

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES

ANDRÉ LUIS DA ROCHA PERRETT

ANJOS ARCABUZEIROS:
resistência cultural e transculturação na arte colonial andina

RIO DE JANEIRO
2018

ANDRÉ LUIS DA ROCHA PERRETT

ANJOS ARCABUZEIROS:
resistência cultural e transculturação na arte colonial andina

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Escola de Belas Artes da Universidade Federal do
Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à
obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientadora: Patricia Leal Azevedo Corrêa

RIO DE JANEIRO
2018

RESUMO

PERRETT, André Luis da Rocha. **Anjos Arcabuzeiros**: resistência cultural e transculturação na arte colonial andina. Rio de Janeiro, 2018. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Estudo da temática dos anjos arcabuzeiros, que se desenvolveu por meio de pinturas realizadas entre os séculos XVII e XVIII no Vice-Reino do Peru, vindo a constituir uma das séries pictóricas mais significativas da arte colonial produzida na região andina. A partir do estudo de historiadores da arte como Teresa Gisbert, José de Mesa e Maria Rodríguez, é possível compreender como a arte serviu de instrumento de resistência das culturas indígenas, uma vez que os artistas andinos puderam enxergar aberturas na cultura totalmente oposta dos colonizadores. As pinturas de anjos arcabuzeiros contêm elementos visuais e simbólicos nativos e de origem europeia, que se fundiram em uma iconografia nova, transcultural. Uma breve análise da indumentária dos anjos arcabuzeiros permite que se compreenda a transculturação colonial andina. A questão essencial a ser valorizada é a arte como instrumento de resistência das culturas indígenas colonizadas.

Palavras-chave: Anjos arcabuzeiros. Arte colonial andina. Transculturação.

Agradecimentos

Aos meus pais, Maristela e Roberto, ambos professores, por serem um exemplo constante, minha base, e por me fazer sentir a pessoa mais protegida que poderia existir, nossa ligação é eterna e vai além dessa vida. A toda minha família pelo amor, incentivo e diversos ensinamentos, somos um coletivo único. À minha madrinha Marta por ser inspiração. Ao meu avô materno Alfredo por ter sido, e sempre será, o meu guia. Por todos os meus caminhos você esteve junto e nesse não seria diferente. À minha avó Maria por toda ajuda, o melhor lugar para voltar todos os dias da faculdade foi sua casa. As minhas amigas da Escola de Belas Artes, Anna Carolina Eckhardt, Camila Rodrigues e Laura Ludwig, nossa amizade será eterna, pois passamos por tudo desde horas na fila do bandejão, xerox e até mesmo rindo de memes e dos dias que vivemos todos juntos. À minha orientadora Patricia Corrêa por ser um dos meus estímulos dentro do curso de História da Arte, sua contribuição na minha formação vai além do simples fato de ter sido minha professora, como sempre falo, obrigado por tudo. Que o Universo possa retribuir, a todas as pessoas citadas aqui, a ajuda que recebi em qualquer momento da minha vida até então. Paz e luz.

Sumário

1. Introdução, p. 6

2. Sobre os anjos, seus significados e sua representação, p. 9
 - 2.1. Os anjos no Velho Mundo, p. 10
 - 2.2. Modelos artísticos europeus na colonização americana, p. 14
 - 2.3. Transculturação da arte americana, p. 16

3. Um caso da transculturação andina: a série dos anjos arcabuzeiros, p. 23
 - 3.1. Anjos arcabuzeiros: arte e resistência, p. 25

4. Arte mestiça: a indumentária angelical, p. 31
 - 4.1. Anjos arcabuzeiros e suas referências, p. 32
 - 4.2. A indumentária dos anjos andinos, p. 35

5. Conclusão, p. 39

6. Reproduções das imagens, p. 41

7. Referências bibliográficas, p. 49

1. Introdução

Os anjos arcabuzeiros são uma das temáticas mais importantes dentro da produção artística do Vice-Reino do Peru, área administrativa do império espanhol na América. O desenvolvimento da iconografia desses seres na pintura ocidental começa a partir dos primeiros séculos do cristianismo, entretanto, eles só começam a ser representados individualmente a partir da Renascença e só ganham força no Barroco, como ocorre nas séries criadas por artistas indígenas andinos. A área andina corresponde ao espaço que engloba o que hoje compreendemos como a parte ocidental da América do Sul: inclui regiões no Equador, no Peru, na Bolívia, no Chile e na Argentina. O Império Inca conseguiu se instaurar em grande parte dos territórios citados, entretanto após a chegada dos espanhóis, da morte do último chefe inca, Atahualpa, e anos de luta, a colonização hispânica foi finalmente consolidada.

Os anjos arcabuzeiros são considerados os soldados de Deus, logo possuem armas e indumentária militar características dos soldados espanhóis do período colonial. Nessa época, a produção artística nos Andes foi de suma importância para a evangelização realizada pela Coroa espanhola, já que a pintura tinha a função de reproduzir temáticas religiosas. Mas é a partir do fim do século XVI e começo do XVII que se inicia uma maneira única de digerir o que era oriundo da cultura europeia.

Antes de nos aprofundarmos nas questões iconográficas, é importante compreender um ponto essencial para o trabalho. A cultura indígena traz consigo ideais e aspirações comuns a um povo que estava completamente imerso em um processo de dominação por outra cultura que não era a sua própria, porém lutou para conservar alguns de seus aspectos tradicionais. Esse é o ponto essencial a ser valorizado aqui, a arte como instrumento de resistência das culturas indígenas, e a forma encontrada foi por meio de análises da indumentária dos anjos arcabuzeiros, como um exemplo do processo de transculturação colonial andina.

Isso se deve ao fato de os artistas andinos conseguirem enxergar aberturas numa cultura totalmente oposta, como mostram as séries dos anjos arcabuzeiros, as quais continham elementos da cultura indígena e da europeia. Com base nos estudos de Teresa Gisbert e José de Mesa, entre outros autores, foi possível compreender como de fato isso ocorreu e, segundo a autora, “a inserção do elemento indígena, que comporta

seus mitos religiosos, determina a modificação, ainda que em pequena escala, do tema cristão e tende à criação de uma iconografia local” (GISBERT, 2004, p. 13).

Sobre essa situação, José de Mesa ainda acrescenta que a pintura consegue grande aceitação no meio colonial andino, pois era a única forma de levar os ensinamentos e as mensagens cristãs às multidões nativas, que não sabiam ler e escrever a língua de seus colonizadores (MESA, 1998). Nos séculos XVI e XVII, a arte andina foi influenciada por Flandres, pois houve uma grande circulação de obras, muitas delas gravuras que foram enviadas ao Novo Mundo e se tornaram referências para as produções dos artistas locais.

No primeiro momento desse trabalho há uma reflexão sobre alguns teólogos, de diferentes momentos da história, sobre seus estudos em relação aos anjos. Santo Agostinho acreditava que era necessário organizar a classificação dos anjos, pois não havia clareza em sua origem, logo não deveria haver devoção a eles. Já no século V, o teólogo Dionísio Areopagita avança a partir da teologia ensinada pela igreja, e começa a estudar as hierarquias nas quais se dividiam os anjos. Os questionamentos do pintor espanhol Francisco Pacheco abordam a iconografia dos anjos, pois Pacheco considera que as formas como eles são retratados podem sugerir os ministérios que eles operam, ou seja, ele pensa a partir das hierarquias debatidas por Areopagita.

No final do século XVI e começo do XVII teve início uma interpretação original dos modelos europeus. O maneirismo e o barroco ofereceram possibilidades aos artistas indígenas, pelos quais foram assimilados e resultaram em uma arte que misturou as duas culturas. A memória é um fator decisivo para os andinos lidarem com a nova realidade e os estilos vindos do Velho Continente. Teresa Gisbert salienta que desse encontro foi criado um novo estilo, chamado de “estilo mestiço”. O barroco andino seria, portanto, o resultado de um conjunto de características das culturas indígenas e europeias (GISBERT, 2004). Ao invés de apenas receber as novas diretrizes do exterior, os artistas americanos conseguiram digerir e criar uma arte original, que floresceu no final do século XVII.

Em um segundo momento, é necessário compreender o processo de transculturação, a síntese cultural que ocorreu em diversas áreas da América desde o século XVI. O mecanismo pelo qual uma cultura transita para outra, em uma relação mútua, resulta na nova realidade totalmente complexa, com aspectos que englobam ambas as culturas, mas sendo independente e única. Logo, é necessário não só

compreender o conceito de transculturação, mas entender como de fato isso ocorreu por meio de obras, com foco na figura dos anjos arcabuzeiros e mais precisamente na série de Calamarca.

No terceiro capítulo, a indumentária é quem estimula um olhar mais atento aos aspectos que englobam ambas as culturas. Mesmo que seja por uma breve análise, a vestimenta é um dos pontos de interesse desse trabalho, que busca utilizá-la como instrumento de análise capaz de servir de exemplo para o que se denomina de transculturação. A utilização de duas obras da série dos anjos arcabuzeiros de Calamarca busca considerar cada peça presente nas pinturas, a fim de identificar quais elementos foram acrescentados pelos pintores indígenas e quais técnicas foram escolhidas.

A escolha dos anjos arcabuzeiros como o objeto principal do trabalho é motivada pela falta de conhecimento dos mesmos dentro dos estudos de História da Arte no Brasil, mesmo sendo esta uma das mais importantes produções da América do Sul. Pouco se sabe sobre essas obras e artistas, a pequena bibliografia disponível em português demonstra a necessidade de se falar sobre essa produção. Entretanto, a partir do momento em que se estuda esse objeto, é possível perceber que muito se assemelham com o processo de colonização brasileiro, uma vez que aqui também houve a cristianização de populações indígenas e africanas, assim como uma transculturação na arte, além, claro, das formas de resistência cultural encontradas. Portanto, o estudo dos anjos arcabuzeiros não só amplia o conhecimento sobre a história de outros países da América do Sul como também ressalta que em momentos de grande complexidade a única forma de sobrevivência é achar alternativas para resistir. No caso das populações nativas dos Andes coloniais, a alternativa para manter viva sua cultura foi por meio da arte.

2. Sobre os anjos, seus significados e sua representação

Em seu estudo sobre a terminologia angelical, os historiadores da arte bolivianos José de Mesa e Teresa Gisbert afirmam que a origem da palavra "anjo" está ligada ao termo "malak", que significa o enviado e foi traduzido na versão grega por "aggelos" (MESA; GISBERT, 1998, p. 54). É no Antigo Testamento o início de um detalhado sistema coerente de angelologia, termo esse referente a um ramo da teologia que estuda os anjos. Os autores ainda explicam que “é na Sagrada Escritura que os anjos fazem sua primeira aparição, na narrativa da tentativa de Adão em retornar ao Paraíso após ser expulso” (MESA; GISBERT, 1998, p. 54). Nesse caso, o anjo atua como soldado de Deus para impedir o retorno de Adão, ou seja, a figura angelical nada mais é do que uma ponte entre o divino inatingível e o plano dos homens. Essa passagem bíblica introduz o universo temático da presente monografia, que se propõe a analisar a iconografia dos anjos arcabuzeiros. Esta se desenvolveu por meio de pinturas realizadas entre os séculos XVII e XVIII no Vice-Reino do Peru – região administrativa do império espanhol na América, cujos limites foram sendo alterados durante o período colonial, mas que em termos gerais recobriu os territórios do atual Peru e parte da atual Bolívia.

