



Vidas por entre pigmentos, madeiras e argilas: conexões da arte na Belém colonial

Lives through pigments, woods and clays: connections of art in the colonial city of Belém

OLIVEIRA, Domingos Sávio de Castro¹

Resumo: Este artigo aborda os encontros e/ou desencontros ocorridos na cidade de Belém do Grão Pará no século XVIII, que provocaram mudanças na sua estrutura urbana e em sua sociedade. Encontros e/ou desencontros que colocaram saberes tradicionais e acadêmicos em contato. Ocorridos entre indígenas, negros africanos, mestiços, religiosos e o arquiteto italiano Antônio José Landi, deram origem a uma obra significativa no que diz respeito às artes ornamentais e à arquitetura, repleta de referências das matrizes culturais que, dessa mistura, fizeram parte - brancos europeus, indígenas locais e negros africanos - adaptados à região: produtos da transculturação ocorrida.

Palavras chave: Arte ornamental, Arquitetura Colonial, Belém, século XVIII, transculturação

¹ Doutor em História Social da Amazônia (PPHIST / UFPA / 2017). Mestre em Artes (PPGArtes / UFPA / 2011). Especialista em Interpretação, Conservação e Revitalização do Patrimônio Artístico de Antônio José Landi (UFPA / FAU / Fórum Landi / 2008). Arquiteto (UFPA / 1990). Dedicou-se à pesquisa da arquitetura do século XVIII em Belém-PA, com ênfase no repertório ornamental do arquiteto italiano Antônio José Landi. Servidor do Ministério Público do Estado do Pará. Email: dscoliveira2008@gmail.com.

Abstract: This paper studies the matches and/or mismatches occurred in the city of Belém in the 18th century, which caused changes in the town and in its society. Matches and/or mismatches that put local traditions and European academic knowledge in contact. Occurred among indigenous, black Africans, mestizos, religious and the Italian architect Giuseppe Antonio Landi, it gave rise to an important work in respect to the ornamental arts and architecture. This work is full of arrays that were part of cultural matrices - white Europeans, local indigenous and black Africans - adapted to the region: products of transculturation that occurred.

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

Considerações Iniciais

Este texto² trata dos encontros e desencontros ocorridos nos séculos XVII e XVIII entre tradições da arte, originárias de matrizes diversas e que se encontraram no que, hoje, conhecemos como a cidade de Santa Maria de Belém do Grão Pará.

Se pensarmos que o século XVIII, na antiga capital do Estado do Grão-Pará e Maranhão, foi marcado por uma série de aproximações, trânsitos e confrontos culturais, temos em vista que, de certa maneira, essas transformações marcaram a história da arquitetura, das artes e da cultura da região.

Na primeira metade desse século, os encontros ocorridos entre indígenas, negros, mestiços e religiosos, de cujos trabalhos desenvolvidos nas oficinas jesuítas e nos canteiros de obra foi ambiente de tensões e aprendizado dos saberes tradicionais locais e dos saberes acadêmicos europeus. E, na segunda metade, entre a cidade em formação, sua sociedade, seus costumes, sua fauna e sua flora e o arquiteto italiano Antônio José Landi (1713-1791), que veio para o Brasil, como desenhador de história natural, integrando a Comissão Demarcadora de Limites enviada ao Norte do país, de cujas intervenções arquitetônico-artísticas nas edificações (civis, religiosas e militares) deixou marcas na paisagem da cidade.

Este tema é resultado de um processo de colonização nada ordenado, mas, certamente, “sinônimo de desordem e caos”, pautado na “conquista das almas, dos corpos e dos territórios do Novo Mundo” (GRUZINSKI, 2001, p.73, 63). Esse dado é significativo e não pode ser ignorado quando se pretende entender a evolução da colonização europeia e as misturas não apenas biológicas, mas de práticas e crenças geradas pelas conquistas, que são vistas, portanto, a partir das trajetórias entrecruzadas e de heranças que se encontram e que tornam difícil constatar “onde começa o mundo dos indígenas, onde começa o mundo dos conquistadores”, tais as imbricações geradas pelas trocas ocorridas e pelos vínculos formados entre os dois mundos (GRUZINSKI, 2001, p.78, 79 e 80).

Com este texto, aspiro contribuir com as discussões de que a arquitetura e a arte ornamental do período colonial são campos de pesquisa e, ao mesmo tempo, confrontos sobre os usos da arte. Nesse sentido, trata-se de um momento de escolhas e de transformações responsáveis por transmitir um conjunto de saberes, técnicas e

² Artigo baseado na tese *Entre garças, conchas e tinturas de carajuru: história, arquitetura, arte ornamental e transculturação no Grão-Pará setecentista*, apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia – PPHIST/UFPa, sob a orientação do professor Dr. Aldrin Moura de Figueiredo, em outubro de 2017.

fazerem que colaboraram com a cultura visual do passado e colaboram com a do presente. Ambos os períodos contribuíram com o que vemos da produção herdada do homem da colônia e, nela, é possível perceber o encontro de saberes de realidades distantes.

Com tais considerações, o texto está embasado nas obras dos padres João Daniel e João Felipe Bettendorf, bem como no material produzido por Alexandre Rodrigues Ferreira, entre outros, e, teoricamente, utiliza as ideias de Serge Gruzinski e Marie Louise Pratt.

As primeiras considerações sobre encontros e desencontros

Na primeira metade do século XVIII, surgiu, em Belém, uma produção artística de qualidade - pintura e escultura na madeira - que é reconhecida mundialmente. Produção, que, atualmente, encontra-se parcialmente nos conjuntos arquitetônicos dos jesuítas, dos carmelitas, dos mercedários e dos franciscanos.

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

A competência dos “Caripunas e Curinas, gente mui curiosa para lavar obras de mãos, como bancos e cousas semelhantes, tão delicadas e curiosamente feitas” (BETTENDORF, 1910, p.55) causou surpresa ao padre João Felipe Bettendorf (1623/25-1698) e, por sua vez, ao padre João Daniel (1722-1776), a “grande habilidade e aptidão dos índios da América para todas as artes e ofícios da república” (DANIEL, 2004, v.1, p.341). Tais competências provocaram comparações aos mais hábeis europeus, visto que “poderiam dar lição aos nossos escultores” (BETTENDORF, 1910, p. 55). E se soubessem “ler os livros, e neles as regras de qualquer arte, talvez levariam a palma os mais famigerados mestres do mundo” (DANIEL, 2004, v.1, p. 342).

Essas observações de surpresa com as capacidades dos indígenas mostram o olhar do estrangeiro sobre aquela realidade vivenciada e apontam, então, uma conclusão antecipada de que os indígenas, tidos como “bárbaros” (BETTENDORF, 1910, p. 28), “incultos” (VIEIRA), possuidores de “grande preguiça” e de que “nada fazem senão quando são mandados” (DANIEL, 2004, v.1, p. 342), não possuiriam competências artísticas ou não seriam capazes de desenvolvê-las. Aptidões essas, que seriam particulares aos europeus ali chegados.

A admiração faz lembrar, entretanto, que esses homens já utilizavam talento e habilidade para as artes, ratificados em séculos de produção de cestaria, de tecelagem, de pintura corporal, de arte plumária, de cerâmica e de artefatos, cuja vivência e prática dessas aptidões contribuíram, para a produção dessa “nova” arte surgida na região. Ou seja, aquela experiência, em parte, não era nova para eles, tendo em vista que já faziam “algumas curiosidades de debuxos e embutidos só com o instrumento de algum dente de cotia, que não só são estimados dos europeus, mas também claros indícios de sua grande habilidade” (DANIEL, 2004, v.1, p.341-2).

O encontro dos missionários europeus com os indígenas locais, um encontro de mundos distintos, gerou enfrentamentos e trocas de saberes com os quais passamos a conviver, muito embora tenhamos nos acostumado a pensar em um movimento de sentido

único, apenas de recepção: aquele que domina, transmite / impõe seus conhecimentos ao dominado. Entretanto, o que ocorreu, foi uma *transculturação*³ (ORTIZ, 1983, p.86), uma *mestiçagem*⁴ (GRUZINSKI, 2001, p.67-70) na região, a *zona de contato*⁵ (PRATT, 1999, p.31) ou *espaço de mediação cultural* (GRUZINSKI, 2001, p.67-70).

