

**A ONIPRESENÇA DOS ANJOS: INVOCAÇÃO DE ARTEFATOS VISUAIS NAS
MISSÕES JESUITICAS DO PARAGUAI**

***LA ONIPRESENCIA DE LOS ÁNGELES: INVOCACIÓN DE ARTEFACTOS
VISUALES EN LAS MISIONES JESUÍTICAS DEL PARAGUAY***

***THE OMNIPRESENCE OF ANGELS: INVOKING VISUAL ARTEFACTS IN THE
JESUIT MISSIONS OF PARAGUAY***



Alfredo CORDIVIOLA¹
e-mail: alfredo.cordiviola@gmail.com

Como referenciar este artigo:

CORDIVIOLA, Alfredo. A onipresença dos anjos: invocação de artefatos visuais nas missões Jesuiticas do Paraguai. **Rev. de Letras**, Araraquara, v. 64, n. 00, e025006, 2025. e-ISSN: 1981-7886.



| **Submetido em:** 03/02/2025
| **Revisões requeridas em:** 15/04/2025
| **Aprovado em:** 17/10/2025
| **Publicado em:** 28/12/2025

Editora: Profa. Dra. Claudia Fernanda de Campos Mauro

¹ Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife – Pernambuco (PE) – Brasil. Professor titular da universidade UFPE.

RESUMO: Este texto analisa as práticas de devoção angélica presentes nas missões jesuíticas do Paraguai. A partir da primeira metade do século XVII, décadas nas quais se estabelece uma vasta rede de reduções nas margens dos grandes rios e quando os ataques dos bandeirantes obrigam permanentemente a relocação de vários desses assentamentos, a invocação das imagens protetoras e guerreiras dos anjos, e, em particular, do arcanjo São Miguel, terá um papel preponderante na perduração e consolidação das missões até a expulsão da Companhia, decretada em 1767. Corporizados nas evoluções da arte jesuítica-guarani, em telas como as de Louis Berger e esculturas como as de Giuseppe Brasanelli, os anjos foram peças essenciais e aliados constantes nas políticas de evangelização levadas a cabo pela Companhia nas terras baixas sul-americanas.

PALAVRAS-CHAVE: Evangelização jesuíta. Paraguai. Culto angélico. Séculos XVII e XVIII.

***RESUMEN:** Este texto analiza las prácticas de devoción angélica presentes en las misiones jesuíticas del Paraguay. A partir de la primera mitad del siglo XVII, décadas en las que se establece una vasta red de reducciones en las márgenes de los grandes ríos y en las que los ataques de los bandeirantes obligan de manera permanente a la reubicación de varios de estos asentamientos, la invocación de las imágenes protectoras y guerreras de los ángeles, y, en particular, del arcángel San Miguel, desempeñó un papel preponderante en la perduración y consolidación de las misiones hasta la expulsión de la Compañía, decretada en 1767. Encarnados en las manifestaciones del arte jesuítico-guaraní, en lienzos como los de Louis Berger y esculturas como las de Giuseppe Brasanelli, los ángeles fueron piezas esenciales y aliados constantes en las políticas de evangelización llevadas a cabo por la Compañía en las tierras bajas sudamericanas.*

PALABRAS CLAVE: Evangelización jesuítica. Paraguay. Culto angélico. Siglos XVII y XVIII.

***ABSTRACT:** This article analyses the angelic devotion present in the Jesuit missions of Paraguay. From the first half of the 17th century, decades in which a vast network of reductions were established on the banks of the great rivers and when the attacks of the bandeirantes permanently forced several of these settlements to be relocated, the invocation of the protective and warrior images of the angels, and in particular of the archangel St Michael, would play a preponderant role in the endurance and consolidation of the missions until the Company's expulsion in 1767. Embodied in the evolution of Jesuit-Guarani art, in canvases such as those by Louis Berger and sculptures such as those by Giuseppe Brasanelli, angels were essential pieces and constant allies in the evangelization policies carried out by the Company in the South American lowlands.*

KEYWORDS: Jesuit evangelization. Paraguay. Angelic devotion. 17th and 18th centuries.

Introdução

Fundada no início do século XVII, a Província jesuítica do Paraguai, Paraquaria, compreendia o atual território da República do Paraguai e partes da Argentina, da Bolívia, do Uruguai, do Brasil e do Chile. Jesuítas vindos do Peru e do Brasil tinham incursionado por esses lugares nas décadas anteriores, mas a criação da província visava estabelecer um marco institucional adequado, sólido e permanente para sustentar o projeto pedagógico e catequético da Companhia. Estava inserida, dentro da jurisdição ultramarina do império espanhol, no vice-reino do Peru, mas também se estendia por possessões portuguesas, ocupando áreas dos atuais estados brasileiros do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. A partir de 1625, a Capitania do Chile deixou de estar sob o seu domínio, e os sempre imprecisos limites da província ficaram restritos às vastas extensões orientais sulcadas pelos rios Paraná, Uruguai e Paraguai que conformam, com suas sub-bacias e seus afluentes, a bacia do Prata.

O Pe. Diego de Torres Bollo, que desde 1581 vinha desempenhando diversas funções relevantes em Lima, Juli, Cuzco, Quito e Potosí, seria nomeado primeiro Provincial, cargo que ocuparia até 1615. Na área de abrangência da nova unidade existiam já três modestas casas, em Assunção, Santiago del Estero e Córdoba. Rapidamente seriam criadas outras três, em Buenos Aires, Mendoza (lembramos que até 1625, quando foi anexado à província do Peru, o Chile também fazia parte de Paraquaria) e em Santa Fé. Comandado pelo Pe. Torres, o grupo inicial de jesuítas contava com treze integrantes, entre sacerdotes e noviços. Um deles era Antonio Ruiz de Montoya.