Desde as primeiras narrativas bíblicas, a terminologia referente aos anjos possui uma imprecisão uma vez que em alguns momentos é possível achar passagens que denominam essa figura divina simplesmente como "homem". Isso ocorre pela dificuldade de se definir como era a sua imagem, ou seja, como eles se revelavam aos homens quando atuavam como mensageiros, pois era mais fácil aproximá-los à imagem dos humanos comuns.

Os anjos possuem a capacidade de transitar entre o plano do divino inatingível e o dos homens e essa premissa sustenta a ideia de unidade e o destino do que compreendemos como mundo. Mesmo assim, esses seres divinos estão abaixo do poder maior de Deus, pois possuem uma natureza espiritual, ou seja, os mistérios podem ser revelados para eles, mas os próprios são incapazes de vê-los. Segundo a doutrina cristã, os anjos são a ponte mais próxima dos fiéis, sendo subordinados a Jesus Cristo, logo o culto de adoração aos anjos tomou grande proporção na religiosidade humana.

2.1. Os anjos no Velho Mundo

Santo Agostinho problematiza a adoração aos anjos, pois observa que há uma desarmonia no universo desses seres divinos, uma vez que não há uma clara e organizada classificação dos diferentes tipos de anjos (MESA; GISBERT, 1998). Assim, o teólogo mantinha uma posição contrária à consagração de igrejas a essas figuras celestes. A partir desse questionamento começam a se desenvolver estudos sobre a natureza dos anjos e sua teologia. No século V, o teólogo Dionísio Areopagita desenvolve um estudo sobre os anjos, o qual traz alguns avanços com relação às apreensões de Santo Agostinho. Na análise de Dionísio, os anjos atuavam como um meio de comunicação entre os mortais e Deus, com base na teologia ensinada pela Igreja. Os seres estão divididos em hierarquias, fato que se deve à necessidade de se aproximar ao máximo do divino.

Ainda segundo Mesa e Gisbert, ao fim do século XIII, por meio da Lenda Dourada, a função do anjo da guarda é determinada. Entretanto, é possível notar, por meio das escrituras, uma das primeiras descrições do que depois se considera como ser protetor. Rafael, anjo médico e protetor, é quem carrega em si essa premissa uma vez que, segundo as passagens bíblicas, ele orientou Tobias em sua jornada ao mesmo tempo que curou seu pai da cegueira. Logo após esses feitos, Rafael se comunica com Tobias e confessa sua identidade como um dos sete seres que estão juntos de Deus. Esse primórdio do anjo da guarda só auxilia na crescente piedade ao final da Idade Média.

Assim como afirma José de Mesa, a partir desse tema, diversas pinturas começaram a ser feitas, ao mesmo tempo em que, em 1409, em Florença, um ouvires criava uma confraria consagrada à catequese dos jovens: a *Compagnia di Raffaello* tinha não só essa função, como também tinha a possibilidade de servir como um mecanismo capaz de apresentar e explicar um dos deveres reconhecidos do anjo da guarda (MESA, 1998). O fato de haver um crescente número de cidadãos que precisavam fazer longas viagens de negócios auxiliou na devoção a Rafael, ligado diretamente a sua história com Tobias, tema retratado em diversos quadros.

O historiador da arte francês Édouard Pommier analisa as apreensões de Dionísio Areopagita sobre a natureza dos anjos, que levam o teólogo à conclusão de que o anjo corresponde à figura do homem a fim de gerar uma identificação instantânea, entretanto, sua alma está despreendida de toda baixeza terrestre, sendo nisso diferente do homem comum, suscetível a pecar constantemente (POMMIER, 1998). Dionísio

escreve sobre esse fato quando salienta o significado das asas, que para ele sugerem a ascensão ao plano divino. A leveza é o desprendimento de todos os pecados terrestres, a alma está pura o suficiente para se elevar, não há o peso das atrações do plano dos mortais. Além disso, a indumentária sugere uma forma divina, uma iluminação oriunda dos poderes celestes, assim como um indicativo da natureza das ordens celestes que os regem.

A partir da Reforma Protestante no século XVI, algumas modificações foram feitas na doutrina cristã antes vigente, mas está equivocado dizer que o mesmo ocorreu com relação à adoração e à construção da fé nos anjos, pois Calvino não desejava romper por completo com a tradição anterior. O pintor e tratadista italiano Gian Paolo Lomazzo apresentou seu *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* em 1584, que se tornou o mais coeso conjunto de análises sobre arte da segunda metade do século XVI (MESA, 1998). Nele Lomazzo, tomando como base Dionísio Areopagita, constrói uma conexão entre cores, pedras preciosas e as hierarquias angélicas. Em similaridade a Dionísio, Lomazzo reforçava o juízo de que os anjos nada mais seriam do que a imagem de Deus, porém eles se distinguiam em ordens e hierarquias, relacionadas aos quatro elementos e suas especificidades. Seguindo a tradição, seriam nove as ordens angélicas: Serafins, Querubins, Virtudes, Potestades, Tronos, Dominações, Principados, Arcanjos e Anjos. Suas diferenças se manifestariam em suas indumentárias e aparências e Lomazzo fazia sugestões quanto à forma de representação.

A historiadora espanhola María Victoria Álvarez Rodríguez consegue analisar cada ordem mostrando suas características específicas (RODRÍGUEZ, 2006). Os Serafins nada mais são do que o simbolismo do amor reluzente, tendo o fogo como elemento que os representaria. Eles são aqueles que estão no topo da hierarquia e, portanto, cercam o trono de Deus. Esses seres são representados geralmente com a presença da cor vermelha. Segundo as bases bíblicas, são resplandecentes, rodeadas de raios como sóis e com seis asas, como o que apareceu diante de São Francisco trazendo Cristo crucificado.

Os Querubins estão ligados à terra e carregam em si uma estabilidade do que propriamente são, portanto eles possuem rostos de aparência infantil relacionando-se com a pureza que carregam em sua essência. O seu número de asas corresponde a oito, o qual sugere não só o equilíbrio físico, mas também o de sua essência espiritual.

Na maior parte dos casos, são jovens representados de corpo inteiro, mostrando mãos e pés. Eles simbolizam a sabedoria divina e são representados nas cores azul e dourado. Permanecem ligados à terra pela estabilidade e imutabilidade de sua essência e a maneira mais comum de representá-los é através de cabeças de crianças.

As Virtudes devem carregar em si e em suas vestimentas uma beleza evidente e harmônica com todo o resto do corpo. Elas representam o auge da beleza e muitas vezes aludem à Paixão de Cristo carregando flores simbólicas da Virgem. Eles recebem a luz de Deus e a transmitem para a alma humana. Já as Potestades possuem uma virilidade mais aparente, com aparência mais rígida e devem carregar tanto palmas como armas a fim de sugerir a luta contra os inimigos do bem, sendo esses símbolos da vitória contra o mal. Eles são responsáveis por dominar os elementos naturais e corpos celestes.

Tronos possuem o elemento água, o que significa benevolência, piedade e justiça. O fato de não se caracterizarem de forma clara em relação aos gêneros masculino e feminino tem como objetivo salientar que a justiça deve ser feita de forma imparcial, ou seja, sem que o fascínio fique em primeiro plano. Assim como faziam os gregos, eles podem ser representados com elementos específicos derivados de Minerva e da Justiça, os quais sugerem diferenciações de gênero como as armas que salientam a virilidade, e uma indumentária leve, delicada que deriva da feminilidade. Eles representam a justiça divina e estão vestidos com mantos e bengalas de comando.

As Dominações possuem o ar como elemento característico de sua sutileza espiritual, tendo como base essa premissa, logo, em suas representações são caracterizados com uma beleza extrema, roupas folgadas, com um ornamento florido, diadema, espécie de coroa de flores, um cetro nas mãos. A mão direita deve estar o mais visível possível a fim de sugerir um alto nível de autoridade; eles são, portanto, seres majestosos. Os Principados são representados a partir das características do povo que estiver sob sua proteção, ou seja, pelo fato de lidarem com questões das diferentes civilizações do plano dos mortais eles devem carregar em si aspectos dessas diferenças.

Os Arcanjos são os mensageiros do poder maior, logo fazem o trajeto entre o homem e Deus, feito por intermédio das orações dos seres humanos. Por esse motivo, sua indumentária deve ser curta a fim de facilitar o trajeto de mensagens e orações, e os elementos que estiverem representados junto a eles devem salientar qual o motivo de seu esforço no momento, por exemplo, o ramo de oliveira da paz sugere os anúncios aos

pastores, já a flor de lis da pureza sugere o arcanjo da Anunciação. A tradição popularizou os nomes dos três mais importantes, Miguel, Gabriel e Rafael, assim como um quarto arcanjo chamado Uriel, que após a Idade Média caiu misteriosamente no esquecimento. Assim, geralmente carregam atributos externos relacionados a seu papel na Terra, tais como lírios para Gabriel, espada de Miguel e no caso de Rafael uma longa bengala.

Os Anjos são representados de maneira mais simples possível, pois carregam humildade em sua essência. Eles pertencem à categoria mais baixa, são responsáveis por proteger todos os homens e também cabe a eles transmitir mensagens. Eles são geralmente vestidos com roupas curtas que lhes permitam maior capacidade de movimento e pergaminhos alusivos ao trabalho constante de anunciadores. Por isso, as posições a serem retratadas devem revelar a devoção ao poder superior, além de instrumentos musicais delicados que soam de forma mais lírica e sutil.

Por intermédio do texto de Édouard Pommier, *Los ángeles, desde el Génesis hasta Bossuet*, é possível ter acesso às análises do pintor e tratadista espanhol Francisco Pacheco, atuante na Espanha entre os séculos XVI e XVII, que realiza um estudo sobre os anjos em seu importante tratado denominado *Arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza*, publicado em 1649. O tratado relata a forma como os anjos deveriam ser representados a partir de um aspecto viril derivado de um homem, ou seja, ser semelhante à aparência de seu criador. Para ele, pintar esse ser celeste com traços de feminilidade seria um erro obsceno e, em seu formato correto, ele carregaria uma aparência jovem sugerindo força, além de ter um rosto fascinante, pois este evidenciaria a beleza de sua alma (POMMIER, 1998).

O estudo de Pacheco sobre os anjos corresponde ao que hoje podemos denominar de análise iconográfica, pois o mesmo considera que as formas como os anjos são retratados podem sugerir os ministérios que eles operam. Determinadas características, como a indumentária, podem determinar que há a representação de um soldado, um capitão, devido ao uniforme vestido, ou músicos com seus instrumentos, ou mensageiros e consoladores, que são facilmente identificados por sua vestimenta. Para Pacheco, os anjos podem ter um número variado de cores em suas aparências, entretanto, elas devem estar expostas em suas exuberantes asas a fim de sugerir um aspecto majestoso de sua habilidade em transcender de um plano superior para o outro, além de uma agilidade.