O homem local absorveu, de maneira seletiva, o que o estrangeiro lhe transmitiu, ao mesmo tempo em que este se viu também influenciado por aquele: os dois personagens, homem local (colonizado) e homem estrangeiro (colonizador), antes separados histórica e geograficamente, interagiram, no tempo e no espaço, “frequentemente dentro de relações radicalmente assimétricas de poder” (PRATT, 1999, p.31-2).

É importante destacar que esse aspecto não seja analisado de maneira polarizada. Afinal, não devemos apontar os indígenas como as eternas vítimas frente aos europeus, esquecendo-se de se considerar as trocas entre eles e os demais indivíduos e grupos (negros africanos), que transitaram entre os dois nos *espaços de mediação* e tiveram função efetiva na história da colonização. Nesse ponto é “que aparecem e se desenvolvem novos modos de pensamento” que irão “transformar e criticar o que as duas heranças, ocidental e ameríndia, têm de pretensamente autêntica” (GRUZINSKI, 2001, p.48-9).

No encontro, não se pode negar, que trocas ocorreram. E isso é visto, por exemplo, no uso dos materiais nativos pelo estrangeiro, como nos conta Bettendorf de uma imagem de Nossa Senhora do Socorro, pintada por ele com “tintas da terra”, que fora trazida da igreja de Inhuaba e que, dado seu estado precário, precisou pintar novamente com “tintas do Reino”, de tal forma que, mesmo não sendo pintor, “sahiu muito linda” (BETTENDORF, 1910, p.660). Ou ainda no relato: “Eu, que tinha ficado em Inhuaba, aldêa de riba, tendo exposto um bello painel de Nossa Senhora do Socorro e outro de S. Francisco Xavier, ambos pintados com um cipó por minha propria mão, [...]” (BETTENDORF, 1910, p. 592-3).

Marcas locais na produção do período

Essa produção de arte do período deu-se nas oficinas de escultura e pintura implantadas nos colégios dos religiosos com a preparação de mão de obra local (indígenas, negros, mestiços e noviços) sob as orientações de padres e irmãos inicianos, artífices vindos da Europa, de tal forma que tivessem independência artística da Metrópole. Esses profissionais foram responsáveis pela execução, não só da imaginária, mas também das pinturas, possivelmente, a partir da cópia de imagens de “santinhos”, das gravuras dos missais, dos livros de hagiógrafos e dos tratados de escultura, de pintura e de emblemas, entre outros, existentes nas bibliotecas dos Colégios (MELO, 2012, p.1 36-7). Conforme o padre Serafim Leite (1942, p. 238-9), os trabalhos foram orientados por

³ Para Fernando Ortiz (1983, p.86), transculturação é o conjunto dos variados fenômenos que se originaram em Cuba pelas complexas transmutações de culturas que ocorreram no país, que, sem as conhecermos, é impossível entender a evolução do povo cubano sob os aspectos econômicos, institucionais, jurídicos, éticos, religiosos, artísticos, linguísticos, psicológicos, sexuais, entre outros.

⁴ Para Serge Gruzinski (2001, p.67-70), mestiçagem é o fenômeno observado nas misturas entre os grupos sociais provenientes de locais distintos (África, Europa) com o homem local, ocorridas desde o século XVI na América, no qual esse homem imprime na produção do estrangeiro os traços das suas referências visuais.

⁵ Para Marie Louise Pratt (1999, p.31), espaço de encontros coloniais é o local no qual as pessoas geograficamente e historicamente separadas entram em contacto umas com as outras e estabelecem relações contínuas, geralmente associadas a circunstâncias de coerção, desigualdade radical e obstinada.

portugueses, italianos, austríacos, franceses e flamengos, o que contribuiu para que os aprendizes recebessem influências de naturezas diversas.

Em Belém, a mais remota referência às oficinas está no *Catalogo deste Colégio de Santo Alexandre, seus bens, oficinas, fazendas, servos, gados, dispendios e dividas activas e passivas*, de 1720 (CATALOGO *apud* MARTINS, 2009, v.2, p.188-99), no qual há menção de que a Botica era utilizada pelo “Irmão Escultor e rapazes que aprendem” confirmando, assim, um movimento de formação de mão de obra dentro do Colégio do Pará. O Colégio, aliás, possuía um bom corpo de oficiais pedreiros, carpinteiros, escultores, torneiros, alfaiates, tecelões, canoeiros e serradores, muitos deles, provenientes de fazendas e engenhos da região, de propriedade dos jesuítas, além de ser bem aparelhado no que diz respeito às ferramentas para o desenvolvimento das atividades (CATALOGO *apud* MARTINS, 2009, v.2, p.195-7).

O referido *Catalogo* faz referência a vários nomes que trabalharam no Colégio de Santo Alexandre, entre negros, indígenas e cafuzos, provenientes das fazendas jesuíticas de Jaguarari, Gibrié e Mamaiacu, e do engenho de Ibirajuba: os pedreiros Francisco Massus (negro, escravo), Manuel Garcia (negro, escravo), Estevão, Manuel (negro), Mathias (indígena), Cayetano (indígena forro); os ferreiros Cazimiro (indígena), Sylvestre (indígena), Pero (negro), Lázaro (negro forro), Miguel (negro, escravo) e Ignácio (escravo); os carpinteiros Ignácio (negro, escravo), Feliz (negro, escravo), Antônio Guaiapi, Raymundo Tupinambá, Mandu Gregório, Severino (indígena), João (indígena) e Mandú (cafuzo, escravo); os escultores Marçal (indígena, escravo), Ângelo (indígena, escravo) e Faustino (indígena, escravo); os torneiros Antônio e Clemente (indígenas, escravos); os alfaiates Francisco (negro, escravo), Duarte (indígena, escravo), Antônio Corcovado (negro, escravo); e os tecelões Januário e Antônio (forro) (CATALOGO *apud* MARTINS, 2009, v.2, p.196-7). Essa relação mostra que o fluxo de mão de obra entre as propriedades dos jesuítas e o Colégio era frequente. Por Serafim Leite (1953, p.111-279), sabe-se ainda que havia um constante revezamento de irmãos entre serviços mecânicos e domésticos, por exemplo, o que demonstra a escassez de religiosos.

Na construção da igreja inaciana do Pará, em particular de seus ornamentos, é possível perceber a marca dessa mão de obra. Nas faces dos anjos (Figura 1), os traços fisionômicos impressos na madeira guardam as linhas do homem local e não do homem europeu, como se poderia esperar. Semelhante detalhe também pode ser observado no retábulo mor da Igreja do Carmo, precisamente nas feições dos atlantes. A mão de obra deixou, assim, a marca impressa em sua produção.

Figura 1 - Anjo na capela mor da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Acervo pessoal

Outro exemplo desse registro da mão de obra na produção da arte é o par de anjos

FACES DA HISTÓRIA, Assis-SP, v.5, nº2, p. 124-147, jul.-dez., 2018.

tocheiros (Figura 2) pertencente ao acervo do Museu de Arte Sacra do Pará. Peças que “servem de admiração aos europeus e são a primeira obra que fez um indígena daquele ofício; e se a primeira saiu tão primorosa, e de primor, que obras de prima não faria depois de dar anos ao ofício” (DANIEL, 2004, v.1, p.342). Tais peças têm sua autoria atribuída ao jesuíta João Xavier Traer (1668-1737), austriaco, pintor e escultor, também autor dos púlpitos da Igreja de Santo Alexandre.

Figura 2 - Anjos tocheiros, Museu de Arte Sacra do Pará, Belém, PA



Fonte: MARTINS, 2009, v.1, p. 385-6

Chama a atenção nas peças, assim como em um anjo adorador (Figura 3), todas produzidas nas oficinas do Colégio do Pará, as tais características das feições, mais se aproximando dos traços fisionômicos do homem local e diferentes dos talhados nas obras europeias, por exemplo. Essa utilização das características do homem da região, que faz uma conexão da fé com a realidade do lugar, aproxima os fiéis de suas referências.

