

Itinerário de influências ibero-italianas na arte e na arquitetura:

Retábulos da Belém do século XVIII

Idanise Sant'Ana Azevedo Hamoy

Mestrado em Artes

Instituto de Ciências da Arte

Universidade Federal do Pará

Itinerário de influências ibero-italianas na arte e na arquitetura:

Retábulos da Belém do século XVIII

Idanise Sant'Ana Azevedo Hamoy

Programa de Pós-Graduação em Artes

Instituto de Ciências da Arte

Universidade Federal do Pará

Belém

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do Instituto de Ciências da Arte – ICA/UFPA, Belém - PA

HAMOY, Idanise Sant'Ana Azevedo.

Itinerário de influências ibero-italianas na arte e na arquitetura: Retábulos da Belém do século XVIII / Idanise Sant'Ana Azevedo Hamoy; orientador, Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza; Belém, 2012.

170 f.;il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, , Instituto de Ciências da Arte – ICA, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2012.

1. Arquitetura Colonial – Século XVIII-Pará 2.Arte Barroca Retábulos 3.Estética. I.Título

CDD. 22. Ed. 726.9816

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a orientação do Professor Doutor José Afonso Medeiros Souza.



**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES**

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos trinta e um (31) dias do mês de janeiro do ano de dois mil e doze (2012), às dezessete (17) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência do orientador professor doutor José Afonso Medeiros Souza conforme o disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, para presenciar a defesa oral de Dissertação de Idanise Sant’ana Azevedo Hamoy, intitulada “Itinerário de influências ibero-italianas na arte e na arquitetura: retábulos da Belém do século XVIII”, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, José Afonso Medeiros Souza, Agenor Sarraf Pacheco e Edilson da Silveira Coelho, da Universidade Federal do Pará. Dando início aos trabalhos, o professor doutor José Afonso Medeiros Souza, passou a palavra à mestranda, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com a nota máxima de todos os membros da Banca, conceito Excelente, com Distinção e com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho no prazo máximo de 30 dias a contar da presente data. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor José Afonso Medeiros de Souza, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, sendo lavrada a presente ata que, após lida e aprovada, vai assinada pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa., 31 de Janeiro de 2012.

Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza

Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco

Prof. Dr. Edilson da Silveira Coelho

Idanise Sant’ana Azevedo Hamoy

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Zé A. Camargo'.

Belém, 31 de janeiro de 2012

Aos meus primeiros educadores: meu pai e minha mãe

Aos meus permanentes educadores: meus filhos e meu esposo

Ao meu Mestre e Orientador

Agradecimentos

A todos os meus educadores!

Àquele que mostrou o caminho!

Àqueles que me conduziram no caminho!

Àqueles que me acompanharam no caminho!

Àqueles que me mostraram outra maneira de seguir caminhando!

Àqueles os quais encontrei no caminho! Passaram, mas deixaram marcas!

Àqueles que estão comigo neste caminho!

Pais, sogros, irmãos, amigos passageiros e que ficaram para sempre, amigos sempre presentes, professores, tutores, colegas de mestrado, funcionários e servidores do ICA e de todas as instituições por onde passei.

Meus filhos, meu esposo, toda a minha imensa família.

Todos foram e são meus eternos educadores!

Ensinam-me a ser quem sou e saber o que consegui saber.

Obrigada sempre!

Resumo

Os retábulos constituem um bem que integram a arte e a arquitetura, e inicialmente utilizados como instrumento pedagógico de propagação da fé cristã atingiram seu apogeu no período da Contra Reforma. Esses modelos foram trazidos da Europa para as colônias e em Belém existem exemplares que se destacam por suas características insólitas. Com a mudança na liturgia proposta pelo Concílio Vaticano II, perderam sua função original, mas como exemplares reveladores da condição histórica, artística e religiosa de uma época e que apresentam uma evolução em sua composição e forma, necessitam de documentação e estudos analíticos na região amazônica que evidenciem os fazeres e saberes que propiciaram a feitura desses retábulos com mão de obra local. Este trabalho tem por objetivo analisar, a partir das tipologias de cinco retábulos da Belém do século XVIII, as influências ibero-italianas na produção artística e arquitetônica com ênfase nos processos de mestiçagens dos encontros culturais ocorridos entre colonizadores, religiosos, técnicos (com destaque para o arquiteto bolonhês Antonio Landi), indígenas e negros. Neste sentido, com base em documentos históricos, desenhos de Landi, tratados de Arquitetura, História da Arte, análise iconográfica dos retábulos se apresenta o contexto histórico e social local e ibero-italiano, o estudo evolutivo dos retábulos, as referências acadêmicas e culturais e os cinco retábulos com base na metodologia de leitura de imagem iconográfica de Panofsky, a partir de um novo modo de olhar.

PALAVRAS - CHAVE: Retábulos, Arte Barroca, Encontros Culturais.

Abstract

The altarpieces are domains that integrate art and architecture, and they were initially used as an educational tool for the propagation of Christian faith, which reached its apogee during the Catholic Reformation. These models were brought from Europe to the colonies, and in Belém there are examples that stand out for their unusual characteristics. With the proposed change in the liturgy by the II Vatican Council, they have lost their original function, but as a revealing example of the historical, artistic and religious condition from a time that present an evolution in its composition and form, they require documentation and analytical studies in the Amazon region which depict the practices and knowledge that enabled the making of these altarpieces with local labor. This research aims to analyze, starting from five types of altarpieces from Belém of the XVIII century, the iberian-italian influences in art and architecture production, emphasizing in the miscegenation's processes of cultural encounters that occurred between settlers, missionaries, technicians (especially Bolognese architect Antonio Landi), indians and black slaves. In this sense, based on historical documents, drawings by Landi, architecture tractates, History of Art, iconographic analysis of the altarpieces it may be depicted the historical and local social context and iberian-italian context, the evolutionary study of altarpieces, academic and cultural references, and the five altarpieces based on Panofsky's iconographic image reading methodology, on a new way of looking basis.

WORDS - KEY: Altarpieces, Art Baroque, Cultural encounters.

Lista de Ilustrações

Figura 1 - Mapa de 1707 de autoria do Padre Samuel Fritz. Publicado em Quito no ano 1707 por Juan de Navarez.....	29
Figura 2 - Esquema das primeiras ruas da cidade de Belém em 1690.....	41
Figura 3 - Igreja de Jesus (Il Gesù) (1568 - 84).....	54
Figura 4 - Prospecto da cidade de BELÉM Gravura de João André Schwebel in: Collecçam dos prospectos das aldeas, e lugares mais notaveis que se acham em o mapa que tiraram os engenheiros de expedição , 1756.....	60
Figura 5 - Retábulo do Altar-mor da Basílica de San Lorenzo de El Escorial em Madri – séc XVII	69
Figura 6- Retábulo da Sacristia do Monastério da Encarnación, Madri. Séc. XVIII	70
Figura 7 - Retábulo do Altar-Mor da Igreja do Convento de San Esteban em Salamanca, Espanha. Séc. XVII	71
Figura 8 - Retábulo do Altar mor da Igreja das Bernardas em Alcalá de Henares, região metropolitana de Madri.	72
Figura 9 - Frontispicio del Libro de Juan Caramuel, Templum Salomonis, Rectam et Obliquam Architecturam.	73
Figura 10 - Baldaquino da Basílica de São Pedro, Roma.	73
Figura 11 - Retábulo do Altar mor da Catedral de Santiago de Compostela, Espanha.....	73
Figura 12 - Retábulo do Altar-mor da Igreja de São João, Belém.	74
Figura 13 - Retábulo de San Ignacio de Loyola da Igreja de São Luis dos Franceses, Sevilha.....	74
Figura 14 – Retábulo da Igreja das Angústias, Valladolid.	75
Figura 15 - Retábulo do Altar lateral da Igreja de Santa Teresa d'Avila, Ávila.	75
Figura 16 - Retábulo de São Joaquim, Sant'Ana e a Virgem menina da Igreja Paroquial de Nossa Senhora do Carmo em Sanlúcar de Barrameda, Cádiz.	76
Figura 17 - Retábulo do Altar-mor da Igreja de São Francisco, Guimarães, Portugal. Século XVIII.	78
Figura 18 - Retábulo Lateral de Nossa Senhora do Rosário, no Convento do Espírito Santo em Vila da Feira, Portugal, Século XVII.....	78
Figura 19 - Retábulo da Capela do Horto, em Póvoa do Lanhoso, distrito de Braga Portugal. Século XVIII.	79
Figura 20 - Projeto para a Igreja do Carmo, Belém. Corte Transversal. Desenho à pena aquarelado.	86
Figura 21 - Retábulo do Altar-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, século XVIII.	87
Figura 22 - Retábulo do altar-mor da Igreja de Santo Alexandre. Século XVIII.....	91
Figura 23 - Retábulo do Altar-mor da Ordem Terceira do Carmo. século XVIII.	93
Figura 24- Retábulo do Altar-mor da Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, século XVIII.	96
Figura 25 - Altar de mármore adossado ao retábulo em 1902.....	98
Figura 26 - Placa de mármore fixada na lateral direita do altar.	99
Figura 27 - Placa de mármore fixada na lateral esquerda do altar.	99
Figura 28 - Paineiro encoberto pelas placas de mármore das Fig. 26 e 27.	100

Figura 29 - Paineis encobertos pelo altar de mármore.....	100
Figura 30- Retábulo do Altar-mor da Igreja de Sant'Ana da Campina, depois da restauração.	100
Figura 31 - Retábulo do Altar-mor da Igreja de Sant'Ana da Campina, século XVIII - antes da restauração.	100
Figura 32 - Fachada da Igreja do Monastério de San Carlo alle Quattro Fontane em Roma.....	107
Figura 33 - Baldaquino da Basílica de São Pedro em Roma.	107
Figura 34 - Gravura de Giuseppe Bibiena, 1740.....	109
Figura 35 - Retábulo do Altar mor da Igreja do Carmo, com a marcação de descontinuação da talha.....	116
Figura 36 - Retábulo Joanino.....	117
Figura 37 - Retábulo do Estilo Nacional Portugues.	117
Figura 38 - Detalhe das colunas salomônicas com uvas e fênix.....	118
Figura 39 - Cacho de açaí.	119
Figura 40 - Cacho de uva.	119
Figura 41 - Gravura representando a Fênix de autoria de Hartmann Schedel, 1493.	119
Figura 42 - Imagem de Urubu.	120
Figura 43 - Imagem de Gavião Real ou Arpia.	120
Figura 44 - Retábulo do Altar-mor da Igreja Paroquial de Umbrete, Espanha.	123
Figura 45 - Desenho do Retábulo do Altar-mor da Igreja de San Esteban, Salamanca.	124
Figura 46 - Retábulo do Altar-mor da Catedral de Nossa Senhora da Vitória, São Luís.	125
Figura 47 - Retábulo do Altar de Nossa Senhora da Piedade na Igreja de São Roque, Lisboa.	125
Figura 48 - Menino atlante do retábulo lateral da Igreja do Hospital da Caridade, escola Sevilhana.	126
Figura 49 - Menino Atlante da Igreja de Santo Alexandre, Oficina jesuítica.	126
Figura 50 - Menino atlante da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Belém.	126
Figura 51 - Carinha de Anjo do Retábulo da Igreja de Nossa Senhora do Carmo.	127
Figura 52 - Carinha de Anjo do Retábulo da Igreja de Santo Alexandre.	127
Figura 53 - Carinha de Anjo da Igreja da Companhia de Jesus, Quito no Equador.	127
Figura 54 - Carinha de Anjo do Retábulo da Catedral de Nossa Senhora da Vitória, São Luís..	127
Figura 55 - Detalhe das volutas no Retábulo da Capela da Ordem Terceira do Carmo.....	129
Figura 56 - Detalhe do nicho do Retábulo da Capela da Ordem Terceira do Carmo.....	129
Figura 57 - Detalhe da Coluna e lesena ladeada por rocailles.	129
Figura 58 - Gravura de Antonio Landi do Álbum intitulado "Disegni di architettura tratti per lo più da fabbriche antiche e da G. L.	130
Figura 59 - Detalhe do Coroamento com vasos e volutas invertidas.....	130
Figura 60 - Retábulo do Santíssimo, Sé de Belém. 1 desenho, à pena, aquarelado.	131
Figura 61 - Retábulo do Altar mor da Igreja de São Francisco da Penitência, Belém.	131
Figura 62 – Fragmento do Corte transversal da Igreja de Sant'Ana, que apresenta o Retábulo que Antonio Landi idealizou para a Igreja de Sant'Ana.	132

Lista de abreviaturas e siglas

AECI	Agencia Española de Cooperación Internacional
BNRJ	Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
CLBHA	Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte
DPHAC	Departamento do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural
DEPH	Departamento de Patrimônio Histórico
FFCH	Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
FUMBEL	Fundação Cultural do Município de Belém
GCI	Getty Conservation Institute
IAPH	Instituto Andaluz de Patrimônio Histórico
IPHAN	Instituto de Patrimônio Histórico Nacional
PPGH	Programa de Pós Graduação em História
PPHD	Programa de Pós Graduação em História Social da Amazônia
SECULT	Secretaria Executiva de Cultura do Estado do Pará
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFPA	Universidade Federal do Pará
ZAU	Zona de Ambiente Urbano

Sumário

1. PARTINDO.....	15
2. CAMINHOS DAQUI E DE LÁ.....	27
2.1. Santa Maria de Belém do Grão Pará	34
2.2. Do outro lado do Atlântico	51
2.3. Navegar é preciso... ..	59
3. DE ORATÓRIO À RETÁBULO	64
3.1. Ideias, projetos, talhas e barro.....	81
3.1.1. Retábulo do Altar-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo.....	84
3.1.2. Retábulo do Altar-mor da Igreja de Santo Alexandre.....	89
3.1.3. Retábulo do Altar-mor da Capela da Ordem Terceira do Carmo	92
3.1.4. Retábulo do Altar-mor da Capela de São Francisco da Penitência	95
3.1.5. Retábulo do Altar-mor da Igreja de Sant'Ana da Campina	98
4. TRÂNSITOS E ITINERÁRIOS.....	102
4.1. Traduzindo a Tradição	103
4.2. Seguindo as pistas.....	114
5. PARA ÁGUAS MAIS PROFUNDAS	135
6. ÍNDICE REMISSIVO.....	142
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	144
8. GLOSSÁRIO	152
9. ANEXOS	155

1. Partindo...

Nos idos de 1616, mais precisamente no dia 12 de janeiro, sob o signo de capricórnio, em uma ponta de terra cortada por rios e igarapés, às margens da confluência entre o Rio Pará e o Rio Guamá e próximo à foz do caudaloso rio Amazonas, aportaram três embarcações sob o comando de Francisco Caldeira Castelo Branco (156?-1619), que em nome do rei Felipe III (1578-1621) da Espanha (Felipe II de Portugal)¹, funda a cidade de Santa Maria de Belém do Grão Pará.

A história da fundação da cidade é construída muito mais em torno dos mitos fundacionais, a partir da presença de um capitão que chega e descobre um “novo” pedaço de terra, apresentado como um lugar exótico (talvez o eldorado tão sonhado) e descrito sob a ótica do colonizador que traz a “iluminação” civilizatória para os “selvagens” que por aqui estavam há mais de 11.000 anos. É como um elo perdido da humanidade que se estabeleceu em um ponto continental afastado da civilização e que precisa ser educado. A educação, neste caso, pressupõe o enquadramento nos moldes sociais, econômicos e religiosos de comportamento ideal e aceitável para o ser cristão, branco e europeu. Para alcançar este objetivo do projeto civilizatório são trazidas para o novo território as primeiras ordens religiosas: Franciscanos, Carmelitas, Mercedários e Jesuítas (a ponta de lança da colonização), que fundaram os primeiros conventos e igrejas.

¹ Período da União Ibérica 1580-1640.

Nessas construções privilegiavam-se os modelos ibéricos de composições arquitetônicas e artísticas referendadas, então no Barroco estabelecido nos países de origem dos religiosos, faceta mais visível do projeto de mundialização da Contra Reforma. Em meados do século seguinte, em 1753, chega a Belém a Comissão Demarcadora de Limites, trazendo o Arquiteto Bolonhês Antonio Giuseppe Landi (1713-1791), que em seu arquivo imagético traz o Barroco Tardio Italiano.

Este é o cenário em que se estabeleceram os itinerários e trânsitos culturais verificáveis nos templos religiosos e entre indígenas nativos, colonizadores, religiosos, negros e técnicos da Comissão Demarcadora constituindo um campo de múltiplas influências na produção artística e arquitetônica que se conhece hoje na cidade de Santa Maria de Belém do Grão-Pará.

Os estudos atuais que abordam aspectos ligados a essas influências, têm amadurecido substancialmente na questão de construir uma reflexão crítica e analítica das práticas que se estabeleceram a partir de referências culturais diversas e globalizadas. As contribuições das pesquisas em História Social² e Colonial da Amazônia³ e Estudos Culturais⁴, realizadas no próprio âmbito da Universidade Federal do Pará e apresentadas em textos, livros e congressos são fundamentais para essa nova compreensão, principalmente por trazer ao conhecimento as fontes primárias, como correspondências, diários, mapas, desenhos, entre outros; que permitem o exercício de análise e comparação de dados que despertam para novas questões.

² Grupo de pesquisa de História da Amazônia é composto, entre outros, pelos professores pesquisadores: Aldrin Moura de Figueiredo, Maria de Nazaré dos Santos Sarges, Magda Maria de Oliveira Ricci, Márcio Couto Henrique.

³ Grupo de pesquisa da Amazônia Colonial é composto, entre outros, pelos professores pesquisadores: Décio Marco Antônio de Alencar Guzmán, Karl Heinz Arenz, Mauro Cezar Coelho, Rafael Ivan Chambouleyron, José Alves de Souza Junior, Antonio Otaviano Vieira Junior.

⁴ O Grupo de pesquisa Estudos Culturais na Amazônia – GECA é composto, entre outros, pelos professores pesquisadores: Agenor Sarraf Pacheco, Ângelo Rodrigues de Carvalho, Benedita Afonso Martins, Isabel Cristina França dos Santos Rodrigues, Jerônimo da Silva e Silva e Mário médice Costa Barbosa.

Neste exercício de análise, algo que chama atenção é que se no campo da História as pesquisas se voltam para a compreensão desse período colonial, no campo da História da Arte ainda é necessária uma revisão crítica dos estudos que se referem à produção artística e arquitetônica da Belém setecentista, que em geral é centrada na produção do arquiteto bolonhês Antonio Landi e, a grosso modo, trata-se a cidade de Belém como se tivesse surgido no momento da chegada da Comissão Demarcadora de Limites. A pesquisadora portuguesa Isabel Mendonça, em sua tese de doutorado intitulada “*Antonio José Landi: um artista entre dois continentes*” apresenta o percurso do arquiteto por Bolonha, sua cidade natal, Portugal, nos três anos que esteve ali esperando o embarque para o Brasil, e finalmente a produção em terras paraenses. De certa forma, desmitificou muitas atribuições indevidas ao arquiteto no campo acadêmico, mas essas informações não chegaram ainda a maioria da população.

Mas de fato, Antonio Landi era quase um desconhecido até pelo menos a década de 70 do século XX, como escreveu o historiador Augusto Meira Filho (1915-1980) em uma série de matérias para o Jornal A Província do Pará⁵ intituladas de “Landi – esse desconhecido”. Atualmente, já existem muitos trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses que envolvem um aspecto da produção arquitetônica de Landi⁶. Como também já existem muitos trabalhos sobre a arquitetura religiosa em Belém, mas especificamente sobre o estudo de Retábulos muito ainda se tem a fazer.

O vocábulo retábulo tem origem no latim, *retro* (o que está atrás) e *tabulum*, que se refere ao altar que originalmente era uma mesa de madeira⁷. Por definição, é toda a construção assente sobre ou atrás do altar, normalmente adossada à parede. Integrado ao altar, que é o centro do espaço

⁵ A Província do Pará, Belém, Pará 13/ 14 – 20/21 – 27/28 de dezembro de 1970 3º. cad., 4/5 il.

⁶ Esses trabalhos estão disponíveis na Biblioteca virtual do Forum Landi: <http://www.forumlandi.ufpa.br/>

⁷ ALDAZÁBAL, José. **Vocabulário básico de liturgia**. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1994, p.339.

celebrativo, o retábulo se insere na liturgia católica e atrai para si a atenção de fiéis contemplativos na oração particular ou comunitária, através de elementos que o compõem, como o tabernáculo, pinturas ou esculturas de santos ou cenas bíblicas e relíquias.

Criados inicialmente como instrumento pedagógico para propagar os ensinamentos cristãos e os dogmas de fé, guardam e integram em si a arte e a arquitetura, no auge do Barroco europeu assumiram toda a expressão e teatralidade com profusão de elementos decorativos, próprios do contexto e repertório estilístico de cada região e que favoreciam a difusão de prerrogativas da Igreja contra reformista. Com a função primeira de servir à liturgia e utilizando a iconografia católica, serviu também de propagação de diversas linguagens artísticas, configurando o cenário teatral da liturgia para o drama e os mistérios do dogma, da piedade cristã e da própria devoção católica. Neste cenário, todo pensado para a catarse/purgação dos ânimos dos fieis, o padre conduzia o ritual de costas para a assembleia, mas contemplando o essencial dos ensinamentos cristãos traduzidos nas imagens que compõem o retábulo.

Mais de dois séculos depois, o Concílio Vaticano II (1961-1965) operou mudanças cruciais nesse cenário. O celebrante, de frente para a assembleia, deixa de utilizar o altar embutido no retábulo e passa a presidir a celebração em língua vernacular, de modo a promover maior aproximação aos fieis, em conformidade com as orientações do concílio. Com essas mudanças litúrgicas, o retábulo perde sua funcionalidade e sofre várias interferências e até mesmo sua retirada total do local para o qual foi projetado e construído. As intervenções não se apresentam somente pela perda de função, mas também pela mudança de gosto particular do responsável pela Igreja e por causa de tradições populares como, por exemplo, o acendimento de velas próximas aos retábulos de madeira que provocaram inúmeros incêndios e destruição completa destes registros.

É dessa preocupação com a perda de registros, apagamentos de memória que se inicia a pesquisa de retábulos, uma pesquisa que se iniciou há

cerca de sete anos. Olhava aquelas formas atrás do altar e tentava ler aquelas imagens e compreender o que diziam, qual o significado de tantos elementos, o que testemunharam. Essas questões conduziram para o estudo da História das Religiões, e tive a certeza de que se tratava de um discurso cuja chave para a interpretação se encontrava na própria História da Arte através dos estudos iconográficos. A descrição formal e a análise iconográfica abriram novos caminhos de interpretação. O interesse pela arquitetura foi agregado posteriormente, contribuindo para a compreensão de estilos em consonância com os estilos artísticos, abrindo novas possibilidades de trilhas a serem percorridas por outras áreas do conhecimento, instigando ainda mais a busca na interpretação das formas e dos estilos. Nessa busca, juntou-se a Semiótica que aponta para uma teoria da cognição, mas de modo mais revelador, para uma teoria da recepção. Assim a questão de como se percebe e se interpreta os signos presentes no mundo religioso onde o retábulo, reunião de vários signos, aparece como revelador de percursos e trajetórias, tornou-se o cerne deste trabalho.

Este estudo se iniciou com o retábulo do altar-mor da Igreja de Sant'Ana da Campina, de autoria do arquiteto bolonhês Antonio Landi, seguido pelos retábulos do altar-mor da Capela da Ordem Terceira do Carmo e do altar-mor da Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, já documentados em duas monografias⁸ resultante de estudos anteriores, quanto à tipologia, características, dimensões e elementos iconográficos.

Durante esses estudos, no entanto, surgiram outras questões, justamente por dois desses retábulos não terem o projeto, o desenho, ou documento de autoria, apresentavam algumas características que fugiam da tradição italiana, nem tanto no que diz respeito à composição, mas da matéria prima utilizada na feitura desses retábulos. Como por exemplo, a utilização da talha, que vem de uma tradição ibérica e que na Itália se utilizava mais o

⁸ A primeira monografia realizada na Especialização em Semiótica e Artes Visuais (UFPa, 2005) intitulada "Retábulo do altar mor da Igreja de Sant'Ana da Campina: História e Iconologia" e a segunda, na especialização em Interpretação, Conservação e Revitalização do Patrimônio Artístico de Antonio José Landi (UFPa, 2008) intitulada "Retábulos Landianos: estudo comparativo de três retábulos".

estruque marmorizado ou a terracota. E considerando que em Belém existem dois belos exemplares de retábulo em talha que estão na Igreja de Santo Alexandre e o outro na Igreja de Nossa Senhora do Carmo, e estes dois pertenciam a duas ordens religiosas, foram escolhidos para serem objetos de estudo também.

Esses retábulos da Belém do século XVIII, da mesma forma que no restante do Brasil e diversas colônias na América Latina, sofreram influência do estilo artístico ibero-italiano em suas composições, sendo adaptados ou simplesmente copiados de gravuras de outros exemplares já existentes na Europa. A denominação de ibero-italiano vem de uma reflexão do campo artístico existente na Europa do Século XVIII que apresenta as regiões do Grão-Ducado da Toscana, o reino das duas Sicílias, a República de Veneza e os Estados papais⁹ como os centros de arte, destacando principalmente Roma, Nápoles e Veneza para onde as pessoas iam ver obras da Renascença, e de lá saíam artistas e arquitetos para prestarem serviço a outras cortes, inclusive para os reis de Portugal e da Espanha.¹⁰

Mas não é difícil perceber que, mesmo este modelo hoje denominado de italiano, dado a unificação das regiões, também sofreu adaptações aos gostos particulares da região para a qual era levado. Portanto, a referência é italiana, mas o resultado nem sempre pode ser apresentado pelo mesmo nome. O século XVII já havia sido denominado de “O século de ouro” na arte espanhola¹¹ porém sem alcançar a mesma difusão que o modelo italiano ganhou em outros países europeus, no entanto vários modelos também foram levados para Portugal, sobretudo nos últimos anos dos quinhentos, período da União Ibérica de 1580 a 1640, quando o Rei da Espanha, Felipe II (1527–1598) que era neto do Rei de Portugal D. Manuel I, exigiu a herança do trono quando

⁹ BAZIN, Bazin. **Barroco e Rococó**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 159. Estas regiões em 1861 se unificaram no território que foi reconhecido como o país Itália.

¹⁰ Idem, p. 205. Bazin relata o casamento do Rei Felipe V da Espanha com Elisabetta de Farnese da corte de Farnese da Itália, e que trouxe vários artistas italianos para construir e decorar palácios reais na Espanha, e essa prática foi reforçada com Carlos V, filho de Felipe V e Elisabetta que foi nomeado Rei das Duas Sicílias, deixou o trono para assumir o trono da Espanha em 1759.

¹¹ BAZIN, Germain. Op. Cit., p. 41.

ficou vago e sem herdeiros em 1580. O termo ibérico se refere desde a antiguidade clássica como a denominação dos povos que habitavam na península que compreende a área territorial de Portugal e Espanha, e utilizado como um resumo da trajetória histórica desses dois países na qual é perceptível o reflexo na produção artística de um no outro e vice-versa, e ainda em ambas, as marcas das referências artísticas italianas.

Essas três referências, estabeleceram uma relação artística entre si criando uma circularidade cultural, no sentido de continuidade e dinamicidade, trazidas para a cidade de Belém. Aqueles que as trouxeram, encontraram aqui o local para a construção de igrejas, casas, edifícios, objetos, esculturas, mas encontraram também a escassez de matéria prima que possibilitasse a reconstrução dos ambientes aristocráticos e requintados da Europa e, ainda, a inexistência de mão de obra qualificada, seja para aplicar técnicas construtivas utilizadas ou até mesmo técnicas de pinturas ou talha em madeira.

Considerando que nesse século, Belém já possuía 11 igrejas, das quais três desapareceram completamente (Igreja da Misericórdia, Igreja do Rosário dos Homens Brancos e Igreja de Santo Cristo) esses templos são marcos e testemunhos do itinerário dessas influências ibero-italianas na arquitetura e na arte em Belém do Pará. Itinerário como um percurso que tem princípio e fim, com várias paradas até o seu final, paradas essas consideradas pontuais da mesma forma que os retábulos postos nas cabeceiras das igrejas, mas também como caminho, como trânsito e cruzamento do Atlântico em direção ao Rio Amazonas. O mar que corre em direção ao Rio, em completa inversão da lógica dos rios que correm em direção ao mar.

A História da Arte Brasileira Colonial vem sendo objeto de estudo de muitos pesquisadores como Paulo Santos¹², Robert Smith¹³, John Bury¹⁴,

¹² SANTOS, Paulo F. **Subsídios para o estudo da arquitetura Religiosa em Ouro Preto**. Rio de Janeiro, Kosmos, 1951.

¹³ SMITH, Robert C. **A arte barroca de Portugal e do Brasil**. Panorama. Lisboa, v.VII, n.38. p. 1-22, 1949

¹⁴ BURY, John. As Igrejas Borromínicas no Brasil Colonial. In: **Arquitetura e Arte no Brasil Colonial**. São Paulo, Nobel, 1991. p. 103-33.

Myriam Andrade Ribeiro¹⁵, e mais recentemente André Dornelles Dangelo¹⁶. Este último aponta para uma fase de estudos analíticos e críticos em relação a essa produção artística e arquitetônica. Talvez por localizar-se num passado recente, ou pela escassez de documentação¹⁷ e mapeamento de questões e fundamentos de ordem estrutural de forma sistemática, o fato é que existem consideráveis lacunas na abordagem analítico-crítica, permitindo uma visão de um período da arte no qual se somente se favoreceu a cópia de modelos europeus, sem considerar que os aprendizes e artesãos que trabalharam como entalhadores, pintores e construtores de obras, pela própria condição humana, possuem um *modus operandi* próprio referenciado na vivência e visualidade pessoais.

Aristóteles (385–322 a.C.)¹⁸ já citava no seu terceiro livro da Ética que o trabalho surge com a dedicação e esforço, de tal forma que o resultado materializado é a marca indelével de quem o produziu, a formaconteúdo ou conteúdoforma, que imprime uma nova grafia na obra e que traduz a indissociabilidade e indeterminação entre fim e começo.

Quando se fala de arte colonial, as pesquisas em geral são direcionadas à produção artística de Minas Gerais, Bahia ou Rio de Janeiro. O contexto artístico de Belém Colonial é citado de forma ligeira, sem muito aprofundamento. No caso particular dos retábulos, no que diz respeito à literatura específica de um estudo aprofundado de tipologias e metodologias de documentação de retábulos, se encontra como um parágrafo inserido no contexto da história da igreja, com exceção da tese de doutorado de Luiz

¹⁵ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

¹⁶ DANDELO, André Guilherme Dornelles. **A cultura arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa: arquitetos, mestres de obras e construtores e o trânsito de cultura na produção de arquitetura religiosa nas Minas Gerais setecentistas**. 2006. 4v. 951 p.: il. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – PPGH/FFCH/UFGM, Minas Gerais, 2006.

¹⁷ Existem documentos que estão escritos em Latim do chamado “século jesuítico” (1653-1759), a maioria do Arquivo Romanum Societatis Iesu, ainda inédito, e que agora estão sendo traduzidos pelo grupo de Pesquisa Amazônia colonial, coordenado pelo Prof. Dr. Karl Heinz Arenz da Universidade Federal do Pará, para dar um exemplo.

¹⁸ ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. In: ARISTÓTELES. Coleção Os Pensadores: vol. IV. São Paulo, Abril Cultural, 1973.

Alberto Freire¹⁹, que trata especificamente da Talha Neoclássica da Bahia. No entanto sendo o retábulo, um objeto que reúne em sua substância arte, arquitetura, princípios litúrgicos e iconográficos, possibilitam a percepção e identificação de técnicas, matérias prima, e diversas adaptações desses modelos iberos-italianos à tradição e cultura local, favorecendo a compreensão dos processos de mediação cultural, fundamentada na adaptação ou enculturação que ocorreu pela necessidade de construir uma cidade em um local distinto de onde foi criado o modelo e dessa forma conhecer e conservar esse patrimônio artístico e arquitetônico de Belém.

A proposta metodológica é de uma pesquisa qualitativa, de cunho bibliográfico com base no conhecimento de História da Arte, da Arquitetura e da Liturgia, para interpretar os elementos que compõem estes retábulos. A base teórica para o estudo, análise e documentação dos retábulos teve como referência os textos e aulas do Prof. D. Alfonso Rodriguez Ceballos, professor catedrático de História da Arte na Universidade Complutense de Madri, e as referências de estudos de tipologias de retábulos de Juan José Martín González (1923-2009). E ainda os estudos realizados pelo “Programa Raphael” que reuniu durante três anos (1999-2002) pesquisadores de Portugal, Espanha e Bélgica para um estudo comparativo de técnicas, alterações e conservação de esculturas policromadas, bem como a sistematização de critérios e termos artísticos e arquitetônicos, capazes de responder às exigências deontológicas de proteção de patrimônio artístico, dentre as quais se inserem os retábulos. Entre os pesquisadores se destaca a participação da Profa. Teresa Gómez Espinoza, atualmente conservadora do Museu de América em Madri. Os resultados desse projeto foram publicados nas atas do Congresso Internacional A Policromia: A Escultura Policromada Religiosa dos Séculos XVII E XVIII. Em Portugal também se destaca os trabalhos do Prof. Francisco Lameira²⁰, que se dedica ao estudo de retábulos portugueses. No entanto, como cita Paulo

¹⁹ FREIRE, Luiz Alberto. **A Talha Neoclássica da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006.

²⁰ LAMEIRA, Francisco. **O Retábulo em Portugal**: das origens ao declínio. Faro: Universidade do Algarve, 2005.

Ferreira Santos²¹ e José Flexa Pinto Ribeiro (1884- ?)²² o retábulo sem dúvida, é considerado uma das obras mais significativas da arte espanhola, daí muitas referências serem de origem desse país.

Como referencial da história geral da arte na Europa, serão utilizados os clássicos Giulio Carlo Argan (1909-1992) e Ernest Gombrich (1909-2001), e de forma mais específica (pelo fato de Antonio Landi ser de Bolonha na Itália), a leitura indicada para estudo do Barroco Tardio Italiano é a “*História da Arte Italiana*” escrita por Rudolph Wittkower (1901-1971). De lançamento mais recente, recorre-se ao olhar de Julian Bell que escreve “*Uma Nova História da Arte*” (2009), de caráter menos etnocêntrico que seus congêneres, apresentando um corte sincrônico nos momentos e estilos da história da arte. Junte-se a essa fortuna crítica a “*História Crítica de Arte*” (1963), em seis volumes escrita por José Flexa Pinto Ribeiro, um paraense nascido na cidade de Faro, na região do baixo Amazonas, que por ter vivido parte de sua vida aqui, apresenta a experiência e o modo de olhar amazônico sobre a história geral da arte.

Como especialista da vida e da obra de Antonio Landi, a pesquisadora portuguesa Isabel Mendonça revela a vida acadêmica de Landi em Bolonha na Academia Clementina, assim como suas gravuras que servem de referência para a identificação e o estudo dos elementos artísticos e arquitetônicos que utilizará em suas composições retabulares aqui em Belém. As crônicas e os escritos dos padres jesuítas, que viveram o século XVIII na cidade de Belém (Padre João Daniel e João Filipe Bettendorff) e os relatórios de expedições realizadas nesses períodos complementam esse detalhamento.

Para os estudos de iconografia e iconologia será utilizado a metodologia de leitura e interpretação de imagens de Erwin Panofsky (2002) e de forma subliminar os estudos de teoria da percepção de Lucia Santaella (1988), por

²¹ SANTOS, Paulo Ferreira. **O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil**. Rio de Janeiro: Kosmos, 1951, p. 173.

²² RIBEIRO, Flexa. **História Crítica da Arte**. Vol. 3. São Paulo, Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura S.A, 1963, p. 94.

favorecer a interpretação de imagens com princípios corretivos baseado na História da Arte e do contexto histórico que estimula e gera referenciais no campo da criatividade e fazer artístico.

Completando os estudos, para a compreensão do fenômeno de mestiçagem que ocorreu nas colônias, a referência é Serge Gruzinski²³ (2007) que aponta os cruzamentos e desdobramentos que o processo de colonização imprimiu na produção artística e cultural com um olhar voltado para a Amazônia, destacando especialmente as repercussões no Brasil, além da conceituação e crítica ao eurocentrismo de Ella Shoat e Robert Stam²⁴ (2006), o conceito de “zona de contato” de Mary Louise Pratt²⁵ (1999) e o conceito de “tradução cultural” difundido por Peter Burke²⁶ (2009).

Caminhos, trânsitos, itinerários... Movimentos e circunavegações que apresentam sempre uma novidade. O que virá? Onde chegará? Continuará? Quem sabe? E para que saber? Talvez esta seja a questão que envolve todo o estudo: para que saber toda esta história, justo em um mundo e em uma sociedade que se voltam para o efêmero, para o imediato e para o descartável. A memória, sendo faculdade própria e idiossincrática do humano, é a chave de ligação com a arte e outros mundos. Conhecer o passado não é permanecer no passado e sim reconstituir e dar continuidade ao elo cultural que conduz à percepção de sentidos reinterpretados de geração em geração.

No primeiro capítulo será apresentado o panorama da cidade de Santa Maria de Belém do Grão Pará no século XVIII: os costumes, as habilidades de indígenas, o estabelecimento das ordens religiosas, as matérias primas, e os métodos construtivos utilizados, bem como as zonas de contatos estabelecidas entre religiosos, colonos e indígenas. Também se apresentará o panorama de além-mar, os movimentos e trânsitos ocorridos na Europa nesse mesmo

²³ GRUZINSKI, Serge. **El pensamiento mestizo**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007.

²⁴ SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. Tradução Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

²⁵ PRATT, Mary Louise. **Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação**. Tradução Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

²⁶ BURKE, Peter; HSIA, R. Po-chia (orgs.). **A Tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

período, os interesses envolvidos na travessia do Atlântico e a posse concreta do ainda desconhecido Novo Mundo.

No segundo capítulo será realizado o estudo da trajetória, das mudanças e da consolidação do termo Retábulo que tem sua origem nas devoções particulares e de relação com o transcendente, primeiro de uma forma individual e posteriormente do particular para o coletivo. Nesse capítulo apresentam-se os cinco retábulos estudados e a possibilidade de justificação do estudo de Tratados de Arte e Arquitetura vigentes como modelos canônicos seguidos por acadêmicos e religiosos. Os retábulos são apresentados em duas classes: os que tiveram sua construção orientada nas oficinas de talha jesuíta ou carmelita e aqueles que têm referência acadêmica.

Finalmente, no terceiro capítulo se apresentam os trânsitos e itinerários, propriamente ditos, nos quais se explicita as percepções e reflexões sobre as influências traduzidas para o saber local e de que forma esse patrimônio artístico-histórico-religioso se apresenta hoje e os meios de permanência de uma tradição extinta pela liturgia nos locais de culto público, mas que permanece na religiosidade particular. A história é uma das ciências da interpretação e, por esse motivo, é justo lembrar-se da antiga citação latina: *Non nova sed novae*, ou seja, não são coisas novas. Reinterpretar a história, particularmente a da arte, é transitar, caminhar ou percorrer com um olhar atento, sempre renovável e revelador.

2. Caminhos daqui e de lá

“O Amazonas! Ao pronunciar este nome, todo o coração brasileiro estremece!”

Gonçalves Dias

Há muito que a Amazônia desperta atenções de todo o mundo. Seja por sua flora, por sua fauna, por seu território e, mais ainda, por ter suas águas representadas pelo grande rio Amazonas. O padre João Daniel (1722-1776)²⁷, utilizando da estratégia pedagógica peculiar à ordem religiosa dos jesuítas, chama atenção para uma singularidade desse rio que não será encontrada em qualquer outro, que é o fato de “que contando tanto mundo no seu dilatado curso, não tem em tanto espaço alguma cachoeira, [...] para nos intimar que quem nasce para ser grande no mundo não deve ser arrebatado em catadupas, mas muito pacato, e pacífico, como é o grande Amazonas”.²⁸

Nasce pequenino, mas já nasce para ser grande! Recebe o tributo de outros pequenos rios, se fortalece aos poucos, convive com o diferente e torna-se caudaloso, generoso, acolhedor. Encontra-se com o rio Negro e, com todo o respeito, cada um permanece sendo o que é apesar das trocas ocasionadas por esse contato. São heterogêneos. E dessa mesma forma segue seu curso ao encontro com o límpido rio Tapajós, correndo ao encontro do mar, sem quedas d'águas. Mas não tão pacífico como João Daniel anunciava. Suas correntezas fortes e que em muitos lugares chega a ser violenta, arrastando o que encontrar em suas margens, impõe também respeito e cria um cenário para imaginários, mitos e lendas, ao mesmo tempo em que permite a navegação em todo seu curso até chegar ao Arquipélago do Marajó e, pororocando para travar seu último embate ruidoso com o mar. É um rio que

²⁷ DANIEL, João. **Tesouro descoberto no máximo rio Amazonas**, v.1. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

²⁸ Idem, p. 43.

nasceu para ser o que é, para ser depositário de todos os seres e significados da floresta: o grande rio Amazonas.

Essa atenção e respeito ao rio não é deste século. Alberto Mussa²⁹ levanta a possibilidade de que há 11 mil anos a Amazônia tinha ocupação humana e que esses habitantes “adquiriram um conhecimento profundo daquele ambiente inóspito e selvagem; e diversas culturas, ricas e originais, foram despontando na floresta”³⁰ e que os Tupinambás, após a derrota na Batalha de Uruçumirim (onde atualmente é o aterro do Flamengo na cidade do Rio de Janeiro), teriam se embrenhado nos sertões, chegando até o Grão Pará e Maranhão no século XVII³¹.

Os viajantes franceses, que desde o século XVI conheciam a região, de acordo com relato de José Ribeiro do Amaral (1853-1927)³², não somente se encantaram como narraram a grandeza e maravilhas do Rio Amazonas alertando também para a necessidade de aliança com os indígenas, os “valentes tupinambás”³³, como única alternativa para a conquista da região. Os padres da Companhia de Jesus que se estabeleceram em Quito registraram em seus diários a grandeza do Rio Amazonas, as dificuldades de evangelização e o interesse de conquistar todo o Rio até a desembocadura, visto que Portugal avançava em suas conquistas pelo grande rio. É nele e em torno dele que se estabelecem a cobiça e as estratégias de conquista: descendo montanhas, os espanhóis; subindo o rio, os portugueses.

Um dos maiores defensores desse território foi o padre Samuel Fritz (1654-1725), missionário da Companhia de Jesus e geógrafo de origem tcheca que foi enviado para a província de Quito em 1685 à serviço da coroa espanhola³⁴.

²⁹ MUSSA, Alberto. **Meu destino é ser onça**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

³⁰ Idem, p.17.

³¹ Ibidem, p.19.

³² AMARAL, Ribeiro do. **Fundação de Belém do Pará**: Jornada de Francisco Caldeira de Castelo Branco, em 1616. Brasília: Edições do Senado Federal, 2010, p. 39.

³³ Idem, p.39.

³⁴ EGAS, Jorge Moreno ... [et al]. **Radiografia de la piedra**: los jesuitas y su templo em Quito. Quito: FONSAL, 2008, p. 53.



Figura 1 - Mapa de 1707 de autoria do Padre Samuel Fritz. Publicado em Quito no ano 1707 por Juan de Navarez
 Fonte: Biblioteca Nacional Digital do Brasil. Disponível em
http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_cartografia/cart168292.jpg

Ele desenhou em 1707 o mapa da extensão do rio [Figura 1] e pediu ao Rei da Espanha Felipe V, baseado na Bula *Inter Coetera*³⁵ que comprasse de Portugal toda a região na qual corria o “Gran Río Marañón, o Amazonas”, considerando a diversidade e abundância da fauna e da flora.

“En Lima di al Conde de la Monclava noticias individuales de la demarcación (de límites) y cuánto la habían propasado ya los portugueses. Justamente le di un mapa deste Marañón para que

³⁵ A Bula *Inter Coetera* é um documento assinado pelo Papa Alexandre VI, em 1493 que dividia a zona de descobrimento e colonização entre Portugal e Espanha traçando um meridiano a 100 léguas a oeste do Arquipélago de Cabo Verde e que no ano seguinte deu origem ao Tratado de Tordesilhas que aumentava este limite para 370 léguas partindo do mesmo arquipélago. As terras, portanto que estivessem a oeste deste meridiano pertenceriam à Espanha e as terras que estivessem à leste pertenceriam a Portugal.

informara a Su Majestad. Más propuse a S. E.: para quitar los perjuicios y los pleitos que hay, y en otros tiempos venideros podrá haber, puesto que a Portugal le toca por derecho en este Marañon hasta el Pará (en la desembocadura); que rescatase (que comprase) Su Majestad del rey de Portugal este Pará; y fuese todo este río de la Corona de España. Y no dudo que con cuatro palabras, o poco rescate (o coste) se hubiera entonces conseguido”³⁶.

Este mapa foi desenhado após a incursão de Fritz até a cidade de Belém, trazido pelo capitão-mor André Pinheiro e o padre jesuíta João Maria, desde o Alto Rio Negro para se recuperar de uma doença grave, conforme relato do Padre João Filipe Bettendorff (1625-1698)³⁷ na data de 1689³⁸. O que não é citado por Bettendorff são os motivos determinantes para levar um religioso da província de Quito que vivia na região do Rio Negro para a cidade de Santa Maria de Belém, uma viagem que duraria pelo menos nove meses, visto que seria muito mais lógico socorrê-lo na cidade de Quito cujo tempo de viagem seria muito menor.

Pelas evidências de ataque de portugueses às missões religiosas espanholas para aprisionar os indígenas com os quais trabalhavam, relatados em vários trechos do documento de Bettendorff e considerando que nos anos de sua estadia em Belém Fritz desenhou o mapa e passou informações ao rei da Espanha sobre as incursões dos portugueses em terras espanholas definidas pela Bula Inter Coetera (1493) e retificada pelo Tratado de Tordesilhas (1494) - pedindo inclusive a compra dessas terras da extensão do rio, conforme relatado anteriormente - talvez o próprio Samuel Fritz tenha feito esse mapa para ser levado para a província do Grão Pará já com o objetivo de realizar uma demarcação da extensão do Rio, ou seja, pode ter uma conotação

³⁶ Padre Samuel Fritz, SJ., “Diarios, memoriales, cartas del Padre Samuel Fritz” in: **Revista del Instituto de História Eclesiástica Ecuatoriana**, no. 12, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1992, p.55 *apud*: EGAS, Jorge Moreno ... [et al]. Op. Cit. p. 53-54 – Tradução da autora: “Em Lima entreguei ao Conde de Monclava as notícias individuais da demarcação (de limites) e em quanto já haviam ocupado os portugueses. Justamente lhe entreguei um mapa do Marañon para que informasse a Sua Majestade. Mas propus a S.E.: para quitar os prejuízos e os pleitos que existem, e que poderão vir a ter em um tempo próximo, visto que Portugal tem por direito este Marañon até o Pará (na sua desembocadura), para que Sua Majestade resgatasse (que comprasse) do rei de Portugal este Pará; e fosse todo este rio da Coroa da Espanha. E não duvido que com quatro palavras, ou pouco dinheiro (ou custo) se haveria então conseguido”.

³⁷ BETTENDORFF, J. F. 1990. **Crônica da Missão dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2009, p. 470.

³⁸ Notícias Autênticas. **Catálogo dos Manuscritos da Biblioteca de Évora**, tomo I, p. 27.

muito mais política que a de simples capricho de recuperar sua saúde “pelo bom agasalho que lhe deram os nossos padres no Colégio do Grão Pará”³⁹ nas palavras de Bettendorff. O interesse pelos benefícios de ter todo o rio navegável para a coroa espanhola era evidente.

O poeta romântico e nacionalista brasileiro, Gonçalves Dias (1823–1864)⁴⁰, descreve na introdução dos Anais do Maranhão de 1849, que esta região do Pará deve ter sido a “Judeia do novo mundo”⁴¹, considerando o clima temperado e a abundância de caça e pesca. O rio Amazonas seria o “berço do Brasil”⁴².

Exagero, talvez, na ideia de ser o berço do Brasil, mas não resta dúvida que é o berço da Amazônia, pois é o rio que regula a convivência nessa região pelo regime próprio de suas águas, quer seja pela geografia, quer seja pela experiência estética que impacta o olhar de quem se aventura navegar por suas águas ou explorar as matas e florestas que margeiam seu curso.

Essa é a região que constitui o cenário onde acontecerão os encontros étnico-culturais que resultarão na formação da cidade de Belém sob duas perspectivas: uma local, dos povos indígenas que aqui constituíram seu espaço de vivência e outra estrangeira, dos que aqui chegam com a visão de além-mar do colonizador e de seu modelo civilizatório, como dos negros trazidos na condição de escravos. Um povo em sua terra, um outro que a cobiçava e um terceiro trazido para cá à força para dar origem a uma Belém mestiça⁴³, mas que através dos tempos, constrói características próprias, apresentadas aqui na materialidade dos retábulos existentes nas igrejas, cuja construção foi iniciada no século XVII e consolidada no século XVIII.

³⁹ BETTENDORFF, J. F. 1990. *Crônica da Missão dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão*. Brasília: Edições do Senado Federal, 2009, p 470

⁴⁰ DIAS, Gonçalves. Introdução aos Anais Históricos do Maranhão – por Berredo. In: *Anaes Históricas do Estado do Maranhão*. Maranhão: Typographia Maranhense, 1849. p. XII.

⁴¹ Idem.

⁴² Ibidem.

⁴³ Na perspectiva de Serge Gruzinski que utiliza o termo “mestiçagem” como conceito para as mesclas que aconteceram na América desde o século XVI entre grupos sociais humanos com imaginário distintos que vieram da Europa, África, que já haviam se mesclado com outros povos, e que se misturam com os costumes e modo de ver e pensar o mundo do local. GRUZINSKI, Serge. *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007, p. 67-70.