Na vestimenta deve haver uma economia na paleta de cores, limitando-se ao branco que mostra seu alto nível de inocência e pureza, qualidades que fazem parte de sua essência. A túnica que os permeia deve conter também uma faixa com fivelas com um número considerável de ornamentos como pedras preciosas, o que indica o seu comprometimento em se manter fiel a Deus, além da castidade. Entretanto, sobre o fato de representar os anjos com feições femininas, para Pacheco: “é ato indecente quando se trata de espíritos angélicos, substâncias de ordem espiritual e valentes” (PACHECO apud POMMIER, 1998, p. 86). Esse fato demonstra como a representação dos anjos se modificou ao longo do tempo, pois tanto na Europa quanto, ainda mais, na região colonial andina, chegar a um veredito sobre o gênero dos anjos se tornou impossível. A perspectiva de Pacheco fica ultrapassada, pois um dos aspectos mais interessantes da representação dos anjos tempos depois seria justamente a androginia, a mistura de características femininas e masculinas em um único ser.

Tanto Pacheco quanto Lomazzo desenvolveram estudos que revelam como o homem lidava com sua espiritualidade, assim como Dante lidava com a sensibilidade a qual descrevia. Logo, eles relatam como a visão espiritual de sua época foi transmitida para as pinturas sobre anjos de modo antropomórfico, porém híbrido, pois a forma humana foi a maneira mais fácil de exercer sobre o homem uma empatia e identificação. Dionísio Areopagita falava, de uma forma mais detalhada, sobre os aspectos múltiplos dessas representações, então não é de se estranhar que o desenvolvimento das mesmas nas obras produzidas na região andina durante a colonização espanhola na América também mesclasse referências, pois esse processo já havia ocorrido anteriormente com elementos diferentes no Velho Mundo.

2.2. Modelos artísticos europeus na colonização americana

A origem da devoção cristã nos países andinos, como analisa José de Mesa, deriva da chegada das primeiras obras de arte vindas da região europeia de Flandres, trazidas pelos conquistadores espanhóis. Diversos centros urbanos, como Cuzco, Potosí, La Paz e Chuquisaca, tiveram seu primeiro contato com essa parte da arte europeia, que era desenvolvida por meio de pinturas sobre madeira, muitas oriundas da escola da Antuérpia e que chegaram aos Andes através de pintores italianos, dentre eles Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio e Angelino Medoro. Estes trouxeram essa influência e possibilitaram seu contato com os pintores nativos, principalmente através da difusão de

gravuras flamengas, que foram a base fundamental do desenvolvimento da pintura colonial andina (MESA,1998). Esses artistas europeus, entre pintores, escultores e arquitetos, se tornaram nômades uma vez que percorreram vastos territórios, dentre Cuzco, Potosí e Lima, desenvolvendo as mais diversas obras e muitas encomendas. Esse contínuo fluxo proporcionou uma unificação dos conceitos artísticos do Vice-Reino do Peru. Paralelamente, foram consolidados os princípios do que mais tarde se tornariam as diferentes escolas artísticas que proporcionaram aos indígenas a aprendizagem da arte europeia.

Na pintura vicerreinal, o maneirismo conseguiu ser mais aceito não só devido à forte influência dos mestres italianos, mas também pela fácil aceitação pelos pintores das escolas indígenas mais significativas, como a de Cuzco e Collao, assim como pela aversão ao realismo e ao claro-escuro: “o que pode ser explicado em parte tanto pela influência de Bitti quanto pelas tradições incaicas e tihuanacotas, nas quais a arte era estilizada e necessitava de um certo realismo” (GISBERT, 1998, p. 172).

O maneirismo, que se tornou o estilo absoluto nos Andes a partir de 1580, começa a decair no Vice-reino na primeira metade do século XVII a partir do momento em que novas obras de arte começam a chegar na região. É a introdução do barroco, que chega entre 1630 e 1640 de forma massiva por meio da introdução de obras do pintor espanhol Francisco de Zurbarán, que chegam em Lima e na Bolívia em grande quantidade. É errado dizer que tudo ocorreu de forma rápida e precisa, pois, ainda em 1660, havia a forte presença de obras de cunho maneirista (GISBERT, 1998, p. 174). À medida das mudanças, o estilo que acabava de chegar foi capaz de estimular uma fragmentação na unidade artística andina, o que acarretou na criação de tradições locais de pintura.

Teresa Gisbert analisa as diferenças entre o maneirismo e o barroco e como cada um assumia um papel perante a produção artística andina:

Todo esse complexo aponta para a existência de uma sociedade que mantém suas estruturas mentais dentro de um esquema ocidental de renascimento-maneirismo-barroco-neoclássico, sendo o maneirismo e o barroco momentos que permitem uma maior oportunidade para o desenvolvimento do esquema indígena subsistente. O maneirismo tolerado por sua tendência ao extravagante, e o barroco por seu desejo por popularidade e universalidade. (GISBERT, 2004, p. 12)

É de grande importância reconhecer que uma iconografia única começa a tomar forma no Vice-reino à medida que elementos indígenas, oriundos de sua cultura e mitos religiosos, começaram a ser inseridos e misturados à iconografia cristã, ou seja, a temática cristã oriunda dos colonizadores sofre interferências, mesmo que de forma sutil. Os argumentos de Gisbert sobre a relação entre a arte e o fortalecimento de uma consciência nacional fazem sentido uma vez que é importante notar que a presença de representações incas na produção pictórica andina do século XVIII, com registros de seus antepassados e mitos fundadores, proporcionou a resistência de aspectos das culturas nativas no processo de formação nacional. A autora afirma: “a inclusão do elemento nativo, por meio de seus mitos religiosos, determina a modificação, ainda que em pequena escala, da temática cristã e tende para a criação de uma iconografia local” (GISBERT, 2004, p. 13).

O maneirismo e o barroco são os meios que proporcionaram aos pintores andinos uma integração capaz de incorporar o que veio do colonizador com a experiência do colonizado, logo a reconstrução de sua identidade cultural possibilitou um novo momento da produção artística dos Andes. De fato, não é correto afirmar que os pintores andinos apenas copiavam o que era determinado a eles, uma vez que mesmo sob forte influência europeia à reprodução minuciosa, eles conseguiam brechas capazes de possibilitar a inclusão de elementos característicos de seus costumes e crenças. O presente trabalho tem como um de seus objetivos justamente salientar o quão equivocada é pensar numa passividade dos artistas andinos diante dos modelos recebidos, pois não houve uma obra produzida no vice-reino que não tivesse algum ponto específico que a diferenciava das europeias.

2.3. Transculturação da arte americana

Os americanos enfrentam a sua nova realidade assimilando os estilos oriundos da Europa, mas ao invés de apenas receber as novas diretrizes, eles conseguem digerir e criar uma arte original, que começa a surgir no final do século XVII. O barroco encontra nos povoados indígenas uma nova maneira de existir, misturando-se à arte popular de raiz nativa. O barroco foi assimilado pela cultura indígena devido a uma identificação cultural que permitiu entradas expressivas de sua visão de mundo nos modelos vindos da Europa, logo permitiu a permanência de seus conceitos e valores tradicionais, mesmo que sincretizados. Os indígenas teriam entendido o barroco como

uma cultura interessante, que foi assimilada e adaptada à sua cultura, e é possível supor que se os modelos barrocos fossem simplesmente impostos ao meio local não teriam se desenvolvido da mesma forma.

Essa é uma das maneiras de se entender o conceito de transculturação, quando aplicado à arte colonial americana e especialmente ao barroco andino. O conceito de transculturação foi proposto pelo antropólogo e escritor cubano Fernando Ortiz em 1940, e por meio dele é possível compreender toda a história da América. O seu significado está ligado ao mecanismo em que uma cultura transita para outra, em uma relação mútua. Por consequência, isso resulta em uma nova realidade cultural totalmente complexa, com aspectos que englobam ambas as culturas, sem que isso ocorra de maneira mecânica. A fusão entre diferentes culturas desenvolve uma nova realidade independente e única, resultado de um processo que pode incluir dominação, conquista e resistência, através de diversas transfigurações. Fernando Ortiz sobre esse processo afirma:

Entendemos que o vocábulo transculturação expressa melhor o processo de transição de uma cultura para outra, porque este processo não consiste somente em adquirir uma cultura diferente, o que, a rigor, significa o vocábulo anglo-saxão *acculturation*, porém o processo implica também, necessariamente, na perda, no desenraizamento de uma cultura anterior, o que se poderia chamar de uma desculturação parcial, e, além do mais, significa a criação conseqüente de novos fenômenos culturais, que se poderiam denominar neo-culturação. Enfim, como bem sustenta a escola de Malinowski, em todo enlace de culturas ocorre o mesmo que na cópula genética dos indivíduos: a criança sempre tem algo de seus progenitores, mas sempre algo diferente de cada um dos dois. Na sua totalidade, o processo é uma transculturação, e esse vocábulo compreende todas as fases da sua parábola. (ORTIZ, s/d, p. 4)

Assim como Ortiz, o historiador Peter Burke, em *Hibridismo Cultural*, também desenvolve um estudo sobre transculturação. Para o autor:

(...) não existe numa fronteira cultural nítida ou firme entre grupos, e sim, pelo contrário, um *continuum* cultural. Os linguistas, há muito vem defendendo o mesmo ponto de vista a respeito de línguas vizinhas como o holandês e alemão. Na fronteira, é impossível dizer quando ou onde o holandês termina e começa o alemão. (BURKE, 2008, p. 2).

Na América, assim como na Europa, o barroco não se expressa de maneira única, se manifestando em cada região de maneira diferente, de acordo com os seus recursos materiais e expressivos. O barroco americano sempre terá influências europeias, mas nunca poderá ser explicado totalmente por essas influências, pois responde a outro contexto social e cultural. Como afirma o historiador da arte argentino

Ramón Gutiérrez, os indígenas possuíam uma “memória” distinta na maneira de aplicar as formas de persuasão do barroco europeu (GUTIÉRREZ, 2001). Analisando o modo como o barroco foi assimilado pelos índios, o autor afirma que nenhuma cultura desaparece, mesmo quando há dominação política e econômica. Nas palavras do autor: “o barroco americano ofereceu um caminho rico e variado de manifestações regionais porque justamente expressou o desenvolvimento das forças sociais e culturais que expressava a sociedade colonial americana” (GUTIÉRREZ, 2001).

Dentro dessa situação de hibridação cultural é possível perceber o papel dos índios de duas formas, pois eles foram ao mesmo tempo vítimas de uma dominação, mas também agentes transformadores, uma vez que eles buscaram caminhos intermediários por onde sua cultura conseguiria sobreviver. Sendo assim, para compreendermos o barroco americano é necessário refletir sobre como o barroco europeu foi transformado pelo modo de produção local, por meio dos grêmios, ou corporações de ofícios coloniais, e dos processos de formação local da mão de obra mestiça.

Os grêmios, corporações de ofícios, se propagaram na Península Ibérica e obtiveram força na América em seus centros urbanos, apesar de quase não existirem nas áreas rurais. Esse sistema configurou a transferência de conceitos e práticas artísticas europeias para a formação de artistas nativos. O objetivo dessa instituição era organizar e supervisionar o treinamento e a produção local, logo ela garantia uma certa segurança social para o artista, pois uma das poucas possibilidades de se ascender socialmente era através de uma formação artística e posterior associação a um grêmio.

