



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

André Luis da Rocha Perrett

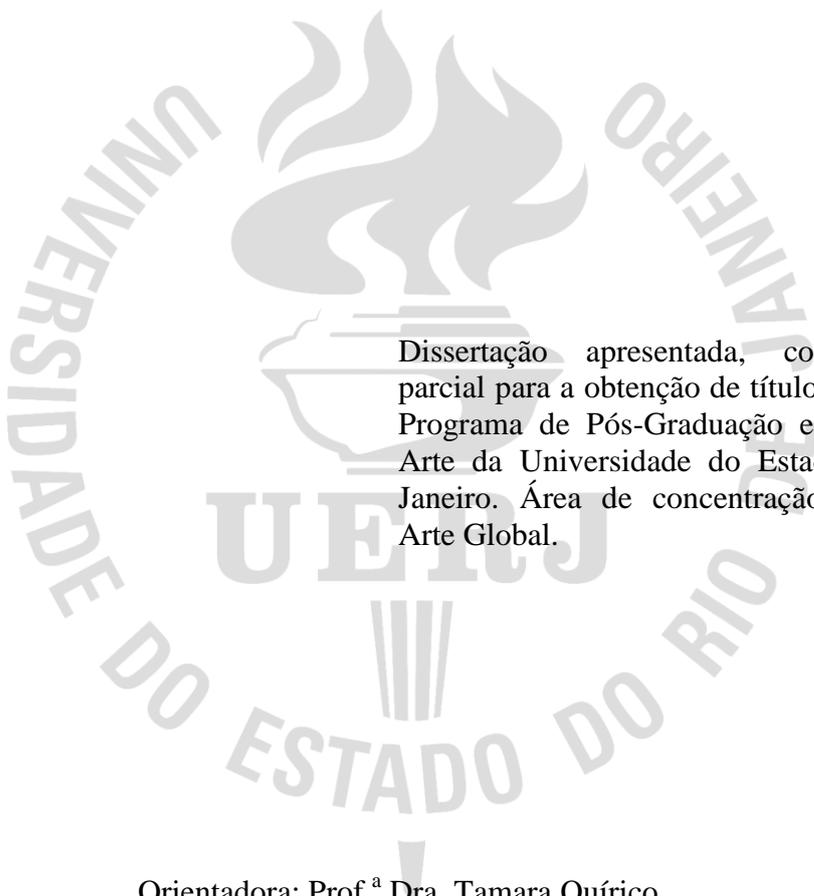
Anjos arcabuzeiros: uma temática andina

Rio de Janeiro

2023

André Luis da Rocha Perrett

Anjos arcabuzeiros: uma temática andina



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História da Arte Global.

Orientadora: Prof.^a Dra. Tamara Quírico

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

P455 Perrett, André Luis da Rocha.
Anjos arcabuzeiros: uma temática andina / André Luis da Rocha Perrett. –
2023.
94 f.: il.

Orientador: Tamara Quírico.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Artes.

1. Anjos na arte - Teses. 2. Arte peruana – Séc. XVII - Teses. 3. Arte
peruana – Séc. XVIII - Teses. 4. Aculturação – Teses. 5. Indígenas da América
do Sul – Peru – História – Teses. 6. Arte e religião – História – Teses. I.
Quírico, Tamara. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Artes. III. Título.

CDU 7.046(85)''16/17''

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

André Luis da Rocha Perrett

Anjos arcabuzeiros: uma temática andina

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História da Arte Global.

Aprovada em 22 de agosto de 2023.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Tamara Quírico (Orientadora)

Instituto de Artes — UERJ

Prof.^a Dra. Maria Cristina Louro Berbara.

Instituto de Artes — UERJ

Prof.^a Dra. Patricia Leal Azevedo Corrêa

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2023

AGRADECIMENTOS

À professora doutora Tamara Quírico, minha orientadora, por proporcionar a realização da pesquisa. Sua base foi fundamental para o desenvolvimento do projeto. Agradeço também à professora doutora Maria Berbara e à professora doutora Patricia Corrêa por aceitarem o convite de participação da banca e acompanharem todo o processo. Suas contribuições foram essenciais.

A todos os docentes do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro pelos ensinamentos ao longo de todas as disciplinas cursadas. À FAPERJ pela oportunidade da bolsa que sustentou o caminho.

Aos meus pais, Maristela e Roberto, meus avós Maria e Alfredo, madrinha Marta e toda a minha família. Não seria possível ter chegado até esse momento sem a ajuda, o amor e o apoio verdadeiro de todos. Meu eterno agradecimento aquele que não me abandona nunca.

Às amigas, Anna, Camila, Beatrice, Laura e Ivete, que permaneceram ao longo do caminho e os laços que se fortaleceram ainda mais. Em toda a graduação e até aqui todas foram importantes. Obrigado a todos que contribuíram de todas as formas para que chegasse até aqui.

RESUMO

PERRETT, André Luis da Rocha. *Anjos arcabuzeiros*: uma temática andina. 2023. 94 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

A presente pesquisa se debruça sobre uma das temáticas mais importantes da produção artística andina: os anjos arcabuzeiros. Desenvolvida por artistas locais nos Andes, entre os séculos XVII e XVIII no Vice-Reino do Peru, esses seres foram representados segurando um dos armamentos mais utilizados no início do século XVII, o arcabuz, junto a uma indumentária rica em detalhes. Para analisar essas obras é necessário compreender o meio em que foram feitas. Elas são reflexo do processo de transculturação ocorrido nos Andes, em que reinterpretações se tornaram fruto das redefinições graduais de símbolos das culturas que foram suprimidas pela Conquista, as quais tiveram que se adaptar às forças homogeneizantes. A imagem do anjo segurando uma arma enfatiza a ideia de que a Igreja e o regime colonial espanhol estavam unidos em seu objetivo de cristianizar os povos originários andinos. Analisar essas questões permite chegar à conclusão de que os artistas locais traçaram caminhos próprios dentro dos reflexos das ações da Conquista.

Palavras-chave: Anjos arcabuzeiros. Transculturação. Temática andina.

ABSTRACT

PERRETT, André Luis da Rocha. *Arquebusiers angels: an Andean subject*. 2023. 94 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

This work focuses on one of the most important subject of Andean artistic production: the arquebusiers angels. Developed by local artists in the Andean region, between the 17th and 18th centuries in the Viceroyalty of Peru, these angels were represented holding one of the most common weapons in the early 17th century, the arquebus, along with a richly detailed outfit. It is important to understand the social environment in which they were made. They reflect the transculturation process that took place in the Andes, in which reinterpretations became the result of gradual redefinitions of symbols of cultures that were suppressed by the Conquest, which had to be adapted to homogenizing forces. The image of the angel holding a gun emphasizes the idea that the Church and the Spanish colonial regime were united in their goal of Christianizing the indigenous Andean population. Analyzing these issues leads to the conclusion that local artists traced their own paths within the consequences of the actions of the Conquest.

Keywords: Arquebusier angels. Transculturation. Andean theme.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1-	Felipe Guamán Poma de Ayala, <i>Conquista: embarcarõse a las Índias</i> , Nova crônica e bom governo, 1615.....	14
Figura 2-	Felipe Guamán Poma de Ayala, <i>Conquista: Don Diego Almagro</i> , <i>Don Francisco Pizarro em Castilla</i> , Nova crônica e bom governo, 1615.....	15
Figura 3-	Felipe Guamán Poma de Ayala, <i>Conquista: en los baños estava</i> <i>Atagvalpa Inga</i> , Nova crônica e bom governo, 1615.....	17
Figura 4-	Felipe Guamán Poma de Ayala, <i>Conquista: preso Atagvalpa inga</i> , Nova crônica e bom governo, 1615.....	18
Figura 5-	Felipe Guamán Poma de Ayala, <i>Conquista: cortanle la cavesa a</i> <i>Atagvalpa inga, vmanta cvchvn (Le cortan la cabeza)</i> , Nova crônica e bom governo, 1615.....	19
Figura 6-	Felipe Guamán Poma de Ayala, <i>Conquista: Batalla Qve Hizo En Servicio</i> <i>de su Magestad el Excelenticimo Senor Capac Apo don Martin de Ayala</i> , <i>Padre del Autor; Chinchaysuyo, y Apo Uasco, Apo Guaman Uachaca</i> , <i>Hanan, Lurin Chanca, con cien Soldados y Francisco Hernandes</i> , <i>Trecientos Soldados</i> , Nova crônica e bom governo, 1615.....	21
Figura 7-	Felipe Guamán Poma de Ayala, <i>Conquista: Apo Alania, Chvqve Llanqui</i> , <i>Hanan Uanca, Guacra Guaman, Lurin Guanca, Cucichac, Xauxa</i> , <i>Prendio a Francisco Hernandes con sus seys Soldados Capitanes que Hallo</i> <i>cin Arma y muy pobre</i> , Nova crônica e bom governo, 1615.....	22
Figura 8-	Felipe Guamán Poma de Ayala, <i>Pregvnta Sv M[agestad]</i> , <i>Responde el Avtor</i> , <i>Don Phelipe el Terzero, Rrey Monarca del Mundo</i> , Nova crônica e bom governo, 1615.....	25
Figura 9-	Felipe Guamán Poma de Ayala, <i>Conquista: Atagvalpa Inga Esta En La</i> <i>Civdad de Caxamarca En Sv Trono Vsno</i> , Nova crônica e bom governo, 1615.....	33
Figura 10-	Adriaen Collaert. Cristo chamando os apóstolos Pedro e André (Peixes). 1585, gravura. Rijksmuseum. Amsterdã, Países Baixos.....	36
Figura 11-	Diego Quispe Tito. Cristo chamando os apóstolos Pedro e André (Peixes). 1681, óleo sobre tela. Museu de Arte Religioso (Palacio Arzobispal), Cusco, Peru.....	37
Figura 12-	Cornelis Cort. Adoração dos Pastores. 1567, gravura. Rijksmuseum. Amsterdã, Países Baixos.....	38
Figura 13-	Anônimo. Adoração dos Pastores. Século XVIII, óleo sobre tela. Museu de Arte Religioso (Palacio Arzobispal), Cusco, Peru.....	39
Figura 14-	Anônimo (atribuído a Basilio de Santa Cruz Pumacallao), 1674-1680. Série Procissão de Corpus Christi, Cusco 6. Carroça de São Sebastião. Óleo sobre tela. Museu de Arte Religiosa (Palácio Arzobispal). Cusco, Peru.....	43
Figura 15-	Anônimo (atribuído a Basilio de Santa Cruz Pumacallao). 1674-1680. Série Procissão de Corpus Christi. Cofradías de Santa Rosa de Lima y "La Linda" de la Catedral del Cusco. Óleo sobre tela. Museu de Arte Religiosa (Palácio Arzobispal).Cusco,Peru.....	44
Figura 16-	Anônimo (atribuído a Basilio de Santa Cruz Pumacallao). 1674-1680. Série Procissão de Corpus Christi. Paróquia de São Cristóvão. Óleo sobre tela. Museu de Arte Religiosa (Palácio Arzobispal). Cusco, Peru.....	45
Figura 17-	Anônimo (atribuído a Basilio de Santa Cruz Pumacallao), 1674-1680. Série	

	Procissão de Corpus Christi. Retorno da procissão à catedral (final). Óleo sobre tela. Museu de Arte Religiosa(Palácio Arzobispal). Cusco, Peru.....	46
Figura 18-	Jacob de Gheyn, Um soldado de guarda moldando o fósforo entre o polegar e o indicador, da série Marksmen, gravura 41, em Exercício para Armas, 1608, gravura, The Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos.....	54
Figura 19-	Jacob de Gheyn, Um soldado de guarda liberando a mão direita, da série Marksmen, gravura 37, em Exercício para Armas, 1608, gravura, The Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos.....	55
Figura 20-	Jacob de Gheyn, O segundo movimento para colocar a lança no ombro e segurá-la horizontalmente, da série Lansquenet, gravura 9, em Exercício para Armas, 1608, gravura, The Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos.....	56
Figura 21-	Jacob de Gheyn, Um soldado sacudindo a pólvora, da série Musketeers, gravura 19, em Exercício para Armas, 1608, gravura, The Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos.....	57
Figura 22-	Anônimo (atribuído a Basilio de Santa Cruz Pumacallao). 1674-1680. Série Procissão de Corpus Christi. <i>Los jesuítas y dos confradías de cuatro santos (San Cosme y San Damián, San Crispín y San Crispiniano)</i> . Óleo sobre tela. Museu de Arte Religiosa (Palácio Arzobispal). Cusco, Peru.....	58
Figura 23-	Anônimo, Os Sete Arcanjos de Palermo, século XVII, 1620-1650, óleo sobre tela, 95,0 x 128,2 cm. Museo Pedro de Osma, Lima, Peru.....	60
Figura 24-	Hieronymus Wierix. Os Sete de Palermo. 1563-1619, gravura. Rijksmuseum. Amsterdã, Países Baixos.....	61
Figura 25-	Porta do Sol, bloco monolítico presente no sítio arqueológico Tiahuanaco.....	64
Figura 26-	Detalhes da Porta do Sol, Viracocha.....	65
Figura 27-	Detalhes da Porta do Sol, seres alados.....	66
Figura 28-	Artista peruano(anônimo), Anjo arcabuzeiro mariano, 1760, óleo sobre tela, 161 x 103 cm. Ermita de Nuestra Señora de Allende, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño. Ezcaray, La Rioja, Espanha. Museo del Prado.....	68
Figura 29-	Artista peruano(anônimo), Anjo torre, 1760, óleo sobre tela. Ermita de Nuestra Señora de Allende, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño. Ezcaray, La Rioja, Espanha.....	69
Figura 30-	Obras dos anjos arcabuzeiros dentro da Ermita de Nuestra Señora de Allende, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño. Ezcaray, La Rioja, Espanha. Museo del Prado.....	70
Figura 31-	Interior do santuário Purísima Concepción de Chera (Guadalajara).....	71
Figura 32-	Anônimo, Anjo com estrela, 1720-1724, óleo sobre tela. <i>Purísima Concepción de Chera</i> , Guadalajara, Espanha.....	73
Figura 33-	Anônimo, Anjo segurando arcabuz, 1720-1724, óleo sobre tela. <i>Purísima Concepción de Chera</i> , Guadalajara, Espanha.....	74
Figura 34-	Anônimo (Escola Francesa), Madame de Ventadour com Luís XIV e seus herdeiros, 1715-1720, óleo sobre tela, 127.6 x 161 cm, Wallace Collection, Londres.....	78
Figura 35-	Detalhes das obras Madame de Ventadour com Luís XIV e seus herdeiros; Letiel Dei	79
Figura 36-	Anônimo (atribuído ao Mestre de Calamarca), Letiel Dei, século XVII, óleo sobre tela, 160,5 x 110 cm, Igreja de Calamarca, La Paz, Bolívia	81

Figura 37- Anônimo, Esriel Dei, século XVII, óleo sobre tela, Coleção particular, Cusco, Peru.....	82
Figura 38- Jacob de Gheyn, Um soldado sacudindo a pólvora, da série Musketeers, gravura 19, em Exercício para Armas, 1608, gravura, The Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos.....	82
Figura 39- Anônimo (atribuído ao Mestre de Calamarca), Laeiel Dei, século XVII, óleo sobre tela, 160,5 x 110 cm, Igreja de Calamarca, La Paz, Bolívia.....	83
Figura 40- Jacob de Gheyn, Um soldado de guarda moldando o fósforo entre o polegar e o indicador, da série Marksmen, gravura 41, em Exercício para Armas, 1608, gravura, The Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos.....	83
Figura 41- Anônimo, Arcángel San Uriel. Óleo sobre tela, Asociación Cultural Enrico Poli B, Lima, Peru.....	85
Figura 42- Anônimo (atribuído ao Mestre de Calamarca), Uriel Dei, século XVII, óleo sobre tela, 160,5 x 110 cm, Igreja de Calamarca, La Paz, Bolívia.....	85
Figura 43- Anônimo, Arcángel San Gabriel. Óleo sobre tela, Colección Fierro, Espanha.....	86
Figura 44- Anônimo (atribuído ao Mestre de Calamarca), Gabriel Dei, século XVII, óleo sobre tela, 160,5 x 110 cm, Igreja de Calamarca, La Paz, Bolívia.....	86

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O OUTRO OLHAR DA CONQUISTA	12
1.1 Relações interculturais: transculturação nos Andes	26
2 A ARTE COMO INSTRUMENTO DE EVANGELIZAÇÃO	32
2.1 Produção artística andina	40
3 MISTERIOSO PODER DIVINO	49
3.1 Anjos arcabuzeiros: guardiões armados da fé	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS	90
ANEXO A – Mapa	93
ANEXO B - Tabela com nomes dos anjos	94

INTRODUÇÃO

O processo da conquista no território andino esteve associado a fatores políticos, militares e econômicos, além do espiritual¹. Diversas ordens religiosas fizeram parte do grupo que chegou à América, tendo por objetivo silenciar as práticas religiosas dos povos originários. A estratégia contribuiu para a propagação e estabilização da cultura dos conquistadores.

As ações colonizadoras desenvolvidas pela Espanha nos Andes alteraram as relações culturais e sociais dentro do território invadido. O contato gradual entre as formações culturais distintas no território andino ocasionou um fluxo migratório à base de confronto, já que uma das partes acabou oprimida. A invasão espanhola nos Andes interferiu tanto na sociedade quanto em sua produção cultural, que já havia desenvolvido próprio.

Não houve só a assimilação dos cânones europeus, mas também o desenvolvimento de uma produção local com perspectiva e olhar próprios a partir de temáticas preexistentes desenvolvendo suas próprias interpretações das mesmas. A presente pesquisa se propõe analisar não só o contexto do processo contínuo de mudanças, mas também evidenciar a habilidade de adaptação dos artistas indígenas dentro de uma produção artística em um meio transcultural.

