

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO**  
**Especialização em Cultura e Arte Barroca**

**A Pintura e a Escultura Jesuítica  
da Igreja de São Francisco Xavier  
(ou Santo Alexandre) em Belém do Pará**

**Iaci Iara Cordovil de Melo**

Ouro Preto  
2010

**Iaci Iara Cordovil de Melo**

**A Pintura e a Escultura Jesuítica  
da Igreja de São Francisco Xavier  
(ou Santo Alexandre) em Belém do Pará**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado a  
Universidade Federal de Ouro Preto/Minas Gerais,  
como requisito parcial para obtenção do título de  
Especialista em Cultura e Arte Barroca.

Área de Concentração: Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Myriam Andrade Ribeiro de  
Oliveira.

Ouro Preto  
2010

Dados do Código de Catalogação Anglo-Americano (AACR2)  
Elaborada pelo Bibliotecário Miquéias Costa de Farias  
CRB-2 / 1310

M528p Melo, Iaci Iara Cordovil de  
A pintura e a escultura jesuítica da igreja de São Francisco Xavier (ou Santo Alexandre) em Belém do Pará / Iaci Iara Cordovil de Melo. \_Ouro Preto, 2010.  
81 f.

Orientadora: Profa. Dra. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira.

Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) – Universidade Federal de Ouro Preto, Curso de Cultura e Arte Barroca, 2010.

1. Companhia de Jesus. 2. Oficina de escultura e pintura. 3. Imaginária seiscentista e setecentista. 4. Irmãos artífices europeus. 5. Mão-de-obra indígena, negra e mestiça. I. Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDD 736.098115

Iaci Iara Cordovil de Melo

A pintura e a escultura jesuítica da Igreja de São Francisco Xavier (ou Santo Alexandre) em Belém do Pará.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de pós-graduação em Cultura e Arte Barroca, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista, Ouro Preto, 2010.

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

---

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (Orientadora) – UFOP/MG

*A Ricardo Saueressig, pelas  
contribuições e apoio incondicional.*

## AGRADECIMENTOS

Ao Pai, por guiar os meus caminhos.

Aos avós Maria José e Manoel Melo; à tia Maria Lúcia, pelo amor vivido ao longo desses anos.

À Professora Myriam Ribeiro, pela orientação generosa e a confiança depositada neste trabalho.

Aos professores Marcos Hill e Marcus Vinícios, por tamanha colaboração na minha formação acadêmica.

A Edilson Moura, Secretário de Cultura do Estado do Pará; Ana Paula Nogueira, Secretária Adjunta; a Regina Granhen, Gerente de Pessoal; a Lélia Fernandes, Diretora do Patrimônio; aos amigos Luiz Flávio Carvalho, Diretor do Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico do Pará e Nazaré Pires, pela sensibilidade e incentivo à pesquisa.

Ao Padre Ilário Govoni SJ, pelas trocas e apoio no momento certo.

A Miquéias Farias pela atenciosa normalização desta monografia e à amiga de infância Marluce Marçal pelo tratamento nas imagens do trabalho.

À equipe de trabalho do DPHAC, em especial aos bibliotecários do departamento, Terezinha Lima e Débora Lima; a arquivista Walquíria Leite; e, a Renato Gimenes, Edén Costa e Cláudia Nascimento, pelas inspiradoras conversas e trocas de experiências.

À equipe de atendimento ao público do Museu de Arte Sacra, em especial a Kátia Gomes, profissional competente e amiga de todas as horas.

Aos bibliotecários do IFAC/UFOP e Casa do Pliar em Ouro Preto, pela disponibilidade do acervo e pela atenção concedida.

Ao amigo desmedido Antônio Sales, há duas décadas ímpar em suas atitudes; e a querida Márcia Valéria por todo carinho a mim dispensado em trinta anos de amizade.

A Samuel D'Angelo, pela especial presença ouropretana.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram com este trabalho.

*"Ad majorem Dei gloriam"*

Inácio de Loyola

## RESUMO

Este trabalho trata da pintura e da imaginária do complexo jesuítico em Belém do Pará: casa, colégio, seminário e a antiga Igreja de São Francisco Xavier, hoje Santo Alexandre, que integra o acervo do Museu de Arte Sacra (MAS). São apresentadas as bases devocionais da Companhia de Jesus, a reconstituição plástica da decoração inaciana em Belém, e análises estilísticas, formais e iconográficas da estatuária remanescente, como testemunho da ação evangelizadora no Norte do Brasil, sendo observadas obras doadas/compradas e confeccionadas nas oficinas do colégio, sob a orientação dos qualificados padres e irmãos europeus junto a mestres-de-obras e oficiais mecânicos, formados na região a partir da mão-de-obra disponível (índios, negros e noviços).

Palavras-chave: Companhia de Jesus; Oficina de escultura e pintura; Imaginária seiscentista e setecentista; Irmãos artífices europeus; Mão-de-obra indígena e negra.

## **ABSTRACT**

This research deals with painting and statuary of the Jesuitic complex in Belém do Pará: house, school, seminary and the former church of Santo Alexandre, and presently integrating the collection of the Arte Sacra Museum. Company of Jesus devotional bases are presented, as well as restoration of Ignatian decoration and stylistical, formal and iconographic analyses of remaining objects, witnessing their evangelizing action in the northern region. Many pieces were made in the school workshops, by indians, blacks and novices, under the qualified guidance of priests and brothers of european origin.

Keywords: Society of Jesus; Office of sculpture and carving; Eighteenth carving; European brothers craftsmen; Indian and black labor.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 - Costumeiro do Colégio Portoalegre.....	19
Quadro 2 - Principais devoções marianas da Sociedade de Jesus em Portugal.....	21
Quadro 3 - Programa iconográfico dos inacianos nas congregações autônomas existentes nos Colégios.....	23
Figura 1 - Fachada da Igreja de São Francisco Xavier (Hoje Santo Alexandre).....	25
Figura 2 - Desenho de Codina (1783).....	26
Figura 3 - Decoração interna da Igreja de São Francisco Xavier – Vista dos púlpitos, Nave, entradas de seis das oito capelas da nave e capela-mor.....	26
Figura 4 - Desenho da planta baixa da área interna da Igreja de São Francisco Xavier com as invocações nas capelas em 1760.....	27
Figura 5 - Transepto da Igreja de São Francisco Xavier, lado da Epístola, acima São Francisco de Borja (desfigurado), São Bartolomeu (à esquerda), Santo Alexandre (ao centro) e São Miguel (à direita).....	28
Figura 6 - Capelas da nave, lado do Evangelho com retábulos em argamassa, século XIX.....	31
Figura 7 - Capelas da nave, lado da Epístola com retábulos em talha, século XVIII.....	31
Figura 8 - Capela dedicada a São Bartolomeu (à esquerda).....	33
Figura 9 - Detalhe do tramo central da capela dedicada a Santo Cristo (acima).....	33
Figura 10 - Capela dedicada a Santa Quitéria.....	35
Figura 11 - Capela dedicada a Santo Alexandre.....	35
Figura 12 - Capela dedicada a Santo Inácio.....	36
Figura 13 - Capela dedicada a Nossa Senhora da Assunção.....	36
Figura 14 - Capela do transepto antes dedicada a Nossa Senhora do Socorro. Hoje ao Senhor dos Passos.....	37
Figura 15 - Espaço do transepto, onde antes existia capela de São Miguel.....	37
Figura 16 - Capela-mor.....	40
Figura 17 - Retábulo-mor.....	41
Figura 18 – Sacristia.....	43

Figura 19 - Retábulo, arcaz e molduras destinadas as pinturas.....	43
Figura 20 - Detalhe do forro do teto da sacristia. Área central: Brasão da Companhia de Jesus.....	44
Figura 21 - “ <i>Nomen Admirabile</i> ”. Detalhe do forro da sacristia.....	45
Figura 22 - “ <i>Nomen Terribile</i> ”. Detalhe do forro da sacristia.....	45
Figura 23 - “ <i>Nomen Invencibile</i> ”. Detalhe do forro da sacristia.....	46
Figura 24 - “ <i>Nomen Delectabile</i> ”. Detalhe do forro da sacristia.....	46
Figura 25 - Santo Alexandre, 172 cm alt., século XVII, madeira policromada. Museu de Arte Sacra, Belém, Pará.....	55
Figura 26 - São Bonifácio, 66 cm alt., século XVII, madeira policromada.....	55
Figura 27 - Santo Alexandre, entronizado no primeiro retábulo lateral da nave à direita da igreja (a contar da capela-mor) portando nas mãos a espada e o escudo.....	56
Figura 28 - São Tomás Aquino, 120 cm alt., madeira entalhada, século XVIII. Museu de Arte Sacra.....	58
Figura 29 - Santo Antônio, 104 cm alt., madeira entalhada, século XVIII. Museu de Arte Sacra, Pará.....	58
Figura 30 - São Sebastião, 154 cm alt., madeira entalhada e policromada, século XVIII. Museu de Arte Sacra, Pará.....	59
Figura 31 - Cristo Ressuscitado, 86 cm alt., madeira entalhada e policromada, século XVIII. Museu de Arte Sacra, Pará.....	59
Figura 32 - São Bartolomeu, 140 cm alt., madeira entalhada e policromada, século XVIII. Museu de Arte Sacra, Pará.....	59
Figura 33 - São Miguel Arcanjo, 97 cm alt., madeira entalhada e policromada, século XVIII. Museu de Arte Sacra, Pará.....	59
Figura 34 - São Joaquim, 107 cm alt., madeira entalhada e policromada, século XVIII. Museu de Arte Sacra, Pará.....	60
Figura 35 - Nossa Senhora do Rosário, 97 cm alt., madeira entalhada e policromada, século XVIII. Museu de Arte Sacra.....	60
Figura 36 - São Francisco de Assis, 99 cm alt., madeira entalhada, século XVIII. Museu de Arte Sacra, Pará.....	61
Figura 37 - Santo Inácio de Loyola, final do século XVII, 179 cm alt. madeira entalhada e policromada, Museu de Arte Sacra, Pará.....	64

Figura 38 - Santo Inácio de Loyola (detalhe), final do século XVII. Museu de Arte Sacra, Pará.....	64
Figura 39 - São Francisco Xavier, final do século XVII, 179cm alt., madeira entalhada e policromada. Museu de Arte Sacra, Pará.....	64
Figura 40 - São Francisco Xavier (detalhe), final do século XVII, madeira entalhada e policromada. Museu de Arte Sacra, Pará.....	64
Figura 41 - São Francisco de Borja, final do século XVII, 141 cm alt., madeira entalhada. Museu de Arte Sacra.....	65
Figura 42 - Cristo crucificado, século XVIII, 185cm alt., madeira entalhada. Museu de Arte Sacra, Pará.....	66
Figura 43 - Cristo crucificado (detalhe), século XVIII, madeira entalhada. Museu de Arte Sacra, Pará.....	66
Figura 44 - Cristo morto, século XVIII, 161cm alt., madeira entalhada. Museu de Arte Sacra, Pará.....	66
Figura 45 - São Sebastião, século XVIII, 125 cm alt., madeira entalhada. Museu de Arte Sacra, Pará.....	67
Figura 46 - Cristo Ressuscitado, século XVIII, 94 cm alt., madeira entalhada e policromada. Museu de Arte Sacra, Pará.....	67
Figura 47 - Anjo adorador, século XVIII, 63cm alt., madeira entalhada. Museu de Arte Sacra, Pará.....	68
Figura 48 - Anjo adorador (detalhe), século XVIII, madeira entalhada. Museu de Arte Sacra, Pará.....	68
Figura 49 - Anjos tocheiros (par), século XVIII, 141 alt., madeira entalhada. Museu de Arte Sacra, Pará.....	69
Figura 50 - Anjo tocheiro (detalhe), século XVIII, madeira entalhada. Museu de Arte Sacra, Pará.....	69
Figura 51 - Nossa Senhora com o Menino, século XVIII, 169 alt., madeira entalhada. Museu de Arte Sacra, Pará.....	70
Figura 52 - Nossa Senhora da Soledade, século XVIII, 164 alt., madeira entalhada. Museu de Arte Sacra, Pará.....	71
Figura 53 - Nossa Senhora da Soledade (detalhe), século XVIII, madeira entalhada. Museu de Arte Sacra, Pará.....	71

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>2 AS DEVOÇÕES JESUÍTICAS .....</b>	<b>15</b>
2.1 O papel da imagem na Contra-Reforma.....	15
2.2 As bases institucionais e as práticas devocionais jesuíticas.....	17
2.3 As devoções jesuíticas na igreja de Belém do Pará.....	24
<b>3 RECONSTITUIÇÃO DA VISUALIDADE PLÁSTICA DO CONJUNTO JESUÍTICO NA CASA DE BELÉM.....</b>	<b>30</b>
3.1 As imagens nas capelas laterais.....	32
3.2 As imagens nas capelas do transepto.....	36
3.3 As imagens na capela-mor.....	38
3.4 As imagens na sacristia.....	42
3.5 As imagens na capela doméstica, livraria e no seminári.....	46
3.6 As Mudanças devocionais após a expulsão dos jesuítas.....	47
<b>4 A IMAGINÁRIA JESUÍTICA EM BELÉM.....</b>	<b>50</b>
4.1 A escola de escultura: anotações abreviadas.....	50
4.2 A obra escultórica.....	53
4.2.1 <i>O primeiro grupo: “procedência de Santo Alexandre”</i> .....	53
4.2.2 <i>O segundo grupo: “oficinas jesuíticas”</i> .....	62
<b>5 CONCLUSÃO.....</b>	<b>72</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>76</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A instalação do catolicismo na colônia brasileira exigiu desde o início a inserção de uma grande quantidade de peças sacras pintadas, esculpidas ou entalhadas em capelas e igrejas pelo Brasil afora, que desempenharam extraordinário papel como instrumento de atração da população. Forneceram importante manancial visual para percepção de conceitos abstratos da ação evangelizadora portuguesa.

No então estado do Grão-Pará e Maranhão os trabalhos foram desenvolvidos principalmente sob a égide das ordens primeiras, com destaque para a Companhia de Jesus, que, entre meados dos séculos XVII e XVIII, mantinha fazendas, missões, engenhos, colégios e seminários, com dois grandes pólos abastecedores de obras, um em Belém e o outro em São Luís; o do Pará localizava-se nas oficinas do colégio de Santo Alexandre, com escolas de estatuária, carpintaria, serralheria, pintura e douração.

Sob a orientação dos qualificados padres e irmãos da assistência portuguesa, as oficinas formavam mestre-de-obras e oficiais mecânicos a partir da mão de obra local, visando conversão, aculturação e sob certa medida, a independência artística da Metrópole. O ensino estava sempre em consonância com o eficiente projeto catequético da Ordem na Europa, numa produção que atendia ao programa iconográfico jesuítico, constituindo hoje uma parcela da nossa identidade cultural.

A produção apresentou bons resultados, mas após a expulsão da Ordem, os bens ganharam novos proprietários e muitos documentos da casa se perderam ou foram levados a outros lugares do Brasil e do mundo. O conjunto arquitetônico de Belém (casa e templo) foi cedido a grupos de leigos que realizou modificações estruturais e devocionais, deixando questões que ainda hoje provocam debates.

É neste grande cenário de ocorrências sociais, fragmentado pelo distanciamento temporal do sistema de produção, que debruçamos as nossas inquietações. Ocupamo-nos das questões voltadas para as intrínsecas relações estéticas percebidas nas variações das peças, conforme a experiência do mestre artífice (para melhor entender os padrões adotados, os modelos realmente utilizados e os cânones artísticos que serviram de base nas oficinas) *versus* a utilização de recursos humanos locais que geraram características peculiares na obra, além de atribuições de autoria e o poder da representação da imagem junto à sociedade.

Objetiva-se com esta investigação perceber em desenho amplo a arte jesuítica na cidade de Belém, delimitada nos ornatos de pintura e escultura da antiga Igreja de São

Francisco Xavier e dependências anexas, que atualmente integram o acervo do Museu de Arte Sacra (MAS).

Para abordar esta temática foi realizado levantamento bibliográfico em fontes existentes na literatura específica; o estudo do estado da obra, através da observação direta da pintura e imaginária; e registro fotográfico das peças sobreviventes aos nossos dias.

O primeiro capítulo, intitulado *As devoções jesuíticas*, trata do programa iconográfico da Companhia de Jesus, manifestado a partir dos documentos arrematados pelo seu fundador, materializados através do discurso plástico estabelecido em Trento e em publicações diversas de teólogos e hagiógrafos.

Observa-se a transposição das devoções vistas na metrópole para o Colégio de Belém, da primitiva construção até a última e imponente edificação, tendo como embasamento teórico principal os textos de Martins (2004), Massimi (2001), Bettendorf (1990), Leite (1942/1943) e Melo (2009).

O segundo capítulo, *A reconstituição da visualidade plástica do conjunto jesuítico da casa de Belém*, trata da distribuição de pinturas e esculturas nas capelas da igreja, colégio e seminário em 1760, bem como das alterações ocorridas após a saída dos jesuítas do local. Para isso, os principais aportes teóricos utilizados foram Leite (1942/1953), Govoni S.J. (2008), Lamego (1925) e Le Bihan (2005).

O terceiro capítulo, *A imaginária jesuítica de Belém*, apresenta nomes de padres responsáveis pelos pedidos de doações e encomendas de imaginária nos primeiros tempos, irmãos europeus e oficiais mecânicos da região responsáveis pela produção da estatuária desenvolvida no colégio de Belém até o término da presença inaciana no Norte, tendo como fontes norteadoras Leite (1942/1943/1953) e João Daniel (2004).

O assunto principal traz as análises do conjunto escultórico da Companhia na capital do Pará sobrevivente aos nossos dias. Para a forma e a tipologia, o procedimento adotado foi o da observação das peças, fazendo comparações entre aquelas que pertenceram a um mesmo período de confecção, e nas considerações apresentadas por Ribeiro (2005) e Bogéa, Ribeiro e Brito (2002). Para a iconografia, a fonte principal foi Chevalier e Gheerbrant (2006).

## 2 AS DEVOÇÕES JESUÍTICAS

### 2.1 O papel da imagem na Contra-Reforma

Em meados do século XVI as devoções existentes na igreja católica estavam afeitas às concepções de imitação da época, restringidas a um limitado número de invocações que foram reafirmadas ou criadas durante a Contra-Reforma nas sessões do Concílio de Trento, retomando os princípios estabelecidos em Nicéia<sup>1</sup>.

