
*São Miguel Marangatu: representações da
circularidade cultural e humana no contexto
das Missões Jesuíticas da Província Paraguaia*

*St. Michael Marangatu: representations of cultural
circularity and human in the context of the Jesuit
Missions of the Paraguayan Province*

*Jacqueline Ahlert**

Resumo: As representações escultóricas de São Miguel Arcanjo, provenientes das doutrinas jesuíticas da Província Paraguaia (sécs. XVII-XIX), são analisadas neste artigo nas perspectivas histórica, simbólico-iconográfica e estética como representativas dos processos de circularidade cultural e técnica entre os preceitos indígenas e cristão-jesuíticos, bem como adentram os processos de remanescência do acervo de cultura material missioneira, como indicativas da circularidade de grupos de indivíduos que conjugaram aspectos da formação social híbrida da América Meridional.

Abstract: The sculptural representations of St. Michael the Archangel, from the Jesuit doctrines of the Paraguayan Province (XVII-XIX century), are analyzed in this article in its historical perspective, symbolic-iconographic and aesthetic as representative of cultural circularity and technical procedures between indigenous and christian-jesuit precepts, as well as, entering the remanence processes of missionary material culture acquis circularity of indicative as groups of individuals that shaped aspects of hybrid social formation of South America.

Palavras-chave: Doutrinas jesuíticas da Província Paraguaia. Circularidade cultural. Representações de São Miguel Arcanjo.

Keywords: Jesuistical doctrines of the Paraguayan Province. Cultural circularity. Representations of St. Michael the Archangel.

* Doutora em História Ibero-Americana pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Professora no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo (UPF). Pesquisadora no Programa de Pesquisas Interdisciplinares da Região Platina Oriental e pesquisadora responsável pelo inventário do acervo de estatuária missioneira no Laboratório de Cultura Material e Arqueologia (Lacuma/PPGH-UPF). *E-mail:* ahlert@upf.br

As representações imagéticas remanescentes das doutrinas fundadas em princípios do século XVII, na Província Paraguai, por religiosos da Companhia de Jesus, junto com um variado conjunto de etnias indígenas e com a predominância de guaranis, constituem um acervo de cultura material indicativo dos processos de ressignificação religiosa, apropriação de técnicas e simbologias, bem como de circularidade cultural entre os preceitos religiosos indígenas e inacianos. Perpassando o século XIX, as imagens acompanharam a movimentação de inúmeros grupos missionários, remanescendo como referências em coleções de museus no interior do Rio Grande do Sul e do Uruguai, afora os espaços expositivos nas adjacências dos antigos *pueblos*.

Este artigo volta-se à iconografia de São Miguel Arcanjo como meio de elucidação desse complexo conjunto de processos histórico-estético-culturais. Considera-se, inicialmente, as ressignificações acomodativas, em termos linguísticos e estéticos, que a iconografia sofreu nas doutrinas, como circularidade conceitual e cultural, na perspectiva desenvolvida por Ginzburg, como “influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica” (2006, p. 13) e posteriormente, sua remanescência, alusiva à circularidade dos grupos de missionários, somada à carga ontológica de sua presença e atuação.

São Miguel Marangatu

São Miguel foi o arcanjo mais representado nas reduções. A devoção a ele era comum a todas as doutrinas jesuíticas no Paraguai, havendo, em cada uma delas, uma congregação dedicada ao arcanjo. Tal configuração foi introduzida pelos padres e, gradualmente, acolhida pelos indígenas. Seus potenciais bélicos estiveram voltados contra “as forças demoníacas”, muitas vezes manifestas em práticas milenares consideradas *pagãs* e, posteriormente, apropriadas pelos missionários, contra inimigos históricos, como os bandeirantes, os portugueses e os luso-brasileiros.

Miguel era considerado o chefe dos exércitos celestiais. Seu nome foi dado a caciques, povoados, estâncias, postos, capelas, entre outros. É mencionado na Bíblia como o “Grande Príncipe” e, na iconografia, cristã aparece lutando contra os “anjos do mal”:

Ao final dos tempos, aparecerá Miguel, o grande Príncipe que defende os filhos do povo de Deus. E então os mortos ressuscitarão. Os que fizeram o bem, para a Vida Eterna, e os que fizeram o mal, para o horror eterno. (DANIEL, 12:1).

Houve uma grande batalha no céu. Miguel e seus anjos lutaram contra Satanás e suas legiões, que foram derrotadas, e não houve lugar para eles no céu. Foi precipitada a antiga serpente, o diabo, o sedutor do mundo. Ai da terra e do mar, porque o demônio desceu a vós com grande ira, sabendo que lhe resta pouco tempo. (APOCALIPSE, 12:7).

O Concílio de Trento reforçou o culto ao anjo guerreiro, sendo que “simbolizava o triunfo da Igreja Católica [...], Deus conferiu-lhe poderes extraordinários para a salvação das almas, dotando-lhe [sic] de bravura e fidelidade”. (BOFF, 2005, p. 145). Tudo indica que esse conjunto de qualidades operaria de modo imprescindível no imaginário dos *loyolistas*, posto que se consideravam emissários do Criador. Entendiam ser uma “legião de soldados de Deus”, sendo a América um espaço a ser conquistado para manutenção da hegemonia católica ameaçada pelos avanços do protestantismo. (RAMINELLI, 1996).