Figura 3 - Anjo adorador, Museu de Arte Sacra do Pará, Belém, PA



Fonte: Acervo pessoal

As aves, que o barroco utilizou, originalmente, as fênix⁶ e os pelicanos⁷, podem ter sido inspiradas nas garças ou nos cauauãs, ou, como sugere Idanise Hamoy (2012, p. 119), nos urubus ou nas águias, exemplos de aves locais. Vejam-se os pássaros nos retábulos laterais da Igreja de Santo Alexandre, que remetem às espécies barrocas, embora tenham referências, certamente, nas espécies da região. Ou no retábulo mor da Igreja do Carmo que lembram os “papagaios amazonienses” (Figura 4), conforme destaca Lourdes Sobral (1986, p. 38).

⁶ As fênix estavam ligadas à imortalidade da alma humana (HEINZ-MOHR, 1994, p.159) e, a partir da Idade Média, à ressurreição de Jesus Cristo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.495).

⁷ Os pelicanos, alimentando seus filhotes com suas carnes e seu sangue, simbolizavam o amor paternal, relacionando-o a Cristo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.810).

Figura 4 – Pássaro no retábulo mor da Igreja do Carmo, Belém, Pará



Fonte: Acervo pessoal

Não é improvável que os cachos de uvas (Figura 5) esculpidos, estranhos ao olhar dos indígenas, tenham sido inspirados pelas espécies locais como pitombas, pupunhas ou açais. Afinal, essas eram as referências visuais dos escultores. Contudo, não é possível afirmar se essa foi a ideia do artífice, mas pode-se pensar que o resultado alcançado é consequência do encontro a que me referi anteriormente. O missionário teria desenhado a fênix ou o cacho de uvas, elementos desconhecidos do indígena escultor que usou de suas referências visuais e, assim, fez essas citações e obteve, como resultado, o produto do encontro e do enfrentamento, não de duas culturas, mas do que Gruzinski (2001, p. 273) chama de “dois modos de expressão e comunicação”, isto é, a *indianização* no fazer. Para ele, não há choque ou substituição, mas um ajustamento de elementos diferentes que, reorganizados, ganham um sentido (GRUZINSKI, 2001, p. 197) expresso por um pensamento mestiço.

Figura 5 - Cachos de uvas, retábulo da Sacristia da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Acervo pessoal

O produto obtido, portanto, é resultado da combinação da cultura com a sociedade na qual está inserido e para a qual é produzido. A leitura não ficou prejudicada e a mensagem foi transmitida. Não quero dizer que este ou aquele animal ou fruto foi o modelo seguido pelo índio-escultor, mas provocar a reflexão de que, se o artista não tinha em seu repertório de imagens a figura de um pelicano ou de um cacho de uvas,

pode ter tomado outras fontes como modelos. Além disso, é necessário reforçar o protagonismo dos indígenas, que, como se vê por Bettendorf, já se colocavam como partícipes da cena, lado a lado dos religiosos, reivindicando e, mesmo, quando preciso, desnorteando-os com habilidade (ARENZ, 2014, p. 77).

Ainda no que se refere aos encontros de realidades distintas, na segunda visita pastoral à ilha do Marajó em 1786, o Frei Caetano Brandão visitou uma pequena capela e, nela, encontrou duas imagens: “huma de nossa Senhora que nas feições, e no vestido representava huma índia do Paiz” e outra de S. José “a figura de hum Ermitão já velho, e caduco” (AMARAL, 1818, v.1, p.262-3). O homem local, tomando um objeto alheio a sua cultura (a Virgem Maria), agregou características nas feições e nas vestes e reinterpretou-o, aproximando-se dele (NEVES, 2012, p.128-30).

O tema dos encontros de repertórios que o historiador Serge Gruzinski chama de mestiçagem - o homem local plasmando na sua produção os traços das suas referências visuais - é comumente visto nas Américas portuguesa e espanhola. Minas Gerais, por exemplo, tem, nos tetos de algumas de suas igrejas coloniais, personagens mestiços e negros. As Marias mestiças, representações da Virgem Maria, feitas por Manoel da Costa Ataíde (1762-1830), possuem traços negros como a *Nossa Senhora da Porciúncula* (1801-1812), no forro da nave da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em Ouro Preto: uma reinterpretação do discurso visual europeu, específico para um espaço das irmandades de homens negros e pardos na Capitania das Minas, “onde as carnações das personagens parecem bem mais escuras do que aquelas presentes em outras obras do pintor” (OLIVEIRA, 2011, p.100-1, 105).

A mistura entre indígenas e colonizadores aproxima-se do que Décio Guzmán (2015, p.5) chama de “caboclicização” e ocorreu entre 1650 e 1720. Para o autor, o processo, ocorrido em povos locais, envolveu a aprendizagem da chamada língua geral - o *nheengatu* -, bem como as alterações dos costumes cotidianos, a sedentarização, o uso combinado da agricultura com a caça e a pesca, o comércio em larga e pequena escalas, diferente do escambo, anteriormente praticado, e a vida urbana aos moldes ocidentais, além das crenças e práticas religiosas, que foram substituídas pelas cristãs.

O processo inverso também ocorreu, ou seja, os portugueses, na convivência com os nativos e dadas as necessidades de seguir com as ações colonizadoras, também se *indianizaram*, incorporando costumes da vida local. Ter, a sua disposição, os produtos da floresta, deixava o homem local menos empenhado em produzir além do necessário ao seu sustento. Dessa maneira, em razão da indolência, da preguiça e do ócio em que fora criado, a visão de homem menos empenhado, dava ao estrangeiro a impressão de que não possuía a ambição pela produção. Sendo assim, os locais possuíam dinâmica particular de trabalho, baseada nas particularidades regionais ligadas ao clima e às práticas religiosas, o que era criticado pelos missionários que o viam com desprezo (GUZMÁN, 2015, p.05, 17).

As técnicas, os materiais e as tradições locais, estranhos ao uso dos religiosos, foram, aos poucos, sendo incorporados e adaptados aos seus de origem, combinados com eles e até aperfeiçoados, na produção da arte e da arquitetura por eles desenvolvidas. E, como as trocas sempre acontecem, é possível pensar em um movimento de sentido oposto e que o fazer do europeu, trazido pelos padres-artistas, tenha deixado marcas

na produção dos artefatos indígenas: seus métodos, seu repertório ornamental, suas técnicas e seus materiais.

Um movimento de sentido inverso

Trabalhos como os de Frederico Barata (1951) e de Ulpiano de Meneses (1972) chamam a atenção para os cachimbos encontrados em estudos arqueológicos no Pará. Esses cachimbos apresentam elementos decorativos, detalhes de vegetais estilizados – flores e rosáceas – típicos dos objetos, do mobiliário e da arquitetura do colonizador, sugerindo, quiçá, uma influência jesuítica nas peças, a partir da imitação de vegetais, entalhados, por exemplo, nas obras da Igreja de Santo Alexandre, e dos ensinamentos obtidos nas oficinas jesuíticas. Do contato com os mestres artifices, o indígena pode ter absorvido tais temas e passou a utilizá-los em seus próprios objetos, propiciando o trânsito de informações, saberes e experiências nos dois sentidos. É possível, então, perceber o objeto de uso indígena adornado com o repertório do colonizador, utilizando técnicas de pintura e materiais locais (MARTINS, 2009, v.1, p. 258, 261).

Os cachimbos teriam sido executados a partir do contato com os portugueses, já que possuem características diferentes dos demais produzidos por esse agrupamento, pois seus traços estilísticos sugerem, segundo Frederico Barata, “uma inovação tecnológica local derivada das relações de contato” (BARATA *apud* MARTINS, 2012, p.164) com base nos encontros. A maioria dos cachimbos da coleção é simples e sem ornatos. Porém, alguns exemplares possuem elementos ornamentais incisos (Figura 6), como, por exemplo, folhas, flores e enrolamentos, o que leva a pensar na possível influência europeia na ornamentação do artefato aos moldes do barroco português. Dessa maneira, repete a linguagem presente em objetos de prata dos jesuítas bem como da arquitetura, sobretudo nas obras entalhadas em madeira dos púlpitos e altares das igrejas. São, portanto, “elementos discordantes e intrusivos da cultura local”, “resultado da presença europeia na região a partir do século XVII” (MUSEU, 1999, p. 43). Em outras palavras, o homem local se apropriou dos hábitos, objetos e repertório ornamental do colonizador, reinterpretando-os e utilizando-se de suas argilas e técnicas: um exemplo do processo de mestiçagem que resultou na cultura híbrida luso-indígena da Amazônia.