O ativo instituto religioso da Companhia de Jesus, fundado por Inácio de Loyola em 1540, marcou posição importante entre os reformadores da Igreja romana nestas decisivas reuniões sobre os novos rumos da fé no ordenamento do corpo social da Idade Moderna, provocada pelos reformadores protestantes liderados por Martin Luther.

Nos últimos encontros dos dirigentes católicos em Trento (sessões XXIV/XXV – 1562/1563) fica clara a preocupação com a atividade da arte sacra, sendo criadas normativas para o seu uso como forma de disciplinar a imaginação do fiel diante de símbolos iconográficos com finalidade fortemente persuasiva e como meio de oposição eficaz aos ideais iconoclastas, conforme reza o texto de 1563:

Os bispos ensinem com diligência que por meio das histórias, os mistérios da nossa redenção, expressos em pinturas e outras imagens, se instrui e confirma o povo nos artigos da fé, que devem ser recordados e meditados continuamente, e que de todas as imagens sagradas tira-se grande fruto, não apenas porque lembram aos fiéis os benefícios e dons que Jesus Cristo concedeu para eles, mas também porque se colocam à vista do povo os milagres que Deus realizou por meio dos santos e dos exemplos saudáveis de suas vidas, a fim de que dêem graças a Deus por eles, conformem suas vidas e costumes a imitação das vidas dos santos e movam-se a amar a Deus e praticar a piedade.

A orientação de apelo às experiências visuais marca toda a produção plástica da arte barroca no seio católico e aparece como importante recurso de sustentação dos dogmas, auxiliando na multiplicação dos crentes e na valorização da fé. A exposição das imagens tinha caráter educativo, favorecida pela disposição teatral dos acontecimentos sagrados e profanos no espaço da igreja para a compreensão do mundo espiritual no meio popular.

---

<sup>1</sup> Sobre Nicéia ver: MORESCHINI, Cláudio. **História da literatura cristã antiga grega e latina: II do Concílio de Nicéia ao início da Idade Média.** Edições Loyola, São Paulo: SP, 2000. 440p.

A partir de Trento, surgiram diversas publicações ilustradas que teorizavam o papel das imagens sagradas com bases teológicas para a correta utilização e recepção do público, como indica Blunt (2001):

Tornou-se necessário para os teólogos justificar os alicerces sobre os quais se erguia a arte religiosa e provar que, longe de serem idólatras, as imagens sagradas eram uma incitação à piedade e um meio de salvação. Desse modo, as primeiras obras a respeito das artes produzidas pela Contra-Reforma são uma série de tratados em que os argumentos utilizados pelos teólogos anteriores nas lutas iconoclastas são revividos e voltados contra os protestantes. (BLUNT, 2001, p. 146).

As obras de arte passam a ser desenvolvidas de acordo com esses manuais e trabalhadas com restrições artísticas, sob rigorosas normas de confecção, instituídas pelas autoridades eclesiásticas, para a manutenção da decência e do decoro do santo, no intuito de evitar a luxúria e conseqüentemente o desencaminhamento dos fiéis, o que proporcionaria munição aos seus opositores. Caso a obra não correspondesse às orientações estabelecidas, era remodelada ou mesmo destruída.

Dentre os diversos manuais artísticos pós-tridentinos, Massimi (2001) destaca o *De picturis et imaginibus sacris liber unu*, do bispo e teólogo flamengo Johannes Molanus, escrito em 1570, reeditado diversas vezes como forma de assegurar o pensamento católico. Ele expunha as normas e suas relações entre moralidade, educação e arte, orientando padres e artistas sobre a maneira conveniente para a produção das imagens.

Outro importante documento é o do cardeal bolonhês Gabrielle Paleotti: *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, de 1582, onde é definido o lugar do sagrado, a importância das imagens no espaço expositivo, o papel do artífice e a utilidade da produção artística<sup>2</sup>.

Aprovada, a pintura ou escultura era colocada em lugar de honra na igreja, como exemplo para que o crente adotasse conduta virtuosa, caritativa e heróica dos santos, da Virgem e de Cristo, conforme consta no sermão pregado por Frei João Batista de Cabo de FIUME (*sic*), citado por Massimi (2001):

As relações afetivas que unem o fiel aos santos e a Cristo são descritas pela categoria do Corpo Místico: este é composto por membros que são os santos e os demais cristãos, os quais se comunicam entre eles, e têm por cabeça o próprio Cristo, e por pescoço a Virgem Maria. Os olhos são os apóstolos, a língua os teólogos e os dentes os pregadores, os quais ‘mastigão as mesmas Divinas sentenças para sustento da Igreja’; o peito são os mártires, as mãos os que exercem obras de

<sup>2</sup> Para maiores considerações sobre o tema ver: MARTINS, Fausto Sanches. **O conceito de Nihil Inhonestum nos tratados artísticos pós-tridentinos**. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004. p. 713-726. Acesso em: 01 jul. 2010.

caridade e o coração o ‘de Jesus’, dado pelo mesmo senhor à sua Igreja Catholica sensivelmente a modo de pintura, para completar com a sua vigilancia a obra do mystico Corpo. (MASSIMI, 2001, p. 206-07).

A arte cumpria então a função de suscitar a moral nas relações de afeto e não o simples prazer estético, ainda que o apelo aos sentidos fosse incentivado constantemente, e sobre este ponto, os principais agentes contra-reformistas produziram com maestria na pintura e na escultura a feliz visão do céu, o peso do inferno e as cenas da Paixão, dando a ilusão ao fiel de reviver as passagens da vida de Cristo e dos santos, através de uma beleza que não tinha um fim em si, mas que servia para a visualização dos preceitos da Igreja.

Para atender a esta vasta produção visual, foram montadas oficinas conventuais e de leigos que atuaram de acordo com o pensamento teórico vigente no momento, e com isso, à medida que se aproximava o século XVII, a obra de arte ganhava formas cada vez mais realistas e dramáticas, no intuito de reforço da imagem como instrumento poderoso de atração do crente para a Igreja de Roma.

De acordo com Blunt (2001, p.150), *“doutrinas e símbolos pagãos foram incorporados ao cristianismo, e o ressurgimento de ideais clássicos era não apenas tolerado, mas também ativamente favorecido pela maioria dos papas, de Nicolau V a Clemente VII”*. Estas inserções realizadas pelas autoridades eclesiásticas do século XV serviram como referência na adoção de tais elementos também por seus sucessores.

## **2.2 As bases institucionais e as práticas devocionais jesuíticas**

A Companhia de Jesus, gestada num fértil ambiente cultural, movimentado pelas inovadoras experiências das Grandes Navegações, das descobertas do Novo Mundo, pelo humanismo e pela Contra-Reforma Católica, difere das demais ordens religiosas por não ter estabelecido, a princípio, um culto santoral específico, seguindo somente o “nome de Jesus”.

A moderna sociedade percorreu o mundo, mantendo uma casa em Roma como a principal. No dizer de Costa (2004, p. 128), para eles “a fé cristã não era para ficar encerrada dentro de muros, mas deveria ser propagandeada, levada para todos os cantos do mundo”. E assim o fizeram, alistados sob a “bandeira da Cruz”, praticando a evangelização e a educação nos muitos colégios e missões que fundaram.

Füllöp-Miller (1935) dedica atenção especial aos votos de obediência prestados pelos seguidores de Inácio nos diversos graus, para que sob a tutela papal fossem dirigidos ao abandono da vontade individual para “*ad majorem Dei gloriam*” (“*para a maior glória de Deus*”), lema da Companhia, a fim de que pudessem pregar em qualquer lugar a que fossem destinados.

Para controle do corpo eclesial da internacional empresa jesuítica, o fundador elaborou regimentos que a edificaram como instituição religiosa. São eles: a Fórmula Instituti em 1539, 1540 e 1550; as Constituições da Companhia de Jesus; e a Autobiografia de Santo Inácio<sup>3</sup>, dando origem a um programa iconográfico que atendesse as diferentes vertentes que alicerçavam a atividade apostólica da Ordem<sup>4</sup>.

Autores como o jesuíta Henrique Rosa (1951) afirmam que, através da observância às Constituições e às Regras, irmãos e padres fortaleciam e consolidavam a Companhia. Isto era feito, entre outras formas, através de expressiva troca de correspondência; as cartas deveriam ser escritas conforme a sua destinação: se a público amplo ou apenas a um restrito núcleo jesuítico.

A espiritualidade apoiava-se ainda no “*noster modus procedendi*” (“*nosso modo de proceder*”), que, conforme Eisenberg (2000), se dava a partir da compreensão, aceitação e aplicação prática dos instrumentos normativos adaptados à realidade em que viviam, dos votos e do método disciplinar de raciocínio prático, autônomo e introspectivo de auto-exame do crente na atuação cristã dos Exercícios Espirituais (livreto fundamental como ferramenta evangelizadora e de ação didática para alcançar a “*purificação do coração*” do exercitante).

Propagando a fé e o aperfeiçoamento da alma a jovem instituição visava à santificação pessoal. Para alcançar esse objetivo, além de missas, ladainhas, sermões e cartas, os religiosos se utilizavam dos sacramentos da confissão, comunhão, penitência e ordem, bem como dos documentos estruturantes da Companhia para nortearem as práticas devocionais, cujos temas pautaram-se, a partir de então, no culto Trinitário, Cristológico, Mariano e Hagiográfico, com predomínio dos martiriológicos, o que determinou a iconografia utilizada nos retábulos das diversas capelas e igrejas.

---

<sup>3</sup> Para aprofundamento do tema, ver: CONSTITUIÇÕES da Companhia de Jesus e normas Complementares. São Paulo: Loyola, 1997; e, artigo em formato pdf com transcrição da Autobiografia de Inácio de Loyola: < [www.ppej.pt/Admin/Public/DWSDownload.aspx?File...Autobiografia.pdf](http://www.ppej.pt/Admin/Public/DWSDownload.aspx?File...Autobiografia.pdf) >. Acesso em: 10 jul. 2010.

<sup>4</sup> Segundo SKALINSKI JUNIOR (2007): Os Exercícios Espirituais foram escritos por Loyola muito antes da constituição da Companhia, no ano de 1522, como livro de meditação, com descrição detalhada dos passos a seguir, propondo quatro semanas de reflexão para o praticante com quatro temas distintos, todos se referindo a passagens da vida de Cristo e à importância do afastamento coletivo a fim de que o crente aceite melhor a Cristo. Para as camadas mais baixas da população e no Brasil para os índios, era oferecida uma versão simplificada e quando necessária ajuda externa (que deveria ser a mínima possível) de um guia espiritual.

A Santíssima Trindade, presente de maneira obsessiva nas reflexões de Inácio, aparece no seu *Diário Espiritual* (1544-1545) e na *Autobiografia* (1553-1555) descrita através das visões pormenorizadas sobre o assunto. Martins (2004) afirma que o mesmo acontece nos escritos de Pedro Fabro em “*Memórias Espirituais*” e em Francisco de Borja no “*Diário Espiritual*”, por exemplo. Em virtude disso, o apreço pelo Mistério Trinitário (Celeste e Terrestre) foi muito incentivado.

A imagem de Cristo fora marcadamente trabalhada, principalmente no que diz respeito ao sofrimento junto à cruz, a morte e a ressurreição. No dizer de Blunt (2001, p. 167), ele estará “atormentado, sangrando, cuspidado, com a pele arrancada, ferido, deformado, pálido e de má aparência”, trazendo a piedade eucarística e a devoção ao lenho da cruz como aspectos fundamentais da espiritualidade inaciana.

Salienta-se, no entanto, que durante o século XVI a piedade eucarística estava envolvida em uma enorme polêmica acerca da frequência da comunhão realizada nas diversas ordens religiosas, estando os jesuítas na defesa pelo ato semanal e para tanto, estabeleceram calendário próprio nos dias santos de sua afeição, indicados conforme quadro abaixo.

(continua)

***Dias de comunhão para os nossos Irmãos***

**JANEIRO**

1 – Dia de Jesus

6 – Dia de Reis

**FEVEREIRO**

2 – Purificação de N. Senhora

5 – SS. Mártires do Japão

24 – S. Mathias Apostolo

**MARÇO**

12 – Canonização de N. S. Padre S. Ignacio e Francisco Xavier

19 – S. Joseph

25 – Encarnação

**MAIO**

1 – S. Phelippe e S. Thiago

3 – Invenção da Santa Cruz

16 – S. João Nepomuceno

24 – S. João Francisco Regis

**JUNHO**

13 – S. Antonio

21 – S. Luís Gonzaga

**AGOSTO**

5 – N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> das Dores

10 – S. Lourenço

15 – Assumpção de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup>

24 – S. Bartholomeu

**SETEMBRO**

8 – Nascimento de N<sup>a</sup> Senhora

21 – S. Mateus Apostolo

27 – Dia da Confirmação da Companhia (S. Cosme e S. Damião)

**OUTUBRO**

10 – Dia de S. Francisco de Borja

21 – Onze Mil Virgens

28 – S. Simão e S. Judas Tadeu

**NOVEMBRO**

1 – Dia de Todos os Santos

21 – Apresentação de N<sup>a</sup> Senhora

24 – S. Estanislao

30 – S. Andre, Apostolo

	(conclusão)
24 – <i>S. João Baptista</i>	<i>DEZEMBRO</i>
29 – <i>S. Pedro e S. Paulo</i>	3 – <i>S. Francisco Xavier</i>
	8 – <i>N<sup>a</sup> Senhora da Conceição</i>
<i>JULHO</i>	18 – <i>Espectação de Nossa Senhora</i>
2 – <i>Visitação de N. Senhora</i>	21 – <i>S. Thome Apostolo</i>
25 – <i>S. Thiago Mayor</i>	25 – <i>Dia de Natal</i>
31 – <i>Dia de Nosso Patriarca Santo Ignacio</i>	27 – <i>Dia de S. João Evangelista</i>

Quadro 1: Costumeiro do Colégio Portoalegre.  
Fonte: Martins (2004, p. 713-726).

Martins (2004) diz que com o passar do tempo outras atividades eucarísticas foram somadas ao ato da comunhão, gerando expressões iconográficas nos séculos XVII e XVIII voltadas ao Santíssimo Sacramento, à devoção das 40 horas e à procissão do corpo de Deus.

A Cruz, freqüentemente evidenciada nos textos dos primeiros padres jesuítas, constitui outro elemento importante da espiritualidade, pois através da Paixão de Cristo os membros tentam alcançar a perfeição em busca da sua salvação. E em virtude disso os padres santificados da Companhia aparecem nas representações plásticas portando nas mãos um crucificado entre seus principais atributos.

A respeito de Maria, a igreja romana (contrária aos ideais de Luther) a adota como modelo de perfeição, colocando-a como Virgem Mãe, atribuindo a ela o papel de mulher partícipe na vida do Filho e na salvação da humanidade, elevando-a em santidade para logo após a figura de Deus; questões para as quais os jesuítas muito contribuíram, reforçando fervorosamente o culto, sobretudo no que se refere à Imaculada Conceição.

Vale dizer que o Mistério da Imaculada advém da Idade Média e que os reformuladores realizam alterações nos seus atributos, ressignificando-a. A esta invocação somam-se o incentivo ao culto a outros títulos marianos já existentes, bem como aos que foram criados durante o século XVI. Entre os inicianos se destacam também as titularidades utilizadas nas recitações das ladainhas e do Ofício de Nossa Senhora.

Fato interessante, segundo Martins (2004), é que as aprovações dos documentos constituintes da Ordem e os votos proferidos por Inácio e seus companheiros aconteceram diante do altar de Nossa Senhora, o que contribuiu para que os jesuítas se dedicassem ao culto da Virgem. A propagação da devoção, no entanto, foi responsabilidade do terceiro Geral da Companhia, Francisco de Borja, que orienta todas as casas a adotar a devoção mariana como prioridade nos estabelecimentos religiosos.

<i>Nossa Senhora da Anunciação</i>	Igreja dos Colégios	Funchal, Coimbra, Portalegre, Lisboa, Angra, Faro
<i>Nossa Senhora dos Prazeres</i>	Igreja do Colégio	Bragança
<i>Nossa Senhora da Boa Morte</i>	Igreja do Colégio	Santarém
<i>Nossa Senhora da Doutrina</i>	Igreja da Casa Prof.	S. Roque
<i>Nossa Senhora das Neves</i>	Igreja do Colégio	Coimbra
<i>Nossa Senhora da Purificação</i>	Igreja dos Colégios	Santarém, Porto, Coimbra
<i>Nossa Senhora da Luz</i>	Igreja do Colégio	Braga
<i>Nossa Senhora da Assunção</i>	Igreja dos Colégios	Braga, Santarém
<i>Nossa Senhora da Conceição</i>	Igreja dos Colégios	Faial, Braga, Lisboa, Ponta Delgada
<i>Nossa Senhora da Natividade</i>	Igreja dos Colégios	Braga, Porto, Vila Viçosa
<i>Nossa Senhora de Loreto</i>	Igreja do Colégio	Ponta Delgada
<i>Nossa Senhora da Vitória</i>	Igreja do Colégio	Ponta Delgada
<i>Nossa Senhora da Vida</i>	Igreja do Colégio	Ponta Delgada
<i>Nossa Senhora do Pópulo</i>	Igreja do Colégio	Funchal
<i>Nossa Senhora dos Anjos</i>	Igreja do Colégio	Bragança
<i>Nossa Senhora dos Reis</i>	Igreja do Colégio	Braga
<i>Nossa Senhora da Piedade</i>	Igreja do Colégio	Lisboa

Quadro 2: Principais devoções marianas da Sociedade de Jesus em Portugal.  
 Fonte: Martins (2004, p. 713-726).

As igrejas inacianas reservam destaque também para as imagens de seus santos padres canonizados, expostas em paredes, retábulos e forros de teto, atuando como forte arma propagandística de modelos de conduta moral e espiritual a serem seguidos.

Até a sua dissolução, ocorrida em 1773, a Companhia já havia alcançado a santificação de seis padres, sendo eles, conforme a seqüência cronológica indicada por Henrique Rosa S.J. (1951)<sup>5</sup>:

<sup>5</sup> A Companhia de Jesus foi restabelecida no século XIX, e o mesmo autor afirma que em 1951 havia 20 novos santos padres, que se somaram aos anteriores, cuja devoção também foi retomada. E os Bem-Aventurados eram 139 neste ano, sendo 134 mártires e 5 confessores, todos nomeados por ele nas páginas 466 a 471 e dos quais incluem-se Os Quarenta Mártires do Brasil (Henrique Rosa S.J., 1951).