A longa empreitada de catequizar os ameríndios (e populações nativas de outros continentes) fazia parte das razões pelas quais a Companhia de Jesus havia sido criada. Diferentemente de outras que a haviam antecedido, a Ordem do Jesuítas nasceu na modernidade e com isso a exploração da retórica e o sentido pragmático estiveram condensados em sua didática.

No entanto, em solo americano, inevitavelmente, a compreensão da hierofania miguelista sofreria alterações, como o neologismo¹ São Miguel *Marangatu*.

A associação com aves, possivelmente, foi a causa do acréscimo da palavra *marangatu* aos anjos em tempos coloniais. “Que coisas são os anjos?”, pergunta-se no catecismo de Montoya, “*Mbae marangatu eté*”, diz a resposta (em 1637). Dessa forma, nomes de seres alados da glória ocidental não chegaram a ser traduzidos, ganhando apenas o acréscimo *marangatu*. No século XX, entre os guaranis, *marangatu* designava os espíritos bem-aventurados que alcançavam a plenitude espiritual e também aves migratórias como o guará, de modo que denomina seres capacitados de ir e vir da morada dos deuses. (BAPTISTA, 2009, p. 139).²

O Padre Dobrizhoffer escreveu, em 1783, desde a sua ótica interpretativa, que *Ñande Rey marangatu* significava nosso bom e santo rei, “pois *Ñande* em guarani denota nosso. A voz *marangatu* significa bom ou santo, por isso agregaram a todos os santos a que imploram, o epíteto *marangatu*”. ([1763], 1967, p. 122).

A devoção às imagens sacras e sua difusão entre os ameríndios vinculam-se de forma direta a um problema linguístico. A produção de neologismos contou com a participação efetiva dos índios na sua elaboração. A criação de uma língua especificamente missional atendeu mais do que a uma demanda de comunicação entre missionários e nativos, supriu parcialmente a desintegração da diversidade étnica. Afora esses fatores, os *loyolistas* sabiam que a linguagem caracterizaria a identidade das doutrinas. (BAPTISTA, 2009). Foi o idioma guarani o fundamento da tradução dos preceitos católicos, o que para as outras etnias deveria fundar um problema a mais, visto as crenças e nomenclaturas terem passado por dois filtros até serem, ou não, assimiladas por eles.

Concorda-se com Baptista (2009) quando afirma que o método linguístico de tradução empregado pelos missionários obedece à lógica da semelhança. Alguns termos podiam ser traduzidos pela analogia. Na falta desses eram gerados novos verbetes, os neologismos, com significados simbólicos específicos daquele contexto.

A circularidade de concepções simbólicas estendeu-se ao campo da representação imagética, sobretudo daquela expressa em escultura de madeira, onde certa autonomia religiosa e estética esteve catalisada na figura de São Miguel Arcanjo. Nessas, desvios iconográficos e estilísticos ratificam um universo de escolhas.

Aspectos das representações escultóricas missionárias

Desde a Idade Média, a iconografia, no âmbito dos seus fins utilitários, teve sua função dramática ou evocativa acrescida de didática, no que tange à pintura, chamar-se-ia de função pictográfica, segundo Gombrich (2012). Essa deveria servir aos leigos iletrados para atingir os mesmos propósitos que servia aos clérigos a leitura.

O Padre Antonio Sepp, em fins do Seiscentos, acentuou a estratégia de “despertar-lhes e gravar-lhes com o aparato litúrgico exterior uma inclinação interior para com a religião cristã”. (1943, p. 141). A força mitológica e alegórica das representações imagéticas contribuiu à adesão

dos indígenas à vida nos povoados missionais. Introduzidas desde as missões volantes, as imagens de santos, da Virgem e de Cristo foram protagonistas da cenografia catequizadora.

Nas doutrinas paraguaias – como foi comum às outras –, esculturas, pinturas, gravados, etc. – somados à persuasão através da música, estiveram entre os recursos principais de aproximação material, religiosa e sociocultural entre religiosos e missionais, não apenas nos primeiros contatos, como também no decorrer do processo de “redução” da vida em *pueblos* e a ritualística cristã.

Desse modo, as representações iconográficas foram, primeiramente, instrumentos de comunicação persuasiva e, logo que foram apropriadas, suportes de expressão do sincretismo religioso e estético, e como construções híbridas, expressão da conformação dos imaginários jesuítico e indígena.

As imagens da Virgem, de Jesus, de anjos e santos estavam presentes no interior das igrejas, em retábulos e altares, sob a forma de pinturas e esculturas; no exterior, talhadas em pedra grés e expostas em nichos do edifício; nas capelas, internas ao povoado e nas capelas-posto, nas áreas de cultivo e criação pecuária; nas celebrações e procissões; nos altares e oratórios de hospitais e cotiguaçus; na casa de famílias extensas e nucleares, no formato de estampas, medalhas e esculturas e as de uso individual, sinalizando um fenômeno muito expressivo, presente em todo espaço missioneiro, além de constituírem uma espécie de identidade no transcurso da mobilidade colonial.