Não foi por acaso que os grêmios se desenvolveram na América, pois os colonizadores, por meio do contato com os artistas nativos, perceberam que ali existia um alto potencial artístico, uma vez que a cultura local tinha uma estrutura rica nas habilidades manuais, com diversas técnicas e domínio de materiais, como exemplifica o uso de penas, que logo foi notado pelos europeus.

Entretanto, um outro fator foi decisivo, a estrutura familiar, pois por ela passava o conhecimento prático, através de vínculos entre seus membros, ou seja, um ensinamento empírico, próximo ao tipo de ensinamento praticado nos grêmios coloniais: “a coexistência de ambas as estruturas, trabalho e família, assegurando assim a base social que, complementada pela função religiosa e de bem-estar da confraria, definiu a fundação de grande parte da sociedade colonial urbana” (GUTIÉRREZ, 1995,

p. 26). Na nova sociedade formada por europeus, *criollos*, indígenas, negros e mestiços, toda a sociabilidade girava em torno do trabalho e da religião, logo, pertencer às confrarias significava não apenas um novo vínculo religioso, mas também a integração em uma comunidade considerada superior. Assim, para o setor nativo, comunidade indígena, grêmios e confrarias nada mais eram do que variáveis do mesmo sistema.

A origem dos grêmios está diretamente relacionada às confrarias sob a perspectiva religiosa, como enfatiza Gutiérrez, quando ele lembra que foi necessário agrupar uma grande quantidade de artistas para desenvolver a procissão de *Corpus Christi*, importante festa do calendário religioso. Para o autor, “as confrarias são extensões naturais dos grêmios, logo, estão incluídas em seus estatutos. As funções das confrarias vão além do estritamente religioso e se projetam por todo o campo assistencial e do bem-estar social” (GUTIÉRREZ, 1995, p. 29). As confrarias eram associações civis de socorro mútuo que supervisionavam as igrejas e eram compostas por artistas de mesmo ofício, que dentre suas funções deveriam fomentar o culto aos santos patronos participando de todas as manifestações e cerimônias religiosas, como também o estabelecimento de instituições de caridade públicas destinadas a ajudar os companheiros ou irmãos necessitados, os idosos, os doentes e necessitados.

Os grêmios ocupavam espaços religiosos como salas dentro de conventos ou de templos, logo isso demonstra o quão próximos estavam das confrarias, como também a relação entre as comunidades artesanais e a Igreja. Cada grêmio escolhia o santo que teria a função de representá-lo, ou seja, seu patrono, mas apenas uma única capela era destinada a cada instituição, a qual geralmente se encontrava nos templos urbanos uma vez que os altares e festividades ficavam sob a supervisão da mesma confraria. Era nessa específica capela que aconteciam algumas reuniões do grêmio, entretanto, é importante salientar que nem todos os membros necessariamente eram associados a confrarias, mas era obrigatória a participação nas questões assistencialistas e sociais. Sobre essa estrutura Gutiérrez salienta:

Os grêmios supervisionavam a formação de seus membros, lhes faziam exames e decidiam o caráter de seus acessos e privilégios. A confraria elegia entre seus membros suas próprias autoridades, que às vezes eram similares às dos grêmios, mas sobretudo atendia a ajudar com dotes às filhas órfãs, a terminar as obras inconclusas de artesãos que estavam de alguma forma impossibilitados, a ajudar as viúvas e a comercializar as ferramentas e utensílios dos irmãos falecidos. Ou seja, era uma rede de proteção social. Mas o essencial das etnias, dos grêmios e das confrarias era a possibilidade de participação na vida urbana colonial. A participação eloquente nas festas religiosas ou civis mediante a presença de retábulos efêmeros ou arcos do

triunfo se complementava com o desfile massivo dos membros de grêmio e confraria e com a exibição de seus estandartes ou a construção de “castelos” de fogos de artifícios. A importância desta presença lúdica marcava a ascensão destes setores marginais da sociedade que, desta forma, obtinham um reconhecimento que era impensável no primeiro século e meio da conquista. (GUTIÉRREZ, 2001).

O autor ainda chama a atenção para as consequências dessa nova estrutura, pois foi um momento em que houve uma abertura para os artesãos indígenas, um olhar mais atento que permitiu que alguns chegassem a abrir lojas de seus ofícios nas grandes praças das cidades, o que gerou um novo contexto, “rompendo com aquela divisão estanque entre ‘República de índios’ e ‘República de espanhóis’ que caracterizou o século XVI americano” (GUTIÉRREZ, 2001).

Entretanto, esses pequenos avanços não significam que houvesse algo extremamente positivo, uma mudança que seria quase utópica. A própria estrutura da sociedade vicerreinal permaneceu com suas hierarquias pertinentes ao sistema colonial, mas também permitiu aberturas capazes de proporcionar uma maior participação das castas e dos setores sociais marginalizados.

A visão elitista e preconceituosa dos grêmios chama atenção quando se analisa como eram selecionados os seus aprendizes e quais as suas condições perante a sociedade. Os grêmios eram instituições laborais que tinham a incumbência de cuidar da reputação de seus membros e isso foi gerando, em um primeiro momento, um mecanismo de exclusão absurdo, que negava aprendizagem a mulheres, índios, mestiços e negros. Essa atitude diz muito sobre a construção do que hoje compreendemos como sociedade, pois ainda encontramos resquícios de pensamentos excludentes que buscam silenciar e impedir que parcelas marginalizadas tenham acesso não só ao estudo como também a representatividade e pertencimento dentro das instituições. Tanto nos Andes coloniais quando atualmente, os que se consideram como minorias necessitam ocupar todos os espaços para que se sintam representados e para que suas culturas e vivências sejam perpetuadas e representadas.

Entretanto, à medida que as premissas do barroco andino se desenvolveram na segunda metade do século XVII, uma nova estrutura social do mundo urbano americano foi surgindo. Tanto nos Andes quanto na Espanha, os colonizadores consideravam o trabalho manual algo em desvalorização, o que levou o Rei a sancionar medidas que determinavam que aqueles que produzissem a partir dos ofícios artesanais

e mecânicos fossem valorizados perante a sociedade, como dignos e aptos para pertencerem a instituições públicas valorizadas como os conselhos municipais. A partir dessas novas medidas, a população que ocupava as castas inferiores e os artesãos indígenas ou mestiços conseguiram perceber o problema como uma oportunidade de presença e participação mais ativa na vida da sociedade colonial. Daí Vice-Reis, Arcebispos, Ouvidores e Governadores convocarem habitualmente a indígenas, mulatos ou mestiços para que dessem consultas sobre aspectos técnicos e realizassem reparações de edifícios públicos (GUTIÉRREZ, 2001). O autor ainda dá como exemplo dessa estruturação social as duas confrarias de São José, na igreja de São Domingo de Cuzco: a mais antiga formada por artesãos de altares e carpinteiros indígenas, frente à qual os artesãos espanhóis, após um pleito, conseguiram reivindicar espaço, formando assim uma segunda confraria.

Então, se tornou comum a divisão de castas nessas estruturas sociais, existindo confrarias compostas tanto por negros quanto espanhóis, embora não houvesse grêmios e confrarias unitárias quando o número de artesãos ou a defesa de interesses comuns assim o exigisse. Mesmo com essa nova realidade, engana-se quem pensa que não houve conflitos entre esses grupos sociais, o que fez com que em certas ocasiões os grêmios ou confrarias de indígenas e espanhóis tivessem que buscar outros espaços que permitissem que ficasse clara a necessidade de exigir um reconhecimento e privilégios únicos para cada um.

O barroco encontra uma ampla receptividade no mundo indígena e mestiço dos grêmios e confrarias coloniais. Isso pode ser compreendido pelo contexto de afinidades que o pensamento religioso indígena encontrou no barroco. A exteriorização dos cultos, caracterizado pela adoção de fachadas-retábulo nas igrejas, pela definição das “vias sacras” e das procissões católicas, por altares ambulantes e retábulos efêmeros, recuperava a tradição das antigas religiões indígenas com seus espaços cerimoniais ao ar livre. Além disso, podemos incluir a capacidade de ritualização, a festa como elemento aglutinador da participação da população e a mensagem intelectual do barroco que muitas vezes apelava aos sentidos, como elementos afins ao sentimento religioso indígena (GUTIÉRREZ, 2001).

O processo de sincretismo que integrou valores pagãos ao cristianismo e persistiu nos valores simbólicos das culturas pré-hispânicas, resultou em uma nova cultura barroca. Gisbert consegue resumir de melhor forma essa questão quando, além

de exaltar a pintura andina, explica como o barroco mestiço de fato é algo único, pois é a personificação de uma integração cultural, ao mesmo tempo que gerou uma recuperação da identidade cultural andina (GISBERT, 2004, p. 104).

Os artistas americanos de tradição gremial começam a produzir de uma maneira que se afasta das premissas da arte europeia com o objetivo de popularizar sua produção. Este processo começa no século XVII, em produções que geram uma diferenciação entre modelos importados e a prática local que os interpreta, criando obras que respondem a princípios muito diferentes do barroco europeu. Entre eles, há uma rejeição do naturalismo e do apego aos ideais maneiristas, isto é, há um arcaísmo deliberado, que se reflete principalmente na escola de Cuzco, composta em mais de 70% por artistas indígenas ou mestiços.

Logo, é necessário compreender não só as produções artísticas, mas também o momento de transformação que as permeia, no qual há o desenvolvimento de uma realidade complexa, um fenômeno novo, original e independente. O impacto do mundo tradicional indígena se manifesta em processos de assimilação até resultar numa síntese cultural e até mesmo religiosa.

3. Um caso da transculturação andina: a série dos anjos arcabuzeiros

Em seu texto *Transculturación en el arte Americano*, Ramón Gutiérrez define a transculturação ibero-americana como um processo histórico contínuo que se iniciou com a conquista do continente americano até a sua independência. As transferências de ideias e de métodos artísticos, segundo Gutiérrez,

(...) devem, pois, referir-se a um marco de fatos histórico-culturais mais completos que incluem, entre outras, as seguintes variáveis: a) situação do país emissor, b) situação do receptor, c) variações no centro de emissão, d) reelaboração no receptor, e) criação frente a solicitações inéditas. (GUTIÉRREZ, 1995, p. 11)

A esses condicionantes deveriam se adicionar os processos de síntese cultural que foram ocorrendo em diversas áreas da América desde o final do século XVI. No caso da “situação do país emissor” é importante ter em mente que o próprio território espanhol havia passado por um processo de transculturação, onde séculos de dominação muçulmana deixaram heranças marcantes. Durante o séc. XVI, longe do seu território, a identidade hispânica se projetou unitária, o idioma que era diversificado na Espanha, se unificou na América. Esse processo de síntese resultou da necessidade de uma recriação espacial e de uma unificação cultural que só foi possível ocorrer fora do território espanhol.