Esse fenômeno da mestiçagem, longe de ser um movimento pacífico como pode parecer em um primeiro momento pela ótica de cruzamentos étnicos, é bastante complexo e tem tantas variáveis que pode favorecer um olhar redutor sobre a história e seus instrumentos de observação. O conceito de mestiçagem a ser aqui utilizado é de Serge Gruzinski⁴⁴, que defende o uso do termo para designar as misturas que ocorreram nas Américas no século XVI entre pessoas, imaginários e formas de vida, oriunda dos quatro continentes existentes e conhecidos na época, América, Europa, África e Ásia. Esse conceito de mestiçagem é diferente do conceito de hibridação aplicado para as misturas que ocorrem e se desenvolvem dentro de uma mesma civilização ou em um mesmo contexto histórico ou ainda, entre tradições que coexistem há muitos séculos⁴⁵. Neste sentido Gruzinski alerta que:

“Podemos reducir así la historia de la conquista de América a un enfrentamiento destructor entre buenos indios y malos europeos, con la convicción y la buena fe que poníamos antaño en oponer los salvajes de América a los conquistadores civilizadores. Esta manera de ver las cosas petrifica y empobrece la realidad al eliminar todo tipo de elementos que desempeñan papeles determinantes: los intercambios entre un mundo y otro, los cruces pero también los individuos y los grupos que ofician de intermediarios, de pasadores y que transitan entre los grandes bloques que nos gusta identificar. En realidad estos espacios de mediación han tenido un papel esencial en la historia”⁴⁶.

Estes espaços de mediação são campos de negociações, nos quais ocorrem tensões, contradições, paradoxos e desequilíbrios resultantes de trocas de procedimentos e experiências estéticas de diversas origens, e que geram no receptor e/ou emissor, certo estranhamento na percepção de outros valores, modelos e referências incorporadas nas práticas cotidianas. Não se

⁴⁴ GRUZINSKI, Serge. Op. Cit., p. 73.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Ibidem, p. 57 – Tradução: “Podemos assim reduzir a história da conquista da América a um confronto destrutivo entre índios bons e europeus maus, com a convicção e boa fé que colocamos em tempos passados os selvagens da América em oposição aos conquistadores civilizadores. Esta maneira de ver as coisas petrifica e empobrece a realidade ao eliminar quaisquer elementos que desempenham papéis principais: o intercâmbio entre um mundo e outro, os cruzamentos, mas também indivíduos e grupos que funcionam como intermediários, que passam e transitam entre os grandes blocos e que nós gostamos de identificar. Na verdade, estes espaços de mediação têm tido um papel essencial na história.” (Tradução da autora)

trata, portanto, de separar em um exercício maniqueísta, indígenas e negros de um lado e europeus colonizadores de outro, mas reconhecer os interstícios de um e de outro e os trânsitos que ocorrem em um campo e outro.

Conhecer a realidade de Santa Maria de Belém do Grão-Pará, a dinâmica das práticas e habilidades cotidianas, as circunstâncias que existiam do outro lado do Atlântico e as confluências constituídas a partir de temporalidades distintas e assimétricas advindas dos protagonistas desse embate, fornecem elementos que favorecem a interpretação de elementos e imagens claramente mestiças que compõem os retábulos de Belém.

2.1. Santa Maria de Belém do Grão Pará

Sobre o verde berço da floresta
Onde brota fauna e flora tão vibrante
Nasceste tu, minha Belém
Entre o leve alento dos igarapés
E agrados de rios afluentes
Junto aos pés de Fortim do Presépio
Naquela distante Feliz Lusitânia
Entre índios, brancos e negros
Gerou-se o forte gen do teu povo
Essência do sangue cabano.⁴⁷

Antes mesmo da conquista da Província do Grão Pará e Maranhão, este foi um território bastante cobiçado por franceses, ingleses e holandeses⁴⁸, mas relegado ao segundo plano pela monarquia ibérica⁴⁹. O interesse só surgiu no início do século XVIII, a partir do reinado de D. José I (1714-1777) rei de Portugal. Na correspondência entre a coroa e a colônia, estudada por Ribeiro do Amaral no Arquivo General de Índias (na cidade de Sevilha na Espanha), se encontram os pedidos e alertas a respeito da urgência em ocupar os territórios ao longo do Rio Amazonas, tendo como justificativa o comércio de tabaco e madeira pelos estrangeiros e o alarme dado pelo capitão português Manuel de Sousa d'Eça em 1615 para o fato de que o Rio Amazonas era navegável em toda a sua extensão desde, a região andina (onde hoje se localiza o Peru e o Equador), o que o tornava vulnerável tanto pela costa Atlântica quanto pela costa do Pacífico.

Em virtude desse constante perigo de ocupação no início do século XVII, a monarquia ibérica decide ocupar o território que pelo Tratado de Tordesilhas de 1494 pertencia à Espanha, mas que vinha sendo paulatinamente ocupado pelos portugueses. Após a expulsão dos franceses em 1615 da cidade de São

⁴⁷ Trecho do Hino da cidade de Belém de autoria de Eduardo Neves, escolhido através de concurso conforme a Lei Ordinária N.º 8049, de 18 de janeiro de 2001. Disponível em <http://www.belem.pa.gov.br/app/c2ms/v/?id=15&conteudo=3813>.

⁴⁸ AMARAL, Ribeiro do. **Fundação de Belém do Pará**: Jornada de Francisco Caldeira de Castelo Branco, em 1616. Brasília: Edições do Senado Federal, 2010.

⁴⁹ Período da União Ibérica 1580 a 1640.

Luiz, o capitão-mor Alexandre de Moura, sob as ordens da coroa espanhola no período da União Ibérica, elege o Capitão Francisco Caldeira de Castelo Branco⁵⁰ para seguir com a jornada da ocupação do Grão-Pará e Rio Amazonas. Observa-se aqui, portanto, uma lógica de ocupação distinta da ocorrida no sul do Brasil, como cita Artur Cézar Ferreira dos Reis (1906-1993)⁵¹, na introdução do volume nº. 66 dos Anais da Biblioteca Nacional:

“Não ocorreu, assim, no extremo-norte, o que ocorreu em outras áreas nacionais, quando o sertanista, o bandeirante, o aventureiro, o criador de gado, enfrentando o gentio, enfrentando o ambiente novo que iam desbravando, ampliaram o espaço político, foram empurrando a fronteira, sem que na façanha, tivessem agido sob impulsos oficiais que objetivassem o engrandecimento territorial da ‘América Portuguesa’. No Extremo-Norte, ao contrário, podemos afirmar, a façanha da criação territorial foi cometimento oficial, realizado, sem hesitações, por ordem do Reino”.

A conquista, portanto, foi oficializada com a instauração de um governo à serviço da coroa e implantação de uma rotina administrativa com o objetivo de gerenciar os interesses desse governo e que envolveu, principalmente, o interesse econômico na região ocasionando, ainda, a criação de infraestrutura para a produção de bens e serviços aos agentes coloniais que vieram efetivar o projeto colonizador, incluindo a catequese dos indígenas. Pode-se inferir que com tantos interesses envolvidos se instalou um ambiente de conflitos políticos, choques culturais entre o governo, as ordens religiosas responsáveis pela doutrinação cristã, os colonos vindos da coroa para se estabelecerem no novo povoado, os indígenas que já possuíam a posse da terra e os negros que vieram depois, na condição de escravos, para dar suporte ao desenvolvimento da agricultura na região. Culturas diversas, com sistemas sociais complexos próprios, e que conduzem, sob a ótica de Arthur Napoleão Figueiredo⁵², para a seguinte análise:

⁵⁰ AMARAL, Ribeiro do. Op. Cit.

⁵¹ Biblioteca Nacional. **Anais da Biblioteca Nacional – Livro Grosso do Maranhão, 1ª. Parte**. Rio de Janeiro, 1948, v.66, p.10.

⁵² FIGUEIREDO, Arthur Napoleão. Presença Africana na Amazônia. In: **Revista de Estudos Amazônicos**, PPHD – Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Vol. III, n.1. Belém: Editora Açai, 2008, p. 125.

“... esse processo envolve preliminarmente uma perspectiva de trabalho, pois duas alternativas são oferecidas: a primeira, nos levaria a tratar o tema debaixo de uma visualização global, onde a formação da sociedade brasileira, quer do ponto de vista étnico quer cultural, seria a resultante de atividades econômicas que criaram uma infraestrutura, em torno da qual todas as relações étnicas e culturais se fizeram, dando como consequência, subculturas regionais, configuradas de forma teórica em regiões culturais brasileiras... A segunda alternativa envolveria uma visão etnográfica do problema, isto é, o estudo em separado do elemento indígena, do português e do africano, portadores de níveis de cultura diferentes, bem como os demais grupos que, de forma étnica ou cultural, tenham influenciado essa formação, trazendo como corolário normal uma visão da realidade brasileira dos dias de hoje.”

Esta compreensão da diversidade é importante, por abrir espaços para novas reflexões, percepções e constatações que caracterizam um primeiro olhar, desde que este seja despidido de quaisquer preconceitos, considerando que qualquer fazer humano, seja artístico ou voltado para uma atividade econômica, deve ser compreendido como fruto de um contexto social que sofre interferências internas e externas igualmente objetivas e subjetivas.

A percepção de Figueiredo pode ser corroborada por Fayga Ostrower (1920-2001), que define o ser humano como um ser que é “consciente-sensível-cultural” e que é na integração destas capacidades que surgem os comportamentos criativos, onde “a consciência e a sensibilidade fazem parte da herança biológica, são qualidades comportamentais inatas, ao passo que a cultura representa o desenvolvimento social do homem”⁵³.

Este encontro de pessoas nos espaços de colonização, que trazem em si objetivos e compreensões de mundo distintas e estabelecendo uma relação de continuidade, associadas em geral a circunstâncias de coerção, desigualdade radical e obstinada, foi definido por Mary Louise Pratt⁵⁴ como “zona de contato”:

“[...] é uma tentativa de se invocar a presença espacial e temporal conjunta de sujeitos anteriormente separados por discontinuidades históricas e geográficas cujas trajetórias agora se cruzam. Ao utilizar

⁵³ OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005. p. 11

⁵⁴ PRATT, Mary Louise. **Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação**. Tradução Jézio Hernani Bonfim Gutierrez. Bauru, SP: EDUSC, 1999, p.11-38.

o termo 'contato', procuro enfatizar as dimensões interativas e improvisadas dos encontros coloniais, tão facilmente ignoradas ou suprimidas pelos relatos difundidos de conquista e dominação. Uma 'perspectiva de contato' põe em relevo a questão de como os sujeitos são constituídos nas e pelas suas relações uns com os outros. Trata as relações entre colonizadores e colonizados, ou viajantes e 'visitados', não em termos de separação ou segregação, mas em termos da presença comum, interação, entendimentos e práticas interligadas, frequentemente dentro de relações radicalmente assimétricas de poder⁵⁵.

Este conceito de Pratt abre um campo bastante amplo de reflexão que permite repensar a história cristalizada pelos dominadores e que continua sendo repassada de forma automatizada e dicotomizada: de um lado, o colonizador é o detentor do modelo civilizatório e de outro o indígena é o selvagem ou exótico, não cabendo nuances nessa divisão de papéis. Ao contrário dessa visão cristalizada, nos conceitos de mestiçagem, mediação e zona de contato, a ênfase recai na dimensão interativa e no caráter improvisado das relações de dependência. É fundamental compreender o impacto que este encontro causou nos dois protagonistas: colonizadores e indígenas. Primeiramente pelo contato visual - uns estavam nus e outros estavam vestidos - e posteriormente pelo contato auditivo - uns não compreendiam a língua dos outros. Porém o relacionamento entre todos era inevitável, e precisava ser estabelecido a qualquer custo.

Como ocorre em encontros de pessoas com diferentes costumes, surge algum tipo de mediação (na mesma perspectiva de Gruzinski)⁵⁶, na tentativa de estabelecer a comunicação nas e pelas relações estabelecidas no contato e que comumente evidenciam as assimetrias de poder. No caso das conquistas coloniais isso é evidente nos documentos e escritos sobre esta época, que falam do olhar do colonizador, mas não foram encontrados relatos dos indígenas. O que se conhece são as ausências, os silêncios, as lacunas deixadas por essas vozes na historiografia oficial.

⁵⁵ Idem, p. 32.

⁵⁶ GRUZINSKI, Serge. **El pensamiento mestizo**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007. p. 57.

Dias⁵⁷ já criticava o fato de que o autor dos Anais Históricos do Maranhão, Bernardo Pereira de Berredo (16? - ?)⁵⁸, era “portugues e só escrevia para portugueses” e que portanto não escrevia a história do Maranhão e sim das conquistas de Portugal, assim o descreve:

“Berredo não é philosopho, - é um simples litterato; como litteratto estudou Tito Livio e Tacito - estes grandes historiadores da antiguidade, cujo estilo procurou imitar; mas não escolheu bem os seus modellos, porque a magestade e a força d’aquelles grandes escriptores, sendo forçada e cabida em assumptos de tão pouca importancia, - a imitação como que se converte em parodia. Quem quer que for um bom historiador deve, quanto a nós, ter uma destas duas principaes qualidades, - ser político ou poeta: não poeta no sentido em que falla Filinto Elysio - homem que vive de medir linhas e curvas e compridas, mas poeta d’alma e de sentimento - escreva prosa ou verso, - chame-se Schiller ou Chateaubriand, Homero ou Platão. O historiador politico resume todos os indivíduos em um só individuo colectivo, generalisa as ideas e os interesses de todos, conhece os erros do passado as esperanças do futuro e tem por fim - a nação. O historiador poeta resume as nações em uma só nação, sympathisa com todas as suas grandezas, execra todas as suas turpitudes, e generalizando todos os sentimentos, todas as aspirações do coração humano, tem por fim - a humanidade⁵⁹.

No entanto, a altitude do historiador “poeta-filósofo-político” (que Dias se considerava), capaz de simpatizar com as grandezas e execrar as torpezas, raramente se verifica nos relatos oficiais. A história escrita por um português para portugueses, denota a unilateralidade que caracteriza o relato parcial, no qual “o português é o grande nobre, o que de índios é selvático e irracional, o que é de estrangeiros é vil e infame”⁶⁰. É bem conhecida a contribuição tanto de indígenas como dos próprios franceses na conquista e na fundação da cidade de Santa Maria de Belém do Grão Pará, porém estes relatos são também de documentos redigidos por religiosos, militares e colonizadores que registram as impressões do estrangeiro em terras desconhecidas.

Ribeiro do Amaral aponta que o único documento existente sobre essa fundação é a “Relação do que há no grande Rio das Amazonas novamente

⁵⁷ DIAS, Gonçalves. Introdução aos Anaes Historicos do Maranhão - por Berredo. In: **Anaes Históricos do Estado do Maranhão**. Maranhão: Typographia Maranhense, 1849, p. V-VI.

⁵⁸ Foi governador do Maranhão de 1718 a 1722.

⁵⁹ Manteve-se a grafia original do documento.

⁶⁰ DIAS, Gonçalves. Op. Cit., p. VI.

descoberto” escrito pelo Capitão Antonio Pereira⁶¹ e que sequer informa a data exata da chegada ao porto de destino da esquadra de Francisco Caldeira Castelo Branco. Diferentemente dos franceses que haviam documentado toda a conquista do Maranhão, os portugueses descuidaram dos registros. Até mesmo o local escolhido para a fundação da cidade foi designado pela semelhança topográfica entre a localização da cidade de São Luís, estabelecida às margens do Rio Mearim e que foi visto como sinal de “bom agouro”, pelos supersticiosos portugueses. Na ponta de terra saliente, foi realizado o desembarque, não sem antes disparar alguns tiros de canhão para “salvar de alegria, não pouco contribuíam também para conter em respeito aos indígenas, receosos e intimidados com a vizinhança de tão inoportuno e destemido hóspede”⁶² e onde mandou construir o forte de Santo Cristo e a consagrar a cidade de “Nossa Senhora de Belém”.

No entanto, Francisco Caldeira Castelo Branco, que aportou em terras amazônicas com 150 homens, entre os quais havia indígenas da etnia Tupinambá estabelecidos nas terras do Maranhão e que facilitariam o contato inicial com os indígenas daqui, devia ter a consciência da fragilidade de seu poder em uma terra estranha e que o caminho da negociação seria mais propício para o estabelecimento de uma nova província. E dessa forma foi feito.

“... usando da maior prudência, expediu, por embaixadores, a alguns dos tupinambás da sua comitiva, para que praticassem com os seus parentes e estes com os seus aliados, certificando-os, a uns e outros, de que sua vinda ali não era para lhes fazer dano nem tirar as suas terras, mas antes para viverem todos como bons amigos, permutando as drogas das suas florestas pelas que os portugueses lhes dariam e que vinham a ser – ferramentas, panos, miçangas e tantas coisas outras, tão do agrado dos índios”⁶³.

Nessa negociação, os indígenas aceitaram as propostas e ofereciam vários serviços em troca de presentes. Com essa ajuda, Castelo Branco mandou construir o pequeno forte em um terreno que, segundo Renata

⁶¹ AMARAL, Ribeiro do. **Fundação de Belém do Pará: Jornada de Francisco Caldeira de Castelo Branco**, em 1616. Brasília: Edições do Senado Federal, 2010, p. 54.

⁶² Idem, p. 77.

⁶³ Ibidem, p.78.

Malcher de Araújo,⁶⁴ era caracterizado por uma espécie de terraço plano, circundado pela Baía do Guajará e pelo Rio Guamá, e isolado da terra firme por um grande alagado, chamado de Lago do Piry. Este foi o marco para o início da urbanização, intensificada com a chegada das primeiras ordens religiosas (carmelitas, franciscanos, jesuítas e mercedários) que se instalam em terrenos doados pela coroa, com a finalidade de catequizar os indígenas e torná-los fáceis no trato. Antes do canhão, a cruz se torna o instrumento mais propício para a domesticação dos “gentios”

A escolha do terreno recaía nas práticas de cada ordem, considerando sempre a necessidade de silêncio e recolhimento, própria de conventos religiosos. Em 1626 os Carmelitas Calçados da cidade de São Luís do Maranhão chegam ao Pará para construir um convento que formaria junto com o convento do Maranhão uma “Vigaria Provincial” ligada ao Provincial de Lisboa⁶⁵. Este convento se localizava ao norte do Forte, originando a primeira rua da cidade com o mesmo nome “Rua do Norte”, na mesma área onde atualmente é a Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Nesse mesmo ano os Franciscanos da Província de Santo Antonio de Lisboa construíram em uma área de campina seu convento⁶⁶ do lado oposto à instalação dos Frades Carmelitas, demarcando assim um novo limite para a cidade.

Em 1640, entre este Convento no extremo da campina e o Forte do Presépio, foi construído o Convento dos Religiosos de Nossa Senhora das Mercês e na década seguinte, na rua paralela, foi erguida a Igreja da Misericórdia⁶⁷ pertencente à Santa Casa de Misericórdia. Em 1648 foi fundada a igreja de São João por Hilário de Sousa e sua esposa e que deixaram em testamento para os padres da Piedade. Este eixo criado entre o Forte, o Convento dos Mercedários e o Convento de Santo Antonio origina o segundo bairro da cidade, que pela peculiaridade da vegetação se denominou de Campina. Em 1653 os jesuítas conseguem autorização para construir seu

⁶⁴ ARAÚJO, Renata Malcher de. **As cidades da Amazônia no século XVIII: Belém, Macapá e Mazagão**. Porto: FAUP, 1998.

⁶⁵ TOCANTINS, Leandro. **Santa Maria de Belém do Grão-Pará**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987, p 203.

⁶⁶ BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. **Compêndio das Eras da Província do Pará**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969, p. 32.

⁶⁷ Idem, p. 50 e 64.

convento próximo ao Forte do Presépio⁶⁸. Constroem, então, o Colégio de Santo Alexandre e a Igreja de São Francisco Xavier.

Em 1682 a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos inicia suas atividades, em uma pequena ermida⁶⁹, o que demonstra a presença de negros vindos da África⁷⁰ e constituídos em uma irmandade de devoção cristã. Essa pequena ermida foi reconstruída em 1725 para abrigar a segunda paróquia de Belém.

Em pouco mais de 50 anos, no final do século XVII apesar do espaço urbano da cidade ser pequeno, já existiam sete igrejas, [Figura 2], provavelmente construções pequenas, de taipa e pilão.

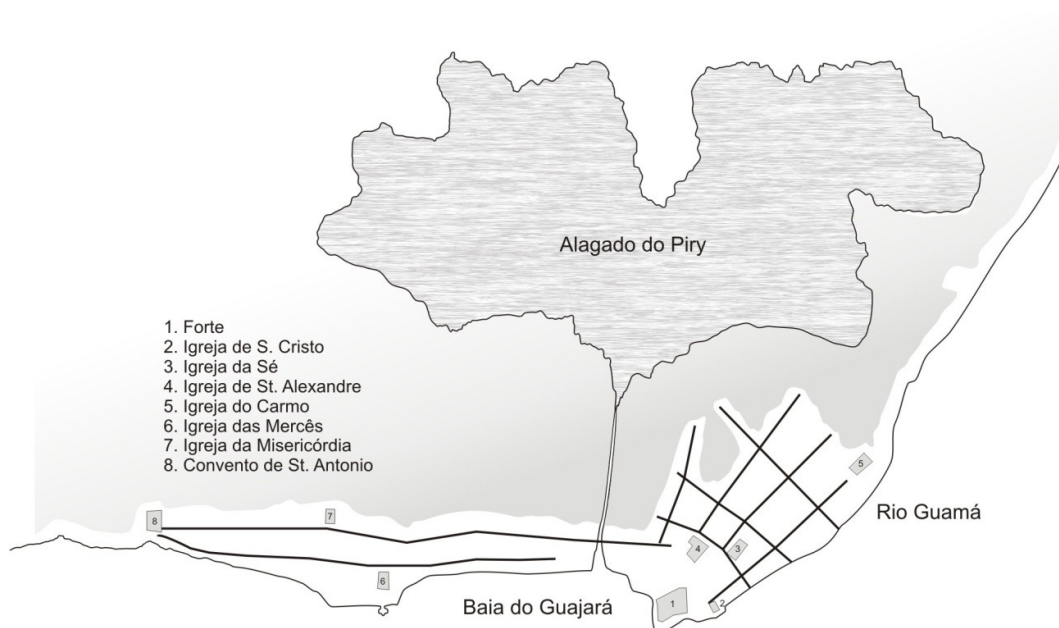


Figura 2 - Esquema das primeiras ruas da cidade de Belém em 1690.

Fonte: desenho da autora, 2009

⁶⁸ Ibidem, p. 65.

⁶⁹ HENRIQUE, Márcio Couto. Irmandades escravas e experiência política no Grão Pará do século XIX. In: **Revista de Estudos Amazônicos**, PPHD – Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Vol. IV, n.1. Belém: Editora Açaí, 2009, p. 37.

⁷⁰ PACHECO, Agenor Sarraf. **En el corazón de la Amazonía: Identidades, Saberes e Religiosidades no regime das águas marajoaras**. 2009. 353f. Tese (Doutorado em História Social) – PEPGH/PUC-SP, São Paulo, 2009, p. 286. Nesta tese Sarraf, apresenta a cartografia feita por Vergolino-Henry e Figueiredo sobre a procedência dos negros africanos trazidos para o Pará para serem escravizados.

Também se deve aos religiosos, principalmente aos da Companhia de Jesus, a bibliografia e documentação detalhada sobre os grupos indígenas nativos, informações estas que por muito tempo permaneceram no Arquivo Ultramarino em Portugal ou no Arquivo das Índias na Espanha. O agente complicador para a leitura e a interpretação desses documentos, é o fato de que tendo como objetivos o registro de resultados do processo de evangelização e a avaliação dos métodos utilizados, esses escritos podem ter sido revisados e corrigidos pelos provinciais, filtrando, portanto as informações para que pudessem ser divulgadas sem suscitar maiores riscos para a Coroa. Entre estes escritos e cartas, se ressalta a importância histórica e documental da “*Crônica da missão dos padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão*” do Padre João Filipe Bettendorff (1625 – 1698); da “*História da Companhia de Jesus da Província do Maranhão*”, do Padre José de Moraes (17 ? - ?), que foi publicada somente a primeira parte no Brasil por Candido Mendes de Almeida (1818 – 1881); e a obra “*Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas*” do Padre João Daniel (1722 – 1776).

Através dos escritos do Padre José de Moraes, se conhece a prática das construções em taipa, feitas pelos indígenas com materiais locais, o tipo de jornada que baixaria o custo da obra e, ainda, a dinâmica de reformas dos edifícios existentes nesse período:

“Os edifícios se foram arruinando e erigindo na mesma parte a que hoje (1759) propriamente se dá o nome de cidade, fábricas que, posto não merecessem o nome de palácios, sempre porém excediam à humilde capacidade de tugúrios; e como nos matos não faltavam materiais para a sua construção, sendo tanto os índios jornaleiros, ficou fácil a execução e menos custosa a obra. Formou-se a matriz de taipa de vara, que ainda que não inculcasse grandeza, não deixava de respirar asseio e devoção, propriedade da Nação portuguesa nos atos em que o culto divino é o principal objeto da sua respeitável religião” .⁷¹

⁷¹ Padre José de Moraes apud AMARAL, Ribeiro do. **Fundação de Belém do Pará**: Jornada de Francisco Caldeira de Castelo Branco, em 1616. Brasília: Edições do Senado Federal, 2010, p. 79.

As ruas e travessas também eram estreitas e “não têm nada de consideração digna de se relatar”⁷². Ou seja, a cidade se formava em condições precárias e segundo o relato de Bettendorff muito mais pela ausência de governo do que pela população estabelecida no espaço urbano. Sobre os indígenas, Padre João Daniel dedica um capítulo inteiro de seu livro para relatar a grande habilidade e aptidão que possuíam:

“Já é tempo de dizermos alguma cousa da grande habilidade e aptidão dos índios da América para todas as artes e ofícios da república, em que ou vencem, ou igualam os mais destros europeus. E posto que entre si e nos seus matos não usam nem exercitam ofício algum, como xastres, carpinteiros, sapateiros, e outros, de que não necessitam, segundo a vida brutal e de nudez em que vivem, só exercitam a pescaria, o caçar, em que são insignes com as suas armas de arco-e-frecha, como insignes nadadores, e mergulhadores; contudo nos mesmos matos fazem algumas curiosidades de debuxos e embutidos só com o instrumento de algum dente de cotia, que não só são estimados dos europeus, mas também claros indícios da sua grande habilidade. Onde porém realçam mais é nas missões e casa dos brancos, em que aprendem todos os ofícios que lhes mandam ensinar, com tanta facilidade, destreza e perfeição, como os melhores mestres, de sorte que podem competir com os mais insignes do ofício; e muitos basta verem trabalhar algum oficial na sua mecânica para o imitarem com perfeição. Donde procede haver entre eles adequados imaginários, insignes pintores, escultores, ferreiros, e oficiais de todos os ofícios; e tem fantasia, que para imitarem qualquer artefato basta mostrar-lhes o original, ou cópia, e a imitam com tal magistério, que ao depois faz equivocar qual seja o original, e qual a cópia.... Quando algum queria alguma obra de primor, não buscava os oficiais brancos, mas o índio; e só com lhe mostrarem algum original, ou dar-lhe a explicação da obra, para logo imitar, e fazer com perfeição”⁷³.

Dessa maneira, é justo imaginar a excelência dos artesãos indígenas, visto que o relator vinha de terras onde a artesanaria era valorizada e, portanto, estava apto para tecer comparações. Se assim não fosse, João Daniel teria deixado registrado seu descontentamento, como se identifica em tantas outras passagens dos documentos da época. A habilidade artesanal dos indígenas se deve certamente, às capacidades de observação, concentração e objetividade exigidas pelo exercício da caça e da pescaria, como também se deve a habilidade e o conhecimento das matérias primas necessárias à confecção dos

⁷² BETTENDORFF, J. F. 1990. **Crônica da Missão dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2009.

⁷³ DANIEL, Pe. João. **Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004. Vol 1, p. 341.

utensílios utilizados nessas atividades. Por outro lado, o apuro técnico e estético com que confeccionavam cocares, adereços, cestarias e pinturas corporais, certamente favoreceu o aprendizado da artesanaria europeia, visto que, “contudo nos mesmos matos fazem algumas curiosidades de debuxos [incisões, desenhos e rascunhos] e embutidos [incrustação] só com o instrumento de algum dente de cotia, que não só são estimados dos europeus mas também claros indícios da sua grande habilidade”. Ou seja, os indígenas já dominavam princípios de desenho, escultura e pintura antes mesmo da chegada dos europeus.

Em se tratando da cópia, como também ressalta João Daniel, não era produzida com compasso ou medidas. As formas são apreendidas de um modelo, o que permitiu ajustes de adequação e interpretação e a feitura de um novo modelo, certamente diferente de cópias produzidas à régua e compasso, nos ateliês europeus que, mesmo tendo a marca indelével de quem a produziu, apresenta semelhanças na proporção e na simetria tão caras à arte canônica.

Bettendorff também ressalta em suas crônicas a habilidade de indígenas na construção de igrejas e casas. Quando esteve como provincial no Maranhão, fez o seguinte relato sobre a construção da Igreja de Nossa Senhora da Luz⁷⁴:

“Benzi a igreja nova, e ornou-se ricamente para a festa do santo, na qual preguei, sendo o auditório muito grande, pelo concurso de gente a essa novidade. Depois disso deu-se ordem a se fazerem as casas em roças de Jaguarari e Mamaiacu, para onde o padre Francisco Veloso tinha feito mudar a roça, e como na aldeia de Carnapió não havia índio nenhum, mandei o padre Bento Álvares se aproveitasse da telha e tudo mais da igreja e casa, o que logo fez para que nada se perdesse, tirando de lá o altar e o banco de comunhão que mandei pôr na nossa roça de Jaguarari. Feito isso, tratou-se de cortar as madeiras para cobrir as casas e varandas do pátio, que tinha mandado fazer; para esse efeito elegeu-se Antônio, índio carapina bizarro, o qual tinha feito a residência de Gurupi, e era tão destro em seu ofício que nem branco lhe ganhava, e este Antônio, que Deus o tem, é que fez o madeiramento todo, assim para a igreja como para a

⁷⁴ Atual Catedral de Nossa Senhora da Vitória em São Luís.

casa e varandas ao seu redor, estando a igreja e casas, dantes, cobertas de pindobuçu ou palmeira grande”⁷⁵.

Também na Igreja de Santo Alexandre, Daniel exalta os dois anjos tocheiros⁷⁶ produzidos pelos indígenas:

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? [...] Esse souberem ler os livros, e neles as regras de qualquer arte, talvez levariam a palma aos mais famigerados mestres do mundo⁷⁷.

A quantas histórias canônicas da arte faltam a menção a esse talento? Quantos historiadores teriam a coragem de sublinhar que os artistas indígenas eram melhores que seus congêneres europeus, a ponto de afirmar que “talvez levariam a palma aos mais famigerados mestres do mundo”?

O que mais causava admiração a João Daniel era o fato de que ainda na primeira cópia o resultado já era tão perfeito e o padre questionava como seriam então as imagens feitas após muitos anos de prática. É neste ponto que o paradoxo se estabelece, pois que ao mesmo tempo em que os elogios são feitos na apreciação da grande habilidade artística, aponta um “senão que muito os delustra, e desacredita, e é a grande preguiça que os acompanha”⁷⁸.

Diz isso se referindo à prática de só executar uma tarefa quando mandado e não por livre iniciativa e justifica que “todo o seu ponto é estarem ociosos nas suas roças, ou divertirem-se nas suas canoinhas pelos rios, e na caça pelos matos; e se nunca os mandarem trabalhar nos seus respectivos

⁷⁵ BETTENDORFF, J. F. 1990. **Crônica da Missão dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2009, p. 286-287.

⁷⁶ Estes anjos tocheiros os quais se refere Daniel, integram hoje o acervo do Museu de Arte Sacra do Pará.

⁷⁷ DANIEL, Pe. João. **Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004. Vol 1, p. 342.

⁷⁸ Idem, p. 342.

ofícios, nunca ordinariamente trabalham”⁷⁹. Infelizmente, só a pecha de “preguiçoso” sobreviveu, esquecendo-se o talento e a habilidade.

De qualquer maneira, nisto reside o paradoxo, a contradição, o embate entre duas lógicas racionais e dicotômicas: uma que é uma lógica colonizadora capitalista, disciplinadora, com horários pré-estabelecidos, na qual tempo é dinheiro; e outra, numa perspectiva não mercadológica, da não acumulação e respeitando as diversas necessidades da vida, lúdicas incluídas. Décio Guzmán sobre este tema defende que:

“Os estudos etno-históricos sobre esta sociedade, que as atividades de trabalho obedeciam aos regimes demográficos, às possibilidades de adaptação aos quadros ecológicos microrregionais, às funções e crenças religiosas, como também às visões de mundo apresentadas em suas mitologias. As necessidades de confecção dos objetos de uso cotidiano estavam diretamente ligadas às formas de subsistência e uso dos recursos ecológicos da microrregião em que se encontravam instaladas. O ócio era muito prezado quando os nativos não precisavam caçar ou pescar, ou quando não careciam cultivar suas roças. A agricultura intensiva provavelmente exauria as forças. Era vital para os índios restaurar as energias com o ócio. Mas este ócio foi interpretado com menosprezo pelos padres, que sempre o chamaram de preguiça”⁸⁰.

De fato, para o princípio judaico-cristão de sobreviver segundo “o suor do próprio rosto” o ócio dos indígenas era francamente intolerável. No pensamento de Edward Palmer Thompson⁸¹ “entre os povos primitivos, a medição do tempo está comumente relacionada com os processos familiares no ciclo do trabalho ou das tarefas domésticas”, ou seja, o tempo empregado

⁷⁹ Ibidem, p. 342.

⁸⁰ GÚZMAN, Décio. Festa, Preguiça e Matulagem: Trabalho e mestiçagem nas oficinas indígenas de Pintura e Escultura do Colégio Santo Alexandre (Grão-Pará, Sécs. XVII - XVIII). In: VIII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. 2011, Belém. **Anais do VIII Colóquio Luso Brasileiro de História da Arte (VIII CLBHA)**. Belém: UFPa, 2011.

⁸¹ THOMPSON, E.P. O tempo, a disciplina do trabalho e o capitalismo industrial. In: **Costumes em Comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 269. Estas questões observadas por Thompson são pertinentes quando se fala em povos amazônicos. De fato a medição do tempo em muitas comunidades afastadas das cidades, apesar da popularidade de relógios mecânicos e até mesmo digitais, podem ser efetuadas pela leitura da sombra, pelo tempo de uma caminhada entre uma casa e outra, o tempo de ralar a mandioca para fazer a farinha, etc... E também outro fator determinante de atividades é o regime das águas. Belém localizada às margens da Baía do Guajará sofre a influência das marés. Nos dias de hoje o próprio caminho que conduz ao Campus universitário, em dias de maré alta, tem o horário em que pode ser realizado. No ápice da maré alta, a Av. Bernardo Sayão principal via de acesso ao Campus, é inundada pelas águas do Rio Guamá.

para uma determinada atividade cotidiana é mais compreensível que o tempo marcado de forma mecânica pelo relógio que não apresenta uma lógica concreta para a execução de uma tarefa. Outra questão importante é a relação entre trabalho e vida, estabelecida somente pela necessidade de usufruir totalmente do fruto do trabalho, sem a preocupação com o acúmulo de produção, ou seja, sem desperdício e em conformidade com os ciclos ecológicos.

Para Thompson, são as práticas culturais as responsáveis pela orientação das mudanças históricas, econômicas e sociais - a economia, portanto, não seria um fator determinante sobre a cultura. O determinante é a necessidade e a experiência, trabalho e vida parecem ser indissociáveis. Diferentemente da mentalidade capitalista, na qual a distinção social se dá pelo acúmulo de bens propiciado pelo trabalho, para a mentalidade indígena o trabalho é só mais um dos elementos necessários à existência, mas nunca o principal. Passados alguns séculos nesse embate de mentalidades e de visões díspares sobre a forma mais adequada de desfrutar a vida, talvez o nosso mundo contemporâneo esteja mais sensível sobre a necessidade do ócio para a cultura e para as relações sociais.

O discurso de João Daniel representa o discurso hegemônico historicamente exposto e que desconsidera o modo de ser e de pensar dos que habitavam estes lugares. Apresenta seu imaginário e afirma nesse discurso a importância das práticas jesuítas na conquista da Amazônia. Ressaltando-se que seu texto foi escrito no cárcere em Lisboa, após a expulsão dos jesuítas em 1759⁸², pode-se considerar que ele enaltece o conhecimento dos indígenas, visto que estes estavam sob a guarda e proteção dos jesuítas, para desmontar o que foi desqualificado com a expulsão da ordem, exaltando, assim, o grande trabalho realizado pela ordem. Pode-se considerar, ainda, um dado estratégico para a construção dos imaginários que permeiam a historiografia da época.

⁸² AZEVEDO, João Lúcio de. **Jesuítas no Grão-Pará: suas missões e a colonização**. Ed. fac-símile. Belém: SECULT, 1999 [1901]. p. 164-187; LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil**, Rio de Janeiro: INL/Livraria Civilização Brasileira; Lisboa: Livraria Portugália, 1949. Tomo VIII, p. 150-153; SALLES, Vicente. In: Introdução In: **Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004. Vol 1, p. 11.

Para o indígena a produção se baseava somente no necessário, sua moradia, a extração de alimentos das florestas, a caça, a pesca e ainda nos momentos de ócio desenhavam com “dentes de cotia”. Decerto que existia uma rotina de atividades, um tempo para cada coisa, mas que difere bastante da letargia a eles atribuída pelos europeus. O modelo transplantado, estabelecia relações de hierarquia, práticas e representações, alheias à cultura autóctone, que objetivava a constituição de uma sociedade nos moldes europeus em pleno trópico.

A valorização da produção artística indígena por João Daniel, não deixa de ser parte desse projeto europeizante. Mas a mão-de-obra indígena pouco a pouco cedeu lugar ao trabalho escravo, dada a participação de negros africanos tanto na construção de casas e igrejas, quanto na produção de imagens e talhas, como aponta Agenor Sarraf Pacheco ⁸³ em relação às populações negras “que rasgaram o período colonial e fizeram-se ver e sentir de diferentes formas na construção na nação brasileira. Apesar das margens a que foram relegadas nas histórias sobre a Amazônia, pelo menos até a década de 1940”. Nesse sentido, em uma correspondência do governador Manuel Bernardo de Mello e Castro (1760 - ?) de 1760, na qual relata a existência e necessidade de permanência de uma olaria aqui no Pará, da qual Antonio Landi⁸⁴ era sócio e direcionava as atividades, apresentava a dificuldade de utilizar a mão de obra indígena e por isso os negros trabalhavam ali:

“Aos índios mestres e oficiais de oleiros se lhe paga na forma estipulada no Juízo dos horphos, e observada neste Estado para elles per ci se rregerem, sou obrigado pela razão do meu cargo de promover o bem comum do Estado, e dizer que sendo este estabelecimento [*se referiindo à olaria*] hum dos mais uteis para esta cidade, sem haver quem o remate. Não poderá ter subsistencia firme, nem dará utilidade considrvel; porque dando-ce ao aremmatante dez casais de índios, sempre se achão alguns doentes, e tem fugido muito, como consta da Relação No. 6º. Pois como lhe falta a ambição louvavel de adquirir, não fazem a preço, nem reflução na utilidades, que poderão perceber; de maneyra, que se eu não tivera socorrido

⁸³ PACHECO, Agenor Sarraf. **En el corazón de la Amazonía: Identidades, Saberes e Religiosidades no regime das águas marajoaras**. 2009. 353f. Tese (Doutorado em História Social) – PEPGH/PUC-SP, São Paulo, 2009, p. 286.

⁸⁴ Antonio Landi é arquiteto bolonhês que chegou ao Pará em 1753, de quem se falará nos capítulos subsequentes.

aos ditos rendeiros com outros índios, já estaria a dita olaria na ultima decadencia; pois atte foi necesario aos mesmos rendeyros introduzirem pretos na dita fabrica para os eu aumento”⁸⁵.

A forma de pagamento pelos serviços indígenas não era nada atraente para os mesmos, que não comungavam, obviamente, com as formas de trocas sociais capitalistas implantadas pelos europeus. A renúncia a essas formas de trocas por parte dos indígenas provavelmente fez malograr o projeto de “agenciamento” dos artesãos indígenas.

Em outra correspondência de Antonio Landi para Giovanni Angelo Brunelli (1722 – 1793)⁸⁶ de 1762, é afirmada a presença negra na construção da Igreja de Sant’Ana da Campina:

“Mi raccomandandi a Sua Eccellenza, e mi faccia algun buon servizio. Travaglio nel mandare pietra nella Piazza di Santa Anna, con due carri, e dodici negri che sono miei, e la Piazza pare già monte di pietra”⁸⁷.

Apesar das lacunas dos documentos sobre a valorização da produção artística negra (como Daniel relatou em relação aos índios), as Igrejas de Sant’Ana da Campina e do Rosário dos Homens Pretos são os documentos vivos nos quais se faz este registro. As paredes de barro e cal respiram ainda a presença das mãos que as levantaram, mesmo com os apagamentos ocorridos pelas restaurações, que serão tratadas em outro momento.

Partindo da compreensão do processo de mestiçagem, a complexidade desse cenário, advém justamente dessas facetas ambíguas. No Pará

⁸⁵ AHU, Brasil, Pará, Caixa 20. Carta do Governador e capitão-general do Estado do Grão-Pará, Manuel Bernardo de Melo e Castro, sobre a contratação da olaria de Belém do Pará com o Alferes João Manuel Rodrigues, o capitão Luís Gonçalves e o Arquiteto Antonio Landi, escrita em Belém, acompanhada pela relação dos primeiros objetos produzidos. *Apud* MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. **Antonio José Landi: um artista entre dois continentes**. Coimbra: Fundação Calouste Gulbekian, 2003, p. 709. Grifos da autora e a grafia foi mantida como no original.

⁸⁶ Matemático italiano que também veio ao Pará em 1753, e que retornou à Itália em 1761.

⁸⁷ BNRJ, Coleção Brunelli, LIV-75, 78 *Apud* MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. **Antonio José Landi: um artista entre dois continentes**. Coimbra: Fundação Calouste Gulbekian, 2003. p. 721 – Tradução: “Recomendações à Sua Excelência, e que me mande algum bom serviço. Trabalho na construção da Praça de Santa Anna [*se refere a todo o conjunto: praça e Igreja*], com duas carroças, e doze negros que são meus, e na Praça parece ter já um monte de pedra.” (Tradução da autora)

acrescentam-se elementos extras que foram os integrantes da Comissão Demarcadora de Limites que aqui chegaram em 1753 para marcar os limites entre Portugal e Espanha. Além da presença do governo institucional, de religiosos, de indígenas, de negros, juntaram-se engenheiros, arquitetos, astrônomos e geógrafos com formação acadêmica e que precisaram se adaptar ao ritmo do tempo, à língua, aos costumes, ao clima e às limitações de infraestrutura impostas até os dias de hoje em trabalhos de campo pela Amazônia. Como apresentado por Pratt anteriormente, estas trajetórias (culturas de três continentes) se cruzam aqui, e a improvisação citada, longe de ter a conotação de algo feito sem planejamento, tem a ver muito mais com a habilidade de administrar os conflitos inerentes a estes contatos. Como é impossível pensar em improviso sem citar a imaginação e a espontaneidade, torna-se necessária a agilidade de pensamento (a criatividade e a inventividade) para corrigir algo que não saiu conforme o planejado. São estes improvisos e interações que interessam explorar tendo em vista a compreensão da produção artística nesse período no qual os novos contatos produzem um amálgama de contribuições peculiares. É o momento em que elementos culturais ameríndios, europeus e africanos cruzam-se e estabelecem um outro tipo de dinâmica cultural.

2.2. Do outro lado do Atlântico

O estudo do passado desenvolve essa sensibilidade à diversidade humana⁸⁸

O século XVI marca decisivamente a história da civilização ocidental, primeiramente com a difusão do alto Renascimento italiano por toda a Europa e segundo, pela confirmação da supremacia marítima de Portugal e Espanha⁸⁹, iniciada no século anterior com os novos descobrimentos, incluindo a conquista e a colonização das terras do continente americano.

Essa difusão do alto Renascimento italiano por quase toda a Europa pode indicar à primeira vista, um movimento homogêneo de um único modelo sendo espalhado pelo continente. Entretanto, cada vez mais a historiografia recente apresenta características particulares do Renascimento Flamenco, do Renascimento Alemão, do Renascimento Espanhol, do Renascimento Frances, que em uma forma ou de outra indicam uma diversidade compositiva substancial, sem abdicarem de fatores comuns que desencadearam esse movimento artístico que extrapolou a esfera da arte e da cultura para invadir o complexo sistema sócio religioso, econômico e político. Portanto, hoje em dia já não cabe mais falar de “renascimento”, mas de “renascimentos”, ou seja, de diversas adaptações ao cenário local que o humanismo seiscentista foi sofrendo paulatinamente. Isso nos permite dizer, entre outras coisas, que o estilo renascentista (como referência das formas clássicas) já chega aqui hibridizado em sua própria origem, pronto para absorver as contribuições e adaptações locais.

⁸⁸ Frase de Peter Burke em entrevista concedida ao programa Globo Universidade disponível em <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2009/05/16/peter-burke-passado-um-pais-estrangeiro-186814.asp>> capturado em 20/02/2010.

⁸⁹ ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte Italiana: de Michelangelo ao Futurismo – v 3**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

Entre os fatores comuns, Valeriano Bozal⁹⁰ cita: o desenvolvimento do capitalismo mercantil; o crescimento da burguesia; o conhecimento do funcionamento e exploração da natureza – fatores estes que produziram um desenvolvimento técnico e científico em todos os setores da sociedade.

Quanto às conquistas ibéricas, vislumbraram a difusão do cristianismo, visto que ambos estados são católicos; o desejo de glória e ascensão social, misturados, talvez, ao espírito aventureiro que cercou as grandes navegações; mas, acima de tudo, a sede de riquezas fáceis, obtidas com o trabalho de nativos. E isto despertou a cobiça de Holandeses, Franceses e Ingleses, mas também uma rivalidade visceral entre Portugal e Espanha.

Essa disputa de terras se tornou o fato gerador de vários acordos e tratados para demarcar fronteiras entre os dois países e a consequente proteção destas fronteiras de ataques. O primeiro desses tratados, conforme apresentado anteriormente, foi a Bula Inter Coetera de 1493, que fixou os limites entre Portugal e Espanha a partir de um meridiano imaginário traçado a 100 léguas do Arquipélago de Cabo Verde, com as terras do lado leste pertencentes a Portugal e do lado Oeste as pertencentes à Espanha. Portugal não aceitou esse documento e deu origem a novas negociações que resultaram na assinatura do Tratado de Tordesilhas em 1494, que ampliava consideravelmente esse limite para 340 léguas.

Esse novo meridiano fixava para os portugueses um extenso território que cobria todo o litoral brasileiro desde os limites entre Pará e Maranhão até a costa sul (que nessa época ainda não era conhecido). E mesmo após a ocupação do território brasileiro, Portugal ignorou os limites impostos pelo tratado.

⁹⁰ BOZAL, Valeriano. **Historia del Arte en España**: desde los orígenes hasta la ilustración. Madrid: Ediciones Istmo, 1973.

No século XVII, a Espanha assumiu o domínio político da Europa, enquanto o poder político de Portugal refluíu e, conseqüentemente, seu poder cultural também. A reconquista da soberania de seu território e de suas colônias somente ocorreu em 1640, denominado de período da União Ibérica. Este foi um período de intensa agitação social, política, artística e religiosa no qual a Igreja Católica desenha seu projeto de Contra Reforma, servindo-se da cultura barroca como discurso dominante. O Barroco, contrariamente ao Renascimento que estabelecia o domínio da razão sobre os sentimentos, exalta os sentimentos e a religiosidade se utilizando das expressões artísticas para envolver emocionalmente as pessoas. Sai de cena a medida, a simetria e a contenção racional para ceder espaço ao excesso, à assimetria e o desmesuramento da razão emocional.

No projeto de Contra Reforma da igreja católica, a ordem dos jesuítas desempenhará um papel importante⁹¹ pelo alto nível intelectual de seus religiosos, pela ativa participação nos assuntos mundanos (políticos, econômicos e educacionais), pelas relações entre monarquia e aristocracia em sua constituição, impregnada pela disciplina rigorosa de militante missionariedade.⁹²

Conjugando a disciplina monástica, a educação, o trabalho manual e os exercícios espirituais, o espaço arquitetônico dos jesuítas era planejado para receber em suas instalações a igreja, o colégio e o claustro. Da mesma forma que seu fundador, Inácio de Loyola (1491–1556) se tornou o modelo a ser imitado por todos os religiosos da Companhia de Jesus, as igrejas jesuíticas imitam o modelo de sua matriz, a Igreja de Jesus (Il Gesù) em Roma [Figura 3], iniciada pelo arquiteto Giacommo Barrozi da Vignola (1507–1573) e com o desenho da fachada de Giacommo della Porta (1532–1602).

⁹¹ MARZAL, Manuel María; t, Sandra Negro. **Esclavitud, economía y evangelización**: las haciendas jesuitas en la América virreinal. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005, p. 9-11

⁹² WITTKOWER, Rudolf. **Arte y Arquitectura em Italia 1600-1750**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007, p. 23.



Figura 3 - Igreja de Jesus (Il Gesù) (1568 - 84)

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chiesa_gesu_facade_edit.jpg

Este será o modelo repetido em várias igrejas durante o período Barroco, principalmente para as igrejas jesuíticas pelas características de sua planta em forma de cruz que permitia uma visão de todo o espaço interior o que facilitava a predicação a um grande numero de pessoas⁹³, além de manter as formas clássicas miscigenando-as com volutas e combinações de frontões triangulares e curvados, apresentando uma novidade nas composições desse período, como elogia Ernest Gombrich:

“Nada existe nessa simples porém majestosa fachada para sugerir um desafio deliberado às regras clássicas, em nome de um requintado capricho. Mas o modo pelo qual os elementos clássicos se fundem num padrão mostra que as regras gregas e romanas, e

⁹³ WITTKOWER, Rudolf. Op. Cit., p. 39.

mesmo as renascentistas, tinham ficado para trás. A característica mais impressionante da fachada de Il Gesù é a duplicação de cada coluna ou pilastra, como para inserir em todo o edifício maior riqueza, variação e solenidade”⁹⁴.

