

AMÁLGAMAS CULTURAIS E REPRESENTAÇÕES IMAGÉTICAS NAS DOCTRINAS DA PROVÍNCIA JESUÍTICA DO PARAGUAI

Jacqueline Ahlert¹

As representações artísticas constituem um fragmento importante dentro da cultura material remanescente das doutrinas da Província Jesuítica do Paraguai. Inseridas num fenômeno histórico de longa duração, estiveram presentes no cotidiano dos *pueblos*, amalgamando as contribuições europeias e indígenas. São testemunhos da sensibilidade e interpretação dos ameríndios sobre os dogmas e a iconografia católica europeia, e sob a ótica da história cultural e da arte podem iluminar aspectos relevantes do complexo processo de missionalização de nativos pela Companhia de Jesus.

As imagens da Virgem, Jesus, anjos e santos estavam presentes no interior das igrejas, em retábulos e altares, sob a forma de pinturas e esculturas; no exterior, talhadas em pedra grés e expostas nos nichos do edifício; nas capelas, internas ao povoado e nas capelas-posto, nas áreas de cultivo e criação pecuária; nas celebrações e procissões; nos altares e oratórios de hospitais e cotiguaçus²; nas casas das famílias indígenas (extensas e nucleares), no formato de estampas, medalhas e esculturas de culto comum e uso individual, que representavam o fenômeno mais expressivo, presentes em todo o espaço missionário, além de constituírem uma espécie de identidade nos transcurtos da mobilidade característica do período colonial da América Meridional.

A cultura material como expressão do amálgama cultural

A escultura, a pintura, a arquitetura e a música, estão entre as principais manifestações que condensaram o amálgama das influências formadoras da sociedade missionária, conformando a cristandade e o animismo num contexto de reorganização e modificações parciais no espaço social, na projeção do imaginário e das práticas simbólicas. Como produtos de um desenrolar histórico, as produções artísticas estiveram relacionadas a elementos de imposição, interpretação, assimilação e resistência, num processo que colocou o guarani no *entre-lugar*, no espaço culturalmente híbrido, em que as contradições de uma sociedade de fronteira tencionavam permanentemente para uma unidade sistêmica.

No que tange à introdução de divindades materialmente representadas pelas mãos dos jesuítas, algumas referências contradizem-se. Enquanto o padre Antonio

¹ Doutora em História Ibero-Americana pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Professora da Faculdade de Artes e Comunicação da Universidade de Passo Fundo. Pesquisadora do Programa de Pesquisas Interdisciplinares da Região Platina Oriental e pesquisadora-responsável pelo inventário do acervo de estatúria missionária, do Núcleo de Documentação Histórica do Mestrado em História - PPGH-UPF. E-Mail: <ahlert@upf.br>.

² O cotiguaçu era uma edificação na área jesuítica do povoado onde residiam as viúvas, órfãos e, temporariamente, mulheres cujos maridos estavam ausentes dos aldeamentos.

Montoya afirmava, em meados do século XVII, que “nunca tiveram eles ídolos, embora o demônio já lhes estava impondo a ideia de venerarem os ossos de alguns índios, que em vida haviam sido magos famosos”³, alguns testemunhos fazem duvidar sobre a ausência de imagens escultóricas e pictóricas entre os guaranis. O padre José Guevara, na segunda metade do século XVIII, observou que “não eram frequentes os ídolos na Província do Rio da Prata, porém se acharam alguns cujos templos eram visitados com romarias e profanados com sacrifícios de sangue humano”⁴. Ademais de considerar os ídolos de “terrível aspecto”⁵, Guevara evidenciou a existência deles entre os sul-ameríndios, problematizando a ideia-comum da introdução iconográfica na região⁶. Confeccionavam alguns símbolos, conforme Branislava Susnik⁷. Fazer este que, possivelmente, estava a cargo dos feiticeiros, de modo 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’”⁸.

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, essencialmente abstratos, despojados de representações figurativas.

Ante a escassez de divindades materialmente representadas e de concepções estéticas abstrato-geométricas, apresentaram-se os princípios dos estilos artísticos europeus, vinculados a preceitos medievais de arte – românicos e góticos –, ao classicismo renascentista, principalmente durante o século XVII, e, posteriormente, ao estilo barroco, com suas características de dinamismo, esplendor e ornamentação. Colocou-se a expressão majestosa e triunfal do dogma e do poder das monarquias absolutistas em paralelismo com a naturalidade sintética de traços geométricos da sociedade totalizadora guarani.

Foi necessário reformular seus códigos simbólicos para assimilar imagens diferentes das que tramitavam eles. Na perspectiva do processo formativo

³ 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, 1985 [1639], p. 52-53.

⁴ GUEVARA, José. *Historia del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán, por el padre Guevara, de la Compañía de Jesús*. Buenos Aires: Imprenta del Estado, 1836, p. 22.

⁵ GUEVARA, *Historia del Paraguay...*, p. 106.

