



IMAGINÁRIA MISSIONEIRA: UMA PROPOSTA DE INTERPRETAÇÃO A PARTIR DO CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO DE ROGER CHARTIER

Linara Cristina dos Santos *

Resumo: A estatuária missioneira está inserida no campo das representações, ou seja, no imaginário indígena representado nas estátuas esculpidas para serem veneradas nas igrejas das reduções ou mesmo para a devoção de uso cotidiano. O objetivo deste trabalho é analisar as imagens missioneiras de São João Batista e Santa Bárbara remanescentes no município de Santa Bárbara do Sul-RS, aproximando-as de outras representações dos mesmos ícones, produzidas nas oficinas missioneiras durante os séculos XVII e XVIII, utilizando como aporte teórico a “noção de representação” proposta pelo historiador francês Roger Chartier. Associou-se a essa perspectiva a ideia de conversão como “tradução”, para uma aproximação da compreensão da transposição estética indígena sobre a iconografia cristã.

Palavras-chave: Estatuária Missioneira, Representação e Imaginário Indígena.

Abstract: The missionary statuary is inserted in the field of representations, namely the indigenous imagination represented in carved statues to be worshiped in the churches of reductions or even the devotion of everyday use. The objective of this study is to analyze the Misiones images of St. John the Baptist and St. Barbara remaining in Santa Barbara do Sul-RS, approaching the other representations of the same icons, produced in Misiones workshops during the seventeenth and eighteenth centuries, using as theoretical support the "notion of representation" proposed by French historian Roger Chartier. It was associated with this perspective the idea of conversion as "translation" to an approach of understanding of indigenous aesthetic transposition of the Christian iconography.

Keywords: Statuary Missionary, Representation, Imaginary Indigenous.

* Universidade de Passo Fundo – UPF.
Especialista em História e Cultura Indígena e Afro-brasileira-
ULBRA.
Mestranda em História Regional pela UPF
E-mail: linaracris@hotmail.com.



REVISTA
MEMORARE

UNISUL
www.portaldeperiodicos.unisul.br
ISSN 2358-0593

1. Introdução

Por iniciativa dos padres da Companhia de Jesus, as doutrinas criadas nos confins da América Meridional foram responsáveis por um processo de “tradução” de elementos culturais mútuos cujo testemunho está expresso nas imagens de santos produzidas nas oficinas missionárias durante os séculos XVII e XVIII.

Para entendermos os indícios estético-culturais deixados pelos artesões na imaginária missionária, recorreremos à noção de representação proposta pelo historiador francês Roger Chartier (1990, p. 20) através de um duplo olhar: em um primeiro momento, utilizamos a ideia de “representação” à iconografia cristã introduzida nas reduções pelos padres jesuítas, a qual traz à tona a questão do uso das imagens como forma de persuadir e converter o indígena a fé católica. Por outro lado, as imagens são suportes de expressão de mestiçagem, adquiridas através da interpretação autóctone sobre a iconografia católica europeia. O imaginário indígena envolto em concepções anímicas faz-se visível na materialidade das imagens.

Nesse sentido, objetivou-se através da análise das representações de São João Batista e Santa Bárbara conjecturar alguns elementos que indicariam a “tradução” efetuada pelo indígena sobre iconografia cristã introduzida pelos loyolistas, intercedida pela sua ancestralidade e pela assimilação de novas concepções mítico-religiosas. Processo cuja materialidade aponta para o amálgama cultural que mediou o funcionamento e deu sentido ao projeto missional.

2. A Introdução da Iconografia Cristã nas Missões Jesuítico-Guarani¹

As possibilidades e potencialidades de representações iconográficas bi e tridimensionais na religião católica remontam a interpretação dos textos bíblicos. A

¹ Na historiografia tradicional consolidou-se que os Trinta Povos missionários era um espaço formado exclusivamente pela população guarani. O idioma guarani adotado para a catequese pelos jesuítas também contribuiu para a generalização do termo “guarani” para designar todos os povos indígenas que estavam inseridos no espaço missional. Sobre a diversidade da população indígena nas reduções ver: SANTOS, Maria Cristina dos; BAPTISTA, Jean Tiago. **Reduções jesuíticas e povoados de índios: controvérsias sobre a população indígena (séc. XVII-XVIII)**. Revista História UNISINOS, v. 4, n. 2, jul./dez. 2007. e BAPTISTA, Jean. **A visibilidade étnica nos registros coloniais. Missões Guaranis ou Missões Indígenas?** In.: BOEIRA, Nelson et. Tal. Povos Indígenas. Passo Fundo: Méritos, 2009. V. 5 (Coleção História Geral do Rio Grande do Sul)

divindade judaico-cristã não teria figuração material. Assim, no Antigo Testamento se proíbe veementemente fazer imagens de Deus “não farás para ti imagens de escultura, nem figura alguma do que há em cima do céu, e do que há embaixo da terra, nem do que há nas águas debaixo da terra” (EXODO, 20, 4).

Segundo Carmem Curbelo e Luiz Bergatta (2012), foi a própria proibição de representar e, mesmo imaginar, a imagem de Deus que desencadeou a adoração de ídolos e objetos materiais. O cristianismo associa a figura de Deus aos seres humanos, primeiramente isso se daria com Jesus Cristo, constituindo-se como homem e Deus a um só tempo, posto que teria nascido de uma mulher, se tornaria um Deus material:

[...] que puede ser visto y tocado, recordado, venerado, a partir de su reproducción en imágenes al igual que su madre, la virgen María y igual que os fieles destacados por la Iglesia Católica como hombres e mujeres - santos - cuya actitud de vida o de muerte – mártires – es un ejemplo a seguir (CURBELO; BERGATTA, 2012, p. 5).

De acordo com Jean Claude Schmitt (2007), foi durante a Idade Média que as imagens se corporificaram. Através da encarnação de Cristo, os clérigos a invocaram para legitimar as imagens cristãs em face a dos judeus. Foi, segundo eles (2007, p.16), “porque o filho de Deus se encarnou tornando-se homem, entrando na história, que era possível e legítimo aos cristãos ultrapassar as interações judaicas da representação e culto as imagens” que proibia que se fizesse esculturas de Deus.