Este novo modelo de igreja, com grandes espaços internos livres, inaugura uma fase que favorecia a multiplicação de pinturas de interiores criando novas iconografias relacionadas à Contra Reforma. Como explica Rudolf Wittkower:

“Las nuevas iglesias colocaran, sobre todo a los pintores, frente a una tarea prodigiosa. No sólo tenían que cubrir con frescos enormes espacios de muro, sino que tenían que crear una nueva tradición iconográfica. Había que venerar a santos como San Carlos Borromeo, San Ignacio, San Francisco Javier y Santa Teresa; sus vidas, milagros y misiones mundanas y espirituales tenían que ser solemnizadas. Además, de cara al desafío protestante, los dogmas de la Iglesia católica tenían que ser reafirmados en pinturas que fortalecieran la fe de los fieles y captaran sus emociones. Finalmente, respecto a muchas escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento y de las vidas de los santos, era necesario un cambio que se alejase de la tradición hacia un énfasis en ejemplos heroicos (David y Goliat, Judith y Holofernes), en modelos de arrepentimiento (San Pedro, el hijo pródigo), en la Gloria del martirio y de las santas visiones y éxtasis, o en acontecimientos íntimos de niñez de Cristo hasta entonces inexploradas. Todo esto indica que se puede hablar verdaderamente de una iconografía contra reformista”⁹⁵.

Esta iconografia sugerida inclusive pelo Concílio de Trento (1545-1563), conforme será visto posteriormente, de início encontrará resistências, mas já em meados século XVII, no período denominado Alto Barroco, este novo modelo artístico se espalhará por toda a região da Itália, revestido de metáforas e significações convergentes para explicar toda a mística cristã. E os próprios

⁹⁴ GOMBRICH. Ernest. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC Editora Ltda, 1999, p. 388.

⁹⁵ WITTKOWER, Rudolf. Op. Cit. p. 41 – Tradução da autora: “As novas igrejas colocaram, especialmente aos pintores, frente a uma tarefa prodigiosa. Não só tinham que cobrir com afrescos os espaços enormes das paredes, assim como tiveram que criar uma nova tradição iconográfica. Havia que venerar santos como São Carlos Borromeo, Santo Inácio, São Francisco Xavier e Santa Teresa, suas vidas, milagres, e as tarefas mundanas e espirituais tiveram que ser solenizadas. Além disso, tiveram que enfrentar o desafio protestante, os dogmas da Igreja Católica tiveram que ser reafirmados em pinturas que fortalecessem a fé dos fiéis e capturassem as suas emoções. Finalmente, a respeito de muitas cenas do Antigo e Novo Testamento e das vidas dos santos, era necessária uma mudança que longe da tradição, se enfatizasse em exemplos heroicos (David e Golias, Judite e Holofernes), em modelos de arrependimento (San Pedro, o filho pródigo), na glória do martírio e das visões e êxtases de santos, ou eventos íntimos da infância de Cristo até então inexplorado. Tudo isso indica que se pode verdadeiramente falar de uma iconografia contra reformista.”

religiosos em trânsito por regiões da Espanha, Portugal, França e Alemanha, se encarregarão de popularizar em suas igrejas este modelo iconográfico, favorecendo ainda o trânsito de artistas italianos nesses centros, seja a serviço da Igreja ou a serviço das monarquias.

A indicação de se venerar quatro santos em destaque se deve ao fato de terem sido estes os contra reformistas mais radicais desse período. Ressalte-se ainda, que dois deles foram os fundadores da Companhia de Jesus, Inácio de Loyola e Francisco Xavier. Para uma melhor compreensão da importância da ordem jesuítica para o projeto de Contra Reforma, é relevante assinalar que entre 1570 e 1693 vinte e cinco mártires jesuítas foram beatificados e canonizados pela Igreja Católica Romana,⁹⁶ mortos em geral nas missões em colônias nas Américas, África e Ásia, o que atesta o prestígio da ordem diante da cúria romana.

Como não cessaram os conflitos entre Portugal e Espanha pelos limites das terras americanas, em 1750 é assinado o Tratado de Madri, que estabelecia a posse de terra já conquistada a Portugal e Espanha e a criação de uma Comissão Demarcadora de Limites⁹⁷, para realizar *in loco* as medições necessárias à fixação dos limites. Esta comissão composta de técnicos de várias áreas de conhecimento⁹⁸, militares e religiosos, chegou ao Pará em 1753. Dentre estes a presença do desenhador Antonio José Landi⁹⁹ (1713-1781), que teve expressiva repercussão na cidade pela sua formação acadêmica em arquitetura.

⁹⁶ Idem, p. 509.

⁹⁷ REIS, Arthur Cezar Ferreira. **Limites e Demarcações na Amazônia Brasileira**. 2ed. Belém: SECULT, 1993, p. 56-57.

⁹⁸ Constituía esta equipe o Padre Inácio Strentmartony, jesuíta húngaro; Dr. João Angelo Brunelli, matemático, bolonhez; Capitão Gaspar João Gerardo de Cronsfield, alemão; Capitão João André Schwwevel, alemão; o ajudante Phelippa Sturn, alemão; o ajudante Henrique Antônio Galuzzio, mantuano; Ajudante Adão Leopoldo Breuning, alemão; Tenente Manoel Gotz, alemão; Desenhador Antonio José Landi, bolonhez e o Cirurgião Daniel Panelli, citados por Arthur Cezar Ferreira Reis, Op. Cit., p. 71.

⁹⁹ Sobre a vida acadêmica e artística de Antonio Landi a pesquisadora portuguesa Isabel Mendonça escreveu sua tese de Doutorado: . Antonio José Landi: um artista entre dois continentes publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, na qual podem ser encontrados os dados inclusive de seu nascimento, origem familiar, formação acadêmica.

Antonio Landi foi aluno da Academia Clementina, principal instituição de formação artística de Bolonha, fundada por Giampetro Zannotti em 1710 e tinha por objetivo principal a “reafirmção do carácter liberal das artes figurativas, que se pretendiam libertar das corporações das artes mecânicas, bem como a preocupação de garantir a continuidade cultural da prestigiada pintura bolonhesa do século anterior”.¹⁰⁰ Em 1714, a Academia Clementina foi agregada ao Instituto de Ciências (Istituto delle Scienze), fundado por Luigi Ferdinando Marsili, estabelecendo assim redes de integração entre a comunicação literária, iniciativas artísticas e teatrais com a pesquisa científica, abalizando a cidade de Bolonha como importante centro intelectual da Idade Moderna, devedora, no entanto, da atitude de Leonardo da Vinci (1452-1519) em defesa da “arte de pintar como ‘uma coisa da mente’, não um mero ofício braçal, a bem dizer, ele a considera uma ciência”¹⁰¹.

Na Academia Clementina, Antonio Landi foi aluno de Ferdinando Bibiena¹⁰², grande mestre da pintura de quadratura, tipo de pintura tradicional de Bolonha desde o final do século XVI que se estendeu até o final do século XVIII, caracterizada pelo forte cunho cenográfico, que pretendia prolongar a verdadeira arquitetura em um espaço imaginário. Ferdinando Bibiena e seu irmão Fernando se distinguiram também como desenhadores e organizadores de festivais criando fantasias cenográficas com pleno domínio do desenho, da pintura e arquitetura teatral.

Com esta formação acadêmica em Bolonha, e com o panorama artístico italiano da época, Landi conhecia o estilo triunfal, com formas exuberantes e suntuosas que na Europa era denominada de Barroco, termo empregado para determinar tanto a época histórica como as suas manifestações culturais e artísticas que consolidaram os resultados da Contra Reforma, e que foram difundidas tanto nos territórios europeus quanto nos territórios coloniais,

¹⁰⁰ MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. **Antonio José Landi: um artista entre dois continentes**. Coimbra: Fundação Calouste Gulbekian, 2003, p. 55.

¹⁰¹ BELL, Julian. **Uma nova História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 191.

¹⁰² MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. Op. Cit.

permitindo, no entanto, características próprias de cada local, podendo ser identificadas pelo estudo iconográfico e iconológico¹⁰³ de imagens.

São essas imagens que serão levadas de um canto a outro, recorrendo ao desenho e, principalmente, ao uso da gravura em metal e da xilogravura, que permitiam a reprodução em série. Da xilogravura pode-se destacar que, com o advento da tecnologia dos tipos móveis criada por Johann Gutenberg (1398-1468) em 1461¹⁰⁴, esta técnica foi utilizada para produzir os primeiros livros ilustrados, que possibilitaram a popularização dessas imagens. E seja pela questão da catequese, seja pela diferença de línguas, seja pela prática de difusão das imagens através da gravura, é através dessas imagens portáteis gravadas no papel, gravada na memória visual, gravadas nas crenças religiosas, que se promoveu a colonização do novo continente, seja do lado português, seja do lado espanhol. A imagem reproduzida através da gravura foi a grande responsável não só pela difusão do cristianismo, como também do imaginário europeu.

Portáteis, leves e de fácil manuseio, os livros ilustrados foram os instrumentos ideais de difusão da cultura europeia, particularmente se considerarmos as distâncias e o tempo necessário para transpor largas extensões de terra, rios e oceanos.

¹⁰³ Sobre iconografia e iconologia se utilizará os conceitos de Erwin Panofsky, que serão apresentados no capítulo seguinte.

¹⁰⁴ BELL, Julian. Op. Cit., p. 185.

2.3. Navegar é preciso...

Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa:
“Navegar é preciso; viver não é preciso”.
 Quero para mim o espírito [d]esta frase,
 transformada a forma para a casar como eu sou:
Viver não é necessário; o que é necessário é criar.
 Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la penso.
 Só quero torná-la grande,
ainda que para isso tenha de ser o meu corpo e a (minha alma) a lenha desse fogo.
 Só quero torná-la de toda a humanidade;
ainda que para isso tenha de a perder como minha.
 Cada vez mais assim penso.
 Cada vez mais ponho da essência anímica do meu sangue
 o propósito impessoal de engrandecer a pátria e contribuir
 para a evolução da humanidade.
 É a forma que em mim tomou o misticismo da nossa Raça.

Fernando Pessoa¹⁰⁵

Apesar de a frase, “navegar é preciso; viver não é preciso” ser mais conhecida nos versos de Fernando Pessoa (1888-1935)¹⁰⁶, ele mesmo revela a origem mais remota: “Navegadores antigos...”. E, de fato, esta frase, atribuída ao general romano Pompeu (106-48 a.C), traduz a aventura de atravessar o oceano Atlântico com os recursos e os instrumentos não tão exatos que existiam na época. O desejo de ir além moveu os espíritos, o desejo da conquista alavancou os corpos.

Com esse espírito obstinado e entusiasmado, chegaram à Santa Maria de Belém do Grão-Pará primeiramente os conquistadores, seguido de religiosos e em 1753 os técnicos da Comissão Demarcadora de Limites. O contato estava estabelecido, tendo como protagonistas os indígenas, os portugueses (militares, técnicos e religiosos), e as mudanças decorrentes desta ação já estavam a caminho. Novas redes de relações havia se instalado sob forte influência europeia, mas que envolveu de forma definitiva o modo de fazer de indígenas e negros que também criaram estratégias de enfrentamento e resistência, e se reorganizaram em uma outra realidade colonial.

¹⁰⁵ <http://www.revistaliteraria.com.br/biopessoa.htm> - neste artigo se revela a autoria original do verso apropriado por Fernando Pessoa.

¹⁰⁶ Idem.

Desse primeiro contato com os conquistadores não foram encontradas imagens de registro. No entanto, com a chegada dos técnicos da comissão demarcadora, João André Schwebel (1718-1759/60), publicou em 1756 uma coleção de gravuras com os prospectos de várias cidades que encontrou na expedição pelo Rio Amazonas¹⁰⁷, e a segunda imagem do álbum é um prospecto da cidade de Belém [Figura 4].



Figura 4 - Prospecto da cidade de BELÉM Gravura de João André Schwebel in: Collecçam dos prospectos das aldeas, e lugares mais notaveis que se acham em o mapa que tiraram os engenheiros de expedição , 1756
Fonte: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_cartografia/cart1095066fo02.jpg

Nesta imagem da cidade de Santa Maria de Belém do Grão Pará já se observa a construção do Forte do Presépio, o Colégio Santo Alexandre, a Igreja de São Francisco Xavier e a Catedral da cidade já erguida e com andaimes de construção no núcleo [1]. No núcleo [2] identificamos o Convento dos Franciscanos, atual Colégio Santo Antonio; no núcleo [3] o Convento e Igreja dos Mercedários, em construção, com o Forte de São Pedro Nolasco, pertencente a essa mesma ordem religiosa, avançando para a Baía do Guajará; e no núcleo [4] o Convento do Padres Carmelitas, também em construção.

¹⁰⁷ BNRJ, Collecçam dos prospectos das aldeas, e lugares mais notaveis que se acham em o mapa que tiraram os engenheiros de expedição principiando da cidade do Pará the a aldeia de Mariua no Rio-Negro, onde se acha o arrayal, alem dos prospectos de outras tres ultimas aldeas chamadas Camará, Bararuá, Dari; situadas no mesmo rio. DG - Acervo Digital pop. 11475. F.2. Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_cartografia/cart1095066fo02.jpg acesso em 28/06/2011.

Schwebel não era propriamente um artista e sim um engenheiro militar, mas fica evidente o domínio da técnica de calcogravura e do repertório estilístico do Barroco Clássico para ornamentação de livros, o que permite a interpretação de que pela necessidade de documentação imagética, os engenheiros também recebiam na formação acadêmica capacitação adequada para realizar estes registros através da técnica de desenho ou gravura.

Um fato que marca a história das civilizações é o frequente trânsito de povos, e Stuart Hall já afirma que:

“antes da expansão europeia (a partir do século XV) – e com crescente intensidade desde então – a migração e os deslocamentos dos povos têm constituído mais a regra que a exceção, produzindo sociedades étnica ou culturalmente ‘mistas’... As pessoas têm se mudado por várias razões – desastres naturais, alterações ecológicas e climáticas, guerras, conquistas, exploração do trabalho, colonização, escravidão, semiescravidão, repressão política, guerra civil e subdesenvolvimento econômico”¹⁰⁸.

Em parte, o expansionismo ibérico não era feito só com a vontade de hegemonia dos poderosos (clero, monarquia e aristocracia), mas também do sonho de riqueza fácil para muitos dos despossuídos do Velho Continente, assolados pela miséria e pela escassez de liberdade.

O que se conhece como povo europeu é resultado dos trânsitos e zonas de contato situadas desde as primeiras civilizações. A supremacia da civilização greco-romana instituiu uma suposta pureza étnico-social, discurso este sustentável somente com o apagamento da memória dos dominados. O que se instituiu no Renascimento, como um movimento de retorno ao modelo de civilização greco-romana, é uma tentativa de anular as contribuições de mouros, turcos, chineses, indianos, visigodos, os chamados povos bárbaros, em toda a base de desenvolvimento que se estabeleceu naquele continente. Portanto, o Renascimento também foi uma tentativa de reescrever a história para colocar a Europa no centro do mundo.

¹⁰⁸ HALL, Stuart. Da diáspora: **identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 52.

No entanto, entre outras contribuições das civilizações orientais na formação do povo europeu, Ella Shoat e Robert Stam exemplificam e mostram que até mesmo para subsidiar o grande projeto expansionista europeu em direção ao novo mundo, foram utilizados instrumentos trazidos de fora:

“(...) até alguns séculos atrás era a Europa que tomava emprestadas a ciência e a tecnologia: o alfabeto, a álgebra e a astronomia vieram de fora. De fato, para alguns historiadores, o primeiro artefato tecnológico exportado da Europa foi o relógio, em 1338. Até as caravelas utilizadas por Henrique o navegador, foi construído de acordo com modelos árabes. Da China e da Ásia Oriental a Europa tomou emprestadas a imprensa, a pólvora, a bússola, as engrenagens mecânicas, as pontes em arco e a cartografia quantitativa. Mas mesmo sem levar em conta a existência da ciência e da tecnologia não europeias (a ciência do Egito antigo, a agricultura africana, a matemática maia, a arquitetura, irrigação e vulcanização astecas), não podemos ignorar a interdependência dos diversos mundos”¹⁰⁹.

Fica difícil estabelecer, portanto, um único centro difusor de conhecimento. Os interesses em atravessar o Atlântico vão além da simples curiosidade pelo novo mundo, demonstrado em cartas e registros, e que longe de aceitar uma realidade que se apresenta, marcam principalmente os benefícios comerciais. Entretanto, os conquistadores não traziam somente um modelo civilizatório e enviavam as riquezas extraídas das colônias. Na possibilidade de retorno ao seu país de origem, também levavam artefatos que causaram surpresas e que de uma forma ou de outra podem ter influenciado artistas do velho continente. Como cita Bell a respeito do diário de viagem de Albert Dürer (1471-1528)¹¹⁰ à Bruxelas em 1520: “Eu via coisas trazidas ao rei da nova terra dourada (...) Em toda a minha vida nada vi que tanto alegrasse meu coração. Pois entre elas vi maravilhas da arte, e admirei-me da sutil inventividade dos povos das terras estrangeiras.”¹¹¹ Neste trecho, Dürer se refere aos espólios trazidos do México para a corte de Carlos I (1500-1558) rei da Espanha¹¹², e demonstra sua aceitação de que o que via naquele momento

¹⁰⁹ SHOAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. Tradução Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 39.

¹¹⁰ Albert Dürer era gravador, pintor e ilustrador alemão

¹¹¹ DÜRER, Albert. apud BELL, Julian. **Uma nova História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 181

¹¹² O mesmo Carlos V Rei do Sacro Império Germânico de 1519 a 1555.

era “maravilhas da arte”, ressaltando-se que Dürer, à época já era um artista consagrado. Da mesma forma que o Padre João Daniel se impressionava com as esculturas feitas pelos indígenas nativos do Pará, Dürer se encantava com a arte mexicana e ambos dão testemunho da excelência estética das civilizações pré-colombianas.

No entanto, enquanto existiram as trocas comerciais e culturais, mesmo que assimétricas, o discurso resultante das práticas colonizadoras se consolidou com uma forte tendência eurocêntrica, se observado na superfície. Quando observado nas mediações, nos processos intersticiais, o discurso da afirmação do transplante de um modelo civilizatório europeu não consegue abarcar os complexos processos de mestiçagem que ocorreram no Pará, e em outros recantos das américas, não somente no campo social e econômico, mas também no que diz respeito às composições artísticas. Da mesma maneira que o Renascimento fez em relação às contribuições das culturas não europeias, a colonização tornou-se uma tentativa de ignorar a cultura e modo de ser e de viver de povos que construíram sua trajetória ao longo dos mesmos anos que em cada canto do mundo o homem instituía campos de negociação, se revezando em posições de dominador e dominado, consolidando sua história em uma sucessão de fatos que se alternam, em um processo permanente, dinâmico, como em um grande pêndulo, configurando perdas e ganhos.

Os processos colonizadores, por mais brutais e excludentes que sejam, sempre produzem algum espaço para a mestiçagem e a interação – se não política e econômica, pelo menos artístico-cultural.

3. De Oratório à Retábulo

“Tinha tão pouca habilidade para representar coisas com o entendimento que, se não fosse o que via, não me adiantava nada com a imaginação, como fazem outras pessoas que conseguem fazer representações onde se recolhem”

Teresa d'Ávila¹¹³

Os retábulos originaram-se dos oratórios, que eram nichos portáteis destinados à devoção particular. Sua evolução foi determinada, a princípio, por mudanças na liturgia, adaptações da iconografia e pelas atualizações de estilos artísticos e arquitetônicos desde o gótico até o neoclássico. Segundo Alfonso Rodríguez Ceballos¹¹⁴, a origem do retábulo remonta do costume litúrgico de colocar relíquias de santos sobre os altares. Na impossibilidade de possuir uma relíquia, as imagens de santos foram esculpidas e dispostas em forma de dípticos ou trípticos de marfim ou outro material. Com isto, o espaço físico do altar ficou repleto com objetos litúrgicos e imagens importantes para a celebração, de modo que, para a liberação desse espaço, se iniciou a tradição de pintar as imagens de santos, de Cristo ou de Maria em um suporte de madeira localizado no frontal do altar. No entanto, a partir do século VIII, o sacerdote que celebrava a missa se posicionava de costas para a assembleia, cobrindo parte do frontal que não pode mais ser visto pelos fiéis, e as pinturas começaram a ser executadas na parede atrás e a certa altura do altar para que se tornassem objetos de contemplação permanente. Nesse sentido, o altar e o retábulo foram se configurando como uma cenografia para o ato cênico que é a liturgia.

¹¹³ D'ÁVILA, Santa Teresa. **Livro da vida**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010. p. 95.

¹¹⁴ CEBALLOS, Alfonso Rodríguez G. de. El Retablo Barroco in: **Cuadernos de Arte Español**. Madrid: Melsa, 1992.

No entanto, mesmo antes desse costume de colocar relíquias sobre os altares, considerando que a cultura cristã é devedora da cultura helenística e esta cultura helenística é uma mescla de vários povos, a imagem, a visualidade desse período faz com que os deuses se pareçam com os mortais, e o homem faz para seu culto imagens votivas que podem até mesmo ser transportadas¹¹⁵.

Assim se inicia a tradição dos Retábulos. Utilizando a própria parede, ou madeira ou linho como suporte, esta evolução continuou até o fim da Idade Média, explorando principalmente a pintura e, aos poucos, foi se soltando do plano bidimensional e criando relevos tridimensionais em alabastro, pedra, mármore ou madeira esculpidos, que ocupavam toda a extensa cabeceira das igrejas góticas.

Se nesse período a arte, vista na pintura e escultura, se sobressaía na estrutura esquadrejada criada para organizar a narrativa bíblica, com a evolução do retábulo no século XVI, já em pleno Renascimento, a arquitetura clássica se integra definitivamente nas composições retabulares, sendo recorrente a utilização das ordens Jônica, Dórica, Coríntia e Compósita nos capitéis de colunas, juntamente com elementos arquitetônicos como frontão, cornijas, triglifos, entre outros.¹¹⁶ Essa organização contribuiu para a ordenação das partes do retábulo, dispostas convenientemente segundo o modelo clássico formado pelo traçado, uso da perspectiva e cenografia, resultando em um belo conjunto que guarda a proporção entre sua altura e largura e a simetria na qual cada parte se encontra em concordância com outras partes e cada uma delas com o todo.

Entretanto, é no Barroco (séculos XVII e XVIII) que o retábulo atinge seu apogeu¹¹⁷. Além do retábulo do altar-mor, localizado na cabeceira da nave central da igreja, os retábulos se multiplicam no cruzeiro, nas naves e capelas laterais. Utilizado como instrumento a serviço do movimento contra reformista da Igreja Romana, para fortalecer e exaltar os dogmas e tradições católicas, comunicando-os e difundindo-os pelo uso de imagens e símbolos

¹¹⁵ BELL, Julian. **Uma nova História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

¹¹⁶ Sobre estes termos próprios da Arquitetura, ver o glossário.

¹¹⁷ CEBALLOS, Alfonso Rodríguez G. Op. Cit.

representativos de seu conteúdo, tornam-se uma estrutura mais complexa em sua construção e continuam sendo executados com diversos materiais, mas atendendo às formas vibrantes e voluptuosas presentes no gosto barroco. Encontrou na madeira a principal matéria prima para sua confecção, por ser mais fácil de entalhar, aceitar capas pictóricas, douramentos e policromias, o que proporcionava um resultado de esplendor à luz das velas, contrastando com a escuridão habitual das igrejas daquele período.

O uso de imagens, no entanto, já era recomendada desde o século V pelo papa Gregório Magno (540-640), quando escreveu uma carta a Serenus, bispo de Marselha, que havia mandado destruir as imagens de sua igreja, e defendia o uso das imagens por três motivos fundamentais: pela questão pedagógica, visto que a maioria de novos cristãos não sabiam ler; pela questão da memória, para que a vida dos santos não fosse esquecida; pela questão de valores cristãos, suscitando a humildade e arrependimento de erros cometidos¹¹⁸. Ressalte-se que em plena Contra Reforma as religiões monoteístas (judaísmo, islamismo e as demais denominações cristãs protestantes) promoviam uma verdadeira iconoclastia – a imagem votiva era considerada idolatria – e assim, o catolicismo, ao reiterar o teor pedagógico da imagem, não só resguardou o caráter intelectual da mesma, como incentivou decisivamente a sua disseminação. A história da arte seria outra se o catolicismo não tivesse cumprido este papel de reconhecimento do poder da imagem.

O retábulo aos pouco vai evoluindo para se tornar um conjunto arquitetônico e a responsabilidade da traça ou desenho ficavam em geral, com um arquiteto que conhecia as regras da composição que serviria como suporte também da iconografia eleita. Juan José Martín González ¹¹⁹ afirma que essas influências são evidenciadas pelas referências em contratos entre artista e cliente, no qual era escrito qual o tratado que havia sido utilizado como referências, e aponta que os tratados mais utilizados eram “*Il primo libro*

¹¹⁸ BESANÇON, Alan. **A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia**. Rio de Janeiro: Bertram Brasil, 1997, p. 243-244.

¹¹⁹ GONZÁLEZ, Juan José Martín. **El Retablo Barroco en España**. Madrid: Editorial Alpuerto, 1993, p. 10.

d'architettura"¹²⁰ (Veneza,1551) de Sebastiano Serlio (1474-1554); "*Regola delli cinque ordini d'architettura*"¹²¹ (Veneza,1562) de Giacomo Barozziio Vignola (1507-1573) e "*I quattro Libri dell'Architettura*"¹²² (Veneza,1570), de Andrea Palladio (1508-1580). Estes tratados tiveram influência determinante não somente pela teoria em si, como também pelas gravuras apresentadas nas ilustrações das ordens arquitetônicas, frontispícios e, até mesmo, fachadas completas. Reconhecidamente, estas composições se repetiram em muitos retábulos de toda a Europa de forma parcial ou de todo o conjunto, e se propagaram também as gravuras de portadas com estruturas retabulares que influenciaram desenhadores e arquitetos de retábulos por bastante tempo.

Pensando o retábulo como uma estrutura arquitetônica, pode-se dizer que este é formado por elementos sustentadores constituídos pelo embasamento que se divide em banco (ou predela) e sotabanco, que é a parte inferior; o corpo, que pode ser único ou com vários níveis dependendo do tipo; e elementos sustentados, constituído pelo entablamento e ático. No corpo se apresentam as colunas, que no século XVII são sobretudo clássicas, com estrias verticais e capitel coríntio ou compósito e posteriormente, no auge do Barroco, pela coluna salomônica. Conta também com elementos de decoração que envolve os nichos, as cornijas, que se mantém no mesmo plano ou avançando e retrocedendo para dar movimento, criando perspectivas diferentes em cada ângulo de forma harmoniosa e obedecendo aos rigores tratadísticos de ocupação do espaço como todo projeto de arquitetura. Aliado à mudança para plantas centradas de nave única nas igrejas, estes recursos possibilitam a visualização do contemplador de toda a cabeceira da igreja, desde seu acesso ao espaço, e fácil leitura de um discurso rico de significados catequéticos representados por flores, frutos, animais e símbolos que conduziam ao entendimento e fortalecimento da fé católica.

¹²⁰ O primeiro livro de Arquitetura.

¹²¹ Regra das Cinco Ordens da Arquitetura.

¹²² Os quatro Livros de Arquitetura.

Contudo, antes de ser um objeto que integra a arte e a arquitetura, o retábulo é considerado um objeto litúrgico que possui uma função de caráter devocional, cultural e religioso. Estas funções podem determinar a característica formal do retábulo e, por conseguinte definir a estrutura compositiva, o que permitiu a classificação em duas tipologias por Juan José Martín González¹²³. Primeiramente Martín González define a tipologia da função ou conteúdo a partir das características reunidas em elementos compositivos que permitam transmitir determinado conteúdo litúrgico e, e segundo a tipologia da forma arquitetônica, com os elementos formais arquitetônico integrados ao retábulo. No entanto, estas tipologias são decorrente uma da outra e dada a indissociabilidade entre forma e conteúdo, podem ser identificadas em um mesmo retábulo.

Reconhecendo primeiramente as tipologias da função, Martín González designa os seguintes retábulos: Retábulo Didático ou Catequético, Retábulo Relicário e Retábulo Eucarístico que são caracterizados pela inserção de elementos compositivos que trazem em si a mensagem de um ensinamento catequético, utilizando a representação de uma cena ou elementos metafóricos próprios da iconografia cristã. Quanto à tipologia da forma arquitetônica, são designados pelos elementos arquitetônicos que se inserem na composição do retábulo, criando uma potencia visual que se associa à função do Retábulo. São eles: Retábulo Tabernáculo, Retábulo Baldaquino, Retábulo Fingido, Retábulo Quadro, Retábulo Camarim e Retábulo com Nicho.

A primeira função do retábulo foi sem dúvida propagar as verdades da fé cristã e os princípios católicos, ou seja, apresentar visualmente os acontecimentos bíblicos do Antigo e do Novo Testamento, destacando o nascimento, a paixão e a morte de Jesus Cristo, a vida de Maria e momentos de revelação aos santos canonizados e reconhecidos pela Igreja, função esta reforçada em 1564 pelo Concílio de Trento.

¹²³ GONZÁLEZ, Juan José Martín. **El Retablo Barroco en España**. Madrid: Editorial Alpuerto, 1993.

Esse tipo de retábulo foi denominado de Retábulo Didático ou Catequético, pois dessa forma a contemplação do retábulo complementava os ensinamentos catequéticos proferidos nos sermões, estabelecendo a afirmação do discurso oral presenciado pelo discurso visual, como apresentado no Retábulo do Altar mor da Basílica de San Lorenzo de El Escorial em Madri [Figura 5].

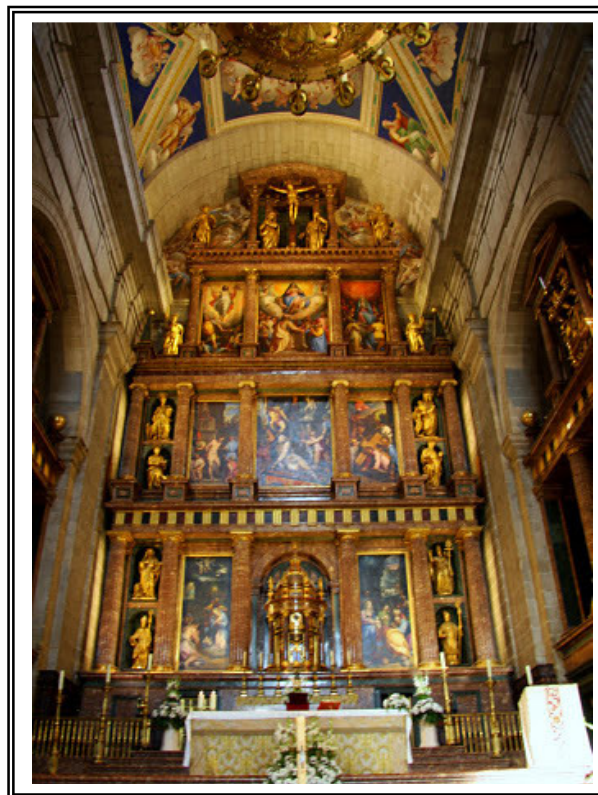


Figura 5 - Retábulo do Altar-mor da Basílica de San Lorenzo de El Escorial em Madri – séc XVII
 Fonte: http://lh4.ggpht.com/-8ZH8KG15D9I/TgoV71g69_I/AAAAAAAAAWiQ/Q_c1QfjNaoA/IMG_5330.JPG. Acesso em 2009

Cada pintura colocada no retábulo conta uma cena da vida de Jesus, desde o seu nascimento até a morte. O importante neste tipo de retábulo era a imagem. Disposta, segundo determinada sequência, e correspondente modo de leitura – no caso do retábulo de San Lorenzo, da esquerda para direita e de baixo para cima. A imagem deveria representar de maneira mais realista e emotiva possível a biografia de Jesus, Maria ou do Santo ao qual era dedicado o retábulo, com boa qualidade de pintura ou escultura seguindo as instruções dadas pelo Concílio de Trento aos artistas. E para abrigar as cenas, se acresciam cada vez mais nichos, panos verticais e corpos horizontais emoldurados por colunas de ordem clássica, entablamentos e frontispício.



Figura 6- Retábulo da Sacristia do Monastério da Encarnación, Madri. Séc. XVIII
Fonte: Arquivo Pessoal, 2009

Pela tradição de guardar relíquias dos santos, reforçada pelo Concílio de Trento como afirmação dos costumes e tradições católicas na Contra Reforma, originou-se o Retábulo Relicário¹²⁴ que se tornou quase que obrigatório nas catedrais, igrejas importantes e basílicas, localizado em geral no transepto ou ainda em uma das capelas laterais ou na sacristia. Nestes retábulos se multiplicaram os nichos e vãos para abrigar o maior número de relíquias, que são supostamente fragmentos de ossos de santos e mártires, pedaços de vestimenta, da cruz etc... conforme o exemplar do Retábulo da Sacristia do Monastério da Encarnación em Madri [Figura 6].

Também são denominados de retábulos relicários, quando estes possuem na mesa de altar uma urna que guarda a imagem de Cristo Morto.

Nos documentos do Concílio de Trento também reiterou-se o dogma da transubstanciação que estabelecia a presença de Jesus Cristo é real nas espécies consagradas de pão e vinho e não simbólicas ou comemorativas como defendiam os protestantes. Com isto, surge o Retábulo Eucarístico¹²⁵, onde o sacrário, local apropriado para a custódia das espécies sagradas, ocupa lugar de destaque na composição, em forma de tabernáculo ou

¹²⁴ GONZÁLEZ, Juan José Martín. Op. Cit., p. 18.

¹²⁵ GONZÁLEZ, Juan José Martín. Op. Cit., p. 16.

ostensório, cujas dimensões foram aumentadas de forma a atrair para si toda a atenção no momento de adoração à eucaristia, submetendo todo o restante da composição a este objetivo.

Um exemplo é apresentado no Retábulo do Altar Mor da Igreja do Convento de San Esteban em Salamanca na Espanha [Figura 7], de autoria de José Benito Churriguera (1665-1725), que data do ano de 1692¹²⁶, e segundo Martín González é considerada a maior obra retablista da Espanha, tornando-se modelo para vários outros retábulos. Nesse retábulo, Churriguera criou uma composição adequada à pintura de Claudio Coelho (1642-1693) que representava o martírio de São Estevão, que seria colocada no ático do retábulo e conforme solicitação do próprio pintor, deveria ter muitos adornos escultóricos¹²⁷.



Figura 7 - Retábulo do Altar-Mor da Igreja do Convento de San Esteban em Salamanca, Espanha. Séc. XVII
Fonte: <http://www.flickr.com/photos/dustpuppy/7878364/>

A ênfase escultórica se volta para o centro do retábulo onde se localiza o sacrário, em forma de tabernáculo, ladeado por colunas salomônicas canônicas, contendo cinco espirais com dimensões exageradas, sendo todas ornamentadas com cachos de uva que compreendem toda a leitura iconográfica do retábulo.

¹²⁶ GONZÁLEZ, Juan José Martín. Op. Cit., p. 105.

¹²⁷ Idem, p.107.

Esta exaltação das espécies eucarísticas foi tão desenvolvida que evoluiu a ponto de originar o Retábulo Tabernáculo, no qual o tabernáculo se torna parte independente e anteposta ao retábulo, de forma circular, permitindo a adoração da eucaristia ao redor de toda a sua circunferência, apresentado na Igreja das Bernardas localizada em Alcalá de Henares [Figura 8], região metropolitana de Madri, um dos primeiros retábulos barrocos criado pelo jesuíta Francisco Bautista (1594-1679).

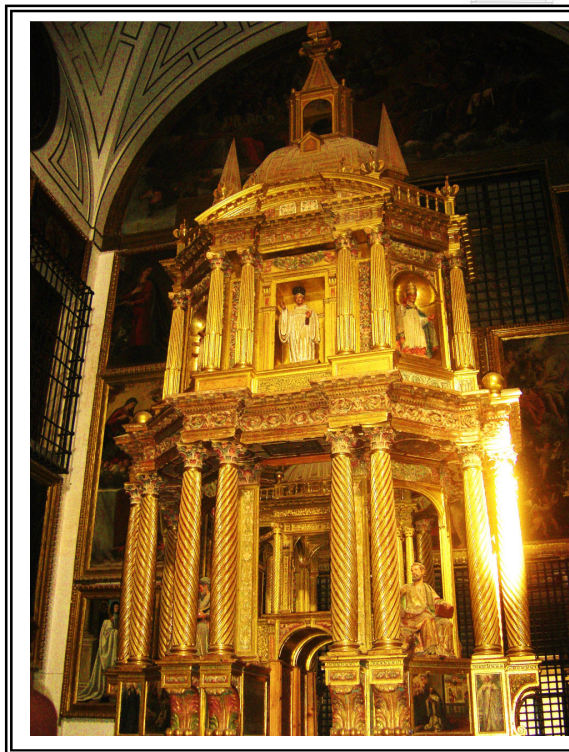


Figura 8 - Retábulo do Altar mor da Igreja das Bernardas em Alcalá de Henares, região metropolitana de Madri.
Fonte: Arquivo Pessoal, 2009

Tendo como referência a criação do arquiteto italiano Lorenzo Bernini (1598-1680) entre 1624 e 1633 do Baldaquino de São Pedro de Roma surgiu o Retábulo Baldaquino¹²⁸. Gonzalez justifica o uso do termo baldaquino pela significação devocional, que vem desde os princípios do cristianismo de centrar o objeto de culto em um receptáculo em geral com uma planta poligonal, podendo ser quadrada, hexagonal, sustentada por colunas. Sobre as colunas é importante ressaltar que no Baldaquino de São Pedro [Figura 10], Bernini utiliza uma ordem de coluna distinta das ordens clássicas greco-romanas: a coluna salomônica. Este modelo foi difundido, segundo Martín González¹²⁹ pela publicação do livro *“Architectura civil recta y obliqua considerada y dibuxada em el Templo de Ierusalen...promovida a suma perfeccion en templo y palácio de S. Lorenzo cerca del Escorial”*¹³⁰ (1678) de Juan Caramuel (1606-1682). [Figura 9].

¹²⁸ GONZÁLEZ, Juan José Martín. Op. Cit., p. 15.

¹²⁹ Idem, p. 11.

¹³⁰ *Arquitectura civil reta e oblíqua considerada e desenhada no Templo de Jerusalém... feita a suma perfeição no Templo e Palácio de São Lourenço próximo de El Escorial.* (Tradução da autora)



Figura 9 - Frontispício do Livro de Juan Caramuel, *Templum Salomonis, Rectam et Obliquam Architecturam*.

Fonte:

http://openlibrary.org/books/OL24135040M/Architectura_civil_recta_y_obliqua

No Retábulo Baldaquino, diferente da função do original do Baldaquino projeto por Bernini, que era de proteger e cobrir o altar papal sobre o túmulo de São Pedro, tinha a função de guardar a eucaristia, ou uma imagem, ou relíquia de um santo ou objeto de devoção popular. Um exemplar dessa tipologia é o Retábulo do Altar-Mor da Catedral de Santiago de Compostela [Figura11].

Figura 11 - Retábulo do Altar mor da Catedral de Santiago de Compostela, Espanha.

Fonte: COMUNIDADE DE MADRI. Retábolos. Madri, 2002. p. 22

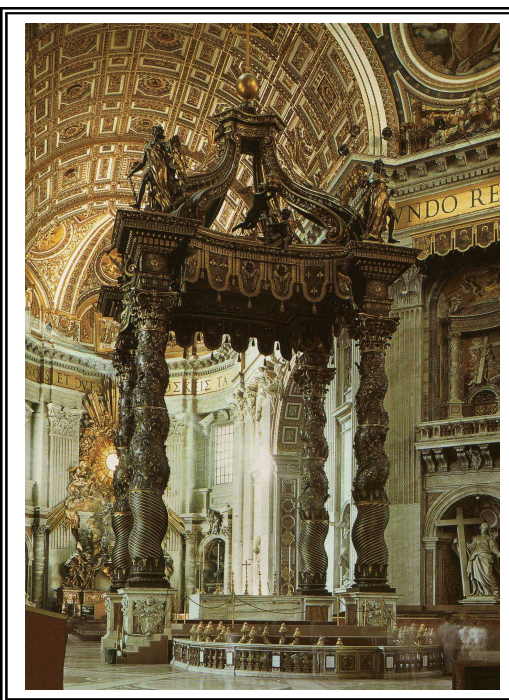
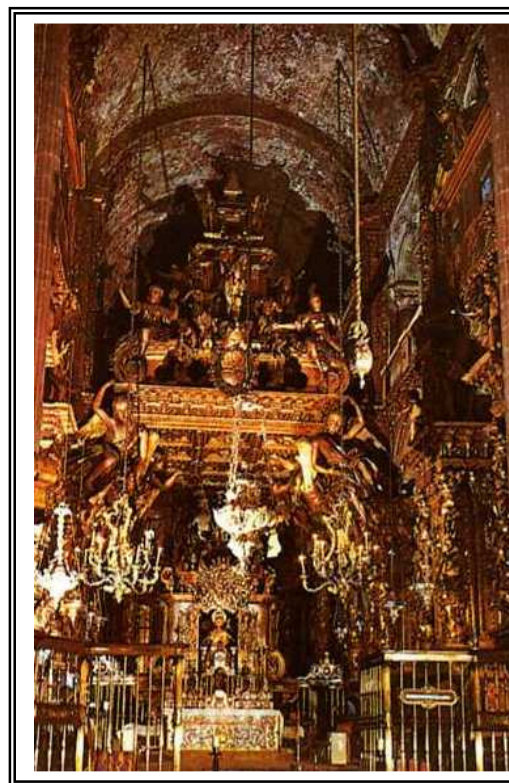


Figura 10 - Baldaquino da Basílica de São Pedro, Roma.

Fonte:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Bernini_Baldachino.jpg



Há ainda o Retábulo Fingido¹³¹, que é na verdade um *tromp'oil*, tipo de pintura ilusionista, que cria através de perspectiva a ideia da presença de um retábulo, muito utilizada e difundida na Itália, que ressaltava sobretudo a habilidade do pintor. Na cidade de Belém (Pará) ainda existe um exemplar na Capela de São João [Figura 12], executado pelo Arquiteto Italiano Antonio Landi e restaurado em 1996 pelo IPHAN.



Figura 12 - Retábulo do Altar-mor da Igreja de São João, Belém.

Fonte: Arquivo Pessoal, 2005

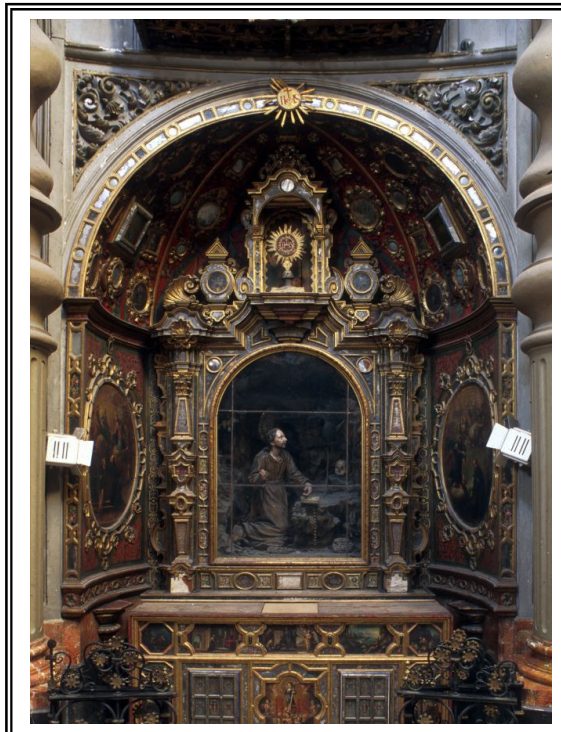


Figura 13 - Retábulo de San Ignacio de Loyola da Igreja de São Luís dos Franceses, Sevilha.

Fonte: Arquivo Pessoal, 2009

Outro tipo é o Retábulo Vitrina¹³², no qual a imagem está protegida por um vidro; normalmente guardada uma imagem de vestir, de modo a isolá-la da poeira e da fumaça de velas. Cria-se, assim, um ambiente íntimo, onde poucas pessoas têm acesso à imagem (e somente no momento de fazer trocas de roupas) como neste exemplar da Igreja de São Luís dos Franceses [Figura 13] em Sevilha.

¹³¹ GONZÁLEZ, Juan José Martín. Op. Cit., p. 15.

¹³² GONZÁLEZ, Juan José Martín. Op. Cit., p. 20.

O Retábulo Quadro¹³³ é composto de corpo único geralmente com uma pintura ou quadro escultórico de grandes dimensões integrado à composição arquitetônica do retábulo, como o apresentado no Retábulo do Altar-mor da Igreja de Santa Teresa [Figura 14], em Ávila na Espanha. Neste caso é um quadro escultórico com imagens que saltam do plano bidimensional.



Figura 15 - Retábulo do Altar lateral da Igreja de Santa Teresa d'Avila, Ávila.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Avila_-_Convento_de_Santa_Teresa_08.jpg

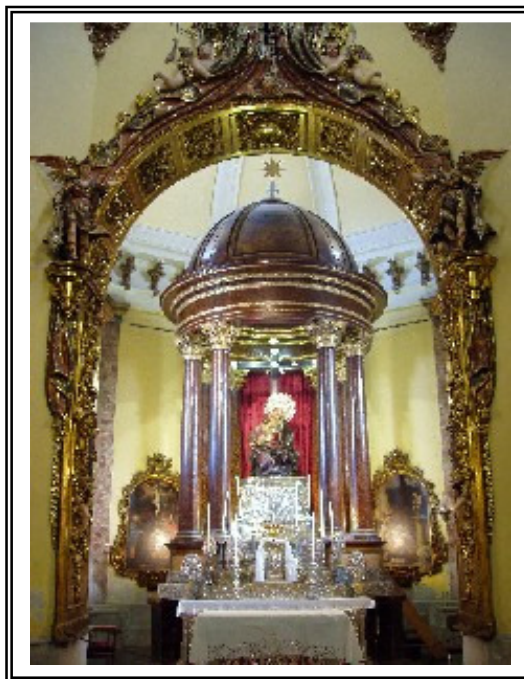


Figura 14 - Retábulo da Igreja das Angústias, Valladolid.

Fonte: <http://www.restaracion.com.es/Default.aspx?tabid=16>

De forma mais simples, o Retábulo Camarim possibilita a aproximação dos fiéis a uma imagem de sua devoção, composta de uma espécie de nicho com grande arcada, que ocupa toda a parte central do retábulo adornado com um baldaquino. Para o acesso ao baldaquino, era colocada uma escada por detrás ou pela lateral do retábulo e sobreposta sobre o sacrário, guardando um espaço, tipo uma câmara de circulação para a manutenção e cuidado com a imagem. A imagem era visível, mas pela altura com que era posta era inacessível ao toque das mãos, o que favorecia a mística em torno das imagens sacras. Esta tipologia foi muito utilizada no Barroco, conforme o Retábulo Camarim da Igreja das Angústias [Figura 15] em Valladolid.

¹³³ Idem.

Outra tipologia muito comum é o Retábulo com Nicho, no qual o compartimento central é abarcado por uma abertura, coroado normalmente por um arco onde é posta uma imagem sobre uma peanha, conforme apresentada no Retábulo de São Joaquim, Sant'Ana e a Virgem na Igreja Paroquial de Nossa Senhora do Carmo [Figura 16] em Sanlúcar de Barrameda, Cádiz na Espanha. Este tipo de retábulo será bastante utilizado desde as igrejas mais simples, quanto as mais rebuscadas do estilo Barroco.



Figura 16 - Retábulo de São Joaquim, Sant'Ana e a Virgem menina da Igreja Paroquial de Nossa Senhora do Carmo em Sanlúcar de Barrameda, Cádiz.

Fonte:

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph/sys/productos/retablos/foto.php?id=437bl=1&anv=500&alv=702&cont=1&idi=1&nom=Retablo hornacina>

Esta evolução na tipologia da função e da forma dos Retábulos está muito presente em toda a Europa. No entanto, se há semelhança na tipologia da função, no que diz respeito à tipologia da forma arquitetônica, há diferenças na nomenclatura entre Espanha e Portugal.

Na Espanha, segundo Martín González, a forma arquitetônica do retábulo evoluiu no período de 1600 a 1775 da composição plana e reta à curva e quebrada, passa por uma depuração das formas e progressivamente vai recebendo ornamentos que ressaltam o protagonismo do retábulo como objeto litúrgico e de caráter pedagógico atingindo o ápice de sua exuberância, para aos poucos ir perdendo a ornamentação e reduzindo a quantidade de imagens. A forma do retábulo espanhol passa por mudanças que refletem o gosto artístico da corte austríaca dos Habsburgos até 1700 e depois da corte

do francesa dos Bourbons¹³⁴. Martín González destaca quatro fases: a primeira chamada de Classicista ou contra reformista, na primeira metade do século XVII; a segunda denominada de Churrigueresca, na segunda metade do século XVII; a terceira denominada de Rococó, na primeira metade do século XVIII e a quarta denominada de Classicismo cortesano, na segunda metade do século XVIII.

Em Portugal, Francisco Lameira aponta que no século XVI apesar de não haver levantamentos sistemáticos, existe um predomínio de retábulos com dois ou mais corpos e três ou cinco tramos. No século XVII predominam quatro tipologias, sendo a primeira tipologia com dois corpos e um só tramo; a segunda tipologia com dois corpos e três tramos; a terceira tipologia com um só corpo e três tramos e a quarta tipologia com um corpo único e um só tramo. No século XVIII permanecem a terceira e quarta tipologia com retábulo com arco e os arcos triunfais retabulares, e em alguns retábulos os arcos retabulares cedem lugar a ornamentação de dosséis com cortinas, segmentos de frontão, volutas e elementos fitomorfos.¹³⁵ Lameira não cria uma denominação para as tipologias, somente descreve as características de cada modelo. No entanto, Robert Smith¹³⁶ denomina três fases do Retábulo em Portugal: o estilo Nacional Português¹³⁷, o estilo Joanino e o estilo Rococó.

