem Terceira de S. Francisco da Penitência, Belém, Pará



Fonte: Carlos Borges, 2007

⁸⁴⁷ TRINDADE, 2017. p. 74.

⁸⁴⁸ GAIA, 2008.

⁸⁴⁹ TOCANTINS, 1987. p. 252-3.

Figura 259 - Detalhe do teto da Sacristia da Igreja de Santo Antônio, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2007

Como citei anteriormente, Tocantins supõe a autoria da pintura da Sacristia da Igreja franciscana a um religioso. Porém, tal obra, assim como a da capela dos irmãos terceiros, pode ser também de algum dos oito pintores presentes no *Mappa das Famílias* de 1778 que listei anteriormente neste mesmo capítulo.⁸⁵⁰

4.3 A MAIS BOLONHESA DAS OBRAS LANDIANAS: A IGREJA DE SANT'ANA

Até 1724, Belém possuía apenas a Freguesia da Sé, que abrangia os bairros da Cidade e da Campina. Em virtude, porém, do tamanho da cidade, nesse ano, constituiu-se a Freguesia da Campina. Por não possuir uma igreja própria, os sacramentos da nova freguesia foram ministrados, primeiramente, na Igreja da Misericórdia, posteriormente, na chamada Capela do Passinho e, por fim, na Igreja do Rosário, pertencente à Irmandade dos Pretos.

Dadas as precárias condições desse templo, a construção de “huma nova, própria e decente Igreja” era urgente e, para tal, a Irmandade do Santíssimo Sacramento do Bairro da Campina encaminhou, em 1746, um pedido de ajuda para a construção de uma igreja para a nova freguesia, bem como de seus “ornamentos competentes para o seu adorno”. As solicitações foram cada vez mais frequentes “maiormente com o incrível aumento da Povoação”.

⁸⁵⁰ OFÍCIO do [governador e capitão general da capitania] do Rio Negro, João Pereira Caldas, para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Martinho de Melo e Castro, remetendo os mapas anuais da população das capitanias do Estado do Pará e Rio Negro, de 1778 a 1781. Anexo: mapas. AHU-Rio Negro, cx. 8, doc. 355. 1785, Junho, 22, Barcelos [Rio Negro]. Folhas 1, 9, 13, 15, 18, 20, 23 e 46. AHU_CU_013, Cx. 94, D. 7509.

Finalmente, em 1760, com a participação dos fregueses - os moradores da freguesia - nos custos da obra, a pedra fundamental da igreja foi lançada pelo bispo D. Frei Bartolomeu do Pilar, tendo Sant'Ana como orago da Freguesia⁸⁵¹, sob a traça do arquiteto Antônio José Landi⁸⁵². Entretanto, dadas as dificuldades financeiras, as obras somente tiveram início em 1762⁸⁵³ e avançaram com as contribuições dos fiéis. Dentre as doações recebidas, contam-se as do Governador e Capitão-general do Estado do Grão-Pará, Manuel Bernardo de Mello e Castro, e as do próprio Landi, que era devoto de Sant'Ana, e que contribuiu com grande parte de seus bens para as obras⁸⁵⁴; além desses, o conhecido Capitão Ambrósio Henriques, Juiz da Irmandade do Santíssimo Sacramento⁸⁵⁵, o proprietário da Capela Pombo.

Os largos gastos fizeram paralisar as obras por alguns anos. Em julho de 1772, a Irmandade do Santíssimo Sacramento encaminhou um requerimento que solicitava ajuda do rei para a continuação das obras da Igreja, tendo em vista que Sua Majestade, “Padroeiro universal das Igrejas” [...] “manda edificalas, reparalas, sustentalas, e ornalas á custas da Sua Real Fazenda” como ocorria com muitas igrejas do Estado, inclusive a Igreja da Sé àquela altura.⁸⁵⁶

Em maio de 1780, a construção continuava em andamento, mas a igreja estava apenas coberta, e os pedidos de ajuda persistiam. Nesse momento, a Irmandade encaminhou novo

⁸⁵¹ REQUERIMENTO dos Irmãos da Confraria do Santíssimo Sacramento da freguesia de Santa Ana do bairro da Campina na cidade de Santa Maria de Belém do Pará para a rainha [D. Maria I], solicitando uma ajuda de custo e alguns ornamentos para a igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos naquela cidade. [Ant. 1780, Maio, 8]. Anexos: quatro certidões. AHU_CU_013, Cx. 85, D. 6991.

⁸⁵² OFÍCIO do governador e capitão-general do Estado de Pará e Maranhão, Manuel Bernardo de Melo e Castro, para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Francisco Xavier de Mendonça Furtado, sobre a ordem régia para que mandasse recolher ao Reino [os matemáticos e engenheiros] João Ângelo Bruneli e José Antônio Landi, e informando os motivos que o levaram a manter este último na capitania sob sua administração. 1761, Junho, 4, Pará. AHU_CU_013, Cx. 49, D. 4478.

⁸⁵³ OFÍCIO do escrivão José Antônio de Miranda para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Martinho de Melo e Castro, sobre a falta de meios para terminar as obras da igreja da freguesia do Bairro da Campina da cidade de Belém do Pará, iniciada em Junho de 1762, a pedido dos membros da Irmandade do Santíssimo Sacramento do sobredito Bairro. 1773, Maio, 21, Pará. Anexo: requerimento. AHU_CU_013, Cx. 70, D. 6014.

⁸⁵⁴ OFÍCIO do governador e capitão-general do Estado de Pará e Maranhão, Manuel Bernardo de Melo e Castro, para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Francisco Xavier de Mendonça Furtado, sobre a ordem régia para que mandasse recolher ao Reino [os matemáticos e engenheiros] João Ângelo Bruneli e José Antônio Landi, e informando os motivos que o levaram a manter este último na capitania sob sua administração. 1761, Junho, 4, Pará. AHU_CU_013, Cx. 49, D. 4478.

⁸⁵⁵ EXCERTO da descrição da cidade de Belém do Pará e dos edifícios nela existentes, feita por Alexandre Rodrigues Ferreira. BNRJ, Seção de Manuscritos, Diário da Viagem Philosophica pela Capitania de S. Joseph do rio Negro, com a Informação do estado presente dos estabelecimentos portugueses na sobredita capitania, desde a villa capital de Barcellos, até a Fortaleza da Barra do dito Rio – Participação 1ª, 21, 1, 1, nº 2. 1784, Belém do Pará. In: MENDONÇA, 2003b. p. 835. Documento 134.

⁸⁵⁶ REPRESENTAÇÃO do juiz e irmãos da irmandade do Santíssimo Sacramento da freguesia do bairro da Campina da cidade de Belém do Pará, para o [secretário de Estado da Marinha e Ultramar], Martinho de Melo e Castro, solicitando ajuda] de custo para poderem terminar as obras do templo daquela freguesia. Anexo: requerimento e certidões. 1772, Agosto, 29, Pará. AHU_CU_013, Cx. 68, D. 5856.

pedido à Rainha D. Maria I, para conclusão das obras e para compra de ornamentos encarnados, brancos e verdes para ornato dos três altares: o altar maior e os dois colaterais.⁸⁵⁷

A data de inauguração da igreja é dada como 02 de fevereiro de 1782 e, apenas dois anos após sua abertura, já apresentava problemas na parede do frontispício e de um dos lados da capela-mor e ainda faltavam detalhes por finalizar o douramento.⁸⁵⁸ A situação parece confirmar a falta de apoio por parte da Fazenda Real, o que deixou a obra parada por longos períodos, apesar dos vários pedidos de ajuda por parte da Irmandade do Santíssimo Sacramento.

Nas obras de Sant'Ana, Landi utilizou mão de obra escrava negra, como relata: “[T]ravaglio nel mandare pietra nella Piazza di S Anna, con due carri, e dodici negri che sono miei[...]”.⁸⁵⁹ Escravos seus que aparecem em número de 47 indivíduos no *Mappa das Famílias da Capitania do Pará*⁸⁶⁰ de 1778, 31 homens (8 menores e 23 adultos) e 16 mulheres (3 menores e 13 adultos).

A relação do arquiteto Landi com essa igreja era forte, dada sua declarada veneração por Sant'Ana - *questa mia venerata Protettrice* - como se referiu à santa ao fazer alusão a uma capela de mesmo orago na vila de Mariuá, atual Barcelos, no Amazonas. Nesta ermida, construiu, em 1755, um sepulcro em forma de um templo e, posteriormente, ao retornar à vila em 1784, fez o projeto para reconstrução da capela, cuja obra não foi concluída.⁸⁶¹

Em 1756, no primeiro período em que esteve em Mariuá, organizou uma grande celebração litúrgica pelo dia de Sant'Ana, com procissão noturna pelo rio Negro, cuja

⁸⁵⁷ REQUERIMENTO dos Irmãos da Confraria do Santíssimo Sacramento da freguesia de Santa Ana do bairro da Campina na cidade de Santa Maria de Belém do Pará para a rainha [D. Maria I], solicitando uma ajuda de custo e alguns ornamentos para a igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos naquela cidade. [Ant. 1780, Maio, 8]. Anexos: quatro certidões. AHU_CU_013, Cx. 85, D. 6991.

⁸⁵⁸ EXCERTO da descrição da cidade de Belém do Pará e dos edifícios nela existentes, feita por Alexandre Rodrigues Ferreira. BNRJ, Seção de Manuscritos, Diário da Viagem Philosophica pela Capitania de S. Joseph do rio Negro, com a Informação do estado presente dos estabelecimentos portugueses na sobredita capitania, desde a villa capital de Barcellos, até a Fortaleza da Barra do dito Rio – Participação 1ª, 21, 1, 1, nº 2. 1784, Belém do Pará. In: MENDONÇA, 2003b. p. 835. Documento 134.

⁸⁵⁹ Trabalho na construção da Praça de Santa Ana, com duas carroças e doze negros que são meus [...]. In: LANDI, Antonio Giuseppe. Carta a Giovan Angelo Brunelli (1722-1793), comunicando a construção de igreja no Pará; informando sobre futura viagem à ilha da Madeira; comunicando envio de cacau para produção de chocolate; informando sobre o andamento de experiências com cultura de sementes de diversas plantas. Pará – Brasil. 23/08/1762. BNRJ, Coleção Brunelli. I.IV-75, 78. (tradução do autor). Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1435321/mss1435321.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2017.

⁸⁶⁰ OFÍCIO do [governador e capitão general da capitania] do Rio Negro, João Pereira Caldas, para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Martinho de Melo e Castro, remetendo os mapas anuais da população das capitanias do Estado do Pará e Rio Negro, de 1778 a 1781. Anexo: mapas. AHU-Rio Negro, cx. 8, doc. 355. 1785, Junho, 22, Barcelos [Rio Negro]. Folha 49. AHU_CU_013, Cx. 94, D. 7509. O *Mapa* incluía as quantidades de mulheres, filhos, parentes e agregados, além do número de trabalhadores (os escravos e as pessoas efetivas de soldada).

⁸⁶¹ FERREIRA, 1886. p. 139.

principal embarcação foi uma grande jangada, centrada por uma torre, rodeada por pirâmides iluminadas, aos moldes dos carros triunfais usados nas procissões da Itália barroca.⁸⁶² Esse é um fato que mostra que o arquiteto trouxe os costumes da Bolonha oitocentista e adaptou-os à realidade local. Quiçá daí veio o uso dos andores nas procissões comuns na região.

Confirmando sua devoção, em 1783, à época, juiz da irmandade do Santíssimo Sacramento, Landi ofereceu à Igreja de Sant'Ana de Belém um relicário de prata, em formato oval, com um fragmento de um osso da Santa, que pertencera a Jacob Landi, acompanhado de um documento de autenticação emitido pelo arcebispo de Bolonha.⁸⁶³

No período, o arquiteto estava bastante integrado à vida da cidade. Fazia parte não só da Irmandade do Santíssimo Sacramento, mas também da Venerável Ordem Terceira dos Franciscanos da Penitência, a qual reunia, predominantemente, intelectuais. Por ser membro dessa Ordem, possivelmente, também esteve envolvido com as obras internas da Capela dos Irmãos Terceiros, afinal há traços de sua linguagem no retábulo-mor (Figura 260) e nos retábulos laterais (Figura 261) da ermida. Sabe-se, por Antônio Baena, que, entre 1763 e 1768, as obras de talha, douramento e escultura foram realizadas pelo entalhador Caetano José Gomes, pelo pintor dourador Jorge Correia da Silva e pelo mestre escultor Antônio Jacinto de Almeida, “conforme o plano apresentado pela irmandade”.⁸⁶⁴ O nome do entalhador Caetano José Gomes⁸⁶⁵ está relacionado no *Mappa das Famílias* de 1778. Aparecem ainda: o pintor Jorge Correa Diniz e o escultor Antonio Jacintto.⁸⁶⁶ Seriam os mesmos Jorge e Jacinto indicados por Baena?

⁸⁶² MENDONÇA, 2003a. p. 321.

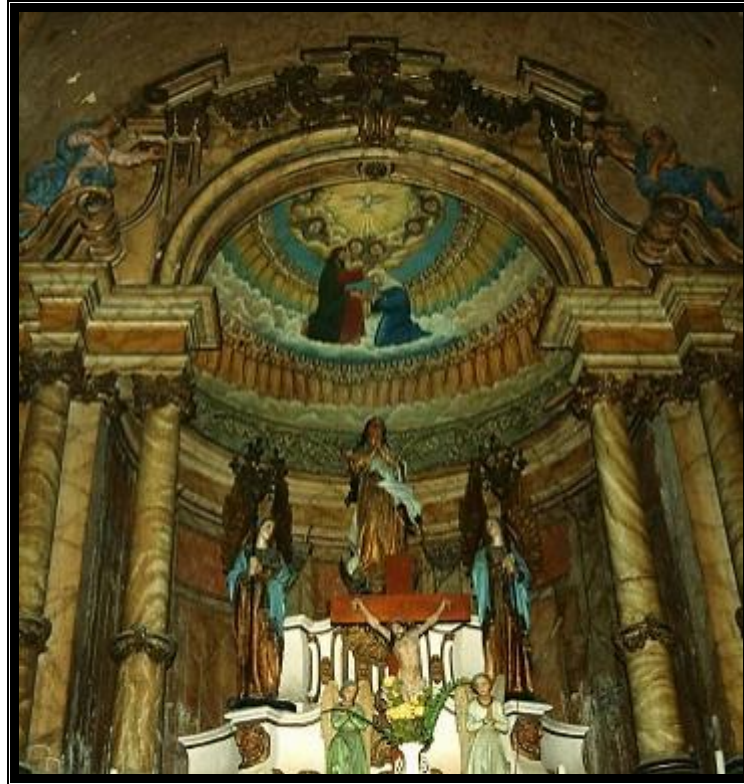
⁸⁶³ ANDRADE, Manuel Alexandre (padre). **Paróquia de Sant'Ana da Campina**. Belém: Falângola Editora, 1952. p. 39. Esta relíquia desapareceu da Igreja de Sant'Ana em 1967. Cf. HAMOY, Idanise Sant'Ana Azevedo. **Retábulo do Altar-mor da Igreja de Sant'Ana: História e Iconologia**. (não paginado)

⁸⁶⁴ BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. **Bosquejo Cronológico da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Grão-Pará**, Belém: Typ. do Comércio do Pará, 1838, p. 42.

⁸⁶⁵ No *Mappa das Famílias da Capitania do Pará* de 1778, está listado, sob o número 394, à folha 21, Caetano José Gomes. Diz o *Mapa* que era entalhador, de “possibilidade mediana e applicado no seu officio”, dono de 5 escravos. OFÍCIO do [governador e capitão general da capitania] do Rio Negro, João Pereira Caldas, para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Martinho de Melo e Castro, remetendo os mapas anuais da população das capitanias do Estado do Pará e Rio Negro, de 1778 a 1781. Anexo: mapas. AHU-Rio Negro, cx. 8, doc. 355. 1785, Junho, 22, Barcelos [Rio Negro]. Folha 21. AHU_CU_013, Cx. 94, D. 7509.

⁸⁶⁶ No *Mappa das Famílias da Capitania do Pará* de 1778, estão listados, sob o número 374, à folha 20, Jorge Correa Diniz e, sob o número 189, à folha 10, o escultor Antonio Jacintto. Indica o *Mapa* que o primeiro era pintor, de “possibilidade mediana e aplicado no seu officio”, dono de 5 escravos. Seria o mesmo pintor Jorge Correia da Silva citado por Baena? Aponta ainda o documento que Antonio Jacintto era, soldado auxiliar, de “possibilidade mediana e aplicado no seu officio”. O mesmo a que Baena faz referência? OFÍCIO do [governador e capitão general da capitania] do Rio Negro, João Pereira Caldas, para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Martinho de Melo e Castro, remetendo os mapas anuais da população das capitanias do Estado do Pará e Rio Negro, de 1778 a 1781. Anexo: mapas. AHU-Rio Negro, cx. 8, doc. 355. 1785, Junho, 22, Barcelos [Rio Negro]. AHU_CU_013, Cx. 94, D. 7509.

Figura 260 - Retábulo-mor da Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Belém, Pará



Fonte: Foto de Isabel Mendonça, 2007

Figura 261 - Retábulo lateral da Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Belém, Pará



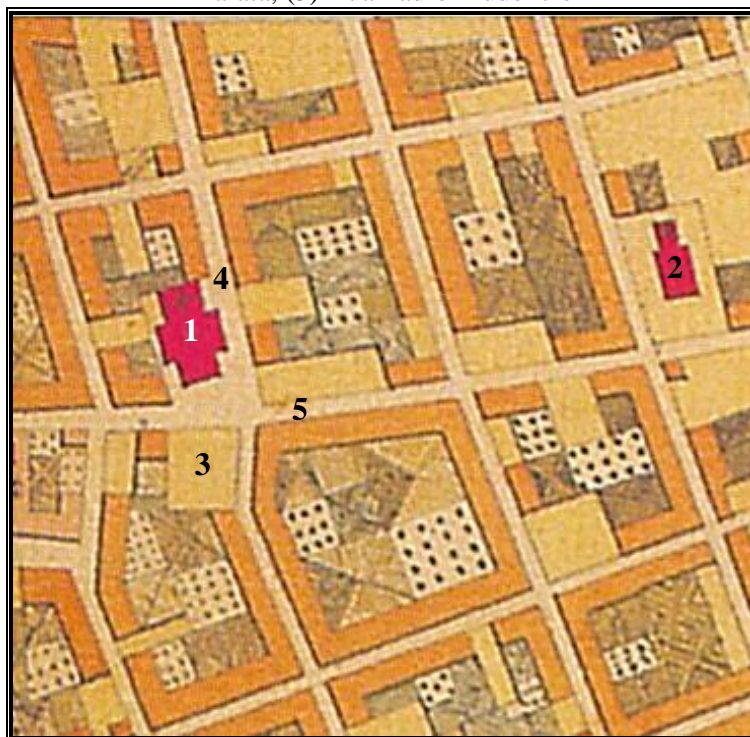
Fonte: Foto de Carlos Borges, 2007

Landi também esteve envolvido na construção da Igreja de Sant'Ana, do que tratarei a seguir, e participou, inclusive, com doações para suas obras.

4.3.1 Uma igreja italiana em Belém

Considerada por Leandro Tocantins como o “trabalho mais intensamente italiano”⁸⁶⁷ de Landi em Belém, com alusão às “composições teatrais dos Bibiena” e ao “ritual” de Andrea Palladio⁸⁶⁸, foi projetada pelo arquiteto italiano em honra a Sant’Ana, para ser implantada na Travessa da Misericórdia, a conhecida Rua de Landi, atual Travessa Padre Prudêncio, na confluência com a “Rua do Paixão, mais tarde rua Nova de Sant’Ana e, hoje, Travessa Manuel Barata”.⁸⁶⁹ Como a maioria das edificações religiosas em Belém, foi construída a frente de um amplo espaço, que a destaca no conjunto, a hoje denominada Praça Maranhão (Figura 262 e Figura 263).

Figura 262 - Detalhe da planta de Belém de 1791, de Theodosio Constantino Chermont. (1) Igreja de Sant’Ana, (2) Igreja do Rosário dos Homens Pretos, (3) área da atual Praça Maranhão, (4) Rua Manoel Barata, (5) Rua Padre Prudêncio



Fonte: Site da Biblioteca Digital do Fórum Landi⁸⁷⁰

⁸⁶⁷ TOCANTINS, 1987. p. 244.