Recai sobre a arte missioneira a alcunha do barroco, no entanto, apesar de a ordem jesuítica haver sido criada no cerne da idealização da didática barroca como linguagem persuasiva adequada à catequização, alguns subsídios indicados pelo Concílio de Trento tiveram de ser adaptados à filosofia e à estética loyolistas, de modo que os excessos ornamentais do estilo foram suavizados, como se percebe na comparação dos templos jesuíticos com os franciscanos, por exemplo. Como elaboração plástica, Sustercic (1975, p. 54),³ afirma que o estilo barroco alcançou as doutrinas paraguaias somente com a chegada de José Brasanelli, arquiteto, pintor e escultor que trabalhou nos *ateliês* missioneiros de 1691 até 1728.

Para o autor, a introdução dos jesuítas centro-europeus, em 1691, iniciou uma etapa de grandes mudanças artísticas nas doutrinas jesuítico-guaranis, colocando em crise a fase escultórica anterior, que havia

alcançado um notável estilo próprio. Entretanto, essa reforma que, primeiramente, questionou e rebateu a arte local, teria se ajustado e se integrado gradualmente à cultura indígena-missionária. Sustercic ratifica que, a partir da chegada de Brasanelli, nada do produzido nas doutrinas jesuíticas ficou alheio ao seu trabalho ou à sua influência.⁴ Suas obras arquitetônicas, somadas às esculturas que lhe são atribuídas, proporcionariam um panorama que permite seguir uma trajetória estilística na estatúria missionária, comportando a produção realizada nos Trinta Povos durante os 159 anos de administração jesuítica e após a expulsão da Ordem, em 1768-1769.

No último terço do Setecentos, inicia um período constituído por imagens que combinam a memória das técnicas e iconografia jesuítica com o novo panteão de santidades das diferentes ordens religiosas que assumem os povoados missionários e, posteriormente, pela produção autônoma dos santeiros, desenvolvida, principalmente, no atual Paraguai. Esse último período já abrange uma nova imaginária, decorrente da circulação e construção de outro repertório e de novas demandas.

A administração eclesiástica dos trinta povoados ficou sob a responsabilidade de três ordens religiosas: Franciscana, Dominicana e Mercedária. Dificilmente, os novos curas teriam se encarregado com entusiasmo do projeto jesuítico e, certamente, não assumiram a didática dos inicianos. No Paraguai, logo após a saída dos jesuítas, grande parte dos artesãos, chamados *mba'ekuaáva* (“conhecedores de fazer bem as coisas”, “qualificados”) ou *santo apoháva* (“fazedores de santos”), abandonaram as reduções e se disseminaram pela Região Oriental, instalando-se às margens dos *táva*⁵ como “índios livres”. (ESCOBAR, 2008, p. 32).⁶

Em fins do século XVIII, encontravam-se funcionando poucas oficinas. Houve, nesse tempo, uma forte produção *santeira* realizada fora do formato reducional missionário. Essa nova imaginária já estava contaminada pelos repertórios iconográfico e estético das ordens religiosas introduzidas, como substitutas dos loyolistas.

A conjectura de um estilo passível de classificação cronológica para a estatúria missionária não desconsidera a existência paralela de uma produção sobreposta, expressa, principalmente, nas imagens de uso particular.

Foram frequentes as referências à capacidade imitativa do guarani aplicada ao desenho, à pintura e à escultura. Segundo observação corrente dos jesuítas, “se lhes puseres nas mãos alguma figura ou desenho, verás daí a pouco executada uma obra de arte”. (SEPP, 1943, p. 234).⁷ Observando o lugar da arte na estruturação sistêmica da redução e a formação de gerações de artesãos, no decorrer dos séculos, se verá que foi incidindo uma maior liberdade criativa. Após conhecer a técnica, presumivelmente, foi possível manipulá-la dentro dos limites possíveis de produção das oficinas.

As representações iconográficas de São Miguel Arcanjo

No que abrange a estatuária missioneira, de maneira geral, à medida que a representação diminuiu seu tamanho, abrandam-se os atributos tradicionais do ícone, os ornatos, os planejamentos e os gestos amplos, característicos do estilo barroco.

Algumas talhas permitem divisar os protótipos barrocos de que receberam influência ou inspiração (Figuras 1 e 2). Outras rompem com tal padrão (Figura 3), libertam-se do cânone e manifestam a sensibilidade indígena, que endurece os panos criando ângulos no lugar das curvas, contidos em seus voos aproximados da estrutura corporal do personagem e conectados ao tronco de cedro que foi sua base. O resultado é uma estrutura simultaneamente complexa e simétrica, mais atenta aos valores da forma do que ao teor da expressão.

Os principais elementos do cânone que identificam o arcanjo são suas vestes de general (corpete e saiote), uma espada ou lança, o uso de sandálias (raramente botas), cabelos longos, fisionomia jovem e asas. Tendo o diabo derrotado sob seus pés, ocasionalmente, traz também uma balança na mão esquerda (Figura 1).

Esse arranjo foi, em grande parte, inspirado na luta travada por Miguel e seus anjos contra o demônio, descrita na Bíblia Sagrada, constituindo uma tradição iconográfica, “geralmente de feição Medieval, Renascentista, Maneirista e Barroca, raramente Rococó”. (CAMPOS, 2004, p. 104).

Mais raras e ausentes no espaço missional são as imagens em que o arcanjo aparece como “Pescador de Almas”, aquele que faz a psicostasia (pesagem das almas) e a psicagogia (evocação ou condução das almas), ou seja, o que media a passagem das almas da Terra, ou do purgatório, para o paraíso.