⁶ 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. A ideia comum a muitos historiadores da Arte e demais pesquisadores da Província Jesuítica do Paraguai é a de que no lugar de uma substituição iconográfica, como se deu entre as culturas mesoamericanas, houve na América do Sul uma introdução impositiva da imaginária católico-europeia. Ver: GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)*. Tradução de Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

⁷ SUSNIK, Bratislava. *El indio colonial del Paraguay: el guarani colonial*. Asunción: Museo Etnográfico Andres Barbero, 1965.

⁸ HAUBERT, Máxime. *Índios e jesuítas no tempo das Missões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91.

das missões e doutrinas, dois sacerdotes não poderiam *impor* um padrão de comportamento absoluto a milhares de indígenas. Apresentada a iconografia eleita pelos jesuítas para a empreitada da *conquista espiritual*, os ícones eram selecionados pelos indivíduos da comunidade. Estes buscaram, em seus repertórios tradicionais, respostas para enfrentar intercâmbios históricos radicais. Os movimentos de reacomo não somente garantiram a sobrevivência cultural, mas também enriqueceram os patrimônios simbólicos.

Quando desarraigadas dos contextos, muitas formas declinaram por si. Assim, a arte plumária se viu diminuída pelo enfraquecimento do poder e presença dos xamãs; a cerâmica em algumas de suas finalidades, como funerária e cerimonial, igualmente.

A sobrevivência dos acervos patrimoniais étnicos ocorreu basicamente entre os indígenas não submetidos ao projeto missional, mas que, todavia, tampouco o desconheciam e, no geral, permaneciam relacionados com seus parentes *reduzidos*. Porém, apesar do *controle* dos padres, os guaranis do sistema missionário conservaram sentidos de expressão e sensibilidade estética, numa maneira de manter a identidade cultural, através da preservação de práticas tradicionais, em especial na área indígena dos povoados, e com o uso intencional de formas com as quais se identificavam e se sentiam expressados.

A cerâmica, a exemplo, passou por um processo de intercâmbio de tecnologias nas Missões. De acordo com as pesquisas arqueológicas, persistiram os processos de produção de vários elementos da tradição guarani, interpretados como um dos índices de identidade étnica, a despeito das diferenças étnico-culturais de sua manipulação.

Foi identificada nos sítios arqueológicos missioneiros a presença de quatro tipos de recipientes de cerâmica: vasilhas de confecção, acabamento superficial e forma guarani; vasilhas de confecção e acabamento superficial guarani e forma europeia; vasilhas de confecção e forma guarani com decoração e influência europeia; vasilhas de confecção guarani com forma e decoração de influência europeia⁹.

As mulheres conservaram a prática de ceramistas, estando suas produções inseridas no primeiro grupo (confecção, acabamento e forma guarani), restrita, essencialmente, ao espaço indígena do povoado. Num câmbio cultural destacável, os homens também passaram a produzir utensílios de cerâmica, contudo, dentro da área jesuítica, empreendendo técnica e forma europeia.

Na cerâmica ritual eram comuns as pinturas policrômicas, a base de pigmento vermelho, negro e marrom, sobre engobo branco em motivos desenhados com linhas finas, contrastando com linhas grossas. O uso desses recursos esteve limitado ao espaço missional, bem como à fabricação e o uso das igaçabas, por ambos estarem vinculados simbolicamente ao passado ancestral.

Processos alusivos podem ser percebidos em várias representações da cultura material missionária. Âmbito em que fica evidente a resignificação de práticas e conceitos, a elasticidade do espaço de negociação construído cotidianamente. É o caso dos cachimbos, combatidos enfaticamente nos primeiros anos do processo

⁹ TOCCHETTO, Fernanda Bordin. *A cultura material do guarani missionário como símbolo de identidade étnica*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1991.

reducional, ocorrência demonstrada pela rara presença de cachimbos nas fundações iniciais. A posterior frequência desses artefatos nos sítios de contato interétnico sugere o vigor do hábito do uso do tabaco e a flexibilidade do controle ideológico sobre os indígenas, considerando o papel desempenhado pelo cachimbo nas esferas rituais e simbólicas¹⁰.

Outro elemento que permaneceu em uso durante o período missioneiro foi a cabaça. Entre outras utilidades, servir como recipiente para o mate foi das principais. Ao modo que continuava sendo usada, a cabaça era “cortada pela metade e adornada com diversos desenhos feitos com fogo, aos quais os mais distintos aplicam detalhes de prata”¹¹, elementos de ordem simbólica, ligados às concepções religiosas, estéticas e filosóficas do grupo.

Nesses interstícios, os indígenas lograram, em muitos casos, transmutar o sentido dos signos dominantes e assegurar algum espaço onde assentaram a memória, resguardaram certo capital simbólico e até mesmo desenvolveram projetos próprios.

Os espaços do fazer artístico

As doutrinas contavam com inúmeras oficinas: olaria, moinho, padaria, carpintaria, ferraria etc., que representavam uma diversidade de ofícios em grande parte conectados as técnicas ocidentais. Era o local de onde saíam as armas, as louças, os instrumentos musicais, os retábulos, oratórios, estátuas, pinturas, cestas, selas para os cavalos, tecidos, caldeirões, tachos, sinos, campainhas, cálices e castiçais. Enfim, quase tudo daquilo que requeria o povoado e as demandas de comercialização. O número de *oficineiros* variava conforme o tamanho do povoado, podendo ultrapassar os quarenta. A maioria dos indivíduos envolvidos nessas atividades pertenciam as congregações mariana e de São Miguel.