O jovem Montoya, que então tinha pouco mais de vinte anos, estava predestinado a atuar no Paraguai. O Padre Lozano, na *Historia de la Provincia del Paraguay* (1755) mencionaria os indícios que o tempo e a Providência confirmariam. Em Lima, uma penitente, Sor Geronyma de San Francisco, contara a seu confessor que aquele noviço, a quem não conhecia, “ha de ir a la Provincia del Paraguay, de cuya Fundacion se trata, y en ella ha de padecer muchos trabajos, pero el Señor irá con él, y será en su ayuda” (Lozano, 1755, p. 709). Confirmando a profecia da beata, o próprio Antonio ouviu mais tarde dentro de si uma voz, que dizia “En este punto te han de embiar al Colegio, donde se efectuará tu ida al Paraguay”. Depois teria uma visão: a Virgem Maria, acompanhada por Santo Inácio e São Francisco Xavier, aparecer-lhe-ia para anunciar a mensagem tão desejada. Em breves e infalíveis palavras, a Virgem disse: “No tengas pena; que irás al Paraguay”. Como afirma Lozano (1755, p. 710-711), “aquella elección en nada se debia atribuir a industria, o negociacion de los hombres, sino

era toda de su Divina Magestad”. Com tão auspiciosos augúrios, mas cientes também das grandes carências e conflitos que aguardavam na província que estavam fundando, chegaram os jesuítas a Córdoba. Já Antonio, em outra visão, contemplara “un camino cuesta arriba, aspero, empinado y fragoso, cuya subida se le representaba muy difícil”, no final do qual, contudo, estava a “Reyna del Cielo”. Como diz Lozano (1755, p. 712), “con estos favores le endulzaba el Señor de antemano el Caliz amargo de trabajo, y persecuciones, que avia de beber en la empresa que aspiraba”. Os *encomenderos* e seus pecados, a insistência dos colonos por usufruir do “serviço pessoal” dos indígenas, os perigos e percalços da conversão eram alguns dos elementos que guardava esse “cáliz amargo” que os jesuítas deviam beber na Paraquaria. Nas incipientes vilas, deviam criar as instituições educativas e as condições propícias para o culto dos preceitos cristãos, que os colonos não respeitavam ou pareciam ignorar, proteger os corpos e as almas exploradas dos “encomendados”, e catequizar as multidões indígenas que viviam no universo fluvial à margem da religião. Para cumprir esse último objetivo, seria criado o experimento que definiria para sempre a presença jesuítica na região: o sistema de reduções.

Partindo do exemplo instituído três décadas antes em Juli, junto ao lago Titicaca, a ser aplicado agora em uma escala muito maior e abrangendo áreas muito mais extensas que as ocupadas pelas missões franciscanas existentes nas terras baixas, o Pe. Torres elaborou uma série de instruções que serviriam de guia e plano operativo para a fundação das reduções (ou *doctrinas*, como também seriam chamadas). O propósito levou a criação de espaços “donde no entren Españoles”, livres do regime das *encomiendas*, afastados das vilas e das suas zonas de influência imediata, agrupando populações indígenas heterogêneas que ficavam sob a guarda e as rotinas impostas pelos missionários. Conforme seria estipulado nas Ordenanças promulgadas por Francisco de Alfaro em 1611, tratava-se de encontrar uma solução prática, e não meramente legal, para evitar a escravidão, o serviço pessoal e os maus-tratos que vinham dizimando as populações nativas.

Seguindo esses lineamentos, em menos de vinte anos o empenho dos Padres Lorenzana, San Martín, Roque González de Santa Cruz, Ruiz de Montoya, Pedro Romero, Diego de Boroa, entre outros, possibilitaria a multiplicação das reduções pelos interiores da província. Por exemplo, junto ao rio Paranapanema, foram fundadas as duas primeiras missões Nuestra Señora de Loreto e San Ignacio (1610). No Guairá, San Francisco Xavier (1622), Encarnación e San José (1625), Apóstol San Pablo (1626), Purísima Concepción, San Miguel, San Antonio e Santo Tomás (1627), Jesús y María (1628). Nas margens do Paraná, San Ignacio Guazú (1610), Encarnación (1615), Corpus Christi (1622), Natividad (1624), Santa María la Mayor (1626).

No Uruguai, Concepción del Ibitiracú (1619), San Nicolás de Piratini (1626), Yapeyú e Candelaria (1627), Todos los Santos (1628). Outras teriam existência breve e seriam rapidamente abandonadas, como as missões dos Guaycurúes no Chaco. Esse impulso fundacional se interrompeu quando, em 1628, os bandeirantes destruíram grande parte dessas missões, e a população restante teve que ser evacuada para novas localidades. Na década seguinte, no entanto, foram realizadas as sucessivas transmigrações das antigas reduções para lugares mais seguros, outras novas foram fundadas e começaram a ser evangelizadas as regiões do Itatim (atual Mato Grosso do Sul) e do Tape (atual Rio Grande do Sul). Os ciclos de abandonos, êxodos, e reconstruções continuariam, conforme o teor dos obstáculos que deviam ser enfrentados em cada local, até as duas decisivas batalhas de M'Bororé, em 1641-1642, quando os bandeirantes foram derrotados pelos exércitos guaranis reunidos pelos jesuítas. Essa vitória assegurou o domínio espanhol sobre aqueles territórios, e permitiu a consolidação definitiva do sistema reducional, que manteria sua vigência até a expulsão da Companhia em 1767.