Figura 1 – Imagem de São Miguel Arcanjo, 142cm



Fonte: Catedral de Encarnación – Paraguai.
Foto: Jacqueline Ahlert

Figura 2 – Imagem de São Miguel Arcanjo, 116cm



Fonte: Acervo do Museu das Missões, São Miguel – RS.
Foto: Jacqueline Ahlert



Figura 3 – Imagem de São Miguel Arcanjo com cocar, 103cm

Fonte: Acervo do Museu Gaúcho da Força Expedicionária, São Miguel – RS.
Foto: Jacqueline Ahlert

Correspondendo à representação do arcanjo guerreiro, a estatuária de origem missioneira relativa a São Miguel abrange, de modo geral, as seguintes características iconográficas: fisionomia jovem, cabelos ondulados, longos ou médios, caindo nos ombros. Braço direito curvado para frente e para o lado esquerdo; apresenta-se em pé, em posição de movimento, com as pernas flexionadas, estando o joelho direito mais flexionado e próximo da cabeça do demônio, enquanto a perna esquerda avança de modo a deter o tronco do personagem. Corpete ajustado ao longo do corpo, terminando em saia esvoaçante que nem sempre acompanha o movimento que o corpo exerce. Pés calçando sandálias, com detalhes talhados e incrustados na parte superior do cano, com os dedos à mostra. Rosto ovalado, boca pequena e nariz aquilino.

A similaridade entre as imagens sugere a circularidade das influências entre as oficinas missioneiras, quer através do movimento de artesãos especializados, quer por meio de estampas ou exemplares em miniatura que deveriam servir de modelo aos artífices.

Sabe-se que, por vezes, ficava a cargo dos padres a elaboração de componentes mais complexos das esculturas, como mãos e cabeça, ou ainda, de artífices especialistas nessas partes – rostos, membros, cabelos –, o que evidencia uma produção em série e a circulação dos executores e dos jesuítas monitores, ocasionando uma uniformização parcial dentro da diversidade. Chegavam às Missões, também, porém mais raramente, fragmentos de imagens importados da Europa, para serem acoplados às estátuas. (PLA, 1975).

Além dos artistas itinerantes, outro aspecto que resultava em ícones semelhantes nos povoados era a repetição de alguns modelos, como gravuras e ilustrações europeias, das quais se utilizavam vários artesãos para as suas composições. Além dos exemplares de São Miguel aqui expostos, encontram-se, no México, na *Puebla de los Angeles*, gravações similares às executadas na região dos Trinta Povos. No Museu de Luján (Buenos Aires), há uma imagem de Santo Inácio de Loyola com traços comuns à imagem do mesmo santo que está no Colegio del Huerto, em Santa Fé. Também em Buenos Aires, o Museu de Arte Hispano-Americana Isaac Fernández Blanco abriga a imagem de um anjo análoga a outro, componente do acervo do Museu das Missões, em São Miguel – RS. Os padres solicitavam com frequência aos seus superiores o envio de livros de arte, mas careciam de modelos diretos para cópia. Sobretudo da Itália, eram encaminhadas pequenas imagens feitas de barro cozido,

modelos de tamanho reduzido, depois ampliados nas oficinas. Sobre essa seriação, Furlong (1962, p. 507-515) identificou diversas obras com similitudes em lugares distintos.

Nesse sentido, atentando às analogias entre as Figuras 1 e 2, no que tange à fisionomia e aos cabelos, posição da cabeça, dos braços e pernas e, sobretudo, à qualidade técnica da talha, sem marca de goivas, com panejamento rebuscado e apreço aos detalhes, sejam de policromia, textura ou indumentária – a despeito da distinção do corpete e da policromia desgastada da Figuras 2 –, outro condicionante se apresenta: aquele que diferencia as imagens de acordo com seus usos e sentidos no espaço da doutrina e missional.

As esculturas que tinham como destino os domínios da oficialidade da ritualística religiosa, sobretudo a igreja (podendo abranger igualmente capelas, retábulos e todo área jesuítica), requeriam o uso de estética barroca, de gestos amplos, vestes esvoaçantes, olhares comoventes. Elaboradas para persuadir, muitas vezes, formavam conjuntos de caráter teatral, entre si e para com o altar-mor, especialmente as figuras de anjos que emolduravam a cena principal nele orquestrada. Gradativamente, consoante a diminuição do tamanho das imagens, percebe-se a ação do artesão na escolha dos atributos e das linhas compositivas, como se faz visível nas Figuras 4 e 5, cujas simetria e rigidez postulam sua verticalidade.

De acordo com Chartier (1991), os meios e os procedimentos representativos variam de acordo com as razões a partir das quais o conjunto de dispositivos discursivos e materiais constituíram a enunciação. Assim, como em qualquer processo histórico, não é possível criar categorias estanques, mas é plausível realizar algumas aproximações ancoradas na quantificação dos elementos em análise. A alteração formal das imagens relativa à sua dimensão física se aplica às demais invocações do acervo remanescente das Missões, a exemplo das marianas e de Cristo. (AHLERT, 2012).

Outro aspecto que é assinalado na estatuária em estudo é a configuração que assume o demônio. Comumente, apresentado “sob forma hedionda e essencialmente animal” (CAMPOS, 2004, p. 104), pelos formões dos artesãos missionários, assumiria traços humanos e paralelos ao biótipo dos bandeirantes paulistas. Incumbia-se, assim, São Miguel de derrotar um inimigo particular, associando à obra a sua visão de mundo e às suas ameaças.

