

Pelicanos, papagaios, uvas e biribás: religião e arte no altar da Capela-Mor da Igreja do Carmo de Belém-PA

Pelicans, parrots, grapes and biribas: religion and art on the altar of the Main Chapel of Carmo Church of Belém-PA

*Francisco Augusto Lima Paes**

Resumo

Este artigo procura analisar a interface entre religião e arte no altar da Capela-Mor da Igreja do Carmo de Belém do Pará. Trata-se de um altar barroco do século XVII, edificado por artistas europeus e indígenas. Procurar-se-á compreender de que forma religião e arte estão imbricadas no altar da Igreja Carmelita em Belém. Metodologicamente, o estudo está pautado na análise do *corpus symbolicus* do altar, a partir da revisão bibliográfica e da análise de fontes documentais, principalmente, Carmelitas, referentes ao objeto em análise. Optou-se por percorrer categorias utilizadas por diferentes autores que, de uma forma ou de outra, perpassam a questão, tais como: *autenticidade e falsificação* a partir da perspectiva de Walter Benjamin; *originalidade*, na perspectiva de Alfredo Bosi e Paes Loureiro ou, ainda, *interpretação inventiva*, na concepção de Serge Gruzinski.

Palavras-chave: Mimesis. Artista-indígena. Interpretação Inventiva. Arte. Religião.

Abstract

This article seeks to analyze the interface between religion and art on the altar of the Main Chapel of Carmo Church of Belém do Pará. It is a baroque altar of the XVII century, built by European and indigenous artists. Methodologically, the study is based on the analysis of the *corpus symbolicus* of the altar, from a bibliographical revision and an analysis of documentary sources, mainly, Carmelites, referring to the object under analysis. We chose to go through categories used by different authors that, in one way or another, touch the matter, such as: *authenticity and falsification* from the perspective of Walter Benjamin; *originality*, from the perspectives of Alfredo Bosi and Paes Loureiro or also *inventive interpretation*, in Serge Gruzinski's conception.

Keywords: Mimesis. Indigenous-artist. Inventive Interpretation. Art. Religion.

* Mestre em Ciências da Religião pela Universidade do Estado do Pará (UEPA). Possui especialização em História da África e cultura africana e afro-brasileira. Bacharel e Licenciado Pleno em História pela Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: agpaes@yahoo.com.br

Considerações Iniciais

Santa Maria de Belém do Grão-Pará no decorrer destes quatro séculos, apresenta-nos grande legado artístico em que a relação entre arte e religião foi sendo construída, passando por vários desdobramentos e nuances dadas as conjunturas temporais e culturais, típicas das mentalidades a que se integram. Arte e religião passam a revelar seus primeiros vestígios no espaço amazônico a partir do processo de colonização. Na colonial Belém do Grão-Pará dos Palacetes; das esculturas; dos retábulos de suas igrejas; das pinturas em seus vários estilos; da azulejaria portuguesa; enfim, é possível afirmar que a *flor do Grão-Pará* foi colonizada em sentido amplo, no campo religioso, arquitetônico, artístico, econômico e político, a partir da transposição de padrões metropolitanos soprados por ventos de globalização¹.

A Belém dos furos, igarapês, ruas estreitas e caminhos ermos, passou a conhecer a arte do bolonhês Antonio Giuseppe Landi o que contribuiu preponderantemente para alterar o cenário urbano da Belém Setecentista, seja com igrejas monumentais, como a dos Carmelitas, São João, Sant´Ana ou com os Palácios e Palacetes integrados à ordem pública colonial. A fase Landiana da Belém colonial tornou-se momento ímpar em que arte e religião possuem forte imbricação, deixando-nos um legado de imenso valor cultural. Das grandes edificações e modificações no aparelho urbano, o bairro da Cidade Velha - núcleo formador da cidade colonial – constitui importante referencial. Com relação à importância e ao significado deste bairro, destaco aqui a oportuna análise feita pela antropóloga Anaíza Vergolino-Henry:

Como antropóloga e, portanto, mais preocupada com os aspectos simbólicos dos fatos, eu diria que, em primeiro lugar, a Cidade Velha é e continua importante pelo papel que tem na construção de nossa identidade de belenense. Veja que é a partir da cidade que o belenense cria um relato 'mítico' e maravilhoso sobre si mesmo e suas origens. A Cidade Velha existe como um ponto de referência geográfico definido e que é importantíssimo, pois, sem o mesmo é como se não tivéssemos um começo e não pudéssemos apontar, para os outros e para nós mesmos, o tempo da nossa criação [...] é muito comum levarmos pessoas que nos visitam para conhecer a Cidade Velha. Aparentemente esse gesto de cortesia é um simples passeio turístico sem maior importância, mas no momento em que falamos sobre o Forte do Castelo, sobre cada rua, igrejas, prédios antigos; estamos construindo um relato sobre nós mesmos e nosso discurso está dizendo para o outro – quem somos e de onde viemos. (Jornal O Liberal. 10 de junho de 1985)

Sem dúvida, a afirmação da antropóloga feita em 1985 ainda é muito atual e, é até caracteriza a realidade de forma bem mais evidente em nossos dias, devido as grandes transformações pelas quais vem passando o Centro Histórico de Belém, especificamente, na área de seu núcleo fundador – Forte do Castelo², que integra o Complexo Feliz Lusitânia, envolvendo a Casa das 11 Janelas (antigo Hospital da Caridade feito por Dom Caetano Brandão); Museu de Arte Sacra, antigo Colégio Jesuíta integrado à Igreja de Santo Alexandre e o seu casario da Rua Pe. Champagnat. A importância de tal complexo, deve-se justamente à valorização histórica e artística dada ao nascente núcleo urbano da cidade de Belém. E isso acaba tornando efetiva a argumentação de identidade construída pela antropóloga Anaíza Vergolino, pois, de fato caminhar por essa área e falar sobre esse espaço, significa acima de tudo falar de si próprio. Assim, pode ser estabelecido na Cidade Velha o verdadeiro marco referencial de afirmação de uma gênese identitária, que favorece ao mesmo tempo essa autoafirmação e também o prazeroso exercício da memória histórica³ na cidade de Belém.

Apesar de toda importância da atuação de Antonio Landi no núcleo formador da Belém colonial e sua relação direta com a Igreja Carmelita, o objeto principal deste estudo, o altar da Capela-mor da Igreja do Carmo de Belém não foi uma obra de Landi. O altar foi o que restou do antigo templo carmelita do século XVII demolido possivelmente por volta de 1760, assinalando grande distinção entre os elementos arquitetônicos implementados a partir daí. A princípio, convém apresentar o breve histórico da presença carmelita em Belém, para posteriormente adentrar melhor na interface entre arte e religião presente no altar da Capela-Mor.