O desenvolvimento de obras esteve inserido num meio transcultural, uma ação contínua, dinâmica, com trocas, em um mesmo tempo e lugar, na qual representações culturais habitam o mesmo espaço de forma harmônica, recíproca. As reinterpretações que foram geradas a partir desse contato são redefinições graduais de símbolos das culturas que foram suprimidas pela Conquista, que tiveram que se adaptar às forças homogeneizantes. Sendo assim, coube a ação dos processos de afirmação e recriação das identidades proporcionar visibilidade ampla para a produção diversificada que se desenvolve a partir das articulações sociais².

O processo desenvolveu um repertório de imagens e formas de representação que se tornaram um modo de transmissão dos próprios modelos conceituais indígenas. A partir

¹ SANTOS, Eduardo Natalino dos. “As tradições históricas indígenas diante da conquista e colonização da América: transformações e continuidades entre nahuas e incas”. In: Revista de História, Universidade de São Paulo, 150, 1º, 2004, p. 193.

² ANJOS, Moacir dos. Local/global: arte em trânsito. 1ª edição. Brasil: Zahar, 2005, p. 32.

dessas obras a iconografia cristã viabilizou aos artistas andinos uma gama de expressões até então inexistentes. Por isso, analisar as obras da produção artística colonial permite compreender a realidade local.

O foco na temática dos anjos arcabuzeiros permite compreender o caminho percorrido por esses artistas. Mesmo sob a imposição de modelos europeus, que se diferenciavam de suas referências e práticas, eles conseguiram desenvolver criações que correspondessem aos seus fins de expressão dentro do sistema colonial. Os anjos arcabuzeiros foram uma das formas de representação cumprindo seu papel dentro da evangelização.

Os artistas andinos assimilaram as imagens celestes europeias e as reelaboraram com uma iconografia em que em suas mãos repousava um arcabuz, uma arma que determinava sua postura, além de indumentária ornamentada e volumosa. O estilo próprio foi uma resposta à composição cultural e social nos Andes, uma sociedade transcultural em que símbolos indígenas e europeus se fundiram.

A sociedade colonial andina abrigou ideais hispânicos e indígenas, sendo estes últimos relacionados a um povo que se empenhou em preservar seus valores tradicionais perante uma cultura oposta. Em toda produção artística andina a inclusão de elementos indígenas relacionados aos seus mitos religiosos proporcionou mudanças, mesmo que de forma sutil, nas temáticas cristãs, gerando assim a criação de uma iconografia local³.

³ GISBERT, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas em el arte*. La Paz, Bolívia: Editorial Gisbert y cia. 2004, p. 13.

1 O OUTRO OLHAR DA CONQUISTA

Os sistemas de representação das sociedades têm seus desenvolvimentos diretamente moldados a partir do meio em que estejam inseridos, incorporá-los em ambientes alheios pode resultar, portanto, na distorção da cultura representada⁴. Logo, analisar a multiplicidade das diferentes sociedades indígenas dos Andes⁵ é buscar compreender não só suas próprias questões, mas também os efeitos causados pela chegada dos espanhóis, o que leva a entender os conflitos gerados pelo encontro de culturas tão distintas a partir do século XVI.

Na conquista dos Andes ocorreu o enfrentamento entre culturas, que desencadeou um processo contínuo de mudanças nos meios político, econômico e artístico. Em um primeiro momento, a comunicação entre elas esteve permeada por uma lógica de conquistados e conquistadores. Porém, a coexistência na mesma área fez com que houvesse um diálogo que proporcionou aberturas para uma junção cultural. Logo, foi necessária a mediação tanto das diferentes línguas quanto das visões de mundo, questão essa que será discutida a partir do discurso de Felipe Guamán Poma de Ayala (1534-1615), e das diferentes formas de codificação cultural tendo a tradução como seu instrumento de poder⁶.

A análise das crônicas de Ayala permitiu compreender como o processo de conquista ocorreu sob a visão de um escritor local. O acesso a esse tipo de documento possibilitou entender, pelo menos em parte, o funcionamento das tradições históricas dos povos originários andinos e de seus registros em tempos pré-hispânicos e coloniais⁷. As crônicas de Felipe Guamán Poma de Ayala são abundantes dessas informações, sob a visão de um autor indígena. O autor, de fato, era um nativo andino, e a partir do contato entre ambas as culturas e com a língua dos conquistadores, utilizou-se da mesma como instrumento de tradução da vivência dos povos originários dentro do sistema colonial.

⁴ BROKAW, Galen. Khipu Numeracy and Alphabetic Literacy in the Andes: Felipe Guamán Poma de Ayala's Nueva crónica y buen gobierno. In: Colonial Latin American Review, Vol. 11, No. 2, 2002, p. 275.

⁵ Ver Anexo A: mapa com destaque na área andina e evidenciando os locais a serem estudados na presente pesquisa.

⁶ FRITZ, Sabine. "Guamán Poma de Ayala como traductor indígena de textos culturales: la Nueva Crónica y Buen Gobierno (c.1615)". In: Fronteras de la historia, número 010. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH, Bogotá. 2005, p. 84.

⁷ SANTOS, Eduardo Natalino dos. "As tradições históricas indígenas diante da conquista e colonização da América: transformações e continuidades entre nahuas e incas". In: Revista de História, Universidade de São Paulo, 150, 1º, 2004, p. 160.

A obra de Poma de Ayala, *Nova crônica e bom governo*, de 1615, é formada por um conjunto de crônicas e ilustrações que desenvolveram formas de linguagens que demarcaram uma época e local específicos. Filho de pais andinos, o autor nasceu alguns anos após a chegada dos espanhóis à América. Sua família tinha como origem um povo conquistado pelos incas, logo, desde cedo o futuro autor esteve inserido em um ambiente incaico, o que pavimentou o seu conhecimento acerca dessa cultura. Essas informações especificamente biográficas foram feitas pelo mesmo em sua obra⁸.

O que faz desse texto algo único é o seu desenvolvimento sob um ponto de vista da tradição indígena. Ao longo da obra nota-se que Guamán Poma teve acesso tanto à educação andina quanto à europeia, uma vez que sua escrita muito se assemelha aos tipos de escrita presentes em livros espanhóis do século XVI. Ao mesmo tempo, o autor constrói sua obra sem uma delimitação de capítulos com numeração sequencial, à maneira europeia. Consuelo Lagorio evidencia,

O que constitui novidade em relação a outros documentos do gênero é, porém, o registro iconográfico nos desenhos, que representam o esforço de interculturalidade, no sentido de acionar os traços andinos, mas com glosas, tanto em quéchua quanto em espanhol, com caráter proselitista, seguindo as normas didáticas conciliares. A *Nueva Corónica y Buen Gobierno* representa uma grande empreitada, considerando que o autor não só escreve numa língua que não é a materna, mas recorre às suas fontes étnicas e à sua tradição de registro, que são provenientes de uma língua e de culturas independentes da escrita⁹.

O autor tinha como objetivo desenvolver uma obra que fosse capaz de denunciar os abusos da administração espanhola nos Andes, enfatizados através de imagens criadas pelo mesmo. É um texto de crítica direcionado ao falho sistema colonial espanhol e seus representantes.

Destinada ao rei espanhol, Filipe III (1578-1621), a obra¹⁰ foi dividida em partes, entre elas, um detalhamento da história nos Andes desde os tempos longínquos até o reinado dos Incas e a chegada dos invasores europeus (Figuras 1 e 2). Felipe Guamán Poma de Ayala desenvolveu sua obra se imaginando como um conselheiro do rei Filipe III, denunciando a realidade em que seus semelhantes viviam.

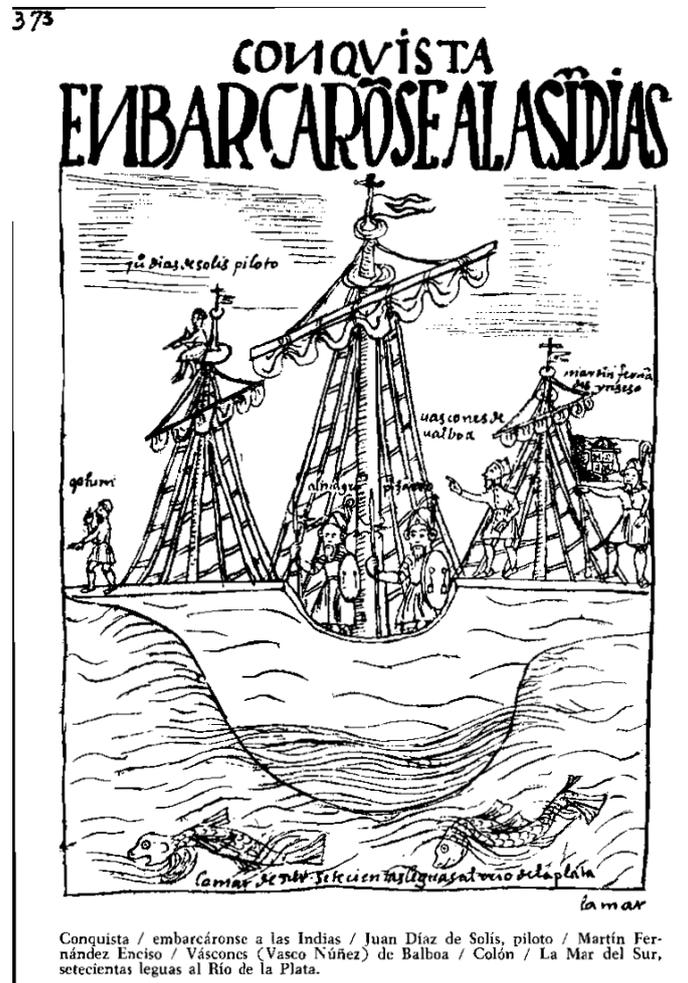
⁸ FRITZ, op.cit, p. 89.

⁹ LAGORIO, Consuelo Alfaro. “Textualidade, imagem e mestiçagem na crônica de Guamán Poma”. In: *Relações latino-americanas: língua e literatura*. Gragoatá, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense, N° 22, 2007, p. 237.

¹⁰ O texto de denúncia não chegou às mãos de Filipe III. Anos depois, em 1908, foi descoberto na Biblioteca Real da Dinamarca e publicado pela primeira vez em 1936. Ver: CARNEIRO, Miguel Ângelo Castro. *O cronista indígena Felipe Guamán Poma de Ayala e a questão da violência contra as mulheres nos Andes coloniais*. Brasília. Universidade de Brasília, 2017, p. 11.

O autor expõe o massacre feito pelos espanhóis nos Andes, relatando como era a verdadeira rotina na colônia, como também, uma melhor visão das tradições andinas e de seus estudos sobre a sociedade incaica, apresentando uma larga versão inovadora do passado e dos habitantes dos Andes, embora se refira criticamente ao seu presente colonial¹¹. Seu objetivo nada mais era do que alertar o monarca e solicitar melhores condições para a população indígena. A fim de reforçar o que estava em sua escrita o autor incluiu em torno de 400 desenhos feitos por ele mesmo, de modo a solidificar as denúncias e auxiliar a compreensão do rei, proporcionando um caráter iconográfico à obra.

Figura 1 - Felipe Guamán Poma de Ayala, *Conquista: embarcarõse a las Índias*, Nova crônica e bom governo, 1615.

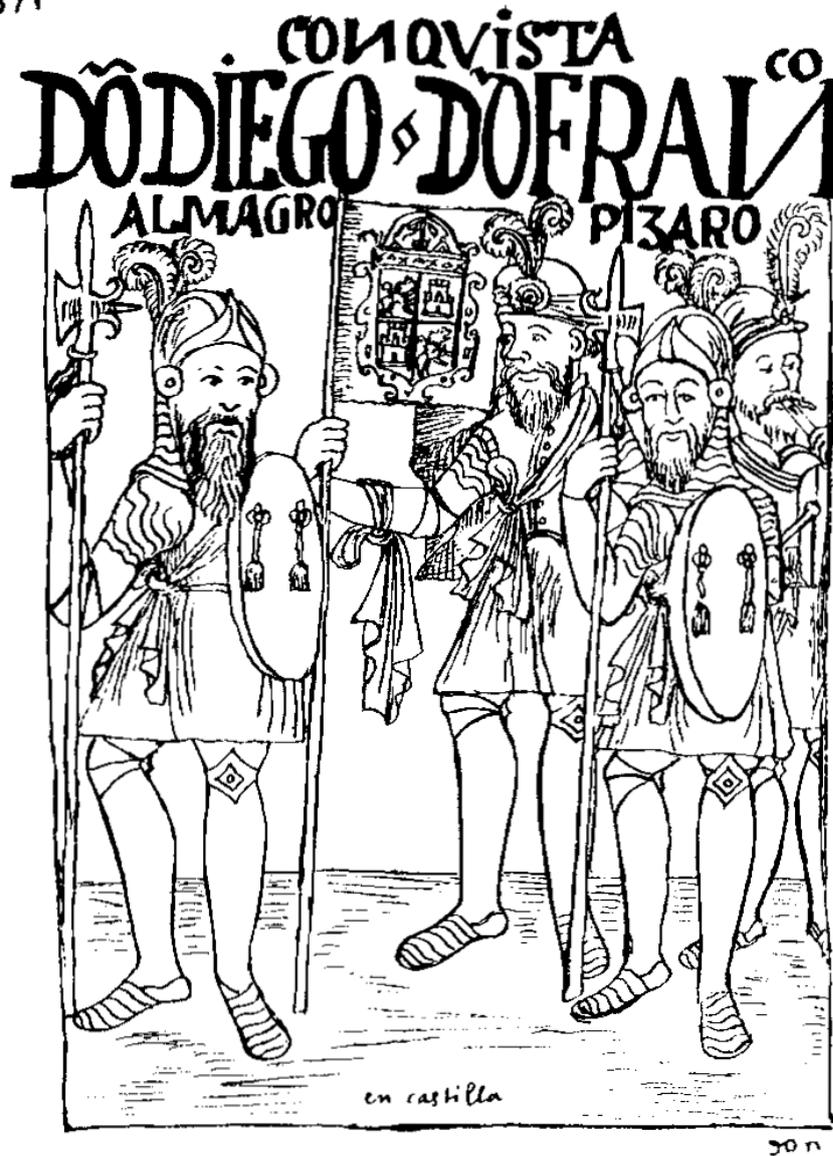


Fonte: AYALA, 1980, p. 270.

¹¹ CARNEIRO, op.cit, p. 10.

Figura 2 - Felipe Guamán Poma de Ayala, *Conquista: Don Diego Almagro, Don Francisco Pizarro em Castilla*, Nova crônica e bom governo, 1615.

371



Conquista / Don Diego (de) Almagro, Don Francisco Pizarro / en Castilla.

Fonte: AYALA, 1980, p. 268.

Na primeira parte, chamada *Nueva Corónica* o autor analisou questões referentes a estruturas do império andino e sua gestão em relação à economia, política e administração social, com o objetivo de ter argumentos para evidenciar a capacidade de organização da sociedade andina em comparação ao que foi introduzido pelos invasores da Espanha. Esse argumento é reforçado ainda mais na subdivisão do mesmo capítulo. Em *Conquista*, Guamán construiu seu texto expondo as manobras da conquista e sua ilegalidade.

Na segunda parte, *Buen Gobierno*, o autor detalhou os reflexos da conquista dentro da sociedade e cultura andinas: o número elevado de mortes pelo trabalho forçado nas minas, confisco de bens e terras e mudanças nas práticas autóctones. Por trás desses relatos está a suposição de que os espanhóis fizeram tudo isso sem justificativa, violando todos os preceitos de justiça e de suas próprias leis¹².

Guamán Poma de Ayala relatou os estágios da conquista nos Andes. Entre conflitos e resistência, o longo processo obteve sua consolidação com o aprisionamento e morte do último líder inca Atahualpa (Figuras 3, 4 e 5). Os relatos do autor foram reforçados pelo apelo visual em suas ilustrações. Nelas Guamán Poma mostrou desde a chegada até o primeiro contato, assim como as ações violentas que ocorreram ao longo dos anos.