“A situação do receptor” é fundamental para o processo de transculturação. O conceito de transculturação veio para substituir o de “aculturação”, que sugere uma imposição cultural em um território onde a cultura é fraca ou pouco desenvolvida, o que certamente não era o caso na América. Gutiérrez deixa claro: “pelo contrário, o impacto do mundo asteca ou inca se manifesta em etapas de dominação e assimilação até que conduz a um claro processo de síntese cultural e até de simbiose religiosa” (GUTIÉRREZ, 1995, p. 11).

Gutiérrez critica a vertente historiográfica que considera que a produção artística dos Andes coloniais tenha sido algo menor e chama atenção quando lembra que também tem sido comum considerar que as categorias artísticas espanholas estariam um pouco atrasadas pelo fato de estarem de certa forma desatualizadas com relação aos polos europeus geradores do renascimento, do maneirismo ou do barroco. Da mesma forma, alguns julgam a produção americana como provinciana quando comparada com as cronologias dos países centrais ou com o tamanho de suas produções. Para Gutiérrez,

“essa visão eurocêntrica do problema ignora as próprias realidades culturais americanas e nos transforma em simples receptores das premissas artísticas centrais” (GUTIÉRREZ, 1995, p. 12).

Sem dúvida, estes estilos influenciaram a produção artística aqui existente, mas as formas de expressão locais adquiriram uma autonomia criativa, que apesar das influências nitidamente europeias, delas se diferenciam. São, segundo Gutierrez, “as reelaborações culturais do receptor”, que dão valor singular sobre o produto nele implantado e evidenciam a identidade própria acumulada, ou a síntese cultural e artística que nos expressa. O autor salienta esse raciocínio quando fala sobre a produção arquitetônica na América:

Os americanos recorrem à arquitetura apropriada, aquela que é própria e que dominam, aquela que é adequada a suas circunstâncias e aquela que se apropria de espaços, formas e conceitos que são pertinentes para dar adequada resposta a suas necessidades materiais e espirituais. Nosso barroco terá sempre componentes europeus, mas jamais poderá explicar-se exclusivamente por eles, pois responde a outros contextos sociais e culturais. (GUTIÉRREZ, 2001)

A memória foi um fator decisivo para os artistas andinos frente à nova cultura e as diversas modalidades do estilo vindas do Velho Continente, e Gutiérrez também utiliza a procissão de *Corpus Christi* para exemplificar esse fator. Quando os espanhóis decidiram ocupar a grande praça inca da cidade de Cuzco, não só como espaço de manifestação festiva, mas também como demarcação territorial da religião cristã, construíram ali a Catedral de São Francisco e alteraram o desenho original da praça. Nessa nova praça, foi definida a rota das procissões católicas, com escalas em altares efêmeros distribuídos no trajeto. Entretanto, essa nova estrutura imposta não foi aceita pelos nativos, uma vez que as paradas controladas fizeram com que eles reconhecessem ali um percurso limitado, o que gerou a decisão de desenvolverem seu próprio caminho que muito lembrava o espaço original da praça inca. O autor afirma que “o mais notável disto é que tendo transcorrido mais de um século da conquista, nenhum destes indígenas era testemunha direta da configuração daquele espaço” (GUTIÉRREZ, 2001).

Logo, a memória e a tradição oral foram os mecanismos capazes de manter vivo o simbolismo, os costumes da cultura indígena, mesmo que estes às vezes se tornassem praticamente invisíveis. Mas é possível notar como esses fatores da memória e da tradição oral geraram uma integração dentro da nova cultura barroca nos Andes, ou

seja, esta se tornou cada vez mais flexível e aberta a modificações, sem negar as particularidades das culturas indígenas.

3.1. Anjos arcabuzeiros: arte e resistência

Pelo fato das produções andinas serem tão amplas e diversificadas consideramos necessário escolher uma série de obras visuais que consiga materializar essas formas que os artistas andinos conseguiram enxergar como aberturas numa cultura totalmente oposta, convertidas em formas de resistência de seus costumes, não somente no campo da pintura, mas também nas festividades religiosas e manifestações culturais. Abordar as séries dos anjos arcabuzeiros produzidas nos Andes é um dos melhores meios de se compreender o processo que ocorreu na região, uma vez que essas pinturas possuem singularidades que foram desenvolvidas somente na área andina no período colonial, logo, podemos vê-las como brechas encontradas pelos pintores andinos, capazes de manter vivos aspectos de sua cultura.

A temática dos anjos arcabuzeiros é capaz de demonstrar como os pintores andinos conseguiram dar individualidade a uma categoria que, segundo José de Mesa, era pouco conhecida na iconografia europeia, mas que uma vez trazida aos países sul-americanos, foi ressignificada (MESA, 1998). Esses seres são os soldados de Deus, logo possuem armas e indumentária militar características dos soldados espanhóis do período colonial. Nessa época, a produção artística nos Andes foi de suma importância para a evangelização realizada pela Coroa espanhola, já que a pintura tinha a função de reproduzir temáticas religiosas e propagar suas mensagens. Mas é a partir do final do século XVI e começo do século XVII que se inicia uma maneira única de digerir o que era oriundo da cultura europeia.

No Vice-Reino do Peru, houve enorme difusão da arte visando a propagação do cristianismo, logo a temática dos anjos a princípio não se relacionava com o misticismo indígena, pois os jesuítas buscavam a diminuição desse tipo de manifestação pagã, porém houve uma integração gradativa entre os anjos e a visão mística indígena. A colonização espanhola trouxe para o novo território o costume de produzir séries de representações pictóricas de anjos, costume ao qual se associou o desejo do processo evangelizador de sobrepor-se à cultura indígena, em específico sobre as diretrizes dos cultos de seus ancestrais e divindades. O processo de “extirpação de idolatrias” foi feito

de forma incisiva e violenta a partir do momento em que os primeiros evangelizadores atuaram como desbravadores de territórios, destruindo qualquer tipo de registro e ambientes relacionados à religiosidade indígena. A adoração aos deuses foi proibida e perseguida, e novos dogmas foram impostos pelos conquistadores.

María Victoria Álvarez Rodríguez analisou o motivo pelo qual a assimilação dos anjos pelos indígenas teria ocorrido com menor dificuldade, uma vez que houve um sincretismo com antigas crenças andinas nas estrelas. A igreja evangelizadora impôs suas perspectivas a culturas muito desenvolvidas. O vasto desenvolvimento da produção das séries de anjos arcabuzeiros está diretamente relacionado à maneira muito antiga, no cristianismo, de ver os anjos como personificações dos fenômenos celestes. Entretanto, à medida do tempo essa perspectiva ficou defasada e a partir do Novo Testamento cresceu a presença e importância dos anjos, que receberam nomes e atribuições de mensageiros celestes, o que acabou desenvolvendo-se no conceito de guardiões do ser humano. Com a função de direcionar os homens pelos obstáculos da vida, esses guardiões se aproximam do que se denomina de anjo de guarda. Logo, vários textos bíblicos passaram a ter passagens que contavam como esses anjos auxiliavam e eram essenciais para a existência humana.

A partir do momento em que o cristianismo chegou aos Andes, houve o retorno da associação dos anjos com os fenômenos naturais. A cultura andina associava essas manifestações a deuses, sendo o sol um dos mais antigos, além da lua, das estrelas e do vento, assim como outros. Por outro lado, na iconografia cristã o único momento em que há relação parecida é justamente no livro Apócrifo de autoria atribuída a Enoque, ancestral de Noé, datado de 200 a.C., o qual trazia profecias e revelações. Como explica Gisbert em um dos capítulos de seu livro *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, não se sabe como a obra de Enoque chegou à América, mas é possível notar que os nomes dados aos anjos arcabuzeiros das séries andinas são os mesmos encontrados em um dos capítulos do Apócrifo, denominado de *Livro dos anjos* (GISBERT, 2004). A autora ainda salienta que esse é o primeiro registro da associação dos anjos com o controle dos fenômenos naturais, como planetas e estrelas. Gisbert explica e lista os nomes dos anjos encontrados no Apócrifo de Enoque que deram origem aos arcabuzeiros andinos. O anjo Baradiel era considerado o príncipe do granizo, Raasiel o dos terremotos, Rhatiel o dos planetas, Zaafiel o do furacão, Ruhtiel o do vento, Samsiel o da luz do dia, entre outros nomes e funções. Já no Vice-Reino do

Peru, os anjos possuem os nomes modificados em relação aos encontrados no Apócrifo de Enoque, permanecendo apenas Zafiel e Leilael, o que parece ter acontecido devido às diversas interpretações do texto, decorrendo em alterações.

Sobre a associação entre os anjos e os fenômenos naturais, Gisbert reflete: “de algum modo, os religiosos de América nos séculos XVI e XVII sabiam disso e criaram as séries angelicais, com os nomes acima mencionados, para substituir a idolatria das estrelas. Esta seria uma possível explicação sobre a popularidade das séries angelicais na zona andina” (GISBERT, 2004, p. 87). Entretanto, para além da estratégia cristã, esse foi um dos mecanismos que possibilitaram aos pintores indígenas estabelecer uma aproximação entre as duas culturas, conseguindo driblar a imposição pelo desenvolvimento de novas criações, capazes de incluir significados religiosos andinos. Diversas obras foram criadas com as figuras angélicas em uniformes militares, com nomes como Letiel Dei, Uriel Dei, Gabriel Dei e Laeiel Dei.

Logo, os anjos se tornaram a personificação cristã do que já era existente na cultura andina, os fenômenos naturais e os deuses. O ocorrido demonstra como os missionários chegaram ao Novo Mundo com a intenção de dizimar qualquer registro da antiga cultura, no entanto as formas cristãs aos poucos cederam à substituição da antiga devoção aos deuses que governavam as estrelas por uma enorme quantidade de anjos, logo houve um retorno a crenças dos textos bíblicos que associavam os primeiros registros de anjos como personificações de fenômenos naturais.

Isso em nenhum momento foi visto como um problema para a igreja, pelo contrário, a substituição da adoração das estrelas, do sol e da lua pelos anjos como soldados celestiais foi aceita como um êxito da evangelização e do esforço da colonização em suprimir as manifestações culturais nativas. Ao mesmo tempo, isso se tornou uma saída para a população indígena e mestiça a fim de gerar alternativas frente à postura agressiva dos colonizadores. Preservada pela memória e pela tradição oral, a visão mística indígena proporcionou uma manifestação única e de resistência cultural. Ainda neste trabalho será possível analisar particularidades dessa série, que produziu anjos com vestimentas da infantaria espanhola e dos soldados flamengos do século XVII. O elemento indígena foi quem conduziu esse conjunto de obras, sem precedentes na Europa e hoje considerado dos mais representativos da arte colonial andina.

María Victoria Álvarez Rodríguez também chama atenção para algo que é importante para este trabalho, a indumentária, tanto dos anjos arcabuzeiros nas pinturas

quanto das utilizadas pelos nativos nas festividades religiosas coloniais, como uma das possibilidades para se compreender as consequências do processo da conquista espanhola. Essa iconografia obteve êxito, segundo Rodríguez, porque os andinos assimilaram facilmente essas figuras celestes, e não apenas por causa da imposição dos evangelizadores contra os deuses pagãos. Os antigos guerreiros andinos pré-colombianos costumavam ter como adornos penas coloridas que, na visão deles, se pareciam com asas. E foi justamente a indumentária o que proporcionou aos indígenas o resgate de sua cultura que estava sendo silenciada pela colonização.