⁸⁶⁸ Palavras de Robert Chester Smith a partir dos desenhos de Landi, conforme TOCANTINS, 1987. p. 246.

⁸⁶⁹ SALLES, 1968. p. 20.

⁸⁷⁰ Disponível em: <<http://forumlandi.org/images/46/1022/10-planta-geometrica-da-cidade-de-belem-do-grao-para.jpg>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

Figura 263 - Vista aérea da cidade de Belém, em 2017. (1) Igreja de Sant'Ana, (2) Igreja do Rosário dos Homens Pretos, (3) Praça Maranhão



Fonte: Google Maps, 2017

Como as igrejas do Carmo e de São João Batista, esta tem interessante posicionamento quando dela nos aproximamos pela Rua Manoel Barata. Ao caminhar por essa estreita via em direção à ermida, a distância percorrida prepara a vista do transeunte para que a área seja revelada: do templo e do conjunto circundante. A direção determinada pela rua encaminha o olhar para a igreja, e chama a atenção para ela, hoje, parcialmente, encoberta pela vegetação e pelos elementos de propaganda (Figura 264). O efeito da perspectiva, que o Barroco herdou do Renascimento, mas que só nesse período foi valorizado na composição e no traçado das cidades, favorece a vista do monumento.⁸⁷¹

Figura 264 - Aproximação da Igreja de Sant'Ana pela Rua Senador Manoel Barata

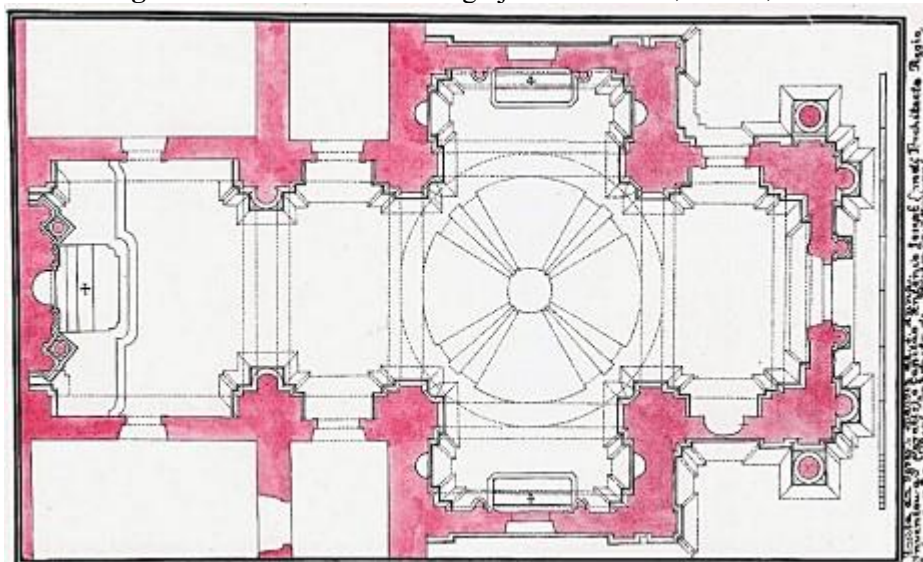


Fonte: Imagens adaptadas do Google Maps, 2017

⁸⁷¹ A respeito desses aspectos, ler: GOITIA, 1982. p. 135-6.

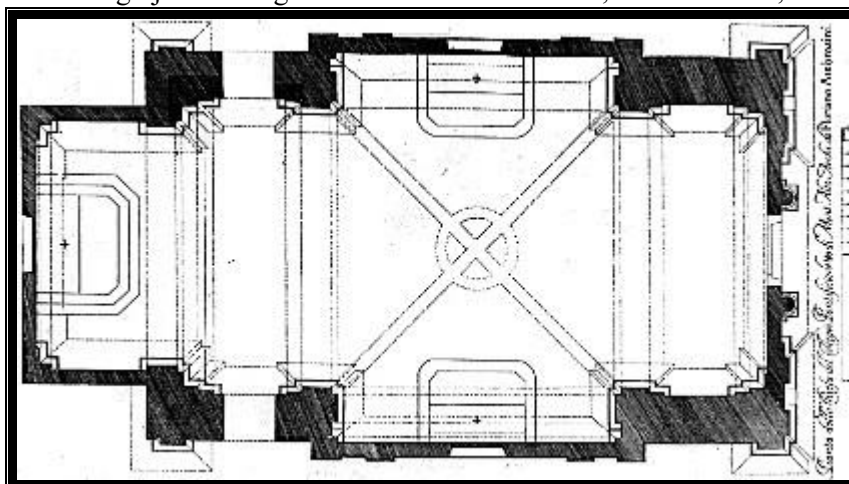
A Igreja de Sant'Ana possui planta em forma de cruz grega, com braços transversais bem curtos, que abrigam retábulos laterais, e a capela-mor com formato retangular (Figura 265). A planta guarda referência nos projetos de Floriano Ambrosini para as igrejas do Colégio Pontifício de Mont'Alto (Figura 266) e, principalmente, do Convento de Jesus e Maria (Figura 267) no que diz respeito à cruz grega com braços curtos. Esses edifícios, dentre outros, foram registrados por Landi e reunidos na sua *Raccolta di alcune Facciate di Palazzi e Cortili* [...], a que me referi no capítulo 1.

Figura 265 - Planta baixa da Igreja de Sant'Ana, Belém, Pará



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira⁸⁷²

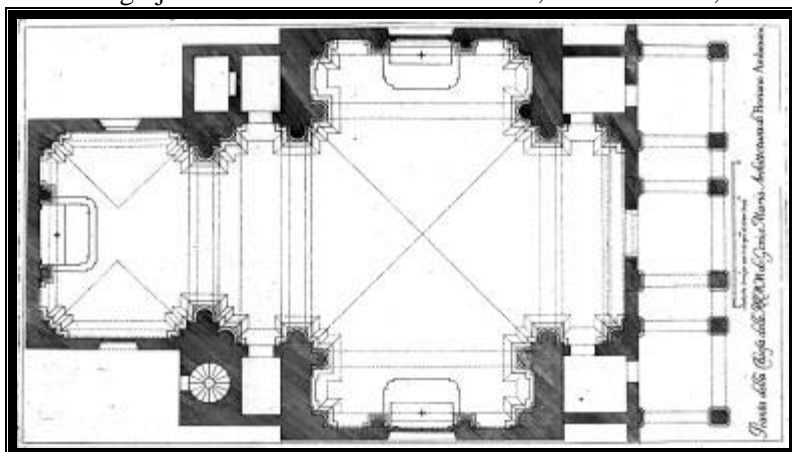
Figura 266 - Planta da Igreja do Colégio Pontifício de Mont'Alto, de Ambrosini, desenho de A. Landi



Fonte: *Raccolta di alcune Facciate di Palazzi e Cortili de più riguardevoli di Bologna*

⁸⁷² Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1095086.jpg>. Acesso em: 05 fev. 2019.

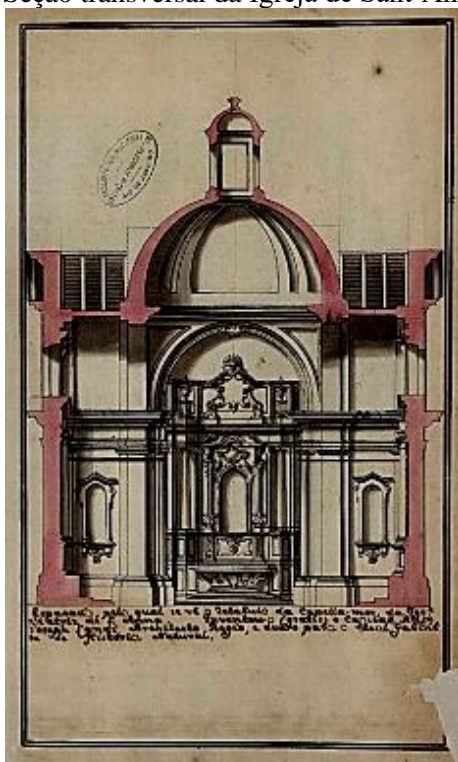
Figura 267 - Planta da Igreja do Convento de Jesus e Maria, de Ambrosini, desenho de A. Landi



Fonte: *Raccolta di alcune Facciate di Palazzi e Cortili de più riguardevoli di Bologna*

A igreja possui ainda uma cúpula, elemento que a diferencia da tradição luso-brasileira do período, com um zimbório (Figura 268 e Figura 269), à semelhança daquela também presente na citada igreja do Convento de Jesus e Maria, de Floriano Ambrosini (Figura 270). Esse elemento o arquiteto repetiu na citada Igreja de São João Batista (Figura 223) também em Belém.

Figura 268 - Seção transversal da Igreja de Sant'Ana, Belém, Pará



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira⁸⁷³

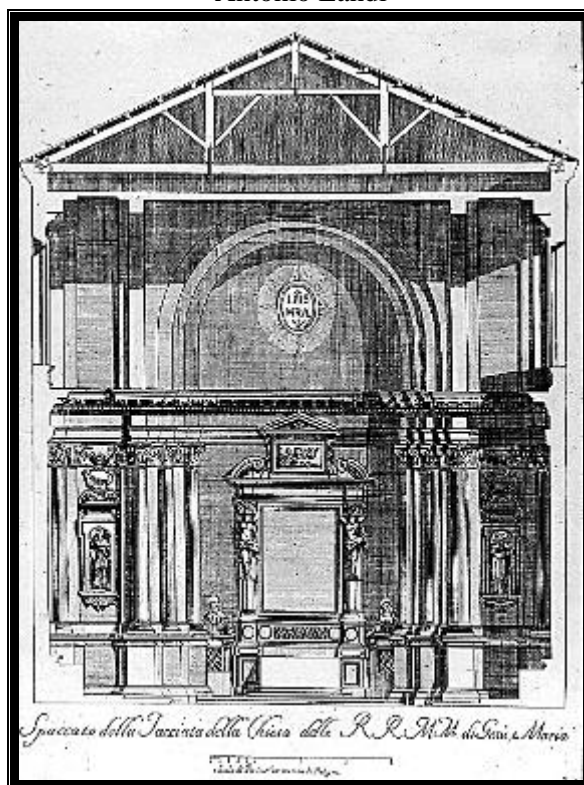
⁸⁷³ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1095081/mss1095081.jpg>. Acesso em: 05 fev. 2019.

Figura 269 - Cobertura da Igreja de Sant'Ana, Belém, Pará



Fonte: Foto de Diego Ventura⁸⁷⁴

Figura 270 - Seção longitudinal da Igreja do Convento de Jesus e Maria, de Ambrosini, desenho de Antonio Landi

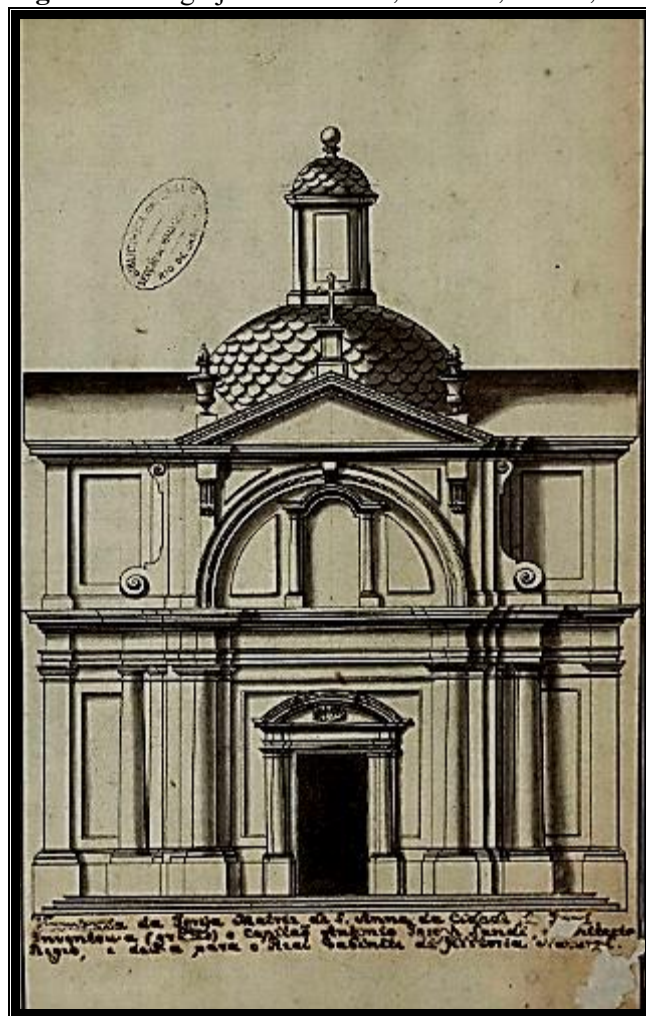


Fonte: *Raccolta di alcune Facciate di Palazzi e Cortili de più riguardevoli di Bologna*

⁸⁷⁴ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/diegoventura/2117308287/in/album-72157602424_736655/>. Acesso em: 05 fev. 2019.

Outra característica que a diferenciava das igrejas construídas no Brasil naquele período era a ausência de torres sineiras em sua concepção original, como é possível ver no desenho de Landi (Figura 271); em um detalhe do desenho *Prospecto da cidade de S. Maria de Belém do Grão-Pará*, de 1784 (Figura 272); em uma maquete da edificação (Figura 273) e na aquarela de Pietro Lenzine e Giorgio Drioli (Figura 274). Com a construção das torres (Figura 275), que foram acrescentadas antes de 1839⁸⁷⁵, duas colunas da fachada foram encobertas (Figura 276), bem como as volutas que ladeavam seu corpo superior, o que descaracterizou o projeto de Landi. Teriam sido acrescentadas sob o pretexto de que a tradição luso-brasileira pedia a existência de torres na igreja matriz.⁸⁷⁶

Figura 271 - Igreja de Sant'Ana, fachada, Belém, Pará



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira⁸⁷⁷

⁸⁷⁵ CRUZ, Ernesto. **História do Pará**. Belém: Governo do Estado do Pará, 1973. v. 1. p. 197.

⁸⁷⁶ TOCANTINS, 1987. p. 244.

⁸⁷⁷ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1095080/mss1095080.jpg>. Acesso em: 05 fev. 2019.

Figura 272 - Igreja de Sant'Ana, identificada com o número 12, detalhe do *Prospecto da cidade de S. Maria de Belém do Grão-Pará*, em 1784



Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Seção de Manuscritos⁸⁷⁸

Figura 273 - Maquete da Igreja de Sant'Ana⁸⁷⁹, conforme projeto de Landi



Fonte: Foto de Flávio Nassar

⁸⁷⁸ **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: 9 fev. 2019. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1095073/mss1095073.html>. Acesso em: 9 fev. 2019.

⁸⁷⁹ Parte integrante da maquete de 35,00 m² de autoria do arquiteto Aldo Urbinati que abrange os dois primeiros bairros de Belém, Cidade Velha e Campina, com edificações, ruas e monumentos que datam da fundação da cidade.

Figura 274 - Aquarela da Igreja de Sant'Ana, conforme projeto de Landi



Fonte: Pietro Lenzine e Giorgio Drioli

Figura 275 - Igreja de Sant'Ana com as torres sineiras



Fonte: Rafael Rolim, 2014

Figura 276 - Vista de uma das colunas ocultadas pelas torres construídas, Igreja de Sant'Ana, Belém, Pará



Fonte: Imagem capturada do DVD do *Projeto Landi: Cidade Viva*, 2006

A fachada da Igreja de Sant'Ana (Figura 277) possui muita relação com as formas da fachada da Igreja de Jesus⁸⁸⁰, de Giacomo della Porta (Figura 278), em Roma, do arquiteto Giacomo della Porta (1537-1602), considerada a igreja mãe dos jesuítas, que se tornou uma referência para as fachadas barrocas do século XVII. Frontões triangulares, volutas ascendentes nas laterais do corpo central superior, abertura de janela sobre a porta principal, arcos abatidos, colunas sobre pedestais que marcam, verticalmente, a fachada, são alguns dos elementos comuns às duas fachadas. De diferença, destaquem-se: a cúpula, o telhado e os braços do transepto visíveis em Sant'Ana; o uso da ordem dórica em Sant'Ana e da coríntia em Jesus; os tamanhos das volutas de Jesus muito maiores.

⁸⁸⁰ O autor do projeto da Igreja de Jesus foi Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573).

Figura 277 - Fachada da Igreja de Sant'Ana, Belém, Pará



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira⁸⁸¹

Figura 278 - Fachada da Igreja de Jesus, Roma, Itália



Fonte: Site Wikipedia⁸⁸²

O álbum dedicado à Sant'Ana, *Alcune prospetive disegnate ed intagliate da Giuseppe Antonio Landi e dal medemo dedicate alla Gloriosa Madre Sant'Anna sua particular Avocata*⁸⁸³, desenhado por Landi, antes da viagem para o Brasil, contém 12 gravuras com

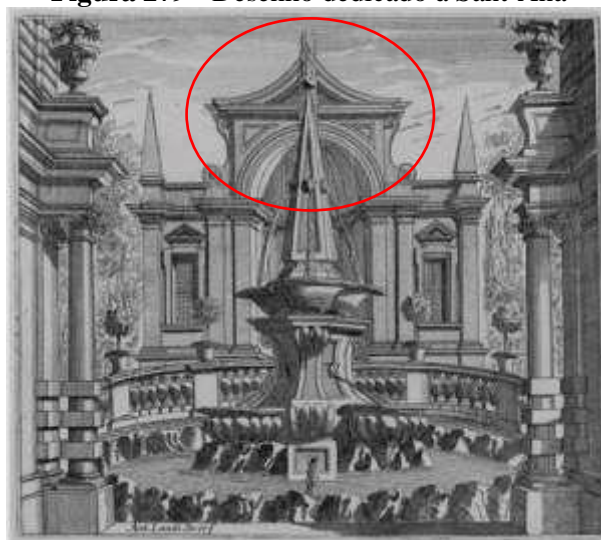
⁸⁸¹ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1095080/mss1095080.jpg>. Acesso em: 05 fev. 2019.

⁸⁸² Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_Jesus#/media/File:Church_of_the_Ges%C3%B9,_Rome_crop.jpg>. Acesso em: 05 fev. 2019.

⁸⁸³ Um exemplar do álbum está arquivado na National Gallery of Art, Washington Ailsa Mellon Bruce Fund.

representações de perspectivas em ambientes diversos, mais parecidos a espaços cenográficos, muito aos moldes dos trabalhos de Ferdinando e Giuseppe Bibiena. Dentre essas gravuras, duas chamam a atenção por mostrarem uma fonte (Figura 279) e um arco triunfal (Figura 280), de cujos frontões há semelhança com o da fachada da Igreja de Sant'Ana projetada pelo arquiteto em Belém, anos depois, com um frontão triangular e volutas ascendentes. Ou seja, mais uma vez o arquiteto valeu-se de seu repertório imagético para construir sua obra em Belém.