Figura 6 – Cachimbo de cerâmica pertencente à coleção “Frederico Barata” do Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, PA



Fonte: MUSEU, 1986, p. 162

A coleção do Museu da Ciência da Universidade de Coimbra possui três objetos

ornamentados com motivos florais em suas superfícies: uma anta⁸ e um porco⁹, ambos de borracha, e um polvorinho¹⁰ (porta pólvora) (Figura 7) de chifre retorcido, todos com incisões. Os objetos foram coletados pelo naturalista baiano Alexandre Rodrigues Ferreira, na *Viagem Philosophica* e, possivelmente, foram produzidos por indígenas da região Amazônica. Sobre os ornamentos existentes nas peças, é admissível pensar em relações de semelhança com aqueles utilizados na arte e na arquitetura do período (Figura 8).

Figura 7 – Polvorinho de chifre retorcido, com incisões florais



Fonte: Museu da Ciência da Universidade de Coimbra – Coleção Online¹¹

Figura 8 – Detalhes de pinturas de tetos da Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará



Fonte: Acervo pessoal

É pertinente destacar também a possibilidade de influências semelhantes na pintura corporal. Francis de Castelnau, em seus relatos de viagem pela América do Sul (1843-47), ao comentar a respeito da etnia Kadiwéu, descendentes dos Guaikurú, diz: “Os Cadiueu pintam o corpo com genipapo, desenhando nele figuras muito regulares, feitas de linhas concêntricas e de bonitos arabescos” (CASTELNAU, 1949, t.2, p. 244). Uma das aquarelas constante do relatório da viagem (CASTELNAU, 1852, prancha 37) mostra um indígena da etnia Guaikurú (Figura 9) com pinturas corporais que também apresentam as linhas concêntricas descritas pelo autor e assim pensar em relações com as volutas utilizadas na arte e na arquitetura produzidas no período (Figura 8).

⁸ N.º inventário – ANT.Br.60. Disponível em: <<http://museudaciencia.inwebonline.net/ficha.aspx?id=1222&src=antropologia>>. Acesso em: 12 nov 2018.

⁹ N.º inventário – ANT.Br.61. Disponível em: <<http://museudaciencia.inwebonline.net/ficha.aspx?id=964&src=antropologia>>. Acesso em: 12 nov 2018.

¹⁰ N.º inventário – ANT.Br.84. Disponível em: <<http://museudaciencia.inwebonline.net/ficha.aspx?id=1738&src=antropologia>>. Acesso em: 12 nov 2018.

¹¹ Disponível em: <<http://museudaciencia.inwebonline.net/ficha.aspx?id=1738&src=antropologia>>. Acesso em: 12 nov 2018.

Figura 9 – Litografia de Pochet de um indígena Guaikurú, do Paraguai, com pinturas corporais com linhas concêntricas



Fonte: CASTELNAU, 1852, t. 2, Prancha 37

Na documentação produzida por Alexandre Ferreira durante a *Viagem Philosophica*, há uma iconografia que reproduz indígenas Jurupixuna, ou bocas-negras, com seus trajes ritualísticos e uma máscara com ornatos (Figura 10). O detalhe da ornamentação da máscara lembra também as volutas existentes nas obras jesuíticas.

Figura 10 - Detalhe da máscara ritualística dos indígenas Jurupixuna/Ticuna



Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa em História – Universidade Federal do Paraná¹²

Pertencentes também ao Museu da Ciência da Universidade de Coimbra, e coletados na *Viagem Philosophica*, dois recipientes, um de cabaça¹³ (Figura 11) e outro de cuia¹⁴ (Figura 12), ornados com pinturas policromadas, guardam nas formas, nas cores e no tema das flores, alguma semelhança com a linguagem dos religiosos estrangeiros (Figura 8). Esses objetos também seriam exemplos da absorção, pelos indígenas, do repertório ornamental utilizado pelos religiosos que estiveram na região?

¹² Disponível em: < http://www.cedope.ufpr.br/images/mascaras_trecuna.jpg >. Acesso em: 14 nov 2018.

¹³ N.º inventário – ANT.Br.195. Disponível em: <<http://museudaciencia.inweonline.net/ficha.aspx?id=%201794&src=antropologia>>. Acesso em: 16 set 2018.

¹⁴ N.º inventário – ANT.Br.193. Disponível em: <<http://museudaciencia.inweonline.net/ficha.aspx?id=1780&src=antropologia>>. Acesso em: 16 set 2018.

Figura 11 – Recipiente de cabaça decorado com pintura floral policromada



Fonte: Museu da Ciência da Universidade de Coimbra – Coleção Online¹⁵

Figura 12 – Recipiente de cuia decorado com pintura policromada com flores e frutos



Fonte: Museu da Ciência da Universidade de Coimbra – Coleção Online¹⁶

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

Estudos realizados em sítios históricos do sul e sudeste do país revelam objetos da cultura material, em particular os cachimbos, ligados às populações negras que habitaram aquelas áreas. Para Camilla Agostini (1998, p.126-7), os cachimbos representam a “manutenção de traços étnicos como uma forma de resistir à coisificação pretendida pelo colonizador” tendo em vista que as incisões nas peças, muitas vezes, estão ligadas a grupos específicos.

As características morfológicas e ornamentais, em particular, as sequências de linhas paralelas presentes nas bordas desses cachimbos, mostram alguma referência com os exemplares encontrados nas escavações realizadas na reforma do porto de Belém (Figura 13). Esse paralelo faz aventar essa possibilidade, o que seria uma zona de contato, entre o local (indígena) e o estrangeiro (africano) e que, portanto, teria contribuído para a formação de uma cultura afro-indígena¹⁷ -, alargando o olhar para

¹⁵ Disponível em: <<http://museudaciencia.inwebonline.net/ficha.aspx?id=%201794&src=antropologia>>. Acesso em: 16 set 2018.

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

¹⁷ A respeito do tema da cultura afro-indígena, ver: PACHECO, 2012.

além dos encontros indígena/branco e negro/branco.

Figura 13 – Cachimbos de cerâmica, Memorial do Porto, Belém, Pará



Fonte: Acervo pessoal

Por entre pigmentos locais

A utilização da matéria-prima local na produção de pigmentos para as obras pode, certamente, ser pensada quando se observam: os relatos do padre Bettendorf (1910) e de Alexandre Ferreira (1885, 1886, 1887), o tratado do padre João Daniel (2004) e o manuscrito de História Natural de Antônio José Landi (*apud* PAPAVERO *et al*, 2002).

Na execução dos elementos ornamentais das pinturas de alguns dos tetos da Igreja de Santo Alexandre foram utilizados pigmentos vermelhos, azuis, amarelos, marrons e dourados, sobre fundo branco. Não é possível dizer se as tintas utilizadas nas pinturas referidas foram trazidas de Portugal ou se foram produzidas no próprio lugar. Mas é possível pensar, por certo, que os pigmentos tenham sido extraídos das plantas, dos animais e dos minerais autóctones, afinal eram abundantes na região, utilizando-se as técnicas dos indígenas na sua extração. Sabe-se, por exemplo, pelo Padre Bettendorf (1910, p.660) que, desde o século XVII, eram utilizadas, nos retábulos e nos painéis executados no Pará, não somente as chamadas “tintas do reino”, importadas da Europa, mas também as “tintas da terra”, produzidas a partir das experiências dos indígenas com a matéria-prima nativa na fabricação de pigmentos para a pintura de utensílios e para a pintura corporal.