Logo, acrescentar características indígenas às peças de roupa dos anjos nos Andes se tornou uma forma de resistência cultural. Segundo Rodríguez, “para alguns estudiosos, a presença dos anjos arcabuzeiros, que vai se propagar pelo território andino, deve-se a uma espécie de mimesis realizada pelos nativos, através da qual se identificaram com essas criaturas celestes” (RODRÍGUEZ, 2006, p. 9). A autora salienta um aspecto que reforça a proposta desta monografia de gerar um olhar mais atento a elementos da indumentária desses anjos a fim de analisar seu processo de transculturação, tomando a vestimenta como instrumento pictórico capaz de facilitar a compreensão desse processo.

Tanto José de Mesa quanto María Victoria Álvarez Rodríguez destacam a originalidade das produções de anjos nos Andes, mas é Teresa Gisbert quem consegue explicar de forma clara o fator determinante para o fenômeno que foi a difusão das séries angelicais. Para ela, isso foi possível por meio das confrarias de índios enraizadas nas igrejas dos jesuítas. Essa era uma nova ordem religiosa, ainda de recente formação quando chegou aos Andes logo nos primórdios da colonização, por isso carecia de santos próprios que pudessem representar em seus santuários. Sendo assim, a alternativa encontrada para denominar patronos para suas igrejas foi escolher outros seres já existentes, como os santos São Pedro e São Paulo e o arcanjo São Miguel, que fez com que os índios entrassem em contato com a iconografia angelical (GISBERT, 2004). A autora dá o exemplo de como esse contato gerou novas possibilidades no caso de uma confraria de Lima que foi colocada sob a proteção do arcanjo São Miguel. Em 1750 um grupo de índios que faziam parte da confraria, ou seja, tinham contato com a iconografia dos anjos, aproveitaram as festividades católicas para se vestirem com uma indumentária semelhante à desses seres que podiam ser vistos em uma das telas que

retratam a procissão de Corpus Christi. O grupo desfilou com vestimenta militar, coroa de penas, exibindo escudos, lanças e arcabuz (GISBERT, 2004, p. 87).

Outro fator que contribuiu para a propagação do culto e reprodução dos anjos arcabuzeiros nos Andes veio pelas manifestações festivas populares e de cunho católico em locais abertos, pois nelas a indumentária mais uma vez teve papel a ser reconhecido. A vestimenta dos indígenas frequentemente possuía signos que representavam os fenômenos celestes. Na tela *Carroza de San Sebastián* (Imagem 1), da série de pinturas sobre a Procissão de Corpus Christi de Cuzco atribuída ao mestiço Basilio de Santa Cruz Pumacallao, é possível compreender como foram possíveis as inserções de aspectos específicos da cultura nativa em pleno contexto colonizador.

Durante as festas de *Corpus Christi*, as confrarias e grêmios mostravam seu poder, exibindo carros alegóricos paramentados que carregavam as imagens dos santos protetores de cada associação. No caminho das procissões, as fachadas das casas eram cobertas por tapeçarias e imagens, eram construídos em pontos específicos capelas efêmeras, altares móveis, arcos triunfais enfeitados com imagens de santos, flores e velas. A figura principal, representada no centro da tela mencionada, é o carro que carrega uma imagem de São Sebastião. O carro é feito de madeira talhada com características do barroco americano, com a imagem do santo cercado por pássaros da fauna americana, como os papagaios, com penas nas cores azul, vermelha e branca, cores da nobreza inca.

Na imagem é possível notar a representação da diversidade étnica de Cuzco colonial, uma vez que no primeiro plano da imagem há um aglomerado de pessoas que representam a diversidade de castas na população. Ali há negros, mestiços e indígenas. Se formos dedicar um olhar mais atento ao modo como são representadas as culturas andinas e europeias, notaremos que o carro alegórico com São Sebastião pode servir como um instrumento para dar espaço para que cada cultura tenha a devida atenção em uma composição com grande mistura de elementos. De um lado, pessoas de vestimenta branca característica das procissões cristãs seguram castiçais altos com grandes velas acesas, do outro lado, à frente da carroça, há a representação da resistência cultural indígena com sua indumentária característica.

Os herdeiros da nobreza inca se fazem representar pelo homem à frente do carro, vestido com as roupas específicas que distinguiam essa nobreza ainda existente e relativamente atuante durante os séculos XVI, XVII e XVIII através de acordos com a

elite espanhola. O nobre indígena porta uma túnica com padrões tocapus (insígnias das linhagens incas), na cabeça leva um toucado indígena e no peito traz uma representação do sol, resquício da divindade inca Inti.

Segundo Philip Wilkinson, na mitologia inca Viracocha era considerado a força suprema, o deus principal que foi capaz de criar o universo e todos os elementos que nele existem, como a água, a terra, o sol e os seres humanos, um ser onipresente que tem a habilidade de se transformar de diversas formas. Sendo uma ramificação de Viracocha, Inti era o deus do sol, muito adorado pelos incas, que associavam a ele a origem e definição de seu povo, além de acreditarem que o sol, por meio da emissão de sua energia, alimentava a terra. Na representação sobre o peito do nobre indígena à frente do carro de São Sebastião, a divindade Inti tem o formato do sol, com feições do rosto humano como olhos, nariz e boca bem ao gosto europeu, e dele saem raios que representam os mais diversos atributos do seu poder. Por ser considerado o criador, era muito comum que ele recebesse oferendas daqueles que buscavam ajuda a fim de solucionar problemas como, por exemplo, melhorar as colheitas e curar doenças (WILKINSON, 2002).

A população representada assistindo à procissão faz com que se perceba que a festividade religiosa não era apenas do catolicismo, mas uma festa do povo com sua diversidade, e que já integrava a tradição dos Andes coloniais. Logo, tanto *Carroza de San Sebastián*, atribuída ao pintor mestiço Basilio de Santa Cruz Pumacallao, quanto as pinturas dos anjos arcabuzeiros são produções capazes de exemplificar o que de fato foi a transculturação nessa região. Assim como na imagem 1, na tela *Regreso de la procesión a la catedral (final)* (Imagem 2) é possível encontrar mais representações das diferenças entre as vestimentas cristãs e incas, europeias e indígenas, as quais são representadas no mesmo espaço de celebração. Em *Efigies de los incas o reyes del Peru* (Imagem 3) encontra-se uma espécie de catalogação das hierarquias incas e nela é possível comparar a indumentária registradas nas obras anteriores e suas similaridades e os elementos que eram recorrentes quando se representavam os indígenas.

4. Arte mestiça: a indumentária angelical

A imagem mais tradicional de como um anjo deve se vestir está sempre relacionada a um aspecto etéreo, fluido e com cores em tons pastéis que sugerem sua personalidade segundo os textos bíblicos, a de personificação de divindade, purificação. Os anjos são o elo de comunicação entre o plano ideal de Deus e o terreno, dos homens, e sua função é atuar como uma espécie de soldado de Deus.

No entanto, os anjos arcabuzeiros são representados por meio de roupas com riqueza de detalhes e cores, com rostos comuns, mas tratamento plástico pouco naturalista, desprovido da técnica de claro e escuro, sendo essas características capazes de reforçar que sua produção se diferenciava completamente de alguns aspectos europeus. A série teve início por volta de 1660 e logo obteve vasta disseminação entre os territórios de Cuzco e La Paz, como no caso da vila de Calamarca, situada a 60 km de distância de La Paz em um território que pertencia aos índios Pacajes e onde encontra-se uma igreja para a qual foram realizadas trinta e seis pinturas de anjos e arcanjos. É justamente essa série da igreja de Calamarca uma das mais importantes da produção de arte mestiça colonial.

Essas pinturas dos anjos arcabuzeiros não possuem assinatura e nem mesmo há documentos que identifiquem seu autor, logo foram atribuídas a um pintor anônimo identificado como o Mestre de Calamarca, ativo no século XVII. Teresa Gisbert e José de Mesa buscaram outras formas capazes de solucionar essa questão da autoria e chegaram à conclusão de que o pintor mestiço José Lopez de los Ríos seria o que mais se aproximaria, por meio da comparação das pinturas de Calamarca com as que ele fez na igreja de Carabuco em 1684. Os anjos da pintura *Juízo Final*, de autoria de los Ríos, muito se assemelham aos de Calamarca em aspectos como a vestimenta e também a postura e expressividade, além da indefinição do gênero dos anjos.

É interessante notar que há uma ligação entre esses dois momentos inaugurais dos anjos: sua primeira aparição nas Sagradas Escrituras, como soldado de Deus impedindo Adão de retornar ao paraíso, e a aparição tempos depois na produção pictórica andina, sendo que em ambos os casos esses seres estão envolvidos com a simbologia militar. Dentre os estudos que questionam as referências para o

desenvolvimento das vestimentas dos anjos andinos, há um consenso de que as roupas de militares europeus do século XVII foram importantes.

A indumentária é um dos pontos de interesse desse trabalho, pois buscamos utilizá-la como instrumento de análise para o que se denomina de transculturação, ou seja, novos aspectos desenvolvidos por meio da fusão de culturas. Os anjos andinos abusam do volume em mangas largas e camisas de borda de renda, sobre as quais há curtos casacos que possuem grande volume como também uma vasta quantidade de ornamentos. Um de seus aspectos característicos se refere ao vestuário dos anjos arcabuzeiros, que condizem justamente com sua nomenclatura, ou seja, com seus arcabuzes eles são considerados os soldados das missões divinas. Dada a importância da série da igreja de Calamarca, este estudo se concentra em um pequeno recorte desta série de anjos.

4.1. Anjos arcabuzeiros e suas referências

Quando analisa os primeiros movimentos que resultaram no desenvolvimento das séries de anjos arcabuzeiros, María Victoria Álvarez Rodríguez (2006) direciona-se para a produção do pintor Diego de la Puente, ativo do século XVII. Artista de extrema importância pelo fato de ter sido essencial para a formação das escolas de Lima e Potosi, entre outras, durante os mais de quarenta anos de contribuição para a vida artística do Vice-Reino do Peru. La Puente recorria geralmente à temática angelical e produziu diversas obras para a ordem franciscana, por exemplo. Nelas é recorrente encontrar características como rápidas pinceladas e escolhas de cores que a partir da mistura geram tonalidades diferentes.

A iconografia encontrada na pintura *Arcanjo São Miguel* (Imagem 4) de autoria de Diego de la Puente, representa as mudanças que já estavam em processo nas produções artísticas andinas, se distanciando dos parâmetros do legado espanhol, italiano e flamenco. Nela há a derrota da figura maligna pelo anjo, que no caso já se encontra representado vestindo uma armadura e capacete, algo até então novo, além da substituição do cetro na mão esquerda por uma palma. Essa representação influenciou as seguintes, uma vez que já apresentava o desprendimento dos modelos europeus de anjos, possibilitando uma originalidade local e deixando claro sua maturidade para desenvolver novos caminhos na arte a ser feita pelos nativos.

Acompanhando a posição de Teresa Gisbert e José de Mesa, Rodríguez acentua o mesmo raciocínio de que José Lopez de los Ríos, junto com o pintor Basílio de Santa Cruz Pumacallao, teriam sido os artistas capazes de desenvolver a iconografia dos anjos arcabuzeiros. A autora deixa claro que um dos motivos possíveis para a produção dos anjos andinos tenha sido a instabilidade instaurada no final do século XVII dentro dos grêmios dos pintores, com desentendimentos entre os artistas mestiços e os espanhóis que se colocavam acima dos nativos, desenvolvendo relações de desigualdade. Logo, seria a partir desse momento que artistas indígenas teriam buscado maior liberdade artística e começado a produzir obras a partir de suas próprias perspectivas.

O que foi feito pelos artistas nas pinturas dos anjos arcabuzeiros é algo oposto ao que era comum na produção barroca ocidental, principalmente quando percebemos que o meio em que os artistas andinos estavam inseridos interferia não só em questões técnicas, mas também em questões conceituais. Sobre isso, Rodríguez esclarece: “nenhum artista concentrou seus esforços em alcançar uma virtuosidade extraordinária sobre a tela, mas o que se pretendia era algo mais simples, mas não menos importante: produzir um efeito religioso sobre os índios” (RODRÍGUEZ, 2006, p. 16).

Para além dessas questões, havia também o impasse em relação à aprendizagem dos artistas indígenas, uma vez que nenhum deles obteve a mesma formação de seus mestres europeus, tendo limitações referentes aos estudos de anatomia e paisagens naturais, que compunham o repertório da formação clássica europeia. A solução do ensino era utilizar como base exercícios de cópia de gravuras flamengas com cenas não só religiosas como também de mitologia. Isso fez com que não houvesse um aperfeiçoamento técnico na pintura de formação gremial, especialmente quanto a profundidade e realismo. Diferente das premissas de cunho artístico da Europa, o desuso do claro-escuro e a opção dos pintores nativos por retratar os ambientes de forma plana, neutra e com tonalidades escuras não podem ser considerados aspectos que eliminem sua importância ou qualidade, pois, como citado anteriormente, a formação desses pintores não pode ser comparada com a europeia. Por outro lado, apesar dessas limitações de desenho, não se pode dizer o mesmo no que se refere à paleta de cores e nuances, além de uma precisa habilidade em reproduzir as vestimentas e suas especificidades, texturas e bordados (RODRÍGUEZ, 2006, p. 17).

A iconografia direcionada a figuras militares teve grande aceitação e difusão desde o período medieval no mundo ocidental, sendo produzidas diversas obras que reproduziam as batalhas vencidas pelos santos guerreiros. A lenda de São Jorge que mata o dragão para resgatar a princesa Sabra é um desses casos que se tornaram famosos e atualmente ainda essa figura detém grande devoção. Outro caso foi a representação de São Miguel arcanjo assumindo um papel, por meio de atitudes e da indumentária, como soldados de Deus e defensor da justiça divina no plano dos homens.

Entretanto, as obras dos pintores indígenas, como a série dos anjos arcabuzeiros de Calamarca, podem se diferenciar da construção europeia da figura do anjo militar não só pela questão técnica, mas também pela inserção de elementos que correspondem à realidade vivida por eles nos Andes. Para Rodríguez, “a diferença com os anjos de Calamarca reside no fato de que aqui o caráter militar é atualizado pela disposição de armas que estavam em voga na época na Hispanoamérica, especificamente o arcabuz” (RODRÍGUEZ, 2006, p. 20-21).

O instrumento de guerra era muito similar a um rifle, com um canhão de ferro e uma caixa de madeira. Como podemos notar, é a partir dele a origem da especificação dos nomes dados aos anjos arcabuzeiros, pois em todas as pinturas os mesmos carregam este tipo de arma, sendo esse mais um ponto que os diferencia da tradição em que esses seres eram representados. Segundo a autora, os arcabuzes que os anjos andinos carregam são armas que se desenvolveram ao longo do tempo, o que as fez ficarem mais leves, sendo possível percebê-lo pela forma como elas as seguram.

Para Rodríguez, uma das referências iconográficas que estimularam os indígenas à reprodução dos anjos segurando essas armas são os tratados de armas que muito provavelmente circularam pelos Andes no período colonial. Neles as instruções para o uso militar se misturavam a gravuras que facilitavam a compreensão. Várias delas foram produzidas por artistas, entretanto, a autora chama atenção para a série de gravuras do holandês Jacques de Gheyn, *El ejercicio de las armas*, datada de 1608 (Imagens 5 e 6), que revelam grande diversidade de atitudes por arcabuzeiros e mosqueteiros holandeses.

4.2. A indumentária dos anjos andinos

O anjos arcabuzeiros da série de Calamarca são representados, assim como nas produções sob características europeias, como figuras andróginas e jovens, mas sua peculiaridade está nos elementos transculturais. A indumentária proporcionou aos mesmos o resgate da cultura indígena que estava sendo silenciada pelos espanhóis, ou seja, acrescentar esses elementos nas peças de roupa dos anjos produzidos nos Andes se tornou uma forma de resistência cultural.

A indumentária não só corresponde a necessidades básicas, como o simples fato de uma pessoa precisar de peças que cubram seu corpo, mas também se tornou uma forma de expressão. Para começarmos uma breve análise do que vestem os anjos andinos devemos compreender o que era comum na Europa do século XVII.

Carl Kohler, autor de *História do vestuário*, consegue nos ambientar em um momento, o início do século XVII, em que quase todos os países europeus começaram a abandonar os estilos espanhóis de vestimenta. A partir de 1650, a França começou a ser o polo de desenvolvimento e divulgação de novos estilos, proporcionando a transição da indumentária espanhola para a francesa. O reinado de Luís XIV, o Rei Sol, teve como consequências algumas mudanças nas peças masculinas, propagando as novas tendências para outros países (KOHLEER, 2005, p. 373).

Entre algumas mudanças, começa a ser comum o uso de um novo traje chamado de *justaucorps*, um desenvolvimento da *casaque*, que, entretanto, se diferenciava da mesma pelo vasto uso de ornamentos. Kohler evidencia que a peça, de tão bem aceita dentro da sociedade europeia, tornou-se uma das mais importantes da indumentária masculina, se mantendo em uso até o final do século XVIII. As duas figuras de anjos de Calamarca a serem analisadas, Laeiel Dei (Imagem 7) e Letiel Dei (Imagem 8), estão vestidas, dentre outras peças a serem citadas, com *justaucorps*. A fim de compreender as referências da vestimenta dessas duas obras dos anjos é necessário se apoiar não só as Imagens 9 e 10, mas, principalmente, sobre o que Kohler afirma sobre a indumentária masculina dos nobres, no final do século XVII:

Enquanto o cidadão comum de classe média usava ainda os calções longos amarrados abaixo do joelho e um gibão com abas de comprimento variável, os homens das classes altas usavam, justamente com os calções, uma jaqueta justa e de mangas curtas [...] nos braços, a única vestimenta era uma camisa de fino linho com luxuosos bordados, cujas mangas bufantes franziam-se em pufes com o auxílio de fitas coloridas[...] Os homens ainda usavam a gola de rendas, porém, como agora as costas e os ombros ficavam ocultos pelos

longos cabelos ou perucas em voga na época, a gola tornara-se muito estreita nessas partes [...] O novo traje, chamado de *justaucorps* – e que logo seria luxuosamente decorado com galões-, tornou-se de imediato, uma das peças mais importantes da indumentária masculina, conservando-se em uso até o final do século XVIII [...] As mudanças mais notáveis verificaram-se nos penteados. Com a introdução das perucas, o cabelo natural foi negligenciado. As perucas já eram usadas na corte desde a época de Luís XIII, mas saíram de moda durante o reinado de Luís XIV, que gostava de exibir seus cabelos longos. Quando, porém, o rei começou a ficar calvo, não apenas ele, mas todo o seu *entourage* aderiu às perucas[...] A partir de 1660, o chapéu ganhou aba larga e copa alta. Pequenas penas foram colocadas ao redor da copa, de modo a circundar a aba. Na parte de trás, só se usavam penas longas (KÖHLER, 2005, p. 372- 373-380- 381)

A obra que retrata Laeiel Dei (imagem 7) é um conjunto ideal de elementos para que se consiga compreender as características e a estética singular dos anjos arcabuzeiros andinos, que se tornaram uma das séries mais significativas da arte mestiça. A partir das reflexões de Kohler sobre a indumentária europeia e a análise das duas obras de anjos arcabuzeiros, encontramos referências tanto do barroco europeu quanto da cultura andina, sendo esse o fator determinante a ser valorizado nesse trabalho, a capacidade dos nativos em encontrar aberturas capazes de manter e permitir a resistência de aspectos de seus costumes. Nessas pinturas, a indumentária se encontra construída de uma forma exagerada.

Laeiel está coberto por um *justaucorps* vermelho com vasto ornamento feito com a técnica do brocado, a qual consiste na ação de ressaltar, por meio do pigmento dourado, determinadas peças de personagens religiosos ou santos (MESA, 1998, p.168). No pescoço há a utilização da gola estilo Van Dyck com rendas. Na parte do antebraço, nas mangas bufantes, há uma abertura que deixa à mostra não só o forro na cor verde, como também as mangas da camisa branca, na ponta um punho revirado de renda preso ao pulso por fitas.

Segundo Kohler, era comum ter, por dentro do casaco vermelho, uma espécie de colete que nessa representação está em azul e de mesma altura até os joelhos. Além dessas peças, ainda há o calção vermelho ornamentado da mesma forma que o casaco, que vai até um pouco mais abaixo do joelho. Junto a ele, nas pernas, há o uso de meias de seda que chegando aos pés estão protegidas por sapatos de couro com laços brancos de fita engomada. As peças de Letiel Dei (Imagem 8) são semelhantes às de Laeiel, somente se diferenciam na questão de cores, pois o casaco agora está em tom de marrom com ornamentos de formatos diferentes do anterior, assim como o próprio calção que acompanha o conjunto, além das meias, que nesse caso, são verdes, ou seja,

as peças são as mesmas somente mudam as cores e a postura dos anjos. As características da influência europeia na representação desses seres residem nas peças analisadas até aqui.

Os elementos nas pinturas de Letiel Dei e Laeiel Dei que deixam claro a inserção da cultura indígena são os próximos pontos a serem analisados. Sobre a cabeça de ambos os anjos há um chapéu de aba larga adornado com fitas colorida, além de três penas nas cores branca, vermelha e azul, algo que não foi escolhido por acaso, uma vez que elas representam a nobreza do império Inca, além de fitas coloridas. A tonalidade do chapéu, como Kohler afirma, geralmente era branca ou marrom-claro, mas nunca preto (KOHLER, 2005, p. 363). As asas desses seres reforçam a sensação majestosa representadas nas mesmas cores das plumas do chapéu, sendo esse mais um caso de inserção da cultura indígena em uma representação que tem como base as influências do barroco europeu.

