

A COMUNICAÇÃO
ATRAVÉS DA ARTE
NA PROVÍNCIA
JESUÍTICA
DO PARAGUAI

LIZETE DIAS DE OLIVEIRA*

Resumo: o artigo apresenta o resultado de um estudo sobre a arte produzida na Província Jesuítica do Paraguai, abordando, em um breve histórico, a instalação das missões em território brasileiro e seu processo de ruinação, com a conseqüente dispersão e descontextualização das esculturas existentes nas missões brasileiras. Em um segundo momento, enfoca a trajetória de três igrejas: São Miguel, São João e Santo Ângelo, uma vez que as igrejas eram o “palco” onde se desenrolavam os rituais de ressimbolização, nos quais as esculturas desempenhavam importante papel para a cristianização dos Guarani. Finalmente, o artigo mostra as opções teóricas de classificação da arte das missões, enfocando apenas as esculturas resgatadas e que pertencem atualmente ao museu da Missão de São Miguel.

Palavras-chave: arte, missões jesuíticas, semiótica

A conquista da América se iniciou com um duplo povoamento. Desde os primeiros contatos, os europeus povoaram várias regiões do continente americano. Concomitantemente, houve um povoamento simbólico com imagens religiosas, pinturas e esculturas, que chegavam no mesmo momento em que vinham os primeiros espanhóis. Os conquistadores e os religiosos que os acompanhavam aportaram no México “[...] com uma carga de imagens gravadas, pintadas e esculpidas que eles distribuía generosamente aos indígenas durante suas procissões” (GRUZINSKI, 1990, p.61). Podemos pensar que a América foi povoada tanto por europeus como

por imagens, iniciando-se a formação de uma população mestiça, ao mesmo tempo em que começavam a copiar e reproduzir as primeiras imagens.

A introdução de imagens foi uma tentativa de povoar o mundo dos nativos, implantando em seu imaginário os símbolos cristãos. A esse processo chamamos ressimbolização¹. Nesse estudo abordamos o processo de ressimbolização do mundo guarani tentado pelos jesuítas na Província Jesuítica do Paraguai, enfocando as esculturas atualmente existentes em território sul-riograndense. Iniciamos com um breve histórico, para, posteriormente, tratarmos mais especificamente da arte e de seu papel na cristianização dos Guarani.

A PROVÍNCIA JESUÍTICA DO PARAGUAI

Com o descobrimento do Novo Mundo, iniciou-se um processo de ocupação e de conquista de terras – processo ainda em curso em algumas regiões brasileiras. No final do século XV, antes mesmo de seu descobrimento, a América já havia sido dividida entre as duas coroas ibéricas, tendo cada uma realizado um tipo de ocupação diferente. Na região da Bacia do Rio da Prata, por exemplo, foram fundadas inúmeras cidades e vilas dando início à conquista e à colonização européia na Província do Paraguai.

Entretanto, não bastava conquistar o território, era preciso também conquistar e subjugar seus habitantes. Assim, as coroas católicas empreenderam uma “conquista espiritual” com o intuito de converter os indígenas à fé católica, reunindo-os em centros populacionais. A liberação das terras, ou sua desocupação por parte dos indígenas, deu-se de duas formas: através da incorporação dos indígenas como mão-de-obra ou através de sua reunião em missões e, posteriormente, em reduções.

A primeira alternativa foi implementada já no século XVI pela Coroa Espanhola, através das missões franciscanas, e pela Coroa Portuguesa, com os aldeamentos criados pelos jesuítas da Província Jesuítica do Brasil. No século seguinte, criou-

se a Província Jesuítica do Paraguai, que atuou na cristianização em terras que pertenciam à Espanha. Durante mais de dois séculos, várias missões religiosas foram criadas nos territórios dos atuais Estados da Argentina, Brasil e Paraguai com o objetivo de reunir e converter os indígenas à fé católica.

Com as guerras do século XVIII e o posterior processo de constituição dos Estados nacionais na América, no século XIX, a maior parte desses centros populacionais, missões e reduções foram sendo abandonados, transformando-se em sítios arqueológicos. As missões jesuíticas, localizadas no atual território brasileiro, começaram a ser estudadas a partir dos anos 30 do século passado, quando, no Brasil, iniciou-se um processo de valorização do patrimônio nacional. A partir de 1980, o estudo teve um incremento com escavações sistemáticas em diversos sítios arqueológicos missioneiros, principalmente em São Miguel, São Lourenço, São Nicolau e São João.

A história das reduções jesuíticas fundadas na Província Jesuítica do Paraguai deve ser entendida dentro de um processo mais amplo que engloba a região da Bacia do Rio da Prata. De acordo com o território ocupado, podemos dividir sua história em três períodos. No primeiro, de 1609 a 1640, as reduções localizaram-se em quatro áreas: Guairá, Itatim, Tape e na região da mesopotâmia dos rios Paraná e Uruguai. É nessa fase que se registra a fundação das primeiras missões em território gaúcho. No segundo período, em razão dos ataques dos bandeirantes paulistas, estas reduções agruparam-se na mesopotâmia destes dois rios, não existindo, em quarenta anos, entre as décadas de 1640 a 1680, nenhuma missão no Rio Grande do Sul. Finalmente, em um terceiro momento, as missões recomeçaram sua expansão em direção à outra margem do rio Uruguai, ocupando toda a região noroeste do atual estado do Rio Grande do Sul.

Essa última expansão foi uma resposta à fundação portuguesa da Colônia de Sacramento, em 1680, em território pertencente à Coroa espanhola. Na tentativa de barrar o avanço português na região, as reduções jesuíticas começaram a reocupar as terras da margem oriental do Rio Uru-

guai, estabelecendo três das antigas missões que haviam migrado para a outra margem quarenta anos antes: São Nicolau (1627), São Miguel (1632) e São Luis (1632). Quatro novas reduções foram fundadas com o excedente populacional de antigas reduções: São Borja (1690), que foi criada com o excedente de São Tomé; São Lourenço (1691), colônia de Santa Maria Mayor; São João (1698), criada a partir da população de São Miguel, e Santo Ângelo (1707), criada com o excedente de Conceção. Essas sete missões ocuparam a região noroeste do Rio Grande do Sul e expandiram suas atividades durante a primeira metade do século XVIII, com a criação de estâncias na metade sul do estado do Rio Grande do Sul. Assim, no século XVIII, o Rio Grande do Sul era dividido em grandes estâncias missionárias e apenas sete núcleos populacionais, conhecidos atualmente como os Sete Povos das Missões.