Em sua crônica, Bettendorf faz, constantemente, referência à utilização de produtos da terra em suas obras nas missões. Conta-nos, por exemplo, que seu primeiro contato com os indígenas foi na aldeia de Mortiguara, próxima a Belém, onde, por falta de tinta, os ensinou a produzi-la a partir do carvão misturado ao sumo de algumas ervas. Tinta essa que era utilizada para escreverem as letras, com o auxílio de um pauzinho, nas folhas da pacobeira, uma espécie de bananeira, substituindo o papel (BETTENDORF, 1910, p.XXII).

Para a missão de Inhuaba (próximo à atual cidade de Cametá), o jesuíta pintou painéis com um cipó em honra a Nossa Senhora do Socorro e a São Francisco Xavier. Como haviam sido pintados com “tintas da terra”, com o tempo a pintura se deteriorou e, com efeito, foram repintados com “tintas do reino” (BETTENDORF, 1910, p. 592-3, 660).

O religioso relata que, na aldeia do Tapajós (atual Santarém), fez “um retábulo de morutim” ou miriti (*Mauritia flexuosa*)¹⁸ e pintou, ao centro, um painel com a imagem

¹⁸ Morutim é uma palmeira comum às regiões tropicais também chamada murity, mirity, mority, morety,

de Nossa Senhora da Conceição, com Santo Ignácio à direita e São Francisco Xavier à esquerda (BETTENDORF, 1910, p.169). Teriam esses painéis sido pintados com as “tintas da terra”? Nos chama a atenção, a matéria-prima que naquele momento serviu ao retábulo e que, ainda hoje, é utilizada: como palha para cobrir habitações; como fibra para tecer redes artesanais, tapetes, bolsas, paneiros, tipitis, cestos e balaios; para esculpir brinquedos variados; além de alimento, bebida e óleo medicinal, entre outros (SAMPAIO; CARRAZZA, 2012, p.20) indicando a permanência no uso dessa matéria.

O uso do miriti é referenciado também por Alexandre Ferreira em sua viagem pelo Rio Negro, na vila de Lamalonga, algumas décadas depois em 1786. Quando descreve a igreja matriz do lugar diz: “Não tem mais que o altar mor; o seu retabulo também é de muruti pintado; n’elle vi colocada a imagem de S. Joseph, que é o orago [...]” (FERREIRA, 1885, p.40). Em outro ponto, no ano de 1787, faz referência à vila de Moura, antiga aldeia da Pedreira, e, ao descrever o interior de sua igreja matriz, cita dois painéis, um de Nossa Senhora do Monte do Carmo e outro, do Espírito Santo, “ambos elles pintados com as tintas do paiz, tanto as imagens, como as tarjas” (FERREIRA, 1887, p.62). A partir disso, mostra, nas duas descrições, a permanência do uso dos materiais locais já no final do século XVIII.

Bettendorf faz referência aos barros (tabatinga, no falar local) que, segundo ele, existiam em abundância nas ribanceiras e em cores diversas (branco, vermelho e amarelo), mas que apenas o branco era utilizado com frequência, que “posto de molho e passado por um panno, e depois bem cozido serve de tinta primeira” aos demais pigmentos, substituindo o “gesso do Reino” (BETTENDORF, 1910, p. 28), utilizado pelos estatuários e pintores. “[T]ão fino, alvo, e precioso como o branco alvaiade” (DANIEL, 2004, v.1, p. 591). Assemelhava-se à cal e, como tal, era usado para a pintura de paredes e tetos. Era comumente misturado com o sumo da mutamba (*Guazuma ulmifolia*), a fim de torná-lo mais resistente (DANIEL, 2004, v.1, p. 538). No Solimões, era usado para caiar as edificações, juntado à goma líquida extraída do tronco da sorveira (*Couma macrocarga* ou *Couma utilis*), a fim de lhe dar mais firmeza (BAENA, 2004, p. 37). Vale lembrar que os produtos tintórios, os chamados “paus de tinta”, provenientes do Grão-Pará e do Maranhão estiveram em alta na Europa ainda no século XVII ao lado do algodão, do tabaco e do açúcar (CHAMBOULEYRON; CARDOSO, 2014, p. 69).

O padre João Daniel escreveu, em seu tratado *Das tintas* [...], a respeito dos pigmentos existentes na região, no qual mostra a notável biodiversidade quanto à matéria-prima necessária à fabricação de produtos destinados à pintura e ao tingimento, o que pode ser observado pela quantidade e variedade de

tintas pretas, muitas espécies de vermelhas, muita abundância de amarelas, roxas, verdes, e azuis, e todas as mais que usa a arte com a conveniência de ter também os ingredientes, e requisitos necessários para a praxe e uso como são a pedra-ume, o cravo, o óleo copaiba, e muitos outros (DANIEL, 2004, v.1, p.581).

O tratado *Das Tintas* é parte da obra *Tesouro descoberto no máximo rio Amazonas*, escrita no período em que João Daniel esteve preso em Portugal por dezoito anos, após ser expulso do Brasil por ordens pombalinas em novembro de 1757. É uma

moritim, mority, muruty, marotim, muriti, muryti, mirity, miriti, buriti, bruti, brutiz, burety, bority, buryti.

visão sistematizada do que se conhecia, naquele período, sobre a região que, hoje, é conhecida como Amazônia, sob os aspectos físicos, humanos, da flora e da fauna. No *Tesouro* [...], o religioso mostra seu interesse predominantemente pelas potencialidades da região amazônica, ao contrário do texto de Bettendorf, repleto de descrições de caráter etnográfico.

Os pigmentos vermelhos eram os que mais matéria prima possuíam, que delas se poderiam “carregar frotas inteiras, e dar que fazer a todos os pintores não só na Europa, mas de todo o mundo” (DANIEL, 2004, v.1, p.584). Os vermelhos, dentre outros, eram comumente extraídos de matérias primas como: o pau-campeche, as sementes de urucu, as folhas e flores do cipó carajuru, as folhas do arbusto pariri, as folhas do tajá vermelho, a erva carrapicho, os frutos da pacova-sororoca e as cascas do mangue, os barros cori e tauá, o inseto cochinha, o bicho vermelho e a lesma do caracol púrpura.

Assim como para as tintas vermelhas, havia uma grande diversidade de matérias primas para a produção das amarelas, como o pau amarelo, a erva pacoã, o barro tauá e o gengibre, “algumas tão finas, vivas, e preciosas” que seriam suficientes para fazer enriquecer quem as comercializasse “para outros reinos [...], especialmente na China, onde essa cor é só reservada para o imperador, e pessoas régias” (DANIEL, 2004, v.1, p. 582-4).

As tintas pretas eram mais fáceis de produzir, pois podiam ser obtidas a partir das misturas das tintas vermelhas, roxas ou azuis com outras substâncias (DANIEL, 2004, v.1, p. 590). Eram comumente extraídas da polpa do jenipapo (*Genipa americana*), sendo utilizadas pelos indígenas para a pintura corporal e para tingir objetos e tecidos.

Os pigmentos verdes eram produzidos a partir da erva mata-pasto (*Chromolaena maximiliani*), de seu sumo, “muito verde e lustroso” extraído das suculentas folhas, era preparada a tinta (DANIEL, 2004, v.1, p. 591).

Algumas das matérias que originavam as tintas amarelas também eram usadas para douramento. Mas, além disso, algumas resinas também eram aplicadas com a mesma função. O Padre João Daniel suspeitava de que o dourado dos vasos e cuias provenientes de Quito era originário de um verniz que simulava ouro. Tal acabamento teria sido descoberto por um missionário que, ao ferver a resina do pau jotaí ou jutaí (*Hymenaea courbaril*) com óleo de copaíba, obtivera um verniz de excelente qualidade, e que, ao pintar molduras de um quadro, estas ficaram douradas (DANIEL, 2004, v.1, p. 591, 593).

Além dos pigmentos, os óleos, as resinas, os vernizes e os fixadores, necessários aos trabalhos de pintura, também possuíam fontes nos produtos encontrados no local.