Esses processos de fundações, deslocamentos e reconstruções contavam, além dos missionários e dos indígenas, com a ativa participação dos anjos. Em cada precária instauração de um novo assentamento, os anjos se tornavam presentes. Ruiz de Montoya narra que, ao ser fundada uma nova redução nas terras do cacique Tayaoba, iam acompanhados por uma imagem dos sete arcanjos. As figuras protegiam, consolavam, ajudavam, abriam caminhos. Eram aliadas constantes, que podiam ser invocadas porque sabiam aparecer nas horas mais críticas e em todas as horas. Valorosas, infundiam coragem, transmitiam a força necessária para suportar todos os perigos, e ensinavam as destrezas para preservar a vida. “Las cartas que amigos me escrivian, que dexados aquellos tã repetidos peligros me retirasse al descanso, y conservacion de mi vida, me impelían a arriscarla”, dirá Montoya (1639) relembrando aquelas circunstâncias. E continua:

Invocé el auxilio de los Siete Arcángeles, Principes de la milicia celeste, a cuyo valor dediqué la primera población que hiziesse. Tenia yo una Imagen de pincel, de vara y media de alto, de aquellos Principes, pusela en su marco, y llevandola en procession aquellos tres días que dixé avia andado hasta aquel campo de donde me echaron, y captivaron el niño, acompañado de solos treinta Indios, para que la vitoria de tan infernales Bestias se atribuyesse solamente a Dios, llegamos con esta procession a vista de aquel campo: no divisé mi Cruz que avia levantado, cuya altura herloseava aquellos campos, hallela buelta en ceniza por aquellos barbaros; en su lugar lebanté otra, y alli con toda brevedad hicimos una fuerte paliçada y una Iglesiasita pequeña. en que cada dia dezia Missa, alli nos metimos a esperar la furia de aquellos tigres (Ruiz de Montoya, 1639, p. 44).

Isso acontecia em 1627, em pleno auge dos assaltos bandeirantes. A “imagem de pincel”, que os caciques carregavam como escudo de proteção e estandarte de vitória, havia sido pintada pelo jesuíta francês Louis Berger (ou Verger). Douto em música e pintura, foi o primeiro missionário enviado à Paraquaria que possuía o ofício de pintor, adquirido em seus anos de formação em Paris, Rouen e nos Países Baixos. Nascido em Abbeville, chegara a Buenos Aires em fevereiro de 1617, no mesmo barco em que arribaram três dos futuros mártires jesuítas: Juan del Castillo, Alonso Rodriguez e Diego de Alfaro. Em Córdoba criou as primeiras oficinas de pintura destinadas a aprendizes indígenas, nas quais se iniciaram os processos de fusão entre as técnicas europeias e as tradições pictóricas guaranis. Seu discípulo guarani mais conhecido, Habiýú, pintaria em Itapuá, em 1618, um pequeno retrato frontal da Virgem. A obra, que lembra a postura dos ícones bizantinos, exibe um olhar penetrante e sereno, e conserva-se no Museu Enrique Udaondo de Luján, na província de Buenos Aires. Mestre e artífice, Berger realizava também diversas obras para as missões do Guairá e do Paraná, nas quais passaria o resto da sua vida. Contando com escassas peças importadas da Europa, era necessário multiplicar as pinturas para oferecer objetos de veneração transumantes e esplendentes que pudessem percorrer as trilhas abertas pelos missionários. Tão frágeis e efêmeras quanto poderosas e sagradas, as imagens circulavam, conquistavam espaços e imaginações, eram sitiadas, desapareciam. Das obras de Berger, que provavelmente foram muitas, mencionam-se nos documentos também uma dos Novíssimos e outra de São Carlos Borromeu. A única ainda sobrevivente é conhecida como “Virgem dos Milagres”, que permanece na igreja da Companhia da cidade de Santa Fé, na Argentina.

A tela dos arcanjos, provavelmente destruída durante os assédios dos bandeirantes, era uma dessas obras, elaborada para dar forma e cores às forças invisíveis que combatiam o mal e para outorgar mais verossimilhança às palavras da conversão. Carlos Page (2016, p. 6) calcula que teria aproximadamente 1,20 metros de altura, e que era composta pelas sete figuras coroadas por alguma representação celestial em sua parte superior. É possível que o modelo fosse uma das gravuras que Berger pode ter conhecido em Flandres, realizadas por Hieronymus Wierix para as *Evangelicae Historiae Imagines* (Antuérpia, 1593), de Jerónimo Nadal (Sustersic, 2010, p. 42). Essas ilustrações, como outras realizadas por gravuristas flamengos, seriam fontes fundamentais da arte colonial produzida nos domínios espanhóis nos séculos XVII e XVIII, e suas influências poderiam ser rastreadas em biombos mexicanos, em portadas de livros peruanos, em retratos e murais elaborados nas Índias orientais e ocidentais. Na gravura, Miguel ocupa o centro da cena, com uma lança na mão e o dragão vencido a seus pés,

e está banhado, como os outros arcanjos, pelas divinas luminosidades que emanam da Trindade. A Virgem, os apóstolos Pedro e Paulo, os santos João, Lourenço e Estevão, e duas citações das Revelações e dos Salmos completam a estampa. Certamente as imagens de Berger seriam muito mais simples, sem a profusão de detalhes que ornava a gravura de Wierix, e, como indica Bozidar Sustersic (2010, p.538), estariam, hieráticas, em posição frontal, conforme seria comum nas imagens pintadas e esculpidas nas missões jesuítico-guaranis. A tela dos arcanjos não era um mero acessório que acompanhava a procissão pelas matas. Como muitas outras criadas para alavancar a doutrinação e fornecer amparo, cumpria pelo menos duas funções: por um lado, era instrumento de pregação; por outro, marco inaugural da fundação promovida por Montoya de uma nova missão que, após duas tentativas fracassadas, levaria precisamente o nome “de los Arcángeles” ou “Siete Arcángeles”. Como se sabe, os anjos são figuras onipresentes no imaginário jesuítico. Josefina Plá aponta que

en todas las iglesias misioneras proliferaron los ángeles: ya de cuerpo entero (cariátides, ángeles músicos de las cornisas de Trinidad y del frontón de San Ignacio Mini) ya reducidos a su cifra más común, la cabeza y las alas; integrando altares, coronando o enguirnaldando tabernáculos, soportando ménsulas, o simplemente decorando brazos de sillones o escaños, cornisas, frisos o frontones de chafarices; o desplegando su inocente vuelo en los techos pintados. Esa multiplicidad era ocasión a que los fieles recordasen la perenne, aunque invisible presencia del Custodio de las almas y testigo insomne de nuestras acciones (Plá, 1975, p. 107).