A validade do culto a imagem foi discutida pela primeira vez no Concílio de Nicéia II, realizado em 787 d. C, no qual se explicita que se deve expor as imagens de modo similar ao que se fazia com a cruz – onde foi sacrificado Jesus – destacando o conceito base que fundamenta a decisão: as imagens são para recordar a original e se parecer com ela (CURBELO; BERGATTA, 2012, p. 5).

Mas foi somente a partir do Concílio de Trento (1545-1563) que as imagens de santos começam a ser usadas de forma generalizada fora do território europeu, especialmente para aos processos de evangelização empreendidos pela Companhia de Jesus. Neste Concílio, realizado no contexto da Contrarreforma – movimento em resposta e oposição a Reforma Protestante – ficou decidido à importância de ensinar por parte do clero, o significado do rol de intercessores que tem os santos, além de confirmar e incentivar o culto as relíquias e o uso legítimo das imagens de santos (CONCÍLIO DE TRENTO, p. 136).



A companhia de Jesus, criada por Ignácio de Loyola em 1534, foi quem promoveu o uso das imagens de santos como instrumento pedagógico para a evangelização das populações ameríndias na América, bem como em outras partes do mundo, como na África e na Ásia, onde os jesuítas atuaram.

A introdução da iconografia cristã nas Missões Jesuíticas teve como objetivo comunicar e persuadir. Segundo Ahlert (2009, p. 283), “as imagens de santos, de Cristo e da Virgem causaram grande impacto no imaginário indígena”, visto que eles não costumavam cultuar divindades materialmente representadas. Para o guarani, a religião era inspirada na palavra “‘soñada’ por los chamanes y ‘rezada’ en prolongadas danzas rituales” (MELIÁ, 1988, p. 126).

De acordo com Ahlert (2012), algumas representações de santos estão presentes em todos os lugares nos quais a Companhia de Jesus esteve:

[...] como os santos da ordem (Santo Ignácio de Loyola, São Francisco Xavier, o patrono das Missões, Santo Estanislau Kostka, São Francisco de Borja, São Luiz Gonzaga, entre outros, devoções marianas (em especial Nossa Senhora da Conceição e de Loreto) os arcanjos (principalmente São Miguel), São José, os apóstolos, a Santíssima Trindade e Jesus Cristo em diversas passagens. (AHLERT, 2012. p. 50).

As repetições destas imagens em todo o território missioneiro evidenciam que os jesuítas tinham um “corpus” de imagens “por meio do qual os inacianos articulavam sua mensagem evangelizadora.” (Idem) Essa reiteração sistemática das imagens de santos pode estar relacionada ao aprendizado do catecismo: “[...] las imágenes reproducían sistemáticamente instantes diversos del dogma o del evangelio a los cuales respondía la advocación del templo, ofreciendo así al neófito la imágenes perene y palpable de lo aprendido cada día en el catecismo.” (PLÁ, 1975).

O grande número de Cristos ainda existentes confirma que eram usados para a catequese dos índios, visto que a imagem de Cristo servia para representar a redenção, um dogma capital da fé católica. O relato do padre Antônio Sepp sobre as imagens da igreja da Redução de São João Batista nos dá uma ideia de como eram organizados didaticamente esse “panteão” de santos:

O púlpito, de forma octogonal, apresenta nas primeiras quatro curvaturas (ou nichos?) os *quatro evangelistas*, e nas outras os quatro principais *doutores da igreja* (...) No altar-mor vê-se o padroeiro da povoação, *São João*, batizando



Cristo no Jordão; pouco mais acima o padroeiro da antiga redução, o *arcanjo São Miguel*, recalçando no inferno a Lúcifer; os lados inferiores ocupam *Santo Inácio e São Francisco Xavier*, os superiores, os dois príncipes dos Apóstolos, *São Pedro e São Paulo*, reproduzido em cores. O altar lateral do lado do Evangelho é consagrado a *Jesus, Maria e José*; do outro lado da Epístola a meu padroeiro *Santo Antônio*. (...) Veem-se dependurados nas paredes quadros de diversos santos. Nem tão pouco se esqueceram gravuras das horríveis chamas do inferno, para conservar os índios no santo temor de Deus e afastá-los do pecado. (1943, p. 226, grifo nosso).

As imagens de santos nas Missões tiveram diferentes usos. As de maior porte, entre um metro e dois de altura, eram colocadas em locais públicos, as de 0,60 a 0,40cm eram utilizadas em cultos públicos e domésticos, e haviam aquelas de poucos centímetros que eram de uso pessoal e muitas vezes estavam presas nas roupas, como amuletos. Os homens levavam as imagens de algum santo ao dirigir-se para cultivar dos campos, as levavam em viagem de comércio, nas vacarias e as instalavam em postos e capelas das estâncias distantes dos Povos. (CURBELO; BERGATTA, 2012, p.10)

De modo a sistematizar a análise das imagens, Ahlert (2012, p. 173) construiu as seguintes categorias na subdivisão das imagens de santos: invocações de redenção, de cura, de ordem climática, de guarida laboriosa, mediadoras e de amparo materno. Tal metodologia será empregada na interpretação das imagens citadas neste trabalho.

Como o objetivo da pesquisa é analisar as imagens missionárias de São João Batista e Santa Bárbara remanescentes no município de Santa Bárbara do Sul-RS, é necessário conhecer como elas são representadas na iconografia cristã e como foram representadas nas Missões Jesuítico-guarani. São João Batista pertence à categoria das imagens de invocação de redenção e Santa Bárbara à de ordem climática.

3. Representação de São João Batista

Conforme passagens bíblicas, São João Batista era primo de Jesus e, acima disso, precursor de Cristo. “Sua posição na história da redenção é muito peculiar, já que é considerado o último dos profetas e o primeiro mártir de Cristo.” (SCHENONE, 1992, p. 500).

Iconograficamente, pode ser representado como um menino, por vezes na companhia de Jesus², Zacarias e Isabel e como adulto sob a aparência de predicador e

² As pinturas que representam São João Batista brincando com Jesus são contestadas, pois Jesus e São João Batista nunca haviam se visto antes do batizado no Jordão. Sobre as representações da vida dos

asceta. Ambas as tipologias o mostram vestindo uma pele de animal, apertado na cintura por um cinto de couro, que deixa descoberto um ombro, os braços e as pernas.