Com a assinatura do Tratado de Madrid, em 1750, a área dos Sete Povos, localizada na margem esquerda do Rio Uruguai, passaria a pertencer à Coroa Portuguesa, que, em troca, cederia a Colônia de Sacramento à Coroa Espanhola. Mesmo nunca tendo vigorado, esse tratado provocou graves consequências, como a rebelião dos Guarani missionários de algumas das reduções. Nesse episódio, conhecido como Guerra Guaranítica, os próprios Guarani destruíram alguns povoados para impedir a entrada das tropas luso-espanholas, como aconteceu em São Lourenço ou São João Batista. Depois dessa guerra, os povoados foram ocupados pelas tropas luso-espanholas para a demarcação da nova fronteira entre as coroas ibéricas.

Com a expulsão dos jesuítas, em 1768, no final da década seguinte à Guerra Guarani, as reduções começaram um período de decadência. No século XVIII, os povoados missionários ainda eram habitados, mas sofriam uma degradação constante que culminou durante o processo de formação dos Estados Nacionais da América do Sul, no século seguinte. Os povoados foram abandonados e destruídos, seus bens foram dilapidados e as obras de arte espalhadas por todo o território da região.

AS IGREJAS MISSIONEIRAS

Esse processo de ruinação foi diferenciado em cada um dos Sete Povos. Santo Ângelo, por exemplo, depois da Guerra Guaranítica, foi invadida antes que os Guaraní pudessem incendiar os prédios e transformou-se em quartel general das tropas portuguesas. Sua ocupação durou seis anos, sendo depois devolvida à Coroa Espanhola, com a suspensão do Tratado de Madrid. Os prédios do povoado foram se transformando em ruínas. Encoberta pela vegetação, no século XIX, a igreja não podia ser localizada por viajantes que ali passavam. Ainda no século XIX, iniciou-se o processo de migração interna de descendentes dos colonos alemães e italianos, que ocuparam definitivamente a região. Atualmente, o sítio arqueológico da redução de Santo Ângelo está encoberto pela cidade de Santo Ângelo, podendo-se localizar, no seu atual traçado urbano, algumas das antigas ruas missioneiras.

O povoado de São Miguel foi um dos maiores do lado oriental do Rio Uruguai. O crescimento acelerado da população obrigou a sua divisão, dando origem ao povoado de São João Batista. São Miguel teve a sua igreja construída com técnicas arquitetônicas diferenciadas, o que a tornou mais sólida e resistente em relação às restantes igrejas da região. Seu templo permaneceu reconhecível, apesar das guerras, de incêndios e saques ocorridos ao longo dos séculos XVIII e XIX. Em 1938, a igreja de São Miguel foi tombada pelo IPHAN, na época SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), sendo um dos primeiros monumentos inscritos no Livro de Tombo de Belas Artes. O sítio arqueológico de São Miguel foi tombado pela UNESCO em 2 de dezembro de 1983, como Patrimônio da Humanidade. Hoje em dia, este sítio arqueológico está teoricamente protegido e livre de depredações.

São João foi fundada com o excedente populacional de São Miguel. Sua fundação foi documentada pelo jesuíta Antônio Sepp, que relata a busca de terras e os critérios utilizados para a fundação. São João teve um destino diferente de

São Miguel e de Santo Ângelo. Sua igreja não resistiu ao incêndio provocado pelos Guarani e ao violento processo de degradação que sofreu no século seguinte. Atualmente, o templo apresenta somente partes de algumas paredes.

Os processos deposicionais distintos a que foram submetidas transformaram as reduções em sítios arqueológicos diferenciados, principalmente no que diz respeito à conservação de seus arquivos materiais. Atualmente, esses sítios necessitam diferentes estratégias de preservação. Entender os processos deposicionais e suas localizações na paisagem ajuda a traçar medidas de preservação e conservação desses sítios. Entretanto, é importante salientar a importância do monumento para as opções de conservação e preservação do patrimônio. O estudo dos critérios adotados para a preservação das igrejas de São Miguel, Santo Ângelo e São João podem esclarecer a concepção de patrimônio e as escolhas feitas sobre o que proteger para preservar e o que simplesmente abandonar.

As trajetórias de conservação das igrejas missioneiras são paradigmáticas. Sempre que pensamos em “igreja missioneira” pensamos no templo de São Miguel, por sua imponência e sua monumentalidade. A igreja de São Miguel começou a ser construída em 1735 e levou uma década para ser concluída. Finalizada alguns anos antes do início da decadência das missões, foi pouco utilizada pelos habitantes. Sua construção seguiu padrões arquitetônicos europeus, e era apenas uma das três igrejas construídas nesse sistema. A “típica igreja missioneira”, como é chamada a igreja de São Miguel, não era “típica” na Província Jesuítica do Paraguai.

O povoado de Santo Ângelo foi o último a ser criado, em 1707. Da antiga igreja de Santo Ângelo nada sobrou, pois a atual cidade de Santo Ângelo foi construída sobre o povoado missioneiro utilizando seu material construtivo. A atual catedral de Santo Ângelo foi construída em 1927 por descendentes de colonos alemães e italianos que começaram a chegar à região a partir do final do século XIX e início do século XX. Assim, o passado missioneiro de Santo Ângelo não é o mesmo passado das pessoas que vivem atualmente na

cidade, o que indica uma reelaboração desse patrimônio por parte da comunidade atual, que a denomina “a capital das missões”. Quem reivindica a herança missioneira e se preocupa com sua conservação não tem um passado comum com as missões guarani.