O culto angélico, que incluía a devoção aos anjos apócrifos, já havia sido impulsionado pelos jesuítas no Peru, ambiente propício às exaltações místicas que se condensam nas alumbradas limenhas e em Rosa de Lima. Esse culto e essas propensões extáticas tiveram presença marcante no pensamento e na ação de Montoya. Mensageiros, guardiões da revelação e garantes da teleologia, os anjos são também agentes que legitimam as funções dos missionários (mensageiros e arautos, eles também) e impelem a evangelização, atuando como aliados e manifestações do poder divino. Os anjos, e São Miguel em particular, ocupam um lugar privilegiado em *Sílex do divino amor*, a obra mística que Montoya escreve em Lima. Redigido em 1650, nos anos finais de sua vida, depois de suas décadas em Paraquaria e dos seus anos na Espanha, o tratado reúne conselhos e reflexões dirigidas a Francisco del Castillo, seu discípulo na Companhia, com o propósito de encaminhá-lo em direção à via contemplativa. A obra reúne experiências iluminativas próprias e alheias, a revisão das doutrinas místicas e a explicação das tradições escolásticas necessárias para transitar pelos diversos níveis de espiritualidade que favorecem a purificação das almas e conduzem à sonhada união com Deus,

a causa primeira. O *Sílex* apresenta os três círculos que compõem a hierarquia angélica, em cujo plano inferior se encontram os sete arcanjos. Líderes das milícias celestiais, são executores das ordens divinas destinadas a intervir em assuntos humanos e terrenos. Ocupam-se, como Montoya escreve, da “guarda y defensa de las ciudades. También sirven de guardar hombres insignes en oficio y gobierno. Sirven también de mensajeros de Dios en cosas y negocios de mayor importancia” (Ruiz de Montoya, 1991, p. 17). São Miguel, o destemido guerreiro que enfrenta e derrota os inimigos da Igreja, é o capitão-geral desses exércitos, quetende os pedidos e socorre os necessitados da terra, mas seu papel decisivo e último haverá de ser cumprido quando tiver de lutar contra o Anticristo, logo antes da precipitação final dos tempos.

O papel fundamental desempenhado por São Miguel nas reduções não deve, contudo, ser creditado somente às determinações práticas ou às sensibilidades místicas de Montoya, nem, muito menos, aos eventuais primores da arte ou encantos persuasórios que Berger poderia ter plasmado em sua tela. É evidente que o culto às imagens angélicas foi instalado e prosperou na vida missional porque, antes de tudo, era altamente significativo para os guaranis. Sustersic (2010) argumenta que a aceitação da imagem dos arcanjos, e da função central que estes, e São Miguel em particular, cumpriram na redução de Tayaoba e nas outras, foi favorecida pelo culto ancestral que os guaranis mantinham a certos objetos mágicos e sagrados, os *objetos payé*, especialmente manifestados nos ossos dos antepassados. Os guaranis, que possuíam uma rica cultura visual, mas, pelo que se sabe, não reverenciavam imagens figurativas, achavam nessas relíquias dos mortos uma via de comunicação, intermediada pelos xamãs, com os espíritos. Eles ofereciam proteção nas guerras, podiam ser consultados acerca do futuro e outorgavam uma base e um passado comuns para o *teko ’á*. (“o lugar onde vivemos conforme nossos costumes”). Como os objetos *payé*, que, para Sustersic, não se limitam a ser obras “artísticas”, mas “participan de una naturaleza superior de poder” (Sustersic, 2010, p. 382), as imagens, pintadas em superfícies planas ou esculpidas em madeira, passaram a ter essa mesma capacidade de abrir diálogos com o sagrado e o sobrenatural que tradicionalmente estava depositada nos ossos.

Essa transmutação simbólica não foi, certamente, imediata. Houve imposição por parte dos jesuítas, que queriam erradicar os santuários onde os objetos eram conservados, e também resistência por parte dos xamãs, que passavam a ser desautorizados e vistos como “magos” ou “feiticeiros”. No caso dos arcanjos presentes na pintura de Berger, contudo, parece inaugurar-se uma relação diferente e perdurável entre a imagem e o imaginário. Não se trata meramente de substituir um elemento por outro, por temor ou obediência ao mandato cristão, mas de reconhecer que a imagem carregaria os mesmos poderes e poderia desempenhar as mesmas

funções que sacralizavam o objeto *payé*. Para os guaranis, então, a imagem não era apropriada da mesma forma que na liturgia cristã; não era só instrumento de catequese invocado na “guerra das imagens” que os jesuítas disputavam, nem ornato estilizado, nem pura figuração material de personagens evocados pela doutrina. Assim como as pinturas que cobriam os corpos guaranis estavam muito longe de ser somente traços coloridos que decoravam a pele, e as policromias nas cerâmicas não eram apenas enfeites de ocasião, também a imagem era muito mais do que uma imagem: era objeto tutelar que permitia fundar novos povoados, marca distintiva da identidade comunal, interlocutora clarividente do presente e do futuro, força coesiva que consolidava, entre as parcialidades e os padres, as alianças necessárias para a existência das reduções.