Segundo Afonso Ávila¹³⁸, o Estilo Nacional Português tem as seguintes características: as colunas torsa ou salomônicas, com sulcos ou espirais com profusão de ornamentos; o coroamento é feito com arcos concêntricos e em talha dourada, com ornamentos fitomorfos como cachos de uva e folhas de acanto, e zoomorfos como fênix e pelicanos, que logo se apresentará os significados. Conforme o observado no Retábulo Lateral de Nossa Senhora do Rosário [Figura 17] no Convento do Espírito Santo em Vila da Feira, Portugal.

¹³⁴ GONZÁLEZ, Juan José Martín. Op. Cit. p. 25.

¹³⁵ LAMEIRA, Francisco. **O Retábulo em Portugal**: das origens ao declínio. Faro: Universidade do Algarve, 2005, p. 32.

¹³⁶ SMITH, Robert C. **A arte barroca de Portugal e do Brasil v.VII, n.38**. Lisboa: Panorama, 1949, p.1-22.

¹³⁷ O Estilo Nacional Português tem características da terceira e quarta tipologia apontadas por Francisco Lameira.

¹³⁸ ÁVILA, Afonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco mineiro**: glossário de arquitetura e ornamentação. 3. ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996, p. 172.



Figura 18 - Retábulo Lateral de Nossa Senhora do Rosário, no Convento do Espírito Santo em Vila da Feira, Portugal, Século XVII.

Fonte: Robert Chester Smith, 1962. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/bibllarte/2636215885/>. Acesso em 25/07/2010

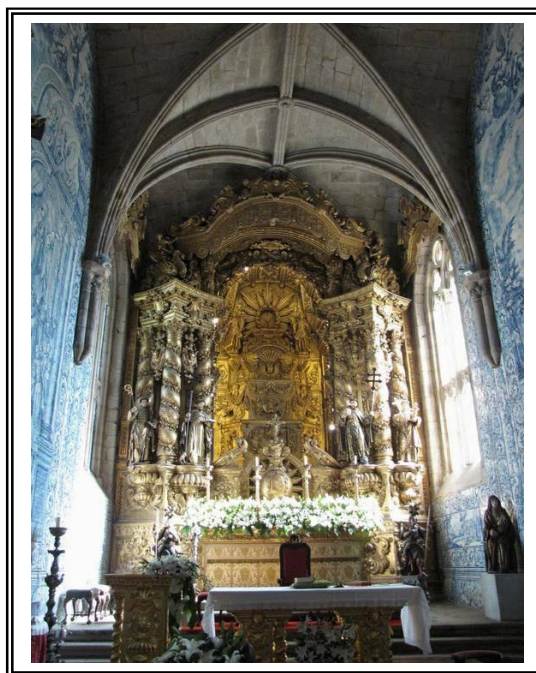


Figura 17 - Retábulo do Altar-mor da Igreja de São Francisco, Guimarães, Portugal. Século XVIII.

Fonte: <http://www.geolocation.ws/v/L/4008560983/iglesia-de-san-francisco-retablo-mayor/en>. Acesso em 25/07/2010

Já o estilo Joanino, segundo Ávila¹³⁹, tem como características o coroamento em dossel, as colunas com a terça parte inferior decoradas com estrias em diagonais, e a parte superior em estilo salomônica. Em geral, essas colunas são intercaladas por nichos devocionais e é constante a presença de anjos no coroamento, ou sustentando a pilastra. A policromia em geral é uma combinação de branco e dourado. Os ornatos fitomorfos e zoomorfos ainda são encontrados, mas com menor incidência e apresenta uma tendência maior para o caráter escultórico da ornamentação, com muitas variações sobre as mesmas características. Um exemplo é o retábulo da Igreja de São Francisco [Figura 18] em Guimarães, Portugal.

¹³⁹ Idem, p. 172.

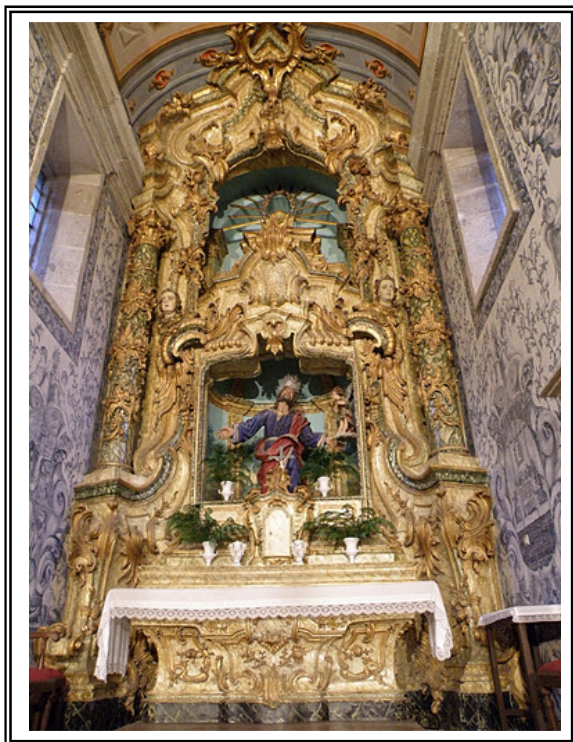


Figura 19 - Retábulo da Capela do Horto, em Póvoa do Lanhoso, distrito de Braga Portugal. Século XVIII.

Fonte:

https://lh5.googleusercontent.com/_vheeGzq50YM/TVaiHrfkEJI/AAAAAAAAAFv4/k5WjRF2a99s/P2114282.JPG. Acesso em 25/07/2010

No estilo Rococó a estrutura é simplificada e o arco pleno do coroamento é revalorizado no altar-mor, encimado com um grupo escultórico. A coluna salomônica é substituída pela coluna reta e na policromia é utilizado o fundo branco ou perolado e dourado. Os ornamentos zoomorfos são substituídos por arabescos e guirlandas de flores, conchas e rocaïlles. como no retábulo da Capela do Horto [Figura 19] em Póvoa do Lanhoso, província de Braga, Portugal.

As formas compositivas apresentadas no retábulos de Portugal e Espanha nas diferentes tipologias, demonstram a riqueza artística presente nas mãos de arquitetos de retábulos, escultores, artesãos. A Arte e a Arquitetura integradas no retábulo, constuíram as bases de propagação dos dogmas católicos nas intruções contra reformistas universais, mas com peculiaridades em cada região. De Portugal temos a tradição de coroar o ático com os arcos concêntricos da terceira e quarta tipologia apontadas por Lameira ou do Estilo Nacional Português denominado por Smith, da Espanha a difusão do uso das colunas salomônicas e multiplicação de pequenos nichos com a profusão de ornamentos que Martín González aponta no estilo de Churriguera. Características que transitaram de um território a outro, e que artistas e artesãos souberam mesclar e traduzir em nova linguagem compositiva.

Em Belém, verifica-se a influência da retablistica do século XVIII desenvolvida na Itália a partir da presença do arquiteto italiano Antonio

Giuseppe Landi e também da Espanha e de Portugal, com a presença dos Jesuítas, dos Carmelitas e dos Mercedários que possuíam uma tradição de trabalhar com a talha de madeira, diferente da tradição italiana de utilizar terracota e estuque, pintados com a técnica *scaiola*¹⁴⁰ para imitar o requinte de mármore e granitos. Na herança ibérica, o uso da madeira, matéria prima abundante em terras brasileiras; na herança italiana, pedras nobres (sobretudo mármore e granito) material mais difícil de ser trabalhado, pois exigia um tipo de artesanaria ainda pouco assimilada em solo brasileiro

¹⁴⁰ Técnica italiana que consiste utilizar pigmentos e pó de mármore aplicados na parede com movimentos irregulares que imitem a aparência do mármore.

3.1. Ideias, projetos, talhas e barro

Por causa dessas características de material e artesanaria as tipologias e modelos retabulares que foram importados para Belém sofreram adaptações substanciais – se não na estrutura, certamente no efeito propiciado pelos materiais – a partir do uso da madeira, do barro, dos pigmentos e, principalmente, da mão de obra local. Madeira, barro, palha, habilidade e criatividade, havia em abundância, conforme citado nos relatos de religiosos,¹⁴¹ particularmente do Padre João de Moraes e do Padre João Daniel.

De um lado, os modelos acadêmicos, canônicos, tridentinos; e de outro, o desejo de comunicar a fé através da imaginária sacra para pessoas que possuíam outro imaginário, outros ritos, outra língua. Dois modelos distintos, e até mesmo opostos, se cruzam em uma zona de contato, estabelecendo uma nova história com adaptações mútuas e mestiçagens em diversos níveis.

Os retábulos que serão apresentados aqui contam também uma parte dessa história, lida através da análise formal e iconográfica, do contexto e, posteriormente, da interpretação iconológica. A abordagem iconográfica e iconológica, a partir da análise formal e significativa dos retábulos, se sustenta como metodologia de investigação na medida em que envolve várias áreas do conhecimento, no cruzamento da história com a teoria e a história da arte, a arquitetura e a religião sem prescindir das práticas culturais indígenas.

Segundo Erwin Panofsky,¹⁴² iconografia “é a descrição e classificação das imagens, e iconologia é a interpretação da imagem”. Ou seja, a iconografia se ocupa do estudo descritivo dos motivos artísticos, primeiramente com a descrição dos aspectos formais e posteriormente os conceitos e assuntos que permitam identificar a imagem como veículo de uma ideia ligada a convenções estabelecidas ou referenciais; enquanto a iconologia integra a

¹⁴¹ Ver relatos nas p. 42-43 das obras de Padre José de Moraes apud AMARAL, Ribeiro do. **Fundação de Belém do Pará: Jornada de Francisco Caldeira de Castelo Branco, em 1616**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2010, p. 79 e DANIEL, Pe. João. **Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004, vol 1, p. 341.

¹⁴² PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 53-54.

iconografia com os contextos históricos e psicológicos favorecendo a interpretação crítica da imagem.

Em seu estudo sobre iconografia e iconologia, devedor dos estudos pioneiros de seu amigo Aby Warburg (1866-1929), Panofsky¹⁴³ aplica três níveis distintos para conduzir a análise de uma obra de arte, seja uma imagem ou um objeto. O primeiro foi denominado de “Tema primário ou natural”, onde se identifica a forma, configurações de linha e de cor, a atmosfera do local, a sensação de algumas qualidades expressivas e constitui uma descrição pré-iconográfica. Exige experiência prática e familiaridade com as formas e, principalmente, o conhecimento e a compreensão da evolução dos estilos ou do modo pelo qual determinados objetos e eventos foram concebidos sob uma forma que expressa a condição histórica do momento.

O segundo nível, chamado de “Tema secundário ou convencional”, é a percepção de que os motivos artísticos ali apresentados possuem ligação com ideias e conceitos reconhecidos, como portadores de um significado convencional, gerando a análise iconográfica. Esta não trata apenas dos motivos artísticos, mas da imagem, do que ela representa, exigindo o conhecimento de temas específicos relacionados com o objeto e transmitido por fontes literárias ou por tradição oral, compreendendo o modo pelo qual estes conceitos e temas foram expressos por imagens em diferentes contextos históricos; trata-se, portanto, de investigar a história dos tipos.

O terceiro nível é chamado de “Significado intrínseco ou conteúdo”, é a apreensão dos princípios subliminares que revelam, através do método de composição, a atitude básica do artista em relação ao período que viveu, a sua classe social, a sua crença religiosa ou filosófica, suas características técnicas, enfim todos os elementos que sejam possíveis de reunir, atribuindo valores simbólicos que serão objeto da interpretação iconológica.

Para esta interpretação, além da familiaridade com ideias e conceitos é necessário o desenvolvimento da capacidade intuitiva do intérprete. Por ser

¹⁴³ Idem, p. 50.

mais subjetiva, essa fonte de interpretação necessita mais ainda de princípios de correções e controles que possibilitem (assim como se mostraram indispensáveis o conhecimento sobre a evolução dos estilos e a história dos tipos nas fases de estudos iconográficos) compreender o modo pelo qual as imagens foram construídas em diferentes contextos históricos e diferentes situações psicológicas, expressando temas e conceitos específicos para conhecer, portanto, a história dos símbolos. Panofsky chama atenção de que:

Devemos ter em mente que essas categorias nitidamente diferenciadas, que parecem indicar três esferas independentes de significado, na realidade se referem a aspectos de um mesmo fenômeno, ou seja, à obra de arte como um todo. Assim sendo, no trabalho real, os métodos de abordagem que aqui aparecem como três operações de pesquisa relacionadas entre si, fundem-se num mesmo processo orgânico e indivisível¹⁴⁴.

Ou seja, embora pareçam três tempos diferentes e categorizados, é quase impossível delimitar onde começa e termina cada um desses momentos, na medida em que em um primeiro momento se descreve como é o objeto, em um segundo momento se define o que é o objeto, e no terceiro momento se interpreta porque o objeto é constituído dessa forma; estes momentos se imbricam de elementos comuns que resultam na unidade do processo de leitura de um objeto. É um método que busca pela distinção dos três níveis de um objeto (sensitivo, perceptivo e interpretativo), um modo mais preciso e menos empírico, utilizando para isso princípios corretivos articulados organicamente.

Neste primeiro momento os retábulos serão apresentados a partir de suas características formais, sua tipologia e elementos ornamentais. No capítulo seguinte, será apresentada a análise comparativa das influências ibero-italianas, com as adaptações, traduções e mestiçagens. A terminologia utilizada na denominação dos elementos compositivos dos retábulos, é a linguagem técnica resultante de uma parceria entre o Instituto Andaluz del

¹⁴⁴ PANOFSKY, Erwin. Op. Cit., p. 64.

Patrimônio Histórico¹⁴⁵ e o Getty Conservation Institute¹⁴⁶ para a realização de um curso sobre Metodologia e Aplicação para Intervenções em Retábulos de Madeira Policromada.¹⁴⁷

3.1.1. Retábulo do Altar-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo

Os primeiros frades da ordem da Bem-aventurada Virgem do Monte do Carmelo¹⁴⁸ chegaram a Belém 1627 e se estabeleceram e um terreno doado pelo Estado que ficava ao norte do Forte¹⁴⁹. O primeiro templo era de formas simples e de construção rústica e em 1696 apresentou sinais de deterioração em sua precária estrutura e no mesmo local se iniciou a construção de um novo templo. Esta obra foi realizada em duas etapas, sendo a primeira etapa concluída em 1708 e a segunda em 1721.

A historiadora Maria de Lourdes Sobral¹⁵⁰ afirma que “em 1720, a segunda igreja, estava em fase de conclusão, mas já se podia admirar o retábulo barroco e o altar cinzelado a prata na capela mor”. O retábulo é todo

¹⁴⁵ O Instituto Andaluz de Patrimônio Histórico (IAPH) é uma instituição científica da Comunidade Autônoma da Andaluzia na Espanha, que tem por objetivo o estudo, pesquisa, documentação e conservação do Patrimônio Histórico Andaluz.

¹⁴⁶ O Getty Conservation Institute é um programa do J. Paul Getty Trust, uma organização cultural filantrópica norte americana que se dedica às Artes Visuais e desenvolve programas de desenvolvimento em educação, pesquisa e conservação de patrimônio.

¹⁴⁷ Deste encontro resultou a publicação de um livro monográfico com o mesmo título do curso, uma bibliografia completa sobre retábulos, e um CD-Rom com uma terminologia básica ilustrada publicadas em espanhol, inglês, francês, italiano e português, com o objetivo de uniformizar a terminologia utilizada, pois cada país atribui denominações específicas para os elementos compositivos, o que gera grande confusão e dificuldade de compreensão quando se necessita identificar as partes de retábulo. Este CD-Rom está disponível para acesso online na página <http://www.iaph.es/sys/productos/retablos/index2.html>. Participaram desse curso pesquisadores de retábulos de 11 países: Bélgica, Bolívia, Brasil, Colômbia, Equador, Espanha, Estados Unidos, Itália, México, Peru e Portugal.

¹⁴⁸ A Igreja e todo seu acervo foi tombado segundo processo 0236-T-40 sob inscrição 147 de 03/01/1941 no Livro do Tombo Histórico do Instituto de Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN) e inscrito no Livro de Tombo nº. 3: Tombamento Municipal, através da PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM/FUMBEL – Lei nº 7.709/94, de 18/05/1994, Capítulo III, Art. 3º Parágrafo Único, em conformidade com o Anexo V, delimitado pelo Plano Diretor Urbano do Município de Belém (Lei nº 8.655/08 de 30 de julho de 2008, publicada no Diário Oficial do Município nº 11.214/08, de 05/09/2008), localizado na Zona de Ambiente Urbano – ZAU 7 SETOR 1.

¹⁴⁹ MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. **Antonio José Landi**: um artista entre dois continentes. Coimbra: Fundação Calouste Gulbekian, 2003, p. 290.

¹⁵⁰ SOBRAL, Maria de Lourdes. **As missões Religiosas e o Barroco no Pará**. Belém: UFPA, 1986, p. 36.

em talha dourada que ocupa toda a largura e altura da parede de fundo da igreja e o altar cinzelado é um belíssimo frontal de prata, que segundo Isabel Mendonça, é um dos sete frontais de prata para altar que ainda existem no Brasil¹⁵¹.

Em 1756 a igreja foi novamente reformada e a fachada que havia sido talhada em pedra de cantaria em Portugal foi adossada à igreja pelos mestres pedreiros Manuel Gomes e Jerônimo da Silva que vieram de Lisboa¹⁵². No entanto, este acréscimo provocou danos graves à estrutura da igreja, e o Arquiteto Antonio Landi foi encarregado de realizar a reconstrução do templo, para o qual desenhou plantas e cortes. Este projeto não chegou a ser totalmente executado, visto que o mesmo previa a reconstrução da Capela-mor que teria uma cúpula no arremate superior e um novo retábulo.

Com linhas do Barroco Tardio, apresentando elementos que integram o repertório compositivos de Landi; apresenta a projeção de uma coluna para frente, colunas coríntias, estriadas, com o anel marcando 1/3 da coluna, o nicho central arrematado com guirlandas e o entablamento com volutas invertidas, o arco de volta perfeita envolvendo uma cartela, coroado por um falso frontão e pequenas volutas conforme apresentado no corte transversal¹⁵³ [Figura 20] .

¹⁵¹ MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. O frontal de prata da Igreja do Carmo de Belém do Pará. In: VIII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, 2011, Belém. **Anais do VIII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte – VIII CLBHA**. Belém: UFPA, 2011. Nesse texto, em nota de rodapé, destaca que além do frontal de prata de Belém, no Brasil existem em Salvador da Bahia (na igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, outrora na capela do Santíssimo e hoje na capela mor, na capela mor da igreja do convento do Carmo e no Museu de Arte Sacra, este último acompanhado de um sacrário e de uma banqueta também em prata) e três no Rio de Janeiro (nos altares mores das igrejas do convento e da Ordem Terceira do Carmo e no altar mor da igreja da Irmandade Terceira do Santíssimo Sacramento)

¹⁵² MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. **Antonio José Landi: um artista entre dois continentes**. Coimbra: Fundação Calouste Gulbekian, 2003, p. 290-291. Não foi encontrado o registro do período de vidas dos mestres pedreiros.

¹⁵³ As plantas e cortes integram o acervo da Biblioteca do Museu Nacional, Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira: Prospectos de cidades, villas, povoações, fortalezas e edificios, rios e cachoeiras da Expedição Philosophica do Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá, copiados no Real Jardim Botânico, Rio de Janeiro.

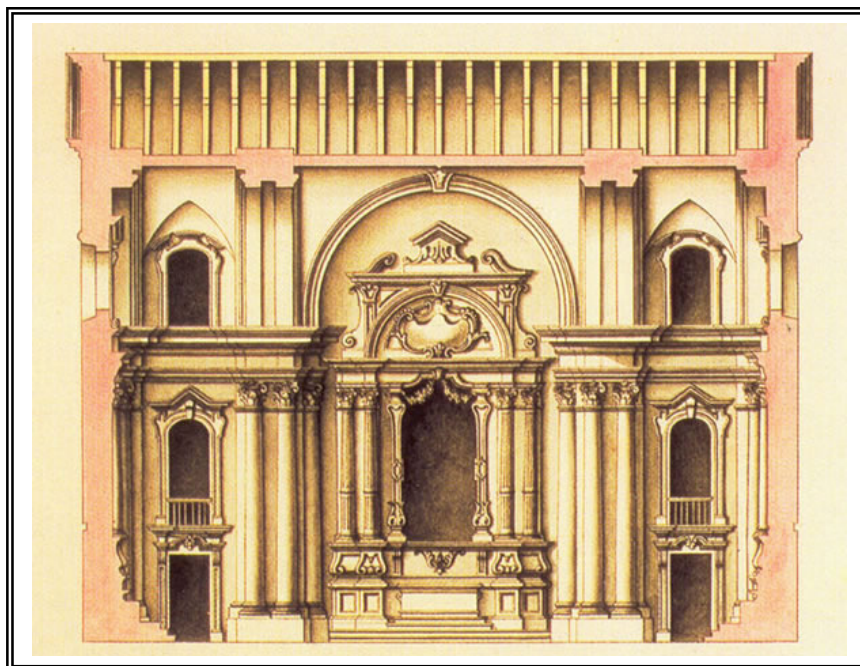


Figura 20 - Projeto para a Igreja do Carmo, Belém. Corte Transversal. Desenho à pena aquarelado.

Fonte: Biblioteca Digital Fórum Landi

http://ufpa.br/forumlandi/ImmaginiLandi/ImmaginiBig/Belem/ChiesaCarmo/ProjetoparaalgrejadoCarmoBelemParacortetransver_PT.html, Acesso 29/01/2011

A justificativa para a permanência da Capela-mor anterior era de que Hilário Moraes Betencourt¹⁵⁴, seguindo a tradição de enterrar o mecenas das igrejas do período Joanino próximo do altar-mor, havia recebido dos religiosos carmelitas (em troca da doação de esmolas para a manutenção permanente) o padroado da Capela-mor, onde seria enterrado juntamente com sua esposa¹⁵⁵. O retábulo foi, então, conservado.

¹⁵⁴ Segundo Mendonça, era um senhor de engenho abastado, beneficiário de várias sesmarias no Pará.

¹⁵⁵ Mendonça indica que o Coronel Hilário e sua mulher Catarina Teresa de Vaconcelos, “celebraram uma escritura com o vigário provincial da ordem do Carmo, frei João Coelho: os religiosos cediam-lhes o direito de padroado sobre a capela-mor que então se construía, em troca de várias esmolas já recebidas, a maior das quais de 30 000 cruzados, obrigando se ainda os padroeiros a concorrer no futuro, ‘*por si e seus successores*’, com metade dos gastos que se fizessem com a capela-mor ‘*em o seu guizamento e asseio*’, mesmo no caso de ter que ser mudada para outra parte” conforme o Registro Geral de Mercês, Livro 2º, fl. 436.

Todo talhado em madeira, o retábulo apresenta uma composição de três níveis: o embasamento constituído por banco e sotabanco, o nível intermediário de corpo único com nicho e o entablamento coroado com o ático. O sotabanco difere da parte superior do retábulo por não ter douramento. É pintado em tom de bege com painéis de arabescos com fundo preto e detalhes em vermelho e bege. Na parte central do sotabanco está colocado o frontal de prata que reveste toda a face anterior da mesa do altar, feita também em madeira, sobre uma plataforma com dois degraus de acesso¹⁵⁶. [Figura 21]



Figura 21 - Retábulo do Altar-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, século XVIII.

Fonte: Arquivo pessoal, 2009

Sobre o altar está o sacrário, provavelmente de fabricação mais recente, se comparado à talha do retábulo. Sobre o frontal de prata, Mendonça o descreve como uma “composição dos frontais têxteis, como acontece com outros frontais em talha dourada, em azulejo, mármore embutidos ou mesmo em *scaiola*: campo de cinco panos e frontaleira franjada”¹⁵⁷. Toda a decoração do frontal é alusiva à Maria, com saudações e louvores típicos do ritual mariano representados por metáforas presentes na Bíblia e em orações de santos místicos carmelitas:

¹⁵⁶ MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. O frontal de prata da Igreja do Carmo de Belém do Pará. In: VIII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, 2011, Belém. **Anais do VIII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte – VIII CLBHA**. Belém: UFPA, 2011.

¹⁵⁷ Idem.

“Ela é a ‘estrela da manhã’, pois anuncia a luz que virá ao Mundo através de Cristo, seu filho, a ‘arca de Noé’, ou arca da Aliança, pois salvou a humanidade da destruição gerando Cristo, ou a ‘torre de David’, torre inexpugnável, fortaleza de Jerusalém. No Cântico dos Cânticos, a Virgem é referida como a ‘fonte selada’ (*fons signatus*)¹⁵⁸, e no Livro de Jeremias como uma ‘bela oliveira’¹⁵⁹. Finalmente, as várias flores e frutos que surgem em todo o frontal, com especial incidência no pano central, constituem uma clara alusão ao Monte Carmelo (‘carmelo’ significa jardim), amplamente referidos no ‘Flos Carmeli’, hino entoado por S. Simão Stock depois de ter recebido o escapulário das mãos da Virgem.¹⁶⁰

No banco, também chamado de predela, estão dispostos abaixo das quatro colunas¹⁶¹ meninos atlantes intercalados por painéis com decoração fitomorfas de onde saem duas peanhas; no centro, o antigo sacrário com a imagem do sol, símbolo da eucaristia, cujos raios ocupam todo o fundo rematado por uma pequena cúpula. No corpo tetrastilado e sobre os meninos atlantes estão quatro colunas salomônicas e capiteis coríntios, ricamente adornadas com cachos de uva e algumas aves; no painel que intercala as colunas sobre as peanhas estão dois nichos ladeados por cortinas e rematados com um pequeno baldaquino sobre o qual saem adornos de palmetos e elementos fitomorfos. Ao centro, está localizado o nicho devocional com o teto abobadado e com o trono e a imagem de Nossa Senhora do Carmo. O corpo é rematado pelo entablamento da ordem coríntia, com pequenos querubins no friso. O ático é simétrico e apresenta na parte central o Brasão Carmelita com as três estrelas que representam os dois profetas do Antigo Testamento (Elias e Eliseu) e Maria sob a veneração de Nossa Senhora do Carmo¹⁶², encimado com a coroa, ladeado com dois vasos e muitos motivos florais. Nas laterais do

¹⁵⁸ “Tu és (...) a minha irmã, a minha noiva, um jardim cercado, uma fonte selada” (“*Cântico dos Cânticos*”, 4, 12).

¹⁵⁹ “O Senhor deu-te o nome de uma bela oliveira” (“*Jeremias*”, 11, 16).

¹⁶⁰ MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. O frontal de prata da Igreja do Carmo de Belém do Pará. In: VIII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, 2011, Belém. **Anais do VIII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte – VIII CLBHA**. Belém: UFPA, 2011.

¹⁶¹ Daí se referir a este retábulo como tetrastilado, de quatro colunas.

¹⁶² LEONARDINI, Nanda & BORDA, Patricia. *Diccionario iconografico religioso peruano*. Lima: Rubican editores, 1996, p. 50-51.

ático estão dois anjos que trazem na mão uma palma¹⁶³ sobre volutas que sobressaem do plano retabular.

Segundo sua forma arquitetônica é um retábulo linear, e conforme sua função devocional é um retábulo de nicho. É chamado de Retábulo do Altar-mor pela localização no espaço celebrativo que ocupa toda a cabeceira da capela-mor com uma dimensão de 8,09 metros de largura por 11,84 metros de altura. O retábulo do altar-mor é sempre o retábulo mais importante na arquitetura religiosa, visto que, normalmente, é nele que se verifica o discurso visual em alusão ao santo (ou mistério) ao qual foi dedicado o templo.

Atualmente a Igreja pertence à Arquidiocese de Belém e está sob a guarda dos Padres Salesianos desde o ano de 1930. Apresenta elementos compositivos do período de transição do estilo nacional português para o estilo joanino, e brevemente deverá entrar em restauração para reparos no telhado e correção de infiltrações que prejudicam a camada pictórica da igreja.

3.1.2. Retábulo do Altar-mor da Igreja de Santo Alexandre

A Igreja de Santo Alexandre¹⁶⁴ é uma das mais antigas de Belém. Em 1652 chegaram os primeiros padres da Companhia de Jesus e se instalaram primeiramente no Convento das Mercês e posteriormente (em 1653) conseguiram permissão para construir o colégio e o convento próximo ao Forte, sob a responsabilidade do Reitor jesuítico Padre João de Souto Maior (? –

¹⁶³ Segundo a iconografia mariana, São Miguel teria levado à Maria uma Palma do paraíso como sinal de sua morte iminente, e Maria teria entregado esta palma para São João que traz no dia de sua dormição, visto que não teria morrido e sim caído em sono profundo e levada aos céus. A palma também é sinal de martírio.

¹⁶⁴ O palácio Arquiepiscopal, com a Igreja de Santo Alexandre e o antigo colégio dos Jesuítas e todo seu acervo foi tombado segundo processo 0235-T-40 sob inscrição 146 de 03/01/1941 no Livro do Tombo Histórico do Instituto de Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN) e inscrito no Livro de Tombo nº. 3: Tombamento Municipal, através da PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM/FUMBEL – Lei nº 7.709/94, de 18/05/1994, Capítulo III, Art. 3º Parágrafo Único, em conformidade com o Anexo V, delimitado pelo Plano Diretor Urbano do Município de Belém (Lei nº 8.655/08 de 30 de julho de 2008, publicada no Diário Oficial do Município nº 11.214/08, de 05/09/2008), localizado na Zona de Ambiente Urbano – ZAU 7 SETOR 1.

1656)¹⁶⁵. Nesse mesmo ano, o Padre Antonio Vieira (1608-1697) assumiu o cargo de Superior das Missões na região do Grão-Pará. Segundo Serafim Leite (1890-1969)¹⁶⁶, que fez os registros históricos da Companhia de Jesus no Brasil, a primeira igreja era de taipa coberta com folhas de palmeira, construída pelo Reitor João de Souto Maior em 1653 e possuía somente um altar. Em 1668 foi inaugurada a segunda igreja dedicada à São Francisco Xavier, no mesmo local que a primeira, e ao lado foi construído o Colégio de Santo Alexandre com projeto do arquiteto Cristóvão Domingos. E aproximadamente em 1718 foi inaugurada a terceira igreja no mesmo local, que é a igreja atual. O professor de História da Arte da Universidade Federal do Pará – UFPA, Joseph Marie Le Bihan¹⁶⁷ sugere que o nome da Igreja foi trocado em virtude da devoção popular ser muito intensa em relação à Santo Alexandre, visto que a igreja havia recebido de presente do Papa Urbano VII as relíquias desse santo, que ficavam expostas em um relicário dourado para veneração.

A planta da igreja atual segue o modelo da Igreja de Jesus de Roma¹⁶⁸ e após a expulsão dos jesuítas em 1759, a igreja ficou abandonada e a responsabilidade, primeiramente, ficou a cargo da Irmandade de Santo Cristo e, posteriormente, ao Arcebispado que instalou no espaço do Colégio o Palácio Episcopal e o seminário. No século XIX passou por várias reformas e em meados do século XX a igreja foi fechada. Em 1997 passou por uma restauração¹⁶⁹ na qual o antigo Palácio Episcopal foi transformado em Museu de Arte Sacra. No entanto, os anos de abandono resultaram na perda total do douramento do retábulo.

¹⁶⁵ BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. **Compêndio das Eras da Província do Pará**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969, p. 65.

¹⁶⁶ LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943. T.3. Norte – I Fundações e Entradas; séculos XVII – XVIII.

¹⁶⁷ PARA, Secretaria Executiva de Cultura do Estado. **Feliz Lusitânia/Museu de Arte Sacra**. Belém: SECULT, 2005. p. 57.

¹⁶⁸ Ver página 54 Figura 3.

¹⁶⁹ Sobre a restauração ver o livro da SECULT, intitulada *Feliz Lusitânia/Museu de Arte Sacra*, onde está todo o registro do processo de restauração da Igreja e do Antigo Palácio Episcopal.

O retábulo é todo em talha de madeira [Figura 22], e cobre suntuosamente toda a cabeceira da igreja. É composto por três níveis: o embasamento constituído por banco (também denominado de predela) e sotabanco; o intermediário constituído de corpo único e entablamento, coroado pelo ático. Na parte central do sotabanco está a mesa do altar-relicário que expõe uma imagem de Cristo morto, e nas laterais o embasamento acompanha a composição do banco.

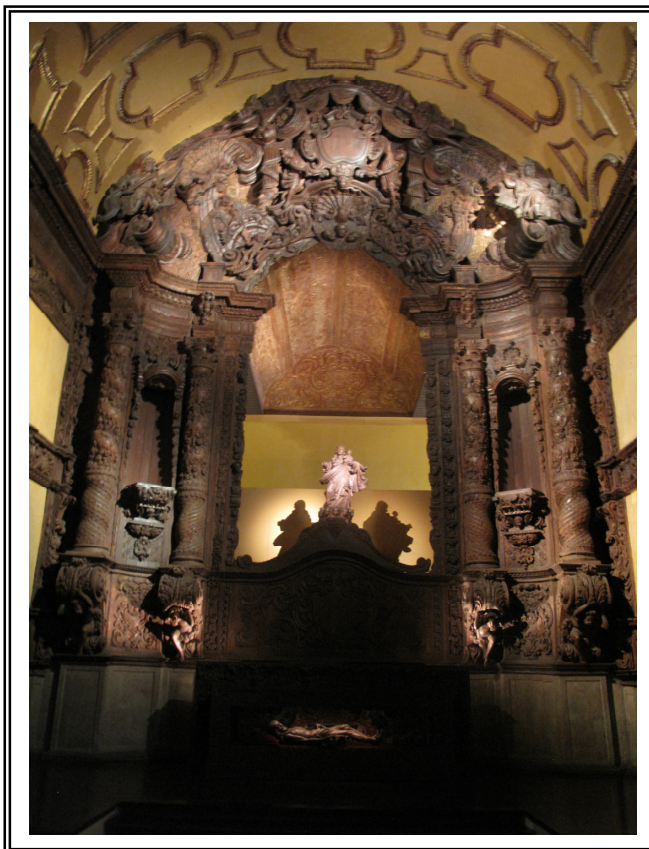


Figura 22 - Retábulo do altar-mor da Igreja de Santo Alexandre. Século XVIII.

Fonte: Arquivo pessoal, 2010

Na parte central do banco está um painel com uma cartela emoldurada com arabescos e folhagens e nas laterais quatro meninos atlantes que sustentam quatro mísulas sobre as quais estão assentadas as colunas salomônicas, que prescindem de imagens fitomorfas eucarísticas e é ornamentada com grinaldas de flores nas espirais, com um terço em estilo torsa e rematada com capitel coríntio. Estas colunas compõem o corpo do retábulo; intercalando as colunas, se apresentam em cada lado um nicho com peanha ornamentada com querubins, rematada por um pequeno baldaquino encimado com conchas e pequenas volutas.

Na parte central do corpo do retábulo está o nicho devocional com a imagem de Nossa Senhora de Belém, rematado por teto abobadado (uma das poucas partes do retábulo que conservou o douramento) sendo possível

identificar ao fundo as iniciais JHS “*Jesus Hominum Salvator*”¹⁷⁰, um dos muitos símbolos da iconografia utilizada pela Companhia de Jesus. O entablamento é da ordem coríntia, rematado com o ático simétrico.

Na parte central do ático é apresentado um dossel decorado com sanefas e nas laterais dois anjos sobre volutas que saltam do plano retabular. Na ornamentação do ático, ainda se observam volutas, conchas, três pequenas cabeças de anjos, anjos tenantes que abrem a cortina apresentando uma cartela (onde deveria ter o brasão jesuítico), elementos que integram o repertório iconográfico jesuítico.

Pela classificação arquitetônica é um retábulo côncavo, e por sua função é denominado como retábulo com nicho devocional e relicário por guardar a imagem de Cristo morto na urna no altar. Por estar na cabeceira da capela-mor, é denominado de Retábulo-mor, com dimensões de 9,11 m de largura por 12,75 m de altura. Há registro de que Antonio Landi teria feito a intervenção no teto abobadado da capela-mor segundo o modelo do Tratado de Serlio¹⁷¹.

3.1.3. Retábulo do Altar-mor da Capela da Ordem Terceira do Carmo

A Igreja e o convento de Nossa Senhora do Monte Carmelo¹⁷² foram fundados em 1627, porém somente em 1784 foi acrescentada uma Capela destinada às celebrações da Ordem Terceira do Carmo. A denominação de Ordem Terceira diz respeito à organização interna da Ordem dos Carmelitas, sendo que três são as ordens seguidoras dos princípios do Monte Carmelo: a primeira é a dos Carmelitas que se entregam à vida religiosa, cumprindo votos

¹⁷⁰ Jesus Salvador dos Homens.

¹⁷¹ MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. **Antonio José Landi: um artista entre dois continentes**. Coimbra: Fundação Calouste Gulbekian, 2003, p 326.

¹⁷² A Igreja e todo seu acervo foi tombado segundo processo 0236-T-40 sob inscrição 147 de 03/01/1941 no Livro do Tombo Histórico do Instituto de Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN) e inscrito no Livro de Tombo nº. 3: Tombamento Municipal, através da PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM/FUMBEL – Lei nº 7.709/94, de 18/05/1994, Capítulo III, Art. 3º Parágrafo Único, em conformidade com o Anexo V, delimitado pelo Plano Diretor Urbano do Município de Belém (Lei nº 8.655/08 de 30 de julho de 2008, publicada no Diário Oficial do Município nº 11.214/08, de 05/09/2008), localizado na Zona de Ambiente Urbano – ZAU 7 SETOR 1.

de celibato, pobreza e de respeito à vida monástica; a segunda é a das mulheres que se dedicam à vida de castidade e ao serviço religioso, e a terceira é dos leigos que não vestem hábito e não cumprem votos e obrigações próprias dos religiosos e que possuem vida particular separadamente da Igreja, mas trabalham e dedicam parte de seu tempo aos serviços desta e igualmente seguem regra de conduta e fé. Portanto, esta capela dá respeito a esse terceiro segmento.

A Capela está localizada no lado da epístola da Igreja do Carmo com acesso independente pelo átrio da igreja. Na parede de fundo desta capela é que se encontra o retábulo [Figura 23], objeto de estudo. Não existem registros de que Landi tenha desenhado este retábulo, mas atribui-se a ele o projeto pelas semelhanças entre elementos compositivos ali encontrados e outras composições de sua autoria.



Figura 23 - Retábulo do Altar-mor da Ordem Terceira do Carmo. século XVIII.

Fonte: Arquivo Pessoal, 2005

É um retábulo que ocupa toda a largura e altura da parede, e apresenta 7,45 metros de largura por 9,90 metros de altura. É também um retábulo linear, classificado segundo sua forma arquitetônica, e por sua função é um Retábulo com Nicho. Possui dupla função: como didática devocional com Nossa Senhora do Carmo (a quem é dedicado) e como relicário que guarda uma imagem do Senhor Morto.

Construído todo em madeira, foi restaurado em 2000 e se observa que o tom escolhido para a pintura foi o marfim com os elementos decorativos cobertos com folha de ouro. Possui uma composição semelhante ao Retábulo

do altar-mor da Igreja de Sant'Ana da Campina, também com três níveis. No embasamento, o banco é duplo sendo dividido em banco e sotabanco dispostos à 45°, saltando para fora do plano, dando uma dinâmica particular à composição.

Na parte central do sotabanco se encontra a mesa de altar que possui uma urna-relicário, ornamentada nas laterais com *rocaille*, elemento decorativo do período rococó. Na parte central do banco está um cortinado vermelho que poderia ser utilizado como sacrário. Nas laterais pequenos painéis com ornamentos fitomorfos que acompanham a movimentação a 45° deste segmento.

O nível intermediário é composto por corpo único, constituído por colunas de ordem compósita e que acompanham a disposição dos plintos à 45°; são estriadas e na altura de 1/3, rodeadas por anel envolto por laços e flores. No compartimento lateral surgem pequenas peanhas, solução encontrada para cobrir toda a parede de fundo criando outra movimentação e compondo com o centro, onde aparece um nicho, que com pintura decorativa cria ilusão de um palco teatral com a cortina aberta, abrigando duas imagens de roca que representam a cena onde Maria, no momento da aparição a São Simão Stock (frade Carmelita), teria entregado um escapulário que consta de dois quadrados de pano unidos por uma tira e que devem ser usados sobre o peito significando o pertencimento à Ordem Carmelita, sob guarda e proteção de Maria.

No coroamento, o entablamento constituído por frisos decorados, mútulos e cornija, (de acordo com a ordem compósita), acompanha a composição a 45° das colunas, rematadas com urnas fogaréu e tendo ao centro do ático um frontão cimbrado com ressalto, sobre o qual se distribui raios dourados da auréola que possui um símbolo mariano no núcleo, rematado por frontão mistilíneo. Outra novidade apresentada neste retábulo é o acréscimo de uma moldura que circunda todo o retábulo, denominada de guarda-pó.

A Capela da Ordem Terceira está bem conservada, mantém características do barroco tardio, com toques do Rococó, evidenciado pela riqueza de elementos decorativos nos retábulos, muito mais decorado que o Retábulo de Sant'Ana e favorecido pela matéria-prima de sua substância, a madeira, que permite o entalhe e a profusão de elementos decorativos.

3.1.4. Retábulo do Altar-mor da Capela de São Francisco da Penitência

A capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência¹⁷³ foi construída ao lado do Convento de Santo Antonio entre 1748 e 1754. A Ordem Terceira de São Francisco, formada por leigos que se dedicam ao serviço da Igreja paralelamente à sua vida particular, guarda a missão de manter viva na consciência a honestidade de costumes e os ensinamentos de Cristo de cultivar a paz e a caridade. É chamada também de Venerável Ordem Terceira, e se apresenta normalmente como uma sociedade civil de caráter beneficente, religiosa, assistencial e filantrópica.

A capela está localizada no centro histórico de Belém, e está sob responsabilidade do Hospital da Ordem Terceira, encontrando-se em estado avançado de degradação. Observam-se a presença de xilófagos (cupins) e diversas manchas provocadas por salinização. A camada pictórica que cobre o teto está se desprendendo, deixando inúmeras lacunas. Ainda se realizam celebrações eucarísticas, tendo sido reduzidas a uma no sábado e outra no domingo. No mais, a visita é permitida somente com agendamento e permissão prévia da diretoria do hospital.

¹⁷³ A Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência por sua importância histórica e artística foi, por conseguinte, inscrita no Livro de Tombo nº. 3: Tombamento Municipal, através da PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM/FUMBEL – Lei nº 7.709/94, de 18/05/1994, Capítulo III, Art. 3º Parágrafo Único, em conformidade com o Anexo V, delimitado pelo Plano Diretor Urbano do Município de Belém (Lei nº 8.655/08 de 30 de julho de 2008, publicada no Diário Oficial do Município nº 11.214/08, de 05/09/2008), localizado na Zona de Ambiente Urbano – ZAU 7 SETOR 1.

Arquitetonicamente é um retábulo linear, e sua tipologia segue a característica do Retábulo Camarim, com dupla função: didática e devocional com o conjunto escultórico central e o relicário, no qual está abrigada a imagem de Cristo Morto. Possui dimensões menores que os anteriores com 5,09 metros de largura por 6,67 metros de altura, e ocupa toda a cabeceira da Capela, sendo portanto o Retábulo do altar-mor. [Figura 24]



Figura 24- Retábulo do Altar-mor da Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, século XVIII.

Fonte: Arquivo pessoal, 2009

É composto de um arco triunfal sustentado por colunas de ordem jônica e apresenta também três níveis no qual o embasamento é constituído por um banco duplo (banco e sotabanco), sobre o qual se apresentam plintos que saltam do plano a 90° e ao centro encontramos o altar-urna com relicário grande no embasamento.

Composto de corpo único, apresenta um camarim que é encimado por uma pequena cúpula de quarto de esfera, sustentada por quatro colunas de fuste liso, com anel ornamentado com grinalda de flores no terço inferior (sendo uma em cada lateral), compondo com outras duas que se pronunciam para fora do plano retabular, acompanhando a composição do embasamento. As colunas possuem capitel da ordem jônica, ordem que também é observada em todo o entablamento. O camarim possui um acesso interior para manutenção e limpeza das imagens.

O retábulo é todo construído em madeira, com o embasamento pintado em cor marfim com aplicação de elementos decorativos em dourado. Com uma

composição diferente dos outros apresentados, traz em si características das gravuras com o traço de retábulos que Landi realizou na cidade de Belém, além de referências imagéticas que ele transpõe da Itália para Belém. No compartimento central possui uma elevação de onde se avista uma imagem de grande porte de Nossa Senhora da Conceição, ladeada por dois anjos tocheiros e na parede de fundo há pintura de quadratura, que embora apresentando grandes manchas de umidade, ainda permite a leitura da ideia de profundidade, recurso muito utilizado pelos Bibiena na Itália e por Landi em alguns exemplares seus no Brasil. No coroamento surgem volutas na lateral, sobre as colunas que avançam no plano, ladeadas por guirlandas.

Na cúpula de quarto de esfera, é visível uma pintura na qual Maria é coroada no momento que sobe aos céus por Jesus Cristo, na presença da corte celestial. Guarda uma semelhança com os elementos característico do rococó, encontrado no Retábulo da Capela da Ordem Terceira do Carmo, assim como no altar-urna relicário, que exibe uma imagem de Cristo Morto, com a mesma característica na tonalidade da pintura e apliques em folha de ouro, de forte referência da decoração italiana.

Neste retábulo, talvez pela situação de degradação que se encontra toda a Capela, apresenta uma confusão imagética na colocação de imagens no retábulo e nas laterais, o que dificulta uma leitura interpretativa dos aspectos iconográficos. Pela pintura apresentada na cúpula de meia esfera, a qual representa a imagem de Maria sendo recebida e coroada por Deus e Cristo nos céus e a presença de símbolos da Trindade, favorece uma leitura de um retábulo devocional mariano, ao mesmo tempo em que, ao lado do altar, há uma escultura representando a presença de Santo Antonio no momento da crucificação de Jesus Cristo, o que sugere a comunhão da Ordem religiosa no com o sacrifício de Cristo.

3.1.5. Retábulo do Altar-mor da Igreja de Sant'Ana da Campina

Este retábulo data do final do século XVIII e foi projetado e construído por Giuseppe Antonio Landi, membro da Comissão Demarcadora de Limites, que chegou ao Brasil em 1753. Pertence à Igreja de Sant'Ana da Campina¹⁷⁴, que foi a 2ª. Paróquia criada na então Província do Grão-Pará. Atualmente essa Igreja pertence aos bens da Arquidiocese de Belém e se encontra fechada desde março de 2004 para restauro externo e interno, considerando sua importância e grande significação cultural, bem como e a necessidade de manter e preservar a substância e desacelerar o processo de degradação instaurado ali.

O retábulo sofreu alterações desde o sua execução inicial. Em 1902 foi adossado ao retábulo a mesa de altar em mármore [Figura 25].



Figura 25 - Altar de mármore de 1902.
Fonte: Arquivo Pessoal, 2004

¹⁷⁴ Em 1962, a Igreja de Sant'Ana foi inscrita sob no. 469 no Livro do Tombo de Belas Artes do Arquivo Central do IPHAN, segundo processo 0434-T50, juntamente com todo seu acervo artístico, onde se inclui o retábulo. Por estar localizada na área definida como Centro Histórico de Belém, a Igreja também foi tombada pela Fundação Cultural do Município de Belém – FUMBEL através do Departamento e Patrimônio Histórico – DEPH desde 1990 pela Lei Orgânica do Município, regulamentada pela Lei Municipal no. 7709/94.

Essa intervenção foi registrada no próprio retábulo com a colocação, sobre os elementos decorativos do painel, de placas de mármore com a data e local de fabricação das mesmas [Figuras 26 e 27].



Figura 27 - Placa de mármore fixada na lateral esquerda do altar.

Fonte Arquivo Pessoal, 2004



Figura 26 - Placa de mármore fixada na lateral direita do altar.

Fonte Arquivo Pessoal, 2004

Provavelmente entre as décadas de 30 e 40 do século XX, as paredes internas e o retábulo receberam pinturas figurativas e marmorização. E no início da década de 60, recebeu por fim o douramento nos retábulos¹⁷⁵. Na restauração iniciada em 2004 esse altar foi desmontada e as placas laterais foram retiradas. Então se descobriu elementos decorativos íntegros em sua substância e forma original [Figuras 28 e 29]. No painel central há uma composição com arabescos e motivos florais e nos painéis laterais, entrelaçados e acrotério de palmeto. Estes últimos semelhantes aos encontrados nos painéis que não foram cobertos por placas de mármore, mas que por repintes tiveram alterações na definição de sua forma.

¹⁷⁵ Informações orais de 2004 dadas pelo Côneg Nelson Soares, pároco da Igreja na década de 60 do século XX.



Figura 28 - Painele encoberto pelas placas de mármore das Fig. 26 e 27.
Fonte: Arquivo Pessoal, 2004



Figura 29 - Painele encoberto pelo altar de mármore.
Fonte: Arquivo Pessoal, 2004

Na pintura foram removidas as marmorizações e todo o douramento do retábulo, da mesma que foram removidos os anjos do ático [Figuras 30 e 31]



Figura 31 - Retábulo do Altar-mor da Igreja de Sant'Ana da Campina, século XVIII - antes da restauração.
Fonte: Arquivo pessoal, 2004



Figura 30- Retábulo do Altar-mor da Igreja de Sant'Ana da Campina, depois da restauração.
Fonte Arquivo pessoal, 2010

É construído todo em argamassa de barro e cal e é composto de três níveis: o embasamento constituído por um banco e sotabanco, o intermediário constituído de corpo único e entablamento e coroado pelo ático. O sotabanco e banco contém plintos dispostos à 45 ° saltando do plano de fundo, composição muito utilizada por Ferdinando Bibiena, mestre Italiano que influenciou a formação técnica e artística de Landi. O nível intermediário, constituído de um corpo único, está sobreposto aos plintos, onde no mesmo eixo surgem duas colunas cilíndricas caneladas com capitéis da ordem compósita simplificada que emolduram o compartimento central, ladeado por lesenas, cujas bases são envolvidas por representações de folha de acanto, rematado com frontão ondulado encimado por pequenas volutas.