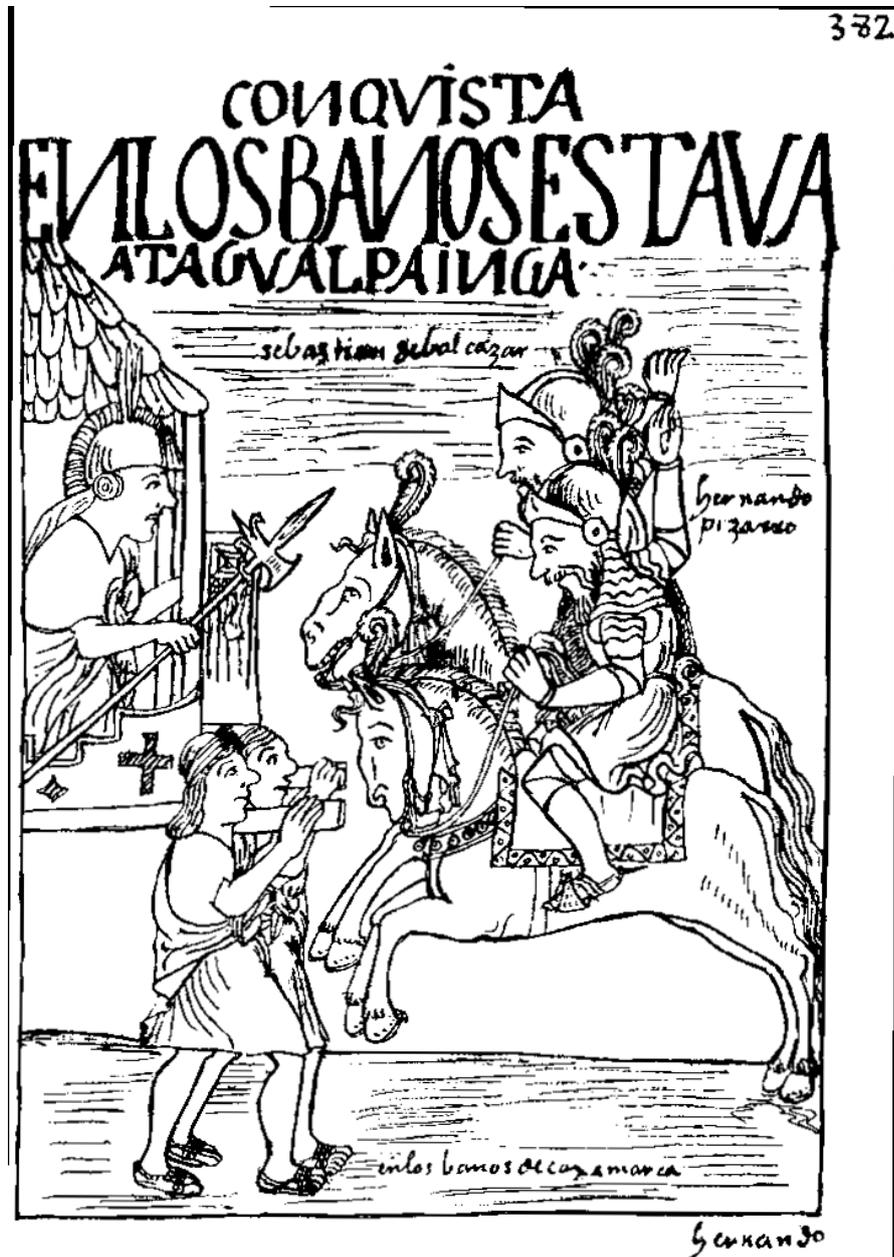
A prisão e morte de Atahualpa pelo conquistador espanhol Francisco Pizarro (1478-1541) desestabilizou o território de domínio inca e aos poucos as ações violentas da conquista se expandiram por todas os povos vizinhos. À medida que os conquistadores aumentavam seu poder, rebeliões e mortes da população local ocorreram na mesma proporção. O árduo trabalho imposto aos indígenas nas minas só fez crescer ainda mais movimentos de revolta contra os invasores. Para Eduardo dos Santos,

Essa fase caracterizou-se também pela continuidade da resistência inca desde Vilcabamba, principalmente até 1567, quando Titu Cusi firmou a paz com os castelhanos. Mas após sua morte, em 1571, seu irmão, Tupac Amaru, rebelou-se e foi vencido e executado publicamente em Cusco, em 1572. O longo processo de conquista castelhana e de resistência inca aliado ao pesado regime de trabalho e de tributos [...] geraram um verdadeiro caos social e econômico que atingiu todas as regiões antes dominadas pelos incas, o que contribuiu para a generalização de um sentimento de rechaço ao poder político e à religião dos castelhanos¹³.

¹² ADORNO, Rolena. *Guamán Poma – writing and resistance in Colonial Peru*. 2ª edição. Austin, University of Texas Press, 1991, p. 15.

¹³ SANTOS, op.cit, p. 191.

Figura 3- Felipe Guamán Poma de Ayala, *Conquista: en los baños estaba Atagualpa Inga*, Nova crônica e bom governo, 1615.



Conquista / En los baños estaba Atagualpa Inga / Sebastián de Balcázar. (Balcázar) / Hernando Pizarro / en los baños de Cajamarca.

Figura 4- Felipe Guamán Poma de Ayala, Conquista: preso Atagvalpa inga, Nova crônica e bom governo, 1615.



Fonte: AYALA, 1980, p. 281.

Figura 5- Felipe Guamán Poma de Ayala, *Conquista: cortanle la caveza a Atagvalpa inga, vmanta cvchun* (*Le cortan la cabeza*), Nova crônica e bom governo, 1615.



Conquista / córtanle la cabeza a Atagualpa Inga, umanta cuchun [córtanle la cabeza] Murió Atagualpa en la ciudad de Cajamarca.

Fonte: AYALA, 1980, p. 283.

A iconografia de Guamán Poma agregou tanto os códigos artísticos europeus presentes nas imagens cristãs quanto o simbolismo andino. Sua obra foi desenvolvida pela junção da tradução gráfica à textual, proporcionando uma síntese visual própria a qual gerou desenhos que não só complementavam as suas descrições, mas que também se tornaram uma espécie de mediação entre as culturas andinas e europeias¹⁴.

Obras como a de Felipe Guamán Poma de Ayala ganharam relevância não somente pelo seu desenvolvimento a partir da perspectiva indígena, mas também por ser um tipo de registro escasso, o que discute como se desenvolveu a negociação da identidade indígena na sociedade colonial. As crônicas de Ayala apresentam, por sua demanda de representação abrangente, informações particularmente extensas sobre os conteúdos da memória cultural, logo, são textos culturais por excelência¹⁵. A obra tem sua importância, pois registrou os processos ocorridos na região andina em um momento em que não havia um grande número de relatos sobre o que havia ocorrido.

As histórias escritas proporcionaram a conservação dos registros das sequências de eventos e detalhes importantes, não só para o presente como para as próximas gerações. Guamán Poma desenvolveu suas representações iconográficas como desenhos que dialogaram diretamente com o texto, não foram um mero complemento, eles enriqueceram a obra auxiliando sua concepção¹⁶.

Através da representação visual o autor relatou movimentos de revolta contra os conquistadores, como o levante das tropas nativas contra Francisco Hernandez Giron (Fig. 6). De um lado, estão ali representados os senhores andinos em combate com suas lanças nas mãos enquanto os espanhóis desaparecem, em fuga, com seus cavalos de que somente aparecem as ancas. Entre luta e morte, são derrotados e capturados (Fig. 7). No geral, as histórias escritas desempenham um papel importante, pois fornecem a sequência de eventos e detalhes pertinentes, como os nomes dos oficiais espanhóis, como pano de fundo sobre o qual Guamán Poma narra uma história das guerras civis pós-conquista em que os únicos heróis são andinos¹⁷.

¹⁴ FRITZ, op.cit, p. 91.

¹⁵ FRITZ, op.cit, p. 88.

¹⁶ ADORNO, op.cit, p. 11-12.

¹⁷ ADORNO, op.cit, p. 18.

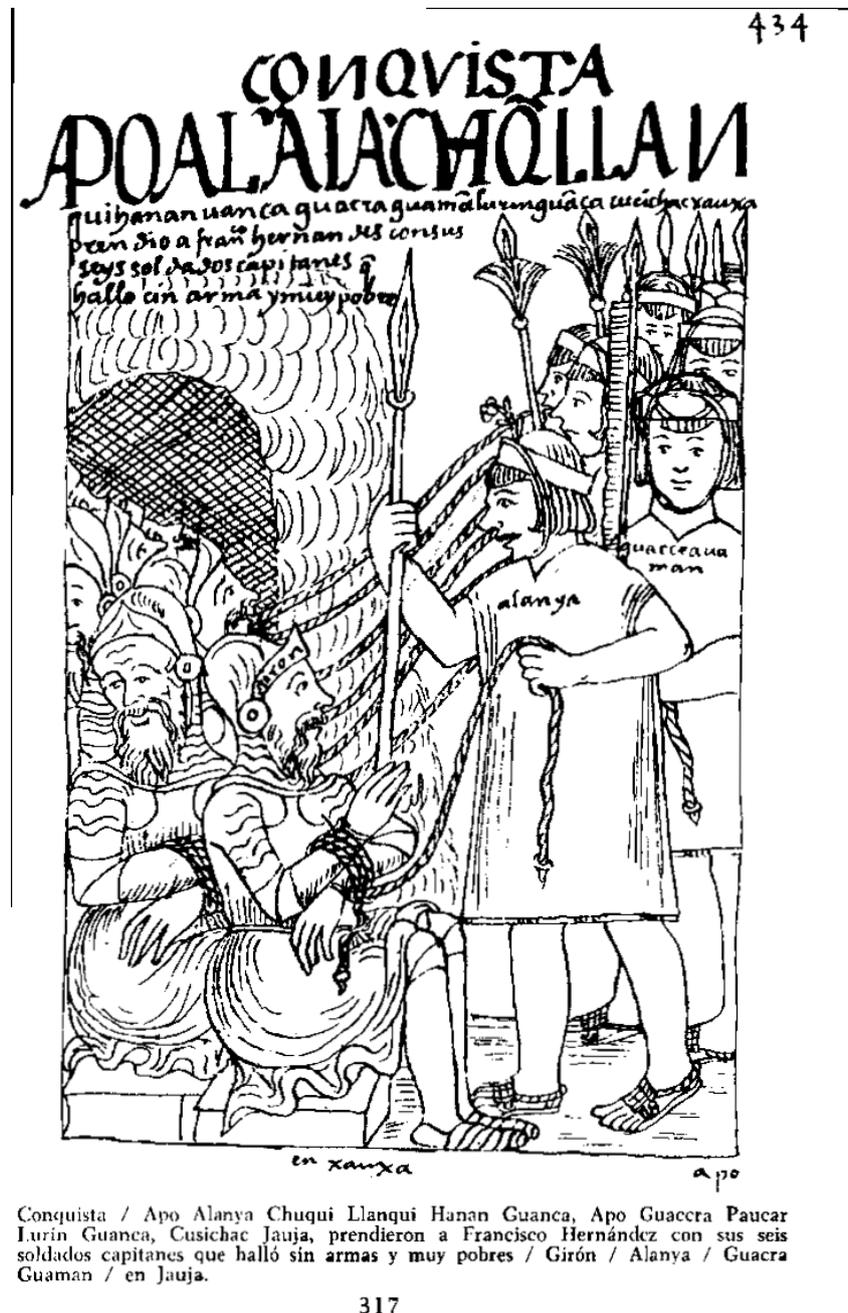
Figura 6- Felipe Guamán Poma de Ayala, *Conquista: Batalla Qve Hizo En Servicio de su Magestad el Excelentissimo Senor Capac Apo don Martin de Ayala, Padre del Autor, Chinchaysuyo, y Apo Uasco, Apo Guaman Uachaca, Hanan, Lurin Chanca, con cien Soldados y Francisco Hernandes, Trecientos Soldados, Nova crónica e bom governo, 1615.*



Conquista / batalla que hizo en / servicio de Su Magestad el Excelentissimo Señor / Cápac Apo Don Martin / de Ayala, padre del autor, / Chinchaysuyo y Apouasco, / Apo Guaman Uachaca, hanan lurin chanca con cien soldados, y Francisco Hernán- / dandez, trescientos soldados, fue vencido y se huyó / Apoguasco / Guaman uachaca / Cápac Apo don Martín Guaman Malqui / Francisco Hernández Girón / en Uatacocha.

Fonte: AYALA, 1980, p. 316.

Figura 7- Felipe Guamán Poma de Ayala, *Conquista: Apo Alania, Chvqe Llanqui, Hanan Uanca, Guacra Guaman, Lurin Guanca, Cucichac, Xauxa, Prendio a Francisco Hernandez con sus seys Soldados Capitanes que Hallo cin Arma y muy pobre, Nova crônica e bom governo, 1615.*



Fonte: AYALA, 1980, p. 317.

À medida que o autor descreveu os movimentos de revolta contra os conquistadores ele também relatou a reação dos mesmos contra esses levantes. A ação da conquista percorreu os demais territórios, uma vez que seu objetivo não era somente acumular fortunas, mas também enfraquecer os povos nativos, saqueando e causando grandes danos e prejuízos. Eles roubaram ouro, prata e tiraram seus animais e comida¹⁸.

Sendo *Nova crônica e bom governo* uma extensa carta de denúncia, é possível compreender a visão andina sobre a conquista, uma vez que ela é um contraponto aos registros dos religiosos cristãos espanhóis, como Bartolomé de las Casas (1484-1566), que se dedicou a construir uma narrativa na qual colocou as adaptações dos locais frente à cultura europeia como algo demoníaco. Através de *Apologética Historia Sumaria* (1559), o discurso do frade dominicano espanhol foi registrado. *Nova crônica e bom governo*, ao contrário, não só critica incisivamente o comportamento e exploração dos nativos pelos invasores como também sugere melhorias para a administração, tendo em vista os direitos dos nativos. Guamán Poma denunciou o domínio eclesiástico direto sobre os nativos que Las Casas defendia.

A continuidade da oralidade andina foi um dos fatores que auxiliaram Poma de Ayala a construir sua pesquisa, principalmente no trecho em que o autor se refere aos primórdios da cultura inca e sua própria estrutura. À medida que a colonização ocorria de forma contínua, os invasores ocuparam toda a área de costa enquanto a população indígena ficou isolada. Essa cisão, apesar de seu caráter de violência e de exclusão, possibilitou a continuidade e a transformação mais lenta de várias comunidades andinas e suas tradições históricas orais, o que tornou possível a realização de estudos antropológicos durante o século XX¹⁹.

Esse documento faz parte de um seleto grupo de textos indígenas que foram escritos em espanhol, salientando o objetivo de serem lidos por eles, logo, a tradução se tornou algo determinante. Sabine Fritz enfatiza,

Em relação a Guamán Poma e sua tradução de textos culturais andinos para um destinatário europeu, é de especial interesse analisar os textos culturais que ele conhece, ou seja, as estruturas simbólicas com as quais está familiarizado por meio de sua socialização, educação e profissão, bem como as formas discursivas em que é competente e as línguas que fala ou compreende. Além disso, é interessante a

¹⁸ AYALA, Guamán Poma de. *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. México: Fundação Biblioteca de Ayacucho, 1980, p. 395.

¹⁹ SANTOS, op.cit, p. 163.

posição em que ele se vê como tradutor indígena, para ver como funciona a negociação de identidade e alteridade na perspectiva de um autor indígena²⁰.

Guamán Poma construiu *Nova crônica e bom governo* ao traduzir e interpretar informações reveladas por seus semelhantes em diferentes línguas nativas. Sendo assim, cada investigação sobre as diferentes visões de mundo foi capaz de influenciar o autor em suas interpretações. Ao desenvolver sua pesquisa, Guamán Poma não só a adequou para a compreensão de Filipe III, mas também para o público europeu da época²¹.

O autor acrescentou relatos e imagens de alguns de seus desejos que poderiam ocorrer a partir da chegada de sua obra à Espanha, dentre elas um possível encontro com o rei Filipe III. Em um de seus desenhos Guamán Poma simulou o diálogo entre representantes da cultura andina e da europeia (Fig. 8). Diante do nobre sentado no trono, o autor ajoelhado dialoga com o mesmo com o dedo indicador da mão direita levantado, em sua outra mão está sua crônica aberta. Guamán Poma utiliza de sua indumentária para sugerir sua alta posição dentro da sociedade colonial, a mesma se assemelha à vestimenta militar da época. Sabine Fritz acrescenta,

[..] as informações que o autor dispõe de fontes orais devem ser elaboradas em escrito para serem ouvidas pelo destinatário. Com isso, faz-se a transferência para um novo meio útil para a memória, utilizando texto e desenhos, e a tradução de textos culturais andinos para o espanhol. A crônica é apresentada como mediadora entre o rei e o autor indígena, visto que, antes de tudo, no contexto colonial, apenas o que estava fixado na escrita tinha força probatória e legitimidade; em segundo lugar, porque Guamán Poma só conseguiu superar a distância geográfica que o separava de seu destinatário valendo-se do documento escrito. Guamán Poma, como editor da crônica, apresenta-se como o confiável tradutor de textos culturais²².

²⁰ FRITZ, op.cit, p. 89.

²¹ FRITZ, op.cit, p. 93.

²² FRITZ, op.cit, p. 103-104.

Figura 8- Felipe Guamán Poma de Ayala, *Pregvnta Sv M[agestad], Responde el Avtor, Don Phelipe el Terzero, Rrey Monarca del Mundo, Nova crônica e bom governo, 1615.*



Fonte: FRITZ, 2005, p.95.

A obra de Ayala buscou registrar a memória andina para um público europeu, relatando como se desenvolveu a negociação da identidade indígena na sociedade colonial. Logo, o autor utilizou fontes orais para que fossem elaboradas em escrito para o destinatário. A transferência ocorreu na utilização do texto junto às imagens como instrumentos que se tornaram a maneira mais adequada para a transmissão da memória local e tradução de textos culturais andinos para o espanhol²³. O autor foi um tradutor de textos culturais.

O manuscrito que Guamán Poma de Ayala se tornou uma importante referência devido ao seu conteúdo. A utilização da obra de Ayala como ponto de partida da pesquisa é utilizar de uma fonte sob a perspectiva andina sobre a conquista e suas consequências para que assim seja possível compreender os caminhos que levaram ao desenvolvimento da produção artística local.

1.1 **Relações interculturais: transculturação nos Andes**

As ações colonizadoras desenvolvidas por diferentes nações europeias alteraram as relações entre os diferentes espaços que ocuparam. O contato gradual entre esses polos ocasionou um fluxo migratório a base de confronto, já que uma das partes acabava sendo oprimida. Moacir dos Anjos concluiu que esses mecanismos de reação e adaptação das culturas não-hegemônicas continham uma complexidade, a qual proporcionou novas formas de pertencimento e articulações inéditas a partir do encontro de culturas que já possuíam suas próprias particularidades²⁴. O autor ainda acrescenta,

A adequada compreensão dos movimentos de gradual homogeneização e de simultânea articulação de diferenças requer, entretanto, a apresentação crítica de uma série de conceitos e processos que, embora ainda carecendo de uma sistematização precisa na literatura pertinente ao tema, permitem o esclarecimento das principais tensões a que estão submetidos²⁵.

A cultura dominante passa a ter um enfrentamento perante a dominada, uma vez que essa reinventa maneiras de sobrevivência dentro da ação violenta, ou seja, criando recriações locais. O aspecto multicultural das sociedades provém do contato contínuo com o que é considerado diverso.

²³ FRITZ, op.cit, p. 103-104.