As oficinas ficavam no complexo jesuítico, ao lado da igreja, adjuntas ao claustro e aos depósitos. Eram dois os pátios que compreendiam estas instalações. No primeiro, ficava a residência dos padres, o local onde ensinavam ofícios aos meninos, a sala de armas, a dispensa e o refeitório dos missionários. No segundo e maior pátio, localizavam-se as oficinas¹².

A arte missioneira, utilizada na decoração das igrejas, capelas e oratórios, nos altares e nichos (externos e internos), não partilhou do princípio postulado pelos artistas renascentistas de registrar a autoria de suas produções. Certamente, não havia interesse em destacar nomes ou enaltecer esforços individuais, o que poderia fomentar a vaidade pessoal e desviar a razão essencial do fazer artesão, que estava em seu potencial didático e ilustrativo. Na *Conquista espiritual*, de Montoya, este intento mostra-se bastante claro. O padre cita inúmeras pinturas e esculturas, sem mencionar seus autores que, no período, visto a precariedade das instalações, possivelmente fossem irmãos da Companhia. As raras atribuições de obras que

¹⁰ TOCCHETTO, Fernanda Bordin. “A cerâmica guarani missioneiro como símbolo de identidade étnica”. In: KERN, Arno A. (org.). *Arqueologia histórica missioneira*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998, p. 160.

¹¹ DOBRIZHOFFER, Martin. *Historia de los abipones: Volumen I (1763)*. Resistencia: Universidad Nacional del Nordeste; Facultad de Humanidades; Departamento de Historia, 1967, p. 102.

¹² 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.

estão nos relatos de cronistas e algumas correspondências anuais informam pinturas dos irmãos da Companhia, como Bernardo Rodríguez, autor de *La Inmaculada*, e de Luis Verger. Sobre a representação de São Carlos, escreveu-se em 1633:

*A imagem pintada pelo pincel do irmão Luis Verger foi colocada no altar pelos padres com muito gosto e alegria de todos, dizendo-lhes que aquela era a imagem do santo protetor do povo, que estava sempre diante de Deus, rogando por eles para que fossem bons e crescessem suas comidas e que a ele deveriam acudir quando necessitavam de algo, que ele rogaria a Deus por eles.*¹³

A alguns trabalhos escultóricos foi conferida autoria ao padre Antonio Sepp, como o retábulo e algumas imagens da Virgem de Altoetting, uma imagem de São João Batista Menino, possivelmente esculpido para a redução homônima por ele fundada, e uma de São José com o Menino. De atribuição imprecisa, a hipótese provém mais da tradição oral do que de análises estilísticas aprofundadas. Contudo, a imagem de São João Batista, presumidamente talhada pelo padre, teve inúmeros exemplares inspirados em sua composição, a exemplo das imagens expostas nos museus Vicente Palotti, em Santa Maria (RS), e Municipal Apparício Silva Rillo, em São Borja (RS).



Fig. 1 – Anônimo, São João Batista Menino, s.d.; madeira policromada; 80 cm de altura; Museu Municipal Apparício Silva Rillo, São Borja, Rio Grande do Sul.
Foto: Jacqueline Ahlert, 2013.

Ao italiano José Brasanelli são conferidas inúmeras esculturas. Entre suas talhas, estava o retábulo-mor de igreja de São Borja. Josefina Plá cita dois nomes de indígenas assinados: Juan Yaparí, autor de gravuras, e do pintor José Kabiýú. São exceções e podem referir-se não ao artista, mas a algum cacique importante¹⁴.

Os artesãos estavam inseridos numa categoria com distinção, ainda que não

¹³ MANUSCRITOS da Coleção de Angelis. *Jesuítas e bandeirantes no Tape (1615-1641)*. Introdução, notas e sumário de Jaime Cortesão. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1969, p. 77-78.

¹⁴ PLÁ. Josefina. *El barroco hispano-guarani*. Asunción: Editorial del Centenario S.R.L., 1975.

organizada de maneira homogênea. Poderiam ser selecionados entre filhos de caciques, ou, também, escolhidos pelos jesuítas conforme demonstrassem talento e aptidões. Eram introduzidos no ofício das artes e das letras, no entalhe e na policromia da madeira, na música, na confecção de instrumentos, entre outras atividades. Fazia parte da experiência de integração cultural posta em prática pelos inicianos 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, ou um envolvimento com aparência de ócio no tempo livre, algo intrínseco à cultura indígena.

A metodologia jesuítica utilizada na escolha dos artesãos foi chamada pela historiadora Josefina Plá de “*psicología de la vocación*”. No entanto, não era raro nas oficinas haver índios “maestros em todos os ofícios, que a todos entendem e tudo sabem”, como descreve o padre José Cardiel¹⁵. Em fins do século XVII, Sepp referiu, admirado, que “o mesmíssimo índio te satisfará todos os pedidos e todas as encomendas”, a exemplo de Inácio Paica, que era exímio músico e habilidoso construtor de instrumentos musicais e armas; Gabriel Quiri, congregado de São Miguel, era “músico afamado e ao mesmo tempo ourives”, fundiu sinos, construiu órgãos e até mesmo um relógio astronômico, “que se diria feito na Europa”¹⁶.