A variação na conformação do ícone é constante na história da arte, adquirindo aspectos antropomorfos a partir do renascimento, como elucida Campos: “Através dos avanços da racionalização, o artista do Renascimento nem sempre o representa com feição monstruosa, imaginando-o com traços humanos. No barroco ibero-americano observamos a coexistência das duas representações”. (2004, p. 104).

Além da proximidade da gestualidade de São Miguel Arcanjo, as Figuras 6 e 7 compartilham a mesma reação do demônio diante do ataque do arcanjo. Sob os seus pés, o personagem está com os braços e as pernas flexionados e segura o pé de São Miguel com a mão esquerda, em posição de defesa. Suas vestes consistem numa espécie de tanga e possui feições inteiramente humanizadas, bem como se nota na Figura 8.

Figura 4 – Imagem de São Miguel Arcanjo, 9cm



Fonte: Acervo do Museu Casa de Rivera, Durazno – Uruguai
Foto: Jacqueline Ahlert

Figura 5 – Imagem de São Miguel Arcanjo, 20cm



Fonte: Acervo do Museu de Arte Sacra de Rio Pardo – RS
Foto: Jacqueline Ahlert

Figura 6 – Imagem de São Miguel Arcanjo, 29,8cm



Fonte: Acervo do Museu Monsenhor Estanislau Wolski, Santo Antônio das Missões – RS
Foto: Equipe do Iphan

Figura 7 – Imagem de São Miguel Arcanjo, 30cm



Fonte: Acervo do Museo del Barro, Assunção – Paraguai
Foto: Equipe técnica do museu.

As esculturas (Figuras 7 e 8) foram talhadas em lados opostos do rio Uruguai. A despeito das repinturas que sofreram, nota-se que podem ter sido inspiradas na mesma gravura. Guardam, contudo, distinções tipicamente missioneiras: o dinamismo é rigidamente acompanhado pelas vestes e, mormente, o demônio humanizado.

É importante destacar a complexidade do acervo em estudo e, consequentemente a impossibilidade de esgotar todas as problemáticas advindas de sua análise no limite de um artigo. De modo a elucidar, destacam-se as Figuras 3 e 9. A última, apesar do tamanho diminuto (possivelmente pertencia a um oratório ou altar secundário), manteve-se fiel ao modelo barroco em que foi inspirada, ainda que, simultaneamente, denuncie o gesto indígena na tensão entre o realismo

Figura 8 – Imagem de São Miguel Arcanjo, 35cm



Fonte: Acervo do Museu Vicente Pallotti, Santa Maria – RS.

Foto: Equipe técnica do museu.

Figura 9 – Imagem de São Miguel Arcanjo, 30cm



Fonte: Acervo do Museo del Barro, Assunção – Paraguai

Foto: Equipe técnica do museu.

do modelo e o esquematismo da talha, visível na rigidez do planejamento das vestes e penas do arcanjo. Ademais, sua diferenciação pode ser notada na gestualidade que assume. Conjectura-se que portava, conforme os indícios gestuais, a *balança da Justiça* na mão esquerda, evidenciando a adoção de protótipos diversos nas oficinas missioneiras.

A policromia avermelhada de suas penas denota outra subversão apropriativa do ícone, presente também na Figura 7. Conforme Baptista,

nas pinturas indígenas coloniais, entidades denominadas pelo neologismo *marangatu*, como São Miguel, outros santos, anjos e querubins, estão ali representadas sem as pueris asas brancas que originalmente as caracterizam. Plumagens vermelhas, de fato são

majoritárias. O mesmo ocorre com os mantos xamânicos, então confeccionados com penas de aves migratórias como o guará, e de aves, consideradas xamânicas e também chamadas de *marangatu* por grupos guaranis contemporâneos. (2009, p. 139).

A Figura 3, por sua vez, é emblemática pelo conjunto de significações que abarca. Suas dimensões indicam o uso de um culto coletivo, no entanto, os signos que apresenta, em termos de linguagem formal e iconográfica, estão predominantemente centrados na cosmovisão autóctone que incidia sobre o “Arcanjo Guerreiro”. Na cabeça, São Miguel traz um adorno de penas que não impetra a reprodução de um cocar indígena e, tampouco, aproxima-se da imagem de uma coroa aos moldes ibéricos. No que tange aos valores da forma, nota-se uma transposição: os elementos formais barrocos cederam lugar à rigidez, ao frontalismo, geometrismo e esquematismo indígena.

As percepções componentes dessa expressão estética são advindas de cosmovisões distintas que, entretanto, nesse contexto, não se contradizem, mas interatuam numa simbiose de contribuições desequilibradas, que proporcionam o elemento de sua originalidade. A presença do gesto e da imaginária indígenas é o que as destaca como produção cultural e artística do período colonial, fornecendo a medida da peculiaridade do acervo.

As remanescências de São Miguel Arcanjo

As Figuras 4 e 5 pertencem à fase de dispersão dos indígenas missionários. A primeira foi levada ao Uruguai (sem descartar a possibilidade de haver sido produzida lá) pelo movimento de transmigração promovido por Fructuoso Rivera, em 1828. A segunda acompanhou as famílias instaladas na aldeia de São Nicolau do Rio Pardo, por Gomes Freire de Andrada, em 1757. São representativas da circularidade de grupos formados por centenas e até mesmo de milhares de missionários.