²⁴ ANJOS, Moacir dos. Local/global: arte em trânsito. 1ª edição. Brasil: Zahar, 2005, p. 11.

²⁵ ANJOS, op.cit, p. 11.

Moacir dos Anjos afirma que, para que uma identidade seja consolidada nesse contexto, é necessário compreender os mecanismos com que as respostas locais reagiram à globalização. Termos como aculturação e mestiçagem fazem parte do conjunto de palavras que surgiram a partir de estudos sobre as trocas simbólicas mundiais, inclusive no ocorrido nos Andes.

Dentro do estudo do encontro de culturas nos Andes, aculturação está associado à ideia de uma fusão harmônica entre polos diferentes, algo que não leva em consideração as desigualdades e contradições dentro da relação intercultural. Mestiçagem é o termo que reflete sobre as posições de poder, colocando as culturas em disputa, não só em uma relação de hierarquia, mas reforçando uma ideia de que o resultado do encontro entre culturas resultaria em algo inferior em relação ao que já fazia parte do polo dominante, colocando a culpa desse fato no dominado. Mestiçagem é um termo que por si só já se mostra como inadequado. Datado, ele possui um histórico de cunho depreciativo.

Quando o debate referente aos conceitos como hibridismos, transculturação, sincretismo, entre outros, é elaborado por autores com origem de ex-colônias europeias há questões políticas fortes em seus discursos. Fernando Ortiz recusa aculturação em favor de transculturação, elaborando a sua ideia da formação de uma cultura transcultural que disfarça uma ideia de hierarquia entre as culturas que se encontram.

As análises sobre esse momento nos Andes, feitas por intelectuais de regiões de pós-colônias, são importantes porque a questão levantada pelos mesmos não era somente para entender a formação das culturais locais e suas identidades, mas sim encontrar um conceito que pudesse mostrar que a parte que havia sido a da colônia, subalterna sob a visão do outro, tinha um processo de resistência, mas também tinha uma parte ativa na formação da cultura transcultural que surgiu a partir desses contatos. O objetivo era subverter a ideia de que havia uma parte ativa e passiva dentro desse sistema. A primeira, os centros geopolíticos e metrópoles coloniais, a segunda as culturas colonizadas e dominadas.

O desenvolvimento dos conceitos que surgiram de estudos sobre as trocas simbólicas partiu do princípio da tentativa de encontrar uma forma de subverter essa situação. A ideia não era dizer que a influência europeia fosse dispensável, mas sim no sentido de compreender que, nesses processos de formação, a parte considerada subalterna tinha uma contribuição ativa, pois também fazia parte da elaboração da síntese cultural.

Nesse processo de compreender a relação da hierarquia política marcada por ataques, é inevitável que haja uma hierarquia que se imponha pelos processos de violência colonial, mas a questão levantada pelos autores era imaginar que o campo da cultura era de fato mais intangível, uma vez que ele não se captura de uma forma simples; nesse campo houve também uma resistência e uma contrapartida, ou *contrapunteo*, como Fernando Ortiz denomina²⁶. Entre os termos, transculturação e hibridismo foram os mais sedimentados pelos autores que dialogaram sobre essa questão ao longo da história.

Hibridismo é mais um termo que poderia contemplar os resultados do contato entre as formações culturais distintas nos Andes. Nele está presente a ideia de relativa intraduzibilidade, uma vez que o hibridismo revela não ser possível chegar a uma combinação completa na relação entre diferentes componentes. Moacir dos Anjos esclarece que, por mais que os diferentes elementos das culturas se encontrem misturados, eles o fazem de forma fragmentada, sendo evidente a individualidade de cada um²⁷. O autor acrescenta,

Essa “neutralidade”, entretanto, não o incompatibiliza com a ideia de que as ressignificações locais de códigos elaborados nas culturas hegemônicas, e a partir destas difundidos, são feitas, no âmbito da globalização, desde posições subordinadas. Mais ainda, permite-lhe abranger e destacar, sem ambiguidades – ao contrário desses outros termos –, o fato de que traduções simbólicas feitas a partir de posições periféricas não só articulam culturas distintas como são incorporadas, com graus variados de legitimação, ao circuito mundial por onde informações trafegam, diversificando, expandindo e “reindexando”, aquele circuito, portanto, como um espaço de traduções²⁸.

Ao formular possibilidades de traduções, o hibridismo desenvolve um terceiro espaço que se sustenta a partir dos resultados do contato entre polos que não se completam. A relação entre componentes não proporciona uma combinação completa dos diferentes elementos, ou seja, a mistura ocorre de forma fragmentada, evidenciando a individualidade de cada um.

Transculturação, então, é o termo que melhor contempla as relações interculturais nos Andes. Em oposição ao termo aculturação, assim como Moacir dos Anjos, Fernando Ortiz propôs sua substituição por transculturação. Para o autor, cabia a essa palavra traduzir a reciprocidade ocorrida. O termo coloca o processo como uma ação contínua, dinâmica, com trocas, em um mesmo tempo e lugar, na qual representações culturais habitam o mesmo espaço de forma harmônica. Entretanto, os resultados desses encontros são memórias das desigualdades ocorridas a partir disso. Ao mesmo tempo em que abriga características de

²⁶ ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azucar*. Espanha, Cátedra, 2002, p. 27-28.

²⁷ ANJOS, op.cit, p. 28.

²⁸ ANJOS, op.cit, p. 29.

ambas, possui aspectos próprios, gerando novas possibilidades de desenvolvimento, diferente do proposto pelo hibridismo.

Transculturização, portanto, é o termo que consegue agregar os diferentes aspectos das articulações sociais, proporcionando um movimento capaz de descobrir caminhos para reinterpretar as identidades de um local. Essas reinterpretações são fruto das redefinições graduais de símbolos das culturas que foram suprimidas pela conquista, as quais tiveram que se adaptar às forças homogeneizantes. Cabe ao dinamismo que se encontra nos processos de afirmação e recriação das identidades a visibilidade ampla para a produção diversificada que se desenvolve a partir das articulações sociais²⁹.

Transculturização, assim, é a reação do encontro entre culturas, em que uma transita para outra, em uma relação mútua, resultando em uma nova realidade complexa, com aspectos que englobam ambas, mas com características únicas. Dentre os diferentes autores que analisam o conceito, Fernando Ortiz afirma que a partir dele é possível compreender parte dos reflexos da conquista dos Andes. O autor evidencia:

Entendemos que o vocábulo transculturização 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 desculturização parcial, e, além do mais, significa a criação consequente de novos fenômenos culturais, que se poderiam denominar neo-culturização. 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 transculturização, e esse vocábulo compreende todas as fases da sua parábola³⁰.

Assim como Fernando Ortiz, Ramón Gutiérrez, afirma que a transculturização nos Andes deve ser considerada como um processo histórico contínuo, que teve como ponto de partida a conquista e chegou até a independência. Para Gutiérrez, há uma conjunção de fatores que interferem diretamente na transferência de ideias, como a situação do emissor e do receptor, além da reelaboração feita por ele. O autor acrescenta que, em todo esse processo de transculturização, a cultura indígena soube se sobressair e se inserir sem se deixar ser sufocada. Segundo ele, o impacto do mundo dos povos originários andinos se manifesta em etapas de dominação e assimilação até que conduz a um claro processo de síntese cultural e até de

²⁹ ANJOS, op.cit, p. 32.

³⁰ ORTIZ, Fernando. *El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*. Cuba: Editorial de ciencias sociales, La Habana, 1983: Del fenómeno de la "transculturación" y de su importancia en Cuba. Tradução de Livia Reis, p. 4.

simbiose religiosa³¹.

Ao considerar os Andes como um conjunto homogêneo, sua totalidade é anulada, tendo em vista que a região abriga culturas que por si só se diferenciam. As diferenças nas formações culturais proporcionam características próprias, assim como a produção artística local que percorre outros caminhos a partir desse processo. Moacir dos Anjos acrescenta,

É somente considerando as consequências dos processos de transculturação em curso nos países que formam aqueles continentes, entretanto, que fica evidente a impropriedade de se pensar a arte ali criada como imitativa da produção feita nas regiões centrais ou, alternativamente, como representação simbólica de territórios isolados³².

A partir da conquista, o que se viu nos Andes foi o desenvolvimento de processos de negociação entre interpretações diferentes da realidade e os instrumentos da transculturação implícitos nos processos de formação identitária. A seu modo, os artistas andinos construíram formas de reagir aos limites dos sistemas da conquista dentro de uma sociedade transcultural. Através de suas obras, eles criaram discursos que percorreram caminhos em que a cultura andina se redefiniu e negociou sua existência. A produção artística desenvolvida após a invasão é o resultado dos confrontos transculturais. Sendo assim, para Moacir dos Anjos,

As diferenças que porventura existam entre esses trabalhos e os feitos em outros locais não se devem, portanto, a questões ontológicas, mas aos modos singulares com que seus criadores articulam criticamente elementos de tradição – os que trazem as marcas da história e da formação de um lugar – e elementos de ruptura – os que expõem, o tempo inteiro, a natureza contingente dos primeiros. São diferenças que, ao invés de expressarem a naturalização de repertórios simbólicos, resultam do contato destes com outros repertórios distintos, afirmando o caráter processual das formações identitárias³³.

A imposição cultural direcionada aos povos originários andinos ocasionou movimentos de revolta, mas ao longo do tempo, a única resposta à ação violenta foi a assimilação de características, que proporcionou uma fusão de símbolos e características das culturas. A transculturação da sociedade colonial andina permeou áreas como economia e artes. Para analisar as questões da síntese cultural ocorrida nos Andes é necessário afastar a visão eurocêntrica do problema, uma vez que é importante reconhecer as características próprias da realidade cultural andina, sem colocar os povos originários num lugar de meros receptores³⁴.

³¹ GUTIÉRREZ, Ramón Arturo. Transculturación em el arte americano. In: GUTIÉRREZ, Ramón Arturo. *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1995, p. 11.

³² ANJOS, op.cit, p. 32-33.

³³ ANJOS, op.cit, p. 68.

³⁴ GUTIÉRREZ, op.cit, p. 12.

A produção artística andina, portanto, mesmo sob a influência forçada do modo europeu de produzir, conseguiu uma autonomia criativa ao não se distanciar de suas origens e se desenvolver a partir de questões do seu tempo. Os fenômenos culturais e sociais estão atrelados ao seu desenvolvimento, uma vez que os artistas andinos produziram movimentos de reelaborações culturais que evidenciaram as singularidades das obras feitas nos Andes. Logo, coube a eles produzir a partir da perspectiva europeia dentro de uma síntese cultural, mas sem deixar de afirmar a própria identidade.

2 A ARTE COMO INSTRUMENTO DE EVANGELIZAÇÃO.

O processo de conquista e colonização política, militar e econômica era inseparável do processo de conquista espiritual³⁵. Logo, entidades cristãs cruzaram o oceano junto aos conquistadores e chegaram aos Andes, a fim de substituir e suprimir as práticas religiosas autóctones. Essa atitude logo se tornou mais um instrumento essencial para a expansão e consolidação da cultura colonizadora.

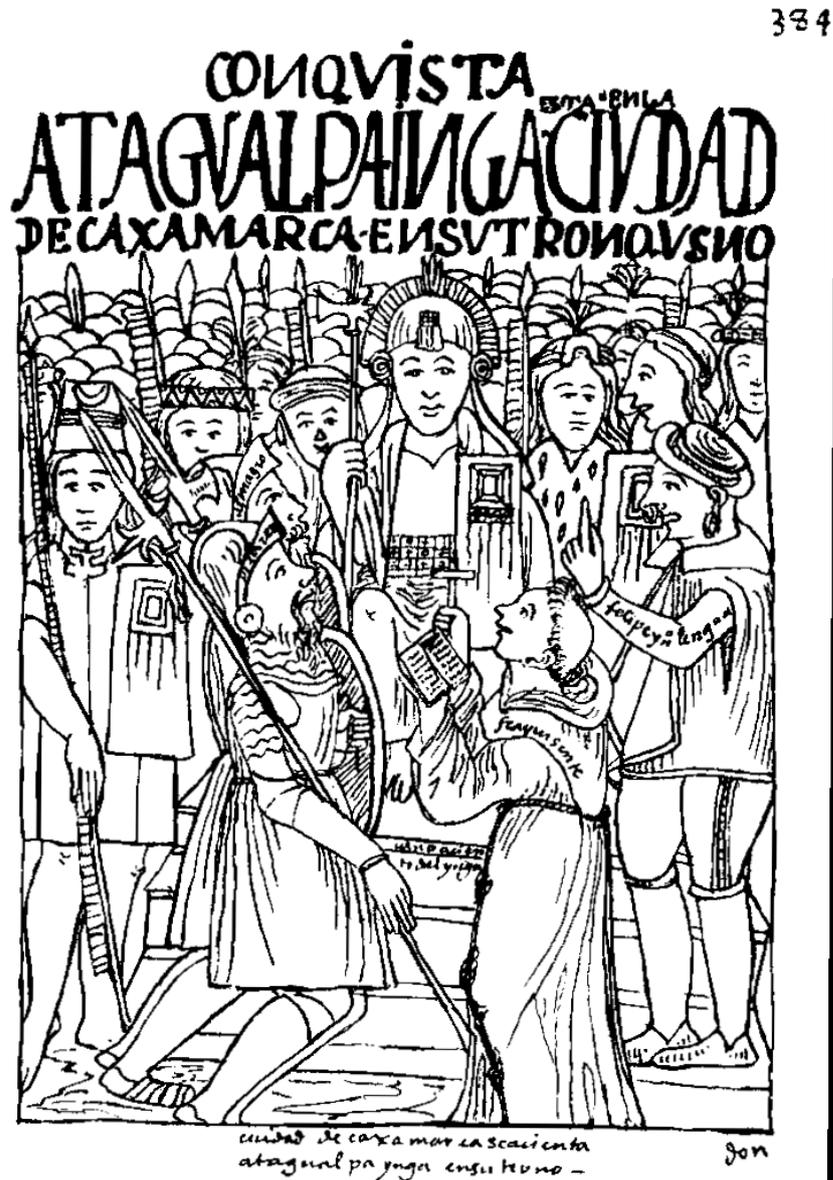
A imagem de Guamán Poma (Fig. 9) é um dos registros da chegada dos conquistadores com o apoio das ordens cristãs. Nela o autor destaca a população andina diante de duas figuras, um soldado e um religioso cristão. Ele foi representado com sua vestimenta e outros elementos característicos, como uma Bíblia e a cruz. Nessa imagem foi representada uma iniciativa para o desenvolvimento da evangelização dos povos originários andinos.

O autor acusou os conquistadores de falsos cristãos, na medida em que os ensinamentos bíblicos os quais eles diziam seguir somente ficavam na teoria, uma vez que a ação estava banhada a sangue e crueldade. Sob qual justificativa os mesmos praticavam as ações violentas contra a população indígena andina? Esse era um dos diferentes questionamentos que o autor buscou deixar claro a Filipe III.

Nos Andes, a Igreja Católica encontrou culturas que já possuíam suas próprias particularidades, o que fez com que a mesma tivesse que se adaptar à nova realidade. Os povos originários americanos exigiram dos invasores outras estratégias a partir da resistência encontrada em absorver o que vinha do outro. A dificuldade enfrentada pelos conquistadores frente às diferentes línguas dos povos originários fez com que as imagens se tornassem um importante instrumento para o processo de conquista e conversão.

³⁵ SANTOS, op.cit, p. 193.

Figura 9- Felipe Guamán Poma de Ayala, Conquista: *Atagvalpa Inga Esta En La Ciudad de Cajamarca En Su Trono Vsno*, Nova crônica e bom governo, 1615.



Conquista / Atahualpa Inga está en la ciudad de Cajamarca en su trono, Usno / Almagro / Felipe Indio, lengua / Pizarro / Fray Vicente [Valverde] / Usno, trono. Asiento del Inca / se sienta Atahualpa Inga en su trono.

Fonte: AYALA, 1980, p. 278.

A partir do século XVI, o comércio de obras de arte da Espanha para os Andes proporcionou a rápida circulação de obras, como gravuras isoladas ou inseridas em livros. Séries de estampas de Flandres percorreram esses caminhos, possibilitando a formação de dinâmicas de circulação de teorias, técnicas e estilos³⁶.

O circuito de arte entre América e Espanha esteve ligado diretamente aos confrontos transculturais. As motivações econômicas não deixaram de ser um dos aspectos mais importantes nesse trânsito. Pelo fácil manuseio, pinturas e gravuras percorreram mais caminhos. Para fins de evangelização, uma grande quantidade de obras embarcou para a América³⁷.

Para pensarmos na produção artística hispano-americana ligada à Igreja Católica, convém nos debruçarmos brevemente sobre as imagens cristãs de modo mais geral. Sobre isso, Tamara Quírico afirma,

A inter-relação entre devoção privada, pregação religiosa e imagem teve grande significado nesta nova religiosidade, que se desenvolveu no início da Europa moderna. Esses pregadores frequentemente usavam pinturas e esculturas como meios para fortalecer sua mensagem: as imagens religiosas se tornariam os instrumentos privilegiados pelos quais os leigos seriam movidos, a fim de aprender e compreender corretamente a doutrina e a fé cristãs e serem levados à conversação³⁸.

Elas deveriam, assim, propagar os fundamentos religiosos das sociedades, fazendo com que houvesse a conversão e a evangelização daqueles indivíduos que não tinham o acesso a outras fontes de conhecimento. Elas difundiriam as histórias sagradas para os novos convertidos, estimulando não só o ato de cultuar como também o de adorar a Deus, o único salvador.

As imagens cristãs, portanto, possuíam três funções básicas: instruir os iletrados, estimular a devoção e memorizar as histórias sagradas. Nos territórios americanos, essas imagens foram empregadas desde a chegada dos invasores europeus, a fim de converter os nativos ao cristianismo. A combinação de palavras (através das pregações religiosas) e imagens teve um papel fundamental: as imagens religiosas tornaram-se essenciais para a difusão do Cristianismo no Novo Mundo³⁹.