Todas essas propriedades se revelam na tela de Berger que consagra a fundação da missão de Siete Arcángeles. No trânsito incólume pelas matas, que culmina na unção da pintura como pedra basal do novo povoado, as figuras carregam potências capazes de redefinir os processos simbólicos de apropriação e recepção das imagens na constelação missional. Esses processos, que se consolidaram de forma paulatina, transformam não só os modos de interpretação das pinturas e da estatuária, mas também as percepções de si e os posicionamentos que guaranis e jesuítas ocupam a partir de suas recíprocas interações com essas imagens. No caso dos arcanjos, evidenciam um poder divino proveniente dos céus, que se transmite e se personifica nos evangelizadores. Investidos desse poder e salvaguardados por ele, os padres operam como intermediários e dadores dessas forças espirituais que permitem fundar, organizar e defender as comunidades cristãs. Nos microcosmos das reduções, sua posição de liderança está naturalmente legitimada pela presença invisível e palpável dos soldados celestiais. Como percebe Mercedes Avellaneda (2003, p. 142), esse dom está inscrito na própria voz guarani que alude à palavra “arcanjo”, segundo consta no dicionário bilíngue de Antonio Guash e Diego Ortiz:

el significado de la palabra “arcángel” está formado de las siguientes voces: yvagá remimbou rubicha renda, Por ser el guaraní una lengua aglutinante, prestamos atención a las palabras que los religiosos utilizaron para describirlo y de ese modo podemos acercarnos al significado que le imprimieron. Yvagá: cielo, remimbou: te hace venir, rubicha: poder de jefe, renda: lugar o guía. Uno de los significados sería “jefe guía cuyo poder te viene del cielo” o “del cielo te hace venir tu poder de jefe del lugar”. En ambos casos hay una referencia clara al poder otorgado por una fuerza divina que viene del cielo (Guash; Ortiz, *apud* Avellaneda, 2003, p. 11).

Os arcanjos eram particularmente adequados também para fortalecer o *ethos* guerreiro dos guaranis, fator indispensável para a coesão dos exércitos defensivos, cujos integrantes mais virtuosos se reuniam em confrarias tuteladas precisamente por São Miguel. As imagens, e as evocações dos arcanjos, não eram, porém, meros instrumentos de propaganda que os engenhosos jesuítas inculcavam na imaginação dos ingênuos guaranis. Eram as próprias estruturas de conhecimento presentes no xamanismo, nas visões, nos encantamentos e nos presságios que sustentavam as compreensões guaranis do mundo as que habilitavam o lugar que os arcanjos iriam ocupar no imaginário indígena. Disso se inferem formas de recepção diferentes: diante de uma pintura ou de uma escultura de madeira, o Miguel dos jesuítas não necessariamente era o Miguel dos guaranis. Como indica Horacio Bollini, para os guaranis essas peças

no son parte de una **representatio**, no operan como signos que mediatizan su aura o dependen de categorías simbólicas precisas. Por el contrario, la imagen misional opera como **presentatio**: inmediato nexu con lo invisible, la imagen es canal de irradiación de una fuerza. O bien, se revela en sí misma como aparición: la imagen debilita su constitutivo como mediadora, en pos de una entera presencia (Bollini, 2019, p. 34, grifos do autor).

Se os jesuítas, contando com o amparo dos anjos, podiam desempenhar o papel de “feiticeiros de Deus” (Melià, 2008, p. 42) assumindo os dons proféticos e as capacidades espirituais que eram antes domínio exclusivo dos xamãs, os guaranis, por sua parte, podiam atribuir às imagens sentidos mágicos que excedem tanto as funções devocionais indicadas pela doutrina quanto a noção de arte representativa baseada em critérios estéticos da tradição ocidental. Dessa forma, o imagineiro, santo *apohava* (“aquele que faz santos”), não estava apenas esculpindo um tronco de madeira, mas invocando os poderes superiores conservados nesse tronco de árvore, para que se manifestassem novamente através da forma escultórica. Como afirma Sustersic (1993, p. 159),

El hacedor de santos ejercía sus ritos y hechizos sobre la madera, sobre la roca o mediante los colores sobre el estuco y la tela. Todas las imágenes que dejó la cultura misionera muestran ese proceso de ritualización del lenguaje plástico, pictórico o escultórico. Poco importaba que fueran barrocos, renacentistas o de otro estilo sus modelos, él estilizaba la materia hasta lograr una imagen ritualizada que no se proponía, como el arte europeo, imitar la naturaleza, sino superarla para alcanzar el mundo del asombro y del poder.

Coincidindo nesse aspecto, Bollini menciona como uma escultura de madeira, por exemplo as chamadas estátuas *horcones* (cujos corpos mantêm o formato cilíndrico dos troncos,

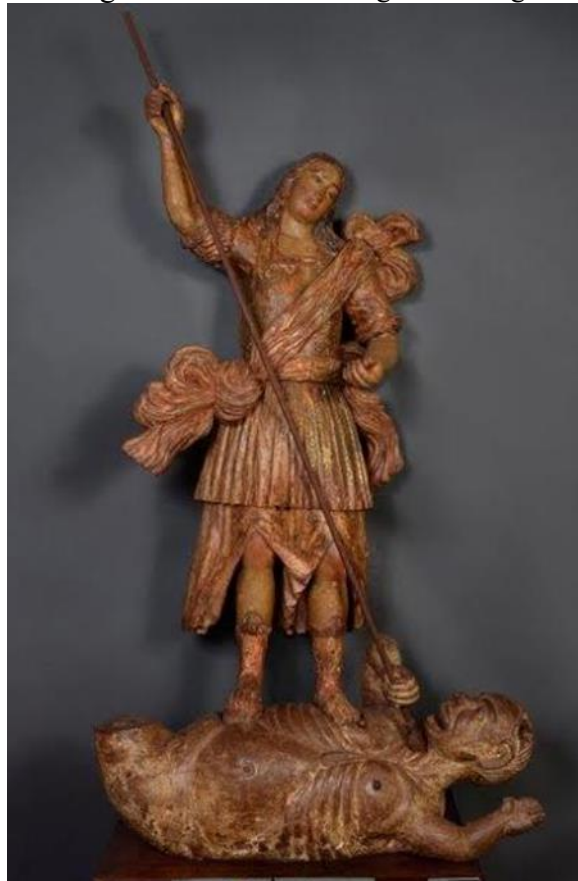
constituindo os braços e a cabeça como peças separadas), não é apenas a figura de um santo a ser colocada em algum retábulo, mas também um campo de fusão, um “receptáculo de númenes: fuerzas que antes ocuparon el árbol en pie, luego la madera y a posteriori la imagen” (Bollini, 2019, p. 30). “Imagem” é *Taãngába*, vocábulo que inclui a raiz *âng*, “alma”: imagem-alma, imagem-espírito.