O povoado de São João possuía uma igreja “tipicamente missioneira”, apesar de não ser considerada assim. Da antiga igreja de São João sobraram apenas algumas paredes, pois seu sistema construtivo baseava-se sobre uma estrutura de madeira que suportava o peso do telhado, servindo as paredes apenas como panos de fechamento, tornando-a pouco resistente. Dessa igreja conhecemos um plano produzido no século XVIII, pelo qual podemos observar sua fachada. Se alguma igreja pode ser considerada “tipicamente missioneira”, é a igreja de São João (Figura 1), e não a de São Miguel, considerada Patrimônio da Humanidade.



A ARTE E A RESSIMBOLIZAÇÃO DO MUNDO GUARANI

Nas igrejas, o papel desempenhado pelas imagens foi extremamente importante como meio de cristianização. O Ocidente cristão conhecia há muito tempo a função pedagógica da imagem, amplamente justificada pelo analfabetismo das massas européias. Na tradição medieval, as imagens contribuíam para a instrução das pessoas simples, como se fossem livros. Dizia-se que o livro era para quem sabia ler, o mesmo que uma imagem seria para o povo iletrado que a visse. As igrejas eram conhecidas como “a Bíblia dos iletrados”. Contudo, é necessário relativizar essa idéia, pois os religiosos deveriam explicar aos seus fiéis os conceitos transmitidos pelas imagens, fazendo a ancoragem, ou seja, dirigindo a interpretação do fiel para o significado pretendido.

Para entender a tarefa de cristianização, é preciso, em primeiro lugar, diferenciar as imagens (signo icônico) da linguagem verbal ou escrita (signo simbólico). Símbolos, como céu, inferno, pecado, que não eram compreendidos através das palavras, tiveram que ser transmitidos através de ícones. Entretanto, as imagens, por sua natureza vaga, indefinida e imprecisa, são ao mesmo tempo o mais simples e o mais complexo dos meios de ação sógnica (SANTAELLA, 1995). Os missionários utilizaram, inicialmente, ícones da religião cristã – sons e imagens – para comunicar os conceitos cristãos, uma vez que os indígenas não compreendiam a língua falada pelos missionários.

A língua falada, sendo um sistema simbólico, não permite uma comunicação de forma direta, necessitando uma parte indicial e uma parte icônica. Ora, para que os indígenas compreendessem os conceitos cristãos que os missionários tentavam comunicar, seria preciso implantar uma idéia geral – a significação – que é a parte icônica dos símbolos. Um símbolo sempre supõe que sejamos capazes de imaginar o que ele está representando, pois não identifica as coisas; é apenas uma idéia na nossa mente. O símbolo em si, sozinho e isolado, não mostra a que ele está se referindo. Nenhum discurso verbal é inte-

ligível sem uma parte icônica e uma parte indicial. Ou seja, um símbolo necessita de um ícone e de um índice acoplados a ele para desempenhar sua função comunicativa. Sem o ícone, o símbolo não significa nada, ao mesmo tempo que, sem sua parte indicial, o símbolo perde sua capacidade de referência.

Por exemplo, a palavra inferno. Nós não criamos o símbolo inferno, pois ele já existe no espírito de quem o está pronunciando. A palavra escrita nessa folha de papel, ou a palavra pronunciada, não é o símbolo inferno; trata-se apenas de réplicas desse signo. Ao mesmo tempo os símbolos são praticamente indestrutíveis, pois, mesmo apagando a palavra, não estaríamos destruindo o símbolo inferno, porque o “inferno” continuaria a existir na mente de cada um dos cristãos que foram “treinados” para entendê-lo.

Podemos ver, em um esforço de imaginação, um jesuíta explicar durante horas, com mil palavras, o que é o inferno. Mas, enquanto ele não mostrasse algum ícone e fizesse alguma referência através de um índice, o Guarani certamente não o entenderia. Em primeiro lugar, porque esse conceito não existia na cultura guarani. Quando o jesuíta apontasse para uma imagem de alguém queimando nas chamas do inferno, a imagem apresentada passaria a ser um ícone do inferno e o gesto de apontar uma imagem específica seria a parte indicial acoplada a esse símbolo. A imagem das chamas torna-se a parte icônica do símbolo inferno. E, a partir de então, cada vez que o Guarani ouvisse a palavra inferno, ele teria a idéia geral de uma pessoa queimando nas chamas do inferno.

É senso comum afirmar que “uma imagem vale por mil palavras”. Mas, a imagem tem um aspecto perigoso, na medida em que possui algo de aleatório, deixando uma margem de liberdade para a interpretação do conceito transmitido. A recepção da mensagem é baseada em nossa experiência colateral que, por sua vez, é fruto de nossa história pessoal, única e individual, inserida, é claro, dentro de uma cultura. Esse caráter arbitrário dos signos icônicos foi o grande perigo enfrentado por aqueles que tentaram ressimbolizar o *Umwelt* Guarani, pois queimar nas chamas já existia na sua experiência

colateral, através da antropofagia. E sabemos da honra de fazer parte de um ritual antropofágico. Assim, queremos sublinhar que a comunicação entre dois mundos diferentes, povoados de símbolos totalmente diversos, foi extremamente difícil.

Na vida barroca, misturavam-se sonhos e realidade, como, também, a vida e a morte, sendo esta última a sua preocupação fundamental. Na redução de Loreto, por exemplo, um indígena “considerado como bom cristão” teria ressuscitado. De acordo com Teschauer (1980), ele teria contado a Montoya que havia morrido e que, enquanto sua alma saía de seu corpo, o demônio o aguardava, para apoderar-se dele. Nesse momento, apareceram São Pedro e dois anjos para protegê-lo. O jesuíta Montoya, referindo-se a essa aparição, ressalta que a descrição de São Pedro coincidia com a representação dos pintores e dos escritores, sem que jamais o Guarani tivesse visto qualquer imagem desse santo.