Para que se compreenda melhor a mistura feita com elementos de ambas as culturas, é necessário não somente compreender como era o vestuário dos nobres europeus, mas também como foi feita a sua inserção dentro de uma cultura indígena com indumentária própria, a qual possuía características únicas e técnicas próprias. Sobre esse fato, Patrícia Rieff Anawalt, em *A história mundial da roupa*, estuda como a vestimenta andina foi modificada pela forma cruel como os conquistadores espanhóis chegaram em seu território:

Depois da traumática conquista dos Andes em meados do século XVI, a presença espanhola concentrou-se progressivamente na costa, onde a população nativa fora dizimada por doenças e guerra. Foi no litoral que o declínio da tradição têxtil ocorreu primeiro, e de maneira praticamente definitiva. Nas montanhas, ao contrário e para o desconforto dos conquistadores, os índios preservaram parte de sua cultura e de seu vestuário. Essa continuidade do modo de vida tradicional ocorreu particularmente no coração do antigo Império Inca, onde a identificação dos nativos com seu passado imperial era uma fonte constante de inquietação para os espanhóis. Em 1572, cerca de quarenta anos depois da conquista, o vice-rei Francisco de Toledo proibiu o uso de “trajes nativos” numa tentativa de erradicar completamente qualquer vestígio da tradição inca. O plano era substituir, região por região, o vestuário indígena pelos trajes dos camponeses espanhóis. Posteriormente, em reação a uma série de rebeliões indígenas, foi promulgado em 1780 um decreto mais rigoroso para obrigar os nativos a se vestir do estilo ocidental. O resultado foi um amálgama dos dois estilos, com os nativos adotando os trajes espanhóis que mais lhe convinham. Os homens trocaram a túnica indígena- uma camisa comprida que ia até os joelhos, sem golas nem mangas- por um casaco curto, calças na altura dos joelhos e chapéus espanhóis (ANAWALT, 2007, p. 464- 465)

Outro ponto específico é justamente o uso dos arcabuzes, os quais interferem nas posturas assumidas pelos anjos. No caso de Laeiel (Imagem 7), o mesmo parece atento na utilização da arma uma vez que, apoiada ao chão, ele empurra o pó da pólvora por meio de uma longa vara de madeira. Para José de Mesa, essa posição proporciona uma diagonal na composição, auxiliada não só pela posição de sua cabeça inclinada como também pelo olhar direcionado ao chão e seu pé esticado. Já Letiel (Imagem 8), “define-se claramente pelo desenho sintético das formas, ressaltando-se o triângulo formado pela casaca e a repetição de linhas verticais e oblíquas marcadas pelas linhas das pernas e reforçadas por elementos levados pelos próprios anjos, como arcabuzes” (MESA, 1998, p. 238).

Opondo-se às premissas do barroco europeu sobre o uso do claro-escuro e da perspectiva do ambiente, é possível notar que a representação desses anjos os insere em espaços planos com uma paleta de cor escura e densa. O mesmo é delimitado apenas pelas linhas horizontais na parte inferior, as quais sugerem o limite entre o chão e a parede. A sombra deles próprios ajuda a compreender a espacialidade.

A série dos anjos arcabuzeiros de Calamarca traz de volta a discussão referente ao sexo dos anjos, que desde o início de suas produções proporcionou debates complexos, mas nunca chegaram à conclusões sobre a definição de gênero. Os anjos andinos correspondem a ambos os sexos, ou seja, são andróginos, o que corresponde a uma mistura de características que remetem tanto ao feminino quanto ao masculino. Essas pinturas do mestre de Calamarca representam a ambiguidade e se tornam mais uma vez algo singular, pois em uma mesma figura há uma alusão à indumentária masculina do século XVII, junto ao arcabuz que sugere virilidade, o militarismo, ao mesmo tempo em que a suas feições, cabelos e tonalidades remetem a aspectos mais femininos e delicados, que contrastam com todo o conjunto. Não há como definir essa questão e mesmo assim não seria necessário, pois esse é mais um ponto que demonstra que os anjos arcabuzeiros possuem diversas possibilidades de análises e estudos.

5. Conclusão

A pesquisa buscou compreender como uma cultura em um processo de colonização, marcada por estruturas que impediam todas as formas de manifestação popular, foi capaz de encontrar alternativas para sobreviver. A memória e a tradição oral foram os mecanismos capazes de manter vivo o simbolismo e os costumes da cultura indígena, a partir das quais se produziu uma integração dentro de uma nova cultura barroca, o barroco mestiço. Ou seja, nesse processo, o barroco se tornou cada vez mais flexível, podendo admitir modificações sem negar particularidades locais que encontraram formas de sobrevivência.

O interesse maior desde o começo da busca por um tema para a monografia foi por culturas que conseguiram achar formas de sobrevivência. A resistência cultural por meio das artes sempre foi o foco, e o processo colonial nos Andes se tornou o objeto perfeito a ser estudado. É importante aumentar a quantidade de pesquisas dentro da Escola de Belas Artes que tragam questões referentes a culturas híbridas, suas misturas e produções que resultam desses processos, a fim de que se dê mais espaço para temáticas que saiam um pouco do que é costume. Quando conhecemos a série dos anjos arcabuzeiros e compreendemos o que eles representam dentro da produção de arte mestiça, ficou decidido que eles seriam a forma de explicar o que de fato foi a transculturação. O mecanismo no qual uma cultura transita para outra, em uma relação mútua. Logo, isso resulta em uma nova realidade cultural totalmente complexa, com aspectos que englobam ambas as culturas, sem que isso ocorra de maneira mecânica.

A indumentária proporcionou o resgate de aspectos da cultura indígena que estava sendo silenciada pelos espanhóis, ou seja, acrescentar suas características nas peças de roupa dos anjos produzidos nos Andes se tornou uma forma de resistência cultural. Mesmo que não tenhamos podido aprofundar um estudo de indumentária histórica, isso não impossibilitou que se demonstrasse sua importância dentro do processo de transculturação andina. Entretanto, essa situação produz um estímulo para que, num futuro próximo, a temática se expanda possibilitando outros estudos capazes de aprofundar cada vez mais questões relacionadas ao vestuário. A temática da indumentária dentro do curso de História da Arte ainda precisa ter mais espaço e ser mais valorizada, pois é capaz de representar conceitos, períodos e processos da história, ou seja, acrescenta qualquer pesquisa.

Portanto, mesmo chegando ao fim, a pesquisa foi capaz de gerar outros estímulos que não couberam até então, mas o objetivo de valorizar culturas silenciadas foi atingido por meio do estudo de parte de uma das séries mais significativas da produção artística nos Andes coloniais, os anjos arcabuzeiros. A conclusão do curso, feita por essa pesquisa, expressa um interesse que permeou todos os anos de estudo, o de achar algum momento na história da arte que representasse as formas que um povo encontrou para que sua cultura sobrevivesse. No caso desses indígenas dos Andes, isso se fez por meio da arte, e isso reafirma a importância da mesma para a formação de qualquer pessoa.

6. Reproduções das imagens



Imagem 1: Anônimo (atribuído a Basilio de Santa Cruz Pumacallao), *Série Procissão de Corpus Christi em Cuzco, Carroza de San Sebastián*, 1674-80.
Óleo sobre tela, 218×220 cm. Coleção Museo Arzobispal del Arte Religioso, Cuzco, Peru.



Imagem 2: Anônimo (atribuído a Basilio de Santa Cruz Pumacallao), *Série Procissão de Corpus Christi em Cuzco, Regreso de la procesión a la catedral (final)*, 1674-80. Óleo sobre tela, 225×324cm. Coleção Museo Arzobispal del Arte Religioso, Cuzco, Peru.



Imagem 3:
Anônimo, Escola Cuzquenha. *Efigies de los incas o reyes del Peru*, 1725.
Óleo sobre tela.



Imagem 4: Diego de la Puente, *Arcángel San Miguel*, século XVII.
Óleo sobre tela, 1,17 x 1,98 cm. Coleção Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolívia.



Imagens 5 e 6: Jacques de Gheyn, *El ejercicio de las Armas*, c. 1607.
Coleção Museu Nacional de Amsterdã, Holanda.



Imagem 7: Anônimo (atribuído ao Mestre de Calamarca), Laeiel Dei, século XVII.
Óleo sobre tela, 160,5 x 110 cm, Igreja de Calamarca, La Paz, Bolívia.



Imagem 8: Anônimo (atribuído ao Mestre de Calamarca), Letiel Dei, século XVII.
Óleo sobre tela, 163,5 x 112,5 cm, Igreja de Calamarca, La Paz, Bolívia.



Imagens 9 e 10: reproduções da indumentária masculina dos nobres, no final do século XVII: Retirado do livro *História do vestuário* de Carl Kohler, Tradução Jefferson Luiz Camargo.

7. Referências bibliográficas

ANAWALT, Patrícia Rieff. *A história mundial da roupa*. São Paulo: SENAC, 2011.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Paulo: Editora Unisinos, 2008.

GISBERT, Teresa. “Estilos de la pintura colonial en Bolivia”. In: MESA, José de; GISBERT, Teresa; POMMIER, Édouard (eds.). *Os anjos estão de volta. Barroco dos topos da Bolívia*. Editorial Unión Latina, 1998.

GISBERT, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Editorial Gisbert y Cía., 2004.

GUTIÉRREZ, Ramón. “Transculturación en el arte Americano”. In: GUTIÉRREZ, Ramón (ed.). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1995.

GUTIÉRREZ, Ramón. *Repensando o barroco americano*. Arquitectos, São Paulo, ano 02, n.019.01, Vitruvius, dez. 2001. (<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/02.019/819>. Acesso em: 09.11.2018).

IANNI, Octávio. “Transculturização”. In: IANNI, Octávio. *Enigmas da Modernidade-Mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

KOHLER, Carl. *História do vestuário*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. Martins Fontes: São Paulo, 2005.

MESA, José de. “La pintura virreinal en la Bolivia andina”. In: MESA, José de; GISBERT, Teresa; POMMIER, Édouard (eds.). *Os anjos estão de volta. Barroco dos topos da Bolívia*. Editorial Unión Latina, 1998.

MESA, José de; GISBERT, Teresa. “Ángeles y Arcángeles”. In: MESA, José de; GISBERT, Teresa; POMMIER, Édouard (eds.). *Os anjos estão de volta. Barroco dos topos da Bolívia*. Editorial Unión Latina, 1998.

ORTIZ, Fernando. *Do fenômeno social da transculturização e sua importância em Cuba*. Tradução de Lívia Reis. (<http://www.ufrgs.br/cdrom/ortiz/index.htm>. Acesso em: 09.11.2018).

POMMIER, Édouard. “Los ángeles, desde el Génesis hasta Bossuet”. In: MESA, José de; GISBERT, Teresa; POMMIER, Édouard (eds.). *Os anjos estão de volta. Barroco dos topos da Bolívia*. Editorial Unión Latina, 1998.

RODRÍGUEZ, María Victoria Álvarez. *Los ángeles arcabuceros de Calamarca*. Universidad de Salamanca, 2006. (http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/trabajo_angeles11.pdf. Acesso em: 09.11.2018).

WILKINSON, Philip. *O livro ilustrado da mitologia*. Tradução de Beth Vieira. 2ª edição. São Paulo: Publifolha, 2002.