Esses indivíduos não migravam sós, levavam consigo bens de valor simbólico e uma importante bagagem de conhecimentos técnicos em distintos ofícios, o que os transformava em mão de obra requerida e apreciada em estâncias e centros urbanos do Rio da Prata. (FAVRE, 2007, p. 25).

A ininterrupta decadência inaugurada em 1750, com a Guerra Guaranítica, foi potencializada pela expulsão dos jesuítas da América espanhola, em 1768-1769, gestões corruptas, roubo de terras e bens móveis missionários e teve continuidade após a invasão luso-brasileira de 1801. As guerras resultaram em grandes migrações, uma vez que muitas famílias acompanhavam os índios arregimentados pelos Exércitos hispano-platino e luso-brasileiro, realidade que prosseguiu posteriormente, nas conjunturas do Reino Unido e dos países independentes, no contexto da guerra contra Artigas (1816-1820) e da Guerra da Cisplatina (1825-1828). Nessa, Fructuoso Rivera, na ocupação das Missões rio-grandenses, conseguiu arregimentação vultosa.

O militar conduziu grupos de missionários ao território uruguaio, instalando-os em Bella Unión, San Pedro de Durazno e Montevideo. Testemunha ocular, o General Pueyrredón escreveu: “Cada redução ou tribo marchava como em procissão, presidida dos anciãos que levavam os santos principais.” Além disso, “o povo conduzia multidões de santitos”. Na dianteira dos grupos iam os músicos, “cada tribo tinha o seu conjunto de violinistas”. (FAVRE, 2007, p. 142).

A descrição confirma o que já haviam observado o Padre José Cardiel e o viajante Saint-Hilaire: a música e as imagens eram os elementos de identificação e diferenciação do *éthos* missionário.⁸

Mais do que “recitar em voz alta orações em guarani” e “entoar cânticos, igualmente, em língua vulgar” (SAINT-HILAIRE, [1820-1] 2002, p. 277), entre aqueles indígenas havia remanescido o culto às imagens. Instituiu-se a tradição, nas Missões, de carregar imagens de São Miguel em viagens e expedições militares.⁹ Nessas situações, a presença do arcanjo devia valer por si mesma, sem a necessidade de vinculá-la a passagens bíblicas. Eram, assim, representadas individualmente, sem demônios, bandeirantes ou balanças.

Nos percalços históricos das imagens, o pequeno arcanjo de 9cm foi cultuado até meados do século XX por descendentes de índios missionários que se instalaram nas imediações de Durazno, no Uruguai. Já a escultura de 20cm foi abandonada num terreno em Boa Vista, arredores de Rio Pardo. Doada ao Museu de Arte Sacra somente em 2004, não passou imune ao descaso, pois se encontra muito deteriorada. A devoção prestada a ela em tempos passados é, agora, não mais que uma sombra na sujidade dos resquícios de policromia.

Ambas, ademais de se diferenciarem estética e iconograficamente, aparentam ter as sandálias substituídas por botas remissivas ao modelo *garrão de potro*, peça inventada e usada pelos guaranis campeiros das estâncias missionárias, sendo disseminada como indumentária de montaria na região platina.

Gombrich (1986, p. 78) lembra que o ponto de partida de um registro visual não é uma certeza, mas uma conjectura condicionada pelo hábito e pela tradição. Em imagens feitas, sobretudo para uso pessoal ou familiar, a tradição – compreendida também como remanescência – comparece como um elemento natural de expressividade autóctone. Em muitas imagens, tem-se a impressão de que parece difícil ao artesão suspender o gesto que tende a compactar o ícone em si mesmo, o gesto que adere membros e vestes, movimento e espaço.

Nesse sentido, as esculturas constituem uma representação da circularidade cultural e da humana de grupos missionários. Para além das imagens de São Miguel, há acervos numerosos, como o do *Museo Sin Fronteras*, situado em Rivera – cidade nos limites entre o Brasil e o Uruguai –, alusivos ao processo histórico desdobrado naquelas paragens. A remanescência é remissiva ao sentido que possui, pois fortalece a historicidade do lugar, potencializa os atributos e as características presentes nas imagens, que servem como referência aos indivíduos que por ali transitaram e acabaram por se miscigenar cultural e biologicamente, compondo a identidade social daquelas extensões geográficas.

Considerações finais

Nas doutrinas jesuíticas, os anjos eram concebidos como portadores da mensagem celestial e desempenhavam o papel de intermediários entre o Criador e os homens. Dentre os arcanjos que aparecem com maior número de imagens no acervo missionário estão Gabriel, Rafael e, mormente, Miguel.

A imagem de São Miguel carregava uma conotação simbólica intensa. Sua aparição em sonhos converteu-se em baluarte da resistência guarani à expulsão das reduções, no contexto da Guerra Guaranítica. Sepé Tiaraju, alcaide e depois corregedor do povo de São Miguel, que inicialmente estava aliado aos cabildantes obedientes à execução do Tratado de Madri, sob as ordens diretas dos jesuítas, após o fenômeno

da aparição do padroeiro nos sonhos, passou a integrar um grupo de rebeldes. Argumentava que São Miguel pregava para não abandonarem suas terras e cidades. Assim, as revelações desse santo legitimaram a luta dos guaranis, mesmo que colidissem com a ordem dos padres.

