

## FRUTOS DA TERRA, TEMAS DO REINO: IMAGENS DA AMAZÔNIA

Idanise Sant'Ana Azevedo Hamoy - UFPA

### RESUMO

Tendo como cenário a Amazônia habitada há pelo menos 11.000 por seres humanos possuidores de destreza técnica, imaginação simbólica e habilidade artística, este artigo tem por objetivo analisar a partir de escritos de padres jesuítas, a produção artística de indígenas nas oficinas de talha que existiram em Santa Maria de Belém do Grão Pará na época de sua fundação, conceituada como zona de contato e processos de mediação entre religiosos, indígenas, negros. Páginas em branco da história da arte da Amazônia, mas que deixaram sua marca indelével em talhas e retábulos do século XVIII. Cachos de Uva, Fênix, símbolos eucarísticos utilizados como recurso pedagógico para a propagação da fé pelos religiosos vindos do reino, ganham como modelo a ser imitado animais e frutos da terra, elementos locais que poderiam se assemelhar aos modelos originais.

**Palavras-chave:** Arte na Amazônia, Encontros culturais, colonização.

### RESUMEN

*En el contexto de la Amazonía habitada desde hace al menos 11.000 por los seres humanos que poseen la habilidad técnica, la imaginación simbólico y habilidad artística, este artículo tiene como objetivo analizar a partir de los escritos de los sacerdotes jesuitas, la producción artística de los pueblos indígenas en los talleres que existirán en el pueblo de Santa María de Belem do Pará Gran en el momento de su fundación, concebida como una zona de contacto y procesos de mediación entre los religiosos, negros e indígenas. Son páginas en blanco de la historia del arte de la Amazonia, pero que dejaron su marca indeleble en las tallas y retablos del siglo XVIII. Racimos de uvas, Phoenix, los símbolos eucarísticos utilizados como un recurso pedagógico para la propagación de la fe religiosa por los sacerdotes venidos del reino, ganan como un modelo a ser imitado los animales y los frutos de la tierra, que son elementos locales que podrían asemejarse a los modelos originales.*

**Palabras clave:** Arte en la Amazonía, encuentros culturales, la colonización.

### Em terras Amazônicas

Somente a escuta da palavra “Amazônia”, já desperta curiosidade, atenção e até mesmo cobiça de todo o mundo. Seja pelas qualidades ambientais, pelas possibilidades de enriquecimento, ou até pelo exotismo que paira sobre esse pedaço de chão marcado pelo grande rio Amazonas, que corta a imensa floresta. Ele é fator e fato determinante para a vida de todas as pessoas que vivem ou que se aventuram pelas trilhas dessa região.

Existem indícios materiais de que o homem se estabeleceu na Amazônia há pelo menos 11.000 anos. Pinturas nas paredes de grutas, gravuras em pedras, ferramentas para caça, são os registros que permitem afirmar essa presença e evidenciam a capacidade de criar e produzir ornamentos, imagens figurativas e geométricas, utensílios de corte e instrumentos diversos que permitiram uma explosão de desenvolvimento humano pela destreza técnica e imaginação simbólica observadas nesses objetos.

Esta destreza técnica, imaginação simbólica, apreciação estética integram os processos de criação, transmissão e recepção de arte, e, salvo qualquer nova pesquisa, até os dias de hoje são predicados exclusivos do ser humano. A história da arte aponta essa prerrogativa, para que um objeto seja considerado ou alcance o status de obra de arte. E vai além, quando atribui um valor estético a objetos que possam ter sido em um passado remoto, um simples objeto utilitário, mas produzido pelas mãos humanas. Isto quer dizer que há pelo menos há 11.000 se produz arte na Amazônia. Este não é um legado trazido para cá pelos conquistadores portugueses.

Esta é uma página em branco que precisa ser preenchida da História da Arte. Contar o que havia aqui antes da chegada dos conquistadores. As notícias dessa época existem, apesar de silenciadas e confinadas em documentos pouco conhecidos, mas que aos poucos ganham vozes para novas conquistas, não mais a conquista da terra pelo reino e sim a conquista e apropriação da Amazônia pelos amazônidas.