³⁶ GUTIÉRREZ, Ramón Arturo. Los circuitos de la obra de arte. Artistas, mecenas, comitentes, usuarios y comerciantes. In: GUTIÉRREZ, Ramón Arturo. *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1995, p. 58.

³⁷ GUTIÉRREZ, op.cit, p. 69.

³⁸ QUÍRICO, Tamara. *Visual representations of the Last Judgment in Spanish America and their interrelations with Europe*. Proceedings of the 34th World Congress of Art History, 2019, p. 450.

³⁹ QUÍRICO, op.cit, p. 451.

A importação de pinturas e gravuras vindas da Europa foi um dos pontos para o desenvolvimento da relação entre o continente europeu e a região andina no século XVI. Essas obras estavam inseridas em uma realidade da invasão de território e evangelização pelos missionários. Sobre essas obras Quírico afirma,

Quer sejam trazidas da Europa ou gravadas em ateliês hispano-americanos, as gravuras tiveram especial importância nesse processo. Desde o século 16, eles podiam ser facilmente encontrados dentro de livros religiosos e devocionais – os livros flamengos eram particularmente populares, já que muitos tinham gravuras feitas pelos artistas e gravadores mais proeminentes da época, como Maarten de Vos e irmãos Wierix (Jan, Hieronimus e Anton II). Mas as gravuras não foram encontradas apenas em livros: como imagens independentes, foram fixadas nas paredes de residências privadas, mas também de igrejas ou outras estruturas religiosas, substituindo pinturas murais ou painéis sempre que não estavam disponíveis – tanto pelo alto valor, quanto pelo fato de as construções serem muito isoladas, como era o caso de muitas missões distantes. Essas impressões eram, muitas vezes, os primeiros modelos iconográficos de temas cristãos para artistas locais, que podiam então reinterpretar e produzir suas próprias imagens, eventualmente substituindo essas impressões por murais ou pinturas de painel maiores⁴⁰.

Logo, é importante compreender quais seriam as funções dessas obras, o seu impacto na produção local e a forma de produção dos artistas andinos. As ideias foram difundidas largamente principalmente por meio de livros e gravuras, ampliando o conhecimento dos artistas andinos. Entretanto, os conquistadores também assimilaram parte dos conhecimentos, práticas e técnicas oriundas das civilizações indígenas.

A arte nos territórios hispano-americanos se desenvolveu pela prática recorrente de reprodução de gravuras avulsas, que se tornaram modelos nos grêmios, compostos majoritariamente por artistas nativos (Figuras 10, 11, 12 e 13). Logo, as gravuras tiveram grande importância na formação do artista colonial. Ramón Gutiérrez acrescenta,

Isso, ao mesmo tempo, se ratifica no papel proativo do usuário-espectador, diante da presença controlada da relação entre obra e autor, marcada pela extensa resposta do anonimato das obras coloniais. Isso os inclui em uma das características centrais de uma arte popular, juntamente com a representação icônica de um mundo coletivo que reconhece as tradições formadas a partir da cultura da conquista⁴¹.

A utilização das gravuras como pontos de referências trouxe a questão da cor; como elas não eram policromadas, havia uma certa autonomia de interpretação da cor. Conforme percebemos em diversas pinturas executadas a partir de modelos gravados.

⁴⁰ QUÍRICO, op.cit, p. 451.

⁴¹ GUTIÉRREZ, op.cit, p. 52.

Figura 10- Adriaen Collaert. Cristo chamando os apóstolos Pedro e André (Peixes). 1585, gravura. Rijksmuseum. Amsterdã, Países Baixos.



Fonte: Disponível em: <https://colonialart.org/artworks/Piscis>. Acesso em: 10 jun. 2022.

Figura 11- Diego Quispe Tito. Cristo chamando os apóstolos Pedro e André (Peixes). 1681, óleo sobre tela. Museu de Arte Religioso (Palácio Arzobispal), Cusco, Peru.



Fonte: Disponível em: <https://colonialart.org/artworks/QTito-Piscis>. Acesso em: 10 jun. 2022.

Figura 12- Cornelis Cort. Adoração dos Pastores. 1567, gravura. Rijksmuseum. Amsterdã, Países Baixos.



Fonte: Disponível em: <https://colonialart.org/artworks/3603a>

Acesso em: 10 jun. 2022.

Figura 13- Anônimo. Adoração dos Pastores. Século XVIII, óleo sobre tela. Museu de Arte Religioso (Palácio Arzobispal), Cusco, Peru.



Fonte: Disponível em: <https://colonialart.org/artworks/3603b>

Acesso em: 10 jun. 2022.

Uma das consequências da evangelização foi a reinterpretação das histórias mitológicas dos povos originários, como do próprio império inca (Tawantinsuyo em quéchua). Ramón Mujica Pinilla explica,

Isso permitiu que muitos cronistas não só fizessem leituras cristianizadas da religião inca, como também desenvolvessem seus próprios mitos quéchuas ou, pelo menos, novas versões apócrifas dos mesmos, que reinterpretavam a história de Tawantinsuyo e justificavam a conquista. Eles também usaram a demonologia europeia para justificar as campanhas de extirpação de idolatrias⁴².

Os indígenas assimilaram de forma rápida a atitude católica, entretanto, conseguiram desenvolver também a sua forma de resistir. Eles encobriram elementos de sua crença original a partir das reinterpretações do evangelho e dos santos cristãos. Sendo assim, conquistadores e conquistados coincidiram, sem querer, em um ponto culminante para a doutrina: um símbolo podia gerar múltiplos significados, enquanto a Igreja expressava suas verdades eternas em imagens plásticas – método fundamental de catequese⁴³. María Concepción Sáiz evidencia,

A utilização da pintura como veículo de evangelização de grandes massas de hipotética simplicidade conceitual deu lugar a uma nova análise da iconografia escolhida – baseada ou não em modelos europeus – a partir das necessidades de expressão do grupo que a gera. E o reconhecimento de que por meio dela elementos importantes da continuidade cultural podem ser localizados de grupos inicialmente antagônicos (...) abriu um importante campo de pesquisa⁴⁴.

A formação da sociedade colonial não foi feita de forma uniforme, logo, não seria coerente pressupor que as expressões artísticas desenvolvidas ocorressem dessa maneira. Elas percorreram múltiplas respostas dentro de uma mesma proposta cultural⁴⁵. Logo, houve a criação de instituições que pudessem executar a transferência de conceitos e ideias para o treinamento dos artistas locais. Os grêmios ocuparam os centros urbanos, tornando-se fundamentais não só para seu desenvolvimento, mas também para a produção artística andina.

2.1 Produção artística andina

⁴² PINILLA, Ramón Mujica. *Angeles apócrifos en la América Virreinal*. Fondo de Cultura Económica. México. 1996, p. 239.

⁴³ PINILLA, op.cit, p. 239.

⁴⁴ SÁIZ, María Concepción. Aproximaciones conceptuales sobre la pintura colonial hispanoamericana. In: GUTIÉRREZ, Ramón Arturo. *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1995, p. 94.

⁴⁵ SÁIZ, op.cit, p. 97.

A formação dos grêmios foi o meio fundamental para a transferência e aprendizagem, teórica e prática, do ofício de artes, como pintura e arquitetura, dos artistas andinos. Sua origem esteve associada às antigas corporações medievais existentes na Europa. Ao ganhar forma nos centros urbanos andinos, os grêmios estavam inseridos em um cotidiano plural, logo, a sua criação nasceu da necessidade de organizar a produção local, controlar a formação e garantir a qualidade, para que assim fosse possível preservar seus artistas⁴⁶.

Alguns grêmios derivaram dos impulsos do poder municipal local, que buscou regular as condições do exercício profissional. Os conquistadores logo se aproveitaram da capacidade de organização e experiência dos artistas indígenas. As estruturas sociais dentro dos grêmios também se tornaram foco dos conquistadores espanhóis, uma vez que os mesmos funcionavam por meio da transmissão do conhecimento prático, empírico. Isso era recorrente desde os primórdios das culturas andinas, antes da conquista, nas conjunturas familiares nas quais pais passavam o conhecimento para seus filhos⁴⁷.

Sendo assim, para o fortalecimento dos grêmios foi necessário que eles se sobressaíssem às estruturas familiares originárias. Boa parte da sociedade colonial urbana andina esteve atrelada a uma rotina de sincronia entre ambas as estruturas, profissional e familiar.

Os grêmios se tornaram um dos fatores essenciais para o desenvolvimento das cidades, uma vez que os locais onde os artesãos moravam e comercializavam estavam relacionados às suas funções. Para Ramón Gutiérrez,

A sobreposição com a própria localização de assentamento das comunidades indígenas indica a continuidade das antigas estruturas produtivas, enquanto a presença de artesãos espanhóis tende a dissociar frequentemente a função residencial da loja ou oficina⁴⁸.

O sistema de aprendizagem era vinculado à hierarquia de organização do próprio grêmio, logo, os aprendizes eram a base desse sistema. O ingresso na instituição permitia o acesso ao treinamento de cada ofício, como também a alfabetização da língua dos conquistadores, leitura e escrita do espanhol, além do ensino da doutrina cristã. O professor era o cargo mais alto dentro da pirâmide educacional dos grêmios. A eles cabiam ser instrutores dos aprendizes.

⁴⁶ GUTIÉRREZ, Ramón Arturo. Los gremios y academias en la producción del arte colonial. In: GUTIÉRREZ, Ramón Arturo. *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1995, p. 25.

⁴⁷ GUTIÉRREZ, op.cit, p. 26.

⁴⁸ GUTIÉRREZ, op.cit, p. 26.

Nos primeiros anos da conquista, alguns dos requisitos iniciais para a adesão aos grêmios eram de cunho privilegiado: homens mais velhos, cristãos e de origem europeia. Esses mesmos mestres construíram um ensino essencialmente prático, forjando uma teoria de arte por meio de um sistema de tentativa, erro e correção junto ao conhecimento armazenado como memória social e cultural dos grêmios⁴⁹. Logo, ao ter um ensino pragmático, eram necessárias outras alternativas no campo da teoria.

A série que retratou as procissões de *Corpus Christi*, executada entre 1674 e 1680 em Cusco, no Vice-reino do Peru, mostra como poderia ser possível a junção de elementos referentes às duas culturas, espanhola (com signos do cristianismo), e a andina (com a representação da nobreza de suas dinastias). As pinturas se tornaram um registro de como todo o espaço público se transformava para receber o cortejo: as fachadas eram cobertas por tapeçarias em seda e veludo ornamentado pelo brocado⁵⁰, foram construídos capelas efêmeras, altares móveis, arcos triunfais enfeitados com imagens de santos, flores e velas.

Em Carroça de São Sebastião (Fig. 14) o carro de madeira talhada, que conduz o santo cercado por pássaros da fauna americana, é o ponto central da obra. Do lado direito estão representadas a população andina, com vestimenta branca característica das procissões cristãs, segurando castiçais altos com velas acesas.

Na ponta do carro está representado um homem com indumentária característica de sua posição como um nobre inca. Eles participavam desse tipo de evento, uma vez que a nobreza inca permaneceu presente no cotidiano da sociedade colonial andina durante os séculos XVI, XVII e XVIII através de acordos com a elite espanhola. O nobre indígena está coberto por uma túnica com padrões *tocapus*, insígnias das linhagens incas, em sua cabeça está um toucado indígena e no peito traz uma representação do sol, resquício da divindade inca Inti.

As obras Confrarias de Santa Rosa de Lima e "*La Linda*", da Catedral de Cusco (Fig. 15) e da Paróquia de São Cristóvão (Fig. 16), se assemelham à pintura da Carroça de São Sebastião em sua construção, ao representarem a pluralidade da população. Nas três imagens há homens com vestimenta indígena que diferem entre si, demonstrando a pluralidade das

⁴⁹ GUTIÉRREZ, op.cit, p. 33.

⁵⁰ A técnica do brocado consiste na ação de ressaltar, por meio do pigmento dourado, elementos da pintura, principalmente a indumentária. Ver: VERA, Norma Campos. "O barroco na Bolívia". In: PACHÁ, Carlos; PICCHETTI, Vanessa Catharino. *Barroco Sul-Americano*. Coleção Biblioteca Sul-Americana, volume 1. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2015, p. 52.

culturas dos povos originários. Nessas imagens é possível compreender uma das formas com que os confrontos transculturais se desenvolveram ao longo do tempo. Os anjos presentes na estrutura de dois andares em Confrarias de Santa Rosa de Lima e "La Linda" carregam em suas cabeças cocares altos com penas. A disposição das penas na cabeça se assemelha ao adereço usado pelos nobres indígenas na obra de Basilio de Santa Cruz Pumacallao, Procissão de Corpus Christi (Fig. 17).

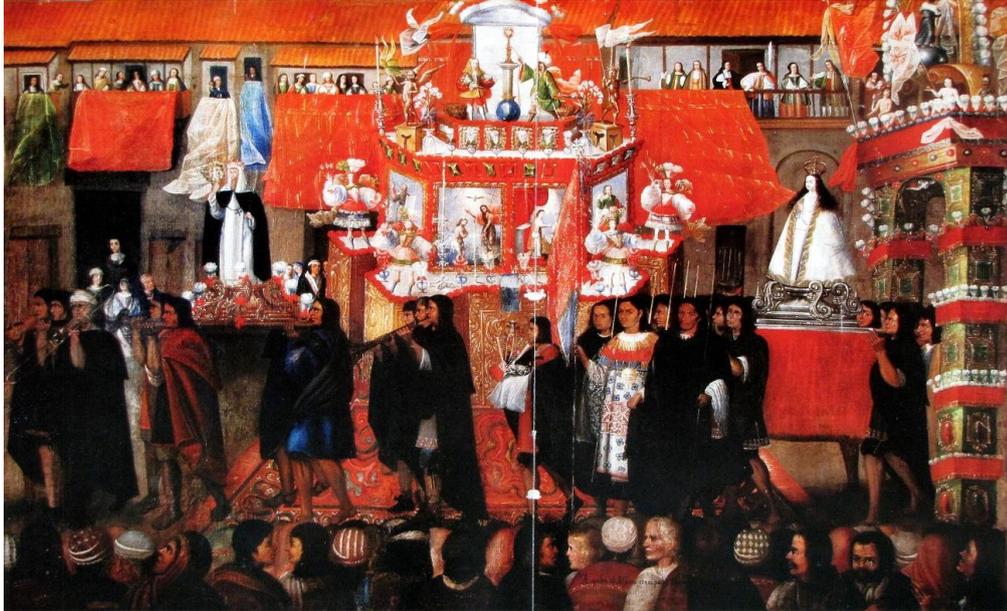
Figura 14- Anônimo (atribuído a Basilio de Santa Cruz Pumacallao), 1674-1680. Série Procissão de Corpus Christi, Cusco 6. Carroça de São Sebastião. Óleo sobre tela. Museu de Arte Religiosa (Palácio Arzobispal). Cusco, Peru.



Fonte: Disponível em: <https://colonialart.org/artworks/12b>

Acesso em: 20 jul. 2022.

Figura 15- Anônimo (atribuído a Basilio de Santa Cruz Pumacallao). 1674-1680. Série Procissão de Corpus Christi. Cofradías de Santa Rosa de Lima y "La Linda" de la Catedral del Cusco. Óleo sobre tela. Museu de Arte Religiosa (Palácio Arzobispal). Cusco, Peru.



Fonte: Disponível em: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/1077>

Acesso em: 20 jul. 2022.

Figura 16- Anônimo (atribuído a Basilio de Santa Cruz Pumacallao). 1674-1680. Série Procissão de Corpus Christi. Paróquia de São Cristóvão. Óleo sobre tela. Museu de Arte Religiosa (Palácio Arzobispal). Cusco, Peru.



Fonte: Disponível em: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/1080>

Acesso em: 20 jul. 2022.

Figura 17- Anônimo (atribuído a Basilio de Santa Cruz Pumacallao), 1674-1680. Série Procissão de Corpus Christi. Retorno da procissão à catedral (final). Óleo sobre tela. Museu de Arte Religiosa (Palácio Arzobispal). Cusco, Peru.



Fonte: Disponível em: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/1568>

Acesso em: 20 jul. 2022.

No século XVIII, o protagonismo indígena esteve relacionado à recuperação de valores culturais como a sacralização do espaço urbano e à utilização dos locais abertos e públicos para cerimônias⁵¹. A produção artística desenvolvida foi o resultado de interações entre aceitar os mecanismos a fim de criar respostas a problemas sem precedentes quanto os processos subsequentes de integração cultural resultando em uma fusão entre culturas.

As formas de produção resultantes das organizações de propriedades e distribuição do trabalho no século XVI sofreram mudanças ao longo dos séculos XVII e XVIII, à medida que parte da população, entre negros e mestiços, conseguiu maior espaço ao exercer os ofícios na produção artística andina. Essa nova realidade social mostrou que houve uma movimentação de recriação de movimentos culturais que reivindicaram o passado americano⁵².

Em todos os ofícios artísticos, como pintura, douramento ou talhamento, os artistas nativos não só tinham grande capacidade de aprendizagem, mas também cumpriram suas funções como ótimos professores. Eles eram versáteis ao transitarem com qualidade pelos diferentes tipos de práticas artísticas.

Ao se tornarem os maiores financiadores da arte colonial, a Igreja e o Estado proporcionaram o desenvolvimento de um vasto número de obras. A partir de uma demanda predominantemente religiosa, os artistas nativos conseguiram desenvolver uma produção cristã com características próprias. Muitas dessas obras de arte proporcionaram a ressignificação de símbolos, justamente por intermédio dos artistas andinos. É possível notar essa questão no desenvolvimento da temática dos anjos arcabuzeiros⁵³ que será discutido mais à frente na pesquisa.