1º *Santo Inácio de Loiola*, espanhol, sacerdote, confessor, fundador da Companhia de Jesus, padroeiro dos Exercícios Espirituais, morto em Roma aos 31 de julho de 1556, na idade de 65 anos, canonizado em 1622 por Gregório XV, festejado aos 31 de Julho.

2º *São Francisco Xavier*, espanhol, sacerdote, confessor, padroeiro da Associação e Obra de Propagação da Fé, morto em Sanchão, ilha da China em 1552, canonizado em 1622 por Gregório XV, festejado em 3 de Dezembro.

3º *São Francisco de Borja*, espanhol, sacerdote, confessor, terceiro Geral da Companhia de Jesus, morto em Roma aos 30 de setembro de 1572, canonizado em 1672 por Clemente X, festejado aos 10 de Outubro.

4º *Santo Estanislau Koska*, polaco, noviço, confessor, morto em Roma aos 15 de Agosto de 1558, canonizado em 1726 por Bento XII, festejado aos 13 de Novembro.

5º *São Luis Gonzaga*, italiano, confessor, estudante e padroeiro da mocidade, morto aos 23 anos, de doença contraída no serviço dos emprestados, em 1591, canonizado em 1726 por Bento XII, festejado aos 21 de Junho.

6º *São João Francisco Regis*, francês, confessor, sacerdote, apóstolo do Delfinado, morto em Lalouvesc, França aos 44 anos, em 1607, canonizado em 1737 por Clemente XIII, festejado aos 16 de Junho. (ROSA S.J., Henrique, 1951, p. 466).

A respeito da hagiografia dos três principais santos padres canonizados Attwater (1983) diz que Inácio nasceu em Loyola na Espanha, em 1491, de família nobre. Atuou como militar e, após ser ferido em combate, deparou-se na convalescença com um livro sobre a vida de Cristo e dos santos, o que o levou à conversão para as causas da igreja católica.

Inácio fez peregrinação a Jerusalém e no retorno dedica seus serviços ao Papa Paulo III, de quem recebe a autorização para fundar a Companhia de Jesus, se tornando figura de extrema relevância para a Igreja católica.

Francisco Xavier nasceu em Pamplona, Espanha, em 1506, e foi um dos primeiros seguidores de Inácio; atuou como religioso de maneira expressiva na Índia portuguesa, na China e no Japão. Morreu novo, com apenas quarenta e seis anos, e seu corpo encontra-se sepultado em Goa. A ele é atribuída uma série de milagres, sendo considerado o padroeiro das missões.

São Francisco de Borja nasceu em 1510, em Gandia (Valência), filho de família nobre, tornando-se vice-rei da Catalunha aos dezenove anos. Sua conversão ocorreu com o ingresso na Companhia após a morte da esposa. Foi o terceiro Geral dos Jesuítas, sendo responsável pelo envio de missionários para a América e Europa.

Por influência de Loyola, a Companhia também contempla no programa iconográfico os santos bíblicos: Pedro, fundador da igreja romana e Paulo, apóstolo dos gentios, que aparecem com frequência no frontispício, nas capelas principais das igrejas ou nas sacristias, conforme afirma Martins (2004).

O culto santoral, amplamente combatido pelo protestantismo, aparece no discurso popularizado da Contra-Reforma, sob a ressalva de que as imagens não constituíam a

divindade em si, mas uma representação visual, que propiciasse segundo Massimi (2005) a “*ternura do afeto*”, para que o fiel ao se identificar com determinado santo, lhe dedicasse devoção.

Em relação a este item, o programa iconográfico dos inacianos contém cultos advindos da prática corrente da recitação de “Ladainhas dos Santos” realizadas nas congregações autônomas existentes nos colégios, como se vê nos exemplos a seguir:

- <i>Santo António</i> : S. Roque;
- <i>Santa Quitéria</i> : Porto, Braga, S. Roque e Portalegre;
- <i>11.000 Virgens</i> : S. Roque;
- <i>S. Cosme e S. Damião</i> : Porto;
- <i>Santa Ana</i> : Porto; Vila Viçosa;
- <i>Santa Luzia</i> : Lisboa;
- <i>Santa Bárbara</i> : Bragança.

Quadro 3: Programa iconográfico dos inacianos nas congregações autônomas existentes nos colégios.  
Fonte: Martins (2004, p. 713-726).

Outros santos são cultuados na Companhia e a lista ora apresentada acima é uma escolha reduzida por se tratar de algumas das principais invocações com correspondência brasileira. Note-se que há uma nítida tendência para mulheres e homens martirizados.

As imagens dos mártires, surgidas no século IV, atuaram como recurso importante na comunicação e revelação do sagrado. Na Europa Moderna são novamente utilizados como exemplo de perseverança na fé, a despeito de toda sorte de adversidades que enfrentaram, para que servissem como referência a todos os fiéis.

Para os seguidores de Loyola a importância na conduta moral era capital. Diversos de seus companheiros escreveram obras hagiográficas, dentre os quais se destaca Pedro da Ribanadeyra (1526-1611), autor de *Flos Sanctorum*, rica fonte de consulta dos modelos cristãos.

Junto à questão em linha de conta, estão as relíquias nas esculturas que tinham como a função de ser uma espécie de amuleto para incitar no fiel a vontade de tocar a imagem deste que estava sendo sugerido a seguir.

As relíquias eram as mais diversas, desde partes preservadas do corpo do santo, até objetos de uso pessoal, inclusive *souvenirs* de locais por onde ele teria passado, vivido e mesmo instrumentos de tortura que causaram a sua morte em honra da fé. A esses amuletos

eram atribuídos milagres que, segundo o catolicismo, validavam a natureza do sagrado no homem e na mulher de reta conduta. Nesse ponto, a igreja ou capela que tivessem a honra de possuir/receber relíquias, eram vistas como locais nobres; essa aura era também transferida para a cidade<sup>6</sup>.

### 2.3 As devoções jesuíticas na igreja de Belém do Pará

Os jesuítas instalam-se no Grão-Pará em 1653 e as imagens produzidas ou adquiridas até a sua expulsão em 1760 vão compor o espaço sacro de igrejas, capelas, colégio e seminário erguidos na capital, missões e fazendas pelo sertão adentro.

Belém abrigava a casa-sede no Pará, ornada com grande zelo pelos eficientes irmãos artífices europeus, auxiliados pela mão-de-obra formada nas oficinas da Ordem, que sob orientação dos padres mantiveram os elementos iconográficos referentes à espiritualidade da Sociedade, fazendo adaptações quanto aos materiais disponíveis na região.

A primeira devoção adotada na cidade foi dedicada a São Francisco Xavier e data da chegada de João Souto Maior e Gaspar Frágoso, primeiros jesuítas a se estabelecerem no Pará. Nesse período foi construída a provisória ermida com paredes de taipa e cobertura de palha. Conforme Bettendorf (1990) seu altar possuía um painel pintado em homenagem ao santo padroeiro das missões.

A segunda construção foi iniciada de acordo com Leite (1942) em 1668 sob a responsabilidade do irmão Cristovão Domingues e inaugurada nesse ano, a 3 de dezembro. Bettendorf (1990) diz que, apesar de haver dúvidas a respeito da manutenção de Francisco Xavier como patrono, a invocação foi confirmada pelo padre Francisco Veloso.

Como havia dúvida como se chamaria a igreja nova, seguiu o meu parecer, a saber, que a casa se chamaria Santo Alexandre, como se tinha chamado desde o princípio, e a igreja de São Francisco Xavier, porquanto a sua santa imagem fora sempre de posse da egrejinha velha e determinou que assim fosse. (BETTENDORF, 1990, p.250).

---

<sup>6</sup> Na colônia brasileira, a exemplo da Europa, as doações dessas imagens relicárias eram recebidas com festa pública, com encenações teatrais e desfiles hierarquizados dos atores sociais da cidade no traslado do mártir ao altar a que se destinava. Para Maravall (1997) o objetivo desta manifestação era persuadir a coletividade, a fim de suscitar afetos para com o corpo do santo e impulsionando a manutenção do controle do Estado e da Igreja na vida da sociedade local.

Esta nova edificação tinha um retábulo central e dois colaterais, sendo o da esquerda reservado à incomum imagem relicária de Santo Alexandre na devoção brasileira (uma doação realizada pelo papa Urbano VIII em 1652 para ser o orago do colégio anexo), o da direita dedicado a Nossa Senhora da Consolação e o do centro destinado ao padroeiro.

Baseada nas crônicas de Bettendorf, Melo (2009) diz que duas imagens de vulto da igreja foram feitas por Manuel João sob encomenda do padre Bento de Oliveira (possivelmente tratam-se das duas citadas no parágrafo anterior), e que existia um crucificado na capela doméstica com a legenda *Ecce Homo* (Eis o Homem) além de imagens da Paixão.

Leite (1942), afirma que no sacrário havia ainda um crucifixo resgatado por Antônio Vieira de penhor efetuado anos antes por Souto Maior em uma de suas viagens ao interior do estado. Em 1696 a sacristia apresentava pintura sobre a vida de Jesus de autoria do irmão Baltasar de Campos (flamengo).

A terceira e definitiva igreja, imponente construção em pedra e cal, foi inaugurada em 1718 ou 19 (não se sabe ao certo) pelo padre Manuel de Brito. A fachada, mostrando um barroco de feições ainda tímidas, apresenta ornatos geométricos e rosáceas advindos da joalheria, elementos estes pouco utilizados na área externa das construções no Brasil (FIG. 1 e 2)<sup>7</sup>.



Figura 1: Fachada da Igreja de São Francisco Xavier (Hoje Santo Alexandre).  
Fonte: Foto de Iaci Iara Melo.

No arremate superior há destacada movimentação nas grandes volutas que abraçam os nichos existentes no frontão, que abrigavam originalmente as imagens de alguns de seus

<sup>7</sup> Melo (2009) apresenta um histórico mais detalhado acerca das três construções da igreja de Belém.

santos padres: Santo Inácio de Loyola, São Francisco Xavier e São Francisco de Borja (FIG. 2) (Codina, 1783 e Leite, 1943).



Figura 2: Desenho de Codina (1783).

Fonte: **A viagem filosófica às capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá**. Expedição de Alexandre Rodrigues Ferreira (Manuscrito da BNRJ: C, 1063, 34; documento 13).



Figura 3: Decoração interna da Igreja de São Francisco Xavier – Vista dos púlpitos, nave, entradas de seis das oito capelas da nave e capela-mor.

Fonte: Foto de Marcelo Soares.

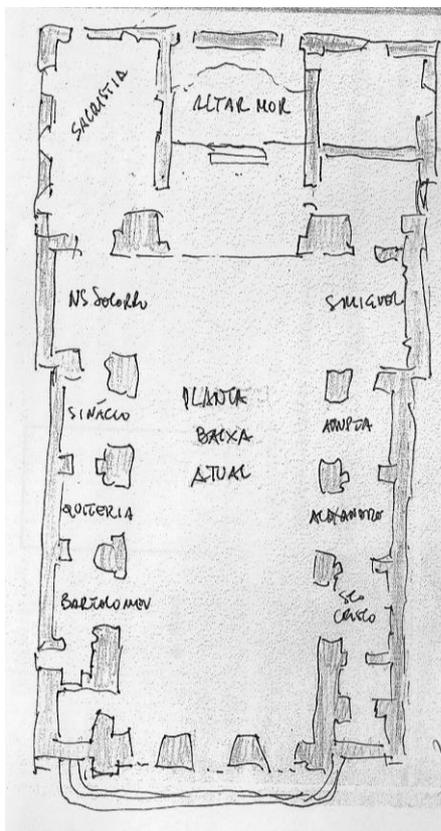


Figura 4: Desenho da planta baixa da área interna da Igreja de São Francisco Xavier com as invocações nas capelas em 1760.

Fonte: Pe. Ilário Govoni S.J.

Após a expulsão da Companhia de Jesus a igreja passou a ser propriedade do Arcebispo, que por sua vez a cedeu à Ordem do Santo Cristo e em seguida à Irmandade da Misericórdia, que ali permaneceu por quase um século. Nesse ínterim, os nichos da fachada foram fechados (FIG. 1) e uma das imagens ficou emparedada. Em meados do século XX, segundo Leite (1942) era possível vê-la, e em virtude da posição em que se encontrava, corresponde possivelmente à figura de São Francisco de Borja.

O nicho central encheu-se de uma cruz sem beleza; e os dois nichos laterais emuraram-se simplesmente, deixando dentro as estátuas, ao menos de um lado (que a vimos nós, o ano passado, dentro do nicho, pela parte interior da igreja). (LEITE, 1942, p. 236).

A imagem foi retirada dessa condição ingrata e atípica durante o último processo de restauração do local e como era de se esperar, apresentava deterioração muito avançada, não sendo possível a sua restauração, sendo efetuada apenas limpeza de sujidades agregadas, imunização e aplicação de película protetora.

Atualmente, a escultura encontra-se em um dos braços do transepto da igreja, fixada no alto de uma parede de estrutura aparente, sobre uma base contra a luz externa, dificultando a visualização. O local servira no passado a um retábulo que se perdeu com o correr dos anos (FIG. 5).



Figura 5: Transepto da Igreja de São Francisco Xavier, lado da Epístola, acima São Francisco de Borja (desfigurado), São Bartolomeu (à esquerda), Santo Alexandre (ao centro) e São Miguel (à direita).

Fonte: Foto de Antônio Sales.

O templo é de nave única, com oito capelas laterais, sendo as duas maiores no cruzeiro. Há profunda capela-mor (FIG. 3 e 4), sacristia no lado do Evangelho e sobre esta, onde atualmente é o auditório do Museu, localizava-se a capela doméstica.

Dentre as invocações da iconografia jesuítica na ornamentação entre pintura e escultura em Belém estavam as dos seis padres canonizados listados pelo jesuíta Henrique Rosa (1951) no item 2.2 deste capítulo.

Dos santos homens, foram representados os bíblicos São Pedro, São Paulo, São José e São Bartolomeu; dentre os mártires, São Sebastião e Santo Alexandre. Entre as santas mulheres, viam-se as mártires Santa Quitéria, Santa Luzia e Santa Bárbara.

Maria esteve homenageada por Nossa Senhora da Conceição, Boa Morte, Rosário, Assunção e Socorro. O tema Cristológico com Jesus nas versões dos Passos, crucificado, morto e ressuscitado. E presença de dois dos três arcanjos mais cultuados no catolicismo: São Miguel e Rafael.

Melo (2009) diz que após a saída de seus construtores algumas devoções das capelas foram trocadas de lugar ou suprimidas quando entregue ao arcebispado. Hoje, o espaço transformado em Museu de Arte Sacra (MAS) conserva algumas imagens da ornamentação jesuítica.

### 3 RECONSTITUIÇÃO DA VISUALIDADE PLÁSTICA DO CONJUNTO JESUÍTICO NA CASA DE BELÉM<sup>8</sup>

Metaforizado como um grande navio, o interior da igreja era concebido de modo a convidar o fiel a percorrer os caminhos que levassem ao Pai. Conforme Füllöp-Miller (1951), as capelas tinham o objetivo de fazer o crente abandonar os interesses terrenos ao refletir sobre os exemplos de vida cristãos (ver capítulo 1), tendo como ponto máximo de atração e glória a capela-mor, que nas grandes construções costumava ser de suntuosidade extrema (FIG. 3 e 15).

Os jesuítas não mediam esforços para colocar ornatos que melhor correspondessem aos seus ideais, andando sempre de acordo com as tendências artísticas européias da época, ainda que adaptadas à realidade local. Para tanto, faziam negociações várias e contavam com oblações de missionários e particulares, conforme Leite (1942):

As Aldeias e Missões do interior da Amazônia, assim como as paróquias de todos os lugares e tempos contribuem para os respectivos seminários, também elas concorriam, conforme as suas possibilidades, para o embelezamento da sua igreja central do Pará. Os donativos podiam vir em dinheiro, o que não havia: recolhiam-se em gêneros e mandavam-se para o Colégio. Depois expediam-se para o Reino. Em troca vinham ornatos ou meios de se fazerem: um missionário oferecia um calis, outro um retábulo ou imagem, aqueloutro um frontal, e ainda outro um altar. (LEITE, 1942, p.235).

As imagens, fossem elas na forma de painéis ou de esculturas, de acordo com o autor, podiam ser fruto de encomendas, de doações obtidas através de votos, contratos e testamentos de vontade última, requeridas, inclusive judicialmente, ou produzidas nas escolas de pintura e escultura instaladas no Colégio.

A beleza plástica das peças sofria modificações à medida que havia atualizações estilísticas ou que entrassem recursos para adiantamento das obras, desde que não houvesse ameaça ao sentimento religioso. Por vezes podiam ser feitas obras inteiramente novas para substituição das antigas.

---

<sup>8</sup> Descrição baseada nos documentos apresentados por GOVONI S.J., Pe. Ilário. **Transcrição do inventário jesuítico do Pará:** ARSI, BRAS 28,8, Roma. Texto digitado em Belém, em 21 set. 2008; LAMEGO, Alberto. **A Terra Goytacá:** à luz de documentos inéditos. Tomo III, L'Édition D'Art Gaudio: Bruxelles; Paris, 1925; e LEITE, Pe. Serafim. O Colégio de Santo Alexandre e a Igreja de São Francisco Xavier, de Belém do Grão Pará. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 6, p. 221-240, 1942 e em LEITE, Pe. Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943. Tomo 3 e 4. Norte. I Fundações e Entradas, séculos XVII e XVIII.

Assim, em pouco mais de um século de permanência no Grão-Pará, o complexo jesuítico da casa-sede foi tendo o seu conjunto arquitetônico, os bens integrados e móveis modificados, e a descrição do item a seguir baseia-se na disposição das imagens sacras na data da expulsão da Ordem da região.



Figura 6: Capelas da nave, lado do Evangelho com retábulos em argamassa, século XIX.

Fonte: Foto de Antônio Sales.

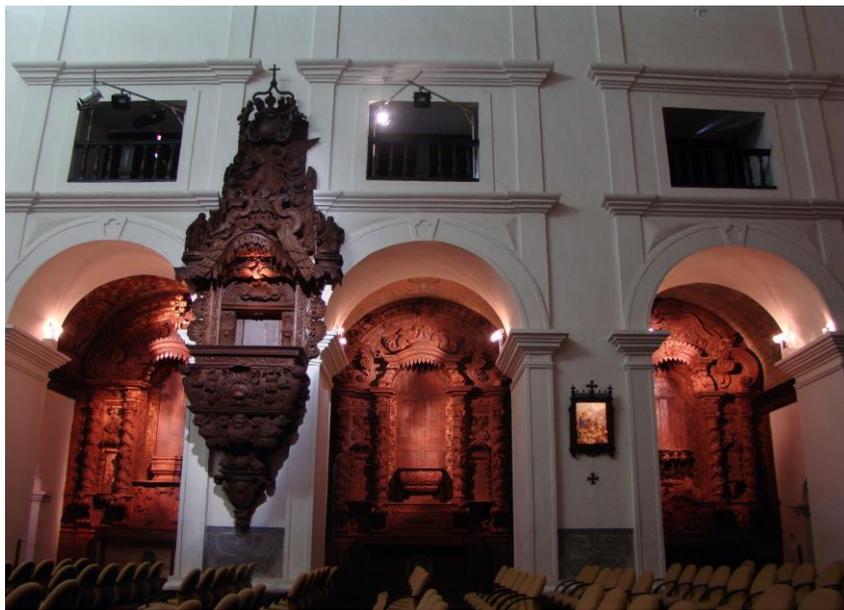


Figura 7: Capelas da nave, lado da Epístola com retábulos em talha, século XVIII.

Fonte: Foto de Antônio Sales.

### 3.1 As imagens nas capelas laterais

As obras estavam abrigadas em 1760 em retábulos de talha possivelmente de mesmo risco característicos de um período de transição entre o estilo nacional português e o joanino, com pequenas variações nos registros horizontais, sobretudo no que diz respeito ao coroamento<sup>9</sup> (FIG. 6 e 7).

Acompanhando a entrada do fiel, iniciamos a reconstituição plástica nas capelas laterais, pelo lado do Evangelho (à esquerda) com a capela que era dedicada a São Bartolomeu<sup>10</sup>, cuja ornamentação, segundo Leite (1942), teria estado a cargo de um cônego da Sé, tendo sido a imagem do santo exposta pela primeira vez em 1708, como parte da decoração da segunda construção do templo, mantendo-se a mesma invocação na construção definitiva (FIG. 8).

Não encontramos referências sobre obras nos nichos laterais do conjunto deste retábulo e nem a quaisquer outros elementos de enfeite, sejam eles pertencentes ao segundo ou ao terceiro templo.

A capela correspondente na Epístola (à direita) era destinada ao Santo Cristo (FIG. 9), exposto no tramo central da talha, na forma de crucificado, com nove palmos de altura, portando um relicário de prata. Aos pés, uma imagem de Nossa Senhora das Dores estofada e de mesmo tamanho. Nos nichos, São Sebastião e São Francisco do Borja de quatro palmos.

---

<sup>9</sup> Ao que parece as talhas definitivas da nave só foram produzidas para a terceira edificação. No Catálogo de 1718 segundo Lamego (1925), havia apenas três capelas: São Miguel, São Bartolomeu e Santa Quitéria, as demais teriam sido produzidas durante o período que se seguiu, pois no Inventário de 1760 de acordo com o mesmo autor, além de Leite (1942 e 1943) e Govoni SJ (2008), constam as seis capelas com seus respectivos ornatos e santos homenageados. Hoje restam apenas três capelas em madeira feitas no século XVIII; as demais são em argamassa, copiadas da talha, refeitas em uma das reformas da Igreja de Belém. Ver: MELO, Iaci Iara C. **A talha setecentista da igreja de São Francisco Xavier (ou Santo Alexandre) em Belém do Pará.** Monografia de Especialização em História da Arte, PUC/MG, 2009. 78f.

<sup>10</sup> As capelas costumam ser contadas da capela-mor em direção a saída do templo, sendo as de maior importância aquelas que estão mais próximas do altar principal. Optou-se por uma leitura a partir da entrada do fiel na igreja pensando no caminho que o crente percorre na nave até a sua chegada ao ponto de máximo de glória para os católicos.

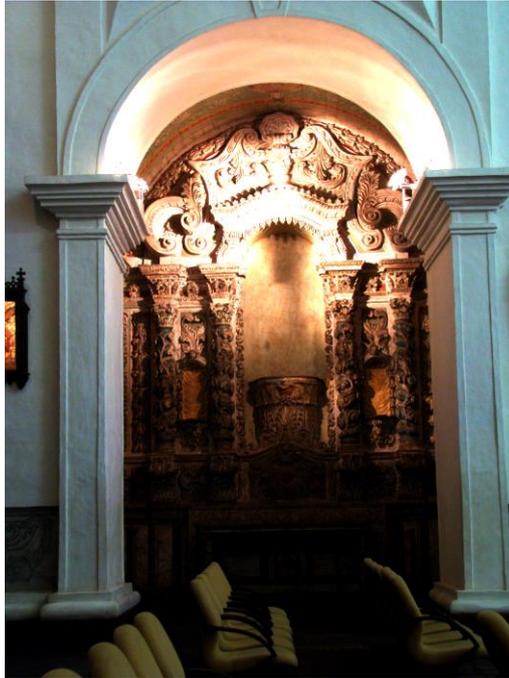


Figura 8: Capela dedicada a São Bartolomeu.  
Fonte: Foto de Antônio Sales.

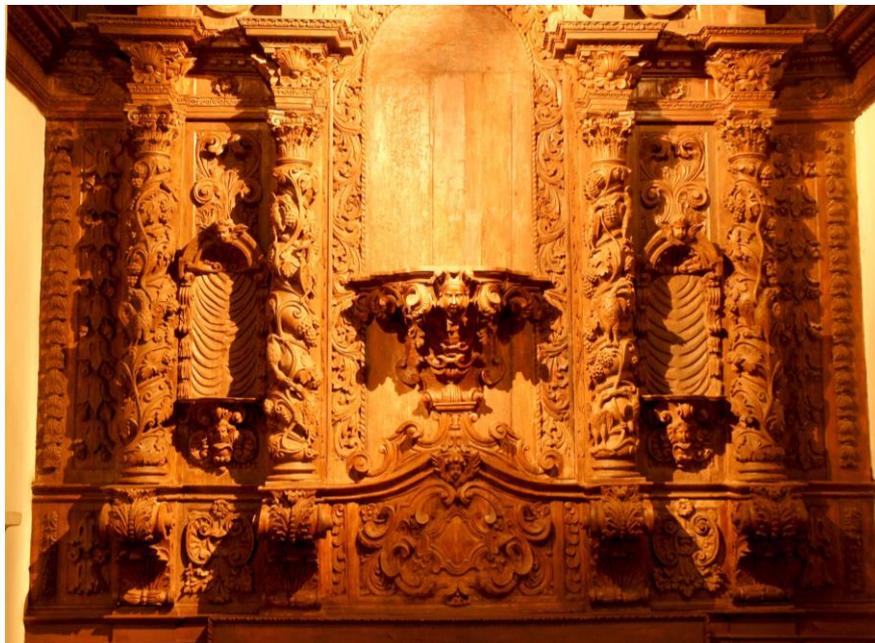


Figura 9: Detalhe do tramo central da capela dedicada a Santo Cristo.  
Fonte: Foto de Antônio Sales.

No altar havia três lâminas de cobre de palmo e meio de Nossa Senhora, Santo Inácio e São Francisco Xavier. Na banquetta, uma imagem de Nossa Senhora da Boa Morte santamente vestida com túnica de damasco de ouro branco, capa de damasco azul com fios de ouro, vestido de cambraia com punhos de rendas finas e almofada bordada na cabeça. Vestimenta esta que era trocada por uma de cor roxa nos dias da quaresma. Como atributos a imagem apresentava, entre outros elementos, palma de flores de prata e canutilho na mão.

Sobre a peça, Lamego (1925, p.306) afirma que ela foi trazida por intermédio do padre João Teixeira, que “*muito concorreu para o embelezamento da Igreja do Collegio do Pará, dourou todos os retabulos e estando Procurador no Reino, fez vir a Imagem da Boa Morte*” como também, grande parte da decoração, quase tudo provindo da França. O padre faleceu em 1757 e, conforme indicação do autor foi enterrado neste altar, por sua dedicada devoção à Senhora.

Na capela havia ainda duas imagens de Nossa Senhora, com sete palmos de alto, que Govoni S.J. (2008) não identifica, afirma apenas que são obras de vestir, com palma de flores de prata, brincos, cruz de brilhantes e que serviam para procissão, o que nos leva a pensar na hipótese de duas *mater dolorosas*.

As paredes laterais acolhiam um painel de grande dimensão de uma Nossa Senhora com o menino, com a indicação “*Sedes Sapientiae*” (Sede da Sapiência), título da mãe de Cristo de maior identificação dos estudantes do Colégio. Diante desta pintura, os alunos realizavam as funções da Congregação desta Nossa Senhora.

Seguindo pela nave nos deparamos com a segunda capela à esquerda, cuja homenagem era para Santa Quitéria; imagem ao centro do retábulo, estofada, com cinco palmos de altura, contendo como atributos o livro e a palma de prata. Nos nichos estava Santa Bárbara estofada com três palmos de altura, palma e torre de prata; e São Francisco Régis com quatro palmos, portando crucifixo nas mãos (FIG. 10).

A composição do plano ornamental contava também com um grupo de quatro pinturas cerceadas por molduras de madeira dourada nas laterais da capela que narravam acontecimentos da vida da Santa.



Figura 10: Capela dedicada a Santa Quitéria.  
Fonte: Foto de Antônio Sales.



Figura 11: Capela dedicada a Santo Alexandre.  
Fonte: Foto de Marcelo Soares.

À sua frente (FIG. 11), estava a capela do padroeiro do Colégio, Santo Alexandre, exibindo a sua imagem relicário. Registra-se, no entanto a dúvida, se esta seria a escultura doada pelo papa Urbano VIII no século XVII (ver item 2 do capítulo 1) ou se trata segundo Carinhas (1929, p. 614) da: “rica imagem de Santo Alexandre, que o governador e capitão-general Alexandre Sousa Freire mandara vir de Lisboa, e se benzer a 27 de fevereiro de 1730. Guardaram-se, num sarcófago as relíquias do citado santo”. Nos nichos estavam Santo Antônio e São João Batista estofados e de mesmo tamanho.

Caminhando um pouco mais pelo “navio espiritual”, no Evangelho teríamos a capela de Santo Inácio (FIG. 12), a qual continha sua imagem estofada, com dez palmos de estatura. Nos nichos estariam as imagens de dois outros santos padres da Ordem: São Luis Gonzaga e São Stanislaus (Stanislaw) Kostka.



Figura 12: Capela dedicada a Santo Inácio.  
Fonte: Foto de Antônio Sales.



Figura 13: Capela dedicada a Nossa Senhora da Assunção.  
Fonte: Foto de Marcelo Soares.

A capela oposta era dedicada a Nossa Senhora da Assunção abrigando a sua imagem estofada com sete palmos e coroa de prata ao meio do corpo do retábulo. Nas laterais São Francisco Xavier e São José com o menino, ambos estofados e com três palmos e meio de alto.

Na banqueta do altar viam-se grandes relíquias por trás de vidraças (não sendo possível afirmar de quais se tratavam). No meio, constavam quatro peças de pequeno formato: São João Batista, Santo Antônio e duas de São Francisco Xavier em marfim. Na banqueta uma imagem encarnada de Cristo, em chumbo. E nas paredes laterais quatro painéis de grandes dimensões referentes aos Passos de Nossa Senhora da Boa Morte.

### 3.2 As imagens nas capelas do transepto

O trabalho de talha nestas capelas se perdeu com o correr dos anos. O que se observa hoje no Evangelho são elementos que possivelmente foram incorporados no século XIX, junto a peças mais antigas, conservando o estilo de transição que se nota nas capelas laterais. Do

outro houve perda total do retábulo e a parede foi mantida com a estrutura aparente durante a última intervenção.

Àquela época a capela da esquerda era destinada a Nossa Senhora do Socorro, representada no camarim por uma imagem estofada de oito palmos. Sobre a imagem, Leite (1953) diz que:

No ‘Inventário do Maranhão’ (1760) lê-se que está na Capela de Nossa Senhora do Socorro (Pará) a ‘imagem da Senhora de 8 palmos, estofada’. Não se declara a origem da imagem; e quem concluisse que sem dúvida veio de Lisboa seria conjectura desacertada. No ‘Diário de 1756 a 1759’ há esta efeméride (9 de abril de 1757): ‘Põe-se hoje sábado de Aleluia no altar do Pará, Nossa Senhora do Socorro, uma imagem feita no Maranhão por cem mil reis ou mais’ (LEITE, 1953, p. 54).

Nos nichos estariam as imagens de São Joaquim e Santa’Ana, com quatro palmos cada uma delas e já com “*alguns anos de uso*” segundo Govoni S.J. (2008). E nas paredes laterais, podia ser vista uma pintura sobre a vida de Santa Catarina. No retábulo encontra-se hoje uma obra de fatura italiana do Senhor dos Passos, confeccionada no século XIX. (FIG. 14).



Figura 14: Capela do transepto antes dedicada a Nossa Senhora do Socorro. Hoje ao Senhor dos Passos.

Fonte: Foto de Antônio Sales.



Figura 15: Espaço do transepto, onde antes existia capela de São Miguel.

Fonte: Foto de Antônio Sales.

À frente, a hoje inexistente capela de São Miguel abrigava a imagem do arcanjo ao centro; ladeado por Santa Luzia estofada e São João Nepomuceno, ambos com três palmos. As paredes laterais eram decoradas com quadros: de um lado o arcanjo Rafael, no outro São Miguel.

No espaço vazio da capela, em lugar elevado sobre bases fixas na parede, estão às representações plásticas de São Bartolomeu, São Miguel e Santo Alexandre. Acima a imagem desfigurada do santo jesuíta que por anos ficara emparedada no nicho no frontão da fachada (FIG.5).

### 3.3 As imagens na capela-mor

O elaborado e suntuoso trabalho de talha em estilo joanino (FIG. 16), abrigava nos nichos os dois grandes modelos de imitação da Ordem: no lado do Evangelho uma imagem estofada com oito palmos de altura de Santo Inácio de Loyola com um resplendor na mão e na Epístola em igual posicionamento e tamanho havia uma imagem de São Francisco Xavier, segurando um Crucificado.

No camarim, segundo Govoni S.J. (2008) estaria uma imagem estofada de Nossa Senhora da Conceição, com três palmos de altura e coroa de prata entronizada numa suntuosa e profunda capela e elemento de hiperdulia de maior importância na estratégia iconográfica dos jesuítas.

A fotografia produzida pelo antigo SPHAN<sup>11</sup> nos anos 40 do século passado (FIG. 17) mostra uma Imaculada Conceição em madeira do século XVIII em grandes dimensões; trata-se possivelmente da imagem de oito palmos que existia no seminário e cujos fragmentos podem ser os que atualmente estão expostos no auditório do Museu.

Na quinta-feira Santa era exposto, no alto do trono escalonado, um Cristo Ressuscitado de quatro palmos, pouco abaixo da pintura do Santíssimo Sacramento existente na área central do coroamento do retábulo que ficava sob as asas de um Serafim. Acreditamos que pelo tamanho o Cristo seja o que se encontra hoje num dos ambientes do Museu como *“procedência da igreja de Santo Alexandre”*, século XVIII. E na sexta-feira da mesma semana (após a procissão) era exposto no esquife do altar um Cristo morto, podendo ser o que se vê hoje exposto no local.

---

<sup>11</sup> O Serviço do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural foi criado em 1937, mudou de nome e hoje é chamado como IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Cultural.

As laterais da capela continham dez molduras em madeira folheada a ouro abrigando telas que segundo Lamego (1925) e Govoni S.J. (2008) diziam sobre a vida de São Francisco Xavier. O madeiramento ainda existe, mas as pinturas desapareceram. Em virtude do fechamento das tribunas existentes na capela doméstica, em meados do século XX, o que se observa na parede são doze lugares para telas. Cumpre assinalar que em fotografia do IPHAN dos anos 40 (FIG. 17) ainda podia ser vista uma das aberturas na área superior e as pinturas às quais nos referimos.

No corpo da capela, em tamanho de destaque, viam-se dois Senhores dos Passos: um Cristo com a cruz nas costas e um *Ecce Homo* (Eis o Homem); a mesa do altar tinha um Senhor morto com dois anjos.

De acordo com Govoni S.J. (2008), no presbitério havia dois anjos tocheiros de “*extremada beleza*” com entalhe de corpo inteiro. Pela descrição parecem se tratar dos mesmos citados por Daniel (2004) como de “mão indígena”, confeccionados por volta do final do primeiro quartel do século XVIII. Estas peças estão expostas no Museu de Arte Sacra, junto a um Crucificado.

O trono no camarim foi desfeito e a imagem que se vê é uma Nossa Senhora com o menino em madeira (FIG. 16), que pelo gestual faz-nos identificá-la como Rosário, peça setecentista identificada nas etiquetas do Museu como pertencente às “*oficinas jesuíticas*”. Entretanto, até o presente não é conhecida a sua posição original na ornamentação. Ela poderia ter feito parte da decoração do colégio, da casa, seminário ou ainda ser uma encomenda de alguma casa jesuítica do sertão do Pará ou de outra ordem religiosa da região e que não teria sido entregue até a expulsão dos inicianos, hipótese esta menos provável, porém não descartável.

Um elemento acessório existente em todas as esculturas, sem exceção, era o resplendor de prata sobre a cabeça das imagens indicando o caráter de santidade. Quando se trata das invocações de Nossa Senhora, estaria no lugar uma coroa de mesmo material e naquelas titularidades de Maria que possuíssem o menino Jesus no colo, também este se apresentava coroadado.



Figura 16: Capela-mor.  
Fonte: Foto de Antônio Sales.

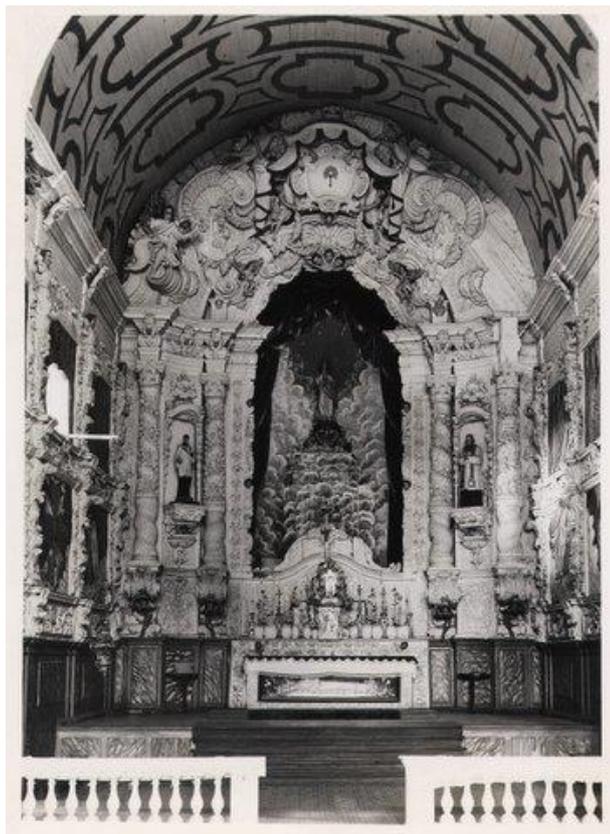


Figura 17: Retábulo-mor.

Fonte: Foto do SPHAN anos 40. Ainda com imagem no esquife, pinturas laterais, trono escalonado, sacrário, Nossa Senhora da Conceição, pintura do Santíssimo Sacramento no coroamento do retábulo, vista de uma das tribunas da capela doméstica à esquerda e cancela.

A despeito dos demais elementos da suntuária existente nas capelas, nota-se uma quantidade expressiva de materiais diversos, em maior pompa e número na capela-mor, variando entre objetos novos e usados, importados ou não, de uso diário ou para dias correspondentes aos das festas litúrgicas.

Muitas peças eram de metal: castiçais em bronze dourado e estanho; sacras, cálices, caldeira, bocetas, um crucifixo na capela-mor em tamanho grande e alâmpadas de prata com libras distintas para cada uma das capelas, mantidas acesas dia e noite para indicar a presença do Senhor; e pinturas em folhas de flandres. Também havia peças em marfim: crucifixos para todas as capelas da igreja, alguns com a cruz coberta em tartaruga e outros poucos portando relíquias, haviam também imagens de santos; todos variando entre um e dois palmos.

A lista segue com os objetos em tecido: alcatifas de papagaios, alvas, cortinados, toalhas de linho, dalmáticas, frontal de damasco ou carmesim, franjas, galões dourados,

casulas, sobrepelizes, capas de veludo em missais, quase todos importados. Em madeira: candelabro para o Ofício das Trevas, cadeiras para os celebrantes, anjos tocheiros traduzidos por Govoni S.J. (2008) como sendo de “*pau pintado*”, cancelas, confessionários, entre outros. Não raro flores eram confeccionadas em papel e colocadas em jarras; também eram utilizadas flores regionais, colhidas no jardim.

### 3.4 As imagens na sacristia

O retábulo da sacristia localizado acima do arcaz, possui características de fins de século XVII e início do século XVIII, apresentando estilo nacional português na sua forma inicial. Possui nas laterais molduras de madeira dourada que no passado continham pinturas parietais (FIG. 18 e 19). A respeito da pintura e escultura reservada a esse espaço, hoje inexistente, diz Leite (1942),

Fale o *Inventário* de 1760:

- I) Retábulo de madeira, grande: “No meio, um nicho grande com suas vidraças e dentro uma imagem grande de Cristo Crucificado, de marfim; a cruz e o calvário de pau ébano, com resplendor de prata, tudo preço de 18 moedas; duas imagens de madeira, de palmo e meio, estofadas, uma de S. João, outra da Senhora”.
- II) “12 quadros, de 3 palmos e meio, todos com vidraças, pendurados no mesmo retábulo”;
- III) “Mais 1 de S. Borja e outro de S. João Francisco de Regis, todos com molduras douradas”;
- IV) “Mais 4 quadros de 4 palmos”;
- V) “Mais 4 maiores de 8 ou 9 palmos”;
- VI) “10 lâminas de cobre, para ornato da sacristia com variedade de preciosas molduras”. (LEITE, 1942, p. 237).

Leite (1942) não identifica os temas dos quadros dos itens IV e V, porém ao observarmos os escritos de Lamego (1925) percebemos que os assuntos estavam voltados para o batismo de Cristo e a vida de Maria, e que entre as lâminas de cobre havia uma dedicada a Madalena; atualmente o camarim hospeda um crucifixo do século XIX, doado por uma família local para compor o acervo do Museu (FIG. 18). Na sacristia existia ainda um nicho em uma das paredes reservado para o culto aos apóstolos Paulo e Pedro.



Figura 18: Sacristia.  
Fonte: Foto de Antônio Sales.



Figura 19: Retábulo, arcaz e molduras destinadas as pinturas.  
Fonte: Foto de Antônio Sales.

Leite (1953) afirma que na sacristia eram vistas ainda imagens de vestir de Nossa Senhora, sendo a mais bem ornada a da Boa Morte que saía na procissão. Segundo o autor esta era diferente da que ficava na capela da Igreja.

No tabuado do teto, de aproximadamente 11x7 m estão as pinturas do brasão da Companhia, quatro medalhões, mascarones e conjuntos vários de volutas. A análise que segue foi realizada através de observação *in loco*, num artigo de Le Bihan (2005) e nos escritos de Govoni S.J. (2008).

O brasão está no centro da pintura, coroado com pedras de joalheria e ladeado por anjos Serafins. Como elemento principal de atração o emblema jesuítico: a cruz e os três cravos da crucifixão. Falta, no entanto, o IHS, possivelmente apagado em uma das reformas da igreja e não recuperado no último processo de restauração. O conjunto é arrematado por conchas (FIG. 20).



Figura 20: Detalhe do forro do teto da sacristia.  
 Área central: Brasão da Companhia de Jesus.  
 Fonte: Foto de Antônio Sales.

Medalhões nos quatro cantos da pintura combinam expressões visuais com inscrições em latim que auxiliavam na reflexão do sacerdote durante a sua preparação para a celebração da missa; associados a tarjas vermelhas fazem alusão ao Pai como caminho de luz.

No quadrante com a tarja “*Nomen Admirabile*” (Nome Admirável) a mão com uma jarra derrama líquido sobre rochas. A inscrição que acompanha a imagem é “*Lux, cibus et medicina*” (Luz, alimento e remédio), isto é, a glória divina está em Deus (luz) como alimento espiritual e remédio para a salvação do homem (FIG. 21).

No outro “*Nomen Terribile*” (Nome Terrível), aves pretas fogem do sol e completa a cena a escrita no interior do medalhão “*(F)ugat ut fulget*” (Afugenta para brilhar), que quer dizer que próximo ao sol (Deus) você estará afastado de todo o mal. Ressalta-se que a letra F

de *fugat* foi apagada e o que se vê hoje é a palavra incompleta (*ugat*), mantida desta maneira na restauração de 1996 (FIG. 22).

No terceiro canto “*Nomen Invencibile*” (Nome Invencível), a mão segura um escudo e junto às flechas quebradas os dizeres “*Rejeicit aut frangit*” (Rejeita ou quebra), significam que ao segurar no escudo de Deus você tem nas mãos uma arma invencível contra o mal (FIG. 23).

No último quadrante “*Nomen Delectabile*” (Nome Deleitável) a mão aparece novamente entre nuvens segurando um sino e em sentido oposto há uma colméia com abelhas e o texto “*Sonum dulcedo sequetur*” (A doçura segue o som), isto é, o som de Deus é doce aos ouvidos de quem o escuta e aceita o chamado (FIG. 24).



Figura 21: “*Nomen Admirabile*”. Detalhe do forro da sacristia.

Fonte: Foto de Antônio Sales.



Figura 22: “*Nomen Terribile*”. Detalhe do forro da sacristia.

Fonte: Foto de Antônio Sales.



Figura 23: “*Nomen Invencibile*”. Detalhe do forro da sacristia.  
Fonte: Foto de Antônio Sales.



Figura 24: “*Nomen Delectabile*”. Detalhe do forro da sacristia.  
Fonte: Foto de Antônio Sales.

### 3.5 As imagens na capela doméstica, livraria e seminário

Dedicada a São Francisco de Borja a capela doméstica apresentava retábulo em madeira pintada, localizado à frente da porta de entrada. A imagem central correspondia ao santo homenageado; integrando o conjunto havia duas esculturas do menino Jesus, uma cadeira grande entalhada para o Praticante da comunidade e duas representações antigas de Nossa Senhora e São Francisco Xavier. À frente desta capela era possível ver um quadro de São Francisco Xavier e outro do Padre Vieira.

A livraria, com um acervo aproximado de 2000 volumes, estava ornada com um painel de São Jerônimo de muito apreço pelos religiosos e uma imagem de vulto de Nossa Senhora com o menino, com coroa de prata. Na ante-sala da portaria um altar exibia uma imagem de Cristo crucificado. E no refeitório um quadro da Santa Ceia de grandes dimensões.

Fazia parte do complexo jesuítico uma capela no seminário com um altar dedicado a Nossa Senhora das Missões, orago do local, ornada por coroa de prata; compunham a decoração esculturas de Santa Luzia, São João Batista, São José e Santa Quitéria, pequenas esculturas com altura aproximada de um palmo, portando resplendor prateado, além de uma

cruz com relicários de dois palmos, um oratório dourado contendo uma imagem de vulto de Nossa Senhora da Conceição com coroa de prata e um painel de oito palmos da mesma santa. No refeitório havia um quadro de Nossa Senhora.

Até 1760 foi intensa a preocupação com a visualidade plástica na casa. Além do mais, as oficinas do Colégio abasteciam as igrejas das muitas fazendas e missões do sertão no Grão-Pará, atendendo também a encomendas que recebiam de outras ordens religiosas locais. Quando da saída dos inacianos, muitas peças estavam por concluir ou por ser entregues.

Na lista em exposição, além das imagens já citadas na igreja, vê-se no coro, com a etiqueta “*procedência da Igreja de Santo Alexandre*”, as imagens de São Francisco de Borja, São Francisco de Assis, um Santo Carmelita sem identificação, um São Sebastião, São Tomáz de Aquino e Santo Antônio. Nas tribunas, três imagens de roca e um Senhor dos Passos de vestir ambos identificados como peças do século XIX. Nas salas expositivas um Cristo Ressuscitado, um São Joaquim e talvez uma Nossa Senhora do Rosário.

As imagens com a legenda “*oficinas jesuíticas*” estão na escadaria que dá acesso ao Museu: um Santo Inácio de Loyola e um São Francisco Xavier. No coro, São Sebastião e Nossa Senhora da Soledade. Nas tribunas dois anjos adoradores. Nas salas expositivas um Cristo crucificado grande, outro ressuscitado e dois anjos tocheiros.

Ressaltamos que algumas dessas invocações não fazem parte do inventário apresentado pelos autores de referência citados no corpo deste capítulo, o que inviabiliza até o momento a identificação de parte das obras no conjunto jesuítico de Belém. Acredita-se também que possam resultar de encomendas posteriores aos seguidores de Inácio.

### **3.6 As mudanças devocionais após a expulsão dos jesuítas**

As modas devocionais e estilísticas, além da mudança de proprietários (dos jesuítas para o Arcebispado) e a extinção da própria Companhia de Jesus em 1773, ocasionaram a mudança do posicionamento de alguns santos e até a supressão de outros em favorecimento de um novo programa iconográfico. Conforme Carinhas (1929), uma das primeiras atitudes do bispado de D. João de São José Queiroz foi:

[...] banir do altar-mór a imagem de São Francisco Xavier e de um dos do Cruseiro, fronteiro ao Senhor dos Passos, a de Santo Inácio de Loyola. Postou, no principal, uma rica imagem de Santo Alexandre, que o governador e capitão-general Alexandre de Sousa Freire mandára vir de Lisboa, e se benzer a 27 de fevereiro de 1730 (CARINHAS, 1929, p. 614).

Dentre as novas invocações, talvez as mais representativas tenham sido as referentes a Santa Izabel, padroeira dos irmãos da Misericórdia e a Nossa Senhora da Misericórdia. Vianna (1992) afirma que com a saída da Irmandade depois de quase um século no local a imagem recebeu novo lugar de exibição.

[...] sua ingerência foi-se pouco a pouco alienando, insensivelmente até nulificar-se; a imagem de Santa Izabel e outras retiradas da igreja, passaram a ser veneradas em uma capelinha preparada dentro do hospital do Senhor Bom Jesus. (VIANNA, 1992, p. 232).

A igreja foi reformada no ano de 1903 e novamente em 25 (re-inaugurada oito anos depois), continuando a funcionar como tal até a década de 40<sup>12</sup>, quando suas portas foram fechadas definitivamente para servir apenas como depósito de objetos. Neste meio tempo, houve tentativas diversas de restauração do local, mas sem muito êxito, momento em que foram levadas algumas imagens para a Sé e também que se deu a perda definitiva de outras. A área que outrora fora colégio permaneceu como moradia e escritório do arcebispo.

Em fins do século, o Governo do Estado disponibiliza recursos e viabiliza a restauração do local mediante patrocínio de empresas privadas. Além disso, é formalizado convênio de cessão da casa sob regime de comodato junto aos seus proprietários. Segundo Pará (2005) o acervo escultórico passou:

Por um processo de limpeza das sujidades agregadas, imunização, remoção de repinturas, remoção de intervenções anteriores, obturação de lacunas superficiais, confecção de peças faltantes, consolidação estrutural, retoques, reintegração cromática e aplicação de película de proteção (PARÁ, 2005, p. 127).

Após a restauração, o novo uso dado ao espaço, o de Museu de Arte Sacra, trouxe uma nova concepção visual para a exposição da imaginária que dali procedia, de tantas outras advindas de coleções particulares (doação ou compra) e pertencentes a igrejas próximas, que foram incorporadas ao acervo museológico<sup>13</sup>.

Distante da proposta jesuítica e do que fora no passado, a sociedade recebe o templo em 1998 com parte dos retábulos vazios, imagens sobre bases fixas na parede, parte das peças na capela-mor, no coro da igreja e nas salas expositivas (ver item 3.5 deste capítulo).

<sup>12</sup> A igreja foi tombada pelo então SPHAN em 03/01/1941, com registro no Livro de Belas Artes, inscrição nº. 146 do Ministério da Cultura.

<sup>13</sup> O Museu de Arte Sacra integra o Complexo Feliz Lusitania, que compreende um conjunto de monumentos restaurados pelo Governo do Estado na área correspondente ao primeiro núcleo urbano de Belém.

As obras adquiridas para se juntar à coleção estão localizadas onde antes fora o Colégio (também tratado por muitos autores e alguns moradores de Belém como antigo Palácio Episcopal) e aquelas peças que apresentam perdas significativas estão expostas na antiga capela doméstica.

## 4 A IMAGINÁRIA JESUÍTICA EM BELÉM

### 4.1 A escola de escultura: abreviadas anotações

Para garantir a auto-suficiência da Ordem os jesuítas desenvolveram mecanismos temporais e espirituais em fazendas, missões e colégios da ousada empreitada realizada no Brasil colônia. Inúmeras igrejas e capelas foram surgindo, o que exigiu o abastecimento desses espaços com conjuntos expressivos de peças sacras destinadas a sua ornamentação.

A Companhia traz para o Grão-Pará e Maranhão artífices de diversos países do Velho Mundo, que ditam o sistema de confecção de pintura e escultura montado para dar conta da suntuária. Bettendorf (1990), Lamego (1925) e Leite (1953) afirmam que os artífices eram portugueses, flamengos, austríacos, franceses e italianos, homens que provinham de classes sociais menos favorecidas com formação em escolas de artes manuais<sup>14</sup>.

Muitas outras mãos serviam à prática artística, inclusive as de padres. Estes, diferentemente dos oficiais mecânicos, possuíam formação acadêmica em artes nas conceituadas universidades da Europa. No Pará, de acordo com as crônicas dos padres do século XVII e XVIII, e no XX por Leite, os exemplos são Bettendorf no século XVII e João Teixeira no XVIII, estando por vezes na supervisão dos feitos artísticos dos irmãos ou na autoria do risco de retábulos, imaginárias e outras peças em talha.

Os primeiros nomes trazidos à tona pelo padre Bettendorf (1990) são o seu, como desenhista e pintor (1660/1698) e os dos irmãos Simão Luís de Portugal como carpinteiro (1652/78), João de Almeida, Le Havre, França, como pintor e mestre-de-obras (1661/78) e Baltasar de Campos de Bois-le-Duc, Holanda, como pintor (1681/87).

O reduzido número de irmãos para o alargado projeto catequético da Ordem na região acarretou entre eles um acúmulo de funções (eram responsáveis inclusive pelos afazeres domésticos): a atividade principal e uma ou duas secundárias.

Na tentativa de solucionar a questão, investiu-se na formação de mão-de-obra local, sendo criadas escolas de ofícios vários nos dois principais colégios da Companhia no Norte: o de Santo Alexandre em Belém e o de São Bonifácio em São Luís. Não é possível descartar, no

---

<sup>14</sup> Smith (1962) diz que esses homens permaneciam durante anos na Europa como “obreiros ou aprendizes” nas escolas de artes manuais, depois mediante testes práticos obtinham licença para o exercício da profissão, e se aprovados eram autorizados para o trabalho como “oficial examinado”, podendo ser elevados à condição de “mestre de tenda” quando possuíssem oficina própria.

entanto, a existência de oficinas ou tendas provisórias em alguns vilarejos para atender as necessidades do momento, haja vista o enorme trânsito de artífices de um local a outro do estado.

O ensino ocorria através da reprodução de esculturas importadas de Portugal, de “santinhos” e ainda por meio de gravuras do século XVI presentes em missais, livros de hagiógrafos e tratados de escultura, pintura, emblemas, iconologia e outros, de origem italiana, francesa, alemã e holandesa constantes no acervo da biblioteca do Colégio.

As aulas eram destinadas a índios, negros e mestiços, alcançando resultados positivos rapidamente. E ainda que não seja possível precisar a data de instalação dessas oficinas, é fato concreto que na herança jesuítica sobrevivente às adversidades políticas e temporais, há imagens com características próprias daquelas produzidas em fins de século XVII no Brasil, embora não constem escultores na lista do pessoal da casa apresentada por Bettendorf (1990) neste período.

Sobre esta questão, a primeira referência encontrada está em Leite (1943), ao assinalar que em 1718, na equipe de trabalhos artísticos em Belém, havia irmão escultor, rapazes que aprendem e aqueles que possuíam um ofício específico, o que permite dizer que as oficinas já estavam em franco desenvolvimento neste período, de acordo com a lista de oficiais abaixo.

Carpinteiros: Inácio e Feliz, pretos, escravos da Fazenda de Jaguarari, Antônio Guaiapi, Raimundo Tupinambá e Mandu Gregório, da Fazenda de Maiacu; Américo e João, índios, deixados ao Colégio; Mandu, cafuz, escravo do Engenho de Ibirajuba.

Escultores: Manuel, Ângelo e Faustino, índios de Gibirié, escravos. (LEITE, 1943, p. 25).

Note-se que os nomes dos escultores que se vê são apenas de índios. A esse respeito João Daniel (2004) chama atenção para a facilidade com a qual eles aprendem os ofícios que lhes são ensinados.

Onde porém realçam mais é nas missões e casas 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 têm tal 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 original, e qual a cópia [...] E assim os mais nos seus ofícios, em que se acham imaginários, cujas obras se trazem para Europa por admiração, e com a circunstância que alguns, para pôr as imagens no maior primor, não usam nem de medidas, nem de compasso, porque na fantasia a delineiam conforme o modelo, que antes viram. Olham para o madeiro que têm diante, e já com o machado, já com a enxó, e depois com os mais

instrumentos logo ou com brevidade a dão perfeita [...]. (DANIEL, 2004, p. 341-342).

O primeiro irmão escultor mestre da oficina, segundo Leite (1953) era João Xavier Traer (Treyer) de Brixen, Áustria, que chega ao Pará em 1703 vindo do colégio do Maranhão para atuar também como entalhador e pintor, permanecendo na função até 1737, ano de seu óbito<sup>15</sup>. Com ele na escola de artes e ofícios, trabalhavam os irmãos portugueses André Gonçalves do Minho, como carpinteiro (1704-28), e Luís Corrêa de Lisboa como pintor e dourador (1731/42).

Vale salientar que a divisão dos irmãos por ofícios era imprescindível no trabalho nas escolas de arte, para o bom andamento das atividades mecânicas ali desenvolvidas, como ressalta Bogéa, Ribeiro e Brito (2002):

Da mesma forma que os demais oficiais, os entalhadores, escultores, pintores e douradores se organizavam hierarquicamente e produziam suas peças através do trabalho coletivo, repetindo modelos e obedecendo a padrões estilísticos e estéticos ditados pelos mestres das oficinas. Conforme essa organização, uma imagem poderia ser entalhada por mais de um profissional e a policromia realizada por um outro oficial. (BOGÉA; RIBEIRO; BRITO, 2002, p.55).

O cargo de mestre no segundo período das oficinas (1737 até 1760) é assumido conforme sugere Leite (1953) pelo irmão escultor Agostinho Roiz, auxiliado pelos portugueses Francisco Rebelo de Braga, estatuário de barro e talvez em madeira (1737/51), pelos escultores Bernardo Silva (1737/60) e Agostinho Rodrigues (1737/44) que neste trabalhou também como pintor e dourador, pelo carpinteiro de Braga João Carneiro (1737/60), e pelo padre João Teixeira como dourador (1737/60).

O resultado disso tudo são variações às quais se atribuem à experiência e à origem do mestre artífice, do material e da mão de obra regional, gerando no tratamento formal aproximações tipológicas com a gente da terra, entregando a boa parte da obra um caráter particular e sincrético que mescla a dramática técnica europeia barroca com a fisionomia indígena.

---

<sup>15</sup> Leite (1953, p. 272): “Traer era homem não só de senso artístico, mas também de notável aptidão e capacidade para dirigir homens e para os ministérios temporais. Nos últimos anos estava a frente de diversas oficinas do Colégio do Pará e era soto-ministro. Diz o seu necrológio que trabalhou muito nas obras do Colégio como escultor e pintor e em quase todas as Fazendas do mesmo Colégio. Em 1730 estava à frente da de Mamaiacu (Porto Salvo). Utilizavam-se nestas diversas obras as boas madeiras do Rio Itapicuru (Maranhão), e Traer dirigia o transporte delas, quando numa destas viagens marítimas naufragou na costa do Pará, diante da Aldeia de Maracanã. Tinha 68 anos feitos e ainda o trouxeram com vida para a terra, mas faleceu no dia seguinte, 4 de Maio de 1737. O P. Geral, que em 1734 lhe concedera os sufrágios da Província de Áustria, em que havia entrado na Companhia, sentiu grandemente a morte deste benemérito Irmão”.

Tais considerações fizeram com que autoras como Ribeiro (2000) e Bogéa, Ribeiro e Brito (2002) afirmassem a existência de uma escola regionalizada de arte no Norte, servindo como base do que foi por elas batizada como “maranhense”.

Acerca do material utilizado, Leite (1953) diz que a madeira vinha de navio da fazenda Itapecuru (um ponto de apoio no sertão estruturado para atender ao Pará e ao Maranhão) já com um primeiro tratamento, chegando às oficinas prontas para a sua utilização. Em geral a matéria-prima utilizada era o abundante cedro da Amazônia (*cedrela odorata*, também conhecido como cedro-fêmea, cedro-rosa, cedro-espanhol, cedro-vermelho e cedro-mogno), por sua resistência ao ataque de cupins <sup>16</sup> que segundo o padre João Daniel (2004):

É um pau muito leve, e muito fácil de se beneficiar; é escolhido para as imagens; não entra com ele o caruncho, nem turu, e muito menos cupim, o que são o maior inimigo das madeiras, porque é pau amargoso. Para obras de entalho, retábulos, e quaisquer outras que se hajam de dourar, é escolhido. (JOÃO DANIEL, 2004, p. 490).

As esculturas de madeira podiam ser trabalhadas em bloco único, porém o mais comum era a utilização com vários blocos, tendo um principal que compreendia grande parte do corpo e outros encaixados, como cabeça, mãos, pés, além de atributos e base. E para evitar rachaduras e diminuir o peso das esculturas era costume fazê-las ocas.

## 4.2 A obra escultórica<sup>17</sup>

### 4.2.1 O primeiro grupo: “*procedência de Santo Alexandre*”

Nos anos iniciais da Companhia de Jesus no Pará as esculturas vinham principalmente de Portugal, por meio de doação de fiéis ou da metrópole e ainda sob a forma de encomendas à coroa portuguesa.

---

<sup>16</sup> COLOMBO, André Vieira; FABRINO, Rafael João Hallack; PASSOS, Valtencir Almeida (2008, p.100) afirmam que “a madeira é constituída, da parte externa para a interna, pela casca, alburno, cerne e medula. As imagens eram confeccionadas com o cerne, composto por células mortas da madeira, justamente por ser mais compacto e resistente, e por não mais possuir a seiva, que é fonte de alimento para os insetos”.

Segundo Bettendorf (1990), em suas cartas Vieira solicitara algumas vezes a vinda destas peças nos navios que seguiam até Belém, informando da urgência em tê-las como remédio para a salvação da alma dos gentios. Destaca-se que estas aquisições permaneceram até o início do século XVIII; crônicas dos padres da época não registram solicitações posteriores.

Dentre as doações de imagens relicárias, as que possivelmente causaram maior impacto foram as duas realizadas pelo papa em 1652 para serem oragos dos dois principais colégios. Estas foram, no dizer de Moraes (1860-74), recebidas com toda honra e a pompa comum das festas barrocas, sendo levadas em procissão pela cidade de São Luís até a Igreja de Nossa Senhora da Luz, onde lá receberam por dias as homenagens rotineiras<sup>18</sup>.

Estes dous tesouros que deu o Santíssimo Padre Urbano VIII ao Padre Manuel de Lima foram aplicados, o de São Bonifácio ao colégio do Maranhão e o de Santo Alexandre ao colégio do Pará, de donde este tomou o nome, que além de terem especial culto nos dous altares em que foram religiosamente colocados, se faz deles particular comemoração nas ladainhas de cada dia, por costume antigo da vice-província. (MORAES, 1860-74, p.192)

No mesmo ano, ainda segundo esse autor, a imagem de Santo Alexandre foi trazida para Belém por Souto-Maior e Gaspar Fragoso, para assistir as almas daqueles que estavam sem o conhecimento de Deus.

Saliente-se que tanto Santo Alexandre como São Bonifácio eram invocações pouco conhecidas no seio da população, mas o incentivo ao culto de relíquias tinha importância capital nas designações da Reforma Católica.

A respeito de Santo Alexandre (FIG. 25) a dificuldade de identificação se deve ao fato de existirem nos livros de hagiógrafos um número aproximado de quarenta e cinco santos diferentes com o mesmo nome. Entretanto, acreditamos referir-se ao mártir romano, em virtude dos atributos e das relíquias que a imagem ainda portava até meados da década de 80 do século XX, de acordo com as fichas de inventário realizado pelo IPHAN.

---

<sup>17</sup> Divisão apresentada segundo a classificação existente atualmente nas legendas das obras no Museu de Arte Sacra (MAS).

<sup>18</sup> Attwater (1983, p. 56): “Bonifácio de Crediton. Missionário e mártir. Nasceu em Crediton, ou lugar próximo, c. 675; morreu na Frísia, em 754 ou 755. Comemoração: 05 de junho. Monge até quase os 40 anos, suas preocupações principais eram o ensino e a pregação, expondo e comentando a Bíblia e compilando a primeira gramática latina escrita na Inglaterra [...] Provavelmente em 732, o papa Gregório III nomeou-o arcebispo, e Bonifácio passou os últimos anos de sua vida ocupado com a organização da Alemanha Ocidental e a reforma da Igreja franca, de acordo com o rei Pepino, o Breve. Aos setenta anos, ainda sem pensar em descanso, voltou toda a sua atenção para a Holanda, onde morreu como mártir [...] Foi figura importante na história da Europa Ocidental, mas hoje é muito mais lembrado na Alemanha do que em sua terra natal, e seu túmulo em Fulda, onde fundou um mosteiro, é reverenciado como lugar sacro”. Atributos: livro atravessado por uma flecha.

Sexto papa da Igreja (107 a 116 d.C), foi responsável pela introdução do pão ázimo e do vinho nas celebrações para simbolizar a presença de Cristo. Escreveu epístolas nos primeiros Concílios e instituiu a benção da água com sal para livrar os fiéis de todo o mal, alcançando com isso a conversão de um número significativo de nobres romanos, o que provocou a ira do governador Aureliano, culminando com sua prisão, durante a qual teria realizado uma série de milagres.

Foi martirizado, a exemplo de todos os seus predecessores. Levado a um forno para ser queimado vivo, não hesitou em morrer pela fé. Reza a lenda que as chamas não lhe fizeram nenhum mal, delas saindo reluzente como ouro. Diante disso, seu algoz manda alvejá-lo com setas de aço; em seguida foi degolado. A sua comemoração litúrgica se faz em 3 de maio.



Figura 25: Santo Alexandre, 172 cm alt.,  
século XVIII, madeira policromada.  
Museu de Arte Sacra, Belém, Pará.  
Fonte: Foto de Antônio Sales.



Figura 26: São Bonifácio, 66 cm alt.,  
século XVII, madeira  
policromada.  
Fonte: Igreja de São José, Penalva.  
Procedente da antiga Igreja de  
N. Sra. da Luz (atual Catedral de  
Nossa Senhora da Vitória), São  
Luís, Maranhão.

Iconograficamente<sup>19</sup> Santo Alexandre aparece vestido como guerreiro romano (FIG. 25), uma analogia à figura do herói na luta entre bem e o mal, onde a primeira opção vence e restabelece a paz em torno de um bem comum.

A guerra para o cristianismo tem a ver também com as questões espirituais e com a honra da morte em combate em defesa da fé, na luta do homem consigo mesmo, que vence as trevas e encontra a luz em Deus (o sol).

Observa-se aqui a consonância com a descrição bíblica realizada por São Paulo na Epístola aos Efésios, onde se vê toda uma carga simbólica acerca do uso do traje.

Portanto tomai toda a armadura de Deus, para que possais resistir no dia mau e, havendo feito tudo, permanecer firmes. Estai, pois, firmes, tendo cingidos os vossos lombos com a verdade, e vestida a couraça da justiça, e calçando os pés com a preparação do evangelho da paz, tomando, sobretudo, o escudo da fé, com o qual podereis. Tomai também o capacete da salvação, e a espada do Espírito, que é a palavra de Deus. (Efésios 6. 13-17).

A mitra na cabeça representa um símbolo de salvação e energia vital e aquele que a tem é considerado como o soberano no exército e, portanto o escolhido por Deus. Uma adaptação do culto pagão persa introduzido em Roma, representando a força do guerreiro que traz a verdade e a correção espiritual.

---

<sup>19</sup> As análises dos aspectos iconográficos deste capítulo basearam-se em CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. 20. ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2006. 997 p.

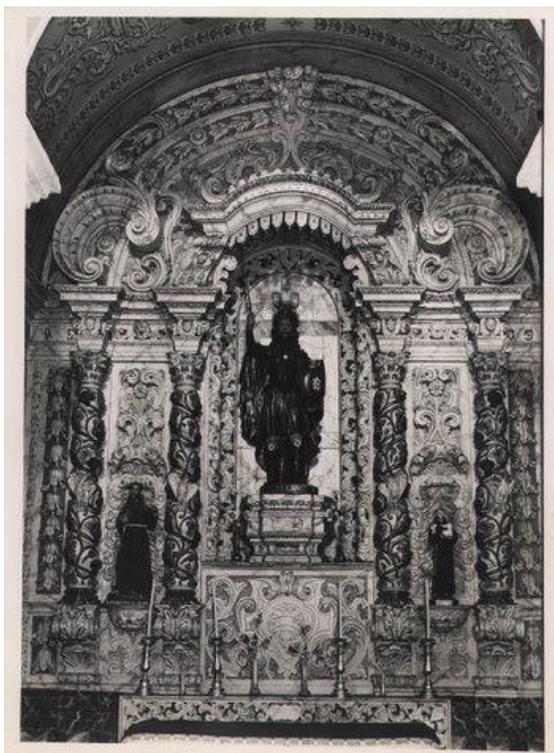


Figura 27: Santo Alexandre, entronizado no primeiro retábulo lateral da nave, lado da Epístola (a contar da capela-mor).  
Fonte: Foto do SPHAN, anos 40.

Um aspecto de destaque está no uso da capa, como símbolo de ascensão celeste, sinônimo de santificação como representante de Deus na terra e, por conseguinte, está ritualmente no centro do universo.

O braço elevado indica o reconhecimento da glória de Deus, submissão e abandono das questões terrenas, e pedido à graça divina. A espada erguida representa a coragem e o poder destruidor e construtor de um rei soberano. Instrumento que também pode ser associado ao brilho da luz (FIG. 27), o que remete novamente à idéia do sol, onde reina para a igreja católica a bondade do Pai.

No outro braço, apoiado sobre o tronco, um escudo (FIG. 27) simboliza proteção para tentações carnis e oposição ao adversário no combate contra o mal. A espada e o escudo desapareceram.

No peito da escultura, o círculo, como forma sem início e fim, representa para o catolicismo o homem perfeito: Cristo, o grande modelo a ser seguido pela humanidade. Neste círculo estariam três setas de aço (citadas na sua hagiografia) como símbolo do martírio de Alexandre. Hoje o espaço está sem as relíquias (FIG. 25).

A postura imponente é digna da soberania que o tema trata, com posição frontal, dispõe uma das pernas em sentido de descanso (FIG. 25 e 27). Há abundantes drapeados no

panejamento predominantemente dourado, principalmente na capa, que cobre o corpo do santo. O rosto possui traços finos, barba e cabelo cacheados.

Dentre as demais invocações listadas no inventário de 1760, apresentado por Lamego (1925) e Govoni S.J. (2008) (ver capítulo 2), as que ainda podem ser vistas hoje no Museu de Arte Sacra são: São Joaquim (FIG. 34), Santo Antônio (FIG. 29), São Sebastião (FIG. 30), Cristo Ressuscitado (FIG. 31), São Bartolomeu (FIG. 32) e São Miguel (FIG. 33), todas identificadas como imagens retabulares do século XVIII, servindo a invocações primárias ou secundárias nas capelas.

Uma questão para assinalar está para São Tomás de Aquino (FIG. 28) e São Francisco de Assis (FIG. 36) por não fazerem parte do programa iconográfico da Companhia (ver capítulo 1), e não encontrarmos citações em crônicas da época que comprovem a existência de suas imagens na igreja de Belém. Vale dizer, porém, que há casos onde se observa a presença de imagens dos fundadores de ordens regulares ou doutores da Igreja em templos jesuíticos.

Outra invocação da qual não há referência é Nossa Senhora do Rosário (FIG.35), que é uma titularidade comum em outras casas. Havemos de lembrar que a igreja passou por modificações, tanto na estrutura quanto na ornamentação, e esta imagem poderia ter feito parte de decorações posteriores, do próprio colégio, seminário e até da área correspondente à residência dos padres. Na ficha técnica do MAS, a identificação está como “*possivelmente procedente da Igreja de Santo Alexandre*”.

É possível que essas três peças tenham sido inseridas pela Ordem do Santo Cristo, pela Misericórdia ou mesmo pelo arcebispado. Idéia que é reforçada sobretudo se pensarmos nas imagens do Rosário e Francisco de Assis com linhas do vocabulário rococó (FIG. 35 e 36).

Especulações à parte, as esculturas são todas de vulto e apresentam características formais de saliências e reentrâncias que vão da frontalidade até leves diagonais no eixo composicional, com distintas variações na sugestão de uma das pernas em posição de descanso (FIG. 29, 30, 31, 33 e 36) a pernas proeminentes (FIG. 32 e 35); panejamento comportado com predomínio de linhas verticais (FIG. 29, 32 e 34), e horizontais que se afastam progressivamente do corpo (FIG. 31) ou com movimentada volumetria na veste (FIG. 33, 34 e 36); braços livres em praticamente todas as peças.

Há nas imagens analisadas pronunciado destaque para as cores típicas do barroco: vermelho, verde, azul e ocre (FIG. 30, 31, 32 e 33). Em São Bartolomeu (FIG. 32), São Miguel (FIG. 33), São Joaquim (FIG. 34) e Nossa Senhora do Rosário (FIG. 35) o que se

observa é um douramento na base de toda a superfície da escultura. Deste grupo, apenas São Tomás de Aquino (FIG. 28) e Santo Antônio (FIG. 29), não contêm mais a camada pictórica.



Figura 28: São Tomás Aquino,  
120 cm alt., madeira  
entalhada, século  
XVIII.

Fonte: Foto de Antônio Sales.



Figura 29: Santo Antônio,  
104 cm alt., madeira  
entalhada, século  
XVIII. Museu de Arte  
Sacra, Pará.

Fonte: Foto de Antônio Sales.

As obras nas quais observamos os modelos de maior erudição foram a de São Sebastião (FIG. 30), Cristo Ressuscitado (FIG. 31) e São Francisco de Assis (FIG. 36), haja vista seguirem os padrões estéticos convencionados pelos cânones clássicos de proporção do corpo humano, sendo a última com talho mais preciso e delicado, numa técnica refinada de aspectos sóbrios e elegantes e elementos que parecem indicar uma imagem próxima ao estilo da segunda metade do XVIII.



Figura 30: São Sebastião, 154 cm alt., madeira entalhada e policromada, século XVIII. Museu de Arte Sacra, Pará.

Fonte: Foto de Antônio Sales.



Figura 31: Cristo Ressuscitado, 86 cm alt., madeira entalhada e policromada, século XVIII. Museu de Arte Sacra, Pará.

Fonte: Foto de Antônio Sales.



Figura 32: São Bartolomeu, 140 cm alt., madeira entalhada e policromada, século XVIII. Museu de Arte Sacra, Pará.

Fonte: Foto de Antônio Sales.



Figura 33: São Miguel Arcanjo, 97 cm alt., madeira entalhada e policromada, século XVIII. Museu de Arte Sacra, Pará.

Fonte: Foto de Antônio Sales.

A respeito dos atributos de santificação na iconografia de Tomás de Aquino (FIG. 28) ver-se-ia como um dos doutores da Igreja os instrumentos que possibilitaram que o santo escrevesse a Suma Teológica: o livro e a pena. Peças hoje inexistentes<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> A respeito da hagiografia dos santos, ver: ATTWATER, Donald. **Dicionário dos Santos**. Círculo do Livro. São Paulo: 1983. 310p.

Os frades Antônio (FIG. 29) e Francisco de Assis (FIG. 36) usam os sinais identificadores dos membros da ordem franciscana, o hábito, o cingulo com os votos e a tonsura. No primeiro caso<sup>21</sup>, poderia estar o Evangelho indicando a sabedoria de Antônio como primeiro pregador da Ordem dos Frades Menores, o menino Jesus como o Verbo e o lírio como flor símbolo de pureza. No segundo, a imagem porta em uma das mãos a cruz, apoiando a outra sobre o corpo onde se vêem as chagas, como alusão à figura de Cristo.

O mártir e apóstolo São Bartolomeu (FIG. 32) tem a Bíblia aberta, pisa num animal como ato de desprezo e possivelmente trouxesse na outra mão uma faca, por ser o padroeiro dos carneiros, açougueiros e curtidores. Já em São Sebastião (FIG. 30), o que se vê são apenas os orifícios que comportariam flechas (peças inexistentes hoje) de seu martírio.

São Miguel (FIG. 33) está atualmente sem os atributos, mas teria na mão uma espada, na outra o escudo (ou a balança para pesar a alma dos fiéis) e a vestimenta como guerreiro da corte celestial que venceu o diabo.

Joaquim (FIG. 34), pai de Maria, tem uma das mãos sobre o peito e na outra teria o bastão que o apoiara na caminhada como pastor e peregrino. Nossa Senhora (FIG. 35) traria o menino Jesus no colo e com um rosário na mão direita, além de brincos e coroa de prata como acessórios. No Cristo Ressuscitado (FIG. 31) vê-se o perisônio cobrindo as partes íntimas, o manto sobre o corpo, e os braços elevados como indicação de ascensão.



Figura 34: São Joaquim, 107 cm alt., madeira entalhada e policromada, século XVIII. Museu de Arte Sacra, Pará.  
Fonte: Foto de Antônio Sales.



Figura 35: Nossa Senhora do Rosário, 97 cm alt., madeira entalhada e policromada, século XVIII. Museu de Arte Sacra.  
Fonte: Foto de Antônio Sales.

<sup>21</sup> Os símbolos de santidade e eleição do pregador Antônio são imutáveis, mas os atributos receberam modificações de acordo com cada época. Para aprofundamento do tema, ver: GALVÃO, Carmen Silva Machado & GALVÃO, Antônio Mesquita. **Santo Antônio: a realidade e o mito**. Editora Vozes: Petrópolis, RJ, 1996. 132p.



Figura 36: São Francisco de Assis,  
99 cm alt., madeira entalhada,  
século XVIII. Museu de Arte  
Sacra, Pará.

Fonte: Foto de Antônio Sales.

Ao conjunto “*procedente de Santo Alexandre*” somam-se três imagens de roca e um Senhor dos Passos de vestir do século XIX (ver localização no capítulo 2). Entretanto, pela datação as peças não pertencem ao período da passagem dos jesuítas na Amazônia e sim à ornamentação realizada pela Irmandade da Misericórdia, que permaneceu no local durante os oitocentos, não inclusas aqui por não se tratar do objeto desta pesquisa.

#### **4.2.2 O segundo grupo: “*oficinas jesuíticas*”**

Assim como no item anterior as obras se constituem de imagens de vulto em madeira entalhada, produzidas nas escolas de escultura no Norte do Brasil entre fins do século XVII e meados do século posterior, em estilo maneirista ou barroco.

As imagens seiscentistas foram produzidas em fins de século (FIG. 37, 39 e 41) e têm como característica estrutural a frontalidade e a verticalidade nas rígidas linhas do panejamento do corpo do santo com grandes sulcos que formam as pregas correspondentes ao

tecido. A hierática linha compositiva é discretamente quebrada na movimentação de uma das pernas e na abertura da capa que cobre as imagens.

Considerando o período da fatura, a cabeça das peças chama-nos atenção para certa expressividade do olhar; outro elemento a considerar são as orelhas à mostra (FIG. 38, 40 e 41), comuns também na imaginária produzida no Maranhão de mesmo período. Aspectos que permitem sugerir que foram confeccionadas por modelo igual ou similar e quiçá por mesmo irmão artífice.

Neste conjunto seiscentista, as esculturas são referentes aos três santos padres inacianos canonizados no século XVII. Esculpidas com caráter pedagógico e retórico, a fim de propagandear a Ordem e evocar a ação evangelizadora junto aos filhos de colonos e catequese dos nativos (ver capítulo 1). As imagens são representadas trajando a vestimenta diária dos jesuítas: sotaina escura de gola alta e cinturão, podendo ser visto também um rosário (FIG. 37) e capa preta<sup>22</sup>.

Os atributos são a cruz e o livro dos Exercícios Espirituais (ver capítulo 1). A escultura de Inácio (FIG. 38) o traz aberto e nele lê-se o lema da Companhia “*ad majorem Dei gloriam*”. O de São Francisco Xavier (FIG. 39) traz na roupa um sol e sobre ele o IHS.

Como símbolo mais universal, a cruz representa no cristianismo o Filho de Deus, estando diretamente ligada ao sofrimento, à morte e à ressurreição de Cristo. O IHS, emblema adotado pela Companhia e símbolo da igreja de Roma, é formado pelas três primeiras letras do nome de Jesus em grego; na Idade Média foi convertido para a escrita latina.

---

<sup>22</sup> Os sacerdotes faziam uso da sotaina para desempenhar suas funções cotidianas nos colégios e missões. Quando realizavam os ofícios litúrgicos substituíam a capa por túnica (sobrepeliz) branca, de linho ou algodão, e usavam a estola entre os seus paramentos. Algumas pinturas e esculturas costumam ser representadas com os padres trajando desta outra forma, no entanto, não há atualmente este tipo de visualidade plástica no acervo do MAS.



Figura 37: Santo Inácio de Loyola, final do século XVII, 179 cm alt. madeira entalhada e policromada, Museu de Arte Sacra, Pará.  
Fonte: Foto de Antônio Sales.



Figura 38: Santo Inácio de Loyola (detalhe), final do século XVII. Museu de Arte Sacra, Pará.  
Fonte: Foto de Antônio Sales.



Figura 39: São Francisco Xavier, final do século XVII, 179cm alt., madeira entalhada e policromada. Museu de Arte Sacra, Pará.  
Fonte: Foto de Antônio Sales.



Figura 40: São Francisco Xavier (detalhe), final do século XVII, madeira entalhada e policromada. Museu de Arte Sacra, Pará.  
Fonte: Foto de Antônio Sales.

São Francisco de Borja apresenta como atributo individual um crânio em uma das mãos; em outras igrejas jesuíticas a peça pode estar posicionada ao lado dos pés. Para Gerd (1994, p.114) este atributo “*aparece como objeto de meditação de pessoas santas*” indicando alta posição e a vida transitória do homem (FIG. 41).



Figura 41: São Francisco de Borja,  
final do século XVII, 141  
cm alt., madeira entalhada.  
Museu de Arte Sacra.

Fonte: Foto de Antônio Sales.

O programa ornamental dos setecentos tem no Cristo crucificado e no morto (FIG. 42 e 44) linhas mais suaves de confecção em relação às três primeiras imagens tratadas neste item, sendo elaborado segundo os paradigmas culturais da Antiguidade Clássica, o que demonstra elevado grau de conhecimento artístico de padrões anatômicos e estéticos por parte do irmão ou irmãos artífices escultores/entalhadores que os produziram, embora ambos mantenham as características estruturais de composição das imagens analisadas anteriormente.

As duas esculturas apresentam-se de maneira simétrica, interrompidas apenas pela inclinação da cabeça e nas movimentações nos drapeados do perisônio que envolve o corpo do Cristo em diagonais à esquerda e à direita. Nas etiquetas do MAS a indicação está como peças do primeiro quartel dos setecentos.

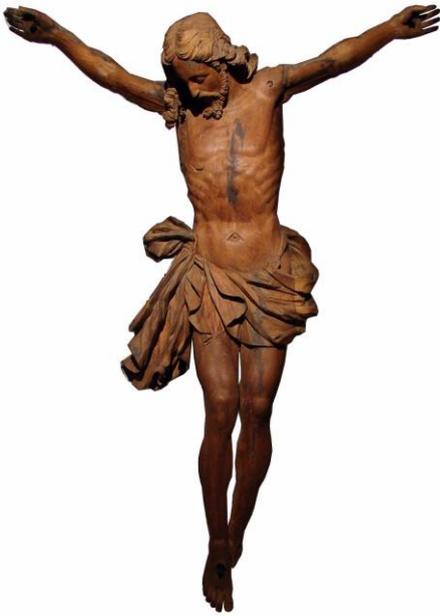


Figura 42: Cristo crucificado, século XVIII,  
185cm alt., madeira entalhada.  
Museu de Arte Sacra, Pará.  
Fonte: Foto de Antônio Sales.



Figura 43: Cristo crucificado (detalhe),  
século XVIII, madeira entalhada.  
Museu de Arte Sacra, Pará.  
Fonte: Foto de Antônio Sales.

Os cabelos e barbas estão dispostos em delicados cachos caídos sobre o peito e um dos lados dos ombros. No Crucificado (FIG. 42), os braços são articulados, como era costumeiramente feito, permitindo que a obra pudesse ser transformada em Senhor Morto para os atos litúrgicos da Semana Santa. Nas mãos e nos pés se observam os três cravos da crucificação. Ressaltamos que atualmente inexitem áreas policrômicas.



Figura 44: Cristo morto, século XVIII, 161cm alt., madeira entalhada.  
Museu de Arte Sacra, Pará.  
Fonte: Foto: Antônio Sales.

Outro conjunto de imagens dos setecentos no MAS compõe um grupo no qual se vê a presença da mão branca e índia numa nítida mestiçagem estética (FIG. 45, 46, 47, 48 e 49), que mescla a dramática técnica europeia barroca à fisionomia dos nativos, como resultado de um trabalho coletivo nas oficinas do Colégio de Belém.

Essas obras mantêm nas características estruturais o prumo centralizado visto nas peças listadas anteriormente também como “*oficinas jesuíticas*”, entretanto se diferenciam nas dobras no panejamento, no cânon pequeno e no corpo com musculatura robusta.

A tipologia está definida por cabeleiras de cachos definidos, que quando compridos caem espiralados sobre os ombros e costas; barbas cacheadas e repartidas ao meio (FIG. 46); olhos amendoados, rostos largos com expressividade facial. Quando ainda existe policromia nota-se pequena quantidade de dourado aplicado sobre a pintura do tecido (FIG. 46).



Figura 45: São Sebastião, século XVIII,  
125 cm alt., madeira entalhada.  
Museu de Arte Sacra, Pará.  
Fonte: Foto de Antônio Sales.



Figura 46: Cristo Ressuscitado, século XVIII,  
94 cm alt., madeira entalhada e  
policromada. Museu de Arte Sacra,  
Pará.  
Fonte: Foto de Antônio Sales.



Figura 47: Anjo adorador, século XVIII,  
63cm alt., madeira entalhada.  
Museu de Arte Sacra, Pará.  
Fonte: Foto de Antônio Sales.



Figura 48: Anjo adorador (detalhe), século XVIII,  
madeira entalhada. Museu de Arte  
Sacra, Pará.  
Fonte: Foto de Antônio Sales.

Destas, destacam-se duas esculturas de anjos tocheiros que ficavam no altar-mor da igreja (FIG. 49), por se tratarem de acordo com o padre João Daniel (2004), das primeiras obras produzidas por um indígena na condição de oficial mecânico em Belém.

No colégio dos padres da Companhia na cidade do Pará estão uns dous anjos 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? (DANIEL, 2004, p.342).

É possível que a mão índia nestas obras seja de Manuel ou Ângelo, presentes, segundo Leite (1943), no quadro de escultores das oficinas do colégio já em 1718, conforme apresentado no início deste capítulo. Não é de conhecimento, no entanto, a data precisa de confecção das peças.



Figura 49: Anjos tocheiros (par), século XVIII, 141 alt.,  
madeira entalhada. Museu de Arte Sacra, Pará.  
Fonte: Foto de Antônio Sales.



Figura 50: Anjo tocheiro (detalhe), século XVIII,  
madeira entalhada. Museu de Arte Sacra,  
Pará.  
Fonte: Foto de Antônio Sales.

Observamos na imaginária jesuítica no Norte a plástica vigorosa das figuras em tamanho natural, sobretudo nas titularidades que dizem respeito a Maria (FIG. 51 e 52), pois trazem consigo uma maior movimentação nas dobras e desdobras no panejamento do manto que encobre as imagens, fazendo com que a peça ganhe em efeitos visuais, ainda que o prumo se mantenha centralizado como nas demais esculturas já citadas.



Figura 51: Nossa Senhora com o Menino, século XVIII, 169 alt., madeira entalhada. Museu de Arte Sacra, Pará.

Fonte: Foto de Antônio Sales.

Faz-se interessante notar maior teatralidade no gestual nos dois exemplos de hiperdulia. No caso de Nossa Senhora da Soledade (FIG. 52) a forte carga emocional coloca o fiel diante da dimensão tautológica que a cena evoca: a antítese fulcral barroca do espírito versus matéria.

A sua iconografia é representada com a cabeça inclinada para o alto num afeto doloroso que lhe tinge a face em luto, os olhos estariam repletos de lágrimas e as mãos a altura do coração demonstrariam a condição física e psicológica da mãe em desolamento, solidão e paixão quando distante do seu objeto de amor, numa situação ao mesmo tempo tão

divina e humana de saudade, tristeza e dor<sup>23</sup>.

A imagem da Senhora apresenta partes do corpo deteriorado pelas adversidades do tempo, no âmago da madeira no peito carcomido por cupins, fungos e infiltrações resultantes dos longos anos sob goteiras, enquanto a igreja de Santo Alexandre permaneceu fechada no século XX, parece denunciar ainda mais a idéia de dor e abandono.



Figura 52: Nossa Senhora da Soledade, século XVIII, 164 alt., madeira entalhada. Museu de Arte Sacra, Pará.  
Fonte: Foto de Antônio Sales.



Figura 53: Nossa Senhora da Soledade (detalhe), século XVIII, madeira entalhada. Museu de Arte Sacra, Pará.  
Fonte: Foto: Antônio Sales.

A obra foi possivelmente uma das últimas a ser confeccionada nas oficinas dos inicianos, dada a sua riqueza expressiva e pesados efeitos de movimento no vestuário, diferindo das demais obras do colégio de Belém do mesmo século, embora valha a ressalva que continuemos a observar os elementos comuns na estrutura e na tipologia da escultura.

<sup>23</sup> Padres de diferentes ordens religiosas trataram das dores físicas e da alma de Nossa Senhora da Soledade na sermônica ao longo do Brasil colônia. Para detalhamento do tema, ver: MASSIMI, Marina. **Palavras, almas e corpos no Brasil colonial**. Edições Loyola. São Paulo: 2005. 331p. e HOFFMANN, Anette e MASSIMI, Marina [Org]. **Reflexões em torno da dor** - Exposição: imagens da dor. Ribeirão Preto – Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto, USP. São Paulo: 2008. 274p.

## 5 CONCLUSÃO

O papel capital que a Companhia de Jesus desempenhou nas discussões e ações que re-ordenaram o pensamento moderno, auxiliou na reformulação dos paradigmas da Igreja de Roma e no barganho de maior número de fiéis pelo mundo.

Alimentados por esse espírito inovador, ergueram igrejas e capelas as quais ornaram, a partir da normatização estabelecida nas reuniões de Trento, dos muitos tratados artísticos e de livros de hagiógrafos e teólogos que foram surgindo, não raro escritos por padres inacianos e bispos que controlavam os objetos com valor plástico e discursivo em nome da moral e dos afetos.

As práticas devocionais insurgidas nos regimentos da Ordem fizeram do ambiente sagrado uma forte máquina teatral. O espetáculo, o jogo e o sonho foram trabalhados através das cenas bíblicas, dos exemplos de Maria e dos santos do programa iconográfico que passaram a identificar a Ordem; conjugados em todos os lugares à presença das imagens dos primeiros padres jesuítas canonizados.

As devoções praticadas em Portugal foram transpostas para o Brasil colônia onde, além da exigida rigidez das regras de confecção da visualidade plástica, os religiosos se depararam com a dura realidade local, onde tudo estava por fazer. Nesse âmbito, diante do desafio da urgente necessidade de conversão dos fiéis ao plano espiritual católico, abraçaram frentes de trabalho que contemplaram questões temporais e religiosas.

No estado do Grão-Pará e Maranhão, os inacianos estabeleceram casas-sede nas capitais (Belém e São Luis) zelosamente ornadas, como de costume. Na igreja de Belém, objeto deste abreviado estudo, o templo foi dedicado a São Francisco Xavier e Santo Alexandre foi adotado como patrono do colégio; em relação a este último, trata-se de uma homenagem curiosa por ser um caso raro no Brasil.

A beleza plástica na igreja foi pouco a pouco incorporando pinturas e esculturas sacras confeccionadas em materiais muito variados. Da pintura, resistiu apenas a do forro do teto da sacristia e do antigo consistório (não abordado neste trabalho); não é sabido, porém, o que aconteceu com as telas nas capelas e demais dependências do complexo listadas no capítulo dois; a estatuária na sua maioria era de vulto, entretanto, crônicas de padres da época relatam expressivo número de imagens de roca, hoje de paradeiro desconhecido.

O material utilizado na estatuária era predominantemente madeira, mas notamos imagens de santos e crucifixos em marfim de pequenos formatos, neste último caso, para todas as capelas do complexo de Belém, alguns inclusive incrustados com tartaruga.

Faz-se interessante destacar no programa estético dos jesuítas em Belém em 1760, as imagens de Cristo nos Passos da Paixão, crucificado, morto e ressuscitado e a hiperdulia referente a Conceição como a mais freqüente nas crônicas e transcrições de autores que serviram de suporte teórico para as discussões fomentadas no primeiro e segundo capítulo da pesquisa.

A respeito do culto santoral, além do destaque para as imagens dos seis padres canonizados da Companhia que figuravam nas capelas da igreja, deve ser mencionada a presença de Santo Antônio e das mártires, em especial da bracarense Santa Quitéria, pela indicação repetida de encomendas e de produção da imagem da santa, inclusive para o interior do Pará, porque ainda que isso se deva à presença de irmãos de Braga trabalhando na região, parece-nos um fato que precisa ser mais bem investigado.

Outra questão está para a carência de profissionais e o distanciamento da metrópole e para assegurar os trabalhos da Ordem, houve importante relação entre aspectos psicológicos e o dinamismo cultural nas muitas missões, colégios e fazendas que a instituição inaciana criou. A exemplo de outras ordens regulares, a Companhia fez surgir escolas de pintura e escultura destinadas a índios, negros e mestiços, para a auto-suficiência da produção plástica e a conseqüente diminuição da dependência do envio de peças sacras de Portugal.

Instaladas as oficinas, tornou-se imprescindível para o êxito dos trabalhos adaptar a técnica européia aos recursos locais e logo apareceram entre os aprendizes oficiais mecânicos de destaque que auxiliaram na fábrica artística ensinada pelos irmãos e padres europeus.

A imagem religiosa produzida na Amazônia, principalmente a estatuária, foi aos poucos apresentando variações que entregaram à obra a fisionomia do nativo, observando a manutenção da temática e das representações iconográficas. Vale dizer que as adaptações à realidade local, mão-de-obra e materiais disponíveis renderam produções apetecíveis construídas a partir de um discurso estético vertiginoso, persuasivo e miscigenado.

A marca das transferências culturais no estado do Grão-Pará e Maranhão foi batizada por Ribeiro (2000) e Bogéa, Ribeiro e Brito (2002) como o embrião da escola regional “maranhense” de escultura, por se tratar de Estado unificado na época da colônia e principalmente, pelo intenso trânsito dos irmãos da Companhia entre os dois lugares.

No que tange aos aspectos estilísticos a estatuária acompanhou, de certa forma, os ideais estéticos renascentistas que se viam em solo brasileiro nos seiscentos, com

composições simples, de atitudes frontais e estáticas e pequeno movimento de pernas e braços. No século seguinte, a imaginária assume o espírito barroco com evocações mais apelativas em corpos e panejamentos movimentados e de expressão facial comovente, mais próxima da anatomia humana.

Padres e irmãos jesuítas não mediram esforços na disseminação do catolicismo no Pará, a ponto de Leite (1942) afirmar que os mestres de oficinas Traer e Roiz, por sua extremada competência, mereceriam inscrição na história da arte luso-brasileira, o que demonstra a importância da região no século XVIII.

Este autor diz também que o irmão Francisco Rebelo foi “*escultor barrista e talvez em madeira e trabalhou no Maranhão e depois nas casas de Belém e Vigia*”. Não encontramos referência acerca de obras em barro na capital, apenas a existência de um presépio na citada cidade do interior, o que carece de melhor investigação.

Rebelo e tantos outros irmãos deixaram a Companhia quando a Ordem estava em vias de ser expulsa, permanecendo no Pará após 1760. Pergunta-se: o que teria acontecido com esses escultores a partir da segunda metade dos setecentos? No caso de terem montado tendas, de que forma a mão-de-obra formada no colégio de Belém foi aproveitada? E que caminhos a imaginária percorreu nos séculos que se seguiram?

Durante a pesquisa observamos o encanto do padre João Daniel (2004) em relação à habilidade dos índios nos afazeres que exigiam maior delicadeza, chegando a dizer inclusive que algumas peças foram levadas a Europa para serem expostas nas casas de lá. Aos negros e mestiços couberam principalmente os ofícios de carpinteiros e ferreiros. O que teria acontecido com esses artífices indígenas no Pará?

No que concerne à imponente Igreja de São Francisco Xavier, são os sinais do apagamento jesuítico que nos chamam a atenção, como: a supressão do programa iconográfico; redução do camarim da capela-mor (tampando com tábuas o brasão da Companhia); retirada do IHS no forro do teto da sacristia; emparedamento da imagem de um santo padre no nicho do frontispício, e até mudando o nome da igreja.

No século XIX, as devoções de maior representatividade foram Santa Izabel e Nossa Senhora da Misericórdia e, embora este não seja o ponto focal de nossas pesquisas, vale a ressalva que se faria interessante pensar nas outras invocações que ali estiveram presentes até o fechamento das portas da igreja aos fiéis.

Hoje, o que chega até nós é parte do conjunto ornamental jesuítico revelado por pesquisadores no século XX, principalmente Lamego (1925) e Leite (1942, 1943 e 1953) que se empenharam em recolher documentos, dentro e fora do Brasil, trazendo à tona, como uma

grata surpresa, a mescla cultural que se desenhou na Amazônia daqueles tempos de atmosfera barroca. O IPHAN e as pesquisas de Lúcio Costa (1941) e Santos (1951) foram também importantes contribuições, seguidas por reedições das crônicas dos padres da época, textos de Bogéaa, Ribeiro e Brito (2002), Ribeiro (2005), Govoni S.J. (2008), trabalhos acadêmicos, entre outros.

No final do século passado por iniciativa do governo do estado, a igreja foi reaberta e junto com o antigo colégio transformada em Museu de Arte Sacra, trazendo à sociedade o acervo remanescente restaurado. Algumas considerações, porém são ainda oportunas, pois por uma opção museográfica, a maioria das capelas está vazia, há pouca iluminação, a sinalização é inadequada e parte das imagens está suspensa em altura que não permite o envolvimento mais direto do público com a obra. Finalmente, faltam informações textuais sobre a exposição.

Para concluir, cabe apenas reiterar que o extremo visualismo presente nas práticas pedagógico-religiosas constitui um relevante acervo da arte luso-brasileira que requer a ampliação das pesquisas sobre o tema a qual buscaremos na continuação desse trabalho.

## REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão**: ensaios sobre o barroco. In: CONTARDI, Bruno (Org.). Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

AUTOBIOGRAFIA de Inácio de Loyola. Disponível em: <[www.ppcj.pt/Admin/Public/DWSDownload.aspx?File...Autobiografia.pdf](http://www.ppcj.pt/Admin/Public/DWSDownload.aspx?File...Autobiografia.pdf)>. Acesso em: 10 jul. 2010.

ÁVILA, Afonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco mineiro**: glossário de arquitetura e ornamentação.[S.l.]: Fundação João Pinheiro; Governo de Minas Gerais, 1996. (Série Obras de Referência. Coleção Mineiriana). 1 CD-ROM, son., color.

BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. **Compêndio das eras da província do Pará**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969. 395p.

BARATA, Manuel. **Formação história do Pará**: obras reunidas. Belém: UFPA, 1973. 376 p. (Coleção Amazônica. Série José Veríssimo).

BAZIN, Germain. **A Arquitetura religiosa barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1983. 2 v. Título original: L'architecture religieuse baroque au Brésil. Paris: Plon, 1956-58.

BETTENDORF, Pe. João Felipe. **Crônica dos padres da Companhia de Jesus no estado do Maranhão**. 2. ed. Belém: Fundação Cultural do Município do Pará Tancredo Neves. Secretaria de Estado de Cultura, 1990. 697p. (Série Lendo o Pará, 5).

BLUNT, Anthony. **Teorias artísticas na Itália**: 1450-1600. São Paulo: Cosac & Naif, 2000.

BOGÉA, K. S.; RIBEIRO, E. S.; BRITO, S. R. S. **Os olhos da alma**: escola maranhense de imaginária. São Luís, São Paulo: Kátia S. Bogéa, 2002. v.1, 204p.

BRASÃO, Eduardo. **Relações exteriores de Portugal**: reinado de D. João V. Porto: [S.n], 1938. v. I-III.

BURY, John Bernard. **Arquitetura e arte no Brasil colonial**. Rio de Janeiro: Nobel, 1991.

CARINHAS, Teófilo (Org.). **Álbum da colônia portuguesa no Brasil**. Rio de Janeiro/Lisboa: Carinhas & Cia Ltda, 1929.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. 20. ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2006. 997p.

COELHO, Geraldo Mártires; COELHO, Alan Watrin. Visibilidade e encobrimento do monumento jesuítico em Belém. In: **Feliz Lusitânia**: Museu de Arte Sacra. Belém: SECULT, 2005. p. 55-77. (Série Restauro, v.3).

CONSTITUIÇÕES da Companhia de Jesus e normas complementares. São Paulo: Loyola, 1997.

COSTA, Célio Juvenal. Educação jesuítica no império português do século XVI: o colégio e o Ratio Studiorum. In: PAIVA, José Maria; BITTAR, Marisa; ASSUNÇÃO, Paulo de. **Educação, história e cultura no Brasil colônia**. São Paulo: Arké, 2007.

\_\_\_\_\_. **A racionalidade jesuítica em tempos de arredondamento do mundo**: o Império Português (1540-1599). Tese de doutoramento. Unimep: Piracicaba, 2004.

COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 9-104. 1941.

COMTE-SPONVILLE, André. **Pequeno tratado das grandes virtudes**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999. Disponível em: <[http://www.pfilosofia.pop.com.br/03\\_filosofia/03\\_03\\_pequeno\\_tratado\\_das\\_grandes\\_virtudes/pequeno\\_tratado\\_das\\_grandes\\_virtudes](http://www.pfilosofia.pop.com.br/03_filosofia/03_03_pequeno_tratado_das_grandes_virtudes/pequeno_tratado_das_grandes_virtudes)> Acesso em: 18 fev. 2009.

CUNHA, Luiz Antônio. **O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata**. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2005. 191p.

DAMASCENO, Sueli. **Igrejas mineiras**: glossário de bens móveis. Ouro Preto: Instituto de Artes e Cultura. UFOP, 1987. 48 p. Ilustrado.

DANIEL, Pe. João. **Tesouro descoberto no máximo rio Amazonas**: 1722-1776. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004. v. 1, 600 p.

\_\_\_\_\_. **Tesouro descoberto no máximo rio Amazonas: 1722-1776.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2004. v. 2, 624 p.

D'AZEVEDO, João Lúcio. **Jesuítas no Grão-Pará.** Belém: SECULT, 1999. 384p.

DEVOCIONÁRIO dos santos. São Paulo: Canção Nova, 2006. 136p.

EISENBERG, José. **As Missões jesuíticas e o pensamento moderno: encontros culturais, aventuras teóricas.** Belo Horizonte: UFMG, 2000. 269p.

EXERCÍCIOS espirituais de Santo Inácio. São Paulo: Loyola, 1985.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. O Douramento e a policromia no norte de Portugal à luz da documentação dos séculos XVII e XVIII. **Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Patrimônio**, Porto, v. III, p. 85-93, 2004. (I Série). Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4084.pdf>.> Acesso em: 10 out. 2008.

\_\_\_\_\_. Pintura, talha e escultura no norte de Portugal. **Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Patrimônio**, Porto, v. II, p. 735-755, 2003. (I Série). Disponível em: <<http://repositorio.up.pt/aberto/handle/10216/8402>.> Acesso em: 08 out. 2008.

FLEXOR, Maria Helena. **Oficiais mecânicos (artesãos) na cidade de Salvador e São Paulo no período colonial.** Belo Horizonte: [s.n], 1993/96. p. 139-154. (Barroco, n.17).

\_\_\_\_\_. O Concílio de Trento: as constituições primeiras do arcebispado da Bahia. In: **Revista Imagem Brasileira**, Belo Horizonte: Centro de estudos da Imaginária Brasileira, n.4, 2009.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A talha neoclássica na Bahia.** Rio de Janeiro: Versal, 2006. 562p. Ilustrado.

\_\_\_\_\_. Gênese formal e simbólica do retábulo de N. Sr. do Bom Fim da Bahia e seus derivados. **Revista Ohun**, [Salvador?], ano 1, n.1, 2004. Disponível em: <<http://www.revistaohun.ufba.br/html/retabulo.html>.> Acesso em: 20 jan. 2009. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia PPG-AV-EBA-UFBA.

GOVONI SJ, Pe. Ilário. **Transcrição do inventário jesuítico do Pará:** ARSI, BRAS 28,8, Roma. Texto digitado em Belém, em 21 set. 2008.

HILL, Marcos. **A talha em Évora: séculos XVII-XVIII**. Évora: Universidade de Évora. Centro de História da Arte, 1998. 200 p.

\_\_\_\_\_. **Talha e pintura colonial luso brasileira**. Ouro Preto: UFOP, 2009. Gravação de aula no Curso de Especialização em Arte e Cultura Barroca.

HOFFMANN, Anette; MASSIMI, Marina (Org). **Reflexões em torno da dor: exposição: imagens da dor**. Ribeirão Preto; São Paulo: Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto; USP, 2008. 274p.

LAMEGO, Alberto. **A Terra Goytacá: á luz de documentos inéditos**. Bruxelles; Paris: L'Édition D'Art Gáudio, 1925. t. III, 469 p.

LE BIHAN, Joseph Marie. A Igreja de Santo Alexandre: exemplo ímpar da poética jesuítica na Amazônia. In: **Feliz Lusitânia: Museu de Arte Sacra**. Belém: SECULT, 2005. v. 3, p. 55-77. (Série Restauro).

LEITE, Pe. Serafim. O Colégio de Santo Alexandre e a Igreja de São Francisco Xavier, de Belém do Grão Pará. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 6, p. 221-240, 1942.

\_\_\_\_\_. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943. t. 3 e 4. Norte. I Fundações e Entradas, séculos XVII e XVIII.

\_\_\_\_\_. **Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil: 1549-1760**. Lisboa, Rio de Janeiro: Brotéria. Livros de Portugal, 1953. 324p.

LEMOS, Carlos A. C. et al. **Arte no Brasil**. São Paulo: Abril Cultural, 1979. v. 1.

LISBOA, João Francisco. **Crônica do Brasil colonial: apontamentos para a história do Maranhão**. Petrópolis; Brasília: Vozes; INL, 1976. 575p.

LUSTOSA, Dom Antônio de Almeida. **Dom Macedo Costa: bispo do Pará**. 2. ed. Belém: SECULT, 1992. 580p. (Lendo o Pará, 13).

MARAVALL, J. A. Novidade, invenção, artifício: papel social do teatro e das festas. In: **A cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica**. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 353-385.

MARIANO FILHO, José. **Estudos de arte brasileira**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1942.

MARTINS, Fausto Sanches. **O conceito de Nihil Inhonestum nos tratados artísticos pós-tridentinos**. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004. p. 713-726. Acesso em: 01 jul. 2010.

MASSIMI, Marina. **Palavras, almas e corpos no Brasil colonial**. São Paulo: Loyola, 2005. 331p.

MELO, Iaci Iara C. **A talha setecentista da igreja de São Francisco Xavier (ou Santo Alexandre) em Belém do Pará**. Monografia de Especialização em História da Arte, PUC/MG, 2009. 78p.

MORAES, Pe. José. **História da Companhia de Jesus na extinta província do Maranhão e Pará**. Rio de Janeiro: Typo do Commercio, de Brito e Braga, 1860-74.

FÜLLOP-MILLER, René. **Os jesuítas e o segredo do seu poder**. Tradução Álvaro Franco. Porto Alegre: Livraria do Porto, 1935. 561p.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Escultura colonial brasileira: um estudo preliminar. **Revista Barroco**, Belo Horizonte: UFRJ, n. 13, p. 7-32, 1984-1985.

\_\_\_\_\_. A Imagem religiosa no Brasil. In: **Mostra do redescobrimento: arte barroca**. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos. Artes Visuais 2000.

\_\_\_\_\_. A Epopéia jesuítica no Amazonas e sua obra arquitetônica e escultórica. In: **Feliz Lusitânia: Museu de Arte Sacra**. Belém: SECULT, 2005. v. 3, p. 77-80. (Série Restauro).

PARÁ. Governo do Estado. **Feliz Lusitânia: Museu de Arte Sacra**. Belém: SECULT, 2005. v. 3. (Série Restauro).

PENNICK, Nigel. **Geometria sagrada: simbolismo e intenção nas estruturas religiosas**. Tradução Alberto Feltre. São Paulo: Pensamento, 1989. 151p.

RIPA, Cesare. **Iconologia**. Milano: Editori Associati S.p.A. TEA Arte gennaio, 1992. 531p.

SANTOS, Paulo F. **O Barroco e o jesuítico na arquitetura do Brasil**. Rio de Janeiro: Kosmos, 1951.

SKALINSKI JUNIOR, Oriomar. **O caminho dos jesuítas da mística à Educação: dos Exercícios Espirituais ao Ratio Studiorum**. Maringá: [s.n.], 2007. 114f. Dissertação (Mestrado em Educação)-Universidade Estadual de Maringá, 2007.

SMITH, Robert. **A Talha em Portugal**. Lisboa: Livros Horizonte, 1962. 197 p.  
TOLEDO, Benedito Lima de. Do Século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó. In: ZANINI, Walter (Coord.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales, 1983.

VALE, Teresa Leonor M. Da Igreja combatente à Igreja triunfante. In: **Revista Brotéria: Cristianismo e cultura**, Lisboa: [s.n.], v. 157, n. 5. nov. 2003.

VERÍSSIMO, Inácio José. **Pombal, os jesuítas e o Brasil**. Rio de Janeiro: SMG Imprensa do Exército, 1961, 440 p.

VIANNA, Arthur. **A Santa Casa de Misericórdia: notícia histórica 1650-1902**. 2. ed. Belém: SECULT, 1992. 386p. (Lendo o Pará, 11).

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evocação dos estilos na arte mais recente**. Tradução João Azenha Júnior. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 348 p.