Este jogo de palavras entre terra e reino vem de um fragmento retirado das crônicas do padre jesuíta João Filipe Bettendorff (1625-1698), se referindo as tintas fabricadas no local e as tintas que vinham da Europa:

“[...] veio o padre José Barreiros, trazendo, entre outras cousas da igreja de Inhuaba, uma imagem de Nossa Senhora do Socorro, que eu tinha pintado, assistido lá por missionário, e que tinha livrado a aldeia das pragas das bexigas, conforme o parecer de todos. Folguei infinito com a vista da senhora, que por ter sido pintada com **tinta da terra**, já se ia desfazendo; mas eu logo a tornei pintar com **tinta do Reino**, de maneira que sem eu ser pintos saiu muito linda e agradável aos olhos de todos.” - grifos meus (2009, p.752)

A conquista da Amazônia foi distinta da que ocorreu no restante do Brasil. Enquanto em outras áreas os sertanistas, os bandeirantes, os aventureiros desbravaram e ampliaram o espaço político, aqui a ocupação foi determinada por ordem expressas da coroa ibérica e delegada praticamente às ordens religiosas, entre as quais os jesuítas se destacam e se autodenominavam “soldados de Cristo”. E justamente os documentos que registram esse primeiro contato chegam pela escrita de jesuítas, entre os quais destaco o já citado João Filipe Bettendorff e o Padre João Daniel (1722-1776).

Sobre a destreza técnica e habilidades que os indígenas nativos demonstravam, o Padre João Daniel dedica um capítulo inteiro de seus escritos:

“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 (2004, vol. I, p. 341).

É justo imaginar a excelência dos artesãos indígenas, visto que o relator vinha de terras onde a artesanian 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 devem 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 utensílios utilizados nessas atividades. Por outro lado, a destreza técnica e estética 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, e um exemplo disso é citado mais adiante, quando Daniel exalta dois anjos tocheiros produzidos pelos indígenas [Figura 1]:

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 officio; e se a primeira saiu tão primorosa, e de primor, que obras de prima não faria depois de dar anos ao officio? [...] Esse souberem ler os livros, e neles as regras de qualquer arte, talvez levariam a palma aos mais famigerados mestres do mundo (2004, vol. I, p.342).



**Figura 1 - Anjos Tocheiros - Acervo do Museu de Arte Sacra de Belém**  
**Fonte: Arquivo pessoal (2012)**

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” (DANIEL, 2004, vol. I, p 342).

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 ofícios, nunca ordinariamente trabalham” (DANIEL, 2004, vol. I, p 342). 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” (GÚZMAN, 2011).

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 Thompson (1998, p. 269) “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 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.

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 1759 (AZEVEDO, 1999), 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.

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.

### **Ama-zonas de contato**

Indígenas nativos, religiosos e negros vindos de vários lugares de crenças e culturas diversas e ainda a presença dos colonizadores, dividiram o mesmo espaço de convivência. 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 Pratt como “zona de contato”:

“[...] é uma tentativa de se invocar a presença espacial e temporal conjunta de sujeitos anteriormente separados por descontinuidades históricas e geográficas cujas trajetórias agora se cruzam. Ao utilizar 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 poder (1999, p. 32).

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, no conceito de 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.

As 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 outro tipo de dinâmica cultural.

### **Construindo imagens na Amazônia**

Seja pela questão da catequese, seja pela diferença de línguas, a igreja católica utilizou na difusão dos ensinamentos da fé o recurso pedagógico da imagem. Contando a história sagrada através de cenas pintadas ou esculpidas, e que foram multiplicadas através de gravuras. A imagem reproduzida através da gravura foi a grande responsável não só pela difusão do cristianismo, como também do imaginário europeu. 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. É através dessas imagens portáteis, leves e de fácil manuseio 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.

Na cidade de Santa Maria de Belém não foi diferente. Quando os jesuítas chegaram em 1652, tomaram providências para a construção de seu colégio e convento, próximo ao centro de fundação da cidade, o Forte do Presépio. Segundo Serafim Leite (1890-1969), 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 (LEITE, 1943). 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.