Nos séculos XVII e XVIII, enquanto a produção local se desenvolvia, a necessidade de modelos vindos da Europa perdeu sua importância, uma vez que o que era produzido nos Andes já era suficiente tanto para o comércio e estudos, ou seja, já havia um caminho próprio. A aprendizagem dentro dos grêmios proporcionou a formação de artistas e mestres andinos, os quais foram capazes de desenvolver suas obras a partir de suas próprias diretrizes.

⁵¹ GUTIÉRREZ, op.cit, p. 79.

⁵² GUTIÉRREZ, op.cit, p. 51.

⁵³ Os anjos arcabuzeiros são uma das temáticas mais interessantes dentro da produção colonial andina. As duas séries mais importantes são a de Calamarca e da escola cusquenha. Uma das características específicas dos anjos arcabuzeiros é o fato de carregarem em suas mãos uma das armas mais populares a época, o arcabuz. Os anjos arcabuzeiros são uma das temáticas mais relevantes dentro da produção artística colonial andina uma vez que não é possível encontrar na Europa antecedentes de sua composição iconográfica, ou seja, é uma temática tipicamente andina. Ver: PINILLA, op.cit, p. 257.

Os estudos das iconografias de tradição europeia e da base de ensino empírico tornou possível ao artista um caminho em que fosse capaz de direcionar sua própria visão, gerando rumos que se tornaram característicos da arte colonial andina⁵⁴. Ao questionar se houve influência da arte colonial andina na Europa, Ramón Gutiérrez chega à conclusão de que

[...] seria inútil buscar na arte europeia – não só na espanhola – as influências americanas. Nisso, fica evidente a assimetria no funcionamento da transculturação, assim como a distância entre as demandas e atitudes que duas sociedades tão desiguais tinham em relação à arte⁵⁵.

A propagação dos parâmetros artísticos europeus nos Andes, por meio da difusão de gravuras e pinturas, poderia ter ocasionado uma repetição de formas, mas o que ocorreu foi a adaptação feita pelos artistas locais. Entre mudanças nos tamanhos, reproduções com posicionamento invertido e gravuras servindo de base para pinturas, o que se passou na produção artística andina foi firmar um propósito de liberdade de ação contra os modelos impostos, logo, a coerção foi transformada em opções diferenciadas de comunicação⁵⁶.

A sociedade colonial andina abrigou ideais hispânicos e indígenas, sendo estes últimos relacionados a um povo que se empenhou em preservar seus valores tradicionais perante uma cultura oposta. Em toda produção artística andina a inclusão de elementos indígenas relacionados aos seus mitos religiosos proporcionou mudanças, mesmo que de forma sutil, nas temáticas cristãs, gerando assim a criação de uma iconografia local⁵⁷.

O processo gerou um repertório de imagens e formas de representação que se tornaram um modo de transmissão dos próprios modelos conceituais indígenas. Através dessas obras a iconografia cristã possibilitou aos artistas andinos uma diversidade de possibilidades de expressão até então inexistentes. A análise das obras da produção colonial é, assim, uma forma de compreender a realidade local.

Ao se adaptar à tradição pictórica europeia, o pintor andino foi capaz de a transformar e reelaborar em algo próprio, com personalidade específica. Essa questão proporcionou uma pintura colonial múltipla a qual se esquivou em parte dos caminhos predispostos da tradição europeia⁵⁸. A temática dos anjos esteve inserida nesse meio.

⁵⁴ GUTIÉRREZ, op.cit, p. 74-75.

⁵⁵ GUTIÉRREZ, op.cit, p. 76.

⁵⁶ GUTIÉRREZ, op.cit, p. 77.

⁵⁷ GISBERT, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas em el arte*. La Paz, Bolívia: Editorial Gisbert y cia. 2004, p. 13.

⁵⁸ SÁIZ, op.cit, p. 91.

3 MISTERIOSO PODER DIVINO

Ao longo da história os anjos foram representados de diferentes formas. Sua popularidade está ligada ao fato de os mesmos carregarem em si uma forte carga simbólica e teológica relacionada ao cristianismo. Eles têm a habilidade de socorrer, orientando os humanos entre a tentação e a oração, o vício e a virtude, o bem e o pecado⁵⁹. Os anjos eram mediadores entre o reino transcendental e o mundo profano.

É por meio de passagens bíblicas que se encontram as primeiras descrições do que se entende como as características iconográficas de um anjo. Eles deixam de ser mera fantasia, configurando-se para uma representação plástica mais precisa⁶⁰. Desde os primeiros registros os anjos são descritos como mensageiros de Deus, seres que devem emanar amor e misericórdia, uma vez que sua missão é proteger cada homem nos perigosos caminhos da vida. Eles desviam os homens das forças do mal, orientam, comprometendo-se não só a proteger, mas também a auxiliar no desenvolvimento de uma consciência ética em cada um dos homens.

Assim como outros autores precedentes que se debruçaram na etimologia, José de Mesa, Édouard Pommier e Teresa Gisbert, quando estudaram as origens dos anjos, chegaram à conclusão de que a palavra “anjo” está ligada ao termo *malak*⁶¹, oriundo da tradução grega do original hebraico *malákh*, o qual significa “o enviado”. Eles também estavam associados à cosmologia, na qual ficavam responsáveis pelos movimentos dos planetas e por fenômenos naturais⁶² como as tempestades.

Nas Escrituras, o anjo é apresentado como intermediário das manifestações ou aparições de Deus, sempre exercendo uma tarefa específica que lhe foi confiada. A forma como esses seres são descritos deixa claro que Deus não tem necessidade de ter intercessores,

⁵⁹ DÍAZ, Ignacio Sánchez. *Guerreros Celestes: el triunfo de los ángeles en el arte surandino siglos XVII-XVIII*. Colección Joaquín Gandarillas Infante, Arte colonial americano. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile. 2017, p. 3.

⁶⁰ ROMERO, Federico Aguirre. “Los ángeles en la tradición judeocristiana”. In: AMENÁBAR, Isabel Cruz de; ROMERO, Federico Aguirre. *Guerreros Celestes: el triunfo de los ángeles en el arte surandino siglos XVII-XVIII*. Colección Joaquín Gandarillas Infante, Arte colonial americano. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile. 2017, p. 6.

⁶¹ POMMIER, Édouard. “Os anjos, da Gênesis a Bossuet”. In: MESA, José de; GISBERT. *Os anjos estão de volta. Barroco dos topos da Bolívia*. Editorial União Latina, 1998, p. 54.

⁶² Ver Anexo B: tabela com os nomes dos anjos e suas atribuições desenvolvida por Tereza Gisbert conforme descrito do livro de Enoque.

mas para a condição dos homens comuns o anjo é o meio de comunicação mais próximo a Deus.

Os anjos cristãos foram associados ao conceito de força divina invisível, eles logo se tornaram uma das manifestações do poder supremo. Na Idade Média sua imagem se converteu em um símbolo da pureza, seres imateriais. No Novo Testamento há reforço da função dos anjos como mensageiros de Deus.

Na religião cristã, os anjos se tornaram uma das temáticas mais populares desde os primeiros séculos. Eles se tornaram personagens de fácil aceitação, com uma forma de representação visual reconhecível em diferentes obras, mesmo com diferentes interpretações de suas características.

Os anjos são uma das figuras mais recorrentes em diferentes momentos da história cristã, eles estão presentes em passagens sobre os profetas no Antigo Testamento⁶³ como também em diversos milagres⁶⁴. Entre o fim do século V e início do VI, Pseudo-Dionísio Areopagita, bispo e escritor religioso, escreveu sobre as hierarquias celestes, e por meio de seu texto catalogou as figuras celestes em três grupos a partir de suas funções e formas de representações, salientando seus atributos e características. Sua obra se tornou referência para estudos escolásticos e, assim como Santo Agostinho, se tornou autor de base para estudos dessa temática.

Em *A Hierarquia Celeste*, Pseudo-Dionísio Areopagita fez um estudo sobre as subdivisões celestiais dentro da corte e suas funções, com base nos estudos feitos por São Paulo. Os anjos foram divididos em nove ordens e três tríades, como serafins, querubins, tronos, dominações, virtudes, potestades, principados, arcanjos e anjos.

Entre todos os personagens das subdivisões das hierarquias, os arcanjos receberam um número mais expressivo de representações em imagens. Os mensageiros de Deus, personagens a quem se destinavam as orações dos humanos, representados com atributos iconográficos que remetem às suas funções⁶⁵. Por fim, os anjos, da categoria mais baixa, os que mais se aproximam dos homens, são os mensageiros das súplicas. Protetores da humanidade, possuíam indumentária fluida e poderiam carregar artefatos a partir das funções

⁶³ Como, por exemplo, Gênesis, 16:11: “Disse-lhe ainda o Anjo do Senhor: “você está grávida e terá um filho, e lhe dará o nome de Ismael, por que o Senhor a ouviu em seu sofrimento”.

⁶⁴ Juízes, 13:3: “Certo dia o Anjo do Senhor apareceu a ela e lhe disse: “você é estéril, não tem filhos, mas engravidará e dará à luz um filho”.

⁶⁵ Sendo os mais conhecidos: o lírio de Gabriel, a longa bengala de Rafael e a espada do guerreiro Miguel. Ver: VERA, op.cit, p. 53.

que estivessem cumprindo, como instrumentos musicais que denotavam a devoção e os hinos direcionados a Deus⁶⁶. Entre todas as hierarquias, anjos e arcanjos foram os que mais tiveram aceitação tanto nos Andes quanto no cristianismo de modo geral.

Nos Andes os missionários, através do esforço de evangelizar os povos originários, começaram a desenvolver alternativas para inserir seus paradigmas. As práticas autóctones foram colocadas em paralelo às cristãs, para que os locais as pudessem absorver gradualmente. Alguns templos andinos foram derrubados para dar lugar a construções cristãs e assim ser um dos pilares da consolidação da conquista. Esse movimento proporcionou uma cultura transcultural que fundiu características de ambas, conforme discutido no capítulo anterior.

Uma das estratégias da conquista estava na evangelização dos povos andinos, as imagens foram propagadas pelos territórios a fim de difundir não só a doutrina cristã, mas também a língua dos invasores, estabelecendo um processo de transculturação. Os anjos estiveram inseridos nesse processo, em que surgiam também novas formas de representação, a partir das interpretações dos artistas andinos. A temática dos anjos arcabuzeiros são um dos exemplos desse momento na produção artística nos Andes.

Conforme comentado, uma das temáticas mais importantes da produção artística colonial andina é a dos anjos arcabuzeiros. O surgimento dos primeiros anjos, vestidos ao estilo do século XVII e segurando o arcabuz, começou na Escola Cusquenha⁶⁷, e por meio das produções de artistas locais tomou conta das produções do altiplano andino.

As séries dos anjos arcabuzeiros, como os de Calamarca e as da escola cusquenha, fizeram parte de um momento da produção artística no qual obras foram desenvolvidas de maneira singular. A forma como essas figuras angelicais dialogaram com símbolos militares e indumentária característica de sua época não tinha precedentes na Europa.

⁶⁶ PSEUDO-DIONÍSIO, O AREOPAGITA. *Obras Completas: Los nombres de dios; Jerarquia celeste; Jerarquia. eclesiástica; Teología mística e cartas várias*. MARTIN, Teodoro H. (coord.). Madri: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007, p. 137-142.

⁶⁷ Escola pictórica que surgiu no período colonial em Cusco, Peru, a partir da formação de um grêmio independente de pintores cusquenhos por volta de 1688. Eles se libertaram das convenções que as associações impunham, dando origem ao que se denomina Escola Cusquenha de Pintura. Cusco foi o primeiro centro pictórico organizado nos Andes coloniais, ou seja, formas de representações, estilos, tiveram ali o seu polo central, que logo se propagaram por todos os demais territórios. O que ocorreu foi o desprendimento das correntes predominantes da arte europeia trilhando assim um caminho próprio de características singulares. Ver: VALENZUELA, Fernando. “*La debilidad institucional del gremio de pintores de Cusco en el período colonial. Un estudio Historiográfico*”. In: *Colonial Latin America Historical Review: CLAHR*. Janeiro, 2013, p. 386-387. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/266734500>. Acesso em: 28/03/2023.

A temática dos anjos arcabuzeiros estava inserida dentro de um rico meio do imaginário religioso da América Espanhola. Esse conjunto de obras, assim como outras feitas nos Andes, são o resultado de uma cultura transcultural que se desenvolveu a partir da conquista espanhola. Os anjos guerreiros são o retrato de uma produção autoral dos artistas andinos.

3.1 Anjos arcabuzeiros: guardiões armados da fé

A temática dos anjos arcabuzeiros no Vice-Reino do Peru carregou uma complexidade própria, uma vez que a origem de sua iconografia é essencialmente andina. Entre 1670 e 1700 essa iconografia se desenvolveu em duas áreas: Peru e Bolívia, com Cusco e Potosí como polos de conexão. A temática teve origem a partir da produção de dezesseis pinturas para a Igreja de Challapampa⁶⁸, e devido a sua grande aceitação e propagação surgiram séries em outras áreas dos Andes, com a representação de anjos vestidos com uniformes militares espanhóis de gala que carregavam em suas mãos o arcabuz. Uma das mais importantes foi realizada na Bolívia: os anjos arcabuzeiros da Igreja de Calamarca⁶⁹, série essa que, devido a seu bom estado de conservação, tornou-se mais acessível para ser exposta ao público.

Algumas obras das séries de Challapampa e Calamarca fazem parte do acervo do *Museo Pedro de Osma*, localizado no distrito de Barranco, província de Lima, zona central do Peru. Elas se encontram expostas na sala *Ángeles y arcángeles*, a qual dá devido destaque às obras dessa temática desenvolvida nos Andes. As pinturas da série de Calamarca pertencem a sua igreja e estão expostas em sua nave.

Uma das características dos anjos arcabuzeiros é o fato de carregarem em suas mãos uma das armas mais populares a época, o arcabuz. Sua representação reforça as diretrizes de

⁶⁸ A capela de Challapampa está localizada no maior centro populoso da comunidade de Challapampa, departamento de Puno, Peru. Construída no século XVI é dedicada a São Pedro. No altar-mor da capela existe um retábulo que constitui uma das mais valiosas obras-primas religiosas da arte colonial peruana do século XVI, esculpido em madeira por Pedro de Vargas, pintado e decorado pelo jesuíta Aloisio Bernardo Joan Democrito Bitti. Ver: MESA, José de; GISBERT, Teresa. “Anjos e arcanjos”. In: MESA, José de; GISBERT, Teresa. *Os anjos estão de volta. Barroco dos topos da Bolívia*. Editorial União Latina, 1998, p. 44.

⁶⁹ Igreja construída na cidade de mesmo nome. Localizada na província de Aroma do departamento de La Paz, é um templo católico da época colonial, considerado monumento nacional do Estado Plurinacional da Bolívia. Durante o período do Vice-Reinado a área em que está era conhecida como Collao, nome pelo qual ficou conhecida a escola de pintura da época. Situada a 60 km de distância de La Paz, em um território que pertencia ao povo originário Pacajes, o santuário é consagrado a Santa Maria das Neves. Ver: MESA; GISBERT, op.cit, p. 44.

Deus, de que deveriam seguir como soldados celestiais mantenedores da fé. O arcabuz foi um dos armamentos mais utilizados no início do século XVII e ao longo do tempo teve melhorias em seu desenvolvimento, o que os tornou mais leves e práticos. A postura dos anjos segurando a arma demonstrou a forma realista do seu uso.

A forma como seguram as armas tem como referências imagens presentes no difundido manual militar *Ejercício para las Armas*⁷⁰, de Jacob de Gheyn (Figuras: 18, 19, 20 e 21). Nele há informações que demonstram como se deve descarregar o mosquete das cargas, descansar a arma da forma correta, mas sem deixar cair no chão. Os anjos arcabuzeiros, representados como militares com uniforme espanhol, fazem uma analogia entre o império hispânico e os guerreiros de Cristo na terra, presentes nas Sagradas Escrituras.

⁷⁰ Manual militar publicado em 1607 com gravuras que continham instruções sobre manobras militares específicas para manusear e disparar uma arma. Ver: HERZBERG, Julia P. “*Angels with guns: image & interpretation*”. In: DUNCAM, Barbara; GISBERT, Teresa. *Gloria in Excelsis: The Virgin, The Angels in Viceregal Painting of Peru and Bolivia*. Nova York: Center for Inter-American Relations, 1986, p. 66.

Figura 18- Jacob de Gheyn, Um soldado de guarda moldando o fósforo entre o polegar e o indicador, da série Marksmen, gravura 41, em Exercício para Armas, 1608, gravura, The Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos.



Fonte: Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/397372>
Acesso em: 10 jun. 2022.

Figura 19- Jacob de Gheyn, Um soldado de guarda liberando a mão direita, da série Marksmen, gravura 37, em Exercício para Armas, 1608, gravura, The Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos.



Fonte: Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/397374>
Acesso em: 10 jun. 2022.

Figura 20- Jacob de Gheyn, O segundo movimento para colocar a lança no ombro e segurá-la horizontalmente, da série Lansquenet, gravura 9, em Exercício para Armas, 1608, gravura, The Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos.



Fonte: Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/397379>
Acesso em: 10 jun. 2022.

Figura 21-: Jacob de Gheyn, Um soldado sacudindo a pólvora, da série Musketeers, gravura 19, em Exercício para Armas, 1608, gravura, The Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos.