Neste espaço central se encontra um nicho com a peanha que abriga a imagem de Sant'Ana. O ático é simétrico e exhibe um entablamento clássico com friso liso, mútulos e cornijas salientes, encimado por frontão ondulado de côncavos e convexos, diferindo da predominância retilínea dos níveis anteriores. Nas laterais, acompanhando o eixo das colunas do corpo central, se sobrepõe duas volutas. No compartimento central encontra-se uma imagem representativa de Deus, como Senhor do universo, centralizado e rodeado por anjos e arabescos com uma faixa colocada abaixo onde se lê "Sancta Maria". Encimando o conjunto, avista-se quatro urnas fogaréus distribuídas simetricamente, tendo ao centro uma cruz de folha de trevo.

É um retábulo linear, classificado segundo sua forma arquitetônica e como Retábulo com Nicho segundo sua função, pelo objetivo didático de devoção à santa ao qual foi dedicado, e chamado de Retábulo do Altar-Mor pela sua localização no espaço celebrativo. Possui dimensões de 6,66 metros de largura por 9,98 metros de altura, e está localizado no centro do altar-mor guardando certa distância das laterais da Igreja.

4. Trânsitos e Itinerários

"Não se pode eliminar de uma vez todo o passado...
Não se escala uma montanha aos saltos, mas a passos lentos!"¹⁷⁶
Gregório Magno

O passado é intocável. Permanece inalterado para sempre. No entanto, é sempre revisitado, num exercício de lembrar o que foi vivenciado, mas também de investigar as marcas indiciais deixadas pelos documentos, monumentos, objetos, fragmentos, pistas de quem fez ou de como se fez algo, como pensou, ou como viveu um artista, um grupo social etc... Conhecer o passado permite a compreensão de identidades e suas relações com o devir. Sobretudo, o conhecimento do passado é um exercício interpretativo dessas marcas, do que significam, do que representam e que carrega em si também as interpretações acumuladas ao longo do tempo. O registro histórico é resultante dessa interpretação, de alguém que viu ou identificou algo e acaba por guiar e orientar o olhar de quem vem depois. Neste sentido, não deixa de ser uma tradução.

¹⁷⁶ São Gregório Magno (540 – 604) Papa e Doutor da Igreja. In: MISKALO, Pedro. **Gregório Magno:** Monge e papa missionário. Disponível em <<http://www.pime.org.br/mundoemissao/papamagno.htm>>. Acesso em 20/12/2011.

4.1. Traduzindo a Tradição

Neste trabalho, traduzir a tradição significa identificar e interpretar os elementos compositivos dos cinco retábulos do século XVIII na cidade de Santa Maria de Belém do Grão-Pará, já descritos anteriormente. O retábulo do altar-mor da Igreja de Sant'Ana é reconhecidamente de autoria do arquiteto bolonhês Giuseppe Antonio Landi, enquanto os retábulos das capelas da Ordem Terceira de São Francisco Penitência e da Ordem Terceira do Carmo, por suas características foram atribuídos ao arquiteto italiano. Os retábulos do altar-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo e da Igreja de Santo Alexandre, são composições idealizadas por religiosos e executadas nas oficinas de talha com mão de obra indígena e negra.

Etimologicamente, tradução vem do latim *traducere* que significa “converter, mudar” ou ainda “transferir, guiar”; já a palavra tradição, vem do latim *traditio*¹⁷⁷, derivado de *tradere* que é a “ação de entregar, de transmitir algo a alguém” e que curiosamente é a mesma origem da expressão traição, com a diferença de que este traz o significado de “entregar algo em prejuízo de outrem”. A proximidade dos termos tradição e traição remetem à reflexão de como os limites entre um e outro são tênues. O que se entrega para a geração seguinte nem sempre é exatamente o que se recebeu (o que pode configurar uma “traição”), mas o que permaneceu ou foi selecionado como digno de preservação, ou foi decorrente das mudanças de gosto, da ação do tempo, de transformações e interpretações. Daí a necessidade de revisitar esse passado e olhar através de outros históricos, articulando com o presente, considerando ainda que, em termos filosóficos, tradição implica o “reconhecimento da verdade”.¹⁷⁸ Muitas vezes esta “verdade” traz em si o ranço de um pensamento unificado, eurocêntrico e hegemônico.

Como foi apresentado nos capítulos anteriores, estes modelos de retábulos verificados em Belém seguem o estilo artístico e conceitual vigente na Europa, mais especificamente na Itália, em Portugal e na Espanha, no

¹⁷⁷ PERISSÉ, Gabriel. **Palavras e origens**. São Paulo: Saraiva, 2010, p.17.

¹⁷⁸ ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 966.

período que foi denominado de Barroco. Cronologicamente, o Barroco se inicia mais ou menos em 1600 e se estende até 1780. Surge no período absolutista e na condução da Contra Reforma, para responder à necessidade de uma reação dos países católicos ao crescente alastramento do protestantismo, que se dava com risco da própria hegemonia política e espiritual de Roma e das nações por ela lideradas, com sua exuberância das formas e a pompa litúrgico-ornamental; funcionaria como instrumento de impacto persuasório sobre a mentalidade social, que se debatia entre os valores da tradição católica e a filosofia renascentista, que revivificava a importância do humano. Nos séculos XVII e XVIII, a Europa saía paulatinamente do universo estético simétrico e geometricamente ordenado do Renascimento para a estética aberta e dinâmica do Barroco e do Rococó.

Segundo Wittkower¹⁷⁹, na Itália ocorreu um classicismo rígido entre 1580 e 1625. Depois desse período, se praticou um classicismo atenuado paralelamente aos grandes nomes do Alto Barroco e que no século seguinte novamente se volta para a predominância do estilo clássico até se fundir com o Neoclassicismo no final do século XVIII caminhando para o XIX. No entanto, este grande estudioso da arte italiana ressalta que embora aconteça este encaminhamento do estilo clássico para o neoclassicismo, a arte e arquitetura desse período pré-neoclassicista é variada, rica e plena de incidentes pouco ortodoxos, daí o fato dele chamar para este período de “Classicismo Barroco Tardio”. Wittkower afirma ainda que a grande diferença deste estilo com os demais estilos clássicos anteriores é sua grande versatilidade que permite a flexibilidade de uso de elementos borrominescos, elementos do maneirismo tardio e da antiguidade clássica e a deliberada qualidade cênica posta em evidência pelas paleta de cor com tons mesclados: azuis, amarelos, rosas e muito branco.

Em se tratando dos retábulos, é notável a prática da arte e da arquitetura como instrumentos pedagógicos da Igreja Católica, principalmente neste período contra reformista, reiterado pelo Concílio de Trento.

¹⁷⁹ WITTKOWER, Rudolf. **Arte y Arquitectura em Italia 1600-1750**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

O uso das imagens foi reiterada com finalidade de ensino catequético das histórias bíblicas e, a partir daí, houve a multiplicação e difusão de pinturas e esculturas ocupando nichos e corpos retabulares. Neste sentido da arte como propagando religiosa, é importante assinalar as decisões da última sessão do Concílio (dezembro de 1563) convocado justamente para discutir a posição da Igreja Católica diante da emergência das denominações protestantes:

“Que as imagens de Cristo, da Virgem Mãe de Deus e dos outros santos devem ser tidas e mantidas, particularmente nas igrejas, e que lhes devem ser dadas as devidas honra e veneração; não que se acredite que existam nelas qualquer divindade ou virtude que as leve a ser adoradas; ou que se lhes deva pedir algo; ou que a confiança deva ser posta em imagens, como era feito antigamente pelos gentios, que depositavam sua esperança em ídolos; mas porque a honra que lhes é mostrada se refere aos protótipos que essas imagens representam; de modo que, por intermédio das imagens que beijamos e diante das quais descobrimos a cabeça e nos prostramos, nós adoramos a Cristo e veneramos os santos a que elas se assemelham; tal como, pelos decretos dos concílios, e especialmente do segundo Sínodo de Nicéia, ficou definido contra os oponentes das imagens. E os bispos devem cuidadosamente ensinar isto: que, por meio das histórias dos mistérios de nossa Redenção retratadas por pinturas e outras representações, as pessoas são instruídas e confirmadas no hábito de recordar, refletindo o tempo todo em suas mentes sobre os artigos da fé; e também que advém grande proveito de todas as imagens sagradas, não apenas porque as pessoas são assim avisadas dos benefícios e dádivas que lhes são concedidos por Cristo, mas também porque os milagres que Deus realizou por intermédio dos santos e seus exemplos salutareis são colocados diante dos olhos dos crentes; que eles possam agradecer a Deus por essas coisas, possam orientar suas próprias vidas e condutas na imitação dos santos; e possa ser incentivados a adorar e amar a Deus e a cultivar a piedade”¹⁸⁰.

A composição cenográfica típica do Barroco facilitava a aprendizagem de “gentios” e fieis na medida em que os inseria diretamente numa atmosfera mística e transcendental. E os retábulos, mais que os vitrais góticos (que tinham a mesma função catequética), tornaram-se os elementos primordiais de disseminação da fé. No entanto, era necessário direcionar a produção dessas imagens para a fiel narrativa dos fatos relacionados à história da salvação cristã. Para isso, segundo Wittkower¹⁸¹, na reunião tridentina o clero definiu

¹⁸⁰ Canons and decrees of Council of Trent, seção XXV, tit. 2 *apud* BLUNT, Anthony. **Teoria Artística na Itália 1450-1600**. São Paulo: Cosac Naif Edições, 2001, p. 147-8.

¹⁸¹ Idem.

três critérios para as concepções artísticas: o primeiro diz respeito à clareza, simplicidade e compreensão, o segundo é que haja uma interpretação realista e o terceiro o estímulo sensível à piedade.

O primeiro critério é bastante objetivo, visto que toda mensagem simples e clara é facilmente compreendida, enquanto que no segundo e no terceiro critérios existem aspectos que devem ser ressaltados. São conhecidas as histórias de martírio de santos e da paixão de Cristo, com uma referência a torturas brutais e visões transcendentais, o que contrastava com o idealismo proposto pelo Renascimento. Esta interpretação realista deveria ser materializada em imagens que expressassem sofrimento e aflição, que mostrassem as feridas causadas pelos castigos corporais, êxtases e experiências místicas induzindo à emotividade e que, dessa maneira, sustentasse e transcendesse o discurso oral do clero, que seria o estímulo sensível à piedade. No entanto, se os critérios conceituais eram definidos pelo clero, a execução da ideia e, portanto, de sua interpretação, era da responsabilidade do artista que, nessa época já era consciente de sua liberdade criativa, idealizava não apenas as imagens como também o espaço e o cenário que sugestionasse a ação.

Essa postura do catolicismo contra reformista reforçou a ideia de que a mensagem embutida na imagem é mais facilmente identificável que o discurso verbal, já difundida pelo papa Gregório Magno¹⁸², nos primeiros séculos do cristianismo. Este fato contribuiu para o surgimento de uma mudança e criação de novos modelos iconográficos e arquitetônicos, no qual Gian Lorenzo Bernini¹⁸³, com uma tradição mais clássica herdada de Miguel Ângelo Buonarroti¹⁸⁴ e de Andréa Palladio¹⁸⁵, ousou combinar a estrutura arquitetônica com a escultura monumental no famoso Baldaquino de São Pedro [Figura 32] e Francesco Borromini¹⁸⁶, com uma arquitetura excêntrica que rompia com as

¹⁸² MISKALO, Pedro. **Gregório Magno**: Monge e papa missionário. Disponível em <<http://www.pime.org.br/mundoemissao/papamagno.htm>>. Acesso em 20/12/2011.

¹⁸³ Arquiteto napolitano 1598 – 1680.

¹⁸⁴ Pintor, escultor e arquiteto nascido em Caprese 1475 – 1564.

¹⁸⁵ Arquiteto Veneziano 1508 – 1580.

¹⁸⁶ Arquiteto e escultor nascido na Lombardia 1599 – 1667.

normas tradicionais da concepção antropomórfica como no Monastério San Carlo alle Quattro Fontane [Figura 33].



Figura 32 - Baldaquino da Basílica de São Pedro em Roma.

Fonte:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Bernini_Baldachino.jpg



Figura 33 - Fachada da Igreja do Monastério de San Carlo alle Quattro Fontane em Roma.

Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte Italiana: de Michelângelo ao Futurismo – v 3. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. p. 285

Estes dois artistas assumem papel importante no século XVII no período do Alto Barroco Italiano, contribuindo para a distinção deste em relação a outros estilos, quando estimula o fruidor a participar destas manifestações místicas e não somente contemplar de fora, explorando uma dupla visão com recursos ilusionistas onde o método de representação sugere que a imagem completa do santo e sua visão é de fato a experiência sobrenatural do fruidor, presenciando os acontecimentos prodigiosos nos quais o fato mais improvável (e hipotético) se mostra plausível e se torna persuasivo.

Esta influência da unificação do espaço real e do criado artisticamente, este ilusionismo que estreita a relação entre a imagem e a realidade é considerado uma criação teatral, um convite ao fruidor para esquecer seu

cotidiano e participar da realidade picto-escultórica que se apresenta diante de seus olhos, através de recursos visuais como cortinas, pinturas de quadratura e relevos que saltam do plano horizontal. Estes elementos serão inseridos na concepção dos retábulos, facilitando a relação e assimilação dos ensinamentos catequéticos pelo fruidor.

Na passagem do século XVII para o XVIII, permaneceu entre artistas e arquitetos esta dualidade de tradições, de Bernini e Borromini, onde o repertório de possibilidades compositivas não possuía limites. Considerando que artistas e arquitetos, mesmo os que trabalham com uma linguagem tradicional, pela sua própria atividade são capazes de interpretar e compor a partir de uma aceitação ou reação a um conceito comum, é importante ressaltar que o fator determinante de seu estilo pessoal e qualidade de seu trabalho é a competência de criar a cada novo projeto, uma nova concepção formal. Com uma variedade ampla de modelos produzidos ao longo de cerca de 350 anos desde o período do Renascimento, uma cultura que foi ora mais ou ora menos homogênea, alguns artistas e arquitetos se mantiveram no seguimento deste modelo compositivo, outros conheciam o modelo, mas se permitiram a ousadia de novas ideias associadas e, ainda, aqueles que reagiram e subverteram o modelo com soluções surpreendentes, possibilitando assim uma diversidade compositiva que oscilava entre o barroco classicizante e o barroco propriamente dito.

Nos retábulos, esta dialética será concretizada em formas arquitetônicas, onde o traçado assume grande importância e força simbólica, constituindo uma ficção teatralizada que, através dos elementos visuais, materializam a narrativa. Enquanto desdobramento espacial e temporal de uma representação destinada a ser vista por um espectador, a teatralidade é intrínseca à tradição das narrações picturais apologéticas traduzida em modelos arquitetônicos que alternavam influências de Bernini e Borromini e produziam novas composições a cada novo projeto, com o objetivo de intensificar a emotividade e atrair o fruidor para o território do sagrado ou impelir à transcendência do cotidiano.

Frequentemente essas composições permitiam a iluminação artificial com o foco originado por detrás da imagem, fazendo com que aparecessem silhuetas que surgiam na penumbra provocando um efeito “sobrenatural”. Outras vezes, obedecendo à tradição de encobrir o altar na semana santa, foram desenvolvidos métodos de cobrir o retábulo com um mecanismo semelhante ao pano de boca da cena teatral, no qual se contemplava pinturas – todos estes, recursos emprestados do Teatro para animar, dar vida e causar admiração nos espectadores como forma de contemplar na materialidade algo que somente poderia ser experimentado de forma mística. E é importante assinalar que o recurso a elementos teatrais deu ao Barroco a intensidade da tragédia para provocar a catarse, isto é, o efeito de identificação e alívio das paixões humanas.

Para evidenciar esse efeito teatral, Witikower¹⁸⁷ ressaltava a importância que Ferdinando Bibiena teve na academia Clementina em Bolonha quando publicou seu mais importante livro em 1711, o tratado *“Architettura civile preparata sulla geometria e ridotta alle prospettive”*¹⁸⁸, no qual explicava a técnica de desenhar cenários vistos desde um ângulo agudo¹⁸⁹. A cena vista por um ângulo se tornou um arquétipo, influenciando os desenhos de cenografia barroca com efeito de perspectiva diagonal.



Figura 34 - Gravura de Giuseppe Bibiena, 1740
Fonte: WITTKOWER, Rudolf. *Arte y Arquitectura em Italia 1600-1750*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007, p. 475.

Nesse modelo eram apresentados elementos com características do modelo borromínico, como volutas invertidas, frontões contracurvados,

¹⁸⁷ WITTKOWER, Rudolf. Op. Cit.

¹⁸⁸ *Architettura Civile da geometria preparata e redução da perspectiva*.

¹⁸⁹ *Scene vedute in angolo*.

molduras interrompidas em ângulos ou segmentos, guirlandas, urnas, vasos floridos associados com composições clássicas que contribuíam para o peso cenográfico desejado.

Este estilo ficou conhecido como *bibienesco*, e foi amplamente difundido na Academia Clementina em Bolonha, através da técnica de gravura, não somente por Ferdinando como também por seu filho Giuseppe Bibiena, conforme apresentado na imagem [Figura 29], na qual se tem ideia do rico efeito da perspectiva diagonal e dos elementos compositivos variantes entre o clássico e o barroco, composições que integram o repertório do arquiteto Antonio Landi.

Mesmo tendo nascido na Itália¹⁹⁰, o Barroco encontrou na Espanha um terreno fértil¹⁹¹ e o século XVII foi ali considerado o “século de ouro”¹⁹². Um dos grandes artistas, reputado também como arquiteto de retábulos, foi José Benito de Churriguera¹⁹³, que segundo Flexa Ribeiro “se elevou como arauto indeclinável da expansão tumultuosa do barroco espanhol que até passou a chamar-se *Estilo Churrigueresco*”¹⁹⁴, complementando que “decerto que o retábulo foi a criação mais característica de toda a evolução edificatória espanhola do século XVII”¹⁹⁵ e que sabia combinar com o equilíbrio superfícies cobertas por ornatos, com forte influência do estilo *mudéjar*¹⁹⁶ próprio dos mouros que ocupavam parte do território espanhol. Essa exuberância e o predomínio do ornamental sobre o funcional se torna a marca do Barroco na Espanha, sendo considerado inclusive como um estilo nacional, instituindo-se

¹⁹⁰ Historiadores da Arte como Giulio Carlo Argan, Wilfried Koch assinalam que a Igreja de Jesus (Il Gesù ver p. 54, Figura 3) em Roma foi seu marco inicial.

¹⁹¹ O Padre milanês Carlo Borromeo foi o único a aplicar o decreto tridentino à arquitetura, (Cf. BLUNT, Anthony, Op. Cit., p. 168) lembrando que Milão na época pertencia à coroa espanhola. Borromeu em Milão e o Cardeal Gabriele Paleotti em Bolonha foram defensores desse decreto banindo tudo que fosse supersticioso, apócrifo, falco, fútil, novo, inusitado (Cf. BLUNT, Anthony, Op. Cit., p. 150).

¹⁹² RIBEIRO, Flexa. **História Crítica da Arte. Vol. 3.** São Paulo, Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura S.A.: 1963, p. 91.

¹⁹³ Arquiteto da família Churriguera, filho de José Churriguera (1650-1679) nascido em Madri em 1665 – 1725 e irmão de Joaquin Churriguera (1674-1724).

¹⁹⁴ RIBEIRO, Flexa. Op. Cit., p. 92.

¹⁹⁵ Idem, p. 94.

¹⁹⁶ O estilo *mudéjar* é resultante da convivência entre muçulmanos e cristãos e apresenta elementos árabes como o arco de ferradura, ou de meio ponto, colunas delgadas, ornamentação geométrica, entrelaçados e encaixes em madeira que cobriam tetos, cúpulas. Além da herança azulejar.

como uma “unidade explícita, integral, individualizada e unânime, com os outros tipos unitários da Arquitetura Gótica e da Arquitetura da Renascença”¹⁹⁷.

Já Portugal, até o século XVI, talvez tenha sido um dos países europeus a apresentar um maior distanciamento das mudanças artísticas italianas. Entretanto, após a anexação de Portugal ao reino espanhol, período da União Ibérica (1560-1640), o arquiteto italiano Filippo Terzi (1520-1597)¹⁹⁸ foi nomeado mestre de Artes pelo rei Filipe II e construiu em Lisboa a Igreja de São Vicente de Fora e a igreja de São Roque, esta última, uma igreja jesuítica segundo o modelo da Igreja de Jesus [Figura 3] de Roma. De modo geral, também em Portugal, o Barroco se manifestará primeiro na arquitetura das igrejas, o que seria natural no período da Contra Reforma, mas curiosamente, Flexa Ribeiro defende:

“[...] que boa soma dos motivos criados pelos artistas italianos, na plástica monumental e na decoração, chegavam a Portugal também através de arquitetos não italianos, mas franceses, ali aportados em 1620. Quase todos estes mestres tinham saído do atelier do Castelo de Gaillon (Eure), construído por ordem do Cardeal Georges de Amboise, em 1502, no estilo renascença do tempo de Luís XII. Dentre esses mestres devemos destacar Jean de Rouen (1546), arquiteto do rei D. Manuel. Foi ele quem executou as obras de Santa Cruz de Coimbra. Além deste mestre, também realizaram obras arquitetônicas o italiano Boutaca (1500), construtor do Mosteiro de Belém; João Frederico Ludovice¹⁹⁹ (1701), projetou Mafra, além de Jacques Longuin, [...] Entre estes mestres também trabalharam arquitetos portugueses que então abandonavam o estilo manuelino. Começaram a manifestar-se por uma tendência de volta ao antigo em sua classicidade. Por semelhante alteração na técnica arquitetônica ter-se-á que relembrar a influência da tradução e divulgação da obra de Diego Segredo – Medidas do Romano – que foi ilustrada por Biguery em 1521”²⁰⁰.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 91 e 93.

¹⁹⁸ Arquiteto Bolonhes, chegou em Portugal em 1577 primeiramente a convite do Rei de Portugal D. Sebastião e nomeado como mestre em fortificações e engenharia militar, e posteriormente nomeado para ser Mestre de Artes do Rei Filipe II. Fundou a Escola de Arquitetura em 1594. Segundo Flexa Ribeiro, “levou para Portugal vestígios do clássico italiano retardatário, que se amalgamavam e se nutriam dos indícios do barroco”. Cf. RIBEIRO, Flexa. **História Crítica da Arte**. Vol. 3. São Paulo, Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura S.A, 1963, p. 216.

¹⁹⁹ Isabel Mendonça sugere que este mesmo arquiteto João Ludovice teria feito as plantas da Igreja das Mercês em Belém.

²⁰⁰ RIBEIRO, Flexa. Op. Cit., p. 212.

Estes trânsitos de arquitetos italianos para Portugal e Espanha e de arquitetos franceses para Portugal, nos remete novamente ao pensamento de zona de contato de Pratt, que apesar darmos ênfase às dimensões interativas dos encontros coloniais, o que ocorreu no século XVI e XVII no continente europeu também se estabelece através de uma rede intrínseca de relações, constituindo assim mudanças comportamentais que refletiram também na arte e na arquitetura e nos novos modelos compositivos. No entanto, cabe ressaltar o que Flexa Ribeiro aponta no final da citação acima no que diz respeito à influência da tradução e divulgação da obra de Diego Segredo, visto que a língua distinta entre esses países de contato gerava limitações na comunicação em se tratando de países tão próximos e pequenos, mas cada um com uma língua, além dos inúmeros dialetos existentes. Seria impossível pensar nessa zona de contato em interação cultural, sem pensar em tradução, no sentido mesmo da palavra de converter, passar de uma língua para outra. O problema, no entanto, é quando uma determinada palavra de uma língua não possui correspondência em outra língua que abarque o significado não somente etimológico, mas da cultural local. Todo processo de mudança e de conversão, implica em negociação que resulte na tarefa de possibilitar a mediação entre um povo e outro e em diferentes espaços temporais.

Estudiosos do círculo de Edward Evans-Pritchard, cunharam originalmente a expressão “Tradução Cultural” com o objetivo de descrever o que ocorre em encontros culturais quando um tenta compreender as ações do outro²⁰¹. Mais recentemente o conceito foi incorporado aos estudos de especialistas em literatura e, segundo Peter Burke, tem sido utilizado por August Schlegel, Franz Rosenzweig, Benvenuto Terracini, Octavio Paz, George Steiner e por ele mesmo, que consideram que na tradução cultural “o entendimento em si já é uma espécie de tradução, convertendo os conceitos e as experiências de outras pessoas em seus equivalentes no nosso

²⁰¹ BURKE, Peter; HSIA. R. Po-chia (orgs.). **A Tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna**. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 14.

‘vocabulário’” e que envolvem perdas e renúncias, mas sem deixar uma solução definitiva e sim um “campo aberto para uma renegociação”²⁰²

Dentro da perspectiva de análise dos retábulos e observando os fluxos culturais ocorridos na arte e na arquitetura entre os países de onde vieram os colonizadores, religiosos e técnicos, e considerando que aqui em Belém também viviam outros povos com língua e modos diferenciados de saberes e fazeres, esta abordagem da tradução cultural pode ser aplicada segundo a proposta de Burke, indicando que:

“Discutir a tradução cultural é falar de um duplo processo de descontextualização e recontextualização, que primeiro busca se apropriar de algo estranho e em seguida o domestica. A tradução entre línguas pode ser vista não apenas como um exemplo desse processo, mas também como uma espécie de papel de girassol que torna incomumente visível – ou audível. Pode ser esclarecedor tentar observar esse processo de uma dupla perspectiva. Para o receptor, ele é uma forma de ganho, enriquecendo a cultura hospedeira em resultado de uma adaptação hábil. Do ponto de vista do doador, por outro lado, a tradução é uma forma de perda, levando a mal-entendidos e violentando o original”²⁰³.

Este processo de descontextualização e recontextualização, passa pelos modelos, pela matéria prima utilizada, pelas técnicas construtivas e pelo tipo de habilidade da mão de obra existente. Esses movimentos contínuos de adaptação - e por que não dizer de criação mesmo - serão identificados em elementos compositivos presentes nos retábulos que a partir da análise formal apresentada no capítulo anterior, suscitaram novas buscas em outros modelos de retábulos do mesmo período, produzidos em locais diferentes e que partindo do mesmo modelo compositivo europeu, apresenta outras características decorrentes da experiência visual que o executor possui, possibilitando uma revisão na questão estilística que tradicionalmente tem sido empregada na análise desses retábulos.

²⁰² Idem, p. 15.

²⁰³ Ibidem, p. 16.

4.2. Seguindo as pistas

Um dos escândalos provocados no contato entre colonizadores e indígenas nativos, foi a questão religiosa. João Daniel a princípio os descreve como “brutos na vida, bárbaros nos costumes e ateus na religião”²⁰⁴. Não construíam para si ídolos como no México ou no Peru, mas igualmente adoravam o sol, a lua, as estrelas, e os consideravam divindades para quem cantavam e dançavam. No entanto em relatos de um missionário que foi para uma missão no Tapajós, Daniel os aponta como idólatras também. Assim escreve:

“Quis o missionário indagar a verdade e chamando alguns índios, que lhe julgava mais fiéis, lhes fez uma prática doméstica sobre a obrigação que todos temos de adorar a um só Deus, mas que ele lendo aquela proposição desconfiava que eles adoravam alguns ídolos, e assim que lhes descobrissem a verdade do que havia, se eram verdadeiramente católicos. Responderam os índios que na verdade adoravam alguns corpos e criaturas, e que os tinham muitos ocultos em uma casa no meio dos matos, de que só sabiam os mais velhos e adultos. Admoestou-os o padre que lhes trouxessem todos como de fato trouxeram sete corpos mirradas dos seus avoengos e umas cinco pedras, que também adoravam. Não dizia o missionário quais eram, ou em que consistiam as adorações que lhes davam, mais do que em certo dia do ano ajuntarem-se os velhos com muito segredo, e de companhia iam fazer-lhe alguma romagem, e os vestiam de novo com bretanha ou algum outro pano, que cada tinha. As pedras todas tinham sua dedicação e denominação com alguma figura, que denotava o para que serviam. Uma era a que presidia aos casamentos, como o deus Hymnem os antigos: outra, a quem imploravam o bom sucesso dos partos; e assim as mais tinham todas suas presidências, e seu especiais cultos na adoração daqueles idólatras, posto que já nascidos, domesticados e ducados entre os portugueses, doutrinados pelos seus missionários e tidos como católicos, como tinham professados no santo batismo, conservando aquela idolatria por mais de 100 anos, que tinha de fundação a sua aldeia, e passando esta tradição dos velhos moços, e dos pais aos filhos, sem até ali haver algum que revelasse o segredo”²⁰⁵.

Neste relato João Daniel apresenta certa decepção dos missionários que esperavam ter consolidado a fé cristã entre os indígenas, e na continuação do relato diz que os ídolos foram queimados e as cinzas jogadas no rio, como

²⁰⁴ DANIEL, Pe. João. **Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004, vol 1, p. 321.

²⁰⁵ Idem, p. 322-323.

forma de apagar a “cegueira idólatra”. E quando se refere à fé dos indígenas diz que é morta, e que a estima que tinham pelas medalhas e imagens de santos é mais pela beleza que pelo respeito ou devoção. Esta questão se refere à recepção destas imagens trazidas pelos religiosos, e de como foi feita a aparente substituição dos ídolos. De um lado o conhecimento de que a imagem é uma representação figurativa e de outro o ídolo que é a personificação literal de uma entidade em um objeto. Para os indígenas os corpos mirrados não representavam seus ancestrais, eram os seus ancestrais, e para compreender o que eram as imagens cristãs precisavam de explicações, as quais poderiam ser feitas através de encenações e de metáforas.

Nesta atitude dos indígenas, que se declaravam católicos sem deixar de lado seus rituais ancestrais, não havia nenhuma novidade para os religiosos europeus – apesar da decepção demonstrada - já que a história do cristianismo é também a história de mestiçagens de cultos. O culto mariano por exemplo, não existia nos primeiros séculos do cristianismo e surge, em certa medida, como resposta ou como assimilação de cultos ancestrais à figura feminina. No entanto, os séculos XVII e XVIII são o período onde o cristianismo católico (e seu braço “judicial”, a inquisição) trava uma luta contra a paulatina perda de poder temporal e a catequese não se configura somente como um ato piedoso, de “salvação das almas” mas como um ato de preservação da hegemonia católica, tendo os jesuítas como vanguarda nessa batalha – não a toa, os jesuítas autodenominavam-se “soldados de Cristo”.

Mas o que nos interessa neste ponto deste trabalho é o fato de que a mão de obra indígena foi usada na execução das peças para ornamentação das igrejas, talhando o modelo europeu a partir de suas próprias referências, e como eram habilidosos “copiadores”, pode-se demonstrar o quanto os modelos locais também serviram para essas composições.

Da mesma forma como foi apresentado no capítulo anterior na análise formal do retábulos, a partir daqui também serão interpretadas as composições dos retábulos estudados, estabelecendo comparações quando for necessário

para melhor compreensão de aspectos relevantes ao estilo artístico e arquitetônico.

Iniciando pelo retábulo da Igreja do Carmo, segundo as informações de Maria de Lourdes Sobral²⁰⁶ em 1720 o retábulo já estava pronto e que provavelmente a reconstrução da igreja teria iniciado em 1696 e interrompida por um tempo indefinido e retomada em 1708. Pode-se considerar que a talha tenha sido executada em duas etapas, ao longo de aproximadamente 24 anos. Analisando-se o conjunto, a parte mais externa do retábulo parece ter sido confeccionada primeiramente, a partir da estrutura portante, e a parte interna, próxima ao nicho parece ter sido confeccionada posteriormente.



Figura 35 - Retábulo do Altar mor da Igreja do Carmo, com a marcação de descontinuação da talha.
Fonte: Arquivo Pessoal 2009

Assinalada com a seta na imagem [Figura 35] se observa claramente certa descontinuidade na talha, não ocasionada somente pela composição. Outro fator que leva a essa consideração é que a composição existente no ático do retábulo possui características do estilo Nacional Português, enquanto que a decoração tem as características do Estilo Joanino, o que poderia ser a atualização do modelo inicial para o modelo mais moderno, naquele momento.

Dentre as características do estilo Nacional Português [Figura 37] se destaca a presença das arquivoltas e arcos concêntricos circundando o ático e no Estilo Joanino [Figura 38] a presença de anjos sobre volutas no ático, o nicho entre as colunas salomônicas, o coroamento do nicho tipo dossel onde está inserido o brasão da congregação; e todos esses elementos, miscigenados, verificáveis neste retábulo.

²⁰⁶ SOBRAL, Maria de Lourdes. **As missões Religiosas e o Barroco no Pará**. Belém: UFPA, 1986, p. 36.

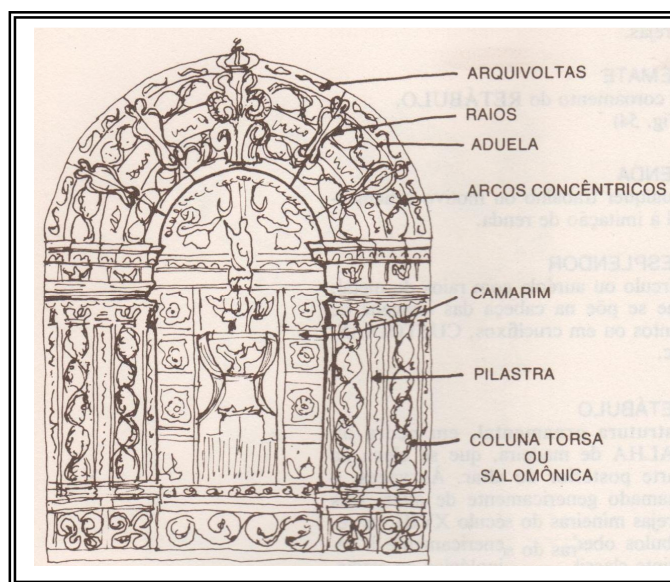


Figura 37 - Retábulo do Estilo Nacional Portugues.
Fonte: ÁVILA, Afonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação. 3. ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996. p. 172

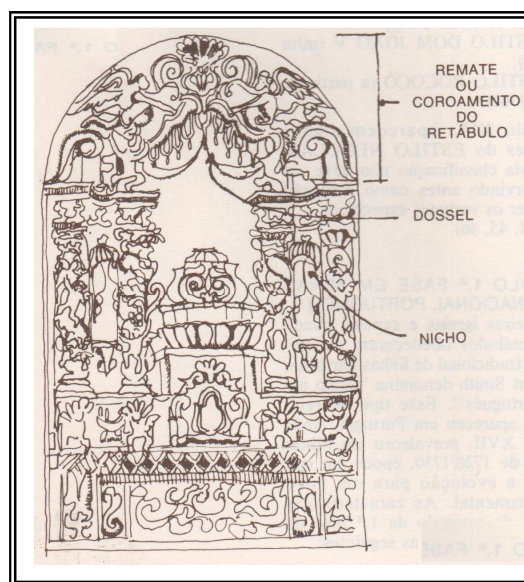


Figura 36 - Retábulo Joanino.
Fonte: ÁVILA, Afonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação. 3. ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996. p. 172

Na decoração das colunas salomônicas de forma geral se utiliza símbolos eucarísticos, significando que aquilo que sustenta o cristão é a eucaristia, do mesmo modo que a coluna sustenta toda a construção. Os símbolos eucarísticos²⁰⁷ mais utilizados em retábulos são a uva, de onde se extrai o vinho, a bebida sacramentada durante a missa e a Fênix²⁰⁸, um pássaro mítico (e exemplo de assimilação católica de elementos do “paganismo”) que segundo a lenda quando completa cento e cinquenta anos voa para o Líbano para recolher erva de cheiro tipo mirra e vai para Heliópolis, no Egito, onde se queima no altar com as ervas que trouxe consigo e depois de três dias surge de novo das cinzas, simbolizando a permanência e a eternidade, numa clara alusão ao auto sacrifício e à ressurreição de Cristo, que ressurgiu após três dias de sua morte. Curiosamente nas colunas deste retábulo são apresentados cachos de uva e fênix [Figura 38]. Mas,

²⁰⁷ HEINZ-MOHR, Gerd. **Dicionário dos símbolos**: imagens e sinais da arte cristã. São Paulo: Paulus, 1994, p. 359.

²⁰⁸ Idem, p. 159.

considerando que os talhadores eram ensinados a copiar a imagem a partir de um modelo, e aqui por estes lados não existiam uvas ou fênix, que espécimes serviram de modelo? Mesmo considerando-se que os religiosos deviam ter livros com exemplos em xilogravura para serem copiados, deve-se ressaltar que tais modelos eram bidimensionais e que a execução volumétrica (escultórica) exigia uma percepção acurada de modelos vivos. E quais eram os modelos vivos disponíveis na época?

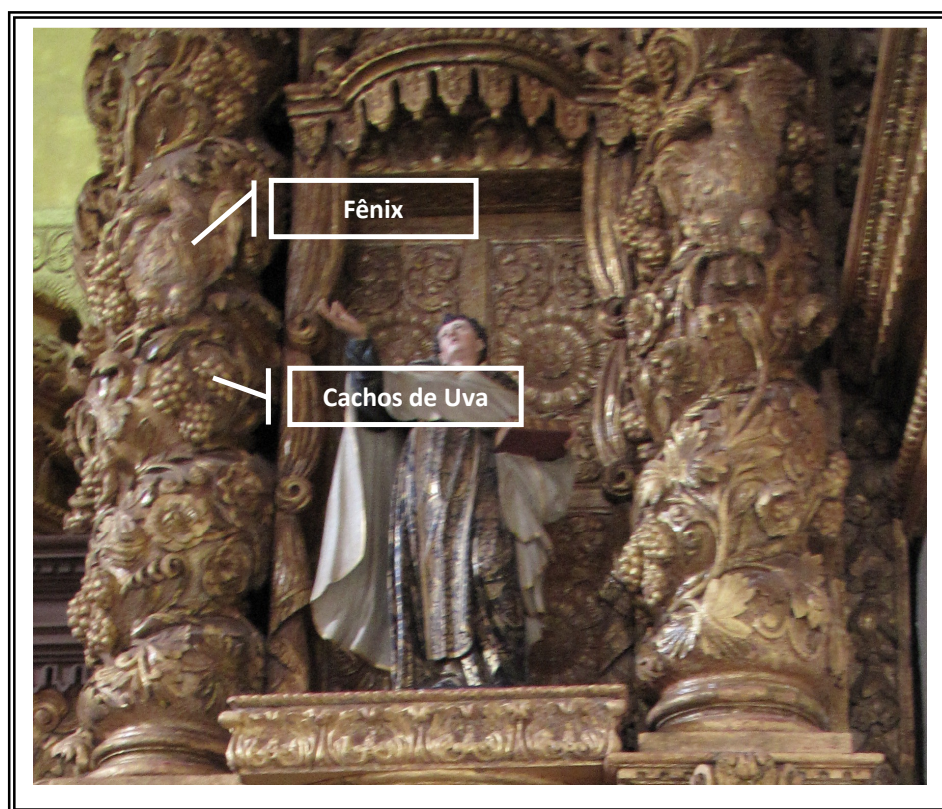


Figura 38 - Detalhe das colunas salomônicas com uvas e fênix.
Fonte: Arquivo Pessoal, 2009

Para quem viveu ou vive na Amazônia, não seria difícil associar esses cachos de uva [Figura 39] a um amontoado de pequenas frutas de açaí [Figura 40], ou de pupunha em tamanho maior, por se apresentarem bem arredondadas e ainda pela composição dessas frutas dispostas na natureza em cachos arredondado, diferentes de cachos de uvas que apresentam certo afunilamento na composição dos frutos mais baixos. Para a iconografia

católica, os frutos do retábulo não deixam de ser uvas, mas são visivelmente inspiradas em frutas regionais similares.



Figura 39 - Cacho de açai.

Fonte: <http://www.pointdoacai.net/curi003.php>

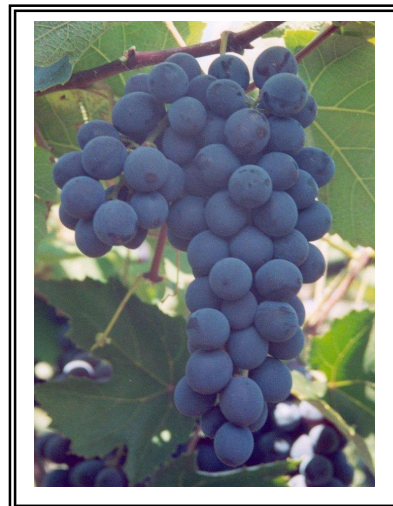


Figura 40 - Cacho de uva.

Fonte: <http://hotsites.sct.embrapa.br/proeta/tecnologias/processos/sul/imagens/Cacho%20de%20Uva.JPG>

Quanto à Fênix, [Figura 41] a imagem que se tem em geral é de uma ave que se assemelha à águia, com bico curto e asas longas, mas que na representação nas colunas a ave em questão apresenta um bico longo e um tipo de entalhe diferente na cabeça que a distingue do resto do corpo, o que pode sugerir também a utilização de modelo de ave aqui existente provavelmente um urubu [Figura 42] ou um gavião real [Figura 43].



Figura 41 - Gravura representando a Fênix de autoria de Hartmann Schedel, 1493.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Nuremberg_chronicles_f_104r_2.png

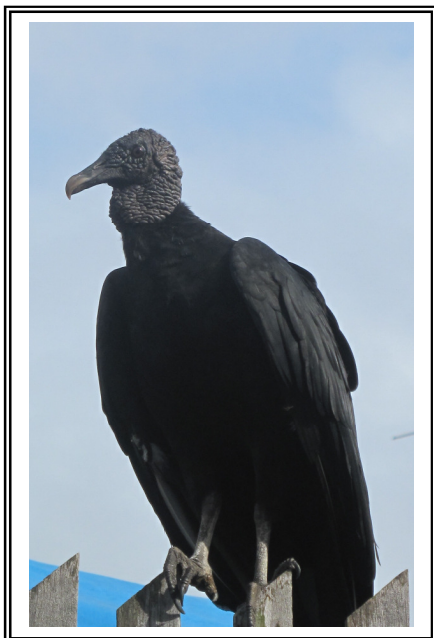


Figura 42 - Imagem de Urubu.
Fonte: Arquivo Pessoal, 2010



Figura 43 - Imagem de Gavião Real ou Arpia.
Fonte: <http://animais.culturamix.com/blog/wp-content/uploads/2009/09/foto-curiosidades-gaviao-real-3.jpg>

Não se trata, no entanto, de realizar um estudo morfológico e definir qual teria sido o modelo específico, mas principalmente mostrar como nesses detalhes houve de fato uma recriação ou nova combinação de elementos que origina um outro modelo, a partir das referências visuais autóctones. Também não é difícil imaginar que os indígenas “católicos” percebiam nesses símbolos algo que lhes era familiar e que tal familiaridade amenizava o estranhamento de um ritual em tudo diferente de suas tradições.

Também no retábulo da Igreja de Santo Alexandre, essas adaptações serão notadas, mas antes de citar as peculiaridades dos elementos desse retábulo, é importante sublinhar a questão estilística. Para os historiadores da arte Robert Smith²⁰⁹, Joseph Marie Le Bihan²¹⁰ e Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira²¹¹ o retábulo do altar-mor é indiscutivelmente um exemplar do estilo Joanino de Portugal, justificado pela presença das colunas salomônicas, do

²⁰⁹ SMITH, Robert C. **A arte barroca de Portugal e do Brasil v.VII, n.38**. Lisboa: Panorama, 1949, p. 1-22.

²¹⁰ PARA, Secretaria Executiva de Cultura do Estado. **Feliz Lusitânia/Museu de Arte Sacra**. Belém: SECULT, 2005, p. 60.

²¹¹ Idem, p. 79.

coroamento do ático com dossel, fragmentos de volutas nas laterais do ático sustentando anjos de braços abertos. Todos concordam também de que havia uma oficina de talha jesuítica bastante atuante em Belém sob comando do padre jesuíta João Xavier Traer²¹² que ensinou o ofício a indígenas nativos, mestiços e negros para que trabalhassem na decoração interna das igrejas. Guzmán relata que no Catálogo de 1720²¹³ do Colégio de Santo Alexandre, havia uma relação de dezoito homens que trabalhavam nessas oficinas:

“No Catálogo de 1720 do Colégio de Santo Alexandre, já citado, encontramos muitos nomes de artistas não-religiosos: entre os aprendizes-pedreiros encontramos um índio de nome Matias, escravo da Fazenda de Gibrié e Caetano, um índio da Fazenda de Mamaiacú. Ao lado destes índios havia escravos africanos como Francisco Maçus, e o negro sem dúvida liberto Manuel García; entre os ferreiros, encontramos os índios Casimiro e Silvestre; entre os carpinteiros (ou carapinas), encontramos um Antônio Guaiapi, um tal de Raimundo Tupinambá e Mandu Gregório; são todos índios ao lado do cafuzo Mandu, que era um escravo do Engenho de Ibirajuba; entre os escultores, citemos os escravos indígenas Manuel, Ângelo e Faustino, da fazenda de Gibrié; entre os torneiros, citemos Antônio e Clemente, escravos indígenas de Gibrié; havia também alfaiates como o índio Duarte, o negro Francisco; havia igualmente um negro corcunda de nome Antonio; todos eram escravos da Fazenda de Jaguari”²¹⁴.

Esta informação é importante para reiterar que a maioria da mão de obra disponível era feita de pessoas que jamais tinham visto uvas ou quaisquer outro símbolos cristãos antes de entrarem em contato com os artistas religiosos e também para reconhecer os percursos de modelos que chegaram até Belém, ressaltando que a região da Áustria desde o século XIV e até início do século XVIII, era governada pela dinastia dos Habsburgos que esteve no

²¹² Pintor e escultor nascido em Brixen, na Áustria em 1668 (em 1919 essa região foi cedida para a Itália e se chama atualmente de Bressanone). Ingressou em 1696 na Companhia de Jesus e chegou à missão do Grão Pará em 1703, morreu em um naufrágio na frente da cidade de Maracanã no Pará. Foi um dos principais responsáveis pela ornamentação artística da Igreja de Belém. Cf. LEITE, Serafim. *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil 1549-1760*. Lisboa: Broteria de Lisboa, 1953.

²¹³ O Catálogo em questão é de 1720, conforme fixado por MARTINS, Renata M. de A. *Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)*. Tese Doutorado, FAU-USP, 2009. vol. II, p. 188-189.

²¹⁴ GÚZMAN, Décio. *Festa, Preguiça e Matulagem: Trabalho e mestiçagem nas oficinas indígenas de Pintura e Escultura do Colégio Santo Alexandre (Grão-Pará, Sécs. XVII - XVIII)*. In: *VIII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. 2011, Belém. **Anais do VIII Colóquio Luso Brasileiro de História da Arte** (VIII CLBHA). Belém: UFPa, 2011.

auge do poder com Carlos I, rei da Espanha em 1519 e reunia os reinos de Aragão e Castela (Espanha), Nápoles, Sicília e Sardenha (Itália), Borgonha (França), Hungria e Boêmia.

Voltando a questão do estilo joanino, a opinião de Smith, Le Bihan e Myriam Ribeiro, não é compartilhada com Germain Bazin que levanta uma questão importante:

“No altar mor, esse ritmo, que se enriquece com conchas, dá uma impressão de apoteose que faz lembrar os belos altares do Carmo do Porto, numa época mais tardia. O desenhista dessa talha conseguiu dar unidade à confusão ornamental do estilo D. João V, impondo-lhe um ritmo. Desse ponto de vista esses altares são superiores aos executados pela Escola de Brito em Minas. Já possuem a grandeza e a sublimidade dos altares de Aleijadinho, porém são menos elegantes, com um ritmo mais grandiosos, ainda próximo do barroco. Essa talha de Santo Alexandre, é preciso reconhecer, permanece insólita no contexto brasileiro e não podemos encaixá-la nos tipos adotados em Portugal. Se eu tivesse inclinado em ver aí alguma influência estrangeira, não iria buscá-la na Áustria, mas na Espanha. Esse altares sobrecarregados aproximam-se daqueles que na mesma época, eram concebidos em Sevilha, por Pedro Duque Cornejo, especialmente o da Igreja Paroquial de Umbrete, 1733.”²¹⁵

De fato, na talha do retábulo de Santo Alexandre a arquitetura como realidade física diminui e sobressai a efetiva teatralidade revestida de opulência que poderia ser mais bem percebida se ainda houvesse o douramento. A forma côncava do retábulo já diferencia o traçado com uma magistral delineação proporcionando um efeito dinâmico e o qualifica como exemplar raro no Brasil. Buscando, por conseguinte, as influências na Espanha, e seguindo a indicação do modelo de Pedro Duque Cornejo²¹⁶ do retábulo do Altar mor da Igreja Paroquial de Umbrete, [Figura 44] podem ser observadas algumas semelhanças.

²¹⁵ BAZIN, Germain. **Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983, v.1, p.324.

²¹⁶ Pintor e retablista da escola sevilhana, 1677 – 1757, discípulo de Pedro Roldán.