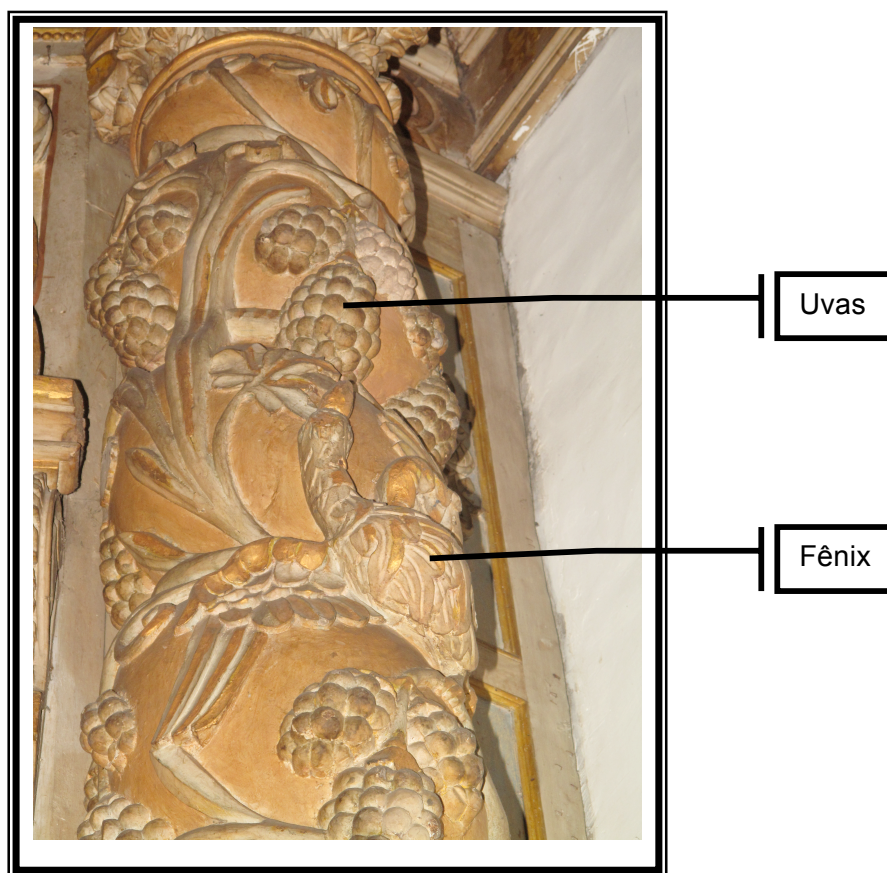
No convento havia uma oficina de talha jesuítica sob o comando do padre jesuíta João Xavier Traer<sup>1</sup> que ensinou o ofício a indígenas nativos, mestiços e negros para que trabalhassem na decoração interna das igrejas. Guzmán relata que em um Catálogo de 1720<sup>2</sup> do Colégio de Santo Alexandre, 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 António 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 António 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” (GUZMÁN, 2011).

Esta informação é importante para reiterar que a maioria da mão de obra disponível era feita de pessoas que jamais tinham visto imagens ou quaisquer outros símbolos cristãos antes de entrarem em contato com os artistas religiosos e também para reconhecer os percursos de modelos que chegaram até Belém. Por exemplo, nas colunas dos retábulos era comum utilizar elementos decorativos alusivos aos símbolos eucarísticos, significando que aquilo que sustenta o cristão é a eucaristia, do mesmo modo que a coluna sustenta toda a construção.

Os símbolos eucarísticos mais utilizados em retábulos são a uva, de onde se extrai o vinho, a bebida sacramentada durante a missa (HEINZ-MOHR, 1994, p.359) e a Fênix, 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 2]. Mas, 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 2 - Detalhe das colunas salomônicas com uvas e fênix.  
Fonte: Arquivo Pessoal, 2012**

Para quem viveu ou vive na Amazônia, não seria difícil associar esses cachos de uva [Figura 4] a um amontoado de pequenas frutas de açaí [Figura 3], ou de pupunha em tamanho maior, por se apresentarem bem arredondadas e ainda pela composição dessas frutas dispostas na natureza em cachos arredondados, diferentes de cachos de uvas que apresentam certo afinamento 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 3 - Cacho de açai.

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

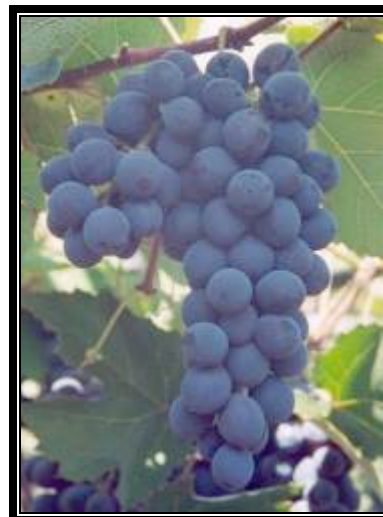


Figura 4 - Cacho de uva.

Fonte:

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

Quanto à Fênix, [Figura 5] 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 6] ou um gavião real [Figura 7].



Figura 5 - Gravura representando a Fênix de autoria de Hartmann Schedel, 1493.  
Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Nuremberg\\_chronicles\\_f\\_104r\\_2.png](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Nuremberg_chronicles_f_104r_2.png)

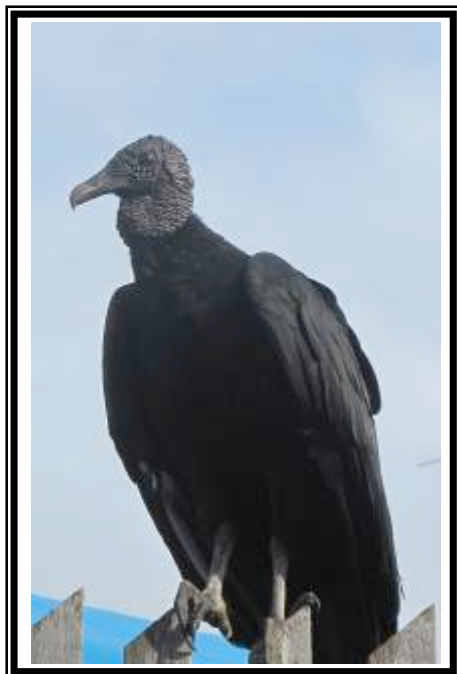


Figura 7 - Imagem de Urubu.



Figura 6 - 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 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.

Certamente, uma aplicação do conceito aristotélico de *mimesis* citado por Benedito Nunes quando afirma que a “imitação decorre da necessidade de aquisição da experiência. É um meio rudimentar de aprender e de conhecer, que pressupõe o espontâneo exercício da faculdade intelectual: não se pode imitar sem imaginar e comparar” (NUNES, 1991, p. 40). Não é pura imitação, mas a criação de uma representação resultante da imaginação e do entendimento, fruto da habilidade

artística, observação estética. Não seria este o processo de criação e produção de arte?

Os modelos originários foram europeus, no entanto 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 um 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.

Ou seja, as imagens produzidas são representações normativas e inteligíveis, no sentido de seguirem os temas do reino, mas é um exercício artístico de imitação da natureza, configurados não com a finalidade de imitar simplesmente, mas de ver nos frutos e animais da terra, associações e interpretações que promovam o conhecimento do que seja uma uva ou uma Fênix. O tipo de talha do cacho de uva, trazendo o elemento local seja um açaí ou pupunha é um indicativo de quem fez e de onde o fez, é a marca indelével de um artesão-nativo- artista. E mesmo utilizando para si uma referência distinta do que seria o “original” é possível identificar: isto é um cacho de uva! Isto é uma Fênix! Isto é uma imagem da Amazônia.

## Notas

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> O Catálogo era um tipo de relatório onde se registrava todas as ações dos jesuítas, 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.

## Referências:

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

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

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]

BAZIN, Germain. **Barroco e Rococó**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

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.

DANIEL, Pe. João. **Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004. Vol 1 e 2.

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.

HAMOY, Idanise Sant'Ana Azevedo. **Itinerário de influências ibero-italianas na arte e na arquitetura: Retábulos da Belém do século XVIII**. Dissertação de Mestrado, ICA-UFPa, 2012.

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

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.

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.

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

---

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 1991.

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

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

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

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

**Idanise Sant'Ana Azevedo Hamoy**

Mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará-UFPA (2012). Especialização em Semiótica e Artes Visuais pela UFPA (2005), graduação em Arquitetura pela UFPA (1988), licenciada em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas (2007) pela UFPA. É Professora Assistente da FAM/ICA/UFPA. Possui experiência na área de Arte e Educação, com ênfase em História e Crítica das Artes e Educação em Museus.