Revelada na pintura de Berger, que Montoya carregava mata adentro, a presença de São Miguel adota diversas formas de manifestação nas missões jesuítico-guaranis. Em primeiro lugar, aparecendo no nome das reduções. Já aludimos ao povoado de Siete Arcángeles, do cacique Tayaoba, mas houve também duas missões que foram denominadas sob a proteção do arcanjo-capitão, uma no Guairá, de breve existência e abandonada ante o avanço dos bandeirantes, e outra no Tape (a primeira dessa região), fundada em 1632. Mais tarde, a partir de 1687 e em outra localização, seria o mais importante dos chamados Sete Povos que perdurariam até as Guerras Guaraníticas de 1756. O nome próprio Miguel era frequentemente atribuído a caciques batizados, como forma de reconhecimento e afirmação da aura guerreira. O arcanjo era também figura estelar nas celebrações que se organizavam na sua homenagem. Avellaneda menciona a descrição que o Padre José Cardiel fez no século XVIII de uma dessas festas de São Miguel, em que, mediante danças, era evocada a batalha entre o arcanjo e Lúcifer. Dois exércitos se enfrentavam nessas danças: um de anjos, “con peto y espaldar de carmesi, con morron aforrado de nobleza y hermozeado con plumaje, con banda o bandolera de tafetan”, e outro de demônios, com máscaras grotescas (Avellaneda, 2003, p. 21). As duas formações disputavam a vitória, até que finalmente cada parte era representada por seus principais, Lúcifer e São Miguel. Após uma dura luta, o arcanjo acaba vencendo, e cada grupo encerra a cerimônia entoando seus respectivos cantos de triunfo e de derrota. Nesse teatro da guerra em escala reduzida, cada soldado podia demonstrar suas destrezas, os caciques legitimavam seus poderes locais, e o triunfo final das milícias celestiais reafirmava a ordem instituída e certificava aquilo que as profecias auguravam: também o Mal, que sempre estava retornando, acabaria sendo vencido.

Como no caso das imagens, não devemos entender que a imposição dos nomes, das peças escultóricas e das danças e festas comunitárias fosse vivida como meras representações pelos guaranis. Para os jesuítas, elas podiam ser formas diferentes de manter viva, atenta e expectante a presença do arcanjo regendo a existência das missões. Para os guaranis, também, mas não só isso: os aspectos mágicos e xamânicos estão presentes na voz e na palavra que evocam o santo guerreiro, e nas performances que encenam os combates passados e futuros

contra os ardis e malefícios do diabo. O culto de São Miguel, protetor das almas, atravessa assim toda a história das reduções em Paraquaria. Daquelas obras perdidas de Berger, a única pintura mural das missões que ainda perdura, na magnífica capela de Loreto em Santa Rosa, Paraguai, onde São Miguel expulsa os demônios e envia Lúcifer às profundezas do inferno. Os celestiais poderes do arcanjo se tornavam presentes nos movimentos rituais dos corpos em dança, nas confrarias e advocações, nas fundações e usos sacramentais do nome próprio, e nas formas imagéticas criadas tanto nas primeiras oficinas quanto nas posteriormente permeadas pelas tendências barrocas que, no decorrer do século XVII e XVIII, são reinterpretadas no contexto jesuítico-guarani.

Figura 1 – Maestro de San Ignacio Guazú. San Miguel de los grandes moños, século XVII



Fonte: Museo de San Ignacio Guazú².

Entre os santos, Cristos e Virgens jesuítas, São Miguel seria recorrente motivo também da estatuária presente nas igrejas missioneiras. A sua figura geralmente estava situada na parte

² Disponível em: <https://visitaparaguay.com.py/lugar/413/museo-diocesano-de-san-ignacio-guazu>. Acesso em: 26 jan.2024.

superior dos retábulos, posição que indica sua importância nas hierarquias celestes³. Três peças talhadas produzidas na segunda metade do século XVII pelo anônimo guarani que Sustersic considera “o Giotto ou o Piero della Francesca das missões” são exemplos supremos dessa contínua devoção. Elaboradas em San Ignacio Guazú, evidenciam, segundo o autor, a passagem das “estatuas horcones simples a las primeras esculturas ya liberadas de sus troncos de origen” (Sustersic, 2010, p. 73). Longe de serem cópias das poucas estátuas, pinturas e objetos de devoção de procedências castelhana ou andaluza que circulavam nessa época nas missões, são o resultado de soluções originais criadas pelos mestres guaranis. Trata-se das peças conhecidas como “San Miguel de los grandes moños”, “San Miguel con alas y pie adelantado” e “San Miguel con casco”. Feitas em madeira policromada, apresentam características comuns, como túnicas curtas e cavadas, pernas vigorosas descobertas até acima dos joelhos, postura vertical, cabeças inclinadas, rígida simetria e aspecto monumental. Destas três figuras do arcanjo, a única ainda inteira (que é também a maior, com 1,30 m.de altura) é a que ostenta grandes laços no ombro e na cintura (Figura 1). São Miguel pisa firmemente em um demônio, já sem a cauda e os chifres que ostentava. A besta, de olhos ainda abertos, agoniza, e tenta em vão livrar-se da longa lança cravada no seu pescoço. Seus tensos músculos, seu tórax que não consegue reter o alento, sua boca aberta, mas já cercada pela morte, o braço que desfalece, contrastam com a expressão serena, quase displicente do arcanjo, que parece ignorar sua vítima e inclina suavemente a cabeça, como se de antemão soubesse que a vitória seria sua.