Juan de Escandón, provincial das Missões, escreveu em 1760 sobre as pretensas aparições de São Miguel durante o período da Guerra Guaranítica:

Era infalivelmente certo, diziam, que o Santo Arcanjo havia aparecido a um menino inocente, manifestando-lhe a vontade de que seus miguelistas não deixassem aquele povo e, menos ainda, aquela igreja, em que o veneravam. São Miguel também não queria que fossem viver em outras terras, senão que morassem apenas naquelas, em que Deus havia criado e que tinha concedido a eles e a seus antepassados, pela intercessão do mesmo Arcanjo. (1983, p. 92).¹⁰

O que poderia ser somente mais uma representação das santidades cristãs, já aparece transformado pela experiência missional, e o que poderia ser “evidência da supressão das crenças nativas perante as de origem ocidental” (BAPTISTA, 2009, p. 127), parece ser o resultado de ressignificações religiosas, de amálgama estético, em que o sincretismo e a transformação de divindades são marcas expressivas da circularidade cultural.

No âmbito da remanescência, os acervos de cultura material presentes em museus e, em muitos casos, nas casas de descendentes dos processos de miscigenação de longa duração histórica, entre missioneiros e povoadores de diversas procedências americanas e continentais, constituindo modos de vida influenciados étnica ou culturalmente, expõem uma permanência sustentada na historicidade e na presença cultural e simbólica.

Notas

¹ Neologismo: inovação linguística que se pode apresentar sob a forma lexical (vocabular) ou sintática (frasal). O neologismo lexical pode constituir-se de: a) significante (forma fônica) novo associado a conceito novo; b) significante novo e conceito já existente; c) significante já existente e conceito novo (a exemplo de *Tupã*, *Nande Sy*). Os neologismos, muitas vezes, constroem-se com auxílio dos mecanismos usuais de produção lexical, como a composição (justaposição, aglutinação, prefixação) e derivação, geralmente por sufixação, como *Tupã Oga*, casa de *Tupã*, e o *Tupambaé*, terras/coisas de *Tupã*; *Pãĩ Guaçu*, “Grande Curador”, conceito empregado para designar o padre provincial. Ver: MANUSCRITOS DA COLEÇÃO DE ANGELIS. *Jesuítas e bandeirantes no Tape (1615-1641)*. Introdução, notas e sumário de Jaime Cortesão. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1969. p. 76.

² Sobre essas definições, ver também: CADOGAN, León. *Ayvu Rapyta: textos místicos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*. Assunción: Ceaduc/Cepag, Biblioteca Paraguaya de Antropología, 1992. p. 94. v. XVI.

³ O estilo barroco não estava indissociavelmente atrelado a normas do Concílio de Trento. Datações dificilmente correspondem às realidades estritas – quando mais complexas como a americana –, servindo somente como orientação. Os traços fisionômicos dos Seiscentos já começaram a delinear-se antes, assim como condicionaram, por outro lado, a fisionomia do século XVIII e após. Ferreira Gullar situa o barroco entre 1610 e 1750. Na América espanhola, essa datação corresponde à quase totalidade do período das reduções

da Província Jesuítica do Paraguai. Em 1610, foi fundada a primeira e, em 1750, foi assinado o Tratado de Madri, que ocasionou a expulsão da Ordem em 1767-1768. Ver: GULLAR, Ferreira. Barroco: olhar e vertigem. In: NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 e WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: M. Fontes, 1996. p. 19.

⁴ Em relação aos maestros especializados, esses não eram profusos e nem fartos os seus talentos. Quem instruíra nos *talleres* eram padres dedicados e estudiosos, formados pela pressão das circunstâncias. Parte deles passou por uma prévia preparatória de dois anos em Sevilha, deixando registrada na escultura da América colonial a influência dessa escola, que teve como seus grandes artistas Juan Martinez Montañés – conhecido por suas composições serenas, comedidas e meditativas –, Alonso Cano e José de Moura. Sobre a maioria dos curas, sequer consta que eram alunos de algum *atelier* famoso na época.

⁵ *Táva* significa em guarani: cidade/núcleo de habitações.

⁶ Detalhamentos maiores sobre as fases estilísticas da estatuária missioneira, ver: SUSTERCIC, Bozidar D. El “Insigne artífice” José Brasaneli: su participación en la conformación de un nuevo lenguaje figurativo en las misiones jesuíticas-guaraníes. In: ARANDA, A. M. (Ed.). *Barroco iberoamericano: territorio, arte, espacio y sociedad*. Sevilla: Giralda, 2001. p. 623-643 e AHLERT, Jacqueline. *Estátuas andarilhas: as miniaturas na imaginária missioneira: sentidos e remanescências*. 2012. Tese

(Doutorado em História) – PUCRS, Porto Alegre, 2012.

⁷ No tocante à habilidade mimética dos guaranis, Gutierrez refere-se a uma “rara habilidade para copiar e imitar estampas, gravuras ou modelos que lhes eram apresentados”. (GUTIERREZ, Ramón. *Las misiones jesuíticas de los guaraníes*. Rio de Janeiro: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Unesco, 1987. p. 34).