Seus principais atributos são um cajado, que termina em uma pequena cruz, donde prede um estandarte com as inscrições “Ecce Agnus Dei” (Eis o cordeiro de Deus), e um cordeiro sobre o livro, às vezes segurando-o, em outros casos o livro está em seus pés, e uma concha. Segundo Ahlert (2012, p.185) “na tradição oriental, é comum a representação de São João Batista em forma de anjo”.

De acordo com Schenone (1992, p. 501), São João Batista é considerado protetor das pessoas que trabalham com o couro, também dos condenados a morte e dos cantores. Na América é protetor do gado ovino pelo cordeiro que o acompanha.

As celebrações em honra a São João Batista acontecem em 24 de junho, dia do seu nascimento e 29 de agosto o dia da sua decapitação.

De acordo com a lenda descrita na Bíblia, São João Batista era filho de Zacarias, sacerdote do templo, e de Isabel, prima da Virgem. Desde muito jovem, foi viver no deserto onde pregava e levava uma vida ascética, “suas vestes eram feitas de pelos de camelo, e um cinto de couro em volta dos rins, e o seu alimento era gafanhotos e mel silvestre” (MATEUS 3, 4-5).

Ainda segundo as narrativas bíblicas, começou a batizar as pessoas com as águas do Rio Jordão, onde seria procurado por Jesus Cristo para ser batizado. João Batista teria relutado, num primeiro momento: “-Sou eu que devo ser batizado por ti, e tu vens a mim?” (MATEUS 3, 14), mas depois de ouvir os argumentos de Jesus, batizá-lo-ia.

Em outra passagem, João Batista teria desafiado o Rei Herodes, em razão de seu casamento ilícito com sua cunhada Herodíades, sendo encarcerado e, posteriormente, degolado.

Chegou, porém, um dia favorável em que Herodes, por ocasião do seu natalício, deu um banquete aos grandes de sua corte, aos seus oficiais e aos principais da Galiléia. A filha de Herodíades apresentou-se e pôs-se a dançar, com grande satisfação de Herodes e dos seus convivas. Disse o rei à moça: Pede-me o que quiseres, e eu to darei. [...] Ela saiu e perguntou à sua mãe: Que hei de pedir? E a mãe respondeu: A cabeça de João Batista. Tornando logo a entrar apressadamente à presença do rei, exprimiu-lhe seu desejo: Quero que sem demora me dê a cabeça de João Batista. O rei entristeceu-se; todavia, por causa da sua promessa e dos convivas, não quis recusar. Sem

santos, ver SCHENONE, Hector. **Iconografía del arte colonial. Los Santos**. Vol. 2. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992.



tardar, enviou um carrasco com a ordem de trazer a cabeça de João. Ele foi, decapitou João no cárcere, trouxe a sua cabeça num prato e a deu à moça, e esta a entregou à sua mãe. Ouvindo isto, os seus discípulos foram tomar o seu corpo e o depositaram num sepulcro (MARCOS 6, 14-28).

A imagem de São João Batista foi muito representada nas reduções devido ao seu protótipo de ideal ascético. Vinculado a expansão do número de batizados entre os índios, constituía um elo profundo entre a simbologia expressa na vida de São João Batista e o objetivo dos missionários.

A história de vida dos santos era comumente usada como exemplo, como fica evidente no discurso que o Padre Antônio Sepp fez no templo de São Miguel antes de realizar a migração de mulheres e crianças para a recém fundada Redução de São João Batista:

Minhas caras filhas no Senhor, Deus e os vossos Superiores mandam-vos deixar esta terra e parentela e ir para um lugar distante. Emigremos, pois, para onde Deus nos chama, e nos foi adiante o glorioso *precursor de Cristo*, convidando-nos a segui-lo. Não julgueis que vos quero conduzir para o deserto da Palestina, solidão da Arábia ou para o ermo áspero e estéril que habitou *São João Batista*. (1943, p. 223, grifo nosso).

Na arte missioneira, analisaremos duas representações de São João Batista, uma do santo menino e outra dele adulto.

A figura 1 é uma imagem de feitio autóctone, cabelo, proporção corporal, feição e formato do rosto com biótipo guarani. Na mão, segura um cordeiro que se assemelha a uma capivara. Boca, nariz e olhos estão mencionados, mas não definidos. O mesmo ocorre com o cabelo, com a pele de animal que está vestindo e com os pés rigidamente ligados a uma base arredondada. Da mesma forma, acontece com o “carneiro”, que não tem enfatizado as suas formas, “seu aspecto é mais de um animal nativo, de pele-couro, empinando com vigor selvagem”. (AHLERT, 2012, p. 185). Peça esculpida em bloco único de madeira, com policromia (INVENTÁRIO IMAGINÁRIA MISSIONEIRA N° RS/91.0001.0067).

Figura 1 - São João Batista Menino (11cm x 5,5 cm).



Fonte: Museu Monsenhor Estanislau Wolski, Santo Antônio das Missões – RS.

Figura 2 - São João Batista (156 cm x 68 cm).



Fonte: Capela São João Batista, Santa Bárbara do Sul – RS.



Josefina Plá (1975) menciona “animais imaginários” que os indígenas atribuíam às imagens de santos. Segundo essa autora, essas estátuas evocam a mitologia indígena (que por outro lado, não existe na iconografia) e representam uma ousadia do artesanato indígena.

A figura 2 representa São João Batista adulto. A imagem apresenta uma figura masculina de corpo inteiro, posição frontal, cabeça ereta e cabelos longos, lisos unidos a barba. Tem o corpo semicoberto por uma veste decorada como se fosse uma pele de animal, presa a um só ombro e com aberturas esvoaçantes sobre os joelhos. Com o braço direito, segura um cordeiro - atributo mais característico - que está fitando o mestre. A mão esquerda está na posição de segurar, tendo o braço arguido como se estivesse apoiado em um bastão de pastor. Os pés estão fixos em uma base arredondada. Apresenta o biótipo guarani e devido à forma da talha, provavelmente, é de feito autóctone.³

O que estas duas imagens têm em comum é que são resultados de fenômenos de bricolagem. Ambas são de feito autóctone, devido à rigidez e ao estaticismo da forma, possui biótipo guarani e no caso da figura 1, a introdução de elementos presentes na realidade do indígena como a “capivara”, que substitui o cordeiro – atributo característico da representação de São João Batista – nos mostra a intervenção do guarani na estética da imagem.