1. A Presença dos Carmelitas Calçados no Grão-Pará

A Igreja do Carmo está localizada no Bairro da Cidade Velha⁴, às margens do Rio Guamá, a oeste, pela Ladeira do Carmo⁵, a norte pela travessa Dom Bosco, a leste pela rua Dr. Assis⁶ e a sul pelo casario da Travessa Gurupá, na Cidade de Belém do Pará. De acordo com Figueiredo & Trindade (2015), a localização estratégica às margens da baía do Guajará facilitou a administração das fazendas e engenhos, que rendiam o suficiente para manter as aldeias missionárias⁷.

De acordo com o Frei André Prat⁸, os Carmelitas Calçados, da Ordem de Nossa Senhora do Monte do Carmo que, com os do Maranhão, formavam uma Vigararia Provincial, subordinada ao Capítulo Provincial de Lisboa, estabeleceram-se em Belém, em 1626⁹, em uma casa doada por Bento Maciel¹⁰, localizada nos "baixos da juçara", em cujo local deram início às obras de instalação apropriada ao Convento e a Capela. Após receberem a doação da casa de campo de Bento Maciel Parente, os carmelitas procuraram adaptá-la às suas necessidades conventuais e, ao lado, próximo ao rio, os frades construíram a primeira Igreja do Carmo ainda em taipa – tipo de construção muito comum na época. Posteriormente, por volta de 1690, teriam sido demolidos a Igreja e o Convento, para que uma nova construção fosse erguida, dessa vez de pedra e cal, que possivelmente foi concluída por volta de 1720, como afirma o Fr. Manoel de Sá: “Não damos noticia da Igreja, porque se está acabando uma nova, que manda fazer o Rev. P. Victoriano Pimentel; quando se acabar, se dará noticia della com toda individuação” (Sobral, 1986, p. 36). Na imagem a seguir, observa-se o traçado do belo templo carmelita.



Figura 1 – Igreja do Carmo de Belém

Fonte: Tocantins, 1987, p. 151.

De fato, as informações com relação a essa segunda construção são convergentes e é procedente a afirmação de que o Fr. Victoriano Pimentel mandou concluir a Igreja (Prat, 1941, p. 246), haja vista que, entre os anos de 1720-22 ele foi Vigário Provincial, portanto, com poder de intervenção e, depois

esteve no Pará no ano de 1721, quando tomou posse como Vigário Geral, por ordem do Bispo D. Bartholomeu do Pilar¹¹. Essas informações podem ser constatadas nos trechos que seguem:

Tinha-lhe sido conferido o grão de Mestre, e por ser o mais antigo da Vigairaria, quando em 1720, falleceu o P. Vigário-Prov., novamente tomou posse da dita Vigairaria, que dirigiu até o mez de junho de 1722. O illustrissimo D. Fr. José Delgarte indo visitar o Estado de Gram-Pará, antes de ter noticia que estava creado em Bispado, quando se retirou para o Maranhão, nomeou a Fr. Victoriano seu provisor no que tocava ao dito Estado do Gram-Pará, cujo emprego exercitava quando lhe chegou ordem do Illustrissimo Dom Frei Bartholomeu do Pilar (...) para que em seu nome tomasse posse do dito novo Bispado: o que elle fez em a nova Sé, aos 13 do mez de julho de 1721. (Sobral, 1986, p. 35)

Na verdade, não se sabe ao certo se essa segunda igreja chegou a ser concluída e foi posteriormente reformada ou se ficou inacabada, pois na fonte anônima, citada por Fr. André Prat, após se fazer a descrição do altar da Capela-Mor, o autor afirma: “Esta é a parte da segunda Igreja que ficou da demolição feita em 1760 e que está unida ao templo não acabado que a piedade dos fieis e a santidade dos religiosos erigiram naquella época” (Prat, 1941, p. 181). E ainda a mesma fonte continua a descrever as características do novo templo, procurando deixar claro as diferenças existentes com o altar da Capela-Mor, portanto, tais construções foram feitas em momentos diferentes e com estilos diferenciados. Por hipótese, considera-se que essa fonte foi, provavelmente, escrita por um salesiano¹², já que o próprio autor não cita o nome, mas faz referência da fonte aos Salesianos.

A parte da terceira que está construída é ampla, abobadada e estylo renascimento. Para esta nova obra veio de Portugal cantaria e lancil, para a frente, e mais obras internas. Foi architeto deste novo templo o engenheiro italiano Antonio Landi. A parte construída é uma obra prima de architettura religiosa; belíssimas são as linhas architectonicas; seus arcos; suas columnas; seus capitéis; e seus altares elevam e encantam e podem muito bem fazer parte do patrimônio artístico e histórico desta cidade de Belém. É esta a atual Igreja do Carmo com a capella mor do século XVII e o corpo do século XVIII e que os beneméritos Carmelitas não poderam acabar. (Arquivo do Colégio do Carmo, Belém-Pará)

Com relação ao declínio da Ordem no Grão-Pará, pode-se dizer que o primeiro impacto sentido pelos Carmelitas foi decorrente da Política Pombalina que, a partir de 1755 colocou o clero, em atuação nos aldeamentos, como simples vigários, o que lhes tirou o poder de administração material sobre os

índios. Isso significou sinal de decadência da Ordem carmelita na região, posto que a legislação pombalina confiscou suas fazendas, que eram a principal base de sustentação da Ordem. O declínio da Ordem Carmelita no período Imperial tem origem com a promulgação de uma lei (1821) que proibiu a admissão de noviços, o que acabou impedindo que houvesse a renovação do clero. Assim, o número de religiosos se tornou insuficiente para ocupar todos os cargos disponíveis e administrar os bens acumulados pela Ordem. Ao que se pode avaliar pelas medidas adotadas, tanto no período colonial como durante o Império, era interesse do Estado a supressão gradual das Ordens Religiosas e, para isso, houve restrições à renovação de pessoal. Essa era a forma indireta de supressão. Isto pode ser constatado no projeto n.º. 20, aprovado pelo Senado em 10 de julho de 1828.

Administrativamente, até então, o Convento do Carmo de Belém estava atrelado à Vigararia do Maranhão e, por conseguinte, sujeito a jurisdição da Província Portuguesa. Em decorrência da lei de 1828, acima citada, o Convento do Pará teve que se separar da Vigararia do Maranhão para evitar que se concretizasse o art. 4.º. da lei de 1828. A partir daí os religiosos carmelitas do Pará acabaram sendo incorporados à jurisdição da Província Carmelitana Fluminense, como afirma o documento:

parece que o último Prior (e conventual) do Carmo do Pará retirou-se para o Rio de Janeiro em princípios de 1868. O último registro de missas é de Novembro de 1867, conforme o Livro da Sacristia daquele convento (1827-1868). O Convento e seus bens foram administrados, durante alguns anos, por sacerdote secular, e mais tarde os bens foram vendidos e o produto recolhido pela Província Fluminense. (Missas e Legados do Extinto Convento de Belém do Pará. Centro de documentação da Ordem Carmelita, Belo Horizonte, p. 20)