Salvo, talvez, pelos ostentosos, algo extemporâneos, laços, pouco se parece esta imagem com as efusões do barroco que começaram a florescer no final do século XVII e ao longo do XVIII. Sustersic situa a introdução de novos estilos e formas a partir de 1691, quando chega à província um contingente de missionários que cumprirá papel fundamental na reformulação dos critérios estéticos e das singularidades formais presentes até então nas artes jesuítico-guaranis. Religiosos de diversas procedências fariam parte desse grupo, como informa um dos passageiros, o tirolês Anton Sepp (1980, p. 72): “Éramos quarenta e quatro missionários de diversas nações, espanhóis, italianos, neerlandeses, sicilianos, sardos, genoveses, milaneses, romanos, boêmios, austríacos”. No grupo, que desembarcou em Buenos Aires em abril daquele ano, havia um grande escultor, pintor e arquiteto (e também cirurgião), o lombardo José

³ Anton Sepp (1980, p. 238) descrevia o altar da igreja da missão de São João Batista desta forma: “Os altares vão se fabricando, aos poucos, de cedro. Entrementes o pintor já embelezou a três deles. No altar-mor vê-se o padroeiro da povoação, São João, batizando a 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, reproduzidos em cores. O altar lateral do lado do Evangelho é consagrado a Jesus, Maria e José; o do lado da Epístola, a meu padroeiro, Santo Antônio”.

(Giuseppe) Brasanelli. Pretendia ir para a China, enquanto esteve, durante mais de um ano, aguardando o embarque com seus companheiros em Sevilha. Acabou, porém, aceitando o destino indicado pela Companhia e torceu definitivamente seu rumo em direção ao Rio da Prata.

Com a renovação barroca, que Brasanelli personifica em primeiro lugar, chegam à Paraquaria ecos da devoção por Michelangelo, do páthos de Bernini, da paleta de Rubens, do tenebrismo de Zurbarán e Caravaggio, da composição dos retábulos sevilhanos, dos preceitos da arquitetura dos tratadistas italianos. Alguns desses ecos se materializam em suas primeiras obras, como os dois notáveis retábulos feitos para o altar principal da igreja da Companhia e para a capela doméstica da cidade de Córdoba, elaborados na missão de Santa María de Fé. Também em todas as *doctrinas* nas quais foi atuando até sua morte em 1728, nas igrejas das missões de São Borja, Concepción, Itapuá, nas que se ocupou do desenho e da construção dos edifícios e confecção das estátuas e pinturas, como em San Ignacio Miní, onde fez em pedra lavrada diversas portadas e primorosos relevos dos “anjos com bandeira” da fachada principal do templo, no grupo escultórico da Virgem e do anjo da Anunciação em Santa Rosa, em São Miguel, em Santa Ana. Em todos esses sítios se encarregou de supervisionar as edificações, e de orientar e produzir centenas de obras. Entre elas, como não podia ser de outra forma, algumas imagens do onipresente arcanjo São Miguel.

Uma delas, feita em madeira dourada e estofada em Santa María de Fé (em cujo museu ainda se encontra) é o chamado “San Miguel Arcángel de los grandes bucles” (Figura 2). A busca pelo realismo anatômico, a função ornamental dos suntuosos tecidos, a complexão dos movimentos, evocam claramente a estética barroca e marcam as diferenças estilísticas que separam essa imagem das estátuas *horcones* elaboradas em San Ignacio Guazú. O arcanjo avança sobre o corpo já rendido da serpente, que fita impotente a espada que haverá de trucidá-la. As asas abertas, os braços prontos para o ataque final, os vertiginosos panos que rodeiam sua cintura e os grandes cachos que adornam sua cabeça dão um aspecto arrebatador e majestoso à figura. Uma figura que certamente merece o elogio exaltado que o Pe. Sepp, seu companheiro de viagem transatlântica, fazia acerca da produção escultórica de Brasanelli: “el cual es como escultor otro Fidias, despertó gracias a Dios, la madera durmiente y dió vida a los bloques de cedro, de modo que a sus figuras les falta solamente la facultad de hablar” (Sepp, 1980, p. 195).

Figura 2 – José Brasanelli. San Miguel Arcángel de los grandes bucles. 1723?



Fonte: Museo de Santa María de Fé. Paraguai (Sustersic, 2010, p. 235).

Todo esse esplendor barroco parece estar nas antípodas das hieráticas posturas dos santos ideados pelos mestres guaranis. Eles também trabalhavam com blocos de cedro, a mais nobre das madeiras e a que melhor preservava a relação xamânica com as árvores. Eles também sabiam “despertar la madera durmiente”, mas aquela rigidez do tronco tinha sido aqui completamente diluída pelos maneirismos do artista italiano. O totemismo dos hipnóticos olhos bem abertos e posição invariavelmente frontal cedem aqui seu lugar a um naturalismo baseado nos efeitos criados pelas dobras labirínticas e as vestes maleáveis, que parecem atravessadas pelo vento. A representação evidencia a legitimação do ilusionismo barroco, alentada pelas estruturas de poder e os pressupostos estéticos então dominantes da ordem jesuítica. Esses pressupostos ajudam a instalar uma percepção enviesada da estatuária prévia, que passa a ser considerada rudimentar, excessivamente pobre e até “indecente”. Da mesma forma, o precário adobe, o traçado tipo galpão, a torre separada e o elementar teto duas águas das igrejas tenderão a ser substituídos por tijolos, plantas cruciformes, escultóricas fachadas, zimbórios e cúpulas.