O óleo de copaíba (*Copaifera Langsdorfii*), por exemplo, era utilizado na pintura em vez do óleo de linhaça. É tamanha a resistência que proporciona que, nas pinturas em que é empregado, não há necessidade de colas ou resinas, e por isso, era o óleo mais usado nas tintas. É um verniz eficaz, protegendo as superfícies contra as intempéries. O azeite (ou óleo) de andiroba (*Carapa guianensis*) também era utilizado misturado às tintas e, com seu gosto amargo, evitava o aparecimento de traças, sendo, por isso, também aplicado nas embarcações, adicionado ao breu (DANIEL, 2004, v.1, p. 592-3).

Quanto às resinas, havia uma grande variedade na região: a almécega, a jutaica,¹⁹
19 Nas duas publicações da Crônica do padre João Daniel - a da Biblioteca Nacional, de 1975/76, p. 434 e da Editora Contraponto, de 2004, p. 593 - o autor se refere às resinas da seguinte maneira: “Outras; que

o macacu, a goma arábica e a goma de caju eram as mais utilizadas. As três primeiras derretem no fogo e endurecem com a água e, por essa característica, a partir delas se faziam variedades de vernizes (DANIEL, 2004, v.1, p. 593).

Os fixadores são outra categoria de produtos empregados nas pinturas para aumentar sua durabilidade. Dentre as matérias primas de onde se extraem, estão: a xixiiba, a pedra ume, o cravo (fino ou grosso), o sumo ou a casca do limão azedo, as cascas de frutas com espinho (cidras, laranjas, limas) e até a urina humana. João Daniel relata, ainda, o uso de uma receita para fixação de tintas em matérias sólidas. Os indígenas costumavam ferver em fogo lento, por aproximadamente nove dias, uma porção de água retirada do esterco de boi juntamente com uma porção de pedra ume. A tinta obtida desse processo era fervida junto com a matéria que se queria tingir em recipiente tampado. O resultado era tão satisfatório que parecia sua cor natural (DANIEL, 2004, v.1, p. 593-5).

Relatos de uso da matéria-prima da região na pintura das edificações são encontrados na documentação do período. Alexandre Ferreira, por exemplo, informou desse uso quando, ainda em Lamalonga, em 1786, registrou que a igreja matriz estava “pintada por dentro em fôrma de azulejo, sem tinta alguma de mais custo do que a do curi e tauá, o anil e a tabatinga” (FERREIRA, 1885, p. 40). Portanto, utilizando os produtos da região, foi possível alcançar composições coloridas como essa que usava os pigmentos vermelho, amarelo, azul e branco. O que Bettendorf descrevera no século XVII, ainda continuaria em uso no século seguinte, mostrando a permanência do uso da matéria-prima local.

A variedade e a quantidade de matérias primas locais com possibilidades de produção de pigmentos eram amplas, porém, segundo os colonizadores, muito era perdido por não “haver curiosos” que as utilizassem (DANIEL, 2004, v.1, p. 591), além de ser local em que havia “uma imensidade de ervas e árvores de infinitas virtudes medicinais, que todas se poderão reduzir à cultura, se houvesse nestes moradores mais curiosidade” (CARTA *apud* MENDONÇA, 2005, t.1, p. 274).

As madeiras, muitas com origem e nome desconhecidos, eram tratadas com tamanho “desprezo e ignorância” que as queimavam “para semearem uns poucos feijões” (CARTA *apud* MENDONÇA, 2005, t.1, p. 274). Deve-se pensar, ainda, que o atraso da agricultura pode ser justificado pela escassez de mão de obra, por exemplo. Terras apropriadas havia, mas faltavam “os braços”, pois a mão de obra que chegava era mal distribuída e concentrada nas casas da cidade e dos seus subúrbios que desenvolviam atividades pouco produtivas: “acompanhamentos pompozos, para ostentações vãs de riqueza” (FERREIRA, 1886, p. 207).

Um italiano na floresta

Portugal, nesse período, reaproximara-se cultural e politicamente da Europa, após o século XVII, em que vivera isolado. Uma política de prestígio foi colocada em prática por D. João V, o Magnânimo, com vistas a reforçar, internamente, a autoridade da Coroa e, internacionalmente, dignificar a posição do país. Nesse panorama, as belas artes foram utilizadas como instrumento de engrandecimento real em consonância com

só se derretem ao fogo como almécega, jutaísico, macacu, e muitas outras [...]”, vale ressaltar que o termo “jutaísico” faz referência à resina do jutaí denominada jutaicaica.

os ideais do “Estado-espetáculo próprio do absolutismo monárquico”, tendo em vista que a renovação estética em terras lusitanas foi de responsabilidade dos estrangeiros que trouxeram o pomposo vocabulário do barroco internacional desde o final do século XVII (PIMENTEL, 1993, p.31), o que provocou, certamente, reflexos no Brasil.

A partir da chegada do arquiteto Antônio Landi a Belém, em 1753, com a Comissão Demarcadora de Limites, a arquitetura da cidade presenciou o aparecimento dos edifícios que marcam a paisagem dos bairros da Cidade Velha e da Campina até os dias atuais. Seguramente, transmitiu técnicas, maneiras de fazer e formas a serem utilizadas quando, pelas limitações encontradas, precisou fazer adaptações à realidade local, bem diferente daquela que viveu na Europa, propagando, assim, seus saberes. Pode ter tido como objetivo transpor modelos europeus de arquitetura para a cidade, o que é inconteste nas morfologias de suas igrejas e de seu palácio. Fez chegar ao Grão-Pará conhecimentos obtidos no continente europeu em prol da sua arquitetura, fazendo uso, por exemplo, de esquemas decorativos, aprendidos na Academia Clementina, de Bolonha, porém com adaptações e/ou simplificações, provavelmente, ocasionadas pelas restrições de materiais e de mão de obra do lugar. Recorreu ao uso de madeira nos retábulos da Sé e da capela da Ordem Terceira do Carmo, obra essa atribuída a ele. Essa prática era comum à arte luso-brasileira e rara em Bolonha, cujos retábulos eram, predominantemente, confeccionados de mármore ou de estuque (MENDONÇA, 2003b, p. 248).

Em seu manuscrito de História Natural, *Descrizione di varie piante, frutti, animali, passeri, pesci, rasine, e altresimile cose che se ritrovano in questa Cappitania del Gran Pará* [...] (PAPAVERO et al, 2002), no qual expõe aspectos da fauna e da flora da região Amazônica, Landi forneceu a receita para a produção de uma tinta vermelha produzida a partir de matéria-prima local, a folha do carajuru²⁰ (*Arrabidaea chica*) e que, possivelmente, aplicou nas pinturas de quadratura da Igreja de São João Batista, em Belém, em substituição às tintas importadas da corte (DINIZ, 2013).

Anteriormente, o padre João Daniel já descrevera a obtenção, pelos indígenas, do pigmento vermelho a partir dessa planta, por esfregação, cozimento e decantação da tinta (DANIEL, 2004, v.1, p. 585). Landi, por sua vez, relata que, muitas vezes, serviu-se do corante “com têmpera e com óleo, e resultou-me belíssima” e que, ao fazer as ilustrações da planta em seu *Descrizione*, pintou as flores com a própria tinta, estabelecendo mais uma zona de contato de seu trabalho com a natureza da região. Segundo o artista, “seria muito apreciada em qualquer parte da Europa se não fosse descurado pela preguiça dessas pessoas, e se alguma planta se acha, é por acaso, mas ninguém a cultiva” (PAPAVERO et al., 2002, p. 73-4). Ou seja, assim como os religiosos, também demonstrou incômodo com a chamada “preguiça” dos habitantes do local.

Virgínia Diniz analisou tecnologicamente as pinturas da igreja de São João Batista a fim de identificar os pigmentos nela utilizados, bem como o extraído do carajuru. Com a análise, os comparou com a intenção de estabelecer medidas de conservação preventivas e futuras propostas de restauro mais adequadas ao objeto, o que traz o saber tradicional de comunidades locais e sua utilização em obras de interesse mundial. Ao final, a pesquisadora concluiu que o pigmento do carajuru foi usado na tinta de execução da pintura da igreja, pois a que foi produzida a partir desse pigmento possui características muito próximas a da composição da tinta usada nas pinturas (DINIZ,

²⁰ Também denominado carajiru, crajiru, carajunu, crajuru ou pariri.