Ahlert (2012, p. 171) destaca que algumas imagens “apresentam interferências marcantes no estilo e na iconografia, fazendo-se indicativas das práticas e concepções missionais. Fenômenos típicos de bricolagem, onde se deteve o olhar cuidadoso, na composição estética conceitual”.

Michel de Certeau afirma que o sucesso que colonizadores espanhóis tiveram com as etnias indígenas na América deve-se as táticas de bricolagem praticada por estes últimos:

[...] mesmo consentindo na dominação, muitas vezes estes indígenas faziam das ações rituais, representações ou leis que lhes eram impostas outra coisa, que não aquele que o conquistador julgava obter delas. [...] Supõe que à maneira dos povos usuários “façam bricolagem” com e na economia cultural

³ As informações sobre as características iconográficas e estilísticas da imagem missionária de São João Batista constam no Inventário da Imaginária Missionária nº RS/0001-0149, realizado pelos técnicos do IPHAN entre os anos de 1989-1993.



dominante, usando inúmeras e infinitesimais metamorfoses da lei, segundo seus interesses próprios e suas próprias regras. (CERTEAU, 2003, p. 39-40).

Muitas imagens missioneiras foram feitas por artesões indígenas, que num primeiro momento, imitavam os mestres europeus ou copiavam de modelos, como pinturas de gravuras, mas “consciente ou inconscientemente os artistas locais modificavam o que copiavam, assimilando todas as suas próprias tradições.” (BURKE, 2010, p. 25-26).

Nesse sentido, a imaginária missioneira pode ser considerada uma “releitura” ou uma “interpretação autóctone” da iconografia cristã num processo de tradução dos elementos simbólicos no contexto missional:

Considerando a singularidade das soluções encontradas pelos maestros e artesãos constata-se que as obras produzidas pelos indígenas não constituíram meras réplicas das europeias. Apresentam originalidade na medida em que 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. (AHLERT, 2015, p. 75).

Por isso, essas imagens são produto de bricolagem, ou seja, o indígena soube criar algo novo, utilizando soluções originais a partir do que lhe foi imposto: a iconografia cristã europeia.

3.1 Representação de Santa Bárbara

Outra imagem muito difundida nas Reduções foi a de Santa Bárbara. Famosa por ser defensora contra as tempestades, ela se tornou tão popular entre os missioneiros que a sua representação foi “apenas menor que a da Virgem Maria”. (AHLERT, 2012, p. 211).

A lenda de Santa Bárbara foi difundida no Ocidente por Santiago de la Vorágine, hagiógrafo dominicano, que viveu durante o século XI. Segundo essa lenda, Bárbara era uma jovem da Nicomedia que, por ser muito bela, Dióscuro, seu pai, a encerrou em uma torre. Convertida ao cristianismo, ela queria acrescentar uma terceira janela a essa torre, querendo, assim, simbolizar a luz da Santíssima Trindade. Seu pai,



por ser “pagão”, quis matá-la, tendo ela fugido para as montanhas, onde foi denunciada por um pastor.

Levada ao governador Marciano teria sido torturada e condenada à decapitação. Seu pai pediu autorização para poder matá-la pelas suas próprias mãos. Levou-a ao alto de uma montanha e a executou. No mesmo instante foi atingido por um raio. Por isso, Santa Bárbara é invocada durante as tempestades para dissipar as tormentas e espantar as descargas elétricas (SCHENONE, 1992).

Iconograficamente é representada como uma jovem ricamente vestida. Seus principais atributos são a torre com as três janelas (a Santíssima Trindade), a palma (do martírio que sofreu) e a custódia com a eucaristia (por causa de sua morte sem os sacramentos). Também pode ter canhões e armas de artilharia em seus pés (SCHENONE, 1992, p. 172).

Além de proteger contra as tempestades, Santa Bárbara seria protetora dos tocadores de sinos, pela prática de tocar os sinos das igrejas para afastar as descargas elétricas.

Outro protetorado refere-se à morte súbita e sem sacramentos, por isso que é representada portando a custódia com a Eucaristia. Da mesma maneira, é considerada defensora dos atiradores e fabricantes de fogos de artifício, razão pela qual se designa com o nome de Santa Bárbara a câmara onde se guarda a pólvora ou as munições, tanto nos barcos como nas fortalezas.

Seu culto se popularizou durante o século XV e foi difundido na América pela Ordem das Mercês. É comemorado o dia de Santa Bárbara a 04 de dezembro.

Por ser padroeira das tormentas, dos raios e dos artilheiros, teve grande difusão em zonas tropicais onde eram frequentes as tormentas. Segundo Affani (2002, p. 344) “en ella se acogieron antiguas divinidades guaraníes relativas a esos fenómenos naturales.”. A representação de Santa Bárbara, figura 3, que está em posse de particulares em Santa Bárbara do Sul-RS, mostra uma figura feminina com biótipo indígena que apresenta os principais atributos da santa. No topo da cabeça porta uma espécie de coroa de prata com onze feixes de raios e decoração de folhas e flores, este ornamento pode se referir a riqueza da jovem de Nicomedia, ou, ainda, como em outras imagens a presença do divino lembrado pela coroação. No lado direito da estátua, junto ao corpo, está seu principal atributo a “torre”, com janelas, grade e porta. Segura com a



mão direita um cálice (em vez da custódia com a Eucaristia) e com a mão esquerda segura uma palma de madeira.

A figura 3 “apresenta certo refinamento técnico com pregas e planejamento em movimentos harmônicos. Cabelos bem elaborados e feições delineadas com fisionomia suplicante”⁴ (INVENTÁRIO DA IMAGÉTICA MISSIONEIRA SOB Nº RS/0001-0148). A imagem foi confeccionada em vários blocos. Foi utilizado o sistema de encaixe para a mão direita, cotovelo, torre, palma e o cálice. Segundo Ahlert (2012, p. 98), “a talha das imagens em madeira podia variar conforme a técnica e o objetivo conferido à imagem”, podendo ser “esculpidas num bloco principal, com ou sem encaixes”.