⁸ Sobre a remanescência de práticas religiosas e culto às imagens em São Borja de Yi, localidade extinta, nas proximidades da cidade de Durazno – URY, ver: AHLERT, Jacqueline. A estatuária missioneira: entre o valor religioso e o patrimonial. In: ZANOTTO, Gizele; MACHADO, Ironita (Org.). *Momento patrimônio*. Passo Fundo: Aldeia Sul, 2013, v. 2 e FAVRE, Oscar Padrón. *Ocaso de un pueblo indio: historia del éxodo guaraní-misionero al Uruguay*. Durazno: Tierra a Dentro, 2007. p. 137-150.

⁹ A crença na proteção e a presença de imagens de São Miguel são destacadas pelo Padre Henis em narrativas sobre a

Guerra Guaranítica. Ver: HENIS, Tadeo Xavier. *Diario histórico de la rebelión y guerra de los pueblos guaraníes, situados en la costa oriental del río Uruguay, del año 1754*. Buenos Aires: Imprenta del Estado, 1836. (Coleção de Angelis).

¹⁰ A origem da noção de *animismo*, para Edward B. Tylor, estava, sobretudo, nas experiências dos sonhos, que teriam levado à crença de que a alma independia do corpo. O sonho com pessoas já mortas indicava a existência de um aspecto insubstancial dos seres. Nesse pensamento, a aparição e a interação com os seres (ancestrais, animais, fantasmas, espíritos, etc.) em sonhos convertiam-se em realidade vivida. Há, nas sociedades indígenas, um papel cultural do sonho e da complexa teoria onírica que se reporta à ação humana, cuja forma como as pessoas se apresentam nos sonhos atinge qualidades validadas na vivência. O encontro do índio com os santos, em sonhos, fortaleceria e legitimaria sua crença na imagem. Guardadas as devidas ressalvas quanto ao discurso *reductor*, nas narrativas de Montoya, são inúmeras as ocasiões em que a *conversão* do indígena dava-se após um sonho ou aparição.

Referências

- AHLERT, Jacqueline. *Estátuas andarilhas: as miniaturas na imaginária missioneira: sentidos e remanescências*. 2012. Tese (Doutorado em História) – PUCRS, Porto Alegre, 2012.
- BAPTISTA, Jean. *O eterno: crenças e práticas missionais*. São Miguel das Missões: Museu das Missões-IBRAN, 2009. (Dossiês históricos do Museu das Missões, v. 2).
- BÍBLIA SAGRADA. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.
- BOFF, Claudete. *A imaginária guarani: o acervo do Museu das Missões*. Santo Ângelo: Ediuri, 2005.
- CADOGAN, León. *Ayvu Rapyta: textos místicos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*. Assunción: Ceaduc-Cepag; Biblioteca Paraguaya de Antropología, 1992. v. XVI.
- CAMPOS, A. A. São Miguel, as almas do purgatório e as balanças: iconografia e veneração na época moderna. *Memorandum*, ano 7, p. 102-127, 2004. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos07/campos01.htm>>. Acesso em: 20 mar. 2014.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, v. 5, n. 11, p. 173-191. Jan./abr. 1991.
- DOBRIZHOFFER, Martin. *Historia de los abipones: resistencia*: Universidad Nacional del Nordeste/ Facultad de Humanidades/ Departamento de Historia, 1967. v. 1 [1763]. Disponível em: www.bvp.org.py/biblio_htm/dobrizhoffer1/uno.htm. Acesso em: 14 fev. 2012.
- ESCANDÓN, Juan de. *História da transmigração dos Sete Povos Orientais*. Trad. de Arnaldo Bruxel S. J. *Pesquisas, História*, São Leopoldo, n. 23, 1983.
- ESCOBAR, Ticio. Santo e seña: acerca de la imaginaria religiosa misionera y popular en el Paraguay. *Catálogo Imagineria Religiosa*. Assunción: Museo del Barro, 2008.
- FAVRE, Oscar Padrón. Participación de la población de Santo Ángel en el éxodo misionero al Estado Oriental. In: PIPPI, Gladis; MULLER, Nelci (Org.). *300 anos da Redução Jesuítica de Santo Ângelo Custódio*. Santo Ângelo: Ediuri, 2007. p. 137-150.
- FURLONG, Guillermo, S. J. *Misiones y sus pueblos de guaraníes*. Buenos Aires: Theoria, 1962.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: M. Fontes, 1986.
- _____. *O uso das imagens: estudo sobre a função social da arte e da comunicação visual*. Porto Alegre: Bookman, 2012.
- MANUSCRITOS DA COLEÇÃO DE ANGELIS. *Jesuítas e bandeirantes no Tape (1615-1641)*. Introdução, notas e sumário de Jaime Cortesão. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1969.
- PLÁ, Josefina. *El barroco hispano-guarani*. Assunción: Centenario S. R. L., 1975.

RAMINELLI, Ronald. *Imagens da colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem ao Rio Grande do Sul: 1820-1821*. Brasília: Senado Federal; Conselho Editorial, 2002.

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

SUSTERCIC, Bozidar D. El “Insigne artífice” José Brasanelli. Su participación en la conformación de un nuevo lenguaje figurativo en las misiones jesuíticas-guaraníes. In: ARANDA, A. M. (Ed.). *Barroco iberoamericano: territorio, arte, espacio y sociedad*. Sevilla: Giralda, 2001. p. 623-643.

_____. El arte guaraní de las misiones jesuíticas y franciscanas en la Colección de Nicolás Darío Latourrette Bo. In: _____. *El barroco en el mundo guaraní*. Asunción: Centenario, 1975.