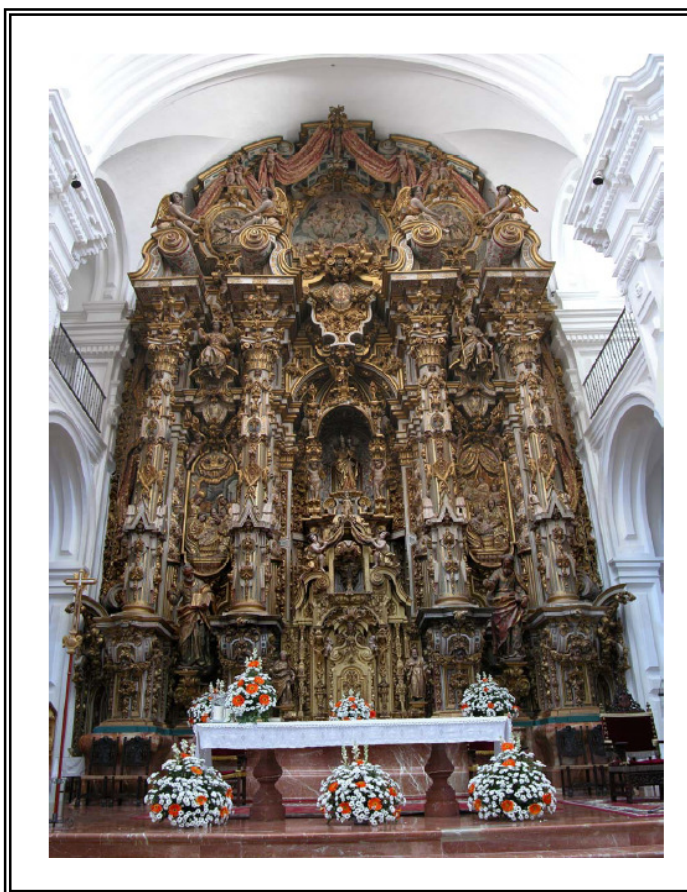


Figura 44 - Retábulo do Altar-mor da Igreja Paroquial de Umbrete, Espanha.
Fonte: MARTINS, Renata M. de A. Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759). Tese Doutorado, FAU-USP, 2009, p. 368 .

No que diz respeito à decoração exuberante, e a harmonia entre elementos decorativos e esculturas em uma configuração monumental que integra as imagens de anjos e santos com toda a estrutura através de elementos curvos e contrapostos que denotam a genialidade de Duque Cornejo, que representou, de fato, um marco na retablística na região da Andaluzia.

No entanto, em se tratando de retablística espanhola, não é possível esquecer a grande influência que teve José Benito de Churriguera²¹⁷ bem antes de Duque Cornejo e também do estilo Joanino em Portugal, quando desenhou o Retábulo do altar mor da Igreja de San Esteban em Salamanca [Figura 45], em 1692. Um retábulo que ocupa toda a cabeceira da capela mor, com a planta que apesar de escapar de um semicírculo, apresenta a concavidade definida pelo pronunciamento das colunas para a frente, tem no corpo central um baldaquino sobre o qual repousa o dossel com anjos tenentes que abrem a cortina, ladeado por seis colunas salomônicas, intercalada por dois nichos.

²¹⁷ GONZÁLEZ, Juan José Martín. Op. Cit., p. 105.



Figura 45 - Desenho do Retábulo do Altar-mor da Igreja de San Esteban, Salamanca.

Fonte: GONZÁLEZ, Juan José Martín. *El Retablo Barroco en España*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1993, p. 106.

Este corpo central sustenta o ático de onde saem os anjos sobre duas volutas nas laterais de uma pintura e coroando a composição uma cartela apresentada por anjos. Assim, embora não seja possível se definir, a rigor, um modelo para o retábulo de Santo Alexandre, este estilo conhecido como churrigueresco, parece mais adequado a essa composição que o estilo Joanino, ao qual comumente é associado, acrescentando-se que somente em 1720 o modelo joanino substitui o estilo Nacional Português.

E por que não pensar na possibilidade de modelo Churrigueresco ter influenciado também o estilo Joanino? Poder-se-ia fazer uma comparação entre o modelo jesuítico português desse período talhado por Bento da Fonseca de Azevedo, para o altar de Nossa Senhora da Piedade na Igreja de São Roque em Lisboa. [Figura 47] Entretanto, se observa que esse modelo parece muito mais com o retábulo do altar-mor da Igreja do Colégio de São

Luís,²¹⁸ apesar do retábulo da Catedral de São Luís [Figura 46] apresentar ainda características do estilo Nacional Português.

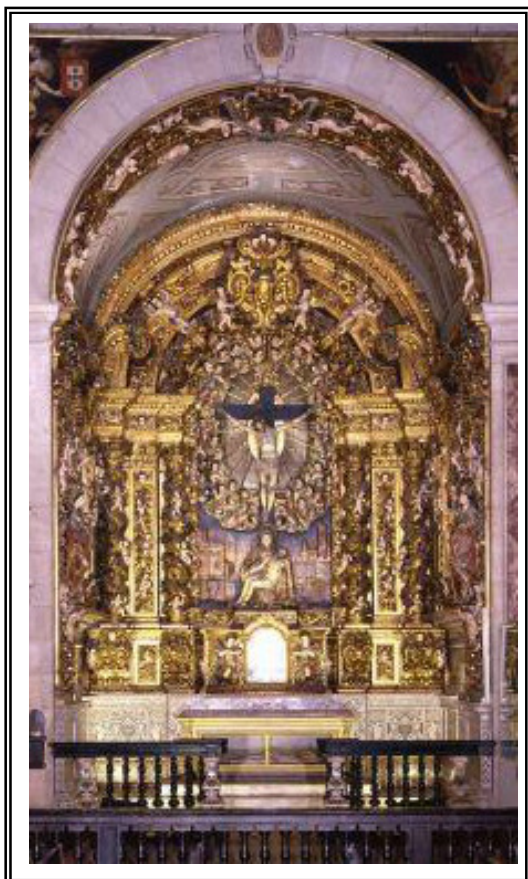


Figura 47 - Retábulo do Altar de Nossa Senhora da Piedade na Igreja de São Roque, Lisboa.

Fonte:

http://www.museumwnf.org/baroqueart/database_it em.php?id=monument;BAR;pt;Mon11;12;pt. Acesso em 2010



Figura 46 - Retábulo do Altar-mor da Catedral de Nossa Senhora da Vitória, São Luís.

Fonte: Arquivo Pessoal, 2011

Considerando ainda que o modelo criado em Santo Alexandre tem a participação de indígenas e negros, este poderia ser a tradução do retábulo churrigueresco. E tradução também de elementos decorativos da mesma forma que ocorreu no Retábulo da Igreja do Carmo. Primeiramente observa-se os meninos atlantes:

²¹⁸ Antiga Igreja de Nossa Senhora da Luz, e atual Catedral de Nossa Senhora da Vitória na cidade de São Luís, desenhado por João Bettendorf. Cf. MARTINS, Renata M. de A. **Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)**. Tese Doutorado, FAU-USP, 2009, p. 371



Figura 48 - Menino atlante do retábulo lateral da Igreja do Hospital da Caridade, escola Sevilhana.

Fonte: Arquivo Pessoal 2009

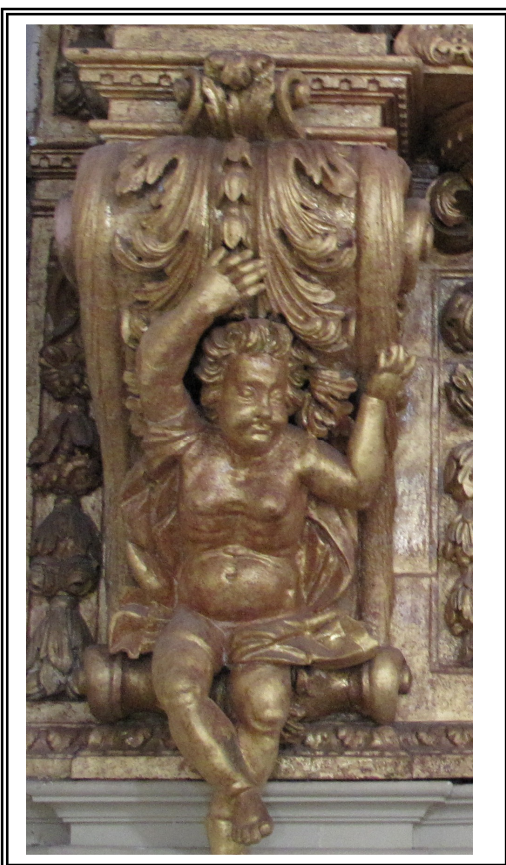


Figura 50 - Menino atlante da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Belém.

Fonte: Arquivo Pessoal, 2010

O menino atlante verificado na escola sevilhana, madrilena ou portuguesa [Figura 48], apresenta as características do cânone, com medidas e proporções bem definidas. Os meninos atlantes da Igreja de Santo Alexandre [Figura 50] e também da Igreja do Carmo [Figura 49], apresentam características físicas muito semelhantes à compleição física de indígenas e negros, e a cada produção de uma imagem, é criado um novo modelo, mantendo uma interpretação local de boa qualidade do cabelo bem entalhado e ondulado.

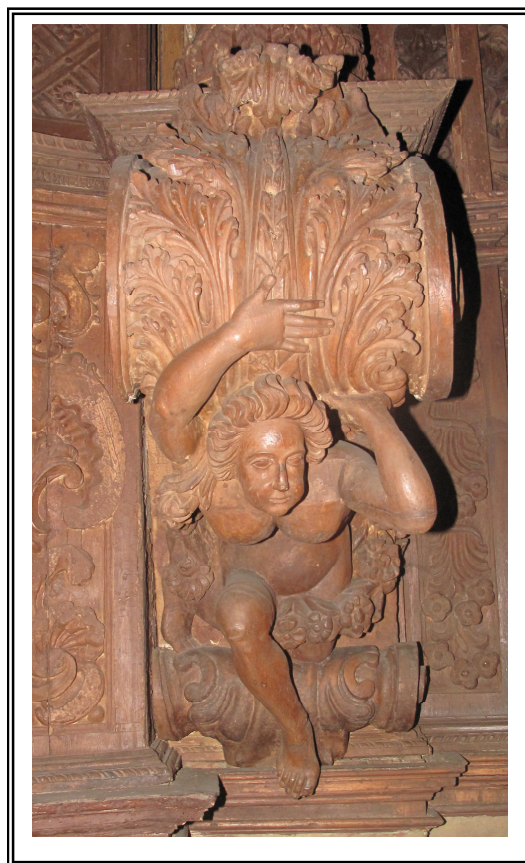


Figura 49 - Menino Atlante da Igreja de Santo Alexandre, Oficina jesuítica.

Fonte: Arquivo Pessoal: 2010

A ousadia plástica também se observa nas inúmeras carinhas de anjos existentes em todo o retábulo tanto de Santo Alexandre [Figura 52] como o da Igreja do Carmo [Figura 51], principalmente se comparado com outros anjos encontrados em retábulos jesuíticos, executados também com mão de obra negra e indígena local.

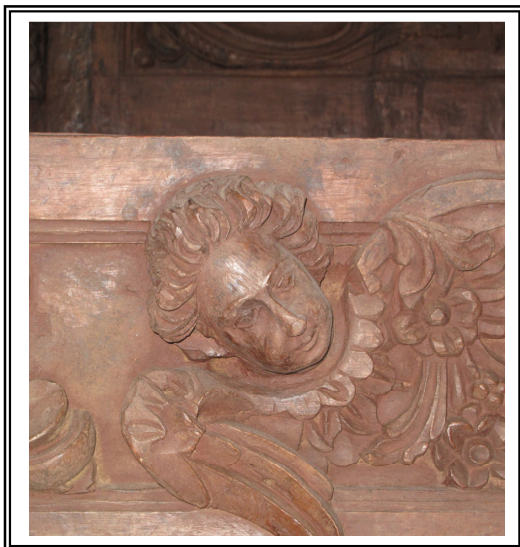


Figura 52 - Carinha de Anjo do Retábulo da Igreja de Santo Alexandre.

Fonte: Arquivo Pessoal, 2009

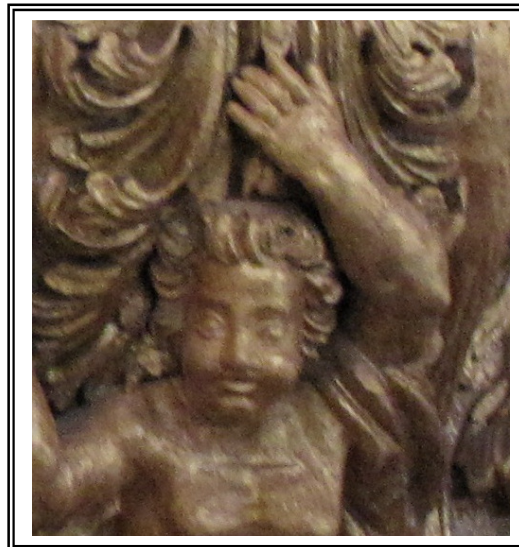


Figura 51 - Carinha de Anjo do Retábulo da Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

Fonte: Arquivo Pessoal, 2009



Figura 54 - Carinha de Anjo do Retábulo da Catedral de Nossa Senhora da Vitória, São Luís.

Fonte: Arquivo Pessoal, 2011

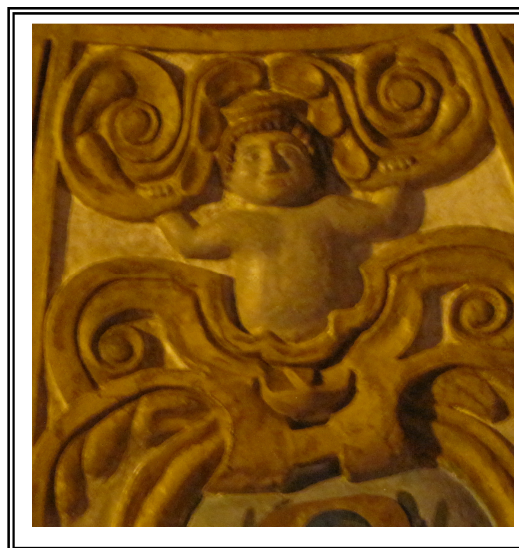


Figura 53 - Carinha de Anjo da Igreja da Companhia de Jesus, Quito no Equador.

Fonte: Arquivo Pessoal, 2011

A composição da carinha de anjo dos retábulos da igreja de Santo Alexandre e da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, trazem em si semelhanças, e se distinguem da carinha de anjo do retábulo da Catedral de São Luís [Figura 54], com formas suaves e ingênuas e mais ainda do anjinho da Igreja da Companhia de Jesus de Quito [Figura 53], o qual apresenta características das representações andinas, inclusive com o braço levantado em posição de 90º e no tipo de corte de cabelo, em mais um exemplo de interpretação local de elementos compositivos de retábulos.

Um pouco distanciados do estilo Barroco exuberante de referência portuguesa ou espanhola, estão os três outros retábulos apresentados, de provável autoria do arquiteto italiano Antonio Landi. Nestes exemplares, Landi reproduz muitos modelos compositivos que estudou e que contemplou na cidade de Bolonha e em outros lugares que conheceu durante sua vida na Itália e nos três anos que ele viveu em Portugal antes de sua vinda para a Província do Grão Pará, particularmente Belém. São volutas invertidas, frontões em arcos interrompidos, colunas de ordem compósita, folhas de acanto, colunas postas em par, guirlandas, lesenas, ondulados nos coroamentos do ático, cartelas, frontões contracurvado, frontões em arco e segmento de arco, que são enquadrados nos sistemas retabulares que Landi desenhou para a Igreja de Sant'Ana, para a Igreja de São João e para outros projetos de sua autoria e que estabelecem relação de similitude com os outros dois retábulos apresentados da Capela da Ordem Terceira do Carmo e da Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, por estes apresentarem uma composição com estas mesmas referências e por terem sido construídos no período em que Landi esteve em Santa Maria de Belém do Grão-Pará.

No retábulo da Capela da Ordem Terceira do Carmo o repertório landiano apresenta a composição das colunas e ordens clássicas, que permite uma leitura coerente do espaço como um todo, utilizando ainda o recurso da teatralidade com pintura cenográfica no nicho central [Figura 56] e a utilização das imagens de roca, vestidas com roupas e com perucas que imitam o cabelo humano, ou seja, ao mesmo tempo que promove a aproximação da experiência humana e a mística dos santos (pessoas comuns que dedicaram sua vida à

oração) com Maria, cria uma atmosfera de um momento tão sagrado que impõe uma distância e que induz ao propósito de imitar as mesmas atitudes daqueles que obtiveram a graça divina.



Figura 56 - Detalhe do nicho do Retábulo da Capela da Ordem Terceira do Carmo.

Fonte: Arquivo Pessoal, 2009



Figura 55 - Detalhe das volutas no Retábulo da Capela da Ordem Terceira do Carmo.

Fonte, Arquivo Pessoal, 2009

As volutas [Figura 55] aparecem repetidas vezes em composições similares ao do retábulo de Sant'Ana, tanto no corpo central encimando as lesenas [Figura 57], (que também estão envolvidas na base por folhas de acanto e ladeadas por rocailles), quanto na moldura do corpo central do ático, apresentadas aqui de forma invertida, à moda bibienesca. Na peanha também podem ser observados concheados e ornatos em rococó, de formas e proporções canônicas, relevos que são ressaltados pelo douramento sobre o fundo de coloração perolada.

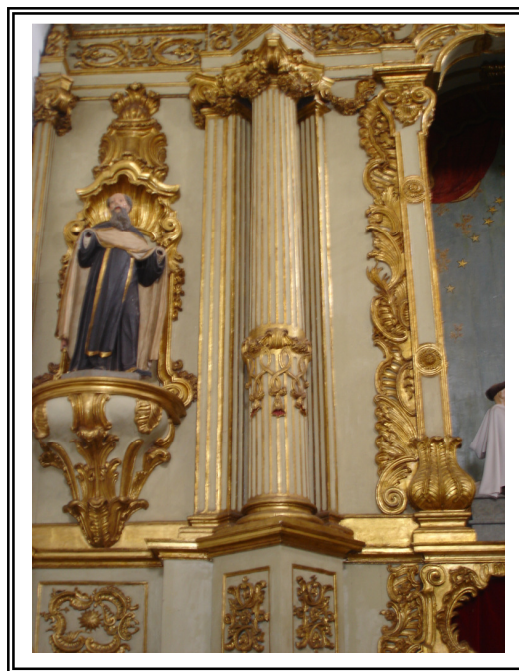


Figura 57 - Detalhe da Coluna e lesena ladeada por rocailles.

Fonte: Arquivo Pessoal, 2005

No coroamento estão dispostos dois vasos, que integram também o repertório bibienesco incorporado por Landi, como se pode observar na gravura feita em Bolonha de uma janela de Francesco Bibiena.

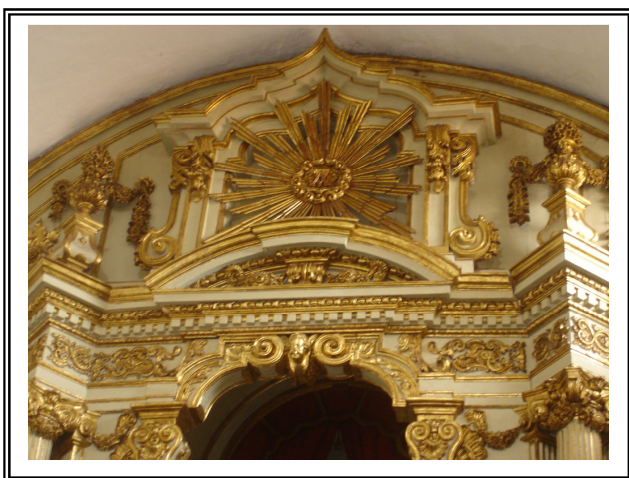


Figura 59 - Detalhe do Coroamento com vasos e volutas invertidas.
Fonte: Arquivo Pessoal, 2005.

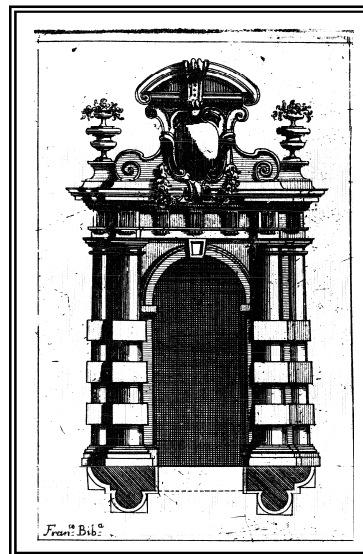


Figura 58 - Gravura de Antonio Landi do Álbum intitulado "Disegni di achitettura tratti per lo più da fabriche antiche e da G. L."

Fonte: Gabinetto Disegni e Stampe Autiri Varii, Cartella C, no. 439

Também no Retábulo da Capela da Ordem Terceira de São Francisco [Figura 60], apesar de não haver registro de desenho ou gravura feito para esse retábulo, é observada semelhança compositiva entre este e o desenho feito por Landi para o Retábulo do Santíssimo da Catedral de Belém [Figura 61]: a cúpula em quarto de esfera, o camarim côncavo, as colunas de fuste liso com anel decorativo no terço inferior, além de diversos elementos decorativos de proporções reduzidas que circundam o ático. Sobre a Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Antonio Ladislau Monteiro Baena²¹⁹ fez um levantamento documental da atividade da Capela do século XVII até o século XIX, onde Antonio Landi é apontado como ocupante do cargo de ministro da Ordem em 1790²²⁰ e ainda o registro do encargo do retábulo ao entalhador

²¹⁹ BAENA, Antonio Ladislau Monteiro. **Bosquejo Cronológico da Venerável Ordem Terceira de S. Francisco da Penitência do Grão-Pará**. Belém: Typ. Do Comércio do Pará, 1878.

²²⁰ Idem, p. 42.

Caetano José Gomes, ao pintor e dourador Jorge Correia da Silva e o mestre escultor Antonio Jacinto de Almeida.²²¹



Figura 61 - Retábulo do Altar mor da Igreja de São Francisco da Penitência, Belém.
Fonte: Arquivo Pessoal, 2007.

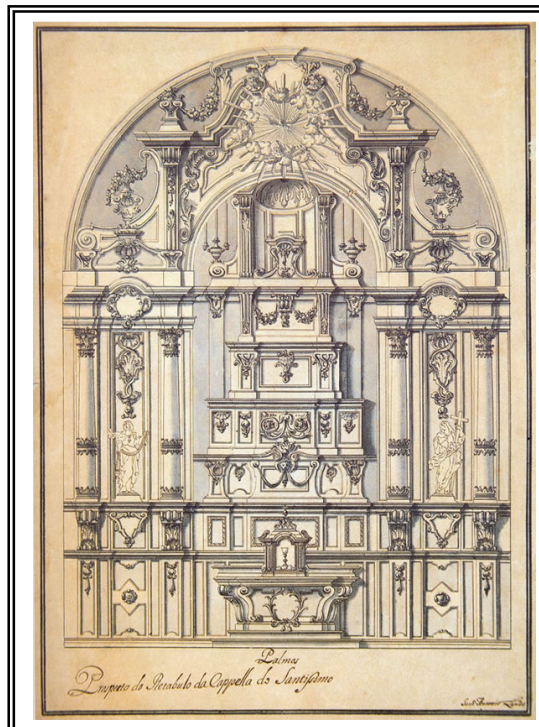


Figura 60 - Retábulo do Santíssimo, Sé de Belém. 1 desenho, à pena, aquarelado.
Fonte: Biblioteca Nacional, E: b II, Arcaz 30, Rio de Janeiro. In: *Amazônia Felsínea: António José Landi: itinerário artístico e científico de um arquitecto bolonhês na Amazônia do século XVIII*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999, p. 239.

O Retábulo do Altar-mor da Igreja de Sant'Ana sofreu uma intervenção recente durante a reforma da igreja, conforme observado anteriormente, verifica-se que o altar de mármore, que foi construído em 1902 foi retirado, e apareceram elementos decorativos que eram característicos da obra artística de Landi e que em seu desenho original encontra grande semelhança²²²; assim como os anjos tocheiros do coroamento também foram retirados.

²²¹ Ibidem, p. 28- 30.

²²² Ver p. 100, Figuras 30 e 31.

O altar em bloco sugerido no desenho original, foi tomado por modelo para a construção de um novo altar para compor o retábulo. A pintura em *scaiola* imitando um mármore de tons de bege e rosado foi substituído por um marmoreado cinza e seus relevos, antes ressaltados pelo douramento, se encontram chapados, perdendo sua ilusão volumétrica. A peanha em estuque com pigmentos azuis e relevos com douramento foi substituída por um modelo mais simples construído em madeira.

A obra de Antonio Landi em Belém apresenta muitos elementos arquitetônicos que foram amplamente utilizados não somente na Itália como em toda a Europa.

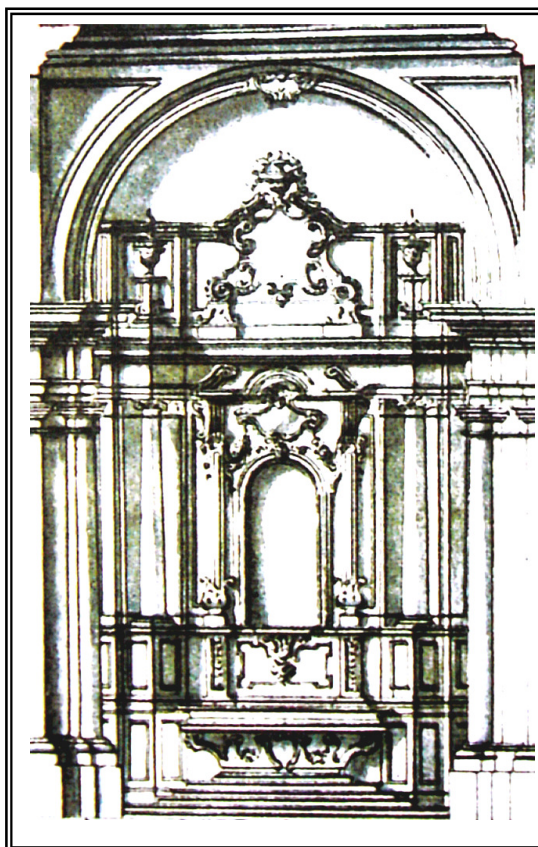


Figura 62 – Fragmento do Corte transversal da Igreja de Sant’Ana, que apresenta o Retábulo que Antonio Landi idealizou para a Igreja de Sant’Ana.

Fonte: Biblioteca Nacional Digital, disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/ARF_JPG/mssMAPI_4_1i02c.jpg>

Esses elementos de composição que demonstram a familiaridade de Landi com os Tratados de Marco Lucio Vitruvio (século I a.C), Vignola, Serlio, Leon Baptista Alberti 1404-1472) e principalmente Palladio, cuja referência é bastante legível em seu barroco tardio.

As soluções compositivas apresentadas por Palladio em sua obra “Os quatro livros da Arquitetura” (*I Quattro Libri di Architectura*) apresentam um classicismo veneziano que se mescla com inspirações da Itália contemporânea de Miguel Angelo e Serlio que, igualmente aos outros estudiosos da Arquitetura, descreve uma convenção teórica fundamental que expressa na verdade a admiração pela antiguidade clássica e a utilização de cânones das ordens de forma pragmática e com exemplos concretos de diálogo entre

antiguidade e contemporaneidade (de sua época) reproduzindo assim o conceito verdadeiro do “Renascimento”.

No entanto, este e todos os outros tratados são derivados dos Dez Livros de Arquitetura de Marco Lucio Vitruvio, escritos ainda na Roma Antiga na época de Julio César e Augusto, nos anos de 738 a 741. Nestes documentos estão contidos os principais fundamentos técnicos e as regras práticas da arte arquitetônica, entendendo esta como a arte de construir edificações civis e religiosas, assim como também todo o conteúdo das mesmas, enfatizando a necessidade de equilíbrio entre conhecimento teórico e aplicação prática, e a relação destas com o significado e significante da obra.

Com as primícias dos conceitos de simetria e proporção, Vitruvio descreveu em seu terceiro livro as proporções ideais do corpo humano e as comparou com a proporção a ser empregada em edificações sagradas, de forma que tenham correspondência das dimensões de cada parte com o todo. Essas proporções foram traduzidas por Leonardo da Vinci em seu *Homem Vitruviano*, no qual uma figura masculina desnuda, em duas imagens sobrepostas, circunscritas em um círculo e em um quadrado, onde cada membro mantém uma relação de proporção com o todo, sendo conhecido como “Cânone das Proporções”. Estas contribuições da obra de Vitruvio com os fundamentos clássicos, a concepção de modernidade de Palladio, juntamente com seus modelos apresentados em suas gravuras, a influência de Bernini e de Borromini, conhecimentos que de certo eram estudados na Academia Clementina, engendram a memória visual que Landi transportará para Belém no século XVIII.

O objetivo artístico de Landi se construirá entre as duas tendências, clássica e barroca, se aproximando algumas vezes de uma concepção racionalista estritamente clássica, mas não apartada totalmente de uma concepção mais expressiva e dinâmica barroca, o que o torna estilisticamente definido como barroco tardio classicista, com referência palladiana e com elementos cenográficos permeado das correntes bibienesca, borromínica e barocchetto, tradicionais da arte bolonhesa. Landi está entre a classe de artistas que conheciam os modelos e tratados de Arquitetura clássicos, demonstrado

nos desenhos e soluções encontradas para suas composições, e que se permitiam a ousadia de associá-las livremente em novas ideias. Porém, toda a sua obra é notadamente clássica, o que justificaria o fato de alguns²²³ autores considerá-lo como precursor do neoclássico no Brasil, estilo que surgirá como reação ao Rococó, no final do século XVIII de forma mais estrita, mais metódico, com redução de formas e excesso normativo; e que chega ao Brasil em 1816 trazido pela Missão Artística Francesa. Dessa maneira, se a formação bolonhesa de Landi o tornou imune ao Rococó, não o confinaram ao neoclassicismo hermético, permitindo o encaixe de seu perfil arquitetônico no projeto pombalino para a Amazônia, o que garantiu sua permanência na região mesmo após o fracasso da Comissão Demarcadora de Limites, até seu falecimento em 1791.

²²³ Autores como Donato Mello Jr. (MELLO JR., Donato. **Antonio José Landi** – Arquiteto de Belém – Percussor da Arquitetura Neoclássica no Brasil. Belém: Grafisa, 1973), Ernesto Cruz (CRUZ, Ernesto. **História de Belém**. Vol. 2. Belém: UFPA, 1973.)

5. Para águas mais profundas

“Como em águas profundas está o conselho no coração do homem:
mas o homem de sabedoria o tirará para fora!”

Provérbios, 50:5

As considerações finais para a compreensão dos itinerários e influências apresentados permitem sair da superfície e avançar para além, buscar nas referências estudadas, novos olhares, novos horizontes, como um rio que se entrega ao mar.

Toda riqueza artística e histórica apresentada nos cinco retábulos, inventados e construídos no local e com mão de obra local e estrangeira no século XVIII, suscita a necessidade de tutela especial voltada para o conhecimento, investigação e conservação dos traços, não somente dos originais, como também das intervenções criteriosas que revelam os momentos históricos e mudança de gosto local que sofreram. Estes elementos guardam em si a sequência de fatos que interferiram no processo cognitivo dos artistas e artesãos para a materialização da concepção da estrutura retabular, e como estrutura dinâmica a serviço da liturgia, sujeita a mudança de função, traz em si estes registros em sua forma ou aspecto estético, possibilitando a transmissão para o contemplador deste objetivo ou mensagem.

A produção historiográfica de religiosos e viajantes no século XVIII permitiu o conhecimento de fazeres e saberes, daqueles que há 11.000 anos vivem na região amazônica. Mesmo partindo de um olhar estrangeiro, e com deslizes de pensamento eurocêntrico, reconheceram primeiramente a habilidade artesã dos indígenas e posteriormente, valorizaram essa mão de obra exaltando a qualidade escultórica demonstrada logo na primeira feitura.

Apesar dos modelos originários serem europeus, colocar em separado as práticas tradicionais locais e dizer que estas foram contaminadas e/ou destruídas por outra civilização, seria ignorar que existem diferenças e contrastes nos modos de percepção de mundo e que a produção humana é reflexo da experiência humana e, portanto, é um processo dinâmico de fluxo contínuo. Os contatos e encontros culturais podem deixar ou não marcas, o que definirá isso é a intensidade com a qual se estabelece essa relação. Um exemplo claro, foi relatado na análise dos cachos de uva, presentes nas colunas do retábulo do altar-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo. O tipo de talha do cacho de uva, trazendo o elemento local seja um açai ou pupunha é um indicativo de quem fez e de onde o fez. E mesmo utilizando para si uma referência disitnta do que seria o “orginal” é possível identificar: isto é um cacho de uva!

Os dois retábulos de talha, o da igreja de Nossa Senhora do Carmo e o da igreja de Santo Alexandre sintetizam essas mesclas, a mestiçagem de estilos, técnicas e elementos compositivos. O retábulo do altar-mor da Igreja do Carmo representa as mesclas entre o estilo Nacional Português e o estilo Joanino. No entanto, algo nem tão aparente no retábulo, deve ser ressaltado: o fato de Antonio Landi, um arquiteto acadêmico, apesar de ter assumido a reforma da igreja, de ter desenhado um novo retábulo ao seu gosto particular, conserva o que já existia, sem nenhuma intervenção sequer. Segue seu projeto Barroco Tardio nas capelas laterais e na Capela da Ordem Terceira do Carmo, anexa à igreja principal. No retábulo dessa capela, mais uma mescla. Mesmo sem ter o desenho para esse retábulo, a composição ali é quase uma réplica do desenho do Retábulo do altar-mor da Igreja de Sant’Ana, no entanto, longe de sua tradição italiana de utilizar o estuque, o barro, areia em composições classicizantes, a execução de faz na talha, com elementos emprestados do rococó.

No retábulo do altar-mor da Igreja de Santo Alexandre, a exuberância incontida de um barroco hispano, exhibe as mesclas da linguagem arquitetônica tradicional com a interpretação figurativa da estética de artesãos nativos, que resulta em um exemplar genialmente único e peculiar.

O Retábulo do Altar-Mor da Igreja de Sant'Ana, sofreu uma intervenção em que a leitura do monumento como documento histórico ficou prejudicada. Não é mais o original, pois o tempo decorrido é implacável quanto a esta presentificação; não é mais o que registrou das intervenções anteriores e que permanecia na memória dos frequentadores da igreja; atualmente é um outro, no qual a leitura do significado cultural, estético e artístico de Landi fica confusa, na medida em que a volumetria é trocada por cores chapadas, escuras, um modelo diferente do momento estilístico experienciado por Landi nas terras de Bolonha na Itália.

É importante ressaltar que a restauração deve seguir princípios gerais, expressos em Cartas e documentos deliberados por estudiosos e teóricos do restauro e apontam para a utilização de critério único em relação às decisões tomadas, e é imprescindível estar embasado na documentação histórica e artística que originam o objeto em questão, para evitar a opção de gosto particular nas deliberações, além do respeito aos princípios fundamentais da restauração que devem ser pensados concomitantemente: Princípio da distinguibilidade, da reversibilidade e da mínima intervenção. O princípio da distinguibilidade é necessário para evitar indução ao engano de confundir a intervenção com o que existia anteriormente, além da necessidade de documentação transparente da intervenção. O Princípio da reversibilidade diz respeito necessário com intervenções futuras, ou seja, não é possível alterar o objeto em sua substância, respeitando o pré-existente. O princípio da mínima intervenção é importante no sentido de não forjar uma realidade totalmente diversa do que existia anteriormente.

Nesse sentido de pensar intervenções e restaurações, é urgente e necessária a restauração da Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência que agoniza entre cupins e umidade, mas guarda em si aspectos singulares da talha em Belém, principalmente em seu retábulo.

Buscamos registrar a história e evolução dos retábulos desde seu aparecimento, o contexto histórico e religioso, a necessidade de sua conservação e preservação de características originais que permitam uma

leitura coerente com o período em que foi construído, para favorecer o conhecimento de terminologias e metodologias de documentação e registros que estão sendo difundidos. De forma sucinta, discorreremos sobre a formação acadêmica de Landi, observando em gravuras, os motivos artísticos que marcarão sua produção, a tradição cenográfica, e a teatralidade própria da retabística. Assinalamos o estilo divulgado em sua época, que era o Barroco, e que na Itália se diferenciou do resto da Europa, adotando a corrente clássica deste estilo, que foi denominado de Barroco Tardio, para sinalizar a referência estilística que transportará consigo, adaptando, sem dúvida, ao gosto local.

Analizamos cada retábulo individualmente descrevendo como é, diagnosticando o que é, e buscando o porquê é, estabelecendo relações com as referências locais e os entrecruzamentos de estilos ibero-italianos, como modo de traduzir em linguagem local, a tradição transplantada, objetivando satisfazer uma inquietação, que talvez seja até ingênua, de perceber que quando da descrição arquitetônica de um edifício, se têm a tendência de rotular deste ou daquele estilo, sem levar em conta a subjetividade presente nesta definição, causando uma uniformização que ignora a originalidade própria do edifício, os modos de fazer empregados ali, e as vozes silenciadas das culturas envolvidas no processo de invenção de uma obra.

A peculiaridade de cada retábulo exige a revisão urgente na historiografia da arte no Pará, trazendo à tona, a análise dos cruzamentos estilísticos e temporais percebidos nessas composições. Nesse sentido caberia ainda propor a diluição de limites da norma acadêmica que estabelece as regras, mas embota as exceções. E na região amazônica do século XVIII, a exceção foi a regra nesses encontros culturais.

Portanto, uma definição para o estilo de cada um desses retábulos, inclusive para os de autoria de Antonio Landi, deve ser proposta com muita precaução, pois será necessário lembrar todas as variações que a produção artística europeia apresenta na época, obedecendo às tendências particulares de cada região, no caso de Bolonha vigoravam correntes diferenciadas denominadas de barroco tardio italiano, e os trânsitos culturais que ali

ocorreram. Para além dessa dificuldade em definir um estilo único, existe o problema da determinação exata do limite cronológico, em que a arte deixa de ser um estilo para se tornar outro. Esta é uma evolução contínua e interpenetrável em que as formas artísticas desenvolvem-se motivadas pelas transformações ocorridas no espaço sociocultural.

O exercício de observação e leitura dos Retábulos evidenciou as influências da arte e arquitetura ibero-italiana, identificadas através da apresentação de características próprias de cada local de origem nos estilos: Nacional Português, Joanino, Bibienesco, Churrigueresco, Borromínico, Berniniano, Palladiano, Serliano. Estes títulos são inventados para efeitos didáticos de compreensão e percepção de características que se repetem na obra de um mesmo autor, que se torna tão significativa e representativa de uma época que é transformada em modelo arquetípico. Estes modelos denotam a delimitação de espaços de influências, nacionalismos e etnocentrismos, dos centros de produção e difusão sem, contudo, promover um aprofundamento das relações e intersecções que originaram essa diversidade de estilos e terminologias.

As duas últimas décadas foram decisivas para promover mudanças nesse cenário. Com o objetivo de promover o compartilhamento de experiências profissionais - debater questões deontológicas e técnicas e difundir novas pesquisas - historiadores da arte, restauradores e conservadores de património têm realizado encontros, colóquios e reuniões que permitiram o aprofundamento desses assuntos e desenvolvimento de novas metodologias de atuação e orientação de pesquisas.

Em 2002 o Centro Ibero Americano de Formação da Agencia Espanhola de Cooperação Internacional (AECI) promoveu uma reunião em Cartagena das Índias (Colômbia), com pesquisadores da Espanha e América Latina, para a formação de especialistas no estudo e conservação dos retábulos, no qual se redigiu um documento intitulado “Carta de los Retábulos”²²⁴, onde se encontram

²²⁴ Ver em Anexos

critérios de intervenção, de documentação e registros, e indicações de políticas públicas para gerenciamento desse bem artístico.

Nesse mesmo ano, o Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico - IAPH em parceria com o Getty Conservation Institute realizou na cidade de Sevilha (Espanha) o curso de metodologia e conservação de retábulos, com profissionais da Europa e América Latina com o mesmo objetivo, de compartilhar experiências e enfoques em diferentes contextos sociais, históricos e culturais. Desse curso também resultou “El documento de Retábulos 2002”²²⁵, uma proposta que aponta critérios de intervenção e conservação dos retábulos.

Outros eventos e grupos de pesquisa foram organizados com propósitos voltados mais para a questão de terminologia deontológica e conservação do patrimônio. Em relação à questão de estilo artístico e arquitetônico, ainda há muito a avançar, principalmente nas questões de mesclas culturais ocorridas na América Latina.

A relação entre autor, artista, artesão, obra, história e contemplador ou fruidor constitui, portanto, a riqueza de uma cultura, por ser a obra produto de realização humana para ser reconhecida e contemplada também por pessoas humanas. Como definido na Carta do México²²⁶ de 1982: “Todas as culturas fazem parte do patrimônio comum da humanidade. A identidade cultural de um povo se renova e enriquece em contato com as tradições e valores dos demais. A cultura é um diálogo, intercâmbio de ideias e experiências, apreciação de outros valores e tradições; no isolamento, esgota-se e morre.” Para evitar este isolamento, se faz necessário o conhecimento e difusão de estudos para produzir a conscientização da conservação preventiva de bens culturais, entre os quais o retábulo se insere em maior escala do que a propagação de

²²⁵ Idem.

²²⁶ Este e outros documentos chamados de “Cartas Patrimoniais” são meios de consulta e indicação de procedimentos, gerados em Conferências do ICOMOS – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, para a preservação, conservação e restauro de monumentos históricos e artísticos, de bens materiais e imateriais.

restaurações que em muitos casos apagam para sempre os registros históricos da vida de determinada obra. No que se refere aos retábulos, há uma preocupação grande de pesquisadores no sentido da conservação, justificável pelo fato de estes, serem objetos litúrgicos e artísticos e, portanto, vulnerável às mudanças de estilo e litúrgicas pós-conciliares.

O retábulo reúne características formais de modelos arquetípicos da arte da arquitetura, mas também pela própria função pedagógica ao qual foi constituído, acontece como um fenômeno. No momento em que se estabelece uma relação silenciosa do objeto retábulo com o ser humano que crê e se coloca diante, não somente do objeto visível, mas em algo invisível aos olhos alcançável somente pela fé, exteriorizados por gestos e atitudes como o acendimento de velas, amarrações de fitas, que expressão uma relação pessoal com Deus.

Mesmo tendo perdido sua função litúrgica, como objeto nascido de práticas culturais ao qual foi atribuído um significado, perdura na prática cotidiana. O fato de uma pessoa ajuntar sobre uma mesa pedaços de memória, seja uma imagem sacra, seja um retrato de culto, seja um objeto qualquer, que seja sagrado pelo valor atribuído a ele; esta organização comunica uma história, no mesmo sentido no qual o retábulo sacro foi idealizado. Um retábulo é, portanto, um objeto construído a partir de uma história contada com fragmentos de memória representados por pequenos objetos, esculturas, pinturas, cartazes, postais, retrato. E que de acordo com a crença ou necessidade de materialização dessa memória, se tornam estruturas mais complexas do ponto de vista da visualidade.

6. Índice Remissivo

A

Academia Clementina, 24, 57, 110, 133
Agenor Sarraf Pacheco, 48
Alberto Mussa, 28
Alfonso Rodriguez Ceballos, 23
Amazonas, 15, 21, 24, 27, 28, 29, 31, 34, 35, 38, 42,
43, 45, 47, 60, 81, 114, 146, 149
André Dornelles Dangelo, 22
Aristóteles, 22
Artur César Ferreira dos Reis, 35

B

Barroco, 16, 18, 20, 24, 53, 54, 55, 57, 61, 64, 65, 66,
67, 68, 75, 76, 77, 84, 85, 104, 107, 109, 110, 111,
116, 128, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 152, 153,
154
Bernini, 72, 73, 106, 108, 133
Bettendorff, 30, 31, 43, 44
Borromini, 106, 108, 133, 152
Bula Inter Coetera, 29, 30, 52

C

Capela da Ordem Terceira de São Francisco da
Penitência, 19, 95, 128
Capela da Ordem Terceira do Carmo, 19, 92, 97,
128
Carmelitas, 15, 40, 60, 80, 92
Ceballos, 64

Ch

Churriguera, 71, 110, 123
Churrigueresco, 124, 125

C

Coluna salomônica, 67, 72, 79
Comissão Demarcadora de Limites, 16, 17, 50,
56, 59, 98, 134
Companhia de Jesus, 28, 30, 31, 42, 43, 45, 47, 53,
56, 89, 90, 92, 121, 128, 145, 148

Concílio de Trento, 55, 68, 69, 70, 105
Concílio Vaticano II, 18
Contra Reforma, 16, 53, 55, 56, 57, 66, 70, 104, 111

D

Décio Guzmán, 46
Dürer, 62

E

Ella Shoat, 25, 62
Ernest Gombrich, 24, 54
Erwin Panosky, 24
Estilo mudéjar, 110
Estilo Nacional Português, 77

F

Fayga Ostrower, 36
Felipe II, 15
Felipe III, 15, 20
Ferdinando Bibiena, 57, 101, 109, 152
Flexa Ribeiro, 110, 111, 112
Franceses, 52, 74
Franciscanos, 15, 40, 60
Francisco Caldeira Castelo Branco, 15, 39
Fritz, 30

G

Giulio Carlo Argan, 24
Gonçalves Dias, 27, 31
Gregório Magno, 66, 102, 106, 135
Gruzinski, 32, 37
Guzmán, 16, 121

H

Holandeses, 52

I

Iconografia, 18, 24, 55, 58, 64, 66, 68, 81, 82, 89, 92

Iconologia, 24, 58, 81, 82
 Igreja de Nossa Senhora do Carmo, 20, 40, 84, 103, 128
 Igreja de Sant'Ana da Campina, 19, 49, 94, 98
 Igreja de Santo Alexandre, 20, 45, 89, 103, 120, 126
 Indígenas, 16, 25, 28, 30, 31, 33, 35, 37, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 59, 63, 81, 114, 121, 125, 126, 147
 Ingleses, 52
 Isabel Mendonça, 17, 24, 56, 85, 111

J

Jesuítas, 24, 27, 28, 40, 47, 53, 56, 90, 146
 Joanino, 77, 78, 86, 116, 120, 123, 124
 João André Schwebel, 60
 João Daniel, 27, 43, 44, 45, 47, 48, 114
 João de Moraes, 81
 João Filipe Bettendorff, 24, 30, 42
 João Xavier Traer, 121
 John Bury, 21
 José Flexa Pinto Ribeiro, 24
 José Ribeiro do Amaral, 28
 Juan Caramuel, 72
 Juan José Martín González, 23, 66, 68
 Julian Bell, 24

L

Landi, 16, 17, 19, 24, 48, 49, 56, 57, 74, 80, 84, 85, 92, 93, 97, 98, 101, 103, 110, 128, 130, 131, 132, 133, 148, 149
 Lucia Santaella, 24
 Luiz Alberto Freire, 23

M

Mary Louise Pratt, 25, 36
 mestiçagem, 25, 31, 32, 37, 46, 49, 63, 121, 147
 Myriam Andrade Ribeiro, 22, 120, 148

N

Nacional Português, 77, 116, 124, 125
 Negros, 16, 31, 33, 34, 35, 41, 48, 49, 50, 59, 121, 125, 126

P

Padre João Daniel, 24, 42, 43, 63
 Panofsky, 58, 81, 82, 83
 Paulo Santos, 21
 Peter Burke, 25, 51, 112
 Pratt, 37, 50, 112

R

Renascimento, 51, 53, 61, 63, 65, 106, 108, 133, 152, 153, 154
 Retábulo Baldaquino, 68, 72, 73
 Retábulo Camarim, 68, 75, 96
 Retábulo com Nicho, 68, 76, 93, 101
 Retábulo Didático, 68, 69
 Retábulo Eucarístico, 68, 70
 Retábulo Fingido, 68, 74
 Retábulo Quadro, 68, 75
 Retábulo Relicário, 68, 70
 Retábulo Tabernáculo, 68, 72
 Ribeiro do Amaral, 34, 38
 Robert Smith, 21, 77, 120
 Robert Stam, 25, 62
 Rococó, 20, 22, 77, 79, 95, 134, 145, 148

S

Samuel Fritz, 28, 30
 Sant'Ana, 1, 2, 19, 49, 76, 94, 95, 98, 101, 103, 128, 129, 131, 144, 147, 150
 Serge Gruzinski, 25, 31, 32
 Stuart Hall, 61

T

Teresa Gómez Espinoza, 23
 Thompson, 46, 47
 Tratado de Tordesilhas, 29, 30, 34, 52

V

Valeriano Bozal, 52

W

Wittkower, 24, 55, 104, 105

7. Referências Bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ALDAZÁBAL, José. **Vocabulário básico de liturgia**. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1994.
- ALMEIDA, Candido Mendes de. **Memória para o historia do extinto Estado do Maranhão**. Rio de Janeiro, 1874.
- AMARAL, Ribeiro do. **Fundação de Belém do Pará: Jornada de Francisco Caldeira de Castelo Branco, em 1616**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2010.
- ANDRADE, Manuel Alexandre. **Paróquia de Sant'Ana da Campina**. Belém, 1952.
- ARAÚJO, Renata Malcher de. **As cidades da Amazônia no século XVIII: Belém, Macapá e Mazagão**. Porto: FAUP, 1998.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte Italiana: de Michelângelo ao Futurismo – v 3**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. In: ARISTÓTELES. Coleção Os Pensadores: vol. IV. São Paulo, Abril Cultural, 1973.
- ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO. Arquivo Público do Pará. Brasil, Pará.
- ÁVILA, Afonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação**. 3. ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.
- AZEVEDO, João Lúcio de. **Jesuítas no Grão-Pará: suas missões e a colonização**. Ed. fac-símile. Belém: SECULT, 1999 [1901].
- BAENA, Antonio Ladislau Monteiro. **Bosquejo Cronológico da Venerável Ordem Terceira de S. Francisco da Penitência do Grão-Pará**. Belém: Typ. Do Comércio do Pará, 1878.