Com relação aos últimos Carmelitas do Convento do Carmo no Pará, o historiador Ernesto Cruz, mencionando a crônica carmelitana, afirma que

No ano de 1848, os frades da Ordem estavam reduzidos a quatro. Eram eles: Frei João de Na. Sra. Do Carmo (antigo Prior); Frei José dos Santos Inocentes; Frei Joaquim de Santa Cruz e outro religioso cujo nome as crônicas não esclarece e que estava - `decrépito, surdo, paralítico, cego e tão velho que já havia perdido a conta dos anos. (Cruz, 1953, p. 9)

Como se pode observar, as fontes parecem estar em conflito, pois, segundo o livro de Missas da Sacristia da Igreja do Carmo o último prior do Convento

retirou-se para o Rio de Janeiro somente em 1868. Já para Ernesto Cruz em 1848 os frades já eram somente quatro e segundo o estado descrito acima. O que se sabe ao certo é que após a saída dos Carmelitas o Antigo Convento e a Igreja foram ocupados para outros fins¹³ e a partir de 1885 passou a ser administrada pela Congregação do Espírito Santo – Os Espiritanos.

2. Religião e arte no altar da capela-mor da Igreja do Carmo: o artista-indígena e sua interpretação inventiva

De acordo com Alberto Manguel, “as imagens, assim como as histórias, nos informam. Aristóteles sugeriu que todo processo de pensamento requeria imagens [...] as imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias”. (Manguel, 2001, p. 21). Reconhecer o caráter da narrativa presente nas imagens, constitui excelente ponto de partida, pois, permite suscitar várias possibilidades hermenêuticas e diversas narrativas podem ser construídas a partir de apenas uma imagem. Para Manguel:

com o correr do tempo, podemos ver mais ou menos coisas em uma imagem, sondar mais fundo e descobrir mais detalhes, associar e combinar outras imagens, emprestar-lhe palavras para contar o que vemos mas, em si mesma, uma imagem existe no espaço que ocupa, independente do tempo que reservamos para contemplá-la. (Manguel, 2001, p. 25)

O autor procura ressaltar o potencial da imagem como possibilidade hermenêutica na construção do texto visual. Os pressupostos apontados por ele podem muito bem dialogar com vários outros autores que também sinalizam na mesma direção, como Peter Burke¹⁴. Para Burke, as imagens podem nos dar acesso ao mundo social diretamente envolvido na produção da obra, caso haja o confronto com outras realidades históricas, religiosas e antropológicas; assim como, também nos possibilitam atingir visões contemporâneas sobre o universo retratado. Para isso, as imagens precisam ser recolocadas no contexto plural cultural, político e material (Burke, 2004), a fim de que se possa cada vez mais procurar atingi-la em profundidade. Portanto, partindo dessas perspectivas apontadas por Manguel (2001) e Burke (2004) optou-se neste estudo por realizar a abordagem sobre a interface entre arte e religião no retábulo do altar da Capela-mor da Igreja do Carmo em Belém do Pará (figura 2). Na fotografia a seguir é possível observar o altar de forma panorâmica, exercendo aqui a função

de apresentar o objeto de estudo. Posteriormente, seus elementos constitutivos serão trabalhados de forma específica.



Figura 2 – Altar da Capela-mor da Igreja do Carmo (Belém-PA)
Fotografia do autor.

A opção pela peça justifica-se por numerosos fatores. Primeiramente, por seu inestimável valor histórico, pois, trata-se de uma peça do século XVII, por conseguinte, expressa o trabalho singular de entalhamento do barroco colonial e o seu forte corpo simbólico. Segundo, por ter na talha desta peça vários elementos que indicam a presença de artistas-indígenas como sujeitos sociais ativos em sua elaboração, a fim de criar arte a partir da expressão plasmática da fisionomia europeia e que passou a ser ressignificada a partir da realidade do próprio nativo no espaço amazônico.

Como já foi mencionado, o altar da Capela-mor da Igreja do Carmo é uma peça do séc. XVII, peça que restou da demolição do templo realizada por volta de 1760. Para Sobral: “a antiga talha do Carmo pertence à segunda fase da evolução dos riscos dos retábulos brasileiros, fase que se estende de meados do século XVII a princípios do século XVIII” (Sobral, 1986, p. 38). De acordo com Roberto Smith, o altar-mor do Carmo é classificado como retábulo de transição do nacional português

para o joanino¹⁵ (Sarquis & Lima, 2015, p. 16). Para fins de análise, pode-se conduzir o olhar sobre a peça barroca em áreas específicas, integradas harmonicamente entre si. Na parte superior, merece destaque o arco central, tendo em suas laterais figuras angelicais em uma proporção significativa e simétrica entre si que acabam estando imersos a uma profusão de outros elementos menores. Todo esse corpo simbólico na parte superior converge para o centro do arco no qual está o Brasão da Ordem Carmelita¹⁶. Quanto ao seu significado, ele aparece pela primeira vez no séc. XV (1499) na capa do livro da vida de Santo Alberto. Há distintas interpretações sobre o escudo carmelitano, neste estudo optou-se pela realizada por Emanuele Boaga, descrita a seguir:

Encontramos nele dois elementos fundamentais: o campo e as estrelas. Quanto à cor, o branco e o marrom, aparecem combinados e correspondem às cores dos hábitos carmelitas. Não se põem de acordo os entendidos sobre o significado das estrelas, que são três, cada uma de seis pontas. Parece ser que a estrela inferior quer representar a Virgem Estrela do mar; e as outras duas superiores, a direita e a esquerda do monte, os profetas Elias e Eliseu. Sendo assim, elas indicariam a índole Mariana da Ordem e a sua origem Eliana. (Boaga, 1989, p. 107)

Na fotografia abaixo é possível observar os detalhes mencionados por Boaga, assim como identificar os possíveis elementos que destoam de sua descrição.



Figura 3 – Brasão Carmelita no altar da Capela-Mor da Igreja do Carmo, Belém (PA)

Fonte: <http://www.fotolog.com/belem>.

Dentre os artistas que trabalharam em sua edificação, registra-se a presença de nativos que eram ensinados nas artes pelos religiosos ou por artistas europeus contratados. De acordo com Sobral:

sabe-se que tantos os Jesuítas como os padres de outras Ordens aproveitaram a capacidade artesanal do silvícola, iniciando-o nas técnicas escultóricas. Assim, os religiosos procuravam familiarizar o aborigene com todo um universo formal que era completamente desconhecido. Disso resulta que, ao plasmar na talha um símbolo universal do Cristianismo, o artista índio atribui a essa formação os caracteres próprios do seu habitat. (Sobral, 1986, p. 38)

Às Ordens religiosas convinha criar em seus templos um corpo simbólico, a fim de transpor a realidade europeia e os valores universais cristãos para a floresta amazônica e incuti-los nos nativos. O que há de muito interessante nesse esforço de utilização do artista-indígena é que sua cosmovisão está estritamente vinculada ao universo cultural e ao seu cotidiano amazônico, o que expõe a dificuldade em absorver no entalhe os elementos europeus que lhe eram impostos. Nas fotografias abaixo é possível observar as colunas salomônicas, na parte central do altar, que parecem estar suspensas e sustentadas por anjos em sua base, marcados pela presença de elementos florais e naturalistas. Identifica-se, ainda, em pontos simétricos das quatro colunas alinhadas entre si, oito pássaros, dispostos dois em cada coluna.



Figura 4 – Visão parcial das colunas salomônicas do altar da Capela-Mor da Igreja do Carmo (Belém-PA). Fotografia do autor.



Figura 5 – No detalhe o anjo sustentando as colunas salomônicas do altar da Capela-Mor da Igreja do Carmo (Belém-PA). Fotografia do autor.

Há dupla representação dos pássaros, ora como pelicanos¹⁷, ora como papagaios. De acordo com Sobral (1986) das talhas das igrejas barroco-coloniais brasileiras, apenas no Pará, no caso a Igreja do Carmo e a de Santo Alexandre possuem araras ou papagaios alternando-se com pelicanos propriamente ditos. Portanto, a tentativa de imitação do pelicano sendo suplantada pelo papagaio, assim como das uvas pelo biribás¹⁸ ou atas, são realidades que podem ser compreendidas a partir da categoria da autenticidade ou da imitação? Nas fotografias abaixo (fig. 6), é possível observar, de forma direta, a representação indígena nas colunas salomônicas.



Figura 6 – Visão parcial do altar da Capela-mor da Igreja do Carmo, Belém-PA
Fotografia do autor.

Benjamin ressalta que “a esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutividade técnica, e naturalmente não apenas a técnica, mas, enquanto o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral classificada como falsificação” (Benjamin, 2012, p. 183). De acordo com o autor, “em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras” (Benjamin, 2012, p. 182). Nesse sentido, no caso do talha do altar da Capela-Mor

da Igreja do Carmo, observa-se uma realidade que não se adequa ao que é apresentado por Benjamin, pois, em sua visão prevalece a perspectiva, de certo modo, linear de imitação, como, cópia, segundo a qual “o que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens”. Tal visão acaba não se sustentando no caso da talha do altar da Igreja do Carmo, devido a vários fatores que serão mencionados.

O ofício do artista-indígena não pode ser compreendido a partir do parâmetro de falsificação e sim como peça única, carregada de autenticidade, como salienta Loureiro “Cada obra de arte é única e irrepetível, isto é, traz a marca da originalidade. Por isso, não admite corte nem acréscimo. A arte vale por si mesma, pois, além de ser única e irrepetível, satisfaz a necessidade específica do ser humano que é a expressão (Loureiro, 1988, p. 52). Por conseguinte, é notório que a visão de Loureiro se contrapõe ao que defende Walter Benjamin, pois, este apresenta visão muito engessada à concepção de cópia e imitação, autêntico e falso, o que de certa forma o limita na percepção de uma visão mais ampla do ato criador.

De acordo com Paes Loureiro, “a arte expressa sentimentos através de uma forma, explora a realidade por via da aparência promovendo verdadeira recriação do mundo. Com isso, torna-se fonte de prazer e sua presença estimula a imaginação do contemplador” (Loureiro, 1988, p.7). Já Alfredo Bosi salienta que Lévi-Strauss comparou o pensamento artístico ao pensamento selvagem: um e outro valem-se da técnica da *bricolage*, considerando que a noção de *bricolage* repropõe uma concepção de arte como jogo e recombinação dos dados perceptivos (Bosi, 1995, p. 17). Para Bosi, o ver do artista é sempre um transformar, um combinar, um repensar os dados da experiência sensível (Bosi, 1995, p. 36). O conceito de *mimesis* abre caminho para a ideia de arte como percepção analógica de certos perfis da experiência (Bosi, 1995, p. 20).

Ao transpormos essas concepções ao universo criador do artista-indígena no entalhe do altar da Capela-mor do Carmelo de Belém é possível ter maior clareza de certa tensão existente em seu ofício, pois, o objetivo da Ordem religiosa que encomendou o entalhe do altar não era criar uma peça com o caráter da identidade regional amazônica, assim, a função do nativo deveria ser uma mera reprodução do que lhe era transmitido, o que na realidade acabou não acontecendo. Observa-se aí o que afirma Bosi, ou seja, o olhar do artista

marcado por transformação, cujo repensar se deu a partir de sua experiência sensível.

Serge Gruzinsky apresenta contribuição diferenciada das até, então, aqui mencionadas. Sua visão é muito significativa para a compreensão, não apenas dos elementos representados na talha do altar, mas, sobretudo por apresentar de forma mais ampla toda a realidade dos artistas indígenas envolvidos no processo de *mimesis* no Novo Mundo e as questões em torno da *produção* e da *reprodução* e dos atos de *copiar* e *interpretar*. Para Gruzinski:

reproduzir o Ocidente era também reproduzir suas técnicas. Tal projeto acompanhou desde sempre os progressos da evangelização, pois, a cristianização concebida nos moldes do Renascimento supunha importar um modo de vida ocidental. Assim, as exigências do clero e as necessidades dos conquistadores implicavam uma transferência de técnicas para a população indígena. As condições dessa transferência e dessa aprendizagem distinguem-se pela parte crescente da iniciativa indígena e pela qualidade da cópia indígena. (Gruzinski, 2001, p. 100)

Apesar dos estudos de Gruzinski não se referirem especificamente ao espaço amazônico, os conceitos e categorias apresentadas pelo autor sinalizam aspectos fundamentais a serem considerados no que tange à forma e ao exercício do ofício dos artistas-indígenas na Amazônia e, de forma específica, no altar da Igreja do Carmo de Belém do Pará. É importante salientar que, além das técnicas transferidas pelos europeus aos nativos, é preciso considerar que “desde os primeiros tempos a noção de cópia revelou-se extremamente elástica, variando da reprodução exata e da cópia fiel à interpretação inventiva” (Gruzinski, 2001, p. 106). No caso do altar da Igreja do Carmo na talha dos papagaios e biribás é possível considerar que os artistas-indígenas realizaram a *interpretação inventiva* de seu modo de vida e da realidade que os cercava, sem, portanto, nenhuma preocupação teológica ou técnica. Nesse sentido, pode-se considerar que sua *interpretação inventiva* é marcada por originalidade e autenticidade.

Apesar disso, há outro aspecto mencionado por Walter Benjamin que convém destacar: *a aura*. Para ele a arte trouxe da sua origem certa herança da função ritualística que possuiu como magia, em épocas remotas da história da humanidade. A essa herança liga-se a aura que envolve as obras de arte, dando-lhes um caráter de “aparição única de uma realidade longínqua” (Benjamin, 2012, p. 170).

Para Walter Benjamin:

as mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais mediatizado que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do belo (Benjamin, 2012, p. 186)

Pode-se dizer que o aspecto aurático apontado por Walter Benjamin é encontrado no conjunto do altar da Capela-Mor da Igreja do Carmo, estando relacionado, inclusive, aos outros sujeitos sociais envolvidos no processo que abarca a elaboração da peça, como pode ser percebido no corpo simbólico dos vários elementos que compõem o altar conforme os já mencionados na parte superior, como ao Brasão Carmelita e os anjos que aparecem justapostos de forma simétrica, ou ainda, ao Sol (figura 7), disposto abaixo da Virgem do Escapulário e acima do Sacrário. A fotografia abaixo apresenta uma visão parcial do altar da Capela-mor da Igreja do Carmo, com destaque para a representação do sol na talha do altar.



Figura 7 - Visão parcial do altar da Capela-mor da Igreja do Carmo. Belém (PA)
Fotografia do autor.

O painel de prata (figura 8), na parte inferior do altar-mor, apresenta rica simbologia diretamente associada ao universo eclesiástico e à Ordem do Carmelo. Em relação ao painel de prata descreve Sobral:

a ara do altar, em toda a sua extensão repousa sobre o magnífico painel de prata portuguesa, lavrada em profusão de elementos decorativo-simbólicos. O artista que elaborou esse painel, teve a preocupação de lhe preencher todos os vazios com uma luxuriante composição de elementos fitomorfos naturalistas e estilizados, volutas, rocailles, vasos de modo que as formas se cruzam e interpenetram intensamente, tornando-se difícil identificar certos elementos, mesmo a pouca distância. O painel é composto de cinco seções quadradas e separadas, entre si, por frisos decorados com acantos, rosáceas, e, no centro uma estrela com raios fitomorfos estilizados, a lembrar a figura irradiada pelos ostensórios. No centro de cada seção do painel aflora, com nitidez, da confusão ornamental, um símbolo de escala ainda maior que a das estrelas dos frisos: um castelo, um poço, o símbolo carmelitano, uma barca conduzindo uma capela e uma porta de igreja barroca. (...) Todos os frisos e símbolos são dourados (exceto o símbolo carmelitano), contrastando com a prata do restante do painel. Pedras semipreciosas coloridas que foram arrancadas incrustavam-se no centro das estrelas e no brasão dos Carmelitas. (Sobral, 1986, p. 38)

Na fotografia a seguir (fig. 8) é possível observar os elementos descritos por Sobral, tendo-os como ponto de partida para a análise mais detida a ser feita posteriormente.



Figura 8 – Painel de Prata. Igreja do Carmo (Belém-PA)
Fotografia do autor.

Infelizmente, não se tem referência do autor do painel de prata portuguesa que fica na parte inferior (base) do altar da Capela-Mor. Com relação à caracterização feita por Lourdes Sobral (1986), pode-se dizer que é bastante detalhada e indica situações bem interessantes, como a preocupação do artista em preencher todos os espaços vazios, com vasta composição de elementos decorativo-simbólicos, a que a autora denomina de “luxuriante composição de elementos fitomorfos naturalistas e estilizados, volutas, rocailles, vasos de modo que as formas se cruzam e interpenetram intensamente” (Sobral, 1986, p. 38). De acordo com Sobral, a luxuriante composição chega a gerar certa dificuldade de maior nitidez e clareza da riqueza do painel, dada a grande profusão de elementos.

Além dos elementos apontados na descrição por Sobral, ainda cabe mencionar outros pontos, como é o caso dos conjuntos de cachos de uvas presentes nas duas seções quadradas de cada lado do que Sobral chama de símbolo carmelitano e que, na verdade, corresponde ao Brasão da Ordem (figura 9), já apresentado anteriormente. A fotografia a seguir destaca o brasão carmelita que, além de ocupar o lugar central no altar, possui decoração diferenciada, tendo acima de si uma estrela ou espécie de Rosa dos Ventos. Outros detalhes a serem destacados são: o friso da base todo decorado com folhagem bem singela e de pequeno porte, além da grande presença de conchas por entre os frisos laterais e superiores.



Figura 9 – Painel de Prata. Igreja do Carmo (Belém-PA)
Em destaque o *Brasão Carmelita*
Fotografia do autor

Com relação aos elementos que compõem de forma linear as duas laterais ao lado do Brasão Carmelita¹⁹, Sobral caracteriza apenas alguns destes elementos, como é o caso do castelo que, segundo a autora, faz alusão à Coroa Portuguesa (Sobral, 1986, p. 38) e a portada da igreja²⁰ que, segundo ela reporta-se à soberania da Igreja Católica (Sobral, 1986, p. 39).

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em publicação referente ao processo de restauração da Igreja do Carmo (Sarquis & Lima, 2015), apesar de fazer referência ao retábulo do altar-mor e ao painel de prata, no entanto, não chega a mencionar ou descrever de forma analítica os elementos que o compõem. Ademais, percebe-se a necessidade de maior aprofundamento do corpo simbólico²¹ da peça, principalmente dos aspectos pouco explorados por Sobral, como o castelo, o poço e a barca, dada a necessidade de serem lançadas novas possibilidades hermenêuticas sobre estes elementos, considerando-os sempre de forma correlacionada com o conjunto do altar barroco e com toda a conjuntura que os envolve.

Apesar da grande contribuição de Sobral (1986) na análise do frontal de prata do altar da Capela-Mor da Igreja do Carmo, há uma série de elementos apontados pela autora que precisam ser revistos. Primeiramente, percebe-se na visão da autora o atrelamento do *corpus symbolicus* do altar ao empreendimento das Grandes Navegações e suas imbricações entre o Catolicismo e o Estado Português no Novo Mundo. Na visão de Sobral, “o castelo é o símbolo da Coroa Portuguesa” (Sobral, 1986, p. 38) e “a portada de igreja representa a soberania da Igreja Católica” (Sobral, 1986, p. 39). Possivelmente, a análise da autora procurou compreender a simbologia do painel a partir de cada elemento que o compõe.

Neste artigo, adota-se como pressuposto que a hermenêutica destes elementos não pode ser realizada de modo isolado e, muito menos desvinculada da história e da tradição ligada à Ordem Carmelita. Nesse sentido, eis a questão que se impõe: que elementos novos contribuem para a reelaboração e releitura hermenêutica do altar de prata do Carmelo Colonial de Belém?

Adota-se a premissa de que todo o *corpus symbolicus* do frontal de prata da capela-mor do Carmelo de Belém faz referência e está vinculado à mística de Santa Teresa de Jesus (1515-1582), também conhecida como Teresa de Ávila, principalmente ao seu tratado espiritual denominado *Castelo Interior*²²,

manuscrito produzido em momento muito maduro em nova fase da vida mística da doutora do Carmelo, principalmente, após sua contínua ascese ao lado de São João da Cruz²³. Teresa de Jesus descreve sua experiência:

Estando eu hoje suplicando a Nosso Senhor que falasse por mim, porque eu não atinava com coisa que dissesse, nem como começar a cumprir a obediência, ofereceu-se-me o que agora direi para começar com algum fundamento. É considerar a nossa alma como um castelo todo ele de um diamante ou mui claro cristal, onde há muitos aposentos, assim como no Céu há muitas moradas²⁴.

Teresa de Jesus, imersa em seu tempo, projeta para o campo da mística elementos típicos da realidade ordinária em que vivia, percebendo nestes elementos a força da linguagem metafórica, do simbólico, como é o caso do Castelo. Para Teresa, ele representa a realidade interior de si próprio (alma como castelo), que além de dar sentido a própria vida, pode abrir-se à transcendência em uma busca incessante.

A este castelo, da Santa, não lhe falta nada e assim nos mostra que tem uma cerca que é o corpo, uma porta que é a oração; os habitantes principais são Deus e o homem. Mas há mais gente: vassalos e guardiões, que a Santa compara aos sentidos e às potências da alma (memória, inteligência e vontade). E, como todo o Castelo, conta com os seus inimigos que se reflectem nos vermes e animais, nas coisas peçonhentas e nos demônios. Finalmente este castelo conta com os aposentos da alma que são como as diversas moradas do Céu, onde habita Deus, um paraíso onde Ele tem as suas delícias. As moradas deste castelo encontram-se umas no alto, outras em baixo, outras aos lados; e, no centro e meio de todas estas, tem a principal, que é o compartimento do palácio onde está o rei. Diante do panorama deste castelo apresentam-se três alternativas: destruí-lo, que equivale à perdição total da pessoa. Admirá-lo e viver fora dele, o que corresponde a viver na mediocridade e no pecado ou nos decidirmos a conquistá-lo, para viver unidos a Deus²⁵.

As fotografias a seguir apresentam uma visão parcial do frontal de prata da Igreja do Carmo, dando destaque ao castelo (figura 10) que pode ser associado diretamente à mística teresiana do castelo interior.



Figura 10 – Painel de Prata. Em destaque o *Castelo*. Igreja do Carmo (Belém-PA)
Fotografia do autor.

Na profundidade mística de Santa Teresa em seu manuscrito, a porta do castelo é a oração. Ora, se o castelo é a própria alma a que se deve a necessidade de adentrar a porta? A doutora do Carmelo utiliza tal metáfora para enfatizar existem “almas que ficam à volta do castelo, onde estão os que o guardam, e que se lhes não dá nada de entrar, nem sabem o que há naquele tão precioso lugar, nem quem está dentro, nem mesmo que dependências tem”²⁶. Portanto, ficar à volta do “castelo” é não cultivar o exercício da oração, daí a necessidade de fazer com que “a alma entre dentro de si”, o que esclarece a metáfora da “porta do castelo”. No frontal de prata da capela-mor da Igreja do Carmo de Belém, a porta (figura 11) está situada simetricamente do lado oposto do castelo, ou seja, essa disposição e configuração espacial, possivelmente não ocorreu de forma aleatória e, sim, pode ter sido estruturada levando-se em conta o manuscrito de Santa Teresa.



Figura 11 – Painel de prata da Igreja do Carmo (Belém-PA). Em destaque a *porta*
Fotografia do autor

Outro símbolo da mística teresiana presente no altar de prata da Igreja do Carmo de Belém: o poço (figura 12), ou seja, a água. A mística constrói uma teologia simbólica, narrativa e afetiva. A água desperta em Teresa reflexões profundas e a leva a criar o itinerário espiritual voltado à oração, em torno da riqueza evangélica e simbólica do poço e da água no encontro de Jesus com a Samaritana junto ao poço em Sicar (Jo 4, 5-15), o que pode ser constatado em seu próprio relato, descrito a seguir:

quantas vezes me recordo da água viva de que o Senhor falou à Samaritana. É o que me faz ser muito afeiçoada a esse evangelho. Já o era desde muito pequena. Certamente não entendia essa graça como agora. Suplicava muitas vezes ao Senhor que me desse daquela água. No aposento onde eu morava, tinha um quadro representando o Senhor junto ao poço, com este letreiro: Domine da mihi aquam. (Santa Teresa, 2010, p. 247)

Ao estabelecer essa relação entre a simbologia do poço, da água e do encontro entre Jesus e a samaritana, trecho do evangelho que Santa Teresa tinha muita afeição e, sem dúvida, muita intimidade, pois, sabia da profundidade da mística presente neste fato que envolve a mulher em busca de sua realização, de um desejo. Há o caminho percorrido pela personagem e, sobretudo, a atitude da mulher em busca de saciar sua sede, culminou com o encontro e a própria ressignificação da água²⁷. Na fotografia a seguir (figura 12) é possível observar a representação do poço no altar de prata da Igreja do Carmo de Belém.



Figura 12 – Painel de prata da Igreja do Carmo (Belém-PA)
Em destaque o *poço*. Fotografia do autor.

Outro elemento presente no altar de prata é o barco (figura 13) que, para Sobral (1986), conduz uma capela. Existem inúmeras referências de imagens que representam o *barco ou nave* em uma perspectiva cristã²⁸. De acordo com o Dicionário de Símbolos:

no Cristianismo, o navio/barco é frequentemente relacionado à arca de Noé e simboliza a Igreja, que atravessa com segurança as vagas dos perigos mundanos. A forma arquitetônica das igrejas (indicadas pelas designações nave central, lateral e transversal) foi comparada também em seus pormenores ao navio/Barco. (Lexikon, 1990, p. 144)

Inclusive essa representação de barco/arca de Noé parece ser a representação iconográfica no altar de prata do templo carmelita de Belém, apesar de que, para Sobral, trata-se de “uma barca conduzindo uma capela” (Sobral, 1986, p. 38). Na fotografia a seguir, temos a visão parcial do altar de prata da Igreja do Carmo de Belém, com destaque para o barco (figura 13).



Figura 13 – Painel de prata da Igreja do Carmo (Belém-PA)
Em destaque a *barca*. Fotografia do autor.

Por fim, quanto ao conjunto do altar da Capela-Mor, não poderia deixar de ser mencionado outro detalhe da parte inferior do altar. São quatro painéis de pinturas em estilo rococó²⁹ (figura 14) que estão nas laterais do altar de prata, caracterizados pela predominância de volutas, o tom floral e certo contraste da policromia. O formato do desenho está em sincronia com a talha do retábulo do altar, como pode ser observado na fotografia a seguir:



Figura 14 - Painel em estilo rococó
Igreja do Carmo, Belém (PA)
Fotografia do autor.

Nestes painéis, observa-se além da convergência com o retábulo, no que diz respeito à plasticidade e ao movimento das formas, a presença do ofício do artesão indígena, pois na policromia estabelecida fica evidente a opção por cores fortes, muito comum em seu cotidiano. Não obstante, reitera-se que sua maior contribuição no altar da Capela-mor da Igreja do Carmo de Belém não foi no campo da pintura e, sim, da escultura e na talha, mesmo que o exercício de seu ofício tenha sido perpassado por tensões entre cosmovisões e universos culturais bem distintos.

Considerações finais

Revisitar os estudos de Sobral (1986) sobre o altar da capela-mor da Igreja do Carmo de Belém, a partir de outras perspectivas hermenêuticas, constitui o olhar novo, em que se procurou ter a preocupação mais ampla de analisar a peça de forma integrada à tradição carmelitana em que está vinculada e, sobretudo, ao tempo em que foi produzida, procurando, assim, estabelecer a relação entre religião e arte por tantas vezes negligenciada, haja vista que muitas vezes prevalece nas abordagens o viés técnico da arquitetura.

De acordo com Loureiro (1988), há quatro etapas que marcam o processo de criação artística, assinaladas pelas quatro potências do ato criador³⁰, a saber: potência inspiradora, potência plasmadora, potência inventiva e potência

iniciadora. Frente a tais categorias, procurou-se problematizar, por ora, de que forma o artista-indígena e a sua criação artística podem ser compreendidos a partir destas potências?

A priori, a potência inspiradora que implica diretamente na disposição espiritual para criar a obra de arte (Loureiro, 1988, p. 39), merece ser destacada, pois, o artista-indígena gozou desta liberdade inventiva, pois não conseguindo reproduzir a *mimesis* do catolicismo europeu teve a sua obra preservada na talha do altar. Pode-se dizer que, paradoxalmente, o artesão indígena exerceu na talha do altar da Igreja do Carmo sua potência inspiradora e inventiva, haja vista que projetou de forma inédita na peça sacra os elementos do seu universo cultural, portanto, sua obra foi gerada de certa forma à revelia técnica, ou como melhor definiu Gruzinski (2001), prevaleceu a “interpretação inventiva”, dando curso e forma à potência plasmadora da configuração da obra, principalmente a partir do seu universo simbólico.

Além deste aspecto, outra questão enfatizada neste breve artigo foi a possibilidade de revisitar a análise feita por Sobral (1986) especificamente sobre o altar de prata que integra e expõe o contraste de tonalidade com o restante do retábulo barroco da Capela-Mor, o que proporcionou nova hermenêutica dos elementos que compõem a peça. Nesse sentido, a brevidade e a natureza deste estudo não tem por objetivo estabelecer postulados finais sobre as questões abordadas e, sim, apontar novas possibilidades de compreensão a serem aprofundadas *a posteriori* a partir dos elementos suscitados. Ademais, os aspectos ressaltados procuram não adentrar nas contendas e meandros técnicos que o objeto em estudo permite, optou-se sobretudo por considerar a arte como testemunho do humano (Loureiro, 1988, p. 37) em sua busca de uma composição imagética do sagrado.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BLANCO, Giovanni Sarquis; LIMA, Maria Dorotéa de. (Orgs.) *IGREJA DO CARMO: restauração e conservação (2013-2015)*. Belém: IPHAN-PA, 2015.
- BOAGA, Emanuele, O. Carm. *Como Pedras Vivas... para ler a história e a vida do Carmelo*. Roma, 1989.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995.

- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.
- CROATTO, José Severino. *As linguagens da experiência religiosa: Uma introdução à fenomenologia da religião*. São Paulo: Paulinas, 2001.
- CRUZ, Ernesto. *Igrejas de Belém*. Belém: Imprensa Oficial, 1953.
- DERENJI, Jussara. *Ilusão e Cor: pinturas de interiores na arquitetura de Belém*. Secult, 2004.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de; TRINDADE, Elna. A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Belém do Pará: história e memória (séculos XVII-XXI). In: SARQUIS, Giovanni Blanco; LIMA, Maria Dorotéa de. *Igreja do Carmo: restauração e conservação (2013-2015)*. Belém: IPHAN-PA, 2015.
- GRUZINSKI, Serge. *A Amazônia e as Origens da Globalização (Sécs. XVI-XVIII): Da História Local à História Global*. Belém: Estudos Amazônicos, 2014.
- _____. *O Pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PAES, Francisco Augusto Lima. *O Carmo, segundo os moradores da Cidade Velha*. Belém: UFPA, 2003
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Elementos de estética*. 2. ed., Belém: EDUFPA, 1988.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- PARÁ, Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo. *Igreja de Nossa Senhora do Carmo*. Levantamento Técnico, Belém, 1983.
- PRAT, André, O. Carm. *Notas Históricas sobre as Missões Carmelitanas no extremo Norte do Brasil, séc. XVII e XVIII*. Recife, 1941-42, 2v.
- SANTA TERESA. *Livro da Vida*. São Paulo: Paulus, 2010.
- SOBRAL, Maria de Lourdes. *As Missões Religiosas e o Barroco no Pará*. Belém, Universidade Federal do Pará, 1986.
- TOCANTINS, Leandro. *Grão-Pará*. 2. ed., Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1987.

Jornais

Jornal O Liberal, 10 de junho de 1985.

Jornal O Liberal, 09 de março de 1986. O Barroco do Estado do Pará no livro de Lourdes Sobral.

Fontes Carmelitas

Livro da Sacristia da Igreja do Carmo. Centro de documentação da Ordem Carmelita, Belo Horizonte.

Missas e Legados do Extinto Convento de Belém do Pará. Centro de documentação da Ordem Carmelita, Belo Horizonte.

Inventário e documentos do Convento do Carmo de Belém. Centro de documentação da Ordem Carmelita, Belo Horizonte.

Notas – Bibliotheca Carmelitico-Lusitana, Historica, Critica, Cronologica. P.N.N. CARMELITANO. ROMAE 1754.

¹ Cf. GRUZINSKI, Serge. *A Amazônia e as Origens da Globalização (Sécs. XVI-XVIII): Da História Local à História Global*. Belém: Estudos Amazônicos, 2014.

² O primitivo nome dado por Castelo Branco ao local onde se estabeleceu foi Feliz Lusitânia, posteriormente passou a se chamar Forte do Presépio e depois, Castelo do Santo Cristo, daí a denominação atual.

³ Para Jacques Le Goff, a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e da sociedade de hoje. Segundo Le Goff, a ausência de um passado conhecido e reconhecido, a mingua de um passado, pode ser fonte de grandes problemas de mentalidade ou identidade coletiva, cf. LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 4. ed. Campinas: Unicamp, 1996, p. 179 e 410.

⁴ Primeiro bairro de Belém, localizado às margens do Rio Guamá. É uma área com significativas igrejas e prédios históricos e um casario singular do período colonial.

⁵ Cujas denominação primitiva era *baixos da Juçara*.

⁶ Cujas denominação primitiva era Rua do Espírito Santo.

⁷ SARQUIS, Giovanni Blanco; LIMA, Maria Dorotéa de. *IGREJA DO CARMO: restauração e conservação (2013-2015)*. Belém: IPHAN-PA, 2015.

⁸ PRAT, André, O. Carm. *Notas Históricas sobre as Missões Carmelitanas no extremo Norte do Brasil, séc. XVII e XVIII*. Recife, 1941-42, 2v

⁹ Essa afirmação parece-me equivocada, pois, há várias contradições no livro de Prat. Prefiro ter como ponto de partida para o início da presença Carmelita em Belém o ano de 1624. Para uma melhor compreensão da polêmica em torno da questão cf. PAES, Francisco Augusto Lima. *O Carmo, segundo os moradores da Cidade Velha*. Belém: UFPA, 2003, pp. 5-8.

¹⁰ Capitão-Mor, famoso dizimador de aldeias indígenas. Foi governador do Grão-Pará no período de agosto de 1624 a outubro de 1626. Exerceu novamente o cargo de Governador e ainda de Capitão-General no período de janeiro de 1638 a maio de 1644.

¹¹ A Ordem viveu momentos significativos no Grão-Pará, como quando da nomeação do bispo carmelita Dom Frei Bartholomeu do Pilar (1667-1733), que teve sua sagração episcopal realizada em Lisboa em 1720. Chegou a Belém em 29 de agosto de 1724, indo morar com seus irmãos de hábito no Convento do Carmo.

¹² Pertencente a Congregação de São Francisco de Sales, fundada por Dom Bosco. Os Salesianos ocuparam o Antigo Convento e Igreja da Ordem Carmelita, provavelmente a partir de 1929 e permanecem até os dias atuais sendo os responsáveis pela Igreja do Carmo.

¹³ Esses fins são mencionados por Ernesto Cruz, segundo ele: Durante o governo do presidente Jerônimo Francisco Coelho, eram bem poucos os frades residentes no antigo Convento. Mais tarde aquelas instalações seriam ocupadas pelo "Colégio Paraense" e para o Asilo de Órfãs Desvalidas. Depois serviu de Hospital Militar e de Seminário Menor, à época do Bispo D. Macedo Costa.

¹⁴ BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*. São Paulo: EDUSC, 2004.

¹⁵ SARQUIS, Giovanni Blanco; LIMA, Maria Dorotéa de. *IGREJA DO CARMO: restauração e conservação (2013-2015)*. Belém: IPHAN-PA, 2015, p. 16.

¹⁶ o Brasão Carmelita está presente em vários espaços da Igreja do Carmo, desde a entrada do convento, passando pelas pias batismais, os sinos até o alto do retábulo do altar da capela-mor.

¹⁷ Há uma narrativa mítica em que na falta de peixes para alimentar seus filhotes, o pelicano bica o próprio peito oferecendo sua carne e sangue para os filhos. Na antiga arte cristã o pelicano, então, passou a ser adotado como o símbolo do sacrifício e da doação. Na Eucaristia, é Jesus Cristo, como pão do céu, da paz e a salvação da humanidade. Assim, São Jerônimo, num comentário do Salmo 102, disse: "Sou como um pelicano do deserto, que fustiga o peito e alimenta com o próprio sangue os seus filhos". São Tomás de Aquino (1225-1274) faz referência ao símbolo do pelicano em seu hino "Adoro te devote", além de também citar o animal em outros textos: "O pelicano bom a nos inundar com vosso sangue, sangue no qual uma só gota pode salvar o mundo inteiro".

¹⁸ Biribá (*Rollinia mucosa*) é uma árvore originária do ocidente da Amazônia e da Mata Atlântica pluvial (do Rio de Janeiro a Pernambuco), na língua tupi significa: “Fruto da árvore da casca de fazer tiras”. Também chamada de Araticum do Amazonas, Jaca de Pobre e Fruta do Conde.

¹⁹ Sobral apresenta ainda uma descrição do Brasão Carmelita a partir de uma entrevista com a Madre Piora Joana da Cruz, do Carmelo Santa Terezinha em Benevides (PA). Neste artigo, optou-se pela análise de Boaga (1989, p. 107).

²⁰ Atualmente não está mais no altar de prata. No livro de Sobral (1986, p. 50) há um registro fotográfico, deste elemento, porém, trata-se de uma imagem panorâmica do altar e em preto e branco.

²¹ De acordo com Croatto o símbolo é a representação de uma ausência, pois, é a linguagem básica da experiência religiosa, ou seja, o símbolo faz pensar, o símbolo diz sempre mais do que diz. É a linguagem do profundo, da intuição, do enigma” (Croatto, 2001 p. 117-118).

²² Este tratado, chamado Castelo Interior, escreveu Teresa de Jesus, freira de Nossa Senhora do Carmo, para suas irmãs as freiras Carmelitas Descalças em 1577 no mosteiro de São José do Carmo em Toledo.

²³ cf. PAES, Francisco Augusto Lima; JÚNIOR, Josias da Costa. *Mística e poesia na interface entre religião e literatura: a via mística de São João da Cruz em seu Cântico Espiritual*. Disponível em: <http://www.unicap.br/ojs/index.php/paralellus/article/view/419>.

²⁴ Santa Teresa de Jesus. *Castelo Interior*: livro 1, capítulo 1, p. 15. Disponível em http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1515-1582,_Teresa_d'Avila,_Moradas_Ou_Castelo_Interior,_PT.pdf

²⁵ Santa Teresa de Jesus. *Castelo Interior*: livro 1, capítulo 1. Disponível em http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1515-1582,_Teresa_d'Avila,_Moradas_Ou_Castelo_Interior,_PT.pdf

²⁶ Idem, p. 17.

²⁷ cf. CARRARA, Paulo Sérgio. *Oração: itinerário mistagógico segundo Santa Teresa de Ávila*, 2014. In: carmelitas.org.br

²⁸ Trata-se de um símbolo muito forte no Cristianismo, inclusive com variantes que indicam *A Barca do Inferno*.

²⁹ Rococó é o estilo artístico que surgiu na França como desdobramento do barroco, mais leve e intimista que aquele e usado inicialmente em decoração de interiores. Desenvolveu-se na Europa do século XVIII, e da arquitetura disseminou-se para todas as artes. Vigoroso até o advento da reação neoclássica, por volta de 1770, difundiu-se principalmente na parte católica da Alemanha, na Prússia e em Portugal. O termo deriva do francês *rocaille*, que significa "embrechado", técnica de incrustação de conchas e fragmentos de vidro utilizadas originariamente na decoração de grutas artificiais. Na França, o rococó é também chamado estilo Luís XV e Luís XVI. Como características gerais, pode-se destacar: o uso abundante de formas curvas e pela profusão de elementos decorativos, tais como conchas, laços e flores; assim como, a leveza, o caráter intimista, a elegância, alegria, frivolidade e exuberância. cf. <http://www.historiadaarte.com.br/linha/rococo.html>, acessado em 16 de dezembro de 2016.

³⁰ Paes Loureiro (1988) faz questão de assinalar que esta categoria aqui deve ser entendida em seu sentido aristotélico, implicando em algo que se transformará além de si e que em si já está contido.

Recebido em 25/07/2017, revisado em 16/10/2017, aceito para publicação em 22/11/2017.