As mesmas mãos poderiam produzir órgãos e armas, mas a psicologia da vocação se fazia igualmente presente: “sempre se acham índios aplicados aos ofícios, e segundo sua inclinação se lhes aplica”; como havia “impressos e manuscritos” que tratavam dos conhecimentos específicos, “com pouca aplicação e prática saem maestros”¹⁷.

Quanto mais contínuos mostravam-se no trabalho, mais eram recompensados “com o comunal do povoado”¹⁸. Os artesãos eram isentos de tributação e dignos de admiração. No caso dos pintores e escultores, davam forma aos santos, que seriam venerados no cotidiano da redução. O chamado *artesano mayor* manejava o sagrado. Por suas mãos, rudes pedaços de madeira se transformavam em belas imagens da Virgem, de Cristo e dos santos. Era, assim, investido de certo carisma e dignidade.

Os primeiros registros do desenvolvimento dessas funções datam de 1616, na redução de Itapuã, com o padre belga Luis Verger (1616-1671)¹⁹, executando obras e habilitando pintores e escultores indígenas. Antes dele, teria chegado o irmão Bernardo Rodríguez (1615-1620), vindo do Peru; após, Luis de la Cruz (1636-1671), também da Bélgica.

João Batista Primoli aportou na segunda década do século XVIII, em 1717. Antônio Sepp e José Brasanelli, que trabalharam nas reduções entre os anos 1691 a 1728, trouxeram a grande influência das esculturas alemã e italiana, com

¹⁵ CARDIEL, José. *Declaración de la verdad*. Buenos Aires: Impr. de J.A. Alsina, 1900 [1758], p. 285.

¹⁶ SEPP, Antônio. *Viagem às Missões Jesuíticas e trabalhos apostólicos*. São Paulo: Livraria Martins, 1943 [1691], p. 234.

¹⁷ CARDIEL, *Declaración de la verdad*, p. 285.

¹⁸ CARDIEL, *Declaración de la verdad*, p. 285.

¹⁹ Em algumas fontes seu sobrenome aparece como Berjer.

composições de movimentos e gestos amplos.

Quanto 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 dobro²⁰. A contagem do acervo é dificultada pelos êxodos, roubos, incêndios²¹, falta de conservação, transportes precários e outros fatores que contribuíram para perda desse patrimônio que, de maneira gradual e constante, foi parcialmente extraviado.

Em 1820, no contexto da guerra entre Artigas e Ramírez²², as tropas vencedoras teriam recorrido várias doutrinas, como São José, São Miguel, São Xavier, São Inácio e outras, “levando carretas com erva, ornamentos e sino das igrejas”²³. Apenas oito anos depois, sessenta carretas de bois do caudilho uruguaio Frutuoso Riveira transpuseram o Ibicuí, carregando – entre mantimentos e bagagens –, muitas estátuas, alfaias, sinos e outras relíquias²⁴. E já adentrando o século XX, segundo Armindo Trevisan, certo *padre espanhol* teria abarrotado cinco caminhões repletos de imagens missionárias, que teriam sido encaminhadas para uma exposição “em nome do governo do Rio Grande do Sul e do município de São Luís” numa 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”²⁵.

Algumas esculturas, pinturas e retábulos realizados nos *ateliers* missionários tinham como destino encomendas providas das cidades de Assunção, Corrientes, Santa Fé e Buenos Aires. Para Gutiérrez, tratou-se de um dos casos mais interessantes de organização de um circuito comercial de obras de arte, “por meio de uma rede de vendas em estabelecimentos e comercialização com *Procuradurías de Misiones* nos colégios urbanos da Companhia”²⁶.

²⁰ Josefina Plá também ratifica que: “pode-se calcular em 4.000 as imagens executadas nas oficinas missionárias, porém estas representam somente uma parte – é certo que a mais laboriosa – da grandiosa obra total”. PLÁ, *El barroco hispano-guarani...*, p. 79.

²¹ Imagens foram queimadas desde os ataques bandeirantes, como testemunhou o padre Diogo Boroa, em 1637, na redução de Jesus Maria: “foram queimadas as sagradas imagens de Cristo Nosso Senhor e da Santíssima Virgem e o altar com os santos óleos”. MANUSCRITOS, *Jesuítas e bandeirantes...*, p. 155. Durante e após a Guerra Guaranítica também ocorreram inúmeros incêndios. Remanescentes das imagens queimadas neste período podem-se ver no Museu das Missões, em São Miguel (RS).

²² Guerra ocorrida nas províncias Unidas do Rio da Prata entre o governador da Província Oriental e chefe da Liga Federal, general José Gervasio Artigas e seu até então subordinado, governador da Província de Entre Rios, Francisco Ramírez. Terminou com a vitória deste último e o exílio de Artigas no Paraguai.

²³ Aníbal Cambas *apud* Oscar Padrón Favre. In: FAVRE, Oscar Padrón. *Ocaso de un pueblo indio: historia del éxodo guaraní-misionero al Uruguay*. Durazno: Tierra a Dentro, 2009, p. 38.