2013, p.78). Isso reforça, ainda mais, as ideias de mestiçagem geradas pelo encontro de realidades distintas: técnica de pintura estrangeira aliada à matéria-prima e à técnica de produção de tinta locais. Quanto à mão de obra, não há informações conhecidas, mas, possivelmente, estrangeira e local, com a participação do próprio arquiteto e, quiçá, de outro estrangeiro morador da cidade. E, quem sabe, com o amparo de algum dos oito pintores que aparecem no *Mappa das Famílias* [...] de 1778 (AHU, Cx. 94, D. 7509).

A obra de Landi precisava de materiais, como telhas, tijolos, vasos e taças de “terracotta”, que ficaram indisponíveis após a expulsão dos jesuítas que fabricavam esses utensílios. Para tal, por três anos, a partir de 1759, o arquiteto administrou a olaria da cidade (AHU, Cx. 47, D. 4339). Certamente, a falta de pedras estimulou Landi à produção dos elementos cerâmicos utilizados por ele não apenas como estrutura dos edifícios, mas em molduras de portas e janelas, colunas e frisos, à semelhança do que era aplicado em Bolonha àquela época. Valendo-se de sua técnica e utilizando a matéria-prima e a mão de obra locais, produziu os insumos necessários ao soerguimento de sua obra.

Outra adaptação do arquiteto aos materiais nativos foi a utilização de madeiras locais em alguns retábulos em Belém (Sé e Ordem Terceira do Carmo), pois, como já foi dito, em Bolonha era raro o uso desse material na produção, sendo frequentes o mármore e o estuque (MENDONÇA, 2003b, p.248). Além do mais, o arquiteto teve contato com a matéria-prima da região, suas técnicas e seus usos, porém, dada sua pouca intimidade com tais materiais, provavelmente contratou entalhadores com prática nas variadas madeiras locais e suas particularidades para executar os trabalhos.

No *Descrizione*, deixou também o registro de que do pau d’arco, mandou “trabalhar uma coluna dórica, com pedestal, friso, e arquitrave para o pelourinho desta cidade” e, ao utilizá-la, observou, com bom humor, a dureza da madeira “que se ria dos ferros, e de contínuo precisava-se amolá-los”, pois era “fortissima e pesadissima [...] que é fina, mas cansa o braço dos mestres que a trabalham, e para qualquer obra, creio que seja eterna” (PAPAVERO *et al*, 2002, p.119).

Landi utilizou, em seus projetos, muitos dos elementos ornamentais comuns às pinturas de quadratura bolonhesas. Possivelmente, pela falta de mão de obra habilitada na produção dessa arte, em Belém, preferiu transferir as formas dos ornamentos para o estuque ou para a madeira. Por exemplo, a base em forma de bulbo (Figura 14 - A, B, C) e o capitel da pilastra sob a forma de duas volutas convergentes (Figura 14 - B, C, D), ornatos comuns aos trabalhos de quadratura em Bolonha, Landi, executou-os de argamassa (Figura 14 - A, B, D) ou de madeira (Figura 14 - C), ou seja, utilizou modelos europeus com adaptações de materiais, dando prosseguimento ao encontro de sua obra com a matéria-prima local.

Figura 14 - A - Detalhe da fachada da Capela Pombo, Belém, Pará. **B** - Detalhe do altar mor da Igreja de Santana, Belém, Pará. **C** - Detalhe do altar mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Belém, Pará. **D** - Detalhe do altar da Capela Pombo, Belém, Pará



Fonte: Acervo do autor

Tendo em vista que Landi foi obrigado a modificar seu fazer, adaptando-o, poderíamos considerar tal modificação como exemplo de um desencontro ocorrido entre as realidades do colonizado com as do colonizador?

As figuras 14 - A e 14 - D, mostram, respectivamente, detalhes da fachada e do interior da Capela Pombo²¹, uma obra atribuída a Landi. Nessa obra, os contatos são mais evidentes, vistos pela transmissão de modelos europeus utilizados no seu fazer arquitetônico como a aplicação dos ornatos inspirados, possivelmente, nas suas memórias bolonhesas - as pinturas de quadratura -, porém executados em argamassa.

A Igreja de Santana, considerada a mais bolonhesa das obras do arquiteto, possui três retábulos de estuque. O principal possui um nicho ocupado pela imagem de uma Santana Mestra; os laterais são centralizados por pinturas emolduradas. Retábulos como esses, na Itália, seriam executados, provavelmente, de mármore ou mesmo de estuque com pintura imitando mármore - a escaiola -, porém a ausência do primeiro na região levou o arquiteto a optar pela segunda alternativa. A Igreja de Santana não possuía, originalmente, torres sineiras,²² assim como a de São João Batista, e ambas possuem cúpulas, elementos de origem bolonhesa. Vê-se, nesses exemplos, a introdução de padrões particularmente italianos trazidos pelo arquiteto para uma colônia portuguesa e executados com materiais e mão de obra locais.

À primeira vista, parece que as trocas ocorridas entre Landi e o meio circundante estiveram restritas a técnicas e modelos de arquitetura importados pelo bolonhês. Em Belém, utilizados, entretanto, pela ausência de matéria-prima para a execução de sua obra, ocorreu um movimento inverso em que o artista absorveu informações locais, as transformou e as aplicou em seu trabalho, assimilando técnicas do manejo da matéria-prima autóctone como madeiras, barros e pigmentos, assim como os religiosos já

²¹ O monumento, hoje, está fechado pelas precárias condições físicas em que se encontra. Em 2014, foi comprada pela Universidade Federal do Pará e aguarda ser restaurada a fim de que recupere seu uso junto a seus frequentadores.

²² As torres, hoje, existentes foram acrescentadas antes de 1839 (CRUZ, 1973. v. 1. p.197).

havia feitos.

Ao trazer para Belém influências da arquitetura e das artes italianas e portuguesas, fez a “transmissão de modelos artísticos da Europa”, porém guiado pelo pensamento pombalino (MENDONÇA, 2003a, p.3). Entretanto, deve-se ressaltar também que, fazendo adaptações à realidade do ambiente, construiu edifícios e os ornamentou sem fazer “a transposição integral” desses padrões (TOCANTINS, 1969, p.13-27), afinal, transmitiu repertórios e modos de fazer, ajustados à matéria-prima e à mão de obra da região. No que se refere aos materiais, o arquiteto precisou, na ausência de alguns deles, adaptar-se ou mesmo produzi-los na olaria da cidade, a fim de manter a produção de telhas e tijolos após a expulsão dos jesuítas. Quanto à mão de obra, encontrou dificuldades na execução de suas construções. E, a partir desses obstáculos, deixou o relato a respeito disso nos trabalhos executados na cidade de Mariuá, atual Barcelos, no Amazonas, e como treinou, sem muito êxito, operários para a execução da pintura de quadratura (FERREIRA, 1886, p.140). Fica a pergunta: Em Belém, não teria utilizado aquela mão de obra formada pelos religiosos nas oficinas? Afinal, se havia pessoas habilitadas nas técnicas construtivas e de acabamento, é possível pensar que elas foram empregadas pelos novos construtores.

Considerações finais

As mãos que talharam, esculpíram, moldaram, poliram, pintaram e envernizaram, em Belém, não foram as mesmas treinadas nas oficinas e ateliês europeus. Seus percursos foram traçados em séculos de artesanato, bem distante das academias de arte europeias. As matérias primas não eram as mesmas, suas características - textura, dureza, maciez, cor - eram outras. E assim, o acadêmico europeu precisou aprender novas técnicas para manejar os “novos” materiais e treinar a mão de obra na execução da arte de matriz europeia, mas pontuada por elementos da região. Landi, por exemplo, precisou reelaborar “modelos artísticos bolonheses, adaptando-os em espaços econômicos e socialmente diferenciados, regulados pelas necessidades da clientela e pela conjuntura da encomenda” (TRINDADE, 2017, p.394).

