

Jacqueline Ahlert

As miniaturas na imaginária missioneira
O acervo do Museu Monsenhor Estanislau Wolski

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo como requisito final para obtenção do grau de mestre em História, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Carlos Tau Golin.

Passo Fundo

2008

A285m Ahlert, Jacqueline

As miniaturas na imaginária missioneira: o acervo do Museu Monsenhor Estanislau Wolski / Jacqueline Ahlert. – 2008.

197 f. : il. ; 29 cm.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Passo Fundo, 2008.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Tau Golin.

1. Museu Monsenhor Estanislau Wolski (Santo Antônio das Missões, RS). 2. Arte religiosa. 3. Ídolos e imagens – Igreja Católica. 4. Arte jesuítica. I. Golin, Tau, orientador. II. Título.

À Clara Elis.
As coisas lindas são mais lindas
quando você está.

AGRADECIMENTOS

- Ao Prof. Dr. Luiz Carlos Tau Golin, por compartilhar comigo seus conhecimentos e sua experiência.
- Ao Tau Golin, pela presença.
- À Clara, Marlise e Vilmar Ahlert, pelo apoio total e incondicional.
- Ao Arquivo Histórico Regional e ao Núcleo de Documentação Histórica da Universidade de Passo Fundo, pela bolsa.
- Aos membros das bancas de qualificação e de defesa, Prof. Dr. Fernando Camargo, Prof^a. Dr^a. Graciela Ormezzano e Prof. Dr. Cláudio Boeira Garcia, pelos questionamentos e observações.
- À Evelise Cavalcante Pinto, do Museu Monsenhor Estanislau Wolski, pela paciência e disponibilidade.

Possuo tanto melhor o mundo
quanto mais hábil for em
miniaturizá-lo.

(Bachelard, 1957)

RESUMO

Neste trabalho são analisadas as miniaturas remanescentes da cultura material das Missões jesuítico-guaranis em exposição no Museu Monsenhor Estanislau Wolski, localizado na cidade de Santo Antônio das Missões, Rio Grande do Sul, Brasil.

Essas imagens de santos, da Virgem e de Cristo, produzidas por índios guaranis e missionários jesuítas entre os séculos XVII e XVIII na Província Jesuítica do Paraguai, não são compreendidas somente como objetos produzidos em tempos passados, mas nas diferentes representações entre o material e o imaginário construído pelos níveis de relacionamento socioculturais que se fizeram presentes: autoridade colonial espanhola, Igreja Católica, índios guaranis e missionários, e que confluíram para a concretização de um estilo missioneiro de arte, com características oriundas de uma raiz mestiça, onde a intervenção do guarani introduziu os ícones cristãos na historicidade que define a formação de um estilo construído a partir de ressignificações e interpretações fortemente marcadas pela cultura ancestral anímica guarani.

Essas representações são estudadas à luz do contexto de um processo de negociações decorrente do contato intercultural entre europeus e ameríndios e, neste sentido, sobre as balizas de fronteiras culturais e geográficas. A força persuasiva da didática barroca, que permeava a ambiência reducional, e a lógica contra-reformista de ampliação dos domínios católicos também são consideradas na perspectiva da incorporação dos preceitos cristãos.

As miniaturas evidenciam a transposição do ambiente sagrado da Igreja para o espaço individual do culto doméstico. No espaço da subjetividade a estética autóctone logrou emergir, ressimbolizando a iconografia católica.

Palavras-chave: imaginária guarani-missioneira, miniaturas, mestiçagem, religiosidade, representação.

ABSTRACT

In this study are analyzed the remnants miniatures of the material culture of the jesuitical-guarani missions in exposition in the Museum Monsenhor Estanislau Wolski, located in the city of Santo Antônio das Missões, Rio Grande do Sul, Brazil.

These saints images, of the Virgin and of the Christ, produced by guarani indians and jesuitical missionaries between the XVII and XVIII centuries in the Jesuitical Province of Paraguay, aren't understood only as objects produced in past times, but in the different representations between the material and the imaginary built by the levels of relationship partner-cultural that were presents: Spanish colonial authority, Catholic church, guarani indians and missionaries, and that assigned for the materialization of a missioneiro style of art, with characteristics native to a mixed race root, where the intervention of the guarani introduced the christian icons in the historicity that defined the formation of a style built from new meanings and interpretations strongly appointed by the guarani mental (animism) ancestral culture.

These representations are studied by the light of the context of a process of negotiations resulting of the contact intercultural between europeans and amerindians and, in this sense, about the beacons of geographical and cultural borders. The persuasive force of the baroque, educational that permeated the atmosphere reducional, and the logic counter-reformation of enlargement of the catholic domains also are considered in the perspective of the incorporation of the christian rules.

The miniatures show up the transposition of the sacred environment of the church for the individual space of the domestic worship. In the space of the subjectivity the native aesthetics fooled to emerge, resymbolizing the catholic iconography.

Keywords: guarani-missioneira imaginary, miniatures, cross-breeding, religiosity, representation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Plano urbanístico da redução de São Miguel.....	61
FONTE: CUSTÓDIO, Luiz Antonio Bolcato. <i>Missões jesuíticas: arquitetura e urbanismo</i> . In http://www.memorial.rs.gov.br/cadernos/missoes.pdf	
FIGURA 2 - Detalhe do afresco da redução de Santa Rosa, Paraguai.....	76
FONTE: BOFF, Claudete. <i>A imaginária Guarani: o acervo do Museu das Missões</i> . Santo Ângelo: EDIURI, 2005.	
FIGURA 3 - Museu Monsenhor Estanislau Wolski.....	84
FOTO: Jacqueline Ahlert.	
FIGURA 4 – Exposição das imagens no Monsenhor Estanislau Wolski.....	85
FOTO: Jacqueline Ahlert.	
FIGURA 5 - Cristo Crucificado 91.0001.0108 antes da restauração.....	85
FOTO: Jacqueline Ahlert.	
FIGURA 6 - Cristo Crucificado 91.0001.0108 restaurado.....	85
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 7 - Mapa da localização da cidade de Santo Antônio no Rio Grande do Sul.....	87
FIGURA 8 - Mapa das Misiones de los indios guaraníes.....	89
FONTE: Acervo de Tau Golin.	
FIGURA 9 - Mapa de las reducciones Guaraníes.....	91
FONTE: BARCELOS, Arthur H. F. <i>O Compasso e a cruz. Cartografia jesuítica da América Colonial</i> . 2006. CD.	
FIGURA 10 - Mapa de la Gobernación de Paraguay, y de Buenos Aires.....	92
FONTE: BARCELOS, Arthur H. F. <i>O Compasso e a cruz. Cartografia jesuítica da América Colonial</i> . 2006. CD.	
FIGURA 11 - Porta do sacrário 91.0001.0118.....	97
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 12 - Oratório de alcova.....	100
FONTE: http://www.museudooratorio.com.br/port/colecao .	
FIGURA 13 - Oratório ermida.....	100

FONTE: <http://www.museudooratorio.com.br/port/colecao>.

FIGURA 14 - Oratório de viagem/miniatura..... 100

FONTE: <http://www.museudooratorio.com.br/port/colecao>.

FIGURA 15 - Santo Antônio de Pádua 91.0001.0091..... 120

FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.

FIGURA 16 - Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0076..... 120

FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.

FIGURA 17 - Santo Isidro 91.0001.0269 (detalhe do rosto)..... 122

FOTO: Jacqueline Ahlert.

FIGURA 18 - Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0319 (detalhe do rosto)..... 122

FOTO: Jacqueline Ahlert.

FIGURA 19 - Cristo Crucificado 91.0001.0109. 129

FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.

FIGURA 20 - Cristo Crucificado 91.0001.0105..... 130

FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.

FIGURA 21 - Cristo Crucificado 91.0001.0167..... 131

FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.

FIGURA 22 - Cristo Crucificado 91.0001.0106..... 131

FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.

FIGURA 23 - Cristo Crucificado 91.0001.0108..... 132

FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.

FIGURA 24 - Jesus Menino 91.0001.0102. 133

FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.

FIGURA 25 - Querubim 91.0001.0090..... 134

FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.

FIGURA 26 - Querubim 91.0001.0084..... 134

FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.

FIGURA 27 - Anjo 91.0001.0103..... 135

FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.

FIGURA 28 - Anjo 91.0001.0100..... 136

FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.

FIGURA 29 - São Miguel 91.0001.0075..... 137

FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.

FIGURA 30 - São Miguel 91.0001.0101.....	137
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 31 - São Miguel 91.0001.0101 (detalhe parte posterior).....	138
FIGURA 32 - São Miguel 91.0001.0101 (detalhe demônio).	
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 33 - Santo Antônio de Pádua 91.0001.0068.....	140
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 34 - Santo Antônio de Pádua 91.0001.0073.....	140
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 35 - Santo Antônio de Pádua 91.0001.0089.....	141
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 36 - Santo Antônio de Pádua 91.0001.0457.....	141
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 37 - Santo Antônio de Pádua 91.0001.0091.....	142
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 38 - São Roque 91.0001.0098.....	143
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 39 - São Roque 91.0001.0066.....	143
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 40 - São Roque 91.0001.0104.....	144
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 41 - São Roque 91.0001.0111.....	145
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 42 - São Roque 91.0001.0080.....	145
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 43 - São Pedro 91.0001.0065.....	146
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 44 - São Pedro 91.0001.0065 (detalhe dos atributos).....	147
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 45 - São Pedro 91.0001.0083.....	148
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 46 - São Pedro 91.0001.0081.....	149
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 47 - São Pedro 91.0001.0078.....	149

FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 48 - Santo Inácio de Loyola 91.0001.0092.....	150
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 49 - São Lourenço 91.0001.0070.....	152
FIGURA 50 - São Lourenço 91.0001.0070 (detalhe atributo).	
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 51 - São João Batista 91.0001.0067.....	153
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 52 - São José 91.0001.0086.....	155
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 53 - Santa Luzia 91.0001.0064.....	156
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 54 - Santa Teresa 91.0001.0043.....	157
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 55 - Santa Rita 91.0001.0094.....	158
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 56 - Pomba 91.0001.0123.....	159
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 57 - Pomba 91.0001.0121.....	160
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 58 - Pomba 91.0001.0122.....	161
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 59 - Pomba 91.0001.0124.....	161
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 60 - Pomba 91.0001.0125.....	161
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 61 - Imagem não identificada 91.0001.0120.....	162
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 62 - Imagem não identificada 91.0001.0168.....	162
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 63 - Imagem não identificada 91.0001.0088.....	163
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 64 - Imagem não identificada 91.0001.0085.....	164
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	

FIGURA 65 - Imagem não identificada 91.0001.0096.....	164
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 66 - Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0074.....	166
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 67 - Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0087.....	167
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 68 - Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0099.....	167
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 69 - Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0097.....	168
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 70 - Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0082.....	169
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 71 - Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0353 (detalhe).....	169
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 72 - Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0353.....	169
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 73 - Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0076.....	170
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 74 - Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0095.....	170
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 75 - Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0099, Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0047, Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0074 (detalhes posteriores).....	171
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 76 - Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0458.....	172
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 77 - Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0076, Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0095, Nossa Senhora da Conceição 91.0001.00458, Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0353 – detalhes posteriores.....	174
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 78 - Nossa Senhora do Rosário 91.0001.0071.....	174
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 79 - Nossa Senhora 91.0001.0079.....	175
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	

FIGURA 80 - Nossa Senhora 91.0001.0079 (detalhe).....	175
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 81 - Nossa Senhora da Piedade 91.0001.0072.....	176
FOTO: Equipe de restauração – IPHAN.	
FIGURA 82 - Crucifixo século XII-XIII.....	196
FONTE: http://www.oronoz.com/muestrafotostitulos .	
FIGURA 83 - São João Baptista.....	196
Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571 –1610).	
FONTE: Web Museu, Paris: http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/caravaggio/	
FIGURA 84 - Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571 –1610).....	196
A decapitação de São João Batista. (1607-1608).	
FONTE: Web Museu, Paris: http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/caravaggio/	
FIGURA 85 - Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571 –1610).....	196
Salomé com a cabeça de São João Batista. (1606-1607).	
FONTE: Web Museu, Paris: http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/caravaggio/	
FIGURA 86 - Crucificação de São Pedro.....	197
Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571 –1610).	
FONTE: Web Museu, Paris: http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/caravaggio/	
FIGURA 87 - Sant'Antonio con libro.....	197
El Greco (1541 -1614).	
FONTE: Web Museu, Paris: http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/greco/	
FIGURA 88 - Nossa Senhora da Conceição (1,22 m) 91.0001.0265.....	197
FOTO: Jacqueline Ahlert.	

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1 DE “BÁRBAROS” A CRISTÃOS.....	24
1.1 A legitimação da tutela.....	27
1.2 O ideário religioso da Companhia de Jesus.....	31
1.3 A cultura guarani e as intervenções no seu imaginário religioso.....	33
1.4 A missão por redução, espaço de circularidade.....	37
1.5 Fronteiras, o catolicismo guarani (o lugar do artista).	44
2 A AMBIÊNCIA BARROCA.....	54
2.1 O contexto cultural barroco.....	54
2.2 A didática barroca.....	60
2.3 As oficinas, o lugar do fazer artístico.....	70
2.4 As imagens dentro da redução.....	79
3 AS MINIATURAS DO ACERVO DO MUSEU MONSENHOR ESTANISLAU WOLSKI.....	84
3.1 O Museu Monsenhor Estanislau Wolski.....	84
3.1.1 Origem do acervo.....	86
3.2 O lugar da miniatura.....	93
3.2.1 Oratórios, capelas, altares e ermidas.....	96
3.2.2 Imagens de culto oficial.....	102
3.2.3 Imagens de culto doméstico.....	106
3.3 A concepção animista.....	109
4 ESTUDO DO ACERVO DO MUSEU MONSENHOR ESTANISLAU WOLSKI.....	114
4.1 Princípios de análise.....	114
4.2 A relativização do uso do termo “barroco”.....	121
4.3 Leitura das imagens.....	126
4.3.1 Representações de Jesus Cristo.....	129
4.3.2 Representações de anjos.....	134
4.3.3 Representações de Santo Antônio de Pádua.....	139
4.3.4 Representações de São Roque.....	143
4.3.5 Representações de São Pedro.....	146
4.3.6 Representação de Santo Inácio de Loyola.....	150
4.3.7 Representação de São Lourenço.....	152
4.3.8 Representação de São João Batista.....	153
4.3.9 Representação de São José.....	154
4.3.10 Representação de Santa Luzia.....	155
4.3.11 Representação de Santa Teresa.....	157

4.3.12 Representação de Santa Rita.....	158
4.3.13 Representações de pombas.....	159
4.3.14 Imagens não identificadas.....	162
4.3.15 Representações de Nossa Senhora.....	165
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	180
6 BIBLIOGRAFIA.....	187
7 ANEXOS.....	194

INTRODUÇÃO

... a obra se cala. É sempre e tão somente o estudo que fala na presença da obra de arte.

Giulio Carlo Argan, 1993

Este estudo apresenta a análise sobre as miniaturas estatuárias que fazem parte do acervo do Museu Monsenhor Estanislau Wolski, pertencentes à imaginária¹ guarani missioneira, proveniente dos Sete Povos das Missões Jesuíticas, cujo território pertence, atualmente, ao estado do Rio Grande do Sul, Brasil. O processo de composição da conjuntura histórica transcorreu apoiado na análise das peças. As obras, consideradas como fontes iconográficas, compartilharam da mesma validade que as fontes escritas.

Procurou-se rastrear as matrizes sobre as quais se assentaram essas produções, as finalidade e condições em que foram produzidas essas obras, mostrando, por fim, o quanto tal tipo de análise contribui para melhor compreender o processo de convívio intercultural e o alcance da assimilação do catolicismo por parte do índio guarani num projeto colonizador de caráter religioso, coordenado por jesuítas, nas reduções.

Além da tentativa de conquistar mais fiéis para a Igreja Católica, as missões jesuíticas tiveram também finalidades políticas, como facilitar o domínio dos ameríndios pelas Coroas européias. No Brasil, os Sete Povos das Missões de Índios Guaranis desenvolveram-se no oeste do atual território do Rio Grande do Sul a partir de 1682, integradas ao modelo missionário espanhol até o século XVIII. São assim chamados: São Borja (1682), São Nicolau (1687), São Miguel (1687), São Luiz Gonzaga (1687), São Lourenço (1691), São João Batista (1697), Santo Ângelo Custódio (1706).

A importância artística e histórica desse acervo reside no fato de que essas obras estão entre os poucos remanescentes das reduções. São as primeiras manifestações

¹ A imaginária neste estudo é entendida, segundo as considerações de Jacques Le Goff, como elemento que abrange o campo das representações, na medida em que traduz uma realidade exterior percebida, tradução que alimenta o homem e o faz agir, dessa maneira, uma tradução não reprodutora, e sim, criadora. Ver: LE GOFF, Jacques. O Imaginário Medieval. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

religiosas do Rio Grande do Sul, e podem, por meio de uma análise adequada, indicar os termos do discurso que integravam.

Os estudos sobre a imaginária missioneira revelam amplamente a interação entre a estética européia e as contribuições indígenas, utilizando-se de grande parte do acervo iconográfico remanescente; contudo, as referências às miniaturas são escassas ou praticamente inexistentes. De certa forma, poder-se-ia atribuir este “esquecimento” à suposta “inferioridade” dessas peças em comparação às de grande porte, que preenchem as designativas do estilo barroco europeu, enriquecidas com detalhes minuciosos, gestos amplos, vestes esvoaçantes, de expressiva influência européia.

De fato, ao primeiro contato com o acervo de miniaturas, temos a impressão de tratar-se de peças de valor artístico secundário. Seu esquematismo, sua rigidez e a ausência do cuidado com pormenores estéticos, podem, inicialmente, levar o espectador a subestimar esses depoentes históricos. O que está longe de lhes tirar toda a imensa significação que escondem. Compartilhando com a observação de Argan, “a obra se cala”, este estudo pretende falar através destas obras de arte (ARGAN, 1993:56).

Essas representações demandam o despojamento de preconceitos para compreendê-las e admirá-las. É exatamente o que possuem de singular que lhes acrescenta valor, que expõe o retorno necessário, do qual fala Alfredo Bosi: “tudo que é necessário, necessariamente retorna” (BOSI, 1992:47). Essas esculturas estão artisticamente vinculadas à estética guarani pré-colonial, aspecto que, possivelmente, não esteja relacionado à intenção de resistência passiva, mas, inversamente, a uma “vontade de pertencimento”, a um nível de adesão aos ícones cristãos ainda não suficientemente explorados. Estudar as obras missionárias é vê-las como expressão de um meio e um momento histórico dado, produto de um complexo de circunstâncias socioculturais inéditas, pois imagens abrangem textos, cujos vários significados estão sujeitos as possibilidades de interpretação dispostas.

Trabalhou-se com testemunhos materiais e processos de natureza histórica, que podem ter a visibilidade comprometida quando não se dispõe do instrumental teórico adequado para interpretar o que há por trás da representação, captando sobressignificados de discursos, acontecimentos e concepções. Muitas vezes, é neste âmbito que se situa o essencial, aquilo que é objetivamente consistente e relevante.

Uma compreensão maior dos fatos e das imagens foi possível por intermédio de pesquisas que levaram ao conhecimento sobre as culturas jesuítico-européia e guarani, postas em contato interétnico, e na perspectiva de um processo aculturador de mão

dupla, em que a cultura guarani esteve em nítida desvantagem, mas onde coube a ela o poder de ressignificar os preceitos cristãos. O modo como se deu essa ressignificação é, em grande parte, ainda desconhecido dos cientistas sociais, sociólogos e historiadores.

A situação de “entre lugar”², expressão cunhada por Homi K. Bhabha, faz do guarani um sujeito experimental, um corpo estranho introduzido na situação tribal e/ou na sociedade “civilizada”, a partir de onde é possível observar concepções e orientações estruturais que, de outro modo, não poderiam ser observadas ou o seriam com dificuldade.

A compreensão das produções artísticas não pode desprezar a cosmovisão da qual compartilhava o artista, tampouco o “lugar” onde este estava inserido.

Os suportes da etno-história foram utilizados para trabalhar sobre a contribuição indígena, possibilitando uma visão mais ampla e minuciosa na análise dos testemunhos. São precisamente objetivos deste estudo – a verificação dos espaços de abrangência física e psicológica da miniatura e a análise formal dessas obras, para que se possa ressaltar a singularidade de sua estética.

A pesquisa debruçou-se em arquivos, bibliotecas e visitas freqüentes ao Museu Monsenhor Estanislau Wolski. A busca de material etnográfico e histórico complementar sobre temas mais abrangentes permitiu uma visão mais ampla dos tempos históricos e da duração dos processos sociais referentes. Neste sentido foram fundamentais as contribuições de Bosi (1992), Vainfas (1995), Raminelli (1996) e Martins (1997) sobre o ponto de vista do processo e dos produtos do contato do europeu com diferentes grupos indígenas. O trabalho de Gambini (1988) aborda as projeções jesuíticas amparado em estudos de Jung sobre o tema, procurando detectar o efeito destas na ação missionária no Brasil. Schaden (1974) expõe fatores importantes da cultura guarani, abordando, ainda, aspectos remanescentes do período reducional.

Como referência fundamental para estudar as Missões Jesuíticas, a obra de padre Furlong reúne um conjunto enorme de informações documentais já publicadas sobre o tema, algumas fontes e bibliografias hoje inacessíveis.

A pesquisa em Cartas Ânua e em relatos de padres, como Montoya e Sepp, foi indispensável como acréscimo nas características testemunhais da concepção européia

² Para o autor “é na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios de diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação (*nationness*), o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. De modo que se formam sujeitos nos “entre-lugares”, nos excedentes da soma das partes da diferença.” (BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. BH: Ed. UFMG, 1998: 20).

para com os hábitos indígenas e do processo catequizador, incluindo aspectos da produção artística. Contudo, devem ser lidos com as devidas ressalvas, pois foram produzidas com base nas visões de mundo do europeu, visões que, como escreveu Feck (2006), incidem sobre a feitura e sobre a transformação historiográfica de uma memória. Montoya, por exemplo, escreve suas impressões imediatas, tornando-se imprescindível lê-las com alguns cuidados metodológicos de interpretação. Não é possível, com os elementos etnográficos da documentação jesuítica, reconstruir uma etnologia guarani.

Em nenhum momento dos relatos os padres se desprendem da sua condição de “reductor”. Ao descreverem uma realidade que não fazia parte do seu repertório de símbolos, criaram uma “linguagem” adaptada e modificada para ser compreendida, contudo nem todos os aspectos da cultura guarani poderiam ser “traduzidos”, conseqüentemente, compreendidos, por europeus num primeiro contato.

Alfredo Bosi, acerca das descrições coloniais, considera que “o presente está ou sob o olhar do passado ou voltado para um futuro ideal, um olhar que se irradia do culto ou da cultura”. Para o autor, os fantasmas desse longo sonho intermitente rodavam as descrições idealizadas dos Sete Povos feitas pelos missionários (1992:35).

Para a pesquisa histórica, mais precisamente, das Missões Jesuítico-Guaranis, foram utilizados os apoios teóricos de Golin (1997), Kern (1982), Theodoro (1992), Trevisan (1986), Haubert (1990), Fleck (1999), Meliá (1987-91) e Gruzinski (2001).

Considerando que cultura e sociedade constituem conceitos, esses devem expressar realidades diversas, conteúdos ontológicos específicos e definidos – não, simplesmente, admitir serem mutuamente traduzíveis um no outro. Nesse sentido e com referência específica à cultura como objeto substantivo de investigação, a obra de Alfredo Bosi (1992), *A dialética da Colonização*, mostro-se de maior importância. O autor abrange o significado do conceito *cultura* como proveniente do verbo latino *colo*, cujo particípio passado é *cultus* e o particípio futuro é *culturus*, de onde derivam também os conceitos de *culto* e *colonização*.

O caráter da sociedade missioneira, tendo os artesões como produto e produtores, estabelece o movimento das miniaturas dentro do contexto. É necessário compreendê-la para captar a funcionalidade e a significação destas imagens para o guarani reduzido. Hauser (1973), neste sentido, é quem forneceu suporte à investigação, considerando que a arte está, como as demais expressões culturais, orientada para fins práticos.

A leitura desses testemunhos deve se dar de forma conceitual, requerendo alguns cuidados metodológicos e clareza nos pressupostos teóricos. Os estudos modernos da história da arte desenvolvem-se segundo diretivas metodológicas fundamentais, utilizando-se dos suportes *formalista, sociológico, iconológico*.

A metodologia formalista parte da teoria da “pura-visualidade” que, no plano teórico, teve seu maior expoente em Konrad Fiedler, e, no plano da aplicação histórica, em Heinrich Wölfflin. As formas têm um conteúdo significativo próprio, e é o valor universal ou ideal dos sinais que universaliza ou idealiza a figuração.

Com a contribuição de Wölfflin (1996), que considerou a ciência das formas visuais um elemento indispensável no elenco das disciplinas históricas, classifica-se a iconografia missioneira que corresponde à estética barroca de maneira a diferenciá-la dos expoentes que se caracterizam pela maior intervenção de aspectos culturais indígenas – evolução interna da forma -, justificando, assim, os limites da generalização da expressão “barroco jesuítico-guarani” para todas as representações missioneiras.

Como complementação a este direcionamento, buscou-se os subsídios do método sociológico para interpretação da relação entre arte e sociedade na organização dos sistemas de representação. Orientado pela historiografia marxista, Hauser (1973) apóia suas premissas e seus objetivos na relação entre a atividade artística e o mundo da produção e do trabalho: a sua organização no quadro de atividades sociais; a fruição artística e os diversos níveis sociais e os seus meios (decalques, talhas, gravuras, etc.).³ Estes princípios foram aplicados na abrangência sobre o contexto histórico e cultural barroco e da Contra-Reforma, com as contribuições de Bazin (1952).

Sobretudo na análise iconográfica, recorreu-se a historiadores do Warburg Institute. Os estudos de Erwin Panofsky (1976; 1996) e E.H. Gombrich (1986) foram fundamentais para perceber a difusão do elemento indígena na representação estatuária. Esses estudos partem da premissa de que a atividade artística tem impulsos mais profundos, ao nível do inconsciente individual e coletivo: “A iconografia é o estudo da conformidade com uma imagem-tipo, a iconologia é o estudo das infrações ao modelo, do percurso muitas vezes misterioso da imagem na imaginação, dos motivos para as suas reaparições por vezes muito distanciadas no tempo” (ARGAN, 1992:39).

³ Sobre este aspecto ver: ARGAN, Giulio Carlo, e FAGIOLO, Maurizio. *Guia de história da arte*. Editorial Estampa: Lisboa, 1992. p. 36-37.

Os estudos de Hauser complementaram a análise formal das obras sugerida por E. Panofsky. Mesmo sendo teorias que se desenvolvem em sentidos desiguais e conhecendo a proporção de suas diferenças, estas são exploradas à medida que são necessários os seus suportes. Dessa forma, os objetivos do trabalho estendem-se para além da análise formal das obras, compreendendo o espaço da dinâmica sociocultural das miniaturas, ambas as proposições interagem dentro do contexto obra-artista-sociedade missioneira.

A iconografia pode passar de auxiliar na análise histórica para ser empregada como fonte de informações históricas e como objeto testemunhal histórico, num dos casos mais singulares de fusão cultural do ocidente.

Aracy Amaral (1981) contribuiu para a análise comparativa da imaginária jesuítica com as expressões artísticas no estado de São Paulo, dentro do mesmo recorte temporal. Usou de cientificidade, conhecimento técnico e iconográfico para observar as obras. Os conhecimentos de Josefina Plá (1975) acerca da etnografia e da leitura plástica somaram na análise das obras e nas reflexões sobre os processos aculturadores.

A partir da década de 1990 passou a haver maior interesse pelo tema por parte das universidades, e conta-se com os trabalhos acadêmicos de Nestor Torelly Martins (1992), que versa sobre os exemplares do Arcanjo São Miguel na estatuária missioneira; de Lizete Dias de Oliveira (1993) sobre a iconografia missioneira; de Maria Inês Coutinho (1996), na publicação do *Inventário de estatuária missioneira, que oferece material de pesquisa em termos quantitativos e de localização*, em sua dissertação aborda a resistência pacífica guarani pela intervenção estética; de Andréa Lacerda Baghettini (2002) e Claudete Boff (2005), que estudaram a imaginária guarani, especificadamente, sobre o acervo do Museu das Missões, localizado em São Miguel, no Rio Grande do Sul.

Harnish (1952) foi um dos precursores no estudo das esculturas missioneiras. Elaborou uma tipologia classificatória a partir de padrões estéticos, que divide as obras em quatro classes: 1) obras-primas dos mestres europeus, referente às obras produzidas por europeus nas reduções; 2) obras que chamou de “segunda mão”, realizadas por indígenas segundo modelos e orientações dos padres jesuítas; 3) obras em que a técnica e o modelo europeu se unem ao espírito índio; e por fim, 4) as plásticas puramente índias, as esculturas primitivas anteriores à chegada dos jesuítas.

O historiador Armindo Trevisan (1978) compartilha desta classificação. Acrescenta que no quarto grupo, o das plásticas índias, a primitividade do indígena

mostrou-se mais efetiva sobre as representações europeias, onde “ecos de sua força genuína podem ser detectados em algumas imagens cristãs”. O historiador ficou, muitas vezes, cingido a análise de peças nem sempre suficientemente expressivas para a elaboração de uma tipologia missioneira. Afirmações como “se algum *estilo* houve, na escultura dos Sete Povos, este estilo foi o barroco” (TREVISAN, 1978:50) e a definição “barroco crioulo” são questionadas e ponderadas na tentativa de propor uma terminologia historicamente coerente com o processo artístico em questão.

Há nessa classificação uma hierarquização das imagens segundo o parâmetro qualitativo da arte europeia. Alguns dos trabalhos acadêmicos supracitados compreendem não ser possível uma definição classificatória clara, em razão do estado de conservação das peças e pela falta de regularidade estilística. Boff (2005) e Coutinho (1996) adotam a classificação das obras a partir de três categorias: eruditas, mistas e primitivas.

O uso dos termos *primitivas* e *eruditas* para a classificação estilística das peças é discutido, sobretudo no quarto capítulo do estudo. Coutinho avaliou que a utilização do conceito *indígena*, aparentemente mais adequado, não engloba toda a carga de significação, “entre as tendências primitivas, a indígena pode estar contida. Uma peça pode sofrer uma solução plástica estilizada, ser deformada, e não remeter, necessariamente ao biótipo, feições, cabelos, etc. indígenas” (1996:29).

A categorização, segundo a erudição e o primitivismo, também parece corresponder às concepções convencionalistas da supremacia europeia. Considerando a morfologia do termo “erudito” - descendente do latim *eruditus* -, que significa “deixou de ser rude”, e que remete àquele que é possuidor de conhecimentos, assevera-se a “falta de saber” do guarani artesão, o que leva a ignorar até mesmo seus domínios na tarefa de adequação do material americano para o entalhe e pigmentação, entre outros. De maneira que a nomenclatura “primitivo” legitima a categoria do erudito. Além disso, uma vez que não houve, ou não se conhece, uma prática guarani escultórica pré-redução, a utilização do termo “primitivo” como uma tradição estética só teria sentido como referência às características plásticas dos povos primitivos de um modo geral, como esquematismo, geometrismo, frontalismo, desproporção corporal, entre outros.

Muitas hipóteses levantadas durante a dissertação encontraram respaldo nos amplos estudos de Josefina Plá sobre a imaginária hispano-guarani. A divisão estética formulada pela autora contribuiu bastante para as idéias desenvolvidas no decorrer da

pesquisa. Ainda que Plá apresente diferenças sutis em relação a outros estudos, estas foram fundamentais na identificação das imagens e das expressões artísticas.

Foram consideradas miniaturas as peças com até 30 cm de altura, e de médio porte as peças com até 50 cm de altura. O acervo do Museu Monsenhor Estanislau Woslki possui 73 imagens missioneiras, mas correspondem à classificação acima somente 57 imagens. As demais são peças de dimensões maiores ou não se incluem na representação estatuária.

O acervo iconográfico missioneiro foi contemplado por diversos autores. Alguns priorizaram questões estéticas, situando as obras em categorias; outros se aprofundaram na pesquisa iconográfica e iconológica. Contudo, não é possível encontrar uma metodologia única que corresponda a todas as necessidades da pesquisa, principalmente quando se trata de arte hispano-americana. O que se procurou fazer foram cruzamentos e adaptações de vários elementos, potencialidades, dados, para interpretar as informações e compreender o funcionamento intrínseco dessas produções.

Partindo destes pressupostos metodológicos e do ineditismo da pesquisa, abrangeram-se os aspectos históricos da atuação existencial e ideológica sobre o guarani, na intenção totalizadora de redução da vida política e humana, assim como a compreensão da produção das miniaturas a partir do ponto de vista da realidade dos artesões, ou seja, a partir de sua condição de *fronteira*, cultural e geográfica, onde foram evidenciados os processos de negociação e assimilação presentes nas situações de contato intercultural, a partir da intercomunicação de conhecimentos e sensibilidades.

Na perspectiva do resgate e da análise das obras de pequeno porte, foram englobadas suas qualidades de representação da imaginária missioneira a partir do ponto de vista formal/ iconográfico/ iconológico / técnico e estilístico, e, também, a utilização e valoração destas miniaturas no cotidiano das reduções, o que direcionou as conclusões analíticas, mas também foi aspecto destacado no estudo para compreensão do processo histórico de aculturação.

Essas questões efetivam-se na dissertação em cinco capítulos:

O primeiro capítulo detém-se nas orientações consideradas fundamentais para a compreensão do objeto do trabalho: a imaginária guarani nas miniaturas. Para o conhecimento do fenômeno de aculturação, avaliaram-se os preceitos europeu-católicos que construíram o estereótipo do ameríndio em prol da justificação da tutela e a cultura guarani, para, em seguida, avaliarem-se as influências dessas orientações no estudo das relações interétnicas das Missões. Finalmente, desenvolveram-se algumas considerações

sobre aspectos desse contato, de que se recomenda a análise em razão de sua significação. São eles: a formação do catolicismo guarani e a “situação de fronteira” cultural na qual é inserido o índio reduzido. Tentou-se demonstrar que o conhecimento sobre o processo de aculturação será mais bem compreendido se focalizar aspectos das culturas referentes ao pré-contato interétnico e, posteriormente, as decorrências desta “conjugação de acervos”.

O segundo capítulo aborda o contexto cultural e histórico do desenvolvimento do estilo barroco, que chegou às Missões trazido por padres europeus culturalmente inseridos nos acontecimentos artísticos de sua época. Essa explicativa introduz a importância das imagens para persuasão e estrutura geral das reduções como parte da didática barroca utilizada como instrumentos para a incorporação dos preceitos cristãos. Apresentam-se as oficinas como espaço da produção artística, as influências européias trazidas pelos padres jesuítas, o processo de produção das imagens e ainda a utilização das imagens em geral na ambiência barroca da redução: igreja, procissões, trabalho, festas, etc.

Na terceira parte são apresentadas considerações sobre o Museu Monsenhor Estanislau Wolski, que abriga o acervo de miniaturas analisadas. São discutidas as possíveis procedências das imagens, avaliando-se depoimentos e fontes históricas. Inclui-se a quantificação do acervo geral em comparação ao acervo de miniaturas e identifica-se a movimentação dessas imagens dentro do espaço reducional, assim como fora dele, a partir das referências encontradas na bibliografia pesquisada. Neste sentido, avalia-se o elemento animista como fator que fez da estatuária um rito incorporado.

No quarto capítulo, trabalha-se com os princípios de análise aplicados às esculturas. Nesse momento da pesquisa é indicada uma proposta diferenciada de dimensionamento dos usos do termo *barroco* para designar o acervo geral da estatuária missioneira, objetivando, assim, ampliar a visão formal até agora estabelecida. Inclui-se, neste capítulo, a análise das obras, no que o estudo da iconografia foi de extrema relevância, pois direcionou a observação das linhas, cores, proporções e materiais utilizados por meio da análise pré-iconográfica, dos motivos artísticos e identificatórios na análise iconográfica e, por fim, orientou na interpretação das imagens como documentos testemunhais de uma época.

1. DE BÁRBAROS A CRISTÃOS: A NATUREZA GUARANI E A LEGITIMAÇÃO DA TUTELA

A experiência missionária com os guaranis ocorreu através de um longo processo histórico, que durou um século e meio (1609 – 1767), ligando os indígenas a defesa de fronteiras e a um processo deliberado de transformações culturais, graduais e constantes, que provocaram uma “adequação” histórica originada nas próprias condições do contexto histórico local.

Conceitos como circularidade e hibridismo haurem as manifestações culturais estudadas na construção dessa experiência, quer em suas estruturações, quer na amplidão de seus resultados.

Nathan Wachtel propõe o estudo da aculturação como método, tendo como ponto de partida apreender cada caso concreto na sua originalidade, para, posteriormente, aplicar-lhes procedimentos comparativos, reunindo os elementos distintos pela análise e reconstrução, num outro nível, das unidades particulares. A noção de aculturação passa de categorias limitadas a operacionais, que, através da acumulação caótica dos fatos, convergem para uma ordem oculta. Assim, “a análise e comparação das características externas da aculturação permitem elaborar uma tipologia e uma combinatória das sociedades em presença, das modalidades do contato, e dos resultados produzidos” (WACHTEL, 1987:114).⁴

Consideram-se, neste estudo, como características externas, os preceitos europeu-cristãos que justificaram a necessidade da tutela, o ideário religioso da Companhia de Jesus e as pautas – concepções - que vigoraram entre os guaranis, antes e durante o período reducional. A fusão desses elementos inicialmente heterogêneos deu origem a um complexo original, a unidade particular mencionada por Wachtel.

aculturação não se reduz então a adição de unidades isoladas, pois toda cultura constitui uma totalidade significante, mas por outro lado o processo se desenvolve em níveis múltiplos e seguindo ritmos temporais diferentes. Daí uma dupla série de deslocamentos, tanto da sociedade indígena quanto no sistema colonial que a engloba: esses

⁴ WACHTEL, Nathan. A aculturação. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *Fazer história: novos paradigmas*. Lisboa: Bertrand, 1987, p, 113-129.

deslocamentos dão conta da crise da sociedade dominada, ao mesmo tempo que do sentido e da função dos fenômenos de aculturação no conjunto da sociedade colonial (1987:126).

A complexidade dessa “conjugação de acervos”⁵ não pode ser interpretada como um cálculo preciso a partir da noção cômoda de sincretismo, da relação entre povos complexos e sociedades menos hierarquizadas; “a experiência factual vive das bastardias que promete”.⁶ O que se procura é pensar todo o sentido que esse elemento pode oferecer, considerando que traz em si a invenção de um mundo.

Não se pretende inventariar em detalhes os embates dos primeiros contatos entre europeus e ameríndios, sob o risco de repetir o que outros já fizeram com mais competência. Impossível, todavia, não abordar alguns aspectos que legitimaram a catequização e a tutela, aspectos que reduziram os índios a esteriótipos de barbárie, das ameaças inerentes ao imaginário europeu. Igualmente dificultada seria uma compreensão que não abrangesse características da organização social guarani, bem como de seu imaginário religioso.

Esta série de características, não são, necessariamente, o objeto deste estudo, mas consubstanciam fatores que interferiram no perfil do guarani reduzido e se interseccionaram no cotidiano das Missões. Detectadas essas forças, contribuirão para a ampliação da percepção necessária daquilo que lhe é anterior e daquilo que se edificou em sua conseqüência.

Ainda citando Wachtel,

A tipologia da aculturação fornece os princípios de uma ordem geral, ao mesmo tempo que categorias operatórias, não é suficiente contudo para esgotar a complexidade dinâmica do processo. Este requer dois métodos complementares: por um lado o inventário comparativo, e por outro a análise tanto estrutural quanto histórica de cada caso concreto. Com efeito, os fenômenos de aculturação dependem não apenas das estruturas onde estão inseridos, e a cuja lógica própria se submetem, mas também da práxis que escolhe os elementos adotados e lhes dá sentido, em resposta a uma situação sempre singular (1987:126).

A realidade colonial explicava-se pelos ditames culturais, políticos e educacionais monárquicos, e a Companhia de Jesus, nascida no ambiente da Contra-

⁵ Termo cunhado por Janice Theodoro. THEODORO, Janice. *América barroca: temas e variações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira-EDUSP, 1992.

⁶ BORNHEIM, Gerd. NOVAES, Adauto (Org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 17

Reforma soube bem catalisar as novas necessidades religiosas e sociais do período. A concepção de cristandade na América ganhou conotação semântica, qualidade que definia os limites de pertencer ou não pertencer ao gênero humano. Cristão caracterizava um conceito étnico, mais que religioso e ético, ainda que não excluísse estas definições. “*Cristão* vinha a se contrapor a *índio*, a *natural*, cristãos eram todos os europeus” (MELIÁ, 1988:25). Conseqüentemente, a cultura indígena foi percebida enquanto contraste do ideal político e humano, e a intenção de “missão” vem carregada de uma “vontade de redução” totalizadora, que cingiu a vida política e humana, condições para a adoção da fé e da vida cristã.

O objetivo de missionalização do indígena pela Companhia de Jesus, na época do advento dos 30 povos, era extremamente complexo, como bem explica padre Meliá: “O sentido de fazer missão, na época, era totalizador, significava politizar, ou seja, transformar as estruturas sociais, e, sobretudo, as pautas culturais” (1986:118).

Os diversos níveis de aculturação amenizaram a dicotomia e introduziram elementos que asseguraram o funcionamento do sistema reducional, criando ressignificações. Os jesuítas criaram suas próprias normas para a solução de problemas específicos à tarefa encetada. As soluções encontradas foram transformadas em regras, quer legitimadas ou de efeito limitado.

A partir desta perspectiva, a missão é percebida como uma relação construída no tempo, definida pelo equilíbrio de poderes, pelo exercício da autoridade e pela negociação no âmbito do cotidiano. Perpassada por aproximações e desconfianças, a relação entre índios e missionários deu-se a partir deste amplo processo de negociação, que se expressou diretamente ou por meio da manipulação simbólica.

O reconhecimento teórico do espaço-cisão da enunciação é capaz de abrir o caminho à conceitualização de uma estrutura *internacional*, baseada na inscrição e articulação do *hibridismo* da cultura. Para esse fim deveríamos lembrar o que é “inter” – o fio cortante da tradução e da negociação, o *entre-lugar* – que carrega o fardo do significado da cultura [grifo no original] (BHABHA, 2003:69).

1.1 A LEGITIMAÇÃO DA TUTELA

Harnish, na introdução à obra *Viagem às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos* – narrativas realizadas pelo padre Sepp, em 1691 - delinea o drama que proveio com a “descoberta”:

Quando a raça branca entrou em contato com os povos primitivos da América, viu-se diante das duas proposições de um dilema. O primeiro era: chacina em massa! E o outro: cristianização! (HARNISH in SEPP, 1943:5).

Mas ao embate pode-se somar um dilema distinto, o de reconhecer o outro, pautar as diferenças que os separavam do cristão ocidental; hierarquizar a disparidade para afirmar a superioridade. Foi o que Vainfas chamou de “o embate com a própria sombra”, um processo de natureza dupla, no qual o desvelamento de alteridade ameríndia parece ter implicado a (re)construção da identidade cristã ocidental⁷ (VAINFAS, 1995:23).

O desconhecido foi animalizado e demonizado, seja nas narrativas dos rituais antropofágicos de Hans Staden, seja nas teses sobre a inferioridade e decadência do ameríndio que se perpetuaram na Europa. Raminelli, em seu estudo sobre as representações do índio, acrescenta que:

Os depoimentos dos padres Simão de Vasconcelos, Yves d’Evreux e Manuel da Nóbrega primam por conceber a catequese como uma retomada da evolução humana. Os europeus e os ameríndios descenderiam do mesmo núcleo populacional, possuiriam as sementes do cristianismo, carregariam consigo os alicerces da verdadeira religião. Portanto, seguiram juntos os mesmos caminhos até o momento da separação, quando os primeiros imigrantes deixaram para trás o Velho Mundo e se embrenharam por terras desconhecidas. A separação ocasionou o surgimento de homens-feras de bestas humanas, capazes dos mais atrozes desvios. Assim como Adão e Eva sofreram punições pelo pecado original, os índios padeceram pelo seu isolamento e pela ignorância em relação às Santas Escrituras (1996:30).

A produção imaginária funcionou à maneira de um referencial, cujo sentido estaria na confirmação crítica e ao mesmo tempo na consciência da fronteira, do outro - reflexo de um espelho polimorfo, feito de contrastes a serviço da auto-afirmação. O europeu passou a se medir a partir de suas diferenças e pretensa superioridade; todo esse imaginário viveu da negação do outro que o gerou, o homem viu-se enquanto sua própria transitoriedade. O outro passou a provocar toda uma nova cultura da imaginação.

⁷ Para Gambini, na nova terra os europeus encontraram materialmente projetadas todas as suas fantasias inconscientes. (GAMBINI, 1988: 76). Ver: GAMBINI, Roberto. *O espelho índio: os jesuítas e a destruição da alma indígena*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

Por mais de um século, os europeus representaram a América como antítese da Europa, como reino da “contrafação”. O combate “cruzadístico” pretendia libertar os nativos da penúria e da miserabilidade provindas do mal. Dessa forma, a ação dos religiosos intitulou-se como um exército divino capacitado a expulsar demônios no Novo Mundo. A baliza dessa discussão parece estar na dicotomia natureza-cultura; a contradição entre civilização e bestialidade provocou reflexões sobre esta tênue fronteira.

Em seu livro *A heresia dos índios*, Ronaldo Vainfas sugere que foi Michel de Certeau, originalmente, que viu nas representações européias do Novo Mundo o esboçar de um saber etnológico, a investigação que reconheceu o Outro cultural: “Certeau denominou essa proto-etnologia quinhentista de heterologia, limiar de um saber e de um olhar antropológico na cultura européia, ciente das dificuldades com que se depara o historiador contemporâneo para extrair dos escritos europeus a informação histórico-etnográfica desejada” (VAINFAS, 1995:24). Representações que são, em sua maioria, relatos que expõem observações assombradas sobre o outro, identificações do seu próprio imaginário, que se estabeleceram no objeto de uma “cultura” abismada pela sua exterioridade “selvagem”.

A tradição européia buscou argumentos para consolidar essa relação que se pautaria na desigualdade. A superioridade dos europeus respaldava a conquista, a colonização e a catequese dos ameríndios. Os nativos, vistos como degenerados, precisavam da intervenção européia para tomar os rumos de uma vida regulada pelos mesmos princípios e valores da cultura ocidental. Os padres interferiam abertamente nos costumes indígenas, fazendo-os abandonar práticas perpetuadas por seus ancestrais.

Os índios, denominados de “gentios, selvagens, bárbaros e antropófagos”, ganharam feições e atributos há muito presentes no imaginário cristão. Se, de um lado, os colonizadores os consideravam bárbaros incapazes de receber a conversão, forçados por Deus para servir aos europeus, reforçando, assim, a necessidade de escravizá-los, os sacerdotes procuravam representá-los como gentios, cristãos em potencial, pois, do contrário, a catequese estaria ameaçada. A semente da “verdadeira religião” residia nos corações dos naturais da terra, bastaria a intervenção dos padres para o florescimento do grão plantado por Deus. Seus relatos dificilmente demonstram irreversibilidade dos costumes indígenas, cabendo aos padres a tarefa de transformá-los em fiéis aliados.

Pretendo explicar a força do Evangelho, cuja eficácia se vê em amansar leões, domesticar tigres e em fazer de feras

selváticas homens e até mesmo anjos (MONTROYA [1639], 1985: 168).

O bárbaro dos escritos aristotélicos e medievais enquadrou-se nos relatos sobre o cotidiano ameríndio com poucas alterações. Costumes, como a nudez, os rituais de guerra, a suposta falta de organização política, a poligamia e a antropofagia, sustentaram moralmente a conquista, a catequese e a escravidão. A intervenção europeia estava legitimada pela incongruência ameríndia e a cultura indígena se prestou a respaldar a colonização. O índio era um ser decaído, capaz da salvação somente pelo conhecimento da luz divina, da palavra revelada. Essa concepção furtava da cultura indígena qualquer resquício de autonomia. O Outro não possuía relevância além do imaginário cristão. Os índios constituíam folhas em branco, que, em longínquas eras, foram incorporados ao império do mal.

Padre Simão de Vasconcelos concebeu uma epopéia ao escrever a história da Companhia de Jesus no Brasil.⁸ Somente a catequese poderia arruinar o império do mal, e a conversão promoveria a liberdade dos antigos escravos de Satã. Para o religioso, durante séculos o Criador teria permitido o abandono do novo continente, destituindo-o de profetas e de seres racionais; Deus havia preterido-o em favor de outros continentes.

Transformar homens-feras em cristãos devotos era um nobre encargo dos guerreiros da fé. Assim,

na América, o mito do homem selvagem e o pendor do nativo para o cristianismo tornaram-se poderosos argumentos em favor da intervenção dos religiosos na realidade americana. Depois de receber os ensinamentos divinos, os naturais da terra seriam colonos-tutelados e estariam aptos a exercer um importante papel na sociedade colonial. Junto aos religiosos, exerceriam o papel de aliados do colonialismo. Tais pressupostos foram empregados pelos padres contra os escravistas. A representação do índio como gentio, como cristão e colono tutelado seria o principal trunfo dos religiosos para permanecerem no comando das comunidades ameríndias (RAMINELLI, 1996:51).

Os jesuítas concebiam os índios como cristãos em potencial. A natureza autóctone era idônea; bastava a mediação dos padres para transformá-los em cristãos devotos. Este argumento forneceu subsídios para as disputas que se estabeleceram entre colonos e jesuítas, entre a escravidão e a conversão. Essas posições estavam relacionadas geopoliticamente à política espanhola, que havia estabelecido uma

⁸ Ver: VASCONCELOS, Simão de. *Crônica da Companhia de Jesus* (1668). Petrópolis: Vozes, 1977

sociedade na bacia do Prata contrária aos projetos coloniais que mantinham os indígenas como mão de obra escrava. Por intermédio das bulas papais, a Igreja, durante as primeiras décadas de século XVII, decretou a incompatibilidade entre a servidão e a catequese como sendo projetos coloniais antagônicos.

Os padres da Companhia de Jesus não dispensaram o arquétipo aristotélico para descrever os nativos.⁹ O estereótipo do índio bárbaro carregava, porém, outros sentidos. A monstrosidade dos ameríndios valorizava o esforço dos padres e revelava ao mundo o empreendimento colonial dos espanhóis:

O árduo trabalho de conversão dignificava os religiosos e o colonialismo: por intermédio dos brancos, os nativos se livrariam da opressão da barbárie e se comportariam como homens racionais. A difusão de imagens da barbárie e as histórias dos mártires do cristianismo legitimavam a intervenção dos religiosos, conclamavam pela continuidade da dura missão de converter o gentio (RAMINELLI, 1996:78).

Ressaltar a crueldade do gentio legitimava e respaldava a conversão e a conquista, tornando imprescindíveis e nobres os duros trabalhos da catequese, dando ênfase à nova forma de religiosidade. O barbarismo dignificava a missão dos discípulos de Loyola, demonstrava, especialmente, o desapego aos prazeres mundanos e servia como rebatimento ao luxo ostentado pelos cardeais romanos. De algum modo era, também, um discurso mobilizador da própria Companhia de Jesus.

Para os missionários, os povos da terra viviam imersos na barbárie, uma vez que suas práticas religiosas se inspiravam diretamente no poder dos demônios; visões dirigidas de um extremo em que a formalização da vida, baseada em regras rígidas de controle físico e espiritual, de costumes e condutas era condição para inserir-se na cultura “aceita” do século XVII; logo, não poderiam ver nos hábitos ameríndios senão o “caos”. O desconhecido estava sempre propenso a projeções psicológicas; as incógnitas recebiam denominações presentes nas suas próprias ameaças. Para Gambini:

... o problema central no que diz respeito ao contato inicial entre dois mundos reside nessa cuidadosa definição de prioridades: toda a ênfase se concentra na conversão do gentio, com base na qual se justifica o papel histórico da Companhia de Jesus no Brasil, quando o verdadeiro problema ético e humano passa a ser dissimulado por trás de uma fachada oficial (1988:83).

⁹ Na primeira metade do século XVI, as crônicas portuguesas não concebiam o índio como demoníaco. O tema tornou-se recorrente a partir dos escritos jesuíticos, sobretudo no teatro de Anchieta. Ver: RAMINELLI, Ronald. *Imagens da colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

1.2 O IDEÁRIO RELIGIOSO DA COMPANHIA DE JESUS

¿Quién más indicado para la labor en el Paraguay que esta Orden en cuyas manos el concepto evangelizador cobraba nueva vitalidad al incorporar un cariz inédito, el de adaptación a la circunstancia?...(PLÁ, 1975: 103).