- _____. **Compêndio das Eras da Província do Pará.** Belém: Universidade Federal do Pará, 1969.
- BAZIN, Germain. **Barroco e Rococó.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- _____. **Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Record, 1983.
- BELL, Julian. **Uma nova História da Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BETTENDORFF, J. F. 1990. **Crônica da Missão dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão.** Brasília: Edições do Senado Federal, 2009.
- BIBLIOTECA NACIONAL. **Anais da Biblioteca Nacional – Livro Grosso do Maranhão, 1ª. Parte.** Rio de Janeiro, 1948.
- BESANÇON, Alan. **A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia.** Rio de Janeiro: Bertram Brasil, 1997.
- BLUNT, Anthony. **Teoria Artística na Itália 1450-1600.** São Paulo: Cosac Naif Edições, 2001.
- BLÁNQUEZ, Agustin. **Prólogo y notas em la Traducción de los Diez Libros de Arquitectura de Marco Lucio Vitruvio.** Barcelona: Editorial Iberia, 2000.
- BOGAZ, Antonio Sagrado. **Sinais Mistagógicos: instrumentos de evangelização litúrgica.** São Paulo: Paulus, 2001.
- BOZAL, Valeriano. **Historia del Arte en España: desde los orígenes hasta la ilustración.** Madri: Ediciones Istmo, 1973.
- BRUQUETAS, Rocío; CARRAZÓN, Ana; ESPINOSA, Teresa Gómez. Los Retablos. Conocer y Conservar in: **Revista Del Instituto Del Patrimônio Histórico Español, v 2 Retablos.** Madrid: Fareso, 2003.
- BURKE, Peter; HSIA, R. Po-chia (orgs.). **A Tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna.** São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- BURY, John. As Igrejas Borromínicas no Brasil Colonial. In: **Arquitetura e Arte no Brasil Colonial.** São Paulo, Nobel, 1991, p. 103-33.
- CACCAVONI, Arthur (Ed.). **Álbum descritivo annuario dello stato del Pará – 1898.** Gênova, 1898.
- CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

- CATECISMO da Igreja Católica. Petrópolis: Vozes, 1997.
- CEBALLOS, Alfonso Rodríguez G. de. El Retablo Barroco in: **Cuadernos de Arte Español**. Madrid: Melsa, 1992.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 17 ed. Rio de Janeiro José Olympio, 2002.
- COMUNIDADE DE MADRI. **Retábolos**. Madri, 2002.
- CONCÍLIO VATICANO II. **Documentos do Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965)**. São Paulo, Paulus, 1997.
- COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. In: **Arquitetura Religiosa**. São Paulo: FAU/USP E MEC-IPHAN, 1978, p. 9-98.
- CRUZ, Ernesto. **História de Belém**. Vol. 2. Belém: UFPA, 1973.
- D'ÁVILA, Santa Teresa. **Livro da vida**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.
- DANGELO, André Guilherme Dornelles. **A cultura arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa**: arquitetos, mestres de obras e construtores e o trânsito de cultura na produção de arquitetura religiosa nas Minas Gerais setecentistas. 2006. 4v. 951p.: il. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – PPGH/FFCH/UFMG, Minas Gerais, 2006.
- DANIEL, Pe. João. **Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004. Vol 1 e 2.
- DIAS, Gonçalves. Introdução aos Anaes Historicos do Maranhão – por Berredo. In: **Anaes Históricas do Estado do Maranhão**. Maranhão: Typographia Maranhense, 1849.
- EGAS, Jorge Moreno ... [et al]. **Radiografia de la piedra**: los jesuítas y su templo em Quito. Quito: FONSAL, 2008.
- ESPINOSA, Teresa. História e Evolução da Policromia Barroca. In: **Actas do Congresso Internacional - A Policromia: A Escultura Policromada Religiosa dos Séculos XVII e XVIII**, Lisboa, 2002. Lisboa, Instituto Português de Museus, 2004, p. 37-54.
- FIGUEIREDO, Arthur Napoleão. Presença Africana na Amazônia. In: **Revista de Estudos Amazônicos**, PPHD – Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Vol. III, n.1. Belém: Editora Açaí, 2008.

- GALLI DA BIBIENA, Ferdinando. **Architettura (L') Civile, preparata sù la Geometria e ridotta alle Prospettive**. Parma: Paolo Monti, 1711.
- GIRARD, Mark. **Os símbolos na Bíblia**: ensaio de teologia bíblica enraizada na experiência humana universal. São Paulo: Paulus, 1997.
- GOMBRICH, Ernest. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC Editora Ltda, 1999.
- GONZÁLEZ, Juan José Martín. **El Retablo Barroco en España**. Madrid: Editorial Alpuerto, 1993.
- GRUZINSKI, Serge. **El pensamiento mestizo**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007.
- GÚZMAN, Décio. Festa, Preguiça e Matulagem: Trabalho e mestiçagem nas oficinas indígenas de Pintura e Escultura do Colégio Santo Alexandre (Grão-Pará, Sécs. XVII - XVIII). In: VIII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. 2011, Belém. **Anais do VIII Colóquio Luso Brasileiro de História da Arte (VIII CLBHA)**. Belém: UFPa, 2011. (inédito)
- HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- HAMOY, Idanise Sant'Ana Azevedo. **Retábulo do Altar-Mor da Igreja de Sant'Ana: História e Iconologia**. Monografia apresentada ao curso de Especialização em Semiótica e Artes Visuais da Universidade Federal do Pará. Belém, 2005.
- HEINZ-MOHR, Gerd. **Dicionário dos símbolos**: imagens e sinais da arte cristã. São Paulo: Paulus, 1994.
- HENRIQUE, Márcio Couto. Irmandades escravas e experiência política no Grão Pará do século XIX. In: **Revista de Estudos Amazônicos**, PPHD – Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Vol. IV, n.1, Belém: Editora Açaí, 2009, p. 31-51.
- KOCH, Wilfried. **Dicionário dos Estilos Arquitetônicos**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **Estilos de Arquitetura I**. São Paulo: Martins Fonte, 1982.
- _____. **Estilos de Arquitetura II**. São Paulo: Martins Fonte, 1982.
- LAMEIRA, Francisco. **O Retábulo em Portugal**: das origens ao declínio. Faro: Universidade do Algarve, 2005.
- _____. **O Retábulo da Companhia de Jesus em Portugal**: 1619-1759. Faro: Universidade do Algarve, 2006.

- LEITE, Serafim. **Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil 1549-1760**. Lisboa: Broteria de Lisboa, 1953.
- _____. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943, T.3, Norte – I Fundações e Entradas; séculos XVII – XVIII.
- LEONARDINI, Nanda & BORDA, Patricia. **Diccionario iconografico religioso peruano**. Lima: Rubican editores, 1996.
- MARZAL, Manuel María; t, Sandra Negro (2005). **Esclavitud, economía y evangelización**: las haciendas jesuitas en la América virreinal. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005.
- MARTINS, Renata M. de A. **Tintas da Terra, Tintas do Reino**: Arquitetura e Arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759). Tese Doutorado, FAU-USP, 2009.
- MELLO JR., Donato. **Antonio José Landi – Arquiteto de Belém**: Percussor da Arquitetura Neoclássica no Brasil. Belém: Grafisa, 1973.
- MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. **Antonio José Landi**: um artista entre dois continentes. Coimbra: Fundação Calouste Gulbekian, 2003.
- _____. (org). **Amazônia Felsínea/Antonio José Landi – Itinerário artístico e científico de um arquitecto bolonhês na Amazônia do século XVIII**. Lisboa: CNCDP, 1999.
- _____. MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. O frontal de prata da Igreja do Carmo de Belém do Pará. In: VIII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, 2011, Belém. **Anais do VIII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte – VIII CLBHA**. Belém: UFPA, 2011 (inédito).
- MISSAL Romano. Restaurado por decreto do Sagrado Concílio Ecumênico Vaticano Segundo e promulgado pela autoridade do Papa Paulo VI. Trad. Portuguesa da 2. ed. Típica para o Brasil realizada e publicada pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil com acrésc. aprov. pela Sé Apostólica. São Paulo: Paulinas; Petrópolis: Vozes, 1992.
- MUSSA, Alberto. **Meu destino é ser onça**. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- NOTÍCIAS Autênticas. **Catálogo dos Manuscritos da Biblioteca de Évora**. tomo I, p. 27.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. Barroco e Rococó na arquitetura colonial mineira. **Revista IAC**. Ouro Preto, n.I, p.13-19, dez. 1994.

- _____. Barroco e Rococó na arquitetura religiosa brasileira da segunda metade do século 18. **Revista SPHAN**. Rio de Janeiro, n.29, p.144-169, 2001a.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005.
- PACHECO, Agenor Sarraf. **En el corazón de la Amazonía**: Identidades, Saberes e Religiosidades no regime das águas marajoaras. 2009. 353f. Tese (Doutorado em História Social) – PEPGH/PUC-SP, São Paulo, 2009.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PAPAVERO, Nelson. **Landi**: Fauna e Flora da Amazônia Brasileira. Belém: MPEG, 2003.
- PARÁ, Secretaria Executiva de Cultura do Estado. **Feliz Lusitânia/Museu de Arte Sacra**. Belém: SECULT, 2005.
- PERISSÉ, Gabriel. **Palavras e origens**. São Paulo: Saraiva, 2010.
- PINTO, Antonio Rodrigues. O Bispado no Pará. In: **Anais da Biblioteca e Arquivo Público do Pará**. Tomo V. Belém, 1906.
- POZZO, Andrea. **Perspectivae Pictorum atque Architectorum**. Roma: J. J. Komarek, 1693-1702. 2 vols.
- PRATT, Mary Louise. **Os olhos do Império**: relatos de viagem e transculturação. Tradução Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru, SP: EDUSC, 1999.
- RAMOS Alberto Gaudêncio. **Cronologia Eclesiástica da Amazônia**. Manaus, 1952, p. 18.
- REIS, Arthur Cezar Ferreira. **Limites e Demarcações na Amazônia Brasileira**. 2ed. Belém: SECULT, 1993.
- RIBEIRO, Flexa. **História Crítica da Arte. Vol. 3**. São Paulo, Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura S.A.: 1963, p. 91.
- SALLES, Vicente. In. Introdução In: **Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004. Vol 1.
- SANTAELLA, Lucia. **A Percepção**: uma teoria semiótica. São Paulo: Editora Experimento, 2ª. Ed., 1988.

SANTOS, Paulo F. **Subsídios para o estudo da arquitetura Religiosa em Ouro Preto**. Rio de Janeiro, Kosmos, 1951.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. Tradução Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SMITH, Robert C. **A arte barroca de Portugal e do Brasil v.VII, n.38**. Lisboa: Panorama, 1949, p.1-22.

_____. **A Talha em Portugal**. Lisboa: Livros Horizonte, 1962, p. 69-74.

SOARES, Nelson. **Livro do Tombo da Igreja de Sant'Ana**. Belém, 1958-1980. Manuscrito.

SOBRAL, Maria de Lourdes. **As missões Religiosas e o Barroco no Pará**. Belém: UFPA, 1986.

TEIXEIRA, Elizabeth. **As três metodologias: acadêmica, da ciência e da pesquisa**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005.

THOMPSON, E.P. O tempo, a disciplina do trabalho e o capitalismo industrial. In: **Costumes em Comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.267-304.

TOCANTINS, Leandro. **Santa Maria de Belém do Grão-Pará**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

WITTKOWER, Rudolf. **Arte y Arquitectura em Italia 1600-1750**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte, um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Editora Autores Associados, 1998.

ZARAGOZA, Gonzalo. **América Latina: época colonial**. Madri: Anaya, 1987.

Sites:

BIOGRAFIA de Fernando Pessoa. In: Revista Literária, 2010. Disponível em: <<http://www.revistaliteraria.com.br/biopessoa.htm>>. Acesso em 20 nov de 2010.

BNRJ, "Collecçam dos prospectos das aldeas, e lugares mais notaveis que se acham em o mapa que tiraram os engenheiros de expediçam principiando da cidade do Pará the a aldea de Mariua no Rio-Negro, onde se acha o arrayal, alem dos prospectos de outras tres ultimas aldeas chamadas

Camarã, Bararuã, Dari; situadas no mesmo rio”, DG - Acervo Digital pop. 11475. F,2. Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_cartografia/cart1095066fo02.jpg capturado em 28/06/2011.

BURKE, Peter. O Passado é um país estrangeiro. Disponível em <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2009/05/16/peter-burke-passado-um-pais-estrangeiro-186814.asp>. Acesso em 20/02/2010.

CONCÍLIO DE TRENTO (1545-1563). Documentos del concilio de Trento .Biblioteca Electrônica Cristiana. <<http://www.multimedios.org/docs/d000436/>>. Acesso em 30/06/2005.

MISKALO, Pedro. Gregório Magno: Monge e papa missionário. Disponível em <<http://www.pime.org.br/mundoemissao/papamagno.htm>>. Acesso em 20/12/2011.

HINO de Belém do Pará. In: Portal da Prefeitura de Belém. Disponível em <<http://www.belem.pa.gov.br/app/c2ms/v/?id=15&conteudo=3813>>. Acesso em 27/ nov de 2011.

THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE, INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMÔNIO, CONSEJERIA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUZIA. **CD-Rom Retábulo: Terminologia ilustrada**. Sevilha: Junta de Andalucia. Consejeria de Cultura, Tha J. Paul Getty Trust, 2002. Disponível em <http://www.iaph.es/sys/productos/retablos/index2.php?id=1>. Acesso em 25/01/2009 .

Jornais e periódicos

A Província do Pará, Belém, Pará 13/ 14 – 20/21 – 27/28 de dezembro de 1970 3o. cad., 4/5 il.

8. Glossário

Anjos Tenantes: anjos que apresentam, em geral abrem cortinados em dossel

Abóbada de Berço: Teto curvo, cujo peso se descarrega sobre o pé-direito ou encontros, e cuja secção vertical tem forma de semicírculo.

Acrotério: escultura arquitetônica.

Ático: construção sobre as cornijas para dissimular a vista de um telhado; ou o último piso de um edifício, que normalmente é menor que os demais; parte superior do corpo do retábulo que sobressai do último nível.

Banco: é considerada a parte inferior do retábulo, abaixo do corpo sobre o sotabanco; pode ser também chamado de predela.

Barocchetto: Corrente presente na arte bolonhesa caracterizada por inflexões rococó presente na decoração de interiores e pinturas ilusionistas inspiradas no estilo de Ferdinando Bibiena.

Borrominesca: Corrente do Alto Barroco atribuída à obra de F. Borromini caracterizada pelo dinamismo das formas, fachadas convexas, riqueza na decoração.

Cartela: cornija decorativa usada em geral em volta de emblemas utilizada muito no Renascimento e no Barroco.

Compartimento: divisão vertical do retábulo também chamado de registro vertical, e dependendo da localização pode ser central ou lateral.

Cornija com ressalto: Cornija é a faixa que se destaca horizontalmente da parede e acentua suas nervuras horizontais. Diz-se de ressalto quando a cornija rodeia as saliências de uma parede, portanto com um percurso não retilíneo.

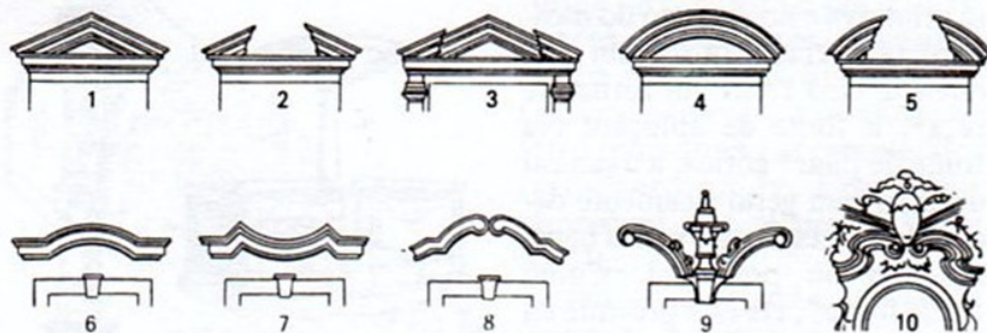
Corpo: nível intermediário da divisão horizontal do retábulo.

Cúpula de pendentes: é quando a base circular da cúpula estiver inscrita na base da estrutura inferior, os pendentes se tornam elementos independentes da cúpula esta é chamada de pendentes.

Cúpula: Abóbada de curvatura regular que cobre um espaço redondo, quadrado ou poligonal. A passagem da planta poligonal para a curva da base da cúpula é feita através de pendentes.

Frontal: painel que recobre o altar

Frontão: Extremidade da fachada de um edifício com telhado de duas águas, em geral triangular. Os antigos frontões planos, triangulares ou arqueados, são retomados no Renascimento, no Barroco e no Neoclassicismo, e – a exemplo do classicismo – apresentam-se interrompidos ou ressaltados. Era empregado de várias maneiras, sobretudo como coroamento ornamental de portas e janelas.



Frontão. Fig. 1. Desenvolvimento da cornija do frontão, sécs. XVI-XVIII (1 a 4, Renascimento; 5 a 10, Renascimento tardio, Barroco, Rococó — segundo H. Weigert). 1, frontão triangular interrompido; 3, frontão triangular ressaltado; 4, frontão cimbrado; 5, frontão cimbrado interrompido; 6, frontão ondulado; 7, frontão ondulado; 8, frontão com volutas; 9, frontão com volutas e coroamento; 10, frontão rococó.

Guarda-pó: tipo de moldura que circunda as partes laterais e superior do retábulo para protegê-lo da poeira, pode ser decorado.

Lanterna: pequena edícula sobre a cúpula.

Lesena: Faixa de parede vertical, semelhante ao pilar, mas sem base e capitel, não possui função estrutural, é apenas decorativa. Pode se pintada ou esculpida

Métopa: superfície pintada ou esculpida, que fica entre triglífos ou pilares de apoio.

Mútuos: placas retangulares aplicadas do lado de baixo da cornija, por cima de cada um dos pilares de apoio.

Palladianismo: Corrente palladiana se baseia nos princípios arquitetônicos de Andréa Palladio, que após o esgotamento do dinamismo barroco no fim do século XVIII afirma-se na Europa, mais especificamente na França, com a denominação de Neoclássico.

Pilastras: pilar que sobressai um pouco da parede, tem como função o reforço e estruturação de paredes, suporte de entablamento, cornijas de portais e janelas.

Plintos: placa retangular ou quadrada na base da coluna.

Rocaille: ornamento assimétrico do Barroco Tardio em forma de concha.

Sotabanco: Parte inferior do retábulo que possui duplo banco, sendo esta a parte localizada abaixo do banco

Triglífos: pequeno pilar de apoio ornado com três sulcos verticais

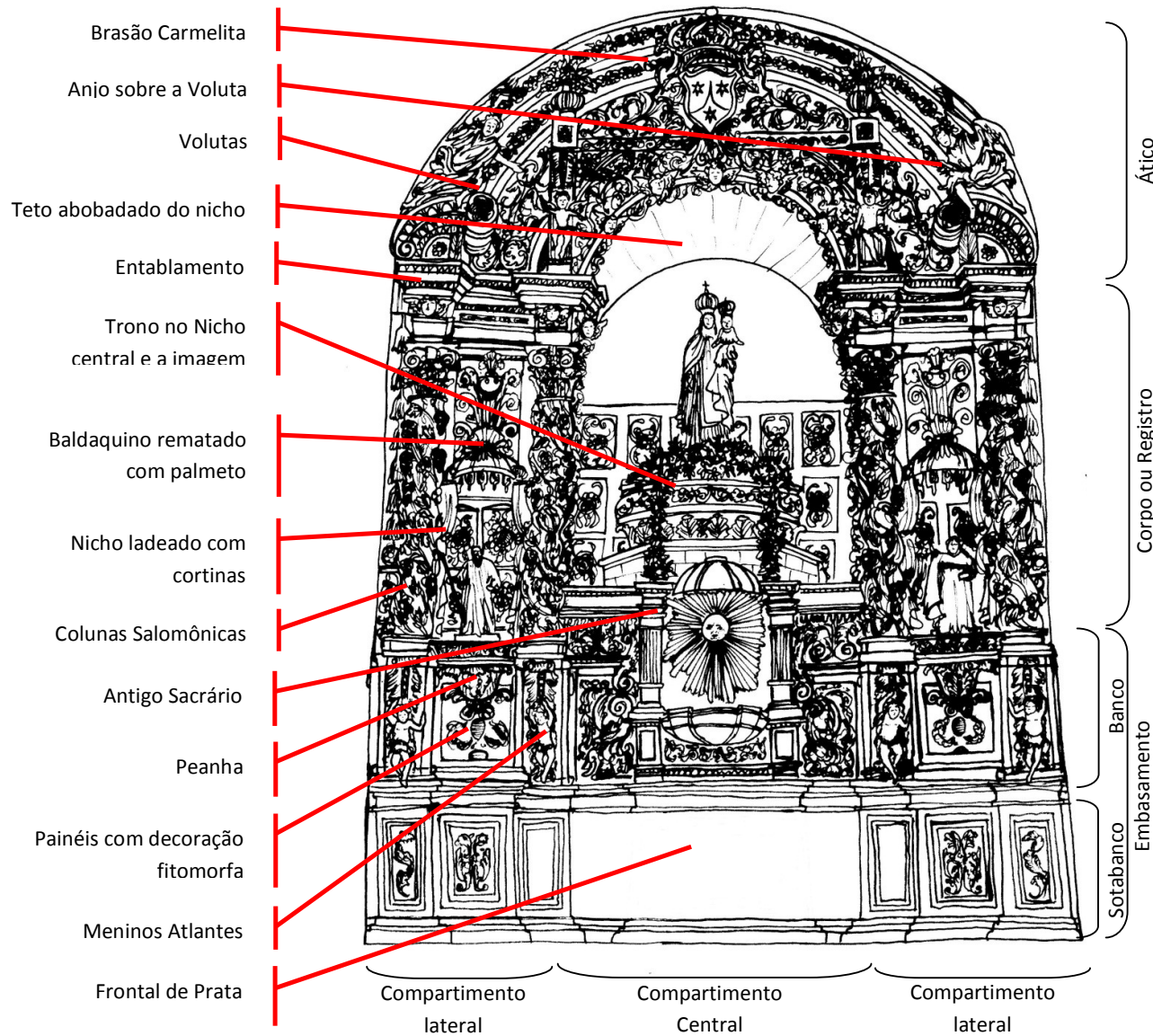
Voluta: elemento arquitetônico em espiral, empregada no Renascimento e no Barroco como mediação entre elementos horizontais e verticais.

Referências:

KOCH, Wilfried. **Dicionário dos Estilos Arquitetônicos**. São Paulo: Martins Fontes, 2004

9. Anexos

- 9.1. Anexo 1 - Fichas de Identificação**
- 9.2. Anexo 2 - Carta de los Retábolos**
- 9.3. Anexo 3 - Documento de los retábulos 2002**



Denominação da Obra:

Retábulo do Altar-Mor

Tipologia:

Retábulo Côncavo de Nicho devocional

Localização:

Igreja de Nossa Senhora do Carmo cidade de Belém, Pará, Brasil

Proprietário / Responsável:

Arquidiocese de Belém/ Padres Salesianos

Autor/ Atribuição:

Anônimo – Oficina de Talha

Cronologia:

Início do século XVIII - 1720

Estilo:

Barroco de Transição entre Estilo Nacional Português e Joanino

Dimensões:

8,09 m x 11,84 (l x h)

Materiais e Técnicas:

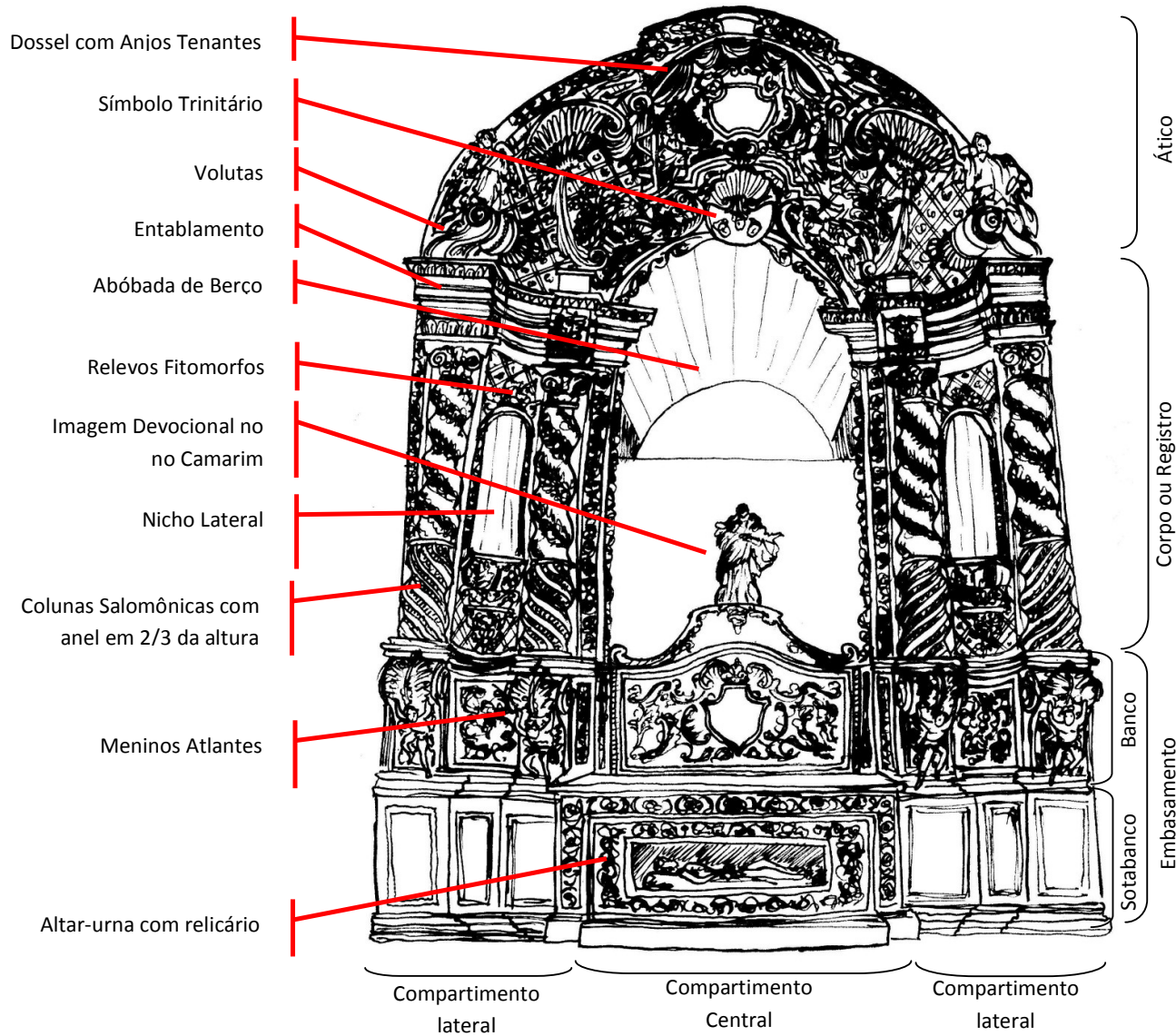
Madeira Entalhada, Douramento, e frontal de prata

Desenho:

Diego Barata

Organização da Ficha:

Ida Hamoy



Denominação da Obra:

Retábulo do Altar-Mor

Tipologia:

Retábulo Côncavo de Camarim com dupla função: devocional e relicário

Localização:

Igreja de Santo Alexandre na cidade de Belém, Pará, Brasil

Proprietário / Responsável:

Arquidiocese de Belém / SECULT

Autor/ Atribuição

Oficina de Talha Jesuítica

Cronologia:

Início do século XVIII – 1720

Estilo:

Barroco Churrigueresco

Dimensões:

9,11 m x 12,75 m (l x h)

Materiais e Técnicas:

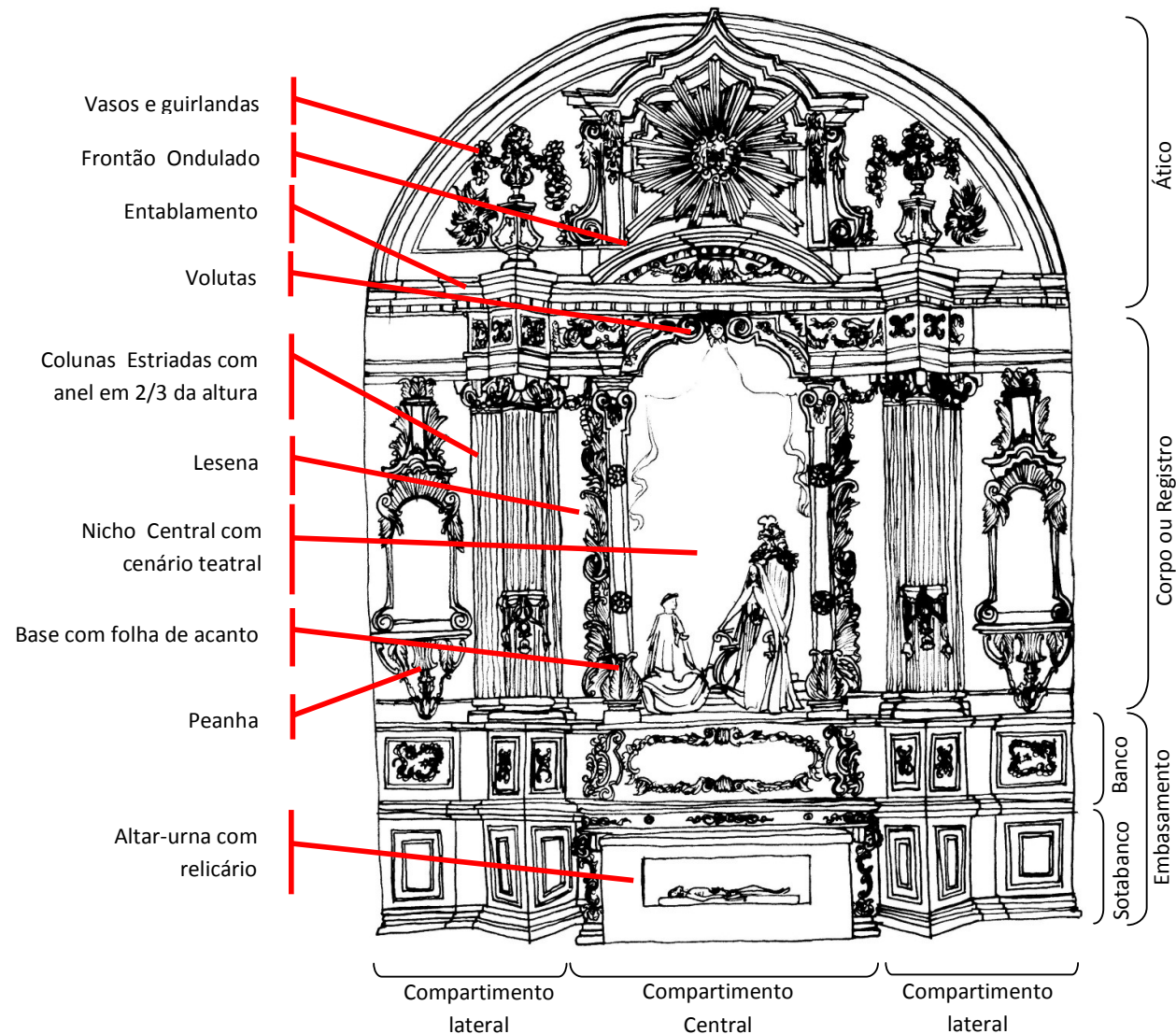
Madeira Entalhada, Douramento

Desenho:

Diego Barata

Organização da Ficha:

Ida Hamoy



Denominação da Obra:

Retábulo do Altar-Mor

Tipologia:

Retábulo Linear com nicho com dupla função: devocional e relicário

Localização:

Capela da Ordem Terceira do Carmo, ao lado da Igreja de Nossa Senhora do Carmo na cidade de Belém, Pará, Brasil

Proprietário / Responsável:

Arquidiocese de Belém / Padres Salesianos

Autor/ Atribuição:

Antonio José Landi

Cronologia:

Final do século XVIII - 1784

Estilo:

Barroco Tardio Italiano (Composição landiana)

Dimensões:

7,45 m x 9,90 m (l x h)

Materiais e Técnicas:

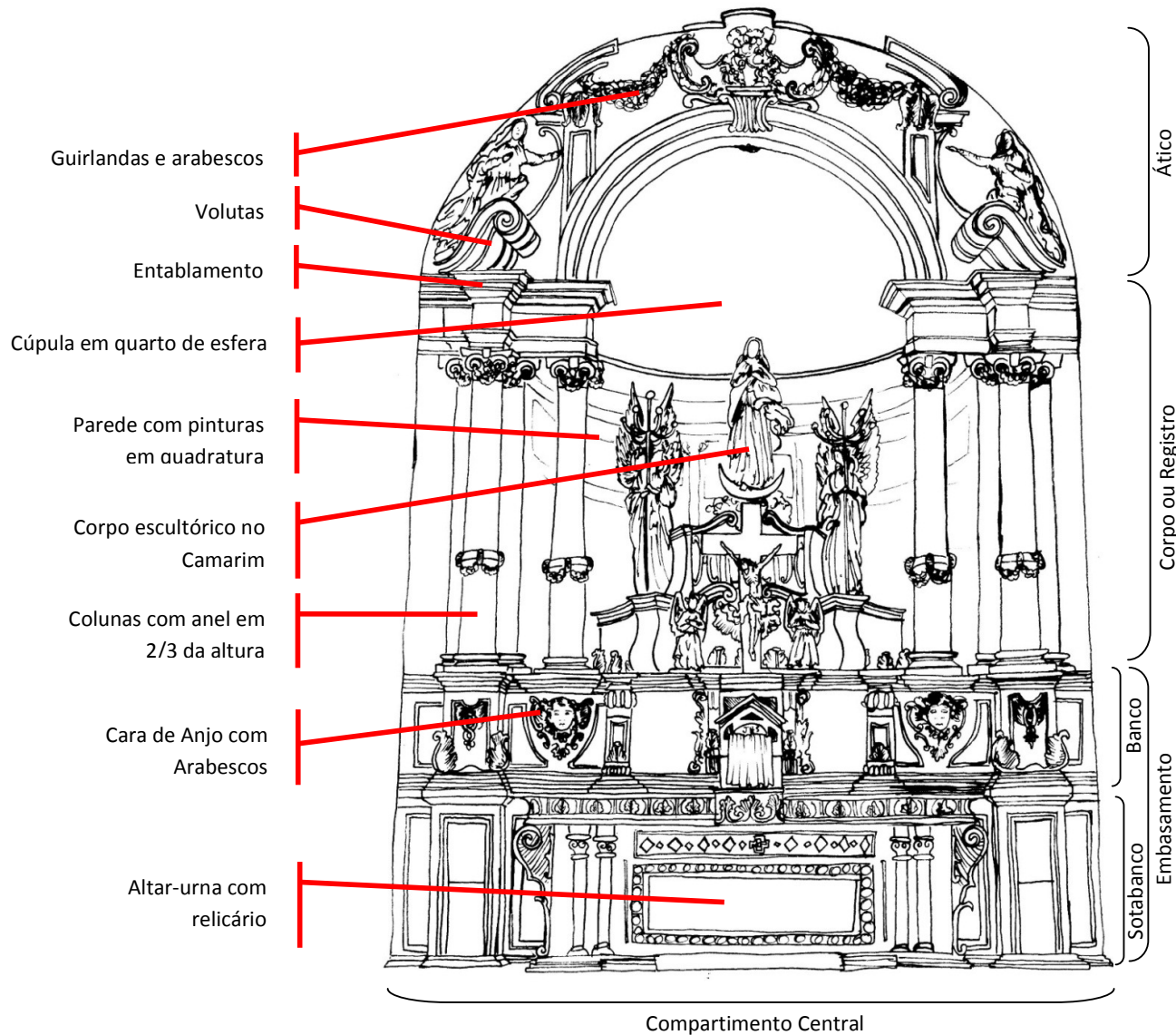
Madeira Entalhada, Douramento e Pintura

Desenho:

Diego Barata

Organização da Ficha:

Ida Hamoy

**Denominação da Obra:**

Retábulo do Altar-Mor

Tipologia:

Retábulo Linear de Camarim com dupla função: devocional e relicário

Localização:

Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, no Hospital da Ordem Terceira de São Francisco na cidade de Belém, Pará, Brasil

Proprietário / Responsável:

Hospital da Ordem Terceira

Autor/ Atribuição:

Antonio José Landi

Cronologia:

Final do século XVIII – 1748 / 1754

Estilo:

Barroco Tardio Italiano (Composição landiana)

Dimensões:

5,09 m x 6,67 m (l x h)

Materiais e Técnicas:

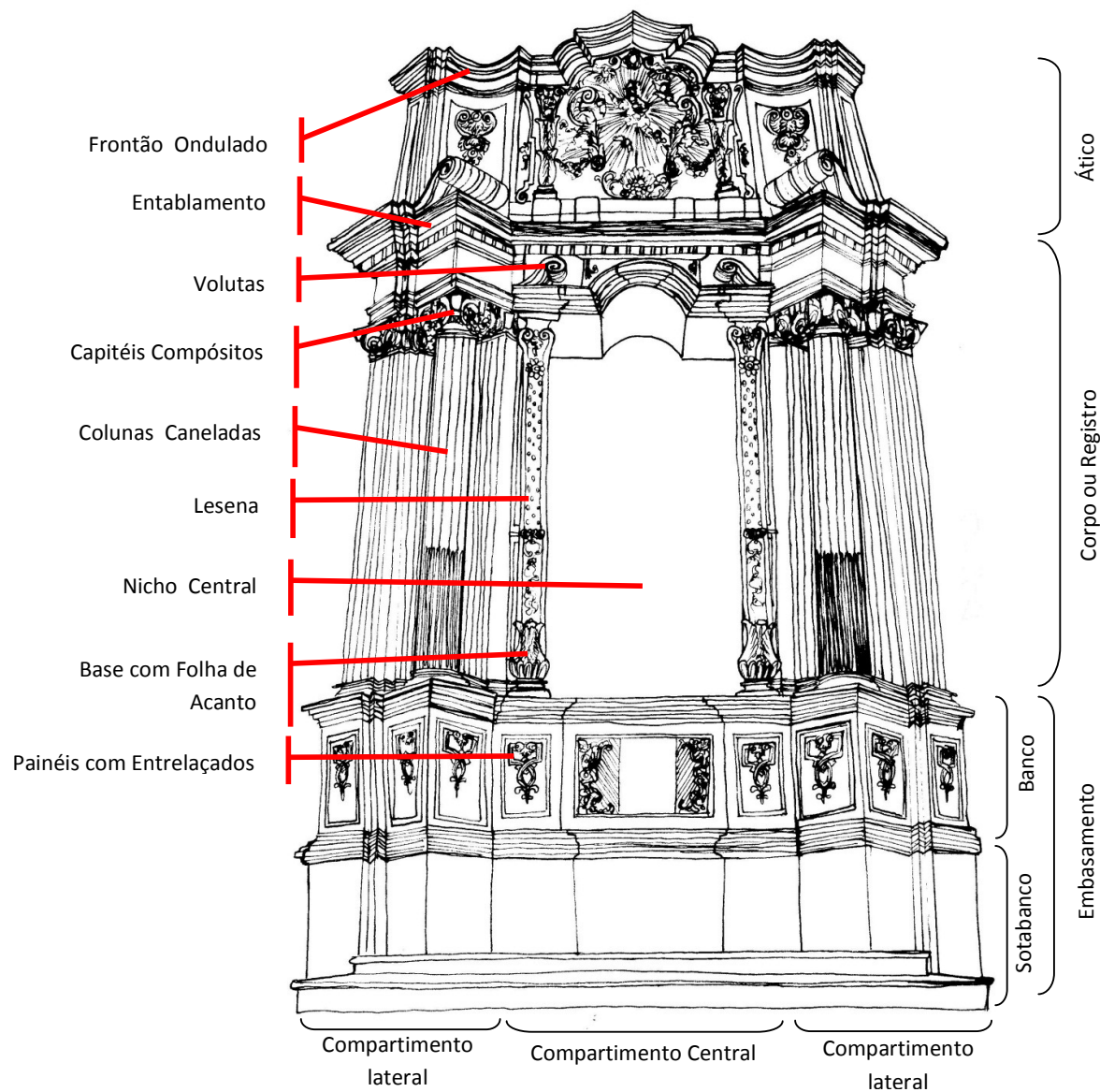
Madeira Entalhada, Douramento, Policromia e Pintura de Quadratura

Desenho:

Diego Barata

Organização da Ficha:

Ida Hamoy



Denominação da Obra:

Retábulo do Altar-Mor

Tipologia:

Retábulo Linear com Nicho com função devocional

Localização:

Igreja de Sant'Ana da Campina, cidade de Belém, Pará, Brasil

Proprietário / Responsável:

Arquidiocese de Belém

Autor:

Antonio José Landi

Cronologia:

Final do século XVIII

Estilo:

Barroco Tardio Italiano (Composição landiana)

Dimensões:

6,66 m x 9,98 m (l x h)

Materiais e Técnicas:

Pedra e cal, estuque y pintura

Desenho:

Diego Barata

Organização da Ficha:

Ida Hamoy

En este documento se sintetizan las conclusiones emanadas del curso «Los retablos: estudios, proyecto e Intervención», celebrado en el Centro Iberoamericano de Formación (AECI) de Cartagena de Indias (Colombia) los días 25 de febrero a 1 de marzo de 2002, integrado por profesionales del mundo de la conservación de bienes culturales de Colombia, Cuba, Ecuador, España, Panamá, Perú y Venezuela. Su fin era contribuir a la formación de especialistas en el estudio y conservación de retablos, un bien patrimonial que nos liga histórica y culturalmente, compartir conocimientos y experiencias y crear las bases para establecer un foro de diálogo e intercambio de información permanente sobre este tema. Pero el propósito más inmediato fue dar lugar a la reflexión conjunta y a la crítica constructiva sobre el actual panorama existente en los diferentes países participantes en cuanto a políticas de actuación, aplicación de recursos y propuestas metodológicas que afectan a la conservación de los retablos. Como resultado de esa reflexión, se definieron unos principios que todos los participantes suscribieron y acordaron difundir como aportación del grupo. Además de los daños que produce el envejecimiento natural de los materiales, los retablos están expuestos a otros riesgos aún más destructivos e incontrolados, como son, en primer lugar, aquéllos derivados del biodeterioro y, en especial, de los agentes xilófagos; en segundo lugar, la acción destructiva de los desastres naturales o accidentales y, en tercer lugar, la intervención humana en todas sus variantes y, entre ellas, la más común y frecuente, las restauraciones inapropiadas. La adecuada conservación de los retablos requiere la adopción de una serie de medidas que contribuyen, directa o indirectamente, a la erradicación o control de estos problemas. Si bien estas medidas de carácter general son conocidas por todos y se vienen proclamando desde hace años desde las diversas cartas y recomendaciones internacionales, su aplicación muestra todavía unas carencias o limitaciones que se constatan ampliamente en el campo de los retablos. Analizando estas carencias en relación con el contexto social, económico y político de cada uno de nuestros países, y partiendo de la creencia de que no hay normas fijas válidas para todos los casos, sino que es el estudio individualizado de cada obra en su propio contexto el que nos indica las pautas correctas a seguir, en función de sus particulares exigencias, el grupo de profesionales reunido en Cartagena define y propugna los siguientes principios para la conservación y restauración de retablos.

Documentación e investigación

- Se considera tarea prioritaria y urgente el inventario y catalogación de retablos en cada país, necesidad en sí misma para el conocimiento y difusión de este legado histórico, así como medida cautelar y disuasoria ante el robo y el expolio.
- Se pone de relieve la deficiencia o ausencia de estudios históricos y artísticos sobre retablos, cuando es patente que para intervenir adecuadamente en un retablo se precisa tener un conocimiento integral de sus características formales y estilísticas, su significación histórica y de las técnicas y materiales de ejecución que la constituyen. Sería de interés que los centros universitarios asuman con mayor determinación programas de investigación en el campo de la retablística.
- Se defiende la necesidad de documentar sistemáticamente, antes y durante la intervención, todos los elementos, técnicas y materiales, tanto originales como adiciones históricas, con el doble fin de garantizar el tratamiento adecuado y enriquecer el conocimiento global de los retablos, evitando la pérdida irreparable de información que con frecuencia acarrearán muchas intervenciones.

- Se defiende así mismo la necesidad de recoger información sobre aquellas artes y oficios tradicionales que todavía perviven y constituyen un bien de gran valor patrimonial para nuestros países, realizando el máximo esfuerzo tanto para su preservación como para el registro y documentación de testimonios orales, gráficos, documentales y materiales.
- Sería necesario potenciar la investigación sobre nuevas técnicas y materiales para la restauración que ofrecen los recursos propios de cada región, con el fin de encontrar alternativas viables a la costosa importación de materiales extranjeros.

Trabajo multidisciplinar

- Se resalta la necesidad de abordar el estudio y conservación de retablos mediante equipos integrados por profesionales de las distintas disciplinas relacionadas con este campo: historiadores, químicos, físicos, biólogos, arquitectos y restauradores, con el fin de estudiar la obra desde diferentes ángulos, analizar los datos en su conjunto y trasladar la síntesis de los resultados al proyecto.
- Es recomendable actuar mediante planes maestros o directores como marcos generales que determinen prioridades y niveles de intervención
- Debe propiciarse la coordinación entre arquitectos y restauradores a la hora de intervenir en una obra por la necesaria consideración Del contexto arquitectónico en que se ubica el retablo y por su carácter de bien mueble asociado a un inmueble.
- La integración de oficiales y maestros artesanos de distintas especialidades relacionadas con los retablos puede ser conveniente en determinados casos, pero siempre bajo la dirección y criterios de profesionales cualificados. Esto serviría para potenciar la recuperación y mantenimiento de oficios y técnicas tradicionales a la vez que para canalizar y controlar sus intervenciones.

Mínima intervención

- Se debe priorizar la conservación sobre la restauración, procurando siempre que la inter-vencción directa sea lo menos intrusiva posible. Sería conveniente establecer planes de conservación programados, prestando especial atención a los agentes de deterioro más destructivos, como pueden ser los xilófagos.
- El retablo es un objeto indivisible, integrado en un contexto arquitectónico y creado para un emplazamiento del que no se debe desvincular si no es por una auténtica necesidad de conservación.
- Recurrir al desmontaje solamente cuando la seguridad e integridad del retablo se vea seriamente comprometida. Cuando esto ocurra, se deben justificar sólidamente las causas, documentando siempre la intervención y los elementos desarraigados. Denunciamos el desmontaje sistemático de retablos por el riesgo que conlleva esta operación para su integridad física, por la pérdida innecesaria de elementos estructurales y de anclaje originales y, en definitiva, por la pérdida de una rica información sobre antiguos sistemas constructivos que muy raramente se documentan.
- Debe tenerse un trato especial para los agregados de otras épocas que tengan legitimidad histórica. Considerando que la mayoría de los retablos son objetos vivos, los elementos añadidos a lo largo del tiempo *a priori* deben respetarse porque forman parte de su historia. En esta categoría se incluyen las repolicromías que, a diferencia de repintes y reintegraciones, se realizaron por imposiciones de culto o cambios de gusto. Pueden tener un gran valor documental e, incluso, artístico, por lo que no deben eliminarse sistemáticamente con el erróneo criterio de recuperar un «original» que ya no existe como tal. Sólo tras una fundamentación crítica bien documentada, evitando valores subjetivos, puede

argumentarse la necesidad de eliminar una repolicromía o cualquier otro añadido histórico.

- El criterio de la mínima intervención también debe plantearse ante las reconstrucciones de obras perdidas. Los retablos, como todo bien cultural de carácter perecedero, tiene los límites que le impone su propia historia. En los casos de pérdida de un porcentaje elevado de obra original, debe cuestionarse y fundamentarse la conveniencia de una reconstrucción –en la que se integren o no los elementos subsistentes– o la conveniencia de conservar los restos de aquélla como testimonio histórico.

Conservación preventiva

- Se debería priorizar la adopción de sistemas de prevención de riesgos mediante políticas de actuación programadas, con el fin de rentabilizar al máximo las inversiones en conservación del patrimonio. Para ello sería de gran utilidad la elaboración de estudios o mapas de riesgos, en los que se resalten las zonas susceptibles de desastres, tales como: terremotos, inundaciones, incendios, conflictos armados, etc., que ayudarían a definir programas para su reducción y actuación ante emergencias.

- Se deben desarrollar programas de cuidado y mantenimiento continuado, para lo que sería de gran interés involucrar a tutelares y custodios de las obras (iglesia, feligreses, comunidades religiosas...) mediante cursos de formación en conservación preventiva y distribución de metodologías y material divulgativo asequible a todos los niveles sociales.

Educación social y difusión

- Enlazando con el apartado anterior, se debe insistir en la creación de una cultura de valoración del retablo desde las escuelas y dirigida a todas las capas de la sociedad como la mejor garantía para su conservación. Difícilmente una comunidad conocedora del valor de sus bienes permitirá su depredación.

- Hay que prestar especial atención a la labor de concienciación del clero y órdenes religiosas, pues en muchos casos son los religiosos quienes toman decisiones sobre el trato que recibirán estos bienes. Debe popularizarse el conocimiento de los principios teóricos de la conservación y la restauración, especialmente a través de los medios de comunicación, a los que se debe informar sobre el tratamiento adecuado de este tema por la importante repercusión que tendrán para su difusión.

- Sería de gran utilidad la difusión de nuestra actividad a la comunidad beneficiaria mediante la realización de cursos y charlas a distintos niveles, la elaboración de manuales y cartillas divulgativas y la publicación y difusión en diferentes medios de investigaciones y trabajos realizados sobre retablos.

Formación de profesionales

- Ante la carencia de estudios reglados en la mayoría de los países americanos, se apoya desde este foro la creación de escuelas superiores de conservación y restauración para la formación de especialistas.

- Por otro lado, se pone de manifiesto la necesidad de formación continuada y reciclaje de profesionales que están actuando en la conservación en este campo del patrimonio. La falta de formación se refleja en intervenciones desafortunadas realizadas por personal no idóneo, problema especialmente generalizado en el ámbito de la retabística. Una de las vías que hay que potenciar es la creación y

mantenimiento de una red de comunicación entre especialistas que permita actualizar permanentemente la información.