Figura 279 - Desenho dedicado à Sant'Ana



Fonte: National Gallery of Art, Washington, Ailsa Mellon Bruce Fund⁸⁸⁴

Figura 280 - Desenho dedicado à Sant'Ana



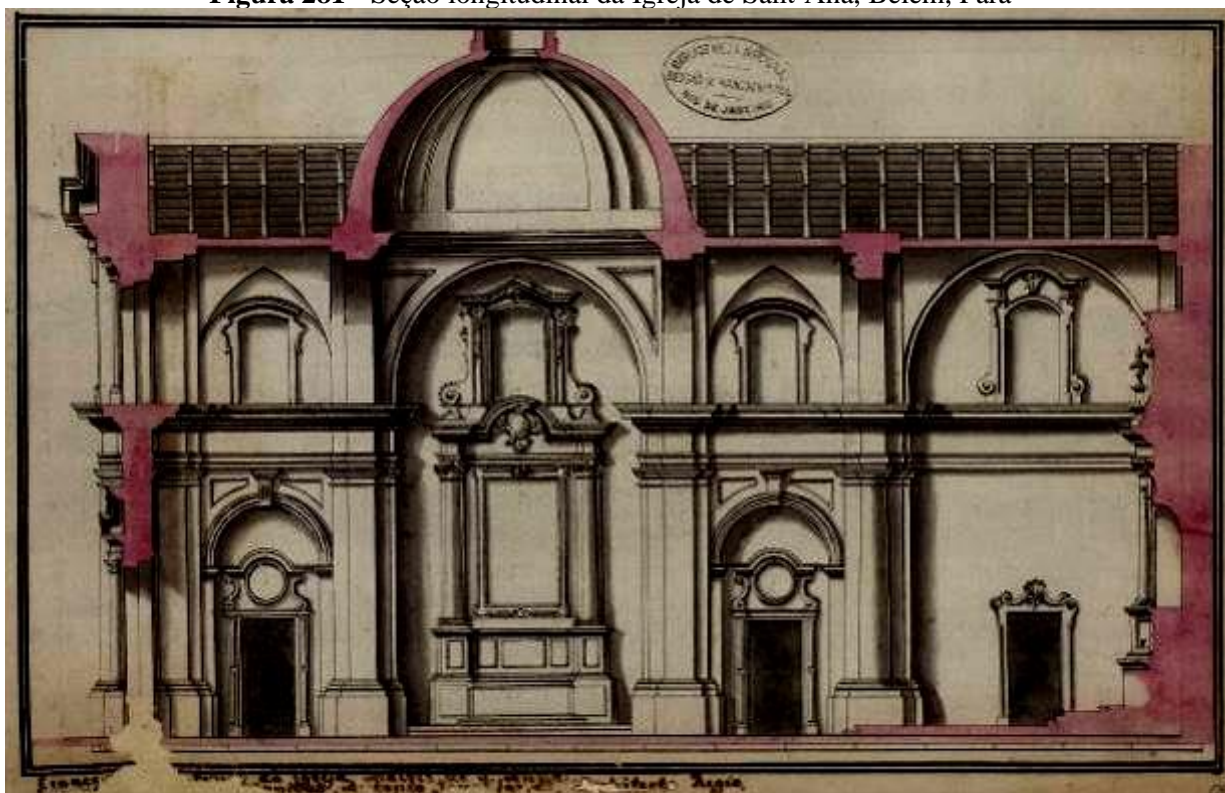
Fonte: National Gallery of Art, Washington, Ailsa Mellon Bruce Fund⁸⁸⁵

⁸⁸⁴ Disponível em: <https://images.nga.gov/?service=asset&action=show_zoom_window_popup&language=en&asset=57215&location=grid&asset_list=57215&basket_item_id=undefined>. Acesso em: 12 fev. 2019.

⁸⁸⁵ Disponível em: <https://images.nga.gov/?service=asset&action=show_zoom_window_popup&language=en&asset=57269&location=grid&asset_list=57269&basket_item_id=undefined>. Acesso em: 12 fev. 2019.

Para a Igreja de Sant'Ana, são conhecidos cinco desenhos doados por Landi, em 1784, a Alexandre Rodrigues Ferreira, que os identificou de próprio punho e deixou registrado que “inventou[-os] grátis” e que são: planta baixa (Figura 265); fachada (Figura 271); seção longitudinal, com desenho do retábulo lateral (Figura 281); seção transversal, com desenho do retábulo-mor (Figura 268); e ainda um retábulo para abrigar o sacrário, cuja execução não é conhecida. Os desenhos são a tinta-da-china e aquarelados e fazem parte da Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira, da Biblioteca Nacional do Brasil.

Figura 281 - Seção longitudinal da Igreja de Sant'Ana, Belém, Pará

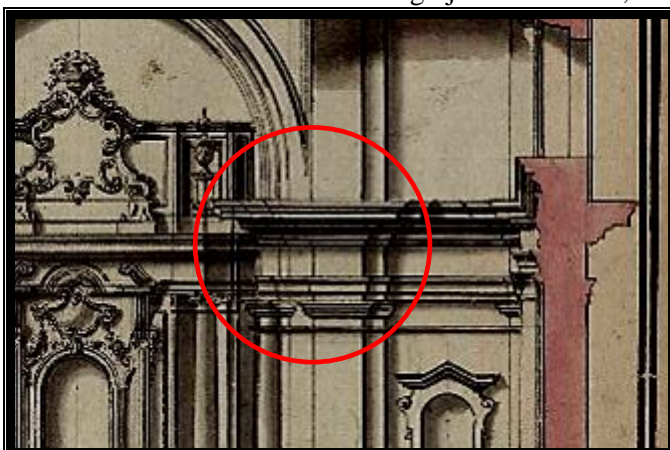


Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira⁸⁸⁶

Quando comparamos os desenhos dessa igreja com a obra construída, as diferenças nos detalhes do entablamento chamam a atenção, pois, enquanto nos desenhos (Figura 282), esse é liso, na execução (Figura 283), foram acrescentados elementos como tríglifos e gotas, ou seja, enquanto, no desenho, o arquiteto utilizou a ordem toscana (Figura 287), na execução valeu-se da ordem dórica (Figura 285). As divergências entre desenho e execução também podem ser observadas na Igreja do Carmo, como já me referi no capítulo 3, e na Igreja de São João (da Figura 219 à Figura 222), como é possível ver em outro ponto deste capítulo.

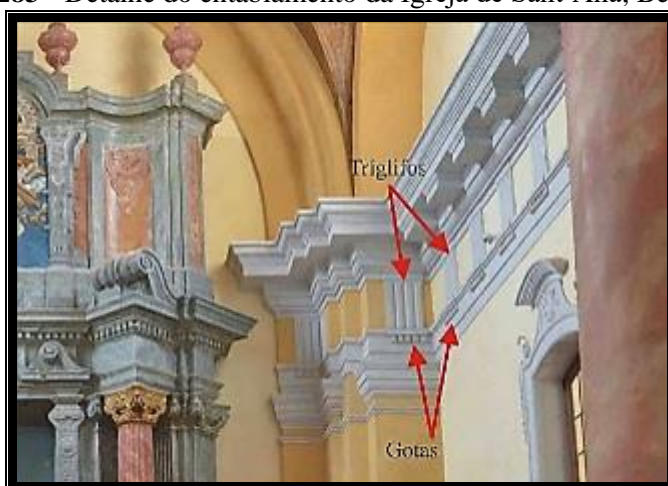
⁸⁸⁶ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1095082/mss1095082.jpg>. Acesso em: 05 fev. 2019.

Figura 282 - Detalhe do entablamento da Igreja de Sant'Ana, Belém, Pará



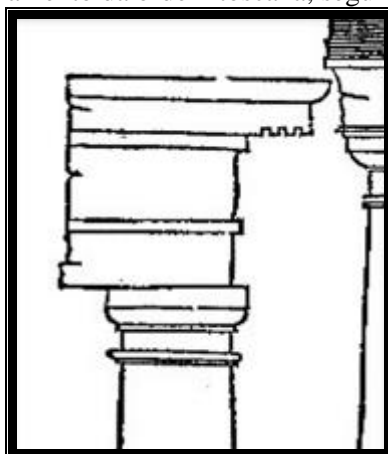
Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira⁸⁸⁷

Figura 283 - Detalhe do entablamento da Igreja de Sant'Ana, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2015

Figura 284 - Entablamento da ordem toscana, segundo Sebastiano Serlio

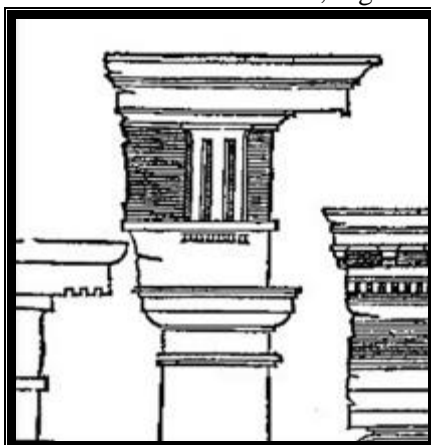


Fonte: Sebastiano Serlio⁸⁸⁸

⁸⁸⁷ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1095081/mss1095081.jpg>. Acesso em: 05 fev. 2019.

⁸⁸⁸ SERLIO, 1552b. p.VI.

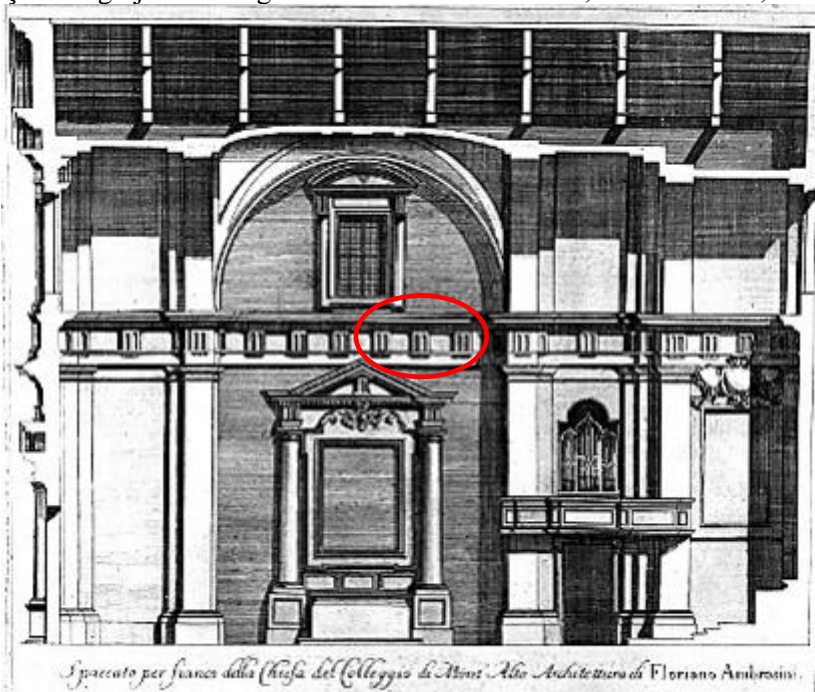
Figura 285 - Entablamento da ordem dórica, segundo Sebastiano Serlio



Fonte: Sebastiano Serlio⁸⁸⁹

O uso dos tríglifos no entablamento está presente no desenho, também realizado por Landi, da mesma Igreja do Colégio Pontifício de Mont'Alto (Figura 286), um dos muitos edifícios que lhe pode ter servido de modelo e que ele aplica em seus trabalhos.

Figura 286 - Seção da Igreja do Colégio Pontifício de Mont'Alto, de Ambrosini, desenho de A. Landi



Fonte: *Raccolta di alcune Facciate di Palazzi e Cortili de più riguardevoli di Bologna*

As paredes internas da igreja de Sant'Ana, durante muitos anos, estiveram revestidas por uma pintura que imitava mármore (Figura 287). Hoje, após uma intervenção questionável do IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional⁸⁹⁰, realizada entre os anos

⁸⁸⁹ SERLIO, 1552b. p.VI.

⁸⁹⁰ A obra foi realizada em cinco etapas, sendo a primeira iniciada em 2004. A igreja foi reaberta em dezembro de 2012.

de 2004 e 2011, com vistas a sua restauração, a igreja mostra-se sem as marcas deixadas do século XIX (Figura 288), que faziam parte de sua trajetória na história do bairro da Campina, da cidade de Belém e, em particular, das memórias de seus paroquianos.

Figura 287 - Igreja de Sant'Ana antes das intervenções



Fonte: Foto de Geraldo Ramos

Figura 288 - Interior da Igreja de Sant'Ana após as intervenções



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2017

Além da pintura marmorizada das paredes, outras alterações foram feitas: o altar de mármore existente em frente ao retábulo-mor, construção do início do século XX⁸⁹¹, foi removido e a ação revelou detalhes ornamentais do projeto de Landi; a base escalonada onde se assentava a imagem de uma Sant'Ana Mestreira foi substituída por uma menor; o par de anjos tocheiros existentes no coroamento do retábulo-mor foi retirado; foram substituídas as pinturas dos demais retábulos, em particular, os dourados dos ornatos (Figura 289 e Figura 290). Dessa maneira, não se pode mais vivenciar o espaço na concepção original de Landi e, após 2011, nem mesmo os registros das intervenções posteriores, que estavam na memória dos frequentadores.

Figura 289 - Detalhe do retábulo-mor com douramento, Igreja de Sant'Ana, Belém, Pará



Fonte: Foto de Idanise Hamoy, 2004

Figura 290 - Detalhe do retábulo-mor sem douramento, Igreja de Sant'Ana, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2012

⁸⁹¹ Nesse momento, quando a cidade ainda vive o auge da extração da borracha, várias igrejas tiveram seus altares substituídos por altares de mármore. Conforme: HAMOY, Idanise Sant'Ana Azevedo. **Retábulo do altar mor da igreja de Sant'Ana:** memória de Belém do século XVIII. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10307.pdf>>. Acesso em: 06 abr. 2017.

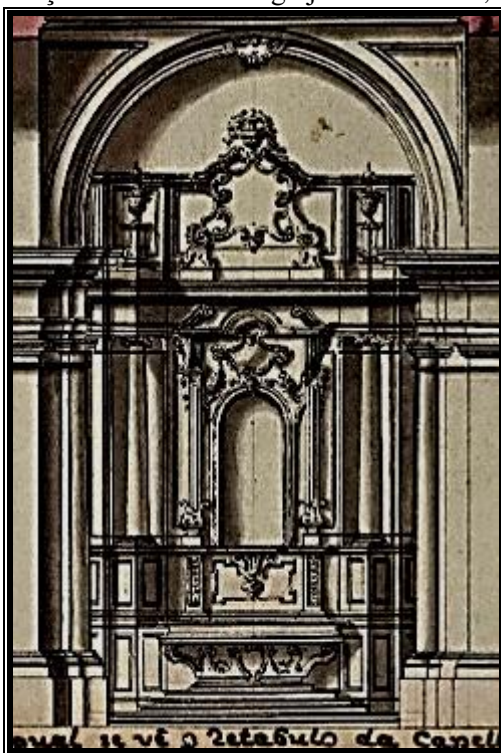
A igreja possui três retábulos de estuque - o principal (Figura 291) e dois laterais (Figura 293 e Figura 294) - todos constantes nos desenhos de Landi, ainda que também haja diferenças entre projeto e execução. O principal possui um nicho ocupado pela imagem de uma Sant'Ana Mestra; os laterais são centralizados por pinturas emolduradas. Retábulos como esses, na Itália, seriam executados de mármore ou estuque, com pinturas que imitariam mármore - a escaiola -, porém a ausência do material na região levou o arquiteto a optar pelo estuque.

Figura 291 - Retábulo-mor da Igreja de Sant'Ana, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2012

Figura 292 - Detalhe da seção transversal da Igreja de Sant'Ana, com o retábulo principal



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira⁸⁹²

Figura 293 - Retábulo lateral da Igreja de Sant'Ana, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2012

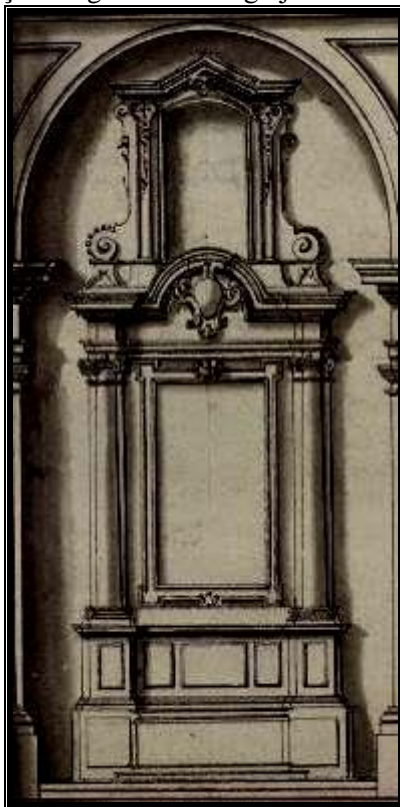
⁸⁹² Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1095081/mss1095081.jpg>. Acesso em: 05 fev. 2019.

Figura 294 - Retábulo lateral da Igreja de Sant'Ana, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2012

Figura 295 - Detalhe da seção longitudinal da Igreja de Sant'Ana, com o retábulo lateral

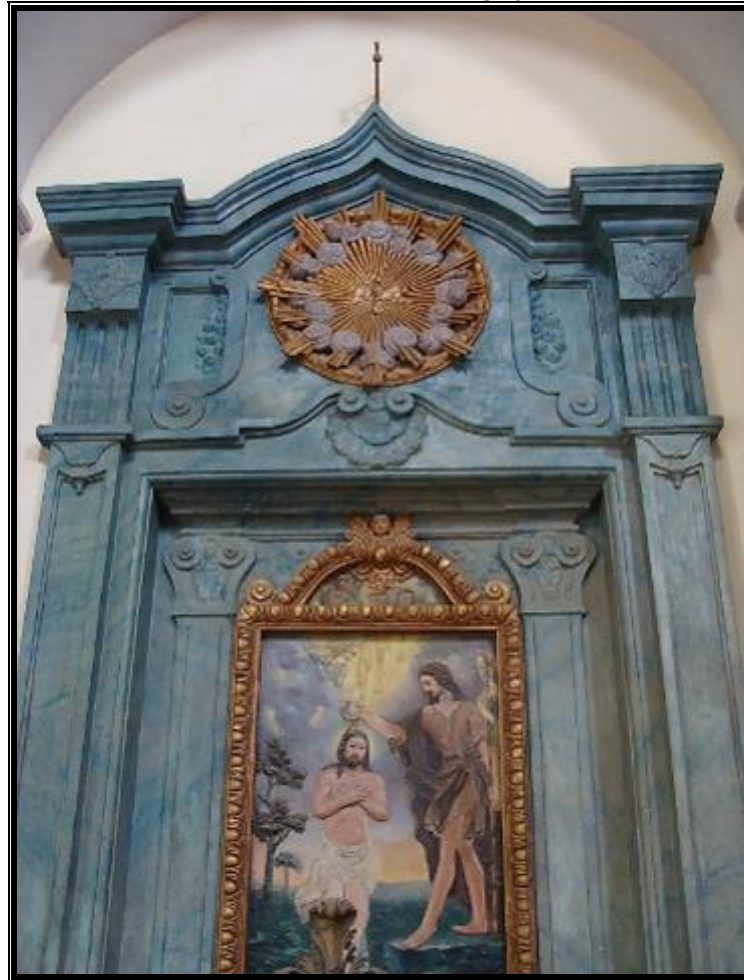


Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira⁸⁹³

⁸⁹³ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1095082/mss1095082.jpg>. Acesso em: 05 fev. 2019.

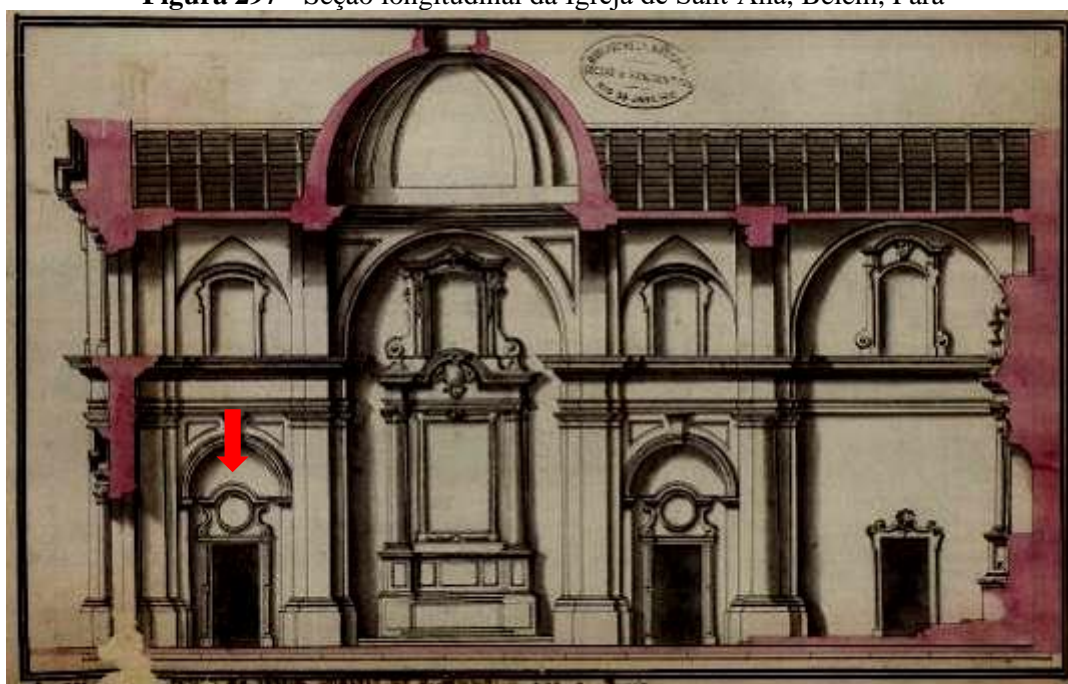
As diferenças entre a obra desenhada e a construção são claras. Além do já citado entablamento interno com tríglifos e gotas, ausentes no projeto de Landi, na seção longitudinal não é marcada a existência do Batistério que foi construído (Figura 296). Em seu lugar, há um vão de porta (Figura 297).

Figura 296 - Detalhe do retábulo do batistério, Igreja de Sant'Ana, Belém, Pará



Fonte: Foto de Domingos Oliveira, 2012

Figura 297 - Seção longitudinal da Igreja de Sant’Ana, Belém, Pará



Fonte: Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira⁸⁹⁴

A Igreja de Sant’Ana, para Germain Bazin, o “harmonioso edifício” de uma *élégance raffinée*, “fundado nas pequenas composições de Sangallo, de Bramante e Raphael”⁸⁹⁵, teve importância significativa que, durante o segundo Império, recebia as solenidades religiosas que antecediam a posse dos presidentes de Província.⁸⁹⁶ É uma das obras de Landi em que acontece o contato entre seu fazer e a realidade da região e tem como resultado a inserção de uma igreja com características italianas na paisagem daquela cidade em formação. Hoje, a Igreja faz parte do dia a dia do bairro da Campina e, apesar das transformações por que passou, com os apagamentos da memória realizados, ainda é marca de um passado.

⁸⁹⁴ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1095082/mss1095082.jpg>. Acesso em: 05 fev. 2019.

⁸⁹⁵ TOCANTINS, 1987. p. 247.

⁸⁹⁶ CRUZ, 1973. p. 197.

Epilogo



EPÍLOGO

Este texto visita um encontro de várias tradições artísticas. Encontros e desencontros. Imagens e experiências. Cores e significados. Se pensarmos que o século XVIII, na cidade de Santa Maria de Belém do Grão Pará, foi marcado por uma série de aproximações, trânsitos e confrontos culturais, temos em vista que, de certa maneira, essas transformações marcaram a história da arquitetura, das artes e cultura no norte do Brasil. Na primeira metade do setecentos, os acontecidos entre indígenas, negros, mestiços e religiosos, cujo trabalho desenvolvido nas oficinas jesuíticas e nos canteiros de obra foi ambiente de tensões e aprendizado entre os saberes tradicionais e os saberes acadêmicos europeus. Na segunda metade, entre a cidade em formação, sua sociedade, seus costumes e sua fauna e sua flora e o arquiteto italiano Antônio José Landi, cujas intervenções arquitetônico-artísticas nas edificações (civis, religiosas e militares) deixaram reflexos na paisagem da cidade.

As habilidades e as aptidões demonstradas pelos indígenas no trato com as artes manuais surpreenderam os padres João Bettendorf e João Daniel e os fizeram compará-los aos mais exímios artistas europeus. Na realidade, a surpresa experimentada pelos religiosos mostra somente a ideia preconcebida de que esses homens seriam faltos de saberes, bárbaros e indolentes e não teriam habilidades artísticas ou capacidade de desenvolvê-las, competências essas, próprias aos ali chegados. Porém, as aptidões já existiam e foram desenvolvidas, por séculos, na produção de artefatos, na pintura corporal e na construção de suas moradias, ou seja, aquelas atividades, não lhes eram tão novas.

Ainda que houvesse a imposição do estrangeiro, o indígena, com a arte, colocou-se como indivíduo, na tentativa de garantir a permanência de sua essência cultural e de sua identidade e demonstrou, portanto, que não aceitava passivamente a imposição na sua totalidade.⁸⁹⁷ Exemplo disso é a imagem da Virgem Maria, vista pelo frei Caetano Brandão

⁸⁹⁷ NEVES, Cleiton Ricardo das; ALMEIDA, Amélia Cardoso de. A identidade do “Outro” colonizado à luz das reflexões dos estudos Pós-Coloniais. In: **Em Tempo de Histórias**. Nº. 20, Brasília, jan. – jul. 2012. p. 128-30.

em uma igreja na Ilha do Marajó e que mostrava traços faciais de uma mulher indígena⁸⁹⁸, foi prova de que as misturas aconteceram e de que parte do que o colonizador impôs foi absorvida, transformada e resultou em algo novo.

As artes visuais na Belém setecentista estão concentradas principalmente na arquitetura religiosa, que abriga a pintura de tetos, a madeira entalhada e a escultura. A produção pictórica, por exemplo, está presente na Igreja de Santo Alexandre, possivelmente realizada com as tintas provenientes dos muitos produtos e técnicas locais, amplamente descritos pelo padre João Daniel em seu *Tratado* a respeito das tintas existentes na região. O que é provável, tendo em vista os relatos do padre Bettendorf, ainda no século XVII, e do naturalista Alexandre Ferreira, já no XVIII, acerca do uso de tintas produzidas a partir do curi, do tauá, do anil e da tabatinga, entre outras matérias-primas da terra, nas missões do interior da região, e de Landi na execução de seu manuscrito de História Natural, por volta de 1772, em que utilizou a tinta obtida das folhas do carajuru. Quanto às madeiras, provavelmente, foram usadas na produção da talha e da imaginária existentes nas igrejas de inacianos, carmelitas, franciscanos e mercedários, assim como no soerguimento da arquitetura de Landi e de seus ornatos, haja vista o que ainda existe de herança do período.

Antônio Landi, ao trazer para Belém influências da arquitetura e das artes italianas e portuguesas, fez a “transmissão de modelos artísticos da Europa”, porém guiado pelo pensamento pombalino⁸⁹⁹. Fez adaptações à realidade do ambiente, construiu edifícios e os ornamentou sem, entretanto, fazer “a transposição integral”⁹⁰⁰ desses padrões, afinal transmitiu repertórios e modos de fazer, ajustados à matéria-prima e à mão de obra da região. Aos materiais, o arquiteto precisou, na ausência de alguns deles, adaptar-se ou mesmo produzi-los na olaria da cidade, a fim de manter a produção de telhas e tijolos, após a expulsão dos jesuítas. Quanto à mão de obra, encontrou dificuldades na execução de suas construções. Deixou o relato a respeito disso nos trabalhos de Mariuá e de que treinou, sem muito êxito, operários para a execução da pintura de quadratura. Fica a pergunta: não teria usado aquela mão de obra formada pelos religiosos nas oficinas jesuíticas? Afinal, se havia pessoas habilitadas nas técnicas construtivas e de acabamento, por que não pensar que elas foram empregadas pelos novos construtores?

⁸⁹⁸ AMARAL, 1818. v. 1. p. 262-3.

⁸⁹⁹ MENDONÇA, 2003a. p. 3.

⁹⁰⁰ TOCANTINS, 1969. p. 14-5.

As mãos que talharam, esculpiram, moldaram, poliram, pintaram e envernizaram não foram as mesmas treinadas nas oficinas e ateliês europeus. Seus percursos foram traçados em séculos de artesanato, bem distante das academias de arte europeias. As matérias primas não eram as mesmas, suas características - textura, dureza, maciez, cor - eram outras: o pau d'arco, de tão forte e pesado, "se ria dos ferros".⁹⁰¹ E do mesmo modo, o acadêmico europeu precisou aprender novas técnicas para manejar os "novos" materiais e treinar a mão de obra na execução da arte de matriz europeia, mas pontuada por elementos regionais. Landi, por exemplo, precisou reelaborar "modelos artísticos bolonheses, adaptando-os em espaços econômico e socialmente diferenciados, regulados pelas necessidades da clientela e pela conjuntura da encomenda".⁹⁰²

Se a Igreja do Carmo é resultado da coexistência da obra de Landi (de traços tardobarrocos), com partes do templo anteriormente existente (uma fachada de pedra de procedência lusitana e a capela mor com seu retábulo barroco de talha dourada de execução local com animais e vegetais que indicam inspiração na fauna e na flora autóctones) e, em cujos materiais, há o uso da madeira regional, vejo aí um dos maiores exemplos da transculturação no Vale Amazônico. O recurso de tomar os ornatos do retábulo existente e reutilizá-los no novo espaço construído foi a maneira encontrada pelo arquiteto para conectar o novo ao existente.

Se a Capela Pombo, uma ermida particular aos moldes das portuguesas, é uma espécie de resumo da obra ornamental do arquiteto - um álbum de ornatos - e esses elementos são provenientes da linguagem dos mestres bolonheses do artista e executados não na quadratura ou no mármore, como se poderia esperar, dada a sua formação na Academia Clementina, mas na argamassa produzida com materiais autóctones, vê-se, aqui, outra transculturação clara. Teria o arquiteto pensado na possibilidade de um projeto com pintura de quadratura - quiçá associado à argamassa -, porém a falta de mão de obra especializada o obrigara a excluir o uso dessa técnica?

Se a Igreja de Sant'Ana não possuía torres sineiras, o que também acontece com a de São João Batista, e se ambos templos possuem cúpulas, elementos de origem bolonhesa, vê-se, nesses exemplos, a introdução de padrões, particularmente, italianos trazidos pelo arquiteto para uma colônia portuguesa em pleno Grão-Pará e executados com materiais e

⁹⁰¹ Palavras de Antônio Landi quando utilizou o pau d'arco na confecção da coluna do pelourinho da cidade de Belém. PAPAVERO et al., 2002. p. 119.

⁹⁰² TRINDADE, 2017. p. 394.

mão de obra locais. Se os retábulos de Sant'Ana são de estuque, uma substituição do mármore tradicional da Bolonha de Landi, mas inexistente na região, vê-se, nesse caso, uma adaptação de seu trabalho aos materiais regionais.

Se a Igreja de São João Batista possui três retábulos executados na técnica da quadratura, método particularmente bolonhês, provavelmente, executados com o pigmento extraído da folha do carajuru, mostra-se o trânsito de informações, um cruzamento de materiais e uma adaptação de técnicas à realidade da região. E isso vem corroborar a ideia de que Landi não somente implantou modelos estrangeiros, mas esteve sujeito às influências da terra, a um movimento inverso. Ou seja, absorveu informações do local, transformou-as, aplicou-as em seus trabalhos e assimilou técnicas do manejo da matéria-prima, como as madeiras, os barros e os pigmentos e relatou parte dessa vivência no manuscrito de História Natural, onde descreveu a biodiversidade do Grão-Pará, deu bastante ênfase às madeiras e apontou seus usos.⁹⁰³

Se os materiais, as técnicas e as tradições nativas, estranhos ao uso dos religiosos-artífices, do arquiteto Landi e dos demais construtores, foram combinados e aperfeiçoados ou ainda incorporados e adaptados à produção da arte e da arquitetura dos religiosos-artífices, de Landi e dos demais construtores, o movimento contrário, provavelmente, aconteceu. Ou seja, não ocorreu em sentido único – houve trocas -, e é possível pensar que a linguagem ornamental do religioso foi absorvida pelo indígena que a aplicou em seus artefatos. Vejam-se os cachimbos, as cuias, as cabaças, os polvorinhos, as máscaras e os pequenos animais de borracha originários da região, recolhidos por Alexandre Rodrigues Ferreira, que mostram incrustações ou pinturas com desenhos que remetem aos traços dos ornatos barrocos encontrados nos entalhes dos altares e púlpitos das igrejas e nas pinturas dos tetos do conjunto inaciano.

Ao finalizar esta pesquisa, muitas respostas não puderam ser dadas. Ficaram provocações de como aconteceram esses encontros e seus reflexos, traços da realidade do ambiente, plasmados na produção visual do período, seja nas formas, seja nos materiais empregados. Encontros que geraram obras com referências de suas matrizes. Nada é puro, mas mistura, transculturação, mestiçagem. O pelicano mais parece uma garça ou um cauauã; o cacho de uvas mais se assemelha a um cacho de pequenas pupunhas ou pitombas; o anjo não tem o rosto de um menino europeu, mas de um curumim, ou seja, não são os mesmos

⁹⁰³ PAPAVERO et al., 2002.

elementos que a Europa vê impressos nas suas igrejas. Se a tinta vermelha da quadratura de São João veio do Reino, ou foi produzida com o carajuru da terra, é uma questão menor, já que o pigmento extraído dele serviu para colorir as ilustrações do manuscrito de História Natural de Antônio Landi.

Ter enfrentado esta discussão que ora “finalizo” - entre aspas - pois ela não termina nesse epílogo, faz ver que as buscas pelas conexões, os questionamentos a esse respeito e as possibilidades observadas na produção das artes visuais durante o século XVIII não podem e não devem ser encerradas com esta tese, tendo em vista que muito está ainda por ser desvendado nesse intrincado mundo dos encontros coloniais acontecidos na *zona de contato*, a cidade de Belém.

As fraturas dos textos, as lacunas de imagens, os sobressaltos talvez estejam na ausência das vozes de muitos dos personagens, homens e mulheres - indígenas, negros e mestiços -, que, por vezes, foram/são colocados como coadjuvantes nesse processo. Não “ouvir” essas vozes nos fornecerem suas versões dos fatos, em particular, as africanas, faz concluir que não temos a história completa, o que é uma utopia. Conto aqui meu caminho com os registros pretéritos dessas imagens que a mim chegaram e que me pus a ler, refletir e escrever sobre o que tanto me chamou a atenção.

Referências Bibliográficas



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES

1. FONTES IMPRESSAS

AMARAL, António Caetano do. **Memórias para a história da vida do venerável arcebispo de Braga D. Frei Caetano Brandão**. Lisboa: Impressão Regia, 1818. v. 1.

ALCIATI, Andreae. **Emblemata**. Lugduni (França): Excudebat Mathias Bonhomme, 1548.

BAENA, António Ladislau Monteiro. **Bosquejo Cronológico da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Grão-Pará**, Belém: Typ. do Comércio do Pará, 1838.

_____. **Compêndio das Eras da Província do Pará**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969.

_____. **Ensaio corográfico sobre a província do Pará**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2004.

BETTENDORF, João Felipe. Chronica da missão dos padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro, Tomo LXXII. Parte 1. 1910.

BIBIENA, Ferdinando. **Direzioni della prospettiva teorica corrisponenti a quelle dell'architettura istruzione a' giovani studenti di pittura, e architettura nell'Accademia Clementina dell'Instituto delle scienze**. Bolonha, Lelio della Volpe, 1732.

BIBIENA, Ferdinando. **L'architettura civile, preparata sú la geometria, e ridotta alle prospettive: considerazioni pratiche di F.G.B (...)**. Parma: Paolo Monti, 1711; Bolonha, Lelio della Volpe, 1732.

CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta ao Rei Dom Manoel**. Belo Horizonte: Crisálida, 2002.

CARTA a Diogo de Mendonça, dando, em cumprimento ao disposto no § 26 das suas Instruções, notícia dos 39 gêneros produzidos no Estado [...]. Pará, 22 de janeiro de 1752. In: MENDONÇA, Marcos Carneiro de. **A Amazônia na era pombalina: correspondência do Governador e Capitão-General do Estado do Grão-Pará e Maranhão, Francisco Xavier de Mendonça Furtado: 1751-1759**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005. 1º tomo. p. 268-75.

CARTA a Giovan Angelo Brunelli (1722-1793), comunicando a construção de igreja no Pará; informando sobre futura viagem à ilha da Madeira; comunicando envio de cacau para produção de chocolate; informando sobre o andamento de experiências com cultura de sementes de diversas plantas. Pará – Brasil. 23/08/1762. BNRJ, Coleção Brunelli. I.IV-75, 78.

CARTA enviando requerimento de Landi pedindo autorização para estabelecer uma fábrica de louça vidrada. [1762, Outubro, 19], Belém do Pará. In: MENDONÇA, 2003b. p. 722. Documento 87.

CATALOGO deste Colégio de Santo Alexandre, seus bens, oficinas, fazendas, servos, gados, dispendios e dividas activas e passivas, 1720. In: MARTINS, Renata Maria de Almeida. **Tintas da terra, tintas do Reino: Arte e Arquitetura nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)**. 2009b. 848 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009b. v. 2, p. 188-99.

CASTELNAU, Francis. **Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud: de Rio de Janeiro à Lima, et de Lima au Para. Vues et Scènes**. Paris: Chez P. Bertrand, Libraire-Éditeur, 1852. t.2.

CASTELNAU, Francis. **Expedição às regiões centrais da América do Sul**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1949. t.2.

COLEÇÃO Alexandre Rodrigues Ferreira - Prospectos de cidades, villas, povoações, Edefícios, Rios, Cachoeiras, Serras, etc., da Expedição Philosophica do Para, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyaba, 1784-1792 (desenhos de Codina e Freire).

CONTRATO notarial realizado entre frei André da Piedade, Procurador geral da Província da Ordem de Nossa Senhora do Monte do Carmo, no Estado do Maranhão, e Manuel Gomes, mestre pedreiro, sobre a obra de pedraria da fachada da igreja do convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo, em Belém do Pará (I) e treslado, feito no mesmo cartório e data, do ajuste particular entre Manuel Gomes e José Pereira, ambos mestres pedreiros, sobre a obra de pedraria da fachada da igreja do convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo, em Belém do Pará, realizado em Lisboa a 24 de julho de 1750 (II). [1756, maio, 11, Lisboa]. [AN/TT, Cartório Notarial de Lisboa, n. 1, Cx.114, Livro 535, fls. 92v-93v; 94, 94v]. In: MENDONÇA, 2003b. p. 685. Documento 50 - II.

CONTRATO notarial realizado entre frei André da Piedade, Procurador geral da Província da Ordem de Nossa Senhora do Monte do Carmo, no Estado do Maranhão, e Manuel Gomes, mestre pedreiro, sobre a obra de pedraria da fachada da igreja do convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo, em Belém do Pará (I) e treslado, feito no mesmo cartório e data, do ajuste particular entre Manuel Gomes e José Pereira, ambos mestres pedreiros, sobre a obra de pedraria da fachada da igreja do convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo, em Belém do Pará, realizado em Lisboa a 24 de julho de 1750 (I). [1756, maio, 11, Lisboa]. [AN/TT, Cartório Notarial de Lisboa, n. 1, Cx.114, Livro 535, fls. 92v-93v; 94, 94v]. In: MENDONÇA, 2003b. p. 683. Documento 50 - I.

CONTRATO notarial realizado entre frei André da Piedade, Procurador geral da Província da Ordem de Nossa Senhora do Monte do Carmo, no Estado do Maranhão, e Jerônimo da Silva, mestre pedreiro, referente à obra de pedraria da fachada da igreja do convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo, em Belém do Pará. [1756, maio, 11, Lisboa]. [AN/TT, Cartório Notarial de Lisboa, n. 1, Cx.115, Livro 540, fls. 49-50. In: MENDONÇA, 2003b. p. 687. Documento 52.

CÓPIA do auto de vistoria realizada às casas onde residiam os governadores do Pará. [1759, Março, 12] Belém do Pará. In: MENDONÇA, 2003b. p. 700. Documento 64.

COVARRUBIAS, Juan de Horozco y. **Emblemas morales** [...]. Segovia: Juan de La Cuesta, 1589. Livro segundo.

_____. **Emblemas morales** [...]. Segovia: Juan de La Cuesta, 1589. Livro terceiro.

DANIEL, João (Padre). 1722-1776. **Tesouro descoberto no máximo rio Amazonas**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004. p. 581. 2v.

EXCERTO da carta de João Ângelo Brunelli a Agostino Brunelli, escrita no Pará, descrevendo os festejos em honra do casamento da princesa D. Maria, inventados por Landi. [1760, Novembro, 12], Belém do Pará. In: MENDONÇA, 2003b. p. 711-2. Documento 74.

EXCERTO da descrição da cidade de Belém do Pará e dos edifícios nela existentes, feita por Alexandre Rodrigues Ferreira. BNRJ, Seção de Manuscritos, Diário da Viagem Philosophica pela Capitania de S. Joseph do rio Negro, com a Informação do estado presente dos estabelecimentos portugueses na sobredita capitania, desde a villa capital de Barcellos, até a Fortaleza da Barra do dito Rio – Participação 1ª, 21, 1, 1, nº 2. In: MENDONÇA, 2003b. p. 827-36. Documento 134.

FERREIRA, Alexandre Rodrigues. Diário da Viagem Philosophica pela Capitania de São José do Rio Negro. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico**, Rio de Janeiro, t. XLIX, v. 1, p. 123-288, 1886.

_____. Diário da Viagem Philosophica pela Capitania de São José do Rio Negro. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico**, Rio de Janeiro, t. XLVIII, v. 1, p. 1-234, 1885.

_____. Diário da Viagem Philosophica pela Capitania de São José do Rio Negro. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico**, Rio de Janeiro, t. L, v. 3. p. 11-144, 1887.

_____. Diário da Viagem Philosophica pela Capitania de São José do Rio Negro. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico**, Rio de Janeiro, t. LI, v. 1, p. 5-166, 1888.

_____. **Miscelanea histórica...** 1784. (Não paginado) **Miscelânea Histórica para servir de explicação ao Prospecto da Cidade do Pará**. [s.l.]:[s.n.]. “não paginado” (exemplar datilografado)

FERRO, Giovanni. **Teatro d'impres**. Veneza: Appresso Giacomo Sarzina, 1623.

GAZETA de Lisboa. n.º 45, de 06 de novembro de 1721, p. 360. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/GazetadeLisboa/1721/Novembro/Novembro_item1/P8.html>. Acesso em: 11 dez. 2016.

GUAJARÁ, Barão de. Cathequese de Indios no Pará. **Annaes da Bibliotheca e Archivo Publico do Pará**. Tomo II. Belém: Imprensa Oficial, 1902. p. 117-183.

IMAGO primi saeculi Societatis Iesu. Antuérpia: Ex officina Plantiniana Balthasaris, 1640.

INVENTÁRIO das Igrejas e Capelas dos Jesuítas no Estado do Maranhão e Grão-Pará no ano de 1760 anotado pelo Padre Manuel Luiz S.J. In: MARTINS, Renata Maria de Almeida. **Tintas da terra, tintas do Reino: Arte e Arquitetura nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)**. 2009b. 848 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009b. v. 2, p. 201-78.

La CONDAMINE, Charles-Marie de. **Viagem na América Meridional descendo o rio das Amazonas**. Brasília: Senado Federal, 2000.

LANDI, Antonio Giuseppe. **Alcune prospettive disegnate ed intagliate da Giuseppe Antonio Landi e dal medemo dedicate alla Gloriosa Madre Sant'Anna sua particular Avocata**. Disponível em: <[https://images.nga.gov/en/search/do_similar_search.html?md_3=Landi% 2C+Giuseppe+Antonio](https://images.nga.gov/en/search/do_similar_search.html?md_3=Landi%2C+Giuseppe+Antonio)>. Acesso em: 12 fev. 2019.

_____. **Carta a Giovan Angelo Brunelli (1722-1793), comunicando a construção de igreja no Pará; informando sobre futura viagem à ilha da Madeira; comunicando envio de cacau para produção de chocolate; informando sobre o andamento de experiências com cultura de sementes de diversas plantas**. Pará – Brasil. 23/08/1762. BNRJ, Coleção Brunelli. I.IV-75, 78. (tradução de Domingos Oliveira). Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1435321/mss1435321.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2017.

_____. Descrição de varie piante, frutti, animali, passeri, pesci, rasine, e altresimile cose che se ritrovano in questa Cappitania del Gran Pará, de Antônio Landi (ca. 1772). In: PAPAVERO, Nelson et al. **Landi: fauna e flora da Amazônia brasileira**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2002. (Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira).

_____. **Raccolta di alcune Facciate di Palazzi e Cortili de più riguardevoli di Bologna**, Bolonha, Lelio dela Volpe, s.d.

MENDONÇA, Marcos Carneiro de. **A Amazônia na era pombalina: correspondência do Governador e Capitão-General do Estado do Grão-Pará e Maranhão, Francisco Xavier de Mendonça Furtado: 1751-1759**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005. 1º tomo.

MORAES, José de (Pe.). **Historia da Companhia de Jesus na Extincta Provincia do Maranhão e Pará**. Rio de Janeiro: Typographia do Commercio, 1860.

NOBREGA, Manoel da. Diálogo sobre a Conversão do Gentio. In: Serafim Leite, **Monumenta Brasiliae II (1553-1558)**. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1957.

PEREIRA, Juan de Solórzano y. **Emblemata centum, Regio Politica [...]**. Madrid: Typographia G. Morras, 1653.

PERRAULT, Claude. **Ordonnance des cinq especes de colones selon la methode de anciens**. Paris: Jean Baptiste Coignard, 1683.

PICINELLI, Filippo. **Mondo simbolico [...]**. Venetia: Presso Nicolò Pezzana, 1678. Livro I.

POZZO, Andrea. **Perspectiva Pictorum et Architectorum, Prospectiva de pintori, e architetti d'Andrea Pozzo**. 2v. Roma: Stamperia di Antonio di Rossi, 1737-1741.

QUEIROZ, João de São José (Bispo). Viagem e visita do sertão em o Bispado do Gram-Pará em 1762 e 1763. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Tomo IX. Rio de Janeiro: IHGB, 1869.

RIGHINI, Joseph Léon. **Panorama do Pará em Doze Vistas desenhadas por J.L. Righini**. Pará: Conrad Wiegandt, s.d.

RIPA, Cesare. **Iconologia or Moral Emblems**. Londres: Benjamin Motte, 1709.

ROSÁRIO, Diogo do. **Flos sanctorum**: historia das vidas de Christo S. N. e de sua Santissima Mãe, vidas dos santos e suas festas repartidas pellos doze mezes [...]. Lisboa: Casa Real, 1681. p. 660.

SAMPAIO, Francisco Xavier Ribeiro de. Appendice ao Diario da Viagem que em visita, e correição das povoações da Capitania de S. José do Rio Negro fez o Ouvidor e Intendente Geral da mesma, Francisco Xavier Ribeiro de Sampaio no anno de 1774-75. **Annaes da Bibliotheca e Archivo Publico do Pará**. Tomo Sexto. p. 69-118. Belém: Imprensa Oficial, 1907.

SERLIO, Sebastiano. **Quarto Livro de Arquitetura**. Toledo: Casa de Iuan de Ayala, 1552b.

_____. **Quinto Livro de Arquitetura**. Paris: Michel de Vascosan, 1547.

_____. **Terceiro Livro de Arquitetura**. Toledo: Casa de Iuan de Ayala, 1552a. p. XIII.

VIEIRA, Antonio (Pe.). **Sermão XII**.

VIEIRA, Antônio (Pe.). **Sermão do Espírito Santo**.

2. FONTES MANUSCRITAS

AUTOS de justificação de nobreza do capitão Ambrósio Henriques. Torre do Tombo. Código de referência: PT/TT/CCVC/004/0001/00024. Disponível em: <<http://digitalq.arquivos.pt/viewer?id=3909102>>. Acesso em: 03 maio 2017.

CARTA de Sebastião José de Carvalho e Melo a Francisco Xavier de Mendonça Furtado, em 06/07/1752 – Biblioteca Nacional de Lisboa, Coleção Pombalina. 626.

CÓDICE manuscrito n.º 879 – Alvarás, cartas régias e decisões, Reinado de D. João V, 1745, coleção do Arquivo Público do Pará.

Documentos Manuscritos do Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa – Projeto Resgate

CATÁLOGO de Documentos Manuscritos Avulsos da Capitania do Pará existentes no Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa. 1976p.

AVISO do [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Diogo de Mendonça Corte Real, para o [presidente do Conselho Ultramarino], Marquês de Penalva, [D. Estevão de Meneses], sobre o envio de ornamentos para as Igrejas das capitanias do Pará e do Maranhão. 1753, Abril, 28, [Lisboa]. AHU_ACL_CU_013, Cx. 34, D. 3187.

CARTA do [governador e capitão-general do Estado do Maranhão] Cristóvão da Costa Freire, para o rei [D. João V], justificando os motivos por não ter entregue os índios pedidos pelo tenente da Casa Forte e missionário da aldeia de Gurupatuba do Rio Negro, o padre fr. Pedro do Redondo, necessários ao trabalho no Sertão do rio Solimões. [1709, Dezembro, 22, Pará]. AHU_CU_013. Cx. 5, D. 440.

CONSULTA do Conselho Ultramarino para o rei D. José, sobre a necessidade de construção de uma nova Alfândega na cidade de Belém do Pará. Anexo: consulta, carta, ofício e provisão (cópias). 1757, Maio, 16, Lisboa. AHU_CU_013, Cx. 42, D. 3859.

CONSULTA do Conselho Ultramarino para o rei D. José, sobre a necessidade de construção de uma nova Alfândega na cidade de Belém do Pará. Anexo: consulta, carta, ofício e provisão (cópias). 1757, Maio, 16, Lisboa. AHU_CU_013, Cx. 42, D. 3859.

CONSULTA do Conselho Ultramarino para o rei D. Pedro II, sobre a remessa de drogas, paus e tintas pelo navio "Nossa Senhora das Mercês e São Francisco Xavier" de que é mestre Manuel de Oliveira. Anexo: 1 carta, 1 parecer e 1 conhecimento. [1692, Outubro, 31, Lisboa]. AHU_CU_013, Cx. 3, D. 309.

OFÍCIO da [Junta da Companhia Geral de Comércio do Grão-Pará e Maranhão] para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar, Martinho de Melo e Castro] sobre o envio de amostras de drogas medicinais e tintas que haviam sido remetidas do Maranhão por Agostinho José Pereira da Silva [Tombo] e que foram analisadas por Luís Le Comte. Anexo: relação e informação. Ca. 1777 AHU_CU_013, Cx. 78, D. 6510.

OFÍCIO de António José Landi para os oficiais do Senado da Câmara da cidade de Belém do Pará, sobre a compra do engenho de Mortecû no ano de 1766, e as dificuldades ocorridas com os índios e as índias ali existentes e que trabalham nas plantações de açúcar, cacau, café e arroz e fabrico de olaria. Anexo: requerimento e relação. 1780, Novembro, 19, Pará. AHU_CU_013, Cx. 87, D. 7076.

OFÍCIO do [governador e capitão general da capitania] do Rio Negro, João Pereira Caldas, para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Martinho de Melo e Castro, remetendo os mapas anuais da população das capitanias do Estado do Pará e Rio Negro, de 1778 a 1781. Anexo: mapas. AHU-Rio Negro, cx. 8, doc. 355. 1785, Junho, 22, Barcelos [Rio Negro]. AHU_CU_013, Cx. 94, D. 7509.

OFÍCIO do [governador e capitão general do Estado do Maranhão e Pará], Francisco Xavier de Mendonça Furtado, para o [secretário de estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra], Sebastião José de Carvalho e Melo, sobre a inobservância do Regimento das Missões pela Companhia de Jesus no Pará. 1752, Novembro, 8, Pará. AHU_CU_013, Cx. 33, D. 3143. CD.04, 038, 002, 0375.

OFÍCIO do [governador e capitão-general do Estado do Pará e Rio Negro], João Pereira Caldas, para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Martinho de Melo e Castro, remetendo amostra de tinta chamada carajeru produzida na capitania do Rio Negro, para o Reino e colocando a hipótese de incrementar o seu fabrico. 1777, Outubro, 17, Pará. AHU_CU_013, Cx. 78, D. 6472.

OFÍCIO do [secretário do Conselho Ultramarino], José Joaquim [Migue Lopes] de Lavre para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Francisco Xavier de Mendonça Furtado, sobre duas amostras de tintas e um barril de carne que chegaram do Grão-Pará. [1761, Junho, 5, [Lisboa]. AHU_CU_013, Cx. 49, D. 4479.

OFÍCIO do [tesoureiro-geral do Comércio dos Índios, António Rodrigues Martins, para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Francisco Xavier de Mendonça Furtado, sobre o fornecimento de pano de linho aos índios; a produção de tintas; a remessa de mapas de rendimentos das vilas e lugares das capitanias do Pará e Rio Negro e do rendimento dos gados do Marajó; a relação de madeiras e informando o provimento de seu filho, João Manuel Rodrigues no lugar de tesoureiro das Fazendas e dos Currais de gado, da Companhia de Jesus e recomendando os serviços de seu filho, Vitorino da Silva. Anexo: relação, mapas e conhecimentos. [1761, Novembro, 26, Pará]. AHU_CU_013, Cx. 51, D. 4715.

OFÍCIO do Bispo do Pará, [D. fr. João Evangelista Pereira da Silva], para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar, Martinho de Melo e Castro], sobre a resistência oferecida pelo vigário capitular do Pará, Giraldo José de Abranches, dificultando sua efectiva investidura na naquela diocese; solicitando mais sacerdotes para o exercício do serviço religioso naquela capitania; e remetendo os mapas dos sacerdotes, igrejas e capelas do Bispado. Anexo: relações. 1773, Janeiro, 8, Pará. AHU_CU_013, Cx. 69, D. 5948.

OFÍCIO do Bispo do Pará, D. fr. João [Evangelista Pereira da Silva], para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Martinho de Melo e Castro, comunicando a chegada da caixa com os ornamentos destinados às Igrejas mais necessitadas naquele Bispado sob sua jurisdição, com destaque para as igrejas das Povoações de Índios. 1780, Abril, 26, Pará. AHU_ACL_CU_013, Cx. 85, D. 6963.

OFÍCIO do capelão Manuel Ferreira para o secretário de estado [da Marinha e Ultramar, Diogo de Mendonça Corte Real], sobre a necessidade de colocação dos Índios das Aldeias nas Expedições para melhor sucesso das mesmas. 1753, Novembro, 22, Colégio da Companhia de Jesus do Pará. AHU_CU_013, Cx. 35, D. 3292.

OFÍCIO do escrivão José António de Miranda para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Martinho de Melo e Castro, sobre a falta de meios para terminar as obras da igreja da freguesia do Bairro da Campina da cidade de Belém do Pará, iniciada em Junho de 1762, a pedido dos membros da Irmandade do Santíssimo Sacramento do sobredito Bairro. 1773, Maio, 21, Pará. Anexo: requerimento. AHU_CU_013, Cx. 70, D. 6014.

OFÍCIO do governador e capitão general do Estado do Maranhão e Pará, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, para o [secretário de Estado da Marinha e Ultramar], Diogo de Mendonça Corte Real, sobre o provimento de índios forros para postos militares na capitania do Pará, a pedido dos índios da nação Aruan, o principal Inácio Coelho, e seu filho, sargento-mor da Aldeia de São José do Igarapé Grande da Ilha Grande de Joanes, Luís de Miranda. 1753, Novembro, 26, Pará. AHU_CU_013, Cx. 35, D. 3307.

OFÍCIO do governador e capitão-general do Estado de Pará e Maranhão, Manuel Bernardo de Melo e Castro, para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Francisco Xavier de Mendonça Furtado, sobre a ordem régia para que mandasse recolher ao Reino [os matemáticos e engenheiros] João Ângelo Bruneli e José António Landi, e informando os

motivos que o levaram a manter este último na capitania sob sua administração. 1761, Junho, 4, Pará. AHU_CU_013, Cx. 49, D. 4478.

OFÍCIO do governador e capitão-general do Estado do Pará e Maranhão], Manuel Bernardo de Melo e Castro, para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Francisco Xavier de Mendonça Furtado, sobre os procedimentos do tesoureiro dos Armazéns Reais no Pará, e o envio de algumas tintas e óleos da capitania para o Reino. [1761, Outubro, 16, Pará]. AHU_CU_013, Cx. 51, D. 4628.

OFÍCIO do governador e capitão-general do Estado do Pará, Maranhão e Rio Negro, Manuel Bernardo de Melo e Castro, para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Francisco Xavier de Mendonça Furtado, sobre o novo método de estabelecimento da olaria, com a divisão dos lucros entre os índios e os brancos. Anexo: relações, termo de arrematação (treslado), termo, bilhete e ofício (cópia). 1760, Novembro, 4, Pará. AHU_CU_013, Cx. 47, D. 4339.

OFÍCIO do governador e capitão-general do Estado do Pará, Maranhão e Rio Negro, Manuel Bernardo de Melo e Castro, para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Francisco Xavier de Mendonça Furtado, sobre o envio de tintas para o Reino. Anexo: relação. [1760, Novembro, 5, Pará]. AHU_CU_013, Cx. 47, D. 4342.

OFÍCIO do presidente da Junta das Missões de Nossa Senhora das Mercês do Pará, padre frei Félix da Silva, para o secretário de estado da Marinha e Ultramar, Diogo de Mendonça Corte Real, sobre a necessidade de se ir buscar os índios das Aldeias para a condução das canoas com destino ao Rio Negro. Anexo: 2ª via. 1753, Novembro, 24, Convento de Nossa Senhora das Mercês do Pará. AHU_CU_013, Cx. 35, D. 3301.

REPRESENTAÇÃO do juiz e irmãos da irmandade do Santíssimo Sacramento da freguesia do bairro da Campina da cidade de Belém do Pará, para o [secretário de Estado da Marinha e Ultramar], Martinho de Melo e Castro, solicitando ajuda] de custo para poderem terminar as obras do templo daquela freguesia. Anexo: requerimento e certidões. 1772, Agosto, 29, Pará. AHU_CU_013, Cx. 68, D. 5856.

REQUERIMENTO do Bispo do Pará, D. fr. Miguel de Bulhões [e Sousa], para o rei D. João V, solicitando que seja ordenado ao provedor da Fazenda Real da [capitania do Pará, Lourenço de Anvéres Pacheco] que compre, às custas da Fazenda Real, os ornamentos para a sua casa. [ant. 1749, Setembro, 20]. AHU_ACL_CU_013, Cx. 31, D. 2926.

REQUERIMENTO do capitão da Fortaleza do Pauxis, no rio das Amazonas, Gonçalo Gomes, para o rei [D. João V], solicitando sua manutenção no dito posto enquanto viver e a concessão de oitenta índios das aldeias Pari, Gurupatûba, Surubiu, Iamundazes, Tuarê, Goramucû e Urubuquara, circunvizinhas àquela fortaleza, para trabalharem nas obras de reparação da mesma. [ant. 1745, Junho, 9]. AHU_CU_013, Cx. 28, D. 2616.

REQUERIMENTO do comissário da ordem terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo da cidade de Belém do Pará, para o rei [D. José], solicitando isenção do cumprimento dos encargos civis e militares aos dois Andadores (sacristãos) que se encontram ao serviço do Bispado do Pará, como ajudantes na celebração dos sagrados sacramentos, em atenção aos

serviços por estes prestados nas Missões daquele Estado. [ant. 1756, Junho, 12]. AHU_CU_013, Cx. 41, D. 3754.

REQUERIMENTO do índio da nação Aruwã, Inácio Coelho, para o rei [D. José], solicitando confirmação da carta patente de Principal da Aldeia de São José do Igarapé Grande, na Ilha Grande de Joanes. Anexo: aviso, cartas patente, requerimentos e certidões. [ant. 1755, Março, 15]. AHU_CU_013, Cx. 38, D. 3525.

REQUERIMENTO do mestre pedreiro da cidade de Belém do Pará, Gregório Antunes Torres, para o rei [D. José], solicitando confirmação do seu provimento no cargo de mestre das Obras daquela cidade, que vagou por falecimento de José Lopes. Anexo: certidões. [ant. 1756, Janeiro, 8] AHU_CU_013, Cx. 40, D. 3713.

REQUERIMENTO do mestre pedreiro e assistente na cidade de Santa Maria de Belém do Pará, Jerônimo da Silva, para o rei [D. José I], solicitando carta de mercê das obras reais daquela cidade, incluindo o novo palácio dos governadores daquele Estado, declarando-se nela o valor do seu salário. Anexo: certidão. [ant. 1774, Junho, 22] AHU_CU_013, Cx. 72, D. 6140.

REQUERIMENTO do mestre pedreiro João Gomes Soares para o rei [D. João V], solicitando o seu provimento no ofício de mestre das Obras Reais da cidade de Belém do Pará, por incapacidade de José Lopes. [ant. 1750, Março, 9] AHU_CU_013, Cx. 31, D. 2960.

REQUERIMENTO do mestre pedreiro José da Costa, morador na cidade do Pará, para o rei [D. José], solicitando o provimento no ofício de mestre pedreiro das Obras Reais na capitania do Pará. [ant. 1754, Março, 29] AHU_CU_013, Cx. 36, D. 3379.

REQUERIMENTO do mestre pedreiro Manuel João da Maia, morador na cidade de Belém do Pará, para o rei [D. João V], solicitando o provimento do ofício de mestre das Reais Obras da cidade de Belém do Pará. [ant. 1750, Março, 5] AHU_CU_013, Cx. 31, D. 2958.

REQUERIMENTO dos Irmãos da Confraria do Santíssimo Sacramento da freguesia de Santa Ana do bairro da Campina na cidade de Santa Maria de Belém do Pará para a rainha [D. Maria I], solicitando uma ajuda de custo e alguns ornamentos para a igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos naquela cidade. [Ant. 1780, Maio, 8]. Anexos: quatro certidões. AHU_CU_013, Cx. 85, D. 6991.

BIBLIOGRAFIAS

AA.VV. **Amazônia Felsinea**: Antonio Jose Landi, Itinerário Artístico e Científico de um Arquitecto Bolonhês na Amazônia do Século XVIII. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses, 1999.

AGOSTINI, Camilla. **Mundo Atlântico e Clandestinidade**. Dinâmica material e simbólica em uma fazenda litorânea no Sudeste, século XIX. 2011. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2011.

_____. Resistência cultural e reconstrução de identidades: um olhar sobre a cultura material de escravos do século XIX. **Revista de História Regional**, v. 3. n. 2, 1998. p. 115-37.

ALBUQUERQUE, Antônio Paul. Arquitecto Antônio José Landi. **Habitat**. n. 12, set. 1953, São Paulo.

ALDAZÁBAL, José. **Vocabulário básico de liturgia**. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2002.

ALFARO, Alfonso. “**El gran teatro del cielo**”, arte y espiritualidad jesuítas: contemplación para alcanzar amor. Artes México, 2005.

ALVES, Moema de Bacelar. A escola jesuítica e a produção sacra no Grão-Pará e Maranhão. In: **III Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP**. 2007.

_____. **Casa Rosada de Belém**: os caminhos de um patrimônio. 2008. 63p. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008.

ALVES, Moema de Bacelar; KETTLE, Wesley Oliveira. Em busca da paternidade: Landi e a invenção da cidade histórica. **Estudos Amazônicos**, Belém, v. 3, n. 2, p. 27-39, 2008. Disponível em: <[http://www.ufpa.br/pphist/estudosamazonicos/arquivos/artigos/2 - III - 2 - 2008 - W Kettle & M Alves.pdf](http://www.ufpa.br/pphist/estudosamazonicos/arquivos/artigos/2-III-2-2008-WKettle&MAlves.pdf)>. Acesso em: 18 ago. 2017.

AMARAL Júnior, Rubem. Portuguese emblematics: an overview. **Revista Lúmen et Virtus**. v. II, n. 4. maio 2011.

AMORIM, Maria Adelina de Figueiredo Batista. **A missão franciscana no Estado do Grão-Pará e Maranhão (1622-1750)**: agentes, estruturas e dinâmica. 2011. 2v. 1932p. Tese (Doutorado). Faculdade de Letras, Departamento de História, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011.

_____. **Os Franciscanos no Maranhão e Grão-Pará**: Missão e cultura na primeira metade de seiscentos. Lisboa: CLEPUL/CEHR, 2005.

ANDRADE, Manuel Alexandre (padre). **Paróquia de Sant’Ana da Campina**. Belém: Falângola Editora, 1952.

ANTUNES, Joana. A Ordem do Carmo e o Deserto Carmelita do Buçaco. s.l., s.n., s.d. Disponível em: <https://www.academia.edu/2063594/A_Ordem_do_Carmo_e_o_Convento_Carmelita_de_Santa_Cruz_do_Bu%C3%A7aco>. Acesso em: 20 jan. 2017. Não paginado.

AQUINO, Fábio Aurélio de Araújo. **SANT'ANA: Elementos Iconográficos da Imaginária Religiosa do Museu de Arte Sacra do Pará.** Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Artística). Universidade da Amazônia: Belém, 2002.

ARAÚJO, Roberto Antonio Dantas de. **O ofício da construção na cidade colonial: organização, materiais e técnicas (caso pernambucano).** 2003. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

ARENZ, Karl Heinz. Além das doutrinas e rotinas: índios e missionários nos aldeamentos jesuíticos da Amazônia portuguesa (séculos XVII e XVIII). **Revista História e Cultura**, Franca-SP, v. 3, n. 2, p. 63-88, 2014.

_____. Do Alzette ao Amazonas: vida e obra do padre João Felipe Bettendorf (1625-1698). **Estudos Amazônicos**, Belém. v. 5, n. 1, p. 25-75, 2010.

_____. Impressionar e intimidar: arte e evangelização jesuíticas na Amazônia seiscentista. In: XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, 2011, São Paulo. **Anais...** . São Paulo: ANPUH-SP, 2011. v. 1, p. 1-17.

AZEVEDO, Carlos de. **Solares Portugueses.** Lisboa: [s.n.], 1969.

AZEVEDO, João Lúcio de. **Os jesuítas no Grão Pará.** Coimbra: Imprensa da Universidade, 1930.

BARATA, Frederico. A arte Oleira dos Tapajós. **Revista do Museu Paulista.** São Paulo, 1951, v. 5.

BARATA, Manuel de Mello Cardoso. O Passinho. **Folha do Norte.** Belém, 15, agosto, 1914. *Fastos Paraenses.* p. 1.

BARATA, Mário. Aspectos Tardo-Barrocos na Obra de Giuseppe Antônio Landi no Pará e sua ligação com a Arquitetura Italiana. **Barroco**, Ouro Preto, n. 12, p. 93-98, 1982.

_____. Landi na Arquitetura do Grão Pará e Influxo do tardo barroco italiano. In: AA.VV. **Amazônia Felsinea: Antonio Jose Landi, Itinerário Artístico e Científico de um Arquitecto Bolonhês na Amazônia do Século XVIII.** Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses, 1999. p. 247-57.

BARBOSA, Renata Bezerra de Freitas. Ler, escrever, contar, negociar: a inserção de oficiais mecânicos na cultura escrita na vila do Recife (século XVIII). In: **XXVII Simpósio Nacional de História.** Natal, RN, 22 a 26 jul 2013.

BAZIN, Germain. **A Arquitetura religiosa barroca no Brasil.** Rio de Janeiro: Record, 1983. 2v.

_____. **L'Architecture religieuse baroque au Brésil.** Paris: Editions d'Historie et d'Art, Librairie Plon, 1956. 2v.

BELÉM da Saudade: A Memória da Belém do Início do Século em Cartões-Postais. Belém: SECULT, 1996.

BELÉM. Intendente Municipal (1898-1911 : A. J. de Lemos). **Album de Belém**: 15 de novembro de 1902. Paris: P. Renouard, 1902. 104 p. il.

BICALHO, Maria Fernanda. **A Cidade e o Império. O Rio de Janeiro no século XVIII**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BOGÉA, Kátia; BRITO, Stella; RIBEIRO, Emanuela. **Olhos da alma**: Escola Maranhense de Imaginária. São Luis do Maranhão: Takano, 2002.

BOXER, Charles. **O império colonial português (1415-1825)**. Lisboa: Edições 70, 1981.

BRUNETTO, Carlos Javier Castro. La cuestión indígena y el arte en Pará y Maranhão (Brasil) durante el siglo XVIII. **Revista de Estudos Colômbios**. n. 3, 2007.

BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. **Desenho e Desenho**: o Brasil dos engenheiros militares (1500-1822). São Paulo: FAPESP, 2011.

_____. Sistema de produção da arquitetura na cidade colonial brasileira: mestres de ofício, “riscos” e “traças”. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v. 20. n. 1. jan.- jun. 2012.

BURY, John. **Arquitetura e Arte no Brasil Colonial**. Brasília, DF: IPHAN/MONUMENTA, 2006.

BUSTILLOS, Adriana Pacheco. “Ojos para ver y oídos para oír”: uma lectura del proyecto estético de la Compañía de Jesús. In: EGAS, Jorge Moreno. **Radiografía de la piedra**: los jesuitas y su templo en Quito. Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, FONSA, 2008.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. A Ordem Carmelita. **Per Musi**. Belo Horizonte, n. 24, p. 54-61. 2011.

CARDOSO, Alanna Souto. **Apontamentos para a história da família e demografia histórica da Capitania do Grão-Pará (1750-1790)**. 2008. 186p. Dissertação (Mestrado) Programa de pós-graduação em História, UFPA, Belém, 2008.

_____. Fotografia demográfica dos cabeças de família da Capitania do Pará a partir do recenseamento de 1778. In: XVII Encontro Nacional de Estudos Populacionais, 2010, Caxambu, MG. **Anais...** . Caxambu, 2010. (não paginado)

CAROSO, Carlos; TAVARES, Fátima; PEREIRA, Cláudio (org.). **Baía de todos os santos**: aspectos humanos. Salvador: EDUFBA, 2011.

CARVALHO Júnior, Roberto Zaluth de. **Espíritos Inquietos e Orgulhosos**: frades capuchos na Amazônia Joaninha (1706-1751). 2009. 167p. Dissertação (Mestrado) Programa de pós-graduação em História, UFPA, Belém, 2009.

CARVALHO, Marcos Barbosa. **Estudo técnico da cúpula, contexto histórico, método de cálculo e intervenção na Igreja de Santana**. 2008. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008.

CARVALHO, Rêmulô Araújo et al. **Controle alternativo da cochonilha do carmim em palma forrageira no Cariri paraibano**. Disponível em: <http://www.mma.gov.br/estruturas/174/_arquivos/174_05122008112054.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2016.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.

CASES, Carme Narváez. **El tracista fra Josep de la Concepció i l'arquitectura carmelitana a Catalunya**. (Tese) Doutorado. Universitat Autònoma de Barcelona. Departament d'Art. 2001.

CASTIGLIONI, Ana Claudia. **Glossário de Topônimos do Bolsão Sul-Mato-Grossense**. 2009. 167p. Dissertação (Mestrado) Programa de pós-graduação em Estudos de Linguagens, UFMS, Campo Grande, 2008.

CASTILLA, María Josefa Tarifa. **Arquitectura para un carisma: carmelitas descalzos y tracistas de la orden en España**. *Hipogrifo*. v. 4, n. 2, p. 67-87, 2016.

CATÁLOGO da Exposição Triunfo do Barroco. Lisboa: Fundação das Descobertas - Centro Cultural de Belém. 1993.

CHAMBOULEYRON, Rafael; CARDOSO, Alírio. **As cores da conquista: produtos tintórios e anil no Maranhão e Grão Pará (século XVII)**. *Locus: revista de história*. Juiz de Fora, v. 20, n. 1. p. 61-82, 2014.

CHAMBOULEYRON, Rafael; CARDOSO, Alírio. **Cidades e vilas da Amazônia colonial**. *Revista Estudos Amazônicos*. v. 4, n. 2, 2009. p. 37-51.

CHAMBOULEYRON, Rafael; NEVES Neto, Raimundo Moreira das. **Jesuítas, moradores e colégios na Amazônia Colonial**. IX Jornada do HISTEDBR. 2010. p. 1-19.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

_____. **Diccionario de los Símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CIRCUITO Landi: um roteiro pela arquitetura setecentista na Amazônia - Manual do Professor. Belém: Fórum Landi, 2006. 68p.

COELHO, Geraldo Mártires; MORAES, Ruth Burlamaqui. **Os caminhos de Belém**. Rio de Janeiro: Agir, 1996.

COELHO, Mauro Cezar. **O Diretório dos Índios e as Chefias Indígenas: uma inflexão**. *CAMPOS – Revista de Antropologia Social*. v. 7. n. 1. 2006.

COIMBRA, Oswaldo. **Engenharia militar europeia na Amazônia do século XVIII**: as três décadas de Landi no Gram-Pará (uma pesquisa jornalística). Belém: Prefeitura Municipal de Belém, 2003.

COLARES, Anselmo Alencar. **Colonização catequese no Grão Pará**. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. Tese (doutorado). UNICAMP: Programa de Pós-Graduação em Educação. Campinas, São Paulo. 2003.

COLEÇÃO Paul Albuquerque - Círio e Promesseiro. Projeto UFPA 2.0. <ufpadoisponzero.wordpress.com/2012/10/18/colecao-paul-albuquerque-cirio-e-promesseiro>.

COLIN, Silvio. **Morfologia da igreja barroca no Brasil I**. Disponível em: <<https://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2011/09/22/morfologia-da-igreja-barroca-no-brasil-i/>>. Acesso em: 08 jan. 2017.

CONCÍLIO Ecumênico de Trento (1545-1563). Decreto contra as inovações doutrinárias dos protestantes. Seção XXV. A invocação, a veneração e as Relíquias dos Santos, e as sagradas Imagens. Item 987.

CONSELHO Municipal de Belém. Lei n.º 276, de 3 de julho de 1900. Institui o Código de Polícia Municipal. In: **Leis e Resoluções Municipais** (1900) Codificadas na Administração Municipal do Senador Antonio José de Lemos. p. 18-70. Belém: Typographia de Tavares Cardoso & Cia, 1901.

COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. **Ars**, São Paulo, ano 7, v. 8, n. 16, p. 126-97, 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1678-3202010000200009>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

CRUZ, Ernesto. **As Edificações de Belém (1783-1911)**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1971.

_____. **História de Belém**, v. 1. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973.

_____. **História do Pará**. Belém: Governo do Estado do Pará, 1973. v. 1.

_____. **Igrejas de Belém**. Belém: Imprensa Oficial, 1953.

CULTURA do urucum, A. Brasília, DF: Embrapa Informação Tecnológica, 2009.

DACOS, Nicole; SERRÃO, Vítor. Do Grotesco ao Brutesco: As Artes Ornamentais e o Fantástico em Portugal (séculos XVI a XVIII). In: **CATÁLOGO da Exposição Portugal e a Flandres**: visões da Europa (1550-1680). Bruxelas-Lisboa: Europália, 1991.

DELÈGUE, Yves. **La perte des mots**: essai sur la naissance de la “littérature” aux XVIe et XVIIe siècles. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1990.

DERENJI, Jussara. Desenhos setecentistas na Sé de Belém. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v. 19. n. 2. p. 113. jul.- dez. 2011.

DERNTL, Maria Fernanda. **Método e arte: criação urbana e organização territorial na capitania de São Paulo, 1765-1811.** Tese (Doutorado em História e Fundamentos de Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

DINIZ, Virgínia Lúcia Guerreiro. **A pintura de quadratura landiana em Belém do Pará.** 2013. 82 p. Dissertação (Mestrado). PPGAU/FAU/UFPA, Belém, 2013.

_____. **Retábulo Barroco da Igreja do Carmo: Landi – a harmonia entre o construído e a construção.** 2008. 72 p. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008.

DOWNES, Peter. Jesuítas em la Amazonía: experiencias de Brasil y Quito. In: EGAS, Jorge Moreno. **Radiografía de la piedra: los jesuitas y su templo en Quito.** Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, FONSA, 2008. p. 66-7.

EGAS, Jorge Moreno. **Radiografía de la piedra: los jesuitas y su templo en Quito.** Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, FONSA, 2008.

ESQUIVIAS, Beatriz Blasco. Utilidad y belleza en la arquitectura carmelitana: las iglesias de San José y La Encarnación. **Anales de Historia del Arte.** 2004, 14.

FERNANDES, Glenda Consuelo Bittencourt. “Um buraco no meio da praça”: múltiplas percepções sobre um sítio arqueológico em contexto urbano amazônico – o caso de Belém, Pará. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia. 2014.

FERNANDES, Lélia Maria da Silva. **História, memória, trabalho e sustentabilidade na preservação da catedral de Belém-Sé.** Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008.

FERREIRA, Sílvia. O lugar do “risco” no processo criativo da talha barroca: algumas reflexões em torno de um desenho inédito. **Revista Invenire.** Revista de Bens Culturais da Igreja. n. 5. 2013. Disponível em: <<http://www.revistainvenire.pt/revista/05/indice>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de; RODRIGUES, Silvio Ferreira. Onde estava a periferia da arte?: circulação e recepção de cópias de pintura europeia na Amazônia no século XIX. **Tempo.** n. 23, n. 3, Niterói, set-dez, 2017.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de; TRINDADE, Elna. A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Belém do Pará: história e memória (séculos XVII-XXI). In: SARQUIS, Giovanni Blanco (Org.); LIMA, Maria Dorotéa de (Org.). **Igreja do Carmo: restauração e conservação - 2013/2015.** Belém: Iphan-pa, 2015. p. 12-19. Disponível em: <<https://casadopatrimoniopa.files.wordpress.com/2015/08/livro-igreja-do-carmo-ok.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

FIGUEIREDO, Arthur Napoleão. Presença Africana na Amazônia. **Revista Afro-Ásia.** n. 12, 1976, p. 145-60.

FINEGOLD, Andrew; HOOBLER, Ellen. (editores) **Visual culture of the ancient Americas: contemporary perspectives.** Norman: University of Oklahoma Press, 2017

FLEXOR, Maria Helena Ochi (org). **O conjunto do Carmo de Cachoeira**. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2007.

FRAGOSO, João et al. (Orgs.). **O Antigo Regime nos trópicos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

FRANÇA, José-Augusto. A Lisboa do Marquês de Pombal, cidade das luzes. In: **CATÁLOGO da Exposição Triunfo do Barroco**. Lisboa: Fundação das Descobertas - Centro Cultural de Belém. 1993. p. 91-5.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. A Gênese Formal e Simbólica do Retábulo de N. Sr. do Bonfim da Bahia e seus derivados. **Revista Ohun**, n. 1. p. 1-26. Salvador: 2004.

_____. Contribuições aos métodos de pesquisa da arte da talha no Brasil. In: XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, São Paulo, 2006. **Anais...** . p. 391-98.

_____. Do ferro à madeira: os gradis entalhados nas igrejas baianas no século XIX. In: XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Rio de Janeiro, 2010. **Anais...** . p. 621-32.

GAIA, Maria das Graças Ayan. **Trajectoria Histórica e Artística da Capela da Venerável Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis: Roteiro Turístico de Visitação**. 2008. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008.

GALVÃO, Iranilce. **Os Bustos Relicários da Igreja do Carmo: Memória e Preservação**. 2008. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008.

GARCÍA, Agustín Bustamante. Los artífices del Real Convento de la Encarnación de Madrid. **Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología**, 1975.

GISBERT, Teresa. **Iconografía y Mitos Indígenas en el arte**. La Paz: Editorial Gisbert Y Cia., 1994.

GOITIA, Fernando Chueca. **Breve história do urbanismo**. Portugal: Editorial Presença/Livraria Martins Fontes, 1982.

GÓMEZ, Francisco Javier Pizarro. Identidad y mestizaje en el arte barroco andino: la iconografía. In: **Barroco: Actas do II Congresso Internacional**. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2003. p. 197-213.

GRIFFIN, Nigel. Enigmas, Riddles, and Emblems in Early Jesuit Colleges. Luís Gomes (ed.), **Mosaics of Meaning**. Studies in Portuguese Emblematics. Glasgow, 2008, p. 21-39.

GRUZINSKI, Serge. **La guerra de las imágenes**. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019). México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

_____. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUAPINDAIA, Vera Lúcia Calandrini. **Fontes históricas e arqueológicas sobre os Tapajó de Santarém**: A coleção “Frederico Barata” do Museu Paraense Emílio Goeldi. Dissertação. Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco. 1993. 2v.

GUEDES, Roberto. Ofícios mecânicos e mobilidade social: Rio de Janeiro e São Paulo (sécs. XVII-XIX). **TOPOI**, v. 7, n. 13, jul.-dez. 2006. p. 379-423.