Os jesuítas partilhavam dos pressupostos depreciativos conferidos aos ameríndios. Ainda na Europa, acreditavam que iriam ao encontro de seres sub-humanos. Nessa perspectiva, de transformá-los em algo melhor, aportaram na América. Com a chegada da Companhia de Jesus, os guaranis adentraram num processo de aculturação irreversível. A pedagogia jesuítica da conversão estava baseada nos preceitos de Inácio de Loyola, fundador da Companhia.

A fundação da Companhia de Jesus ocorreu em 1534 e foi aprovada pela bula *Regimini Militantis Ecclesias*, do Papa Paulo III, em 1540, tendo em vista seus serviços em prol da Contra-Reforma. Dezesesseis anos após sua aprovação, a Companhia já contava com mais de mil religiosos, em doze províncias, em quatro continentes.

As normas da Companhia de Jesus baseavam-se em três livros: *Exercícios Espirituais*, impressos em 1538, *As Constituições Jesuítas*, adotadas em 1554 (ambos escritos por Loyola) e o *Ratio Studiorum*, elaborado por padre Nadal, concluído em 1599.

A virtude da obediência¹⁰ era o que dava suporte à todas as práticas, sem a qual os atos humanos perdiam seu valor intrínseco, com o risco de descambarem em mero jogo, capricho ou preguiça. Percebe-se que esses foram os traços imediatamente identificados pelos padres nos índios. Para Oliveira, Inácio de Loyola tentou criar uma linguagem analógica para compreender os caminhos que levariam a Deus, a partir da formação de uma seqüência de visões baseadas em narrativas que conduziriam a revelações, começando pela visão e se estendendo aos demais sentidos. Assim, a meditação era fundamentada em sensações e “vivências” (OLIVEIRA, 1993: 61).

Referindo-se ao exercício acerca do Inferno, a autora explica:

O primeiro passo consiste em ‘ver’ com os olhos da imaginação os grandes fogos e as almas como que em fogos incandescentes. No segundo, “escutarei com os ouvidos, prantos, alaridos, gritos, blasfêmias contra Cristo e contra todos os seus santos”. O terceiro pede que se sinta “com o olfato, o cheiro do fumo, enxofre, imundice e

¹⁰ O método estipulava a meditação sobre três pecados típicos, todos ligados a obediência: o dos anjos rebeldes, o de Adão e Eva e o de um homem no inferno. Ver: GAMBINI, 1988:103.

podridão”. Com o quarto, “procurei com o gosto saborear coisas amargas, assim como lágrimas, tristezas e remorso, e a consciência”. O quinto ponto consiste em “tocar com o sentido do tato essas chamas, sentindo como elas envolvem e abram as almas” (Loyola citado por OLIVEIRA, 1993:62).

Loyola deixava claro a importância da utilização de imagens como instrumento para a catequização.

Os jesuítas chegaram na América convencidos do poder persuasivo dos ícones cristãos. O estilo artístico implantado nas Missões por esse dirigismo não foi apenas um reflexo ou um prolongamento do estilo artístico (barroco) europeu vigente na época. Mesmo sendo o jesuíta um representante da sociedade européia, os preceitos da Companhia equiparam-no de uma concepção de mundo e valores distintos daqueles dos artistas europeus do período.

Trouxeram em suas bagagens imagens para presentear os indígenas, construíram templos em que estas estavam em profusão, carregaram estandartes de Nossa Senhora Conquistadora durante suas expedições. Na conquista espiritual, as imagens eram persuasivas. A didática barroca foi amplamente utilizada para seduzir os ameríndios, porém, adaptada às necessidades que a conjuntura requeria.

Os primeiros registros da chegada dos espanhóis ao Prata datam ainda do início dos Quinhentos. Encontraram grupos de guaranis entre os rios Paraná e Paraguai. As alianças iniciais foram estabelecidas por meio do concubinato entre soldados espanhóis e mulheres índias, gerando um grande contingente de mestiços. Os vínculos de parentesco deram sustentação à estrutura social da recém-formada Província do Paraguai.

Os jesuítas chegaram à província em 1585. Instalaram colégios e realizaram pregações em catequeses volantes.¹¹ Portavam imagens que estimulavam o imaginário indígena e facilitavam a comunicação entre ambos, percorreram aldeias tentando atrair nativos e persuadir caciques.

Posteriormente, foram instalados os Pueblos de Índios. A partir de então, com o novo modelo, reduções guaranis foram fundadas ao longo do século XVII e início do século XVIII, com jurisdição em territórios pertencentes atualmente ao Paraguai,

¹¹ As missões volantes, idealizadas pelo provincial Diego Torres, mostraram-se incapazes de fazer com que os indígenas abandonassem suas práticas habituais, consideradas incompatíveis com as normas católicas.

Argentina, Brasil e norte da República Oriental do Uruguai. Os primeiros povoados, fundados em 1609, foram o de Santo Inácio e o de Loreto. No século XVIII, ficaram consolidados em 30 Povos principais, diversos povoados e capelas, numa estrutura produtiva de cidades, estâncias, fazendas e ervais.

Nessa incumbência foram empregados todos os meios recomendados pelo Concílio de Trento. Amparados por intelectuais e políticos, os religiosos eram os representantes – convidados inicialmente por Felipe II, rei da Espanha, para fazer o trabalho de evangelização - da tentativa de subjugar as populações nativas sem beligerância, a partir da conquista espiritual.

Os loyolistas consideravam-se emissários do Criador. Em sua crença, Deus agia através deles. Entendiam ser uma “legião de soldados de Deus”. Numerosas são as narrativas acerca da honra de morrer no “campo de batalha”. Montoya, a respeito da morte do padre Cristóvão de Mendoza, descreveu:

Abriram-lhe ainda o peito e de lá tiraram aquele coração que ardia em amor por eles. Atravessaram-lhe com setas os feiticeiros obstinados (...), finalmente terminou ele a sua pregação apostólica através de martírio tão ilustre (1985:235).

Feitos de bravura realçam a cada página os relatos espalhados por toda a Europa para a edificação dos cristãos. Muitos eram os padres que se impressionavam ouvindo a leitura das Cartas Anuais da Província do Paraguai realizada nos colégios da Companhia. Esta seria realmente uma obra divina: transformar feras/animais em homens, depois em cristãos e, quiçá, em santos!

1.3 A CULTURA GUARANI E AS INTERVENÇÕES NO SEU IMAGINÁRIO RELIGIOSO

É importante, neste momento, situar cultural e tradicionalmente a sociedade milenar guarani, para compreendermos melhor as suas ações e reações frente aos jesuítas que abraçaram a missão de evangelizá-la.

Sociedades totalizantes, como a guarani, compreendiam o tempo e o espaço sem a dicotomia entre o sagrado e o profano. Viviam normalmente num tempo sagrado, inspirados nos comportamentos dos Ancestrais Míticos e Heróis Culturais.¹² A mitologia, assim transpassada, estava presente em todos os momentos desta sociedade,

¹² Tratando-se do funcionamento de sociedades ágrafas, algumas considerações encontram respaldo nos trabalhos de Eliade (1996; 1973) e de Paula Caleffi (1997).

Hay que se suponer que, en un pasado muy lejano, todos los órganos y experiencias fisiológicas del hombre, todos sus gestos, tenían una significación religiosa. Cae esto por su propio peso, pues todos los comportamientos humanos los instauraron no sólo los diversos trabajos y las diversas maneras de alimentarse, de hacer el amor, de expresarse, etc. Sino también gestos, sin importancia aparente (ELIADE, 1973:141).

Suas instâncias de poder não estavam separadas do corpo social ou institucionalizadas. Numa abrangência totalizante mitológica, vivenciavam o tempo cíclico, acreditando na reprodução de sua sociedade através da eterna repetição do legado dos seus ancestrais. A noção de historicidade estava na regeneração periódica dos ciclos rituais.

Como parte do sistema cósmico de relações, Deus e seus intermediários, para os nativos, estavam sujeitos à lógica universalmente válida da reciprocidade e da complementaridade. A concepção guarani de Deus negava muitos dos atributos teológicos da filosofia ocidental, como a auto-suficiência, o absolutismo, a imparcialidade e a transcendência; Deus não poderia, assim, ser suficiente em si mesmo, somente através do relacionamento múltiplo com o universo.

Com a instalação das missões e das reduções jesuíticas, a sociedade guarani teve de assumir um tempo linear, e uma história considerada a partir das intervenções pessoais e individuais, sobretudo para entender aspectos da religião católica, posto que Cristo não viveu em *illo tempore* – na expressão utilizada por Eliade –, como seus Ancestrais Míticos, mas num tempo com datas e contemporaneidade com homens comuns, num tempo que era irreversível. Nessa compreensão, não se imagina “apenas a existência temporal do homem como uma repetição *ad infinitum* de certos arquétipos e gestos exemplares, mas também como um eterno recomeço” (ELIADE, 1996:68). Com isso, o guarani encontrou dificuldade para reproduzir seu modelo cultural através da repetição do legado dos seus Heróis Culturais. Assumindo o tempo linear, teve de substituir os modelos míticos pela fé.

Montoya, lido com a ressalva de seus preconceitos, fornece numerosas informações sobre os hábitos culturais guaranis:

Viviam, e hoje ainda vivem, os gentios em povoações muito pequenas (...), mas não sem governo. Tinham eles os seus caciques, em que todos reconhecem nobreza herdada

dos seus maiores, com o fundamento de que haviam tido vassalos e governado o povo.

Muitos se enobrecem com a eloquência do falar, pois tanto estimam a sua língua e é com razão que o fazem, porquanto é digna de louvor e merece celebrar-se entre as de fama (...). servem-nos seus plebeus, fazendo-lhes roça, semeando e colhendo as safras, construindo-lhes casas e dando-lhes suas filhas.

Referindo-se à poligamia, explica:

Conhecemos a alguns caciques, que possuíam até 15, 20 e 30 mulheres. As do irmão falecido tomava-as por vezes o irmão vivo (...). Nesse sentido tiveram um respeito muito grande as mães e irmãs, pois nem em pensamento tratam disso.

Avaliando sua religiosidade e a noção de Deus, a partir da concepção cristã:

Chegaram os guaranis ao conhecimento de que havia Deus e ainda, em certo modo, de nele haver unidade, ou que era um só Deus. Colige-se tal nome que lhe deram, que é “tupán” (...). Nunca tiveram eles ídolos, embora o demônio já lhes estava impondo a idéia de venerarem os ossos de alguns índios, que em vida haviam sido magos famosos (MONTROYA, 1985: 52-53).

Em seus relatos, assim como nos de outros padres e, também, nas Cartas Anuais, percebe-se a importância atribuída à prática da poligamia, do canibalismo – “ao cativo colhido em guerra engordam-no e matam-no com muita solenidade” -, e ao xamanismo – “ministros do demônio, os magos e feiticeiros, eram a peste e a ruína das almas” (MONTROYA, 1985:104). Em várias descrições que reproduzem a oposição indígena, os aspectos citados confundem-se com tradição.

Os padres jesuítas, em prol dos desígnios da evangelização, posicionaram-se como novos xamãs – impossibilitados da aproximação pelos laços de parentesco -, atitude que contribuiu muito para a aceitação da redução. Para o guarani, a relação dialética entre religião e funções normatizadoras era uma categoria fundamental do seu modo de ser e uma maneira diferente de pensar esta relação precisava dotar-se de sentido. Afinal, os jesuítas estavam revelando-se xamãs muito mais bem dotados do que os seus próprios, possuíam qualidades excepcionais, como: eloquência, carisma e magia. Além disso, eram homens amáveis e desarmados que acariciavam seus filhos e respeitavam seus anciões, numa postura nitidamente paternalista, conscientes das carências pelas quais passavam os guaranis.

Como afirmou Haubert, “a miséria e a cobiça são aproveitadas pelos apóstolos de Deus” (1990:70).

Ainda ancorado na transferência mitológica, o autor acrescenta:

O mito do Pay Zumé encontra finalmente sua realização. E, paradoxalmente, são os jesuítas, os estrangeiros, que acabam por se impor como verdadeiros herdeiros do ancestral místico. São eles que devem salvar as guaranis do cataclismo metafísico que se abateu sobre o seu povo com a conquista; tribos inteiras se refugiam nas reduções, gritando “que o céu está caindo em suas cabeças” (HAUBERT, 1990:169).

Existem elos de identificação que passam pela mitologia para concretizarem-se com a organização implantada pelos jesuítas. A crença ancestral num herói redentor como Pay Zumé - identificado pelos religiosos como São Tomé -, por meio do qual chegariam ao paraíso, elo que consiste na busca guarani pela Terra sem Mal, “espaço e tempo sagrados, narrada nos cânticos, exprimia o começo e o fim, que se sucederiam a ponto de se converter em eternidade”. Chegar a esse triunfo significaria, assim, para os índios, o momento em que todos haveriam de “voar ao céu”, a chegada a um lugar onde não careceriam de “mantimentos ou víveres”, “comeres e beberes” (VAINFAS, 1995: 106).

Foi justamente isso que ofertaram os missionários aos índios: que aceitassem a redução, o encontro com o “verdadeiro” Deus e uma organização que resultaria em estoques alimentícios.¹³

Schaden confirma esse receio primitivo:

O espírito Guarani oscila entre o sentimento de pavor que lhe causa o inelutável cataclismo¹⁴ e a esperança de alcançar o Paraíso antes que seja tarde. E é talvez por isso que a idéia de redenção se tenha tornado tão relevante na religião tribal (1974:161).

O jesuíta, que veio carregado da didática barroca, não poderia entender uma religião que não se pautasse por justificativas lógicas, que não adorasse nenhum tipo de imagem ou representação, nem possuísse templos de culto. Carregados de um exclusivismo religioso, não foram capazes de compreender uma religião que tinha como

¹³ Fogem do objeto deste trabalho indagações, teóricas estimulantes, a exemplo da conexão de uma história ancorada no mito ou de um mito negador da história.

¹⁴ Mitos do Dilúvio, do Incêndio Universal e de outros cataclismos do passado são histórias de função exemplar que se projetam no porvir como perigos. Ver SCHADEN, Egon. *Aspectos fundamentais da cultura guarani*. São Paulo: Edusp, 1974: 160.

pedra angular a palavra, fosse ela proferida em transe pelos pajés ou palavra rezada e cantada nas danças rituais.

1.4 A MISSÃO POR REDUÇÃO¹⁵, ESPAÇO DE CIRCULARIDADE.

Quanto à instalação e aceitação das reduções guaranis, pelos estudos realizados por Kern (1982), Haubert (1990) e Meliá (1988), sabe-se que a redução, para o guarani, representou também um acordo político, após tantos anos de guerras desastrosas contra as bandeiras luso-brasileiras equipadas com armas de fogo e contra as *encomiendas*¹⁶ dos espanhóis. A sustentação de sua liberdade foi uma exigência aproveitada pelos jesuítas, ao explicarem aos índios que a vassalagem direta ao rei da Espanha¹⁷ era o único meio para se atingir esse objetivo.

Para Kern,

A expansão espacial destas missões jesuíticas implicou um lento, mas constante processo de integração de algumas áreas da cultura dos Guarani às instituições do Império Espanhol e da Igreja Católica Romana, no fenômeno típico da fronteira. Ao contrário do que aconteceu na maioria das frentes de expansão colonial luso-espanhola, o resultado não foi a extinção ou a mestiçagem das etnias tribais atingidas, mas a absorção pela sociedade colonial espanhola dos grupos tribais guaranis sob forma de uma aculturação progressiva (1982:13).

Os indígenas das Missões tinham como deveres a aceitação do cristianismo e da vida correlativa, sem abdicar, de sua vida antiga, aquilo que julgassem possível conservar.

Novos paradigmas foram impostos aos indígenas. A disputa travada, na compreensão dos padres, estava na luta da “verdade” contra a “superstição”, da

¹⁵ Ver MARTINS, M^a. Cristina Bohn. Festas barrocas nos 30 povos das Missões. *LOCUS: revista de história*. Juiz de Fora: Departamento de História/Pós Graduação em História/ EDUFJF, 2005 v. 11, n. 1 e 2. p. 75-90. A autora trata da experiência da “missão por redução” na Província Jesuítica do Paraguai, interação e contato entre jesuítas.

¹⁶ *Encomiendas* era um sistema transplantado da Espanha e adaptado à América, no qual o patrono tinha a obrigação de doutrinar os índios, garantindo, em troca, sua força de trabalho. Utilizada, sobretudo, na extração de erva-mate e nos trabalhos de mineração.

¹⁷ As Missões Jesuíticas, segundo os estudos realizados por Kern (1982), estavam inseridas juridicamente em uma complexa estrutura político-administrativa, cujas instituições mais importantes eram o Conselho das Índias, a Casa de Contratação, a Junta de Guerra das Índias, os Vice-Reis, as Audiências Reais e os Governadores Provinciais. Agiam sobre os trinta povos através dos Governadores locais do Paraguai e do Rio da Prata, que estipulavam tributos e convocavam as tropas guaranis para a prestação de serviços militares e de obras públicas (KERN, 1982: 260).

“virtude” contra o “pecado”. Contudo, o que ocorreu não foi a simples assimilação de valores ocidentais pelos guaranis, mas um processo aculturador de mão dupla.

No contexto da colonização e aculturação das sociedades americanas, Nathan Wachtel enfatiza que

A aculturação não se reduz a uma única marcha, a simples passagem da cultura indígena para a cultura ocidental; existe um processo inverso, pelo qual a cultura indígena integra os elementos europeus sem perder suas características originais. Essa dupla polaridade confirma que a aculturação não pode ser reduzida à difusão, no espaço e no tempo, de traços culturais arbitrariamente isolados (1987: 124).

Concorda-se com Kern quando destaca que pela ação catequizante realizou-se um processo de mudança cultural dirigida pelos missionários, a partir da mutação do animismo¹⁸ para o monoteísmo cristão; “tentou-se fazer o indígena ultrapassar uma etapa histórica, passando do pensamento mágico ao racional qualitativo, da lógica da participação à lógica do conceito” (KERN, 1982:103).

O ritualismo dos guaranis e a força de seu misticismo não foram eliminados nas reduções, mas orientados para outras manifestações, cristãs. Deu-se certo aproveitamento da realidade antropológica guarani, reassumida e potencializada como base na nova ordem reducional. Foram inseridos nessa organização sociocultural e política os conhecimentos agrícolas, artesanais e a defesa militar. A estrutura social tampouco foi afetada substancialmente quando suas aldeias cederam lugar ao Pueblo de Índios das reduções.

Dentre as principais alterações estavam, primeiramente, a religião cristã, o domicílio familiar individualizado, imposto com enormes dificuldades, e as cunhas de ferro. Dessa forma, conservou-se a comunidade de economia agrícola, com um modo de ser religioso totalizador. A “redução” adequou-se a aspectos que poderia aceitar, como algumas normas políticas, a agricultura, as práticas de guerra, a língua, e rechaçou aspectos que não poderiam ser reduzidos como a nudez, a poligamia, a antropofagia e o xamãismo.

Regras de conduta da tradição guarani e a hereditariedade do caciquismo permaneceram com a reserva dos postos dos cabildos aos morubixabas. A manutenção da ordem social era feita direta e continuamente por estes líderes. Essa configuração cooperou na adesão da sociedade indígena ao sistema redutivo, por isso não pode ser

¹⁸ Sobre o animismo, ver capítulo III.

explicada apenas pela ação dos missionários. Paralelamente, as autoridades espanholas também receberam denominações correspondentes. O monarca, por exemplo, era o *Mburubichábeta*, ou seja, o maior dentre os caciques. Frente ao seu retrato na praça central das Missões, gritavam em saudação: *Toicobengatú ñande Mburubichá Guazú; Toico- bengatú ñande Rei marangatú; Toicobengatú ñande Rei* (Viva nosso Cacique grande; viva nosso bom Rei; viva nosso Rei).¹⁹

Para Meliá, do ponto de vista etnográfico, o reducionismo operou de dois modos: fragmentando a realidade e traduzindo-a a outras categorias, duas operações que se condicionam mutuamente (MELIÁ, 1988:97). O problema dessa fragmentação, segundo estudos como os de Schaden (1974), Eliade (1996) e Caleffi (1997), está no senso de lealdade à herança social do grupo, considerando-se o fato de a aceitação ou rejeição de elementos estranhos situar-se no domínio do sagrado, evidente em sociedades totalizantes. Assim, “o principal obstáculo à aculturação é o apego ao sistema religioso tribal”. E, ainda:

É preciso não esquecer a existência de concepções fundamentais inconciliáveis, irreduzíveis e, por conseguinte, mutuamente exclusivas no Cristianismo e na religião Guarani. Dentre elas a mais importante talvez seja a da ligação entre o destino da alma e a responsabilidade moral do indivíduo (SCHADEN, 1974:136 e 105).

Para além das analogias existentes entre ambas as religiões - messianismo, paraíso, autoridade político-religiosa -, estavam as fronteiras de aceitação e compreensão, limites que exigiam cautela na conversão. Contrariamente à lógica cristã, que é impraticável fora da responsabilidade moral dos indivíduos e da noção de salvação ou danação pós-morte, a concepção guarani não vinculava os atos às suas conseqüências:

Houve dificuldade em conciliar as duas concepções de morte e acesso ao paraíso. Para os Guaranis, não há ligação entre o livre-arbítrio e o *post-mortem*, pois não há castigo após a morte nem condenação eterna. As únicas dificuldades de acesso a terra sem mal são os acidentes do percurso que a alma tem que percorrer. Isto implica também numa ausência de pavor ou desespero ante a morte e a não tolerância de qualquer tipo de cerceamento à sua liberdade. A ação evangelizadora dos jesuítas teve que ser extremamente moderada e branda, devido a isto. Por outro

¹⁹ VOGT, Frederico. *Estudios históricos, la civilizacion de los guaranies em los siglos XVII y XVIII*. Buenos Aires: Guadalupe, 1903, p.54. CARDIEL, José. *Declaración de la verdad*. Buenos Aires: Imp. Juan Alcina, 1900, p.239. In KERN, 1982:30.

lado, os valores do cristianismo terminaram por “acentuar certos valores centrais da própria doutrina tribal primitiva, reinterpretando ensinamentos do Cristianismo segundo o espírito desta” (SCHADEN, 1974:105, 110, 143). Esta situação toda colocou os missionários perante uma situação extremamente complexa (KERN, 1982:102).

Os padres utilizaram-se, então, de artifícios como as pragas e as doenças para intimidar os índios. Fleck afirma que sob a ótica cristã, a doença fomentou a abordagem do pecado, da culpa, do arrependimento e da redenção. O que pode ser observado nos relatos referentes a aparições de almas do Purgatório e a ressurreições²⁰ temporárias dos mortos, bem como a aparições de santos e demônios.

Os depoimentos dados pelos índios "ressuscitados" ressaltam as advertências feitas em tom de conselho aos que resistiam ao modo de viver cristão. Essas advertências acabavam por determinar comportamentos defendidos pelos missionários, resultando fundamentais para o êxito do trabalho de conversão (2003:17).

Na fase inicial da catequese percebe-se uma das faces do confronto entre xamãs e missionários como uma disputa de saberes e poderes, pelo controle das doenças e pela manipulação das curas e não-curas. A diferença fundamental entre as ações curatórias estava no fato de a utilização, por parte dos padres, de ervas ou o pronunciamento de palavras de consagração não pertenceram ao mundo da magia, e sim a uma operação efetuada por Deus e pela Igreja, ao passo que a magia, artifício dos xamãs, supunha o auxílio do Demônio. Práticas similares que foram transformadas numa crença de significação moral pela Igreja.

Na chamada “guerra de messias”, a luta deu-se pela manipulação simbólica da condução da vida privada e da orientação de visão de mundo; suas armas eram definições concorrentes e soluções diversas à cura de problemas referentes ao corpo e à alma, tinham em comum o poder de ações simbólicas.

²⁰ A questão da fronteira entre a vida e o *post-mortem* guarani, mesmo assim, não foi “solucionada” pela redução. Em momentos de crise e comoção os guaranis transitavam entre eles através da “ressuscitação”. Na Guerra Guaranítica, conflito bélico de destruição da experiência missionária, índios apresentavam-se diante do invasor como seres “ressuscitados” trazendo argumentos geopolíticos dos santos sobre a legitimação da terra e ameaças condenatórias aos ibéricos. Assim, o processo de ressuscitamento, inicialmente usado na conversão e afirmação ao catolicismo, ao final, foi usado pelo indígena contra a Companhia de Jesus, na desobediência para não abandonar os Sete Povos. A aparição e o ressuscitamento foram dois argumentos contundentes às outras razões da pertença guarani e de justificativa da resistência armada. Ver: GOLIN, Tau. *A Guerra Guaranítica*: como os exércitos de Portugal e Espanha destruíram os Sete Povos dos jesuítas e índios guaranis no Rio Grande do Sul. Passo Fundo: EDIUPF; Porto Alegre: UFRGS, 1999.

Os “feiticeiros” não encontraram adequação na nova ordem sócio-religiosa, foram os expoentes da resistência guarani às reduções, ameaçados pela degradação de suas tradições sociais e principalmente religiosas, criavam respostas proféticas para os abusos coloniais numa tentativa de manutenção identitária.

Para Meliá:

La religión guaraní aparece sacramentalizada en el canto y en la danza. Los chamanes, los “payés” y “hechiceros” según el vocabulario de la época, eran quienes, interpretando justamente le servidumbre colonial como el mayor mal concreto, organizaban la reacción contra dicho régimen, y esto a partir de la propia mitología y mediante la revitalización de los ritos tradicionales (1988:38).

Num visível hibridismo religioso, pajés rebelados assumiram papéis de padres, forjando um amálgama entre o catolicismo e a sua mitologia; oficiavam rituais em suas choupanas, vestidos com alvas e murças de penas multicores; pregavam as missas à sua maneira, com torta de mandioca e – numa cabaça pintada de várias cores – a *chicha*, o vinho da liturgia era substituído pela bebida fermentada dos rituais. Nessas cerimônias realizavam-se os “batismos invertidos”, banhando-lhes os pés, não a cabeça -como faziam os jesuítas -, ou ainda, raspando-lhes a língua ou lavando-os com água fervente. Em desbatismos, essas práticas objetivavam remover a contaminação cristã da hóstia consagrada.

No catolicismo, o *nande reko* (modo de ser) passou a ser associado ao pecado. As antigas tradições deviam ser abandonadas, pois pertenciam ao tempo em que não se conhecia a sabedoria divina cristã. Entretanto, houve um desencontro de categorias relativo ao significado da sacralidade na religião, e “extirpar idolatrías se hacía en muchos casos con la brutalidad y la crueldad con que se corta la oreja o se saca los ojos a un supuesto criminal.” (MELIÁ, 1997:130).

Apontar o nível de assimilação do cristianismo pelos indígenas é mover-se inseguro em terreno pantanoso. O sentido de algumas práticas pode ter sido mal interpretado, como a comunhão, a confissão (e a noção de pecado individual), o castigo, a flagelação. Haubert (1990) sugere que sua devoção em alguns pontos parece mais herdada de concepções pagãs do que devida a um fervor cristão ainda imaculado. O mesmo acontece no que se refere à “vivacidade das esperanças messiânicas ou ainda à sua atitude diante dos problemas de produção e de distribuição dos bens essenciais” (1990:285). Outras “virtudes” encontraram um apoio bem eficaz na vigilância dos padres, como a paz pública, a monogamia e a sobriedade.

Era característica dos guaranis a concepção pluralista da alma, o que, possivelmente, viesse a se relacionar com a concepção dualista do bem contra o mal, a idéia de boas e más inclinações. Cogita-se que o que se modificou foi o conflito interior estabelecido, aliado às novas exigências morais de vencer os instintos pela oração e pela prática de virtudes. Golin (2007), contrariamente, considera que práticas pagãs e cristãs ocorriam concomitantemente, sem que houvesse algum tipo de conflito psicológico entre os guaranis. Especialmente porque, para o autor, ao lado da estrutura missioneira continuaram existindo os clãs. Os índios cristianizados continuaram se relacionando com os grupos tradicionais, nos quais tinham parentes. Em muitos casos, o guarani entrava e saía temporariamente dos dois espaços.²¹ Gambini (1988) partilha desta posição: “a imitação gestual não significava que sua alma se tivesse convertido”. (GAMBINI, 1988:125). Severo Sarduy escreve sobre os procedimentos que se concentram em captar a superfície para interpretar fenômenos que se expressam pela lei do “disfarce”, e, neste sentido, para o autor, a simulação é subversiva por copiar o efeito, não a idéia (DUARTE, 2005:23).

Ao traduzir o catolicismo em língua guarani, os jesuítas abriram espaço para a tradução guarani do catolicismo, daí resultando uma nova linguagem, metáfora para todo o processo aculturativo. O maracá, igualmente, faz apologia à construção de um terceiro elemento, nem europeu, nem guarani, mas missioneiro. Esse instrumento, dotado de uma santidade e força mágica que vem de sua “voz”, como já definiram alguns jesuítas, símbolo ritual guarani, foi incorporado como instrumento musical na liturgia missioneira - como mostra o friso dos anjos músicos na igreja de Trindade (FURLONG 1962: 482) -, mas nesse momento já havia perdido sua origem ritual e já se encontrava desligado de suas virtudes xamânicas.

É preciso ressaltar a importância da linguagem das formas e da representação cênica para que o indígena compreendesse como se estruturava o pensamento europeu. Janice Theodoro destaca a preservação da diversidade lingüística que “permitiu que o indígena percebesse como as palavras e a sintaxe das línguas em que se comunicava compunham as coisas e as suas qualidades. Armado desses conhecimentos foi possível ao índio americano fazer conexões surpreendentes” (THEODORO, 1992:106).

Para Haubert (1990), no entanto, a assimilação mais importante parece dizer respeito à alma e à essência do cristianismo, e ela se fez sem o conhecimento dos

²¹ Encontro de orientação: 15/07/07.

jesuítas: “Isso não acontece com a comunhão, que poderia se aparentar ao consumo de certos animais como intuito de adquirir suas propriedades e qualidades e até com a antropofagia ritual?” (HAUBERT, 1990:177). Gambini (1988) é categórico: “Comer a carne e beber o sangue da vítima é exatamente o ritual da Missa, esta é a analogia mais próxima. Porque deveria um índio ser forçado a compreender que comer seu inimigo é bárbaro, mas comer Cristo é divino?” (GAMBINI, 1988:155-157).

Ainda com relação às assimilações e associações, Schaden explica:

Aos diferentes espíritos da religião tribal corresponderiam, de um lado, os anjos e os santos e, do outro, os atributos de Deus apresentados pelo missionário, que seriam facilmente personificados, um a um, levando a um desdobramento em outras tantas divindades independentes: o Criador, o Onisciente, etc. (1974:105).

As noções de resignificação, integração e de circularidade, podem propiciar um entendimento mais amplo dos processos que envolveram as assimilações dos guaranis nas reduções. A suposição de que o produto do contato com a sociedade européia possa se resumir à recepção unilateral por parte da cultura simples é superficial e nega o valor da singularidade das novas soluções encontradas por uma sociedade que se construiu no decorrer de um século e meio.

As questões expostas acima são profícuas o suficiente para a composição de um quadro de aculturação, ou seja, como um processo que leva uma cultura a ser transformada pela ação de outra, em decorrência do contato direto e prolongado entre ambas.

Os termos de embate cultural, seja através de antagonismos ou afiliação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos*, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica (...), o reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação [grifo no original] (MARTINS, 1997:21).

1.5 FRONTEIRAS, O CATOLICISMO GUARANI.

Os guaranis tornaram-se homens culturalmente híbridos – expressavam um tipo de ambivalência por vezes mais disjuntiva que a própria realidade/cotidiano que viviam. Eram indivíduos de fronteira, e o eram em duplo sentido: o geográfico e o cultural.

Homens e mulheres com identidade deteriorada, dúbios entre a cultura ameríndia e a católica-européia. Hesitantes entre as forças de Deus e de seus Ancestrais Místicos.

Inúmeros estudos têm contribuído para o entendimento da situação de intercomunicação das duas culturas. Maria Cristina Bohn Martins (1999) abordou o tema sob o prisma das festividades religiosas. A autora observou que, principalmente durante os primeiros anos em que os guaranis viveram em redução, as simbologias e significações cristãs não haviam sido assimiladas pelos índios, pois, concomitantemente, preservavam práticas e valores da sua cultura tradicional. Outros autores partilham desta observação argumentando que, em muitos momentos e situações, os índios mantiveram “comportamentos de aparência”, como maneira de evitar conflitos com as autoridades.

Como citado anteriormente, Golin (2007) e Gambini (1988) consideram que práticas pagãs e cristãs ocorriam simultaneamente sem que houvesse algum tipo de conflito psicológico entre os guaranis; “a imitação gestual não significava que sua alma se tivesse convertido” (GAMBINI, 1988:125). É o que afirma Janice Theodoro (1992): “as populações indígenas, apesar dos esforços da Igreja e dos colonos, deixavam transparecer – no lapso – a presença de outras formas de conduta. Imitavam para fazer crer aos espanhóis que a assimilação cultural dissolvia todo o passado pré-colombiano” (THEODORO, 1992:6).

Para Golin é relevante o fenômeno de que os guaranis das reduções não tenham escolhido formas de organização e culturas híbridas ou de traços significativos missionários. Livres de toda a tutela, preferiram a tradição de seus ancestrais. “Não se conhece nenhuma tentativa relevante de que os clãs reivindicassem o modo de vida da redução. Reorganizaram-se conforme o modelo da aldeia milenar, com famílias extensas, casas coletivas (malocas) e reintrodução da figura do pajé”.²²

Londoño (2000), que aborda o processo de catequese de indígenas por jesuítas em São Paulo (XVI), demonstra a constata instabilidade do indígena diante dos novos dogmas cristãos e sua religião ancestral, revelando uma atitude ambígua dos conversos entre as práticas da cristandade e da “idolatria pagã” conduzida pelos pajés.

O termo “atitude ambígua” não comporta a abrangência da desestruturação cultural pela qual passou o guarani para a aceitação do cristianismo. O conceito de *situação de fronteira* parece mais propício para compreensão de um processo que foi

²² Encontro de orientação: 20/08/07.

dinâmico e negociativo. Pensa-se o guarani como agente e colaborador do processo reducional, que teve 159 anos de duração²³, mediado pela assimilação de novas cosmovisões, com a importante observação de que a teologia ortodoxa cristã foi traduzida para a língua guarani e, dessa forma, modificada para que fosse possível algum tipo de interpretação e compreensão ancoradas em analogias da religião ancestral guarani. Neste sentido coloca-se o indígena a meio caminho entre a abstenção de suas crenças e a aquisição e compreensão real dos dogmas cristãos.

A palavra Deus substituíram por Tupã, opção bastante infeliz, pois esse nome designava em guarani apenas uma espécie de divindade secundária, um deus do trovão. (...) Como esse Deus aparece para os pagãos? Que lugar ele pode assumir? Afinal, esse nome permaneceu, e Tupambaé, “a coisa de Deus”, passou a designar as propriedades coletivas das missões (HAUBERT, 1990:70).

A noção de divindade guarani, em princípio, estava ligada a um Herói Civilizador, um grande mago. Embora os jesuítas tenham tirado proveito deste entendimento, uma mitologia diferente alterava a força religiosa e o apego dos índios. A assimilação se fez com base nos códigos simbólicos pré-existentes, o que implicava a perda dos “purismos conceituais” cristãos e resultava numa religião híbrida, o catolicismo guarani, que se pode identificar pela categoria “missioneiro”.

Trata-se de um fenômeno histórico, ainda que para alguns este sincretismo pareça um signo de impureza e heterodoxia. E, como história, está relacionado com elemento de imposição, interpretação, assimilação e resistência, num processo que colocou o guarani no entre-lugar, no espaço culturalmente híbrido, na situação de fronteira humana.

A análise da condição guarani em situação de fronteira está assentada nos estudos de José de Souza Martins (1997), Alfredo Bosi (1992), Homi Bhabha (2003), Deleuze (1997, 1992), Luis Sergio Duarte (2005) e Golin (2002).

Para José de Souza Martins, a fronteira não se reduz a simples fronteira geográfica. É fronteira de muitas e diferentes coisas: fronteira da civilização (demarcada pela barbárie que nela se oculta), fronteira espacial, fronteira de culturas e visões de mundo, fronteira de etnias, fronteira da história e da historicidade do homem, e, sobretudo, “fronteira do humano”. Nesse sentido, “a fronteira tem um caráter litúrgico e

²³ Duração estabelecida desde a instalação das primeiras reduções jesuítico-guaranis (1609) até expulsão dos jesuítas da América colonial (1767/8).

sacrificial, porque nela o outro é degradado para, desse modo, viabilizar a experiência de quem o domina, subjuga e explora” (MARTINS, 1997:13).

É preciso salientar sobre este aspecto uma orientação que reconheça para além dos desencontros dos tempos históricos, os distintos projetos históricos, as distintas concepções de destino, as contradições no interior das próprias relações sociais, o limiar de uma sociabilidade quando destituída de automatismos da reprodução social, entre o mundo do mito e o mundo da história. A nova lógica espacial dessa orientação impõe a distinção de níveis da realidade. Estão em confronto as definições do Outro, a diversidade da percepção sobre o gênero humano.

A fronteira é essencialmente o lugar da alteridade. É isso que faz dela uma realidade singular. A primeira vista é o lugar do encontro dos que por diferentes razões são diferentes entre si, como os índios de um lado e os civilizados de outro (...). Mas o conflito faz com que a fronteira seja, a um só tempo, um lugar de descoberta do outro e de desencontro. Não só o desencontro e o conflito decorrentes das diferentes concepções de vida e visões de mundo de cada um desses grupos humanos (MARTINS, 1997:151).

Ao longo do período de mais de um século e meio, que envolveu pelo menos cinco gerações, os movimentos de resistência ativa contra o modelo reducional, por parte dos índios guaranis, não tiveram força suficiente para que ameaçassem a presença dos missionários ou o seu trabalho junto às sociedades indígenas em questão. Os próprios registros dos jesuítas sobre sua presença junto aos índios contribuem para se construir a imagem de um espaço onde se viveria “il cristianesimo felice”, e onde se teria, finalmente, obtido a ocidentalização dos nativos.

La vida había sido ritualizada según pautas nuevas que los Guaraní aparentemente asumieron y asimilaron con agrado. En la literatura jesuítica y pro-jesuítica se difundía la imagen de un pueblo feliz, felizmente reducido (MELIÁ, 1988:185).

No entanto, embora esparsas, notas que revelam uma certa “tensão” a opor-se aos modelos de comportamento pretendidos pelos padres para seus catecúmenos apontam nas crônicas quando elas tratam dos "desvios de comportamento" protagonizados pelas índios reduzidos. Estes "desvios" aparecem ligados a relacionamentos desaprovados: relações sexuais fora do matrimônio, participação em cerimônias ministradas por pajés, fuga do trabalho e da assistência à missa. Uma avaliação mais cuidadosa do significado dessas manifestações pode contribuir para a

compreensão da aculturação ou da resistência, considerando que houve aí um “entre-lugar”.

Conforme Homi Bhabha, há a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos na articulação de diferenças culturais. O que o autor chama de “entre-lugares” permite o entendimento de novas estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade: “É na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas (...), o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados”. De modo que nos “entre-lugares” se formam sujeitos, “nos excedentes da soma das “partes” da diferença” (BHABHA, 2003:20).

Assim, a fronteira se torna o lugar a partir do qual algo passa a se fazer presente num movimento não dissimilar ao da articulação dinâmica normatizada. Este “algo” que, elaborado nos interstícios, formou um terceiro elemento de captação, que não foi necessariamente conflituoso, por ser dúbio.

Pressupõe-se que o guarani entendeu os preceitos cristãos a sua maneira, dentro do horizonte de suas próprias categorias. A religiosidade adquiriu uma identidade *sui generis*. Exponentes dessa imprecisão talvez estivessem na concepção guarani sobre Deus, que diferia da concepção filosófica ocidental, que idealizava Deus como ‘substância infinita’, *cusa sui, ens necessarium y actus purus*, e que enfatizava os atributos divinos de transcendência, eternidade, imutabilidade, onipotência e absolutismo, concebendo o Criador como ser despojado de todo o tipo de relacionalidade.

Como esse “ente” haveria de participar da lei da complementaridade universalmente válida? Neste espaço de interpretação, ou dúvida – situação de fronteira –, a posição que um “Deus criador” poderia assumir estava limitada à inexistência anterior, na crença indígena de uma divindade criadora de tudo, pois o universo para o indígena existia desde a eternidade, e a idéia de um criador único resultaria em algo obscuro. Um Deus absolutamente transcendente e auto-suficiente seria estéril e impotente. Como compreendê-lo como sendo o “Senhor da Vida”? A interpretação teológica da ortodoxia cristã através dos conceitos guaranis reivindicava com muita força o elemento feminino de Deus na figura da Virgem, que, intui-se, representaria sua complementaridade. Assim como as tríades – o pai, o filho e o espírito santo – possivelmente houvessem se confrontado com as polaridades duais.

La relación religiosa de reciprocidad parece ser incompatible con algunas concepciones básicas de la teología cristiana. En primer lugar excluye el concepto de gracia como iniciativa unilateral de Dios, sin ninguna contribución recíproca de parte del hombre. Gratuidad es algo que viola el principio de reciprocidad, tanto en las relaciones sociales como en las religiosas (ESTERMANN, 1997:52).

O princípio da reciprocidade chocou-se com as concepções católicas de graça e justiça. A graça como ação desinteressada e unilateral passou por reformulações e compensações, possivelmente mediadas pela maior afinidade com o Deus justo e zeloso da bíblia hebréia que com o Deus benigno e altruísta do Novo Testamento. Um dos indícios para tal afirmação é a idéia, que era fortemente aceita e comum, do Deus castigador. Não visto sob o aspecto vingativo ou violento e, sim, como forma de restabelecer a ordem depois de uma violação do princípio da reciprocidade; é ao mesmo tempo uma resposta frente ao problema do mal e do sofrimento. Os relatos sobre os castigos outorgados pelos missionários revelam uma atitude, por parte do índio, de aceitação e até agradecimento:

Após ter sido castigado, o indígena beijava a mão do Cura, dizendo: *Abuiyé beté, cherubá, chemboara quaá haguera rehé* (Deus lhe pague, meu Padre, porque me deste o entendimento) (KERN, 1982:58).

Não surpreenderia também que a relação religiosa no sentido mais específico, a relação com Deus e seus intermediários, os santos, estivesse balizada pelos marcos da reciprocidade e da complementaridade, que encontrou suporte funcional no caráter religioso animista guarani. A nova representação do sagrado assim produzida já não era nem a teologia cristã nem a crença guarani, mas, uma terceira esfera simbólica, uma espécie de “*mitologia paralela*”.

Ainda que os missionários - carregados de uma vontade subjacente de suplantação de valores - tivessem como ideologia a implantação de uma nova ordem cultural, entendendo cultura no seu sentido mais amplo, como organização espacial, modo de ser, pensar, atuar sobre o mundo e organizar a sociedade. A constante integração de elementos da cosmovisão guarani nas reduções representa que a conversão do indígena não se deu de maneira uniforme e homogênea. Os guaranis passaram por um processo de ressignificação de crenças, decorrente de terem sua vida grafada por uma ação externa à lógica intrínseca da sua sociedade. Entre o que se deixava de ser e o que ainda não era estavam as tentativas de integração dominadas por

valores depreciativos. O indígena havia fragmentado sua identidade clânica, perdido sua espacialidade, contudo não era considerado como constitutivo “nós”, colonizador, dos novos senhores da terra. Na liminaridade própria dessa situação, estava um modo de “viver no limite”, na fronteira e nas ambigüidades que dela decorrem.

Quando se concebe que a situação de fronteira é de dualidade e de fricção²⁴, que se oculta e se revela nessa dicotomia, é necessário reconhecer que o lado da fronteira que conserva o animismo, o dos indígenas, também define a convivência e o estranho que a protagoniza, mesmo em nítida desvantagem, permeia as representações e simulações.

Esse processo de deslocamento e disjunção não totaliza a experiência; é antes meio de construções social, histórica e simbolicamente produzidas. Fronteiras são espaços de ruptura e conflito, “ambientes de extremidade, crista e culminação, elaboram originalmente pela via da multiplicação da experiência, realizam modificações espirituais que as aproximações sucessivas possibilitam” (DUARTE, 2005,18).

Martins concebe a fronteira como o

lugar privilegiado da observação sociológica e do conhecimento sobre os conflitos e dificuldades próprios da constituição do humano no encontro de sociedades que vivem o seu limite e no limiar da história. É na fronteira que se pode observar melhor como as sociedades se formam, se desorganizam ou se reproduzem. É lá que melhor se vê quais são as concepções que asseguram esses processos e lhe dão sentido. Na fronteira, o homem não se encontra – se desencontra. Não é nela que a humanidade do Outro é descoberta como mediação da gestão do homem (1997:12).

As categorias nas quais se move a representação da interioridade são as fronteiras. Nelas estão, também, as condições para a sua compreensão. Os meios de expressão convencionais podem limitar e condicionar as manifestações da interioridade, no entanto são eles que abrem caminho até ela, que proporcionam a expansão do entendimento da interpenetração dos acervos que aqui interessam e os resultados desse amálgama de pensamentos, comportamentos, resistências e justaposições.

A expressão material que melhor afirma essa ressignificação e que se presta como testemunho é a estatuária, objeto deste estudo, que dá substância à peculiaridade

²⁴ A noção de “fricção interétnica” é proposta por Roberto Cardoso de Oliveira como a noção apropriada para o estudo da *situação de contato*. Cf. OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *O índio e o mundo dos brancos* (A Situação dos Tukúna do Alto Solimões). São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964, p.13-30.

da situação de fronteira. As intensidades com que se apresentam aspectos culturais guaranis assimilados às obras variam²⁵, contudo, o que importa neste momento não são as obras em si, mas a reincidência e a intervenção das *expressões de fronteira*, em que a estética barroco-européia mescla-se com as sensibilidades da cultura guarani.

A arte torna possível observar orientações estruturais que, de outro modo, não poderiam ser observadas, ou o seriam com dificuldade.

A arte cumpre funções distintas nos diferentes grupos e é definida em cada um a partir de esquemas de significados específicos. Os signos artísticos guaranis, para além da decoração plumária, estavam fundamentados no geometrismo e no esquematismo presentes em suas pinturas corporais, decorações - pinturas e incisões - em vasos cerâmicos. Conforme testemunhou Montoya, “nunca tiveram eles ídolos, embora o demônio já lhes estava impondo a idéia de venerarem ossos de alguns índios” (MONTROYA, 1985,52). No outro extremo, transplantado, estava o estilo artístico europeu, o barroco, com suas características de dinamismo, suntuosidade e ornamentação. Expressão majestosa e triunfal do dogma e do poder das monarquias absolutistas em paralelismo com a naturalidade sintética de traços geométricos de uma sociedade totalizadora e igualitária.

A formação artística missioneira pode sugerir qualquer coisa de tardio ou defasado quando posta em confronto linear com a história dos estilos europeus respectivos; no entanto, não se trata de uma arte de simples imitadores, nem de uma cultura deslocada e epigônica, mas de uma aderência original de novas necessidades internas de expressão - fruto do referido embate. Ainda que os modelos continuassem correspondendo aos europeus, a expressão artística - representação - dissimulava imaginários, confrontos, conflitos e adesões.

O imaginário - dimensão psicológica - supria por meio deste recurso a um suposto irracional aquilo que pudesse estar faltando ao exercício da racionalidade e ainda, o imaginário estava munido de uma forma de vigência que decorria de dentro daquele exercício racional. Não residia em algum modelo de marginalidade ou de insuficiência que rondasse o racional; era, antes, uma forma de duplicação da racionalidade demandada pelo modo como a nova racionalidade desdobrou o seu lugar próprio.

²⁵ Este assunto será tratado mais detalhadamente no quarto capítulo.

Bosi, com observação atenta, escreveu: “tudo o que é necessário necessariamente retorna”, a repetição de fórmulas, o risco abstrato do desenho indígena, a expressividade fixa e retida, o re-iterar dos ritmos, a marcação regular de cada partícipe no coro e na dança (BOSI, 1992:47). Foram tentativas da busca de equivalência, alongadas nos espaços pouco iluminados da vida reduzida - não tão vulneráveis à ação extirpatória -, expressões da intenção de conjugar com fórmulas poucas e pregnantas o *ethos* indígena e a cristandade.

O estudo de Maria Inês Coutinho aborda a resistência pacífica guarani pelo estético. Para a autora esta foi a maneira que encontraram os guaranis de conservar aspectos de sua identidade cultural,

Durante o período de ação reducional em si, o que se identifica em termos de resistência passiva que, sob nosso ponto de vista, também pode ser considerada como informal. A partir da segunda metade do século XVII, não foi encontrado registro do guarani rebelde, profético e messiânico. Essas conclusões denotam que havia vários tipos de resistência, (ativa, passiva, religiosa) tendo essas modalidades ocorrido logo após o início do contato, mas o fato da resistência passiva ser mais incidente mostra que os elementos da cultura guarani persistiram, mesmo após o contato. Paradoxalmente, essa resistência informal, através do estético, assume uma forma concreta na iconografia de imagens (COUTINHO, 1996:42).

Pode-se variar esta interpretação para ampliar a compreensão do dinamismo deste processo. A intervenção da estética autóctone em obras de cunho religioso cristão pode representar uma tentativa de vontade sincrética por parte do artífice guarani, com a intenção de atribuir sentido ao seu trabalho e, especialmente, à sua utilidade diária de culto. A imagem dotada destes caracteres poderia ampliar seu pertencimento ao universo guarani mestiço, sentido conferido por um artista e uma sociedade em situação de fronteira. Essa seria a nuance pela qual a expressão criativa, emergida nos interstícios culturais, teria sentido dentro da existência. Sua concretude não pode ser considerada apenas como manifestação racional e intencional, mas, igualmente, como imanência de ícones referenciados na existência histórica e tradicional.

Admitir esta possibilidade não sugere que imagens pseudo-sincréticas, como a de Nossa Senhora da Conceição com traços biótipos guaranis, pretendiam significar a aceitação, pelo catolicismo, de valores religiosos indígenas num plano de influências mútuas. Estas estavam mais próximas de ser uma estratégia indígena para conferir maior significado à nova crença do que a abertura dos missionários ao “paganismo”. Os

jesuítas tiveram a astúcia de, singelamente, integrarem à vida leiga e religiosa costumes indígenas, sobretudo no campo das celebrações, mas, “a fim de não tornar a fé em Cristo pesada e triste, quando é um jugo suave e leve” (HAUBERT, 1990:177).

Sobre o referido processo, é importante, ainda, verificar que a situação de fronteira igualmente se estendeu àqueles índios que resistiram ativamente à condição reducional, converteram-se em testemunho da liminaridade que separava índios de cristãos, e índios cristianizados, legitimaram a ideologia da diferença. Muitos desses índios, geralmente pajés, aderiram a procedimentos cristãos para invertê-los e subvertê-los. Adicionaram às suas práticas imagens que anteriormente não existiam e instrumentos litúrgicos similares aos utilizados pelos padres. Haubert cita uma “igreja indígena” onde eram conservadas as ossadas de um xamã num aposento secreto com paredes ricamente decoradas, uma *espécie de santuário*, o que remete à adesão a objetos de adoração (HAUBERT, 1990:165), ou à prática de enterramentos de autoridades canônicas em igrejas, catedrais ou basílicas.

Estes momentos de totalidade dialética permitem analisar a realidade dos protagonistas da fronteira e a dimensão de suas identificações e compreensões. As ambivalências eram inúmeras. O fato de o padre Dobrizhoffer confeccionar rosas vermelhas com tecido, para ornar o altar, fazia com que ele fosse considerado um “xamã notável”. Vejam-se as considerações de Bhabha:

O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do *continuum* de passado e presente. Ele cria uma idéia do novo como ato insurgente de tradução cultural (2003:27).

Com tais pressupostos podem-se buscar as origens e as abrangências da situação de fronteira, as implicações do entre-lugar, como fenômeno histórico que teve seu início com uma interferência externa à lógica intrínseca da sociedade guarani. No entanto, concluiu-se incompleto por um rompimento que não pertencia a sua lógica intrínseca. Deixando um espaço de imprecisão,

a fronteira só deixa de existir quando o conflito desaparece, quando os tempos se fundem, quando a alteridade original e mortal dá lugar à alteridade política, quando o *outro* se torna a parte antagônica do *nós*. Quando a História passa a ser a *nossa História*, a História da nossa diversidade e pluralidade, e nós já não somos nós mesmos porque somos antropofagicamente nós e o outro que devoramos e nos devorou [grifo no original] (MARTINS, 1997:74).