Se os materiais, as técnicas e as tradições nativas foram combinados e aperfeiçoados ou mesmo incorporados e adaptados à produção da arte e da arquitetura dos religiosos-artífices, de Landi e dos demais construtores, o movimento contrário, provavelmente, aconteceu. Ou seja, é possível pensar que a linguagem ornamental dos religiosos foi absorvida pelos indígenas que a aplicaram em seus artefatos. Vejam-se os objetos originários da região, recolhidos por Alexandre Ferreira, com desenhos que remetem aos traços dos ornatos barrocos encontrados nos entalhes e nas pinturas dos conjuntos religiosos.

Muitas respostas não podem ser dadas. Ficam provocações de como aconteceram os encontros e seus reflexos, traços da realidade do ambiente, plasmados na produção visual do período, seja nas formas, seja nos materiais utilizados. Encontros que geraram obras com referências de suas matrizes. Nada é puro, mas, mistura, transculturação, mestiçagem. O pelicano mais parece uma garça ou um cauauã; o cacho de uvas mais se assemelha a um cacho de pequenas pupunhas ou pitombas; o anjo não tem o rosto de um menino europeu, mas de um curumim, ou seja, não são os mesmos elementos que a Europa vê impressos nas suas igrejas. Se a tinta vermelha da quadratura de São João

veio do Reino, ou foi produzida com o carajuru da terra, é uma questão menor, já que o pigmento extraído dele serviu para colorir as ilustrações do manuscrito de História Natural de Antônio Landi.

É possível observar que as buscas pelas conexões, pelos questionamentos a esse respeito e pelas possibilidades observadas na produção das artes visuais durante o século XVIII precisam ser continuadas, tendo em vista que muito está ainda por desvendar no intrincado mundo dos encontros e desencontros coloniais acontecidos na *zona de contato*, isto é, na cidade de Belém.

As fraturas dos textos e as lacunas de imagens, talvez estejam na ausência das vozes de muitos dos personagens, homens e mulheres - indígenas, negros e mestiços -, que, por vezes, foram/são colocados como coadjuvantes nesse processo. Não “ouvir” essas vozes nos fornecerem suas versões sobre os fatos, em particular, as africanas, faz concluir que não temos a história completa, o que é uma quimera. Este foi apenas o meu caminho com os registros pretéritos dessas imagens que a mim chegaram e que me pus a ler, refletir e escrever sobre o que tanto me chamou a atenção.

Referências Bibliográficas

Fontes

AMARAL, António Caetano do. *Memórias para a história da vida do venerável arcebispo de Braga D. Frei Caetano Brandão*. Lisboa: Imprensa Regia, 1818. v.1.

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

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

CARTA a Diogo de Mendonça, dando, em cumprimento ao disposto no § 26 das suas Instruções, notícia dos 39 gêneros produzidos no Estado [...]. Pará, 22 de janeiro de 1752. In: MENDONÇA, Marcos Carneiro de. *A Amazônia na era pombalina: correspondência do Governador e Capitão-General do Estado do Grão-Pará e Maranhão, Francisco Xavier de Mendonça Furtado: 1751-1759*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005. t.1, p. 268-75.

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

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

CATALOGO deste Colégio de Santo Alexandre, seus bens, oficinas, fazendas, servos, gados, dispendios e dividas activas e passivas. In: MARTINS, Renata Maria de Almeida. *Tintas da terra, tintas do Reino: Arte e Arquitetura nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)*. 2009. 848 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, v.2, p.188-99.

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

FERREIRA, Alexandre Rodrigues. Diário da Viagem Philosophica pela Capitania de São José do Rio Negro. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*, Rio de Janeiro, v.1, t. XLIX, p.123-288, 1886.

_____. Diário da Viagem Philosophica pela Capitania de São José do Rio Negro. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*, Rio de Janeiro, v.1, t. XLVIII, p.1-234, 1885.

_____. Diário da Viagem Philosophica pela Capitania de São José do Rio Negro. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*, Rio de Janeiro, v.3, t. L, p.11-144, 1887.

OFÍCIO do [governador e capitão general da capitania] do Rio Negro, João Pereira Caldas, para o [secretário de estado da Marinha e Ultramar], Martinho de Melo e Castro, remetendo os mapas anuais da população das capitanias do Estado do Pará e Rio Negro, de 1778 a 1781. Anexo: mapas. AHU-Rio Negro, cx. 8, doc. 355. 1785, Junho, 22, Barcelos [Rio Negro]. Folhas 1, 9, 13, 15, 18, 20, 23 e 46. AHU_CU_013, Cx. 94, D. 7509.

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

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

Referências

AGOSTINI, Camilla. Resistência cultural e reconstrução de identidades: um olhar sobre a cultura material de escravos do século XIX. *Revista de História Regional*, v.3. n.2, p.115-37, 1998.

ARENZ, Karl Heinz. Além das doutrinas e rotinas: índios e missionários nos aldeamentos jesuítas da Amazônia portuguesa (séculos XVII e XVIII). *Revista História e Cultura*, Franca-SP, v.3, n.2, p.63-88, 2014.

BARATA, Frederico. A arte Oleira dos Tapajós. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v.5.1951.

CHAMBOULEYRON, Rafael; CARDOSO, Alírio. As cores da conquista: produtos tintórios e anil no Maranhão e Grão Pará (século XVII). *Locus: revista de história*, Juiz de Fora, v.20, n.1, 2014.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CRUZ, Ernesto. *História do Pará*. Belém: Governo do Estado do Pará, 1973. v. 1. p.197.

DINIZ, Virgínia Lúcia Guerreiro. *A pintura de quadratura landiana em Belém do Pará*. 2013. 82p. Dissertação (Mestrado). PPGAU/FAU/UFPA, Belém, 2013.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

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

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

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

_____. O Colégio de Santo Alexandre. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)*, nº 6, 1942.

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

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

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

MENDONÇA, Marcos Carneiro de. *A Amazônia na era pombalina: correspondência do Governador e Capitão-General do Estado do Grão-Pará e Maranhão, Francisco Xavier de Mendonça Furtado: 1751-1759*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005. t.1

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. António José Landi (Bolonha 1713/Belém 1791) e a transmissão de modelos artísticos da Europa para o Brasil. In: *Seminário Landi e o século XVIII na Amazônia*, 2003a, Belém, 2003a.

_____. O contributo de António José Landi para as artes decorativas no Brasil colonial (composições retabulares em madeira, estuque e pintura de quadratura). In: *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003b.

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

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

MUSEU Paraense Emílio Goeldi. *Arte da Terra: Resgate da Cultura Material e Iconográfica do Pará*. Belém: Edição SEBRAE, 1999.

NEVES, Cleiton Ricardo das; ALMEIDA, Amélia Cardoso de. A identidade do “Outro” colonizado à luz das reflexões dos estudos Pós-Coloniais. *Em Tempo de Histórias*. n.20, Brasília, jan. – jul. 2012.

OLIVEIRA, Carla Mary S. Arte colonial e mestiçagens no Brasil setecentista: irmandades,

artífices, anonimato e modelos europeus nas capitânicas de Minas e do norte do estado do Brasil. In: PAIVA, Eduardo França, Org.; AMANTINO, Marcia, Org.; IVO, Isnara Pereira, Org. *Escravidão, mestiçagens, ambientes, paisagens e espaços*. São Paulo: Annablume, 2011. (Coleção Olhares).

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

PACHECO, Agenor Sarraf. Cosmologias Afroindígenas na Amazônia Marajoara. *Projeto História*. São Paulo, n.44, jun. 2012.

PAPAVERO, Nelson *et al.* *Landi: fauna e flora da Amazônia brasileira*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2002. (Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira).

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

PRATT, Marie Louise. *Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

SAMPAIO, Maurício Bonesso; CARRAZZA Luis Roberto. *Manual Tecnológico de Aproveitamento Integral do Fruto e da Folha do Buriti (Mauritia flexuosa)*. Brasília – DF, Instituto Sociedade, População e Natureza (ISPN). 2012.

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

TOCANTINS, Leandro. Landi – um italiano luso-tropicalizado. *Revista Brasileira de Cultura*. Rio de Janeiro, ano I, n.1, p.13-27, 1969. Julho/Setembro.

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