²⁴ Correspondencia del Gral. Frutuoso Rivera con Julián de Gregorio Espinosa. RH T. XXX Montevideo, 1960 a 1964 [Quartel General de Quarey, 3 de janeiro de 1829]. In: FAVRE, Oscar Padrón. *Ocaso de un pueblo...*, p. 73.

²⁵ TREVISAN, Armindo. *A escultura dos Sete Povos*. Porto Alegre: Movimento, 1978, p. 42.

²⁶ GUTIERREZ, Ramón (coord.). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madri: Cátedra, 1995, p. 74. Referente às comercializações das doutrinas jesuíticas, é igualmente importante o estudo do padre Rafael Carbonell. Ver: CARBONELL, Rafael. *Estrategias de desarrollo rural en*

Foram frequentes as referências à capacidade imitativa do guarani aplicada ao desenho, à pintura e à escultura. Segundo observação corrente dos jesuítas, “se lhes puseres nas mãos alguma figura ou desenho, verás daí a pouco executada uma obra de arte”²⁷. Observando o lugar da arte na estruturação sistêmica da redução e a formação de gerações de artesãos, no decorrer dos séculos foi incidindo uma maior liberdade criativa. Após conhecer a técnica, presumivelmente foi possível manipulá-la, dentro dos limites possíveis de produção das oficinas.

Os padres costumavam acompanhar diariamente a confecção das esculturas. Pelo menos, nos primeiros anos, esta deveria ser uma participação obrigatória, o que mudaria com o passar do tempo e das gerações, estando os padres em condição de selecionar os artesãos mais *hábeis*. Os chamados *alcaldes* passaram 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”²⁸. O padre Paucke, igualmente, faz menção à frequência com que conferia o trabalho dos oficineiros: “visito com muita constância as oficinas e os diversos artesãos”. Para o cura, este era um dos principais pilares do sucesso da catequização. Era importante garantir a quantidade e a “qualidade” das imagens, sendo que: “o que percebem com os olhos surte neles muito mais efeito do que aquilo que pelos seus ouvidos penetra”²⁹.

Não se descarta a possibilidade de haverem atuado nas reduções mestres europeus não pertencentes à Ordem e crioulos, ainda que em número muito limitado.

Em relação aos maestros especializados, estes não eram profusos e nem fartos os seus talentos. Exceto os já citados, não apareceram nas reduções tutores de nomes destacáveis. Quem instruía nos *talleres* eram padres dedicados e estudiosos, formados pela pressão das circunstâncias. Parte deles passou por uma prévia preparatória de dois anos em Sevilha, deixando registrada na escultura da América colonial a influência desta Escola, que teve como seus grandes artistas Juan Martinez Montañés – conhecido por suas composições serenas, comedidas e meditativas –, Alonso Cano e José de Moura. Sobre a maioria dos curas, sequer consta que eram alunos de algum *atelier* famoso na época.

Ainda assim, por vezes, ficava a cargo dos padres a elaboração de componentes mais complexos das esculturas, como mãos e cabeça, ou ainda, de artífices especialistas nestas partes – rostos, membros, cabelos –, o que evidencia uma produção em série e a circulação dos executores e dos jesuítas monitores, ocasionando uma uniformização parcial dentro da diversidade. Chegavam às

pueblos guaraníes (1609-1767). Barcelona: Antoni Bosch, 1991.

²⁷ SEPP, *Viagem às Missões Jesuíticas...*, p. 234. No tocante à habilidade mimética dos guaranis, Gutierrez refere-se a uma “rara habilidade para copiar e imitar estampas, gravuras ou modelos que lhes eram apresentados”. In: GUTIERREZ, Ramón. *Las Misiones jesuíticas de los guaraníes*. Rio de Janeiro: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Unesco, 1987, p. 34.

²⁸ SEPP, *Viagem às Missões Jesuíticas...*, p. 141-142.

²⁹ Paucke em AUWEILER, Johann. *Memorias del P. Florian Paucke: misionero de la Compañia de Jesús, 1748 á 1767*. Buenos Aires: Imp. Encuad. y Estereotipia de L. Mirau, 1900 [1752], p. 43-44.

Missões, também, fragmentos de imagens importados da Europa, para serem acoplados às estátuas.

Além dos artistas itinerantes, outro aspecto que resultava em ícones semelhantes nos povoados era a repetição de alguns modelos, como gravuras e ilustrações europeias, das quais se utilizavam vários artesãos para as suas composições. 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. Também em Buenos Aires, o Museu de Arte Hispano-americana Isaac Fernández Blanco, abriga a imagem de um anjo análoga a outro, componente do acervo do Museu das Missões, em São Miguel. Os padres solicitavam com frequência aos seus superiores o envio de livros de arte, mas careciam de modelos diretos para cópia. Sobretudo da Itália, eram encaminhadas pequenas imagens feitas de Barro cozido, modelos de tamanho reduzido, ampliados nas oficinas. Sobre essa seriação, Furlong identificou diversas obras com similitudes em lugares distintos³⁰.