AS IMAGENS PARA A CRISTIANIZAÇÃO

Os pintores tiveram uma importância fundamental na comunicação através dos ícones, pois eram eles que formavam a idéia geral dos conceitos cristãos. Depois de mostradas as imagens, quando o jesuíta falasse sobre algum símbolo cristão representado nos quadros, o indígena fazia referência às imagens apresentadas. As gravuras e pinturas didáticas representavam a confissão dos pecados, as etapas da tentação, os tormentos que afligem os pecadores, os Santos Apóstolos, os Dez Mandamentos, os Sete Pecados Capitais etc.. As imagens eram acompanhadas por um comentário detalhado, que deveria ser lido pelo religioso ou por um de seus intérpretes indígenas, com explicação do seu significado. Na América, a simples utilização de legendas explicativas não era possível, pois não se tratava apenas de analfabetismo, mas de mundos totalmente diferentes. Como já explicamos anteriormente, o caráter indefinido e vago das imagens necessita, obrigatoriamente, da presença desses intérpretes, indispensáveis para uma correta interpretação dos conceitos cristãos.

Na América, as imagens foram utilizadas para a “ressimbolização” dos nativos, logo após a Descoberta. Já, em 1529, o franciscano Jacob de Testera colocou “em imagens sobre telas pintadas certos pontos do dogma católico” (AZOULAI, 1993, p. 30). Em 1575, o jesuíta Bernardo Bitt, pintor maneirista da Renascença Tardia Italiana, desembarcou em Lima com uma bagagem de cores e fórmulas para o claro e o escuro, percorrendo um itinerário de “evangelização pictórica” que incluía Arequipa, Cuzco, Juli, Acora, La Paz e Sucre. Convém ressaltar que foi da missão de Juli que partiram os primeiros jesuítas para fundar a Província Jesuítica do Paraguai.

Em 1616, chegou ao Paraguai o jesuíta Louis Berger, que foi encarregado da decoração das igrejas. Foi ele quem pintou o quadro da virgem que Roque Gonzáles levava consigo em todas as suas saídas missionárias, a quem chamava de “A Conquistadora”. Louis Berger pintou também o quadro que representava os Sete Arcanjos, com o qual Montoya diz ter convertido milhares de indígenas. Esses quadros representavam, numa forma direta, os conceitos que os jesuítas não conseguiam transmitir com as palavras.

Nos primeiros tempos das missões volantes, era difícil transportar as esculturas através das densas florestas subtropicais; usaram-se quadros e telas. Além de mais fáceis de transportar, os quadros possuem um caráter pictórico amplo, que permite a representação de uma cena completa, apresentando os personagens dentro do seu próprio cenário.

Relatos de jesuítas levam-nos a pensar que a recepção da mensagem cristã através dos ícones não se deu da forma como os missionários pretendiam. Os indígenas, e particularmente os Guarani, transferiram os poderes mágicos de sua religião para as esculturas e imagens cristãs. Padre Sepp, o missionário fundador da missão de São João, conta que uma de suas paroquianas teria se esfaqueado após ter visto e ouvido a Santa Virgem lhe dizer:

23 *Da mesma forma que eu abri meu peito transpassando meu coração virginal, tu, minha filha, pega essa faca e abre teu peito para liberar*

tua alma da prisão. [Sepp relacionou esse ato ao quadro da Pietá existente na igreja, representando a mãe de Deus, sentada sobre uma cruz] com o coração transpassado pelas Sete Espadas que representavam as Sete Dores (SEPP apud HAUBERT, 1980, p. 155).

No México, os religiosos optaram por banir Cristo das cruzes. Em lugar do corpo humano, colocaram os “símbolos da Paixão” para recobrir os braços da cruz “[...] a fim de afastar o mal-entendido que poderia suscitar a assimilação da morte de Cristo à morte em sacrifício com tonalidade pré-hispânica” (GRUZINSKI, 1990, p.106).

Os Tobatins da Província Jesuítica do Paraguai fizeram outra leitura da cruz. Como os espanhóis e os religiosos, eles ergueram uma cruz muito alta, próxima de sua aldeia. Entretanto, no lugar de Cristo, colocaram um grande pássaro de rapina preto, uma espécie de águia com as asas abertas, como se fossem os braços de Cristo na cruz. Seu peito foi atravessado por uma flecha. Questionados sobre o significado, eles explicaram que o pássaro representava os jesuítas, sempre vestidos de preto, com o crucifixo nas mãos. Pedro Pucu, o indígena responsável por essa troca, afirmava que os jesuítas tinham “invadido seu país para roubar suas almas” (SEPP, 1974, p. 107).

A ligação da cruz com um pássaro já havia sido feita por um jesuíta para explicar o significado da cruz, um dos principais temas dos manuais americanos de conversão. Azoulai (1993, p. 79) cita dois exemplos da importância dada à cruz. Primeiro, na doutrina cristã publicada em espanhol e em zapotéca, em 1567, o dominicano Pedro de Faria escreveu sobre a significação da cruz, apresentando-a como uma arma que permitia a resistência às tentações dos inimigos e dos pecados carnisais. Alguns anos mais tarde, em 1628, o jesuíta Fernando de Avendaño falava da presença da cruz no mundo, dizendo que se tratava de um signo de Deus que ele colocou em todas as suas obras. Didaticamente, ele enumerou as cruzes existentes na natureza, como por exemplo, um condor que abre suas asas, um homem que estende seus braços etc.

Quando os missionários invocavam o poder da cruz, esse poder era, provavelmente, compreendido como um poder mágico, pois o Guaraní não compreendia o valor simbólico da doutrina, da religião, de Cristo. Concordamos com Susnik (1982, p.162) quando afirma que “[...] os Guaranis viam na cruz um poder mágico, similar aos poderes que os xamãs tinham em suas mãos quando eles portavam a maraca, o instrumento musical-religioso que continha em seu interior o *aivú*, a alma da pessoa”. Dessa forma, os Guaranis transferiam o valor mágico da maraca e do *aivú* para a cruz que o jesuíta levava sempre consigo. Eles viam a cruz como o depósito de um poder mágico e não como o fundamento da doutrina cristã.