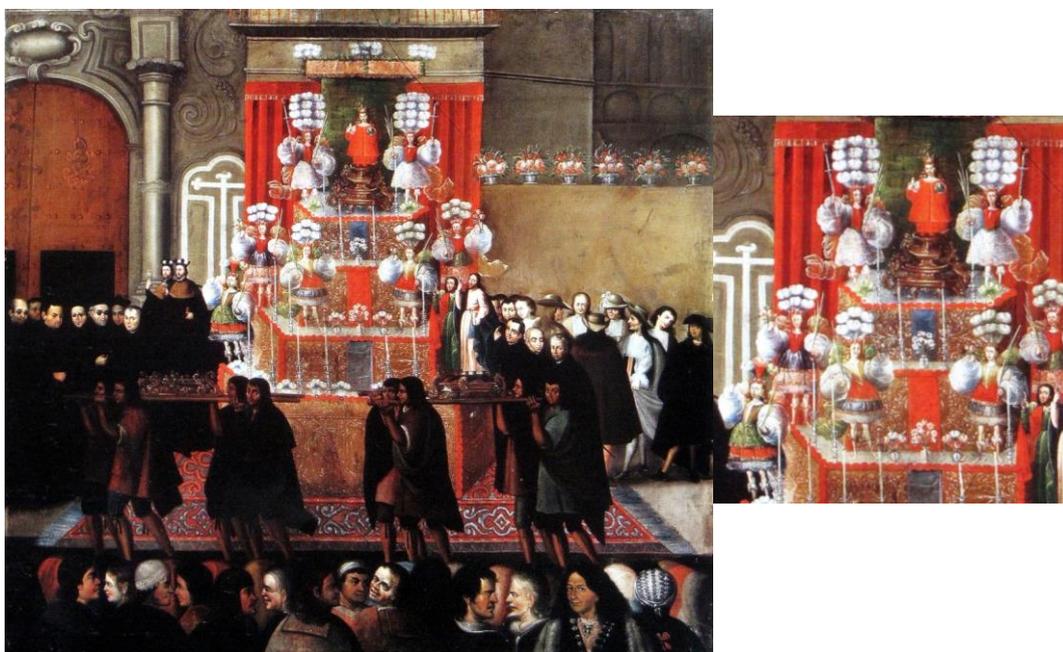


Fonte: Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/397378>
Acesso em: 10 jun. 2022.

Sem antecedentes na Europa, os anjos arcabuzeiros se tornaram uma iconografia tipicamente andina. Um dos instrumentos da evangelização por parte da Igreja, eles foram assimilados por diferentes níveis da sociedade colonial andina. O objetivo era que essas imagens chegassem à população como um objeto de devoção, resultado do encontro entre a cosmovisão andina e a tradição europeia. A modificação dos seres etéreos em soldados defensores do vice-reinado e da Igreja teve como objetivo cativar os nativos com propósito evangelizador, um instrumento da conquista de poder da região e do povo andino.

Ramón Mujica Pinilla salientou ser possível notar que a iconografia dos anjos arcabuzeiros surgiu gradativamente, à medida que esses seres foram representados em outras obras com elementos semelhantes. Em *Los jesuítas y dos confradías de cuatro santos (San Cosme y San Damián, San Crispín y San Crispiniano)* (Fig. 22), uma das pinturas da série de *Corpus Christi* feitas para a igreja de Santa Ana, em Cusco, anjos foram representados no altar efêmero do cortejo. Eles carregavam em suas cabeças altos cocares de penas e trajes de seda, além de brocados semelhantes à indumentária dos anjos arcabuzeiros⁷¹.

Figura 22- Anônimo(atribuído a Basilio de Santa Cruz Pumacallao).1674-1680. Série Procissão de Corpus Christi. *Los jesuítas y dos confradías de cuatro santos (San Cosme y San Damián, San Crispín y San Crispiniano)*. Óleo sobre tela. Museu de Arte Religiosa (Palácio Arzobispal).Cusco, Peru.



Fonte: Disponível em: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/1075>
Acesso em: 20 jul. 2022.

⁷¹ PINILLA, op.cit, p. 249.

Na América, nos séculos XVII e XVIII, Franciscanos e Jesuítas, através da versão etíope do livro de Enoque⁷², direcionaram um foco mais preciso na questão dos nomes dos anjos com o objetivo de aprofundar os estudos sobre a temática. Sobre isso Tereza Gisbert acrescenta,

Em outras palavras, nos encontramos diante de uma forma muito antiga de ver os anjos como personificações de fenômenos naturais. De alguma forma, os religiosos da América nos séculos XVI e XVII sabiam disso e criaram a série angelical, com os nomes mencionados, para substituir, sob premissa cristã, a idolatria das estrelas. Esta seria uma explicação provisória para a popularidade da série angelical nos Andes⁷³.

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. Nos Andes, 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.

Ramón Mujica Pinilla entra em conflito com Teresa Gisbert quando reforça que os anjos de Enoque, com nomes relacionados às figuras andinas, são demônios ou anjos caídos que caíram na tentação do pecado e luxúria. Para ele é improvável que os indígenas e seus evangelizadores utilizassem os nomes desses demônios para a adoração dos fenômenos meteorológicos e estrelas.

Mesmo com opinião contrária à de Teresa Gisbert, Pinilla faz algo semelhante à autora e chega à conclusão de que, sob o contexto da Contrarreforma, em que as séries angelicais foram produzidas, a associação com fenômenos naturais foi um dos motivos para a popularização da representação dos anjos. Essas obras tinham como objetivo estimular a devoção a esses seres, substituindo a crença nessas manifestações, ou seja, sendo instrumentos de conversão e evangelização.

A análise de uma pintura exposta no Museu Pedro de Osma, Os Sete Arcanjos de Palermo⁷⁴ (Fig. 23), e que foi produzida em território andino com referência a uma gravura de

⁷² Livro Apócrifo de autoria atribuída a Enoque, ancestral de Noé, datado de 200 a.C., o qual trazia profecias e revelações. Ver: GISBERT, op.cit, p. 86.

⁷³ GISBERT, op.cit, p. 87.

⁷⁴ Em 1516, na Igreja de Sant'Anna, Palermo, Itália, um antigo mural foi encontrado e nele continham representações dos setes anjos, assim como na pintura presente no Museu de Osma. Ver: PINILLA, Ramón Mujica. 1 Vídeo (8:04). Ramón Mujica: “Transcendencia de los ángeles y arcángeles en el imaginario virreinal”

Hieronymus Wierix, Os Sete de Palermo (Fig. 24), possibilita compreender sobre as origens da temática angélica nos Andes. Ao redor de Miguel estão os setes anjos do apocalipse, sendo três canônicos, mencionados na Bíblia, e três apócrifos, presentes em obras que não foram incluídos no cânone cristão, com nomes como Uriel, Sealtiel, Barachiel e Jehudiel. Esses anjos estão associados a um livro de profecias da Revelação do século XV, conhecido como *Apocalipsis Nova*⁷⁵. Segundo Ramón Pinilla,

Esses nomes serviram como ponta de lança, não só para as missões americanas, mas também se converteram como os santos padroeiros da monarquia hispânica. Portanto, sua importância esteve associada a esse fato e à difusão de seu culto em larga escala em locais como Peru, México e Madrid. No momento em que os jesuítas tiveram dificuldade na catequese dos povos nativos eles dedicaram um dia da semana a cada um dos setes anjos do Apocalipse e então exibiam uma grande imagem ou pintura deles a fim de estimular as comunidades indígenas para que abraçassem o evangelho. O significado oculto era que os jesuítas queriam que os nativos à distância confundissem os exércitos angelicais com o pelotão dos missionários jesuítas⁷⁶.

Figura 23- Anônimo, Os Sete Arcanjos de Palermo, século XVII, 1620-1650, óleo sobre tela, 95,0 x 128,2 cm. Museo Pedro de Osma, Lima, Peru.



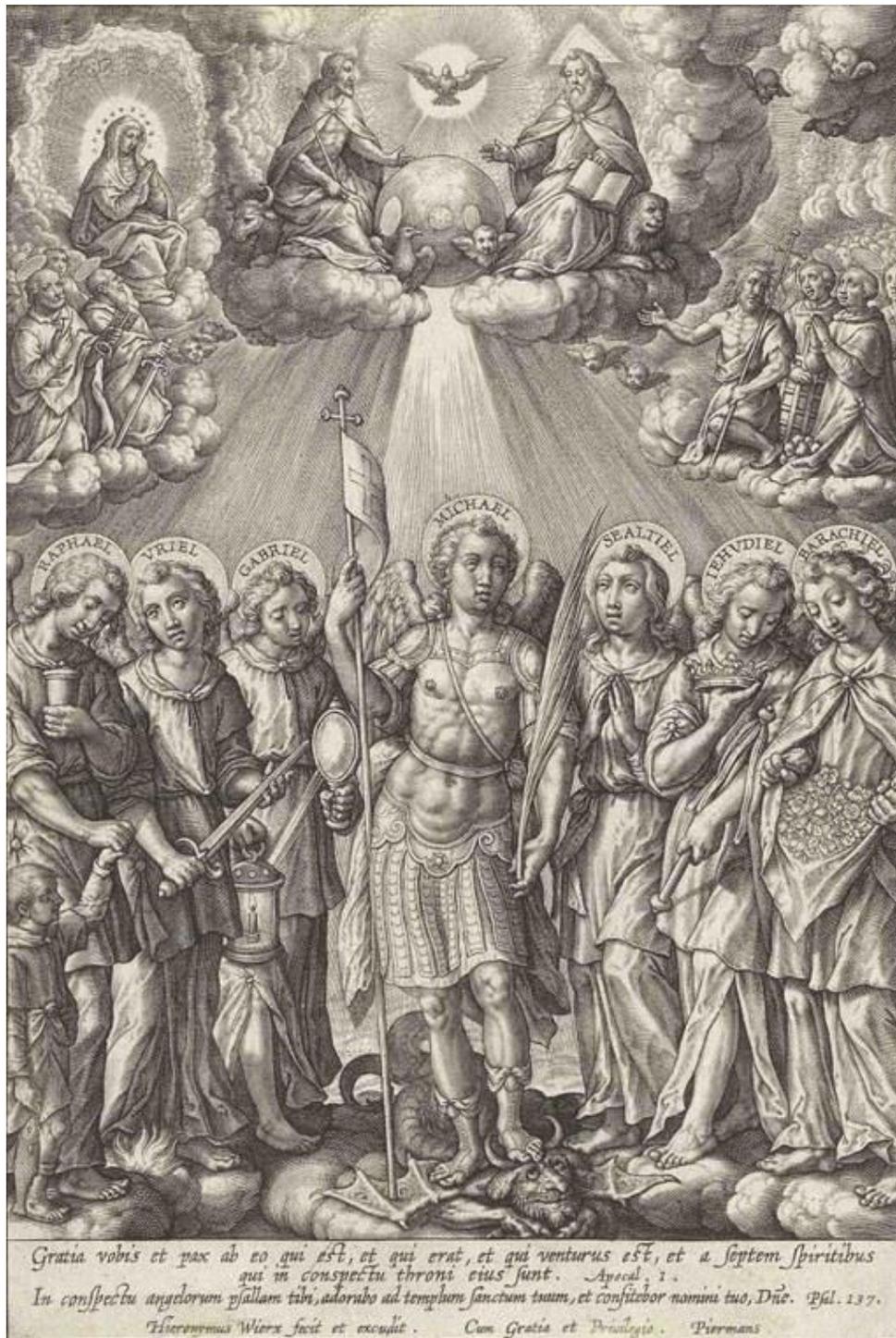
Fonte: Disponível em: <https://museopedrodeosma.org/colecciones/angeles-y-arcangeles/>
Acesso em: 10 fev. 2023.

/ Parte 1. Publicado por Museu Pedro de Osma, 2020. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=Qq7_lx5mNJM. Acesso em: 22/12/2022.

⁷⁵ Livro ditado ao beato Amadeo de Portugal em uma gruta do monte Gianicolo, Roma. Um anjo narrou o que ocorreria ao final dos tempos através da luta contra o anticristo. O que foi fundamental para o triunfo do bem contra o mal seria o culto dos setes anjos do Apocalipse. Ver: PINILLA, op.cit, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Qq7_lx5mNJM. Acesso em: 22/12/2022.

⁷⁶ PINILLA, op.cit, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Qq7_lx5mNJM. Acesso em: 22/12/2022.

Figura 24- Hieronymus Wierix. Os Sete de Palermo. 1563-1619, gravura. Rijksmuseum. Amsterdã, Países Baixos.



Fonte: Disponível em: <https://colonialart.org/artworks/6A>
 Acesso em: 10 fev. 2023.

Mesmo com o conflito entre Pinilla e Gisbert, sobre a origem dos nomes dos anjos, é possível notar que os autores dialogam sobre a mesma perspectiva, os pintores andinos relacionaram à sua maneira sua própria cultura à figura dos anjos e as informações trazidas pelos invasores, desenvolvendo assim uma iconografia tipicamente andina. Os anjos arcabuzeiros, assim, tornaram-se uma das temáticas da transculturação andina, na qual a associação entre as figuras aladas cultuadas pelos povos originários e os seres celestes cristãos se fundiram em imagens com características próprias; nelas, o mesmo som do trovão emitido por Illapa⁷⁷ foi associado ao que o arcabuz fazia. Para Teresa Gisbert, um dos motivos para a assimilação por parte dos indígenas da temática dos anjos, principalmente os arcabuzeiros, é o reconhecimento de elementos que se assemelham a particularidades já conhecidas por eles.

Segundo Ramón Pinilla, o temor divino que a imagem do anjo arcabuzeiro deveria ocasionar estava relacionado à associação entre o arcabuz e o deus dos raios, uma vez que, para os andinos, a arma de fogo evocava seus poderes. O que ocorreu foi a utilização dessas temáticas como instrumentos sincréticos para a realização de imagens que abrigaram aspectos de ambas culturas, os cultos originários juntos à doutrina cristã, mas com uma imagem própria que fizesse com que a população local conseguisse assimilar a doutrina cristã.

Na gramática quéchua, língua nativa que seguia vigente nos Andes mesmo após a Conquista, illapa corresponde à palavra raio, assim como arma de fogo (*omanaronci*) significa o mesmo que raio ou trovão. Pinilla ainda afirma que era comum dizer que todo trovão era na verdade o disparo de um espírito celeste contra algum demônio⁷⁸. O autor relembra também que foi o arcabuz que, em um primeiro momento, chamou a atenção dos povos originários, pois os indígenas acreditavam que os primeiros invasores espanhóis eram oriundos do céu. Conforme afirma o autor,

Outros cronistas retificam a mesma confusão inicial: quando os indígenas escutaram os disparos “de artilharia e arcabuzes” – escreve o cronista aculturado Pachacuti Yamqui –, pensaram que se tratava de mensageiros enviados por Viracocha e decidiram não se defender dos espanhóis⁷⁹.

Para Ramón Mujica Pinilla, o culto no vice-reino aos anjos arcabuzeiros estaria associado a uma visão providencialista da Conquista, uma vez que os conquistadores espanhóis foram confundidos pelo que ele denominou de tradições proféticas andinas. Uma

⁷⁷ Segundo a mitologia andina, Illapa, que em quéchua significa relâmpago, é o deus do raio, que controla os fenômenos meteorológicos, mas que também é associado ao contexto de guerra. Uma das figuras mais importantes dentro do panteão incaico junto a Viracocha e Inti. Ver: FAVRE, Henri. A civilização inca. Tradução por: Maria Júlia Goldwasser. Zahar. Rio de Janeiro, Brasil. 2004, p. 64.

⁷⁸ PINILLA, op.cit, p. 259.

⁷⁹ PINILLA, op.cit, p. 259.

delas está presente na chamada Porta do Sol⁸⁰ (Fig. 25). Essa estrutura arquitetônica foi decorada com representações figurativas desenvolvidas em alto relevo, que ressaltou suas formas e ornamentações. Nas ruínas, figuras híbridas antropomórficas, guerreiros alados, foram representados segurando artefatos que se assemelham a bastões direcionados à figura central de Viracocha⁸¹. A postura desses seres muito se assemelha a soldados, uma vez que poderiam ser entendidos como protetores do deus centralizado no portal.

No friso talhado da estrutura, a imagem de Viracocha (Fig. 26) foi criada em posição frontal e centralizada, de braços abertos, carregando objetos em suas mãos; nas extremidades de cada um encontram-se cabeças de condor, ave comum da Cordilheira Andina e que fazia parte dos mitos andinos desenvolvidos antes da chegada dos espanhóis. Os elementos da cabeça do deus seguiram a iconografia andina, uma vez que os adornos foram construídos por um conjunto que agregou o grafismo, formas geométricas e cabeças de felinos e serpentes, elementos esses comuns na produção artística dos povos originários da região.

⁸⁰ Localizado no sítio arqueológico de Tiwanaku, no altiplano boliviano, oeste da Bolívia, o grande bloco monolítico de andresita, pedra comum nos Andes, foi esculpido a mão com dois metros de altura por, aproximadamente, três de largura, com abertura para acesso ao centro. Figuras antropomórficas estão ao redor da divindade em destaque central. O papel que poderia desempenhar no contexto social e político do seu tempo, ou seja, seu significado preciso permanece desconhecido, pois os povos originários que perpetuaram suas tradições foram extintos. Em algum momento da história o elemento arquitetônico tinha sentido para a sociedade que o cercava, ele comunicava certas ideias. Segundo José Berenguer Rodríguez, Arthur Posnansky, arqueólogo austríaco, interpretou o friso como um calendário astronômico, já Max Uhle, arqueólogo alemão, como uma representação do mito local do Lago Titicaca. Ver: RODRÍGUEZ, José Berenguer. “Em torno a los motivos biomorfos de la Puerta del Sol em el norte de Chile”. In: *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*. 38. Chile, 1981, p. 169.