As indicações de Martins possuem os conselhos do historiador italiano Carlo Ginzburg: “acerca da história humana sabemos e havemos de saber sempre muito pouco. Na falta de prova contrária, só resta postular, por trás dos fenômenos de convergência cultural [...] um entrelaçamento de morfologia e história”, para construir, assim, a reformulação do contraste entre “aquilo que existe por natureza e aquilo que existe por convenção” (GINZBURG, 1991:248-9).

Reiteram-se as reflexões acerca do hibridismo cultural fundado em decorrência do projeto totalizador da redução de indígenas à vida cristã, quer em suas crenças e rituais, quer enquanto movimento de representação do imaginário, expressando o que se pôde definir como *expressão de fronteira*. O significado maior desta análise deve ser relacionado, assim, à insurgência de um estilo original de arte, um estilo missionário e, acima de tudo, histórico, oriundo de ambas as contribuições, com a ressalva das devidas proporções. Para Bhabha, a arte que emerge dessa conjuntura “não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente” (2003:27). Na fronteira, a representação conseguiu fundir as duas vertentes da modelagem do objeto sagrado: reproduziu as formas do *ethos* católico da iconografia dos santos, anjos e sagrada família com o entalhe esquemático guarani.

Bosi trata das *expressões de fronteira* que se produziram no contato do erudito com o popular. No presente estudo, as suas reflexões sobre o popular podem estimular a percepção do nativo ao se separarem expressões em categorias *primitivas* e de *fronteira*, *puras e mistas*,

todas se equivalem antropologicamente. É papel da análise formal discernir os componentes (chamados em geral *traços*) de estilo que entram em cada rito, narrativa ou figura: e é trabalho de interpretação histórico-social colher os significados e os valores que organizam essas criações simbólicas (BOSI, 1992:47).

São ambas as interpretações que se busca aprofundar nos capítulos seguintes, examinando a história e a morfologia da estatuária, em especial da miniatura.

2. A AMBIÊNCIA BARROCA

2.1 O CONTEXTO CULTURAL BARROCO

En vez de hablar a su entendimiento, hablaban a sus ojos.

Padre José Manuel Peramàs, 1793

O estilo de arte barroca chegou à América como instrumento didático mediador da compreensão dos símbolos da religião católica romana por parte dos indígenas e no âmbito litúrgico-cultural do colonizador. No caso dos guaranis, além de suprir a dificuldade de comunicação oral nos primeiros contatos, veio introduzir imagens a um povo destituído de ídolos.

As representações barrocas são abordadas, neste trabalho, no âmbito da didática, como instrumento catequizador e de força persuasiva, envolvendo a cenografia barroca de intenção totalizante: artes plásticas, música, teatralidade, arquitetura e a estetização das práticas religiosas.

Para potencializar a perspectiva pela qual se analisa o contexto artístico barroco nas Missões, em geral, e o conjunto artístico aí inserido, das miniaturas, dispõem-se, inicialmente, das proposições metodológicas de Arnold Hauser (1973) e de Heinrich Wölfflin (1996). Ambos os referenciais teóricos fazem-se complementares, apesar das diferenças relativas à natureza artística. É considerado, nas teorias, o método de análise sociológica da arte (Hauser), somado à metodologia formalista (Wölfflin), em que são favorecidos os procedimentos de estudo da força de evolução interna da forma, expressa na iconografia. Não se pretende uma unidade entre os dois, mas uma complementariedade.

Hauser considera que a arte é a expressão de uma visão de mundo condicionada socialmente. O indivíduo e a sociedade são histórica e sistematicamente inseparáveis. Os artistas são, como as outras pessoas de sua época, seres sociais, produtos e produtores da sociedade. O homem cria-se à sua história, no sentido da teoria marxista, na medida em que confere um caráter de valor as realizações que satisfazem as suas necessidades. As expressões artísticas, nascidas das solicitações da vida prática, correspondem a realidades históricas.

Neste sentido, para o autor, a legitimidade da intenção na arte não se baseia apenas na constante intromissão da produção artística na práxis. Apóia-se também na circunstância de a arte nunca querer somente representar, mas também, simultaneamente, persuadir, domínio este fortemente barroco. Além de expressão, a arte manifesta solicitação, caráter propagandístico. A retórica, assim, torna-se um dos seus elementos mais importantes, “a mais simples e objetiva enunciação da arte é igualmente evocação (...), produção mágica da coisa e encantamento da pessoa” (HAUSER, 1973:95).

Heinrich Wölfflin²⁶ foi pioneiro nos estudos dos princípios formais que fundamentam a arte barroca, reconhecida como estilo somente no século XVIII. Não apresentou no seu estudo a intenção de analisar a beleza, mas de analisar o elemento através do qual a beleza ganha forma, sob o argumento de que esta tem um conteúdo significativo próprio, observando que tipo de percepção serviu de base às artes plásticas no decorrer dos diferentes estilos. Para o autor, dizer que a arte é simples reflexo da vivência não significa estabelecer uma comparação das mais felizes. Dessa forma, estudos que consideram a história da arte apenas como uma história da expressão expõem-se ao perigo de ser desastrosamente unilaterais. “É possível aduzir inúmeros argumentos em favor do conteúdo material; no entanto, é preciso levar em conta que o organismo de expressão nem sempre foi o mesmo” (WOLFFLIN, 1996:313). No caso da arte jesuítico-guarani, a alteração do organismo de expressão direciona a criação de um novo estilo.

Ferreira Gullar situa o barroco entre 1610 e 1750.²⁷ Na América espanhola, esta datação corresponde a quase totalidade do período das reduções da Província Jesuítica do Paraguai. Em 1610 foi fundada a primeira e, em 1750, foi assinado o Tratado de Madri, que ocasionou a expulsão da ordem em 1767/8.

²⁶ Heinrich Wölfflin, no princípio do século XX, elaborou um sistema de conceitos para a classificação das obras de arte. Tal sistema revelou-se bastante eficaz para a compreensão dos modelos artísticos do Renascimento e do Barroco, que foram tratados comparativamente pelo autor tomando-se por base a pintura, a arquitetura e a escultura. Wölfflin estabelece uma tipologia a partir de alguns pares de opostos como linear-pictórico, planar-recessional, forma fechada-forma aberta, unidade-multiplicidade. Esses conceitos fundamentais, como o autor designou, produzem ainda outros desdobramentos que podem ser expressos também em pares, como “estático-dinâmico”, “simétrico-assimétrico”, e assim por diante. Nesta perspectiva, o Renascimento aparece associado aos conceitos de *linear, planar, forma fechada, multiplicidade*, e também ao *simétrico* e ao *equilíbrio*, ao passo que o modelo barroco corresponde às idéias opostas: *pinturesco, recessional, forma aberta, unidade, assimetria, movimento*.

²⁷ O autor lembra que as datas nunca correspondem à realidade estrita, servindo somente como orientação. Os traços fisionômicos do Seiscentos começam já a delinear-se antes, assim como condicionam por outro lado a fisionomia do XVIII e após (WÖLFFLIN, 1996:19).

O esboço dessa delimitação histórica interessa do ponto de vista contextual do fenômeno cultural barroco. Conforme Boff, “os jesuítas, antes de virem à América, permaneciam dois anos em Sevilla, preparando-se” (BOFF, 2005:103). Estavam culturalmente inseridos nos acontecimentos artísticos da época, partilhavam da visão eurocêntrica humana e cultural, “eram homens de vasta cultura, representando mesmo toda a ciência e toda a cultura da época” (HARNISH, 1970:31). Parafraseando Hauser, eram seres sociais, produtos e produtores da sociedade.

Germain Bazin (1952), em *O barroco – um estado de consciência*, compreende o estilo além das suas características artísticas, literárias e musicais. Para o autor, representa uma sistematização de gosto que se reflete em diferentes níveis perceptivos vivenciais e comportamentais.

O barroco, como representação de uma realidade histórica, deve ser abordado como um período identificado por crises e instabilidades, uma época que se inebriou com a acumulação de poder e violência, com a dominação de terras e homens, com riquezas imensas e com uma brilhante habilidade artística. Como salientou Etzel:

Riqueza fácil e fabulosa em mãos de monarquias absolutas sem controle e entregue aos azares da vontade de um ser humano, e uma atmosfera religiosa reativa, violenta e impositiva, foram campo ideal para o desabrochar de um estilo artístico que deu vazão a todas as limitações criadas pela pobreza da Idade Média e pela sobriedade da renascença. O ambiente ibérico como que pedia a explosão do barroco, onde não havia limites para o sentimento artístico desde que se manifestasse na direção requerida pelas balizas da Contra-Reforma e do absolutismo (1974:36-37).

A consciência barroca debatia-se num movimento pendular de contrários, ora a claridade majestosa e triunfal do dogma e do poder, ora o escuro dramático da abismação metafísica. É em contrapartida a essa realidade que o artista funda em sua obra o espaço impalpável, fora de domínio ou controle, como uma aspiração à liberdade individual frente às forças objetivas do contexto. Ávila escreve que era uma só e mesma a realidade pretextual contra a qual o artista *jogava* a sua chance de afirmação da individualidade criadora e de expressão da sua conturbada visão de mundo (ÁVILA, 1980:50).

A constituição racional na qual se alicerçou o Renascimento não esteve totalmente desvinculada de certas superstições religiosas herdadas de uma tradição românica. Após séculos de um condicionamento regido pelo teocentrismo, o homem tentava conquistar a sua autonomia de consciência perante a idéia avassaladora de Deus.

Noções de humanismo, subjetivismo, naturalismo, somadas à certeza nova e desmistificada das leis que regem o universo, concorriam para a construção de uma imagem antropocêntrica e libertadora, transfigurada do mundo. Porém, esse salto do pensamento não se circunscreveu em seu inteiro alcance.

Na transição dos períodos Renascença-Barroco ocorreu uma transformação compositiva que evidencia o impacto causado pelas novas perspectivas científicas e religiosas, estigmatizadas pelo dilaceramento existencial, no termo utilizado por Hauser, pelo “*estremecimento metafísico*”. Enquanto o Renascimento solucionou suas composições a partir da apreensão de todos os elementos dentro do estudo da perspectiva – num grau muito maior de abstração e pretense controle dos fatos – condensando sua “realidade” no espaço de uma tela, o Barroco fez a captação instantânea da cena, como se enquadrada por uma máquina fotográfica. Além da retórica, havia a exploração do *trompe-l’oeil*, da ilusão de ótica, que conduz ao delírio e à vertigem e conseqüentemente à alegoria. Os elementos eram visualmente percebidos e explorados de maneira a fingirem uma realidade. O realismo barroco era usado para criar a ilusão.

Esse espaço barroco, operístico e inquieto – que continha o efêmero, o eventual – expressava uma visão de mundo transformada pelos estudos científicos que operaram na mentalidade da época. Copérnico descobriu que a Terra não é o núcleo do sistema. Em seguida, Galileu comprovou com a luneta o movimento dos corpos celestes. A Terra deixou de ser o centro do universo, e o homem deixou a posição de centro do mundo. Os domínios da Renascença foram abalados e passou a ser impossível condensar a realidade no espaço de uma tela.

A noção abstrata do espaço infinito no qual os corpos celestes estão girando tratava-se de uma realidade angustiante; a existência de um universo de conceitos relativos e antagônicos e a matização contraditória de uma consciência traumatizada pela historicidade. Esse espaço infinito, somado às explorações de novos continentes, que o homem já não governava e do qual pouco conhecia, que gerou o espaço barroco. O *trompe-l’oeil*, a ilusão, representou a tentativa de buscar nesse espaço aflitivo algo que o transcendia. Gullar define que o barroco busca a ilusão como uma forma de, sem poder mais negar a realidade, criar uma nova fantasia, a fantasia possível dentro de um espaço real que não se pode negar nem, tranqüilamente, assimilar (GULLAR, 2003:224).

Essa linguagem barroca, na sua urgência comunicativa, segundo Affonso Ávila, viria a colocar-se sob o primado de três elementos fundamentais: o lúdico, a ênfase visual e o persuasório (ÁVILA,1980:22). Esses três elementos, convergindo na feição característica do estilo artístico, acabariam mudando não só as regras do modo de formar do artista, como também, mais significativamente, as regras do ver e do sentir do homem do período.

As formas artísticas, nos seus objetivos expressivo, persuasório e comunicativo, acabaram, naturalmente, por fazer com que essa mesma propensão atingisse as demais formas de vida espiritual e social, colocando-as sob a égide de um estilo comum de representação, seja ele cotidiano, festivo religioso, seja pagão. Ávila define como *pacto lúdico* o que então se estabeleceu, tornando-se o elo de todas as manifestações de uma sociedade empolgada tanto pela terrenalidade e passionismo da religião, quanto pelo colorido exterior que a Igreja e o Estado emprestam ao ritual litúrgico e profano. A arte, para o autor, foi assimilada de tal maneira pelo sistema, na sua organização religiosa e absolutista, que terminou por adquirir nele uma função de estrutura, não apenas decorativa ou de fantasia (ÁVILA, 1980:36).

Somam-se aos abalos científicos e territoriais, os religiosos. A crise da teologia, atingida pelas descobertas supracitadas, juntamente com a Reforma religiosa liderada por Lutero, fez com que fossem necessárias novas estratégias para sustentação do triunfo da fé católica. Argan, explica que

A era da Contra-Reforma nasce antes do Concílio de Trento (1545), a resposta católica ao Protestantismo: é anunciada pela fundação da Companhia de Jesus (a milícia de Loyola é aprovada na década de 40) pela instituição da Inquisição (1542) e pela censura à imprensa (1543). Surge a arte rigorista: contrapondo-se à heresia, a arte é posta a serviço do culto (1992:68).

O valor da persuasão pelo visual já havia sido reconhecido por Loyola que, no final de sua vida, procurou sistematizar sua obra através do uso de imagens. Pretendia compor um livro em que estariam representadas as cenas evangélicas codificadas nos Exercícios Espirituais.

Novas saídas para esta crise de identidade foram negociadas com a realização do Concílio de Trento (1545 a 1563), que concedeu aos bispos espanhóis e portugueses uma importância especial, tendo em vista a nova perspectiva sobre um mundo que se expandira enormemente. Não foi só a luta contra os movimentos dissidentes da Reforma na Europa que ocupou um lugar central nas discussões do concílio. Para a reivindicação

de a Igreja ser a representante universal e única da verdadeira fé, foram igualmente importantes os desafios representados pelo recém-descoberto, mas não totalmente conquistado, mundo sul-americano. Para poder dominar um mundo que em toda parte se mostrava vulnerável, seja em consequência das descobertas científicas, seja dos novos movimentos religiosos e sociais, da ampliação geográfica e cultural, era necessário encontrar uma nova linguagem para o disciplinamento religioso, político e social.

Foi no barroco que se cristalizou a nova identidade corporativa da Igreja Católica e do poder absolutista. O movimento teve início na Itália, no centro do poder eclesiástico²⁸, e de lá se difundiu por toda a Europa, tendo êxito nas suas intenções de persuasão. O barroco também foi utilizado na “conquista espiritual” que intentavam as missões religiosas sul-americanas na busca de aumentar sua legião de fieis. Nesse momento, em que as forças da historicidade desencadeadas pela Contra-Reforma convergem para um eixo objetivo e se sedimentam num projeto de ação, o barroco alcança sua definição como estilo.

O Concílio de Trento indicou as diretrizes que conduziram a “conquista espiritual” na região. Com apoio político e intelectual e abrangendo o exercício dos poderes civil e militar, o projeto executado pelos jesuítas foi uma alternativa ao domínio das populações autóctones sem intervenção bélica.

A colonização americana foi decisiva para o êxito da Contra-Reforma. A repercussão da doutrina tridentina não seria a mesma caso não estivesse fortalecida e promovida pela expansão colonial ibérica. O obstáculo reformista empolgava a Europa e ameaçava de isolamento os países peninsulares católicos. O catolicismo, seja como religião, seja como expressão política, viu na saída para a América a manutenção de sua supremacia. A ideologia contra-reformista introduziu e fixou as formas multifárias do barroco. Além de ter a estética da conquista, seu componente de celebração dialogou com os cotidianos das populações europeias e estabeleceu interfaces com as culturas animistas.

²⁸ Em 1897 August Schmarsow retrocedeu as origens do barroco para data bem anterior à Contra-Reforma, situando-as em Miguelangelo, que foi realmente o artista responsável por este movimento, e nele comprometido espiritualmente, em todos os campos da arte: escultura, pintura, arquitetura e poesia. Veja-se HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 15.

2.2 A DIDÁTICA BARROCA

Defendia-se na época da implementação das reduções a opinião de que a “cristianização do índio deveria estar integrada à sua redução à *polis*, ou seja, à vida da cidade.” (KERN, 2007:7). Assim, a didática barroca converteu-se em elemento persuasivo na substituição dos aldeamentos guaranis - caracterizados por amplos territórios com limites difusos, compostos de *casas-habitação* relacionadas ao *terreiro/praca*, a *oka* -, pelos aldeamentos missioneiros, que se organizavam segundo um plano geométrico perfeitamente ordenado, em torno de uma grande praça quadrada. Esta alteração física abrangia os domínios culturais, religiosos e sociais.

A introdução da iconografia cristã teve como objetivo comunicar e persuadir. Cabe lembrar aqui que a cultura visual indígena guarani manifestava-se nos seus adornos, nas pinturas corporais e na decoração cerâmica – composições caracterizadas pelo geometrismo -, essencialmente abstratos, despojados de representações figurativas.

A parafernália litúrgica barroca causava grande impacto na população nativa, e os padres não demoraram a se dar conta disso. Orientados pelos ditames das estratégias contra-reformistas²⁹, utilizaram-se amplamente da imagem de Nossa Senhora da Conceição, a Virgem Conquistadora, empolgaram os índios com a operística barroca, visual, sonora e sensitivamente. Esses artifícios satisfaziam o sentido realista do índio, cuja mentalidade festiva compartilhava desse tipo de catequese lúdica.

Uma imagem da Virgem, prenda querida do santo Padre Roque, a qual havia sido companheira em suas peregrinações e que, colocada nalgum povo, depois de este se achar fundado, ele mesmo conduzia a outro. Assim, e com razão, chamava-a “A Conquistadora”, atribuindo à sua presença os sucessos prósperos de suas empresas. Nessa conquista ia-se para perder e para ganhar, pois fenecendo sua pintura e seus corpos, estes hoje gozam no céu da glória imortal (MONTROYA, 1985:200).

Os jesuítas criaram cenários envolventes e exploraram a força mitológica e alegórica da imagem barroca. A cenografia catequizadora abrangia desde o plano urbanístico das reduções até ritos festivos e religiosos. Houve um aproveitamento, por parte dos missionários, das afinidades místicas do canto, da dança e da palavra rezada, reinterpretadas nas longas orações, cerimônias faladas e nas teatralizações festivas. Era

²⁹ A Ordem dos Jesuítas não foi a única criada na primeira metade do século XVI com o intuito de contribuir com o processo reformador da Igreja. Os Teatinos (1524), os Irmãos Menores Capuchinos (1528), os Samascos (1537) e os Barnabistas (1539) constituem-se em outras ordens religiosas que podem ser consideradas nascidas reformadas.

necessário “despertar-lhes e gravar-lhes com o aparato litúrgico exterior uma inclinação interior para com a religião cristã” (SEPP, 1943:141).

Lafuente Ferrari qualifica o espírito do barroco como “emoções e vivências religiosas”, que não se materializam necessariamente em temas religiosos, mas que podem fazê-lo em qualquer dos motivos que palpitam naquilo que é eterno ao homem.³⁰

Sem oposição entre parecer e ser, a aparência implicava o ser, caracterizando uma concepção de verdade que não excluía a ilusão. A orientação da Contra-Reforma nas obras e nos gestos estabelecia uma seqüência lógica: imitação, gestualização e indução.

Todas as ruas da redução convergiam para a igreja³¹, o único edifício vertical do povoado, o centro espiritual e material a acentuar o sentido transcendente do projeto missioneiro, constituindo o principal marco morfológico da redução. Conforme Kern,

“na praça central a igreja dominava o povo inteiro, simbolizando o predomínio da idéia religiosa sobre a comunidade e materializando a autoridade dos missionários sobre o conjunto das Missões” (KERN, 1982:128). Os indígenas faziam uma idéia grandiosa da fé católica, impactados psicologicamente pelo juízo da onipresença de Deus representada pelo poder da igreja dentro da organização urbana, somada, entre outros, ao apelo sedutor exercido dentro do templo.

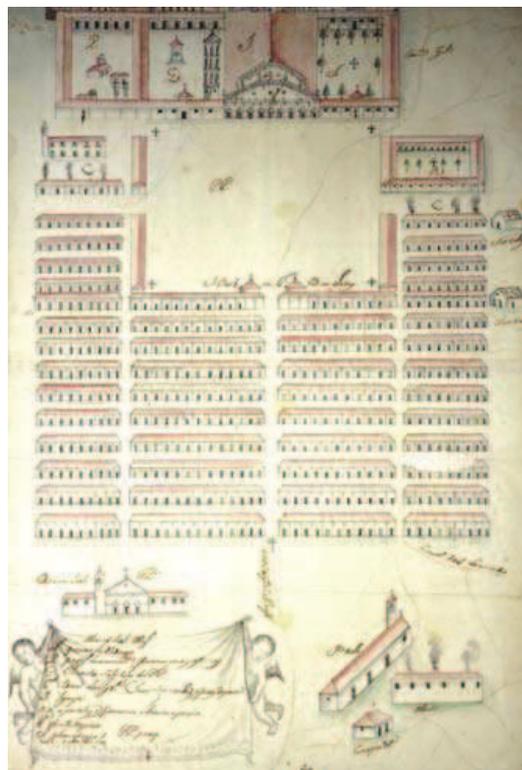


Figura 1: Plano de São Miguel Arcanjo

³⁰ Lafuente Ferrari apud HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1988. P. 26.

³¹ Para CUSTÓDIO, Luiz Antonio Bolcato. *Missões jesuíticas: arquitetura e urbanismo*, não se poderia mencionar a arquitetura jesuítica sem citar a igreja de Gesù, de Roma (Projeto inicial de Iacopo Barozzi, dito *Il Vignola*, arquiteto e teórico italiano (1507-1573) que escreveu em 1562 as *Regras das cinco ordens da arquitetura*). Além de ser um marco identificador da matriz da Companhia, ela foi amplamente utilizada como arquétipo nos projetos jesuíticos em todos os continentes, inclusive nas reduções da Província Jesuítica do Paraguai e na igreja de São Miguel. CUSTÓDIO, Luiz Antonio Bolcato. *Missões jesuíticas: arquitetura e urbanismo*. In <http://www.memorial.rs.gov.br/cadernos/missoes.pdf>.

Las iglesias constituían el centro espiritual y aun material en todas las Reducciones. La Casa de Dios, por su magnitud y por su suntuosidad, primaba por encima de todas las casas de los indios y por sobre la de los Padres (...). Gracias a su iglesia, cada pueblo tenía un alma, una vivencia propia y característica (FURLONG, 1962:203).

Todo o conjunto se ordenava em torno da “plaza mayor” e “ao longo de um eixo que se prolongava da entrada do povoado, atravessando a praça e acompanhando a linha de maior extensão da igreja” (KERN, 2007:5). A ordenação do todo era simbolicamente pensada: o eixo, que separava o povoado em duas partes, recebia o nascer do sol a leste e, a oeste, o crepúsculo. Independentemente da hora do dia, o sol iluminava o interior da igreja - voltada geralmente para o norte -, destacando a dramaticidade das figuras nos retábulos e das pinturas nas paredes.

A presença da igreja era complementada por uma série de marcos urbanos, cruzeiros, capelas, ermidas, colunas, que potencializavam as referências religiosas. Este conjunto materializava toda a produção arquitetônica e artística da redução. A identificação dos guaranis com estas edificações, principalmente a igreja, era significativa, e não sem motivo. Josefina Plá (1975) escreveu que “En la iglesia de la misión de San Miguel, honra y orgullo de Doctrinas, trabajaron mil indios durante diez años” (PLÁ, 1975: versão on-line³²). Além de construtores estavam envolvidas nesta tarefa inúmeras oficinas: escultores, pintores, oleiros, ferreiros, etc. Os guaranis eram promotores da cenografia construída.

Lacan (1982) definiu o barroco como a regulação da alma pela escopia corporal, que estava vinculada ao estímulo de todos os sentidos e determinava a subjetividade barroca. Dentro das igrejas,

As paredes estão repletas de quadros, com os mais característicos evocando de maneira “realista” os diversos destinos do homem após a morte. Nas paredes há também tapeçarias e, quando não há número suficiente delas, guirlandas e flores. O chão é coberto de tapetes e flores regadas com água perfumada. E o ar é aromatizado por velas, incensórios, defumadores, frascos de perfume! Porém, o que mais os encanta é a música e o canto. Acompanhado por um ou vários órgãos, violinos, violoncelos, trombetas, cornetas, harpas, cítaras, iras, flauta, o coro de cantores executa as peças mais difíceis e mais recentes da música sacra (HAUBERT, 1990:195).

³² Disponível em: <http://www.bvp.org.py/> (Biblioteca Virtual del Paraguay). Acessado em 13/09/07.

As igrejas possuíam de cinco a sete altares³³, todos ornados com retábulos de madeira – dourados –, os quais abrigavam esculturas de santos. As paredes comumente eram pintadas com passagens da vida de Cristo e cenas do Velho Testamento. No teto se explorava a técnica do *trompe-l'oeil*. “Todo el cuerpo de la Iglesia que no ocupan los altares está vestido de pinturas o lienzos de pincel muy exquisito” (FURLONG, 1963:224).

Dentre os conceitos principais que influenciaram o campo da arquitetura e dos ordenamentos urbanos, entre os séculos XVI e XVIII, estava a presença renascentista com seus avanços técnicos de base racional³⁴ e idéia de porte grandioso, somados a emoção, intensidade e dramaticidade do maneirismo, conjugando-se no estilo barroco caracterizado pela suntuosidade e pela ornamentação. Estes princípios estéticos foram trazidos enquanto bagagem cultural à América, na forma de diretrizes que representavam a civilização européia. Contudo, deve-se considerar a intercessão das Leyes de Indias, conforme Kern (2007), pois “desde o século XVI os soberanos tornam explícitas em leis as normas que devem organizar as novas cidades coloniais” (KERN, 2007:3). A cidade deveria ser projetada e as ruas e os quarteirões traçados “com régua e corda”, sendo, assim, totalmente regulares e geométricos.³⁵ Este modelo admitiu contínuas alterações após a conquista e durante o processo de miscigenação, assumindo novas variantes decorrentes de diferentes processos de aculturação.

Para o arqueólogo,

O povoado se materializa como uma síntese cultural de influências não apenas européias e indígenas, mas igualmente medieval, moderna e indígena (KERN, 2007:21).

Transplantaram-se para a América os templos floridos e carregados do barroco, aptos às celebrações triunfais, aos teatros, às cerimônias pomposas, às músicas festivas e aos excessos retóricos. O tratamento de palco, em razão da dramaticidade jesuítica, abrangia também o altar-mor e os retábulos, que representavam verdadeiros cenários

³³ Ver FURLONG, Guillermo, S. J. *Misiones y sus pueblos de guaraníes*. Buenos Aires: Ediciones Theoria, 1962, p. 221- 229.

³⁴ Os arquitetos baseavam seus trabalhos nos diversos tratados. As regras estéticas formuladas por Alberti tinham ampla aceitação.

³⁵ Kern acrescenta que, ao partirem para a América e ao se instalarem junto aos grupos indígenas nas “fronteiras do mundo civilizado”, os jesuítas necessitaram dos modelos rurais de implementação do cristianismo, passando a se guiar em parte pela experiência monacal beneditina, dos cistercienses (Ordem de Cister) e clunianenses (Ordem de Cluny); “passaram a seguir algumas das linhas gerais dos traçados dos mosteiros beneditinos medievais, adaptando-os aos “Pueblos de Índios” americanos (KERN, 2007:7).

laterais subindo ao encontro do teto da igreja, conduzindo ao “sentimento grandioso pelo espaço e pelo tempo” (HATZFELD, 1988: 240). Na redução de Loreto, “el altar mayor es obra prima, muy grave y hermosa, con diez estatuas primorosas” (FURLONG, 1963: 216). Havia no altar-mor das igrejas missioneiras a composição estética propriamente barroca,

A partir do século XV, os altares passaram a conotação de um espaço imaginário e, como tal, eram decorados à maneira de portas ou pórticos. O retábulo-mor dava acesso ao mundo sobrenatural. Sobre os altares, cortinas e panos simulados criavam um efeito cenográfico inerente ao espírito barroco (OLIVEIRA, 2003: 130).

As formas do altar, também dos coros e capelas, conduziam a visão pela passagem estreita realizada através de enquadramentos que interceptam as formas. Acompanhando coerentemente esse princípio, o espaço interior principal é visto, primeiramente, através de uma antecâmara que lhe serve de enquadramento.

Esse mesmo sentimento determinou a relação entre edifício, a igreja, e ao espaço circundante. Wölfflin observou que, sempre que possível, a arquitetura barroca procurou deixar um espaço vazio – uma esplanada – diante do edifício. Este aspecto já iniciara sua elaboração nas construções maneiristas, em geral, graciosas e preocupadas em integrar a obra ao ambiente, mas configurou-se no barroco.

O exemplo mais perfeito é a esplanada de Bernini na frente da catedral de São Pedro, em Roma. Se bem que esse empreendimento gigantesco seja único no mundo, a mesma tendência que levou à sua construção pode ser encontrada numa infinidade de realizações de menor envergadura (WÖLFFLIN, 1996:160).

Era necessário que o edifício e a esplanada mantivessem entre si uma relação recíproca, ou seja, concebidos a partir de sua vinculação, “uma vez que a praça é tratada como uma esplanada. Essa relação é, naturalmente, uma relação de profundidade”, de tal modo que, “mesmo quando o espectador já deixou atrás de si a esplanada e encontra-se diante da fachada, essa concepção de espaço continua a ser percebida.” (WÖLFFLIN, 1996:160).

A praça era o elemento organizador do espaço urbano, onde se concentrava o conjunto de atividades da comunidade. Essa função vinculava a cidade missioneira à espacialidade da aldeia guarani, elemento incorporado e adaptado na redução.

Neste espaço era potencializada a característica barroquista de sacralização da rotina, dando uma nova faceta ao tradicional esquema de acumulação de funções, que

definiam a centralidade urbana hispano-americana. A praça - mediadora das organizações e sistemas medievais, barrocos e maneiristas - era vestida e decorada conforme as ocasiões adequadas: cívicas, religiosas, culturais, esportivas ou militares. Era o local das manifestações imateriais das orquestras, dos coros em latim, missas, procissões, da dança e da encenação, das celebrações sacras, da recepção de autoridades, dos jogos, dos enterros e das festas, com ritos e vestimentas especiais.³⁶ Conforme o motivo celebrativo, as intervenções formavam sobre o espaço central do povoado uma nova e efêmera cenografia de arcos triunfais, altares portáteis, capelas domésticas, fogos, flores, plumagens, as chamas das velas, tochas, incensos, os toques dos sinos e outros mecanismos de persuasão e deslumbramento compositivos da mecânica comunicativa barroca.

Ao fundo, dando realce ao espaço aberto do teatro comunitário, estava a fachada da igreja completa com as portas e arcadas em face do claustro e do cemitério; “ela está centralizada em relação ao claustro e pelas oficinas artesanais, por um lado; e pelo cemitério e o cotiguaçu, por outro.” (KERN, 2007:21). Sobressaía-se em relação ao alinhamento do conjunto somente o pórtico da igreja, avançando sobre a praça.

A participação dos elementos que a envolvem - igreja, cemitério, cabildo, colégio, oficinas, vivendas, capelas -, orquestrando-se mediante este espaço, fazia com que as idéias fundamentais da didática barroca de participação e de persuasão fossem, assim, levadas à culminação.

Uma religião de imagens facilitava a comunicação com as populações indígenas mesmo após os jesuítas terem aprendido a língua nativa. Nas capelas os santos representavam exemplos a serem admirados e seguidos; eram modelo de conduta e devoção. Reforçando esse desígnio estava a sacralização da rotina social. Meliá a denomina de “socialização sacralizada”, organizada pelo soar dos sinos, um dos elementos fundamentais da gestão do cotidiano.

Não é apenas a liderança político-religiosa que se rotiniza, mas todas as atividades passam a ser ritual, e o emprego do tempo a ser organizado de maneira minuciosa. Foi no emprego do tempo e na ritualização de todas as funções que as missões deram a todos que as visitaram a maior impressão de ordem e acento religioso. Desde o levantar e a missa matinal, até o término do dia e a oração vespertina, todas as atividades se encontram transformadas num ritual.

³⁶ O inventário do povoado de São Miguel, realizado em 1768, cita “todos los trajes de los danzantes”. FURLONG, Guillermo, S. J. *Misiones y sus pueblos de guaraníes*. Buenos Aires: Ediciones Theoria, 1962. p. 177

Através da ritualização sagrada da atividade agrícola, e da ida ao trabalho em procissões com cantos, orações e a estátua do santo padroeiro, se obteve mesmo que os guerreiros trabalhassem no campo duas vezes por semana. Rituais eram também as grandes cerimônias, tais como as paradas militares, as visitas dos Bispos, governadores, Provinciais e Superiores. Estas cerimônias e grandes celebrações estavam perfeitamente inseridas na tradição dos autos sacramentais do teatro jesuítico (KERN, 1982: 140).

As manifestações de culto externo eram uma arma eficaz, um importante instrumento de controle social. A vigilância das práticas religiosas privadas, individuais, era praticamente impossível, visto serem dois curas administrando cada redução de até seis mil índios. As festas constituíam, mesmo atrás de uma aparente componente lúdica, um espaço de cerceamento, catequização e também ressignificação. Visavam erradicar os festins pagãos, as bebedeiras, em favor das novas celebrações que honravam o Estado e a Igreja. A linguagem simbólica da celebração procurou substituir referenciais indígenas de devoção e entretenimento,

Os apelos visuais e sensoriais de celebração dessa ordem mostravam-se um recurso pedagógico perfeitamente adequado para uma população iletrada e sem instrução cristã. Através das festas a Igreja procurava dirigir-se, numa linguagem plástica, cênica e atraente (MARTINS, 2005: 81).

As festas proporcionavam, na interpretação de seus símbolos, o entendimento formal e ideológico do *fato barroco*.³⁷ Pretendiam prender os índios à magia admoestadora do poder de Deus e dos santos, num espetáculo sobre o qual se sobrepunham os poderes terreno e extraterreno da religião. Sob o manto coletivista da ordem festiva, propiciava-se ao indivíduo um espaço para sua fruição particular, fosse ele protagonista, fosse espectador; “espaço de individualidade análogo, metaforização espacial de um corte na fugacidade do tempo, a busca de apreender-se concretamente” (ÁVILA, 1993:238).

Este, possivelmente, era o momento de interromper a dura faina e pôr à mostra a gratidão pelo auxílio dos santos na prodigalidade da colheita agrícola, domínio de pestes e pragas, doenças, etc. Mas, simultaneamente, de exteriorizar a *vontade de festa*, própria da cultura indígena, arraigada no seu caráter comunitário, na transcendência do sentimento coletivista³⁸, e, ainda, por outro lado, converter-se no grande ensejo pessoal

³⁷ Termo utilizado por Affonso Ávila para definir o complexo festivo barroco.

³⁸ Sobre o gosto dos guaranis por festas ver: (SEPP, 1943: 230-239).

do artista diante da homogeneização ideológica, um espaço de existência paralelo, tanto para os escultores e pintores, que tinham suas obras admiradas pelos visitantes, como para os demais artesões, músicos e atores, “a fiesta duraba varios días, en los indios se lucían exhibiendo sus habilidades en torneos, representaciones dramáticas, música y bailes” (FURLONG, 1963: 295).

Furlong, citando o padre Peramás, descreveu: “aun en las grandes ciudades se celebrarían las funciones litúrgicas con más pompa y esplendor. Artesonados, cúpula, columnas, altares, todo se hallaba revetsido de oro y de pinturas” (FURLONG, 1963: 272), estimulando os índios a colocarem em evidência toda a sua exaltação piedosa na manifestação das relações coletivas. As festas proporcionavam um valor adicional ao sentimento de identificação dos guaranis com as suas obras servindo como instrumento aliciente para além das simples argumentações racionais da “Verdade revelada”.

A música foi um dos fatores determinantes no processo catequizador; “se constituyó en uno de los principales motivos de atracción y permanencia de los indígenas en las Reducciones” (SZARÁN e NESTOSA, 1999: 63). O papa Benedicto XIV refere-se aos resultados da prática musical em carta aos bispos, em fevereiro de 1749:

Apriendem fácilmente todo lo que pertenece al arte de la música. Tomaron ocasión de esto los misioneros, valiéndose de piadosos y devotos cánticos para reducirlos a la fe de Cristo (SZARÁN e NESTOSA, 1999: 63).

O centro de difusão da música e fabricação de instrumentos musicais estava na redução de Nossa Senhora dos Reis Magos, mais conhecida como Yapejú. Vários padres aptos a ensinar e compor melodias estiveram nas reduções, contudo, talvez a obra mais conhecida e difundida seja a colossal tarefa desenvolvida por Domenico Zipoli, estabelecido em Córdoba e dedicado fundamentalmente à criação de obras musicais. Padre Antônio Sepp, que esteve nas reduções desde 1691 até sua morte em 1733, introduziu no Novo Mundo instrumentos como harpas, clarinetes, trombetas, zamponas, órgãos, entre outros, que compunham a nova corrente musical surgida na Europa em inícios do século XVII, a exemplo do estilo vienense, com o qual apareceram as primeiras orquestras, antecipando a emancipação da música instrumental.

De uma sociedade barroquizada, fazia parte a ópera, o teatro e a dança. Nessa época, a Redução de Yapeju era consagrada como “centro musical do sul da América do Sul, ou talvez de toda ela. Músicos de Buenos Aires iam para lá para maior aperfeiçoamento” (ANDRIOTTI, 1994, 1995, p. 19-23) periodicamente seus concertistas faziam

apresentações na capital do Prata e realizavam intercâmbios com as demais reduções (GOLIN, 1999:350).

O padre José Manuel Peramás assim descreveu as práticas musicais aplicadas ao cotidiano missionário:

Los guaraníes cantaban diariamente durante la misa, acompañados del órgano y los demás instrumentos. Por la tarde después del rosario, se entonaba un breve motete en honor al Santísimo Sacramento y de María, la Madre de Dios, al cual respondía todo el pueblo.” (SZARÁN e NESTOSA, 1999: 64).

Na mesma constância em que estavam presentes as imagens de anjos e santos - para ressaltar sistematicamente a existência e o alcance de Deus, lembrando as virtudes e graças concedidas -, estavam as representações do demônio e as ameaças do mal, presentificando a existência do Diabo em sermões, imagens e advertências, lembrando, com isso, a importância de Deus. “As cerimônias rituais rememoravam esse combate entre o bem e o mal e reforçavam a necessidade de manter a vitória do bem. Tanto quanto Deus, o Diabo era onipresente e estava sempre pronto a intervir com o intuito de se apoderar das almas dos homens.” (FLECK, 2003:23). Segundo Cardiel, “hay también variedad de danzas de ángeles y diablos con el traje correspondiente, peleando unos con otros (apud FURLONG, 1962: 489).³⁹

A cosmovisão guarani não concebia o mal e o demoníaco com a mesma intensidade e conotação simbólicas que o catolicismo. O mal, ao contrário, constituía a fração que equilibrava a dualidade existente nas divindades, dentro do princípio da complementaridade. Por isso, os missionários buscaram a eliminação da heteronomia indígena, vinculando o mal a doenças, pestes e castigos.

Somente a prática constante do bem poderia assegurar a proteção contra o mal. A frequência das enfermidades, epidemias e ataques constantes, que normalmente levavam à morte, reforçava a idéia de que era preciso estar sempre a postos, obedecendo às normas da conduta religiosa e em dia com as devoções. Era preciso que essas assolações não fossem relacionadas ao descaso de Deus; assim, a culpa recaía sobre os maus comportamentos dos neófitos e sobre as intervenções do Diabo. Sobre as tentações do demônio, Montoya escreveu: “embora o demônio incitasse seus índios ao mal, estes o repeliam, resistindo as suas persuasões” (MONTROYA, 1985:182).

³⁹ Sobre os temas teatrais representados nas reduções, ver: FURLONG, Guillermo, S. J. *Misiones y sus pueblos de guaraníes*. Buenos Aires: Ediciones Theoria, 1962. P. 487-492.

Posteriormente reproduz as súplicas de um índio recém-convertido (que antes servia ao “demônio”):

Deus Pai, Deus Filho, Deus Espírito Santo, perdoa meus pecados, para que este demônio me deixe! Confesso que fui um grande pecador e um homem muito mau. Perdoa-me tua Misericórdia, para que este espírito maligno, vendo-Te ajudar-me, afaste-se de mim! (MONTROYA, 1985:217).

A imposição do batismo também fazia parte da pedagogia jesuítica, de maneira que este rito separava os merecedores do “reino dos céus” e os que “arderiam no inferno”.⁴⁰ Frente à ameaça do sofrimento, o sacramento do batismo representava, num breve gesto, a absolvição de todos os “pecados”, ainda que, possivelmente, a compreensão de “pecado” para os guaranis não equivalesse à católica. Por outro lado, para os missionários correspondia a mais uma alma salva do demônio, mais uma “ovelha para o rebanho do bom pastor”.

Para Fleck, as novas (e almeçadas) atitudes dos indígenas diante da morte e a disponibilidade para os novos padrões comportamentais e espirituais são realçadas em registros que referem que “rendíanse a la disposición divina con grande conformidad y paciencia. Acudían los días de fiesta los que podían tenerse en los pies de tres y cuatro leguas cargadas de sus hijuelas por hallarse presentes a la misa y doctrina, disponíanse con grande fervor para la muerte” (FLECK, 2003: 25).⁴¹

O demônio só se faria presente se os pensamentos, atitudes e condutas humanas fossem propícias. E neste sentido a didática missionária, sem acatar a recomendação do Santo Concílio de Trento, de que os milagres e as relíquias deveriam ser muito bem estudados pela Igreja antes de serem reconhecidos, valorizou os milagres e as aparições relatadas pelos índios. São numerosos os casos relatados em documentos da época, como nas Cartas Ânua, e nos textos de *A conquista espiritual*, de Montoya, e *Viagem às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos*, do padre Sepp. Estas narrativas permitem avaliar o impacto dos “milagres” sobre as condutas dos índios reduzidos e a edificação dos relatos pelos missionários. Imagens que “transpiravam suor

⁴⁰ Sobre a aflição em receber o batismo o padre Montoya escreveu: “uma velha índia infiel, adivinhando sua morte próxima, tomou um bastão e nele apoiada, partiu rumo ao povo, com o intento de tornar-se cristã”, mais adiante, acrescenta que, após ter recebido o batismo, “perdeu ela, contudo, quase no mesmo instante a fala e despediu-se para o céu a sua alma ditosa”, fato, que segundo o padre ocorria freqüentemente, “deu-se coisa idêntica com outros velhos que, mesmo batizados com saúde, de repente morriam” (MONTROYA, 1985: 216).

⁴¹ Cartas Ânua de la Provincia del Paraguay – Anos de 1672 – 1675. Traducción de Carlos Leonhardt S. J.. Buenos Aires, 1927. (Mimeo) p. 34. In FLECK, 2003.

copiosíssimo” são exaustivamente citadas na obra de Montoya, como também, aparições de santos e do demônio expondo “sugestões e tentações” (MONTTOYA, 1985: 240-217), incêndios contidos por Deus, intervenções da “Mãe de Misericórdia” (SEPP, 1943:221 e 63), e outros.

A perspectiva de “redução” era totalizadora, abrangendo desde o espaço físico até o psicológico. Em razão disso modificou, em diferentes níveis, todos os aspectos culturais indígenas.

2.3 AS OFICINAS, O LUGAR DO FAZER ARTÍSTICO.

Nas reduções se caracterizou uma *tipologia urbana missioneira*⁴² organizada a partir de um traçado viário estruturado por duas ruas principais que se encontravam no centro da praça. O primeiro conjunto, já referido, era uma grande estrutura, com a igreja ao centro, de um lado o cemitério e do outro, o claustro e as oficinas e depósitos ao redor de dois pátios. No primeiro pátio⁴³, ficavam a residência dos padres, o local onde ensinavam ofícios aos meninos, a sala de armas, a dispensa e o refeitório dos missioneiros. No segundo e maior pátio, se localizavam as oficinas, “en que ejercem los indios todo género de oficios: herreros, carpinteros, estatuarios, doradores, plateros, tejedores, sombrereros, rosarieros, pintores, fabricantes de órganos, campanas, y todo lo perteneciente al bronce” (Cardiel apud FURLONG, 1963:257). A organização das atividades artesanais seguia um modelo já milenar, iniciado na Idade Média européia.

Os primeiros registros do desenvolvimento dessas funções datam de 1616, na redução de Itapuá, com o padre Verger, “executando e ensinando trabalhos de escultura e pintura” (MARTINS, 1992: 61). Antes dele teria chegado o irmão Bernardo Rodríguez (1615-1620), vindo do Peru, após, o belga Luis Verger (1616 -1671), Luis de la Cruz (1636-1671), também belga. Primolli aporta na segunda década do século XVIII, em 1717. Antonio Sepp e Brasanelli, que trabalharam nas reduções de 1691 a 1728, trouxeram a grande influência das esculturas alemã e italiana, com composições de movimentos e gestos amplos.

⁴² Alguns componentes urbanísticos podiam variar, mas obedeciam sempre ao mesmo esquema geral. CUSTÓDIO, Luiz Antonio Bolcato. *Missões jesuíticas: arquitetura e urbanismo*. Disponível em <http://www.memorial.rs.gov.br/cadernos/missoes.pdf>.

⁴³ Atrás deste bloco e cercada por um muro de pedra, localizava-se a quinta dos padres, com pomar, horta e jardim. Era uma estrutura fechada, organizada sobre um mesmo alinhamento frontal, com poucos e definidos acessos em relação à praça e ao restante do espaço público.

Para Furlong:

los maestros fueron relativamente pocos, y además de ser pintores e escultores, eran arquitectos y apriorísticamente hermosos de creer que fueron relativamente pocas las obras que ellos hicieron personalmente, aunque es muy posible que dieran la última mano a no pocas de las producciones de los indígenas (1963:496).

A arte missioneira utilizada na decoração das igrejas e capelas, nos altares e nichos (externos e internos) era fundamentalmente anônima. Não havia interesse em destacar nomes ou enaltecer esforços individuais, o que poderia fomentar a vaidade pessoal e desviar a razão essencial da arte, que estava em seu potencial didático e ilustrativo. As raras atribuições de obras estão nos relatos de cronistas, que informam obras do padre Sepp, como o retábulo da Virgem de Altoetting, do irmão Brasanelli, autor do retábulo-mor de São Borja, e pinturas atribuídas a Verger. Josefina Plá (1975) cita dois nomes de indígenas assinados⁴⁴, um em gravuras, Juan Yaparí, e outro em pintura, José Kabiýú. São exceções e podem referir-se não ao artista, mas a algum cacique importante.

Nas oficinas os jesuítas delegaram a uma elite intelectual e artística – formada por filhos de caciques e indivíduos que demonstrassem aptidão – o ofício das artes e das letras, o entalhe e a policromia da madeira, a música, a confecção de instrumentos, entre outras atividades. Fazia parte da experiência de integração cultural posta em prática pelos jesuítas desenvolver as capacidades intrínsecas ao indígena. Na organização das oficinas, possivelmente, consideraram a propensão guarani para trabalhos comunitários, em que a utilização comum, assim como nas aldeias, constituía a razão para o ofício. As atividades eram também um método de integrar o indígena à crença pela ação e evitar o ócio.

Existe uma lógica relacionada às tarefas quotidianas, muito comum nos estabelecimentos religiosos cristãos, desde a Idade Média, relacionados com estas características do sistema de auto-suficiência: *Ora et labora*. Uma das conseqüências é a de que a inatividade e a falta de ocupação são inimigas da alma. Outra é a de que quem não trabalha com as próprias mãos não deve comer. Nos mosteiros medievais, estas atividades eram sempre realizadas pelos monges e nos povoados missionários pelos neófitos guaranis (KERN, 2007: 17).

⁴⁴ Sepp refere-se ao índio “Inácio Paica”, como músico distinto e habilidoso construtor de instrumentos musicais e armas. (SEPP [1691], 1943: 234)

Os ateliês eram centros econômicos, administrativo e socialmente autônomos, mas ligados diretamente aos padres (BOFF, 2005:121). As oficinas hispano-americanas funcionavam a partir do trabalho comunal, como uma corporação gremial, aos moldes das antigas corporações medievais, sob a monitoria dos curas. Vejam-se as considerações de Hauser:

Os artistas, enquanto membros de uma oficina, se integravam a uma comunidade de trabalho. A oficina é a forma mais característica da organização do trabalho artístico na Idade Média (...), a cujos pressupostos pertencia a “cultura autoritária obrigatória” (1973: 153).

O artista, escultor ou pintor, era isento de tributação e digno de admiração, pois dava forma aos santos, que seriam venerados no cotidiano da redução. O chamado *artesano mayor* manejava o sagrado, por suas mãos, rudes pedaços de madeira transformar-se-iam em belas imagens da Virgem, de Cristo e dos santos. Era, assim, investido de um carisma e dignidade indefinidos, mas presentes, “o artesanato era considerado uma espécie de nobreza, dentro desta elite são as aptidões pessoais que regem a especialização” (HAUBERT, 1990:262). Josefina Plá chamou a metodologia jesuítica usada na escolha dos artesões de *psicología de la vocación*.

O período áureo de produção artística e evangelização só se deu após 1640, com a estabilidade propiciada pelas instalações definitivas e após o recuo dos bandeirantes, derrotados na batalha de Mbororé, em 1641.

Até o combate de Mbororé, em 1641, a atividade missionária platina sofreu os intensos ataques bandeirantes, os quais chegaram a forçar o êxodo das populações indígenas do Guairá e do Tape. Foi somente após este combate, no qual se destacou o recém criado exército guarani, que a atividade escravagista dos paulistas diminuiu sensivelmente na bacia platina. Estabeleceu-se um período de calma interna, no qual as conseqüências dos conflitos anteriores, os novos valores nascidos da integração cultural indígena com a espanhola, as relações econômicas e militares, que se desenvolveram com a sociedade colonial e o crescimento demográfico (KERN, 1982:13).

A admiração frente aos remanescentes escultóricos é acentuada quando se considera a ausência de tradição⁴⁵ guarani na composição de representações figurativas, sejam pintadas, sejam esculpidas. Padre Sepp, em descomedida narração, coloca que

⁴⁵ O termo *tradição*, neste contexto, está vinculado a hábito, uso. Susnik (1986) relata que os índios desenvolviam trabalhos em madeira, confeccionavam arcos e pontas de flechas, trabalhavam alguns

para os serviços mecânicos tem olhos de lince. O que viram uma só vez, pode-se estar convencidíssimo que o imitarão. Não precisam absolutamente de mestre algum, nem de dirigente que lhes indique ou esclareça sobre as regras das proporções, nem mesmo de professor que lhes explique o pé geométrico. Se lhes puseres nas mãos alguma figura ou desenho, verás daí a pouco executada uma obra de arte, como na Europa não pode haver igual (1943:234).

A capacidade do guarani para o desenho, a pintura e a escultura era expressa, pelo testemunho dos jesuítas, em “uma rara habilidade para copiar e imitar estampas, gravuras ou modelos que lhes eram apresentados” (GUTIERREZ, 1987:34). Pode-se dizer que o sistema de trabalho nos ofícios artísticos fundamentou-se sobre a cópia, sendo o mérito do artesão medido pela eficiência em reproduzir o modelo, ainda que, devido aos objetivos da catequese, se admitisse uma condescendência plástica. No século XVII foram mais freqüentes as referências a estas qualidades, indicando uma maior liberdade criativa através do século XVIII. A característica copista não se aplica às miniaturas, nas quais a composição da indumentária e de atributos era definida pelo artesão, visto a significação conferida a estes.⁴⁶

Os padres costumavam acompanhar diariamente a confecção das esculturas. Pelo menos nos primeiros anos, esta devia ser uma participação obrigatória, o que mudaria com o passar do tempo e das gerações, estando os padres em condição de seleccionar os artesões mais “hábeis”. Os chamados *Alcades* ficariam à frente do grupo de trabalho, substituindo aos missionários em procedimentos secundários. Sepp, quando relata a “ordem do dia dos missionários”, menciona duas visitas diárias às oficinas: “depois que instruí os músicos e dançarinos, visito as outras oficinas (...), verifico o que estão talhando os escultores, o que pintam os pintores [...]”. Na segunda vez, “às duas horas o sino grande dá o sinal de trabalhar. Daí torno a visitar as oficinas” (SEPP [1691], 1943: 141-142). Não se descarta a possibilidade de haverem atuado nas reduções mestres europeus não pertencentes à Ordem e crioulos, ainda que em número muito limitado.

Ficava a cargo dos padres, possivelmente, a elaboração de componentes mais complexos das esculturas, como mãos e cabeça, ou ainda, de artífices especialistas nestas partes - rostos, membros, cabelo -, o que evidencia uma produção em série e a circulação dos executores e dos jesuítas monitores, ocasionando uma uniformização

discos em forma piramidal para adornos de colares e figuras que representavam o sol e, também, elementos utilitários, como recipientes e bancos cerimoniais. Ver: BACHETTINI, 2002: 125

⁴⁶ Este aspecto é abordado no IV capítulo.

parcial dentro da diversidade. Consta também que fragmentos de imagens foram importados da Europa. Este constitutivo não ocorre nas imagens de pequeno porte, visto que estas raramente possuem encaixes.

É conhecido o procedimento de composição da escultura a partir de gravuras e ilustrações trazidas da Europa. Um indicador desta informação é a repetição de modelos em diferentes reduções. Encontram-se no México, na *Puebla de los Angeles*, gravações similares às executadas na região dos Trinta Povos. No Museu de Luján (Buenos Aires) há uma imagem de Santo Inácio de Loyola com traços comuns à imagem do mesmo santo que está no Colegio del Huerto, de Santa Fé.⁴⁷ Os padres solicitavam com freqüência aos seus superiores o envio de livros de arte, mas careciam de modelos diretos para cópia. Dessa forma, recorria-se ao uso de estampas, das quais se utilizavam vários povoados missioneiros. Há menção sobre a importação, sobretudo da Itália, de pequenas imagens feitas de barro cozido, modelos de tamanho reduzido, ampliados nas oficinas.⁴⁸

Se realizaron cuadros sobre grabados; esculturas sobre pinturas y estampas. Esto explica, como se indicó, algunas de las características del arte misionero. También debieron de realizarse en cierta escala y a cierto nivel, copias de copias, es decir, copias de obras ya realizadas localmente, o copias secundarias. Y no descartamos, en lo que a escultura se refiere, los casos en que se importaron cabezas y manos de talleres europeos, acoplándolas a cuerpos de hechura local (PLÁ, 1975:86).

As pinturas e as esculturas eram abundantes não somente porque a didática barroca recomendava, mas pela disponibilidade de mão-de-obra e matéria-prima. Cada povoado contava com trinta a quarenta homens trabalhando nas oficinas. Ao longo de alguns anos, a produção deveria ser profusa, visto que a comercialização dessas peças era insignificante⁴⁹, com grande parte permanecendo na redução de origem. Suas finalidades principais eram decorar a igreja – altares e nichos internos e externos. Algumas eram destinadas a ornamentar capelas nas chácaras, estâncias, ervais e lavouras de algodão; outras utilizadas em oratórios e práticas pessoais e domésticas.

⁴⁷ Furlong aproxima várias obras realizadas no período missioneiro em lugares distintos. Ver FURLONG, Guillermo, S. J. *Misiones y sus pueblos de guaraníes*. Buenos Aires: Ediciones Theoria, 1962. P. 507 – 515.

⁴⁸ Ver PLÁ. Josefina. *El barroco hispano-guaraní*. Asunción: Editorial del Centenario S.R.L., 1975. Primeira parte, IV - *Los Tallares Misioneros* (XII – Modelos).

⁴⁹ Bruxel (1978) argumenta que era quase nulo o mercado externo dos produtos artísticos indígenas. Boff (2005) faz referência a encomendas de objetos artísticos (retábulos, pinturas, esculturas) de cidades como Asunción, Corrientes, Santa Fé e Buenos Aires, que contribuíam para assegurar uma produção regular e intensa (2005: 122).

No que tange à quantificação das obras produzidas, não há um consenso nas quantias citadas na historiografia. Harnish (1960) sugere cerca de mil produções, Furlong (1963) refere-se a duas mil imagens; Josefina Plá (1975) afirma que seriam pelo menos o dobro. A contagem do acervo é dificultada pelos êxodos (1756, 1767, 1801), roubos, incêndios, falta de conservação, transportes precários e outro fatores que contribuíram para perda desse patrimônio. Trevisan (1978) lembra que, em 1828, 60 carretas de bois do caudilho uruguaio Frutuoso Riveira transpuseram o Ibicuí, carregando estátuas, alfaias, sinos e outras relíquias, e ainda, um certo “padre espanhol” teria abarrotado cinco caminhões repletos de imagens missioneiras, que teriam sido encaminhadas para uma exposição “em nome do governo do Rio Grande do Sul e do município de São Luís” na mostra mundial. No entanto, nem bem havia terminado a exposição as imagens desapareceram; uma ou outra reapareceu, posteriormente, nos Estados Unidos. “As mais belas encontram-se em São Luís de Missouri, enfeitando altares em igrejas da cidade” (TREVISAN, 1978:42).

Tomando por base a análise dos remanescentes, tem-se a impressão de que os guaranis se dedicaram muito mais à escultura do que à pintura. No Inventário da Imaginária Missioneira realizado por Coutinho e Vieira (1993), as pinturas representam 0,6% do acervo catalogado. Bruxel (1978) indica que os índios se dedicavam muito mais à escultura do que à pintura. Para o autor, isso se dava em razão de as “telas e tintas serem então caríssimas” (BRUXEL, 1978:111). Oliveira (1993) justifica o maior número de esculturas pela dificuldade em encontrar os materiais adequados. Entretanto, para Coutinho (1996), isso se dava devido ao talento trimidimensional do indígena, já presente antes do contato.

Neste sentido é importante destacar que os materiais para pintura poderiam ser perfeitamente os mesmos utilizados para escultura. Existem registros de pinturas sobre madeira, nas quais as tintas, certamente, eram as mesmas utilizadas para policromia das esculturas. Além disso, havia oficinas de tecelões, a partir da onde poderia se dispor de telas de algodão. De outro lado, o estudo detalhado de Furlong (1963) evidencia a profusão de pinturas nos templos. Mil e quatrocentas pinturas cobriam o forro e as paredes da igreja de Santo Inácio Guaçu. Possivelmente, os poucos remanescentes devem-se à qualidade altamente precível do material. Segundo Plá,



Figura 2: Detalhe do afresco da Redução de Santa Rosa, Paraguai.

En la pintura sobre tela se empleó casi siempre lienzo de algodón – los indios mostrábanse reacios al labore del lino, y los lienzos de este material tenían que ser importados – El lienzo de algodón se presta mucho menos para la pintura y esto há repercutido muchísimo en la conservación deficiente y desaparición temprana de las pinturas misioneras (1975: 88).

Os guaranis tinham profundo conhecimento dos materiais da natureza (madeira, pedra, pigmentos) que foram utilizados, junto aos estudos dos padres, na adequação às novas necessidades. As técnicas tradicionais da escultura européia adaptaram-se bem ao uso do cedro e de outras

madeiras americanas, bem como das tintas procedentes de elementos naturais locais.

Referente à tecnologia utilizada na elaboração das esculturas, consideram-se o suporte (matéria-prima), o tipo de talha, os acabamentos, a policromia e as técnicas de carnação e douramento, a estrutura e os tipos de peças.

A matéria-prima mais utilizada para escultura era a madeira, sendo, em grande parte, de tipo avermelhado, possivelmente cedro.⁵⁰ Madeiras mais claras também foram utilizadas. Já nos primeiros anos da experiência, lê-se: “de primera calidad la madera que les ofrecen sus tupidas selvás” (CARTAS ÁNUAS 1637-39. In FURLONG, 1963: 159).

Se empleaban el tayí (tajivo) el urunday, el quebracho, pero para las pinturas o para las imágenes o tallas que debían llevar dorado o plateado, se usaba el cedro (PLÁ, 1975: 87).

As contas do terço e as estátuas às vezes são feitas com nós de pinho americano *curiy*: o fogo faz a resina vermelha fundir e dá a esses objetos um verniz de grande beleza (HAUBERT, 1990: 212).

O número de peças esculpidas em pedra é pequeno, sendo o material utilizado somente na parte externa dos templos e na cantaria, realizados sobre um arenito típico da região chamado “pedra grés” ou “asperão”. Em pequena medida foi esculpido o mármore; em Santa Maria de Fé foram encontradas duas estelas talhadas.

Coutinho e Vieira (1993) observaram nas obras, em termos de acabamento da superfície, que “(...) tanto da madeira quanto da pedra apresentam-se lisa, sem marcas

⁵⁰ O cedro pode ser encontrado desde as matas do interior do Rio Grande do Sul até Minas Gerais, em florestas semidecídua e pluvial atlânticas.

de goivas” (COUTINHO E VIEIRA, 1993: 33). Posterior a este procedimento aplicava-se uma base para sustentar a policromia das peças. A primeira camada consistia de cola animal, comumente conhecida como “colagem”, a qual Harnisch cita como “aquela camada finíssima de estuque sobre a qual eram aplicadas as tintas”.⁵¹ Em seguida eram aplicadas sucessivas camadas de gesso, produzindo na peça uma superfície lisa, homogênea e impermeável.⁵² Nas áreas de carnação (partes do corpo não cobertas pela roupa) e indumentária era aplicada sobre a camada de gesso a pintura com pigmentos naturais, a óleo ou têmpera. Os pigmentos naturais não se prestavam à preparação da tinta a óleo. Sobre essas tintas, Plá explica:

Los jesuitas carecieron, dada la época, de la versación técnica necesaria para obtener pinturas adecuadas a las nuevas condiciones climáticas. Ya observa Jarque que "pocos son los colores que acá llegan sin alterar, por lo que son muertas las pinturas, y luego pierden su viveza". Parece sin embargo que los jesuitas trataron de poner remedio a esos inconvenientes; y hasta, según datos, recurrieron para ciertas pinturas de techos, etc. a los conocimientos que los indígenas tenían de algunos tintes vegetales a través de su práctica en el teñido de tejidos. En cambio es probable que algunos de esos colores vegetales y algunos otros de procedencia igualmente local pero de origen mineral, como caolines y ocre, se empleasen en pinturas al temple; así fueron pintados por ejemplo los techos y hornacinas de San Ignacio y de San Cosme y San Damián (...). Se ha dicho inclusive cuáles fueron las materias colorantes vegetales empleadas: *yrybú retymá* (negro), *yerba mate* (verde), *urucú* (rojo) (1975: 88).

A policromia das esculturas era intensamente explorada nas oficinas missioneiras, conforme a influência espanhola de cores vivas e vibrantes⁵³, “los Jesuítas no han hecho otra cosa que seguir la tradición castellana” (DE MOUSSY apud FURLONG, 1962:526). A talha das imagens em madeira podia variar conforme a técnica e o objetivo conferido à imagem, resultando em imagens articuladas, imagens de vestir e de roca, ou esculpidas num bloco principal, com ou sem encaixes. É comum nas imagens missioneiras de grande volume a presença de uma concavidade no verso da peça, podendo se estender da altura dos ombros até o pedestal. Inúmeras já foram as

⁵¹ Harnisch in SEPP, Antônio. *Viagem às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943. p. 45.

⁵² Algumas esculturas recebiam folhas metálicas, com técnicas como estofamento, puncionamento, pastiglio, esgrafiado, etc. Estes procedimentos não eram aplicados nas miniaturas.

⁵³ Jonathan Brown explica os caracteres da pintura espanhola. BROWN, Jonathan. *Pintura na Espanha 1500-1700*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

explicações encontradas para este procedimento. Suas finalidades seriam esconder tesouros, ajustando-se à expressão “santo do pau oco”, diminuir o peso da peça, ou ainda, já se cogitou que as concavidades seriam resultado da profanação dos catadores de riquezas missioneiras. Oliveira soma a estas mais duas justificativas: possibilitar a colocação de pinos, que sustentariam as partes articuladas, ou servir de esconderijo para os jesuítas enganarem os índios (1993: 138).

O uso de esculturas ocas iniciou-se na Idade Média, com o objetivo de diminuir o peso das imagens carregadas em procissões. Os recentes trabalhos acadêmicos concordam em justificar a concavidade como uma questão de técnica de elaboração, visto que este vazamento evitaria rachaduras nas esculturas, pois a absorção e a eliminação de umidade ocorrem pela camada interna e externa da peça. Argumentos como “santo do pau oco” e esconderijo de jesuítas se devem muito às interpretações da tradição popular. Entretanto, não é incomum o eco dessas crendices também no meio acadêmico. Quando as imagens eram utilizadas na missa, os atores davam voz a elas dentro de um nexos da liturgia barroca. Essa teatralidade era percebida e conhecida pelos missioneiros como parte da celebração e do jogo lúdico. Não correspondia a artifícios de engano conforme pretendem certas versões de “engano do índio”.

Lisete Oliveira (1993), em sua dissertação, apresenta as cinco principais características da estatuária missioneira como sendo: executadas em madeira, policromas, algumas possuem articulações, várias apresentam concavidades dorsais e, ainda, sua postura sugere gestos amplos (1993:138). Esta afirmação excluiria do acervo da estatuária jesuítico-guarani grande número de imagens, em especial, as miniaturas. São várias as obras de composição contida, que não apresentam gestos amplos, sequer membros articulados. Estes caracteres corresponderiam às imagens que figuravam no interior das igrejas, mas de maneira alguma ao acervo geral. Podem ser indicados como elementos identificatórios da imaginária missioneira aspectos como a confecção das imagens em cedro e a peanha⁵⁴ lisa e arredondada,

Observamos esta peculiaridade nas peças da produção missioneira dos Sete Povos, conjunto dos povoados fundados entre 1682 e 1707 em território que hoje pertence ao Rio Grande do Sul. Já as do Paraguai são diferentes, as imagens têm a peanha enfeitada ou, simplesmente, a figura não possui este suporte (BOFF, 2005: 153).

⁵⁴ A peanha serve de base para as imagens.

A data citada pela autora refere-se à fundação dos Sete Povos no segundo ciclo missionário e afirma a peculiaridade desta característica, que, se acredita, ter a intenção de remeter à amplitude dos campos da região dos povoados.

Boff acentua que a intervenção artística dos índios, as novas soluções e os motivos de decoração inspirados no ambiente local sugerem o nascimento de um novo estilo, que se procurou mostrar como “barroco crioulo” (2005:17). Theodoro complementa esta observação: “a intercomunicação foi muito significativa no campo da arte, pois os objetos copiados foram ressignificados e a decoração e o ornato apontaram para uma nova expressão artística” (1992:74). Percebem-se modificações na interpretação do modelo tradicional no freqüente emprego da simplificação na iconografia e na adaptação à realidade local, podendo ser identificadas por algumas características inconfundíveis regidas pelo frontalismo, pelo esquematismo, que elimina os detalhes, tendendo à essencialidade da forma compacta, com uma intensa força emocional.

As obras produzidas pelo talento imitativo dos guaranis não constituem simples cópias das européias, mas obras altamente originais, caracterizadas pela incorporação da identidade nativa aos modelos europeus transplantados, o que demonstra sua interatividade frente à catequização, ordenando e produzindo uma releitura dos símbolos, enredada nos significados da sua cultura e no momento pelo qual essa cultura passava.

2.4 AS IMAGENS DENTRO DA REDUÇÃO

Serge Gruzinski, em seu livro *A guerra de imagens*, aborda o processo de substituição de imagens dos povos indígenas mexicanos por ícones católicos. Uma “epidemia de imagens”, segundo o autor, invadiu o cotidiano mexicano como uma tentativa de domesticação dos sentidos (2006:256).

Na Província Jesuítica del Paraguay, a única diferença que se impõe é a que tange à imposição de imagens, não sua substituição. Os guaranis não veneravam imagens. Confeccionavam alguns símbolos, conforme informa Susnik (1965), mas seus deuses não estavam materialmente representados. Este aspecto, seguramente, contribuiu para o impacto causado pela iconografia católica na imaginária guarani.⁵⁵

⁵⁵ De maneira que o fato de o padre Dobrizhoffer confeccionar rosas vermelhas com tecido para ornar o altar fazia com que “ele fosse considerado um ‘xamã notável’”. (HAUBERT, 1990:91)

As imagens, empregadas como meio de expressão, persuasão e entendimento de “crenças que seria difícil ou perigoso verbalizar” (GRUZINSKI, 2006: 224), estavam presentes em todos os domínios missionários como suporte do culto religioso, oficial e doméstico. Figuravam na decoração dos altares da igreja ou da praça em momentos especiais, nas capelas dentro da redução e fora dela (nas estâncias), nas casas dos guaranis e dos padres, carregadas em viagens, entre outras funções. Também eram conduzidas pelo povo quando das procissões.

As imagens tinham a função de dar apoio à catequese. Elas supriam os ensinamentos que muitos não alcançavam através da leitura, pela complexidade dos conceitos envolvidos, pela dificuldade de tradução ou também por não conseguirem decodificar as prédicas e a escrita. Sabe-se que nem todos os índios reduzidos freqüentavam a escola. Esse privilégio era reservado aos filhos dos caciques, aos músicos, sacristãos, artesãos, administradores e oficiais mecânicos. A catequese muda e eloqüente foi, assim, o elemento maior de cristianização (BOFF, 2005:48).

Tamanho era o encanto causado pelas imagens que, segundo Haubert, na igreja de San Ignacio havia uma imagem de São Francisco Xavier, cujas cabeça e mãos eram de cera e o hábito de tecido adasmascado. Ali eram “muitos, principalmente pagãos, os que não ousam entrar na igreja por causa desta estátua”. No entanto, à mesma imagem era conferida crença ambivalente e “uma velha vem orar todos os dias aos pés do santo para obter milho e cabaças; diante de tanta devoção, o missionário ordena que lhe dêem comida sempre que ela aparecer à igreja” (HAUBERT, 1990: 175).

Outra narrativa que revela as faces da compreensão da imagem e de suas sugestões para os indígenas está numa das cartas que padre Sepp remete aos confrades europeus, contando “uma história bem típica da ‘parvoíce’ dos índios”:

Uma de suas paroquianas abre o peito com uma faca, está prestes a morrer e só é salva pelos cuidados do missionário. Ela conta então como a Virgem lhe apareceu e disse: “Da mesma forma que ferí a mim mesma trespassando meu coração virginal, você, minha filha, pegue sua faca, abra o seu peito e liberte assim sua alma da prisão”. Qual o pasmo do padre Sepp ao descobrir que esse ato horrível foi provocado indiretamente por um quadro de sua igreja que representava a *Pietà*: a mãe de Deus está sentada sob a cruz, e seu coração está trespassado por sete espadas que representam as sete dores! A conselho dos outros missionários arranca imediatamente o quadro, bem como todos aqueles que poderiam parecer um tanto tristes...(HAUBERT, 1990: 200).

Pode-se perceber aqui que para os missionários as aparições da Virgem, de Cristo e dos santos eram consideradas “parvoíce” dos índios somente à medida que estas intervenções não viessem a seu favor ou da catequese, finalidade maior.⁵⁶ Assim, aparições que promoviam curas ou visões ameaçadoras do inferno, incansáveis referências a milagres ou conversões, cujo motor era a intercessão de algum santo invocado a partir de sua imagem eram valorizadas e cansativamente descritas nas Cartas Ânua.

Nas esculturas que decoravam as igrejas, os artesões guaranis e seus mestres europeus procuravam a maior proximidade da sensação realística, aumentando, assim, a força persuasória das imagens que deveriam ser veneradas não somente pelo que eram, mas pelo que sugeriam e representavam. Padre Oliver⁵⁷, quando visitou a igreja de São Borja, admirou-se: “La imagen de San Borja estaba como si el santo estuviera elevado, y desmayado ante el Santísimo Sacramento, todo lleno de nubes y Serafines.”

Em uma sociedade ágrafa como a Guarani, o emprego de imagens cristãs como a do céu e do inferno nos sermões e nas pregações, colaborou para uma percepção facilitadora dos elementos básicos do Cristianismo, bem como para implementar uma estrutura perceptiva marcada por uma predisposição à materialização da sensibilidade religiosa (FLECK, 2003:13).

A autora adverte que se deve considerar, no entanto, que não se tratou de uma simples transposição de representações, constituindo-se em processo de “*construção*” de representações num novo contexto, o reducional, por novos agentes sociais, os índios guaranis. Esse processo, no qual os missionários manejaram símbolos e valores, definindo sua direção e assimilação, foi, no entanto, condicionado pelas motivações e aspirações dos indígenas. É o que confirma Gruzinski, “as populações reagem às imagens por incessantes manobras de apropriação” (2006:240). Neste sentido, a “psicologia da conversão” foi precisamente elaborada pelos jesuítas, que deleitaram o encantamento e posterior orgulho dos índios e incitaram o temor atônito.

A imagem foi, pois, um dos meios usados pelo jesuíta para transformar a sociedade primitiva guarani. Tocado por ela, nas suas diversas formas de representação, o indígena, artífice dessa produção, ficaria embevecido pela beleza de seu próprio talento (BOFF, 2005: 67).

⁵⁶ A exemplo, o episódio descrito no IV capítulo da aparição de São Miguel a um pequeno cacique, incitando os guaranis a lutarem por suas terras durante a Guerra Guaranítica, contrariando a posição dos padres.

⁵⁷ Padre Oliver, citado por Furlong, 1962: 533.

A análise dos documentos da época indica que a representação da figura de Cristo e dos santos, em maior número, tem, no barroquismo missioneiro, peculiaridade que, singularmente, a distingue. Trata-se da expressão de valores específicos. O santo era o personagem que condensava o tipo ideal, um dos aspectos dominantes da didática barroca. As estátuas de santos eram “douradas e pintadas, vestidas com os mais ricos tecidos, coroadas de ouro ou prata, engastadas de madre-pérola, cobre, pedras preciosas. Há estátuas por toda a parte, de alto a baixo do coro, na arquitrave do altar-mor, nos endentes da cúpula, entre as colunas, em geral em tamanho natural”. Era conferida aos santos a proteção das lavouras, para protegerem-nas de pragas. Haubert escreveu que “fizeram uma grande procissão até uma capela erguida no meio dos campos, acompanhados por músicos, fiéis recitando o rosário, pelos padres e a estátua de Maria, alguns jogando folhas ao chão, moças coroadas de flores...” (1990:194 e 263). Em outro relato, padre Cardiel narra que “los muchachos llevan en sus chicas andas un Santo que es comúnmente San Isidro Labrador, y delante de él van los tamboriles y flautas tocando por el camino hasta el lugar del trabajo.”(FURLONG, 1962: 487).

A dimensão da participação das imagens no cotidiano missioneiro pode ser medida pela cifra que indica o inventário realizado em 1768 - ano da expulsão dos jesuítas da América colonial -, quando deveriam existir, nos Trinta Povos, pelo menos duas mil imagens, sem contar os retábulos, os oratórios, as alfaias e as pinturas que decoravam as igrejas, “algunos templos contaban con mas de un centenar de esculturas” (GUTIERREZ, 1987: 39). Essa quantificação, possivelmente, não abrangeu estátuas de uso familiar e pessoal, a exemplo das miniaturas, e as que se encontravam nas demais moradias fora da cidade missioneira.

La cuantía de la labor misionera resulta abrumadora, si se considera que aunque en cada Misión no hubo nunca más que una iglesia a la vez, ésta era "capaz como las catedrales de España" (las dimensiones verificadas lo comprueban) y estos recintos, que se aproximaban a veces a los 70 metros de largo por 30 y tantos de ancho, algunos de ellos de cinco naves y coronados por dos cúpulas, estaban cubiertos de arriba abajo de tallas y pinturas (PLÁ, 1975:82).

Y un poco más tarde nos relata Cardiel: "No sólo los tabernáculos de los cinco altares habituales (alguna tuvo siete) sino también las columnas de las naves; las bóvedas, y todo el artesón, resplandecen con varias esculturas, colores y oro..." (PLÁ, 1975:83).

Imagens de maior porte, de tamanho natural ou maiores, tinham como destino a decoração da igreja e a participação em momentos litúrgicos oficiais, em festas e

procissões. Além dessas, esculturas de médio e pequeno tamanho compartilhavam do cotidiano indígena, prestavam-se ao culto doméstico em oratórios, simbolizavam a presença da fé cristã nas capelas de chácaras e estâncias, onde não estavam presentes os curas e, ainda, acompanhavam os guaranis como amuletos em viagens e guerras.⁵⁸

⁵⁸ De maneira especificada, a dinâmica das miniaturas e imagens de médio porte é desenvolvida no capítulo III.

3. AS MINIATURAS DO ACERVO DO MUSEU MONSENHOR ESTANISLAU WOLSKI

A miniatura faz a imagem passar do nível de imagem que se vê para o nível de imagem que se vive.

Gaston Bachelard, 1993

3.1 O MUSEU MONSENHOR ESTANISLAU WOLSKI

O Museu Municipal Monsenhor Estanislau Wolski, situado na cidade de Santo Antônio das Missões, foi criado pela lei 25/77 e inaugurado em cinco de novembro de 1977, pelo prefeito José Alcion Moura e pelo padre Olmiro Hartmann, proprietário do acervo vendido à prefeitura.⁵⁹

O prédio que abriga o museu foi construído sob orientação do padre que, estudioso das Missões⁶⁰, provavelmente pesquisou e inspirou-se nas habitações dos índios missioneiros. As paredes são feitas de pedra itacuru, abundante na região, também conhecida como pedra-cupim, rocha da qual se extraíram minérios e se forjou o ferro no período missioneiro.



Figura 3: Museu Monsenhor Estanislau Wolski

⁵⁹ O acervo foi vendido à prefeitura pelo valor de cinquenta mil cruzeiros, no ano de 1977.

⁶⁰ O padre é autor do livro *Nossa Herança Guarani*, editado pela gráfica A Notícia/RS, sem o ano da publicação.

Estas pedras, segundo testemunho dos moradores da cidade são, possivelmente, provenientes de edificações missioneiras - do período das reduções –, localizadas nas redondezas. O nome da cidade provém da estância missioneira de Santo Antônio, que abrangia a região.

O museu possui no acervo uma coleção única de 73 imagens missioneiras. É considerado o segundo maior acervo de miniaturas e arte barroca⁶¹ jesuítica do Brasil. Foi restaurado, em 2006, com recursos da Caixa Econômica Federal e FUNMISSÕES, por meio do programa “Circuito das Imagens Missioneiras – Fé e Arte em Harmonia”. A curadoria, concepção, planejamento e execução do projeto foram realizados pela arquiteta Ceres Storchi e por Maria Teresa Custódio, com consultoria de Luiz Antônio Custódio. O projeto arquitetônico – adaptação e ampliação -, foi efetuado por Ceres Storchi. A obra incluiu a reforma do prédio e a restauração e impermeabilização das estátuas.



Figura 4: Exposição do acervo



Figuras 5 e 6: Restauração de Cristo Crucificado 91.0001.0108, em que foi retirada a camada dourada que cobria a policromia original da escultura e a barba.

Foram removidas de algumas imagens as sucessivas repinturas pelas quais passaram antes de comporem o acervo do museu e as sujidades causadas pela exposição a intempéries e má conservação anterior à reforma do prédio.

A conservação e restauração das imagens ficaram a cargo da restauradora Suzana Cardoso Fernandez.

⁶¹ A definição “barroca” é analisada no capítulo IV.

3.1.1 Origem do acervo

As informações sobre a origem do acervo são produto da memória oral dos moradores da cidade de Santo Antônio. Depoimentos secundários reproduzidos ao longo de várias décadas sobre o trabalho de coleta das peças realizado pelo padre Olmiro Hartmann. O IPHAN gerenciou a “pesquisa histórica e história oral” do acervo do museu através dos historiadores Luiz Felipe Escoteguy e Naida Menezes.

A memória oral é um recurso importante na reconstrução da história, que como ciência e disciplina, passa por modificações epistemológicas. Paul Thompson argumenta que “a história oral é uma história construída em torno de pessoas” (1998:44). Para Foucault, “em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos” (2001: 8).

É indispensável considerar a influência das versões coletivas e retrospectivas no caso dos depoimentos sobre a coleta do acervo de miniaturas, sendo que estes não constituem testemunhos e expressam versões distintas sobre a procedência das peças.

Entre as hipóteses, existe a de que as famílias proprietárias das sesmarias recolhiam, durante o caminho, estas imagens que eram destinadas a capelas e oratórios domésticos:

Então os primeiros povoadores, os primeiros a ganharem sesmarias aqui nessa região chamada Rincão do Camaquã⁶², eram umas trinta famílias, começaram a levar para casa essas estátuas, para protegê-las. Foram essas famílias de sesmeiros que salvaram o acervo que hoje está aqui no museu (Esmeraldino José Marques. In: *Jornal do Povo*: 04/11/06).

Há, ainda, segundo o mesmo depoente, a possibilidade de as famílias encomendarem as miniaturas aos índios guaranis:

Esses santos em miniatura eram utilizados para as orações nas capelas. Às vezes, as próprias famílias encomendavam para os índios, porque ficaram remanescentes dos índios e essas famílias conviveram com eles e faziam intercâmbio (Esmeraldino José Marques. In: Documentação do museu Monsenhor Estanislau Wolski).

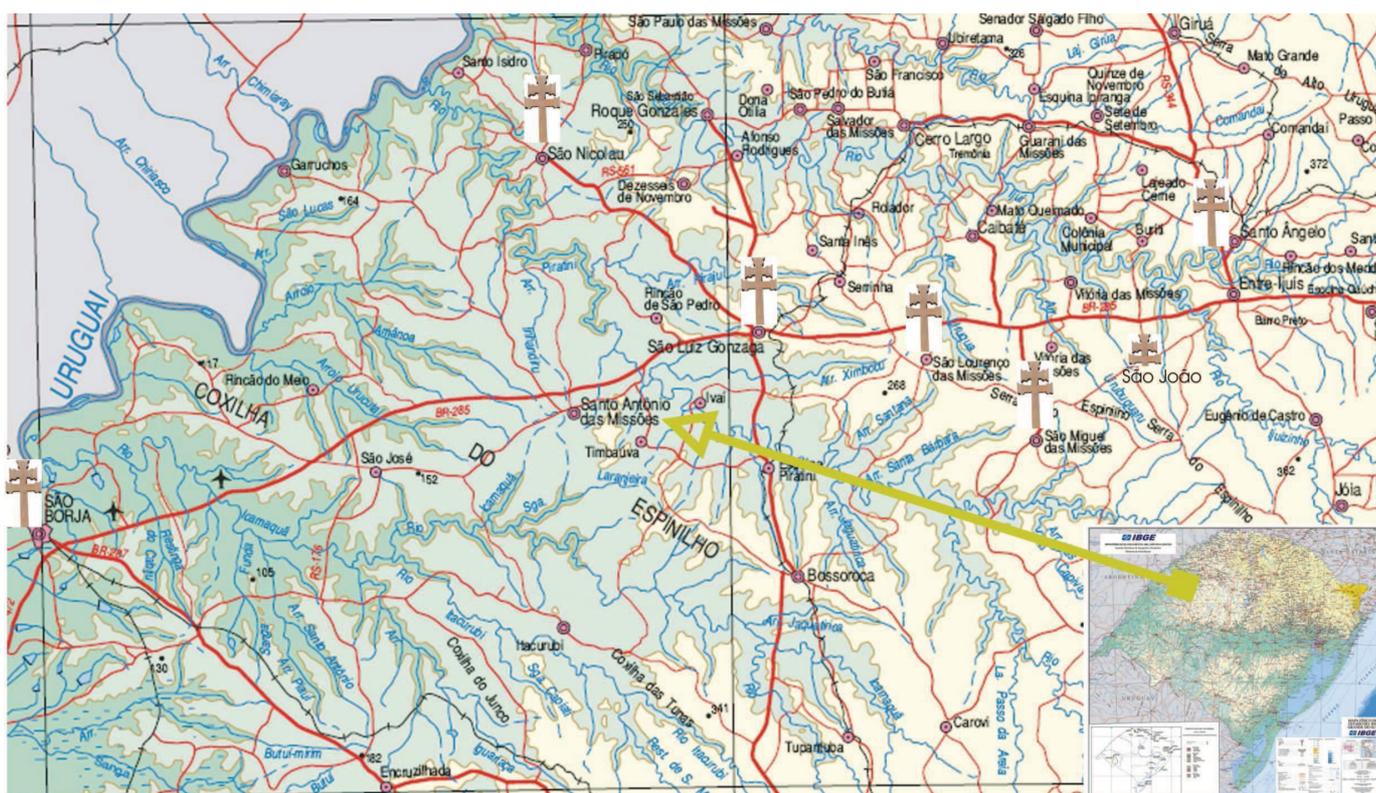
Depoimentos sobre o trabalho do padre ratificam a participação dos sesmeiros na posse deste acervo:

⁶² Toda a região entre os rios Camaquã e Piratini, afluentes do rio Uruguai, era chamada de "Rincão do Camaquã".

Essas peças, ele conseguia com os fazendeiros. Ele era convidado a participar das festas do Divino, lá para fora, e aí aproveitava para procurar essas peças. Além disso, ele lançou uma campanha para formar um museu, e aí as pessoas que tinham em casa essas imagens doavam para ele (Erci Folk Robalo. In: Documentação do museu Monsenhor Estanislau Wolski).

Ele tinha um carro e uma carretinha, uma gaiotinha, onde ele trazia as doações que recebia. Nas andanças que ele fazia pelo interior do município costumava contatar com essas famílias antigas e tradicionais. Nesses contatos via o acervo que existia nas propriedades rurais. Pessoal vendo o resultado do que ele estava fazendo foi cada vez ajudando mais e o resultado está aí hoje (Julio Fontella. In: Documentação do museu Monsenhor Estanislau Wolski).

Antes de analisar os depoimentos, é importante conhecer aspectos da formação do município e pontuar as intervenções político-administrativas que interferiram no movimento demográfico da região.



† Sete Povos: cidades missioneiras que se transformaram em municípios, com exceção de † São João.
→ Santo Antônio das Missões: região de localização no Rio Grande do Sul, Brasil.

Santo Antônio das Missões era território (estância) desmembrado da redução de São Francisco de Borja, fundada em 1682, no segundo ciclo missioneiro, em resposta a

fundação da Colônia do Sacramento pelos portugueses.⁶³ Em 1687 houve a restauração e ocupação da redução de São Nicolau, a fundação de São Luiz Gonzaga e São Miguel Arcanjo. Dois anos depois, em 1689, foi fundada a redução de São Lourenço Mártir e, posteriormente, em 1697, a de São João Batista. Santo Ângelo Custódio foi a última das reduções fundadas no atual solo rio-grandense, no ano de 1706. Estas formaram o conjunto posteriormente denominado de os Sete Povos das Missões.

Golin pontuou os processos políticos que afetaram os povos missioneiros:

Com a suspensão do Tratado de Madri (1761), os jesuítas persistiram ainda algum tempo na administração dos 30 Povos. A decadência guarani-missioneira precipitou-se com a expulsão dos jesuítas, seis anos depois. Coube ao governador de Buenos Aires, Francisco de Paula Bucarelli (1766-1770) expulsá-los e reorganizar as Missões [em lugar de reorganizar, o termo mais correto seria dissolver]. Nessa primeira fase, implantou *La Gobernación de Misiones*, dividida em duas jurisdições, de 20 e 10 Povos. Em uma segunda fase, alterou-a para quatro distritos. A novidade foi a introdução do burocrata colonial, com funções administrativas, guerra, justiça e política, no lugar da autoridade dos antigos curas e dos cabildos. Agora, os novos padres, dominicanos, franciscanos e mercedários (da Ordem de Mercê), encarregariam-se exclusivamente “do bem espiritual e das almas”. Os administradores continuaram utilizando os caciques como mediadores entre os interesses coloniais e os indígenas, ou realizando as políticas cortesãs por seus intermediários. Em 1802, os Sete Povos foram ocupados pelos luso-brasileiros. A Revolução de Maio (1810 – independência argentina) e a separação do Paraguai das províncias Unidas do Rio da Prata (1811) dividiram os 23 Povos restantes entre os novos países. Os 10 Povos argentinos foram saqueados e destruídos, irreversivelmente, pelas invasões luso-brasileiras de 1817-18. Parte dos remanescentes guaranis dos Sete Povos foram arrebanhados por Fructuoso Rivera (1827) e levados para a atual República do Uruguai, onde terminaram por ser abandonados, integrando-se subservientemente à *sociedade criolla*. O progressivo pauperismo dos guaranis que haviam ficado em território paraguaio culminou com a abolição do regime comunal, após 1848. Esses processos levaram dois autores a escrever que “a destruição formal da província das Missões se operou sucessivamente em 1802, 1817-18, 1827 e 1848” (Maeder e Bolsi, 1891, p. 127-155) [sem grifo no original] (1999: 542).

⁶³ Nesta época já estava em vigor o Tratado Provisional estabelecido pela Espanha, em 1681, que visava delimitar novas fronteiras na região e reconhecer a posse portuguesa sobre a margem esquerda do Rio da Prata.

Auguste de Saint Hilaire, biólogo francês, em viagem ao Rio Grande do Sul em 1821, visitou os remanescentes missioneiros e observou que

depois que os portugueses se assenhorearam da Província das Missões, ela se empobrece mais a cada ano, e sua população diminui de maneira espantosa. (...) Presentemente contam mais de quatorze mil almas nas Missões portuguesas. (...) Todos os habitantes das aldeias de Entre-Rios passaram para o lado do Uruguai; calculam seu número em torno de sete mil. A população inteira da região, conhecida sob o nome de Missões do Paraguai, está reduzida ao décimo do que era o tempo dos jesuítas (2002: 331-332).



Figura 8: Misiones de los indios guaraníes que estaban a cargo de los PP jesuitas hasta el año de 1768. Son 30 pueblos grandes y todos cristianos. Año de 1770. Va emmendado de los yerros de algunos mapas antes. Acervo Tau Golin.

Contudo, o relato da redução do número de guaranis evidencia a permanência de alguns grupos na região. Assim, continua a descrição: “se encontra ainda grande número de guaranis que sabem e ensinam a seus filhos o catecismo, em língua vulgar, e as orações que os padres da Companhia de Jesus tinham composto”. Juntamente aos resquícios de práticas religiosas, o autor observou que “os guaranis não tem nenhuma superstição particular, mas seu respeito pelas imagens vai quase à idolatria” (SAINT-HILAIRE, 2002: 340-341).

Nas primeiras décadas do século XIX, no interior da igreja de São Borja ainda havia imagens, conforme o viajante: “as imagens de santos que adornam o altar-mor são muito mal-esculpidas, mas o altar é guarnecido de ornamentos extremamente dourados que se elevam até a abóbada”. Deve-se considerar a possibilidade de que, após vários percalços, como guerras, incêndios e trocas administrativas, as imagens que ornavam as igrejas das reduções tenham sido substituídas por outras, e, neste sentido, como as gerações que recebiam diretamente as instruções plásticas dos padres nas oficinas de artesanato já não existiam, os remanescentes de guaranis missioneiros, sem o incentivo e as orientações de outrora, reproduzissem os ícones a partir da memória visual e de suas aptidões artísticas.⁶⁴ Saint-Hilaire complementa: “de cada lado da igreja, uma sacristia, estando a da esquerda repleta de restos de uma porção de estátuas de santos, de todos os tamanhos, pintados e em madeira (SAINT-HILAIRE, 2002: 330).

Chegando ao território que hoje pertence ao município de Santo Antônio, relatou sobre a então chamada “Estância de Itaroquéim”:

Paramos numa estância pertencente aos índios de São Nicolau.⁶⁵ (...) Terreno um pouco desigual, mas sempre dotado de pastagens e de matas. As construções dessa estância são consideráveis; a capela, sobretudo, é muito grande. Existem aqui índios e brancos que fazem parte daqueles que atravessaram ultimamente o Uruguai; À noite, põem-se a dançar com as índias, enquanto um deles toca o violão e canta, segundo o costume com voz lamentável (SAINT-HILAIRE, 2002: 351).

⁶⁴ Esta proposição não visa afirmar a confecção de imagens durante este período histórico, antes, e talvez, anterior a ele, visto que na administração dos portugueses a Província das Missões “empobrecia mais a cada ano, e sua população diminui de maneira espantosa” (SAINT-HILAIRE, 2002: 331).

⁶⁵ A São Borja pertencia, nesta época, a estância chamada São Gabriel. Das estâncias, muitas pertenciam ao marechal Chagas, pois “ele possui oito na Província das Missões, avaliam-se em 24 léguas a extensão de terreno que podem ocupar” (SAINT-HILAIRE, 2002: 350). Como comandante da província, tornou-se, em seu governo, possuidor de imensa quantidade de terras. Sobre as “atrocidades” praticadas pelo marechal Chagas consta “o incêndio de aldeias indígenas situadas à margem direita do rio Uruguai. Os templos, as casas, a biblioteca que os jesuítas tinham deixado em cada aldeia, nada foi respeitado.” (SAINT-HILAIRE, 2002: 317).

Não foram localizados documentos ou estudos que afirmem que nesta época, século XIX, havia nestes povoados grupos de artesões guaranis. Concorde-se com o que afirmou Josefina Plá, “digamos de paso que entre las imágenes de este último apartado que aún restan, un crecido porcentaje pertenece al período inmediatamente subsiguiente a la salida de los jesuitas” (1975: 80).

O período em que essas imagens podem ter sido produzidas estende-se da fase reducional administrada pelos jesuítas à posterior expulsão da ordem, quando a tutela é conferida aos dominicanos, franciscanos⁶⁶ e mercedários até 1801, quando as reduções passam a ser de domínio português (são concedidas as primeiras sesmarias), e mais dificilmente, deste espaço até o êxodo promovido por Fructuoso Rivera, em 1827, quando muitos grupos de guaranis são levados ao Uruguai.

A origem missioneira das imagens é assegurada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), através da procedência (região das Missões), técnica (qualidade da policromia e talha) e materiais utilizados (cedro).

Durante o período em que a Companhia de Jesus conduziu os povoados missioneiros, a historiografia é vasta no que tange à referência da presença de imagens, entre elas, imagens de pequeno porte. Porém, há de se considerar a lenta e talvez breve continuação dos guaranis nos ofícios ministrados pelos padres após a expulsão da Ordem, assim como a possibilidade de que, durante o parcial, mas constante abandono dos índios às reduções⁶⁷, essas imagens possam ter sido extraviadas ou, ainda, abandonadas em postos que, quando da concessão das sesmarias, já não existiam, como pequenas capelas. Esta hipótese confirmaria o depoimento de que “famílias [de sesmeiros] começaram a levar para casa essas estátuas, para protegê-las”.

O relato que não parece coerente é o que afirma que “as próprias famílias encomendavam para os índios, porque ficaram remanescentes dos índios e essas famílias conviveram com eles e faziam intercâmbio”. A veracidade dessa versão é comprometida pelo tratamento das imagens dotadas de alguns atributos (anos após a

⁶⁶ “Precisa recordarse que las iglesias del área franciscana desarrollan sus ornamentaciones a partir de la fecha de la expulsión de los jesuitas y subsiguiente dispersión de la población reduccional, lo que hace pensar en la posibilidad de que algunos trabajos interviniesen artesanos de Doctrinas” (PLÁ, 1975: versão on-line).

⁶⁷ O historiador Oscar Padrón Favre escreveu que no êxodo de 1828, promovido pelo general Fructuoso Rivera, “participó la casi totalidad de la población indígena del territorio de las antiguas Misiones Orientales” e, ainda, citando a Puyrredón, M.A., que “cada reducción o tribu marchaba como en procesión, presidida de los ancianos que llevaban los santos principales. El pueblo conducía multitud de santitos.” (FAVRE, 2007: 142).

extinção da catequese), pela semelhança policroma e técnica com outras imagens do acervo missionário – observada principalmente na peanha -, pela inexistência de uma tradição guarani na produção de esculturas e pela improbabilidade de um relacionamento tão amistoso entre índios e sesmeiros.

A afirmação teria sentido somente se estes guaranis fizeram estoques ou guardaram imagens do período missionário.

3.2 O LUGAR DA MINIATURA

Nas reduções, a Igreja não agia como definidora única do espaço sagrado; este estava muito presente também na construção de um imaginário e de uma lógica de tempo e devoção afastados do que entendiam e apreendiam diretamente os padres.

Assim, a mobilidade da miniatura dentro do espaço missionário é entendida não somente como o alargamento de práticas religiosas, mas como a reinterpretação e a ressignificação dessas práticas no cotidiano guarani. A práxis do culto pessoal, materialidade construída, reorganizou as relações com o sagrado e espraiou-se para as relações socioculturais da redução.

Gaston Bachelard, em seu livro *A poética do espaço*, concebe a miniatura com subjetividade que ultrapassa amplamente sua condição dimensional física. Suas observações acrescentam na compreensão do movimento e da influência das significações subjetivas da miniatura.

O pormenor de uma coisa pode ser o signo de um mundo novo, de um mundo que, como todos os mundos, contem os atributos da grandeza (BACHELARD, 1993: 164).

Para o autor perderíamos o sentido dos valores reais se interpretássemos as miniaturas no simples relativismo do grande e do pequeno, pois a imaginação não trata dos dois sentidos com a mesma convicção (1993: 170). Esta dialética platônica desconhece as virtudes dinâmicas da miniatura, na qual “os valores se condensam e se enriquecem” (BACHELARD, 1993: 159).

Há nos remanescentes da estatuária missionária representações que expressam o que era norma e saber para os jesuítas; estas têm correspondência total com o cânone estabelecido pela Igreja, possuindo os atributos, a postura e a indumentária iconográfica oficial. Há, também, dentre os remanescentes, imagens em que se percebem certas escolhas por parte do artesão, o saber técnico ambientando-se em breves detalhes, mas ainda ligado aos cânones, sem a desvinculação da obrigação teológica e política.

Contudo, é no espaço da miniatura, onde a Igreja não interferia de forma tutelada, que se emanciparam as abstrações teológicas. Como escreveu Bachelard, é onde ocorre “a libertação de todas as obrigações das dimensões” (1993: 162). Na miniatura não existia sentido para a intenção persuasiva barroca do ilusionismo e do movimento. Os artesões construíram formas e objetivos distintos de abordar um mesmo tema. Na estética cristã barroca vigorava a persuasão pela sedução, uma arte para o mundo. No entanto, na arte para o indivíduo, havia a expressão empírica de alguns significados sensuais, na perspectiva de que “a miniatura faz a imagem passar do nível de imagem que se vê para o nível de imagem que se vive” (BACHELARD, 1993: 160).

A destituição dos alguns atributos da iconografia tradicional dos santos é característica recorrente nas imagens pequenas. A miniatura missioneira era composta por um tipo de “estética da destruição”, a destruição dos cânones determinados pela Igreja. Houve um rompimento com a iconografia europeia quando da classificação dos atributos e rejeição àqueles que não conferiam significação para a cosmovisão guarani. Cabem aqui duas frases do autor no qual se buscou inspiração subjetiva: “os mundos da miniatura são mundos dominados” e, ainda, “os valores engolfam-se na miniatura” (BACHELARD, 1993: 168).

Neste sentido, Londoño também contribui:

O que atrai o devoto não é qualidade estética da imagem ou mesmo seus traços. Aos devotos interessa que a representação corresponda como referencial ao que eles esperam do santo. O que importa é manter um referencial da hagiografia definido historicamente, que adotou traços, signos ou motivos que, pelas suas características, passam a ser definidos na biografia do santo, sendo aceitos e consagrados pela tradição (2000: 255).

Possivelmente, e como outros estudos já apontaram, é a estética da miniatura, correspondente aos aspectos autóctones de frontalismo, esquematismo e rigidez, que perpetuou após a expulsão dos jesuítas e que, ao menos por um período, continuou sendo praticada. É neste âmbito que se encontra a formação do estilo de arte missioneiro, desenvolvido em sua dimensão histórica e livre da explicação cristã-católica para o mundo do qual estavam carregadas as imagens que ornavam os espaços públicos.

Bachelard indica na construção desses limites um caráter de domínio: “posso tanto melhor o mundo quanto mais hábil for em miniaturizá-lo”. Lembra, ainda, que a

miniatura sinceramente vivenciada concede o desprendimento do mundo, auxiliando na resistência a dissolução do ambiente (1993: 159 e 168).

Entretanto, talvez, uma das facetas fundamentais da miniatura esteja ligada à sua condição lúdica. “As miniaturas nos levariam de volta a uma infância, à participação nos brinquedos, à *realidade dos brinquedos*” (BACHELARD, 1993: 158). Na cultura guarani gerar uma criança era uma das condições de acesso ao estado de *aguyje*, “de totalidade acabada, pois é dispor de um espaço – o corpo que vai nascer – apto a receber uma pequena parte da substância divina, uma Bela Palavra, uma alma. As crianças constituem, assim, uma mediação entre os adultos e os deuses” (CLASTRES, 1990:112).

De certa forma, a miniatura missioneira significou a ligação com o tempo mitológico primevo.

A partir do mapeamento da funcionalidade das miniaturas para os guaranis missioneiros percebe-se uma relação diferenciada destes para com os santos a quem conferiam devoção. Essa relação não se pautava pelas mesmas práticas e rituais exercidos pelo catolicismo tradicional. Para o guarani, a estatuária torna-se um rito incorporado; identificação mediada pelo animismo.

3.2.1 Oratórios, capelas, altares e ermidas

Os espaços das miniaturas nas Missões abrangiam desde a composição de capelas, oratórios móveis, altares portáteis e ermidas até a utilização independente. A presença de imagens estava cingida pela simbologia da companhia e proteção divinas.

Enquanto as miniaturas de uso pessoal (possivelmente as de dimensões menores) correspondiam a necessidades subjetivas de amparo e compleição, a presença necessária do lugar sagrado comum - fora dos âmbitos da redução -, era preenchida pelas capelas e ermidas, símbolos da autoridade religiosa onde esta não se estendia cotidianamente.

Há uma lacuna nos remanescentes missioneiros no que se refere aos oratórios, capelas, retábulos e demais suportes que abrigavam imagens. Sabe-se que eram numerosos os retábulos que compunham a ornamentação das igrejas, mas nada chegou a conservar-se. As igrejas, devido aos incêndios e saques durante a Guerra Guaranítica e após a expulsão dos jesuítas, ruíram junto com seus artefatos de opulência. Quanto à reminiscência de imagens, oratórios e alteres de uso pessoal, convém considerar a mobilidade dos grupos guaranis após haver se desconfigurado o esquema constituído

pelos missionários da Companhia de Jesus. Muitos guaranis missioneiros cruzaram a fronteira para estabelecerem-se no Paraguai e na Argentina; outros tantos se integraram subalternamente às novas estruturas sociais e políticas.

Várias famílias de guaranis acompanharam os portugueses. Segundo Golin (1999), existem estimativas que oscilam entre quatrocentas e setecentas. O império português estabeleceu em território luso-brasileiro sul-riograndense cinco aldeamentos de índios guaranis provenientes dos Sete Povos missioneiros. Foram eles: Nossa Senhora da Conceição do Estreito, São Nicolau do Rio Pardo, Guarda Velha de Viamão, Nossa Senhora dos Anjos e São Nicolau do Jacuí.⁶⁸ Essas transições, seguramente acompanhadas dos objetos de culto particular, facilitaram o extravio dos remanescentes.



Figura 11: Porta do sacrário 91.0001.0118
ALTURA: 46, 2 cm
LARGURA: 29, 2 cm
PROFUNDIDADE: 1,5 cm

Resta no acervo do Museu Monsenhor Estanislau Wolski a porta de um sacrário, breve testemunho da presença de espaços onde se guardavam objetos sagrados de culto.

Os oratórios se desenvolveram a partir de pequenos retábulos de uso particular. Há registros do seu uso já no início da Idade Média. O hábito da utilização e as primeiras peças chegaram à Província pelas mãos dos missionários. Tradicionalmente, o cristianismo pressupõe tanto a prática religiosa pública e comunitária dos sacramentos, quanto o exercício individual da fé, por meio de orações e práticas de piedade.

As capelas foram, inicialmente, concebidas para a realeza - tanto no Brasil colonial, como na Europa. Envoltas pela crença de possuir dons de mediação com a divindade, eram os locais adequados para se fazer orações particulares. Ao longo do tempo, essas capelas evoluíram para o uso particular de pessoas abastadas e passaram a ser freqüentadas por associações leigas.

Esse costume acabou por se estender até a comunidade, promovendo, assim, a circunstância que solicitava a posse de imagens para o culto doméstico. Estas tinham o

⁶⁸ Estes aldeamentos atualmente constituem respectivamente as cidades de Estreito; Rio Pardo (5 Km de distância); Santo Antônio da Patrulha e Gravataí.

poder de conferir aos seus donos uma espécie de segurança e intimidade com o mundo religioso e seus personagens.

Os modelos podiam ser simples, com pequenos armários de entalhes pouco rebuscados ou apenas escavados num toco de madeira. Outros demonstravam algumas referências icônicas ou simbólicas e detalhes mais místicos do que decorativos. Qualquer espaço, contudo, por mais artesanal que seja, compunha o invólucro para a divindade (MUSEU DO ORATÓRIO, *Oratório doméstico/Alcova*. In: <http://www.museudooratorio.com.br>).⁶⁹

No Brasil colonial, de um modo geral, houve grande proliferação das imagens destinadas à devoção domiciliar. Museus como o Museu do Oratório em Ouro Preto⁷⁰ (MG), o Museu de Arte Sacra de São Paulo e o Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, apresentam magníficas coleções, únicas em todo o mundo, onde a sensibilidade popular proporciona a singularidade e a dimensão artística das peças.⁷¹

Em São Paulo a incorporação dos santos e de Cristo na vida dos fiéis deu-se a partir da disseminação de imagens pelos clérigos. Nos aldeamentos jesuíticos da então chamada aldeia de “Inhapuambuçu” ou Piratininga, estava incorporada, juntamente com a prática educacional religiosa, a produção de imagens pelos indígenas. As imagens de santos que passaram a ser conhecidos como “paulistinhas” eram constituintes de oratórios domésticos, que inseriam os personagens católicos na cena religiosa correspondente a tradição hagiográfica. O conjunto singularizava as representações e estimulava a prática das orações cotidianas e domésticas do povoado.

Ocorreu em São Paulo um processo similar ao das Missões Jesuíticas da Província do Paraguai. A lógica contra-reformista operava no sentido de ampliar o campo da fé católica, e os missionários refletiam a necessidade de zelar por esta ortodoxia e preservar a tradição de um pensamento “contra-heresia”. Se, inicialmente, o espaço religioso era fixado no interior do aldeamento, posteriormente, o espaço sagrado e de devoção passa para os lares dos devotos através das “paulistinhas”, produzidas pelos índios catequizados. A fé então preside os rituais domésticos.

No espaço doméstico católico vivia-se cercado de símbolos e objetos religiosos.

⁶⁹ O Museu do Oratório, bem como o Museu de Arte e Ofício em Belo Horizonte, estão vinculados ao Instituto Cultural Flávio Gutierrez - ICFG, fundado e presidido por Ângela Gutierrez.

⁷⁰ O Museu do Oratório conta com um acervo de 162 oratórios e trezentas imagens do século XVII ao XX, provenientes de várias regiões do Brasil.

⁷¹ Além desses, e entre outros, destacam-se os museus: Museu de Arte Sacra (Uberaba - MG); Museu de Arte Sacra de Pernambuco (Olinda - PE); Museu de Arte Sacra (Recife - PE) e O Museu de Arte Sacra da Boa Morte (Goiás - GO).

Os oratórios apresentavam uma grande diversidade de formas, tamanhos e decorações, que variavam conforme a condição financeira do fiel. Muitos eram policromados ou dourados e imitavam o usual nas igrejas barrocas. Já outros eram extremamente simples: pequenos armários, toscos e pouco decorados, mas que guardavam o mesmo sentido de invólucro para o santo de devoção. Havia também uma enorme diversidade de santos protetores nesses diminutos espaços de devoção. Em muitas associações livres era possível encontrar, num mesmo espaço, iconografias distintas e não complementares (MUSEU DO ORATÓRIO, *Oratório doméstico/Alcova*. In: <http://www.museudooratorio.com.br>).

O emprego dos oratórios ermidas no Brasil, sobretudo durante o século XVIII, nas casas-grandes do Nordeste e nas fazendas mineiras, dependia da autorização lenta e burocrática das autoridades eclesiásticas para poderem ser consagradas. Como alternativa de substituição dessas capelas domésticas, as ermidas (também edificadas no exterior das casas), surgiram os grandes oratórios, que desempenhavam a função doméstico-familiar e pública da capela, especialmente no meio rural que, por estar distante das vilas, necessitava de um local adequado para o cumprimento dos ofícios católicos. O grande oratório passou, então, a ser o palco de sacramentos, como casamentos, missas, rezas coletivas, batizados, confissões, exercendo o papel de retábulo, não apenas como abrigo dos santos de devoção. As oportunidades de realização dessas celebrações e liturgias estavam circunscritas à eventual presença de párocos dos centros próximos, dispostos a cumprirem suas obrigações evangélicas.⁷²

Surgiu, nesse período, um pequeno comércio de peças religiosas no Brasil, principalmente na região de Minas Gerais, onde estava intensificado o modelo religioso barroco.

Além desses grandes oratórios, desenvolveu-se enormemente a indústria de pequeninos oratórios, de um a dois palmos de altura, que reproduzia, em miniaturas de pedra-sabão, terracota (“paulistinhas”) ou madeira, a mesma estrutura dos altares das igrejas barrocas, tendo sempre no topo a cena da crucificação, com a Virgem das Dores, São João e Maria Madalena ao pé da cruz, ladeados dos santos da predileção do proprietário da casa (MOTT, 1997, p. 166-167).

⁷² As referências aos diversos tipos de oratórios e suas respectivas funções encontram respaldo nos estudos organizados pelo Museu do Oratório, presidido por Ângela Gutierrez.

A configuração do espaço marcava o diálogo entre a narrativa bíblica e amaterialização da fé. Os ornamentos e representações de Cristo e dos santos formaram uma nova dinâmica de orientação da experiência religiosa.

As miniaturas possuíam espaço e movimento próprio dentro das Missões. Diferentemente das imagens que compunham a decoração das igrejas, as miniaturas estendiam sua participação ao cotidiano missioneiro, representavam a presença dos santos na intimidade dos atos diários, no domínio da introspecção, na expressão da fé fora do olhar do padre, no espaço em que a simulação perdia o sentido e onde a crença pessoal, depositada em imagens carregadas de simbologia individualmente significativa, manifestava-se à sua maneira.

Se dimensionada a parte como representante do todo, dados quantitativos podem auxiliar na compreensão da abrangência das miniaturas no espaço missioneiro. Ainda que complexo, e muitas vezes inexato, o uso de quantificação em história é capaz de conduzir a resultados relevantes, como têm demonstrado especialistas. No esboço da quantificação das esculturas do acervo missioneiro total, classifica-se o número de imagens, a exemplo: das imagens femininas (Nossa Senhora e santas); das imagens masculinas (santos, Menino Jesus e Cristos); das imagens de anjos; imagens zoomorfas⁷³; das imagens não identificadas e fragmentos e objetos.

É importante ressaltar a relativização da quantificação deste acervo. As estátuas missioneiras, em museus e coleções no Rio Grande do Sul, somam a



Figura 12: ORATÓRIO DE ALCOVA (Século XIX)
Material/Técnica: Madeira recortada, entalhada e policromada.
Origem: Minas Gerais
Dimensões: 23,5x14x10 cm



Figura 13: ORATÓRIO ERMIDA (Século XIX)
Material/Técnica: Madeira recortada, entalhada e policromada
Origem: Minas Gerais
Dimensões: 128x65,5x35cm



Figura 14: ORATÓRIO DE VIAGEM/MINIATURA (Século XIX)
Material/Técnica: Madeira recortada, entalhada. Policromia Resquícios de douramento
Origem: Minas Gerais
Dimensões: 11x9x4 cm
Fonte: Museu do Oratório - MG
<http://www.museudooratorio.com.br>

⁷³ Esculturas que remetem à forma de animais.

totalidade de 510 peças catalogadas. Contudo, muitas obras estão em posse de particulares e também no mercado de arte e antiguidade. Muitas foram roubadas, e outras tantas enriquecem acervos em museus fora do país. Portanto, considera-se a quantificação dentro de suas limitações e capacidades de auxiliar numa análise comparativa somada aos referenciais teóricos, em especial, as fontes primárias, que ilustram as incumbências dessas peças.

Correspondendo à totalidade do acervo escultórico jesuítico-guarani no Rio Grande do Sul, as imagens masculinas representam 46% do acervo catalogado, sendo que os santos correspondem a 29,4% deste número. Santo Antônio, São João Batista e Santo Isidro Lavrador são os mais representados.

As estátuas femininas somam 20,8%, onde as de Nossa Senhora representam 15,7% e as demais santas 5,1%. Nossa Senhora da Conceição é a imagem feminina em maior profusão no acervo total da imaginária missioneira.

Os anjos representam 15,4%, as imagens zoomorfas, 1,6%, imagens não identificadas, 3,6% e os fragmentos, 12,5%.

As miniaturas do museu Monsenhor Estanislau Wolski, correspondem parcialmente à quantificação geral da imaginária guarani-missioneira. Quanto ao número de imagens do acervo do museu Monsenhor Estanislau Wolski:

IMAGENS FEMININAS	Nº	IMAGENS MASCULINAS	Nº
Nossa Senhora da Conceição	9	Cristo Crucificado	5
Nossa Senhora	1	Jesus Menino	2
Nossa Senhora do Rosário	1	São Roque	5
Nossa Senhora da Piedade	1	Santo Antônio de Pádua	5
Santa Luzia	1	São Pedro	4
Santa Teresa	1	São Miguel	3
Santa Rita	1	São João Batista	2
		São Lourenço	1
NÃO IDENTIFICADAS	5	Santo Inácio de Loyola	1
ANJOS (querubins)	6	São José	1
POMBAS	5	Santo Estanislau	1

Pode-se aplicar às miniaturas que compõem o acervo pesquisado a divisão em duas categorias: as que cabiam à presença litúrgica oficial, ou seja, participavam da composição de oratórios, ermidas, altares móveis, pequenas capelas e, mais raramente, compunham retábulos secundários nas igrejas da redução; no segundo conjunto, estariam as de culto pessoal e doméstico guarani.

3.2.2 Imagens de culto oficial.

Por razões evidentes, as referências que abrangem a utilização oficial são mais numerosas que as citações sobre o uso reservado. Assim, há a menção da introdução de pequenas imagens sacras trazidas da Europa pelos missionários para, conforme o costume, presentear os padres que já estavam na América, mas que também, como uso pessoal tinham a função de proteção durante a viagem. Na busca por “novos cristãos”, “além do breviário, a bagagem comporta um altar portátil, ornamentos sacerdotais e todos os objetos de culto necessários numa expedição que tende a durar vários meses” (HAUBERT, 1990: 50).

Padre Antônio Sepp, em *Viagem às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos*, escrito entre o final do século XVII e na primeira década do século XVIII, refere-se,

a virgem que, como companheira inseparável, me conduziu incólume ao Paraguai, por tantos perigos em mares e rios e terras, esta mesma Mãe das Misericórdias, representada como de Oettingen, ainda que por mais rude cinzel, é venerada com devoção e invocada pelos indígenas (1943:179).

Aos outros padres dei lhes diversos pequenos presentes, objetos que na Europa se usam na instrução da infância, pequenas imagens de Nossa Senhora, feitos de argila e confeccionados em Sevilha, e outras coisas mais (1943:95).

Padre Antônio Böhm também não se mostrou menos generoso e distribuiu diversos objetos espirituais entre os Padres. Ao Rev. Padre Provincial ofereceu ele uma cruz de madeira, sobre a qual se viam os sete quadrantes em gravação artística. Entre os demais Padres distribuiu cruzes menores da mesma espécie, que ele havia confeccionado em Sevilha e Cádiz (1943:95).

É também Sepp que informa, nos procedimentos de instalação de uma nova redução, sobre a edificação de capelas e a presença de oratórios móveis que abrigavam imagens de médio e pequeno portes. Os altares portáteis permitiam que os atos litúrgicos transcorressem mesmo não estando a igreja construída ou concluída. Eram, desse modo, indispensáveis nos primórdios de uma nova redução, assim como em acampamentos provisórios e instalações secundárias exteriores ao espaço físico do povoado.

Escreveu Sepp sobre a fundação da redução de São João Batista, em 1697:

Entre essas cabanas edifiquei a capela, igualmente de palha entretecida de taquara. Trouxe comigo da Redução de São Miguel o chamado altar portátil, com cálice e demais

paramentos: sobre eles cotidianamente ofereço a Deus o santo sacrifício da missa, ajudado por dois indiozinhos com sobrepeliz (1943:201).

Havendo iniciado a fundação da redução em época natalina, o padre relata: “edifiquei sobre o altar um presepiozinho”, destacando o cuidado dos pequenos índios, vestidos de anjos, que “embalavam Jesus Infante no berço em que dormia” (SEPP, 1943:203).

Esta descrição adquire valor adicional por tratar da edificação de um “presepiozinho”.⁷⁴ Haubert acrescenta que “o padre Sepp construiu no altar um presépio de palha. Esculpiu em madeira um Menino Jesus, e os índios vão levar-lhe as oferendas” (HAUBERT, 1990: 278). Entre os remanescentes da estatuária missioneira há uma pequena imagem (4 cm) de duas pessoas - Imagem não identificada 91.0001.0168 – que pode ter pertencido a um grupo de personagens formadoras de um presépio. A vinculação do relato com a imagem não busca sugerir a procedência da peça, mas ressaltar o caráter da confecção das pequenas imagens, muitas vezes destinadas a oratórios provisórios e breves.

Dentre as primeiras referências desses meios de linguagem visual efêmera está a preparação de pequenos altares destinados às festas. Montoya escreveu em 1639:

O Corpus Christi se comemora com pobreza, mas também com devoção e anseio. Preparam os índio os altares, (especiais para dita festa), e fazem os seus arcos, nos quais penduram os pássaros do ar, os animais do mato e os peixes da água (1985:145).

Altares para adornar as festas foram amplamente utilizados nas reduções. As imagens que figuravam nestes altares possivelmente provinham de algum tipo de acervo reservado à utilização em ocasiões deste tipo. Como já exemplificado acima, para o dia da festa de Corpus Christi era comum essa instalação, conforme consta em outras citações:

A las cuatro esquinas de la plaza forman cuatro altares, nada ricos, pero muy aseados y bastante vistosos y decentes para poner allí al Señor cuando allí segue (ESCANDÓN apud MELIÁ, 1988:214).

Para o Corpus Christi erguem-se inúmeros arcos de triunfo ao redor da praça, cada um dominado por uma estátua ou quadro (...). Após a missa solene, a procissão põe-se em marcha...os músicos entoam cantos em coros alternados. O

⁷⁴ Há no acervo em estudo uma representação de Jesus Menino, com proporções de 28,5 centímetros de altura e 11 centímetros de largura, que seguramente pertencia a um conjunto de imagens. Contudo, as demais imagens não compartilhavam da classificação de “miniaturas”.

santo sacramento é precedido pela congregação e seguido pelo cabildo, depois pelas mulheres: bedéis zelam a devoção dos fiéis. Ergue-se um altar em cada esquina da praça, enfeitado de quadros e estátuas, perfumado com plantas odoríferas. Sempre que o ostensório for deposto, defumado e adorado pelo povo, o padre se senta, assim como o conselho comunal e os magistrados, e os melhores músicos vão cantar e dançar diante do sacramento (HAUBERT, 1990: 278).

Fora dos altares, mas ainda presente nas comemorações, algumas imagens ficavam sobre as mesas, como na festa do padroeiro, que constituía também uma homenagem ao rei da Espanha, nas quais “as mesas são armadas sob os pórticos e, em cada uma delas, o santo está no lugar de honra” (HAUBERT, 1990: 281).

Havia nessas festas a realização de jogos que, além de satisfazer a disposição lúdica dos indígenas, divertia as autoridades. Neste sentido, a presença dos ícones de pequena proporção fazia-se nas premiações distribuídas aos participantes:

São os jesuítas que julgam os jogadores e as equipes, e que distribuem os prêmios. E dão um jeito para que até aqueles que se saíram muito mal recebam alguma recompensa: “Assim todos ficam contentes, cheios de devoção pelos santos e aguerridos” (HAUBERT, 1990: 280).

Posteriormente, o autor esclarece que os prêmios eram confeccionados por artesões:

Às vezes muda-se a data das festas simplesmente porque os artesãos não confeccionaram a tempo os objetos a serem distribuídos como prêmios durante os jogos da tarde (HAUBERT, 1990: 282).

A probabilidade de estes brindes corresponderem a objetos sacros é bastante plausível. Tendo em vista a já comentada “socialização sacralizada”, ofertar imagens ou “amuletos” como os *ágnus dei* seria conveniente, além do mais, este era o ofício ao qual os artesões, produtores dos prêmios, estavam afeitos.

Nos domínios do cotidiano, comunitário ou individual, era usual a colocação de pequenos altares na porta da casa dos doentes, onde a compleição dos santos, da Virgem e de Cristo representava o poder da ingerência divina.

Varrem-se e espalham-se nas ruas ramos e flores até a casa do doente. Esta também é ornada de flores, com um pequeno altar diante dela. Todo o povo é chamado para acompanhar o santo sacramento; os músicos e os congregados ficam nas primeiras fileiras dos fiéis; todos levam uma pequena vela feita de cera nativa. De volta à igreja, após as cerimônias ordinárias, o padre explica as indulgências ganhas por aqueles que acompanham o

Senhor, e pede ao povo para rezar pelo doente [sem grifo no original] (HAUBERT, 1990: 267).

Ao âmbito diário também pertenciam as imagens de santos destinadas a interceder por boas colheitas e proteger as plantações contra pragas:

Fizeram uma grande procissão para combatê-la, até uma capela erguida no meio dos campos (...), acompanhados por músicos, fiéis recitando o rosário, os padres e a estátua de Maria, alguns jogando folhas ao chão, moças coroadas de flores (HAUBERT, 1990: 263).

Quando vão aos campos, as crianças sempre levam em procissão, ao som de cânticos, a estátua de Santo Isidro, padroeiro dos camponeses (HAUBERT, 1990: 262).

Eventualmente organizavam-se expedições que visavam à conversão de outros indígenas:

Da expedição participam de cem a mil índios, dependendo do assalto planejado: na maioria das vezes trata-se de pequenos grupos de agricultores espalhados na floresta. De manhã recitam o rosário em coro; ao meio dia erguem o altar, onde colocam imagens e estátuas, e acrescentam ao rosário preces para os infiéis [sem grifo no original] (HAUBERT, 1990: 187).

Concomitantemente à existência de oratórios e altares ocasionais havia as edificações permanentes; era o caso das capelas e ermidas:⁷⁵

Uma capela também é edificada no cemitério; suas paredes são ornadas de pinturas que representam o Purgatório; na porta de cedro estão esculpidas cabeças de mortos e ossadas (HAUBERT, 1990: 270).

O sistema articulado de postos de rebanho se estende aos povoados em cuja periferia se localizam ermidas, havendo em todos os povoados um oratório destinado a Virgem de Loreto, tradicional padroeira da Companhia de Jesus. O patrono dos agricultores, São Isidro Lavrador, também foi objeto de culto particular (GUTIERREZ, 1987 44).

Había capillas en el cementerio y también de velatorios ubicadas en la plaza como podemos apreciar en el plano de San Juan Baptista. En las afueras del pueblo aparecen las ermitas con advocaciones como Santa Bárbara o San Isidro Labrador, y aún en casos, como en San Miguel, aparece una capilla de Santa Tecla (GUTIERREZ, 2003 s/n).

⁷⁵ Ermida é uma capela ou pequena igreja localizada a leste do Povoado, segundo Golin, “a aproximadamente 12 quilômetros” (1998: 486).

Durante a Guerra Guaranítica, no diário de José Custódio de Sá e Faria (1756) consta:

Marchamos de costado pela esquerda, para o campo da Ermida de São Miguel, onde acampamos (GOLIN, 1999:487).

Outro local de permanência das pequenas imagens foi referido no inventário de 1768, feito na igreja da redução de São Miguel. Furlong cita os ícones sobre “mesinhas” e pertencentes a retábulos laterais:

Item, dos mesitas pintadas; encima de la una hay una estatua pequeña de San Miguel, y en la otra está una de San Ignacio, también pequeña.

Item, al lado del evangelio dos retablos dorados; en uno está una estatua de Nuestra Señora, dorada, y en otro una de San Ignacio, también dorada, y do más pequeñas, una de San Miguel y otra de San Roque.

Item, al lado de la epístola un retablo mediano y otro pequeño; en el mediano están dos estatuas de Nuestra Señora y otra de Santa Bárbara, todas tres doradas; en el pequeño está una estatua de San Isidro, dorada (1962:177).

3.2.3 Imagens de culto doméstico

As miniaturas evidenciam a afirmação de que “en las iglesias misioneras el indio fue simple copista, es decir, realizador de trabajos previamente determinados, y bajo la directiva del maestro: trabajos circunscritos en carácter y extensión” (PLÁ, 1975: versão on-line). As obras destinadas a incorporar o ambiente da igreja, de dimensões, por vezes, superiores a 2 metros de altura, seguiam as diretrizes condicionantes impostas pelos padres. No dirigismo jesuítico, o artesão limitava-se à reprodução iconográfica européia, com pequenas e eventuais intervenções pessoais: aspectos da flora local, da fisionomia autóctone, da talha rígida sugerindo esquematismo, e outros.⁷⁶ Dessa forma, a afirmação acima se faz verdadeira através do aspecto controlador exercido pelos padres nas obras designadas à igreja e ao culto oficial. No entanto, esta autoridade não se estendia às miniaturas de maneira a abarcar sua totalidade. A hipótese ganha reforço por meio de estudos que indicam uma atividade artesã doméstica, à margem da ordem dos curas missionários. Padre Sepp apontou que “todo han de hacerlo en el taller, pues si lo hacen en sus casas, lo hacen todo mal”.

⁷⁶ Estas manifestações, porém, são de valor artístico e histórico imprescindível na composição da pesquisa da imaginária guarani missionária, considerada como produto de um complexo de circunstâncias socioculturais inéditas e expressão de um momento histórico limitado.

Porém, se “durante tres días a la semana debían los neófitos trabajar para el común, y durante otros tres para su propio y directo provecho” (FURLONG, 1962:457), caberia também neste espaço a opção de uma produção livre e autônoma, afinal o material estava disponível. Como “después del trabajo, en las horas libres, podrían matear o tocar la guitarra” (FURLONG, 1962:465), podiam igualmente produzir pequenas imagens que guardariam consigo ou ofertariam a alguém.

Ao considerar a proporção das miniaturas, principalmente aquelas cujas medidas atingem entre 1,5 e 10 centímetros de altura (46% do acervo em estudo), impõem-se a questão: Teriam os padres a disposição e disponibilidade de atentar para a produção de imagens de dimensões tão pequenas?

O uso doméstico e pessoal dessas estatuetas colabora para a conjectura de que, desde a produção até a dinâmica dessas imagens dentro do espaço missioneiro, grande número delas esteve à margem dos rituais litúrgicos oficiais e das normativas estéticas européias vigentes nas oficinas, onde teria limitado-se o artesão a “reproductor de síntesis prefijadas”.

O espaço da individualidade, no qual se fizeram presentes pequenas representações icônicas, está narrado em episódios que revelam a presença dessas peças, como em viagens⁷⁷ e guerras, onde também se observa a devoção conferida a estes atos:

Toda a vida dos guaranis está mergulhada num verdadeiro banho de piedade. Isso é verdade mesmo quando viajam sozinhos. Não somente eles se preparam para o percurso pela confissão e pela comunhão, mas levam ainda uma estátua ou imagem de santo e são acompanhados por um sacristão: e vimos, por ocasião de suas expedições missionárias, que não faltam a qualquer das devoções cotidianas (observa-se que também não ocorrem viagens sem castanholas, flautas e tambores, nem sem enfermeiros com sua farmácia portátil); de volta a redução, seu primeiro cuidado é santificar-se pelos sacramentos [sem grifo no original] (HAUBERT, 1990: 284).

⁷⁷ São os chamados oratórios de Algibeira ou de Viagem Miniatura aqueles que eram carregados nos bolsos, junto ao corpo do fiel. De pequenas dimensões, eram usados tanto em viagens como no dia-a-dia. O santo de devoção era carregado dentro de pequenos invólucros de cerca de 10 cm como sinal de proteção cotidiana. Essas caixinhas, bastante simples e com formatos que pouco variavam, davam mais ênfase ao santo de devoção do que à sua decoração externa. Dentro desta categoria estão os Oratórios de Esmoler (usados pelos mendicantes, eram dependurados no pescoço e às vezes possuíam uma gaveta para guardar o dinheiro arrecadado), os Oratórios Arca (transportados por padres a localidades distantes para celebração de casamentos, batizados, missa fúnebre, etc.), os Oratórios de Arte Conventual (dos mosteiros de freiras esses oratórios iam para as casas dos fiéis), os Oratórios Pingente (geralmente usados como jóias pelas mulheres), além dos Oratórios Bala e de Alcova. In: <http://www.museudooratorio.com.br/port/coleccion>. Acessado em 16/10/07

Na decorrência da Guerra Guaranítica, observou-se que todas as vítimas usavam no pescoço ou na cintura uma medalha, uma estatueta ou uma imagem de santo (HAUBERT, 1990:296). Amuletos protetores como os *ágnus dei* eram oferecidos aos soldados guaranis antes da guerra:

Os combates são sempre precedidos de intensas manifestações de fé: novenas públicas, procissões de penitentes, vigílias permanentes garantidas pelos congregados diante da estátua de Maria, a quem as crianças vêm oferecer buquês de flores dos campos. Os próprios soldados parecem mais ocupados com os deveres da religião do que com os preparativos de guerra (...), recebem dos missionários carneirinhos de cera bentos (*ágnus dei*) “para eles amuletos sagrados” (HAUBERT, 1990: 272).

Não foram encontradas referências, em fontes primárias, sobre a utilização das imagens de santos no interior da casa dos guaranis, mas a interpretação do contexto indica esta hipótese, acentuada quando, curiosamente, há referências a esta herança. Baguet, viajante belga do século XIX, menciona a devoção doméstica dos descendentes de guaranis missionários:

Ainda encontra-se atualmente um resto deste luxo de imagens e estátuas, outrora ostentado em profusão nos templos. Todas essas casas, até as mais humildes, têm alguma estátua grosseira de santo, vestida como boneca de criança e que cada visitante vai beijar com o mais profundo respeito. (...) um dos jesuítas que administrava os *pueblos* era *padre* ou cura. Quando ele aparecia no templo, vestido com os mais ricos hábitos sacerdotais e cercado por grande número de sacristãos, os sinos tocavam, o incenso queimava e todos os assistentes prostavam-se com respeito diante dele (1997:104).

Schaden, em pesquisa em meados de 1950, registrou que eram freqüentes entre os Ñandéva⁷⁸ os altares com muitas imagens de santos.

Na casa dos Ñandéva não são raras as imagens ou estampas de santos (...). Tudo parece indicar, enfim, que o aspecto mais ou menos mágico do culto aos santos (...), é o único realmente assimilado pelos Guarani, e de preferência pelas gerações mais novas (1974: 140, 138).

No estudo, o autor observou também o caráter singular da percepção e interação com as representações religiosas: “parece que o “santo” não é nada além da imagem; coisa alguma indica a crença num espírito ou ser sobrenatural que não esteja inerente ao substrato material da própria imagem” (1974:138). Estas indicações confluem para a

⁷⁸ Ñandéva (*Ava-Chiripa*) é um subgrupo da família Guarani, como os Kaiowa (*pa-tavyterã*) e os Mbya.

compreensão das mediações da religião anímica na busca de sentido para a nova religião imposta, tema referenciado a seguir.

3.3 A CONCEPÇÃO ANIMISTA

Pode-se identificar, pelas considerações feitas até então, que a ponte que possibilitou conferir significação religiosa às imagens sagradas do catolicismo pelos guaranis foi a interpretação realizada através de suas concepções animistas.

O animismo, segundo Wilkinson (2000), parte do princípio de que “todas as coisas – animais, plantas e objetos inanimados – são dotados de um espírito” (2000:28).

Conseqüentemente, todos esses elementos são passíveis de possuírem: sentimentos, emoções, vontades ou desejos, até mesmo inteligência. Para as religiões de culto animista: “todas as coisas são vivas”, “todas as coisas são conscientes”, ou “todas as coisas têm âni­ma”. A fronteira entre natural e sobrenatural era um espaço de interpretação no animismo guarani em que os fenômenos e as existências podiam ser motivados por fatores com origens particulares ou múltiplas do sistema.

Os espíritos, nesta concepção, têm poderes especiais sobre o mundo, podem influenciar fenômenos naturais e ações de pessoas. “Respeitar os espíritos e agradá-los é uma parte vital da religião animista” (WILKINSON, 2000:28).

Pierre Clastres, em seu livro *A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani*, escreveu que “a substância da sociedade guarani é seu mundo religioso”.

*Divino espelho do saber das coisas,
se anima.*

*Você que faz com que se animem
aqueles que você proveu do arco,
eis, de novo nos animamos.*

(Canto sagrado guarani. In: CLASTRES, 1990:7).

O *corpus* mitológico dos guaranis, presente ainda nos ritos atuais, não era complexo, compondo-se, essencialmente, do grande mito dos gêmeos, do mito da origem do fogo e do mito do dilúvio universal. Contudo, o desenvolvimento destes mitos está alicerçado em concepções anímicas, que numerosas, atribuem ao vento originário, o *sopro da morte*; à fumaça do cachimbo, “o caminho que conduz o espírito para a morada dos deuses”; ao corpo de animais, a morada de espíritos humanos. Na idade do ouro os habitantes possuíam “formas animais que envolvem a beleza sagrada da Palavra” (CLASTRES, 1990: 24-57).

Esta cosmovisão reflete na conclusão, já citada acima, a qual chegou o antropólogo Egon Schanden: “Tudo parece indicar, enfim, que o aspecto mais ou menos mágico do culto aos santos (...), é o único realmente assimilado pelos Guarani”. Porém, ainda mais significativa é a observação de que “parece que o “santo” não é nada além da imagem; coisa alguma indica a crença num espírito ou ser sobrenatural que não esteja inerente ao substrato material da própria imagem.” (1974: 140,138).

Os guaranis participavam das liturgias católicas prestando culto aos santos conforme prestavam, antes, às suas próprias divindades anímicas, de acordo com suas concepções de crença, adoração e interação natural e sobrenatural, o que pode ser chamado, conforme Jonefina Plá, de “puntos de contacto psicologicamente eficazes con su mundo experiencial”.⁷⁹ A crença estava intrinsecamente ligada ao objeto anímico, à estátua do santo. A imagem, neste âmbito, faz parte da realidade, e o imaginário é uma extensão mental da realidade palpável.

O mito guarani da origem do fogo contém em si, no decorrer curto de uma concepção, a simbologia que ilustra a singeleza da identificação anímica.

A fricção [da madeira] não produz verdadeiramente o fogo, mas permite simplesmente extrai-lo da madeira, onde já se encontra enclausurado (CLASTRES, 1990: 103).

Entre o dogma e a praxe, muitas vezes, houve distanciamento. O dogma, imposto pelos padres jesuítas, intitulou a “religião oficial”, mas a praxe, cotidianamente vivenciada, concebia pela via da interpretação uma religiosidade viva, ativa, e que em determinados momentos – especialmente de crises – refluía à religião ancestral. O dogma podia dar respostas a algumas perguntas, mas era a praxe que dava soluções aos problemas reais.

Montoya alude aos diferentes sinais de luto pela morte de um ente para destacar a excentricidade da reação guarani: “aqui acrescentavam o de desnudar-se uma mulher e, tomando ela um arco e setas, sair às ruas, para atirá-las na direção do sol: o que vem a ser um sinal de raiva que têm à morte, que com o desejo intentam matar” (1985:222). O mito guarani afirma: “Lá em cima, Sol vigia tudo. É ele que toma conta de nós” (CLASTRES, 1990:78).

⁷⁹ PLÁ, 1975: versão on-line.

Algumas categorias de poderes espirituais mantiveram-se e, em momentos de tensão e conflito⁸⁰ manifestaram sua presença, como por exemplo, na segunda metade do século XVIII,

durante a Guerra Guaranítica, percebe-se o ressurgimento de rituais guaranis pré-catequese cristã. O ato de retirar o coração do inimigo representava uma crença milenar. Os antropólogos ainda não deram uma explicação convincente para o seu significado. Algumas hipóteses apontam para rituais de reenergização. O dilaceramento do inimigo estava conectado a um longo período antropofágico (GOLIN, 1999: 430).

Golin também registra as “ritualizações” de “ódio”, “vingança” e “deboche” com o inimigo deixado sem coração e “enfeitado” para ser observado pelos luso-espanhóis. No espaço da guerra também retornam as crenças de ressuscitamento e enfatizam-se as aparições de santos, que intervinham a favor da luta indígena.

Munidas de forças e qualidades anímicas, as imagens dos anjos (em especial São Miguel), de santos e da Virgem convertiam-se em pequenos amuletos catalisadores das forças do “demônio” (representado pelos portugueses), e principalmente estandartes legitimadores da guerra.

Pelo animismo a estatuária tornou-se um rito incorporado, ganhou movimento, acompanhou os índios à roça, participou das festas, protegeu as casas, curou doenças, auxiliou partos - “tomar a imagem, e ter um parto tão súbito e feliz, foi um só ato” (MONTROYA, 1985: 215) -, interferiu no cotidiano missionário e mediou a conjugação dos acervos. Foi o princípio anímico que deu sentido à didática barroca, às imagens, aos santos como seres dotados de vida e poder.

Van como procesión a su trabajo de campo llevando consigo algún santo en sus andas, que por lo común es San Isidro Labrador, con quien los pobres indios tienen particular devoción en todos aquellos pueblos, y en llegando al sitio de trabajo, ponen a su santo en un sitio decente, y allí se les hace otra comida para medio día” [sem grifo no original] (MELIÁ, 1988:212).

⁸⁰ Na resistência à catequização, as manifestações anímicas também aparecem, Montoya escreveu: “Neçu, de sua parte e para mostrar-se sacerdote, conquanto falso, revestiu-se dos paramentos litúrgicos do padre e com eles se apresentou ao povo. E fez trazer em sua presença as crianças, nas quais tratou de apagar com cerimônias bárbaras o caráter indelével, que elas pelo batismo tinham impresso em suas almas. Raspou-lhes as pequenas línguas, com que haviam saboreado o sal do espírito sapiencial. O mesmo fez-lhes no peito e nas costas, para borrar os santos óleos, que tinham prevenido para luta espiritual”[sem grifo no original] (1985: 201 e 202).

Havia na relação entre os guaranis e os santos uma singularidade caracterizada pela intimidade. Ter os santos em companhia nas atividades rotineiras como o preparo da “comida para medio día”, ou o trabalho na roça, constituía uma cumplicidade incomum aos católicos europeus “congênitos”. Tornaram-se “católicos”, no entanto incorporaram ao catolicismo categorias da sua antiga religiosidade. Preservaram em grande parte a sua cosmovisão animista, praticando ainda antigos rituais de cura e invocação de espíritos. Alguns rituais festivos expressam o amálgama das concepções religiosas:

Para o Corpus Christi erguem-se inúmeros arcos de triunfo ao redor da praça, cada um dominado por uma estátua ou quadro. Nos arcos, nas ripas que os unem, os fiéis penduram frutas e animais da região; pedaços de caça e peixes, crus ou cozidos, pintinhos vivos em gaiolas, galinhas presas pelo pescoço, pássaros de todas as cores presos por um fio amarrado na pata, macacos, raposas, ovos de ema, etc. Na base das colunas, dispõem-se animais empalhados, como jaguares ou serpentes (...), entre os arcos, pratos carregados de rosários, roupas, arcos e flechas, etc. O chão é recoberto de esteiras, flores, grãos de milho e várias sementes, depois cuidadosamente recolhidas pelos índios: “em sua devoção acreditam que, quando são pisadas pelo padre que carrega o santo sacramento, qualquer semente rende muito mais que o normal” (HAUBERT, 1990: 278).

A magia - capacidade de modificar o mundo através de atos de caráter ritual, num conjunto de técnicas de manipulação do sobrenatural, orientadas a alcançar propósitos específicos -, no cristianismo guarani foi substituída pela oração, penitência, culto e oferendas manifestados em festas e procissões. Permaneceram aí a utilização de conjuros, fórmulas verbais e simbolismos mediadores.

Observa-se que os índios não beijam realmente as mãos dos jesuítas (assim como não o fazem com objetos consagrados e estátuas), mas as cheiram ou fungam sobre elas: trata-se menos de um sinal de respeito do que de um desejo de comunicação com a força contida na pessoa ou objeto? (HAUBERT, 1990: 258).

Havia ainda outro aspecto que, na cultura guarani, era de força vital e que levou historiadores a afirmarem que sua religião é a da palavra inspirada, onde se encontrava a alma do povo. Era nas palavras, no domínio do abstrato, que o animismo manteve-se como culto.

O culto não se confunde com a manipulação direta dos objetos e do outro com fins práticos (vale aqui a distinção universal entre magia e devoção); o culto, em si, na sua

pureza, e enquanto alheio às instâncias de poder que dele se apropriam, significa o respeito pela alteridade das criaturas, pela sua transcendência, o objeto de ultrapassar os confins do próprio ego, e vencer com as forças da alma as angústias da existência carnal e finita. Há um vetor de despojamento e oblação que atravessa todo culto, e o culto em espírito e verdade em primeiro lugar (BOSI, 1992:19).

As palavras primeiras, originárias, possuíam caráter paradigmático. Estavam, através da tradição, baseadas normativamente sobre a sacralidade das experiências, sancionadas pelos exemplos dos antepassados. Para Meliá, a principal manifestação religiosa dos guaranis consiste na palavra do canto e no movimento da dança, “desarrollados” mais na onda do tempo sentido que no plano do espaço tangível (1988:127). As palavras, como força transcendente, os aproximavam dos seus Heróis Culturais e Ancestrais Míticos.

4. ESTUDO DO ACERVO DO MUSEU MONSENHOR ESTANISLAU WOLSKI

Era uma vez um velho chamado Nahokoboni. Perturbava-o não ter uma filha. Quem iria cuidar dele se não tinha genro? Mas, como Nahokoboni era um feiticeiro, esculpiu uma filha num galho de ameixeira...

Conto de fadas dos índios da Guiana

4.1 Princípios de análise

Na análise da estatuária toma-se como referência o método desenvolvido por Erwin Panofski, para quem a recriação estética ou a investigação racional de uma obra de arte é afetada por três componentes: forma materializada, idéia (tema, nas artes plásticas) e conteúdo. Estes fatores são, também, três momentos de percepção da obra: a descrição pré-iconográfica, a análise iconográfica e a interpretação iconológica.

A descrição pré-iconográfica corresponde ao primeiro contato com a obra; é o *tema primário* ou *natural*. É apreendido pela identificação das formas puras, ou seja, certas configurações compositivas, como linha e cor. Constitui “o mundo dos motivos artísticos” (PANOFSKY, 1976: 63). Continua o autor,

o sufixo *grafia* vem do verbo grego *graphein*, “escrever”; implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. A iconografia é, portanto, a descrição e a classificação das imagens (...), ela considera apenas uma parte de todos esses elementos que constituem o conteúdo intrínseco de uma obra de arte e que precisam tornar-se explícitos se se quiser que a percepção desse conteúdo venha a ser articulada e comunicável (1976:53-54).

A análise iconográfica, ou *tema secundário*, constitui a combinação dos motivos artísticos com assuntos e conceitos, dando lugar a uma representação: “Motivos reconhecidos como portadores de um significado secundário podem chamar-se imagens, sendo que combinações de imagens são o que podemos denominar estórias e alegorias” (PANOFSKY,1976:51). No tratamento das imagens de santos, por exemplo, corresponde às características individuais de atributos, gestos e indumentária. Abrange

referências bibliográficas e, até mesmo, a tradição oral que se construiu em torno do personagem, no que diz respeito à sua biografia.

A interpretação iconológica trata do *significado intrínseco ou conteúdo* das obras.⁸¹ Como o próprio Panofsky define, advém “mais como síntese do que como análise” (1996:23). É apreendida pela determinação dos princípios subjacentes qualificados por uma personalidade e condensados numa obra. Pela interpretação iconológica a iconografia é integrada à leitura histórica, psicológica e crítica.⁸²

Ao concebermos assim as formas puras, os motivos, imagens, estórias e alegorias, como manifestações de princípios básicos e gerais, interpretamos todos esses elementos como sendo o que Ernest Cassier chamou de valores “simbólicos”. A descoberta e interpretação desses valores simbólicos (que, muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por “iconologia” em oposição à “iconografia” (PANOFSKY, 1976:51).

Na análise das miniaturas do acervo do Museu Monsenhor Estanislau Wolski considera-se como descrição pré-iconográfica a leitura da obra a partir do que é materialmente apresentado; a análise iconográfica corresponde à identificação da representação tradicional das imagens, ou seja, seus atributos, gestos, história e apresentação; em suma, são os elementos que permitem o reconhecimento do santo; a interpretação iconológica é o que permite perceber o desenvolvimento de um estilo de arte missionário, identificado a partir da intervenção do guarani na estética tradicional européia.

O acervo do museu possui 73 imagens missioneiras, no entanto consideram-se a miniaturas – peças com até 30 cm de altura -, e imagens de porte médio – com até 50 cm de altura -, somente 57 imagens. As demais são peças de dimensões maiores ou não se incluem na representação estatuária.

Quanto à divisão do acervo em categorias estilísticas, fase posterior às etapas de análise, são considerados os estudos realizados por historiadores como G. Furlong, complementado por W.H. Harnisch e também aplicado por A. Trevisan, que constatarem quatro fases no que chamaram de “barroco jesuítico-guarani”: obras

⁸¹ O sufixo “logia” é derivado de *logos*, e significa “pensamento”, “razão”.

⁸² Para aprofundar o conhecimento nos estudos desenvolvidos por Panofsky ver: PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976 e PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

eruditas (obras-primas dos grandes mestres); obras elaboradas por indígenas segundo modelos europeus; obras mistas (modelos e técnicas europeias somadas a características indígenas); e plásticas índias (arte indígena, esculturas em pedra anteriores a chegada dos jesuítas).

A classificação proposta por Josefina Plá⁸³ difere, em alguns aspectos, da supracitada. Para a autora, o primeiro grupo constitui-se de *piezas de procedencia foránea*, referente às imagens importadas da Europa que se identificam pela aura étnica, sujeição aos cânones, exatidão anatômica, predomínio estilístico e técnicas apuradas. Porém, “estas piezas fueron seguramente más numerosas en el área colonial propiamente dicha que en la jesuítica”.

O segundo grupo de imagens é formado por *piezas atribuibles al maestro jesuíta*, que teriam sido bastante numerosas. Somente a Brassanelli foram atribuídas trezentas imagens.⁸⁴ Estas não demonstram o mesmo acabamento das peças europeias, mas “son lo suficientemente perfectas en sus detalles anatómicos y de proporción, aura expresiva y secuencia estilística”.

As *piezas de realización mixta* são aquelas que possibilitam discernir a justaposição de elementos de domínio artístico. É o caso das imagens em que a feitura das mãos e do rosto, por exemplo, não se assemelha ao tratamento dado aos drapeados da indumentária, o seja, alguns elementos não apresentam o mesmo desenvolvimento artístico. Nelas, “la participación del maestro y del alumno pueden haberse combinado en distinta proporción”. Segundo a autora, estas representações se prestam para o estudo sobre o particular, permitindo apreciar a medida da participação do artesão indígena.

Por fim, são classificadas *las imágenes de mano indígena*, talhas nas quais pôde o gênio indígena expressar-se no exercício dos elementos estilísticos e simbólicos.

Las imágenes de mano indígena fueron muchas. Todas ellas obras de copia, ya de modelos previos, ya de estampas. A menudo una estatua, obra importada o de mano de un maestro, fue reproducida en menor escala por los discípulos, para retablos o capillas menos importantes, o para uso individual (imágenes hogareñas). Como norma podemos aceptar que las imágenes mejor realizadas fuesen las destinadas a los altares mayores. Las figuras de Pasos (escenas de la Vida y Pasión) o de belenes, que conocemos,

⁸³ As citações da autora estão em: <http://www.bvp.org.py/> (Biblioteca Virtual del Paraguay), PLÁ, Josefina. *El barroco hispano-guaraní*. Asunción: Editorial del Centenario S.R.L., 1975. (Cuarta Parte: Las Migajas de una Herencia I. Las Migajas de un Patrimonio: escultura) Acessado em 13/09/07

⁸⁴ Nesta cifra possivelmente estão relacionadas obras em que houve somente a participação do padre, instruindo ou talhando partes específicas da imagem.

fueron de mano indígena, y alcanzaron el máximo de acento ingenuo (sayones de San Cosme, pastores adorantes de Santa Rosa) lo cual no significa que no pudo haberlas de mano más canónica (PLÁ, 1975: versão on-line).

Os recentes trabalhos acadêmicos – a partir de 1996 - sobre o acervo escultórico missioneiro e a classificação utilizada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN),⁸⁵ em termos de análise estilística, consideram três categorias no tratamento das imagens: imagens eruditas, imagens mistas e de cunho primitivo.

Esta classificação considera as imagens eruditas a partir de suas qualidades: estilísticas de influência européia; proporção corporal; estudo do panejamento das roupas; características étnicas européias na fisionomia da imagem; meticulosidade no entalhe da barba e do cabelo; anatomia evidenciada; indumentária complexa; gestos amplos, etc.

O entalhe primitivo, nesta compreensão, caracterizar-se-ia pela: influência do imaginário guarani; corpo atarracado, desproporcional e de musculatura enrijecida; panejamento simplificado, que pode não corresponder ao movimento do corpo; feições lembrando biótipo indígena⁸⁶; cabelos e barba tratados com volume estilizado; indumentária estilizada; uso de elementos da natureza americana, etc.

O entalhe misto seria a combinação das características eruditas com as primitivas, em diferentes graus e colocações.

Os estudos acadêmicos diferenciam-se no que tange a aplicação desta classificação e sua rejeição. Boff (2005) e Coutinho (1996) analisam as obras segundo estas categorias. Coutinho afirma, a respeito do uso do termo “primitivo”, que não é o termo “necessariamente mais adequado, porém, certamente é o menos ruim” (1996:29). A autora também considera que os aspectos do primitivismo acentuam a resistência passiva guarani manifestada pelo viés estético, e que foram uma forma de manutenção do seu *ethos*. Bachettini (2002) analisa as obras do Museu das Missões sem esta premissa classificatória, lembrando que “não dispomos de dados para fundamentar objetivamente a atribuição de autoria às peças” (BACHETTINI, 2002:208).

Todas estas considerações teóricas foram ponderadas na tentativa de adequar essa nomenclatura às evidências formais das obras. Contudo, a divisão inicial elaborada

⁸⁵ A 12ª Coordenação Regional do IPHAN e Comissão 300 Anos proveram os recursos e realizaram o trabalho de classificação do acervo. O trabalho iniciou em 1989 e foi concluído em 1993.

⁸⁶ Composto por rosto achatado, zigoma saliente, nariz desproporcional e boca não delineada.

por G. Furlong, W.H. Harnisch e A. Trevisan hierarquiza as obras segundo as hipóteses de autoria, da erudita europeia ao neolítico guarani, validando as produções segundo a pretensa superioridade europeia.

A categorização segundo a erudição e o primitivismo também parece estar alicerçada em concepções convencionalistas da superioridade europeia. Assim, se considerado que o termo “erudito” descende do latim *eruditus*, que significa “deixou de ser rude” e que remete “aquele que tem vasta soma de conhecimentos”⁸⁷, admite-se que o guarani artesão não era possuidor de conhecimentos, e isto acarreta em ignorar até mesmo seus domínios na área da adequação do material americano para o entalhe e pigmentação, entre outros. De maneira que a nomenclatura “primitivo” legitima a categoria do erudito. O termo “primitivo” não pode ser tomado como uma tradição estética, visto não existirem indícios de uma cultura estatuária guarani anterior ao contato com os padres. Assim, o termo só poderia ser utilizado em referência às características plásticas dos povos primitivos de um modo geral, como esquematismo, geometrismo, frontalismo, desproporção corporal, etc.

Deve-se considerar também a dificuldade de uma análise divisória rígida, visto que as produções coexistiram durante praticamente um século e meio (1609 – 1767) de atividade reducional coordenada pelos jesuítas. Somam-se a isto a falta de uniformidade na configuração das imagens de uma maneira geral, o estado de conservação das estátuas, que não permite a clareza de afirmações estilísticas e técnicas, e a escassez de documentação referente.

É possível ao historiador levantar hipóteses ancoradas nos conhecimentos da estética autóctone e na relativa diferenciação europeia. De tal modo, supor a atribuição de imagens com movimento rígido, acentuada geometrização, esquematismo e frontalismo aos guaranis não resultaria conferir-lhes inferioridade, mas peculiaridades associadas à arte indígena já identificada na cestaria, na cerâmica e na pintura corporal. Estes elementos seriam mais bem classificados como autóctones⁸⁸, ou seja, o que é próprio da terra.

O que, também, não lhes tiraria a qualidade de mistos. Desde a adequação da iconografia europeia aos materiais americanos, ou as imagens nas quais interagiram

⁸⁷ Mais informações sobre o termo “erudito” em: <http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx>

⁸⁸ Autóctone descende do latim *autochtone* < Gr. *autóchthon*, *autós*, próprio + *chthôn*, terra.

mãos indígenas e européias, (em maior ou menor grau), e as imagens executadas por guaranis a partir de ícones católicos, são todas fruto da mestiçagem.

O estudo de Plá apresenta-se mais conexo, apesar de manter algumas considerações estéticas qualitativas, e seria reforçado caso houvesse procedimentos laboratoriais de identificação da matéria-prima utilizada nas obras. Desse modo, a utilização do cedro, por exemplo, certificaria a origem americana e distinguiria as imagens ou fragmentos importados. Também é coerente a observação da existência de membros acoplados díspares ao restante da composição, o que caracterizaria as peças de realização mista, onde atuavam quatro ou mais mãos. Já, a identificação das obras atribuídas aos padres jesuítas seria mais precisa quando vinculada à documentação alusiva, uma vez que a capacidade técnica também foi conferida aos guaranis, o que foi registrado em numerosos documentos que se referem à sua habilidade imitativa.

Se a divisão da autora fosse aplicada às miniaturas aqui analisadas, estas, seguramente, na sua maioria, pertenceriam ao último grupo de imagens. Contudo, não se concorda com a indicação de que as imagens de mão indígena estariam limitadas a simples cópias de estampas e modelos. Esta discordância encontra-se em razão de algumas estátuas de santos estarem destituídas de atributos ou, ainda, acrescidas de atributos indígenas e na alteração de algumas características corporais (cabelos, silhueta, membros), configurando interferências que indicam a interpretação do ícone. Há, ainda, a probabilidade de relação da indumentária e dos atributos das esculturas com as vestes dos padres, o que pode estar ligado não somente ao estilo, mas a própria interpretação iconográfica.

A existência de modelos prévios é evidente, inclusive muitos desses modelos já deveriam estar incorporados à memória do artesão. As reproduções em dimensões menores, as *imágenes hogareñas*, possivelmente eram elaboradas sem a presença da gravura ou do modelo, mas, com base nas lembranças dos ícones e na combinação das várias imagens conhecidas.

Na composição das imagens percebem-se alterações estéticas que vão desde as esculturas que seguem as bases definidas pelo que é norma e saber para os jesuítas - correspondendo totalmente ao cânone estabelecido pela Igreja, dotadas de atributos, postura e indumentária iconográfica oficial - , passando pelas imagens que transparecem a interferência e as escolhas por parte do artesão - quando o saber técnico ambienta-se em breves detalhes, mas ainda conserva os cânones, expressão mestiça que não

desvinculou-se da obrigação teológica e política -, até a estética, expressa principalmente nas miniaturas, que alteram a iconografia tradicional europeia. A

exemplo, as representações:



Figura 15: Santo Antônio de Pádua 91.0001.0091



Figura 16: N. S. da Conceição 91.0001.0076

Não existem limites rígidos entre as composições. O desenvolvimento gradual faz parte da formação de um estilo, pela evolução da forma e pela originalidade das composições, o que faz do estilo algo histórico.

Sobre o desdobrar desse desenvolvimento, Oliveira se refere a duas fases:

A primeira corresponde ao século XVII, e expressa uma tentativa do Guarani de imitar os modelos europeus. Era ainda uma fase de aprendizado artesanal (...). Posteriormente, no século XVIII, tem início um período marcado pela criação. O artista, porém, permanece anônimo. A concepção sobre modelos icônicos converte-se em criação de símbolos. A crescente participação dos índios Guarani na escultura acentua-se nessa fase, com a utilização de um vocabulário formal e expressivo, e assinala a característica essencial da arte missioneira: as *interpretações realistas*, expressão de Gutierrez (1993:137).

Ainda que estas noções permaneçam todas no campo das hipóteses, a liberação do cânone depois de dominada a técnica é proposição coerente. Novamente os estudos de Plá são auxiliares:

Hacia el final también comienzan a incorporarse a la temática motivos locales tomados a la fauna y a la flora terrígenas, en los cuales se refleja el viraje y fijación de la sensibilidad indígena en la realidad circundante.

Estas tendencias, manifiestas, se organizarían en una actitud *sensible* (germen de estética) y la posibilidad de un estadio o fase creativa concomitantes, cuyos rasgos pueden cifrarse en la indicada triada: estatismo - simetría - frontalismo. Ellas no dejarán de latir en la medida en que para ello encuentren oportunidad, buscando su fórmula, a través de nervio y mano local (1975: versão on-line)

A formação de um estilo artístico, inserido no seu contexto sociocultural, parte de uma dinamicidade interior que impulsiona e forma uma nova expressão. Neste nexo há espaço para variações do próprio estilo e modos diversos de representar o mesmo tema, mediados pela vontade artística e por soluções originais formadoras de sentido.

4.2 A relativização do uso do termo “barroco”.

Houve na escultura missioneira a influência da Escola de Sevilha, que teve como um dos seus grandes artistas Juan Martinez Montañés, conhecido por suas composições serenas, comedidas e meditativas. Também influíram nas produções Alonso Cano e José de Moura. Além dos preceitos espanhóis, é necessário considerar que estes índios artesões receberam instruções provindas das escolas barrocas italiana, através do padre Brasanelli; da sul-alemã, pelo padre Antônio Sepp; e Flamenga.

Para Trevisan, os gritos e convulsões do maneirismo do século XVI, passando pelo barroco do século XVII, cujos moldes se inspiraram em Bernini, chegaram até as Missões esmorecidos, porém a tempo de deixarem suas pegadas na imaginária local, “o mimetismo ameríndio adoça o ímpeto europeu” (1978:54).

Ainda que o estilo barroco assumisse características distintas de um país para o outro, seus princípios estéticos de ornamentação, dramaticidade e emoção, perpetuavam. A aspiração à santidade era representada num diálogo entre a figura sagrada, Deus, e o espectador. Esta corrente, ascendente e descendente, tendo a obra como mediadora, através de suas expressões corporais, contorções, drapeados, olhos revirados, cabeça inclinada, convidava o espectador ao deleite, ao gozo possível somente na entrega à fé católica.

O acervo guarani-missioneiro possui exemplares desta didática, com a ressalva da alteração da conotação sensual dada às imagens. A exploração da sensualidade nas reduções ganhou um apelo positivo, moral que, de certa forma, conteve essa expressão em suas formas plásticas.

No que se refere a influência do barroco europeu, com interferências indígenas, podemos citar Nossa Senhora da Conceição (Museu de São Miguel das Missões, 2,10m). Suas características poderiam ser comparadas às da Santa Tereza de Bernini. Somente seu pé fica à mostra; a boca está entreaberta; os olhos voltados para o céu; no seu cabelo as flores de maracujá fazem a vez do manto ou das estrelas - iconografia tradicional -; seu corpo se contorce numa mistura de emoção e prazer, envolvendo e arrebatando o espectador. Santo Isidro (Museu de São Miguel das Missões, 1,00m), produzido dentro das mesmas premissas, tem suas expressões submergindo do êxtase divino, os olhos quase se fechando, a boca semi-aberta, os cabelos com um ondulado livre, os braços receptivos, como quem se encontra pronto para entrega celestial.



Figura 17: Santo Isidro 91.0001.0269



Figura 18: Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0319

Estas obras são expressão do barroco como um estilo de produção iconográfica e representações simbólicas, de uma arte didaticamente pensada como intermédio figurativo, no qual a fé se apóia para ascender ao dogma que ela reveste e representa, e onde o triunfalismo jesuítico encontrou as armas de que precisava.

No barroco missioneiro, somente nas obras reconhecidas como de jesuítas, principalmente do irmão Brassanelli, que esculpiu o majestoso São Francisco de Borja, e nas esculturas indígenas copiadas de modelos europeus, encontramos as características estéticas barrocas de movimento, ornamentação e suntuosidade. Entretanto, quanto mais o indígena se distancia do modelo, mais encontramos feições plácidas sem o enlevo do gozo frente à agonia – na religião cristã, o sofrimento era valorizado, ao passo que nas sociedades indígenas significava uma anormalidade que deveria ser repostas através de rituais -, não reproduzindo o imaginário artístico da Contra-Reforma. Esculpiam o que viam da santidade, nada mais que os padres em sua condição humana de pregação com seus pesados hábitos e seus gestos rituais. Os corpos e as vestes voluptuosas ficam por

conta dos missionários. Os arquétipos indígenas inseriram outros signos nas representações.

Essas imagens, mestiças e de cunho autóctone, não correspondem a um ideal estético adequado aos padrões europeus de arte barroca. Satisfazem as tendências da expressão nativa que aplica às suas obras traços formais de esquematismo e geometrismo. Produtos dos plurifacetários contornos de uma sociedade em processo de transculturação, que tanto apresenta santos europeus como peças zoomorfas, ambos dentro de esferas diferentes de sacralidade.

A insurgência dessa criatividade *sui generis*, aparentemente rude, contém o germe da arte simples e original, que se fixou em criações virgens da influência erudita, belas pela singeleza e pelo inesperado da forma.

As percepções compositivas desse novo estilo são advindas de cosmovisões distintas que, entretanto, nesse contexto, não se contradizem; pelo contrário, interatuam numa simbiose de contribuições desequilibradas, que proporcionam o elemento da originalidade destas miniaturas. Esses elementos da imaginária guarani são o que as destaca enquanto produção cultural e artística do período colonial, fornecendo a medida da peculiaridade desse estilo.

Pela imanência cultural guarani, sua intenção, certamente, não era compor um novo estilo e, sim, fazer uma leitura do mesmo; a ambiência religiosa barroquista nunca deixou de existir. O que ocorreu foi uma transposição em que os elementos formais barrocos cederam lugar à rigidez, ao frontalismo, geometrismo e esquematismo indígena. E, a partir dessas representações, não se pode generalizar a denominação de “barroco jesuítico-guarani” para todas as manifestações artísticas, mais precisamente escultóricas, realizadas nas reduções.

Nas peças de menor porte, não há nenhuma que corresponda à definição da estética barroca realizada por Heinrich Wölfflin:

O Barroco possui uma arte dessa natureza: uma escultura na qual os contornos foram desvalorizados e a expressão já não ganha forma na linha.

O Barroco desvaloriza a linha enquanto contorno, multiplica as bordas e, enquanto a forma em si se complica e a ordenação se torna mais confusa, fica mais difícil para as partes isoladas imporem seu valor plástico: por sobre a soma das partes desencadeia-se um movimento (puramente óptico), independentemente do ângulo de um ângulo de observação particular (1996:73-87).

Não há consenso para a classificação das imagens. Pode-se notar que a significação das peças é muito mais ampla do que a tipologia e as teorias que tentaram classificá-las. Existe o que é possível chamar de “estilo de arte missioneiro ou jesuítico-guarani”, que reside nas imagens nas quais ocorreu a interferência guarani nos ícones cristãos. A respeito da formação de um estilo, Hauser escreveu:

O tipo ideal é um conceito estrutural a-histórico, enquanto um estilo é, por si e sem exceção, um fenômeno histórico. No tipo não histórico exprime-se a irrealidade de um; no caráter histórico, a realidade do outro. Um estilo mostra, neste sentido, e para se distinguir do todo ideal, uma tendência evolutiva e implica um conceito de direção, a idéia de realização gradual, quando não forçosamente contínua e sempre progressiva, de uma intenção, de uma vontade artística, de uma concepção formal, que nada tem a ver com a intensificação do valor artístico. Esta força deve ser pensada como uma força comum a outros sujeitos, mas transformando-se, em cada sujeito criador, numa dinâmica própria, interior e pessoal, apenas de acordo com o incitamento da influência de tradições, convenções e instituições (1973:71).

Neste sentido, a formação de um estilo de arte missioneiro somente pode ser considerada a partir da intervenção indígena, pois, imagens elaboradas por jesuítas e reproduções fiéis ao cânone não pertencem à classificação, visto serem, na expressão de Hauser, o “tipo ideal”, portanto, a-histórico, ao passo que o estilo é um fenômeno histórico e fruto de uma tendência evolutiva da forma.

Trevisan afirmou que, “se algum *estilo* houve, na escultura dos Sete Povos, este estilo foi o barroco” (1978:50). Porém, rever os condicionantes da escultura religiosa guarani não basta para tentar encontrar uma nomenclatura mais condizente. Em que pese, aos condicionantes não terem sido somente barrocos, mas de influências várias, como a românica, renascentista e pré-renascentista, entre outras. Se “la mente del primitivo no reproduce las cosas tal como las ve, sino como las siente”, relevar as substâncias próprias desta arte do ponto de vista visual considerando suas características peculiares poderia direcionar uma denominação que não estivesse condicionada a designações estilísticas européias. Não se trata da reivindicação de uma autonomia de tendências, pois cada desígnio classificatório tem de levar em conta a singularidade das composições caracterizadas pelo hibridismo, fruto de uma miscigenação cultural autêntica.

O artista serve-se da linguagem dos outros, e não só até ter encontrado a sua; também utiliza, mais tarde, um modo de falar da linguagem comum. E este processo não é só a sua

linguagem que se altera, mas também o grupo sofre mudanças e se torna um produto do desenvolvimento, cujos estágios são reconhecíveis através das contribuições de cada um. A arte é, como a linguagem, o resultado da fusão de um idioma coletivo transmitido com as constantes inovações de cada indivíduo (HAUSER,1973: 48).

O guarani, em determinado momento da criação artística, como na feitura das miniaturas, já não desejava mais o efeito geral do barroco, mas a forma isolada; não mais o encanto de uma aparência conjunta, mas a forma tal como ela poderia ser vivida, manipulada, pertencente ao seu cotidiano. A arte para o guarani voltava, assim, à sua dinâmica animista, na qual a veracidade e a beleza da natureza repousavam naquilo que se pode medir e apreender.

De um modo geral, a evolução da forma para o artesão guarani apenas se processou quando esta já havia sido bastante manipulada, a tempo de a imaginação já ter se ocupado tão intensamente das configurações, que lhe fosse possível explorar possibilidades. Possivelmente, o realismo intrínseco à sensibilidade guarani se tenha insinuado nos anos pouco anteriores à expulsão dos jesuítas e se perpetuado em breve período posterior.

A modificação da forma, a seleção de atributos, ou seja, a expressão do conteúdo era articulada pela emoção e estava intimamente ligada ao plano em que originalmente se realizou a conversão, aos pontos identificatórios que conferiram sentido ao catolicismo. Hauser define de modo auxiliar que:

O impulso da arte, se quiser assim chamar à espontaneidade artística, inarticulada e, em si, indefinível, aproveita-se sempre das necessidades sociais e exprime-se através de formas que lhe correspondem. Nenhuma espontaneidade conduz, sem estar em relação com o seu meio social. Também, nenhum motivo exterior, nenhuma oportunidade e nenhuma falta produzem também, sem um impulso artístico e uma capacidade criativa, obras de arte, formas estilísticas e orientações de gosto. Temos sempre de considerar a independência mútua de dois princípios igualmente constitutivos (1973:26).

Reconhecer um estilo de arte missioneiro é assumir a complexidade da variedade dos estágios de desenvolvimento reais, históricos e contextualizados, resultado de reflexões decorrentes de uma situação de fronteira - o tomar como exemplo certas formas e a rejeição de outras, a alteração do ritmo das convenções de cada fator da produção artística e a heterogeneidade das contradições.

A tensão entre sentimentos espontâneos e formas tradicionais, por um lado, e formas originais e sentimentos convencionais por outro, pertence aos impulsos mais eficazes do desenvolvimento artístico. A contradição entre estes momentos é o motor que aciona, na maior parte das vezes, e por mais tempo, a dialética da história da arte (HAUSER, 1973:40).

A abdicação de uma forma – cânone -, que já não apresentava conteúdo e a busca da expressão adequada incitadas pela inquietação espontânea do sentimento autóctone vivo, deu ao processo histórico da arte o seu cunho especial.

4.3 A leitura das imagens

As figuras de Cristo, de Maria e dos santos oferecem um panorama exaustivo das várias tradições iconográficas que, de Bizâncio e Roma, difundiram-se pelo mundo e constituíram um dos grandes temas da arte do Ocidente cristão e do Oriente ortodoxo. As origens e o desenvolvimento da representação das imagens sacras levam a perceber que o seu papel foi um dos veículos mais eficazes da expansão do culto e da fé católica, foram motivo de inspiração para inúmeros artistas, marcando profundamente a história da arte.

O Segundo Concílio de Nicéia, realizado em 787, estabeleceu a validade do culto das imagens, quer de origem considerada histórica, como o vulto sagrado de Edessa⁸⁹, quer com base dogmática, representacional, na tentativa da veracidade da Encarnação, segundo o dogma, por onde Deus se faz visível através de seu Filho unigênito. Foi definindo que, segundo o ensino dos padres da Igreja e através da tradição universal da Igreja cristã, permitir-se-ia aos fiéis venerar, conjuntamente com a cruz, as imagens da Mãe de Jesus, dos anjos e dos santos, tanto nas igrejas como fora delas. A imagem passava a ser valorizada como mediadora entre a aparência e a realidade, o sensível e o supra-sensível.⁹⁰

Não se encontra, no início da cristandade, nenhuma representação visual de Cristo, de sua mãe ou dos apóstolos, ao passo que em outras religiões se veneram nos templos estátuas que representam os deuses. Possivelmente, isso se devia à tradição judaica não autorizar nenhuma representação. Por volta do século II, ou III, aparecem os

⁸⁹ Jesus teria enxugado seu rosto num pedaço de pano, no qual suas feições teriam ficado estampadas. Mensageiros retornariam a Edessa com o pano, que milagrosamente curaria o rei Abgar.

⁹⁰ A exemplo, os ícones de Cristo onde não se busca a representação de sua natureza divina ou humana, mas sua Encarnação.

primeiros mosaicos e pinturas murais que dão corpo e rosto à Virgem. São os primeiros ícones.⁹¹ Com o Cristianismo nascente, uma nova sensibilidade artística entra em processo de elaboração, e passa a engendrar novas concepções artísticas. Por motivos diversos, inclusive por seu alto potencial expressivo, logo de início o vocabulário simbólico se afirma como modo de figuração.

O cristianismo criou um vasto sistema iconográfico, num arco que vai da figuração bíblica (história sagrada) à representação de novos temas ligados à doutrina e à política de penetração popular e devocional. Desde o início, o tema fundamental a ser enfrentado foi o da figuração da divindade, pois o antropomorfismo do Antigo Testamento nunca assimilou inteiramente o Eterno ao homem, mesmo que este tenha sido feito “à imagem e semelhança de Deus”.⁹²

Os símbolos deviam afirmar a força da palavra e as representações imagéticas cristológicas de cunho estritamente simbólico. Proliferaram a partir do final do século II, e deviam ser reconhecíveis por qualquer cristão, a ovelha, o peixe (*Ichthys*), a serpente, a pomba, as três primeiras consoantes do nome de Cristo em grego, o apocalíptico alfa e omega, etc.

Assim, um ícone é um retrato não da aparência empírica, nem da interioridade psíquica, mas da interioridade ontológica do modelo. Talvez se aproxime de um “realismo místico”⁹³, que dá visibilidade ao que, por natureza, transcende a forma e presentifica algo que é do “outro” mundo. Tudo isso oferece, sugere, ou simplesmente comporta, uma leitura limitada apenas pelas aptidões do leitor, por ser um estado paralelo às palavras, mediante o qual se pode alargar a compreensão da experiência do espaço de significação das imagens, neste estudo enriquecidas pela situação de mestiçagem cultural. Concorde-se com Manguel:

Os elementos da nossa resposta, o vocabulário que empregamos para desentranhar a narrativa que uma

⁹¹ BOYER, Marie-France. *Culto e imagem da Virgem*. Tradução do original: *La Vierge/ Culte et image*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2000. p. 14.

⁹² Lê-se no Antigo Testamento da Bíblia Sagrada: “Guardai-vos, pois, de fabricar alguma imagem esculpida representando o que quer que seja, figura de homem ou de mulher” (Deuteronômio 4,16); “Tende cuidado para não esquecer a aliança que o Senhor, vosso Deus, fez convosco, e não façais uma imagem esculpida, representando o que quer que seja, como vos proibiu o Senhor vosso Deus”. (Deuteronômio 4,23); “Não farás para ti imagem de escultura representando o que quer que seja do que está em cima no céu, ou embaixo na terra, ou nas águas debaixo da terra” (Deuteronômio 5,8). E ainda em Habacuque: “De que serve a imagem esculpida para que o escultor a talhe? E o ídolo fundido, que só ensina mentiras, para que o artífice nele ponha a sua confiança, fabricando divindades mudas?” (Habacuque: 2,18).

⁹³ BARROS, Stella Teixeira de. A imagem aquiopita ao longo dos séculos. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais FASM*, 2006.

imagem encerra, são determinados não só pela iconografia mundial, mas também por um amplo espectro de circunstâncias, sociais ou privadas, fortuitas ou obrigatórias. Construimos nossa narrativa por meio de eco de outras narrativas, por meio da ilusão do auto-reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho. Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva, e as medidas para aferir a sua justeza variam segundo as mesmas circunstancias que dão origem à própria narrativa (2001:28).

Partindo da consideração de que numa situação de mestiçagem constrói-se a “narrativa por meio de eco de outras narrativas” - ciente da abrangência influenciadora de dominados e dominantes e sob a perspectiva da função controladora político e ideológica da imagem -, as miniaturas expressam uma vitalidade impositiva de variações sobre um mesmo tema no desenvolvimento de um vocabulário já manipulado.

Percebe-se nas representações de um mesmo ícone, como Maria ou Santo Antonio de Pádua, entre outros, a transição dos artesões guaranis entre a tradição iconográfica católica e a força do minimalismo anímico, que dispensa a demasia de atributos, acrescentados às imagens como lembretes da virtude dos santos e muitas vezes destituídos de significação para o guarani. A miniatura liberta-se do cânone, permite a reinvenção do espaço escultórico, uma vez que a Igreja não abrange os seus domínios.

Sem dúvida, seria artificial, neste desenvolvimento, separar aquilo que se chama de “conteúdo” daquilo que se chama de “forma”, porque a reconstrução imaginativa deste contexto exige do observador captar ambas, considerando a presença cultural da religião ancestral anímica guarani e a dilatação das imagens católicas no imaginário indígena. Assim observou Gruzinski, na introdução das práticas evangelizadoras na Nova Espanha, sobre “o essencial da imagem no Ocidente”: imagem para recordar (“memória”); imagem enquanto representação (“espelho”); e imagem para ser assistida, comemorada (“espetáculo”) (2006:135).

Alberto Manguel expõe a complexidade da tentativa de interpretar imagens:

Não sei se é possível algo como um sistema coerente para ler as imagens, similar àquele que criamos para ler a escrita (um sistema implícito no próprio código que estamos decifrando). Talvez, em contraste com um texto escrito no qual o significado dos signos deva ser estabelecido antes que lhes possam ser gravados na argila, ou no papel, ou atrás de uma tela eletrônica, o código que nos habilita a ler

uma imagem, conquanto impregnado por nossos conhecimentos anteriores, é criado *após* a imagem se construir – de um modo muito semelhante àquele com que criamos ou imaginamos significados para o mundo a nossa volta (2001: 32-33).

Gombrich (1986) lembra que o ponto de partida de um registro visual não é uma certeza, mas uma conjectura condicionada pelo hábito e pela tradição (1986:78). Em imagens feitas, sobretudo para a devoção doméstica, a tradição – compreendida também como reminiscência - comparece como um elemento natural de expressividade autóctone nas composições dominadas pelo esquematismo, geometrização e ludicidade. Em muitas imagens tem-se a impressão de que parece difícil ao artesão suspender o gesto que tende a compactar o ícone em si mesmo, o gesto da finitude indefinida que adere membros e vestes, movimento e espaço.

4.3.1 Representações de Jesus Cristo

Nas representações de Cristo Crucificado, com dimensões entre 42,4 cm e 9,5 cm de altura, pode-se perceber a alteração estilística que vai do entalhe com influência européia, na peça de maior porte, às peças mistas, com tamanhos de 18,5 cm e 31 cm, até as duas imagens com estética acentuadamente autóctone, em especial a de menor porte (9,5 cm). Quanto à análise iconográfica, as representações de Cristo Crucificado, com exceção da imagem 91.0001.0167, têm algumas características comuns: posição frontal, cabeça inclinada, levemente caída para direita, olhos fechados, cabelos longos bipartidos, nariz e boca pequenos (nas representações de Cristo Crucificado não há uma identificação física por parte do indígena), corpo seminú, braços em suspensão, costelas evidentes, perizônio⁹⁴ amarrado por cordas ou com o próprio tecido, pernas unidas e levemente flexionadas. Em três das cinco imagens de Cristo Crucificado, a coroa de espinhos não está aparente; na representação 91.0001.0106, esta é substituída por uma trança.



Figura 19: Cristo Crucificado 91.0001.0109
ALTURA: 42,4 cm
LARGURA: 14 cm
PROFUNDIDADE: 11 cm

⁹⁴ Perizônio chama-se a faixa com que Cristo é envolvido da cintura para baixo, na região do ventre.

Em Cristo Crucificado 91.0001.0109, peça com 42,4 cm - tamanho referente ao estado atual da escultura, faltando parte inferior das pernas, braços e a cruz -, o entalhe é de influência européia, evidenciada no tratamento do cabelo e barba, ossos e do tórax, e no cuidado com que é esculpido o perizônio. Como imagem de médio porte, esta escultura, provavelmente, pertencia a algum local de circulação e visibilidade comum,

há crucifixos de todos os tamanhos, correspondendo à multiplicidade de fins. Desde o monumental crucifixo do altar-mor até o pequeno crucifixo do oratório ou capela ou mesmo de dimensões mais reduzidas que ainda hoje se conservam nos nichos familiares (PLÁ, 1975: versão on-line).

O fato de a imagem estar destinada a espaços coletivos, possivelmente solicitava um trabalho mais apurado por parte do artesão, enquanto a utilização doméstica ou eventual permitia maior liberdade de expressão. Estas características vão desenvolvendo-se nas representações de Cristo Crucificado. As imagens de menor porte demonstram maior intervenção indígena, seus perizônios, cabelos e barbas se apresentam elaborados de maneira esquemática e geométrica.



Figura 20: Cristo Crucificado 91.0001.0105
ALTURA: 18,5 cm
LARGURA: 5,5 cm
PROFUNDIDADE: 4 cm

A substituição da coroa de espinhos pela trança, em Cristo 91.0001.0106, sugere a solicitação do pertencimento deste ícone- Jesus Cristo - à cultura indígena, a troca reforça a oposição indígena à condição de salvação pelo sofrimento, o que também é sugerido pela ausência da coroa nas representações 91.0001.0105, 91.0001.0109 e 91.0001.0108.

Cristo Crucificado 91.0001.0167 é uma representação que difere das demais. Entre a imagem de influência européia (91.0001.0109) e esta o contraste estilístico se faz sentir de maneira flagrante.

É uma miniatura de 9,5 cm (com a cruz), apresenta-se vestindo túnica de gola alta, atada a cintura por uma faixa, possui mangas largas e a parte inferior sugere movimento, ainda que bastante rígido. A carnção é clara e os olhos, boca e nariz pequenos, apresenta longos cabelos loiros. A imagem é esculpida junto ao crucifixo. Os pés estão separados e pendentes e sua forma é apenas sugerida, assim como a das mãos, não possuindo contornos definidos. A coroa de espinhos

está evidente, e foi elaborada com maior força tridimensional do que o restante da composição. Possui resquícios de policromia, que indicam suas cores originais. Esta escultura deve ter pertencido a um oratório doméstico, considerando que a sua base já remete a uma moldura.

É possível perceber a estilização pela qual passou esta imagem, aspecto que acentua a utilização particular e a maior autonomia criativa por parte do índio artesão.

Pode-se considerar a hipótese desta representação estar expressando outra passagem da crucificação,

todas essas imagens santas se agrupam em torno de três tipos. Na Clemência, Cristo é mostrado envolvendo com profundo olhar de amor o cristão que se ajoelha a seus pés: os olhos semi-abertos, a cabeça inclinada na direção do fiel. A agonia, é o grito de desespero que se dirige a Deus-Pai: os grandes olhos abertos, a cabeça voltada para o alto. Na morte, a cabeça abandona-se sobre o peito, os olhos fechados ou vidrados (BAZIN, 1971: 54).

No Museu Nacional de Arte de Cataluña, em Barcelona, há um exemplar de Cristo Crucificado que se assemelha a esta obra. Trata-se de um crucifixo dos séculos XII– XIII. Nele, Cristo também está representado com roupa, possui os olhos abertos e há semelhança de tratamento dado aos pés.⁹⁵



Figura 21: Cristo Crucificado 91.0001.0167
ALTURA: 9,5 cm
LARGURA: 5,4 cm
PROF.: 3,2 cm com a cruz



Figura 22: Cristo Crucificado 91.0001.0106
ALTURA: 40,7 cm
LARGURA: 37,7 cm
PROFUNDIDADE: 10 cm

⁹⁵ Esta associação ganha sentido somente se considerados o intercâmbio de livros ilustrados e a importação de gravuras realizada pelos missionários que administravam as reduções da Província Jesuítica do Paraguai. Não se trata, assim, da afirmação de uma influência, e sim do levantamento de uma hipótese que pode ampliar a dimensão do acúmulo de elementos que compuseram as expressões artísticas missioneiras.

Há na representação de Cristo 91.0001.0167 uma vitalidade impositiva que contrasta com a temática à qual corresponde. O vermelho encarnado da túnica dá certo tom dramático à imagem, mas a ausência dos cravos e das chagas e a posição ereta do corpo e tronco remetem à veemência do personagem, ainda que a passagem bíblica à qual corresponda seja de morte e ardor.

As imagens de Cristo Crucificado eram dotadas de força persuasiva. As de tamanho natural possuíam os membros superiores articulados e prestavam-se a encenações do descenso da cruz, na Sexta-Feira Santa. Eram colocadas em esquifes e levadas em procissão ao funeral.

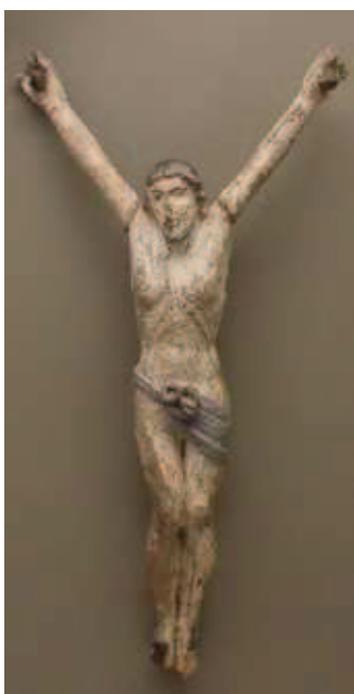


Figura 23: Cristo Crucificado
91.0001.0108
ALTURA: 31 cm
LARGURA: 17 cm
PROFUNDIDADE: 3,7 cm

Ainda que as representações aqui analisadas não partilhassem dessa finalidade, impregnavam igualmente o imaginário indígena como exemplo de paciência e caridade, mesmo em meio ao padecimento. A morte na cruz remetia à entrega à vontade de Deus, assim como o fez Cristo. Era preciso que essa confiança cega se estendesse à fé guarani. “Comprender el dogma de la Redención significaba aceptar todo el resto de la doctrina” (PLÁ, 1975: versão on-line).

Pelikan (2000), em seu livro sobre as representações de Cristo, afirma que, na cruz, Cristo enfrentou os inimigos de Deus e do homem: “acreditava-se que a cruz era “o poder de Deus”, sobretudo nos combates (...), era o símbolo da invasão de Deus em território inimigo” (2000:106).

O autor elucida que a própria forma da cruz justificava o caminho de Deus rumo ao homem, “sendo que as barras vertical e horizontal representavam a unificação e a suprema harmonia de tudo em Cristo crucificado” (PELIKAN, 2000: 114).

A imagem histórica de Cristo começou a se firmar concomitante à consolidação das primeiras formas litúrgicas e à institucionalização da Igreja, após a vitória e conversão de Constantino, no século IV.

A representação desejava reafirmar na imagem do Cristo o mistério da encarnação, a figuração de Deus feito homem. Assim, se a essência de Deus não pode

ser figurada, através da revelação do Filho sua imagem é reprodutível e, deste modo, enraizou-se na tradição greco-oriental, na qual está ancorada desde os primeiros séculos. Em Roma, a retratística exerceu um papel relevante, perpetuando-se e servindo de instrumento didático na ampliação dos domínios católicos.

O acervo possui um exemplar de Jesus menino que se diferencia das demais representações componentes do acervo guarani-missioneiro geral, que tratam dessa passagem da vida de Cristo.

As imagens de Jesus menino normalmente apresentam traços análogos aos dos anjos querubins, como cabelo encaracolado, bochechas rechonchudas e corpo bem nutrido.



Figura 24: Jesus Menino
91.0001.0102
ALTURA: 28,5 cm
LARGURA: 11 cm
PROFUNDIDADE: 11 cm

Na imagem inventariada com o número 91.0001.0102, nota-se a despreocupação do artesão em seguir a diretriz européia barroca. A imagem possui desproporção corporal - observada na dimensão da cabeça em relação ao corpo -, pescoço atarracado, cabelos curtos e ralos, orelhas à mostra, olhos grandes e abertos, boca pequena e nariz aquilino, carnação clara, pernas flexionadas em posição de sentar. Foi esculpida em dois blocos, sendo que as pernas lhe foram acopladas. Há uma cavidade entre as pernas onde, possivelmente, encaixava-se a genitália.

Jesus menino era, habitualmente, componente de um grupo de imagens, como em cenas do presépio ou, ainda, junto à Sagrada Família, sentado no colo da Virgem ou no braço esquerdo de José. Esta representação sugere, pela flexão das pernas, ter pertencido ao segundo caso.

Toda a iconologia de Jesus menino baseia-se em passagens do Novo Testamento, especificamente referindo-se ao seu nascimento, data festejada como Natal desde o século IV, quando o dia 25 de dezembro foi estabelecido como data oficial dessa comemoração.

Padre Antônio Sepp faz referência a essa comemoração nas reduções. Na fundação da redução de São João Batista, em 1697:

Começou-se a fundar esta colônia num tempo deveras oportuno, justamente no dia de Natal. De sorte que, não tanto em nossos corações, como no tugúrio de palha, parecia continuar a nascer o pobrezinho Jesus. Para que o

sacrossanto mistério também se representasse aos olhos, edifiquei sobre o altar um presepiozinho. Ainda que nada esplêndido, os índios o contemplavam repletos de júbilo e o veneravam com pasmosa devoção. Para mais os afervorar e atrair, exhibi com muita graça uns dançarinos masculinos, que alegrassem e alentassem o Menino Jesus ao som da cítara. Feito isso, os meus pequenos executaram em sua língua indígena um canto geórgico-pastoril, enquanto os Anjos embalavam Jesus Infante no berço em que dormia. Tudo isso, como adverti, suscitara terníssima devoção na alma dos índios, em virtude da qual me trouxeram, lá das montanhas, cera e mel bastante para o fabrico das velas a serem usadas cada dia no santo sacrifício (1943:203).

Nas festas do calendário católico romano, sistematicamente acompanhadas pela rotina missioneira, as imagens presentificavam os predicados atribuídos aos santos comemorados, lembrando modelos de conduta estabelecidos pela dialética realidade-imagem.

4.3.2 Representações de anjos

Eis que enviarei um Anjo diante de ti para que te guarde no caminho e te conduza ao lugar que te preparei. Respeita-o e ouve a tua voz (Êxodo 23:20/21).

Os querubins têm feições infantilizadas, olhares acolhedores e asas que os contornam como nuvens, remetendo aos seus encargos de mediadores entre o “reino dos céus” e o mundo terreno, entre Deus e os homens. Nas imagens de anjos, o lúdico se faz visível na espontaneidade que emerge dos gestos do artesão.



Figura 25: Querubim 91.0001.0090
ALTURA: 9 cm
LARGURA: 10,1 cm
PROFUNDIDADE: 4cm



Figura 26: Querubim 91.0001.0084
ALTURA: 3,5 cm
LARGURA: 6 cm
PROFUNDIDADE: 2,6 cm

No que tange aos elementos de identificação, ambos possuem cabelos e mechas encaracolados, boca e nariz pequenos, olhos abertos, sobrancelhas arqueadas e estão envoltos por elementos decorativos que sugerem asas.

No querubim 91.0001.0090, o estado de sujidade e a perda parcial da policromia dificultam a identificação do ornamento que circunda sua cabeça. Contudo, considerando a iconografia comum aos querubins, possivelmente sejam asas, ainda que bastante estilizadas e despojadas de detalhes. O mesmo tratamento é dado às asas do querubim 91.0001.0084. Percebem-se, contudo, diferenças na intenção de volume dada às duas imagens. Em querubim 91.0001.0084, a cabeça está separada das asas, o que não ocorre na outra imagem, na qual a composição se dá quase sem alteração de profundidade.

No anjo 91.0001.0090 os resquícios de policromia evidenciam a carnação clara. Há a utilização de tinta vermelha, na boca e no entorno, e de pigmento preto no cabelo e contornando os olhos e a sobrancelha. Há dois orifícios que podem ter sido utilizados para pendurar a imagem, por exemplo, em paredes ou em oratórios. Não há vestígios de perfuração na imagem menor.



Figura 27: Anjo 91.0001.0103
ALTURA: 28,6 cm
LARGURA: 12,8 cm
PROFUNDIDADE: 11,6 cm

O anjo 91.0001.0103 está representado como figura infantil, em pé, cabeça levemente voltada para o lado esquerdo. Cabelos com entalhes em mechas encaracoladas na parte frontal e liso na parte de trás. Rosto arredondado, pescoço atarracado, braço esquerdo flexionado para frente, em posição de movimento. Pernas levemente flexionadas em modo de sentar. Corpo seminu, com tanga.

Os braços foram pregados, há os encaixes para as asas, mas elas estão faltando. A carnação é clara e a tanga possui resquícios de pintura vermelha.

Estas produções não refletem uma informação colhida e reproduzida automaticamente a partir dos ditames europeus. No anjo 91.0001.0100 - figura infantil em posição de movimento, rosto largo, nariz e olhos grandes, boca pequena, cabelo liso com terminação ondulada, braço direito e pernas flexionadas -, a intervenção do indígena está além das marcas da talha, está no vocabulário excepcionalmente pessoal onde o artesão aparece em relação intensa com a escultura.

A imagem 91.0001.0100 está mais próxima da representação de uma criança guarani do que de um querubim barroco. Quem quer que tenha sido o artista, parece ter se sentido insatisfeito com o uso da iconografia cristã tradicional. Claramente curioso com uma arte capaz de falar sobre a sua realidade.

As duas imagens de anjos - em especial, o anjo com 21,9 cm - diferenciam-se do restante de exemplares do mesmo ícone do acervo missioneiro. Ocorre nelas a substituição do perizônio pela tanga de pele de animal. No anjo 91.0001.0100, somam-se aos fortes traços do biótipo guarani, o esquematismo das formas, o geometrismo das asas e a concretude do cabelo.

Padre Sepp informa a respeito da conotação da utilização de peles de animais como vestimenta: “estes gentios se cingem de peles de animais e tigres, mas não assim os nossos cristãos” (1943:160). E ainda:

E o povo guerreiro americano não mais vestia peles de tigre, de ovelha ou de boi, à maneira pastoril, mas estava de uniforme de gala, trajando graciosamente conforme a moda espanhola (SEPP, 1943:110).

Em seu estudo sobre o barroco no Brasil, Eduardo Etzel observou particularidades sobre a indumentária dos anjos no Rio Grande do Sul: “o único elo que une todos os retábulos que encontramos no Sul, elo este mais de natureza moral do que artística: onde houve anjos eles estavam vestidos” (1974:261). O autor afirma a contribuição missioneira em muitos desses retábulos, acrescida pelo que consta nos remanescentes das reduções. Esta, provavelmente, fosse a ordem corrente no exercício das práticas religiosas. Assim como a sensualidade barroca ganha modos positivistas, o pudor e o recato cobrem a nudez dos anjos.

Contudo, é conflitante a presença desse elemento zoomorfo de conotação pejorativa, por parte dos padres, compondo a indumentária dos anjos. Antes de pretender soluções formais ou inovações imagéticas a expressão do artesão se concentra



Figura 28: Anjo 91.0001.0100
ALTURA: 21,9 cm
LARGURA: 21,9 cm
PROFUNDIDADE: 8,3 cm

na ambigüidade das influências. Seus anjos, possivelmente, seriam melhores mensageiros se abarcassem elementos simbólicos de sua cosmovisão.

Dentro do grupo de imagens de anjos estão as representações de São Miguel Arcanjo, o arcanjo mais representado nas reduções. Martins escreveu que “a devoção a São Miguel era universal nas reduções jesuítico-guarani, havendo em cada uma delas uma congregação dedicada ao santo Arcanjo” (1992:95).

A devoção ao santo foi reforçada pelo Concílio de Trento,

este santo simbolizava o triunfo da Igreja Católica. Ele é o anjo do Senhor. Deus conferiu-lhe poderes extraordinários para a salvação das almas, dotando-lhe de bravura e fidelidade. A bravura é representada pelo gesto de guerreiro com que empunha a espada e pisa sobre o dragão (BOFF, 2005:145).

Os principais elementos que identificam o arcanjo são suas vestes de general (corpete e saiote curto), o uso de



Figura 30: São Miguel 91.0001.0101
ALTURA: 29,8 cm
LARGURA: 16,5 cm
PROFUNDIDADE: 10,9 cm



Figura 29: São Miguel
91.0001.0075
ALTURA: 17,6 cm
LARGURA: 6,5 cm
PROFUNDIDADE: 4,5 cm

botas, cabelos longos e fisionomia jovem.

Há duas miniaturas de São Miguel no acervo do Museu Monsenhor Estanislau Woski.

Na imagem inventariada com o número 91.0001.0101 o arcanjo está figurado em pé, em posição de movimento. Seu olhar está voltado para o demônio no qual está pisando. Possui fisionomia jovem, cabelos ondulados, longos, caindo nos ombros. Braço direito flexionado para frente e para o lado esquerdo, faltando parte do antebraço e a mão. Pernas ligeiramente flexionadas. Corpete ajustado ao longo do corpo, terminando em saia esvoaçante que não acompanha o movimento que o corpo exerce. Pés calçando botas, com detalhes talhados e incrustados na parte superior do cano, os

dedos estão à mostra. O santo calça botas garrão-de-potro, peça inventada e usada pelos

guaranis campeiros das estâncias missioneiras, a qual foi disseminada como indumentária de montaria na região platina.

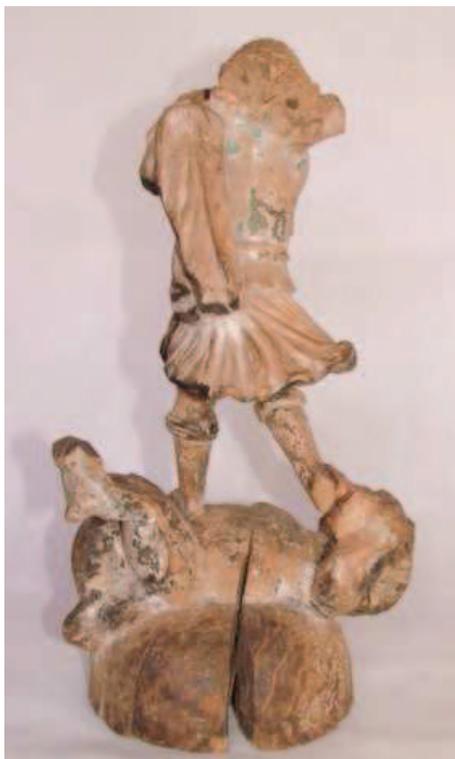


Figura 31: Parte posterior de São Miguel
91.0001.0101

Sob os seus pés, a figura masculina está com os braços e as pernas flexionados, faltando parte dos braços. O demônio segura o pé de São Miguel com o braço esquerdo, em posição de defesa.

Nas esculturas missioneiras o demônio pode apresentar a forma do bandeirante paulista, personagem que assolava as reduções, visto como inimigo e apresador de índios. O artesão, assim, incumbia São Miguel de derrotar um inimigo particular, associando à obra a sua visão de mundo e as suas ameaças. São Miguel era considerado o chefe dos exércitos celestiais. Na iconografia cristã aparece lutando contra os “anjos do mal”. É

mencionado na Bíblia como “o grande Príncipe”:

Ao final dos tempos aparecerá Miguel, o grande Príncipe que defende os filhos do povo de Deus. E então os mortos ressuscitarão. Os que fizeram o bem, para a Vida Eterna, e os que fizeram o mal, para o horror eterno (Daniel 12:1). Houve uma grande batalha no céu. Miguel e seus anjos lutaram contra Satanás e suas legiões, que foram derrotadas, e não houve lugar para eles no céu. Foi precipitada a antiga serpente, o diabo, o sedutor do mundo. Ai da terra e do mar, porque o demônio desceu a vós com grande ira, sabendo que lhe resta pouco tempo (Apocalipse 12:7).

Os anjos eram concebidos como portadores da mensagem celestial e desempenhavam o papel de intermediários entre o Criador e os homens. Juan de Escandón, provincial das Missões, escreveu em 1760 sobre as pretensas aparições de São Miguel durante o período da Guerra Guaranítica:



Figura 32: Detalhe do demônio na
imagem 91.0001.0101

Era infalivelmente certo, diziam, que o Santo Arcanjo havia aparecido a um menino inocente, manifestando-lhe a vontade de que seus miguelistas não deixassem aquele povo e, menos ainda, aquela igreja, em que o veneravam. São Miguel também não queria que fossem viver em outras terras, senão que morassem apenas naquelas, em que Deus havia criado e que tinha concedido a eles e a seus antepassados, pela intercessão do mesmo Arcanjo (ESCANDÓN, 1983:92).

A imagem de São Miguel carregava uma conotação simbólica intensa. Foi muito utilizada como recurso didático-religioso na catequização dos índios, pois representava claramente a vitória do bem contra o mal. Neste sentido converteu-se em baluarte da resistência guarani à expulsão das reduções. Sepé Tiaraju passou a integrar o grupo dos caciques rebeldes contra o Tratado de Madri, sob o argumento da aparição de São Miguel e sua pregação de não abandonarem suas terras e cidades. Assim, as revelações de São Miguel legitimaram a luta dos guaranis, mesmo que colidindo com a ordem dos padres.

4.3.3 Representações de Santo Antônio de Pádua

Apesar de ter pertencido à ordem dos franciscanos, Santo Antônio de Pádua foi muito cultuado nas reduções. As estratégias contra-reformistas incluíam a proliferação de novas Ordens e novos santos, como São Benedito, Santa Teresa, Santa Cecília, Santa Catarina, São Lourenço, Santo Isidro, São Nicolau, entre outros. Assim, nas reduções eram igualmente adorados santos que pertenciam ou não à ordem dos jesuítas.

As características congruentes na iconografia das quatro miniaturas de Santo Antônio de Pádua são: posição frontal ereta, cabelos curtos com tonsura, orelhas a mostra, pescoço atarracado, braços flexionados, cogula⁹⁶ que cobre parte dos pés e com mangas compridas. As imagens 91.0001.0089 e 91.0001.0073 possuem cingulo⁹⁷ com nós, pendente até o chão na parte frontal. Santo Antônio 91.0001.0068 e 91.0001.0457 possuem um cordão na cintura.

Na iconografia tradicional, o santo é representado com hábito franciscano e corte tonsurado do cabelo, signos indiciais da ordem franciscana. No século XV apareceram algumas breves representações que mostravam o santo com hábito cinza, dos penitentes

⁹⁶ A cogula monástica é uma túnica larga, símbolo de simplicidade e despojamento.

⁹⁷ O cingulo é o cordão que prende a alva ou a túnica à altura da cintura. Simboliza a vigilância, lembrando as cordas com as quais Jesus foi amarrado.

Ver: <http://www.webcatolica.com.br/artigos/missa/AsVestesLiturgicas.htm>. Acessado em 06/09/07.

ou mendicantes. O livro – presente na imagem 91.0001.0089 - é seu atributo mais antigo, representa o Evangelho e a sabedoria do santo, que foi o primeiro mestre de teologia da Ordem dos Frades Menores e um exímio pregador. Comumente aparece acompanhado de um menino que pode estar sobre o livro aberto que o santo tem na mão, em gesto de quem abençoa. O fato de estar em cima do livro (Bíblia) evoca a qualidade de pregador de Frei Antônio. O menino tanto pode representar Jesus como as crianças. O artista grego El Greco retratou o menino (Jesus) brotando das páginas do livro, onde Antônio mostra a revelação do Verbo.⁹⁸ Também pode figurar no colo do santo, enquanto o livro aparece ao lado. Em atitude bastante íntima, comumente a criança está acariciando-lhe o rosto.

O fato de estar faltando parte dos braços nas miniaturas de Santo Antônio de Pádua dificulta a identificação da existência dos atributos. Contudo, o movimento e a disposição destes indicam, quando comparados à imagem 91.0001.0089, a sua presença. Santo Antônio 91.0001.0068 tem a mão esquerda notadamente talhada para acolher a criança.

A cruz, o terço, o lírio e o pão também são seus atributos e denotam a fé e a natureza mostrada pelos franciscanos como sinal de Deus e os milagres realizados pelo santo.



Figura 33: Santo Antônio de Pádua 91.0001.0068
ALTURA: 13 cm
LARGURA: 4 cm
PROFUNDIDADE: 3, 4 cm



Figura 34: Santo Antônio de Pádua 91.0001.0073
ALTURA: 11 cm
LARGURA: 5,3 cm
PROFUNDIDADE: 4 cm

⁹⁸ Ver anexo.



Figura 35: Santo Antônio de Pádua 91.0001.0089
ALTURA: 9,1cm
LARGURA: 3,3 cm
PROFUNDIDADE: 3,1 cm



Figura 36: Santo Antônio de Pádua 91.0001.0457
ALTURA: 15 cm
LARGURA: 6,5
PROFUNDIDADE: 6,5 cm

Nas representações 91.0001.0068 e 91.0001.0457, os pés estão desencontrados, um mais à frente do outro. Trata-se de um indicativo tradicional de sua iconografia, da atitude de movimento e “marcha” que caracterizava seu trabalho missionário.⁹⁹

Na imagem 91.0001.0091, Santo Antônio de Pádua está representado por uma estatueta quase brancusiana. A imagem se posta como arquétipo das possibilidades de permutação das soluções plásticas. A obra encontra-se tão esquematizada que se distancia do ícone cristão ao qual remete. Parece ser mais coerente enquadrá-la dentro de um aspecto animista relativo à concretude de elementos da natureza. É impossível omitir a força autóctone da imagem, constante na sua atitude compacta, cúbica, estática, rígida e geométrica.

O artesão preservou alguns elementos iconográficos de Santo Antônio de Pádua que possibilitam identificar a imagem, a cogula de mangas compridas cobrindo todo seu corpo determinando o formato cônico e o cingulo pendente até o chão na parte frontal. No entanto, percebe-se a tentativa de desconstrução do ícone cristão. O artesão parece buscar, na composição da peça, o cessar do diálogo ambiental, da interação da escultura

⁹⁹ Ver: GALVÃO, Carmem Sílvia Machado, MESQUITA, Antonio. *Santo Antônio, a realidade e o mito*. São Paulo: Vozes, 1996.

com o espaço, voltando-se, assim, introvertidamente para o que lhe é inato; a alma totêmica que não solicita gestos, expressões e persuasão.¹⁰⁰ Desse modo, deve ser questionada a real valoração dos atributos quando a imagem não mais serve para visibilidade comum, ou seja, para função didática, e sim, para o culto pessoal, quando a fé nela depositada pode equivaler-se a alma conferida a objetos inanimados, na concepção ancestral animista.

Há uma grande desproporção entre o tamanho da cabeça e o restante do corpo. Assim como no rosto, os olhos e nariz são pequenos e a boca bastante volumosa. O capuz auxilia a justaposição das partes através de cortes lineares e da ausência de curvas. As formas organizam-se num voltar-se para dentro de sua própria concretude. Trata-se de uma obra que deve ser questionada e projetada em sua

força contundente, na ambigüidade dos seus enfoques e linguagem, visto que nela o artesão supera as restrições da pressão cultural imposta.



Figura 37: Santo Antônio de Pádua 91.0001.0091

ALTURA: 9 cm

LARGURA: 3,4 cm

PROFUNDIDADE: 3, 5 cm

¹⁰⁰ Sobre a concepção religiosa guarani, ver no capítulo I: 1.5 Fronteiras: o catolicismo guarani (o lugar do artista).

4.3.4 Representações de São Roque

O museu possui cinco imagens de São Roque; três são miniaturas e as outras imagens de médio porte. São Roque 91.0001.0098 e 91.0001.0066 possuem qualidades iconográficas idênticas, com exceção do chapéu acrescentado à primeira. É plausível que tenham sido inspiradas no mesmo modelo e/ou elaboradas pelo mesmo artesão.

Trata-se de figura jovem, de pé, posição frontal. Sobrancelhas arqueadas, boca e olhos circulares pequenos, nariz grande. Bigode e barba cerrados. Carnação clara. Braços flexionados, sendo o direito para frente, com antebraço faltando. Esquerdo levantando a túnica na altura da perna direita, deixando o joelho à mostra. Túnica com cordão na cintura, com pontas caídas do lado direito. Pé esquerdo calçando bota. Pé direito sob a túnica. Peça esculpida (talhada) em madeira em bloco único. Cachorro sentado ao seu lado esquerdo.



Figura 38: São Roque 91.0001.0098
ALTURA: 17 cm
LARGURA: 6,5 cm
PROFUNDIDADE: 6,8 cm



Figura 39: São Roque 91.0001.0066
ALTURA: 8,5 cm
LARGURA: 3,5 cm
PROFUNDIDADE: 3,3 cm

São Roque 91.0001.0098 está usando chapéu branco alto, de aba estreita, com fita preta na circunferência. Segundo Maria Inês Coutinho (1996), o chapéu (chapéu coco) era usado por estancieiros no final do século XVIII, no Rio Grande do Sul (COUTINHO e VIEIRA, 1996:61). O chapéu faz parte de sua indumentária tradicional, contudo, nesta imagem aparece adaptado a um objeto conhecido pessoalmente pelo artesão, o que conduz a estabelecer uma datação posterior ao período reducional

jesuítico-guarani para confecção da obra, uma vez que o chapéu corresponde a um modelo utilizado nas últimas décadas do século XVIII, e a expulsão dos jesuítas tenha ocorrido em 1768.

São Roque teria nascido em Montpellier, França, por volta de 1350, e falecido na mesma cidade, em 1379. Versões diferentes da sua biografia o dão como morto naquele mesmo ano, mas na Lombardia. Sabe-se, contudo, que teria falecido jovem.



Figura 40: São Roque 91.0001.0104
ALTURA: 32,4 cm
LARGURA: 17 cm
PROFUNDIDADE: 11,5 cm

Roque teria nascido com um sinal em forma de cruz no meio do peito. Sobre esta marca foi criada a versão da predestinação à santidade. Órfão de pai e mãe, muito jovem, seus cuidados e sua educação seriam confiados a um tio.

Na cidade de Acquapendente, próxima de Viterbo, na Itália, trabalharia como voluntário na cura de efermos da peste (aparentemente, na grande epidemia da Peste Negra de 1348). Ali espalhou-se a fama de que realizava curas milagrosas, utilizando apenas um escapelo e o sinal da cruz.¹⁰¹

Contagiado pela doença, que o impediria de prosseguir a sua obra de assistência, isolou-se numa floresta próxima daquela cidade. Diz-se que teria morrido de fome se um cão não lhe trouxesse diariamente

um pão e lhe lambesse as feridas. Da terra também teria nascido uma fonte de água com a qual matava a sede. Sobre sua condição surgiram histórias milagrosas.

Não se conhece a data de sua canonização, a qual teria se dado por devoção popular, não por decisão eclesiástica.

São Roque é geralmente representado em trajes de peregrino, por vezes com a vieira própria dos peregrinos de Compostela, e com um alto bordão, no qual está pendurada uma cabaça. É comum em sua iconografia o santo deixar à motra um dos

¹⁰¹ Sobre a simbologia católica ver: PROJA, Giovanni Battista. *Imagens, relíquias e bênçãos: os gestos da fé e seu significado*. Tradução de José Joaquim Sobral. São Paulo: Ave-Maria, 2007.

joelhos, onde está visível uma ferida (bubão da peste). Frequentemente é acompanhado por um cão, que aparece a seu lado trazendo na boca um pão.

Sua devoção nas reduções, provavelmente, estava relacionada ao surgimento de epidemias, sendo recrudescida sempre que surgiam as pestes.

São Roque 91.0001.0104 e 91.0001.0111 são imagens de tamanho médio. Possuem cabelo pela nuca, em mechas e ondulações, barba bipartida e bigode, nariz aquilino, boca pequena, braços flexionados. São Roque 91.0001.0104 segura o cão com o braço esquerdo. Ambos estão sem o braço direito.

A imagem 91.0001.0111 está com a perna direita genuflexa e a esquerda com joelho a mostra. Pés ocultos pelo panejamento. Veste túnica longa com nó na cintura. Base quadrangular apostá.



Figura 41: São Roque 91.0001.0111
ALTURA: 44 cm
LARGURA: 18cm
PROFUNDIDADE: 17 cm



Figura 42: São Roque
91.0001.0080
ALTURA: 7,5 cm
LARGURA: 2,5 cm
PROF.: 2,7 cm

As quatro imagens acima combinam o biótipo europeu, aspectos

da indumentária tradicional, intenção de panejamento e de movimento nos cabelos (nas imagens médias), com o corte preciso e definido da talha autóctone, com o caimento enrijecido dos tecidos e a desproporção de algumas partes do corpo.

São Roque 91.0001.0080 parece continuar solidamente ligado ao bloco de cedro, que foi sua matriz. Não emerge movimento algum de sua túnica. Suas pernas estão concretamente coladas à base. O artesão não proporcionou sequer volume aos pés. Sua postura e traje aludem aos pesados ponchos¹⁰² vestidos pelos índios

¹⁰² Capa ou manto comprido, com um buraco no meio, feito de lã de ovelha.

durante os invernos. O santo segurava um atributo na mão direita, única parte do corpo, que, além da cabeça, está à mostra.

Seus cabelos, como um manto negro, ultrapassam a altura dos ombros, compactos, assim como a barba, reconhecível somente através da pintura, sem a oscilação da formação por mechas, presente em outras imagens de cunho autóctone.

4.3.5 Representações de São Pedro



Figura 43: São Pedro 91.0001.0065
ALTURA: 17 cm
LARGURA: 9 cm
PROFUNDIDADE: 6 cm

As quatro imagens de São Pedro possuem medidas que vão desde 4 até 17 centímetros. Não possuem semelhança estética e são variados seus atributos.

Os aspectos que caracterizam sua iconografia são: calvície, fisionomia idosa, barba e bigode, capa e, às vezes, pés descalços. Pode aparecer sentado sobre um trono. Seus atributos geralmente consistem em: a cruz invertida, chaves, tiara, correntes, um livro (que o representa como apóstolo), um rolo de pergaminho, um peixe, redes de pescadores, uma barca e um galo (seu canto lembra a tripla negação de Jesus).¹⁰³

São Pedro 91.0001.0065 compõe-se de figura idosa, com a cabeça levemente voltada para baixo, rosto ovalado, olhos abertos, nariz largo, boca pequena.

Calvície, barba e bigode, pescoço atarracado. Braços flexionados junto ao peito, a mão direita segura uma chave e a esquerda, um livro fechado. Pernas flexionadas em posição de sentar. Pés próximos. Túnica com gola arredondada, bipartida, cordão na cintura.

¹⁰³ Ver: BACHETTINI, Andréa Lacerda. *A imaginaria missioneira no Rio Grande do Sul: estudo sobre o acervo escultórico do Museu das Missões*. Porto Alegre: PUCRS/FFCH, 2002. p. 339-342.

Manto com panejamento criando drapê e caindo sobre os joelhos. Calça sapatos e está sentado numa cadeira.

Possui feições mistas e composição destacada da túnica. No entanto, tem entalhe autóctone, evidenciado pela rigidez das formas e pela organização dos drapeados, expressos em cortes precisos e estáticos que não obedecem ao movimento corporal.

Conforme os Evangelhos, Simão, como era chamado, teria sido o primeiro dos discípulos a professar a fé de que Jesus era o filho de Deus. Esse acontecimento levaria Jesus a chamá-lo de *Kephas*, que equivale a Pedro. Significa *petrus* ou pedra, no sentido de que ele, Pedro, seria a pedra angular da nova crença. Encontramos tal relato no Evangelho de São Mateus 16:13-23: Jesus teria perguntado aos seus discípulos: “E vós, quem pensais que sou eu?” Pedro respondeu: “És o Cristo, Filho de Deus vivo”. Jesus teria lhe dito, então:

Simão, filho de Jonas, és um homem abençoado! Pois isso não te foi revelado por nenhum homem, mas pelo meu Pai, que está no céu. Por isso te digo: tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha Igreja, e o poder da morte não poderá mais vencê-la. Dar-te-ei as chaves do Reino do Céu, e o que ligares na terra será ligado no céu, e o que desligares na terra será desligado no céu (Mt 16: 13-23).

Por essa razão as chaves são, em sua iconografia, o atributo mais antigo e utilizado. O santo pode figurar usando,

Duas chaves, uma de ouro e outra de prata (do céu e da terra), ligadas juntas, pois o poder de abrir e de fechar é de apenas um. Quando aparecem três chaves, simbolizam o poder tríplice de São Pedro sobre o céu, a terra e o inferno (BACHETTINI, 2002: 341).



Figura 44: Detalhe dos atributos de São Pedro 91.0001.0065

Desde as catacumbas até o período românico foi representado com a cabeça e os pés nus. Durante o gótico aparece vestido de cardeal, usando a mitra episcopal.¹⁰⁴

¹⁰⁴ A mitra é um tipo de cobertura de cabeça fendida, consistindo de duas peças rígidas, de formato aproximadamente pentagonal, terminadas em ponta.

Posteriormente, a partir do século X, com o diadema.¹⁰⁵ A túnica e o pálio¹⁰⁶ são reintroduzidos no Renascimento, maneira de vestir mais coerente com a história, porém, as vestes episcopais expressam melhor sua hierarquia. Geralmente de barba curta, arredondada, grisalha e com larga tonsura clerical (desde o século III). No Oriente é representado com cabelos frisados, ao passo que no Ocidente, é calvo.

No Novo Testamento, em Lucas (5:10), lê-se que Pedro, capturando imensa quantidade de peixes, ajoelhou-se diante de Jesus, que lhe disse: “Não tenhas medo por que de agora em diante serás pescador de homens”.

Pedro era pescador, foi considerado o príncipe dos apóstolos e o fundador, junto com São Paulo, da Igreja de Roma (Santa Sé), sendo-lhe reconhecido ainda o título de primeiro papa da Igreja, afirmação um tanto anacrônica, posto que tal designação só começaria a ser usada cerca de dois séculos mais tarde – Pedro foi o primeiro bispo de Roma. Conforme narra a Bíblia, esteve presente nos grandes acontecimentos da vida de Cristo e, em Pentecostes, teria sido o primeiro a manifestar-se. Pedro teria morrido em Roma durante o reinado do imperador Nero, em torno de 64 d.C. Testemunhos do seu martírio são extensos. De acordo com a tradição, Pedro teria sido crucificado de cabeça para baixo por declarar não ter o mérito de ser morto da mesma maneira que o seu Mestre. O pintor italiano Caravaggio (1571-1610) retratou a crucificação de São Pedro nesta perspectiva.¹⁰⁷



Figura 45: São Pedro 91.0001.0083
ALTURA: 10,3 cm
LARGURA: 5 cm
PROFUNDIDADE: 4,5 cm

A imagem de São Pedro 91.0001.0078 carrega consigo um livro, enquanto São Pedro 91.0001.0083 possui uma barca na mão direita. Ambas seguram chaves.

¹⁰⁵ O diadema é uma espécie de faixa ornamental, de metal ou de estofado, com que os soberanos cingem a cabeça.

¹⁰⁶ O pálio é uma tira circular com dois pendentes sobre o dorso e sobre o peito, usada pelo papa e, também pelos metropolitas.

¹⁰⁷ Ver anexo.



Figura 46: São Pedro
91.0001.0081
ALTURA: 4 cm
LARGURA: 1,8 cm
PROFUNDIDADE: 1,5 cm



lançado para andar sobre o mar ao encontro de Jesus (João 21,7). Além disso, Pedro, como eles, havia sido incumbido por Cristo para espalhar o evangelho, buscando o alargamento dos domínios da religião cristã. Teria sido reconhecido pelo anjo como o líder e o representante dos apóstolos (Mc 16,7), divulgador da “verdadeira fé”. É o apóstolo mais vezes mencionado na Bíblia. Aparece como o primeiro a realizar um ressuscitamento, depois de Cristo. Destaca-se novamente neste trabalho a importância desse gesto para os indígenas, que acabaram por estender esta faculdade a vários santos.

As quatro imagens de São Pedro caracterizam-se pela composição mestiça, ajustando feições, vestes e atributos europeus ao esquematismo da ausência de detalhes

e a rigidez do feitiço autóctone. Em São Pedro 91.0001.0078, de 5 centímetros, os braços e as mãos juntam-se sem variações de espessura e forma, não há entalhamento dos pés e

São Pedro 91.0001.0081 está representado de mitra, um tipo de cobertura de cabeça fendida, consistindo de duas peças rígidas terminadas em ponta. Por isso, às vezes é chamada de *cornu* ou *cúspides*.

A mitra é descrita pela primeira vez em iluminuras do começo do século XI. É, ainda hoje, a veste prelatícia das cerimônias católicas, utilizada pelos abades, bispos, arcebispos, cardeais e também pelo papa. Simboliza um capacete de defesa que deve tornar o prelado terrível aos adversários da “verdade”. É de origem romana, sendo derivada de uma cobertura de cabeça não litúrgica, exclusiva do papa, o camelauco. A mitra evoluiu do camelauco durante o século X, quando o papa começou a usá-la durante procissões à igreja e também durante o serviço religioso.

A versão bíblica da experiência de São Pedro munia os missionários de exemplos sobre a fé incondicional em Jesus Cristo. Apenas Pedro teria se



Figura 47: São Pedro
91.0001.0078
ALTURA: 5 cm
LARGURA: 2,2 cm
PROFUNDIDADE: 1,7 cm

a sobreposição das vestes é apenas sugerida. Em São Pedro 91.0001.0081, de 4 centímetros, o artesão parece ter demorado-se mais nos detalhes. A imagem comunica o envolvimento do artesão em sua projeção imagética. Ainda que pequena, está cuidadosamente trabalhada na manifestação de sua indumentária. A alva¹⁰⁸ aparece por baixo da sobrepeliz¹⁰⁹, com leves drapeados. O santo está coberto por uma capa ou murça¹¹⁰, que se estende até o chão e, recorre-se, ainda, ao uso da mitra para lembrar a condição de papa da Igreja conferida a São Pedro.

4.3.6 Representação de Santo Inácio de Loyola



Figura 48: Santo Inácio de Loyola
91.0001.0092
ALTURA: 40,7 cm
LARGURA: 22 cm
PROFUNDIDADE: 15 cm

Os elementos que caracterizam as imagens de Santo Inácio de Loyola são: paramentos sacerdotais (vestido com sotaina¹¹¹, capa negra e faixa da Companhia de Jesus) e ornamentos das funções de culto (casula¹¹², alva e manípulo¹¹³). O monograma JHS, instituição que fundou, pode aparecer sobre o seu peito, mãos, ou num disco ou coração flamejante que sustenta o ostensório. Baghettini descreve que, quando representado como fundador da Companhia de Jesus, Santo Inácio é identificado com bordão pastoral ou estandarte com o nome de Jesus e com o Livro de Regra dos Jesuítas (2002:237).

Santo Inácio de Loyola 91.0001.0092, único exemplar do acervo, tem a policromia bastante conservada, apesar das abrasões no rosto e da

¹⁰⁸ Alva é uma veste muito semelhante à túnica, sendo toda branca. Simboliza a nova vida, a pureza e a ressurreição.

¹⁰⁹ Sobrepeliz é uma espécie de alva de tamanho reduzido; chega o máximo na altura dos joelhos, possui mangas largas e folgadas. Costuma ser de linho e pode ter rendas.

¹¹⁰ Murça é uma pequena capa de cor violácea utilizada sobre o roquete, fechada na frente com botões.

¹¹¹ A sotaina é similar à batina dos padres.

¹¹² A casula é a vestimenta usada sobre a alva e a estola, seguindo a cor litúrgica do dia. Em algumas regiões substitui a alva.

¹¹³ O manípulo, inicialmente, era uma espécie de guardanapo, preso a um dos braços, utilizado nos banquetes antigos. Mais tarde passou a ser utilizado como lenço, pelos oradores, para enxugar o suor e as lágrimas. Posteriormente foi utilizado por aqueles que possuem ordens maiores, preso ao braço esquerdo. É de seda, da mesma cor da casula e com três cruces.

ausência do antebraço direito e dos dedos da mão esquerda. É retratado na posição frontal, em atitude de pregação. Possui cabelos curtos e calvície, orelhas à mostra, barba e bigode. Carnação clara, sobrancelhas arqueadas, nariz aquilino e boca pequena. Braços flexionados, sendo o esquerdo estendido para frente, com a mão espalmada. Pernas retas, com pés em médio afastamento. Túnica branca, sobrepeliz branca com barra festonada, casula verde com tarjas marrons e estola amarrada na cintura. Pés com sapatos. Base arredondada.

Apesar dos detalhes de refinamento - tarjas e festone - e da intenção de movimento proporcionada à obra, seu entalhe é de característica autóctone.

Inácio de Loyola (1491-1556) foi o fundador da Ordem religiosa responsável pela instalação das reduções na Província Jesuítica do Paraguai, a Companhia de Jesus. Eleito o primeiro Provincial Geral da Ordem, em 22 de abril de 1541, sua biografia conta com experiências que passam pela posição de soldado do governo espanhol, período em que participou do cerco de Pamplona. Quando ferido, teria entrado em convalescença e sofrido a conversão e a “iluminação”, a partir das leituras sobre a vida de Cristo e de outros santos. Foi estrategista na ação contra os movimentos da Reforma protestante, dispondo seus discípulos e organizando missões catequizadoras.

Santo Inácio foi também o responsável pela implantação dos "Exercícios Espirituais", coleção de meditações e regras dirigidas a fortificar o desenvolvimento espiritual e a fé.¹¹⁴ Foi beatificado pelo Papa Paulo V, em 1609, e canonizado pelo papa Gregório XV, em 22 de março de 1622.

A sua imagem remete ao respeito conferido a um homem experiente e sábio, seguro da sua mensagem. Esta representação deixa fluir a projeção do exemplo do santo em ação missionária, com seu porte e aura que o artesão zelosamente preserva. Santo Inácio se apresenta como o instrutor, no gesto ofertivo do braço esquerdo e na expressão pacífica e confiante.

Nas reduções era tradicional a crença no poder de intervenção de Santo Inácio de Loyola durante os partos: “achando-se num lance difícil de parto perigoso, faltava-lhe a imagem de Santo Inácio, que nessa região se esmera por milagroso” (MONTROYA, 1985: 215).

A importância da presença de imagens dos santos fundadores da Ordem dos Jesuítas, em especial Santo Inácio e São Francisco Xavier, foi registrada por Josefina

¹¹⁴ Ver capítulo I: 1.2 O ideário religioso da Companhia de Jesus.

Plá. Para a autora, a exaltação a estes personagens “acuñaba psicológicamente la presencia de Jesús como factor en la acción de la iglesia para la salvación de las almas y conservación y extensión de la fe (PLÁ, 1975: versão on-line).

4.3.7 Representação de São Lourenço

A imagem de São Lourenço Mártir apresenta perda parcial da policromia e numerosos desgastes e abrasões. Os elementos que contribuem para a análise iconográfica referente à indumentária são: túnica longa, casula, alva, dalmática diaconal¹¹⁵ na cor púrpura e manípulo. Os atributos tradicionais consistem na palma, no evangelho e, como emblema, a grelha, lembrando a sua morte.

A maior autonomia de intervenção do artesão nas miniaturas é um elemento que se torna marcante em grande parte do acervo. Verifica-se que não houve uma limitação a regras fixas de iconografia. A miniatura de São Lourenço exemplifica esse aspecto, destoando, nas características físicas, de sua representação habitual (feição jovem, imberbe e cabelos curtos), figura com barba, aparência madura, cabelos na altura da mandíbula.

Veste dalmática semelhante à casula do sacerdote, porém com formato mais próximo do quadrado. A dalmática indica solenidade e simboliza a justiça.



Figura 50: Detalhe da grelha de São Lourenço.
91.0001.0070

Sua condenação à morte, assado vivo sobre uma grelha.



Figura 49: São Lourenço
91.0001.0070
ALTURA:8,4 cm
LARGURA: 2,8 cm
PROF.: 2,5 cm

¹¹⁵ A dalmática é uma túnica comprida, com mangas curtas e largas, posta sobre a alva e a estola. É a veste própria do diácono, podendo ser usada também pelo bispo ou abade, debaixo da casula, seguindo a cor litúrgica. Oriunda da Dalmácia, era a veste dos nobres no século II e foi adotada para uso litúrgico no século IV.

4.3.8 Representação de São João Batista



Figura 51: São João Batista
91.0001.0067
ALTURA: 11 cm
LARGURA: 5,5 cm
PROFUNDIDADE: 3,3 cm

A imagem 91.0001.0067 representa São João Batista menino. É de feitio autóctone e tem nítida semelhança - cabelo, proporção corporal, feição e formato do rosto – com o anjo 91.0001.0100.

Seus contornos não têm uma finitude definida. A mão que segura o cordeiro finaliza mesclando-se à sua superfície. Boca, nariz e olhos estão mencionados, mas não definidos. O mesmo ocorre com o cabelo, a pele, com a qual está vestido, e com seus pés, rigidamente ligados à base arredondada. Também o carneiro não tem enfatizadas as suas formas. Tanto as patas dianteiras como as traseiras estão coladas umas às outras, e a cauda cai retangularmente apoiando-se na base.

São várias as formas de representá-lo em ícones: como menino, adulto ou em episódios de sua vida, como o da decapitação. Bachettini coloca que na iconografia tradicional São João pode ser representado como criança, sozinho ou ao lado de Zacarias e Isabel; como adulto, com túnica, pálio dos apóstolos ou com o corpo semicoberto por túnica rústica de pele de animal. Traz como atributos um livro, o cordeiro, um cajado terminado em cruz, donde pende um estandarte com as inscrições *Ecce Agnus Dei* (Eis o Cordeiro de Deus), e uma concha (BACHETTINI, 2002:316). Na tradição oriental é comum a representação São João Batista na forma de um anjo.

Segundo passagens da Bíblia (Mt 14, 3-12), São João Batista era primo de Jesus, filho de Zacarias e de Isabel, prima de Maria. Foi-lhe acrescido o epíteto “Batista” por anunciar um novo rito de ablução (Mt 3,13-17), no qual o batizado não mais imergia sozinho na água, como nos ritos e nos batismos judaicos, mas receberia a água das mãos de um ministro. Sua intenção seria, assim, mostrar que o homem não poderia purificar-se sozinho, sendo que a santidade viria somente de Deus.

Conta a tradição que São João vivia numa pobreza assumida, como forma de despojamento dos bens terrenos, e se vestia apenas com uma pele de camelo, apertada

com um cinto; passara muitos anos no deserto, que percorrera alimentando-se apenas de água da chuva, frutos silvestres, gafanhotos e mel.¹¹⁶

O protótipo do ideal ascético, da consagração da vida a Cristo através dos votos de castidade, obediência e pobreza, somado à importância conferida à expansão do número de batismos entre os índios, constituía um elo de profunda vinculação entre a simbologia incutida na experiência de São João Batista e os desígnios e objetivos dos missionários jesuítas. Montoya escreveu sobre “o lucro espiritual dos muitos que se faziam batizar” (1985:57) e Sepp sobre as agruras da vida na América:

Quantas vezes não me serviu uma amarra enrolada de duro recosto para a minha cabeça! Quantas vezes não remendei minha batina, que mal ainda sustinha os fios! Quantas vezes não lavei eu mesmo minha roupa de linho! (1943: 62).

4.3.9 Representação de São José

Existe um exemplar de São José no acervo. A imagem está com carnação muito desgastada, o que impede a nitidez dos contornos do rosto do santo e do menino Jesus. A sujidade acentua esta dificuldade, percebida também nos sapatos pouco definidos. O santo veste túnica marrom e manto verde, com a parte interior vermelha, passando sobre o ombro esquerdo e franzido na frente. Seus cabelos caem em mechas até a altura do queixo. Tem barba e bigode bipartidos, olhos baixos, nariz aquilino e boca pequena. São José segura o menino no braço esquerdo e tem o direito flexionado para frente. Jesus está nu e tem resquícios de pintura amarela no cabelo, possui numerosas abrasões e desgastes na carnação.

José é um personagem mencionado no Novo Testamento. Na Bíblia consta que foi o pai legal de Jesus Cristo. Pela tradição e pelas Escrituras, nasceu em Belém da Judéia, no século I a.C., e era descendente do rei Davi de Israel.

Foi o anjo Gabriel enviado da parte de Deus, para uma cidade da Galiléia, chamada Nazaré, a uma virgem desposada com certo homem da casa de Davi, cujo nome era José (Lc 1, 26-27).

¹¹⁶ Sobre a vida de São João Batista ver: NOVO TESTAMENTO. *Mateus*, 14, 3-12; *Marcos*, 6, 14-28; e *Lucas* 9,9. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969 e http://www.ecclesia.com.br/sinaxe/joao_batista.htm. Acessado em 02/03/07.



Figura 52: São José 91.0001.0086
ALTURA: 9 cm
LARGURA: 4 cm
PROFUNDIDADE: 3,7 cm

O lugar que José ocupa nos escritos evangelistas é discreto e está totalmente vinculado a Cristo e Maria. Não se sabe a data de sua morte, mas ela é presumida como anterior ao início da vida pública de Jesus. Quando este tinha doze anos, de acordo com o segundo capítulo do Evangelho de Lucas, José ainda era vivo, sendo que

todos os anos a família ia à Jerusalém para a festa da Páscoa: “anualmente iam seus pais a Jeruzalém, para a festa da páscoa. Quando ele atingiu os doze anos subiram, segundo o costume” (Lc 2, 41-42).

Os atributos das imagens de São José geralmente são: a cesta ou gaiola com pombas, ferramentas de carpintaria, o bastão e a vela. Na América-hispânica pode vir representado com uma coroa real de prata. São freqüentes as cenas onde aparece sendo coroado pelo menino Jesus e segurando-o no colo ou nos braços.

4.3.10 Representação de Santa Luzia

Luzia ou Santa Lúcia de Siracusa foi uma das santas mais veneradas na Antiguidade. Roma possuía vinte templos dedicados à sua devoção.

Poucas são, contudo, as informações realmente históricas sobre a mártir siciliana que teria vivido entre os anos de 283 a 304. A lenda, pelo contrário, adiantou-se em torno de sua memória. Atas apócrifas descrevem seu frustrado casamento, os horríveis tormentos de seu martírio e de sua morte durante as perseguições de Diocleciano em Siracusa.

Santa Luzia, de formação cristã, teria rejeitado a seu noivo (pagão) em prol de um voto de virgindade perpétua. O rapaz, para vingar-se, entregaria Luzia como cristã ao procônsul.¹¹⁷ Durante o inquérito foi-lhe revelado que o jovem patrício teria se apaixonado por seus olhos, que “brilham como duas estrelas e encantam como duas pérolas”. Sobre esse fato multiplicaram-se versões fantasiosas como a de que a santa solicitou que lhe trouxessem um prato. Após, teria arrancado os dois olhos e os colocado no recipiente para que os enviassem ao seu pretendente. Este se tornou seu principal atributo. Conferiu-lhe, a Igreja, o título de Santa Protetora dos Olhos.

Há versões de que seus olhos teriam sido arrancados por soldados na prisão e que, no dia seguinte, estariam perfeitamente de volta ao seu rosto.

Santa Luzia, relutante em quebrar seu voto de castidade e negar sua fé, morreria decapitada.¹¹⁸

Na representação missioneira, a santa usa véu, que cobre a parte posterior da cabeça, caindo nas laterais e deixando à mostra o cabelo partido ao meio, em ondas rusticamente esculpidas. Tem o rosto cheio, com feição européia, olhos grandes, nariz aquilino e boca pequena. Não possui mais a mão direita; a esquerda segura uma taça em que há dois olhos. Usa túnica longa, coberta por outra túnica mais curta e de mangas largas, franzida desde a gola alta. O manto, preso ao peito por um broche circular, cobre parcialmente os braços e cai em dobras. Seu suporte foi construído em tronco falquejado de forma vagamente triangular, sobre o qual pousa um composto de quatro camadas em crescendo de espessura, sendo a quarta rematada por um adorno em festonado. A base da imagem, incomum no acervo missioneiro, tem a talha delicada e complexa quando comparada à pluralidade de peanhas lisas e arredondadas.



Figura 53: Santa Luzia
91.0001.0064
ALTURA: 26,5 cm
LARGURA: 8 cm
PROFUNDIDADE: 6,4 cm

¹¹⁷ Ocorriam neste século em Roma perseguições aos cristãos orientadas, sobretudo, por Diocleciano e Maximiliano.

¹¹⁸ Sobre a história de Santa Luzia e outros santos, ver: PALACÍN S.J., Carlos; PISANESCHI, Nilo. *Santo nosso de cada dia, rogai por nós!* São Paulo: Loyola, 1991

O artesão da imagem de Santa Luzia conservou a força contundente que o ícone exercia. Seu porte e o volume do seu rosto remetem à resistência da santa, narrada na passagem em que, recusando violar sua virgindade, seu corpo adquiriu tamanho peso que dezenas de soldados tentaram frustradamente carregá-la, mas Luzia se manteve intacta, sem sair do lugar.

4.3.11 Representação de Santa Teresa

Teresa de Ávila, ou Teresa de Jesus, nasceu em Gotarrendura, na província de Ávila (Espanha), em 1515. Morreu em Alba de Torme, em 1582. Além de religiosa, foi escritora espanhola, famosa pela reforma que realizou na Ordem Carmelita e por suas obras místicas. Fundou cerca de 32 conventos na Espanha. Foi canonizada em 1622.

Suas características iconográficas compõem-se de: hábito, manto, véu, barbette¹¹⁹, escapulário¹²⁰ e a mão ao peito. Pode trazer como atributos: um livro, uma



Figura 54: Santa Teresa
91.0001.0043
ALTURA: 21,2 cm
LARGURA: 12 cm
PROFUNDIDADE: 9,2cm

pena (símbolos de “doutora da Igreja”); algumas vezes, uma pomba sobre a cabeça (simbolizando o Espírito Santo) e, ainda, bastão terminando em cruz de duplo travessão, lembrando sua função de fundadora.

Santa Teresa é representada vestindo hábito carmelita, freqüentemente em atitude de contemplação e êxtase.

A expressão de prazer e êxtase firmou-se em sua iconografia porque Teresa dizia ter visões e ouvir vozes, crendo que havia sido atingida pelo dardo de um anjo que lhe inspirou o amor divino. Na sua descrição da experiência, “a dor foi tão grande que gritei, mas ao mesmo tempo senti uma doçura tão infinita que desejei que a dor durasse para sempre”.¹²¹

A miniatura de Santa Teresa não mantém a

¹¹⁹ Peça usada entre os séculos XII e XIV, a “barbette” era uma faixa de linho que passava sob o queixo e era drapeada nas têmporas.

¹²⁰ Tira de pano, pendente do pescoço, usada por certos religiosos e religiosas que a trazem por cima do hábito.

¹²¹ STRICKLAND, Carol. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 48.

postura de êxtase comumente expressa em sua iconografia. Está ereta, em posição frontal. A desproporção corporal é percebida na dimensão da cabeça e do pescoço, grande e atarracado, em comparação ao restante do corpo, sobretudo, aos pés miúdos. Seus cabelos são longos. O véu acompanha seu formato e movimento até abaixo dos ombros. O rosto é ovalado, o nariz é grande e a boca, pequena. Faltam os braços, que talvez segurassem seus atributos. Veste túnica com escapulário, barilette¹²² e manto. Sua base é arredondada e composta com degraus.

4.3.12 Representação de Santa Rita

Santa Rita de Cássia nasceu na Província de Úmbria, Itália, por volta do ano de 1381. Foi uma monja agostiniana da diocese de Espoleto, beatificada em 1626 pelo papa Urbano VIII, que, em 1637, autorizou sua missa e seus ofícios. Numerosos milagres foram atribuídos à sua interseção. Na Espanha recebeu o título de Santa dos Casos Impossíveis. Foi canonizada em 1900, por Leão XII.

Como na biografia de outros santos, sua história é repleta de lendas e episódios maravilhosos que, por falta de comprovação, podem ser considerados miraculosos.

Rita teria sido casada com Paolo Mancini, um homem ríspido e autoritário. Com ele teve os gêmeos Giacomo Antonio e Paolo Maria. Paolo foi assassinado e, apesar dos apelos da mãe, seus filhos querendo vingá-lo morreriam antes de conseguir.

Outras versões contam que os gêmeos intentaram matar o próprio pai. Pelo crime, rogaria Rita a Deus que tirasse a vida dos próprios filhos, no que teria sido atendida.

Viúva e então sem os filhos, Santa Rita tentaria entrar para o convento agostiniano de Santa Maria Madalena, em Cássia, inicialmente não sendo aceita por ser viúva. Finalmente admitida por volta de 1407, tomou o hábito da ordem. Consta que ali



Figura 55: Santa Rita
91.0001.0094
ALTURA: 20 cm
LARGURA: 6,9 cm
PROFUNDIDADE: 7,1 cm

¹²² Barra arredondada.

teria plantado uma roseira (ainda existente), que todos os anos dá flores em pleno inverno.

Muitos são os sinais sobrenaturais atribuídos a Rita de Cássia, descritos na hagiografia. A santa apresentaria, na noite de Sexta-Feira da Paixão, estigmas na testa relacionados aos espinhos da coroa de Cristo. São-lhe atribuídos outros milagres, ligados às frias terras montanhosas onde viveu, como o de que abelhas brancas teriam ornado seu berço, e abelhas negras, seu leito de morte.

Na arte litúrgica, ela é mostrada com uma freira orando diante de um crucifixo, ou com uma coroa de espinhos. Pode aparecer recebendo uma coroa de rosas da Virgem Maria, ou uma coroa de espinhos dos santos. Seu principal atributo são as rosas.

Santa Rita 91.0001.0094 foi esculpida com toda a carga de sua densidade biográfica, além da rigidez das linhas que postulam sua verticalidade. Sua boca está cerrada e seu olhar voltado para baixo. Tem o rosto pequeno, com feições desgastadas. O principal elemento identificador da santa é a chaga na testa, com sangue. Os braços estão flexionados, as mãos postas. Usa véu que emenda com barillette. Veste hábito com cordão na cintura, caindo em ponta na frente. Mangas compridas e ajustadas. Uma capa preta reta cobre os ombros. Tanto o barillette, a capa, como o hábito têm uma tarja pintada na orla. Calça sapatos pretos e está sobre base arredondada e alta.

4.3.13 Representações de pombas.



Figura 56: Pomba 91.0001.0123
ALTURA: 5 cm
LARGURA: 7cm
PROFUNDIDADE: 8 cm

Os únicos exemplares de pombas do acervo missioneiro encontram-se no Museu Monsenhor Estanislau Wolski. São cinco imagens com dimensões de 19 a 2,5 centímetros de largura. As imagens zoomorfas somam 1,6% da totalidade dos remanescentes missioneiros. Além das pombas, há dois bancos talhados com motivo zoomorfo, correspondentes à anta e à avestruz.

A interpretação iconográfica e iconológica das pombas deve se dar a partir da observação de sua significação simbólica para religião católica e para a cultura guarani, sendo os pássaros signos presentes nas lendas e mitologia indígenas.

Na cultura guarani, as narrativas referentes a aves são numerosas. Ainda que a pomba componha uma espécie específica – no Brasil é classificada como “espécie exótica”-, considerá-la dentro da mitologia conferida aos pássaros contribui para ampliar a leitura da simbologia confiada a ela. As lendas guaranis possuíam abundante qualidade de aves, mas, no catolicismo, estes signos convergiram para a pomba, única espécie de ave representada na iconografia religiosa católica.

Há pontos desjuntivos entre ambas as concepções. Considerando as Sagradas Escrituras e as lendas guaranis, é comum ver a pomba dotada de espírito. Contudo, enquanto que na Bíblia a ave porta o Espírito Santo, condição e manifestação divina, na cultura guarani as aves são dotadas de espíritos humanos – caráter fortemente animista - capazes de mediar ou promover o alcance ao céu.

Em Mateus (3:16), após o batizado de Jesus, consta que “se lhe abriram os céus, e viu o Espírito Santo de Deus descendo como uma pomba e vindo sobre ele”. Posteriormente, no livro de Lucas (3:22), “o Espírito Santo desceu sobre ele em forma corpórea, como uma pomba; e ouviu-se do céu esta voz: Tu és o meu Filho amado; em ti me comprazo”.¹²³ Nas narrativas



Figura 57: Pomba 91.0001.0121
ALTURA: 4 cm
LARGURA: 19 cm
PROFUNDIDADE: 6 cm

autóctones, a exemplo da lenda de Coacyaba, que pede a Deus Tupã que fizesse dela um pássaro veloz e ágil, que pudesse levar a filha para o céu¹²⁴, ou ainda de Guyraypotý

¹²³ Mais exemplos da pomba como portadora do Espírito Santo, em Marcos (1:10).

¹²⁴ Coacyaba, uma bondosa índia, ficara viúva muito cedo, passando a viver exclusivamente para fazer feliz sua filhinha Guanamby. Todos os dias passeava com a menina pelas campinas de flores, entre pássaros e borboletas. Desta forma pretendia minimizar a falta que o esposo lhe fazia. Mesmo assim, angustiada, acabou por falecer. Guanamby ficou só e seu único consolo era visitar o túmulo da mãe, implorando que esta também a levasse para o céu. De tanta tristeza e solidão, a criança foi enfraquecendo cada vez mais e também morreu. Entretanto, sua alma não se tornou borboleta ficando aprisionada dentro de uma flor próxima à sepultura da mãe, para com isso permanecer ao seu lado. Enquanto isto, Coacyaba, em forma de borboleta, voava entre as flores, colhendo o seu néctar. Ao aproximar-se da flor onde estava Guanamby, ouviu um choro triste, que logo reconheceu. Mas como frágil borboleta, não teria forças para libertar a filhinha. Pediu então ao Deus Tupã que fizesse dela um pássaro veloz e ágil, que pudesse levar a filha para o céu. Tupã atendeu o seu pedido, transformando-a num beija-flor, podendo assim realizar o seu desejo. Desde então, quando morre uma criança órfã de mãe, sua alma permanece guardada dentro de uma flor, esperando que a mãe, em forma de beija-flor, venha buscá-la, para, juntas, voarem ao céu, onde estarão eternamente. (texto narrado por Walde-Mar de Andrade e Silva, antologia *Lendas e mitos dos índios brasileiros*. São Paulo: FTD, 1997).

que, durante a fuga do dilúvio, ouviu de sua mulher: “Não tenha medo, viu, meu pai, estenda os braços para a revoada de pássaros. Se pássaros bons pousarem em você, então nos elevarão para o céu”.¹²⁵ Apesar do poder de redenção, mantém-se a dimensão profana da interferência das aves.

A pomba, ao longo de toda a simbologia judaico-cristã - que, com o Novo Testamento, acabará por representar o Espírito Santo - é, fundamentalmente, um símbolo de pureza, de simplicidade¹²⁶, mediação divina e esperança.¹²⁷



Figura 58: Pomba 91.0001.0122
ALTURA: 6 cm
LARGURA: 12 cm
PROFUNDIDADE: 5 cm



Figura 59: Pomba 91.0001.0124
ALTURA: 2,2 cm
LARGURA: 2,5 cm
PROFUNDIDADE: 5,4 cm



Figura 60: Pomba 91.0001.0125
ALTURA: 1,5 cm
LARGURA: 2,1 cm
PROFUNDIDADE: 5,4 cm

A abreviação de pormenores na composição das pombas da arte missionária permite compará-las com outros pássaros. Há variações no comprimento e largura proporcional dos bicos, das asas e da cauda. A Pomba 91.0001.0122 é a que aproxima-se mais da iconografia tradicional: peito estufado e robusto, asas pontiagudas, cabeça relativamente pequena e cauda comprida. Nas demais imagens, o geometrismo é dominante e há destacada estilização, simetria e centralização, principalmente em Pomba 91.0001.0125 e Pomba 91.0001.0123.

¹²⁵ A lenda do pássaro urutau conta que uma jovem guarani chamada Nheambiú, filha de um morubixaba, apaixonou-se por um guerreiro inimigo. Proibida de casar com ele, isolou-se no coração da floresta, onde permaneceu paralisada e muda tal qual uma estátua de pedra até receber a notícia da morte de seu amado. Neste momento, Nheambiú tomou a forma de um urutau e ficou voando, noite após noite, sobre os galhos secos das árvores, chorando a perda de seu grande amor. Ver: www.ao.com.br/download/urutau

¹²⁶ Como símbolo de pureza, simplicidade, ver: Cantares (6:9) “mas uma só é a minha pomba, a minha imaculada; ela é a única de sua mãe, a escolhida da que a deu à luz. As filhas viram-na e lhe chamaram bem-aventurada; viram-na as rainhas e as concubinas, e louvaram-na.” Em Mateus (10:16): “eis que vos envio como ovelhas ao meio de lobos; portanto, sede prudentes como as serpentes e simples como as pombas.

¹²⁷ Após o dilúvio a pomba anuncia o fim da procura por terra em Gênesis (8:11): “À tardinha a pomba voltou para ele, e eis no seu bico uma folha verde de oliveira; assim soube Noé que as águas tinham minguado de sobre a terra.”

As esculturas de pombas podem ter composto altares ou servido como atributo para imagens; os orifícios na parte inferior das esculturas sugerem esta utilização.

4.3.14 Imagens não identificadas

São em número de cinco as miniaturas não identificadas no acervo do museu. A dificuldade em catalogá-las como representantes de ícones ou ordens religiosas específicas reside na ausência de atributos e indumentária característica.

A imagem não identificada 91.0001.0120 está representando uma figura masculina em posição de movimento, com um leão em pé em seu flanco direito. Fisionomia jovem, cabelos longos bipartidos caídos nas costas. Rosto oval, com nariz grande, boca pequena. Braços flexionados, com as mãos abrindo a boca do leão. Perna direita flexionada sobre o leão e, a esquerda, à frente. Veste corpete, saio e manto. Calça botas com dedos aparentes, a exemplo do modelo garrão-de-potro dos guaranis.

A indumentária remete à representação de São Miguel Arcaño, que traz como principais elementos de identificação as vestes de general (corpete e saiote curto), as botas, os cabelos longos e a fisionomia jovem. Contudo, a presença do leão faz questionar essa afirmação. Pode-se considerar a possibilidade do artesão guarani ter interpretado a imagem de São Miguel a sua maneira, substituindo o demônio por uma “fera”, que é combatida com intenso contato corpóreo.

Pode-se, também, vincular esta imagem à passagem da Bíblia que se refere a Daniel na cova dos leões:



Figura 61: Imagem não identificada 91.0001.0120
ALTURA: 12, 5 cm
LARGURA: 8,5 cm
PROFUNDIDADE: 4,5 cm



Figura 62: Imagem não identificada 91.0001.0168
ALTURA: 4 cm
LARGURA: 2 cm
PROFUNDIDADE: 1,2 cm

Então o rei deu ordem, e trouxeram Daniel, e o lançaram na cova dos leões. Ora, disse o rei a Daniel: O teu Deus, a quem tu continuamente serves, ele te livrará (Daniel 6:16).

No trecho bíblico, Daniel não lutou com os leões, mas foi defendido por um anjo:

Então o rei se levantou ao romper do dia, e foi com pressa à cova dos leões.

E, chegando-se à cova, chamou por Daniel com voz triste; e disse o rei a Daniel: Ó Daniel, servo do Deus vivo, dar-se-ia o caso que o teu Deus, a quem tu continuamente serves, tenha podido livrar-te dos leões?

O meu Deus enviou o seu anjo, e fechou a boca dos leões, e eles não me fizeram mal algum; porque foi achada em mim inocência diante dele; e também diante de ti, ó rei, não tenho cometido delito algum (Daniel 6:19-22).



Figura 63: Não Identificada
91.0001.0088
ALTURA: 13 cm
LARGURA: 3,6 cm
PROF.: 3,2 cm

Assim, é possível que o artesão tenha tentado representar o arcanjo Miguel salvando Daniel de ser devorado pelas feras. Interpretação dotada de autenticidade e sensibilidade individual.

Na imagem não identificada 91.0001.0168, de apenas 4 cm de altura, estão esculpidas duas figuras unidas que podem ter pertencido – se inseridas no contexto religioso católico - a um presépio ou, ainda, podem representar São Cosme e Damião, os santos gêmeos que morreram cerca de 300 d.C. Segundo a crença popular, apareceram materializados depois de mortos, ajudando crianças que sofriam violências.

Catalogada pelo museu como Imagem não Identificada – São Nicolau (?), a representação de número 91.0001.0088 apresenta talha de cunho autóctone, composição contida e rigorosamente geométrica. Aparece aqui novamente a forma cônica já observada em imagens como Santo Antônio de Pádua 91.0001.0091, São Pedro 91.0001.0083, Santa Rita 91.0001.0094 e N. S. da Conceição 91.0001.0095, entre outras. A repetição das linhas verticais denuncia a despreocupação com os parâmetros compositivos europeus; incorpora-se uma sensibilidade individual, que particulariza a obra.



Figura 64: Imagem não identificada 91.0001.0085
ALTURA: 7,6 cm
LARGURA: 3,5 cm
PROFUNDIDADE: 4 cm



Figura 65: Imagem não identificada 91.0001.0096
ALTURA: 23 cm
LARGURA: 9,3 cm
PROFUNDIDADE: 8,2 cm

A falta de atributos dificulta a classificação icônica da obra. O manto, a túnica, o cingulo amarrado na altura da cintura e o elmo¹²⁸ indicam a representação de um sacerdote. Neste sentido, pode-se considerar a possibilidade de a imagem estar representando São Nicolau, santo que viveu no século IV e foi bispo de Mira, na Ásia Menor, atual Turquia.

A iconografia de São Nicolau é numerosa. Seu nome foi dado a uma das reduções fundadas no território missioneiro e, atualmente, constituiu o município de São Nicolau, no Rio Grande do Sul.

Os elementos que identificam sua iconografia são a túnica, a sobrepeliz, a capa pluvial, cabelo com tonsura, e a mitra.

Evocado para proteger os marinheiros e pescadores, são atribuídos a ele também milagres, como a ressuscitação de crianças e o auxílio a jovens, aspectos que teriam confluído, sem mais, na imagem folclórica do santo como Papai-Noel.

A imagem não identificada 91.0001.0096 é representada com elementos sacerdotais: túnica com mangas ajustadas aos braços, capa pluvial¹²⁹ e estola.¹³⁰ Sua policromia está parcialmente preservada e observa-se na barra da túnica cuidadosa decoração pintada com pigmento verde. A mão direita está em posição de pregação. As ausências do braço esquerdo e da cabeça dificultam a classificação da peça.

A escultura catalogada com o número 91.0001.0085, de 7,6 centímetros, é figura masculina em posição frontal e estática, usa túnica caindo em ponta, com gola decorada.

¹²⁸ O elmo consiste numa antiga armadura para a cabeça, espécie de capacete cilíndrico ou pontiagudo.

¹²⁹ Capa pluvial é um grande manto usado pelo sacerdote e que chega até aos pés. É preso no peito por um broche. Seu uso antigo era para defender o sacerdote da chuva.

¹³⁰ Estola era um lenço luxuoso, mais comprido que o manipulo, utilizado por pregadores, indicando autoridade da pessoa que falava. Posteriormente, foi aperfeiçoado para uma faixa comprida de seda, da mesma cor da casula, colocada ao pescoço, descendo para frente por ambos os lados.

Os desgastes generalizados, somados à falta de atributos e do braço esquerdo, impedem a identificação do ícone que a imagem representa.

4.3.15 Representações de Nossa Senhora

Nossa Senhora da Conceição é o ícone mais representado no acervo do Museu Monsenhor Estanislau Wolski. São nove imagens que têm entre 4,5 e 50 centímetros. Das demais imagens - Nossa Senhora, Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora da Piedade - consta um exemplar de cada.

Os raros dados que existem sobre a imagem de Maria encontram-se nos Evangelhos canônicos escritos pelos apóstolos São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João, no final de século I. Difundidos ao longo do século II, quando se desenvolve a cristandade, esses relatos jamais descrevem seu rosto ou mesmo seu aspecto, limitando-se a contar certos episódios de sua vida, como a Anunciação, a Visitação, alguns momentos da infância de Jesus, dos quais ela participa, e sua presença no momento da Paixão.

Estima-se que é por volta dos séculos II ou III que aparecem os primeiros mosaicos e pinturas murais que dão corpo e rosto à Virgem. São os primeiros ícones. Em 431, quando o concílio de Éfeso declara-a oficialmente mãe de Deus, *Théotokos*, o culto a virgem já é muito popular.¹³¹

O culto da Virgem Maria difundiu-se no Ocidente a partir do século XII, com a valorização da genealogia e da infância de Cristo. As esculturas das *Santas Mães* (Maria e Sant'ana) foram espalhadas na Europa do norte e na Península Ibérica na Baixa Idade Média. Anteriormente, o cristianismo era centrado nas figuras de Cristo adulto e de santos. Maria tornou-se uma figura de destaque, em particular na Europa católica e na América Latina.

A história da iconografia de Maria segue os passos da história das idéias religiosas e do culto. A mãe de Cristo foi a santa de predileção da Igreja da Contra-Reforma, a mais venerada na América colonial e amplamente utilizada para fins de catequese. Boff (2005) acentua que “Nossa Senhora da Conceição foi a mais venerada

¹³¹ Para mais informações sobre a iconografia da Virgem, ver: BOYER, Marie-France. *Culto e imagem da Virgem*. Tradução do original: *La Vierge/ Culte et image*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2000. P. 14 e também SOUZA, Maria Beatriz de Mello e. *Mãe, mestra e guia: uma análise da iconografia de Santa'Anna*. In: www.ppphis.ifcs.ufrj.br/media/topoi5a10.pdf. Acessado em 03/10/07.

de todas no mundo ibero-americano. Isso está patente no caso das reduções, através do que foi registrado nas Cartas Anuais dos jesuítas aos seus superiores.” (2005:138).

A mariologia passou a desenvolver os temas da vida de Nossa Senhora. Retratando culturalmente os papéis atribuídos à maternidade: Virgem menina (na infância, só ou em companhia de Sant’Ana); Imaculada Conceição ou Nossa Senhora da Conceição (a Virgem ainda jovem, antes do nascimento de Jesus); Encarnação (a espera da vinda de Cristo, invocada também como Nossa Senhora da Anunciação); Virgem Mãe (com o menino Jesus no colo, amamentando, no presépio e imagens com o Rosário); Nossa Senhora das Dores e da Piedade (imagens ligadas à Paixão de Cristo, as Dolorosas têm as mãos sobre o peito e o coração dilacerado por setas, e as Piedades sustentam o corpo de Cristo sobre o colo); Glorificação (na assunção de Nossa Senhora, onde os anjos levam-na aos céus).¹³²



Figura 66: Nossa Senhora da
Conceição 91.0001.0074
ALTURA: 10,5 cm
LARGURA: 4,7 cm
PROFUNDIDADE: 3,5 cm

O tema da Virgem sofredora só aparece realmente na Idade Média, simultaneamente na França, na Itália na Inglaterra e na Espanha. No Evangelho de Lucas, Simeão prediz a ela que “uma espada transpassará a tua própria alma para que se manifestem os pensamentos de muitos corações” (Lc 2,35) e a Igreja acabará fixando em sete, no século XVII, o número de suas dores.¹³³

Boyer (2000) considera que “segundo as épocas, segundo os países e segundo as necessidades”, a imagem da personagem virtual que é Virgem Maria foi constantemente reinventada, “imaginaram uma Virgem que se prestasse a todos os desejos e a todas as súplicas dos fiéis.” (BOYER, 2000:13).

A iconografia tradicional de Nossa Senhora da Conceição a apresenta

sobre o globo terrestre, esmagando com os pés a cobra, símbolo do pecado original. Ela está com as

¹³² Outras representações da Virgem podem ser encontradas em: ZANON, Frei Darci. *Nossa Senhora de todos os nomes: orações e histórias de 260 títulos marianos*. Editora Paulus: SP, 2005

¹³³ Variações também ocorreram nas cores que deveriam representar a Virgem: “A Idade Média codificou várias vezes o espectro das cores da Virgem Maria, a cor do céu depois que as nuvens da ignorância se dissiparam, o cinzento dos restos mortais simbolizava o luto e a humildade e tornou-se a cor do manto de Cristo em representações do Juízo Final”. (MANGUEL, 2001:50)

mãos unidas em atitude de oração e tem os cabelos longos caídos sobre os ombros. Usa túnica branca e manto azul e muitas vezes pode se apresentar com uma coroa real. Sob seus pés aparece geralmente uma lua crescente sendo que as vezes a Senhora pisa sobre ela e a cobra envolve a terra. Em algumas imagens, sob os pés da Virgem surgem cabeças de anjos (BAGUETTINI, 2002: 287).¹³⁴

As nove imagens têm como característica identificadora os braços dispostos em maneira de rezar. Em algumas faltam as mãos, que eram encaixadas (91.0001.0458) e/ou se quebraram por serem extremidades frágeis - mutilações causadas pelo tempo e pelo abandono até serem recolhidas ao museu - (91.0001.0353, 91.0001.0082). Três possuem cabelos longos e as demais estão com a cabeça coberta por um véu. As únicas imagens compostas com querubins são Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0074 -



Figura 68: Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0099
ALTURA: 24 cm
LARGURA: 9,9 cm
PROFUNDIDADE: 6,2 cm

não apresenta a cor azul no manto, que tem resquícios de pintura verde -, e Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0087, onde a Virgem parece estar emergindo da sustentação que lhe dão os anjos.



Figura 67: Nossa S. da Conceição 91.0001.0087
ALTURA: 10,2 cm
LARGURA: 3,7cm
PROFUNDIDADE: 3,5 cm

Na imagem catalogada com o número 91.0001.0099, a Virgem tem o globo sob seus pés, sem adornos; não há querubins, serpente ou lua crescente. O artesão detém-se na decoração das vestes da santa, que usa túnica drapeada branca, com barras amarelas, manto azul com detalhes vermelhos nas bordas. A intenção de panejamento no manto é clara, ainda que bastante rígido. É manifesta a desproporção anatômica no exagero de certas partes, como do pescoço, tórax, sobretudo das mãos.

¹³⁴ BAGUETTINI cita MEGALE, Nilza Botelho. *Cento e doze invocações da Virgem Maria no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1986. P. 115

As miniaturas de Nossa Senhora não são inteiramente fidedignas ao tipo iconográfico ideal que se reconhece nas imagens de maior porte, como em Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0265, de 1, 22 m, componente do acervo do Museu das Missões¹³⁵, em São Miguel. Esta peça mostra a influência da cultura espanhola de Martínez Montañés, tem feições delicadas, movimentos suaves e os atributos tradicionais da Virgem: globo e querubins na base, cabelos longos e o menino Jesus no colo.

Percebe-se nas imagens de menor porte certa moderação na adição de atributos às imagens, assim como a ausência destes, sendo possível, muitas vezes, classificar as imagens dentro da iconografia da Virgem apenas por breves gestos corporais, como a posição das mãos. Estas alterações podem ter decorrido da significação simbólica e, principalmente, pela ausência desta, atribuída pelos artesões aos signos representativos da Virgem. A postura mariana de combate ao pecado original (simbolizado pela cobra que envolve o globo e na qual a Virgem pisa) talvez portasse pouco sentido para o indígena. Este signo não foi representado nas miniaturas, como também não o foram a lua crescente¹³⁶ (signo da vitória do cristianismo sobre “os infiéis” turcos) e a coroa real.¹³⁷

Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0074 não apresenta a cor azul no manto, que tem resquícios de pintura verde. A repetição de linhas horizontais, que vai desde a forma dada às mãos até a decoração do manto da Virgem, contrasta com a verticalidade do manto que a cobre sem contornar seu corpo ou insinuar movimento. Já em Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0087, o delicado movimento do manto, que desce na parte frontal, dá equilíbrio à composição da imagem, constituindo um eixo de simetria junto com a cabeça de Maria, as mãos postas e o querubim.



Figura 69: N. S. da
Conceição
91.0001.0097
ALTURA: 16,5 cm
LARGURA: 9,7 cm
PROF.: 2,9 cm

¹³⁵ Ver anexo.

¹³⁶ Para alguns grupos guaranis, a Lua (Jaxi, em guarani), principal regente da vida marinha, é considerada do sexo masculino, o irmão mais novo do Sol. Talvez não fosse coerente reduzir a lua a simples atributo, considerando que seus antepassados a concebiam como uma divindade. Ver: BALDUS, Herbert. *Antologia ilustrada do folclore brasileiro: Estórias e lendas de índios*. São Paulo: EDIGRAF, 1960.

¹³⁷ Deve-se considerar a possibilidade desse atributo ter sido forjado em metal e se extraviado ao logo dos anos. Contudo, diferentemente das Virgens com estatura maior, nas miniaturas a coroa não aparece esculpida junto à imagem.



Figura 70: N. S. da
Conceição
91.0001.0082
ALTURA: 4,5 cm
LARGURA: 4,5 cm
PROF.: 4,1 cm

A imagem de número 91.0001.0047 tem, comparada as demais miniaturas, a melhor conservação da policromia. A túnica e o manto mantiveram a decoração feita de singelos asteriscos pintados com pigmento vermelho. Da mesma cor foram pintadas tarjas nos punhos, nas barras (da túnica e do manto) e na gola. Nesta última foi ainda aplicada a técnica de douramento. Há na composição dos tecidos intenção de panejamento, em especial no manto que cobre lateralmente a Virgem.

Além da policromia, algumas esculturas revelam o emprego de técnicas elaboradas no tratamento da superfície da pele, como a encarnação, e das vestes, a exemplo do recurso de douramento visto em Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0082 e de

estofamento utilizado na túnica de Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0353. Nesta, o rosto, os cabelos, ou manto, eram encaixados, como evidenciam os pinos conservados no local.



Figura 71: Detalhe da técnica de estofamento na túnica de Nossa S. da Conceição 91.0001.0353



Figura 72: N. S. da Conceição
91.0001.0353
ALTURA: 38 cm
LARGURA: 18 cm
PROFUNDIDADE: 15 cm

Estes aspectos de elaboração mais cuidadosa afirmam, novamente, a já mencionada diferenciação no tratamento das imagens maiores, como esta de aproximadamente 40 centímetros, que possivelmente figurasse num oratório ou capela de visibilidade e acesso comum.

Assim, em Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0076, de apenas 4,8 centímetros, a composição das formas sugere projeção intuitiva e emocional. Estas parecem desejar se impor, contrárias ou indiferentes aos modelos europeus.

O artesão concebeu uma imagem que não se oferece, antes solicita ao espectador entrar em sintonia com a sua sensibilização e percepção. A definição de

linhas na Virgem está somente em sua silhueta, enquanto seus membros mantêm a continuidade entre si, seus braços não se separam do peitoral, sua cabeça do véu, seus dedos das mãos. A imagem constitui um todo, no qual a saliência das ancas¹³⁸ corresponde ao volume do tórax e dos braços.

Na Virgem de 13,3 centímetros (91.0001.0095), a composição rigorosamente abstrato-geométrica reduz seus atributos e indumentária de maneira a compactar a iconografia em si mesma. Na parte superior não há resquícios de policromia, o que reforça a presença da saia bordô que cai até o chão, cobrindo os pés. Toda a extensão do manto e da saia está decorada com motivos fitomorfos, de uma caligrafia delicada e regular que contrasta com o minimalismo da conformação geral da santa.



Figura 74: N. S. da Conceição
91.0001.0095
ALTURA: 13,3 cm
LARGURA: 5 cm
PROFUNDIDADE: 5 cm



Figura 73: N. S. da Conceição
91.0001.0076
ALTURA: 4,8 cm
LARGURA: 1,7 cm
PROFUNDIDADE: 1 cm

Há, em algumas imagens, outro aspecto importante a ser destacado, os cabelos. Ainda que o feitio corporal e expressivo seja de uma rigidez maior, dado o gosto indígena pela geometrização, o tratamento dado aos cabelos de algumas santas remete a uma busca de beleza, encanto e feminilidade latentes na imaginária guarani e censurada pelos padres. As imagens de N. S. da Conceição 91.0001.0047, 91.0001.0099 e 91.0001.0074 têm os cabelos lisos, castanho-escuros e sem adornos, caindo em mechas nas costas, até a altura da cintura. Na iconografia tradicional, quando o véu ou o manto é preterido pela representação dos cabelos descobertos, estes chegam até a altura dos ombros, levemente ondulados.

¹³⁸ Há certa similitude estética que remete às Vênus pré-históricas, em especial à de Willendorf, em Austríche.

Contudo, nas imagens missioneiras – incluindo peças maiores¹³⁹ –, a talha do cabelo nas Virgens sugere os “cabelos pretos compridos, soltos e desgrenhados, que parecem com a cauda de um corcel robusto” usados pelas índias guaranis (SEPP, 1941: 101).

Sepp se refere aos cabelos das índias de maneira pejorativa, implicitamente vinculando-os à libido masculina.

Os padres censuravam e combatiam esse atributo feminino. Haubert cita exemplos desta conduta:

O padre Agustín de Aragón decreta em 1670: “(...) quanto às mulheres não se permitirão as cabeleiras que caíam até os pés, tão bem penteadas e lavadas que ondulam como entre as mulheres ricas, nem outros ornamentos profanos desse tipo” (HAUBERT, 1990: 249).

O corte dos cabelos era empregado também como castigo aos neófitos fugitivos. Padre Sepp escreveu que

(...) quanto a ovelha desgarrada, ou seja, a índia, mandei que lhe raspassem a cabeça, arrancando-lhe a cabeleira que a gente do sexo feminino tanto preza, por um lado, para que servisse de exemplo para as outras índias; por outro, para puni-la por sua fuga ignominiosa (SEPP apud HAUBERT, 1990: 255).



Figura 75: Nas imagens de N. S. da Conceição 91.0001.0099, 91.0001.0097, e 91.0001.0074 observa-se a atenção especial dada ao tratamento dos cabelos.

¹³⁹ Para Armindo Trevisan o indígena, em Nossa Senhora da Conceição (1,08 m), logrou, ainda que sob a vigilância formal do europeu, a consciência entre seu próprio biótipo indígena e o da personagem, “uma virgem cujos cabelos são os de uma índia.” (TREVISAN, 1978: 84).

No capítulo II fez-se referência ao procedimento de composição das esculturas de grande porte a partir de gravuras e ilustrações trazidas da Europa. É importante lembrar, neste aspecto, que num plano bidimensional, o modelo a ser seguido está representado frontalmente, proporcionando certa liberdade criativa para a parte de trás, onde se elaboravam os cabelos. Alguns expoentes desse signo estão em obras como Nossa Senhora da Conceição (Museu Júlio de Castilhos, Porto Alegre, alt. 1,08m), Nossa Senhora da Conceição (Museu das Missões, São Miguel, alt. 1,22m) e imagem não identificada (Museu das Missões, São Miguel, alt. 0,99 cm).



Figura 76: Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0458

ALTURA: 23 cm

LARGURA: 9 cm

PROFUNDIDADE: 6 cm

Numerosos estudos semióticos e fenomenológicos já versaram sobre a simbologia inerente aos cabelos. Mangel analisou-a à luz de diversas culturas:

Os cabelos podem representar inocência e humildade, como o cabelo comprido que cresceu até cobrir a nudez de Madalena arrependida, mas também podem representar o demoníaco, como quando são Jerônimo traduziu os demônios em Isaías como *pilosi*, os peludos, na versão Vulgata do Antigo Testamento. Uma cabeça cheia de cabelos pode denotar beleza ou obscenidade, brandura ou poder, sensualidade ou santidade. Os faraós egípcios raspavam a cabeça como símbolo de sua autoridade. Os monges budistas como emblema de santidade. A cabeça raspada de uma judia ultra-ortodoxa tem o propósito de bloquear sua sedução para os homens que não o marido. Após a Segunda Guerra Mundial, as mulheres que colaboraram com o inimigo tiveram a cabeça raspada como um sinal de humilhação. Alguns faquires hindus nunca cortam o cabelo em sinal de devoção. Prostitutas venezianas deixam o cabelo crescer até um comprimento desmedido para se tornarem mais sedutoras. O cabelo de Lady Godiva tornou-se (como o de Maria Madalena) um sinal de recato, cobrindo seu corpo nu em sua cavalgada até Coventry (2001:123).

Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0458 é um exemplar que se diferencia das demais esculturas do acervo. Suas formas são precisamente talhadas e envoltas pela composição abstrato-geométrica que domina a articulação inusitada das partes. As feições, boca e olhos pequenos, nariz pouco saliente, rosto cheio e testa grande, são características peculiares que não se repetem em outras imagens.

O modo com que o manto envolve a Virgem e se abre caindo abaixo da cintura, as terminações circulares da túnica omitindo os pés, a composição matemática do drapeado do véu e das vestes, e a peculiaridade da base, distinta das peanhas arredondadas comuns às outras esculturas missioneira, colocam interrogações sobre a procedência e legitimidade da imagem. Duas questões são relevantes neste caso: considerar a obra fruto de um momento de originalidade e liberdade criativa do artista guarani que teria expressado nela seus conhecimentos técnicos e sua sensibilidade individual e, por outro lado, estimar a possibilidade de a escultura não pertencer ao acervo de remanescentes guarani-missioneiro.

Para o esclarecimento destas questões fazem-se necessários exames técnico-científicos organolépticos (a olho nu e com lupa binocular), laboratoriais e análise dos materiais constituintes.¹⁴⁰ Estes procedimentos, somados à radiografia da peça, dados sobre as restaurações recentes e as condições de conservação, proporcionariam um diagnóstico de datação aproximada, origem, tecnologia e intervenções realizadas na peça.¹⁴¹

Além de Nossa Senhora da Conceição, o acervo do Museu Monsenhor Estanislau Wolski apresenta representações de três outros temas marianos: Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora e Nossa Senhora da Piedade.

Nossa Senhora de Rosário tem a policromia comprometida pela sujidade que cobre a peça, escurecendo-a e dificultando a observação de sua indumentária. Tradicionalmente é representada trajando túnica, manto e véu curto; eventualmente, com a coroa real. Com o braço esquerdo, ampara o Menino Jesus, e com a mão direita, segura o rosário; podem aparecer sob seus pés cabeças de anjos (querubins).¹⁴²

Maria também é representada sentada, com o filho sobre seu joelho esquerdo e segurando o rosário com a mão direita. A maioria das efígies da Senhora do Rosário

¹⁴⁰ No Brasil os principais centros de apoio a esse tipo de pesquisa são: o IPT (Laboratório de Anatomia e Identificação de Madeira da USP) e o CECOR (Laboratório de Ciência da Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG).

¹⁴¹ Exames técnico-científicos são procedimentos necessários a todo acervo missioneiro como base de intervenções de conservação e restauração e fonte complementar para a solução de questões formuladas pela história. Andréa Bachettini, em dissertação de mestrado, propõe este estudo e analisa uma escultura de Cristo Crucificado (coleção particular). Ver: BACHETTINI, Andréa Lacerda. *A imaginária missioneira no Rio Grande do Sul: Estudo sobre o acervo escultórico do Museu das Missões*. Porto Alegre: PUCRS/FFCH, 2002.

¹⁴² Sobre as variações na iconografia de Nossa Senhora, ver: GAMA, Lélia Vidal Gomes da. *Devoção e nostalgia. Informação histórica – litúrgica sobre o catolicismo e o culto da Virgem Maria em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Biblioteca Pública Estadual Luís de Bessa, 1984.

obedecem ao estilo barroco (dado o período de seu reconhecimento), daí suas vestimentas possuírem panejamentos ondulantes e ornamentos dourados.



Figura 77: Detalhes posteriores e laterais das imagens de N. S. da Conceição 91.0001.0076, N. S. da Conceição 91.0001.0095, N. S. da Conceição 91.0001.0458 e N. S. da Conceição 91.0001.0353



Figura 78: Nossa Senhora do Rosário
91.0001.0071
ALTURA: 9,8 cm
LARGURA: 3,7 cm
PROFUNDIDADE: 3,3 cm

Como característica recorrente e analisada nas demais miniaturas, estas, em geral, não obedecem aos ditames estéticos europeus. Nossa Senhora do Rosário tem panejamento rígido na saia, apesar do movimento sugerido pelo caimento do manto.

Pintada sobre o colo da Virgem, uma rosa lembra sua condição e o predicado que representa. Há resquícios de pintura amarela na gola e no comprimento da saia a contrastar com a túnica vermelha do menino. Os dois rostos são arredondados. Tem as feições semelhantes, boca, nariz e olhos pequenos. A composição do cabelo de Jesus repete o movimento do manto da Virgem. Falta o braço direito, que, possivelmente, trouxesse o rosário, seu principal atributo.

A devoção a Nossa Senhora do Rosário iniciarse-ia no século XIII. O cônego Domingos de Gusmão,

encarregado pelo papa Inocêncio III de combater as heresias e reconquistar as almas para a Igreja, teria revelado que, num momento de meditação, a Virgem, em aparição, ensinou-lhe um método de oração (rosário) capaz de converter os descrentes.

São Domingos, a fim de perpetuar o esforço missionário que começara com férteis resultados, fundou a Ordem dos Irmãos Pregadores ou Dominicanos, com a missão de propagar a devoção do Saltério de Nossa Senhora, que logo se estendeu por diversos países da Europa. A consagração definitiva do rosário ocorreu por ocasião da batalha naval de Lepanto, ganha pelos católicos a 7 de outubro de 1571. Enquanto a armada cristã lutava contra os turcos, o povo em Roma estaria rezando a oração “ensinada” pela Virgem Maria. A fim de immortalizar o triunfo das forças cristãs, Pio V instituiu a festa de Nossa Senhora das Vitórias, cujo nome foi mudado para Nossa Senhora do Rosário pelo seu sucessor, o papa Gregório XIII, que reconheceu no rosário a arma da vitória.

Nossa Senhora figura essencialmente como a mãe de Cristo, sem atributos para garantir outras virtudes e associações. Nesta representação, o manto que a Virgem segura com as duas mãos dá vivacidade para leitura acanhada que compõe a talha das mãos e da túnica. O rosto da imagem sofreu desgastes generalizados. Não se percebem mais as feições, somente a insinuação do volume do



Figura 79: Nossa Senhora
91.0001.0079
ALTURA: 5,9 cm
LARGURA: 2,5 cm
PROFUNDIDADE: 2cm



Figura 80: Detalhe das mãos de Nossa Senhora
91.0001.0079

nariz e da boca. Repetem-se aqui o todo compacto e a ausência da definição das partes. Os pés, a saia e a peanha variam ligeiramente de forma, sem romper a unidade; o mesmo se dá com o véu, o colo e o pescoço; o braço, a mão e o manto.



Figura 81: Nossa Senhora da Piedade 91.0001.0072

ALTURA: 9,8 cm

LARGURA: 4,5 cm

PROFUNDIDADE: 4,5 cm

Nossa Senhora da Piedade é aquela que, recebendo o filho em seus braços, depois de sua morte trágica na cruz, levou-o com os discípulos e outras piedosas mulheres até o sepulcro. Foi um tema muito usado na arte cristã, apesar de restar somente um remanescente das Missões. Buscavam-se nos episódios da vida de Jesus e de sua mãe os exemplos de edificação através do sofrimento. Assim, se Deus os teve, e também sua mãe, não seria demais que os mortais os suportassem.

A imagem de Nossa Senhora da Piedade é única no acervo da estatuária missioneira. É uma das mais expressivas representações da Virgem. A dor materna comove o espectador antes de qualquer tentativa de leitura. Vê-se a *pietà* em lágrimas, com os restos mortais de seu filho sobre os joelhos. A mãe dolorosamente solitária, sem seu vestido ornado ou a coroa na cabeça. Maria, coberta por um manto, olha para Jesus morto em seu colo. O drama da mãe segurando o filho é reforçado pelo tamanho

desproporcional dado ao Cristo adulto, que, dimensionalmente, corresponde a uma criança. Esta posição legitima Maria como mãe protetora, e Jesus como força impotente diante da vontade de Deus e da maldade dos homens.

Paradoxalmente, a mãe acolhe o filho de barba e cabelos longos que permanece como um infante, acomodado ao talhe de seu colo. O modo com que ela segura seus pés e ampara sua cabeça remete à postura da mãe que nina o seu bebê. A cena transporta o observador a uma interioridade projetada através da sutileza da imagem, para a sombra de um universo íntimo. Considerando os estudos de Carl Jung sobre o arquétipo feminino, “a deusa mãe corresponde a experiência primordial do homem em sua vida intra-uterina e à sua primeira infância dependente da função nutritiva e protetora”.¹⁴³

Nas primeiras representações realizadas, afrescos em catacumbas (locais que serviam de cemitério subterrâneo aos primeiros aderentes do cristianismo), a figura de Maria já aparecia vinculada a sua qualidade de mãe:

A primeira imagem da Virgem foi com o Menino Jesus, data do século III. Foi pintada em uma das paredes das catacumbas de Santa Priscilla, em Roma e mostra uma mãe velada que segura um bebê sobre os joelhos, o rosto do menino está virado para nós, sua mão esquerda esta no seio dela, ao passo que uma outra figura, talvez um anjo, aponta para uma estrela, acima (MANGUEL, 2001:63).

A Virgem Maria confirma geralmente o papel arcaico da “boa mãe”, como figura feminina despojada de todo desejo e de toda sexualidade. Enquanto “pureza original”, ela não pode ser suspeita de nenhuma paixão humana. Está ali para interceder junto a Deus, encarnando ao mesmo tempo a infelicidade humana e sua redenção.

Para Jung, o cristianismo não integrou o arquétipo feminino em sua totalidade; isto é, em sua polaridade negativa e positiva. O cristianismo rejeitou e reprimiu a sombra, dando aspecto destrutivo à Grande Mãe, Eva. Maria é só luz, arquétipo da pureza - a encarnação sobrenatural de um princípio feminino desencarnado - e da aceitação de Deus, da espiritualização unilateral do feminino.

Várias culturas permitem o arquétipo de deusas-mães¹⁴⁴ ambivalentes, boas e más. Os cristãos, no entanto, despojaram Maria de todos os traços destruidores, perversos ou sexuais ligados às antigas divindades. A mutação de identidades - Ishtar,

¹⁴³ JUNG, Carl G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. v. IX/I. Petrópolis: Vozes, 2000. (Texto original publicado em 1934).

¹⁴⁴ Manguel acrescenta: “A imagem de uma deusa que amamenta é antiga e universal: Ishtar na Mesopotâmia, Dewaki amamentando Krishna na Índia, Ísis no Egito e muitas outras. A imagem da Virgem cristã e do Menino Jesus, sem dúvida, deve muito a essas imagens mais antigas.” (2001:63).

Gaia, a deusa negra egípcia Ísis, deusas mesopotâmicas assimiladas a terra-mãe, a Pachamama para os chiquitos e incas, ou, ainda, Kerana, a mãe dos sete monstros legendários da mitologia guarani – não tem correspondência no cristianismo, que colocou Maria acima de todas as “fraquezas” humanas.

Mircea Eliade, em *Imagens e símbolos*, escreveu sobre imagens arquetípicas e simbolismo cristão. Na opinião do autor, “a história acrescenta continuamente novos significados, sem que estes últimos destruam a estrutura do símbolo.” (1996:161). O simbolismo da grande Mãe, já presente na religião ancestral guarani nas personificações de Arasy e Kerana¹⁴⁵, foi reinterpretado e direcionado¹⁴⁶ para a Virgem. Sua capacidade de provocar a identificação do indígena e sua força persuasiva foram prontamente percebidos pelos missionários jesuítas, que carregavam a imagem da Virgem Conquistadora pintada em estandartes durante a conquista de “novos fiéis”. Na redução, a exegese bíblica e o imaginário passariam a reforçar a mesma idéia e dar-lhe uma tradução na prática.

Os primeiros relatos de sincretismo religioso entre católicos e neófitos na América datam do ano de 1531. Juan Diego, camponês indígena mexicano, teve uma visão no qual uma “dama muito bela” pediu-lhe a construção de uma capela e posteriormente, apareceu, por um milagre, estampada em sua roupa. No mesmo local, o cerro de Tepeyac, existia outrora um santuário dedicado à deusa pré-colombiana Coatlicue, “Nossa Mãe”, criadora do céu e da lua. A cor morena do rosto da aparição, venerada como a Virgem de Guadalupe, foi explicada pelos espanhóis, por sua origem moura ou bizantina, para os indígenas, por corresponder a sua etnia.¹⁴⁷ Para Boyer:

No Peru, na Bolívia, em toda a cordilheira dos Andes, a Virgem com seu filho, símbolo de fecundidade, é uma continuidade de “Pachamama”, terra-mãe nutricional encarnada na montanha de Potosí, à qual os mineiros ainda oferecem hoje fetos de lhamas, feijão e vinho, a fim de que ela os ajude a encontrar um filão de prata (2000:87).

¹⁴⁵ Kerana era a bela filha de Marangatú. Foi capturada pela personificação ou espírito mau chamado Tau. Da união resultaram sete filhos, que foram amaldiçoados pela grande deusa Arasy, e todos, exceto um, nasceram como monstros horríveis. Os sete são considerados figuras primárias na mitologia guarani. Enquanto vários dos deuses menores, ou até os humanos originais, são esquecidos na tradição verbal de algumas áreas, estes sete são geralmente mantidos nas lendas. Alguns são acreditados até tempos modernos em áreas rurais. In: <http://www.guarani-raity.com/html/mitologia.html>. Acessado em 19/10/07.

¹⁴⁶ É preciso atentar, contudo, para o aspecto “matrifocal” da sociedade guarani patriarcal, quando necessidades vitais dependiam da ação feminina.

¹⁴⁷ BOYER, Marie-France. *Culto e imagem da Virgem*. Tradução do original: *La Vierge/ Culte et image*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2000.

Para Gruzinski, a Virgem de Guadalupe é apresentada como “a mais prodigiosa das imagens”, catalisadora dos sentimentos coletivos. A Virgem representava a mãe sedutora “de pele morena como aquelas amas-de-leite mestiças, indígenas e mulatas que cuidavam das crianças espanholas em toda a colônia” (2006:182). O autor cita o culto à imagem da Virgem como um “nacionalismo embrionário”.

O caráter humano da Virgem e o fato de ser a mãe de Cristo, a escolhida por Deus para abrigá-lo e orientá-lo, faziam dela a protetora da vida e intermediária junto à corte celestial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto colonial implicou a sedentarização do guarani (que era um povo seminômade), a obediência aos monarcas espanhóis e à Igreja católica, a nova concepção de tempo e de trabalho, com regras preestabelecidas, o abandono à poligamia, à antropofagia e às praticas religiosas ancestrais, a substituição do *ser índio* pelo *ser índio cristão*.¹⁴⁸

O espaço destinado à conversão do indígena era determinado pelo governador do Paraguai, conjuntamente com o vice-rei do Peru nas possessões das Índias ocidentais. Conforme este espaço era vivenciado, comportando uma arena de evangelização, também passou a comportar simbologias que não passavam pelos domínios das autoridades políticas. A redução converteu-se em espaço sagrado, alimentado pela justificativa teológica de origem judaico-cristã, que pôde ser comparada com a “Terra da Promissão” pelos jesuítas e identificado com a “Terra sem mal” dos guaranis.

Já presente nos primeiros embates, a definição de cristão, como foi dito, caracterizava um conceito étnico, mais que religioso e ético, ainda que não eliminasse estas categorias. O colonizador sistematicamente passou a se medir a partir de suas diferenças e pretensa superioridade. A concepção do ameríndio como inferior justificou a tutela das autoridades monárquicas e religiosas. Com esse propósito e intenções de controle político, foram organizadas as Missões Jesuíticas, que converteriam bárbaros em cristãos. Posteriormente, após a expulsão da Ordem dos Jesuítas, José Marcelino de Figueiredo - governador da Capitania de São Pedro do Rio Grande de 1769 a 1771 e de 1773 a 1780 -, ainda se empenhou num projeto pedagógico que previa a inserção dos índios na categoria de “gente”, na concepção europeia católica dessa definição. O guarani missioneiro, a fora sua experiência cristã, não se distinguiu ainda do classificativo de “bárbaro” dado a todos os povos indígenas.

Muito mais do que problematizar os preceitos levantados para justificar a ação política e missionária sobre os índios guaranis, está a necessidade de se considerar as deferentes formas adotadas para transformar material, religiosa e sócio-culturalmente o

¹⁴⁸ Nos termos utilizados por Julio Ricardo Quevedo dos Santos (2006).

imaginário e a cultura indígena, processo no qual os ícones religiosos tiveram papel preponderante.

Foram os jesuítas os primeiros a formularem uma educação pautada na ortodoxia pós-Reforma e os grandes incentivadores do Concílio de Trento. Como educadores, os discípulos de Santo Inácio sistematizaram o processo educacional dos povos da América, passaram aos poucos da desestruturação do mundo indígena, com a criação de aldeamentos, para o universo simbólico, impondo uma prática religiosa assentada em imagens que não pertenciam ao aparato indígena de compreensão do mundo. Introduziram ornamentos sacros, substituíram cultos, festas e ritos de passagem.

As imagens foram as grandes mediadoras do processo de evangelização dos povos indígenas. Foi através delas que se traduziu grande parte dos dogmas cristãos. Primeiramente, instrumentos de persuasão; posteriormente, suportes de expressão da mestiçagem. As imagens, construções híbridas, inscreveram o catolicismo na mitologia guarani a ponto de estender a devoção aos santos, a Cristo e à Virgem para dentro do cotidiano missionário e, através das miniaturas, para o culto doméstico, individual, adentrando o espaço da subjetividade.

Os primeiros relatos sobre a produção artística das Missões foram realizados pelos padres jesuítas, que destacavam a qualidade imitativa do guarani e estavam carregados de juízos racistas. Muito tempo transcorreu até essa produção ser considerada como fonte histórica e cultural da formação do Rio Grande do Sul e da América platina. Contudo, não muito distante da opinião dos padres, alguns estudos historiográficos classificaram as obras a partir de referências de qualidade baseadas na arte européia.

Pesquisas recentes também se limitam a destacar a intervenção indígena, apontando-a em peças nas quais a estética européia prevalece, e a imaginária indígena aflora, ainda que discretamente. Muitas análises exploram repetidamente os mesmos exemplos e sugerem, de maneira subliminar, que aspectos da estética autóctone gerariam uma desvalorização na concepção do acervo, desvinculando-o do barroco.

A observação minuciosa de uma série de 55 miniaturas e imagens de médio porte permite formular considerações que podem ser úteis para estabelecer não somente a variedade de soluções plásticas encontradas pelos guaranis artesões para ressignificarem a iconografia cristã conforme seus valores estéticos, mas também para observar a própria evolução da forma e formação de um estilo de arte próprio,

seguramente pode ser denominado com nomenclaturas distintas das européias, estas formuladas para denominar estilos e contextos históricos especificamente europeus.

A pesquisa resume seus esforços em trazer as miniaturas à luz, partindo do desenvolvimento da experiência de liberdade criativa do artesão, do gesto guarani além das técnicas imitativas. Reconstruir, de um lado, a conjugação dos acervos e recuperar, de outro, a vitalidade impositiva da estética guarani manifesta em gestos de sensibilidade, cujas características puderam notar-se, de acordo com o que Josefina Plá chamou de “la triada: estatismo – simetria – frontalismo”, que emergiram sempre que encontraram oportunidade, elaborando uma fórmula própria através do desenvolvimento de um vocabulário já manipulado.

Classificar as imagens em categorias que vão desde a maior influência européia até a maior intervenção indígena é tarefa complexa e permeada de contradições. Podem-se diferenciar produções que expressam uma maior sujeição ao cânone estabelecido pela Igreja, definido pelo que é norma e saber para os jesuítas; ou seja, a obediência à iconografia tradicional dotada de atributos e indumentária completos. Pode-se intuir o momento em que acontecem as interferências e as escolhas por parte do artesão, quando este saber ambienta-se em breves detalhes, mas ainda conserva os cânones. Já é um estilo mestiço, mas não se desvinculou da obrigação teológica e política e ainda está no campo de uma grande explicação cristã para o mundo. Contudo, o desenvolver do estilo missionário, fortemente expresso nas miniaturas, rompe com a iconografia tradicional, abandona a iconografia européia. Os ícones continuam os mesmos, porém estão despidos dos atributos que não conferem significação ao guarani. Na miniatura a imagem basta por si mesma. O guarani dispensa as convenções barrocas ocidentais e a sensibilidade indígena aponta para um novo estilo, no qual pode estar incluída a possível existência de uma categoria de artesões marginais.

Dentro do espírito que levou E. P. Thompson a considerar os costumes como *sui generis*, ambiência, *mentalité*, “um vocabulário completo de discurso, de legitimação e de expectativa” (THOMPSON, 1998:14), o exame da relação entre as efetivas interferências autóctones e a utilização doméstica – pessoal – mostra que esta funcionalidade era dialógica e capaz de iluminar o ponto nodal da absorção das concepções católicas no imaginário indígena.

A possibilidade de mobilidade e intimidade proporcionada pelas miniaturas podem ser tomadas como um símbolo do compartilhamento da crença em personagens maravilhosos. A identificação de Heróis Míticos com os santos católicos e a introdução

da presença materializada da divindade, reorientando a experiência religiosa, estavam permeadas por concepções anímicas que promoveram a interpretação, aceitação, reconhecimento, e utilização de objetos até então desconhecidos da cultura indígena em objeto de *reiligare*.

Aos poucos se nota como essas representações podem manifestar os níveis de mestiçagem do processo, pautado nos embates entre diferenças culturais e formas de representar e se relacionar com o sagrado. As reformulações e ressignificações constituíram o “entre-lugar”; foram estratégias de convivência num mundo de extrema instabilidade política e simbólica, no qual tudo passou a ser negociado para ser entendido.

As miniaturas contêm a expressão do desenvolvimento da autonomia estética e religiosa dos guaranis catequizados, compartilhando significados dos diferentes universos culturais desses agentes envolvidos. São imagens com dimensões entre 1,5 e 42,4 centímetros de altura carregadas da historicidade do processo de interiorização da fé no cotidiano das Missões. Tornam possível entender como a fé e a devoção passam da imagem e de seu significado no imaginário dos índios até sua introdução nos lares desses indivíduos, perpetuando uma prática religiosa individual.

Adentrando nessas práticas religiosas e na produção dessas imagens, podem-se destacar imagens expoentes, constitutivas do acervo do Museu Monsenhor Estanislau Wolski, as quais representam a dinâmica do processo de aculturação imposta com a evangelização, e da negociação das diferentes linguagens. São as imagens como a de Cristo Crucificado 91.0001.0106, apresentado com a trança fazendo as vezes da coroa de espinhos, dos anjos querubins talhados com referência no biótipo guarani ou, ainda, imagens em que a tendência esquemática e geométrica se fez latente como, em Santo Antônio de Pádua 91.0001.0091 e Nossa Senhora da Conceição 91.0001.0095.

Este processo, ou melhor, a liberação das forças estéticas intuitivas não se efetuou fluida e ligeiramente, ao contrário, lentamente; não sem regressões e retornos, já que o artesão transpôs influências, embora estas não tenham deixado de ser poderosas. Os procedimentos de cópia de modelos prévios ocuparam seu trabalho nas oficinas por um longo período, assim como a vigilância dos padres.

Tudo indica que as imagens nas quais a presença guarani é mais efetiva tenham sido executadas na última fase de atividade dos povoados, passadas algumas gerações em redução e com os preceitos cristãos já bem assimilados. Os artesões, já dominando

os instrumentos de talha e pintura, gozando de certa liberdade de expressão, passam, então, com espontaneidade a manifestar sua cultura artística sobre os ícones ocidentais.

Este aumento e eclosão da autonomia guarani se fez sentir nos últimos anos também em outras manifestações. A Guerra Guaranítica, nas palavras de Golin, desmentiu em grande parte a excessiva submissão dos índios à vontade dos padres. Em 1750, o Tratado de Madri, estabelecido entre Espanha e Portugal, determinou que os Sete Povos das reduções passariam para o domínio português, o que significava ter de abandoná-los. Foi neste momento que os próprios guaranis organizaram ações por sua conta e risco, mostrando que os anos que passaram reduzidos nas Missões não haviam destruído tradições ancestrais, como a organização por cacicados e que estavam cientes do contexto histórico e da necessidade de resistência ancorada numa consciência de nação guarani.

A possibilidade da continuidade da atividade artesanal de confecção de imagens após a expulsão dos jesuítas¹⁴⁹ leva a pensar numa relativa independência compositiva e, conseqüentemente, no desenvolvimento da sensibilidade autóctone. Neste momento, provavelmente, tenha melhor se adiantado a evolução da forma, que está condicionada, segundo Wölfflin, por “tipos de percepção” que servem de base às composições originais. Essa evolução transcorreu através dos anos, moldando-se também dentro das oficinas e espaços missionários administrados por curas jesuítas. O vácuo na historiografia missionária, no que tange à continuidade das atividades nas oficinas artesanais após 1767, dificulta a formulação de conceitos sobre o desenvolvimento da estatuária religiosa guarani, esbarrando em deficiências inevitáveis. Restam-nos estabelecer algumas conclusões baseadas na análise dos remanescentes, identificar a crescente consciência de liberdade criativa do artesão no transcorrer do tempo, a freqüência e a intensidade das intervenções indígenas, os aspectos dúbios da mestiçagem, entre outros dados históricos.

¹⁴⁹ Porém, a hipótese de não ter havido uma continuação da atividade artesanal após a expulsão dos jesuítas levanta questões referentes à não-perpetuação dessa atividade através dos anos, à inexistência de uma tradição escultórica indígena no Rio Grande do Sul, exceto a zoomorfa e artesanal. Em especial, no Paraguai se manteve uma tradição de escultores, apontadas já por vários autores. Estes passaram, a partir de fins do século XIX, a ser denominados de *santeros*, como também foram denominados os indígenas e mestiços que se dedicaram a produção de santos em São Paulo, Minas Gerais, entre outras regiões do Brasil. Talvez as causas de tal tradição não ter se formado no Rio Grande do Sul esteja nos constantes êxodos aos quais os guaranis remanescentes das Missões foram submetidos e à falta de assistência política propiciadora de estabilidade para a continuidade de atividades artísticas.

Seria sumamente importante seguir o processo de esquematismo, sintetização ou simplificação que se efetuou pelas vias da intuição do artesão através da própria reminiscência dos testemunhos materiais da imaginária missioneira. Contudo, para efetuar-se tal processo seria imprescindível a disponibilidade da interdisciplinaridade, que incluiria conhecimentos científicos, tecnológicos, históricos e artísticos.

Uma pesquisa dessa envergadura precisaria dispor de um número maior de remanescentes para o exame e análise, incluindo coleções particulares e de museus, dentro e fora do país, além disso, estabelecer o acervo dentro de uma cronologia confiável, a partir de exames técnico-científicos organolépticos, laboratoriais e análise dos materiais constituintes. Estes procedimentos, somados à radiografia da peça, dados sobre as restaurações recentes e as condições de conservação, proporcionariam um diagnóstico de datação aproximada, origem, tecnologia e intervenções realizadas na escultura. Seria, ainda, fonte conclusiva para complementar as soluções de questões formuladas pela história, aumentando, dessa forma, o valor testemunhal dessas obras.

Apreciações deste tipo poderiam auxiliar na distinção de imagens executadas originalmente pelas mãos guaranis das imagens produzidas a partir de modelos. As influências estéticas que chegaram às reduções são conhecidas, e não é possível perceber uma efetiva seqüência estilística nos remanescentes missioneiros. A indiferenciação por época e estilos foi norma. Esta é mais uma dificuldade que se impõe na tentativa de denominar a estatuária missioneira como “barroca”. Chegaram às oficinas gravuras românicas, góticas, barrocas, renascentistas e, possivelmente, maneiristas. Entretanto, é duvidosa a atribuição de aspectos, como o frontalismo e a tendência a verticalidade, a influências de ordem medieval, como a românica, que possui estética similar. Características estéticas, que já foram chamadas de anti-acadêmicas, como simetria, geometrismo, uniplanismo, estatismo, desproporção corporal, são, antes, produto da sensibilidade autóctone do que da cópia de gravuras de imagens medievais. Razões para esta afirmação estão na observação dos signos que marcam esse processo, como a introdução do biótipo guarani, elementos da flora local, estilização da indumentária, tendendo ao aumento da significação do ícone para o indígena, eliminação de atributos tradicionais da iconografia, etc.

No que se refere a reconstrução de fatos históricos, as conclusões são sempre questionáveis, porém, não infundadas. Ginzburg (1991) assinala as limitações impostas nesta busca. Uma das principais é a dificuldade de se recuperar a dimensão subjetiva dos testemunhos, uma vez que estes são quase sempre de segunda mão, quando não,

incompletos. Outra grande dificuldade é captar as verdadeiras ações ocorridas com “pessoas de carne e osso”, situações impossíveis de serem recuperadas. Concorde-se com o autor, para quem “a tentativa de conhecer o passado também é uma viagem ao mundo dos mortos” (GINZBURG, 1991: 37).

Duas questões ainda dialogam. A primeira refere-se à incorporação de simulacros cristãos na cultura indígena; a segunda, dos simulacros indígenas na cultura cristã. As evidências sugerem que a cultura mestiça se compõe num universo deslocado de seu significado original e ressignificado em um universo cultural próprio?

O estudo da estatuária permite perceber, nitidamente, a fluidez das fronteiras culturais. Neste sentido, seriam os objetos da cultura material remanescente do acervo pesquisado exemplos do desterritoriamento das duas culturas. O estilo missioneiro, assim, pode ser entendido como um estilo que estava em formação, não como um estilo desenvolvido em sua multiplicidade de formas.

Tomadas individualmente e descontextualizadas, as imagens da cultura religiosa material remanescente das Missões nada podem revelar. Quando analisadas do prisma da historicidade, deixam transparecer todo o movimento emergencial em que se consolidava uma nova cultura. Um novo espaço de relacionamento, criado dentro das esferas dos entendimentos e não-entendimentos, de diálogos, imposições e negociações, que possibilitaram a estruturação de um novo mundo, ou de uma nova visão de mundo, talhado, também, nas miniaturas.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS E PERIÓDICOS

AMARAL, Aracy A. *A hispanidade em São Paulo: da casa rural à Capela de Santo Antônio*. São Paulo: Nobel: Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

ARGAN, Giulio Carlo, e FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Editorial Estampa: Lisboa, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. *A História da Arte como História da Cidade*. Trad. Pier Luigi Cabre. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ÁVILA, Affonso. *Barroco – Teoria e Análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. *Festa Barroca: ideologia e estrutura*. In: *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993, p. 235-265.

BAGUET, A. *Viagem ao Rio Grande do Sul. Santa Cruz do Sul*. RS: Editora da UNISC; Florianópolis: PAROLA, 1997.

BALDUS, Herbert. *Antologia ilustrada do folclore brasileiro: Estórias e lendas de índios*. São Paulo: EDIGRAF, 1960.

BAPTISTA, Jean T. *Jesuítas e Guarani na pastoral do medo: as variáveis do discurso missionário sobre a natureza: 1610-1650*. Porto Alegre: PUCRS/FFCH, 2004.

BARROS, Stella Teixeira de. *A imagem aquiopita ao longo dos séculos*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais FASM, 2006.

BAZIN, Germain. *Barroco e Rococó*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *O Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil*. RJ: Record, 1971.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003
Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves.

BACHETTINI, Andréa Lacerda. *A Imaginaria Missioneira no Rio Grande do Sul: Estudo sobre o Acervo Escultórico do Museu das Missões*. Porto Alegre: PUCRS/FFCH, 2002.

BÍBLIA SAGRADA. Brasília: Sociedade bíblica do Brasil, 1969.

BOFF, Claudete. *A imaginária Guarani: o acervo do Museu das Missões*. Santo Ângelo: EDIURI, 2005.

BOYER, Marie-France. *Culto e imagem da Virgem*. Tradução do original: *La Vierge/ Culte et image*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2000.

BORNHEIM, Gerd. *A descoberta do homem e do mundo/ org.* Adauto Novaes. – São Paulo: Companhia das Letras, 1998: 17

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

BRUXEL, Arnaldo. *Os Trinta Povos Guaranis*. Porto Alegre: Sulina Editora, 1978.

CALEFFI, Paula. *A história do Mito: Proposta Metodológica*. In *O imaginário religioso indígena / Organização de Antonio Sidekun*. – São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1997.

CLASTRES, Pierre. *A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani*. Campinas, SP: Papirus, 1990.

COUTINHO, Maria Inês. *A Resistência pelo Estético: Imaginária Guarani nas Missões Jesuíticas do Brasil*. Dissertação de Mestrado em História. Porto Alegre: PUCRS, 1996.

COUTINHO, Maria Inês e VIEIRA, Mabel Leal. *Inventário da Imaginária Missioneira*. Canoas: La Salle, 1993.

DUARTE, Luís Sérgio. *O conceito de fronteira em Deleuze e Sarduy*. Dossiê: Caribe(s) *Textos de História*. Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UnB. Brasília: UnB, vol. 13 n. ½, 2005.

ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1973.

_____. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ESTERMANN, Josef. *Apu Taytayku Implicaciones Teológicas del Pensamiento Andino*. In *O imaginário religioso indígena / Organização de Antonio Sidekun*. – São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1997. 1997:52

ETZEL, Eduardo. *O Barroco no Brasil: Psicologia e remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul*. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

FAVRE, Oscar Padrón. *Participación de la población de Santo Ángel en el éxodo misionero al Estado Oriental*. In *300 anos da Redução Jesuítica de Santo Ângelo Custódio / Organização de Gladis Maria Pippi e Nelci Müller*. Santo Ângelo: EDIURI, 2007.

FLECK, Eliane Cristina Deckmann. *Desvendando o “mistério do ministério” - sensibilidade barroca nas reduções jesuítico-guaranis do século XVII*. Artigo.MNEME - REVISTA DE HUMANIDADES -ISSN 1518-3394 v.4 - n.8 - abr./set. de 2003

FLECK, Eliane Cristina Deckmann. *De terra de ninguém à terra de muitos: olhares viajantes e imagens fundadoras (do século XVII ao XIX)*. In: *Coleção História Geral do Rio Grande do Sul. Colônia*. Coordenação de Nelson Boeira e Tau Golin. Passo Fundo: Méritos, 2006.

FLORES, Moacyr. *O gosto do pecado: a sensualidade das índias guaranis*. In *Anais do X Simpósio de Estudos Missionários*. Santa Rosa: Editora UNIJUÍ, 1993, p. 330.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade Figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2001. (Coleção Leituras Filosóficas)

FURLONG, Guillermo, S. J. *Misiones y sus pueblos de guaraníes*. Buenos Aires: Ediciones Theoria, 1962.

GALVÃO, Carmem Sílvia Machado e Antonio Mesquita. *Santo Antônio, a realidade e o mito*. São Paulo: Editora Vozes, 1996.

GAMA, Lélia Vidal Gomes da. *Devoção e Nostalgia. Informação histórica – litúrgica sobre o catolicismo e o culto da Virgem Maria em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Biblioteca Pública Estadual Luís de Bessa, 1984.

GAMBINI, Roberto. *O espelho índio: os jesuítas e a destruição da alma indígena*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

GINZBURG, Carlo. *História noturna*. SP, Companhia das Letras, 1991.

GOMBRICH, E. H.. *Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1986.

GOLIN, Tau. *A guerra guaranítica: como os exércitos de Portugal e Espanha destruíram os Sete Povos dos jesuítas e índios guaranis no Rio Grande do Sul*. Passo Fundo: EDIUPF; Porto Alegre: UFRGS, 1999.

_____. *General Gomes Freire de Andrada em Santo Ângelo*. In *300 anos da Redução Jesuítica de Santo Ângelo Custódio* / Organização de Gladis Maria Pippi e Nelci Müller. Santo Ângelo: EDIURI, 2007.

_____. *A Expedição. Imaginário artístico na conquista militar dos sete povos jesuíticos e guaranis*. Porto Alegre: Editora Sulina, 1997.

GRUZINKI, Serge. *A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)*. Trad. Rosa F. d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

- GULLAR, Ferreira. *O Olhar*. São Paulo. Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Relâmpagos – dizer o ver*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003
- GUTIERREZ, Ramón. *Las Misiones Jesuíticas de los Guaraníes*. Rio de Janeiro: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Unesco, 1987.
- HAUBERT, Máxime. *Índios e Jesuítas no tempo das missões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- HAUSER, Arnold. *Teorias da arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- JUNG, Carl G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Vol. IX/I. Petrópolis: Vozes, 2000
- KERN, Arno Alvarez. *Aspirações utópicas da sociedade missioneira*. In *Anais do X Simpósio Nacional de Estudos Missionários*. Unijuí. Santa Rosa:1993.
- _____. *Missões: uma utopia política*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.
- LACAN, Jacques. *Mais, ainda*. Seminário 20. Rio de Janeiro: ed. Zahar, 1982
- LE GOFF, Jacques. *O Imaginário Medieval*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- LONDOÑO, Fernando Torres. *Imaginária e Devoções no Catolicismo Brasileiro*. Revista Projeto História. n. 21, nov./2000.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma historia de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARTINS, José de Souza. *Fronteira, a degradação do outro nos confins do humano*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- MARTINS, M^a. Cristina Bohn. *Festas barrocas nos 30 povos das Missões*. LOCUS: revista de história. Juiz de Fora: Departamento de História/Pós Graduação em História/EDUFJF, 2005 v. 11, n. 01 e 02.
- MARTINS, Nestor Torelly. *Exemplares do Arcanjo São Miguel na escultura Missioneira e suas interpretações*. Dissertação (Mestrado em História) – São Leopoldo: UNISINOS, 1992. 2^o impressão.
- MELIÁ, Bartolomeu. *El Guaraní conquistado y reducido: ensayos de etnohistoria*. Asunción: Biblioteca Paraguaya de Antropología - CEUADUC, 1988.

_____. En Busca de Una Teología Indígena (a partir de una experiencia guaraní). In *O imaginário religioso indígena* / Organização de Antonio Sidekun. – São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1997.

MONTOYA, Antônio Ruiz de. *Conquista Espiritual feita pelos religiosos da Companhia de Jesus nas Províncias do Paraguay, Paraná, Uruguay e Tape*. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1985.

MOTT, Luiz. *Cotidiano e Vivência Religiosa: Entre a Capela e o Calandu*. In: *História da Vida Privada no Brasil*. Vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Museu Monsenhor Wolski Reinaugura Domingo às 15 horas. *Jornal do Povo*. Santo Antônio das Missões, 04 nov. 2006.

OLIVEIRA, Lizete Dias de. *Iconografia missioneira - um estudo das reduções jesuítico-guarani*. Dissertação de Mestrado em História. Porto Alegre: PUCRS: 1993.

PALACÍN S.J., Carlos; PISANESCHI, Nilo. *Santo nosso de cada dia, rogai por nós!* São Paulo: Loyola, 1991

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

PELIKAN, Jayroslav. *A imagem de Jesus ao longo dos séculos*. São Paulo: Cosac e Naif, 2000.

PLÁ, Josefina. *El Barroco Hispano-Guarani*. Asunción: Editorial del Centenario S.R.L., 1975.

PROJA, Giovanni Battista. *Imagens, relíquias e bênçãos: os gestos da fé e seu significado*. Tradução de José Joaquim Sobral. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2007

RAMINELLI, Ronald. *Imagens da colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem ao Rio Grande do Sul, 1820-1821*. São Paulo: EDIUSP, 1974

SANTOS, Júlio Ricardo Quevedo. *As Missões Jesuítico-Guaranis*. In: *Coleção História Geral do Rio Grande do Sul. Colônia*. Coordenação de Nelson Boeira e Tau Golin. Passo Fundo: Méritos, 2006.

SCHADEN, Egon. *Aspectos fundamentais da cultura guarani*. São Paulo: Edusp, 1974

SEPP, Antônio. *Viagem às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.

SILVA, Walde-Mar de Andrade e. *Lendas e Mitos dos Índios Brasileiros*. São Paulo: FTD Editora, 1997.

STRICKLAND, Carol. *Arte Comentada: da Pré-História ao Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

SUSNIK, Bratislava. *El indio colonial del paraguay: el guarani colonial*. Asunción-Paraguay: Museo etnográfico "Andres Barbero", 1965

SZARÁN, Luís e NESTOSA, Jesús Ruiz. *Musica en las Reducciones Jesuíticas de America del Sur. Colección de instrumentos de Chiquitos, Bolívia*. Asunción: Fundacion Paracuaria – Missionsprokur, 1999.

THEODORO, Janice. *América Barroca: Temas e Variações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira – EDUSP, 1992.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

TREVISAN, Armindo. *A escultura dos Sete Povos*. Porto Alegre: Movimento, 1978.

TRIADÓ, Juan-Ramón. *Saber ver a arte barroca*. São Paulo: Martins fontes, 1991

WACHTEL, Nathan. *A aculturação*. In: LE GOFF, Jacques, NORA, Pierre. *Fazer História: novos paradigmas*. Lisboa: Bertrand, 1987, p. 149-172.

WILKINSON, Philip. *O livro ilustrado das religiões: o fascinante universo das crenças e doutrinas que acompanham o homem através dos tempos*. São Paulo: Publifolha, 2000.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *Conceitos Fundamentais da Historia da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VAINFAS, Ronaldo. *A heresia dos índios: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

VASCONCELOS, Simão de. *Crônica da Companhia de Jesus (1668)*. Petrópolis: Vozes, 1977

ZANON, Frei Darci. *Nossa Senhora de todos os nomes: orações e histórias de 260 títulos marianos*. Editora Paulus: SP, 2005

ACERVO ESCRITO DO MUSEU MONSENHOR ESTANISLAU WOLSKI.

Documentação – pesquisa sobre a sua história.

INTERNET

<http://artesacla.sarasa.com.br/>

http://www.ecclesia.com.br/sinaxe/joao_batista.htm

<http://www.guarani-raity.com/html/mitologia.html>

<http://www.museudooratorio.com.br/port/colecao>

<http://www.oronoz.com/muestrafotostitulos>

<http://www.ppghis.ifcs.ufrj.br/media/topoi5a10.pdf>

<http://www.ao.com.br/download/urutau>

<http://www.webcatolica.com.br/artigos/missa/AsVestesLiturgicas.htm>

MEIOS DIGITAIS

BARCELOS, Arthur H. F. O Compasso e a cruz. Cartografia jesuítica da América Colonial. 2006. CD.

GUTIERREZ, Ramón. *La tipología urbana de las Misiones del Paraguay*. Comunicações. Programa para conservação, gestão e desenvolvimento sustentável das Missões Jesuíticas dos Guarani. IPHAN. CD

ANEXOS

ANEXO 1: Tabela de quantificação das imagens missioneiras catalogadas no Rio Grande do Sul.

Imagens femininas

Nossa Senhora	80	15,7%
Santas	26	5,1%
Total	106	20,8%

Imagens masculinas

Santos	150	29,4%
Menino Jesus	21	4,1%
Cristos	64	12,5%
total	235	46%

Imagens de anjos

Total	79	15,4%
-------	----	-------

Imagens zoomorfas

Total	8	1,6%
-------	---	------

Imagens não identificadas

Total	18	3,6%
-------	----	------

Fragmentos / objetos

Total	64	12,5%
-------	----	-------

Fonte: COUTINHO, Maria Inês; VIEIRA, Mabel Leal. *Inventário da imaginária missioneira*. Canoas: La Salle, 1993.

ANEXO 2: Imagens



Figura 82: *Crucifixo*, século XII-XIII. (1,22m)
Barcelona. Museu Nacional de Arte
da Catalu nia.



Figura 83: *São João Baptista*
Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571
-1610)



Figura 84: *A decapita o de São João Batista.*
(1607-1608)

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571 -1610)



Figura 85: *Salomé com a Cabeça de
São João Batista.*(1606-1607)
Michelangelo Merisi da Caravaggio
(1571 -1610)

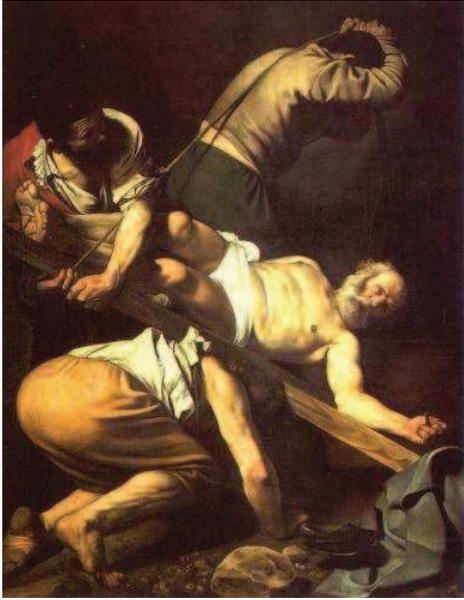


Figura 86: *Crucificação de São Pedro*
Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571 –1610)



Figura 87: *Sant'Antonio con libro.*
El Greco (1541 -1614)



Figura 88: *Nossa Senhora da Conceição* (1,22 m)
91.0001.0265
Madeira policromada.
Museu das Missões.