As pesquisas realizadas pelo arte-historiador argentino Darko Sustersic denotam a importância das obras e da influência artística exercida pelo escultor italiano José Brasanelli durante sua permanência nas Missões, entre 1691 e 1728. Segundo o pesquisador, a partir de sua chegada, nada do produzido nas doutrinas jesuíticas foi alheio ao seu trabalho, ao seu ensino, ou sua influência. Suas obras arquitetônicas, somadas as esculturas que lhe são atribuídas, proporcionam um panorama que permite seguir uma trajetória estilística na estatuária missioneira. A imagem *São Francisco de Borja*, de autoria confirmada, constitui-se em referência para o reconhecimento de outras esculturas do autor que, conforme evidências, podem chegar a um número elevado. Os trabalhos realizados nos 37 anos que Brasanelli esteve nas Missões podem auxiliar na definição de uma periodização que comporta a produção realizada nos Trinta Povos durante os 159 anos de administração jesuítica.

Os estudos de Josefina Plá indicam a existência de quatrocentas imagens esculpidas com a colaboração de Brasanelli. Sustersic menciona ter reconhecido quarenta imagens³¹.

Fases da produção artística

Assim, apoiando-se nas obras de Brasanelli, é possível compreender aspectos dos processos pelos quais passou o fazer artístico nas Missões. Para fins metodológicos, pode-se distingui-los em quatro fases de produção, conforme periodização iniciada anteriormente. O primeiro período estendeu-se de 1610 a 1641. Foi marcado por viagens, fundações e guerras, podendo ser definido nas artes como o batismo da

³⁰ FURLONG, Guillermo, S. J. *Misiones y sus pueblos de guaraníes*. Buenos Aires: Theoria, 1962, p. 507-515.

³¹ SUSTERSIC, B. Darco. "El 'Insigne artífice' José Brasanelli: su participación en la conformación de un nuevo lenguaje figurativo en las misiones jesuítico-guaraníes". In: ARANDA, Ana Maria (org.). *Barroco iberoamericano: territorio, arte, espacio y sociedad* – vol. I. Sevilla: Ediciones Giralda, 2001, p. 623-643.

cultura vernácula. Fase em que se desenvolveu uma linguagem artística original, baseada em gravuras, de *estatuas horcones*, muito difundidas nas reduções durante o século XVII. Nessas imagens, o tratamento dado às pregas da indumentária é marcado pela verticalidade e pela simetria.

Restam hoje poucos exemplares escultóricos desse estilo. Seguramente, estas imagens foram substituídas por outras, quando da chegada de Brasanelli às Missões, trazendo uma arte, aos padrões da época, mais refinada, sendo assim considerada de maior valor artístico. Sepp descreveu as estatuas *horcones* como “grandes estatuas douradas que se colocam em uma cavidade parecida com uma concha e são de aspecto majestoso, patético”³².

Nessa etapa, a pintura teria tido maior proficiência e demanda, possivelmente pela facilidade em transportá-las e pela relativa acessibilidade de manuseio e produção. Eram os irmãos jesuítas os artistas de referência. A este grupo deve-se incluir a pintura conhecida como *La Virgen de Habiyú*, datada na Redução de Nuestra Señora de la Anunciación de Itapúa em 1618, na qual um indígena, cujo nome era *Habiyú* ou *Kabiyú* trabalhou sobre o esboço, provavelmente de Verger, no qual imprimiu características e tonalidades próprias, como os contornos nítidos e rígidos das sobancelhas e nariz e a esquematização do drapeado do manto.

Embora a educação artística missioneira recebesse fortes influências dos estilos artísticos europeus, características como as de esquematismo, geometrismo, frontalismo e verticalidade, sobreviveram em maior ou menor medida na composição das estatuas e pinturas. Este gesto se afirmou no resgate desta linguagem nos períodos seguidos a estas diretivas.

De 1641 a 1691 ocorreu uma fase de expansão e afirmação, iniciada com a estabilidade propiciada pelas instalações definitivas depois do recuo dos bandeirantes, derrotados na batalha de Mbororé, em 1641, e com o acelerado crescimento demográfico³³. Contextualizando historicamente, segundo Kern:

*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 consequências 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.*³⁴

³² SEPP *apud* SUSTERSIC, “El ‘Insigne artífice’ José Brasanelli...”, p. 631.

³³ A estabilidade é um tanto relativa, considerando que durante a década de 1650, ainda existiam queixas nas cartas anuais de ataque dos bandeirantes. Ver: MANUSCRITOS da Coleção de Angelis. *Jesuítas e bandeirantes no Uruguai (1611-1758)*. Introdução, notas e sumário de Helio Vianna. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/ Divisão de Publicações e Divulgação, 1970.

³⁴ KERN, Arno Alvarez. *Missões: uma utopia política*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982, p. 13.