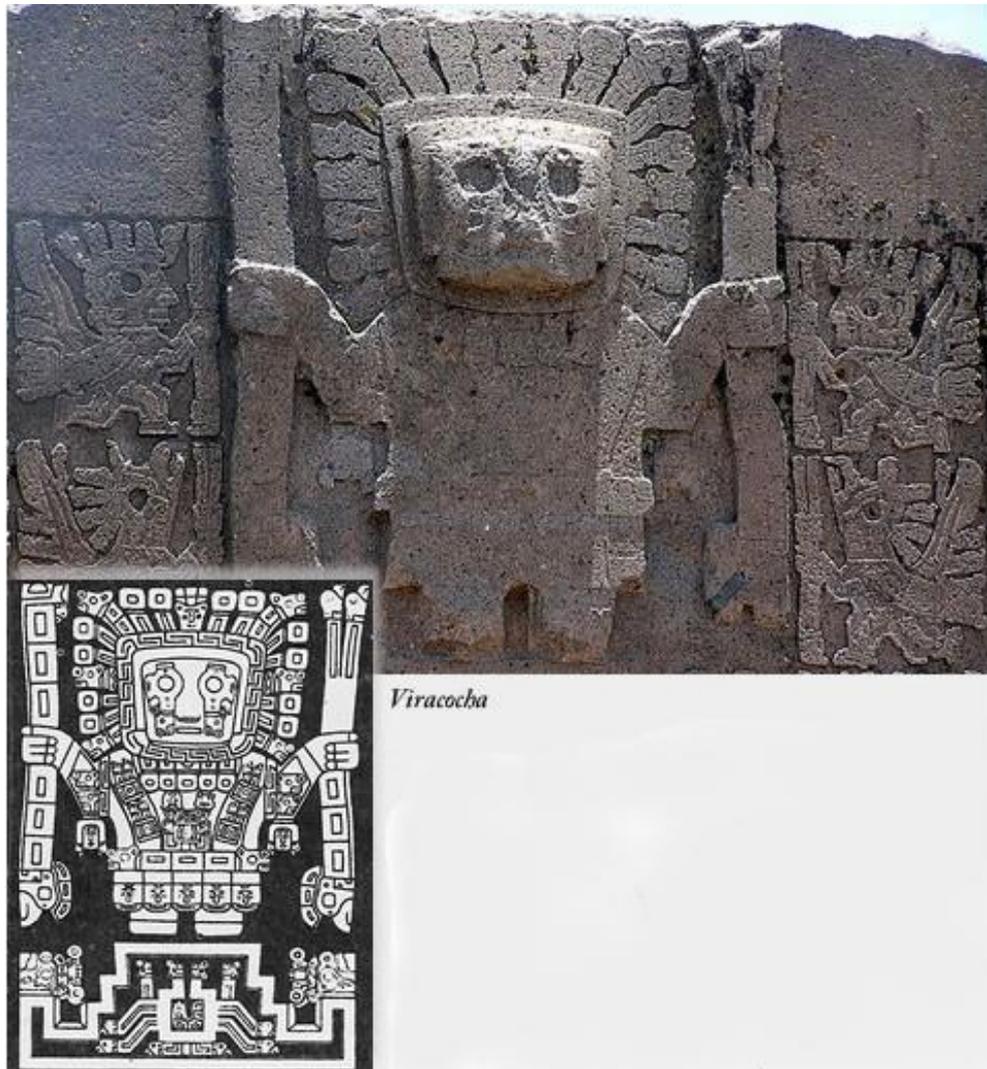
⁸¹ Nas culturas andinas Viracocha é o deus maior, criador dos seres humanos, do Universo, Lua, estrelas e Sol, tendo esse astro associado à sua imagem. Criador da cosmovisão andina era considerado o primeiro deus dos antigos tiahuanacos. Nas lendas andinas Tiahuanaco foi o local de origem desse deus uma vez que o mesmo teria saído de uma lagoa da província do Império Inca de Collasuyu, lago Titicaca. Ver: PIWONKA, C; RODRÍGUEZ, J; RODRÍGUEZ, M. “La iconografía Tiwanaku: el caso de la escultura lítica”. In: *Textos antropológicos*. V. 14, nº 2, 2003, p. 48-50.

Figura 25- Porta do Sol, bloco monolítico presente no sítio arqueológico Tiahuanaco.



Fonte: Disponível em: <https://www.incaworldbolivia.com/es/tours/puerta-del-sol-tiahuanaco-6/#!>
Acesso em: 20 fev. 2023.

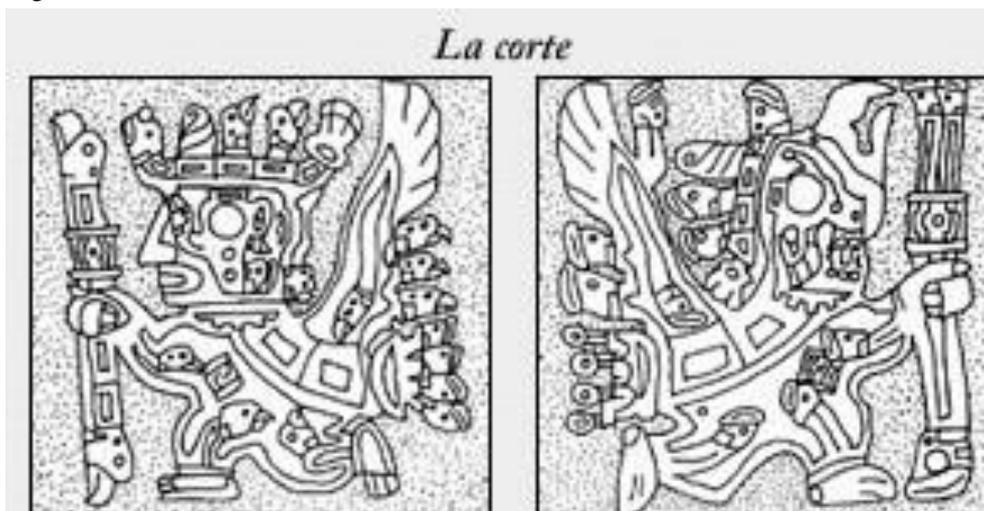
Figura 26- Detalhes da Porta do Sol, Viracocha.



Fonte: Disponível em: <https://pueblosoriginarios.com/sur/andina/tiwanaku/sol.html>
Acesso em: 20 fev. 2023.

Ao redor da figura central três fileiras agrupam personagens antropomórficos, seres alados (Fig. 27) voltados para o deus envoltos por animais, alguns com cabeças humanas, outros com o formato de um condor. Nas mãos, bastões semelhantes aos de Viracocha. A presença de condores se deve ao fato de terem sido considerados animais totêmicos e progenitores de tribos devido à sua natureza guerreira dentro do meio animal.

Figura 27- Detalhes da Porta do Sol, seres alados.



Fonte: Disponível em: <https://pueblosoriginarios.com/sur/andina/tiwanaku/sol.html>
Acesso em: 20 fev. 2023.

Para os povos originários andinos, os homens que possuíam qualidades que se assemelhavam às habilidades das aves, como agilidade e velocidade, consideradas qualidades divinas, dentre outros fatores, poderiam ser considerados guerreiros de fato. Nas batalhas das expansões dos impérios indígenas⁸², eles se adornavam com plumas, desenvolvendo adereços e vestimentas que remetiam às asas de animais como o condor, um dos símbolos sagrados na mitologia andina. Logo, o adorno de plumas se tornou parte da indumentária de guerra dos indígenas.

A análise do bloco monolítico possibilita compreender que algumas referências não se perderam ao longo do tempo, pois houve uma relação, no campo simbólico, com a

⁸² Em torno de 1438, campanhas militares dos povos originários começaram a ser formadas para conquistar territórios de outras etnias do altiplano andino. A cada aquisição uma nova guerra surgia em busca de novos domínios. As guerras estavam associadas a estabilidade da ordem interna, se tornando o incentivo principal do regime. Em menos de um século os Incas fundaram o mais vasto império da América pré-colombiana. Os territórios conquistados através de batalhas incessantes cobriram uma vasta superfície de 950 quilômetros quadrados, equivalentes as áreas atuais de alguns países como França, Itália e Suíça. Ver: FAVRE, op.cit, p. 24-26.

continuidade de expressões e particularidades da cultura dos povos originários. Logo, os artistas andinos já tinham contato com figuras aladas através da cosmovisão de suas culturas, o que pode ter contribuído para a assimilação dos anjos cristãos e sua larga reprodução na produção artística andina. A conduta dos membros das ordens religiosas que executaram a evangelização nos Andes, frente a essas representações, foi a ressignificação dos capitães de guerra incas em figuras angelicais cristãs.

No contexto das campanhas para extirpar idolatrias, os anjos arcabuzeiros andinos foram elaborados para personificar a milícia celeste, que deveria guardar os templos e as comunidades indígenas do altiplano andino, figuras essas já conhecidas pelos povos originários, ou seja, seus próprios guerreiros, os mesmos que lutaram contra a invasão espanhola. O autor acrescenta,

Então na realidade vemos como os cronistas associam soldados ou guerreiros alados e emplumados pré-hispânicos como prefigurações praticamente pagãs do culto cristão dos anjos, razão pela qual na imagem a iconografia do anjo arcabuzeiro tem tanta densidade iconográfica porque pode ser lido de vários ângulos, pode ser lido do ângulo do providencialismo espanhol da visão do vencedor como um mensageiro celestial que vem levar a palavra de Deus ao mundo novo, mas também pode ser lido da perspectiva indígena onde o vemos como o anjo arcabuzeiro, nada mais é do que uma cristalização do guerreiro ao lado pré-hispânico⁸³.

O desenvolvimento da temática dos anjos arcabuzeiros proporcionou obras consideradas nativas não somente por terem sido feitas pelas mãos dos artistas locais, mas principalmente pelo fato de terem sido uma das respostas ao processo de transculturação ocorrido dentro da produção artística colonial andina. Conforme observou Ramón Pinilla, os anjos arcabuzeiros na verdade serviram de referência para outras obras com os mesmos seres feitos por artistas europeus em seus países de origem. Como na série da *Ermita de Nuestra Señora de Allende* em Ezcaray, La Rioja, Espanha (Figuras 28, 29 e 30). O autor acrescenta,

Foram encontradas algumas séries espanholas posteriores às peruanas onde também figuram os anjos com o arcabuz, sendo a mais famosa de todas a que estava localizada na *Ermita de Nuestra Señora de Allende* em Ezcaray, La Rioja, Espanha. Nela estavam expostos dez anjos arcabuzeiros, muitos deles com emblemas marianos a seus pés, logo o culto dessas figuras celestes estava associado ao de Maria Imaculada. Em um momento, pensou-se que isso significava que a série era associada ao pintor barroco espanhol Francisco de Zurbarán e que na verdade poderia ser incluído na origem da série peruana, mas isso foi revisto, pois quem mandou pintar a série de Ezcaray foi nada menos que Pedro Antonio de Barroeta, arcebispo de Lima entre 1748 a 1759. O mais interessante é que ainda não havia sido estudado a relação entre as festas populares e a pintura. Em muitos casos, aparecem nessas festividades personagens vestidos de anjos com o arcabuz e assim foram

⁸³ PINILLA, Ramón Mujica. 1 Vídeo (8:28). Ramón Mujica: “Transcendencia de los ángeles y arcángeles en el imaginario virreinal” / Parte 2. Publicado por Museo Pedro de Osma, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=paB1HszMTN8>. Acesso em: 22/12/2022.

representados nas pinturas. Creio que isso não aconteceu somente com essa temática, mas como também com outras temas do vice-reino⁸⁴.

Figura 28- Artista peruano(anônimo), Anjo arcabuzeiro mariano, 1760, óleo sobre tela, 161 x 103 cm. Ermita de Nuestra Señora de Allende, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño. Ezcaray, La Rioja, Espanha. Museo del Prado.



Fonte: Disponível em:
<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/tornaviaje-arte-iberoamericano-en-espaa/5c0fe35b-44d3-56fb-a4ba-c192aab9266c>
Acesso em: 20 mar. 2023.

⁸⁴ PINILLA, op.cit, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=paB1HszMTN8>. Acesso em: 22/12/2022.

Figura 29- Artista peruano(anônimo), Anjo torre, 1760, óleo sobre tela.
Ermita de Nuestra Señora de Allende, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño.
Ezcaray, La Rioja, Espanha.



Fonte: VIVAR, 2014, p.505.

Figura 30- Obras dos anjos aracabuzeiros dentro da Ermita de Nuestra Señora de Allende, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño. Ezcaray, La Rioja, Espanha. Museo del Prado.



Fonte: Disponível em:
https://www.lariojasinbarreras.org/guia_larioja_accesible/item/ermita-de-nuestra-senora-de-allende/
Acesso em: 20 mar. 2023.

Outra série que teve os anjos arcabuzeiros andinos como referência foi a destinada ao santuário *Puríssima Concepción de Chera*, Guadalajara, Espanha. Quatorze imagens foram feitas a partir do encontro entre as tradições do vice-reino e espanholas, demonstrando que a circulação de modelos ocorreu de forma simultânea⁸⁵.

Assim como na série de Ezcaray, em Chera (Figuras 31, 32 e 33) os anjos arcabuzeiros foram representados de forma semelhante em relação aos desenvolvidos pelos artistas andinos. Eles ainda representavam uma milícia celeste que deveria proteger o templo em que estivesse localizada, mas com pequenas mudanças na indumentária.

Figura 31- Interior do santuário Purísima Concepción de Chera (Guadalajara).



Fonte: VIVAR, 2014, p.507.

⁸⁵ VIVAR, Mario Ávila. “*Angeles arcabuceros españoles. La serie de Chera (Guadalajara)*”. In: Cuadernos de arte e iconografía, Tomo 23, número 46, Madrid, Espanha, 2014, p. 506.

Os quatorze anjos militares feitos na Espanha tinham importância iconográfica, uma vez que são o primeiro caso desse tipo de anjo feito em território espanhol, ou seja, uma temática tipicamente andina como referência direta que influenciou toda uma cadeia de produção⁸⁶. Assim como as obras desenvolvidas nos Andes, os anjos arcabuzeiros de Chera ocuparam as paredes da nave do santuário, cujo interior é decorado com pinturas murais que emolduraram as imagens dos anjos. Assim, a temática dos anjos arcabuzeiros foi exportada e influenciou a produção em território espanhol.

As telas anônimas representam os anjos com espadas, lanças e o arcabuz em seus braços, assim como na série andina. Entretanto, a indumentária foi representada à moda dos militares romanos. Outra semelhança é o uso de plumas da mesma cor que os andinos: azul, vermelho e branco.

Sendo assim, na série de Chera os anjos foram representados como uma milícia armada. Sobre seu desenvolvimento Mario Vivar acrescentou,

No entanto, na Espanha, eles nunca se vestiram dessa maneira. E embora alguma representação desse tipo pudesse ter sido realizada, e nos encontremos diante da exceção que confirma a regra, considero mais provável que a presença de anjos arcabuzeiros nesta série se deva ao fato de que alguns dos doadores ou os artistas que participaram de sua realização residissem no Peru ou eram naturais daquele vice-reinado e, portanto, sabiam de sua existência. Pois seria muito mais improvável que esses doadores ou artistas os representassem por iniciativa própria, e uma iconografia que já havia surgido nos Andes em meados do século XVII seria “reinventada” na Espanha no início do século XVIII. Mas, por outro lado, se o armamento responde às tradições iconográficas vice-reais, o vestuário corresponde às espanholas, pois recria a indumentária romana, como se vestiam os anjos nas procissões das festas espanholas do Antigo Regime.⁸⁷

⁸⁶ VIVAR, op.cit, p. 506.

⁸⁷ VIVAR, op.cit, p. 509-510.

Figura 32- Anônimo, Anjo com estrela, 1720-1724, óleo sobre tela. *Puríssima Concepción de Chera*, Guadalajara, Espanha.



Fonte: VIVAR, 2014, p.508.

Figura 33- Anônimo, Anjo segurando arcabuz, 1720-1724, óleo sobre tela. *Puríssima Concepción de Chera*, Guadalajara, Espanha.



Fonte: VIVAR, 2014, p.508.

Tanto na série de Cusco quanto na de Calamarca, os seres foram posicionados no centro da pintura, sem perspectiva. No fundo, tons escuros de cores planas salientam esse detalhe, para que assim o destaque ficasse a cargo da figura, e de toda a indumentária e seus elementos.

Os anjos foram desenvolvidos com vestimentas de corte similares, entretanto, a palheta de cores intensas salientadas pelo brocado dourado são um dos fatores que os diferenciavam, assim como suas posturas, que se modificam a partir do posicionamento do arcabuz em suas mãos. Nas séries de Cusco e de Calamarca, tanto Uriel quanto Gabriel foram representados com vestimenta similar na estruturação, mas principalmente na coloração.

Nas extremidades de algumas obras da escola cusquenha foram colocadas flores, que provavelmente eram comuns à fauna e à flora dos Andes do momento da produção. A fim de identificar e facilitar a veneração a esses seres os nomes dos mesmos foram colocados próximos a seus pés, em ambas as séries, com grafia e palheta de cor semelhantes.

Os traços dos anjos permaneceram similares à forma de representação europeia: brancos, andróginos, serenos e sem marcas de expressão significativas. O olhar de alguns foi direcionado ao arcabuz, fazendo com que o observador tenha o mesmo foco, mesmo com a diversidade de elementos na indumentária, as cores e a profusa luminosidade do ouro pela técnica aplicada a pintura.

A indumentária dos anjos arcabuzeiros possui elementos como largo casaco ornamentado com a técnica do brocado, a qual consiste na ação de ressaltar os desenhos de volutas e formas gráficas por meio do pigmento dourado. Mangas bufantes que permitem ver as mangas da camisa branca por baixo. Calção justo com a aplicação do brocado, longas meias de seda e sapatos de couro, ambos adornados com fita, além de largo chapéu com plumas tricolores de penas de aves locais e fitas de diferentes cores. Os artistas andinos incluíram penas no adereço de cabeça como símbolo de status e autoridade, de forma similar aos cocares de plumas da indumentária indígena, como nas coroas incaicas⁸⁸.

No pescoço dessas figuras há a utilização da gola estilo Van Dyck com rendas. