



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ - UFPA.
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - IFCH.
PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DA AMAZÔNIA -
PPHIST.

JESSICA SANTOS SILVA

**POR TRÁS DOS OBJETOS HISTÓRICOS: A PRESENÇA DOS ARTÍFICES
INDÍGENAS NAS OFICINAS DO COLÉGIO DE SANTO ALEXANDRE. (1703-1759)**

**BELÉM-PA
2024**

JESSICA SANTOS SILVA

**POR TRÁS DOS OBJETOS HISTÓRICOS : A PRESENÇA DOS ARTÍFICES
INDÍGENAS NO MUSEU DE ARTE SACRA DO PARÁ. (1703-1759)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia (PPHIST-UFPA). Como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestra em História Social da Amazônia.

Linha de Pesquisa: Etnicidade e Territorialidade - Usos e representações.

Orientador: Prof. Dr. Décio Marco Antônio de Alencar Guzmán

**BELÉM- PA
2024**

JESSICA SANTOS SILVA

**POR TRÁS DOS OBJETOS HISTÓRICOS: A PRESENÇA DOS ARTÍFICES
INDÍGENAS NO MUSEU DE ARTE SACRA DO PARÁ. (1703-1759)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia (PPHIST-UFPA). Como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestra em História Social da Amazônia.

DATA DE AVALIAÇÃO:

BANCA AVALIADORA:

Prof. Dr. Décio Marco Antônio de Alencar Guzmán (Orientador-UFPA)

Prof. Dr. Karl Heinz Arenz (Membro interno ao PPHIST)

Prof. Dr. Serge Gruzinski (Membro externo ao PPHIST)

**BELÉM- PA
2024**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará

Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S237t Santos Silva, Jessica.

Por trás dos objetos históricos : a presença dos artífices indígenas nas oficinas do Colégio de Santo Alexandre (1703-1759)

/ Jessica Santos Silva. — 2024.

131 f.

Orientador(a): Prof. Dr. Décio Marco Antônio de Alencar Guzmán
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós- Graduação em História, Belém, 2024.

1. Colégio e Igreja de Santo Alexandre; artífices indígenas; jesuítas; oficinas; arte mestiça.. I. Título.

CDD 981.15032

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a minha família, meus pais, Hildenise Silva e Gerson Silva, a minha irmã Jessiane Silva e ao meu sobrinho Davi Luiz e minha avó paterna Benedita Silva. Por todo apoio, carinho e amor que me transmitiram durante a elaboração desta pesquisa, sem vocês esse trabalho não seria possível. Não posso deixar de mencionar minha avó materna, Marina, uma das mulheres que mais me inspiraram na vida, minha eterna segunda mãe, sei que aonde a senhora estiver, sempre irá torcer e zelar por mim.

Segundamente a minha família espiritual, em especial a Mãe Rose e Mãe Graça, assim como o Pai e meus irmãos de santo. Obrigada por todo apoio, conversas e broncas. Que os Voduns e Orixás sempre possam iluminar seus caminhos. A minha mãe Iemanjá, dona do meu orí, que suas águas sempre possam me acalantar e dar forças nos momentos difíceis, aos meus Pai Ogum e Oxossi, com suas forças de guerreiros, nunca me deixaram desistir de lutar.

Também agradeço aos meus amigos, em especial a Adomiran Barbosa, Bianca Soares, Valber Miranda e Verônica Fonseca. Obrigada por sempre me acalmarem nos momentos mais difíceis, pelas palavras amigas, os momentos de desabafos, choros e alegrias, minha eterna gratidão, amo vocês. A Henrique Pimenta, que sempre me ajudou, desde o ingresso no mestrado, pelas palavras de incentivo, ao carinho, apoio e por me salvar nas revisões dos trabalhos acadêmicos, sou muito grata mesmo a você. Agradeço a todos os meus colegas de classe do mestrado, em especial a Alana Wictória e Wendell Cordovil, pelas conversas, dicas e companheirismo durante as aulas e almoços.

Um agradecimento mais do que especial ao meu querido orientador, Prof. Dr. Décio Marco Antônio de Alencar Guzmán, não tenho palavras para agradecer todo apoio, compreensão, puxões de orelha, dicas e orientações durante a elaboração deste trabalho. Sem sua ajuda esta pesquisa não seria possível. Muito obrigada. Como também aos professores Serge Gruzinski e Karl Arenz, pelas considerações e dicas valiosas durante a qualificação do mestrado.

A todos os professores e técnicos do Programa de Pós Graduação em História Social da Amazônia - PPHIST, principalmente os professores: Ipojuca Campos, Nelson Sanjad e José Maia Neto, pelos grandes ensinamentos durante a ministração de suas disciplinas. Ao Coordenador do programa Francivaldo Nunes. A CAPES e a Universidade Federal do Pará - UFPA pela a oportunidade e incentivo para o desenvolvimento desta pesquisa.

Por fim, a todos os artífices indígenas e jesuítas que perpassam por esta pesquisa, foi um imenso prazer contar um pouco de sua história.

RESUMO

Inaugurada em 1719, a Igreja de Santo Alexandre, localizada na parte histórica de Belém, é um dos mais belos exemplares da arte missioneira realizada pelos religiosos da Companhia de Jesus na Amazônia. Fundada pelo irmão escultor João Xavier Traer, a oficina de escultura do Colégio homônimo, foi responsável pela fábrica das peças que adornam a Igreja, tendo como principal mão de obra os artífices indígenas. Entre os entalhes temos o da Capela de São Miguel Arcanjo. O intuito desta dissertação é a partir da análise do rosto entalhado na Capela de São Miguel Arcanjo, desvendar quem foram os artífices indígenas que participantes da oficina de escultura Colégio e possíveis autores do retábulo da capela. Durante esta produção, além da mão de obra, foram utilizados os conhecimentos dos artífices indígenas sobre os produtos da terra (madeira, resinas e pigmentos), assim como as ferramentas habituais manuseadas na confecção das peças da sua cultura. Contudo, mesmo com a aplicação desses materiais e técnicas, as peças produzidas pertencem ao imaginário do catolicismo, as classificando como uma arte mestiça, com saberes de culturas diferentes.

PALAVRAS-CHAVE: Colégio e Igreja de Santo Alexandre; Artífices indígenas; Jesuítas; Oficinas; Arte Mestiça.

ABSTRACT

Inaugurated in 1719, the Church of Santo Alexandre, located in the historic part of Belém, is one of the most beautiful examples of missionary art made by the religious of the Society of Jesus in the Amazon. Founded by the sculptor brother João Xavier Traer, the sculpture workshop of the College of the same name was responsible for producing the pieces that adorn the church, with indigenous craftsmen as the main workforce. Among the carvings is that of the Chapel of St. Michael the Archangel. The aim of this dissertation is to analyze the carved face in the Chapel of St. Michael the Archangel and find out who were the indigenous artisans who took part in the College's sculpture workshop and who were the possible authors of the chapel's altarpiece. During this production, in addition to labor, the indigenous craftsmen's knowledge of the products of the land (wood, resins and pigments) was used, as well as the usual tools used to make the pieces of their culture. However, even with the application of these materials and techniques, the pieces produced belong to the imagery of Catholicism, classifying them as a mestizo art, with knowledge from different cultures.

KEYWORDS: Saint Alexander's College and Church; Indigenous craftsmen; Jesuits; Workshops; Mestizo art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Imagem, de satélite de toda a área das ruínas da missão de Trindade.....	26
Figura 2: Complexo jesuíta no Centro Histórico em Belém do Pará, via satélite.....	26
Figura 3: Púlpito remanescente da missão de Santíssima Trindade, no Paraguai.....	28
Figura 4: Pintura de uma parte do arco da Capela-Mor da Igreja de Santo Alexandre em Belém.....	30
Figura 5: Cerâmica da etnia Assurini.....	31
Figura 6: Banco da Etnia Assurini.....	31
Figura 7: Cuia de cultura indígena, encontrada na região de Monte Alegre, pertencente ao Museu da Ciência da Universidade de Coimbra, coletada por Alexandre Ferreira.....	32
Figura 8: Base do altar da Capela de São Miguel Arcanjo na Igreja de Santo Alexandre em Belém.....	33
Figura 9: Anjo adorador, procedência das oficinas jesuíticas do Colégio de Santo Alexandre.....	35
Figura 10: São Tomás de Aquino, procedência das oficinas do Colégio de Santo Alexandre.....	36
Figura 11: Santo Antônio, procedência do Colégio de Santo Alexandre.....	37
Figura 12: Anjo Tocheiro, século XVIII.....	40
Figura 13: Rosto ampliado do anjo tocheiro proveniente das oficinas do Colégio de Santo Alexandre.....	41
Figura 14: O rosto ampliado do anjo pertence ao Museu das Missões-RS.....	43
Figura 15: Anjo em madeira policromada, peça do Museu das Missões - RS.....	43
Figura 15: Um dos púlpitos creditados a João Xavier Traer.....	47
Figura 16: Detalhe da parte superior de um púlpito da Igreja de Santo Alexandre.....	48
Figura 17: Igreja de São Francisco Xavier na antiga Fazenda do Gibirié e atual Vila de São Francisco Xavier no município de Barcarena.....	54

Figura 18: Mapa da localização da antiga Fazenda de Gibirié.....	54
Figura 19: Igreja de Nossa Senhora da Luz, em Porto Salvo, Vigia. Antiga Fazenda jesuítica da Mamayacú.....	56
Figura 20: Mapa da antiga Fazenda de Mamayacú.....	57
Figura 21: Anjo Tocheiro, século XVIII.....	59
Figura 22: Anjo Tocheiro, século XVIII.....	60
Figura 23: Rosto do Anjo tocheiro, século XVIII.....	62
Figura 24: Anjo adorador, século XVIII.....	65
Figura 25: Anjo adorador, século XVIII.....	66
Figura 26: Fachada da Igreja de Santo Alexandre e ao lado o Palácio Episcopal.....	69
Figura 27: Púlpito com feitura indígena, lado Epístola da Igreja de Santo Alexandre.....	73
Figura 28: Anjo tocheiro exposto no Museu de Arte Sacra do Pará, século XVIII.....	74
Figura 29: Rosto ampliado do Anjo tocheiro exposto no Museu de Arte Sacra do Pará, século XVIII.....	75
Figura 30: Desenho da Copaíba feita por Guglielmo Pisonis.....	80
Figura 31: Fragmentos do douramento original na capela dedicada a Santo Alexandre no lado epístola da Igreja de Belém.....	81
Figura 32: Uma parte da pintura feita pelo indígena Lucas no arco do altar-mor da Igreja de Belém.....	82
Figura 33: Escultura de São Miguel Arcanjo datada do século XVIII.....	85
Figura 34: Capela de São Miguel na Igreja de Santo Alexandre.....	86
Figura 35: Imagem detalhada dos elementos da Capela de São Miguel na Igreja de Santo Alexandre.....	87
Figura 36: detalhe das colunas salomônicas, cachos de uvas e os pássaros fênix.....	88
Figura 37: Rosto esculpido na base do altar principal da capela de São Miguel.....	90

Figura 38: O rosto ampliado da escultura na base do altar principal da Capela de São Miguel, onde se pode observar todos os detalhes.....	90
Figura 39: Detalhe do rosto do anjo tocheiro.....	92
Figura 37: Placa informativa sobre um dos púlpitos da Igreja de Santos Alexandre.....	96
Figura 38: Coro da Igreja de Santo Alexandre com as imaginárias.....	98
Figura 39: Figura de São Sebastião no coro da Igreja de Santo Alexandre.....	99
Figura 40: Placa informativa da imaginária de São Sebastião.....	100
Figura 41: Mapa de Belém do Grão Pará no século XVIII.....	106
Figura 42: Planta Geométrica da Cidade de Belém do Grão Pará, no século XVIII.....	107
Figura 43: Capela de São João na Igreja de Santo Alexandre.....	110
Figura 44: Capela de Santo Alexandre na Igreja de Santo Alexandre.....	111

LISTA DE TABELA

Tabela 1: Lista dos oficiais do Colégio de Santo Alexandre que consta no Catálogo de 1720.....	116
---	-----

LISTA DE SIGLAS

MAS/PA - Museu de Arte Sacra do Pará

SIMM- Sistema de Museus e Memoriais

SECULT/PA - Secretaria de Cultura do Pará

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO 1: A ARTE BARROCA JESUÍTA NA AMAZÔNIA DO SÉCULO XVIII.....	22
1.1 Oficinas artísticas dos jesuítas: difusão da arte barroca jesuíta na Américas.....	24
1.2 Relação entre jesuítas e oficiais indígenas (dinâmicas da mediação cultural).....	38
1.3 Produção das oficinas jesuítas em Belém (Catálogo 1720 e Inventário 1767).....	45
1.3.1 Catálogo do Colégio de Santo Alexandre de 1720.....	51
1.3.2 Fazenda de Gibirí e Fazenda de Mamayacú.....	53
1.3.3 Inventário da Expulsão do Grão Pará e Maranhão.....	57
CAPÍTULO 2: A ARTE MESTIÇA DO MUSEU DE ARTE SACRA DO PARÁ.....	68
2.1 Conceito de arte mestiça.....	69
2.2 As obras de arte indígenas da Oficina do Colégio Santo Alexandre.....	72
2.3 Materiais e Técnicas dos indígenas.....	78
2.4 A singularidade da arte indígena: Capela de São Miguel Arcanjo.....	83
CAPÍTULO 3: OS SUJEITOS POR TRÁS DOS OBJETOS.....	93
3.1. A arte dos artífices indígenas no discurso do MAS.....	94
3.2 Arte e artífices indígenas na historiografia amazônica.....	102
3.3 Artífices indígenas nas oficinas do Colégio de Santo Alexandre.....	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
FONTES DOCUMENTAIS.....	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	127
GLOSSÁRIO.....	132

INTRODUÇÃO

Eram meados do século XVII, por volta de 1653, quando os padres João de Souto Maior e Gaspar Fragoso desembarcaram na Capitania do Maranhão e Grão-Pará. Ambos eram missionários da Companhia de Jesus¹ e chegavam a mando da coroa portuguesa para continuar o processo de evangelização das populações indígenas, iniciado em 1636 pelo padre Luiz Figueira². No primeiro momento, se estabeleceram em um terreno doado pelos religiosos da Ordem das Mercês, localizada no Bairro da Campina, onde construíram sua primeira Igreja, simples, feita de pau-a-pique e coberta por palhas. Entretanto, devido às más condições do lugar, situado próximo ao pântano do Piry, uma região de matagal, não foi possível fazer os alicerces necessários para o Colégio³ que pretendiam construir. Posteriormente, os missionários se mudaram para um perímetro melhor localizado, no Bairro Cidade, ao centro da colônia e ao lado da fortaleza portuguesa, onde ergueram as primeiras construções que anos depois se tornariam o que conhecemos hoje como Igreja de Santo Alexandre (antiga Igreja de São Francisco Xavier) e Museu de Arte Sacra do Pará.

Desde as primeiras versões do Colégio Jesuíta e da Igreja foi utilizada mão de obra indígena. Além da força braçal, os conhecimentos desses habitantes acerca das matérias-primas foram aplicados na construção dos prédios e nas oficinas do Colégio jesuíta⁴. Como a de escultura, coordenada pelo irmão João Xavier Traer após a sua chegada à colônia em 1703, estas oficinas foram o lugar de fabricação de muitas das imaginárias, retábulos e entalhamentos em madeira que adornam a Igreja de Santo Alexandre, assim como demais igrejas das fazendas e engenhos dos jesuítas espalhados pelo interior da Capitania do Grão-Pará. Era dentro dessas oficinas que acontecia o intercâmbio de conhecimento entre indígenas e jesuítas. A escolha do cedro vermelho para a produção dos retábulos, tintas e resinas que poderiam ser utilizadas nas peças⁵, por exemplo, era um saber indígena.

O que restou desses entalhamentos pode hoje ser observado no complexo museológico do Museu de Arte Sacra do Pará, que é integrado também pelo antigo Colégio e

¹A Companhia foi fundada por Inácio de Loyola em 1534, se tornando a principal arma da igreja católica no combate à contrarreforma. CARVALHO, Roberta Lobão. A construção do discurso antijesuítico na Amazônia portuguesa (1705-1759). 1.ed. São Paulo, 2021. Pág. 23.

²LEITE, Serafim. História da Companhia de Jesus no Brasil. Tomô III, 1943, pág.207.

³ Este que foi consagrado ao Santo Alexandre depois da doação das relíquias pelo papa Urbano VIII para os missionários e sua Igreja ao São Francisco Xavier, um dos fundadores da ordem. DE ALENCAR GUZMÁN, Décio. Festa, Preguiça e Matulagem: O trabalho indígena e as oficinas de pintura e escultura no Grão-Pará, sécs. XVII-XVIII.2015. pág.8.

⁴ Idem, pág. 207-228.

⁵ DANIEL, João. Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas, v. 1 – Rio de Janeiro: Contraponto, 2004. pág. 593.

pela Igreja de Santo Alexandre. O complexo foi fundado em 1999 por incentivo da Secretaria de Cultura do Pará – SECULT/PA, através do projeto Feliz Lusitânia⁶, que incluiu também o Forte do Presépio e a Casa das Onze Janelas nas obras. Devido ao longo período em que ficou abandonado, o prédio dos missionários jesuítas foi totalmente restaurado e a sua arquitetura original, recuperada. Além das peças do antigo Colégio, o acervo do museu é composto por imaginárias, pinturas e pratarias que remetem à religião católica. Em “Tesouro descoberto no máximo rio Amazonas”, João Daniel comenta sobre a grande habilidade dos indígenas nos trabalhos manuais:

Onde porém realçam mais é nas missões e casas dos brancos, em que aprendem todos os officios que lhes mandam ensinar, com tanta facilidade, destreza e perfeição como os melhores mestres, de sorte que podem competir com os mais insignes do officio: e a muito não basta verem trabalhar algum official na sua mechanica para o imitarem com perfeição, aonde procede haver entre elles adequados imaginários, insignes pintores, esculptores, ferreiros, e officiaes de todos os officios: e tem tal phantasia, para imitarem qualquer artefacto basta mostrar-lhe o original, ou copia, e a imitam com tal magistério que ao depois faz equivocar qual seja o original, e qual a copia⁷.

Porém, estas grandes habilidades dos indígenas não eram somente admiradas pelos jesuítas, eram por todos da sociedade colonial. Um exemplo foi a grande batalha travada entre a Capitania e os religiosos pelo poder da mão de obra indígena, culminando mais tarde na expulsão dos jesuítas das colônias portuguesas em 1759, a mando de Sebastião José de Carvalho e Melo, o futuro Marquês de Pombal. Este processo de expulsão é classificado como uma “temática espinhosa” por José Alves de Souza Júnior, devido às dificuldades historiográficas de se entender por conta de todo o jogo e interesse político que levaram ao fato⁸. A rejeição seria inevitável, porque, para Sebastião Melo, os missionários atrapalhavam o seu projeto para acelerar o desenvolvimento da Capitania. Além da retirada do poder dos aldeamentos das mãos dos jesuítas, também havia outras propostas no projeto:

Nessa compreensão, três pontos são relevantes nesse processo, um deles é o ensino obrigatório da língua portuguesa, o segundo ponto é o casamento entre portugueses

⁶O projeto denominado de Feliz Lusitânia busca suscitar os referenciais históricos, sociais e econômicos no processo de ocupação territorial da Amazônia e do Pará, através das dimensões urbanísticas, paisagísticas e arquitetônicas da cidade de Belém durante os séculos XVII e XVIII. [...] A intervenção, em sua primeira etapa, compreendeu a igreja de Santo Alexandre, o antigo Palácio Episcopal; oito edificações situadas à rua Padre Champagnat, anexas à igreja; o Forte do Presépio; a Casa das Onze Janelas (antigo Hospital Militar) e anexos, jardins e o entorno imediato dessas áreas.” Ver PARÁ. SECRETARIA EXECUTIVA DE CULTURA. **Feliz Lusitânia**: Forte do Presépio, Casa das Onze Janelas, Casario da Rua Padre Champagnat. Belém, PA: SECULT, 2006.pág.11

⁷ DANIEL, 2004, pág. 341

⁸ JÚNIOR. José Alves de Souza. Tramas do cotidiano: Religião, Política, Guerra e Negócios no Grão-Pará do setecentos. Belém: Edufpa, 2004. Pág. 18.

e índios, por fim o processo de consolidação do território, mediante a ocupação e da demarcação dos limites das fronteiras lusitanas e espanholas.⁹

Essas medidas também levaram a criação da Lei de liberdade dos indígenas em 1755 e a Lei do Diretório Indígena em 1757, que visavam garantir a liberdade desta população.

Com a expulsão dos jesuítas, todos os bens que obtinham foram confiscados pelo governo da Capitania. A administração do Colégio e Igreja passou para a Irmandade da Misericórdia, em 1798¹⁰, até chegar na administração da Arquidiocese de Belém e se transformar no Museu de Arte Sacra do Pará. Após esta breve introdução da história dos fundadores do locus da pesquisa, vamos adentrar a estrutura do trabalho.

O recorte histórico escolhido para a pesquisa foi de 1703 a 1759. No ano de 1703, houve a chegada de João Xavier Traer nas missões do Maranhão e Grão-Pará e, de acordo com as fontes documentais, o objeto de estudo ainda não tinha sido fabricado até o estabelecimento do religioso em Belém. Já o ano de 1759, tem como destaque a expulsão dos jesuítas das colônias portuguesas.

O objetivo principal desta pesquisa é desvendar quem foram os artífices indígenas que participaram da oficina de escultura do Colégio de Santo Alexandre junto com o irmão João Xavier Traer. A hipótese é de que os artífices sejam os autores do rosto enigmático esculpido na base do altar principal da capela de São Miguel Arcanjo, a primeira capela do lado original da Igreja de Santo Alexandre. Este pressuposto parte da análise do entalhamento realizada para identificar os detalhes da arte barroca jesuíta feita com a mão de obra indígena dentro do espaço e os traços da cultura indígena no retábulo da capela. A escolha do objeto se deu a partir de observações no espaço, como a identificação da capela ser a única do lado que ainda se mantém original com um rosto entalhado na base do altar, distinguindo-se desta forma das demais. Além de apresentar elementos que nos chamam atenção na composição do rosto, como o adorno de cabeça que se assemelha a um cocar tradicional das populações indígenas.

Os objetivos secundários do trabalho foram: entender a trajetória da arte barroca produzida pelos jesuítas na América do Sul, com foco na Amazônia, a partir da sua chegada no século XVII; entender o funcionamento das oficinas, principalmente dentro do Colégio de Santo Alexandre, discernindo qual a arte produzidas nesses espaços; e identificar quais os indígenas presentes nas oficinas, segundo as informações do Catálogo de 1720 (*Catálogo*

⁹DE ALENCAR GUZMÁN, Décio; JUNIOR, Leonardo Raiol. A reorganização e a fluidez do uso da mão de obra indígena no Grão-Pará: segunda metade do século XVIII (1750-1765). *Tellus*, v. 19, n. 39, p. 177-205, 2019.pág.183.

¹⁰FILHO, Augusto Meira. Evolução histórica de Belém do Grão-Pará. Vol I, 1ªed. 1976. pag.283.

*deste Colégio de Santo Alexandre, seus bens, oficinas, fazendas, servos, gados, dispêndios, e dívidas ativas e passivas, 1720.)*¹¹ e como são retratados no espaço do Museu de Arte Sacra.

A principal problemática da pesquisa tem base em uma dupla incógnita acerca do rosto da capela de São Miguel Arcanjo: a peça se trata de uma obra indígena e/ou um rosto indígena? As perguntas norteadoras são: quem foram esses artífices que participaram da feitura? Qual a sua origem e o estado de trabalho dentro do Colégio? Eram escravos ou libertos? Quais técnicas e conhecimentos foram utilizados durante a elaboração do retábulo? Tento responder essas questões levantadas durante o desenvolvimento do trabalho.

O conceito norteador para decifrar o objeto foi de arte mestiça, mas especificamente um barroco mestiço. Uma arte definida a partir da junção de conhecimento de culturas diferentes, no caso de missionários jesuítas e artífices indígenas, onde para a produção das peças da Igreja de Santo Alexandre foram utilizados os saberes e técnicas das duas culturas, por este motivo é possível identificar elemento de ambos os lados nas obras, se tratando de uma arte barroca produzida por mão indígenas. Para o embasamento teórico do conceito, recorremos a obra do pesquisador de história da arte Serge Gruzinski, *O pensamento mestiço*¹², onde o autor estuda o caso da mestiçagem entre colonizadores espanhóis e populações indígenas do México e as criações de arte que surgiram desse choque cultural. Outro aporte teórico foi o estudo detalhado por Renata Martins¹³ sobre as obras da Companhia de Jesus em Belém.

As metodologias utilizadas para realizar a pesquisa foi o estudo aprofundado das obras acima, assim como também dos relatos dos principais cronistas da história da Companhia de Jesus na Amazônia, João Felipe Bettendorff, João Daniel e Serafim Leite. Através de suas obras foi possível conhecer sobre a trajetória dos jesuítas na Capitania do Grão-Pará e Maranhão, assim como se deu a construção da Igreja de São Francisco Xavier e o Colégio de Santo Alexandre, além de nos fornecer informações importantes a respeito das oficinas e dos oficiais indígenas. Também se realizou o levantamento documental sobre o espaço, como o Catálogo do Colégio de 1720, utilizando a transcrição realizada por Renata Martins na sua tese de doutorado e o Inventário de 1760, escrito após a expulsão dos jesuítas da Capitania, disponível no *Archivum Romanum Societatis Iesu*¹⁴, onde estes dois

¹¹ Transcrição disponível no trabalho DE ALMEIDA MARTINS, Renata Maria. 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, p. 183-202, 2009.

¹² GRUZINSKI, Serge. O pensamento mestiço. Companhia das Letras, 2001.

¹³ MARTINS, Renata Maria de Almeida. Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759). Tese de doutorado, FAU-USP, 2009. Vol. II.

¹⁴ ARSI, cód. Bras. 28, fls. 9-22 (Inventário do Colégio do Pará, 1767)

documentos descrevem as instalações do complexo jesuíta e lista dos oficiais do Colégio de Belém. Assim como uma carta escrita por João Xavier Traer a respeito do trabalho com a população indígena, disponível na tese de Renata Martins e a documentação levantada na Coordenação de Pesquisa e Documentação do SIMM/SECULT sobre as peças encontradas na Igreja de Santo Alexandre durante seu restauro.

Para realizar a análise na capela de São Miguel Arcanjo foi utilizado o paradigma indiciário de Carlo Ginzburg¹⁵, onde consiste identificar pequenos elementos no objeto de estudo para entender o todo. Com esse método, observamos minuciosamente os elementos indicadores da presença dos artífices indígenas na peça. Todas essas informações foram divididas em três capítulos:

O primeiro capítulo intitulado de **A difusão da arte jesuítica na Amazônia do século XVIII**. Realizei um histórico mais aprofundado sobre as oficinas jesuíticas na América e sequencialmente no Colégio de Santo Alexandre, bem como um paralelo da relação entre jesuítas e artífices indígenas, de que forma se deu essa mediação entre as duas culturas (europeia e indígena). Além de comentar a produção dos objetos jesuíticos, usando como referência o Catálogo de 1720 e o Inventário de 1767, assim como os estudos de Serafim Leite e suas obras sobre a *História da Companhia de Jesus no Brasil*, a *Crônica dos padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão* de Felipe Bettendorff e *Tesouro descoberto no máximo rio Amazonas* de João Daniel.

O primeiro tópico: **1.1. Oficinas artísticas dos jesuítas (difusão da arte barroca na Américas)**, irei abordar como se deu a difusão dessa arte barroca feita pelos jesuítas nas Américas, mais precisamente no Brasil, Paraguai e Chile. Mas relacionando com outras obras feitas pelos inicianos pelo mundo. Analisando as principais características dessa produção jesuíta e de que forma foi aplicada dentro do contexto da Igreja de Santo Alexandre.

O tópico **1.2. Relação entre jesuítas e artífices indígenas (dinâmicas da mediação cultural)**, aqui discutirei de que forma se deu essa troca de conhecimento entre jesuítas e artífices indígenas, como é representada a dinâmica dessa relação nos objetos que foram produzidos por esses personagens, como os púlpitos e anjos tocheiros da Igreja Santo Alexandre. Trazendo o nome de João Xavier Traer (fundador das oficinas no Colégio jesuíta em Belém) e os artífices indígenas Angelo, Marçal e Faustino (estes oficiais escultores do Colégio e possíveis ajudantes de Traer), para acrescentar essa discussão.

¹⁵ GINZBURG, Carlos. Mito, Emblemas, Sinais: morfologia da história. Ed. Schwarcz Ltda. 1989.

E o último tópico **1.3. Produção das oficinas jesuítas em Belém (Catálogo 1720 e Inventário 1767)**, apresentarei a produção feita nas oficinas do Colégio de Santo Alexandre, como estatutárias, imaginárias de santos católicos, pinturas e entalhamentos das capelas. Usando como fonte documental o Catálogo de 1720 do Colégio e o Inventário de 1767.

O segundo capítulo intitulado de “**A arte indígena do museu de arte sacra do Pará**”, foquei no tema das artes indígenas, arte barroca e a arte mestiça, realizando uma reflexão sobre essas artes produzidas pelos jesuítas e indígenas, junto com a investigação da iconografia da capela de São Miguel. Apresentando os materiais e técnicas utilizadas nessas obras, assim como o uso material e imaterial desses objetos. Utilizando os autores Serge Gruzinski e sua obra *O pensamento mestiço, Iconografía y mitos indígenas en el arte* de Teresa Gisbert e *Tintas da terra e tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)* de Renata Martins, para auxiliar na construção do conceito de arte mestiça e no debate sobre as artes indígenas.

No tópico **2.1 Conceito de arte mestiça**: delimito o conceito de arte mestiça que abordarei na dissertação. Também realizei um paralelo com o conceito de arte sacra e culturas híbridas, pois são peças do imaginário europeu feitas por mãos indígenas, assim discutindo o conceito de arte barroca.

Em **2.2 Materiais e Técnicas dos indígenas**, utilizei o capítulo 10 do Catálogo de 1720, detalhando quais materiais eram utilizados nas oficinas e se houve o uso de outra madeira além do cedro vermelho. Também trabalhei novamente com os relatos do João Daniel sobre os materiais e as técnicas, quais tintas e vernizes os indígenas usavam nas peças e as plantas de onde eram extraídos esses elementos, como a copaíba e o cedro.

No item **2.2 As obras de arte indígenas da Oficina do Colégio Santo Alexandre**, o cerne da discussão são as obras produzidas pelos artífices indígenas nas oficinas do Colégio, como os púlpitos, os anjos tocheiros e alguns detalhes dos entalhamentos das capelas do lado original da época dos jesuítas, utilizando as crônicas de João Daniel como aporte de informações. Por fim, no tópico **2.4 A singularidade da arte indígena: A Capela de São Miguel Arcanjo**, aprofundo o objeto de estudo crucial: a capela de São Miguel Arcanjo. Especificamente, o rosto enigmático entalhado na base do altar principal da capela. Em um primeiro momento, reconstituo como seria a organização da capela durante o período dos jesuítas, utilizando para tal o Inventário de 1760. No documento, contém de forma esmiuçada os bens pertencentes aos padres jesuítas no momento da sua expulsão em 1759, assim como descrição das suas igrejas e fazendas. Complementando, constam as crônicas de João Felipe Bettendorf a respeito de como foi construído o projeto arquitetônico da Igreja de São

Francisco Xavier. O tema da arte barroca também é foco de discussão por ser predominante na capela e no restante da igreja. Realizei uma análise iconográfica a respeito do retábulo, baseada no paradigma indiciário do historiador Carlo Ginzburg, identificando os pequenos elementos do rosto que poderiam indicar o autor da peça. As pesquisas de Idanise Hamoy e Renata Martins serviram ainda de aporte na correlação que estabeleci com as leituras da Bíblia para compreender os elementos religiosos na capela.

Finalizando a dissertação com o capítulo três, intitulado “**Os sujeitos por trás dos objetos**”, o foco se dá nos artífices indígenas, na sua historiografia na Amazônia e dentro do Museu de Arte Sacra. Utilizei como base os autores Augusto Meira, Ernesto Cruz, Serafim Leite, João Felipe Bettendorf, João Daniel, Renata Martins, Décio Guzmán, Karl Arenz, para realizar o debate historiográfico do capítulo, correlacionando com autores da museologia, como Marília Xavier Cury, para discutir o papel do discurso do Museu de Arte Sacra à difusão da história dos artífices indígenas.

No primeiro tópico do capítulo, **3.1 Arte e artífices indígenas no discurso do MAS**, o foco é no discurso que o Museu de Arte Sacra possui em relação à arte produzida pelos artífices indígenas e que está exposta no museu. Analiso como a narrativa é apresentada aos visitantes, tendo como base as placas de informação que mencionam sobre a produção de autoria dos indígenas e as fichas catalográficas de algumas das peças encontradas na Igreja de Santo Alexandre que estão disponíveis nos arquivos da Coordenação de Documentação e Pesquisa do SIMM/SECULT.

No item seguinte, **3.2. Arte e artífices indígenas na historiografia amazônica**, abordo autores que trabalharam com as artes e artífices indígenas na historiografia amazônica, tecendo comentários inclusive acerca de pesquisas recentes que se debruçam sobre o assunto. Trago os escritos de autores como Augusto Meira¹⁶, Ernesto Cruz¹⁷, Serafim Leite¹⁸, João Felipe Bettendorf¹⁹ e João Daniel²⁰ para falar de como esses indígenas aparecem nos trabalhos, em sua maioria no século passado, contrastando com as novas pesquisas de

¹⁶ FILHO, Augusto Meira. Evolução histórica de Belém do Grão Pará-Fundação e história (1616-1823). 1915.

¹⁷ CRUZ, Ernesto. História de Belém, 1973.

¹⁸ LEITE, Serafim. História da Companhia de Jesus no Brasil. Tomô III, 1943. e LEITE, Serafim. Artes e ofícios dos Jesuítas no Brasil:(1549-1760)

¹⁹ BETTENDORFF,Pe. João Felipe. Crônicas dos padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão. 2ªed.1999.

²⁰ DANIEL, João. Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas, vol.1, Rio de Janeiro: Contraponto, 2004

Renata Martins²¹, Décio Guzmán²² e Karl Arenz²³ sobre a mesma temática. Reflito sobre a forma como os pesquisadores estudam a mão de obra e os bens produzidos pelos artífices indígenas, enfatizando suas visões referentes ao papel desenvolvido por estes indivíduos na história da Amazônia.

No último tópico do capítulo, **3.3 Artífices indígenas nas oficinas do Colégio**, investigo quem são os artífices indígenas presentes no Colégio de Santo Alexandre durante a produção das peças abordadas na dissertação. Discuto com base nas informações do catálogo de 1720 do Colégio sobre o local de origem dos artífices e se eram indígenas já colonizados, tentando compreender ao máximo a identidade destas pessoas.

²¹ MARTINS, Renata Maria de Almeida. Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759). Tese de doutorado, FAU-USP, 2009. Vol. II.

²² GUZMÁN, Décio de Alencar. Festa, Preguiça e Matulagem: O trabalho indígena e as oficinas de pintura e escultura no Grão-Pará, sécs. XVII-XVIII.

FERREIRA, Elias Abner Coelho, GUZMÁN, Décio. “Porque sem eles [...] é não terem asas para voar, nem pés para caminhar”: Os índios remeiros na Amazônia colonial. Um estudo a partir da crônica do padre João Daniel (1741-1776). IV Encontro Internacional de História Colonial. 2014.

GUZMÁN, Décio de Alencar. JUNIOR, Leonardo Raiol. A reorganização e a fluidez do uso da mão de obra indígena no Grão-Pará: Segunda metade do século XVIII (1750-1765). 2019.pág.190.

²³ARENZ, Karl Heinz. O cotidiano em verbetes: o Dicionário de Trier e a vida em uma missão jesuíta da Amazônia portuguesa em meados do século XVIII. **Antíteses**, v. 14, n. 28, p. 433-462, 2021.

ARENZ, Karl Heinz; DA SILVA, Francisco Renan Araújo. “Modo como se há de governar o gentio que há nas aldeias de Maranhão e Pará”: um regimento proposto pelo padre Antônio Vieira (ca. 1653). **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, v. 4, n. 8, 2012.pág.479.

ARENZ, Karl-Heinz. **De l'Alzette à l'Amazone: Jean-Philippe Bettendorff et les jésuites en Amazonie portugaise (1661-1693)**. Sarrebruck: Éditions universitaires européennes, 2010.

CAPÍTULO 1: A ARTE BARROCA JESUÍTA NA AMAZÔNIA DO SÉCULO XVIII

Desde as primeiras²⁴ missões jesuítas de catequese das populações nativas, a arte barroca europeia esteve presente, através das confecção das imaginárias por indígenas oficiais mecânicos e ou artesãos e ornamentação das igrejas jesuíticas dos aldeamentos de evangelização dos indígenas. O uso de imagens de madeira (*Cedrela odorata*, *Jacaranda mimosifolia*, *Swietenia macrophylla* e outras) como reforço para a catequização é uma das principais características das missões jesuítas, pois os padres acreditavam que esse subsídio facilitaria a compreensão que os nativos teriam dos conteúdos teológicos da religião católica, além de ser uma forma de propagação dos seus dogmas. E muitos destes ensinamentos eram transmitidos aos oficiais indígenas durante o processo de fabricação destas peças, assim marcando uma dupla atividade cumprida no mesmo processo de fabricação da imaginária: confecção da imagem pelos oficiais indígenas e ensinamento dos valores cristãos àqueles oficiais²⁵.

Com isso, em quase todos os núcleos residenciais ou catequéticos jesuítas havia oficinas, onde, além das imaginárias, entalhes e pinturas eram fabricados, com a colaboração dos indígenas, a elaboração destas ornamentações. Uma colaboração indígena que foi participação e ação efetiva para criar arte colonial. Através dessa prática, os jesuítas criaram um processo de difusão da sua arte jesuítica, a arte barroca jesuíta. Porém, ao ser produzida por mãos indígenas, essa arte barroca jesuíta ganhou uma face híbrida, mestiça, que discutiremos de modo pormenorizado no Capítulo 2 deste trabalho²⁶.

Como exemplo dessa arte, temos as peças expostas no Museu de Arte Sacra do Pará e na Igreja de Santo Alexandre em Belém. Contudo, algumas das peças elaboradas por jesuítas e indígenas também deixaram exemplares remanescentes nas fazendas e engenhos jesuítas nas vilas e lugares do interior do Pará, tais como a Igreja de Madre de Deus no município de

²⁴ Os primeiros jesuítas chegaram ao Brasil no ano de 1549, na Bahia, na expedição do Governador geral Tomé de Souza. MARTINS, Renata Maria de Almeida. Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759). Tese de doutorado, FAU-USP, 2009. Vol. II, pág.116.

²⁵ MARTINS, Renata Maria de Almeida. Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759). Tese de doutorado, FAU-USP, 2009. Vol. II.

²⁶ O problema da mestiçagem artística ameríndia colonial é assunto fundamental para o nosso trabalho. Nossas reflexões partem de definições nesse campo artístico de obras de historiadores como: GRUZINSKI, Serge. O Pensamento Mestiço. 2001.

Vigia (a 77 km de Belém) e a Igreja de São Francisco Xavier, localizada no município de Barcarena (a 48,8 km de Belém)²⁷.

Mas não foi apenas no Pará que essa arte se difundiu. O Estado do Maranhão também apresenta um significativo conjunto destas obras, assim como outras regiões do Brasil²⁸.

Vindo em grupos pela segunda vez por volta de 1653, os jesuítas chegaram no Estado do Grão-Pará e Maranhão com o propósito de iniciar o processo de catequização da população nativa. O trabalho missionário anterior a essa data, realizado pelo Padre Luiz Figueira, havia sido interrompido com a morte trágica desse inaciano juntamente com seus quatorze correligionários na missão, em naufrágio da embarcação que lhes trazia de Portugal, ocorrido em julho de 1643. Vieram como braço religioso missionário católico do processo de colonização português do território amazônico. Em um primeiro momento lhes foi dado abrigo pelos padres mercedários, que possuíam assentamento na região, um lote de terra nas redondezas da freguesia da campina (Belém era dividida em duas partes), para que ali construíssem sua igreja. Tratava-se de uma simples construção de pau a pique e coberta de palha. No mesmo ano de 1653, os inacianos se mudaram para um terreno urbano central, este localizado no núcleo mais antigo da Cidade, ao lado do forte do presépio (hoje conhecido como forte do castelo, onde abriga o museu do encontro)²⁹. Onde ergueram a sua segunda igreja e o seu seminário.

Outra estratégia para as edificações da Companhia de Jesus foi construir o seu Seminário ao lado da igreja, onde exerciam as atividades religiosas e as oficinas, como mencionado anteriormente. Estes espaços hoje são o que conhecemos como Palácio Episcopal (Museu de Arte Sacra) e a Igreja de Santo Alexandre. O seu estabelecimento próximo ao principal meio de defesa da capitania, mostra o tamanho do prestígio que os jesuítas obtiveram junto à coroa portuguesa, sobretudo no reinado de João IV - que governou Portugal e seu império ultramarino entre 1640 e 1656. Anos mais tarde, a partir do reinado de Pedro II - que reinou entre 1683 e 1706 -, essa vantagem sobre as outras ordens religiosas

²⁷ Informações retiradas de uma simulação de rota pelo aplicativo google maps.

²⁸ MARTINS, Renata Maria de Almeida. Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759). Tese de doutorado, FAU-USP, 2009. Vol. II.

²⁹ Atualmente o espaço é um ponto turístico da Cidade de Belém e assim como o Complexo jesuíta, passou por um projeto de restauro na década de 90, pelo projeto Feliz Lusitânia. Dentro da fortaleza histórica também abriga um museu que conta a sua história, chamado de Museu do Encontro. Feliz Lusitânia: Forte do Presépio, Casa das Onze Janelas, Casario da Rua Padre Champagnat. Belém, PA: SECULT, 2006.

e o prestígio na Corte, teria um declínio e levando à expulsão dos inicianos em 1759, sob o governo do primeiro ministro de D. José I, o Marquês de Pombal.

1.1. Oficinas artísticas dos jesuítas: difusão da arte barroca jesuíta na Américas

Enviados no século XVI³⁰, os padres da companhia de Jesus foram para as regiões da América, com o objetivo de fundar comunidades e evangelizar as populações nativas, seguindo as tradições europeias. Assim sendo um reforço no processo de colonização dessas regiões. Como mencionado no começo do capítulo, as oficinas jesuítas eram um dos importantes recursos utilizados pelos inicianos, como na tarefa de evangelização das populações indígenas, adorno dos seus templos e na própria manutenção financeira da ordem. Mas este modelo não foi aplicado somente na Amazônia, o mesmo seguia o protótipo realizado em alguns países, como a Índia, Itália, China e Portugal³¹. Os primeiros colégios construídos pela ordem, esses possuindo Inácio de Loyola e Francisco Xavier como fundadores, serviram de modelo para os demais que foram construídos na América portuguesa. Um desses colégios é o de São Paulo, em Goa (Índia), fundado e administrado por Francisco Xavier. Este Colégio se tornou o principal polo de evangelização na Índia, além de oferecer uma educação voltada para a formação religiosa, também disponibilizava uma educação para os nativos que não desejavam seguir essa vocação de sacerdote³². Na América latina, temos os exemplos em Chile, Paraguai e Argentina. Seguindo o modelo de construir seus Colégios e as oficinas nestas localidades.

Bailey (2002), comenta que algumas das esculturas que restaram nas Igrejas do Chile se assemelham às artes criadas nas missões jesuítas do Paraguai. Além de afirmar que, assim como na Amazônia, as primeiras igrejas fundadas na região chilena foram construídas com a ajuda dos carpinteiros ameríndios e seguindo as tradições da sua cultura doméstica³³. O autor ainda cita que Achao possuía uma das maiores oficinas de carpintaria da região, sendo encontrado ferramentas, matérias primas e peças inacabadas. Essas peças seriam dedicadas

³⁰ CARVALHO, Roberta Lobão. A construção do discurso anti-jesuítico na Amazônia portuguesa (1705-1759). 1.ed. São Paulo, 2021. Pág. 23; O'Malley, John W. Los primeros jesuitas. 1998.

³¹ FRAZEN. Beatriz Vasconcelos. Jesuítas portugueses e espanhóis no sul do Brasil e Paraguai Coloniais. 2003.

³² PROSPERI, Adriano. La vocazione. storie di gesuiti tra cinquecento e seicento. Torino: Einaudi, 2016.

³³ “As primeiras capelas das missões itinerantes foram construídas por carpinteiros ameríndios e profundamente aculturadas às tradições indígenas da arquitetura doméstica. Foram construídas com tábuas e tábuas e cobertas com vigas de cipreste e palha, que mais tarde foram substituídas por telhas de alerce (larício), uma resposta resistente à água às fortes chuvas das ilhas. Em vez de pregos, os construtores usaram cavilhas de madeira fortes e apoiaram as igrejas em alicerces de pedra para protegê-las da umidade do solo” (Tradução de Jessica...) BAILEY. Gavin Alexander. Cultural Convergence at the Ends of the Earth: The Unique Art and Architecture of the Jesuit Missions to the Chiloé Archipelago (1608–1767). In The Jesuits II : cultures, sciences, and the arts, 1540–1773 / edited by John W. O'Malley ... [et al.]. 2002, pág. 211-239

para o adorno das Igrejas da missão. Também foram criados durante esta missão no Chile, alguns Colégios, o maior deles - o Colégio de Caciques de Chillán -, foi construído com o objetivo de ensinar a catequese para as crianças indígenas, assim como também para o exercício da arte do ofício. Este entrou em funcionamento em 1700, até a expulsão dos jesuítas em 1767³⁴.

No Paraguai, a fundação dos Colégios se deu pela necessidade dos colonos terem um espaço para a educação dos seus filhos, lacuna que não havia sido suprida pelos padres franciscanos, dominicanos e mercedários, que também haviam passado pela região. A missão jesuíta mais bem preservada no Paraguai é a de Nossa Santíssima da Trindade (La Santísima Trindad de Paraná), onde em suas ruínas ainda conservadas demonstram o modo como era o funcionamento da missão. Foi a última missão a ser construída pelos jesuítas, iniciada em 1706, com a ajuda dos indígenas Guaraní. No espaço, é possível observar alguns traços característicos das fundações jesuíticas, como o formato do assentamento em feição de quadra, como pode ser observado na figura 1, contendo um pátio e a Igreja principal da missão³⁵. A seta na cor amarela indica o formato quadrado da construção e a seta vermelha a Igreja da missão. Esse mesmo formato pode ser observado no Complexo jesuíta em Belém do Pará (figura 2). A seta na cor vermelha indica a Igreja de Santo Alexandre, a amarela é o espaço do Museu de Arte Sacra do Pará e a laranjada o jardim interno do complexo.

³⁴ Informação retirada do site Memória Chilena. Disponível em:
<<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92782.html>>

³⁵ ENTRINGER, Rogério. A cruz e a quadra na arquitetura dos jesuítas no Brasil: Um discurso fotográfico. 2015, pág. 27.



Figura 1: Imagem de satélite de toda a área das ruínas da missão de Trindade. Fonte: Google Maps.



Figura 2: Complexo jesuíta no Centro Histórico em Belém do Pará, via satélite. Fonte: Google Maps.

Hoje, sendo um local turístico, o espaço possui o museu, que narra a história da missão em sua museografia. Também contém algumas peças da antiga Igreja preservadas, como um púlpito esculpido em pedra, algumas imaginárias e cabeças de estátuas que foram arrancadas dos seus corpos. Na figura abaixo (figura 3), é possível observar alguns dos mesmos elementos que são encontrados nas torres salomônicas das capelas da Igreja de Santo Alexandre, em Belém do Pará. Entre eles, estão os ornamentos florais, que são lírios (identificados pelos círculos na cor vermelha). Na simbologia religiosa católica representam a presença do Bem sobrenatural, e a pureza. Na Bíblia, à entrada do Templo de Salomão, “Os capitéis que ficavam no topo das colunas, no pórtico, representavam lírios e tinham quatro côvados”. (1 Reis 7:19). O lírio forma uma corola pura aberta para cima, simbolizando a recepção do divino. Quatro é o símbolo da Terra. O Livro dos Reis dá ao lírio o simbolismo do terreno recebendo o divino³⁶. Além das capelas, estes elementos (pureza e presença divina) também são percebidos no altar-mor da Igreja de Santo Alexandre. Também identificamos os rostos dos anjos esculpidos (indicados pelos círculos na cor amarela), alguns contendo ou tendo semelhanças com expressões animais (espíritos demoníacos?). Os elementos florais nos indicam a presença da arte barroca, pois é um dos principais elementos que observamos nas construções desse estilo arquitetônico³⁷. Martins (2009) em sua tese de doutorado cita o pesquisador Ulpiano de Menezes e Charles Hartt, por discutirem o uso de elementos florais e vegetais nos artesanatos indígenas e afirma que tais figuras podem indicar que através das oficinas com os padres da Companhia, passaram a usar esses motivos nas suas próprias peças.

³⁶ Cf. GIRAULT, Pierre-Gilles (dir.). *Flore et jardins : usages, savoirs et représentations du monde végétal au Moyen Âge*. Paris: Le Léopard d'or, coll. « Cahiers du Léopard d'or », (n. 6), 1997, p. 201.

³⁷ MARTINS, Renata Maria de Almeida. *Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)*. Tese de doutorado, FAU-USP, 2009. Vol. II, pág.261.



Figura 3: Púlpito remanescente da missão de Santíssima Trindade, no Paraguai. Fonte: Site Pedra Chave- Arquitetura de Pedra.

Estas missões aqui apresentadas nos mostram como foram as missões jesuítas pela América, espalhando sua evangelização e o estilo do barroco jesuítico, característico das suas construções. Foram escolhidas pela sua importância e pelos elementos que se assemelham à forma como os jesuítas fundaram o Complexo em Belém, como a criação das oficinas para a elaboração das peças para a ornamentação da Igreja de São Francisco Xavier, assim como foi possível identificar a igualdade dos símbolos entre as obras remanescentes com as da Igreja em Belém.

Desta forma os jesuítas difundiram por estas regiões americanas o seu estilo artístico. Para os inicianos, a ação de educação se tornou importante para as missões, mesmo esta educação a princípio não sendo um dos objetivos idealizados por Inácio de Loyola³⁸. Todavia, sem dúvida os jesuítas foram os principais precursores no ensino da arte europeia, através da fundação dos seus colégios e aldeamentos/reduções missionários no Brasil³⁹.

³⁸ A educação, principalmente a educação formal, ligada institucionalmente a casas, seminários e colégios, não estava na fórmula inicial de fundação da Companhia de Jesus. Como sabemos, o intuito da ordem fundada por Loiola e seus companheiros era, inicialmente, retomar a Terra Santa para os cristãos. Borges, F. A. F., Menezes, S., & Costa, C. (2020). Colégio de São Paulo, em Goa: um colégio jesuítico no oriente (1548-1558). *Estudos Ibero-Americanos*, 46(2), e32721. <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2020.2.32721>

³⁹ Em *Artes e Ofícios dos jesuítas no Brasil* (1953), Serafim Leite faz um estudo aprofundado dos ofícios praticados pelos jesuítas no Brasil, também traz uma lista com os irmãos e padres que praticavam estes ofícios das missões. Lysie Reis (2012, pág. 42)) faz menção de que os jesuítas foram os primeiros a instituir as

O papel dos irmãos leigos da companhia⁴⁰ de Jesus é grande na difusão do barroco jesuítico europeu, pois esses irmãos leigos provinham de nações da Europa com forte produção e criação desse estilo arquitetônico. A sensibilidade técnica e criativa desses irmãos leigos à realidade local na amazônia, através da sua compreensão dessa realidade pela “acomodação”, fez com que muitas técnicas, materiais e ferramentas fossem adaptadas às qualidades locais das madeiras, animais, minerais e outros elementos naturais lá onde os jesuítas se estabeleceram no vale amazônico⁴¹. Abrindo-se aos saberes e técnicas tradicionais das populações nativas para executar suas obras, os jesuítas nos dão um belo exemplo dessa dinâmica com a decoração interna da Igreja de Santo Alexandre, ou seja, a mistura de técnicas artísticas de pintura e escultura dos jesuítas com as técnicas de fabricação do artesanato indígena⁴². Um dos exemplos desse intercâmbio cultural é a pintura do arco da Capela - Mor da Igreja de Belém (Figura 4) onde é possível visualizar formas geométricas na pintura (indicado pela setas em vermelho) e elementos em formas circulares (setas amarelas)

chamadas confrarias, irmandades que praticavam algum ofício mecânico e o ensino do mesmo. REIS, Lysie A liberdade que veio do ofício : práticas sociais e cultura dos artífices na Bahia do século XIX- Salvador : EDUFBA, 2012.

⁴⁰ Os irmãos leigos ou irmãos ajudantes, são os integrantes da Companhia de Jesus que exerciam os ofícios nas missões. Estes diferentes dos padres, não exerciam a função de sacerdote, pois esses em sua maioria, não possuíam a formação adequada para tal cargo, seguindo as normas da Companhia. Além de serem de origens mais humildes do que os irmãos que se tornavam padres. Os votos destes irmãos ajudantes também eram diferentes dos padres, estes apenas realizavam os de pobreza, castidade e obediência. O'MALLEY, John W. **Los primeros jesuitas**. Editorial SAL TERRAE, 1995.pág. 83-84;419-421.

⁴¹ Mais adiante neste capítulo citaremos alguns dos principais irmãos que passaram pelas oficinas no Colégio de Santo Alexandre.

⁴² MÉTRAUX, Alfred. La civilization matérielle des tribus Tupi-Guarani. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1928, ;RIBEIRO, Darcy.; RIBEIRO, Berta G. (coords.). Suma Etnológica Brasileira. Edição atualizada do Handbook of South American Indians, (Vol. 2: Tecnologia Indígena e Vol. 3: Arte Índia), Petrópolis: Vozes, Finep, 1986.



Figura 4: Pintura de uma parte do arco da Capela-Mor da Igreja de Santo Alexandre em Belém. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Estas formas nos lembra os grafismos encontrados nas cerâmicas e bancos indígenas, como observado nas figuras 5 e 6, contendo principalmente as formas em triângulos ou semelhantes, assim como no arco da capela-mor da Igreja em Belém, o que indica que o mestre jesuíta que realizou esta pintura pode ter se inspirado nas artes indígenas. Outro exemplo interessante deste intercâmbio, são as cuias (Figura 7) encontradas na região de Monte Alegre, onde também existia a antiga aldeia jesuítica de Gurupatuba, uma das mais importantes do baixo rio Amazonas⁴³. Nestas peças é possível observar elementos vegetais (sinalizado pelas setas em vermelho), que se remete a arte barroca jesuíta, estes mesmos elementos sendo encontrados nas capela da Igreja de Belém (Figura 8, indicados pelos

⁴³ LEITE, Serafim. História da Companhia de Jesus no Brasil. Tômoo III.1943. pág.267.

círculos vermelho e amarelo). O aponta a influência da arte jesuíta nas peças da cultura indígena.



Figura 5: Cerâmica da etnia Assurini. Fonte: Google imagens.



Figura 6: Banco da Etnia Assurini. Fonte: site Correio do Povo.



Figura 7: Cuia de cultura indígena, encontrada na região de Monte Alegre, pertencente ao Museu da Ciência da Universidade de Coimbra, coletada por Alexandre Ferreira. Fonte: Renata Maria de Almeida Martins, fotografia de: Carlos Barata.

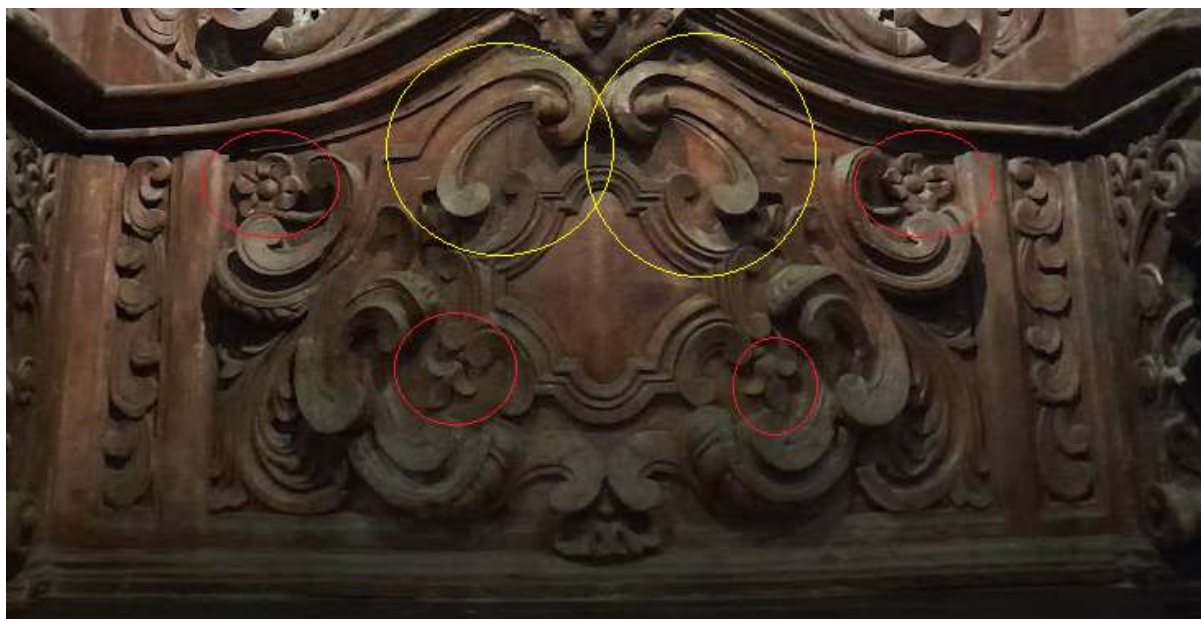


Figura 8: Base do altar da Capela de São Miguel Arcanjo na Igreja de Santo Alexandre em Belém.
Fonte: Acervo da Autora.

Na Igreja de Santo Alexandre, a predominância do estilo arquitetônico é o barroco Joanino, relativo à arte produzida no tempo de reinado de Dom João V de Portugal, um dos principais patrocinadores do barroco naquela nação. Esse estilo joanino é marcado em Portugal por uma decoração arquitetônica católica. O grande exemplo desse modelo é a Igreja de São Roque em Lisboa, construída sua atual versão em 1560, serviu de referência para demais Igrejas jesuíticas portuguesas, seguindo o modelo de estrutura de nave única, com capelas laterais. Modelo este que também foi aplicado nas primeiras igrejas da Companhia de Jesus no Brasil (uma delas é a Igreja de Nossa Senhora da Graça em Olinda-PE)⁴⁴. Porém, na missão do Pará, embora encontremos elementos repetitivos do estilo arquitetônico jesuítico da Igreja de São Roque, como a estrutura de nave única e altares laterais comunicantes, assim como os que estão na capela Mor da Igreja: as colunas salomônicas, as conchas, os atlas na base das colunas. Há uma imaginária especificamente criada para o local de culto em Belém, como as peças que foram fabricadas nas oficinas no Colégio, usando a mão de obra indígena.⁴⁵ Algumas dessas obras são os anjos adoradores (Figura 9); São Tomás de Aquino

⁴⁴ SIMÕES, João. As duas igrejas jesuíticas de São Roque. Os projetos, as discussões e as opções à luz de novos documentos. 2.^a série, n.º 3, 2015, pág. 42-49.

LOBO, Rui. A igreja de São Roque ao Bairro Alto e a evolução do seu espaço interno. in revista Cidade Solidária, nº35, 2016, pág. 117 e 128.

⁴⁵ Bebiano (1990), comentam que o movimento da arte barroca afetou não somente o campo da arte, mas também o setor político. Mas eles definem o barroco um estilo que se inspirou nas artes gregas, romanas, budistas, o velho gótico, manuelino português, o maneirismo, o gosto rococó, os excessos da arte romântica, art nouveau. Este podendo ser observado nos elementos das colunas salomônicas e nos elementos florais característicos dos retábulos das igrejas do barroco joanino. Segundo Fabrino (2012), os principais ornamentos florais que aparecem nesse estilo de barroco são: folhas de acanto e vieiras, assim como a presença de elementos zoomorfos, como fênix e pelicanos, de antropomorfos (puttins, querubins e serafins). Já Pimentel (2008) discute

(Figura 10); Santo Antônio (Figura 11). Estão em exposição no Museu de Arte Sacra do Pará. Todas elas feitas de madeira policromada. Indicado pelas setas na cor amarela (em todas as imagens) é possível notar a semelhança no formato amendoado dos olhos das peças, o que pode sinalizar a mesma procedência de ambas as peças. Mesmo característica notada nos anjos tocheiros da mesma igreja, estes que serão debatidos mais adiante.

a arte barroca como influência nos retratos e sua invenção dentro das cortes europeias. Ele afirma que estes quadros tinham a principal função da propaganda da imagem de poder do Rei, mostrando este sempre ao centro. (BEBIANO, Rui. O DRAMA POLÍTICO JOANINO: Poder e espectáculo no Portugal barroco. Coimbra. 1990./ FABRINO, Raphael João Hallack. Guia de Identificação de Arte Sacra. IPHAN – 2012/ PIMENTEL, Antônio Filipe. Os Pintores de D. João V e a Invenção do Retrato de Corte. In: Revista de História da Arte, Lisboa, 2008.)

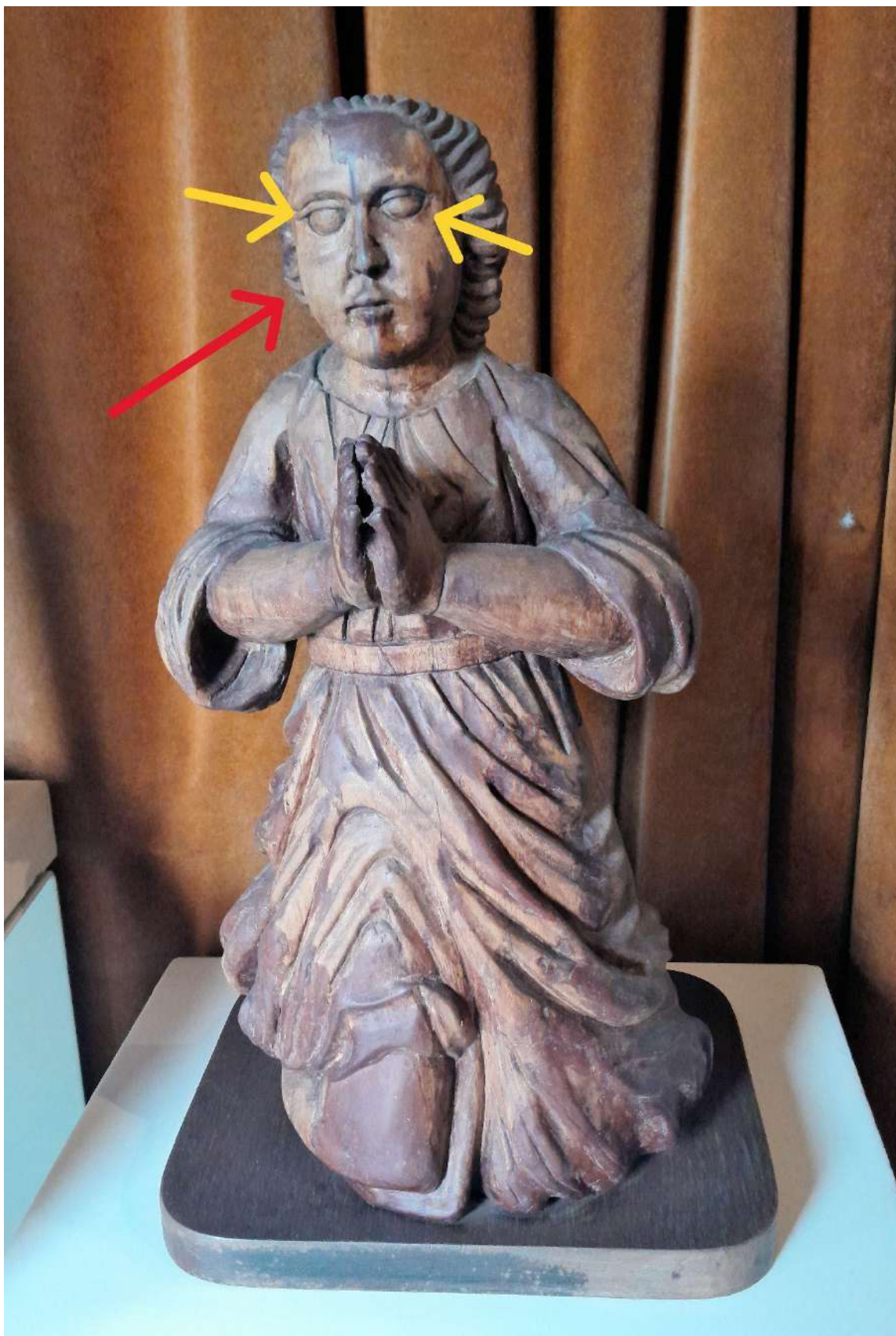


Figura 9: Anjo adorador, procedência das oficinas jesuíticas do Colégio de Santo Alexandre. Fonte: Acervo da autora. Além dos olhos, é possível notar a protuberância das bochechas da peça e o rosto em formato mais redondo.



Figura 10: São Tomás de Aquino, procedência das oficinas do Colégio de Santo Alexandre. Fonte: Acervo pessoal da autora. As setas em amarelo sinalizam o detalhe dos olhos que foi mencionado anteriormente.



Figura 11: São Francisco de Assis, procedência do Colégio de Santo Alexandre. Diferente do anjo adorador, o formato desta imaginária é mais longo, o que pode indicar a mão de obra de algum irmão jesuíta. Pois os traços são diferentes de peças que documentalmente são de feitura indígena (anjos tocheiros). **Fonte:** Acervo da autora

1.2. Relação entre jesuítas e oficiais indígenas (dinâmicas da mediação cultural)

Como já mencionado, a relação de troca de culturas entre jesuítas e indígenas sempre esteve presente durante o processo de evangelização, pois foram os nativos que indicaram para os religiosos quais os melhores materiais (pedras, madeiras, plantas, etc) para serem usados nas suas obras artísticas e edificações. Em particular as madeiras e as resinas que foram utilizadas nas peças, somente foram conhecidas em suas qualidades e texturas com o auxílio e a colaboração nativas. Além disso, o compartilhamento mútuo das técnicas indígenas e européias abriu e sustentou o espaço de criação na decoração dos templos e na fabricação da imaginária, que são a própria substância da arte barroca colonial amazônica. Tanto é assim que alguns dos produtos desta relação são objetos que podem ser visualizados, tocados e percebidos na Igreja de Santo Alexandre, em Belém do Pará⁴⁶. Desde o primeiro momento que os jesuítas se instalaram em Belém, no ano de 1653, eles atraíram para si a ajuda dos indígenas com intuito de erguer suas construções, aquelas ainda simples, feitas de pau a pique. Esta forma de trabalho não foi característica somente das missões realizadas no Grão-Pará. Como observado para as missões do Paraguai acima, o uso da mão de obra indígena amazônica era necessário para que ocorresse o sucesso das missões do Maranhão. Para facilitar esta relação entre jesuítas e indígenas, se fabricou a chamada língua geral, onde mais tardiamente daria origem ao nheengatu. Mesmo possuindo raízes indígenas, não era falada somente por eles, mas também pelos missionários jesuítas. Borges (1996)⁴⁷ define a criação da língua geral ou nheengatu, associada ao processo de colonização, por conta da política linguística implementada pelos missionários, sobretudo jesuítas, entre colonizadores e nativos, ainda afirma que:

O nheengatu aparece como fruto da evolução da língua tupinambá, sob as condições históricas de uma política de ocupação e dominação europeia, cujas consequências produziram esta língua que, durante a colônia e o império, foi a língua amazônica, por excelência. (BORGES, pág.44, 1996)

Barros, Borges e Meira (1996)⁴⁸, afirmam que o nheengatu ou língua geral, foi ‘construída’ a partir do tupinambá, onde os europeus colonizadores “se apropria do traço cultural do ‘outro’ e transforma num elemento chave da ação colonizatória”, através dessa língua impondo a sua

⁴⁶MULLER, Jeffrey. “The Jesuit Strategy of Accommodation”, in: DE BOER, Wietse ; ENENKEL, Karl A. E.; MELION, Walter S. (eds.). *Jesuit Image Theory*. Boston: Brill, 2016, pp. 466-468; AGNOLIN, Adone. “Uma Republica Cristã Seiscentista na Accomodatio Jesuítica: as fundações e a polêmica no caso de Madurai, entre Ásia e ecos americanos”, *Revista de História*, [S. l.], n. 180, p. 1–31, 2021.

⁴⁷ BORGES, Luiz C. O nheengatu: uma língua amazônica. **PAPIA: Revista Brasileira de Estudos Crioulos e Similares**, p. 44-55, 1996.

⁴⁸ BARROS, Maria Cândida DM; BORGES, Luiz C.; MEIRA, Márcio. A Língua Geral como identidade construída. **Revista de Antropologia**, 1996. pág.192-193.

religião aos nativos. No período colonial ela era conhecida como a língua de branco. Os autores citam as crônicas de João Daniel (1975)⁴⁹, onde ele comenta que os jesuítas aplicavam castigos físicos aos indígenas que não praticassem a língua geral.

Para além da língua geral, os jesuítas utilizavam as imagens como ferramenta de comunicação e de interiorização das principais noções da teologia cristã tridentina no processo de evangelização: era a “acomodação” jesuíta em ação⁵⁰. Este fato justifica o porquê dos missionários de Inácio de Loyola serem, ao lado dos franciscanos (por outras razões que não detalharei neste estudo, por não ser o objetivo do presente trabalho), um dos principais difusores da arte barroca europeia nas Américas. Eram através destas imagens que se ensinava aos indígenas amazônicos e aos moradores portugueses das vilas coloniais sobre a fé católica, mostrando os principais acontecimentos da vida de Cristo, dos Santos católicos, das escrituras. Nesse caso o conceito retórico clássico de “*enargeia*” - a representação de eventos passados de modo tão vívido e animado à visão, à audição e ao tato, que parecem presentes na imaginação dos espectadores ou assistência expostos diante dessa representação - é o princípio-guia da construção das igrejas e de sua decoração⁵¹.

Na igreja de Santo Alexandre um dos principais exemplos dessa relação de diferentes culturas, são os anjos tocheiros. Peças essas que foram fabricadas por oficiais indígenas durante as oficinas que ocorreram dentro do colégio.⁵²

⁴⁹DANIEL (1975, pág. 272) (apud BARROS, Maria Cândida DM; BORGES, Luiz C.; MEIRA, Márcio. 1996)

⁵⁰ MULLER, Jeffrey. “The Jesuit Strategy of Accommodation”, in: DE BOER, Wietse ; ENENKEL, Karl A. E.; MELION, Walter S. (eds.). Jesuit Image Theory. Boston: Brill, 2016, pp. 466-468; AGNOLIN, Adone. “Uma Respublica Cristã Seiscentista na Accomodatio Jesuítica: as fundações e a polêmica no caso de Madurai, entre Ásia e ecos americanos”, Revista de História, [S. l.], n. 180, p. 1–31, 2021.

⁵¹ ZIERHOLZ, Steffen. “ ‘To Make Yourself Present’: Jesuit Sacred Space as Enargetic Space”, in: DE BOER, Wietse ; ENENKEL, Karl A. E.; MELION, Walter S. (eds.). Jesuit Image Theory. Boston: Brill, 2016, pp. 419-460.

⁵²Analisando os relatos de João Daniel, o Catálogo de 1720 e o Inventário de 1767 do Colégio de Santo Alexandre, as peças teriam sido fabricadas entre os anos de 1718 a 1720.



Figura 12: Anjo Tocheiro, século XVIII. Fonte: Acervo Pessoal da autora. Peça que está exposta no Museu de Arte Sacra do Pará.



Figura 13: Rosto ampliado do anjo tocheiro proveniente das oficinas do Colégio de Santo Alexandre. Fonte: acervo pessoal da autora.

A peça acima (Figura 10) é um dos dois anjos tocheiros que foram fabricados no século XVIII (aproximadamente entre 1718 e 1720) no Colégio de Santo Alexandre, citado anteriormente. Essa peça é classificada por João Daniel, como um dos mais belos exemplares de obras feitas por indígenas e nela é possível observar alguns traços que diferenciam das peças que foram creditadas aos oficiais jesuítas, como João Xavier Traer, contendo seu rosto um pouco mais arredondado (Figura 11), diferente do rosto fino que é característico das imaginárias europeias, assim como os olhos mais amendoados e o nariz reto (indicados pelas setas vermelhas e amarela, respectivamente). Além de representar um dos principais elementos da religião católica, um anjo, na igreja eles tinham a função de iluminar o

ambiente e cada um estava disposto no altar -mor da Igreja de Belém⁵³. Esses traços indicam a mão de obra indígena, partindo da análise e dos relatos de João Daniel, assim como o material escolhido para a fabricação da peça, o cedro vermelho⁵⁴. Então essa mistura de traços indígenas e a representação de um bem que possui significado para os missionários, demonstra essa mediação cultural e até o surgimento de uma arte mestiça⁵⁵.

Para demonstrar mais um exemplo dessa relação aplicada nas peças, abaixo temos a figura de um anjo talhado em madeira policromada (Figura 14). A peça pertence ao Museu das Missões, localizado no Rio Grande do Sul, na área onde possui ruínas da antiga missão jesuíta de São Miguel Arcanjo. Diferentemente do anjo tocheiro do Museu de Arte Sacra, este possui traços mais europeus, isto podendo ser observado pelo formato do seu rosto (indicado pela seta amarela)⁵⁶. Uma outra característica diferente nesta escultura, é a forma em que ela foi esculpida, não se tratando de um trabalho feito em uma peça única de madeira, como o anjo tocheiro da Igreja de Santo Alexandre, pela figura 15, indica que possui encaixes, como no antebraço e na cabeça (seta vermelha). Esta técnica era utilizada para dar articulação nas peças, o que também facilitaria na montagem⁵⁷.

⁵³ ARSI, cód. Bras. 28, fls. 9-22 (Inventário do Colégio do Pará, 1767), pág.9

⁵⁴ DANIEL, João. Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas, vol.1, Rio de Janeiro: Contraponto, 2004, pág. 490.

⁵⁵ GUZMÁN, Décio de Alencar. Festa, Preguiça e Matulagem: O trabalho indígena e as oficinas de pintura e escultura no Grão-Pará, sécs. XVII-XVIII.2015. pág.17

⁵⁶ Em seu texto "*Festa, preguiça e Mulatagem: O trabalho indígena e as oficinas de pintura e escultura no Grão-Pará, sécs.XVII-XVIII*". Guzmán traz o exemplo de uma imagem de Virgem Maria com o menino Jesus, pertencente ao Museu de Arte Sacra do Pará, que possui traços bastante semelhantes ao de uma mulher indígena, usei este exemplo para realizar as comparações nas peças remanescentes das oficinas do Colégio de Santo Alexandre (Guzmán, 2015, pág.20).

⁵⁷ MARTINS, Renata Maria de Almeida. Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759). Tese de doutorado, FAU-USP, 2009. Vol. II.



Figura 14: O rosto ampliado do anjo pertence ao Museu das Missões-RS. Fonte: Laboratório de Arte/Vida.



Figura 15: Anjo em madeira policromada, peça do Museu das Missões - RS. Fonte: Laboratório de Arte/Vida.

Não encontrei mais informações a respeito da peça acima, assim não podendo afirmar sendo uma peça de autoria indígena ou europeia.

Mesmo com as trocas de técnicas e saberes entre indígenas e missionários europeus, este fato não isentou em algumas situações de conflito entre ambos. Uma clara alusão a esse ponto, é uma carta enviada por João Xavier Traer a respeito do comportamento de um de seus ajudantes indígenas na oficina. Na carta, Traer diz que precisa ameaçar com castigos físicos este ajudante, para que ele trabalhe, devido a sua “preguiça”.

Para descrever a preguiça aviltante deste povo (não apenas para a economia, mas também para as coisas espirituais) não posso deixar de relatar o que me aconteceu com meu criado que me mistura as tintas. Depois de advertir este moleque travesso do trabalho não feito com palavras caridosas, depois com palavras duras e, como nada adiantava, também com palmadas, perguntei-lhe que seria dele no futuro, se ele não melhorasse. Eu lhe disse que se ele não melhorasse, a punição seria constante e nada lhe daria de comer. Ele me respondeu que neste caso fugiria para a floresta. Quis saber o que ele faria nestes matos – Vou seguir meus instintos pecaminosos – respondeu-me o moleque descarado. Insisti com ele se ele por acaso não sabia que hediondo fim tal vida lhe traria. Ele então me disse: Primeiro vou morrer. E perguntei: E onde vais parar após a morte? – Vou parar no inferno com o Diabo, disse-me sem delongas.⁵⁸ CARTA DO JESUÍTA JOÃO XAVIER TRAER em 16 de março da 1705. In: STÖCKLEIN, Joseph (Org.). DER NEUE WELT-BOTT mit allerhand Nachrichten dern Missionariorum S.J. Augsburgo / Graz, 1728, t. XIV, n. 332, pp. 64-67. tradução de Fernando Aymoré. APUD Martins, Renata (2009)

No fim da carta, Traer deixa claro não acreditar na salvação dos indígenas, por conta da sua dificuldade em aceitar seguir os dogmas da Igreja. Essa foi uma das principais dificuldades dos jesuítas com o trabalho dos indígenas, na sua adaptação com o trabalho artístico proposto pelos padres. Não pode ser esquecido que o modo de vida trazido pelos padres para os indígenas era novo: a nova fala tupi fabricada (língua geral), os ensinamentos do dogma católico, a forma de viver à moda portuguesa e cristã (confissão dos pecados, disciplina do trabalho, proibição de bebida alcoólica, casamento monogâmico e proibição da poligamia, proibição da antropofagia, etc). Assim como muitos indígenas foram colocados em condição de escravidão pelos colonos e pelos próprios padres. Isso precisa ser discutido para não termos a falsa impressão de que a relação entre missionários e indígenas sempre foi uma paz evidente⁵⁹.

⁵⁸ Transcrição retirada da Tese de doutorado de Renata Maria Almeida Martins, intitulada de “Tintas da terra, tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)”

⁵⁹ GUZMÁN, Décio de Alencar. Festa, Preguiça e Matulagem: O trabalho indígena e as oficinas de pintura e escultura no Grão-Pará, sécs. XVII-XVIII.2015.

Guzmán (2015)⁶⁰, afirma que os artífices Manuel, Ângelo e Faustino, os mais conhecidos escultores indígenas que passaram pelo Colégio jesuíta do Pará, eram escravos da Fazenda do Gibiríé⁶¹. No catálogo do Colégio Santo Alexandre de 1720, outros indígenas sob propriedade dos padres aparecem com o adjetivo de “escravos”⁶². Guzmán afirma que todos estes trabalhadores indígenas escravos citados eram catequizados e muito provavelmente da etnia Tupinambá. Mesmo com os exemplos citados acima, os jesuítas foram os principais defensores da liberdade da população indígena, este se tornando um dos motivos que contribuiu para a sua expulsão das colônias portuguesas em 1759, por decreto do Marquês de Pombal. Que não concordava com a monopolização da mão de obra indígena pelos inacianos, alegando este um dos fatores que atrasava o crescimento da cidade. Nesse caso, certamente o discurso libertário está em contradição com a prática da escravatura indígenas exercida pelos padres inacianos ⁶³.

Como pode ser observado, as peças expostas hoje no Museu de Arte sacra, assim como os outros exemplos da arte efetuada pelos artífices indígenas, são consequência do intercâmbio de saberes, que ocorreu entre religiosos europeus e as populações nativas da Amazônia.

Para aprofundar o assunto das peças confeccionadas nas oficinas do Colégio de Santo Alexandre, no próximo tópico tratarei dessa produção, seguindo as informações do Catálogo de 1720 do Colégio e o Inventário de 1767, este último feito após a expulsão dos jesuítas das colônias portuguesas, em 1759.

1.3 Produção das oficinas jesuítas em Belém (Catálogo 1720 e Inventário 1767)

Conhecido pelos belos entalhamentos em cedro, pinturas de murais e esculturas dos retábulos das Capelas laterais e altar central, a Igreja de Santo Alexandre, é um exemplo da arte barroca do período joanino português, produzida pelas oficinas do Colégio jesuíta, durante o século XVIII, com a mão de obra indígena. Nelas eram fabricadas muitas das

⁶⁰ GUZMÁN, Décio de Alencar. Festa, Preguiça e Matulagem: O trabalho indígena e as oficinas de pintura e escultura no Grão-Pará, sécs. XVII-XVIII.2015.

⁶¹ Uma das principais fazendas pertencentes aos missionários jesuítas, que se localizava no atual município de Barcarena. Hoje na região quase nada se restou da passagem dos padres, apenas o nome da Igreja, ainda dedicada a São Francisco Xavier. MARTINS, Renata Maria de Almeida. Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuítas do Grão-Pará (1653-1759). Tese de doutorado, FAU-USP, 2009. Vol. II.

⁶² *Catálogo deste Colégio de Santo Alexandre, seus bens, oficinas, fazendas, servos, gados, dispêndios, e dívidas ativas e passivas, 1720*. A transcrição utilizada foi retirada do trabalho MARTINS, Renata Maria de Almeida. Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuítas do Grão-Pará (1653-1759). Tese de doutorado, FAU-USP, 2009. Vol. II. apêndice. pág. 187-199.

⁶³ JÚNIOR. José Alves de Souza. Tramas do cotidiano: Religião, Política, Guerra e Negócios no Grão-Pará do setecentos. Belém: Edufpa, 2004. Pág. 18.

imaginárias, retábulos e entalhamentos em madeira, que adornam a Igreja, assim como as demais igrejas das fazendas e engenhos dos jesuítas que estavam espalhadas pelo interior da Capitania do Pará. Dentro destas oficinas também acontecia o processo de catequização dos indígenas. Como dito anteriormente, a sua mão de obra foi utilizada na fabricação dessas peças. Durante a manufatura das peças artísticas, os ensinamentos da doutrina jesuítica eram transmitidos, através da oralidade e no uso de imagens⁶⁴.

João Xavier Traer desembarcou nas missões do Maranhão e Grão-Pará em 1703. Aos 35 anos de idade, esse irmão natural da cidade de Brixen (Tirol), na Áustria, hoje pertencente ao território da Itália, região conhecida por suas construções barrocas, como a Catedral de catedral Dom zu St. Jakob. Traer possuía grande habilidade no ofício do entalhe em madeira e pinturas sacras católicas. Segundo Serafim Leite ⁶⁵,a ele é creditada a criação dos púlpitos da Igreja de São Francisco Xavier (atualmente denominada Igreja de Santo Alexandre, adjunta ao Colégio do mesmo nome), com a mão de obra dos indígenas.

⁶⁴ MARTINS, Renata Maria de Almeida. Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759). Tese de doutorado. Rio de Janeiro, 2009. pág.240

⁶⁵ LEITE, Serafim. Artes e ofícios dos Jesuítas no Brasil:(1549-1760). 1953.pág.272.



Figura 15: Um dos púlpitos creditados a João Xavier Traer. Fonte: Acervo Pessoal da autora.



Figura 16: Detalhe da parte superior de um púlpito da Igreja de Santo Alexandre, as setas em vermelho indicando os anjos. Fonte: Acervo Pessoal da autora.

Na figura (16) acima, é possível observar, com as setas vermelhas, os vários anjos entalhados na “coroação do púlpito”. A figura esculpida e ou pintada do anjo é marca muito importante nos entalhamentos dispersos por toda a Igreja jesuíta de Belém, principalmente o rosto dessas figuras.

Para a doutrina cristã, os anjos são mensageiros de Deus, responsáveis por transmitir as palavras de Deus para os humanos. Esses seres são representados por rostos infantis, criaturas “incorpóreas”, feitos apenas de espírito. São Dionísio divide os anjos em 9 categorias, entre elas estão os Serafins “em chamas por Deus”, aqueles que ficam sob o trono de Deus, iconograficamente são representados contendo 6 asas, duas cobrindo os pés, duas para o alto e duas nas laterais, sendo pintados na cor vermelha, remetendo ao significado do seu nome. O outro grupo são os Querubins “muito olhos”, assim como os serafins, eles também possuem uma grande proximidade com Deus, assim como também se assemelham na sua aparência, apenas se diferenciando por conterem diversos olhos nas asas. Além desses,

temos os Tronos ou Ofanins “Rodas cintilantes”, contendo igualmente propinquidade com Deus, sendo simbolizados por rodas com olhos e asas. Por fim temos os Anjos e Arcanjos “arautos de Deus” estes sendo os mais próximos do homem dentro da hierarquia dos céus, nas passagens bíblicas são eles que repassam as mensagens de Deus para o homem e habitualmente possuindo aparência de um homem jovem, seguindo a semelhança dos homens⁶⁶.

São Tomás de Aquino define os diferentes tipos de anjos e suas funções. Segundo ele, os anjos são divididos em três hierarquias, a primeira contém os: Serafins; Querubins e Tronos, como mencionado no parágrafo anterior, estes são os mais próximos a Deus. A segunda hierarquia é composta pelos: *dominação* “(governo dos próprios anjos:domina e distingue o que fazer)”; *virtude* “(executa a ordem da dominação com relação à natureza física)”; *potestade* “(ocupa-se do combate aos anjos caídos)”. Terceira e última hierarquia possuindo os *principados* “(guia na execução dos atos e dirigem os destinos das nações)”; *arcanjo* “(anuncia importantes missões aos homens e guarda as pessoas que desempenham importantes funções para a glória de Deus, como o Papa, bispos e sacerdotes)” e por fim os anjos “(anuncia, comunica e protege individualmente cada homem)”⁶⁷. Cada tipo de anjo, portanto, tem sua iconografia específica associada à função respectiva do anjo. Por isso, encontramos na Igreja de Santo Alexandre uma multiplicidade de representações iconográficas de anjos. Mas nenhum desses rostos de anjos dos quais falamos antes se assemelha, em suas características iconográficas, com os anjos tocheiros que estão expostos no Museu de Arte Sacra do Pará e que segundo os relatos de João Daniel⁶⁸, foram as primeiras obras primas feitas por oficiais indígenas. A grande diferença que há entre as duas representações iconográficas de anjos - os anjos somente com rosto e os anjos tocheiros representados com corpo inteiro - diz respeito às suas respectivas características artísticas e no ritual católico: os anjos tocheiros tem a função de iluminar o altar principal da Igreja e os pequenos anjos somente com o rosto tem a função de proteger e acompanhar o arcanjo principal (na Capela analisada por nós neste estudo se trata do Arcanjo São Miguel). Voltarei a esse assunto mais adiante no próximo Capítulo do presente trabalho).

⁶⁶ A iconografia dos anjos e outros poderes celestes. Disponível em: <https://fasbam.edu.br/2020/08/05/a-iconografia-dos-anjos-e-outros-poderes-celestes/>

⁶⁷ Faitanin, Paulo. A ordem dos anjos, segundo Tomás de Aquino. 2010, pág. 35.

⁶⁸ DANIEL, João. Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas, vol.1, Rio de Janeiro: Contraponto, 2004, pág. 342.

Além das peças fabricadas por Traer na Igreja de Santo Alexandre, ele também realizou trabalhos em algumas das fazendas da companhia, como naquela de Mamaiacu⁶⁹. Além de Traer outros irmãos jesuítas passaram pelas oficinas, estes são: Agostinho Rodrigues, este sendo natural de Lisboa e embarcou para a missão do Maranhão e Grão Pará em 1739, em 1740, estava no Colégio jesuíta de Belém exercendo a função de pintor e dourado, acredita-se que foi ele quem ensinou a arte da pintura para o indígena Lucas, escravo da Fazenda do Gibirié, sendo responsável pelo douramento do altar-mor e das capelas laterais da Igreja de Belém. Sobre Lucas iremos nos aprofundar mais adiante. O segundo é Francisco Rabelo, irmão que trabalhava com ofício de modelador de barro e estatutárias em madeira, segundo Serafim Leite (1953)⁷⁰ Rebelo esteve no ano de 1742 no Colégio de Belém, ao qual este administrou algumas oficinas com a ajuda de outros irmãos. Vindo a falecer em 1791 em exílio. Por fim, temos Bernardo da Silva, que em sua tese Renata Almeida (2009) o cita, como também um dos irmãos artífices que passaram pela Missão, este sendo escultor, mas quase todo seu trabalho se concentrou no Colégio do Maranhão, onde foi chefe da oficina de carpintaria⁷¹.

Segundo Serafim Leite (1943), o espaço destinado para estas oficinas era o pátio para o lado do ver - o peso: “O pátio de baixo, para o lado do *ver-o-peso*, e nelê, fôra do recolhimento do Colégio, se aglomeravam as oficinas, carpintaria, cozinha dupla para sãos e doentes, forno, casa de hóspedes, casas de servos, e as procuraturas...”⁷². Seguindo essa descrição, este espaço atualmente é a Galeria Fidanza, onde acontecem as chamadas exposições de curta duração⁷³ do Museu de Arte Sacra. Se localiza no hall de entrada do museu. E que também é a entrada para o prédio do antigo palácio episcopal. Após a expulsão dos jesuítas em 1760, o espaço foi remodelado para servir como armazém de guerra, obra está feita pelo arquiteto Antônio Landi, no ano de 1760 a 1762⁷⁴.

⁶⁹ Fazenda localizada na região do Salgado paraense, atual Porto Salvo. Era uma das fazendas que forneciam a matéria prima para a fabricação das peças do antigo Colégio. MARTINS, RENTA (2009).

⁷⁰ LEITE, Serafim. Artes e ofícios dos Jesuítas no Brasil:(1549-1760). 1953.pág.243.

⁷¹ LEITE, Serafim. Artes e ofícios dos Jesuítas no Brasil:(1549-1760). 1953.pág.260

MARTINS, Renata Maria de Almeida. Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759). Tese de doutorado. Rio de Janeiro, 2009. pag.229

⁷² LEITE, Serafim. História da companhia de Jesus no Brasil, vol 3. 1943. pag. 213.

⁷³ São exposições que possuem um período menor de funcionamento, podendo ser chamadas também de exposições itinerantes. DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Ed.). Conceitos-chave de Museologia. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.

pag. 46

⁷⁴ MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. As intervenções de Antônio José Landi na igreja de Santo Alexandre e no colégio dos jesuítas de Belém do Pará, 2017, pag. 1. e LEITE, Serafim. História da companhia de Jesus no Brasil, vol 3. 1943. pag. 214.

Mas além desta área, o Catálogo de 1720 do Colégio, trás a informação de um segundo espaço que seria utilizado para as oficinas, este localizado atrás da capela-mor.

Se fizeram a *primis fundamentis* no pedaço do corredor novo pelas costas da Capela-mór em que ficam duas janelas rasgadas, uma para baixo com grades, uma para cima com gelosias, dois cubículos, um para a Botica, e serve entretanto ao Irmão Escultor e rapazes que aprendem, e por cima da mesma sorte (...) ⁷⁵

Tal área se refere ao corredor de entrada do Feliz Lusitânia, o qual dá acesso à coordenação de educação do Sistema Integrado de Museus e Memoriais, por meio de uma escada e ao pátio interno do complexo⁷⁶. Neste citado corredor também abriga a Reserva Técnica⁷⁷ do Museu de Arte Sacra, banheiros, camarim e a secretaria do Museu de Arte Sacra.

1.3.1 Catálogo do Colégio de Santo Alexandre de 1720.

*O Catálogo desde Colégio de Santo Alexandre, seus bens, oficinas, fazendas, servos, gados, dispêndios, e dívidas ativas e passivas de 1720*⁷⁸. É composto por 13 capítulos, onde neles estão descritos a rotina do Colégio, assim como seus bens e as oficinas que funcionavam no espaço durante esse período. Para o interesse deste trabalho, selecionei o capítulo 7 do Catálogo denominado de *Dos escultores, pedreiros e carpinteiros*, que trás informações acerca destas oficinas, como também os materiais utilizados nela; e o capítulo 10 intitulado de *Dos oficiais que tem o colégio*, onde encontramos a lista dos trabalhadores que o Colégio empregava até aquele ano de 1720.

No capítulo 7 *Dos escultores, pedreiros e carpinteiro*, ele informa as ferramentas utilizadas nas oficinas. Abaixo segue o trecho do capítulo:

A 1ª oficina conforme seu inventario pertencem: Machados 4, enxós 4, [b?] 3, serras 4, ferros de cova 2, formões 46, goivas 81, compassos 1, enxadas 2, grilhões 3, algemas 2, ferros de aplainar 4 – ferros de junta 2, fechaduras 2, martelos 8, veios para fazer cordas 3, Deste ano de 1720 e comprei mais 167 peças de toda casta para os ditos ofícios.

Tem a 2ª oficina, machados 18, toucas 7, serras braçais 3, serras de mão 2, serrotes 3, enxós de carapina 10, ferros de Canoa 2. Uma enxó de Canoa, ferros de cova 6, juntas 4, plainas 1, cantis 3, copos de [ornadelos], machos 7, fêmeas 5, barriletes 2,

⁷⁵ *Catálogo deste Colégio de Santo Alexandre, seus bens, oficinas, fazendas, servos, gados, dispêndios, e dívidas ativas e passivas, 1720*. A transcrição utilizada foi retirada do trabalho MARTINS, Renata Maria de Almeida. Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759). Tese de doutorado, FAU-USP, 2009. Vol. II. apêndice. pág. 187-199.

⁷⁶ Informações coletadas referente ao período em que fui estagiária da instituição. No ano de 2019 a 2021.

⁷⁷ Área ou departamento museológico onde se abriga as peças que não são expostas na exposição do museu. DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Ed.). Conceitos-chave de Museologia. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013. pág. 61

⁷⁸ Atualmente o catálogo faz parte da coleção Lamego, do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. MARTINS, 2009, pág. 188.

braças 2, [vemas] grandes 12, pequenas 8, [guilhermes] 5, formões grandes 4, pequenos 5, Ferros de tornear , compassos 2, enxadas grandes e pequenas 8, machados de cravo 20, [onacelos], alavancas 1, ponteiros 4, escopos 2, calafetas 3, goivas 2, esporas 2, badarnes 2, tem mais ferramentas [pág. 05] pertencentes a canoas, Machados 19, verrumos 4, facões 4, enxós 1.⁷⁹

Conforme observado na transcrição, tais peças são pertencentes às oficinas de escultura e carpintaria do colégio, como as serras, machados, compassos e enxós⁸⁰. Os outros materiais citados no capítulo se referem aos irmãos pedreiros.

A estes pertencem [camardelos?] 8 , colheres grandes 7, pincéis 8, prumos 2, 1 marrão, 1 marreta, 4 picaretas, 1 colher. Tem mais varias ferramentas que se compraram este ano devido, e mais 30 pederneiras para as armas de fogo dos currais 130000 cruzados.⁸¹

No capítulo 10 intitulado de *Dos oficiais que tem o colégio*, encontramos a lista dos oficiais que estavam no colégio no ano de 1720. Assim como dos aprendizes das oficinas. Entre eles temos indígenas, negros e mestiços.

Tem pedreiros Francisco Massus, preto e Manuel Garcia, preto, escravos pertencentes a Jaguarari como os quais, Estevão da dita fazenda apreenderam nestes anos Manuel preto, e Mathias Índio da Fazenda de Gibirié, Cayetano Índio forro da fazenda de Mamayacu. Ferreiros ensinados nestes anos Cazimiro e Sylvestre índios, Pero preto, e Lázaro seu filho forro pela [mais] da fazenda de Gibirié. Miguel preto e Ignácio escravos da fazenda de Jaguarari. Carpinteiros Ignácio e Feliz pretos escravos da fazenda de Jaguarari. Antônio Guaiapi e Raymundo Tupinambá e Mandu Gregório da Fazenda de Mamayacú. Severino e João Índios deixados ao Colégio. Mandú, cafuzo, escravo do engenho de Ibyrajuba. Escultores Marçal, Ângelo, e Faustino, Índios de Gibirié, escravos. Torneiros, Antônio, Clemente, Índios escravos, de Gibirié. Alfaiates: Francisco preto e Duarte Índio, e Antônio Corcovado pretos escravos da fazenda de Jaguarari. Tecelões de novo apreenderam Januário de Gibirié e Antônio forro em Mamayacú. Além destes oficiais, que de ordinário assistem no Colégio têm as Fazendas outros para seu serviço que nos Catálogos se faz menção, e principalmente têm canoeiros e serradores.⁸²

O trecho também descreve a localidade de origem destes oficiais, sendo estas as principais fazendas da Companhia, como: a Fazenda de Gibirié, Engenho de Jaguarari e Fazenda de Mamayacú. Como já mencionado anteriormente, além da mão de obra, estas fazendas também forneciam os oficiais que iam ao Colégio de Belém para trabalhar nas oficinas. Renata Martins ⁸³, fez um *tour* por estas localidades, realizando registro fotográfico

⁷⁹ Transcrição feita por Renata Martins e o Prof. Dr. Luciano Migliaccio. *Catálogo deste Colégio de Santo Alexandre, seus bens, oficinas, fazendas, servos, gados, dispêndios, e dívidas ativas e passivas, 1720*. Apud MARTINS, 2009, pág. 680, anexos)

⁸⁰ Instrumento que consiste em uma chapa de metal cortante e um cabo curvo, us. esp. em carpintaria e tanoaria para desbastar peças grossas de madeira. Dicionário Houaiss.

⁸¹ Transcrição feita por Renata Martins e o Prof. Dr. Luciano Migliaccio. *Catálogo deste Colégio de Santo Alexandre, seus bens, oficinas, fazendas, servos, gados, dispêndios, e dívidas ativas e passivas, 1720*. Apud MARTINS, 2009, pág. 680, anexos)

⁸² Transcrição feita por Renata Martins e o Prof. Dr. Luciano Migliaccio. *Catálogo deste Colégio de Santo Alexandre, seus bens, oficinas, fazendas, servos, gados, dispêndios, e dívidas ativas e passivas, 1720*. Apud MARTINS, 2009, pág. 197, anexos)

⁸³ MARTINS, Renata Maria de Almeida. *Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro, 2009.

do que se conservou nelas produzido à época em que viviam aos missionários. O que se pode observar é que poucas obras foram conservadas, algumas - como o exemplo do engenho de Jaguarari -, restaram apenas ruínas para contar histórias. Abaixo comentarei um pouco mais sobre a Fazenda de Gibirié, localidade de origem dos personagens principais deste trabalho, os oficiais indígenas (Angelo, Marçal e Faustino) e a Fazenda da Mamayacú, da onde provinha a matéria prima para o Colégio de Santo Alexandre:

1.3.2 Fazenda de Gibirié e Fazenda de Mamayacú

Uma das principais fazendas da Companhia de Jesus. Localizada no atual município de Barcarena, o terreno da Fazenda de Gibirié foi doado para os padres jesuítas por Francisco Rodrigues Pimenta. Na localidade os jesuítas construíram uma igreja que foi consagrada a São Francisco Xavier. Segundo o Inventário de 1767, a Igreja possuía três altares, um colateral no lado evangelho, com um painel de Santo Antônio e uma imagem de São Luiz Gonzaga e outro no lado episcopal, também contendo um painel, mas de São João Nepomuceno, assim como uma imagem de Santo Koscka. No altar-mor, existia um retábulo pintado, uma imagem de São Francisco Xavier, de Santo Cristo e um painel de Nossa Senhora. Junto a Igreja estava a sacristia⁸⁴.

Além da Igreja, a Fazenda possuía uma casa, para as atividades dos padres, está contendo um refeitório, despensa e uma biblioteca, oficina de tecelagem, ferraria e serraria⁸⁵.

⁸⁴ ARSI, cód. Bras. 28, fls. 9-22 (Inventário do Colégio do Pará, 1767), pág.12

⁸⁵ MARTINS, Renata Maria de Almeida. Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759). Tese de doutorado. Rio de Janeiro, 2009, pág.309



Figura 17: Igreja de São Francisco Xavier na antiga Fazenda do Gibirí e atual Vila de São Francisco Xavier no município de Barcarena. Fonte: Acervo da autora, 2020.

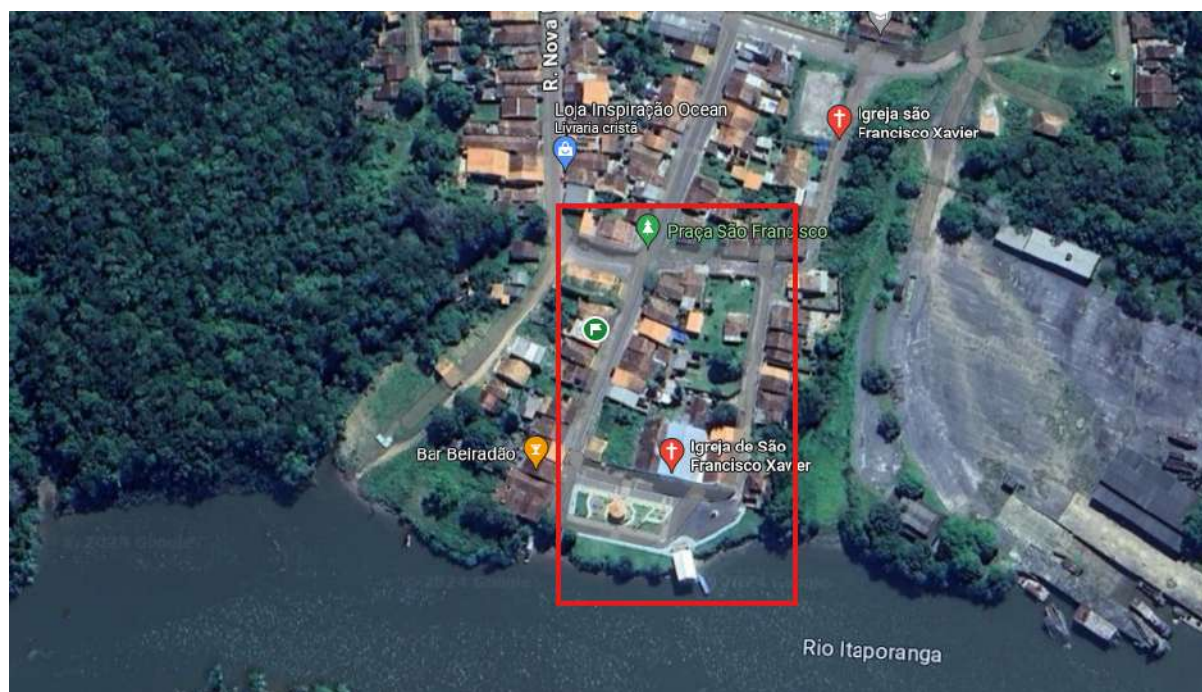


Figura 18: Mapa da localização da antiga Fazenda de Gibirí (indicado no retângulo vermelho). Fonte: Google Maps.

É desta fazenda que provêm os mais conhecidos oficiais indígenas do ofício de escultura do Colégio de Santo Alexandre: Angelo, Marçal e Faustino. Segundo informações do catálogo do Colégio, estes são citados como escravos de propriedade da Fazenda dos Padres. Atualmente, a igreja se encontra totalmente descaracterizada e com poucas imagens do período da presença dos jesuítas. Também é desta fazenda a proveniência do pintor indígena Lucas, já citado anteriormente neste capítulo.

Localizada no município de Vigia, na atual Porto Salvo, a Fazenda de Mamayacú ou Mamaiacú, era um dos principais pólos no fornecimento de matéria prima para as construções da Igreja em Belém. Martins ⁸⁶, afirma que junto às demais, se tornou um grande pólo difusor da arte jesuíta. Também supria a mão de obra para as atividades do Colégio de Santo Alexandre⁸⁷.

⁸⁶ MARTINS, Renata Maria de Almeida. Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759). Tese de doutorado, 2009, pág. 222.

⁸⁷ No capítulo 10 do Catálogo do Colégio de Santo Alexandre de 1720, faz menção a Cayetano, índio forro (pedreiro), Antônio Guaiapi, Raymundo Tupinambá, Mandu Gregório (carpinteiros) e Antônio (não se sabe se era indígena ou negro escravizado) esse por ultimo era aprendiz na oficina de tecelagem.



Figura 19: Igreja de Nossa Senhora da Luz, em Porto Salvo, Vigia. Antiga Fazenda jesuítica da Mamayacú.
Fonte: Pinterest/Brasil 2 Brazil Travel.

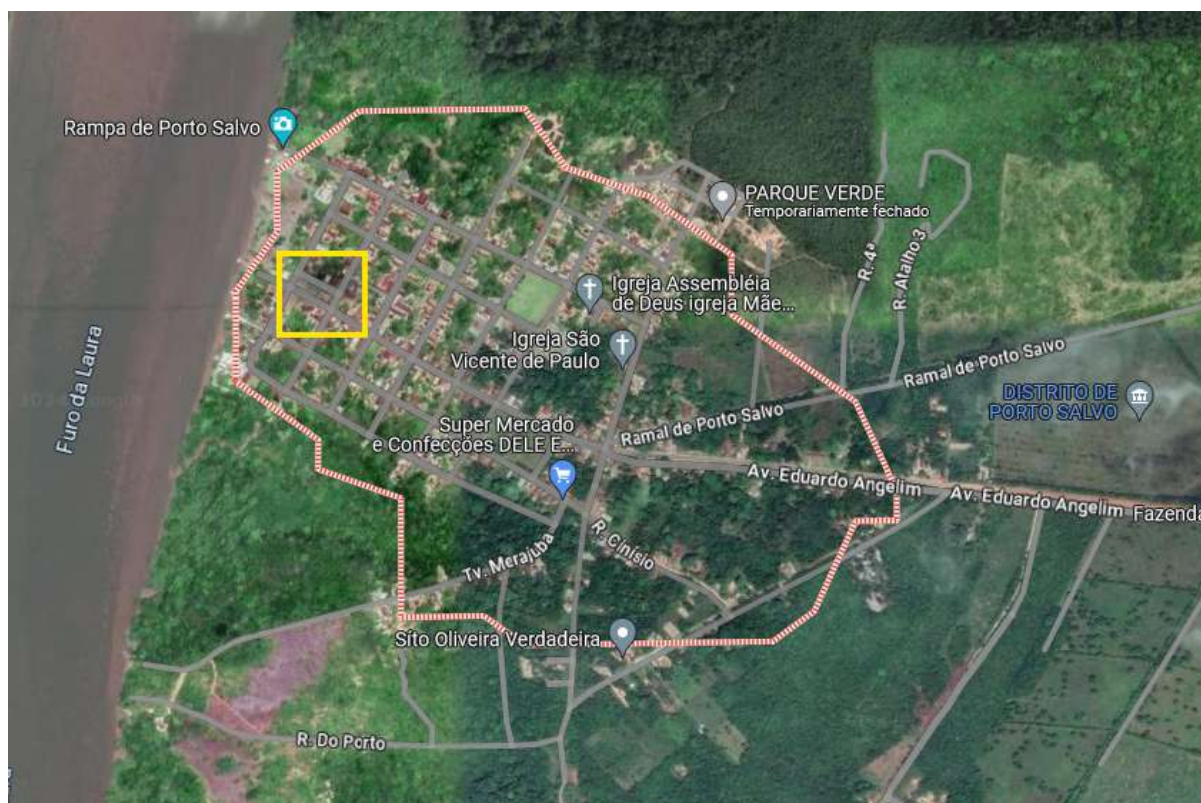


Figura 20: Mapa da antiga Fazenda de Mamayacú (pontilhado em vermelho). Fonte: Google Maps. O retângulo em amarelo indica o local da Igreja da Fazenda.

Segundo Leite ⁸⁸, no ano de 1730, João Xavier Traer estava à frente dessas oficinas. Então, provavelmente ele também fabricou peças para a ornamentação da Igreja.

1.3.3 Inventário da Expulsão do Grão Pará e Maranhão.

O inventário foi escrito em 1760⁸⁹, mas no documento aparece a assinatura de fechamento do Inventário em 1766, seis anos após a expulsão dos jesuítas. Este documento é realizado como uma forma de inventário, tendo descrito minuciosamente os bens pertencentes à Companhia de Jesus, até ao momento da sua expulsão pelo Marquês de Pombal, primeiro-ministro do rei de Portugal D. José I. Este Inventário foi redigido pelo padre Manuel Luiz, S.J.

Segundo esta descrição detalhada do patrimônio dos padres jesuítas, existia 9 altares na Igreja de Santo Alexandre, com seus retábulos dourados, menos o de São Bartolomeu. Atualmente não há nenhum resquício desse douramento nas capelas mantidas na sua forma original. Há traços dessa douração apenas no altar-mor da igreja. Em suas crônicas, o jesuíta João Daniel refere-se a uma “resina que imita ouro”. Essa referência indica o possível

⁸⁸ LEITE, Serafim. Artes e ofícios dos Jesuítas no Brasil:(1549-1760). 1953. pág. 58.

⁸⁹ ARSI, cód. Bras. 28, fls. 9-22 (Inventário do Colégio do Pará, 1767)

produto utilizado nas capelas e altar-mor da Igreja para a douradura. No altar-mor havia três imaginárias de santos: uma de Santo Inácio, outra de São Francisco Xavier⁹⁰ e outra de Nossa Senhora da Conceição, assim como as imagens de Jesus Crucificado. Na parede da capela havia 10 quadros retratando a vida de São Francisco Xavier⁹¹. Estes quadros não foram encontrados na Igreja à época da última reforma do prédio.

Ainda na descrição sobre o altar-mor, o Inventário cita a existência de dois anjos, que possuíam a função de tocheiros: “2 anjos de 11 palmos de alto com suas pianhas de 3 palmos, e meio de alto douradas, os anjos porem estofados, de estremoza belleza collocados no presbiterio da capella mor com uzo de tocheiros...” (MARTINS, 2009, pág.203). O que indica serem estes anjos os mesmos que estão na exposição do Museu de Arte Sacra e que João Daniel define como as primeiras peças realizadas por um oficial indígena, já referido anteriormente neste capítulo.

⁹⁰ Em sua tese de doutorado, Renata Martins (2009) comenta que essas peças citadas no inventário de 1760, podem ser as mesmas que hoje estão dispostas ao lado da escada que leva para o primeiro andar do Museu de Arte Sacra, pois estas se assemelha ao tamanho descrito no documento.

⁹¹ “10 quadros g[an]des da vida do S[an]to X[avi]er sitos nas paredes lateraes da capella mor, as quaes tãobe[m] estão cobertas de talha dourada...” Martins, 2009. pág. 202.

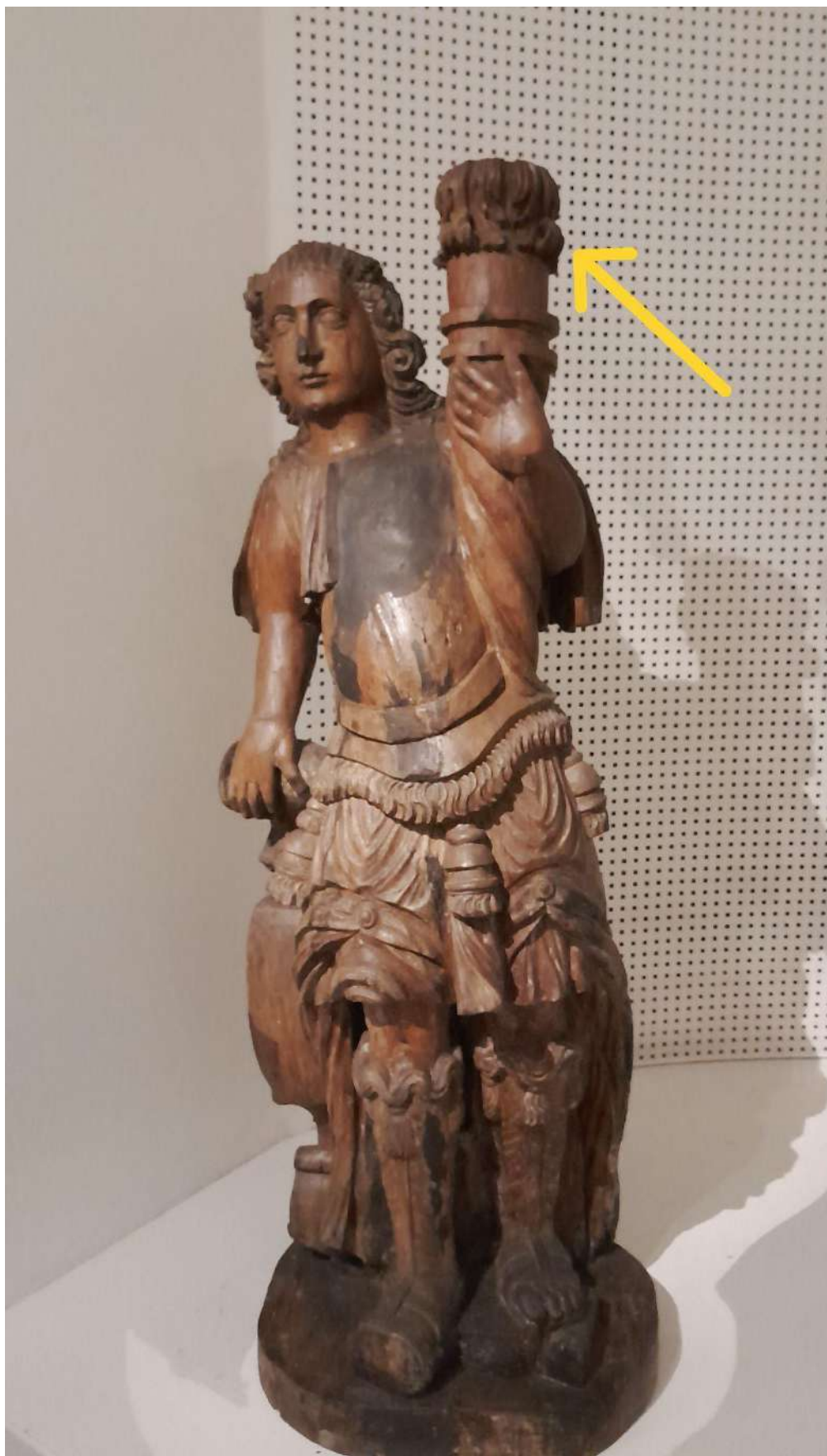


Figura 21: Anjo Tocheiro, século XVIII. Fonte: Acervo Pessoal, 2024.

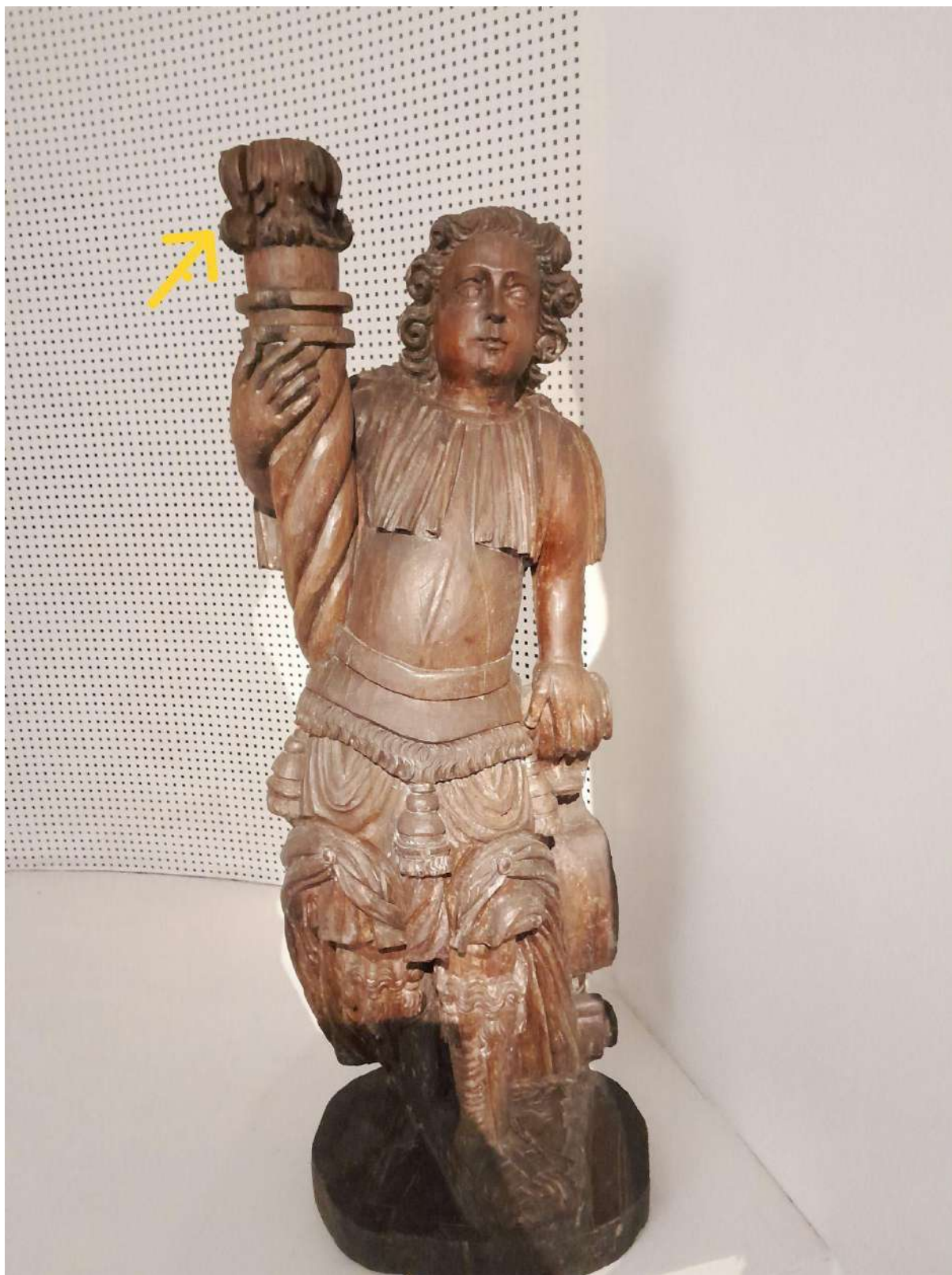


Figura 22: Anjo Tocheiro, século XVIII. Fonte: Acervo Pessoal, 2024.

O douramento citado na peça, localizado na pianha⁹², ou seja, no topo do suporte para pôr a tocha (indicado pelas setas amarelas, na figura 21 e 22), não existe mais. Foi provavelmente perdido com o tempo. Estas peças angélicas foram fabricadas para servirem de iluminação na Igreja, mas somente estas duas peças são citadas. Então não se pode afirmar que outras esculturas com a mesma função existiram na Igreja. Abaixo segue o outro anjo tocheiro ainda não analisado neste capítulo (figura 23), assim como o outro anjo, este segue os mesmos detalhes característicos que diferenciam de uma peça de feitura europeia: os olhos (indicados pelas setas amarelas), o formato do rosto. Além dos relatos do padre João Daniel, os estudos de Serafim Leite e de Renata Martins⁹³, que comprovam a feitura destas peças.

⁹² Pedestal ou suporte para imagem ou estatueta. Museu virtual da Lusofonia. Disponível em: <https://www.museuvirtualdalusofonia.com/glossario/peanha-pianha/>

Termo mencionado no Inventário de 1767, do Colégio de Santo Alexandre.

⁹³ DANIEL (2004); LEITE (1943) e MARTINS (2009)

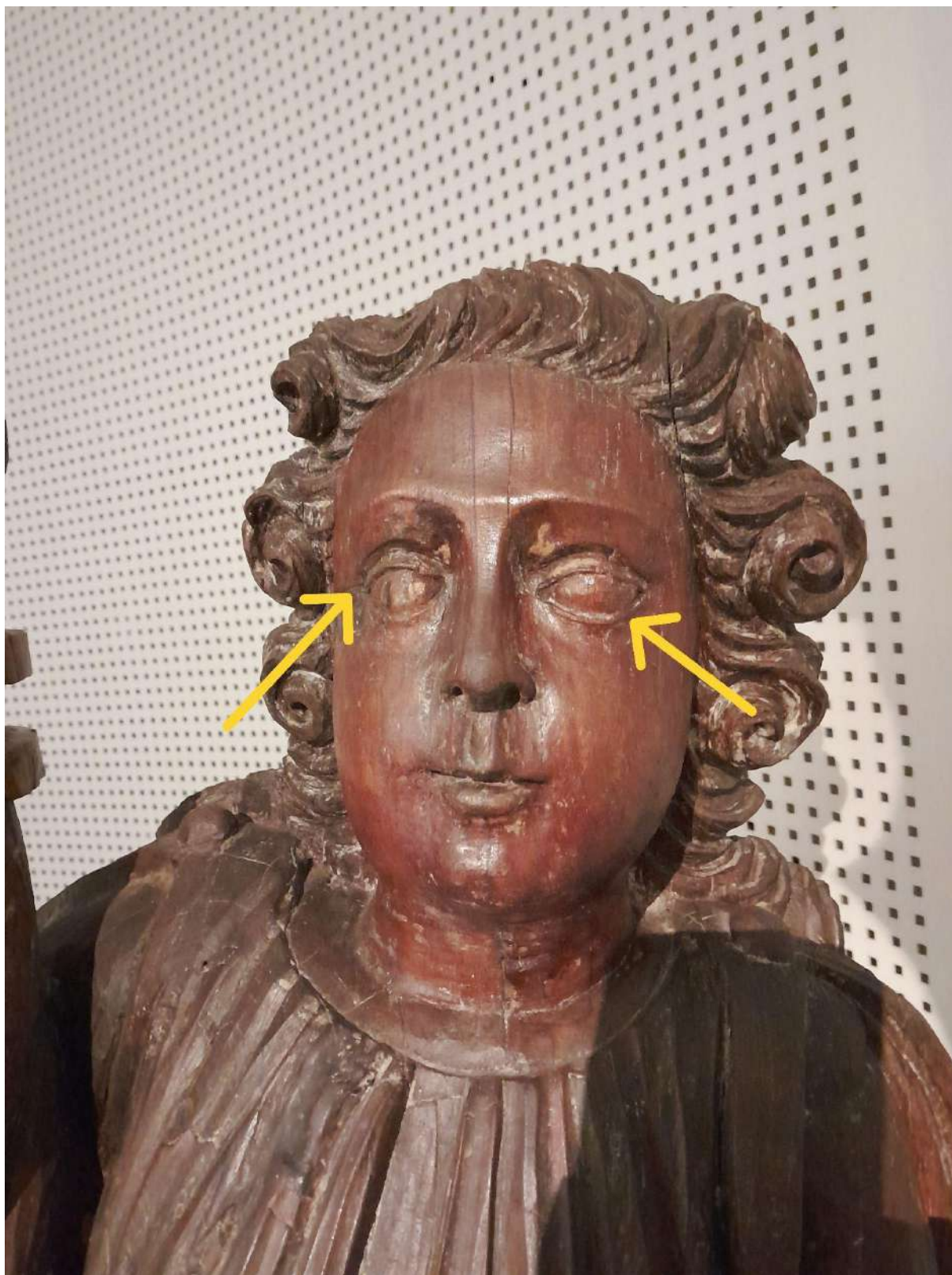


Figura 23: Rosto do Anjo tocheiro, século XVIII. Fonte: Acervo pessoal da autora, 2024

Infelizmente a documentação analisada não nos dá informações suficientes para indicar quem foi o indígena que fabricou tais peças, mas supomos que foi um daqueles

escravos citados pelo Catálogo de 1720. Eles participavam das oficinas do Colégio, como: Angelo, Marçal e Faustino. Assim, as demais estatutárias da Igreja, foram certamente fabricadas com o *cedro vermelho*, madeira utilizada nos retábulos e peças das igrejas jesuítas do Pará. Essa madeira tem características notáveis pelas suas qualidades ornamentais e de grande durabilidade: lustre mediano a elevado, com reflexos dourados, fácil de se trabalhar, com ferramentas manuais, recebendo bom acabamento.⁹⁴

Antes de escolher a matéria prima que seria utilizada na fabricação dos entalhamentos, os jesuítas estudavam minuciosamente a durabilidade da madeira, a resistência à umidade e as infestações de animais. Para isso, os missionários possuíam em seus colégios as xilotecas, são arquivos de madeiras ou um local onde se guarda diversos tipos de madeira e informações relativas sobre sua estrutura anatômica. Certamente, muito deste conhecimento a respeito das madeiras foi adquirido com a população indígena frequentada pelos padres nas aldeias de evangelização e nas vilas coloniais ou fazendas, pois estes já trabalhavam e executavam suas artes escultóricas com essa matéria prima na fabricação de suas próprias peças⁹⁵.

As principais madeiras utilizadas na fabricação destas peças eram: primeiramente o cedro vermelho, este sendo escolhido devido à sua grande durabilidade, como comenta João Daniel no volume. I de sua Crônica; O jacarandá, canela, o vinhático, o pinho-do-paraná, o cambará também foram madeiras utilizadas na fabricação de peças durante o período colonial no Brasil ⁹⁶. Na Igreja de Santo Alexandre, para a construção dos retábulos das capelas, o cedro vermelho foi o escolhido. Observando as peças que ainda estão presentes na igreja, conseguimos perceber o porquê da escolha desta madeira: apesar de algumas peças apresentarem sinais de deterioramento por conta da infestação de cupins e do ambiente extremamente úmido de Belém. Essas peças de cedro são efetivamente muito duradouras. Desde 1933, a Igreja passou por períodos de abandono e descaso. Pela sua má conservação e a ação do tempo, muitas peças foram perdidas e não foi possível a sua recuperação durante o último processo de restauro, este no ano de 1998⁹⁷.

Além dos anjos tocheiros, o Inventário cita dois púlpitos na Igreja: “tem mais a Igr[e]ja 2 púlpitos de fabrica moderna de mad[ei]ra entalhada, e esculpida tudo ourado, e tudo

⁹⁴ CARVAHO, Paulo Ernani Ramalho. Cedro Vermelho. In Espécies Arbóreas Brasileiras. 2003. pág. 173.

⁹⁵ MÉTRAUX, Alfred. La civilisation matérielle des tribus Tupi-Guarani. Paris: P. Geuthner, 1928 (toda a segunda parte, capítulos 6, 7, 8 e 9).

⁹⁶ FABRINO, Raphael João Hallack. Guia de Identificação de Arte Sacra. IPHAN – 2012, pág. 68.

⁹⁷ MARTINS, Renata Maria de Almeida. Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759). Tese de doutorado, 2009, pág. 21.

de estremosa belleza.” (MARTINS, 2009, pág. 207). Assim como os outros entalhamentos, os púlpitos não apresentam mais o douramento citado pelo Inventário, assim como nenhum resquício dele. Como mencionado antes, o desenho destas peças foi realizado pelo irmão João Xavier Traer e produzido pelos artífices indígenas, conforme os testemunhos citados por Serafim Leite⁹⁸.

Durante o período em que fui mediadora do espaço tive a oportunidade de entrar no púlpito do lado esquerdo da igreja, o qual tem a entrada pelo jardim interno da instituição, como é descrito no Catálogo de 1720. O local de acesso é bem estreito, realizado por uma escada de madeira. Bem centralizado na igreja, era dos púlpitos que os padres realizavam seus discursos, para que a comunidade que estivesse assistindo pudesse ouvir com clareza.

Além das peças citadas, também está em exposição no Museu de Arte Sacra do Pará, algumas imaginárias que são originais da Igreja de Belém, podendo ser proveniente das oficinas do Colégio de Santo Alexandre. Mas estas peças não aparecem descritas no Catálogo e nem no Inventário de 1760. Como os anjos adoradores, em que sua feitura se assemelha aos anjos tocheiros⁹⁹. Podendo ser observado que a forma como o rosto (indicado pelas setas vermelhas) e os olhos (setas amarelas) foram esculpidos, são um indicativo da produção feita pelos oficiais indígenas.

⁹⁸ LEITE, Serafim. Artes e ofícios dos Jesuítas no Brasil:(1549-1760). 1953. pág. 272.

⁹⁹ Na ficha de identificação das peças está descrito que são provenientes das oficinas do Colégio e portanto contendo a mão de obra indígena.

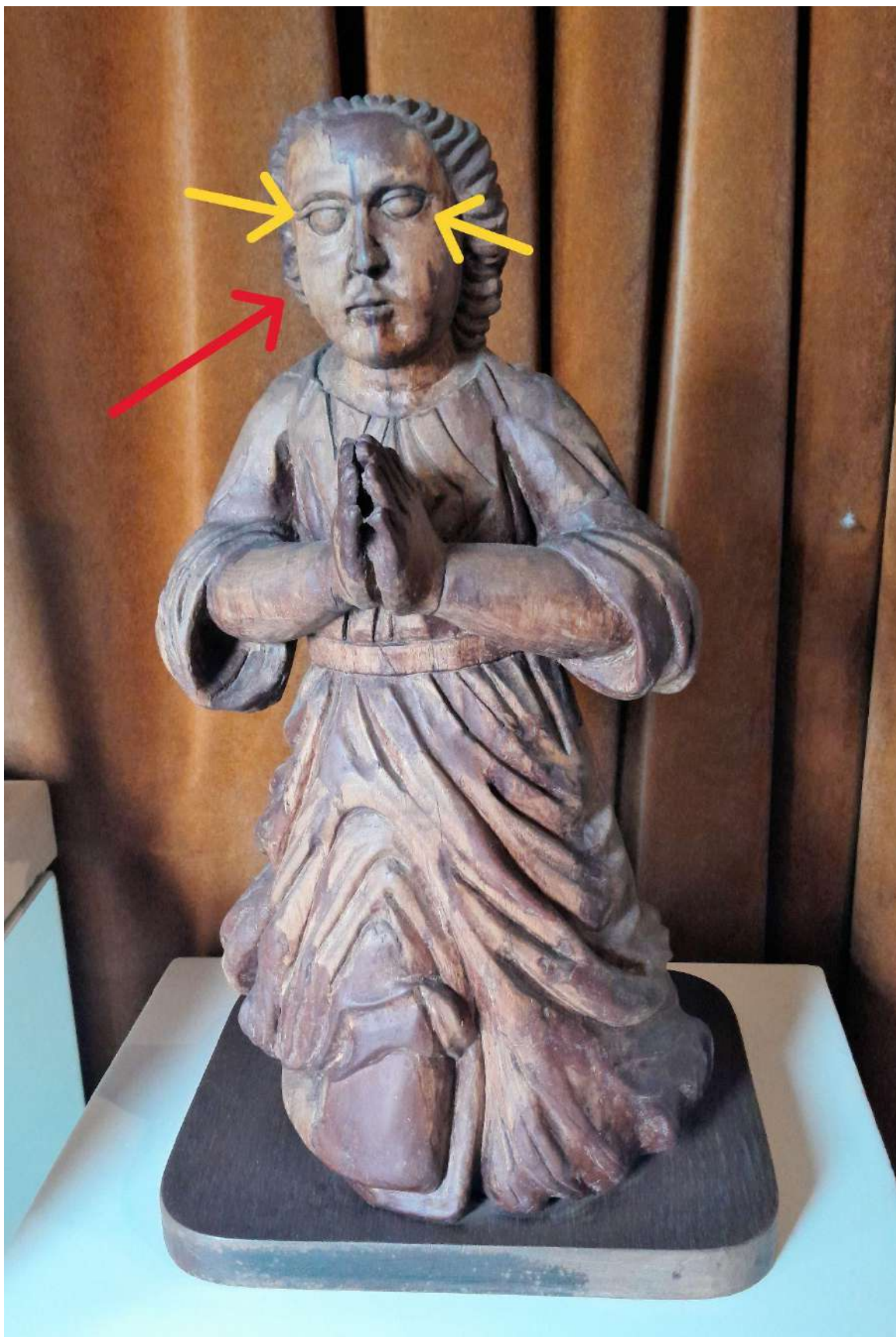


Figura 24: Anjo adorador, século XVIII, proveniente das oficinas do Colégio de Santo Alexandre. Fonte: Acervo pessoal da autora.

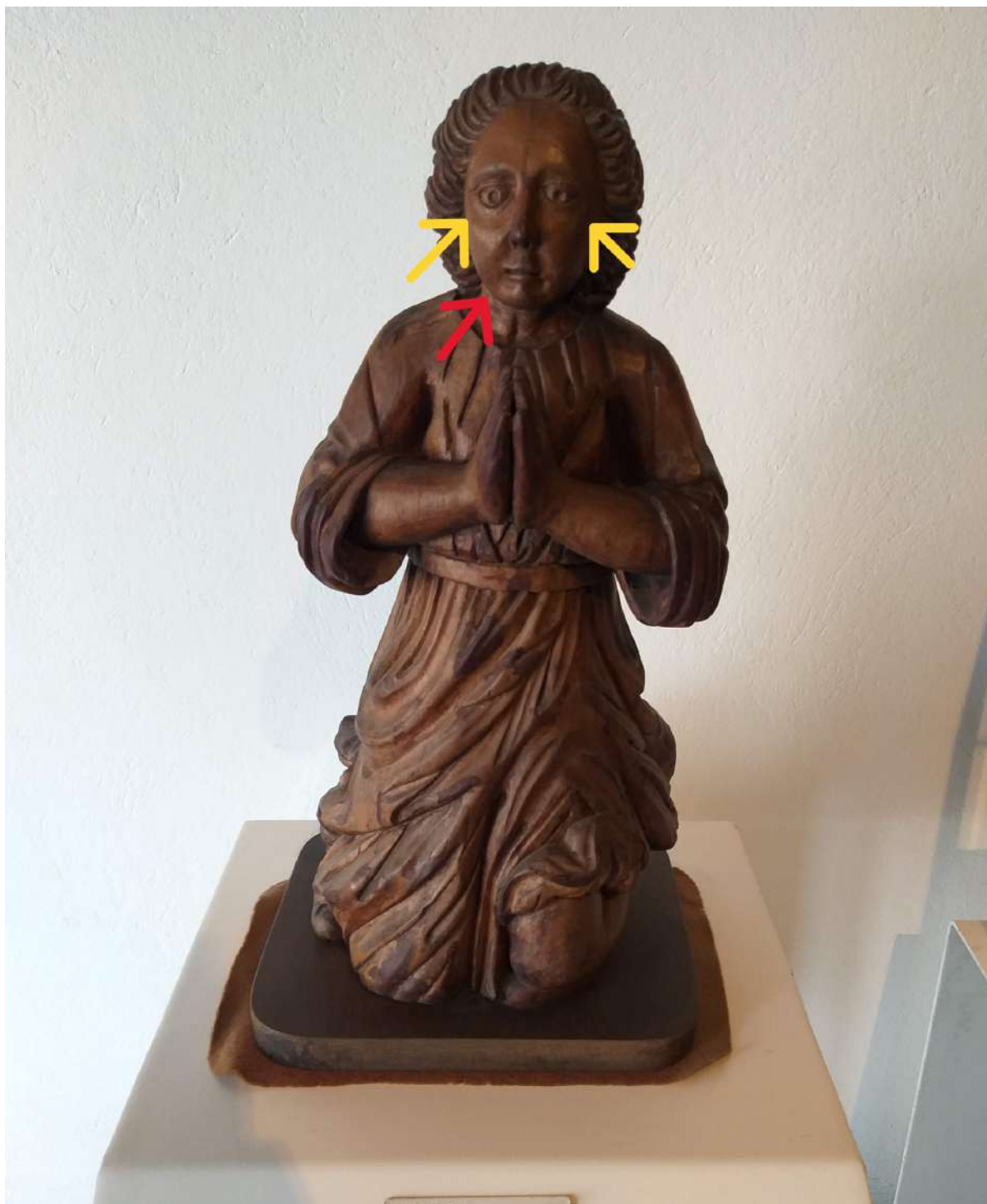


Figura 25: Anjo adorador, século XVIII, proveniente das oficinas do Colégio de Santo Alexandre. Fonte: Acervo pessoal da autora.

No anexo deste capítulo, trago uma série de fotografias dessas peças remanescentes da Igreja, contendo as informações das suas fichas de identificação nos arquivos do Museu. Com as informações coletadas tanto no Catálogo de 1720 e no Inventário, pudemos observar

através dessas peças a feitura da produção das oficinas do Colégio, que não se resumiram somente aos retábulos, mas também incluíram as imaginárias e as pinturas, que resistiram ao tempo e ao descaso dos guardadores desse patrimônio ao longo de séculos na Igreja de Santo Alexandre.

CAPÍTULO 2: A ARTE MESTIÇA DO MUSEU DE ARTE SACRA DO PARÁ

O Museu de Arte Sacra é um dos mais belos exemplares de arte barroca joanina feita por mãos indígenas, durante os séculos XVII e XVIII. Está localizado no centro histórico de Belém. Contém um acervo de imaginárias, pinturas e entalhamentos em madeira produzidas nas oficinas do Colégio Jesuíta de Santo Alexandre, como explicado no capítulo anterior. Peças essas que, mesmo pertencentes ao imaginário religioso europeu, foram fabricadas com a mão de obra indígena.

O espaço que hoje abriga o Museu foi o antigo complexo jesuíta, composto pela Igreja de Santo Alexandre (denominada em sua fundação como Igreja de São Francisco Xavier)¹⁰⁰ e o Palácio Episcopal, abrigado no Colégio após a expulsão dos inacianos¹⁰¹ em 1759. Com mais de 300 anos de história, o local além de conservar peças de arte, conserva uma parte da trajetória dos jesuítas na Amazônia e a memória dos indígenas que construíram o espaço. Atualmente o Museu de Arte Sacra (MAS) pertence ao Sistema Integrado de Museus e Memoriais, dirigido pela Secretaria de Cultura do Pará, responsável pelo projeto de restauração e revitalização do “Complexo Feliz Lusitânia”, área onde se deu a chegada dos colonizadores europeus em Belém. Dentro deste projeto o Complexo jesuíta passou por um processo de restauração, durante ao final da década de 90 (1998), onde buscou-se restaurar as estruturas originais dos prédios no período de moradia dos jesuítas no local. Após a expulsão dos inacianos em 1759 pelo Marquês de Pombal, a administração da Igreja passou para as mãos da Irmandade de Santo Cristo do Forte e mais tarde para a Irmandade da Santa Casa de Misericórdia¹⁰². Estas ordens realizaram modificações dentro dos espaços, a sede da Arquidiocese de Belém também ocupou o local por um período, chegando a hospedar o Papa João Paulo II, durante sua visita à capital paraense em 1980.

Algumas peças originais das oficinas dos jesuítas passaram por restauração durante o processo de restauração da Igreja, mas devido aos períodos de abandono do espaço, algumas

¹⁰⁰Se tornou popular chamar a Igreja devido ao nome do Colégio de Santo Alexandre, este ganhado o nome por a Companhia recebeu do Papa Urbano VIII as relíquias de Santo Alexandre para as missões no Maranhão. GUZMÁN, Décio de Alencar. Festa, Preguiça e Matulagem: O trabalho indígena e as oficinas de pintura e escultura no Grão-Pará, sécs. XVII-XVIII. 2015. pág. 8.

¹⁰¹ Termo pelo qual os jesuítas também são conhecidos, devido ao fundador da Companhia de Jesus, Santo Inácio de Loyola. CARVALHO, Roberta Lobão. A construção do discurso antijesuítico na Amazônia portuguesa (1705-1759). 1.ed. São Paulo, 2021. Pág. 23.

¹⁰²A Irmandade de Santo Cristo do Forte assumiu a administração de 1786 à 1795, através de uma ordem da coroa portuguesa, para que ali fosse celebrado seus “ofícios divinos”, contando que a Irmandade zelasse pela manutenção do espaço. Durante o século XIX, a responsabilidade passou para a Irmandade da Santa Casa da Misericórdia, onde no ano de 1861 passou por uma reforma para a recuperação da Igreja que se encontrava “em ruínas”. Ver COELHO, Alan Watrin. COELHO, Geraldo Mártires. “Visibilidade e Encobrimento do Monumento Jesuítico em Belém”. In: FELIZ LUSITÂNIA: Museu de Arte Sacra do Pará. Belém: SECULT, 2005, pág. 51.

delas foram deterioradas, como as que estavam nos púlpitos da igreja e outras imaginárias de santos católicos dispostos em vários altares do templo¹⁰³. As peças restauradas estão hoje expostas no Museu. Atualmente, o espaço é um dos mais visitados em Belém, muitos turistas se impressionam com a magnitude da construção e com as peças de feitura indígenas¹⁰⁴.



Figura 26: Fachada da Igreja de Santo Alexandre e ao lado o Palácio Episcopal, onde atualmente se abriga o Museu de Arte Sacra do Pará. Fonte: Antônio Athayde.

2.1 Conceito de arte mestiça

Desde a sua chegada ao continente, os colonizadores se impressionaram com a beleza das peças produzida pelas populações indígenas, podendo ser comprovado pelos relato dos cronistas viajantes e missionários, como de João Daniel¹⁰⁵ e Alexandre Ferreira¹⁰⁶. Contudo, essas artes possuem um significado espiritual e místico para as populações indígenas. Cada povo possui suas técnicas para fabricação dos objetos, que não se restringe a bens materiais, mas engloba também as cantorias, danças, assim como as suas narrativas e arte corporal (Lagrou; Velthem 2018)¹⁰⁷. A arte indígena foi tão valorizada que existem muitos exemplares de peças dessas populações espalhadas por vários museus e acervos etnográficos do

¹⁰³ MARTINS, Renata Maria de Almeida. Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759). Tese de doutorado, FAU-USP, 2009. Vol. II, pág. 428.

¹⁰⁴ Informações obtidas a partir da minha experiência como mediadora no espaço no ano de 2019.

¹⁰⁵ DANIEL, João. Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas, vol I e II. Ed. Contra Ponto. 2004.

¹⁰⁶ FERREIRA, Alexandre Rodrigues. **Viagem filosófica ao Rio Negro**. [Belém]: Museu Paraense Emílio Goeldi, [19--]. 775 p.

¹⁰⁷ LAGROU, Els; VAN VELTHEM, Lucía Hussak. As artes indígenas: olhares cruzados. **BIB-Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**, n. 87, p. 133-156, 2018.

mundo¹⁰⁸, pertencentes a algumas etnias consideradas extintas atualmente. O encantamento pelas peças de feitura indígenas ocorre pela maestria da sua fabricação e a delicadeza percebida nos objetos. A maestria é definida pelo domínio da técnica na sua construção, que deve ser seguida pelo artista com certo rigor, principalmente na feitura de peças utilizadas para o uso do cotidiano, como as armas de caça, para que elas cumpram a sua função. Ao longo do primeiro capítulo exploramos os vários relatos de João Daniel, sobre a grande habilidade dos indígenas, sobretudo com a madeira. Em sua crônica, João Felipe Bettendorff elogia a destreza dos indígenas Caripunas e Curinas na fabricação de algumas peças das suas culturas.

Os Caripunas e Curinas, gente mui curiosa para lavrar obras de mão, como bancos e cousas semelhantes, tão delicadas e curiosamente feitas, sobre tudo um idolozinho tão ao natural, que poderia dar lição aos nossos escultores¹⁰⁹.

Como mencionado anteriormente, os objetos são feitos a partir de saberes transmitidos de geração em geração pelos indígenas. Conhecimentos muitas vezes passados de pais para filhos, assim sendo nítido o reconhecimento, dentro da comunidade, da autoria da peça, através dos traços decorativos ou dos acabamentos aplicados. Entretanto, a arte realizada dentro das oficinas não se trata de peças pertencentes do imaginário indígena, mas da religião católica, classificadas como do estilo do barroco jesuítico, com influências totalmente europeias, o que torna os objetos mais emblemáticos por possuírem a mão de obra indígena. Gruzinski (2001)¹¹⁰ comenta que diferente do que aconteceu no México e nos Andes, a mestiçagem na Amazônia se deu de forma prolongada. Entretanto, o processo não deixou de realizar profundas modificações nas culturas indígenas, como no modo de manufatura de suas peças tradicionais. No capítulo 1, trouxemos o exemplo das cuias encontradas no baixo Rio Amazonas, contendo formas florais na sua superfície, elementos das artes europeias, empregado em uma peça indígena.

Principalmente com os missionários, às comunidades indígenas aprenderam outras técnicas e elementos de adorno para a aplicação no seu artesanato e vice-versa, outro exemplo da hibridação de culturas.¹¹¹ Para o autor, a mestiçagem é a mistura destes seres humanos e de seus imaginários, culturais e religiosos¹¹². Dito isso, sendo possível classificar

¹⁰⁸ Em *Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas* (2004), João Daniel comenta que muitos exemplares de bens produzidos pelos indígenas foram enviados à Europa. Ver DANIEL, João. “Da grande habilidade e aptidão dos índios” In *Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas*, vol I. Ed. Contra Ponto. 2004, pág. 341.

¹⁰⁹ BETTENDORFF, Pe. João Felipe. *Crônicas dos padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão*. 2ªed.1999.pág.55.

¹¹⁰ GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Companhia das Letras, 2001.pág.29.

¹¹¹ GRUZINSKI, Serge. *Ibidem*, 2001, pág.31.

¹¹² GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Companhia das Letras, 2001.pág.42 e 45.

as artes produzidas nas oficinas do Colégio Jesuíta, como uma arte mestiça, fruto do choque entre missionários da Companhia de Jesus e as práticas dos artífices indígenas, aos quais participaram do processo de criação das peças.

Em seu livro “O pensamento mestiço”, Serge Gruzinski, discute o processo de mestiçagem no território do México e nos Andes. Assim como nessas regiões, o processo de ocidentalização da Amazônia, se iniciou com a construção dos principais símbolos da “supremacia dos vencedores”, no caso os colonizadores. Igrejas, fortes e sede do governo, todos ao centro da colônia. Quando se observa a área histórica da Cidade de Belém, onde está localizado o complexo jesuíta, é possível identificar esses símbolos, como a própria Igreja de Santo Alexandre, Igreja da Sé, Forte do Castelo e o Palácio do Governo. Todos representando o poder do Império português¹¹³. O autor ressalta que este movimento é fundamentado pela ideia de opressor e oprimido, em que a sociedade dominante europeia impôs sua cultura para as populações nativas, acarretando também em um apagamento de grande parte dos costumes e tradições indígenas. Contudo, muitos foram adaptados com as novas tradições europeias, inclusive na prática da arte. Ribeiro (1949)¹¹⁴ afirma que o fazer artístico indígena é composto por um conjunto de tradições passadas de geração em geração, para pai e filho. Por ser uma prática ancestral, cada comunidade indígena possuía e possui seus traços característicos, como seus desenhos e formas, que representam animais ou entidades espirituais da sua cultura, assim sendo possível para os profissionais da área do indigenismo, detectarem quais peças pertencem a cada povo. Contudo, essa ideia não podendo ser aplicada nas peças da Igreja de Santo Alexandre, justamente por conta do processo de mestiçagem, ao qual os indígenas estudados nesta dissertação passaram. Estamos nos referindo a indígenas colonizados.

Essa aptidão na produção dos objetos, foi o que chamou a atenção dos jesuítas nos seus aldeamentos indígenas, onde selecionaram os sujeitos que já possuíam a mestria na fabricação dos seus bens para produzirem as peças que iriam adornar suas igrejas, como as feitura hoje visualizadas na igreja de Santo Alexandre. Isso é destacado pelo padre João Daniel nas suas narrativas do Tesouro Descoberto no Máximo do Rio Amazonas. Mas diferente das artes indígena, que são peças elaboradas seguindo as suas tradições culturais e que pertencem ao imaginário do cotidiano indígena, as peças da Igreja de Santo Alexandre estão dentro de um complexo eixo a ser discutido, pois se tratam de obras caracterizadas por

¹¹³GRUZINSKI, Serge. Ibidem, 2001, pág.96.

¹¹⁴ RIBEIRO, Darcy. Arte india. in *Suma Etnologia Brasileira*, vol III, 1949. Rio de Janeiro.

seus traços barrocos europeus, assim a definindo como uma arte mestiça, justamente pela utilização das mãos indígenas, mas sendo pertencente de um imaginário religioso europeu.

Em vista disso, é necessário esclarecer que não foi possível realizar a identificação da autoria das peças da Igreja de Santo Alexandre escolhidas para análise, no momento da escrita desta dissertação. A razão disso é a falta de inventário documental completo das peças¹¹⁵. Apenas se sabem os nomes dos indígenas que participaram da oficina de escultura do Colégio Santo Alexandre, são eles: Angelo, Marçal e Faustino, todos indígenas escravizados da Fazenda do Gibirí, antiga fazenda jesuítica, atualmente localizada como Município de Barcarena. Ainda na região, existe a igreja de São Francisco Xavier, construída durante a época de atuação missionária dos jesuítas, assim como algumas peças expostas na igreja de Santo Alexandre, talvez do mesmo período. De todo modo, devido a essa lacuna documental, não é possível até o momento identificar quais as peças do acervo aqui escolhidas para análise foram fabricadas pelos indígenas. Um dos principais aspectos da arte realizada nas missões jesuíticas é o anonimato, devido às lacunas existentes nas documentações. Para Gruzinski (2001), a ausência das informações é explicada por uma tendência em esquecer a história de algumas regiões do mundo e de indivíduos. Como na Amazônia. No entanto, mesmo não sucedendo o reconhecimento da autoria das peças, não se pode negar a influência dos conhecimentos indígenas nas suas manufaturas. Tal como o processo de mestiçagem pela quais as peças foram fabricadas.

No próximo tópico, as artes produzidas dentro das oficinas do antigo Colégio jesuíta serão analisadas, de forma que evidencia a introdução dos saberes indígenas durante o processo de produção.

2.2 As obras de arte indígenas da Oficina do Colégio Santo Alexandre

¹¹⁵MOTTA, Lia; REZENDE, Maria Beatriz. “Inventário”. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016.



Figura 27: Púlpito com feitura indígena, lado Epístola da Igreja de Santo Alexandre. Fonte: Acervo da autora.



Figura 28: Anjo tocheiro exposto no Museu de Arte Sacra do Pará, século XVIII. Fonte: Acervo da autora.



Figura 29: Rosto ampliado do Anjo tocheiro exposto no Museu de Arte Sacra do Pará, século XVIII. Fonte: Acervo da autora.

Alguns exemplos dessas feituas indígenas são os púlpitos (Figura 27), e os anjos tocheiros (figuras 28 e 29), onde pode ser observado que contém elementos de traços possivelmente indígenas, principalmente o formato dos olhos serem mais amendoados (setas em vermelho) , rosto mais arredondado e uma expressão bem peculiar, que nos lembra os anjos adoradores discutidos no capítulo anterior, também creditados a mão de obra indígena. Segundo relato de João Daniel¹¹⁶, os púlpitos foram fabricados durante as oficinas do Colégio de Santo Alexandre, desenhados pelo jesuíta João Xavier Traer, e esculpidos por oficiais¹¹⁷

¹¹⁶ DANIEL, João. Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas, vol.1, Rio de Janeiro: Contraponto, 2004. pág.342.

¹¹⁷ Termo empregado no Catálogo de 1720. Oficiais ou Artífices, é o nome dado às pessoas que exercem algum trabalho manual, com o auxílio de ferramentas. Termo este empregado desde 1549 no Brasil. (REIS, 2009).

indígenas. É possível identificar a presença de vários anjos no púlpitos (sinalizados pelas setas amarelas), assim como resquícios da feição do que seriam anjos na base da peça, mas se encontram danificados (setas em vermelho).

Outro elemento que chama bastante atenção são os entalhamentos das capelas do lado epístola, estas ainda se mantendo originais do período de ocupação jesuítica, onde há todo um trabalho feito em madeira de cedro vermelho, contendo elementos da fé católica, mas sendo perceptíveis traços de conteúdo indígena empregado ali, como na capela dedicada a São Miguel Arcanjo, onde por isso este elemento foi escolhido como objeto de estudo desta pesquisa, adiante neste capítulo este elemento será discutido. Além deste elemento mencionado, temos na capela as uvas, que se assemelham a caroços de açaí e os pássaros que remetem aos tão característicos urubus do atual mercado do ver-o-peso. Criando-se a hipótese de que a inclusão destes sinais na capela, assim como em demais espaços dentro da igreja, foi a forma como os indígenas conseguiram imaginar os elementos que os padres jesuítas lhes ensinavam, estes pertencentes à imaginária. Mas como mencionado anteriormente, a igreja de Santo Alexandre ganha essa perspectiva a mais justamente por conta do seu estilo arquitetônico, um barroco europeu feito por mãos indígenas, contendo elementos da fauna e flora amazônica. Importante destacar que essa particularidade que ocorreu na Igreja em Belém, também ocorreu em outras missões religiosas espalhadas pela América, devido ao uso de mão de obra de povos nativos nestas missões.¹¹⁸

Esses ensinamentos foram passados para os indígenas através das aulas de catequese e nas próprias oficinas de fabricação das peças. Pois durante a transmissão dos saberes dos ofícios os jesuítas aproveitaram para transmitir o catecismo da religião católica, como comentado anteriormente, alguns signos estão esculpidos nos entalhamentos da igreja. É uma característica o uso de imagens para facilitar o ensino da fé cristã aos indígenas. Importante lembrar que além de um espaço onde abriga estas artes, a Igreja também foi um polo difusor dessas artes, não apenas para as missões jesuíticas, mas para a demais população colonial, pois estes oficiais indígenas do espaço também realizavam trabalhos externos ao colégio para os colonos¹¹⁹. Com a mesma mestria em fabricavam as peças da Igreja, como afirma João Daniel na terceira parte da sua obra “Thesouro Descoberto no Máximo do Rio Amazonas”.

¹¹⁸ MARTINS, Renata Maria de Almeida. Tintas da Terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759) Tese de doutorado, FAU-USP, 2009. vol II. pág. 478.

¹¹⁹ Em Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas, pág. 593, João Daniel afirma que os colonos se impressionaram com a mestria dos indígenas que alguns ofícios os encarregavam da execução. Em sua tese de doutorado (Tintas da Terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)), Martins também comenta que os oficiais indígenas do Colégio de Santo de Santo Alexandre produziam peças que eram vendidas para os colonos, como mais uma fonte de renda para os jesuítas.

Onde porém realçam mais é nas missões e casas dos brancos, em que aprendem todos os officios que lhes mandam ensinar, com tanta facilidade, destreza e perfeição como os melhores mestres, de sorte que podem competir com os mais insignes do officio: e a muito basta verem trabalhar algum official na sua mechanica para o imitarem com perfeição, aonde procede haver entre elles adequados imaginários, insignes pintores, esculptores, ferreiros, e officiaes de todos os officios: e tem tal phantasia, que para imitarem qualquer artefacto basta mostrar-lhe o original, ou copia, e a imitam com tal magistério que ao depois faz equivocar qual seja o original, e qual a copia¹²⁰.

O principal intuito da criação de oficinas era formar novos oficiais¹²¹ que pudessem trabalhar nas missões jesuíticas, para que também passassem esse conhecimento adquirido para os seus parentes nas aldeias. Assim como suprir a demanda de mão de obra durante o funcionamento das missões, visando a escassez de irmãos jesuítas para tais officios. Um dos conhecimentos indígenas aplicados nas construções jesuíticas foi a utilização da folha de pindoba para o telhado dos edificios¹²². No seu livro, *As Crônicas da Missão dos Padres da Companhia de Jesus Jesuítas Maranhão (1625-1698)*, o padre João Felipe Bettendorf¹²³ expõem a importância dos indígenas para a fundação das missões no Pará e Maranhão.

Mesmo contendo alguns elementos da cultura indígena nas obras realizadas nas oficinas, é importante ressaltar que todas elas eram feitas com a supervisão dos oficiais jesuítas, partindo dos seus desenhos e ensinamentos, os nativos não possuíam a liberdade de impor seus traços nas peças, o que ocorreu foi uma troca de conhecimentos e técnicas entre jesuítas e indígenas, assim também incluindo os elementos citados anteriormente. Como a adaptação das técnicas e conhecimentos dos indígenas para a produção das peças.

Como resultado desta troca resultou na arte mestiça visualizada na igreja de Belém. Obras desenhadas por jesuítas europeus e executadas por oficiais indígenas. Por este motivo a igreja de Santo Alexandre é uma obra arquitetônica tão singular dentro do circuito patrimonial de Belém.

2.3 Materiais e Técnicas dos indígenas

¹²⁰ DANIEL, 2004, pág. 341

¹²¹ O termo se refere ao conceito de “oficial mecânicos”, aquele que exerce algum ofício manual ou com auxílio de instrumentos. “O conceito de artífice é discutido pela teórica Lysie Reis “como aquele que exerce um ofício mecânico, em que há regras deduzidas das experiências, tendo como em vista uma utilidade ‘imediatamente prática’” (REIS, 2012, pág.24).

¹²² MARTINS, Renata Maria de Almeida. *Tintas da Terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão- Pará (1653-1759)* Tese de doutorado, FAU-USP, 2009. vol II. pág. 237.

¹²³ Bettendorff foi reitor do Colégio do Maranhão e do Pará. ARENZ, Karl-Heinz. **De l'Alzette à l'Amazonie: Jean-Philippe Bettendorff et les jésuites en Amazonie portugaise (1661-1693)**. Sarrebruck: Éditions universitaires européennes, 2010.

Como mencionado no tópico anterior, desde a chegada dos jesuítas ao Estado do Grão-Pará e Maranhão eles utilizaram a mão de obra indígena nas suas construções arquitetônicas e demais atividades braçais da companhia. Mas não foi apenas a sua força braçal explorada, suas técnicas e conhecimentos em realizar determinados ofícios, principalmente os que eram utilizados a madeira como matéria prima. Os jesuítas precisaram aprender junto aos indígenas quais técnicas e melhores matérias primas para realizarem seus ofícios, já que seus materiais comuns utilizados na Europa não existia na região, além de ser muito caro importar produtos da Europa, então para eles era muito mais proveitoso usar os saberes dos indígenas. Outro motivo foi a escassez de mão de obra, pois é de conhecimento que nos primeiros anos de estadia dos religiosos na região o tráfico de negros escravizados não era uma atividade desenvolvida, então foi preciso utilizar a mão de obra indígena, em grande parte na modalidade de escravidão. Os indígenas tiveram seus conhecimentos e técnicas exploradas pelos jesuítas para que fosse garantido o sucesso das missões de evangelização da companhia¹²⁴.

Segundo o *Catálogo deste Colégio de Santo Alexandre, seus bens, oficinas, fazendas, servos, gados, dispêndios, e dívidas ativas e passivas, 1720*¹²⁵, a grande parte dos indígenas oficiais que trabalharam na ornamentação da igreja foram vindos das fazendas do interior do Estado, sendo os três principais escultores (Angelo, Marçal e Faustino) que são conhecidos, vieram da fazenda de Gibirié, como mencionado no tópico anterior. Esses três indígenas provavelmente são os responsáveis pela fabricação de algumas peças e entalhamentos realizados na oficina de carpintaria do Colégio, está ministrada pelo jesuíta João Xavier Traer, à quem é creditado a criação dos púlpitos da igreja de São Francisco Xavier (Atual igreja de Santo Alexandre), junto a mão de obra indígena.

E eram durante essas oficinas realizadas que aconteciam as trocas de saberes entre indígenas e jesuítas. É de conhecimento que algumas das técnicas indígenas utilizadas pelos padres inacianos, foram descritas em relatos dos padres da Companhia, como nas crônicas do Padre Felipe Bettendorf¹²⁶ e de João Daniel¹²⁷. Como citado anteriormente, os indígenas auxiliavam nas mais diversas tarefas, como na produção de barcos e na navegação pelos rios da Amazônia, sem estes conhecimentos os religiosos não teriam conseguido sobreviver na região. Um dos instrumentos citados por João Daniel é o dente de cutia, usado pelos

¹²⁴ MARTINS, Renata Maria de Almeida. Tintas da Terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759) Tese de doutorado, FAU-USP, 2009. vol II.

¹²⁵ A transcrição retirada da tese de Renata Martins. “Tintas da Terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759) Tese de doutorado, FAU-USP, 2009. vol II.”

¹²⁶ Crônica da missão dos padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão (1625-1698)

¹²⁷ Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas. vol I e II (2004)

indígenas para “debuxar”¹²⁸ as peças feitas de madeira da sua cultura, assim como lixas feitas de pele de arraia (Martins, 2009, pág. 246). Darcy Ribeiro (1949) cita vários instrumentos utilizados pelas populações indígenas na fabricação de seus utensílios, alguns desses que também podem ter sido aproveitados durante o período de encontro entre jesuítas e indígenas. Ribeiro (1949) menciona a lasca de pedra para realizar corte de materiais, armaduras de caramujos para lixar, conchas de madrepérolas como tesouras, puas de chifres e facas de ossos.

Em seus relatos, João Daniel (2004) deixa claro que os indígenas não precisavam de muitos instrumentos para a fabricação das peças, apenas olhando para as originais conseguiam copiar com perfeição os traços. O primor era tanto que algumas das peças produzidas por esses artífices eram levadas para serem admiradas na Europa.

E assim os mais nos seus ofícios, em que se acham imaginários, cujos obras se trazem para a europa por admiração, e com a circunstância que alguns, para pôr as imagens no maior primor, não usam nem medidas, nem compasso, porque na fantasia a delineiam conforme o modelo, que antes viram. Olhando para o madeiro que têm diante, e já com o machado, já com enxó, e depois com os mais instrumentos logo ou com brevidade a dão perfeita. (DANIEL, 2004, pág. 342).

O capítulo sete (*dos escultores, pedreiros e carpinteiros*) do catálogo de 1720, contém uma lista de ferramentas que pertenciam às oficinas, assim sendo utilizadas para a fabricação das peças. Entre elas estão: 4 machados; 4 exós; 4 serras; 2 ferros de cova; 46 formões; 81 goivas, 1 compasso, 2 enxadas; 3 grilhões, 2 algemas, 4 ferros de aplainar; 2 ferros de junta; 2 fechaduras; 8 martelos. No mesmo capítulo se faz referência a uma segunda oficina, não podendo confirmar, mas que talvez se trate da oficina de carpintaria, contendo tais ferramentas: 18 machados; 7 toucas; 3 serras braçais; 2 serras de mão; 3 serrotes; 10 exós de carapina; 2 ferros de canoa; 1 exós de canoa; 6 ferros de cova; 4 juntas; 1 plainas; 3 cantis; copos de (ornadelos) ; 7 machados; 5 fêmeas; 1 barriletes; 2 braças; 12 grandes (vemas); 8 pruenas; 4 formões grandes; 5 pequenos; ferros de torneiar; 2 compassos; 8 enxadas grandes e pequenas; 20 machados de cravo; 1 alavanca; 4 ponteiros; 2 escopos; 3 calafetas; 2 goivas; 2 esporas; 2 badarnes; 19 machados; 4 verrumos; 4 facões e 1 enxós¹²⁹.

Outra grande especialidade indígena era na criação de pigmentos para realizar pinturas, tanto corporais como nos seus utensílios. Em tratado *das tintas mais especiais do rio Amazonas*¹³⁰, João Daniel menciona um verniz utilizado pelos indígenas para “fingir em

¹²⁸ O ato de delimitar sutilmente

¹²⁹ Trecho escrito por base da transcrição feita por Renata Martins e Luciano Migliaccio. Retirado da tese de doutorado de Renata Martins “Tintas da Terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759) Tese de doutorado, FAU-USP, 2009. vol II.”

¹³⁰ Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas (2004), pág. 593, vol.I.

ouro” este feito com resina de Jataí (jotaí, jatobá, pão de ló de mico) fervida com óleo de copaíba.

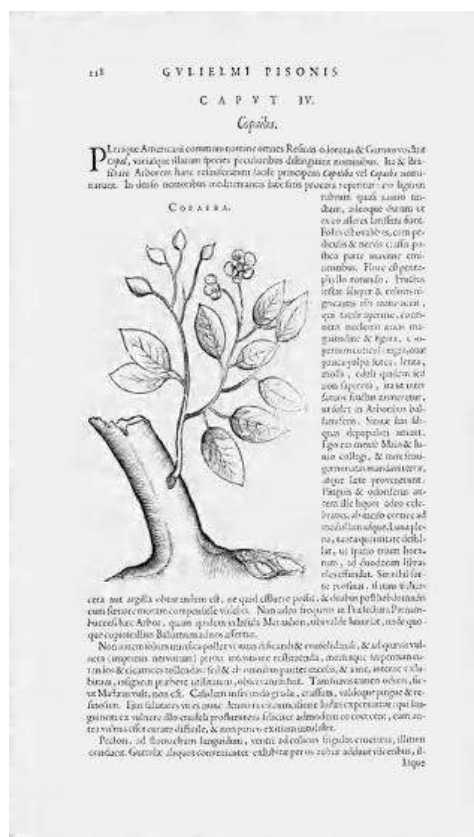


Figura 30: Desenho da Copaiba feita por Guglielmo Pisonis. Apud: *Indiae Utriusque re naturali et medica*, 1658, pág. 118.

Muito provavelmente esse verniz citado por João Daniel (2004, pág. 593) foi utilizado para o douramento das capelas da Companhia. Na igreja de Santo Alexandre pouco durou deste elemento, apenas alguns resquícios nas capelas laterais do lado Epístola e na capela do altar-mor. Trabalho realizado pelo oficial indígena conhecido como Lucas pintor, segundo Serafim Leite (1951)¹³¹. Lucas aprendeu a arte do ofício data pintura com o padre Agostinho Rodrigues, este que veio para o Colégio de Santo Alexandre após a partida de Traer para a aldeia de Maracanã¹³². A Lucas também é creditado o douramento das capelas das igrejas das fazendas de Gibirí, Jaguarari e Mamaiacu, além da pintura do arco da capela do altar-mor da igreja de Belém.

¹³¹ Pintores Jesuítas no Brasil (1951).

¹³² O padre João Xavier Traer veio a falecer no ano de 1737, por consequência de um naufrágio na travessia do Pará e Maranhão, na comunidade de Maracanã. LEITE, Serafim. *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil (1549-1760)*, Ed. Brotéria, 1953. Rio de Janeiro. pág. 272.



Figura 31 : fragmentos do douramento original na capela dedicada a Santo Alexandre no lado epístola da Igreja de Belém, indicado com as setas em vermelho. Fonte: Acervo da autora.



Figura 32: Uma parte da pintura feita pelo indígena Lucas no arco do altar-mor da Igreja de Belém. Fonte: Acervo da autora.

Outro conhecimento utilizado pelos jesuítas foi a seleção de quais madeiras poderiam ser usadas para confeccionar as imaginárias dos santos e os entalhamentos das capelas. Na igreja de São Francisco Xavier, em Belém, a trabalhada foi o cedro. João Daniel afirma que a madeira do cedro é gigantesca e sua grossura (largura) é surpreendente, chegando a medir de “40, 50 palmos de roda”. O jesuíta ainda complementa que:

É pau muito leve, e muito fácil de se beneficiar; é escolhido para as imagens; não entra com ele o caruncho, nem o turu, e muito menos o cupim, que são o maior inimigo das madeiras, porque é pau amargoso. (DANIEL, 2004, pág. 490)

Por estes motivos o cedro foi a madeira escolhida como matéria prima para a fabricação das imaginárias, retábulos e entalhamentos das igrejas. Mesmo com essa

característica de durabilidade, algumas peças hoje expostas no Museu de Arte Sacra do Pará e na igreja de Santo Alexandre apresentam marcas de deterioração devido a ação de cupins nos anos em que o espaço ficou fechado, lembrando que o clima úmido amazônico é propício para a infestação desses animais. Por conta disso muitas peças foram perdidas, não sendo possível sua recuperação durante o processo de restauração pelo qual o espaço passou. As capelas laterais do lado epístola que ainda permanecem no seu material original (o cedro), conseguiram resistir à ação do tempo, mesmo que alguns de seus elementos tenham se perdido, como o douramento citado anteriormente. E uma destas capela que será destacada no próximo tópico é a capela dedicada a São Miguel Arcanjo. Sabemos que o cedro era madeira frequentemente usada nas construções coloniais portuguesas na Amazônia. Temos notícia do seu uso na construção da Fortaleza de Macapá (atual Amapá) durante a segunda metade do século XVIII¹³³.

2.4 A singularidade da arte mestiça: Capela de São Miguel Arcanjo

Localizada como a primeira capela do lado direito (Epístola) da Igreja de São Francisco Xavier, consagrada a São Miguel Arcanjo, é um dos mais belos exemplares do que restou do entalhamento original da feitura indígena e jesuíta do século XVIII. No *Catálogo de 1720*, faz referência da presença desta capela “Tem mais a dita Igreja de mais 3 altares nas capelas de São Miguel¹³⁴, São Bartolomeu, Santa Quitéria, fechadas com grades e seus confessionários”¹³⁵(). O que pode indicar que desde a inauguração da igreja, ocorrida entre os anos 1718 e 1719, a capela já estivesse construída. Outra menção à capela está no inventário de 1760¹³⁶, realizado após a expulsão dos jesuítas pelo Marquês de Pombal em 1759. Será este documento a principal fonte para realizar a descrição de como era a decoração da capela no século XVIII.

Segundo o inventário, o retábulo da capela continha um douramento, este provavelmente realizado pelo indígena Lucas, como mencionado anteriormente. O nicho principal abrigava uma imagem de São Miguel Arcanjo, os nichos laterais continham a

¹³³ RAIOL JUNIOR, Leonardo. O mundo do trabalho colonial e a construção da fortaleza de São José de Macapá (1760-1775). Dissertação Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal do Pará, 2023, pp. 56, 76.

¹³⁴ Grifo realizado por mim para destacar a menção da capela.

¹³⁵ Catálogo deste Colégio de Santo Alexandre, seus bens, oficinas, fazendas, servos, gados, dispêndios, e dívidas ativas e passivas, 1720, pág. 2.

¹³⁶ Utilizando a transcrição do inventário de 1760, feita por Renata Martins e Luciano Migliaccio. O Inventário é da autoria do padre jesuíta Manoel Luiz.

imagem de Santa Luzia, medindo 3 palmos¹³⁷, e uma de São João Nepomuceno, da mesma medida. Assim como a imagem de um Cristo de marfim “cruz coberta de tartaruga com resplendor e título de prata”. O inventário também faz menção a dois quadros, um de São Rafael e outro de São Miguel, estes possivelmente pendurados nas colunas do arco da capela.

Dos elementos citados acima, apenas a imagem de São Miguel pode ser identificada na igreja, está hoje exposta no transepto do lado direito, junto com demais outras imaginárias encontradas no espaço durante a sua restauração. A peça se encontra em bom estado de conservação, tendo apenas alguns dedos das mãos faltando. Na iconografia da peça pode ser observado São Miguel (Figura 33) representado com armadura, indicado pelas setas amarelas, fazendo referência à sua representação como santo guerreiro. Até o momento da escrita deste capítulo não foi possível identificar se a obra teve sua confecção nas oficinas do Colégio. Mas a sua datação remete ao século XVIII¹³⁸.

¹³⁷ Medida utilizada durante o período colonial, a nomenclatura é citada no Catálogo do Colégio de Santo Alexandre. Um palmo equivale a 22cm. ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos M; MACHADO, Reinaldo Guedes. Barroco Mineiro: Glossário de Arquitetura e Ornamentação. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996, p.212.

¹³⁸ Informação retirada da Ficha Catalográfica da peça, disponível no acervo documental da Coordenação de Documentação e Pesquisa /SIMM. Localizada na caixa 17, pasta 99/1.5.



Figura 33: Escultura de São Miguel Arcanjo datada do século XVIII. Fonte: Série Restauro - Museu de Arte Sacra. do Pará

Assim, como as demais capelas e altar-mor da igreja, a de São Miguel segue um estilo arquitetônico do barroco nacional e do barroco joanino, fase esta ocorrida durante o reinado de Dom João V (1707-1750). Caracterizado pela presença das colunas salomônicas, das conchas espalhadas por toda a capela, presença de anjos querubins, cachos de uvas, pássaros fênix, folhas de acanto e baldaquino, além das volutas. Alguns destes elementos podem ser observados na figura 34 e 35.



Figura 34: Capela de São Miguel Arcanjo, na Igreja de Santo Alexandre. Fonte: Acervo da autora.

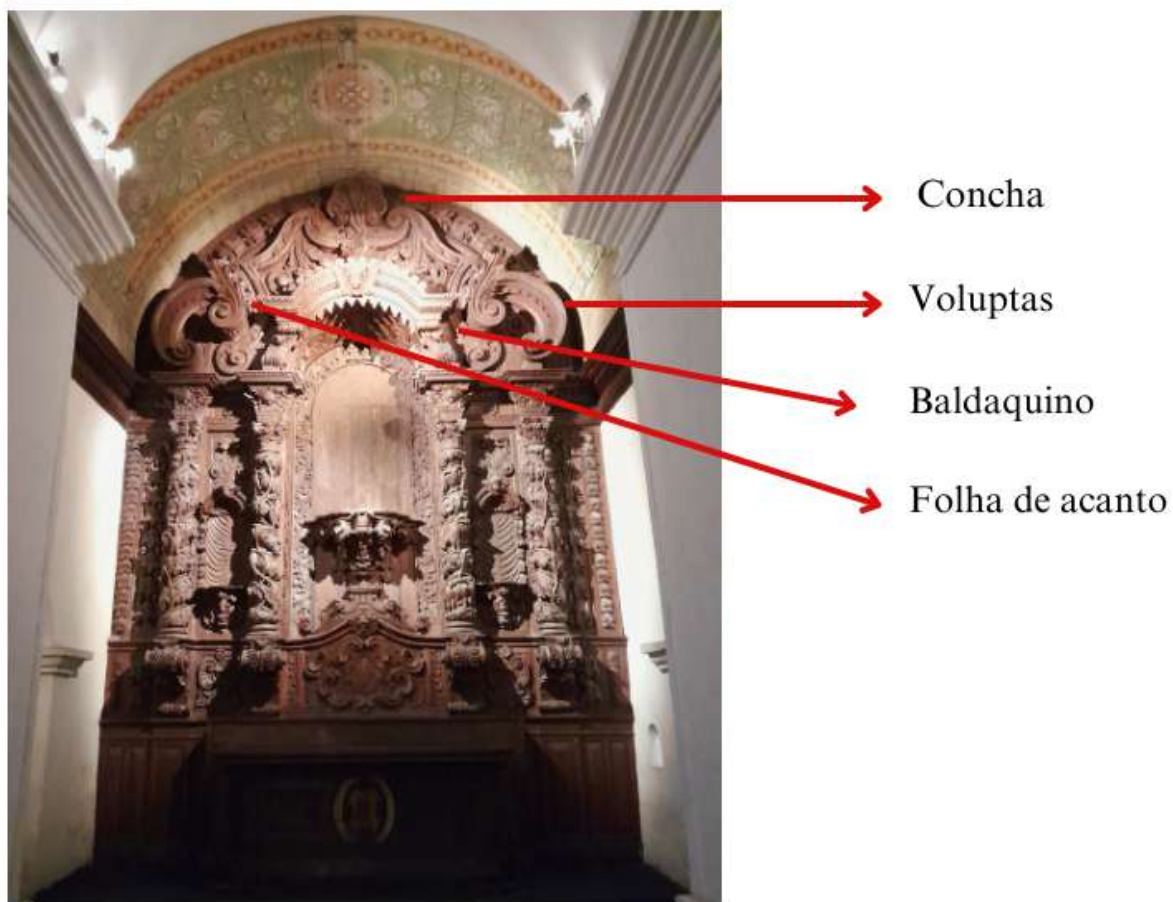


Figura 35: Capela de São Miguel na Igreja de Santo Alexandre. Fonte: Acervo Pessoal.

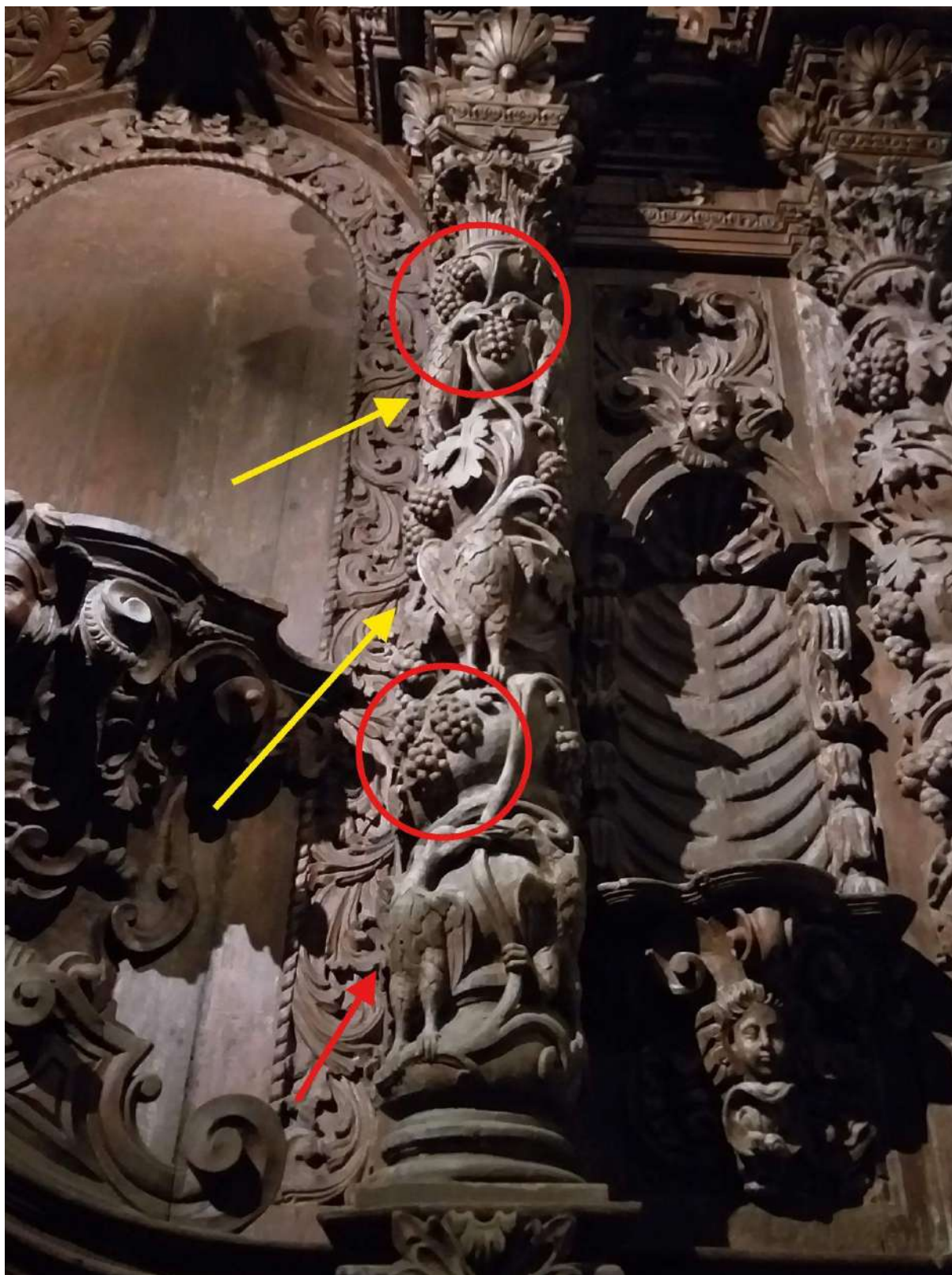


Figura 36: detalhe das colunas salomônicas, cachos de uvas e os pássaros fênix. Fonte: Acervo Pessoal.

Na figura acima pode ser observado alguns dos elementos do barroco joanino, os pássaros de fênix, que na bíblia tem como simbologia o renascimento e a ressurreição, o

recomeço de uma nova vida, como a narrativa da ave fênix de renascer das cinzas. Outro elemento são os cachos de uva, que representam a abundância e prosperidade, assim como o sangue divino de Cristo. E as conchas, que representam Maria.

Todos esses elementos citados indicam uma das principais metodologias utilizadas pelos jesuítas na catequização dos indígenas, o uso de imagens para se criar uma proximidade e familiaridade com os dogmas da religião católica, levando em consideração que esses indígenas não tiveram acesso a tais conhecimentos. Por tanto, isto nos leva a um ponto diferencial dos entalhamentos da igreja de Santo Alexandre, o que a torna única, além da mão de obra de oficiais indígenas na fabricação das peças, é a semelhança de alguns elementos do dia a dia da região, empregado nos retábulos. Hamoy (2012, pág. 118) comenta da semelhança do caroço de açaí com os cachos de uva nas colunas salomônicas, ou de pupunha, o que segundo a pesquisadora, faz sentido pois as uvas não são frutas nativas da região, assim os indígenas nunca tinham visualizado uma, mas com a descrição feita pelos jesuítas, os oficiais podem ter utilizado essas frutas para esculpir os elementos¹³⁹. O mesmo pode ter ocorrido com os pássaros de fênix, que se assemelham bastante aos urubus encontrados no ver-o-peso e região, assim como o gavião rei. Estas características estão difundidas por todos os retábulos da igreja.

O elemento central desta pesquisa a ser analisado, é o rosto entalhado na base do altar principal da capela de São Miguel. Neste capítulo irei fazer apenas a descrição desse rosto. O seu estudo mais aprofundado será realizado no capítulo três.

¹³⁹ Em sua dissertação de mestrado, Hamoy (2012, pág.118-120), comenta a semelhança de tais frutas amazônicas, com os cachos de uvas que estão talhados nas torres salomônicas do retábulo do altar-mor da capela da Igreja do Carmo. Ainda ressalta que tal análise pode ser aplicada aos retábulos da Igreja de Santo Alexandre. Por tal motivo utilizo a sua observação;

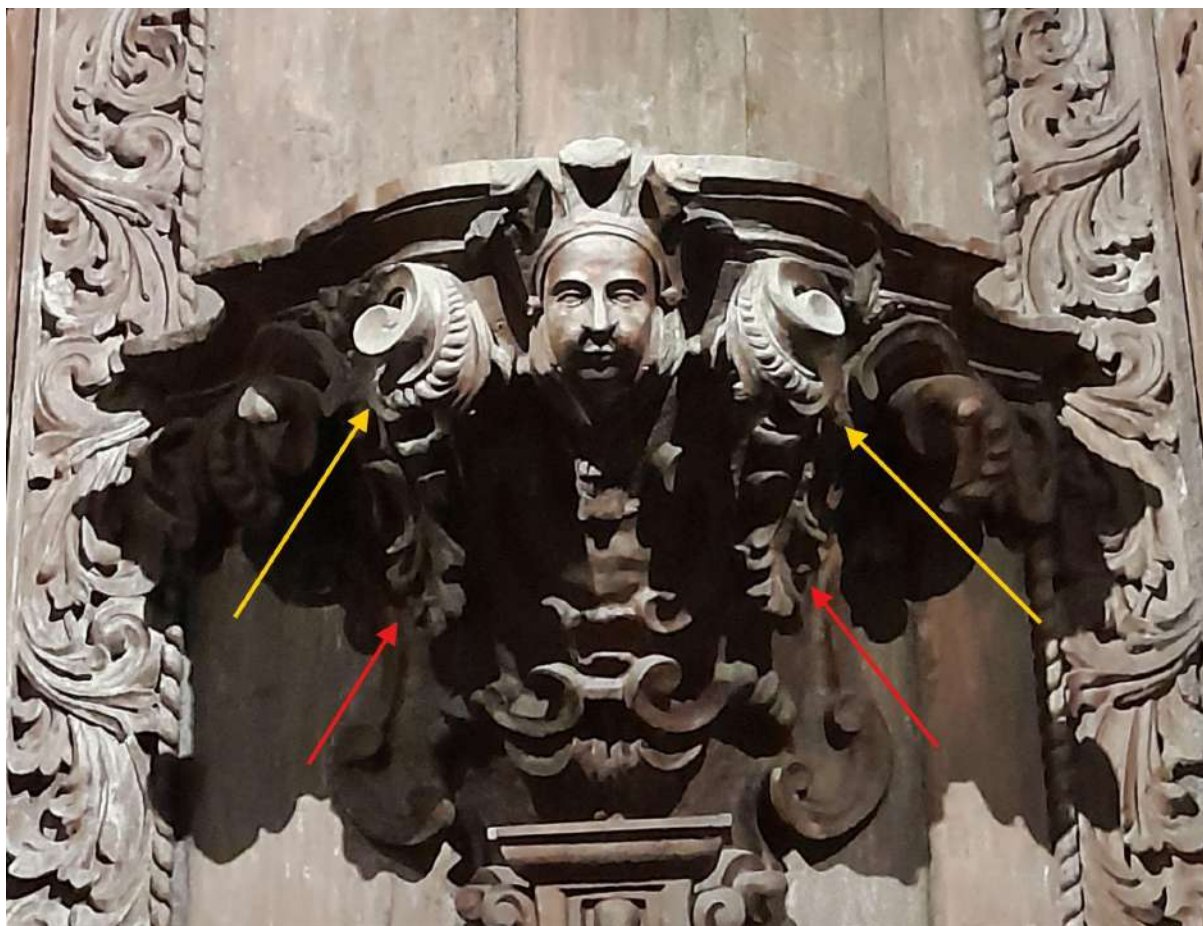


Figura 37: Rosto esculpido na base do altar principal da capela de São Miguel. Fonte: Acervo Pessoal.



Figura 38: O rosto ampliado, onde se pode observar todos os detalhes. Fonte: Acervo Pessoal.

Assim como os demais elementos da capela, a base do nicho apresenta características do barroco joanino, como as voluptas em forma de espiral, próximas ao rosto entalhado, a presença de conchas e folhas de acanto. O ponto de destaque é o rosto emblemático na parte frontal do altar, este é o primeiro elemento que nos chama atenção assim que olhamos para a capela. Dentre todas as três capelas que mantêm a sua estrutura original, essa é a única que possui um rosto entalhado na base do altar principal.

Partindo de uma leitura iconográfica, como resultado das várias visitas ao objeto pesquisado, tendo como base o “método indiciário” citado por Ginzburg (1989)¹⁴⁰. Onde é possível notar que lembra um rosto europeu, mas com leves traços indígenas, por ter um formato mais arredondado, com as maçãs dos rostos um pouco sobressaltadas e olhos amendoados. Ele parece está com vestes que se assemelha as roupas usadas pelos jesuítas, talvez algum padre pode ter sido usado como modelo para a elaboração deste rosto, além de na sua cabeça apresentar um acessório que nos remete a um cocar, adorno esse típico das populações indígenas. Martins (2009) acredita que tal elemento na verdade se trata de um motivo alegórico usado nas chamadas pinturas de “brutesco”¹⁴¹ portuguesas, fazendo uma comparação a pintura remanescente do forro de uma das capelas do lado evangelista¹⁴². Como citado anteriormente, muito dos elementos encontrados nos retábulos da igreja de Santo Alexandre parecem ter sido inspirado em objetos e cenas do cotidiano amazônico, acredito que este acessório de cabeça possa ter sido pensado nas pinturas “brutescas” como destacado por Martins (2009), mas inspirado nos cocares indígenas, isso ainda é mais destacado na forma como pétalas ou penas, estão sobrepostas na cabeça do rosto, lembrando assim um cocar. Se tornando um belo exemplo da influência da cultura indígenas nas peças da igreja. Infelizmente não é possível afirmar por exato o autor da capela, mas um traço em especial chama atenção, a forma como o nariz do rosto foi esculpido, este traço recorda ao nariz de um dos anjos tocheiros expostos no Museu de Arte Sacra, sendo a primeira obra feita por um indígena, como cita João Daniel (2004). O traço do meio do nariz é um pouco mais reto e

¹⁴⁰ Em seu livro *Mitos, emblemas, sinais*, Ginzburg cita o método indiciário, através do método morelliano, que consiste em analisar os detalhes mais negligenciáveis de um quadro, para reconhecer se é uma obra verdadeira ou falsa, como por exemplo: os lóbulos das orelhas, as unhas e as formas dos dedos das mãos e dos pés. Utilizei tal método para comparar os traços do rosto esculpido com os rostos dos anjos tocheiros. GINZBURG, Carlos. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia da história*. Ed. Schwarcz Ltda. 1989.

¹⁴¹ Brutesco ou grottesco, vem da influência das pinturas romanas do período do renascimento, se tratando de uma decoração fantasiosa de aparência feia, onde se misturam formas humanas com elementos florais. Este estilo chegou em Portugal e se tornou popular nas edificações barrocas, como a igreja de Santo Alexandre.

¹⁴² Se trata da segunda capela do lado evangelista, consagrada a Santa Quitéria.

longo, assim como no anjo tocheiro, não possui o acabamento afinado como nas demais imaginárias que indicam uma mão de obra europeia.



Figura 39: Detalhe do rosto do anjo tocheiro. Fonte: Acervo Pessoal.

Na figura acima é possível notar o traço do nariz que mencionei no parágrafo anterior. Por tanto não pode ser destacado a probabilidade que este rosto foi esculpido por um oficial indígena, como Angelo, Marçal e Faustino, este os escultores que estavam presentes durante as oficinas no Colégio, assim como demais indígenas que não constam nos registros do Catálogo de 1720, pois como discutido, os jesuítas desde seus primeiros anos residindo no Pará, utilizaram a mão de obra indígena nas suas atividades.

CAPÍTULO 3: OS SUJEITOS POR TRÁS DOS OBJETOS

Nos capítulos anteriores, discutimos a difusão da arte barroca jesuítica e a utilização da mão de obra indígena nas suas construções. Neste capítulo, o aprofundamento se dá na análise acerca da identificação dos indígenas artífices que produziram as peças expostas no Museu de Arte Sacra do Pará (MAS) - o principal *locus* desta pesquisa devido a ser o espaço expositivo das criações produzidas na antiga oficina dos jesuítas - e a sua função como um dos locais fundamentais de difusão dessa arte em Belém.

Em seus 25 anos de funcionamento, o Museu de Arte Sacra do Pará contém um acervo de mais de 300 peças, entre imaginárias de santos, pratarias, pinturas e peças arqueológicas¹⁴³. Segundo Franco (2005)¹⁴⁴, o projeto para criar a instituição partiu da necessidade, concebida pela SECULT/PA, de dar uma função turística ao espaço do Complexo Jesuíta, voltando-o para o uso da população. O plano museológico visou a interdisciplinaridade da exposição, salientando para além da trajetória da Companhia de Jesus em Belém ao trazer as histórias das principais igrejas da cidade e das ordens religiosas católicas que as fundaram nos séculos XVII e XVIII. O projeto insere a Igreja de Santo Alexandre no discurso expositivo, tornando-a um objeto museal central para o museu, junto com todo o seu acervo de retábulos, imaginárias e afrescos. Nesse projeto, tem papel central a história de todos os artífices (sejam indígenas ou jesuítas) e os demais trabalhadores das oficinas do Colégio que idealizaram as obras.

Além da Igreja, é possível visitarmos a sacristia, onde há no teto um afresco do século XVIII, também confeccionado nas oficinas do antigo Colégio. Na mesma sacristia, pode ser observado um retábulo em madeira com os elementos do barroco joanino, decorado com as torres salomônicas, ornamentos florais e figuras zoomorfas. No primeiro andar do palácio episcopal, pode ser visitado o acervo de arte sacra musealizado. Durante as visitas técnicas realizadas ao espaço¹⁴⁵, verifiquei que, de acordo com as placas de informação das peças, suas datações variam entre os séculos XVIII, XIX e XX (voltarei a esse assunto mais adiante). Ademais do acervo das oficinas jesuíticas, a exposição de objetos sacros também é composta por peças da Coleção Abelardo Santos, adquirida pela SECULT/PA¹⁴⁶.

¹⁴³ Livro do Museu de Arte Sacra In: FELIZ LUSITÂNIA: Museu de Arte Sacra do Pará. Belém: SECULT, 2005, pág. 276.

¹⁴⁴ FRANCO, Maria Ignez Mantovani. Ibidem, pág. 258-59..

¹⁴⁵ Realizadas a partir do ano de 2019.

¹⁴⁶ FRANCO, Maria Ignez Mantovani. Museu de Arte Sacra do Pará: Um ensaio museológico na Amazônia. In: FELIZ LUSITÂNIA: Museu de Arte Sacra do Pará. Belém: SECULT, 2005, pág. 257.

3.1. A arte dos artífices indígenas no discurso do MAS

Na perspectiva da museologia, um dos aspectos mais importantes ao analisar um museu é o tipo de discurso difundido para a sociedade, tendo em vista que estes lugares são espaços de educação e transmissores de conhecimento a um só tempo local e universal, exercendo a preservação da memória e do patrimônio (material ou imaterial)¹⁴⁷. Partindo desse princípio, é necessário que as fichas informativas e os discursos dos mediadores do espaço museal estejam sempre de acordo com a visão que a instituição deseja comunicar. Durante a elaboração desta pesquisa, uma das ferramentas previstas para a análise da exposição do MAS foi a realização de entrevistas com os seus educadores. Desejei realizar essas entrevistas para ter uma dimensão da experiência dos profissionais a respeito da narrativa institucional em relação aos artífices indígenas e às obras apresentadas no Colégio de Santo Alexandre. Infelizmente, não obtive autorização (e nem qualquer justificativa por escrito) da Coordenação de Documentação e Pesquisa e da Coordenação de Educação e Extensão do Sistema Integrado de Museus e Memoriais (SIMM) da SECULT/PA para a realização. Por isso, a análise do discurso neste tópico da dissertação partiu das minhas próprias observações durante as visitas que realizei e da experiência como estagiária de mediação cultural do museu em 2019. Amparado a isso, trouxe informações encontradas nos arquivos da Coordenação de Documentação e Pesquisa do SIMM/SECULT.

Para a análise do museu, parto da Igreja de Santo Alexandre por ser ponto inicial do circuito museológico. Na Igreja, predomina o discurso historiográfico acerca da Companhia de Jesus e as suas feitura durante a estadia no local, seja no que é comunicado pelos educadores ou nas placas informativas. Uma das placas encontra-se ao lado de um dos púlpitos da Igreja (imagem 39). É possível observar no destaque em amarelo o crédito da escultura do púlpito ao irmão jesuíta João Xavier Traer, juntamente com os carpinteiros indígenas. Provavelmente, este é um dos púlpitos citados por João Daniel¹⁴⁸. Os trabalhadores indígenas engajados na escultura do púlpito podem ter sido os carpinteiros Ângelo, Marçal e Faustino. Na sua crônica, Daniel (2004) pressupõe que os indígenas entalhadores destas peças não foram os mesmos que executaram os anjos tocheiros apresentados no primeiro capítulo.

No colégio dos padres da Companhia na cidade do Pará estão uns dous grandes anjos por tocheiros com tal perfeição, que servem de admiração aos europeus; e são a primeira obra que fez um índio daquele ofício; e se a primeira saiu tão primorosa, e de primor, que obras de prima não faria depois de dar anos ao ofício? Na mesma

¹⁴⁷ Nova definição de Museu. ICOM- International Council Of Museums Brasil. Disponível em: <https://www.icom.org.br/?page_id=2776>.

¹⁴⁸DANIEL, João. 2004, pág.342.

igreja se admiram uns púlpitos por soberbos nas suas miudezas e figuras, obras de outros índios; e semelhantes habilidades mostram em todos os mais ofícios.¹⁴⁹

PÚLPITOS



- 1- CRUZ LATINA
- 2- COROA REAL
- 3- ANJO ARAUTO/MENSAGEIRO
- 4- ANJOS PUTTIS (CRIANÇA EM ITALIANO)
- 5- ALEGORIA DA CARIDADE/SUSTENTA O CORAÇÃO EM UMA DAS MÃOS
- 6- ALEGORIA DO DESAPEGO/ABNEGAÇÃO
- 7- DOSSSEL LAMBREQUIM
- 8- ESPÍRITO SANTO EM FORMA DE POMBA
- 9- CONCHA/ELEMENTO ASSOCIADO A MARIA, QUE CARREGA A "PÉROLA PRECIOSA", JESUS.
- 10- INVOCÇÃO MARIANA "M.A"
- 11- LÍRIOS "ESCOLHA/ ELEIÇÃO"
- 12- ANJOS QUERUBINS
- 13- IMAGEM COM OLHOS VENDADOS/JUSTIÇA DIVINA
- 14- FOLHAS DE ACANTO CUJO GALHO É REPLETO DE ESPINHOS/SÍMBOLO DO SACRIFÍCIO DE CRISTO
- 15- ORNAMENTO SIMPLES/COMPOSIÇÃO

OS PÚLPITOS DA IGREJA DE SANTO ALEXANDRE SÃO PEÇAS EXEMPLARES DA TALHA BARROCA, COM FORTE INFLUÊNCIA DO ESTILO JOANINO. FORAM CONFECCIONADOS EM CEDRO VERMELHO NO FINAL DO SÉCULO XVII E INÍCIO DO SÉCULO XVIII. SUA AUTORIA É ATRIBUÍDA AO IRMÃO JESUÍTA JOÃO XAVIER TRAER, QUE CONTOU, ENTRETANTO, COM A MÃO-DE-OBRA INDÍGENA PARA A CONFECCÃO DOS MESMOS.

¹⁴⁹ DANIEL, Ibidem, pág. 342.

Figura 40: placa informativa sobre um dos púlpitos da Igreja de Santos Alexandre. Fonte: Acervo da autora.

Além disso, atualmente a Igreja ainda possui os dois púlpitos originais seguindo o mesmo modelo arquitetônico barroco. Tal como é sinalizado na placa informativa, ambos os púlpitos são feitos da madeira do cedro vermelho, porém não é informado o nome dos indígenas que participaram da feitura das peças por conta da falta de documentação que identifique precisamente a autoria. Entretanto, foram encontradas durante a pesquisa para esta dissertação informações já citadas anteriormente sobre os indígenas. Na documentação coletada, os nomes desses sujeitos surgem como colaboradores na oficina de escultura junto com Traer, suscitando a hipótese de estes oficiais terem participado eventualmente da fabricação dos púlpitos. Além da mão de obra, também não há menção da influência dos oficiais na elaboração destas peças, tanto dos púlpitos quanto dos retábulos, pinturas e imaginárias da Igreja, já mencionados anteriormente nos capítulos um e dois.

Todavia, este problema não é exclusivo apenas da placa supracitada, em outras espalhadas pelo espaço não há menção dos nomes desses oficiais indígenas. A informação presente se refere somente a sua participação como mão de obra, sem qualquer atribuição de autoria às obras escultóricas ou às pinturas.

O segundo espaço sobre o qual a historiografia do complexo nos fornece informações é o coro, onde estão algumas das imaginárias encontradas durante o restauro ocorrido na década de 1990¹⁵⁰. No coro existem sete peças datadas do século XVIII e o pressuposto é que, pela sua datação, os objetos são oriundos das oficinas do Colégio de Santo Alexandre. As setes peças são, respectivamente, as imagens de São Francisco de Assis (1); Santo Antônio (2); um Santo Carmelita (3)¹⁵¹; São Tomás de Aquino (4); Nossa Senhora da Soledade (5); São Francisco de Borja (6) e São Sebastião (imagem 41).

¹⁵⁰ FELIZ LUSITÂNIA: Museu de Arte Sacra do Pará. Belém: SECULT, 2005.

¹⁵¹ A imaginária não possui identificação de qual é o Santo Carmelita.



Figura 41: Coro da Igreja de Santo Alexandre com as imaginárias. Fonte: Acervo da autora.



Figura 42: Imagem de São Sebastião no coro da Igreja de Santo Alexandre. Fonte: Acervo da autora.

No espaço, existem duas placas informativas contando brevemente a história da Companhia de Jesus em Belém e como ocorreu a construção da Igreja de Santo Alexandre.

Segundo as informações contidas e referenciando Serafim Leite, a arquitetura da Igreja foi inspirada na Igreja de São Roque em Portugal, contudo em um formato mais simples. Outra informação é a de que os jesuítas se empenharam na ornamentação do espaço, seguindo a tradição das construções barrocas jesuíticas, com a aquisição de ornamentos para a decoração da Igreja junto com as peças fabricadas dentro das oficinas pelos artistas jesuítas e indígenas. Para além, temos as placas localizadas nas peças onde também há descrições sobre sua origem (imagem 42).

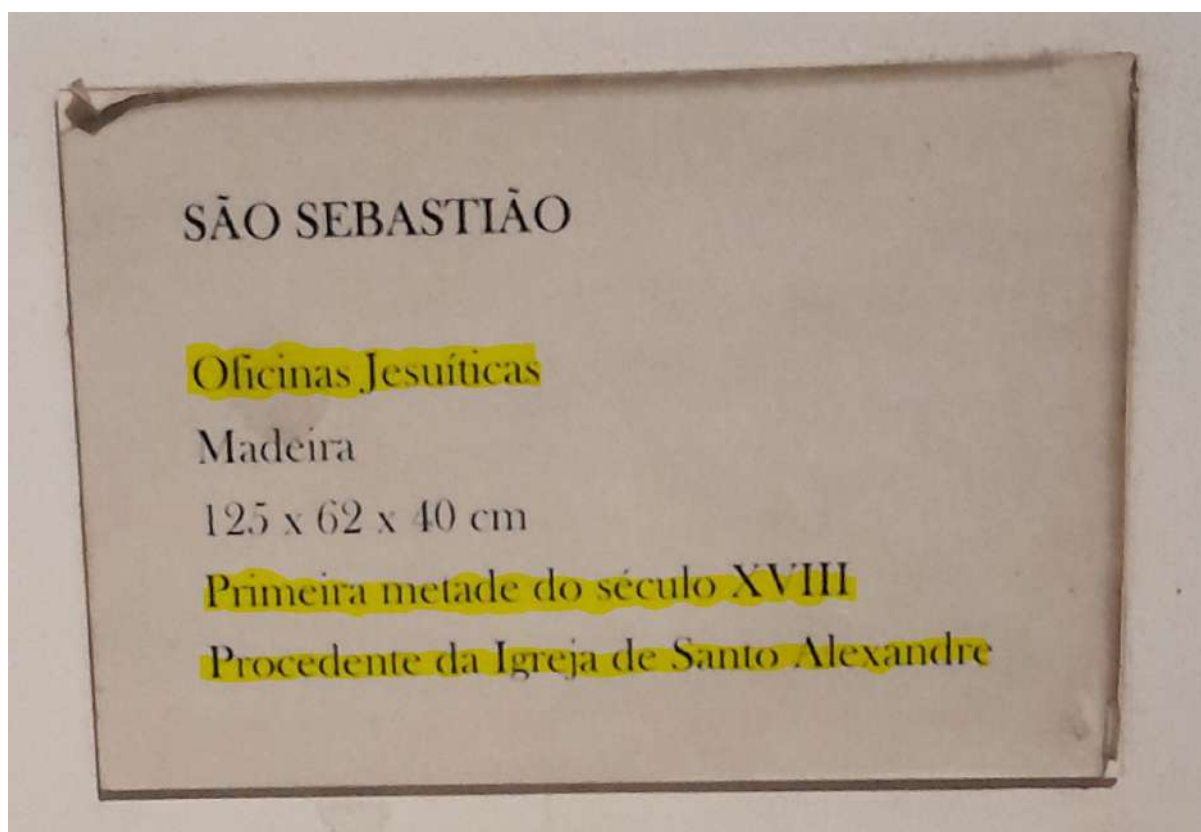


Figura 43: Placa informativa da imaginária de São Sebastião. Fonte: Acervo Pessoal da autora.

Como pode ser observado, a imagem informa que a peça procede das oficinas do Colégio. Entretanto, em algumas das imaginárias expostas no coro não são mencionadas as oficinas jesuíticas, apenas é citado que são provenientes da Igreja de Santo Alexandre. A despeito disso, nas fichas catalográficas¹⁵² encontradas na Coordenação de Documentação e Pesquisa do SIMM, estas peças são descritas com características da arte barroca jesuítica realizada no espaço. Portanto, não é possível especificar o motivo de tal informação estar

¹⁵² Documento utilizado na catalogação e registro de informação sobre um objeto ou pessoa. Ficha catalográfica. Dicionário Houaiss. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-2/html/index.php#4.

ausente da descrição dos objetos. Assim como nas informações sobre os púlpitos, não há menção aos nomes dos possíveis indígenas que participaram da fabricação dessas peças.

Os últimos locais internos onde temos informações exclusivamente sobre o espaço é um dos corredores do museu onde estão quatro peças de procedência da Igreja: dois anjos adoradores, já analisados no capítulo um e creditados à mão de obra indígena, três imagens de roca.¹⁵³ e uma sala contendo os dois anjos tocheiros. As placas de ambos os espaços seguem o mesmo modelo da indicada na imagem 42, com o tipo de material da peça, a dimensão e a origem, que são as oficinas jesuíticas.

Foi constatado que todas as placas de suporte para a expografia do espaço em relação à historiografia jesuítica apenas menciona as oficinas jesuíticas e os artistas jesuítas, preterindo a participação dos indígenas e mencionando somente a utilização da sua mão de obra. Entretanto, neste trabalho, foram expostas várias influências, como as técnicas utilizadas na fabricação das peças, o tipo de material escolhido para a feitura, as resinas manuseadas na finalização dos retábulos e escultura, assim como a inclusão de elementos estéticos da cultura indígena nas obras. Informações estas que poderiam ser aproveitadas pelo espaço, proporcionando assim um destaque aos artistas indígenas. O que problematiza o discurso que o Museu de Arte Sacra está difundido para os visitantes e potencializa o discurso de que apenas a força braçal indígena foi utilizada durante o processo de construção do espaço. Como mencionado anteriormente, os museus também são instituições difusoras de cultura e criação identitária¹⁵⁴, o que ressalta ainda mais a preocupação com a narrativa exposta pelo MAS. Cury (2009)¹⁵⁵ define a exposição como: "é o local de encontro e negociação do significado museal (a retórica) e do meio (a exposição mesma) para a interação...", tendo isso em mente, a exposição é o espaço onde acontece o diálogo entre o objeto exposto e o público. Onde através da expografia¹⁵⁶ da instituição é transmitido os conhecimentos e narrativas que o Museu quer transmitir para seu público visitante. Estes

¹⁵³ Peças sacras que eram trajadas com vestimentas de tecido e saíam em procissão. Feitas somente com algumas partes do corpo, como cabeça, mãos, braços, que estariam amostra para os fiéis. As demais partes do corpo eram armações em madeiras e ocas. Imagens de Roca e de Vestir. Museu de Arte sacra de São Paulo. Disponível em: <<https://museuartesacra.org.br/imagens-de-roca-e-de-vestir/>>.

¹⁵⁴ VIEIRA, Márcia Polignano; DULTRA, Karyna. A institucionalização do patrimônio cultural. **Múltiplos Olhares em Ciência da Informação**, v. 4, n. 1, 2014.

¹⁵⁵ CURY, Marília Xavier. "Novas perspectivas para a comunicação museológica e os desafios da pesquisa de recepção em museus." Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola 1 (2009): 260-279, pág.276.

¹⁵⁶ "Foi proposto para designar as técnicas ligadas às exposições, estejam elas situadas dentro de um museu ou em espaços não museais." DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Ed.). **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013. pág. 59.

conceitos são determinantes para a análise da exposição do Museu de Arte Sacra e como pode ser observado é parcialmente excludente à respeito dos artífices indígenas.

3.2 Arte e artífices indígenas na historiografia amazônica

Não é de hoje que a historiografia dos artífices indígenas na Amazônia vem sendo estudada por uma gama de pesquisadores, alguns deles até mencionados neste trabalho, como João Daniel; Serafim Leite e Felipe Bettendorff; Renata Martins; Karl Heinz e Décio Guzmán, autores de pesquisas essenciais para a construção desta dissertação. Neste tópico, investigo atentamente os discursos que tais pesquisadores trazem sobre este tema, assim como também outros ainda não citados. Algumas das suas obras foram selecionadas para serem discutidas e analisadas. Não podendo ser esquecido que a historiografia destes personagens se entrelaçam com a historiografia da Companhia de Jesus no Estado do Grão - Pará e Maranhão, devido a exposta relação entre ambos sujeitos, com isso para discutirmos a historiografia dos indígenas, iremos também perpassa pela história dos jesuítas.

Além dos citados acima temos o pesquisador Ernesto Cruz, como um dos principais estudiosos acerca da história de Belém, na sua obra *História de Belém* de 1973, cita a construção do Colégio e da Igreja dos jesuítas, assim como a utilização da mão de obra dos artífices indígenas. Segundo o autor, o irmão jesuíta Simão Luís ensinou o seu ofício de carpinteiro¹⁵⁷ aos indígenas da Aldeia de Mortigura, atual Vila do Conde no município de Barcarena. Ainda menciona uma citação em que diz que o jesuíta foi responsável pela fabricação dos púlpitos da Igreja de Santo Alexandre¹⁵⁸, entretanto não encontrei a fonte de tal informação, pois o autor não faz a referência, assim como também documentos e pesquisas que afirmam esta citação. Como foi exposto, o desenho dos púlpitos está creditado ao irmão jesuíta João Xavier Traer e elaborado com a mão de obra dos artífices indígenas¹⁵⁹. Assim não podendo afirmar a veracidade dessa informação. Filho (1971)¹⁶⁰, afirma que a contribuição de Simão Luís para as obras da Igreja em Belém foram apenas em detalhes de menor importância, atuando principalmente na sua atividade de carpinteiro. O autor defende a hipótese de que os retábulos dos altares e púlpitos foram fabricados no fim do século XVII e

¹⁵⁷ Ver LEITE, Serafim Artes e Ofícios dos jesuítas no Brasil (1953), pág.14.

¹⁵⁸ CRUZ, Ernesto. História de Belém, 1973, pág. 97.

¹⁵⁹ Ver DANIEL, João. Tesouro descoberto no máximo rio amazonas. 2004. pág.342.

¹⁶⁰ FILHO, Augusto. A capela de Santo Alexandre (1719-1969). Revista da Secretaria de Cultura do Pará, nº 4. 1971, pág. 100.

começo do século XVIII, o que coincide com a chegada de Traer em nas missões do Maranhão e Pará, em 1703¹⁶¹.

Outro dado importante que Ernesto Cruz aborda na sua obra, é a respeito da luta travada entre jesuítas e colonos pela libertação dos indígenas na condição de escravidão. Visto que os colonos eram contra essa liberdade, pois assim perderia sua principal mão de obra escrava. Segundo o autor¹⁶², no ano de 1649 se iniciou a disputa, pois a provisão de 29 de maio de 1649, que concedia aos nativos a liberdade dos trabalhos forçados foi revogada no ano de 1653, pelo rei D. Afonso VI de Portugal, o que levou o padre Antônio Vieira a regressar à corte portuguesa e conseguiu novamente a libertação dos indígenas, gerando assim a revolta dos colonos com os padres jesuítas, chegando até a prisão dos padres no Colégio de Santo Alexandre pelos revoltosos. Cruz¹⁶³ afirma que este acontecimento foi crucial no tema da libertação dos nativos, pois se transformou numa liberdade em que apenas a dominação mudou, antes escravos, agora chamados de criados e sendo protegidos apenas pelo regimento dos órfãos. Anos mais tarde esse mesmo tema seria um dos motivos para a expulsão dos jesuítas da Província pelo Marquês de Pombal¹⁶⁴.

A “libertação” dos indígenas se deu apenas em 1755, pela lei de 6 de junho e a lei de 7 de junho retirou da mão dos missionários a administração dos aldeamentos. Assim como também marcou a criação da Companhia do Comércio do Grão Pará e Maranhão, que visava o incenvito do comercio de negros escravizados na região, o aumento do comercio e produção agricula, assim como a migração de cidadoes açorianos¹⁶⁵. Isso explica o porquê os artífices indígena ainda aparecerem com a nomenclatura de escravos no Catálogo de 1720. Carvalho (2021)¹⁶⁶, ainda ressalta que a implementação de tais leis faziam parte do plano do Marquês de Pombal e do seu irmão Francisco Xavier de Mendonça Furtado¹⁶⁷, para diminuir a influência dos jesuítas na população nativa.

¹⁶¹ GUZMÁN, Décio M. A de Alencar. Dans le labyrinthe du Kuwai : Échanges, guerres et missions dans la vallée de l’Amazone (1650-1750), Tese de doutorado. SORBONNE UNIVERSITÉ, Paris, 2018. pág. 668.

¹⁶² CRUZ, Ernesto. História de Belém, 1973, pág. 157.

¹⁶³ CRUZ, ibidem, pág. 157.

¹⁶⁴ A libertação da população indígena implicava diretamente com a monopolização da mão de obra dos nativos pelos padres jesuítas e com a implementação das políticas indigenistas de 1755, marcou de vez o declínio do poder da Companhia de Jesus na Amazônia. Ver CARVALHO, Roberta Lobão. A construção do discurso antijesuítico na Amazônia portuguesa (1705-1759). 2021. pág. 240 e 273.

¹⁶⁵ CARVALHO, Roberta Lobão. A construção do discurso antijesuítico na Amazônia portuguesa (1705-1759). 2021. pág. 274.

¹⁶⁶ CARVALHO, ibidem. pág. 274-275.

¹⁶⁷ O governador à frente da Capitania do Grão-Pará e Maranhão de Francisco Xavier de Mendonça Furtado durou de 1751-1759. Ver ARENZ, Karl Heinz. O cotidiano em verbetes: o Dicionário de Trier e a vida em uma missão jesuíta da Amazônia portuguesa em meados do século XVIII. *Antíteses*, v. 14, n. 28, p. 433-462, 2021. pág. 441.

Outro autor que discute o período em que os jesuítas estiveram na amazônia foi Augusto Meira na sua obra *“Evolução histórica de Belém do Grão-Pará”*¹⁶⁸. Nesta obra o Meira conta a história de Belém desde de sua fundação em 1616 por Francisco Castelo Branco e os principais momentos que marcaram a trajetória da capital paraense. O primeiro ponto neste livro é a citação do primeiro jesuíta que pisou no solo paraense, o padre Luiz Figueira, mas este não permanecendo muito tempo, devido algumas enfermidade¹⁶⁹. Depois de recuperado, o padre juntou um grupo de missionários jesuítas para a missão de catequização do Xingu, infelizmente o grupo foi morto por índios aruans na Ilha do Marajó, sem completar sua missão¹⁷⁰. Após esse incidente, apenas no ano de 1653 os jesuítas retornaram, como os padres João de Souto Maior e Gaspar Fragoso, para fundar o Colégio e sua Igreja. Que foi construída com a mão de obra indígena, como Meira Filho deixa claro:

Pleiteando o domínio da aldeia, por ordem régia, lhe caberia para a obtenção de braços e ajuda para os trabalhos da construção cujos fundamentos haviam sido lançados promissoramente, de imediato o Capitão-Mor, “Governador e Camaristas” aprovaram essa pretensão, dando aos jesuítas a “aldeia de Mortiguara”, das mais importantes que, na época, existiam na ilha grande de Joanes. Com a assistência desses índios, o padre Souto Maior conseguiu imprimir mais produção nos trabalhos do corredor inicial, cujo obra iria orientar o restante dos serviço projetados¹⁷¹.

Mas os jesuítas não foram os primeiros a utilizarem a mão de obra indígena para a prática de ofício, isso era uma atividade costumeira na colônia, um desses exemplos foi os indígenas selecionados para participar da expedição de Pedro Teixeira pela descoberta de novos território no Rio Amazonas, cerca de 300¹⁷² indígenas, esses colonizados e catequizados, para que durante a expedição ficassem responsáveis por colher frutas, caçar e outras atividades, durante as paradas de descanso. Também é de conhecimento que os indígenas também exerciam a atividade de práticos, responsáveis pela navegação dos colonos pelos rios da Amazônia, porque ninguém conhecia melhor estes lugares. Além dos demais ofícios que exerceram durante a colônia, que será mais explorado adiante

A utilização da mão de obra indígenas, foi o principal motivo da relutância da população da colônia em aceitar a estadia dos missionários da companhia de Jesus na província do Grão-Pará, pois estes temiam uma monopolização dos indígenas por parte dos religiosos, o que prejudicaria a força braçal nas fazendas e engenhos, esta realizada pelos

¹⁶⁸ MEIRA FILHO, Augusto. *Evolução histórica de Belém do Grão Pará-Fundação e história (1616-1823)*. 1915.

¹⁶⁹ MEIRA FILHO, Ibidem, pág. 277.

¹⁷⁰ GUZMÁN, Décio M. A de Alencar. *Dans le labyrinthe du Kuwai : Échanges, guerres et missions dans la vallée de l’Amazone (1650-1750)*, Tese de doutorado. SORBONNE UNIVERSITÉ, Paris, 2018.

¹⁷¹ MEIRA FILHO, Ibidem. pág 294.

¹⁷² MEIRA FILHO, Ibidem. pág. 228.

indígenas. Em 1639 a Câmara chegou a negar a licença para que os jesuítas se fixassem na região, com a alegação de que era uma vontade da população da colônia. A licença só foi concedida depois que o reitor do Colégio, João de Souto Maior, deixou claro que a intenção dos religiosos era apenas com a instrução da população nativa nas doutrinas da religião católica, assim não havendo um propósito político com a catequização dos indígenas. O padre também assinou um termo em que se compromete que ele e os outros padres da companhia, em não se intrometer com a tutela dos indígenas escravizados dos colonos¹⁷³. A situação tornou-se ainda mais complicada com a construção do Colégio de Santo Alexandre e da Igreja de São Francisco Xavier no terreno ao lado do Forte do Presépio, local privilegiado, bem ao centro do principal bairro da colônia (imagem 44), o antigo local onde o padres se estabeleceram ficava no bairro da campina, este sendo o mais afastado, como pode ser observado na imagem 43.



Figura 44: Mapa de Belém do Grão Pará no século XVIII, feito por Maýr Sampaio Fortuna de 1967. Fonte: Evolução histórica de Belém do Grão Pará, Augusto Meira Filho, 1915, 2ªed (2015).

¹⁷³ MEIRA FILHO, Ibidem, pág 291.



Figura 45: Planta Geométrica da Cidade de Belém do Grão Pará, no século XVIII. Fonte: Biblioteca Nacional.

O primeiro mapa (imagem 43) a cidade de Belém ainda no século XVII, a seta na cor vermelha sinaliza o local onde os jesuítas construíram a sua primeira casa e Igreja, pode observar no mapa os dois bairros sendo divididos pelo pantano do piry (letra b), assim como também é exposto às igrejas da Sé (está ainda sem a intervenção do arquiteto Antônio Landi), São João, do Carmo, Mercedários, Jesuítas, Misericórdia e Santo Cristo. No segundo mapa (imagem 44), do ano de 1753, observamos a cidade de Belém mais desenvolvida e novo terreno onde os jesuítas construíram seu Colégio e Igreja, sinalizado pela seta vermelha. Filho (1915)¹⁷⁴, comenta como essas ordens religiosas foram importante para o desenvolvimento da colônia, pois eram ao redor de seus conventos e igrejas que a cidade se expandia.

Retomando a construção dos missionários da Companhia de Jesus, com a mudança do terreno, foi possível a fundação dos espaços, utilizando a mão de obra indígena, como mencionado) e suas técnicas de construção. Ainda em Filho (1915), comenta que com os

¹⁷⁴MEIRA FILHO, Augusto. Evolução histórica de Belém do Grão Pará-Fundação e história (1616-1823). 1915.

“silvícolas¹⁷⁵” os colonos aprenderam a usar os recursos naturais e aplicariam tais conhecimentos no cotidiano e artísticos:

Os cipós da mata, longos e resistentes; a pedra superficial de imensa variedade, a areia das praias, o barro cozido, as varas flexíveis, o calcário abundante forneceriam, em princípio, os recursos naturais para a edificação do vilarejo em torno do forte. Assim, nasceriam as obras primitivas, em madeira simples, cobertura de pindoba¹⁷⁶, paredes de palha, modestas, chão batido e em grande parte inspiradas no sistema indígena reinante¹⁷⁷.

A primeira igreja dos jesuítas construída no novo terreno foi utilizando a técnica de taipa de pilão, coberta a princípio com telhas, mas devido ao peso das telhas, a cobertura foi substituída por folhas de pindoba. Como observamos nas citações, sem a mão de obra e os conhecimentos indígenas, seria impossível o funcionamento da colônia. Ainda em sua obra, Meira Filho (1915)¹⁷⁸, expõem a chegada de dois novos padres jesuítas em Belém, Manoel de Sousa e Matheus Delgado, estes vinham além de ajudar no trabalho missionários mas como também nas obras do Colégio, pois “a mão-de-obra, quase toda entregue aos índios, era de exigir a sua assistência para sua orientação técnica onde se fizesse necessária”, durante neste período, não existia operários especializados para as obras, apenas com a chegada de Antônio Vieira que os irmãos oficiais vieram para a capitania. Inclusive a falta de mão de obra especializada, foi um dos motivos para que os jesuítas ensinavam os indígenas os ofícios, para suprir tal demanda¹⁷⁹. Com o desenvolvimento da capitania, a necessidade da produção de bens, não somente para a decoração e construção das igrejas, mas para também os objetos do dia a dia, se tornou uma das principais atividades dos indígenas oficiais¹⁸⁰.

Em um outro artigo, Meira Filho (1971) ressalta a importância da mão de obra dos artífices indígenas nas obras da Companhia de Jesus:

É óbvio esclarecer e assegurar a participação do nativo nesses serviços. Auxiliando, observando, atendendo aos mestres, escultores, aos padres, sentindo a cada instante o *modus-faciendi*, o processo adotado pelos executores de semelhantes obras-primas, o silvícola, inteligente, constante tímido, apreciava, somava gestos e exemplos recebidos em seu labor diário e, aos poucos, tornar-se-ia, êle próprio, artesão, operário, artista, entalhador e executor dos detalhes que lhe impunham os

¹⁷⁵ Termo utilizado pelo autor para se referir aos indígenas, significa quem nasce ou vive na selva. Ver Dicionário Houaiss. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-2/html/index.php#4

¹⁷⁶ Uma espécie de palmeira, também conhecida como babaçu, cientificamente identificada como *Orbignya phalerata*. Ver Pindoba é uma espécie de palmeira da família das Arecáceas. Agro 2.0. Disponível em: <https://www.agro20.com.br/pindoba/>.

¹⁷⁷ Meira FILHO, Augusto Meira. Evolução histórica de Belém do Grão Pará-Fundação e história (1616-1823). 1915, 2ª ed (2015).

¹⁷⁸ Idem, página 296.

¹⁷⁹ MARTINS, Renata Maria de Almeida. Tintas da Terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759) Tese de doutorado, FAU-USP, 2009. vol II.

¹⁸⁰ GUZMÁN, Décio de Alencar. Festa, Preguiça e Matulagem: O trabalho indígena e as oficinas de pintura e escultura no Grão-Pará, sécs. XVII-XVIII. 2015. pag.11.

padres-mestres, os responsáveis pelas obras de acabamento do tempo. Sente-se em toda a sua pujança, em toda sua magnificência, essa participação do índio, aplicando, ecológicamente, e sem sentir, nas volutas dos pilares nos adôrnos superficiais, nos recantos das arcadas, na decoração barroca que a idéia jesuíta projetara à forma e ao volume do altar-mor, efetivamente, executado pelos artistas ocidentais, àquelas que, ainda agora, se observam nos retábulos, nas volutas, suntuária característica do barroco dinâmico cantante, agreste, modular, que a alma indígena, ao lado da influência importada, fixou de maneira eloquente e soberba¹⁸¹.

Mais adiante, o autor continua pontuando as marcas do trabalho indígena no retábulo da capela dedicada a São João, aplicação dos temas amazônicos no altar, inspirados nos nossos rios, costumes e o ambiente, onde se mesclam os conhecimentos dos padres e irmãos jesuítas junto com os dos artistas indígenas, assim criando uma arte barroca local.

Nota-se nesse altar um barroco agressivo que reflete a alma amazônica, torturada, nos frutos, nas aves, nas plantas, nas fibras, que envolvem e contornam com rudeza em contra-volutas de cipós, as hastes, as colunas, fustes e consolos em toda a concepção artística nascente, inspirada nos moldes ocidentais do primeiro altar. Em troca de folhas de acanto, parreiras, cachos de uvas, flôres singelas, aves e querubins do paraíso, figuras celestiais entre nuvens ou cálidos bouquets, o nosso artista, o artesão saído da floresta, dominado, vencido, dirigido pela conquista mas livre para extravasar suas mágoas e suas dores, fixa na escultura eterna os nossos pássaros, as nossas côres, nossos frutos, num entrelaçar vigoroso de beleza invulgar. É o espírito da mata, a voz temente das pororocas, o rugido feroz que vem do sertão para se fixar na arte luxuriante da floresta virgem e majestosa.

É perceptível que o autor compartilha da mesma visão da pesquisadora da arte Ida Hamoy, trabalhada no capítulo anterior, a respeito da inspiração de elementos da fauna e flora amazônica nos retábulos da Igreja de Santo Alexandre¹⁸². Ao analisar a capela de São João (imagem 45), conseguimos identificar tais elementos citados por Filho, como as voluptas (sinalizadas com as setas vermelhas), os pássaros (círculos verdes) as folhas de parreira (setas azuis) e os galhos das vieiras que lembram a rigidez dos cipós (seta amarela). Em comparação a primeira capela com influência de elementos ocidentais, esta seria a capela consagrada a Santo Alexandre (imagem 46). Nesta capela também encontramos os mesmos elementos citados acima sinalizados com as setas e círculos.

¹⁸¹MEIRA FILHO, Augusto. A capela de Santo Alexandre (1719-1969). Revista da Secretaria de Cultura do Pará, nº 4. 1971, pág.101.

¹⁸²HAMOY, Idanise Sant'Ana Azevedo et al. Itinerário de influências ibero-italianas na arte e na arquitetura: retábulos da Belém do século XVIII. 2012.

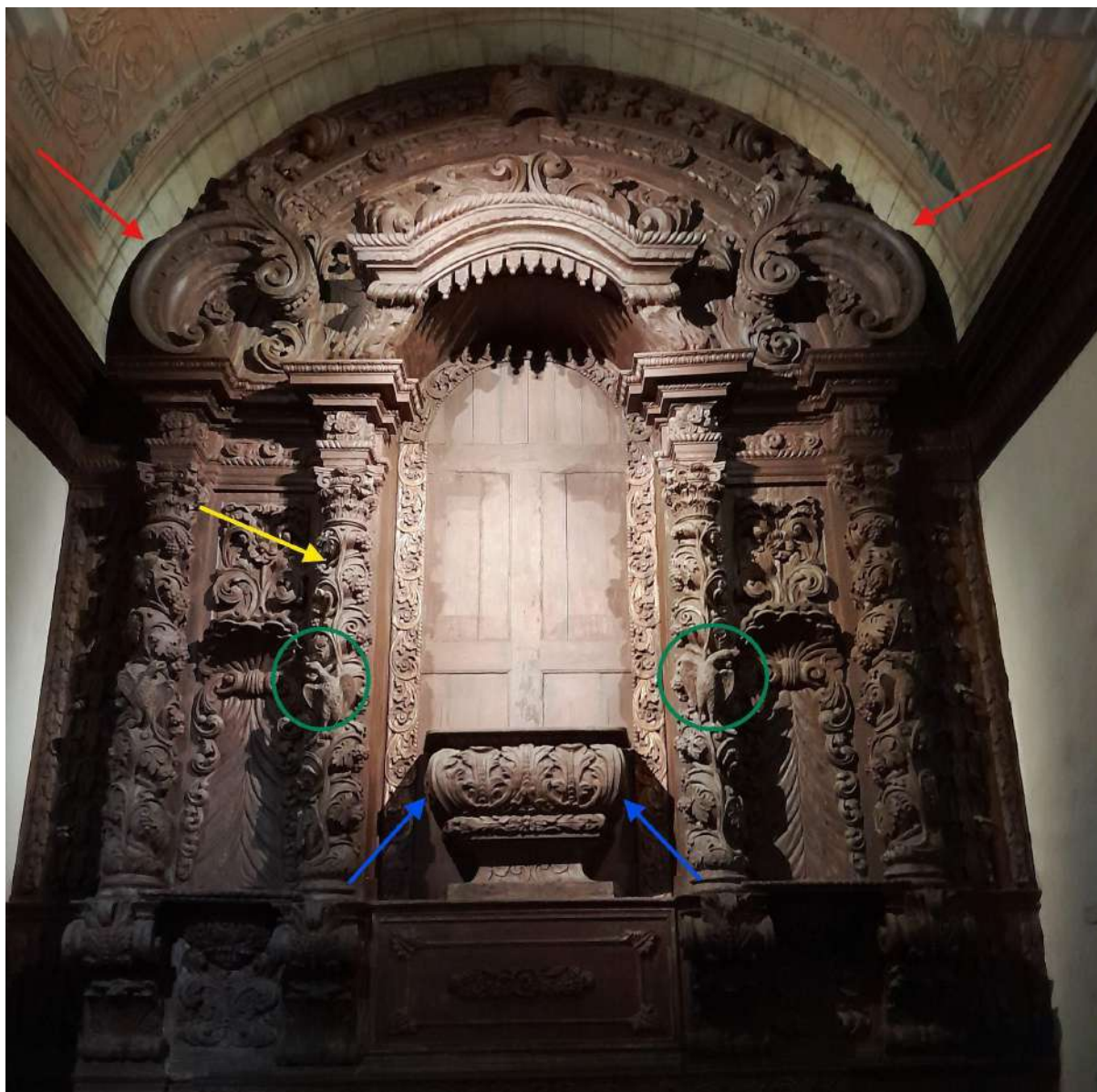


Figura 46: Capela de São João na Igreja de Santo Alexandre em Belém. Fonte: Acervo da autora.

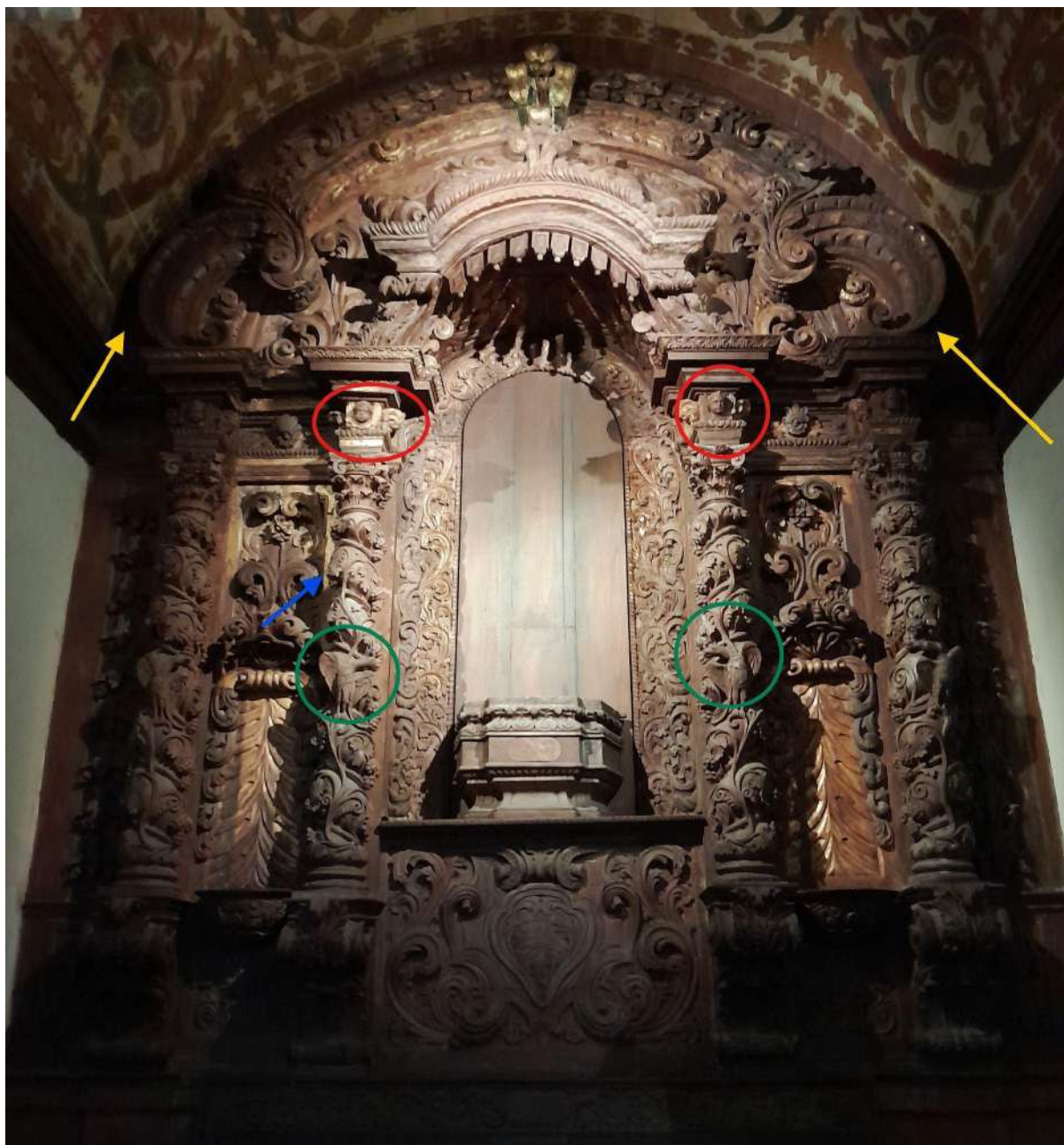


Imagem 46: Capela de Santo Alexandre na Igreja de Santo Alexandre em Belém. Fonte: Acervo da autora.

Entretanto, existe uma diferença entre os dois retábulos, como o autor comenta, a presença dos anjos querubins, marcados com os círculos em vermelho na imagem 46, estes elementos não são encontrados na capela de São João (imagem 45). Mas isto pode ser justificado por uma referência do artista que elaborou a ornamentação. O que é importante destacar é a percepção de Filho, em identificar tais elementos como sinais dos sentimentos e

participação dos oficiais indígenas nas obras. Guzmán (2015)¹⁸³, define que tais obras são resultados dos saberes mestiços, a mistura das técnicas ocidentais com as nativas, assim criando uma hibridação, e destaca a habilidade dos indígenas com as madeiras maleáveis, o conhecido miriti e as cerâmicas. Outro exemplo da prática dos indígenas com a madeira são o seu trabalho na fabricação de canoas e barcos para os colonos¹⁸⁴

Assim como João Daniel (2004), o pesquisador destaca a grande aptidão desses nativos, aos quais ele nomeia como artesãos, na fabricação das peças, na sua destreza com os materiais, como também na capacidade de imitar objetos criados por oficiais europeus. Um dos exemplo citado dessa mistura de conhecimentos citados pelo autor, é uma imagem de Nossa Senhora com o menino Jesus, exposta no Museu de Arte Sacra do Pará, cujo autor define a obra como “É, talvez, imagem inspirada em mulher de rosto indígena, cuja tez morena revela os indígenas exerciam, como também ofícios de ferreiro, torneiro e alfaiates, como o Catálogo de 1720 do Colégio de Santo Alexandre expõem, contudo, a respeito dessas atividades serão mais exploradas no tópico três deste capítulo.

Outro ofício fundamental para colônia praticado pelos indígenas que Ferreira e Guzmán (2014)¹⁸⁵ destacam é o de remeiro, pois devido a sua familiarização com os rios da Amazônia, eram esses indígenas que levaram os colonos para as missões de exploração pelo território amazônico. De certeza foram esses indígenas que ganharam um status importante dentro do mundo da colônia, porque sem seus conhecimentos, seria quase impossível navegar pelos rios e era uma atividade que também apresentava um certo grau de risco para estes, por conta dos ataques de índios *bravos*, de animais e até de mosquitos. Ainda na em seus estudos, o pesquisador Guzmán ressalta a importância da mão de obra indígena em todos os âmbitos da sociedade colonial, muito devido a principal mão obra disponível, já que o comércio de negros escravizados só tomou força na segunda metade do século XVIII, devido a criação da Companhia do Comércio, mas que esses negros escravizados não vieram para substituir a mão de obra indígena¹⁸⁶, mas para se mais uma força braçal para trabalhar nas lavouras e

¹⁸³ GUZMÁN, Décio de Alencar. Festa, Preguiça e Matulagem: O trabalho indígena e as oficinas de pintura e escultura no Grão-Pará, sécs. XVII-XVIII. 2015.

¹⁸⁴ GUZMÁN, Décio de Alencar. JUNIOR, Leonardo Raiol. A reorganização e a fluidez do uso da mão de obra indígena no Grão-Pará: Segunda metade do século XVIII (1750-1765). 2019.

¹⁸⁵ FERREIRA, Elias Abner Coelho, GUZMÁN, Décio. “Porque sem eles [...] é não terem asas para voar, nem pés para caminhar”: Os índios remeiros na Amazônia colonial. Um estudo a partir da crônica do padre João Daniel (1741-1776). IV Encontro Internacional de História Colonial. 2014.

¹⁸⁶ GUZMÁN, Décio de Alencar. JUNIOR, Leonardo Raiol. Ibidem. 2019. pág.190.

Existem pesquisas que tratam da relação entre os indígenas e negros escravizados na colônia, como ambos grupos sociais conviviam com a situação de opressão causada pelos colonos. Relatos da criação de locais que serviam de refúgio para essas pessoas no momento que decidiam fugir dos maus tratos. Ver GOMES, Flávio dos

demais ofícios, muitos desses ensinados pelos missionários jesuítas, como o Catálogo do Colégio expõem o nomes de alguns negros escravizados que eram aprendizes das oficinas.¹⁸⁷ A também pesquisadora Renata Lima, uma das principais autoras discutidas nesta dissertação, trás em seus trabalhos discursos fundamentais sobre a presença desses artífices indígenas na historiografia amazônica, mas diferente dos demais autores citados até o momento, Lima busca entender essas pessoas através das suas obras fabricadas, como pinturas, retábulos e imaginárias, focando muito mais na parte artística e arquitetônica das missões jesuítas na amazônia, devido a sua formação em arquitetura. Em sua tese de doutorado¹⁸⁸ trás diversas informações de como se deu o funcionamento dessas oficinas dentro do Colégio de Santo Alexandre e nas missões da Companhia espalhadas pelo interior do Estado, como as Fazendas de Gibirí, Mamayacu e o Engenho de Jaguarari. Uma das principais contribuições de Renata Lima, foi a realização da sua transcrição do Catálogo de 1720 do Colégio jesuíta¹⁸⁹, este largamente explorado e estudado neste trabalho, que nos possibilitou saber um pouco mais sobre o funcionamento das oficinas, neste seu trabalho a pesquisadora cita os escultores indígenas Ângelo, Marçal e Faustino, os possíveis responsáveis por algumas obras na Igreja de Santo Alexandre. Assim como Guzmán (2015 e 2019)¹⁹⁰ Lima (2012) cita a diversidade etno cultural existente dentro destas oficinas, onde negros escravizados, indígenas e europeus trabalhavam na feitura das peças para o adorno da Igreja em Belém, como para objetos domésticos de próprio uso da Companhia e em sua maioria estão denominados de escravos. Outro ponto também destacado em suas pesquisas, é a influência da cultura indígena nas peças fabricadas nas oficinas, assim criando uma arte barroca amazônica, como os anjos tocheiros exposto no Museu de

Santos. Em torno dos bumerangues: outras histórias de mocambos na Amazônia colonial. **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 28, p. 40–55, 1996.

¹⁸⁷ Alguns dos nomes são: Francisco Massus, Manuel Garcia, Pero, Manuel, Ignácio e Feliz. Ver DE ALMEIDA MARTINS, Renata Maria. 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, p. 183-202, 2009. pág.193.

¹⁸⁸ MARTINS, Renata Maria de Almeida. Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759). Tese de doutorado, FAU-USP, 2009. Vol. II.

¹⁸⁹ MARTINS, Renata Maria de Almeida. POR UMA HISTÓRIA DA ARQUITETURA E DAS ARTES NAS MISSÕES JESUÍTICAS DO MARANHÃO E GRÃO-PARÁ (SÉCULOS XVII E XVIII): DOCUMENTAÇÃO PRIMÁRIA INÉDITA. 2012. e DE ALMEIDA MARTINS, Renata Maria. 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, p. 183-202, 2009.

¹⁹⁰ GUZMÁN, Décio de Alencar. Festa, Preguiça e Matulagem: O trabalho indígena e as oficinas de pintura e escultura no Grão-Pará, sécs. XVII-XVIII. 2015; GUZMÁN, Décio de Alencar. JUNIOR, Leonardo Raiol. A reorganização e a fluidez do uso da mão de obra indígena no Grão-Pará: Segunda metade do século XVIII (1750-1765). 2019.

Arte Sacra do Pará, nas técnicas indígenas incorporadas no trabalho dos irmãos jesuítas, nos elementos da terra explorados para a fabricação destas peças, madeiras e resinas¹⁹¹.

O pesquisador Karl Heinz Arenz (2021)¹⁹², também discorre da influência da cultura indígenas nos trabalhos nas missões jesuítas, como na fabricação de embarcações para a locomoção dos colonos, citado anteriormente neste tópico. Além dessa mão de obra, o autor também comenta o uso de termos das línguas indígenas para criação de um dicionário¹⁹³ por volta de 1756, antes da expulsão dos jesuítas da Capitania. Através deste documento se consegue entender o cotidiano das missões no Rio Xingu, como a fabricação de farinha, um dos principais alimentos da base alimentar da colônia e até de catequização dos nativos com as doutrinas católicas. Assim como os demais pesquisadores, ressalta a importância da mão de obra indígena e seu uso nas expedições para coleta das drogas do sertão¹⁹⁴. Mas o seu principal trabalho está exposto no livro *De l'Alzette à l'Amazonie: Jean-Philippe Bettendorff et les jésuites en Amazonie portugaise (1661-1693)*¹⁹⁵, onde realiza uma árdua pesquisa sobre o padre João Felipe Bettendorff, este que foi reitor do Colégio de Santo Alexandre, superior das missões no Grão-Pará e Maranhão e hoje também conhecido como um dos principais cronistas da Companhia de Jesus na Amazônia.

Como podemos observar, cada autor exposto e discutido apresentou uma forma diferente para estudar esses indígenas artífices, uns focando na historiografia da Capitania, outros através das artes produzidas por essas pessoas e até por meio da linguagem, mas todos a sua maneira ressaltando a importância da mão de obra indígena para o sucesso das missões religiosas, para o desenvolvimento e desenvolvimento da colônia, sem as populações indígenas isso não seria possível. Interessante pensar a diversidade de ofícios que esses indígena realizaram, não somente trabalhando com as esculturas da Igreja de Santo Alexandre, mas todos esses contendo seus saberes. Foi também possível identificar que essas populações encontravam formas para lutar contra os maus tratos dos colonos e religiosos, seja

¹⁹¹ MARTINS, Renata Maria de Almeida. Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759). Tese de doutorado, FAU-USP, 2009. Vol. II.

¹⁹²ARENZ, Karl Heinz. O cotidiano em verbetes: o Dicionário de Trier e a vida em uma missão jesuíta da Amazônia portuguesa em meados do século XVIII. **Antíteses**, v. 14, n. 28, p. 433-462, 2021.

¹⁹³ Manuscrito descoberto na biblioteca Municipal da cidade de Trier na Alemanha, pelo pesquisador Jean-Claude Muller, datado no ano de 1756, no vale do Rio Xingu. Ver ARENZ, Karl Heinz. O cotidiano em verbetes: o Dicionário de Trier e a vida em uma missão jesuíta da Amazônia portuguesa em meados do século XVIII. **Antíteses**, v. 14, n. 28, p. 433-462, 2021.

¹⁹⁴ARENZ, Karl Heinz; DA SILVA, Francisco Renan Araújo. “Modo como se há de governar o gentio que há nas aldeias de Maranhão e Pará”: um regimento proposto pelo padre Antônio Vieira (ca. 1653). **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, v. 4, n. 8, 2012, pág. 479.

¹⁹⁵ARENZ, Karl-Heinz. *De l'Alzette à l'Amazonie: Jean-Philippe Bettendorff et les jésuites en Amazonie portugaise (1661-1693)*. Sarrebruck: Éditions universitaires européennes, 2010.

por meio das fugas ou solicitando ajuda para o poder da capitania, por meio das leis a favor da sua liberdade¹⁹⁶, mas isto não apaga toda a violência que as populações sofreram com o processo de colonização. Contudo, esses novos estudos dentro da historiografia indígena, nos mostra que estes sujeitos não são personagens inertes, apenas servindo como mão de obra, figuras em segundo plano, pelo contrário, estes marcaram profundamente a história da Amazônia, por meio das suas realizações. No próximo tópico, iremos explorar de forma mais cuidadosa quem eram esses artífices.

3.3 Artífices indígenas nas oficinas do Colégio

Neste tópico, iremos enfim mergulhar no universo dos artífices nas oficinas do Colégio de Santo Alexandre, explorando quem foram os três principais personagens desta dissertação, Angelo, Marçal e Faustino. Anteriormente discutimos como o papel da população indígena foi fundamental para a colônia e também o sucesso das missões, também como foi empregado os saberes indígenas nas obras. Assim que chegaram em Belém em 1653¹⁹⁷, para erguer sua Igreja e seu Colégio, os jesuítas necessitavam da mão de obra indígena para realizar essa tarefa. Segundo Filho (1915)¹⁹⁸, apenas com a chegada de Serafim Leite na Capitania do Grão-Pará, os jesuítas em Belém receberam outros padres qualificados para ajudar nas obras. Também foi exposto no capítulo um, a prática de ensinar os ofícios para as as populações nativas visavam suprir o déficit da mão de obra. Os missionário aproveitavam a grande habilidade dos indígenas com alguns ofícios, principalmente com madeira, os indígenas possuíam uma enorme destreza com o corte de madeira, uma prova disso são as várias oficinas de fabricação das canoas e os belos exemplares de retábulos e imaginárias da Igreja de Santo Alexandre¹⁹⁹.

Dentro do Colégio em Belém, um dos destaques era a oficina de escultura, esta comandada pelo irmão jesuíta João Xavier Traer, atividade esta responsável pela feitura dos entalhamentos da Igreja em Belém. O Catálogo de 1720, nos informa o espaço onde eram realizados as oficinas

Se fizeram a primis fundamentis no pedaço do corredor novo pelas costas da Capela-mór em que ficam duas janelas rasgadas, uma para baixo com grades, uma

¹⁹⁶ GUZMÁN, Décio de Alencar. JUNIOR, Leonardo Raiol. A reorganização e a fluidez do uso da mão de obra indígena no Grão-Pará: Segunda metade do século XVIII (1750-1765). 2019.

¹⁹⁷ Segundo Serafim Leite, os padres João de Souto Maior e Gaspar Fragoso chegaram no mês de janeiro de 1653 em Belém. Ver LEITE, Serafim. História da Companhia de Jesus no Brasil. Tomô III, 1943, pág. 208.

¹⁹⁸ MEIRA FILHO, Augusto. Evolução histórica de Belém do Grão Pará-Fundação e história (1616-1823). 1915, 2º ed (2015).pág.296.

¹⁹⁹ GUZMÁN, Décio de Alencar. JUNIOR, Leonardo Raiol. Ibidem. 2019.

para cima com gelosias, dois cubículos, um para a Botica, e serve entretanto ao Irmão Escultor e rapazes que aprendem [...] ²⁰⁰

O irmão escultor que o Catálogo menciona pode ser João Xavier Traer, pois de acordo com Martins (2009) ²⁰¹ ele estava no Colégio neste período, a pesquisa ainda afirma que não se tem informações de grandes obras de entalhamento dentro do espaço antes da chegada de Traer, o que se leva acreditar que ele tenha fundado a oficina de escultura. Anterior ao Catálogos temos informação através da Crônica do padre Felipe Bettendorff ²⁰² da criação de retábulos para as capelas laterais da Igreja, para a festa de São Francisco Xavier, mas estes foram feitos de papel e se desfizeram com o tempo ²⁰³. Então como afirmamos anteriormente, as obras de adorno são de Traer e dos seus aprendizes.

O Catálogo de 1720 traz a lista dos oficiais que estavam no espaço, entre eles Ângelo, Marçal e Faustino. Abaixo segue uma tabela com o nome desses artífices, sua atividade, local de origem e situação de trabalho (liberto ou escravo)

Lista de Oficiais no Colégio de Santo Alexandre				
Nome dos Oficiais	Atividade	Situação de trabalho	Etnia	localidade de origem
Francisco Massus	Pedreiro	Escravo	Preto	Engenho de Jaguarai
Manuel Garcia	Pedreiro	Escravo	Preto	Engenho de Jaguarari
Estevão	Pedreiro	Escravo	Preto	Engenho de Jaguarari
Manuel	Pedreiro	Escravo	Preto	Engenho de Jaguarari
Mathias	Pedreiro	Não informado	Indígena	Fazenda de Gibiríé

²⁰⁰*Catálogo deste Colégio de Santo Alexandre, seus bens, oficinas, fazendas, servos, gados, dispêndios, e dívidas ativas e passivas, 1720.* A transcrição utilizada foi retirada do trabalho MARTINS, Renata Maria de Almeida. *Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759).* Tese de doutorado, FAU-USP, 2009. Vol. II. apêndice. pág. 187-199.

²⁰¹MARTINS, Renata Maria de Almeida. *Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759).* Tese de doutorado, FAU-USP, 2009. Vol. II. pág. 293.

²⁰²BETTENDORFF, João Felipe. *Crônica dos padres da companhia de Jesus no Estado do Maranhão.* 2º ed. 1990.

²⁰³[...] o irmão João de Almeida, os altares colaterais à conta sua... Os colaterais também se acabaram a tempo, mas como eram de papel e a cada passo se abolia com elles botaram-se a perder. Ver BETTENDORFF, João Felipe. *Crônica dos padres da companhia de Jesus no Estado do Maranhão.* 2º ed. 1990, pág. 254-255.

Cayetano	Pedreiro	Forro	Indígena	Fazenda de Mamayacu
Cazimiro	Ferreiro	Não informado	Indígena	Fazenda de Gibirié
Sylvestre	Ferreiro	Não informado	Indígena	Fazenda de Gibirié
Pero	Ferreiro	Não informado	Preto	Fazenda de Gibirié
Lázaro	Ferreiro	Forro	Preto	Fazenda de Gibirié
Miguel	Ferreiro	Escravo	Preto	Engenho de Jaguarari
Ignácio	Ferreiro	Escravo	Preto	Engenho de Jaguarari
Ignácio	Carpinteiro	Escravo	Preto	Engenho de Jaguarari
Feliz	Carpinteiro	Escravo	Preto	Engenho de Jaguarari
Antônio Guiapi	Carpinteiro	Não informado	Indígena (Guiapi)	Fazenda de Mamayacú
Raimundo Tupinambá	Carpinteiro	Não informado	Indígena (Tupinambá)	Fazenda de Mamayacú
Madu Gregório	Carpinteiro	Não informado	Não informado	Fazenda de Mamayacú
Severino	Carpinteiro	Não informado	Indígenas	Colégio de Santo Alexandre
João	Carpinteiro	Não informado	Indígenas	Colégio de Santo Alexandre
Mandú	Carpinteiro	Escravo	Cafuzo (?)	Engenho de Ibyrajuba
Marçal	Escultor	Escravos	Indígenas	Fazenda de Gibirié
Ângelo	Escultor	Escravos	Indígenas	Fazenda de Gibirié

Faustino	Escultor	Escravos	Indígenas	Fazenda de Gibirié
Antônio	Torneiros	Escravos	Indígena	Fazenda de Gibirié
Clemente	Torneiros	Escravos	Indígena	Fazenda de Gibirié
Francisco	Alfaiate	Escravo	Preto	Engenho Jaguarari
Duarte	Alfaiate	Escravo	Preto	Engenho Jaguarari
Antônio Corcovado	Alfaiate	Escravo	Preto	Engenho Jaguarari
Januário	Tecelão	Forro	Não informado	Fazenda de Mamayacu
Antônio	Tecelão	Forro	Não informado	Fazenda de Mamayacu

Tabela 1: Lista dos oficiais do Colégio de Santo Alexandre que consta no Catálogo de 1720.

Como pode ser observado na tabela, existe uma diversidade de oficiais que trabalhavam no Colégio durante aquele ano, negros, indígenas e cafuzos, em sua maioria escravos, como Ângelo, Marçal e Faustino (grifados em amarelo) e provenientes das fazendas do interior do Estado que pertenciam à Companhia. As fazendas mais recorrentes na tabela são: a fazenda de Gibirié; o Engenho de Jaguarari e o de Mamayacu. De trinta trabalhadores, o ofício que mais possuía trabalhadores é a carpintaria, cerca de vinte e sete oficiais, o que é explicado devido às grandes obras em madeira dentro da Igreja de Santo Alexandre. Martins (2009) acredita que a incorporação desses indígenas nas oficinas também era uma forma de integrá-los à vida cristã e os jesuítas perceberam a grande habilidade dos nativos para com os trabalhos manuais²⁰⁴. Além desses artífices virem para o Colégio para aprender e depois voltarem para seus aldeamentos para ensinar este para os demais indígenas²⁰⁵, assim criando uma arte mestiça. Um exemplo desse intercâmbio são os indígenas escultores, de origem da Fazenda de Gibirié, que muito provavelmente aprenderam o ofício e depois voltaram para as

²⁰⁴MARTINS, Renata Maria de Almeida. Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759). Tese de doutorado, FAU-USP, 2009. Vol. II. pág.240

²⁰⁵MARTINS, Ibidem, pág.237.

suas comunidades, para ensinar e continuar seus trabalhos. Entretanto, apesar das belas obras realizadas pelos artífices indígenas, os jesuítas reclamavam bastante do ritmo de trabalho dos nativos, muitas vezes rotulados como preguiçosos (Martins 2009; Guzmán 2012). Pois os jesuítas não entendiam a forma de trabalho destes, que antes da chegada dos europeus eram acostumados com o ritmo de auto sobrevivência, diferente dos colonizadores que tinham suas vidas em torno do comércio, em trabalhar para ganhar riquezas. Devido a isso muitos indígenas passavam por castigos físicos para que realizassem os trabalhos dentro das oficinas, como é revelado em uma carta de Traer enviada para outro jesuíta:

Para descrever a preguiça aviltante deste povo (não apenas para a economia, mas também para as coisas espirituais) não posso deixar de relatar o que me aconteceu com meu criado que me mistura as tintas. Depois de advertir este moleque travesso do trabalho não feito com palavras caridosas, depois com palavras duras e, como nada adiantava, também com palmadas, perguntei-lhe que seria dele no futuro, se ele não melhorasse. Eu lhe disse que se ele não melhorasse, a punição seria constante e nada lhe daria de comer. Ele me respondeu que neste caso fugiria para a floresta²⁰⁶.

Assim também exposto na carta e comentado anteriormente, a fuga para a floresta era uma das alternativas que a população tinha para fugir dos maus tratos e segundo a carta, isso também não foi diferente dentro das oficinas do Colégio Jesuíta. Guzmán (2008)²⁰⁷ em seu trabalho traz uma menção da crônica de João Daniel sobre a aplicação de castigos físicos para que os indígenas obedecessem os missionários, segundo o padre, o “melhor remédio para submeter os índios à obediência dos padres era ‘o tronco, a palmatória e os açoites’ e acreditava que ‘para os índios obedecerem a seus missionários, é necessário que os temam²⁰⁸’”. Isso nos faz refletir até que ponto os indígenas possuíam a liberdade para expressar sua criatividade nas obras produzidas? Como observado, todo o trabalho realizado dentro das oficinas era monitorado pelos missionários, para que saíssem ao seu gosto.

Entretanto, mesmo com essa interrogação em mente, não se pode negar a grande influência dos artífices indígenas nas obras jesuítas na Amazônia, em especial a Igreja de

²⁰⁶CARTA DO JESUÍTA JOÃO XAVIER TRAER em 16 de março de 1705. In: STÖCKLEIN, Joseph (Org.). DER NEUE WELT-BOTT mit allerhand Nachrichten dern Missionariorum S.J. Augsburg / Graz, 1728, t. XIV, n. 332, pp. 64-67. tradução de Fernando Aymoré. APUD Martins, Renata (2009)

²⁰⁷GUZMÁN, Décio de Alencar. A colonização nas Amazônia: guerras, comércio e escravidão nos séculos XVII e XVIII. Revista Estudos Amazônicos, vol III nº2, 2008, p.103-139, pág. 110.

²⁰⁸Trecho retirado de DANIEL, João. Tesouro descoberto no máximo rio amazonas. Separata dos Anais da Biblioteca Nacional, vol.95, tomo 2 (1975), p.247. Apud GUZMÁN, Décio de Alencar. A colonização nas Amazônia: guerras, comércio e escravidão nos séculos XVII e XVIII. Revista Estudos Amazônicos, vol III nº2, 2008, p.103-139, pág. 110.

Santo Alexandre, sendo um grande exemplo de uma arte mestiça realizada por indígenas e missionários. Dois mundos diferentes unidos em peças de um primor único, que conta a história de cada mão que realizou a sua feitura, como os indígenas Ângelo, Marçal e Faustino, personagens que infelizmente não temos muitas informações, apenas que eram escultores e proveniente da Fazenda de Gibirié, mas que sua cultura continue ainda por muito tempo ser contada através dessas peças de um arte barroca jesuítica feita por mãos indígenas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante toda a construção do trabalho, observamos todas as nuances da importância da mão de obra indígena para a historiografia da Companhia de Jesus na Amazônia e da Capitania do Grão-Pará. Vimos os vários ofícios que os indígenas executaram para o funcionamento de toda uma colônia e como isso se tornou objeto de disputa, o que levou à expulsão dos jesuítas em 1759. Mas, além de tudo isso, expomos como o conhecimento indígena foi utilizado na feitura das obras que hoje compõem o Museu de Arte Sacra do Pará, tal qual os belos retábulos, com destaque para o da capela de São Miguel Arcanjo, e as imaginárias feitas pelas mãos desses sujeitos.

Mesmo não existindo documentos que informem o nome exato de qual indígena produziu determinada peça, o Catálogo de 1720²⁰⁹ do Colégio de Santo Alexandre proporcionou o conhecimento dos nomes de Ângelo, Marçal e Faustino, artífices indígenas escravizados que, devido aos seus nomes em português, foram catequizados, colonizados e eram originários da fazenda jesuítica de Gibirié, localizada no atual município de Barcarena, aproximadamente a 48 km da capital Belém, no Pará. Hoje no terreno ainda se mantém uma igreja consagrada a São Francisco Xavier, porém a construção não se refere ao período dos jesuítas. A Fazenda do Gibirié era uma das principais propriedades dos jesuítas, havendo no espaço algumas oficinas, como de tecelagem, serralheria e ferraria, assim como em outras propriedades. Tal qual observado na tabela 2 do capítulo 3, foi uma das localidades que mais possuía oficiais no ano de 1720 no Colégio de Belém, incluindo no ofício de ferreiro.

Além do local de origem de Ângelo, Marçal e Faustino, sabemos também que estavam no Colégio como integrantes da oficina de escultura junto ao irmão João Xavier Traer, responsável pelo desenho dos púlpitos da Igreja de Belém, construída com mão de obra indígena. O que nos leva à hipótese de os três indígenas terem participado da construção. Para além dos púlpitos, temos os anjos tocheiros ao qual João Daniel descreve como a primeira obra feita por artífices indígenas e realizada com grande primor²¹⁰, sendo admirada pelos europeus. Tais informações nos levam a pensar que esses indígenas também contribuíram para a feitura do retábulo da capela de São Miguel Arcanjo e do rosto entalhado na base do seu altar principal. Outro fator importante foi a análise realizada no rosto,

²⁰⁹ Transcrição disponível no artigo DE ALMEIDA MARTINS, Renata Maria. 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, p. 183-202, 2009.

²¹⁰ DANIEL, João. Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas, vol.1, Rio de Janeiro: Contraponto, 2004. pág.342.

utilizando o paradigma indiciário do historiador Carlo Ginzburg, onde se observa os pequenos detalhes de um objeto para se entender o todo. Com isso em mente, observei que a forma como foi esculpido o nariz do rosto da capela de São Miguel se assemelha ao de um dos anjos tocheiros, reforçando a hipótese de ser uma peça produzida por um indígena. O traço em destaque se refere ao que é conhecido como a “ponte” do nariz e foi construído em um formato mais quadrado, reforçando a similaridade citada, o que se pressupõe de que possa ser uma técnica repetida pelo autor de ambas as obras.

Além desse traço, também chamou atenção o elemento presente na cabeça, que faz lembrar a mesma estrutura de um cocar, adorno tradicional das comunidades indígenas. Entretanto, ao redor do seu pescoço é possível identificar uma vestimenta habitual dos missionários, assim impossibilitando identificar se é um rosto indígena ou europeu. Estas informações nos levaram a classificar a peça como de feitura indígena, porém com a presença de traços que remetem a um fenótipo europeu da época e à arte barroca jesuíta.

Levando em consideração as informações expostas e os estudos dos pesquisadores Serge Gruzinski e Renata Martins, chegamos ao conceito de que as peças feitas durante as oficinas do Colégio de Santo Alexandre e expostas no Museu de Arte Sacra do Pará podem ser definidas como uma arte mestiça, justamente por possuírem mão de obra indígena e jesuítica, contendo elementos remetentes à cultura indígena, como o adorno de cabeça do rosto da capela de São Miguel, além de terem sido produzidas com base nos conhecimentos e técnicas, pois segundo os relatos de João Daniel, foi com a ajuda dos indígenas que selecionaram a madeira que o retábulo das suas Igrejas seriam produzidas, o cedro vermelho²¹¹, madeira bastante resistente, o que é comprovado pela duração das peças expostas no Museu. Mas estas peças também possuem os saberes dos artistas jesuítas, estes vindo de diversas partes da Europa, trazendo consigo suas experiências de arte, além de serem obras que fazem parte da arte barroca jesuíta, com elementos do imaginário da fé católica. Com isso as tornando uma arte mestiça, a consequência do choque entre as duas culturas.

Um outro objetivo alcançado durante a pesquisa foi entender o funcionamento das oficinas. Estas também foram realizadas em outros lugares da América Latina, por onde houve as missões de evangelização dos jesuítas, como o Chile e no próprio Brasil, as missões do Rio Grande do Sul e Maranhão. Entendemos que a prática de incluir as populações

²¹¹ “É pau muito leve, e muito fácil de se beneficiar; é escolhido para as imagens; não entra com ele o caruncho, nem turu, e muito menos o cupim, que são o maior inimigo das madeiras, porque é pau amargoso. Para as obras de entalho, retábulos, e quaisquer outras que se hajam de doura, é escolhido.” Ver DANIEL, João. Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas, vol.1, Rio de Janeiro: Contraponto, 2004. pág.490.

indígenas nas oficinas jesuíticas era uma forma de integrar o indígena na vida social religiosa, além de ser a principal mão de obra disponível na colônia²¹². Como foi exposto no capítulo três, havia um déficit de mão de obra especializada para as obras, assim surgindo a necessidade de ensinar a população nativa.

Não foi de exclusividade do Colégio de Santo Alexandre em Belém que essas oficinas foram instaladas. Através do Inventário de 1760, realizado após a expulsão dos jesuítas das colônias portuguesas, temos conhecimento do funcionamento de oficinas na Fazenda de Gibiré, como mencionado anteriormente, no Engenho de Jaguarari e Mamayacu²¹³. Justamente para que essas localidades dessem apoio de mão de obra para a sede da Companhia na Capital, como também para suprir as suas próprias atividades internas. Assim esses artífices vinham de suas comunidades de origem para aprender o ofício, para depois transmiti-lo aos demais indígenas nas fazendas. Como também foi observado, a dinâmica de trabalho dentro das oficinas não se dava totalmente de forma harmoniosa, relatos de Traer e João Daniel, comprovam a insatisfação dos jesuítas como a forma de produção dos indígenas, os culpando pelo seu mal da “preguiça” para não produzirem mais, até os ameaçando de castigos físicos, mas os indígenas possuíam suas estratégias para fugir desses maus tratos. Como fugindo para a floresta ou recorrendo às leis que lhe davam algum amparo. Ainda sobre o ambiente das oficinas, os trabalhos executados pelos artífices indígenas eram supervisionados pelos missionários, assim não podendo afirmar até que ponto os indígenas possuíam a liberdade de executar seus trabalhos.

Também foi possível, mesmo que parcialmente, a análise a respeito do discurso expográfico do Museu de Arte Sacra do Pará sobre os artífices indígenas, onde foi observado que mesmo havendo a menção da utilização da mão de obra indígena na feitura das peças, não contém o nome de Ângelo, Marçal e Faustino e outros demais artífices indígenas, como integrante das oficinas as quais aquelas obras foram fabricadas, em nenhuma das placas informativas do espaço, assim como a contribuição da população indígena para além da sua mão de obra, como os materiais e técnicas. O discurso do espaço está centralizado na história da Companhia de Jesus no espaço, deixando em segundo plano as importantes contribuições da população indígena para a construção do lugar e na fabricação dos adornos. Outra problemática observada durante as visitas, é a respeito do número de placas de informação que se remetem a história do espaço, no total são apenas 4, tirando as placas informativas na

²¹² MARTINS, Renata Maria de Almeida. Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759). Tese de doutorado, FAU-USP, 2009. Vol. II. pág.240

²¹³ ARSI, cód. Bras. 28, fls. 9-22 (Inventário do Colégio do Pará, 1767).

base das peças, onde contém pouquíssimas informações sobre as obras. Foi constatado através de pesquisas no livro sobre o restauro da Igreja e do Museu de Arte Sacra²¹⁴, que em todos seus anos de funcionamento não houve uma mudança na expografia do Museu, o que pode nos levar a entender como um certo descaso ou falta de incentivo para continuar pesquisas sobre a historiografia do espaço, onde tais problemáticas poderiam ser sanadas. O que se torna prejudicial para uma instituição com a função de preservar e transmitir a história da sociedade paraense.

Com isso, observamos que quase todos os objetivos da pesquisa foram alcançados, alguns impossibilitados devido a fatores externos, como a falta de retorno do Sistema Integrado de Museus e Memoriais para a realização de entrevistas com os mediadores do Museu de Arte Sacra no intuito de construir a análise discursiva do espaço em relação aos artífices indígenas na expografia do local. Outro problema foi a dificuldade ao acesso da documentação a respeito aos jesuítas, pois muitos dos manuscritos estão em arquivos fora do país (Roma e Portugal), sendo impossível o acesso. Aos que tive acesso, foram graças a pesquisadores colaboradores, como o professor Karl Arenz e o trabalho de Renata Martins. Devido ao tempo do mestrado aliado à escassez de recursos financeiros impulsionada pelo 1 ano e 6 meses sem bolsa de apoio, não tive como pesquisar os demais documentos que estavam em mente no início do projeto. Entretanto, mesmo com estes obstáculos se faz necessário destacar a originalidade da pesquisa para se entender o forjamento de um barroco amazônico.

Contudo, espero retomar no doutorado a pesquisa sobre a influência das culturas indígenas nos elementos das pinturas da Igreja de Santo Alexandre, que não pude aprofundar nesta pesquisa, principalmente sobre os desenhos da Capela-Mor, assim como o estudo da resina aplicada no douramento das capelas, realizada por um artífice indígena chamado Lucas, de acordo com Renata Martins na sua tese de doutorado²¹⁵, tendo sido ensinado por Agostinho Rodrigues, que em 1740 era pintor no Colégio em Belém²¹⁶. Vejo como grande necessidade o estudo mais aprofundado da temática das pinturas da Igreja de Santo Alexandre na historiografia da Companhia de Jesus no Pará.

Com isso, mesmo com a ausência de informações precisas sobre esses artífices, foi possível construir a imagem de quem foram, afirmar a sua presença na oficina de escultura e a sua autoria na elaboração de peças do acervo, contribuição que pode continuar a ser

²¹⁴ FELIZ LUSITÂNIA: Museu de Arte Sacra do Pará. Belém: SECULT, 2005

²¹⁵ MARTINS, Renata Maria de Almeida. Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759). Tese de doutorado, FAU-USP, 2009. Vol. II. pág. 310.

²¹⁶ LEITE, Serafim. Artes e ofícios dos Jesuítas no Brasil:(1549-1760), pág.246.

estudada e visitada por qualquer pessoa no Museu de Arte Sacra do Pará. Essas constatações foram viabilizadas pelos documentos que tivemos acesso, como o Catálogo de 1720 e o Inventário de 1760, com os relatos do Pe. João Bettendorff e do Pe. João Daniel e pelas pesquisas de Serafim Leite, Renata Martins, Décio Guzmán e Karl Arenz. Os artífices indígenas não são indivíduos passivos na historiografia amazônica, deixaram suas marcas para além das peças do museu e são pessoas que foram fundamentais para a construção da história colonial paraense. Muitos dos seus costumes explorados pelos europeus são partes intrínsecas à cultura local, um legado das populações indígenas tal qual os anjos tocheiros, os púlpitos e o rosto da capela de São Miguel Arcanjo são da presença de Ângelo, Marçal, Faustino e outros artífices indígenas que não encontramos as identidades, porém, com grandes probabilidades, estavam presentes nas oficinas do Colégio de Santo Alexandre.

FONTES DOCUMENTAIS

CARTA DO JESUÍTA JOÃO XAVIER TRAER em 16 de março da 1705. In: STÖCKLEIN, Joseph (Org.). DER NEUE WELT-BOTT mit allerhand Nachrichten dern Missionariorum S.J. Augsburgo / Graz, 1728, t. XIV, n. 332, pp. 64-67. tradução de Fernando Aymoré. APUD Martins, Renata (2009).

Catálogo deste Colégio de Santo Alexandre, seus bens, oficinas, fazendas, servos, gados, dispêndios, e dívidas ativas e passivas, 1720. A transcrição utilizada foi retirada do trabalho MARTINS, Renata Maria de Almeida. Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759). Tese de doutorado, FAU-USP, 2009. Vol. II. apêndice. pág. 187-199.

FICHA CATALOGRÁFICA DA IMAGEM SÃO MIGUEL ARCANJO. Disponível no acervo documental da Coordenação de Documentação e Pesquisa /SIMM. localizada na caixa 17, pasta 99/1.5.

FICHAS CATALOGRÁFICAS DAS PEÇAS ENCONTRADAS NA IGREJA DE SANTO ALEXANDRE, disponível no acervo documental da Coordenação de Documentação e Pesquisa /SIMM. Localizada na caixa 17, pasta 99/1.5.

INVENTARIUM MARAGNONENSE – ARCHIVUM ROMANUM SOCIETATIS IESU BRASÍLIAE 28 [ARSI, BRAS. 28] - 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. Inventário realizado após a expulsão dos jesuítas em 1759 pelo Marquês de Pombal, onde há uma descrição dos ambientes do complexo jesuíta.

FONTES IMPRESSAS

BETTENDORFF, João Felipe. Crônica dos padres da companhia de Jesus no Estado do Maranhão. 2ª ed. 1990.

DANIEL, João. Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas, vol I e II. Ed. Contra Ponto. 2004.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A iconografia dos anjos e outros poderes celestes. Disponível em: <https://fasbam.edu.br/2020/08/05/a-iconografia-dos-anjos-e-outros-poderes-celestes/>

AGNOLIN, Adone. “Uma Respublica Cristã Seiscentista na Accomodatio Jesuítica: as fundações e a polêmica no caso de Madurai, entre Ásia e ecos americanos”, *Revista de História*, [S. l.], n. 180, p. 1–31, 2021.

ARENZ, Karl Heinz. O cotidiano em verbetes: o Dicionário de Trier e a vida em uma missão jesuíta da Amazônia portuguesa em meados do século XVIII. *Antíteses*, v. 14, n. 28, p. 433-462, 2021.

ARENZ, Karl Heinz; DA SILVA, Francisco Renan Araújo. “Modo como se há de governar o gentio que há nas aldeias de Maranhão e Pará”: um regimento proposto pelo padre Antônio Vieira (ca. 1653). *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, v. 4, n. 8, 2012. pág.479.

ARENZ, Karl-Heinz. *De l'Alzette à l'Amazonie: Jean-Philippe Bettendorff et les jésuites en Amazonie portugaise (1661-1693)*. Sarrebruck: Éditions universitaires européennes, 2010.

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos M; MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco Mineiro: Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996, pág. 212.

BAILEY, Gauvin Alexander. *Cultural Convergence at the Ends of the Earth: The Unique Art and Architecture of the Jesuit Missions to the Chiloé Archipelago (1608–1767)*. In *The Jesuits II : cultures, sciences, and the arts, 1540–1773 / edited by John W. O'Malley ... [et al.]*. 2002, pág. 211-239.

BARROS, Maria Cândida DM; BORGES, Luiz C.; MEIRA, Márcio. A Língua Geral como identidade construída. *Revista de Antropologia*, 1996. pág.192-193.

BEBIANO, Rui. *O DRAMA POLÍTICO JOANINO: Poder e espectáculo no Portugal barroco*. Coimbra. 1990.

BLUTEAU, Rafael. *Vocabulario portuguez, e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico ... : autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes , e latinos; e offerecido a El Rey de Portugal D. Joaõ V. Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesu : Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1712-1728. 8 v; 2 Suplementos*.

BORGES, Luiz C. O *nheengatu*: uma língua amazônica. *PAPIA: Revista Brasileira de Estudos Crioulos e Similares*, p. 44-55, 1996.

CARVAHO, Paulo Ernani Ramalho. Cedro Vermelho. In *Espécies Arbóreas Brasileiras*. 2003. pág.173.

CARVALHO, Roberta Lobão. A construção do discurso antijesuítico na Amazônia portuguesa (1705-1759). 2021. pág. 240 e 273.

Cf. GIRAULT, Pierre-Gilles (dir.). *Flore et jardins : usages, savoirs et représentations du monde végétal au Moyen Âge*. Paris: Le Léopard d'or, coll. « Cahiers du Léopard d'or », (n. 6), 1997, p. 201.

COELHO, Alan Watrin. COELHO, Geraldo Mártires. “Visibilidade e Encobrimento do Monumento Jesuítico em Belém”. In: *FELIZ LUSITÂNIA: Museu de Arte Sacra do Pará*. Belém: SECULT, 2005, pág. 51.

CRUZ, Ernesto. *História de Belém*. 1º volume. Universidade Federal do Pará. 1973.

CURY, Marília Xavier. "Novas perspectivas para a comunicação museológica e os desafios da pesquisa de recepção em museus." *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola 1* (2009): 260-279, pág.276.

DA CRUZ, Luiz Antonio. O Brutesco na Matriz de Santo Antônio de Tiradentes. *Encontro de História da Arte*, n. 14, p. 1-15, 2019.

DE ALMEIDA MARTINS, Renata Maria. 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, p. 183-202, 2009. pág.193.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Ed.). *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013. pág. 59 e 61.

Dicionário Houaiss. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-2/html/index.php#4.

ENTRINGER, Rogério. A cruz e a quadra na arquitetura dos jesuítas no Brasil: Um discurso fotográfico. 2015, pág. 27.

FABRINO, Raphael João Hallack. *Guia de Identificação de Arte Sacra*. IPHAN – 2012, pág.68.

FAITANIN, Paulo. A ordem dos anjos, segundo Tomás de Aquino. 2010, pág. 35.

FELIZ LUSITÂNIA: Forte do Presépio, Casa das Onze Janelas, Casario da Rua Padre Champagnat. Belém, PA: SECULT, 2006.

FELIZ LUSITÂNIA: Museu de Arte Sacra do Pará. Belém: SECULT, 2005, pág. 276.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. A decoração em grotteschi na obra de Rafael, como referência para o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro. POPULAÇÃO E SOCIEDADE, p. 29, 2011.

FERREIRA, Elias Abner Coelho, GUZMÁN, Décio. “Porque sem eles [...] é não terem asas para voar, nem pés para caminhar”: Os índios remeiros na Amazônia colonial. Um estudo a partir da crônica do padre João Daniel (1741-1776). IV Encontro Internacional de História Colonial. 2014.

Ficha catalográfica. Dicionário Houaiss. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-2/html/index.php#4>.

FRANCO, Maria Ignez Mantovani. Museu de Arte Sacra do Pará: Um ensaio museológico na Amazônia. In: FELIZ LUSITÂNIA: Museu de Arte Sacra do Pará. Belém: SECULT, 2005, pág. 257-259.

FRAZÃO, Anna Lygia Stavale. Uma Roma para D. João V: influência do barroco italiano na arte sacra luso-brasileira e as origens do estilo joanino. Encontro de História da Arte, n. 15, p. 226-239, 2021.

FRAZEN. Beatriz Vasconcelos. Jesuítas portugueses e espanhóis no sul do Brasil e Paraguai Coloniais. 2003

GINZBURG, Carlos. Mitos, emblemas, sinais: morfologia da história. Ed. Schwarcz Ltda. 1989.

GOMES, Flávio dos Santos. Em torno dos bumerangues: outras histórias de mocambos na Amazônia colonial. Revista USP, São Paulo, Brasil, n. 28, p. 40–55, 1996.

GRUZINSKI, Serge. O Pensamento Mestiço. Companhia das Letras, 2001.

GUZMÁN, Décio de Alencar. A colonização nas Amazônia: guerras, comércio e escravidão nos séculos XVII e XVIII. Revista Estudos Amazônicos, vol III nº2, 2008, p.103-139, pág. 110.

GUZMÁN, Décio de Alencar. Festa, Preguiça e Matulagem: O trabalho indígena e as oficinas de pintura e escultura no Grão-Pará, sécs. XVII-XVIII.2015.

GUZMÁN, Décio de Alencar. JUNIOR, Leonardo Raiol. A reorganização e a fluidez do uso da mão de obra indígena no Grão-Pará: Segunda metade do século XVIII (1750-1765). 2019.pág.190.

GUZMÁN, Décio M. A de Alencar. Dans le labyrinthe du Kuwai : Échanges, guerres et missions dans la vallée de l'Amazone (1650-1750), Tese de doutorado. SORBONNE UNIVERSITÉ, Paris, 2018. pág. 668.

HAMOY, Idanise Sant'Ana Azevedo et al. Itinerário de influências ibero-italianas na arte e na arquitetura: retábulos da Belém do século XVIII. 2012.

JÚNIOR. José Alves de Souza. Tramas do cotidiano: Religião, Política, Guerra e Negócios no Grão-Pará do setecentos. Belém: Edufpa, 2004. Pág. 18.

LAGROU, Els; VAN VELTHEM, Lucia Hussak. As artes indígenas: olhares cruzados. BIB-Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais, n. 87, p. 133-156, 2018.

LEITE, Serafim. Artes e ofícios dos Jesuítas no Brasil:(1549-1760).

LEITE, Serafim. História da Companhia de Jesus no Brasil. Tomô III, 1943.

LEITE, Serafim. Pintores Jesuítas no Brasil”. In: Periodicum Semestre Ab Instituto Histórico S.I. Roma: Archivum Historicum Societatis Iesu, 1951, vol. XX.

LOBO, Rui. A igreja de São Roque ao Bairro Alto e a evolução do seu espaço interno. in revista Cidade Solidaria, nº35, 2016.pág.117 e 128.

Imagens de Roca e de Vestir. Museu de Arte sacra de São Paulo. Disponível em: <<https://museuartesacra.org.br/imagens-de-roca-e-de-vestir/>>.

MARTINS, Renata Maria de Almeida. POR UMA HISTÓRIA DA ARQUITETURA E DAS ARTES NAS MISSÕES JESUÍTICAS DO MARANHÃO E GRÃO-PARÁ (SÉCULOS XVII E XVIII): DOCUMENTAÇÃO PRIMÁRIA INÉDITA. 2012.

MARTINS, Renata Maria de Almeida. Tintas da terra, tintas do reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759). Tese de doutorado, FAU-USP, 2009. Vol. II. Memória Chilena. Disponível em: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92782.html>.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. As intervenções de António José Landi na igreja de Santo Alexandre e no colégio dos jesuítas de Belém do Pará, 2017, pág. 1.

MEIRA FILHO, Augusto. A capela de Santo Alexandre (1719-1969). Revista da Secretaria de Cultura do Pará, nº 4. 1971, pág. 100-101.

MEIRA FILHO, Augusto. Evolução histórica de Belém do Grão Pará-Fundação e história (1616-1823). 1915.

MÉTRAUX, Alfred. La civilisation matérielle des tribus Tupi-Guarani. Paris: P. Geuthner, 1928 (toda a segunda parte, capítulos 6, 7, 8 e 9).

MOTTA, Lia; REZENDE, Maria Beatriz. “Inventário”. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016.

MULLER, Jeffrey. “The Jesuit Strategy of Accommodation”, in: DE BOER, Wietse ; ENENKEL, Karl A. E.; MELION, Walter S. (eds.). Jesuit Image Theory. Boston: Brill, 2016, pp. 466-468.

Nova definição de Museu. ICOM- International Council Of Museums Brasil. Disponível em: <https://www.icom.org.br/?page_id=2776>.

O'Malley, John W. Los primeros jesuitas. 1998.

OLIVEIRA, Lysie dos Reis. A liberdade que vem do ofício - Práticas sociais e culturais dos artífices da Bahia do século XIX. 2009. Tese de doutorado em história, UFBA. Salvador. pág. 46.

Pedestal ou suporte para imagem ou estatueta. Museu virtual da Lusofonia. Disponível em: <https://www.museuvirtualdalusofonia.com/glossario/peanha-pianha/>

PIMENTEL, Antônio Filipe. Os Pintores de D. João V e a Invenção do Retrato de Corte. In: Revista de História da Arte, Lisboa, 2008.

Pindoba é uma espécie de palmeira da família das Arecáceas. Agro 2.0. Disponível em: <https://www.agro20.com.br/pindoba/>.

PROSPERI, Adriano. La vocazione. storie di gesuiti tra cinquecento e seicento. Torino: Einaudi, 2016.

RAIOL JUNIOR, Leonardo. O mundo do trabalho colonial e a construção da fortaleza de São José de Macapá (1760-1775). Dissertação Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal do Pará, 2023, pp. 56, 76.

RIBEIRO, Darcy. Arte india. in Suma Etnologia Brasileira, vol III, 1949. Rio de Janeiro.

SIMÕES, João. As duas igrejas jesuíticas de São Roque. Os projetos, as discussões e as opções à luz de novos documentos. 2.^a série, n.º 3, 2015, pág.. 42-49.

VIEIRA, Márcia Polignano; DULTRA, Karyna. A institucionalização do patrimônio cultural. *Múltiplos Olhares em Ciência da Informação*, v. 4, n. 1, 2014.

ZIERHOLZ, Steffen. “ ‘To Make Yourself Present’: Jesuit Sacred Space as Enargetic Space”, in: DE BOER, Wietse ; ENENKEL, Karl A. E.; MELION, Walter S. (eds.). *Jesuit Image Theory*. Boston: Brill, 2016, pp. 419-460.

GLOSSÁRIO²¹⁷

ARTÍFICES - Artista. Trabalhador ou operário que produz algum artefato. Oficial que executa um ofício.

BALDAQUINO - Dossel com cortinas apoiadas em colunas. Elemento arquitetônico constituído por uma cúpula que resguarda um altar ou escultura.

DEBUXAR - Ato de pintar, riscar com estilete ou objeto cortante. Delimitar um desenho ou imagem.

IMAGINÁRIA - A arte de fazer imagens, ou estatuárias de santos.

VOLUPTAS - Elemento arquitetônico característico do barroco joanino, se assemelha a uma meia lua.

²¹⁷ BLUTEAU, Rafael. Vocabulario portuguez, e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico ... : autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos; e offerecido a El Rey de Portugal D. João V. Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesu : Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1712-1728. 8 v; 2 Suplementos.

Dicionário Houaiss. Disponível

em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-2/html/index.php#4.