Salud y medio ambiente

- Hay que establecer un equilibrio entre la conservación de los retablos y la conservación de la salud de los profesionales que intervienen en estos trabajos.
- Al planificar las intervenciones se tendrá especial cuidado en la protección del personal por el riesgo de peligrosidad y toxicidad que implica este trabajo, previendo las medidas de seguridad oportunas. Este cuidado debe extenderse a la comunidad que visite o haga uso parcial del recinto en el que se trabaja.
- De la misma forma es necesario tener en cuenta la contaminación ambiental consecuente del empleo de los productos tóxicos usados en restauración.

Política y gestión

- Desde las Administraciones competentes se deben establecer planes estratégicos en los que se dé prioridad al mantenimiento y prevención frente a actuaciones más intervencionistas, con el fin de rentabilizar mejor los recursos financieros, desarrollando instrumentos de regulación (cartas de recursos y de riesgos, planes directores, etc.) que faciliten estrategias de actuación tanto en el campo de la investigación como en el de la conservación.
- Se deben extremar los mecanismos de protección y prevención promoviendo la elaboración de reglamentos que posibiliten una correcta aplicación de la ley.
- La presión política o económica, las modas y otros motivos carentes de base técnica, no pueden considerarse de ninguna manera razones para emprender trabajos de conservación, a veces innecesarios, o que restan esfuerzos y presupuesto a obras que sí requieren intervenciones.
- Es de gran importancia la convivencia y la estrecha colaboración entre las instituciones de Patrimonio Histórico, tutelares y propietarios, y distintos colectivos profesionales, entre los que el único motivo de divergencia debería ser exclusivamente de índole técnica, recordando que a todos nos une el mismo fin, la correcta permanencia de nuestros bienes culturales.

Compromisos a medio plazo

- Compromiso de los participantes en este curso, o en otros similares, de difundir el contenido de los mismos a través de los medios con los que se cuente en cada caso.
- Creación de una red iberoamericana de información, intercambio y comunicación de experiencias profesionales en el estudio y conservación de los retablos.
- Elaboración de un manual o cartilla sobre prevención de riesgos y mantenimiento de retablos.

En Cartagena de Indias, 1 de marzo de 2002

Firmantes

Álvarez Gil, María del Pilar (Colombia);
Ballesteros Tejerizo, Gemma (Perú);
Benítez Telles, Julio Enrique (Ecuador);

Bruquetas Galán, Rocío (España);
Bustamante, Germán (Colombia);
Carcelén Cornejo, Ximena (Ecuador);
Carrassón López de Letona, Ana (España);
Castro Abuabara, Álvaro Luis (Colombia);
Cortez Roman, María Rosa (Perú);
Delgado Pacheco, José Luis (Perú);
Fonseca Castillo, Germán (Colombia);
Gómez Espinosa, Teresa (España);
Guerrero Zaldumbide, Luis Ernesto (Ecuador);
Grupp Castelo, Franz (Perú);
Hernández Hernández, Robín Eleazar (Venezuela);
Hernández Zárraga, Douglas Rafael (Venezuela);
Jiménez Acuña, Cecilia Helena (Colombia);
Salazar Moscoso, John Fernando (Ecuador);
Maldonado Haro, Eduardo (Ecuador);
Mejías Torres, Amaurys (Cuba);
Méndez Chang, Lía (Panamá);
Noroño Torres, Josenya Guadalupe (Venezuela);
Osta Le Franc, Salim (Colombia); Pachón Acero, Yolanda (Colombia);
Salas Almela, Rocío (España);
Serpa Isaza, Eugenia (Colombia).

ANTECEDENTES

Preocupados por la situación general de los retablos, un grupo de profesionales del Patrimonio Histórico de varios países de América y Europa, reunidos en Sevilla, del 12 al 16 de Mayo de 2002, tras haber discutido sobre su problemática, proponen a todos aquellos agentes relacionados con su Intervención y Gestión, desde diferentes perspectivas, una serie de recomendaciones que consientan la conservación de estos bienes culturales desde un punto de vista metodológico e integral.

CONSIDERACIONES

El retablo es un elemento singular de Patrimonio Cultural mundial por su morfología e implicaciones sociales y culturales, cuya función aún continúa vigente en la mayoría de los casos, y como consecuencia, se constituye en referente y nexo de una comunidad.

Su creación y naturaleza, así como su implicación socio-cultural y artística le confiere una excepcional importancia de gran trascendencia, en el contexto socio-cultural en el que está inmerso, interferida en gran medida por los riesgos derivados de su uso o función a los que se ve expuesto.

El retablo es un complejo sistema constructivo y simbólico, ligado de manera indisoluble al espacio arquitectónico para el cual fue creado; por lo tanto, toda aproximación a su conocimiento o a su intervención, debe contemplar los aspectos tangibles e intangibles que lo rodean y la historia de su tránsito a través del tiempo.

Así, la toma de decisiones de cualquier intervención que se deba realizar, ha de ser el resultado de un proceso de valoración integral del bien y del consenso entre los agentes implicados.

PRINCIPIOS

Teniendo en cuenta lo anterior, a continuación, hemos detallado una serie de principios que ayuden a establecer una metodología de base, necesaria e indispensable, para frenar o evitar los peligros derivados de intervenciones drásticas, o de soluciones políticas arbitrarias e inadecuadas. Estos principios van encaminados a fomentar intervenciones factibles y sostenibles que preserven la transmisión del retablo hacia generaciones futuras.

Se deberá:

- Justificar el proyecto dentro de una filosofía de la conservación, que contemple un marco teórico y un código ético, en estrecha conexión,

con las directrices emanadas de las convenciones internacionales de Conservación del Patrimonio.

- Intervenir en el retablo, siempre y cuando su estado lo requiera y se cuente con: la viabilidad técnica y económica necesaria, un programa de intervención en consonancia con las exigencias del bien y se disponga de la tecnología adecuada a sus particularidades.
- Constituir una comisión multidisciplinar y equitativa entre las partes involucradas en la toma de decisión en el proyecto, sin que primen en el dictamen final, las consideraciones económicas o políticas sobre los valores históricos o conservativos.
- Reconocer el retablo como parte integrante de su contexto físico e indisociable del inmueble y de su contexto socio-cultural.
- Entender el retablo como una unidad conformada no sólo por elementos artísticos, sino también por la estructura que lo soporta.
- Sustentar la actuación con una documentación rigurosa y pormenorizada susceptible de ser difundida.
- Reconocer la importancia de la interdisciplinariedad, para la ejecución de cualquier intervención.
- Garantizar que el grupo de trabajo tenga la capacidad, formación y competencia requerida para la concepción, el desarrollo del proyecto y de la intervención.
- Disponer de una estrategia de financiación en la que se contemple el mantenimiento y no se acometan actuaciones que sobrepasen los recursos existentes.
- La intervención deberá respetar la doble popularidad "histórica y estética" que presenta un bien cultural, permitiendo ejecutar ulteriores actuaciones y ser fácilmente distinguible, de tal forma que la acción directa sobre el consienta que, cualquier testimonio del pasado, siempre e cuando no interfiera en su conservación, sobreviva el máximo de tiempo posible.
- En la actuación deberán primar los criterios de mínima intervención, dado que cualquier proceso somete a la obra a un notable estrés físico y son muy limitados los materiales y las técnicas que dan suficientes garantías de reversibilidad e inalterabilidad en el tiempo y que sean compatibles con los materiales existentes.
- Mantener en todo el proceso (cognoscitivo u operativo) un espíritu de diálogo abierto entre todos los agentes implicados, que garantice el equilibrio de entendimiento y de criterios.

- Hacer partícipe a la sociedad en la protección del Patrimonio Cultural mediante una adecuada política de difusión.
- Utilizar el marco de la actuación en el retablo como instrumento de formación y educación a todos los niveles para contribuir, de esta forma, a que la comunidad asuma su reconocimiento y apropiación como identidad cultural.

TOMA DE DECISIÓN

El estudio o la actuación que requiera el retablo, con independencia de la fase en que se produzca (investigación, conocimiento, intervención, seguimiento, mantenimiento, difusión, etc.) siempre estará justificada, articulada y soportada por sus valores, por su problemática, por las necesidades detectadas y sustentada por mecanismos de gestión viables.

La toma de decisión de la actuación será competencia directa de los agentes implicados en el proceso de protección y conservación de este patrimonio cultural tan específico, teniendo en cuenta los órganos asesores o consultivos de cada país y las comisiones técnicas que se constituyan a tal efecto. La decisión de la actuación se realizará en base propuesta formulada en los documentos generados: informe preliminar, delimitación de la urgencia, proyecto, plan de mantenimiento, etc.

PROCESO DE INTERVENCIÓN

Basándonos en sus valores y en la complejidad de factores detectados, hay que tener consideración, que la intervención en el retablo debe responder a un proceso estructurado en diferentes momentos, cognoscitivo u operativo, que permitan dar una respuesta racional, y factible, a las incógnitas por él formuladas con el rigor científico y metodológico que hoy día demanda este bien cultural: nivel jurídico de protección, situación administrativa, actores implicados en su gestión socio-cultural, estado de conservación del retablo y de su contexto, documentación previa existente, intervención.

El proceso de articulará en las siguientes etapas:

- Informe preliminar: Aproximación al diagnóstico mediante inspección previa que permita individualizar de forma genérica el alcance de la actuación, su prioridad (urgente, ordinaria, sistemática, integral, mantenimiento, etc.), así con la complejidad técnica, científica, social y económica. Esta inspección deberá ser realizada por un equipo de profesionales cualificados, que emitirán un informe razonado y justificado que contemple los aspectos anteriormente citados.
- Realización de investigación/estudios preliminares cuyo objetivo es:
 - Conocer la problemática del retablo en su contexto.

- Determinar la técnica y los sistemas constructivos empleados en su ejecución.
- Definir su significado, evolución cultural (simbólico, histórico y estético) y social (público, clero y fieles).
- Formular un proyecto ejecutable administrativamente, cuyo contenido responda las necesidades del retablo. Dicho documento deberá tener como contenido mínimo:
 - La definición de lo estado de conservación basándose en las patologías detectadas en los estudios realizados, en las causas de alteración que las originan, en el conocimiento de su estructura interna e su composición material.
 - La justificación de la intervención propuesta en base el diagnóstico establecido y en consonancia con: las necesidades socioculturales y conservativas del retablo, los criterios de intervención aceptados por la comunidad científica, la puesta a punto de tratamientos mediante tests preliminares que permitan disponer de elementos de juicio para sustentar las actuaciones propuestas y la tecnología empleada.
 - Las condiciones de seguridad necesarias para que el estudio o la intervención se realice en situaciones que no atenten contra la salud o la integridad de los técnicos, derivadas del empleo de infraestructura, de equipamiento o de productos inadecuados.
 - La cuantificación temporal, económica e infraestructura técnica y humana que consienta la ejecución.
 - La logística de la actuación (planificación y cronograma).
 - La documentación sistemática, normalizada y en formato perdurable en el tiempo (cartografía temática, textual, normativa, etc).
- La difusión de la información (divulgación y publicación de los resultados) y la ejecución de acciones complementarias (talleres formativos, educacionales, etc).

INTERVENCIÓN

La intervención debe responder al contenido definido y articulado en el documento proyectual aprobado y consensuado. Su ejecución y dirección correrá a cargo de técnicos especialistas en la Conservación-Restauración del Patrimonio Cultural, y su perfil profesional estará en consonancia con las exigencia legales establecidas en cada país. Asimismo, deberá contar con el personal técnico de apoyo necesario para llevar a cabo las acciones definidas.

Si durante el proceso de intervención surgen nuevos datos que aconsejen realizar modificaciones sustanciales al contenido del proyecto, éstas deberán justificarse sobre la base de una nueva evaluación, sustentada en nuevos estudios, que generen un proyecto complementario que permita desarrollar su ejecución.

El proceso de intervención deberá reflejarse en un documento o Memoria final que recoja los resultados de los estudios, la actuación realizada, la

documentación generada, el seguimiento de la intervención efectuada y las propuestas de mantenimiento que se formulen como necesarias para su transmisión a generaciones futuras, de tal forma que, con el tiempo, este dossier se convierta en una fuente de información para futuras intervenciones o investigaciones.

Sevilla 16 de mayo de 2002



The background features a detailed historical map of South America, specifically focusing on Brazil and the surrounding regions. Overlaid on the map are several historical elements: the Spanish coat of arms in the upper left, a small crest of the Universidade Federal do Pará in the upper center, and a large, ornate oval seal in the upper right. The seal contains text in Spanish, including 'ALA CATOLICA Y REAL MAGE', 'DEL REYN S DE ELIP', 'LA PROVINCIA DE QUITO DE LA COM', 'OFRECE Y DEDICA', 'en todo reconocimiento', 'ESTE MAPA DEL GRAN RIOM', 'CON SYMISSION A POSTOLICA', 'COMARCA GERARDO PATRONO Y MANE', 'POR MANO', 'DE SU REAL AUDIENCIA', 'DE QUITO'. The map itself shows various geographical features, rivers, and place names, with a compass rose in the lower left corner.

Itinerário de influências ibero-italianas na arte e na arquitetura: Retábulos da Belém do século XVIII

Idanise Sant'Ana Azevedo Hamoy
Orientador: Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza

**Programa de Pós Graduação em Artes Mestrado
em Artes**
Instituto de Ciências da Arte
Universidade Federal do Pará

**Belém
2012**





Objetivo



Identificar e analisar, a partir das tipologias de cinco retábulos da Belém do século XVIII, as influências ibero-italianas na produção artística e arquitetônica local, com ênfase nos processos de mestiçagens dos encontros culturais entre colonizadores, religiosos, técnicos, indígenas e negros



Partindo...



- Retábulo



- Influências do estilo artístico ibero-italiano

- Revisão Bibliográfica



- Metodologia

- Referencial teórico





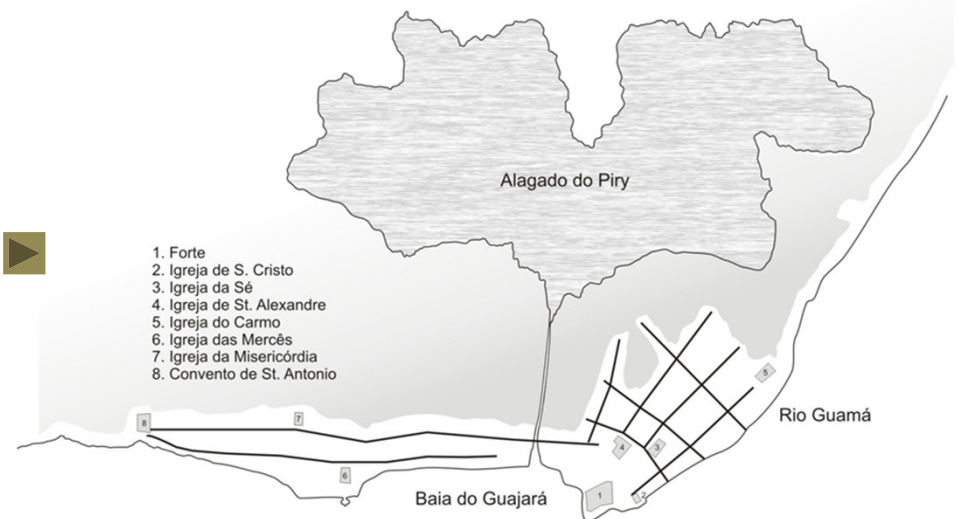
Capítulo I – Caminhos daqui e de lá

“O Amazonas! Ao pronunciar este nome, todo o coração brasileiro estremece!”

Gonçalves Dias

Santa Maria de Belém do Grão Pará

- A conquista
- Zona de contato
- A presença dos religiosos
- Habilidade dos indígenas
- A disciplina do trabalho
- A presença dos negros
- A mestiçagem





“Já é tempo de dizermos alguma cousa da grande **habilidade e aptidão** dos índios da América para todas as **artes e ofícios** da república, em que **ou vencem, ou igualam os mais destros europeus**. E posto que entre si e nos seus matos não usam nem exercitam ofício algum, como xastres, carpinteiros, sapateiros, e outros, de que não necessitam, segundo a vida brutal e de nudez em que vivem, só exercitam a pescaria, o caçar, em que são insignes com as suas armas de arco-e-frecha, como insignes nadadores, e mergulhadores; contudo nos mesmos matos fazem algumas curiosidades de debuxos e embutidos só com o instrumento de algum dente de cotia, que não só são estimados dos europeus, mas também claros indícios da sua **grande habilidade**. Onde porém realçam mais é nas missões e casa dos brancos, em que **aprendem** todos os ofícios que lhes mandam ensinar, com tanta **facilidade, destreza e perfeição, como os melhores mestres**, de sorte que podem competir com os mais insignes do ofício; e muitos basta verem trabalhar algum oficial na sua mecânica para o **imitarem com perfeição**. Donde procede haver entre eles adequados imaginários, insignes pintores, escultores, ferreiros, e oficiais de todos os ofícios; e tem fantasia, que para **imitarem qualquer artefato basta mostrar-lhes o original**, ou cópia, e a **imitam** com tal magistério, que ao depois **faz equivocar qual seja o original, e qual a cópia....** Quando algum queria alguma obra de primor, não buscava os oficiais brancos, mas o índio; e só com lhe mostrarem algum original, ou dar-lhe a explicação da obra, para logo **imitar, e fazer com perfeição**”.





Capítulo I – Caminhos daqui e de lá

“O Amazonas! Ao pronunciar este nome, todo o coração brasileiro estremece!”

Gonçalves Dias

Do outro lado do Atlântico

- Difusão do Alto Renascimento Italiano - Renascimentos
- Supremacia marítima de Portugal e Espanha
- Difusão do cristianismo
- Glórias e disputas de terras
- União Ibérica 1580-1640
- Contra Reforma
- Concílio de Trento 1545-1563
- Tratado de Madri 1750

Capítulo I – Caminhos daqui e de lá

“O Amazonas! Ao pronunciar este nome, todo o coração brasileiro estremece!”

Gonçalves Dias

Navegar é preciso...

- Comissão Demarcadora de Limites
- Antonio José Landi
- Trânsitos e zonas de contato



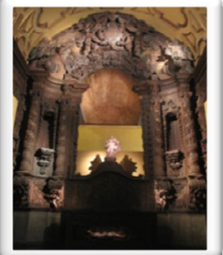
Capítulo II – De Oratório a Retábulo



“Tinha tão pouca habilidade para representar coisas com o entendimento que, se não fosse o que via, não me adiantava nada com a imaginação, como fazem outras pessoas que conseguem fazer representações onde se recolhem”
Teresa d’Ávila

- Oratórios
- Origem e Apogeu
- Morfologia – elementos sustentadores e decorativos
- Tipologias – forma e função
- Estilos – Espanha e Portugal

Capítulo II – De Oratório a Retábulo



“Tinha tão pouca habilidade para representar coisas com o entendimento que, se não fosse o que via, não me adiantava nada com a imaginação, como fazem outras pessoas que conseguem fazer representações onde se recolhem”
Teresa d’Ávila

Ideias, projetos, talhas e barro

- Adaptações – Modelo acadêmico e a comunicação da fé
- Análise Iconográfica
- Apresentação dos retábulos



Retábulo do Altar mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo



Retábulo do Altar mor da Igreja de Santo Alexandre



Retábulo do Altar mor da Capela da Ordem Terceira do Carmo



**Retábulo do Altar mor da Capela da Ordem Terceira de São
Francisco da Penitência**



Retábulo do Altar mor da Igreja de Sant'Ana da Campina



Ficha 01

Ficha 02

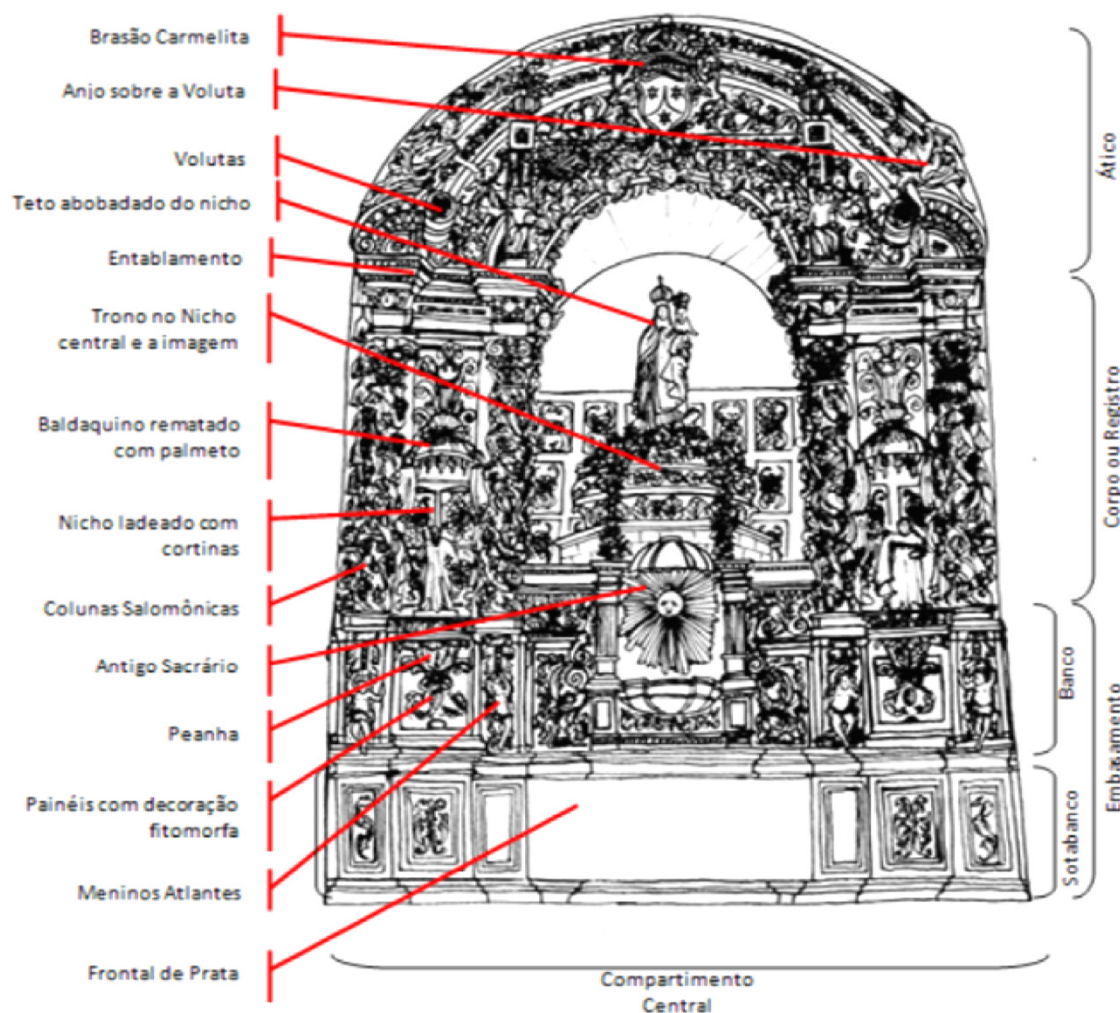
Ficha 03

Ficha 04

Ficha 05

Ficha de Identificação

No. 1



Denominação da Obra:

Retábulo do Altar-Mor

Tipologia:

Retábulo Côncavo de Nicho devocional

Localização:

Igreja de Nossa Senhora do Carmo - cidade de Belém, Pará, Brasil

Proprietário / Responsável:

Arquidiocese de Belém/ Padres Salesianos

Autor/ Atribuição:

Anônimo – Oficina de Talha

Cronologia:

Início do século XVIII - 1720

Estilo:

Barroco de Transição entre Estilo Nacional Português e Joanino

Dimensões:

8,20 m x 11,50 m (l x h)

Materiais e Técnicas:

Madeira Entalhada, Douramento, e frontal de prata

Desenho:

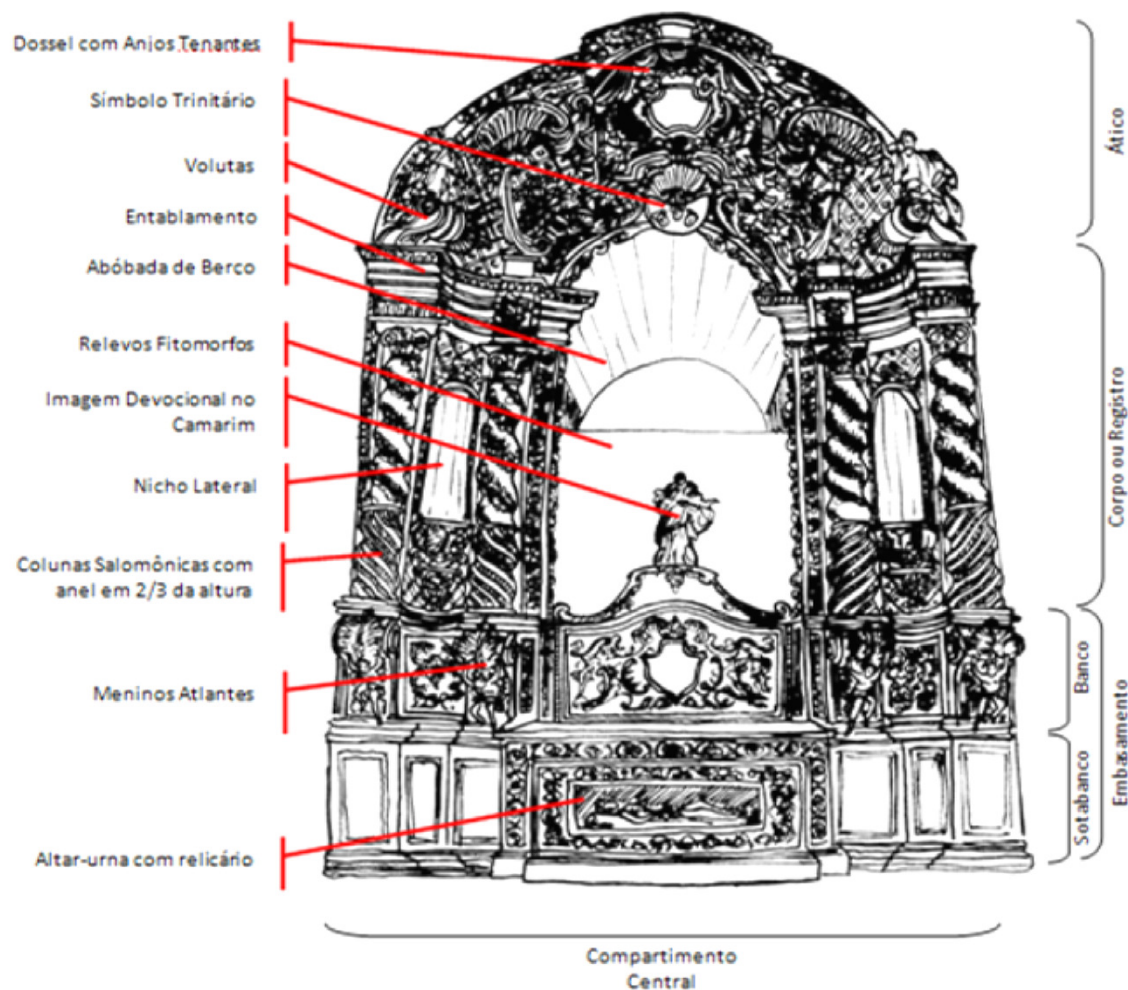
Diego Barata

Organização da Ficha:

Ida Hamoy

Ficha de Identificação

No. 2



Denominação da Obra:
Retábulo do Altar-Mor

Tipologia:
Retábulo Côncavo de Camarim com dupla função: devocional e relicário

Localização:
Igreja de Santo Alexandre na cidade de Belém, Pará, Brasil

Proprietário / Responsável:
Hospital da Ordem Terceira

Autor / Atribuição:
Antonio José Landi

Cronologia:
Final do século XVIII – 1748 / 1754

Estilo:
Barroco Churrigueresco

Dimensões:
9,11 m x 12,75 m (l x h)

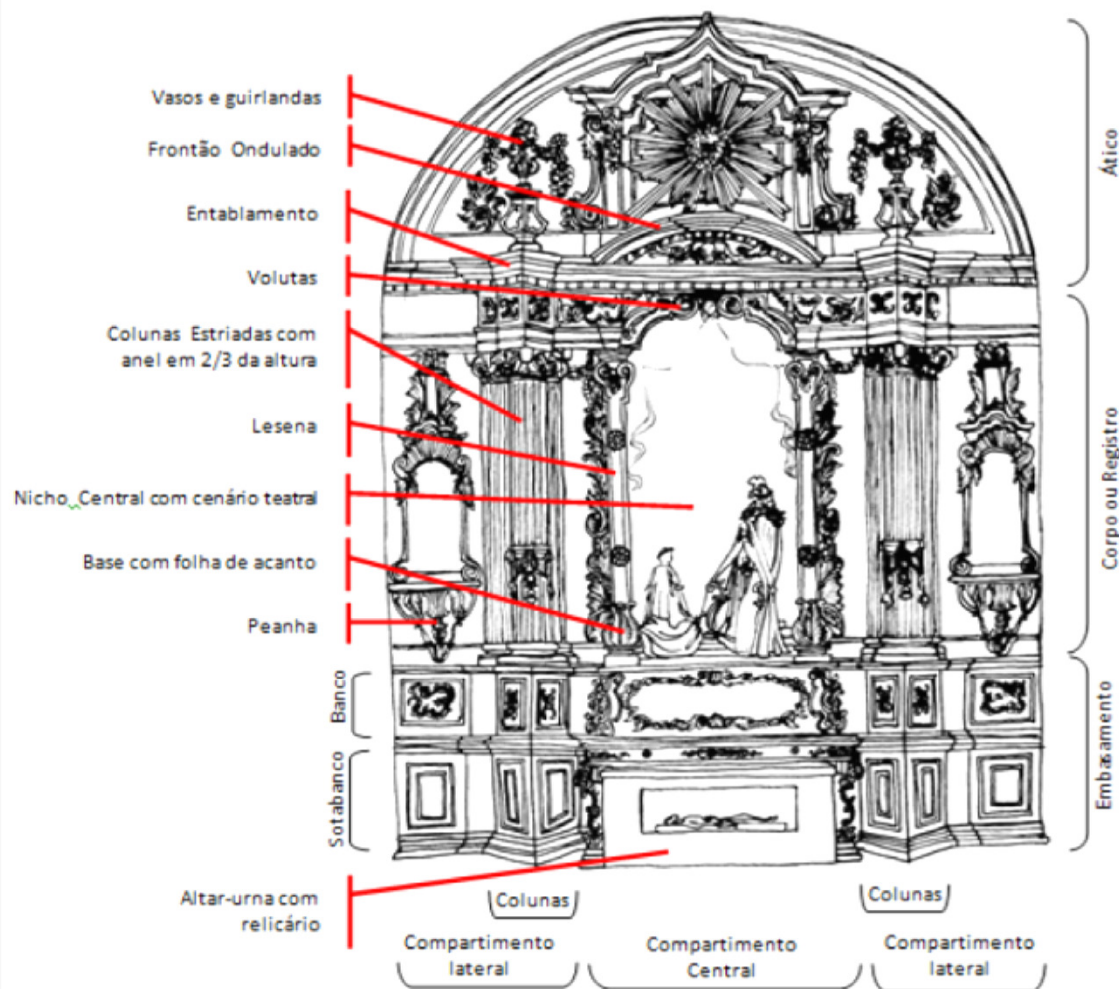
Materiais e Técnicas:
Madeira Entalhada, Douramento, Policromia e Pintura de Quadratura

Desenho:
Diego Barata

Organização da Ficha:
Ida Hamoy

Ficha de Identificação

No. 3



Denominação da Obra:
Retábulo do Altar-Mor

Tipologia:
Retábulo Linear com nicho com dupla função: devocional e relicário

Localização:
Capela da Ordem Terceira do Carmo, ao lado da Igreja de Nossa Senhora do Carmo na cidade de Belém, Pará, Brasil

Proprietário / Responsável:
Arquidiocese de Belém / Padres Salesianos

Autor / Atribuição:
Antonio José Landi

Cronologia:
Final do século XVIII - 1784

Estilo:
Barroco Tardio Italiano (Composição landiana)

Dimensões:
7,45 m x 9,90 m (l x h)

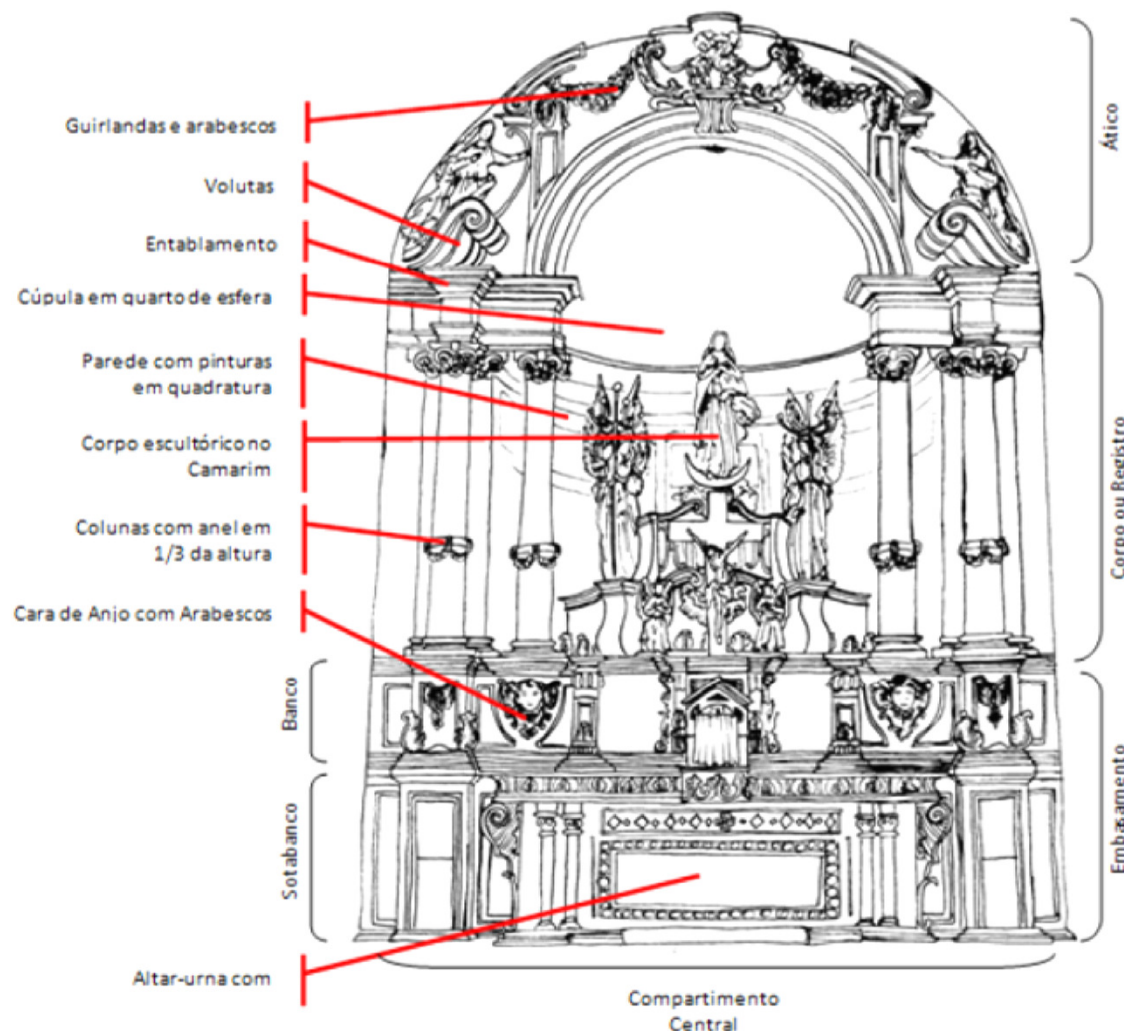
Materiais e Técnicas:
Madeira Entalhada, Douramento e Pintura.

Desenho:
Diego Barata

Organização da Ficha:
Ida Hamoy

Ficha de Identificação

No. 4



Denominação da Obra:
Retábulo do Altar-Mor

Tipologia:
Retábulo Linear de Camarim com dupla função: devocional e relicário

Localização:
Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, no Hospital da Ordem Terceira de São Francisco na cidade de Belém, Pará, Brasil.

Proprietário / Responsável:
Hospital da Ordem Terceira

Autor / Atribuição:
Antonio José Landi

Cronologia:
Final do século XVIII – 1748 / 1754

Estilo:
Barroco Tardio Italiano (Composição landiana)

Dimensões:
5,09 m x 6,67 m (l x h)

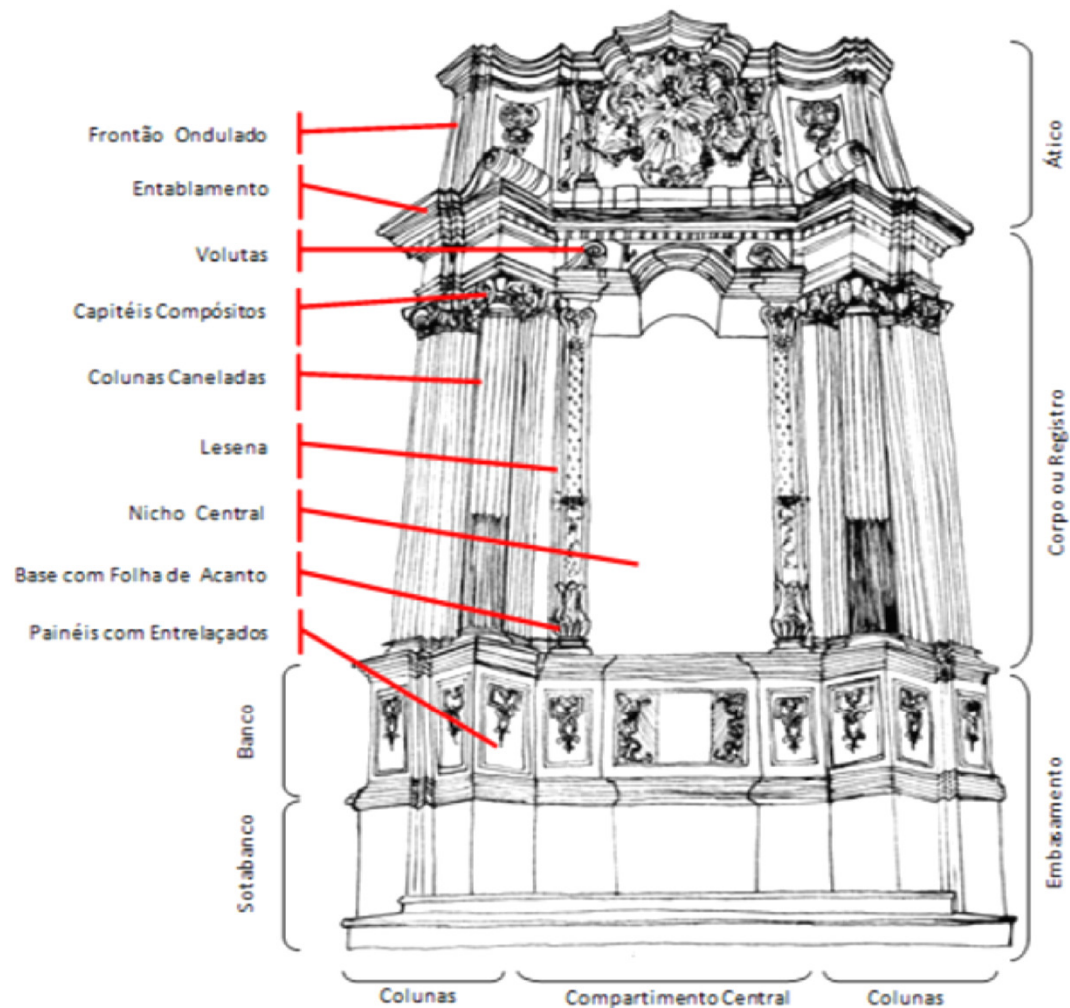
Materiais e Técnicas:
Madeira Entalhada, Douramento, Policromia e Pintura de Quadratura.

Desenho:
Diego Barata

Organização da Ficha:
Ida Hamoy

Ficha de Identificação

No. 5



Denominação da Obra:
Retábulo do Altar-Mor

Tipologia:
Retábulo Linear com Nicho com função devocional

Localização:
Igreja de Sant'Ana da Campina, cidade de Belém, Pará, Brasil

Proprietário / Responsável:
Arquidiocese de Belém

Autor:
Antonio José Landi

Cronologia:
Final do século XVIII

Estilo:
Barroco Tardio Italiano (Composição landiana)

Dimensões:
6,66 m x 9,98 m (l x h)

Materiais e Técnicas:
Pedra e cal, estuque y pintura.

Desenho:
Diego Barata

Organização da Ficha:
Ida Hamoy

Capítulo III – Trânsitos e itinerários

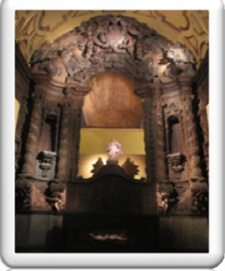


"Não se pode eliminar de uma vez todo o passado...
Não se escala uma montanha aos saltos, mas a passos lentos!"
Gregório Magno

Traduzir a Tradição

- *Traducere* – converter mudar
- *Tradere* – entregar, transmitir
- Bernini, Borromini, Bibiena
- José Churriguera
- Campos de descontextualização e recontextualização

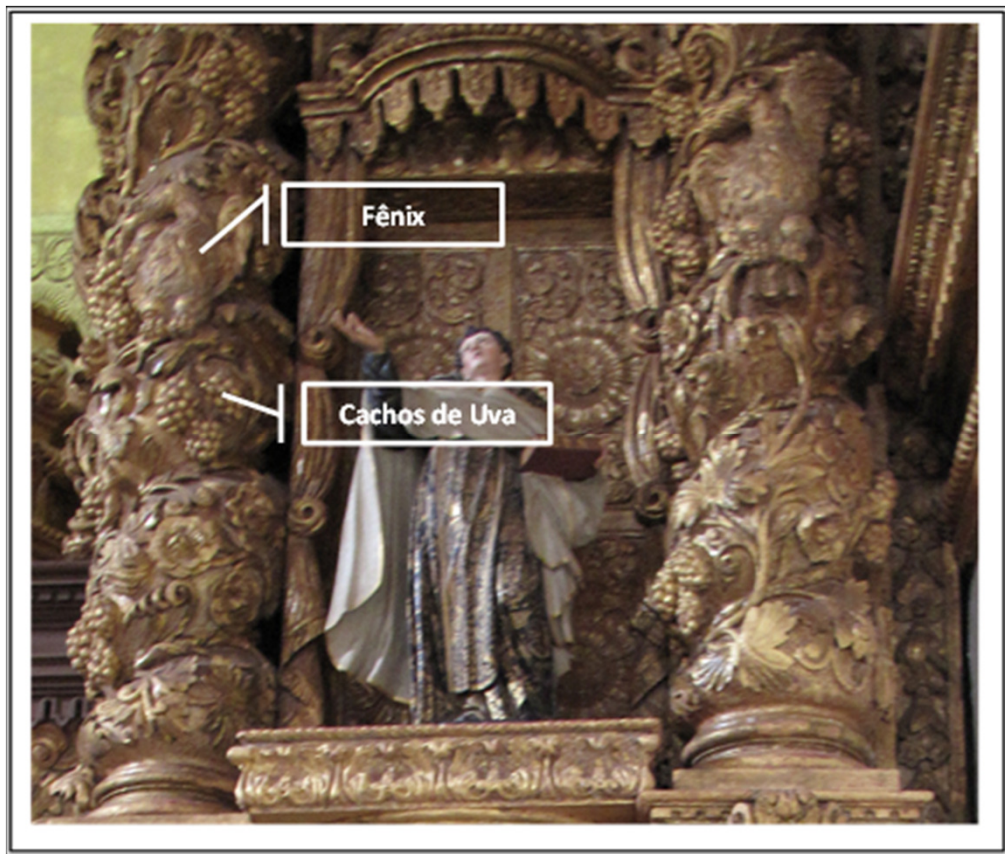
Capítulo III – Trânsitos e itinerários



"Não se pode eliminar de uma vez todo o passado...
Não se escala uma montanha aos saltos, mas a passos lentos!"
Gregório Magno

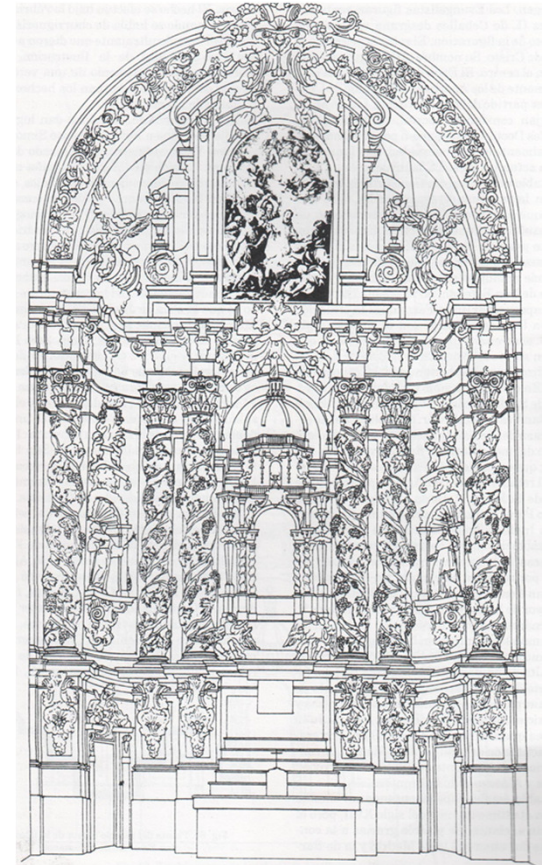
Seguindo as Pistas

- Choque cultural no encontro
- Mão de obra local
- Análise Iconológica - Estilística





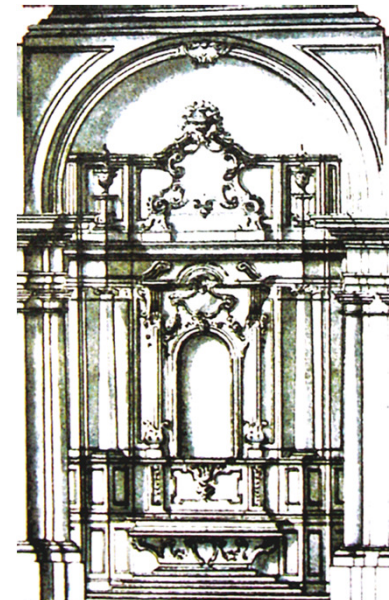
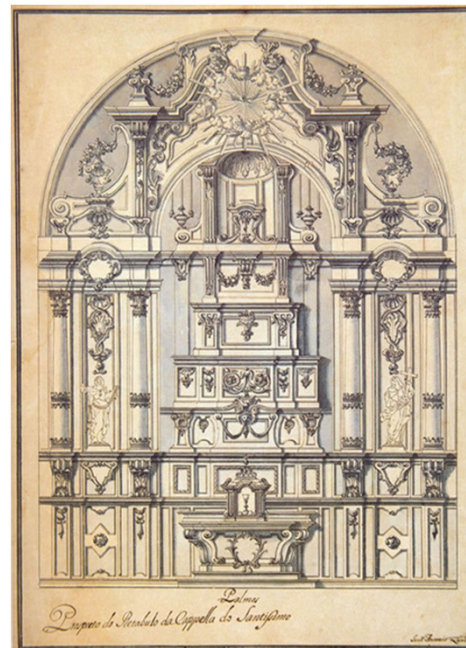
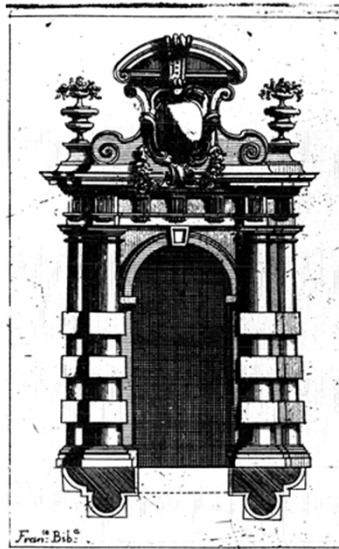
Retábulo do Altar-mor da Igreja Paroquial de Umbrete, 1733, Espanha.



Desenho do Retábulo do Altar-mor da Igreja de San Esteban, 1692, Salamanca.







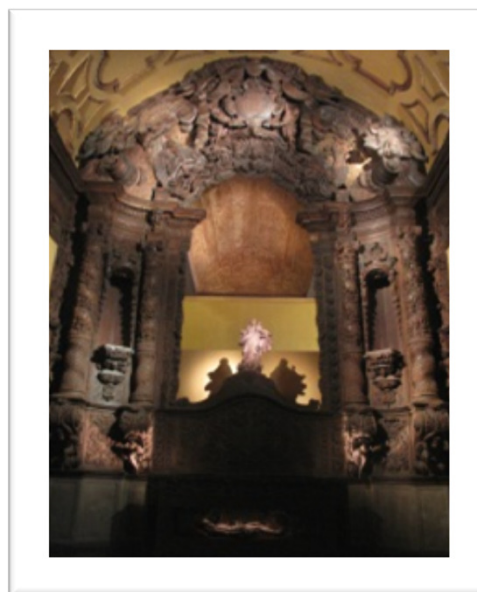


Para águas mais profundas

“Como em águas profundas está o conselho no coração do homem:
mas o homem de sabedoria o tirará para fora!”
Provérbios, 50:5



- Sair da superfície
- Tutela – conhecimento, pesquisa e conservação
- Intervenções criteriosas - apagamentos
- Produção é reflexo da experiência
- Necessidade urgente conservação da Capela da Ordem Terceira de São Francisco
- O Retábulo como objeto construído a partir de uma história contada com fragmentos de memória, representados por pinturas, esculturas, retratos – complexidade visual



Retábulos de Belém