Nesse período, chegaram às oficinas missioneiras a influência do realismo castelhano e andaluz, muito apreciado na Espanha. Como documentou José Torre Revello (1939), houve um envio de imagens com destino as Missões Jesuíticas, em 1663, que consistia em quatro estátuas de vulto de Nossa Senhora da Conceição, cinco de Jesus Menino, duas de São Francisco Xavier e exemplares das seguintes representações: São Pedro, São Paulo, São Nicolau e Santo Rei Negro. No mesmo navio foram embarcadas duas caixas com quadros, estampas, medalhas e outros objetos de devoção. As oficinas das quais procediam e o nome de seus autores não consta na relação. Hipoteticamente poderiam pertencer a *ateliers* de Sevilha, sendo Cádiz o porto de origem da embarcação³⁵.

Desembarcadas em terras paraguaias, as peças foram distribuídas entre os povoados missionais e utilizadas como arquétipo para realização de outras. Reiterando as características do período, foi sentida a maior estabilidade nas oficinas, conseqüentemente, constituíram-se de maneira mais organizada, originando o que é possível definir como uma fase de produção de *cópias criativas* de modelos procedentes da Europa.

Contudo, foi a introdução dos jesuítas centro-europeus, em 1691, que iniciou uma etapa de grandes mudanças artísticas nos povoados jesuítico-guaranis, colocando em crise a relevante escola escultórica do século XVII, que havia alcançado um notável estilo próprio. Entretanto, essa reforma que, primeiramente, questionou e rebateu a arte local, foi se ajustando e se integrando gradualmente à cultura indígena-missioneira. Este período prolongou-se de 1691 a 1728.

A época foi balizada pela produção e influência de José Brasanelli (1658-1728). Enquanto Sepp (1655-1733) revolucionou a música vocal e instrumental, Brasanelli conduziu a transformação das representações plásticas.

Quando o provincial Luis de la Roca, em princípio dos Setecentos, visitou as Missões Jesuíticas, ordenou que se substituíssem inúmeras esculturas e pinturas por “obras decentes”. Essa imaginária “indecente”, marcada pela intervenção autóctone, possivelmente foi parar nas casas indígenas, capelas rurais e/ ou negociada fora dos povoados por valores irrisórios³⁶.

³⁵ MELIÁ, Bartolomeu. “De finos ateístas a delicados santeros. Imaginería e imaginario en el mundo guaraní”. In: ESCOBAR, Ticio *et al.* *Catálogo Imaginería Religiosa*. Assunção, Paraguai: Centro de Artes Visuales; Museo del Barro, 2008, p. 54.

³⁶ ESCOBAR, Ticio. “Santo e seña: acerca de las imaginería religiosa misionera y popular en el Paraguay”. In: ESCOBAR *et al.*, *Catálogo Imaginería Religiosa*, p. 23. Também é deste período a impressão na versão guarani do clássico livro de Juan Eusebio Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno* (1705). Foram conservados os nomes de alguns guaranis gravadores, como Juan Yaparé, Tomás Tilcara e Paicá.



Fig. 2 – José Brasanelli, *São Francisco de Borja*, s.d.; madeira policromada; 200 cm de altura (aprox.); Igreja Matriz de São Borja, Rio Grande do Sul.
Foto: Jacqueline Ahlert, 2013.



Fig. 3 – Anônimo, *Santo Isidro*, s.d.; madeira; 100 cm de altura.
Museu das Missões, São Miguel, Rio Grande do Sul.
Foto: Jacqueline Ahlert, 2013.

O Barroco, que neste momento estava extremamente influenciado pela obra de Gian Lorenzo Bernini, explorando a linguagem dinâmica que dava às esculturas características de movimento, gestualidade ampla, ornamentação e magnificência, teve que frear seus impulsos frente à estaticidade da arte guarani. Era necessária certa condescendência plástica nas oficinas para que fosse possível um equilíbrio entre ambos os preceitos compositivos.

José Brasanelli parece ter sabido combinar os distintos modos de composição. O sistema de panejamento dos tecidos evidencia bem este amálgama. Era necessário considerar as inclinações estéticas guaranis e manter certa fidelidade ao estilo barroco italiano da escola berniniana.

Considerando a singularidade das soluções encontradas pelos maestros e artesãos, constata-se que as obras produzidas pelo talento imitativo dos guaranis

não constituíram simples cópias das europeias. Representaram obras altamente originais, pois estão caracterizadas pela incorporação da identidade nativa aos modelos europeus transplantados. Tais criações demonstram a 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.

Foram quase quatro décadas de trabalho dos escultores europeus especializados para que o novo estilo se radicasse de maneira mais estável. Ainda que essa nova proposta não tivesse nulificado as concepções estéticas dos escultores guaranis, suas bases ofereceram a estrutura para a formação de uma nova linguagem plástica. Esses aportes serviram de eixo para, que no período posterior de produção dos *talleres* missionários (1730-1768), desenvolvessem-se formas inéditas, onde os escultores indígenas, depois de Brasanelli, encontrariam novas soluções artísticas.

A composição exemplar clássica deste período é o friso dos anjos músicos esculpido no presbitério da igreja de Trinidad em 1760. Sobre a obra, Sustersic destacou:

*Os anjos do friso de Trinidad extraem da realidade os dados iconográficos e semióticos precisos: a figura humana, os signos de sua função, o instrumento musical exato... Todos os rostos reconhecíveis têm proporções e características autóctones... O friso de Trinidad constitui sem dúvida o capítulo mais notável da escultura jesuítico-guarani. Suas figuras transcendem ousadamente os cânones realistas e ilusionistas da arte ocidental deste tempo.*³⁷



Fig. 4 – Anônimo, Anjos músicos, friso decorativo, s.d.; pedra arenítica; ornamentação interior; Igreja de la Trinidad, Paraguai.
Foto: Jacqueline Ahlert, 2013.