GUIMARÃES, Thaís Bittencourt. **Igreja de N^a S^a do Carmo**: história, tipologia arquitetônica, diretrizes para serviços emergenciais de conservação e para formulação de projeto de restauro. 2008. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008.

GUZMÁN, Décio de Alencar. Festa, Preguiça e Matulagem: O trabalho indígena e as oficinas de pintura e escultura no Grão-Pará, sécs. XVII-XVIII. **Revista Estudos Amazônicos**. v. XIII, n.º 1, 2015.

HAMOY, Idanise Sant'Ana Azevedo. **Itinerário de influências ibero-italianas na arte e na arquitetura**: Retábulos da Belém do século XVIII. 2012. 170f.; Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2012a.

_____. **Retábulo do altar mor da igreja de Sant'Ana**: memória de Belém do século XVIII. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10307.pdf>>. Acesso em: 06 abr. 2017.

_____. Frutos da terra, temas do reino: imagens da Amazônia. In: **Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. 2012b, Rio de Janeiro. **Anais...** . p. 2006-20.

_____. **Retábulos Landianos**: Estudo Comparativo de três retábulos. 2008. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008.

HARTMANN, Thekla. **A contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros do século XIX**. Fundo de Pesquisa do Museu Paulista da USP, São Paulo, 1975, 229p. (Coleção Museu Paulista. Série de Etnologia. v. 1.)

HEINZ-MOHR, Gerd. **Dicionário dos Símbolos**: imagens e sinais da arte cristã. São Paulo: Paulus, 1994.

INSOLERA, Lydia Salviucci. **L'Imago Primi Saeculi (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella Compagnia di Gesù**. Genesi e Fortuna del Libro. Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2004.

INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Belém recebe Igreja de São João Batista restaurada**. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/441>>. Acesso em: 30 mar. 2017.

JIMÉNEZ, José Miguel Muñoz. **La arquitectura carmelitana (1562-1800)**. Ávila: Diputación Provincial de Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1990.

JOHNS, Christopher M. S. **The visual culture of Catholic Enlightenment**. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2015.

JORNAL A Palavra. Belém, 14, março, 1940.

KETTLE, Wesley Oliveira. **Capela Viva do Senhor Morto: usos do oratório público no Grão-Pará do século XVIII**. 2008. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008.

_____. **Um súdito capaz no Vale Amazônico ou Landi esse conhecido: um outro significado da descrição das plantas e animais do Grão Pará**. 2010. 169 p. Dissertação (Mestrado). PPHIST/IFCH/UFPA. Belém, 2010.

KUBLER, George; SORIA, Martín Sebastian. **Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions, 1500 to 1800**. United Kingdom: Penguin Books, 1959.

Le BIHAN, Joseph Marie. Igreja de Santo Alexandre: exemplo ímpar da poética jesuítica na Amazônia. In: PARÁ. Secretaria Executiva de Cultura do Estado. **Feliz Lusitânia/Museu de Arte Sacra**. Belém: SECULT, 2005. p. 55-75. (Série Restauro, v. 3).

Le COINTE, Paul. **Árvores e plantas úteis**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1947. (Coleção Brasileira. v. 251)

LEAL, Américo (monsenhor). **Histórias de uma igreja e cercanias**. Belém: Gráfica Falângola, 1969.

LEITE, Serafim (SJ). **Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil: 1549-1760**. Lisboa: Broteria Livros de Portugal, 1953.

_____. **História da Companhia de Jesus no Brasil (1549-1760)**. São Paulo: Loyola, 2004. 4v.

_____. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Tomo III, Livro III, Capítulo I. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

_____. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Tomo VII, livro IV, capítulo único. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1943. 10v.

_____. O Colégio de Santo Alexandre. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)**, nº 6, 1942.

LENZINI, Pietro. **Os tratados de Ferdinando Bibiena e a contribuição teórica para a renovação da cena no século XVIII**. Belém: UFPA, 10 set 2010. Conferência proferida dentro do projeto cultural Casa Rosada.

_____. **Visita técnica à Igreja de São João Batista**. Belém, 9 set 2010. Notas de aula.

LOBATO, Renata Maria de Almeida Martins. A Oficina dos Jesuítas do Colégio Santo Alexandre no Grão-Pará e sua difusão regional na Amazônia. In: **Bibliographica americana**. n.º 6. 2010.

LOIOLA, Inácio. **Exercícios Espirituais**. Braga, Portugal: Livraria Apostolado da Imprensa. 1999. 109p. Disponível em: <<http://www.raggionline.com/saggi/scritti/pt/exercicios.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

LORENZI, Harri; SOUZA, Hermes Moreira. **Plantas Ornamentais no Brasil**: arbustivas, herbáceas e trepadeiras. Nova Odessa: Instituto Plantarum, 2008.

MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. Os Olhos do Império. Relatos de viagem e transculturação. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 281-9, jan. 2000. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882000000100012>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

MARQUES, Fernando Luiz Tavares. Prospecção arqueológica no Palácio Episcopal de Belém. In: PARÁ. Secretaria Executiva de Cultura do Estado. **Feliz Lusitânia/Museu de Arte Sacra**. Belém: SECULT, 2005. p. 101-119. (Série Restauro, v. 3)

_____. Organização espacial e cultura material no Engenho Murutucu: uma abordagem arqueológica. In: Seminário Landi e o século XVIII na Amazônia, 2003, Belém. **Anais...** . Belém, 2003.

MARTINS, Cristiane. Sobre contatos e fronteiras: um enfoque arqueológico. **Amazônica - Revista de Antropologia da Universidade Federal do Pará**. v. 4. n. 1. 2012. p. 150-84.

MARTINS, Renata Maria de Almeida. “La Compagnia sai, come un cielo”: O sol, a lua e as estrelas dos livros de emblemas para a decoração das igrejas das missões jesuíticas na América Portuguesa, séculos XVII–XVIII. **Anuario de Historia de America Latina**. v. 50. 2013. p. 81-102.

_____. Entre livros e pincéis: a tradição emblemática na América portuguesa (séc XVI–XVIII). In: XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2010, Rio de Janeiro. **Anais...** . Rio de Janeiro, 2010.

_____. O Manuscrito do Catálogo do Colégio Jesuítico de Santo Alexandre em Belém do Grão-Pará (1720) da Coleção Lamego do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. n. 49. mar/set. 2009a. p. 183-48.

_____. O Porquê do Escorpião e o estudo da Tradição Emblemática na Arte colonial Latino-Americana. **Revista Figura**. Studi sull’Immagine nella Tradizione Classica, v. 2, 2014. (não paginado) Disponível em: <http://figura.art.br/2014_8_martins.html>. Acesso em: 18 fev. 2017.

_____. Por uma história da arquitetura e das artes nas missões jesuíticas do Maranhão e Grão Pará (séculos XVII e XVIII): documentação primária inédita. **Revista Fórum Patrimônio**. v. 5. n. 1. 2012. p. 98-118.

_____. **Tintas da terra, tintas do Reino**: Arte e Arquitetura nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759). 2009. 848 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009b. 2v.

_____. Uma cartela multicolor: objetos, práticas artísticas dos indígenas e intercâmbios culturais nas Missões jesuíticas da Amazônia colonial. **Caiana: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)**. n. 8, p. 70-84. 2016.

MASSIMI, Marina. Imagens da natureza na pregação jesuítica em terra brasilis. **Perspectiva Teológica**. n. 39, p. 331-50. 2007.

MATTEUCCI, Ana Maria. Arquitectura desenhada e arquitectura construída em Bolonha na primeira metade de setecentos. In: AA.VV. **Amazónia Felsínea**: António José Landi, itinerário artístico e científico de um arquitecto bolonhês na Amazónia do século XVIII. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1999.

MEIRA Filho, Augusto. A Capela do Senhor dos Passos. **A Província do Pará**. Belém, 13/14 abr. 1969. Caderno 4, p. 1.

_____. Contribuição à história da Capela de São João. **A Província do Pará**. Belém, 07 maio 1969. Caderno 3, n.p.

_____. **Contribuição à História de Belém**. Belém: s.n., 1966.

_____. **Evolução Histórica de Belém do Grão Pará**: fundação e história, 1616-1823. Belém: M2P Arquitetura e Engenharia, 2015.

_____. **Nova contribuição ao estudo de Landi**. Belém: s.n., 1974.

_____. **O bi-secular Palácio de Landi**. Belém: GRAFISA, 1973.

MELLO Júnior, Donato. **Antonio José Landi, Arquitecto de Belém** “Percussor da Arquitectura Neoclássica no Brasil”. Belém: GRAFISA, 1973.

_____. Barroquismos do Arquitecto Antônio José Landi em Barcelos, antiga Mariuá, e em Belém do Grão Pará. **Barroco**, Ouro Preto, n. 12. 1982. p. 99-115.

_____. Bibliografia Comentada. In: _____. **Antonio José Landi, Arquitecto de Belém**. Rio de Janeiro: 1973, n.p.

_____. Seus clientes senhores de engenho. In: _____. **Antônio Landi**. Arquitecto de Belém. Belém: Governo do Estado do Pará, 1973.

MELLO, Evaldo Cabral de. **O nome e o sangue**: uma fraude genealógica no Pernambuco Colonial, São Paulo: Cia das Letras, 1989.

MELO, Iaci Iara Cordovil de. **Imaginaria em colégios, fazendas e missões jesuíticas no nordeste paraense**. 2012. 223p. Dissertação (Mestrado). Programa de pós-graduação em Arte, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2012.

_____. Os retábulos da nave e da sacristia da igreja de Santo Alexandre. **IHS. Antigos jesuitas en Iberoamérica**. v. 1, n. 2, p. 34-58. 2013. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5576212>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

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

_____. António José Landi (Bolonha 1713/Belém 1791) e a transmissão de modelos artísticos da Europa para o Brasil. In: **Seminário Landi e o século XVIII na Amazônia**, 2003a, Belém, 2003a.

_____. As Intervenções de António José Landi na Igreja de Santo Alexandre e no Colégio dos Jesuítas de Belém do Pará. In: PARÁ. Secretaria Executiva de Cultura do Estado. In: **Feliz Lusitânia/Museu de Arte Sacra**. Belém: SECULT, 2005. p. 93-99. (Série Restauro, v. 3).

_____. O contributo de António José Landi para as artes decorativas no Brasil colonial (composições retabulares em madeira, estuque e pintura de quadratura). In: **Actas do II Congresso Internacional do Barroco**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003c.

_____. O frontal de prata da igreja do Carmo de Belém do Pará. In: SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e; PÉREZ, Jesús Paniagua; SIMARRO, Nuria Salazar (Orgs.). **Aurea quersoneso: estudios sobre la plata iberoamericana**. Lisboa: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa, 2014. p. 253-267. Disponível em: <<http://buleria.unileon.es/xmlui/handle/10612/4161>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

MENESES, Ulpiano. **Arqueologia Amazônica – Santarém**. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo – MAE-USP, 1972. (Catálogo da Exposição de Cerâmica Santarena do Museu de Arqueologia e etnologia da Universidade de São Paulo - MAE-USP).

MEYER, Franz Sales. **A handbook of ornament**. New York, The Architectural Book Publishing Company, 1920?. Disponível em: <<http://ia331434.us.archive.org/1/items/handbookoforname1900meyer/handbookoforname1900meyer.pdf>> Acesso em: 25 jul 2010.

MINTZ, Sidney W.; PRICE, Richard. **O Nascimento da Cultura Afro-Americana: Uma Perspectiva Antropológica**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2003.

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, nov. 2012/abr. 2013.

MONTERO, Paula (org.). **Deus na Aldeia: missionários, índios e mediação cultural**. São Paulo: Globo, 2006. 583p.

MOREL, Philippe. **Les Grottesques**. Les figures de l’imaginaire de la peinture italienne de la fin de la renaissance. Paris: Flammarion, 1997.

MORGADO Neto, José Marques. **Termo de referência e estudo de reabilitação da “Casa Rosada”**. 2008. 133 p. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFGA, Belém, 2008.

MORGADO, Maria Amélia Rodrigues. **Moldura sacra: a talha da Igreja de Nossa Senhora das Mercês do Pará.** 2008. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008.

_____. **Moldura sacra: as talhas da Igreja de Nossa Senhora das Mercês do Pará.** p. 225-246. In: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de; ALVES, Moema de Barcelar (orgs.). In: **Tesouros da Memória: História e Patrimônio no Grão-Pará.** Belém: Ministério da Fazenda/Museu de Arte de Belém, 2009.

MOTTA, Edilson Nazaré Dias. Landi e Belém no século XVIII: a obra do arquiteto d'El Rey. In: **IV Seminário de História da Cidade e do Urbanismo.** PROURB-FAU-UFRJ. 1996. p. 269-84.

MUSEU Paraense Emílio Goeldi, O. São Paulo: Banco Safra, 1986.

MUSEU Paraense Emílio Goeldi. **Arte da Terra: Resgate da Cultura Material e Iconográfica do Pará.** Belém: SEBRAE, 1999.

NEVES, Cleiton Ricardo das; ALMEIDA, Amélia Cardoso de. A identidade do “Outro” colonizado à luz das reflexões dos estudos Pós-Coloniais. **Em Tempo de Histórias.** Nº. 20, Brasília, jan. – jul. 2012. p. 123-35.

NICOLÁS, Lorenzo de San (frei). **Arte y uso de arquitectura, com el primer libro de Euclides traducido al castellano: Primeira Parte.** Madrid, 1796.

O modo de fazer cuias no Baixo Amazonas (PA) pode se tornar patrimônio cultural do Brasil. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/945>>. Acesso em: 08 mar. 2016.

OLIVEIRA, Bruno Gabriel Freitas. **O processo criativo do arquiteto Antônio José Landi para o Palácio dos Governadores.** 2008. 82p. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008.

OLIVEIRA, Carla Mary S. Arte colonial e mestiçagens no Brasil setecentista: irmandades, artífices, anonimato e modelos europeus nas capitânicas de Minas e do norte do estado do Brasil. In: PAIVA, Eduardo França; AMANTINO, Marcia; IVO, Isnara Pereira (Orgs.) **Escravidão, mestiçagens, ambientes, paisagens e espaços.** São Paulo: Annablume, 2011. (Coleção Olhares).

OLIVEIRA, Domingos Sávio de Castro. **Capela Pombo, Belém/PA: Interpretação e Perspectivas.** 2008. 95 f. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008.

_____. Ilusionismos Bolonheses no Grão-Pará Setecentista. In: CHAMBOULEYRON, Rafael; SOUZA Junior, José Alves de (orgs.). **Novos Olhares sobre a Amazônia Colonial.** Belém: Paka-Tatu, 2016. p. 301-24.

_____. **O vocabulário ornamental de Antônio José Landi: um álbum de desenhos para o Grão Pará.** 2011. 227 p. Dissertação (Mestrado em Artes). PPGARTES/ICA/UFPA. Belém, 2011.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A Epopéia Jesuítica no Amazonas e sua obra arquitetônica e escultórica. In: PARÁ. Secretaria Executiva de Cultura do Estado. **Feliz Lusitânia/Museu de Arte Sacra**. Belém: SECULT, 2005a. p. 77-91. (Série Restauro, v. 3).

_____. O acervo: a imaginária brasileira e a coleção Abelardo Santos. In: PARÁ. Secretaria Executiva de Cultura do Estado. **Feliz Lusitânia/Museu de Arte Sacra**. Belém: SECULT, 2005b. p. 263-269. (Série Restauro, v. 3)

ORAZEM, Roberta Bacellar. **Arquitetura, cidade e território no Brasil colonial: a contribuição dos carmelitas calçados da Bahia e Pernambuco (1580-1800)**. 2015. 407 f. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Tecnologia, Departamento de Arquitetura. 2015.

ORTEGA, Oscar Benítez. **El exconvento de Nuestra Señora del Carmen en Querétaro**. 2009. 202 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura, Universidade Nacional Autónoma do México, México, 2009. Disponível em: <<http://132.248.9.195/ptd2009/mayo/0643247/Index.html>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo Cubano del tabaco y el azúcar**. Havana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

PACHECO, Agenor Sarraf. **Cosmologias Afroindígenas na Amazônia Marajoara**. Projeto História. São Paulo, n. 44, jun. 2012. p. 197-226.

_____. **En el corazón de la Amazonía: Identidades, Saberes e Religiosidades no regime das águas marajoaras**. 2009. 353f. Tese (Doutorado em História Social) – PEPGH/PUC-SP, São Paulo, 2009.

PAIVA, Adriano Toledo; PIRES, Maria do Carmo. **Uma Elegante e Moderna Perspectiva: A pintura do teto da capela mor de Nossa Senhora do Rosário de Mariana**. Não paginado. Disponível em: <http://www.sumarios.org/sites/default/files/pdfs/56525_6517.PDF>. Acesso em: 24 mar. 2012.

PAPAVERO, Nelson et al. **Landi: fauna e flora da Amazônia brasileira**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2002. (Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira).

PARÁ. Secretaria Executiva de Cultura do Estado. **Feliz Lusitânia/Museu de Arte Sacra**. Belém: SECULT, 2005. (Série Restauro, v. 3)

PEDRAS, Beatriz Junqueira. **Uma leitura do I livro de tombo do Convento do Carmo de Salvador: contribuição à construção histórica da ordem dos carmelitas na Bahia-colonial**. 2000. 201p. Dissertação (Mestrado) Programa de pós-graduação em Ciência da Informação da Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

PEREIRA, Manuel Nunes. A introdução do negro na Amazônia. In: **Boletim Geográfico – IBGE**, v. 7, n. 77, p. 509-15. 1949.

PFEIFFER, Heinrich. S.J. The iconography of the society of Jesus. In: **The Jesuits and arts: 1540-1773**. Philadelphia: Saint Joseph's University Press. 2005. p. 199-226.

PIMENTEL, António Filipe. Os grandes empreendimentos joaninos. In: **CATÁLOGO da Exposição Triunfo do Barroco**. Lisboa: Fundação das Descobertas - Centro Cultural de Belém, 1993. p. 51-8.

PINTO, Antonio Rodrigues de Almeida. O Bispado do Pará. In: **Annaes da Bibliotheca e Archivo Publico do Pará**. Tomo Quinto. Belém, Pará: Instituto Lauro Sodré, 1906. p. 35. Disponível em: <<http://ufdc.ufl.edu/AA00013075/00005/37x>>. Acesso em: 23 ago. 2017.

PRAT, André, Fr. O. Carm. **Notas históricas sobre as missões carmelitanas no extremo norte do Brasil** (Séculos XVII e XVIII) - Apêndice. Recife, 1942.

_____. **Notas históricas sobre as missões carmelitanas no extremo norte do Brasil** (Séculos XVII e XVIII). Recife, 1941.

PRATT, Marie Louise. **Os olhos do Império**: relatos de viagem e transculturação. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

PRAZ, Mario. **Imágenes del Barroco**: Estudios de Emblemática. Madrid, 2005.

_____. **Studi sul concettismo**. Milano: R. Carabba Editore, 1934.

PRICE, Richard. **O Nascimento da Cultura Afro-Americana**: Uma Perspectiva Antropológica. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2003.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

_____. **Primitive Art in Civilized Places**. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

REGIMENTO das missões do Estado do Maranhão e Grão-Pará, de 21 de dezembro de 1686. **Revista 7 Mares**. n. 1. p. 112-21.

REIS, Arthur Cesar Ferreira. Vestígios artísticos da dominação lusitana na Amazônia. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1941. n. 5. p. 169-77.

_____. **A conquista espiritual da Amazônia**. Manaus: Governo do Estado do Amazonas e Universidade do Amazonas, 1997.

_____. **Limites e demarcações na Amazônia brasileira**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948. v. 2.

RIGHINI, Joseph Léon. **Panorama do Pará em Doze Vistas desenhadas por J.L. Righini**. Pará: Conrad Wiegandt, s.d.

RODRIGUES, Paula Andréa Caluff. **Paroquiais da Amazônia**: no rastro dos traços de Landi. Belém, 2013.

SAEZ, Horácio Capel. **O nascimento da ciência moderna e a América**. O papel das comunidades científicas, dos profissionais e dos técnicos no estudo do território. Maringá: Eduem, 1999.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SALLES, Vicente. Murutucu. **Brasil Açucareiro**. Rio. Ano 36. v. 71. n. 3. março 1968.