Figura 3: Imagem de Santa Bárbara (90 cm x 34 cm).
Figura 4: Imagem de Santa Bárbara (15 cm x 17 cm).
Figura 5: Imagem de Santa Bárbara.



Fonte: Lauro Prestes Júnior, Santa Bárbara do Sul – RS.

Fonte: Aparício Silva Rillo, São Borja – RS.

Fonte: Museo de Santa Maria da Fe, Paraguai.

⁴ O olhar suplicante da imagem indica a expressão de emoções, pouco comum na imaginária missioneira de mão indígena.



Na figura 4, temos a miniatura da imagem da Santa, que está em posse de particulares no município de São Borja-RS, marcada pelo geometrismo e a rigidez da forma. Suas vestes caem absolutamente retas. Na mão direita está portando uma palma e na esquerda sustenta um ostensório. Nem os pés da santa são salientes, apenas sugeridos por linhas ovais na parte anterior da túnica.

A figura 5 representa uma imagem diferente das demais, mas, iconograficamente, apresenta os principais atributos da santa. No braço esquerdo, segura a torre e a palma. Na mão direita, levanta um cálice demonstrando “poder” para proteger seus atributos. Quanto ao estilo, a imagem possui características barroco⁵ devido à sensação de movimento, expressar emoções e ao refinamento técnico do planejamento.

4. A Noção de representação proposta por Roger Chartier e a Imaginária Missioneira

Entre as observações a respeito da noção de representação proposta por Roger Chartier⁶, acreditamos que o aspecto que mais se aproxima da iconografia cristã europeia seria o que refere a “tornar presente uma ausência”, que, neste caso, seriam as representações dos santos católicos, da virgem e de Cristo. Essas imagens são representações do “corpo ausente morto”, que está corporificado num corpo artificial da imagem que o santo teve em vida, isto é, o que Belting⁷ chama de “corpo virtual” em sua análise antropológica da imagem:

⁵ As principais características da escultura barroca são “a composição em diagonal as figuras retorcidas, a sensação de movimento a intenção de sugerir conflito, a teatralidade e o ímpeto dramático são elementos típicos da estatuária barroca.” (LOPEZ, 1995, p. 91).

⁶ O conceito de representações coletivas proposto por Chartier é delineado com o acúmulo de contribuição de vários autores. Sobre o diálogo que Chartier faz com Pierre Bordieu, Luis Marin, Nobert Elias, Michel de Certeau, entre outros, ver: CARVALHO, Francismar Alex Lopez de. **O conceito de representações coletivas segundo Roger Chartier.** Diálogos, DHI/PPH, v. 9 n.1, p.143-165, 2005.

⁷ Hans Belting (2005) ingressou no discurso antropológico com o tópico da imagem e morte, quando em 1995, participou de um colóquio dedicado ao significado da morte em diferentes religiões e culturas no mundo. Logo, ele entendeu que havia encontrado, por um acaso, um exemplo crucial para o entendimento da criação das imagens.



O corpo e o meio estão igualmente envolvidos no sentido das imagens em funerais, à medida em que é no lugar do corpo ausente do morto que são instaladas as imagens. Mas, essas imagens por sua vez, permaneciam na carência de um corpo artificial para ocupar o lugar vago do falecido. Aquele corpo artificial pode ser chamado de meio (não só material) no sentido que as imagens precisam de corporificação para adquirir qualquer forma visibilidade. Neste sentido, o corpo perdido é trocado pelo corpo virtual da imagem. (BELTING, 2005, p. 69).

O que Belting analisa nas imagens funerárias é o exemplo clássico que Chartier apresenta baseado nas antigas definições da palavra “representação” do Dicionário Universal de Furetière em sua edição de 1727:

Na primeira acepção, a representação é um instrumento de conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente substituindo-lhe por uma “imagem”, capaz de repô-lo em memória e de pintá-lo tal como ele é. Dessas imagens, algumas são totalmente materiais, substituindo ao corpo ausente um objeto que lhe seja semelhante ou não: tais como os manequins de cera, de madeira ou de couro que eram postos sobre a urna sepulcral monárquica durante os funerais dos soberanos franceses e ingleses. (CHARTIER, 1991, p.184).

Por outro lado, “a representação como exibição de uma presença” pode ser também aproximada da compreensão do gesto indígena que expunha as suas concepções anímicas na imaginária (CHARTIER, 1990, p. 20). Segundo Ahlert (2012, p. 46), “a imaginária missioneira foi construída pelo imaginário indígena”.

Carvalho (2005, p. 154) lembra que “a força da representação pode tentar persuadir de um poder, mas pode também dar a perceber a distância entre os signos exibidos e a realidade que eles não podem dissimular”.

Nesse sentido, podemos constatar que o índio missioneiro não consegue dissimular suas concepções anímicas frente à imposição do jesuíta de reproduzir uma iconografia cristã europeia nas Missões, sua expressividade autóctone está presente nas imagens que produz.

Os povos ameríndios da América do Sul sofreram uma violência simbólica com a imposição do catolicismo em decorrência do detrimento de sua cultura ancestral. No entanto, eles conseguiram através de suas representações fazer uma espécie de “bricolagem” do que lhe era imposto, ou seja, apresentaram na materialidade da imaginária a “realidade exterior percebida, tradução não reprodutora, e sim criadora” (AHLERT, 2012, p. 46).

Ao introduzir a iconografia cristã no espaço missional, os jesuítas tentam impor sua concepção de mundo social aos indígenas a fim de convertê-los a fé católica. O aparato cristão não se resumia somente a imagens de santos, mas também a outras áreas artísticas como o canto e a dança, que tiveram boa aceitação entre os guaranis, já que eram praticados em seus rituais.

Os loyolistas souberam usar as imagens de santos como forma de comunicação nos primeiros contatos com as populações indígenas e depois para persuadir, como observou Arsène⁸ (2010, p. 197), em viagem pelo Rio Grande do Sul, quando viu os artificios que os padres usavam para “fascinar” esses povos, narrou:

Senti uma grande piedade, pensando na condição miserável dos cristãos, cuja sorte se decide num Concílio de Trento ou na cela de um discípulo de Loyola, sobre este tema fundamental: todos os meios são bons para fascinar os povos! Mas de piedade, passei em seguida para indignação vendo santos de tamanho natural, cujos olhos móveis nas órbitas estavam destinados a verterem lágrimas de sangue! ... enquanto outros santos tinham por missão especial fazer sinais negativos ou de aprovação com a cabeça ou com as mãos (ARSÈNE [1833-34], 2010, p. 197).

Isso pode ser comparado ao que Chartier (1991, p. 185) chama de “as formas de teatralização da vida social”, quando este se refere ao Antigo Regime, visto que neste período era comum a ritualização das ações cotidianas nas cortes europeias e na própria Igreja Católica. O barroco foi usado para dar ênfase ao poder dos monarcas e no caso da Igreja acentuar a inspiração divina nas imagens de santos. O mesmo artifício pode ter sido utilizado nas reduções, já que os jesuítas são contemporâneos a este período e oriundos de uma Europa Absolutista. Dessa forma, os padres jesuítas poderiam ter criado a ambiência barroca para “evocar” o poder dos santos a fim de persuadir os indígenas.

A narrativa assombrada do viajante francês Arsène Isabelle (2010, p. 197) diante da constatação de como os padres usavam as “imagens” para persuadir, não só elas, mas todo um aparato que ia desde a arquitetura das igrejas até os rituais religiosos,

⁸ O viajante francês Arsène Isabelle inicia a sua excursão ao Rio Grande do Sul em 09 de novembro de 1833, iniciando sua viagem por Uruguaiana e seguindo em direção a São Borja. De acordo com Marília Conforto “esse viajante faz duras críticas aos portugueses e jesuítas, traz consigo da França ideias liberais e democráticas.” (2007, p.11) Isabelle não vê com bons olhos a presença e o feitio dos jesuítas na região, “esse viajante identifica instrumentos de dominação desta ordem religiosa sobre os guaranis”. (CONFORTO, 2007, p.12) Em muitas passagens de sua obra “Viagem ao Rio da Prata e ao Rio Grande do Sul. 1833-1834”, especialmente quando refere-se as Missões usa a ironia para ser enfático.



aproxima-se da conjectura de que os índios foram induzidos por uma “representação” de algo ausente que só existe na imagem que exhibe.

Entretanto, para Josefina Plá (1975) a parte interior oca das estátuas e mesmos os braços móveis não estariam ligados à suposição de que o jesuíta usava as imagens para aterrorizar os índios, mas porque as fizeram assim simplesmente para diminuir o peso, detalhe este importante quando se tratava de imagens que deviam ir a uma grande altura nos andores em procissões, gravitando sobre estruturas de madeira e formando parte da decoração.

Mesmo assim, o aspecto teatral da ambiência barroca tinha como objetivo principal “persuadir” o indígena. Havia uma amálgama de intenções, a do jesuíta que queria converter o indígena a fé católica usando as imagens didaticamente e a do índio que colocava nas estátuas elementos da sua imaginação ligada às suas concepções anímicas.

No caso do uso das imagens pelos jesuítas como forma de convencer o indígena à evangelização, de acordo com Chartier (1991, p. 185-186), “a representação transforma-se em máquina de fabricar respeito e submissão, num instrumento que produz exigência interiorizada necessária exatamente onde faltar o possível recurso à força bruta”.

No que se refere à apropriação dos bens culturais, Carvalho (2005, p. 157) enfatiza que “os bens são sempre produzidos segundo ordens, regras, convenções, hierarquias específicas”. No entanto, “a obra escapa a tais dependências justamente pelas diferenças de apropriação, socialmente determinadas de maneiras desiguais segundo costumes, classes, inquietações” (Idem) das sociedades produtoras.

Provavelmente, foi isso o que aconteceu na sociedade missioneira, os índios artesãos foram induzidos a produzir uma imaginária sob a imposição de determinadas regras e convenções do catolicismo introduzido pelos jesuítas e eram dependentes de códigos culturais pré-estabelecidos. No entanto, a imaginária criada pelo indígena apresenta as diferentes formas de apropriação socialmente determinadas pela cosmovisão guarani.

5. Representação Indígena nas imagens de São João Batista e Santa Bárbara



A imaginária missioneira foi inspirada na iconografia cristã europeia e modelada por mãos indígenas. Representa o encontro e a fusão de culturas tão diversas, que expressam o êxito desta experiência singular. É o que Pompa (2012, p. 110) chama de “tradução”, ou seja, “a percepção e a devolução para o outro da nova realidade colonial e missionária”.

Nas reduções, os escultores eram chamados de “los hacedores de santos”. Para o indígena, era um ofício de condição xamânica, porque consistia “en evocar en un tronco de árbol y más tarde em la roca las figuras de un poder superior” (SUSTERCIC, 1993, p. 158), capaz de produzir para quem o contemplasse a experiência com o sagrado.

Para Sustersic (1993, p.159), os “hacedores de santos” tinham por objetivo com suas imagens exaltar tudo que poderia aparecer como signo de assombro e poder. Na imagem de São João Batista (figura 2), podemos perceber este “poder de assombro”, que Sustersic (1993, p. 159) se refere. A imagem do santo parece exaltar uma presença que domina todo o ambiente. É provável que os indígenas ficassem impactados com uma imagem em tamanho natural que os observava de modo inquisidor.

No caso das imagens de Santa Bárbara, o exagero nos atributos, como a torre, seria, segundo Sustersic (1993 p. 160), para responder “a la misma exigencia de destacar los símbolos de poder simbólico-mágico-visual”. Na figura 5, podemos constatar na imagem de Santa Bárbara o exagero com os atributos e a imagem carrega a torre como se a protegesse. Assim, ela exala poder ao mesmo tempo em que protege seus atributos.

Nesse sentido, se a teoria de Sustersic (1993, p. 158-159) estiver certa, algumas imagens missioneiras podem ter sido feitas para amedrontar e demonstrar o poder dos santos aos indígenas, mas não como Arsène Isabelle (2010, p. 197) suspeitava que os jesuítas houvessem induzido os artesãos a confeccionarem imagens em tamanho natural que vertiam sangue e poderia fazer sinais afirmativos ou negativos com as mãos para “fascinar” os povos ameríndios, pelo contrário, seriam os próprios índios artistas que exploravam “la psicología humana los resortes de la admiración y del asombro para revestir de poder visual sus criaturas plásticas” (SUSTERSIC, 1993, p. 159), a fim de afirmar o seu poder xamânico aos crentes. Segundo Pompa (2012), havia uma disputa de poder entre os xamãs e os padres dentro das reduções. Algumas práticas xamânicas como o poder de cura, foram incorporadas pelos padres jesuítas.



Ainda assim, conforme Chartier (1991, p. 185), as imagens de santos apresentam uma forma de teatralização do mundo social, ou seja, as estátuas missioneiras não representam nada além da imagem que exhibe, mesmo tendo sido feita pela intenção do padre jesuíta ou pelo índio “hacedor de santos”.

Para o indígena, a imagem de santo não tinha a função de interceder com “Deus”. Eles acreditavam que o santo é um ser que tem alma, que está vivo e tem consciência, até mesmo inteligência. De acordo com o antropólogo Schaden⁹ (1974, p. 140), o aspecto mágico de culto aos santos foi o único assimilado pelos guaranis: “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”.

O indígena transpôs nas imagens de santos a sua representação anímica vinculada à materialidade da estátua, ao cedro do qual emergiu. Por isso, os primeiros missionários acreditavam que os índios artesões poderiam “converter un palo en hombre” (SUSTERSIC, 1993, p. 158).

Nas reduções, o animismo tornou-se rito incorporado. As imagens de santos acompanhavam o indígena em toda a sua prática cotidiana:

[...] van como procesión a su trabajo de campo llevando consigo algún santo em sus andas, que por lo común es San Isidoro 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 le hace otra comida para medio día. (MELIÁ, 1988, p. 212).

De acordo com Affani (2002), os usos e funções das imagens de santos contribuíram para a ritualização da vida cotidiana missioneira.

O que faz da imaginária missioneira diferente de todo o resto da arte colonial é o processo que Affani (2002) chama de “inculturación”¹⁰ e Pompa (2012) de “tradução”¹¹

⁹ Os trabalhos de Egon Schaden (1969 [1964], 1974 [1962], 1989 [1962]) sobre os três grupos de guaranis por ele estudados (os Nandéva, os Mbüá e os Kayová) inserem-se na problemática relativa a aculturação e a mudança cultural característica da investigação etnológica nas décadas de 50 e 60. (POMPA, 2003, p. 102-104). Apesar de realizados em uma época posterior as Missões, os trabalhos de Egon Schaden podem nos dar uma ideia de como poderia ter sido a relação dos indígenas com as imagens de santos. Na obra “Aspectos fundamentais da cultura guarani. São Paulo: Edusp, 1974”, ele descreve como era essa relação.

¹⁰ Affani (2002, p. 330) usa o termo “inculturación” como sendo a inserção da mensagem cristã em uma cultura dada, sem destruí-la, integrando os novos valores a essa cultura nas quais muitos dos próprios terminam enfatizando-se em contato com o cristianismo. O exemplo clássico dessa aculturação é a adoção do termo Tupã como Deus cristão.



da iconografia cristã para a cultura indígena. Os indígenas puseram elementos que os caracterizavam na estatuária. O biótipo guarani nas imagens de santos e os atributos ligados à realidade do indígena são exemplos frequentes desse processo de bricolagem. Todos esses elementos podem ser percebidos na imagem de São João Batista menino (figura 1). Um indiozinho e o carneiro, principal atributo do santo, foi substituído por uma “capivara”, um animal simbólico na relação do índio com a natureza.

Outro aspecto inconfundível da imaginária missioneira de “mano indígena” é a rigidez, a geometrização das formas e o estaticismo, conforme fica evidente na talha da imagem de Santa Bárbara (figura 4).

Essa interferência indígena na estética das imagens e nos atributos que elas portam está intrinsecamente ligada à alma totêmica expressa em suas representações:

Es notable en ellas una presencia y actitud casi totêmica que se registra en su tendencia a la frontalidad, simetría, geometrización de las formas, volumetría y cierta exageración de los atributos que muchas veces llevan consigo, características que ortogan a las imágenes cierto hieratismo, todo muy relacionado con la mentalidad que las gestó en su mayoría. (AFFANI, 2002, p. 343).

Uma das características marcante da escultura missioneira é a preferência por um tipo de material específico ligado a força totêmica ancestral outorgada à árvore de origem. De acordo com Affani (2002, p. 346), a explicação para a preferência pelo cedro, para a realização da maioria das imagens se deve ao fato de que para os guaranis “el cedro es árbol del que fluye la palabra (‘el árbol de alma dócil’)”. E mais, a frontalidade, volumetria e a verticalidade da escultura missioneira deixa evidente a recordação da árvore que emergiu.

Nas cinco imagens que analisamos neste trabalho, é possível constatar o que Brasinalva Susnik (1994 apud AFFANI 2002, p. 343) chamou de “guaranização dos

¹¹ Cristina Pompa defende a ideia de “tradução” como o processo de construção de um plano de mediação intercultural, no qual a alteridade encontra um sentido e um valor.” (2012, p.103). Segundo ela é necessário correr riscos de usar as terminologias “mediação” e “interculturalidade”, projetadas no período colonial e já ultrapassadas na historiografia, para poder fazer uma leitura satisfatória do fato histórico “evangelização dos índios” usando estes termos para se ter um conhecimento melhor da história indígena.



santos”¹², visto que nestas representações de São João Batista e Santa Bárbara fica evidente aspectos da cultura guarani registrados na estética das imagens.

Em síntese, a imaginária missioneira seria o resultado do encontro de culturas, é a “tradução” da iconografia cristã feita pelo indígena. A amálgama desta tradução com os preceitos do animismo criou uma arte diferenciada e complexa.

6. Considerações Finais

Concluiu-se com essa pesquisa que as imagens de santos produzidas nas Missões Jesuítico-guarani tinham significados diferentes tanto para os padres jesuítas quanto para o indígena.

O índio missioneiro soube representar a sua sensibilidade e as concepções anímicas na imaginária, ao ponto de criar um novo estilo artístico: o missioneiro. E, como sugere o pesquisador de arte argentino Adolfo Luis Ribera (1985 apud SUSTERSIC, 1993, p. 158), a imaginária missioneira não pode ser confundida com nenhuma escultura procedente de outra parte do mundo, independente dos estilos que a influenciaram, ela é altamente original.

Em suma, os índios conseguiram lograr êxito, uma vez que, mesmo sem ter a intenção de criar algo novo, fizeram da imaginária o testemunho de uma experiência única ocorrida nos confins da América.

Referências Bibliográficas

AFFANI, Flávia. La imagería de las Misiones jesuíticas de guaraníes: aspectos iconográficos distintivos, análisis estadísticos y comparación con La imagería andina. In: MELIÀ, Bartolomeu (ed.). **Historia inacabada, futuro incierto**. VIII Jornadas Internacionales sobre las Misiones Jesuíticas. Asunción: CEPAG, 2002, p. 357-391.

AHLERT, Jacqueline. **Remanescentes Missioneiros na estatuária**. In: Coleção História Geral do Rio Grande do Sul. Povos Indígenas. Coordenação de Nelson Boeira e Tau Golin. Passo Fundo: Méritos, 2009.

¹² O termo “guaranização dos santos” refere-se aos elementos ligados a cultura guarani que podem ser identificados na imaginária missioneira, como o biótipo indígena das imagens ou, ainda, animais da fauna local acoplados aos santos substituindo outros representados pela iconografia cristã, como a troca do cordeiro pela “capivara” na representação de São João Batista (figura 1).



_____. **Estátuas andarilhas as miniaturas na imaginária missioneira**: sentidos e remanescências. Tese (Doutorado). Porto Alegre: PUCRS, 2012.

_____. **Imaginária Missioneira**: Representações de um processo histórico complexo. Revista Domínios da Imagem, Londrina, v. 9, n. 17, p. 65-85, jan./jun. 2015.

BAPTISTA, Jean. **A visibilidade étnica nos registros coloniais**. Missões Guaranis ou Missões Indígenas? In: BOEIRA, Nelson et. al. Povos Indígenas. Passo Fundo: Méritos, 2009. V. 5 (Coleção História Geral do Rio Grande do Sul).

BELTING, Hans. **Por uma antropologia da imagem**. Tradução Jason Campelo. Revisão técnica Roberto Conduru. London: Secker and Warburg, 1989. Ano 6, volume 1, numero 8, julho 2005.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Edições Paulinas, 1976.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. 3ª reimpressão. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2010.

CARVALHO, Francismar Alex Lopes de. **O Conceito de Representações Coletivas segundo Roger Chartier**. Diálogos. DHI/PPH/UEM. V. 9, n.1, p.143-165, 2005.

CERTEAU, Michel de. **Fazer com**: usos e táticas. In: A invenção do cotidiano. 1. Artes de fazer. 8ª edição. Petrópolis: Vozes, 2002.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. **O Mundo como Representação**. Revista Estudos Avançados. São Paulo, v. 5, n.11, jan./abr. 1991.

CONCÍLIO DE TRENTO. Disponível em:
<<http://www.emym.org/articulos1/conciliodetrento.pdf>>. Acesso em 15: jan. 2016.

CONFORTO, Marília. **A palavra que constrói imagens**. A província de São Pedro no texto A. Baguet e Arsène Isabelle. Revista História, Imagem e Narrativas. nº 5, ano 3, setembro/2007. Disponível em: <<http://www.historiaimagem.com.br>>. Acesso em: 27 mar. 2016.

CURBELO, Carmem; BREGATTA, Luis. **Imágenes Multiculturales, origem, significado y uso de imaginería jesuítico misionera a partir de um enfoque interpretativo**. Estudios Historicos- CDHRPyB-Ano IV- Diciembre 2012- nº9 - ISSN:1688-5317. Uruguay. Disponível em:
<<http://www.estudioshistoricos.org/edicion9/eh0908.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

INVENTÁRIO DA IMAGINÁRIA MISSIONEIRA IPHAN/UNESCO- Santa Bárbara nº RS/89-0001-O148 e São João Batista nº RS/89-0001-O148.



ISABELLE, Arsène. **Viagem ao Rio da Prata e ao Rio Grande do Sul**. 1833 – 1834. Brasília: Senado Federal, 2010.

LOPEZ, Luiz Roberto. **Sinfonias e Catedrais**: representação da história da arte. Porto Alegre: Universidade UFRGS, 1995.

MELIÁ, Bartolomeu. **El guarani conquistado y reducido**: ensayos de etnohistoria. Asunción: Biblioteca Paraguaya de Antropología - CEUADUC, 1988.

PLÁ, Josefina. **El Barroco Hispano-Guaraní**. Asunción: Editorial del Centenario. S.R.L, 1975. (Segunda Parte – La obra). Disponível em: <<http://www.bvp.org.py>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

POMPA, Cristina. **Religião como tradução**: missionários, Tupi e Tapuia no Brasil Colonial. Bauru, SP: EDUSC/ANPOCS, 2003.

_____. Religião como tradução: dizer mítico e fazer ritual na evangelização dos índios. In: RODRIGUES, Luiz Fernando Medeiros; HARRES, Marluza Marques (Orgs.). **A experiência missioneira**: território, cultura e identidade. São Leopoldo: Casa Leiria, 2012.

SANTOS, Maria Cristina dos; BAPTISTA, Jean Tiago. **Reduções jesuíticas e povoados de índios**: controvérsias sobre a população indígena (séc. XVII-XVIII). Revista História UNISINOS, v. 4, n. 2, jul./dez. 2007.

SCHADEN, Egon. Aspectos fundamentais da cultura guarani. São Paulo: Edusp, 1974.

SCHENONE, Héctor. **Iconografía del arte colonial**. Los Santos. Vol. 2. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru: Edusc, 2007.

SEPP, Antônio. **Viagem às Missões Jesuíticas e trabalhos apostólicos**. São Paulo: Martins, 1943.

SUSTERCIC, Bozidar Darko. Imaginería y patrimonio mueble. In: ICOMOS-UNESCO. **Las Misiones jesuíticas del Guayrá**. Buenos Aires: Manrique Zago, 1993.

Recebido em: 01/05/15. Aprovado em: 23/05/16.