Podemos acreditar que a mesma situação deveria ter se passado em relação à comunhão, quando o Cura dizia: “comer o corpo de Cristo”, os índios faziam referência ao seu ritual antropofágico. Afinal, durante a Semana Santa, os Guaraní se flagelavam com a *mussurana*, um dos objetos usados na antropofagia, fazendo um grande churrasco e recebendo carne para comer em suas casas, assim como acontecia nos rituais pré-hispânicos.

AS ESCULTURAS

As esculturas, por constituírem suportes mais pesados, tiveram seu apogeu quando as igrejas já haviam sido construídas e as reduções se estabilizado. Enquanto as telas e os quadros mostram uma cena completa, importante para a contextualização da história, as esculturas precisam de um cenário que as acompanhe. Seu cenário é o próprio espaço em que são colocadas: nas igrejas. Mas, ao contrário das outras imagens, as esculturas, com suas três dimensões apresentam certo realismo ao serem inseridas no cenário em que “vivem”.

Uma das primeiras esculturas a chegar às reduções foi a de Nossa Senhora de Loreto, levada de Buenos Aires para o Guairá por Montoya. De acordo com Teschauer (1980), ela teria vindo da Espanha junto com outros objetos em prata para ornamentar as igrejas. Segundo o autor, a sua chegada à redução

de Loreto foi motivo de uma grande festa, com a vinda de indígenas de várias partes para vê-la. Porém, nessa mesma época, ocorria no local uma grande epidemia de varíola. A fim de evitar um contágio maior, os jesuítas tentaram fazer com que os Guarani da redução de Santo Inácio voltassem para suas casas, organizando uma procissão para transportar a imagem com inúmeros arcos do triunfo montados dentro da floresta ao longo do caminho que ligava as duas reduções.

Aparentemente, as esculturas eram percebidas como personagens com existência própria ou, pelo menos, com uma presença bastante forte. Elas eram convidadas para as festas onde ocupavam lugar de honra, na cabeceira da mesa. A elas eram atribuídas tarefas específicas, entre as quais as mais importantes eram: a vigilância, através da repressão; e os favores, conseguidos através dos milagres.

A vigilância sobre os Guarani era constante. Algumas esculturas mexiam os braços e a cabeça e faziam sinais de aprovação ou de desacordo, conforme as atitudes positivas ou negativas dos nativos. A escultura de Santo Isidro Labrador (Imagem 04) era carregada todos os dias até as plantações para vigiar a jornada de trabalho, que se estendia, em média, das oito às dezesseis horas. Apesar dessa vigilância, os jesuítas queixavam-se constantemente da incapacidade dos Guarani em se ocuparem de pequenas plantações para o sustento de suas famílias.

Além das ações cotidianas, a vigilância das imagens era exercida também na defesa das reduções contra perigos externos. Há relatos de que várias imagens suaram para anunciar a chegada dos bandeirantes. No Guairá, a imagem de Nossa Senhora e a de dois anjos transpiraram. Alguns anos depois, no Tape, as imagens de Santo Inácio e de São Francisco Xavier também suaram da mesma forma (MONTROYA, 1985). Gruzinski (1990) inventariou vários casos semelhantes acontecidos no México, em que santos suavam e choravam sangue. Casos assim também aconteceram na Índia, nessa mesma época². Basicamente, em todos os lugares onde os jesuítas expandiam a fé católica ocorreram fenômenos semelhantes.

A segunda tarefa desempenhada pelas esculturas era a concessão de favores, através de milagres. Na Província Jesuítica do Paraguai, as esculturas mais famosas foram a de Nossa Senhora de Alt-Oettingen e a de Santo Inácio de Loyola, o criador da Companhia de Jesus. Através de sua presença, a imagem converteu-se num interlocutor, uma espécie de pessoa com quem se podia negociar. O espaço em que ela era colocada tornava-se lugar em que eram negociados os milagres. Nessa ação, pouco importava a forma que, nas sucessivas cópias, a imagem tivesse assumido.

A imagem de Nossa Senhora de Alt-Oettingen, que Sepp havia adquirido antes de sua partida da Alemanha, tinha a particularidade de ser negra. Aproveitando-se da similaridade, estabeleceu contato com os escravos que viajaram no seu barco, que, de imediato, se identificaram com a santa (MONTROYA, 1985). Acreditamos que o sucesso dessa imagem se deveu a três fatores principais. Em primeiro lugar, ele pode ser creditado ao grande número de cópias que Sepp produziu antes mesmo de sua chegada à América. Essa “clonagem” da Virgem continuou na América logo após a sua chegada. Em segundo lugar, porque havia carência de imagens que pudessem disputar a preferência dos indígenas. No século XVII, os barcos não chegavam com frequência nem com regularidade ao porto de Buenos Aires, o que fazia com que as imagens fossem raras. Finalmente, essa popularização se deveu, certamente, à divulgação de seus milagres, que se tornaram conhecidos em toda a região do Rio da Prata, como por exemplo, quando ela acabou com uma praga de gafanhotos que havia atacado as plantações de trigo, nos últimos seis anos do século XVII.

Desse modo, as imagens assumiram um caráter utilitário durante o processo de evangelização da América. Elas eram utilizadas nas horas de grande perigo e para obter curas milagrosas nas epidemias que matavam milhares de indígenas. Cada santo tornou-se “especializado” em determinados casos. Por exemplo, a conversão na hora do parto era uma tática que Gambini (1988, p. 20) chama de “chantagem”.

Os jesuítas ofereciam imagens de Santo Inácio para ajudar nos momentos difíceis. Inúmeras são as narrativas das maravilhas desse santo para os partos difíceis. Montoya (1985, p. 181) conta que, “[...] na redução de Encarnación, [...] para evitar as várias mortes de crianças durante o parto, os jesuítas prometeram uma festa para Santo Inácio [...]”, na qual todos os habitantes deveriam se confessar e comungar.