_____. **O negro no Pará, sob o regime da escravidão**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/Universidade Federal do Pará, 1971.

SALTEIRO, Ilídio. Retábulo: Casa de Santos. **Revista Santuários**. Lisboa, 2014. v. 1, n. 1 (Jan./Jun. 2014).

SAMPAIO, Maurício Bonesso; CARRAZZA Luis Roberto. **Manual Tecnológico de Aproveitamento Integral do Fruto e da Folha do Buriti (Mauritia flexuosa)**. Brasília – DF, Instituto Sociedade, População e Natureza (ISPN). 2012.

SAMPAIO, Patrícia Maria Melo. **Espelhos Partidos: Etnia, legislação e desigualdade na Colônia**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2011.

SANTANA, Gilson do Sacramento. **O Conjunto do Carmo de Cachoeira: um estudo da relação entre monumento e cidade**. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Monografia. Curso de Graduação em Museologia, Cachoeira 2012.

SANTIN, Wilmar, frei O. Carm. **Missões Carmelitas na Amazônia**. s.n. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/carmelitasamazonia.html>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

_____. O breve *Exponi Nobis Nuper* de Bento XIII, que concedia ao vigário provincial carmelita do maranhão a faculdade de dar o título de doutor aos frades de sua ordem. **Revista Estudos Amazônicos**, v. III, n. 1, 2008, p. 147-163.

SANTOS, João Miguel. **O Elogio do Fantástico na Pintura de Grotresco em Portugal - 1521-1656**. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996.

SARQUIS, Giovanni Blanco. **Igreja de São João Batista**. Restauração e Conservação – 2013. Belém: IPHAN/PA, 2013. Disponível em: <<https://casadopatrimoniopa.files.wordpress.com/2015/03/livreto-sc3a3o-joc3a3o-batista.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

SARQUIS, Giovanni Blanco; LIMA, Maria Dorotéa de (Org.). **Igreja do Carmo: restauração e conservação - 2013/2015**. Belém: Iphan-pa, 2015. Disponível em: <<https://casadopatrimoniopa.files.wordpress.com/2015/08/livro-igreja-do-carmo-ok.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

SCATAMACCHIA, Maria Cristina Mineiro; DEMARTINI, Célia Maria Cristina; BUSTAMANTE, Alejandra. O aproveitamento científico de coleções arqueológicas: a coleção tapajônica do MAE/USP. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, 6. 1996. p. 317-33.

SEIXAS, Miguel Metelo de. Heráldica franciscana. **Revista Lusófona de Genealogia e Heráldica**. n. 3. p. 1-22.

SERRÃO, Vítor. A Pintura de Brutesco do século XVIII em Portugal e as suas Repercussões no Brasil. **Barroco**. n.º 15, 1990. (Anais do II Congresso do Barroco no Brasil, Ouro Preto, 25 a 29 de setembro de 1989).

_____. **A Trans-Memória das Imagens**. Estudos iconológicos de Pintura Portuguesa (Séculos XVI-XVIII). Lisboa: Cosmos, 2007.

_____. Impactos do Concílio de Trento na arte portuguesa entre o Maneirismo e o Barroco (1563-1750). In: GOUVEIA, António Camões (org.); BARBOSA, David Sampaio (org.); PAIVA, José Pedro (org.). **O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas: Olhares Novos**. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa. Centro de Estudos de História Religiosa, 2014.

SHANLEY, Patrícia; MEDINA, Gabriel. **Frutíferas e Plantas Úteis na Vida Amazônica**. Belém: CIFOR, Imazon, 2005.

SILVA, Antônio Célio Arnour; VIGGIANO, Maria Carolina. **A Pintura religiosa decorativa da igreja de Santo Alexandre e da igreja da Madre de Deus**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Artística). Universidade Federal do Pará: Belém, 1999.

SILVA, Evair Pereira da. **Palácio dos Antigos Governadores: história, memória e preservação**. 2008. 44 p. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, FAU/UFPA, Belém, 2008.

SILVA, Luiz Antonio Gonçalves da. As bibliotecas dos jesuítas: uma visão a partir da obra de Serafim Leite. **Perspect. ciênc. inf.** [online]. 2008, v. 13, n. 2, p. 219-237.

SILVEIRA, Simão Estácio da. Relação Summária das Cousas do Maranhão. Escripção pelo capitão Simão Estacio da Silveira. Dirigida aos pobres deste Reino de Portugal [1624]. **Revista Instituto do Ceará**. Tomo XIX, Anno XIX. p. 125-54. Fortaleza: Typ Minerva, 1905.

SITTE, Camillo. **A construção das cidades segundo seus princípios artísticos**. São Paulo: Ática, 1992.

SMITH, Robert Chester. El Palacio de los gobernadores de Gran-Pará. In: **Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas**. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1951. p. 9-38.

_____. António José Landi, arquitecto italiano do século XVIII no Brasil. In: III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, 1957. Lisboa, **Anais...** Lisboa: 1957. v. 2. p. 20-9.

SOBRAL, Maria de Lourdes. **As missões religiosas e o barroco no Pará**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1986.

SOPRINTENDENZA Speciale per Il Colosseo, Il MNR e l'Area Archeologica di Roma. Domus Áurea. Disponível em: <<http://archeoroma.beniculturali.it/siti-archeologici/domus-aurea>>. Acesso em: 31 jan. 2016.

SOUZA Júnior, José Alves. **Tramas do cotidiano: religião, política, guerra e negócios no Grão-Pará dos setecentos**. Um estudo sobre a Companhia de Jesus e a política pombalina. São Paulo: Tese de Doutorado (História), PUC-SP, 2009, p. 218-60.

SYMANSKI, Luis Cláudio Pereira; GOMES, Denise Maria Cavalcante. Mundos mesclados, espaços segregados: cultura material, mestiçagem e segmentação no sítio Aldeia em Santarém (PA). In: **Anais do Museu Paulista**. v. 20. n. 2. jul.- dez. 2012. p. 53-90.

TEIXEIRA, José de Monterroso; CARVALHO, Ayres de; D'Orey, Leonor; REIS, Ana Maria Batalha. **Catálogo da Exposição Triunfo do Barroco**. Lisboa: Fundação das Descobertas - Centro Cultural de Belém. 1993.

TEIXEIRA, Luciana Martins de Barros. **Revitalização da Capela do Senhor dos Passos**, “A Capela Pombo”. 1998. 101 f. Trabalho de conclusão de curso (Arquitetura), UNAMA, Belém, 1998.

TERENO, Maria do Céu Simões. Conventos Carmelitas. Évora (Portugal) e Salvador (Brasil). In: Ciclo de Conferências sobre “Convento de Nossa Senhora dos Remédios e a Ordem do Carmo em Portugal e no Brasil. 2013, Évora. **Atas...** . Disponível em: <http://www2.cm-evora.pt/conventoremedios/Atas/comunica%C3%A7%C3%B5es/ceu_tereno.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2017.

TOCANTINS, Leandro. **Amazônia: natureza, homem e tempo**. Rio de Janeiro: Conquista, 1960.

_____. Landi – um italiano luso-tropicalizado. **Revista Brasileira de Cultura**. Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 13-27, 1969. Julho/Setembro.

_____. **Santa Maria de Belém do Grão Pará: instantes e evocações da cidade**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

TRINDADE, Elna Maria Andersen; FARIA, Maria Beatriz Maneschy. **Circuito Landi: um roteiro pela arquitetura setecentista na Amazônia - Manual do Guia Turístico (sic)**. Belém: Fórum Landi, 2006. 83p.

TRINDADE, Elna Maria Andersen. **O Desenhador de Belém: Antônio José Landi e o Movimento das Imagens na Amazônia Colonial (1753-1791)**. Tese (Doutorado em História). PPHIST/IFCH/Universidade Federal do Pará. 2017.

_____. **Palácio de Landi, uma trajetória estilística**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes - UFRJ, 2003.

TRINDADE, Jaelson B. **A produção de arquitetura nas Minas Gerais na Província do Brasil**. 2002. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

TUTYIA, Dinah. “Landi: cidade viva”: uma ação de educação patrimonial no Centro Histórico de Belém. In: **14º Simpósio de Iniciação Científica**. São Paulo: Universidade São Paulo, 2006.

VERA, Luis Cervera. **Complejo arquitectónico del Monasterio de San José en Ávila**. Madrid: Ministério da Cultura, 1982.

VERGOLINO, Paulo Leonel Gomes. **A Capela de São João Batista e a Pintura de Quadratura Landiana na Capital do Pará**. Não paginado. Disponível em: <<http://revistamuseu.com/naestrada/naestrada.asp?id=3947>>. Acesso em: 30 mar. 2017.

VIEIRA Junior, Gerardo Magela; SOUZA, Cleide Maria Leite de; CHAVES, Mariana Helena. Resina de Protium heptaphyllum: isolamento, caracterização estrutural e avaliação das propriedades térmicas. **Química Nova** [on line]. 2005, v. 28, n. 2.

VIEIRA, Evanha Cristina de Lima. **Das máscaras teatrais aos mascarões da sacristia da Igreja de Santo Alexandre**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Artística). Universidade da Amazônia: Belém, 2001.

WHITMAN, Nathan T. Roman Tradition and the Aedicular Façade. **The Journal of the Society of Architectural Historians**. v. 29, n. 2, May, 1970. p. 108-123.

ZAMPERINI, Alessandra. **Le Grottesche**. Il sogno della pittura nella decorazione parietale. Verona: Arsenale, 2013.

_____. **Ornament and the Grotesque**. Fantastical Decoration from Antiquity to Art Nouveau. Londres: Thames & Hudson, 2007.

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

- “44 Arquitetura”. <https://44arquitetura.com.br>
- “Alamy”. <https://www.alamy.com/>
- “Andalucia”. <https://www.andalucia.org>
- “Asturnatura”. <https://www.asturnatura.com>
- “Carmelites Descalços da Catalunya”. <http://www.carmelcat.cat/>
- “Flickr”. <https://www.flickr.com>
- “Floresta água do norte”. <http://www.florestaaguadonorte.com.br/>
- “Italia per amore”. <https://italiaperamore.com/>
- “Museum with no frontiers”. <https://baroqueart.museumwnf.org>
- “Mutual art”. <https://www.mutualart.com>
- “Pinterest”. <https://www.pinterest.ca/>
- “Postais da Marta”. <https://postaisdamarta.blogspot.com>
- “Tapices flamencos em Espanha”. <https://www.tapices.flandesehispania.org>
- “TRIPADVISOR”. <https://www.tripadvisor.com.br>
- “Turismo em Portugal”. <https://www.turismoenportugal.org/>
- “Worldwidetourist”. <https://www.worldwidetourist.net/>
- ACERVO digital do IPHAN. <http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/>
- ACERVO Digital UNESP. Disponível em: <<https://acervodigital.unesp.br/>>.
- ANDREA Pozzo – Pittore Scenografo Architetto. <http://www.andreapozzo.com>.
- BÍBLIA Católica. <https://www.bibliacatolica.com.br/>
- BIBLIOTECA Digital do Fórum Landi. <http://www.forumlandi.ufpa.br/biblioteca-digital>.
- Biblioteca do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.
<http://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/>
- BIBLIOTECA Nacional Brasil. <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital/>
- Blog “Dolethes”. <http://dolethes.blogspot.com.br>
- Blog “Peniche terra de mar e sol”. <http://terrademaresol.blogspot.com.br/>

- Blog “Trilha dos Invisíveis”. <https://trilhadosinvisiveis.blogspot.com>
- Blog do Flávio Nassar. <https://blogdoflavionassar.blogspot.com>
- Blog Pé na Estrada. <https://www.penaestrada.blog.br>.
- BRASILIANA fotográfica. <https://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/2413>
- CARMELITES Descalços Catalunya. <http://www.carmelcat.cat/>.
- CENTRO de Memória da Amazônia. <http://www.ufpa.br/cma/imagens.html>.
- Christie’s. <https://www.christies.com/>
- CONSUMMATE Art Working. <http://www.giclee.com.tw/>
- DICIONÁRIO Michaelis (online). <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>.
- ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>.
- EUROPAPRESS. www.europapress.es
- GLASGOW University Emblem Website. What is an Emblem? <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/>.
- GOOGLE Maps. www.google.com.br/maps
- ICONOGRAFIA antoniana. <http://www.franciscanos.org.br/?p=18125>.
- INSTITUTO Brasileiro de Geografia e Estatística. <http://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=42443>.
- INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. <http://www.franciscanos.org.br/?p=18125portal.iphan.gov.br/>
- MUSEU escola – Universidade Estadual Paulista. http://www2.ibb.unesp.br/Museu_Escola
- NATIONAL Gallery of Art, Washington, Ailsa Mellon Bruce Fund. http://www.images.nga.gov/en/page/show_home_page.html
- ORGANS and Cantoria. <http://www.romeartlover.it/Organs.html>.
- PREFEITURA Municipal de Belém. <http://www.belem.pa.gov.br/ver-belem>
- REVISTA Ecclesia. <https://www.revistaecclesia.com/>
- REVISTA Viagem e Turismo. <http://viagemeturismo.abril.com.br/atracao/catedral-basilica/>.
- VICTORIA and Albert Museum, Londres. <https://collections.vam.ac.uk/>
- Wikipedia. https://pt.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Página_principal

Glossário



GLOSSÁRIO

Abóbada: É uma construção em forma de arco com pedras talhadas (aduelas), tijolos etc., que cobre o espaço compreendido entre muros, pilares ou colunas. É uma cobertura abaulada de certos edifícios (teatros, catedrais). Também denominada cúpula.

Abóbada cilíndrica: É um tipo de abóbada construída como um contínuo arco de volta perfeita. É um elemento arquitetônico característico da arquitetura romana, retomado, posteriormente, pela arquitetura do Renascimento. Também denominada de canudo, cilíndrica ou de canhão.

Arceidiago: Eclesiástico investido pelo bispo de certos poderes sobre os párocos curas, abades etc., da sua diocese. Na Idade Média, auxiliar do bispo nos ofícios. O mais importante dos diáconos. Na hierarquia da Igreja, o arceidiago está acima dos clérigos e abaixo do bispo.

Atlante: Estátua sob a forma de uma figura, ou meia figura, de homem que sustenta entablamento ou cornija. Muito usado na ornamentação das antigas igrejas barrocas brasileiras, onde sustentava geralmente o coro. Também chamado telamão ou télamon.

Carisma: Dom divino concedido a um crente, ou grupo de crentes, para o bem da comunidade.

Carmelo: Convento carmelita.

Cartela: Também chamada cártula, é um pequeno quadro com moldura concebido, originalmente, para sobrepôr inscrições e pode constituir o foco principal de uma composição.

Chinoiserie: Interpretação européia e imitação das tradições artísticas chinesas e do leste asiático, especialmente nas artes decorativas, paisagismo, arquitetura, literatura, teatro e apresentações musicais. O termo é aplicado particularmente à arte do século XVIII, quando desenhos pseudochineses de inspiração fantástica e extravagante combinavam bem com o estilo rococó que dominava a época. Os textos luso-brasileiros traduziram a palavra por “chinesice”.

Coluna torça: Coluna que tem o fuste torcido de maneira helicoidal. Também chamada coluna torcida ou coluna salomônica.

Coro alto: Tribuna elevada com visão direta para o altar-mor onde membros do clero ou monjes podiam assistir à missa isolados do resto da congregação, geralmente, situa-se por cima da porta principal da igreja.

Cruzeiro: Parte da igreja entre a nave central e a capela-mor.

Cúpula: Parte superior e hemisférica de determinadas construções, tanto em seu aspecto côncavo e interno (abóbada), quanto no aspecto convexo e externo (zimbório).

Cúpula cega: Refere-se ao fato de a cúpula não possuir aberturas para o exterior que permitam a entrada de luz natural.

Cúpula com tambor: O tambor é um elemento da arquitetura eclesiástica que dá apoio à cúpula, por sobre as colunas e/ou abóbadas. Geralmente, é constituído por algumas colunas e vitrais. Também pode ser construído na forma de um círculo ou de em octógono.

Deserto carmelita: Os carmelitas, particularmente, usam a palavra “deserto” para designar os lugares inóspitos e longe de qualquer povoação.

Empena: Em telhados de duas águas, é a parte superior das paredes menores, em forma de triângulo. É a parte superior das paredes externas, acima do forro. A empena fecha o vão formado pelas duas águas da cobertura. Nas fachadas principais, em alguns casos, a empena adquire a forma de frontão.

Entablamento: Na arquitetura clássica, é a parte superior de uma edificação, acima das colunas, formadas por arquitrave, friso e cornija. Por extensão, é o conjunto de molduras horizontais que servem de arremate superior de uma fachada.

Escapulário: Objeto composto de dois pequenos pedaços de pano bento, ligados entre si por duas fitas. Com uma imagem, relíquia ou oração, alguns frades e freiras usam sobre o hábito, pendente do pescoço.

Estuque: Argamassa à base de barro, areia e água ou gesso, pó de mármore, cal e areia, usada no revestimento de paredes e de forros e para a confecção de ornatos executados em relevo. É também chamado o revestimento feito com essa massa.

Frontão: Conjunto arquitetônico de forma triangular que orna, geralmente, o topo da fachada principal de um edifício. Provém da arquitetura clássica greco-romana.

Mísula: É uma espécie de suporte preso à parede, com formas, usos e aplicações variados. Suas características são determinadas pela função e pelo material de que é feita, bem como pelo estilo do período. Em geral, é estreita na parte inferior e larga na superior, sendo usada como suporte de arco de abóbada, cornija, púlpito ou vaso.

Nártex: Vestíbulo à entrada da basílica paleocristã, destinado aos catecúmenos, para que pudessem assistir aos rituais, sem deles participar diretamente, por ainda não serem batizados. Continuou em uso nas igrejas da Idade Média e, mesmo após perder seu sentido, nos períodos posteriores, permaneceu demarcado pelo espaço entre a portada e o para-vento. Também denominado: pronau, átrio, vestíbulo, galilé ou paraíso.

Nave: Área central e longitudinal de uma igreja, compreendida da entrada até o altar. É, geralmente, delimitada por colunas.

Nicho: Vão em parede para a colocação de estátuas, imagens, ornamentos e outros objetos.

Ordem mendicante: Ordem religiosa constituída por freiras ou frades que vivem em conventos. Centralizam sua ação ou seu apostolado na oração, na evangelização, na pregação, no serviço aos pobres e nas demais obras de caridade.

Ordem monástica: Comunidade constituída por religiosos que vivem em mosteiros. A mais conhecida é a de São Bento. Seguem os princípios estabelecidos por seu fundador. As Regras de São Bento (mais de 70) são as mais famosas e serviram de modelo para outras.

Presbitério: É o lugar que, em um templo ou catedral católicos, antecede o altar-mor. Esteve, até o Concílio Vaticano II, destinado ao clero e, em alguns casos, é isolado da nave central por grades ou escadas.

Pilastra: Coluna aplicada como adorno ou suporte em fachada ou embutida na parede.

Pintura de quadratura: é uma técnica de pintura ilusionista, que propõe criar ambientes por meio da terceira dimensão. Uma prática comum em Bolonha, hoje, ainda encontrada nos interiores das edificações do centro da cidade. Foi, raramente, utilizada em igrejas e pouco conhecida no norte do Brasil.

Pórtico: Espaço coberto cuja abóboda é sustentada por colunas e que serve de entrada ou vestíbulo.

Retábulo: É uma estrutura de madeira, mármore ou de outro material, que fica por trás ou acima do altar e que, normalmente, encerra um ou mais painéis pintados ou em relevo.

Singeries: Gênero de pintura que retrata macacos imitando o comportamento humano, muitas vezes, elegantemente vestidos, concebidos com uma visão divertida, sempre com uma leve sátira.

Transepto: Parte transversal de uma igreja que se estende para fora da nave central, formando, com esta, uma cruz.

Voluta: Ornato espiralado, com frequência, encontrado no capitel de coluna ou no coroamento de frontão. É a característica principal do capitel da coluna jônica. O seu centro é conhecido como olho de voluta, e a sua espiral é também chamada de enrolamento.

Zimbório: Parte mais alta e exterior da cúpula, em forma de torre, em geral, circular ou octogonal, das igrejas e dos edifícios de grandes dimensões.