Isso significa que a época das estatuas horcones seria uma fase ultrapassada da superadora hegemonia barroca, reconhecida em Brasanelli (seguido por outros artífices

posteriores como Gian Battista Primoli ou Jan Kraus) como o grande renovador da linguagem plástica da arte missioneira? Marcam as convenções barrocas o fim das imagens *payé*? Ou se dá, pelo contrário, uma confrontação dialética, como sugere Bollini (2019, p. 30) entre a imagem barroca e a imagem *payé*? Bollini pergunta: “el naturalismo “intermitente” que la imagen misional presentó en su ciclo “barroco” (ca.1696-1730) ¿debilitó de alguna manera el aspecto mágico-chamánico en la recepción de la pieza?”. E responde: “creemos que no”. Avellaneda (2003, p. 24) formula uma interrogação semelhante: “¿Fueron colonizados [los guaraníes reducidos] en su imaginario por las imágenes barrocas introducidas por los jesuitas, como sucedió en México o simplemente existió la superposición de creencias en el marco de un proceso de mutuo acomodamiento?”. Os especialistas coincidem em apontar que essa “confrontação”, longe de desaparecer, continuará produzindo “superposições”, e moldando e dotando de significados visuais mágicos à imaginária jesuítico-guarani até o fim das missões. O santo cristão e os espíritos ancestrais perduram na madeira, e em um São Miguel cabem vários modos de recepção do arcanjo. Nesses seus olhos entreabertos resiste algo da mirada frontal, de reciprocidade, que define a estética guarani. Nesse dragão que jaz vencido aos seus pés está também a anaconda que aterrorizava as florestas. A reverência que geram, de alguma forma, obriga tanto os padres quanto os guaranis a redefinir suas percepções de si e os modos das suas interações. E modifica, inclusive, os preceitos e as inclinações estéticas que os jesuítas tinham trazido da Europa. Como diz, mais uma vez, Sustersic (2010, p. 574)

Pero aun cuando el artista guaraní copie modelos traídos por los jesuitas, transforma su significado naturalista-barroco en variantes de asombro y poder. Lo más notable es que los mismos escultores europeos que trabajaron algún tiempo en las misiones asumieron, gradualmente, estas características. El San Miguel con el dragón de Santa María de Fe, que atribuimos a Brasanelli, tiene un aspecto tan claramente barroco que puede hacer dudar sobre su procedencia americana. Sin embargo, tanto su gesto desenfadado como cierta ampulosidad en los paños tienen por fin exaltar su poder e impacto visual como podrían hacerlo antes una piel de jaguar, un tatuaje o un tocado de vistosas plumas. No puede ser otra la interpretación de esos extraños y desmesurados bucles que coronan con audaz desorden esa cabeza del ángel guerrero.

Assombro e poder ressignificam os signos dominantes, que passam a ser outros porque carregam outras memórias e impõem outras negociações. Como naqueles outros arcanjos posteriores, os arcabuzeiros da pintura cusquenha, nas oficinas das missões, nas mãos dos mestres guaranis e de Brasanelli, São Miguel perdura, porque sua presença permite imaginar guerras sempre vitoriosas, dragões, serpentes e demônios sempre vencidos, proteção e ajuda perpétuas, e um destino certo para todas as almas.

REFERÊNCIAS

- AVELLANEDA, M. El Arcángel San Miguel y sus representaciones en las Reducciones Jesuíticas del Paraguay. **Suplemento antropológico**, Asunción, v. 38, n2, p. 131-175, dez. 2003. Disponível em: https://www.academia.edu/3559021/_El_Arcángel_San_Miguel_y_sus_representaciones_en_las_reducciones_jesuíticas_del_Paraguay_En_Suplemento_Antropológico_vol_XXXVIII_n_2_Asunción_Diciembre_2003. Acesso em: 10 out. 2024.
- BOLLINI, H. M. La imagen Jesuítico-Guaraní: presentatio y equivalencia lingüística. **IHS. Antiguos Jesuitas en Iberoamérica**, Córdoba, v. 7, n. 2, p. 23-41, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.31057/2314.3908.v7.n2.27669>. Acesso em: 13 set. 2024.
- LOZANO, P. **Historia de la Compañía de Jesús en la Provincia del Paraguay**. Madrid: Viuda de Manuel Fernández, 1755.
- PLÁ, J. **El barroco hispano guaraní**. Asunción: Editorial del Centenario S.R.L., 1975.
- RUIZ DE MONTOYA, A. **Conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las provincias del Paraguay, Paraná, Uruguay y Tape**. Madrid: Imprenta del Reyno, 1639.
- RUIZ DE MONTOYA, A. **Silex del divino amor y raptó del ánima en el conocimiento de la primera causa**. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo editorial, 1991.
- SEPP, A. **Viagem às Missões Jesuíticas e trabalhos apostólicos**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia; Editora da USP, 1980.
- SUSTERSIC, B. D. **Imágenes guarani-jesuíticas**. Paraguay/Argentina/ Brasil. Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 2010.
- SUSTERSIC, B. D. Imaginería y patrimonio mueble. *In*: ICOMOS-UNESCO. **Las Misiones jesuíticas del Guayrá**. Buenos Aires: Manrique Zago, 1993. p. 155-183.

CRediT Author Statement

- Reconhecimentos:** Não.
 - Financiamento:** Não houve.
 - Conflitos de interesse:** Não houve.
 - Aprovação ética:** Não.
 - Disponibilidade de dados e material:** Não.
 - Contribuições dos autores:** O autor é responsável.
-

Processamento e editoração: Editora Ibero-Americana de Educação
Revisão, formatação, normalização e tradução