No século XVII, aconteceram vários milagres em toda a América. Um dos combates mais acirrados dos jesuítas foi a luta contra o diabo, muitas vezes com o auxílio de imagens. As obras de Roque Gonzáles, de Montoya e de todos os jesuítas dessa época estão repletas de narrativas de milagres e de aparições. Devemos notar, contudo, que essa atitude estava em contradição com as decisões do Concílio de Trento³ – que exigia um estudo aprofundado dos milagres e das relíquias antes de reconhecê-los. Nas reduções, os relatos de milagres foram numerosos e utilizados como exemplos para forçar a conversão. De fato, os milagres, as aparições, os sonhos ou as visões apoiavam o sistema sobrenatural com o qual a igreja pretendia ressimbolizar a América com seus novos conceitos cristãos.

Como afirmamos anteriormente, as esculturas, ao contrário dos quadros e telas, têm necessidade de um cenário. E é justamente por isso que, no Barroco, as artes mais importantes são o urbanismo e a arquitetura, que fornecem o cenário ao teatro da vida. No interior das igrejas, o céu era pintado no teto e as paredes cobertas de telas que representavam a vida de Cristo, da Virgem Maria e dos Santos (LABRADOR *apud* FURLONG, 1962). As esculturas ocupavam os retábulos em cedro dourado, e cada igreja tinha ao menos cinco retábulos com os santos preferidos da Companhia de Jesus. De modo semelhante à organização hierárquica de caráter militar, que caracterizava a Companhia de Jesus, as imagens respeitavam um ordenamento rigoroso ao serem posicionadas nos retábulos.

A imagem, com seu poder de ultrapassar a simples representação, deveria ser decodificada. Em 1555, o Primei-

ro Concílio do México decidiu regulamentar a fabricação de imagens para colocar fim ao que consideravam um “abuso das pinturas e indecência das imagens”. A Igreja começa, então, a supervisionar a fabricação e o comércio de imagens. Esse Concílio focou-se na forma, no conteúdo e na produção de imagens, assim como nas modalidades de sua utilização. A partir de 1571, com a instalação do Tribunal da Inquisição, a supervisão e as possíveis punições quanto ao abuso das imagens passaram a ser responsabilidade do Santo Ofício (GRUZINSKI, 1990, p.157).

Os missionários entenderam que os animais, que simbolizavam as proezas dos santos para os cristãos, eram adorados pelos indígenas, como faziam na sua cultura tradicional. No século XVII, o dominicano Thomas Gage constatava que, ao verem os santos representados com animais a seu lado – como São Jerônimo com o leão, São Domingos com o cachorro, São Marcos com o touro e São João com uma águia – os indígenas imaginavam que se tratava dos santos em transe, como o fazem até hoje os xamãs de algumas tribos indígenas. Se os animais, para os cristãos, são símbolos dos prodígios dos santos, para os indígenas eles tornam-se ícones do sobrenatural, assim como a lua e o sol, que eles adoravam anteriormente. Estabeleceu-se que sobre os retábulos ou com as imagens esculpidas não se poderia pintar nem esculpir demônios ou animais de qualquer espécie, nem o sol, nem a lua (GRUZINSKI, 1990).

A partir de sua chegada, as primeiras imagens começaram a ser reproduzidas, como fez o Padre Sepp com sua santa. Alguns autores afirmam, a respeito da destreza dos Guarani em produzir as esculturas, que “passadas algumas gerações de vida em redução, a catequese e os preceitos cristãos já se encontravam mais sedimentados. Os artistas já teriam adquirido o domínio dos instrumentos e gozavam de uma certa liberdade de expressão, cunhando com espontaneidade a manifestação de sua cultura, agora mesclada com a ocidental” (BOFF, 2002, p. 172). Mas, sabe-se que havia uma estrita regulamentação na produção das imagens. Não acre-

ditamos que tenha existido uma liberdade de expressão para produzir as esculturas, assim como não havia liberdade para escolher as características urbanas das reduções. Tanto as esculturas como o traçado urbano foram somente a implementação das determinações das leis espanholas ou da Igreja. Assim, acreditamos que foram os jesuítas os responsáveis pela reprodução das imagens nas reduções, e não os Guarani, como sugerido pela bibliografia.

Assim como se afirma que os Guarani cristianizados produziram as esculturas, existe também a idéia de que utilizar as imagens para a cristianização é algo “tipicamente jesuítico”. De fato, os jesuítas atribuíam muita importância aos ícones, a ponto de serem a célula principal de seu método de meditação. A primeira edição dos *Exercícios Espirituais* de Inácio de Loyola deveria ter sido acompanhada de imagens que ajudassem a direcionar a imaginação do praticante. Entretanto, devemos ter presente que esse direcionamento era dado principalmente pela sugestão oral, com o objetivo de impressionar todos os sentidos do praticante e não apenas o visual. A Companhia de Jesus sabia da importância atribuída às imagens, pois o Concílio de Nicéia II, em 787, já apontava para sua importância (BOFF, 2002).

A arte produzida nas missões foi explicada com base em vários conceitos, como Barroco Jesuítico-Guarani, Barroco Crioulo, mestiçagem, Barroco Miscigenado, ou Barroco Missioneiro (BOFF, 2002, p. 53). O Barroco missioneiro, por exemplo, seria “portador de motivos e técnicas européias introduzidas pelos jesuítas e ensinadas aos índios. Portanto, não deixam de traduzir, também, elementos provenientes da própria sensibilidade daqueles Guarani que foram seus executores”. (BOFF, 2002, p. 19). Todos esses conceitos repousam sobre um consenso da bibliografia de que os Guarani foram cristianizados. Essa idéia está sedimentada na literatura sobre as missões e continua sendo indefinidamente repetida, apesar de contradizer a documentação produzida pelos jesuítas, segundo a qual, ao final dos cento e cinquenta anos

da experiência de cristianização, os Guarani ainda não haviam aprendido (ou recusavam-se) a fazer até mesmo o sinal da cruz. Assim, acreditamos que a cristianização dos Guarani não foi tão evidente quanto a literatura afirma.

Assim como não é possível atribuir uma autoria às esculturas missionárias, também é difícil datá-las. Vários critérios podem ser adotados para uma periodização, como a partir do contexto histórico em que foram produzidas, ou pelo domínio da técnica do artista que as criou, ou, ainda, pelo contexto artístico da época. Claudete Boff (2002, p. 24) afirma que “não se pode estabelecer datas de produção para as esculturas produzidas nas missões, mas observa-se uma evolução formal nas representações das imagens”, situando a época inicial do acervo “a partir do século XVII” com um comportamento minucioso de imitação dos modelos europeus e encerrando “com a expulsão dos jesuítas na segunda metade do século XVIII”. Essa opção por estabelecer uma evolução formal divide as esculturas em três diferentes conjuntos: uma fase de imitação, uma segunda de criação e uma terceira fase mista.

As obras representativas da primeira fase de esculturas, desenvolvidas no século XVII, seriam caracterizadas por uma imitação minuciosa dos modelos europeus, com influência de escultores italianos e espanhóis. São representativas as imagens de Nossa Senhora da Conceição com o menino (122cm), São Miguel Arcanjo (116cm), Santo Isidro (183 cm), São José com o Menino (111cm). Trata-se de esculturas grandes, apresentando tratamento da roupa, dos cabelos, nos traços do rosto e um movimento da imagem no espaço, como podemos observar na escultura de São Miguel Arcanjo (Figura 2), que, segundo Claudete Boff, apresenta certa semelhança com o Barroco europeu, presente na dinamicidade das linhas, no trato do cabelo; na posição da cabeça e do braço direito erguido em diagonal, provavelmente, portando uma espada ou lança; no saiote esvoaçante, que compõe com a capa; e na posição das pernas, como se fosse dar um



Figura 2: Imagem de São Miguel Arcanjo.

Fonte: Museu das Missões em São Miguel das Missões.

Uma segunda fase, a criativa, ter-se-ia desenvolvido no século XVIII, podendo ser caracterizada pelo domínio técnico formal, com interpretações realistas e com características missioneiras, um geometrismo, característico da cestaria, cerâmica, pintura corporal indígena (BOFF, 2002). As formas são bastante simples, com predomínio da verticalidade do traçado das roupas. São característicos dessa fase o São Nicolau (Figura 3) e São João Batista, que utilizam o mesmo desenho do saiote. A talha representa uma pele de ovelha, uma síntese quase geométrica da lã. A fase criativa teria aparecido mais tarde, no século XVIII, quando o domínio técnico e formal se consolidou.

Um terceiro conjunto seria caracterizado pela mistura desses dois conjuntos, apresentando domínio técnico e formal, com sinais da cultura indígena e geometrismo (característico da cestaria, da cerâmica e pintura corporal). Nessa imagem de Santo Isidro Labrador (Figura 4), Claudete Boff (2002) chama a atenção para a calça, que imita um tecido de brocado com dourado. A parte interna da capa apresenta pintura com listras vermelhas e douradas. O gesto do braço esquerdo levantado, e o direito no peito, e a abertura do casaco em linhas diagonais correspondem a uma composição barroca, não acentuando, contudo, o movimento nem a ênfase cenográfica, características do barroco.



Figura 3: Imagem de São Nicolau.
Fonte: Museu das Missões em São Miguel das Missões.



Figura 4: Imagem de Santo Isidro Labrador.
Fonte: Museu das Missões, São Miguel das Missões.

Os pesquisadores sobre a arte missioneira afirmam que “[...] parte delas foi produzida com a participação do próprio nativo” (BOFF, 2002, p. 92), mas existem nos museus do Paraguai várias pequenas esculturas, importadas da Europa, que serviam como modelos para a produção escultórica das missões. Essas esculturas apresentam certas similaridades com as esculturas classificadas no terceiro conjunto, classificadas como primitivas. Será que os Guarani, se é que foram eles que fizeram as esculturas, não continuaram a copiá-las?

Acreditamos que a proposta de contextualização histórica que situa a produção das esculturas no final do século XVII e início do XVIII, já com a presença no Paraguai dos missionários artistas, escultores e/ou arquitetos, tais como Brasanelli (1697-1728), Primoli (1693-1747), Francisco Ribera (1688-1747), Antonio Sepp (1691-1733), que “poderiam ensinar as técnicas escultóricas aos indígenas” (BOFF, 2002), segue a mesma linha de interpretação segundo a qual os Guaraní teriam aprendido a esculpir. Entretanto, pode-se perguntar por que as obras produzidas dentro das reduções não poderiam ter sido produzidas exclusivamente pelos jesuítas, sem uma participação do indígena?

Se, no século XVII, a “arte” consistiria mais em um artesanato, definido por seu sentido de cópia, no século XVIII, já com o domínio da técnica, a produção escultórica pode ser chamada de arte, pois assume um caráter de “criação”, como afirma Boff. Portanto, devemos considerar que, nos primeiros tempos da colonização, toda a arte era estritamente vigiada e submetida à censura, sendo a livre criação proibida. Além dessa censura institucional, as esculturas eram trabalhadas em conjunto, não havendo a “preocupação de assinar as obras” (BOFF, 2002, p. 136). Furlong afirma que “é possível que os jesuítas dessem, em algumas peças, os últimos retoques da produção, acentuando suas preferências por determinados estilos” (BOFF, 2002, p. 137). Essa preferência por estilos e as rígidas determinações para a produção não estariam em contradição com a idéia de que as esculturas seriam fruto de uma “miscigenação”, uma vez que eram os jesuítas que decidiam pelos últimos retoques nas imagens?

CONCLUSÃO

Nesse estudo, tentamos demonstrar a dificuldade dos jesuítas em cristianizar os índios e pretendemos questionar até que ponto essa cristianização se deu da forma como conta a história oficial. Pelos exemplos citados, podemos observar que, apesar do método iconográfico utilizado pelos missionários, a mensagem cristã não era decodificada da forma por eles desejada, pois as imagens dão margem a uma

grande liberdade interpretativa, baseada na história de vida de cada indivíduo que as contempla.

O contexto artístico da época, o Barroco, é essencialmente cenográfico, ao mesmo tempo um estilo artístico e um “modo de vida”, com as esculturas fazendo parte desse “teatro da vida”. O Barroco nos coloca “dentro do quadro”, “dentro” da obra de arte, provocando a sensação de estarmos envolvidos em seu espaço. Considerando-se que, nas reduções, o teatro onde se desenrolava essa “vida cristã” era essencialmente a igreja, dever-se-ia perguntar sobre a adequação de estilo entre as igrejas construídas nas missões e as esculturas produzidas nas suas oficinas, pelos “Guarani”.

Inicialmente, deveríamos atentar para a trajetória arquitetônica das igrejas, em uma tentativa de periodizá-las, pois elas seriam o cenário e o próprio contexto artístico em que as obras estão inseridas. Propomos considerar a igreja como uma espécie de instalação, no sentido moderno do termo, pela qual “entramos” na obra de arte.

As igrejas missionárias construídas ao longo dos séculos XVII e XVIII, no estilo do templo de São João (Figura 1), tinham a fachada decorada com várias flores e outros elementos da flora. Todas as igrejas, mesmo as das missões de Chiquitos, com suas fachadas floridas, coloridas e singelas, seriam as representativas dos templos missionários.

Perguntamos: em que estilo de templos as esculturas estavam colocadas? Sabe-se que igrejas como a de São Miguel, em que “há duas linguagens que convivem harmoniosamente – o barroco no frontispício e o estilo Renascentista no pórtico” (BOFF 2002, p. 11) – não foram a regra durante os cento e cinquenta anos do período missionário. Essas igrejas barrocas são caracterizadas por um estilo sóbrio na parte externa e uma exuberância decorativa no seu interior. A igreja de São Miguel confunde nosso imaginário, não por sua representatividade, mas por sua solidez arquitetônica – entre as sete construídas no final do período missionário do lado brasileiro, foi a que melhor resistiu ao tempo.

Em um exercício de imaginação, colocando as esculturas analisadas dentro das igrejas que as envolviam, não seriam

as esculturas da primeira fase muito mais adequadas às igrejas como a de São Miguel que, entretanto, foram construídas posteriormente? Todas as outras igrejas que seriam as representantes do estilo missionário não deveriam envolver as esculturas da última fase? Dizendo de outra forma: Não seria possível detectar uma inadequação cenográfica entre as esculturas e as igrejas que compunham com elas o cenário desse teatro missionário?

Em resumo: acreditamos que o mesmo olhar que reconhece a igreja de São Miguel como “tipicamente jesuítica” – por apresentar características européias – atribui às esculturas missionárias traços e autoria Guarani. Esquece-se, em contrapartida, a beleza das igrejinhas missionárias como as de São João, e oculta-se que a principal arte e destreza dos Guarani foi a de terem permanecido refratários à cultura européia, à cristianização, podendo, assim, manter sua cultura tradicional.

Notas

¹ Uma explicação mais aprofundada do conceito de ressimbolização baseada nos fundamentos da Teoria Geral dos Signos, criada por Charles Peirce, pode ser consultada em Oliveira (1997).

² Conferência de Ignés Zupanov “Les reliques en Inde” apresentada na École des Hautes Études en Sciences Sociales, EHESS, Paris, junho de 1997.

³ Canons and Decrees of the Concil of Trent, sessão 25 (BROWN, 1987, p. 109).

Referências

- AZOULAI, M. *Les pechés du Nouveau Monde: les manuels pour la confessions des indiens (XVI-XVII siècles)*. Paris: A. Michael, 1993.
- BACCARO, G. *86 pinturas cuzqueñas*. [S.l.]: Casa de Olinda; Fundação Casa das Crianças de Olinda, [1990].
- BAETA NEVES, L. F. *O combate dos soldados de Cristo na terra dos papagaios: colonização e repressão cultural*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1978.
- BOFF, C. *A imaginária Gurani: o acervo do Museu das Missões*. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2002.
- BROWN, J. *Atos impuros: a vida de uma freira lésbica na Itália da Renascença*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- FURLONG, G. *Misiones y sus pueblos de Guaranies*. Buenos Aires: Ed. da Universidad de Salvador, 1962.

- GAMBINI, R. *O espelho índio: os jesuítas e a destruição da alma indígena*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- GRUZINSKI, S. *La guerre des images de Christophe Colomb à Blade Runner (1492-2019)*. Paris: Fayard, 1990.
- HAUBERT, M. *Índios de jesuítas nos tempos das missões*. São Paulo: Cia. das Letras, 1980.
- MONTOYA, R. *Conquista espiritual feita pelos religiosos da Companhia de Jesus nas províncias do Paraguai, Paraná, Uruguai e Tape*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1985.
- OLIVEIRA, L. *Les Réductions Guarani de la Province Jésuite du Paraguay: étude historique et sémiotique*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1997.
- SANTAELLA, L. *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Ática, 1995.
- SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *Imagem, cognição, semiótica, mida*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SEPP, A. *Continuación de los Labores Apostólicos*. Buenos Aires: Editorial Universitária, 1974.
- SUSNIK, B. *El Rol de los indígenas en la formación y em la vivencia del Paraguay*. Asunción: Insitutto Paraguayo de Estudios Nacionales, 1982.
- TESCHAUER, C. Pe. Ruiz de Montoya, S. J. Apóstolo do Guairá e do Tape. *Pesquisas*, São Leopoldo, n. 19, 1980.

Abstract: the present article shows the results of one study about the produced-art at Província Jesuítica of Paraguay, approaching in a very brief historic, the stablishment of the missions in brazilian territory and its ruinization's process, with the following dispersion and disconnected context of the scultures existents in the brasilian missions. In a second moment, emphasizes the trajectory of the three Churches: São Miguel, São João e Santo Ângelo, once those Churches were the "stage" where the re-symbolic rituals took its unroll and in which the scultures performed an important role in the Guarani's christianization. Finaly the article shows the theoretic options of the misson art classification, focused only on the rescued scultures which belongs, at the present day, by the São Miguel da Missão's Museum.

Key words: *art, jesuitic missions, semiotic*

*Doutora em Arqueologia pela Université e Paris I (Pantheon-Sorbonne). Professora no Curso de Pós-Graduação em Comunicação e Informação e no Departamento de Ciências da Informação/FABICO, UFRGS. E-mail: lee7@ufrgs.br