Entre os instrumentos indígenas de uso tradicional mencionados por Montoya, figuram: os de percussão, pandeiro e tambor, os de sopro feitos de caracol, de chifre e diversos tipos de maracás. Para os guaranis, o som desse último era a representação

³⁷ SUSTERSIC, Bozidar D. “Imaginería y patrimonio mueble”. In: ICOMOS-UNESCO. *Las Misiones jesuíticas del Guayrá*. Buenos Aires: Manrique Zago, 1993, p. 178.

da palavra divina que “esta no começo da vida do mundo, uma espécie de balbucio original”. O murmúrio produzido por este instrumento “masculino” e pelo bastão de ritmo das mulheres é, segundo informou León Cadogan, indispensável para certos exercícios espirituais denominados “esforços espirituais acompanhados de música”³⁸.

O maracá faz apologia à construção de um terceiro elemento, nem europeu, nem guarani, mas missioneiro. Esse instrumento, dotado de certa santidade e força mágica que vem de sua “voz”, como já definiram alguns jesuítas³⁹, símbolo ritual guarani, foi incorporado como instrumento musical na liturgia missioneira – como mostra o friso dos anjos músicos na igreja de Trindad –, mas nesse momento já havia perdido aspectos de sua origem ritual e já se encontrava, no âmbito das doutrinas, desligado de suas virtudes xamânicas.

Após este momento considerado o *período clássico* das manufaturas missionárias, um quinto estágio prolongou-se após a expulsão dos jesuítas dos domínios espanhóis, constituído por imagens que combinam a memória das técnicas e iconografia jesuítica com o novo panteão de santidades das diferentes ordens religiosas que assumem os povoados missionários e, posteriormente, pela produção autônoma dos santeiros, desenvolvida, principalmente, no atual Paraguai. Esse último período já abrange uma nova imaginária, decorrente da circulação e construção de outro imaginário e de novas demandas.

A administração eclesiástica dos trinta povoados ficou sob responsabilidade de três ordens religiosas: Franciscana, Dominicana e Mercedária. Dificilmente, os novos curas tenham se encarregado com entusiasmo do projeto jesuítico e, certamente, não assumiram a didática dos inicianos. No Paraguai, logo após a saída dos jesuítas, grande parte dos artesãos, chamados *mba'ekuaáva* (“conhecedores de fazer bem as coisas”, “qualificados”) ou *santo apoháva* (“fazedores de santos”), abandonaram as reduções e se disseminaram pela Região Oriental, instalando-se às margens dos *táva*⁴⁰ como “índios livres”⁴¹.

Em fins do século XVIII encontravam-se funcionando poucas oficinas controladas por curas missionários. Houve, nesse momento, uma forte produção *santeira* realizada fora do formato reducional missionário. Esta nova imaginária já estava contaminada pelo repertório iconográfico e estético das ordens religiosas introduzidas, como substitutas dos *loyolistas*.

Parte dos remanescentes artísticos missionários converteu-se em coleção particular, outra foi coletada ou doada a museus, outras frações ainda permanecem no seio do culto familiar e algumas se converteram em insígnia da bricolagem religiosa brasileira, a exemplo das imagens missionárias de Jesus Menino e de Nossa Senhora da Conceição, veneradas no “Centro Espírita de Umbanda Pai Oxalá”, em São Borja, no Rio Grande do Sul.



³⁸ CADOGAN, León. “Chonó Kybwyrá, aves y almas en la mitología guaraní”. *Revista de Antropología*, São Paulo, USP, n. 15-16, 1967-1968, p. 12.

³⁹ FURLONG, *Misiones y sus pueblos...*, p. 482.

⁴⁰ *Táva* significa, em guarani, cidade ou núcleo de habitações.

⁴¹ ESCOBAR, “Santo e seña...”, p. 32.

RESUMO

As representações imagéticas produzidas por indígenas e missionários jesuítas entre os séculos XVII e XVIII na Província Jesuítica do Paraguai são abordadas neste artigo como diferentes representações entre o material e o imaginário construído pelos níveis de relacionamento socioculturais que se fizeram presentes: autoridade colonial espanhola, Igreja Católica, ameríndios e missionários, e que confluíram para a concretização de uma linguagem artística original.

Palavras Chave: Missões Jesuíticas; Arte Missioneira; Representações Imagéticas.

ABSTRACT

The imagistic representations produced by indians and jesuit missionaries among the seventeenth and eighteenth centuries in the Jesuit Province of Paraguay are covered in this article as different representations between the material and the imaginary relationship built by sociocultural levels that were present: Spanish colonial authority, Catholic Church, American indians and missionaries, converging to the realization a unique artistic language.

Keywords: Jesuit Missions; Missionary Art.; Imagistic Representations

Artigo recebido em 12 abr. 2013.

Aprovado em 18 mai. 2013.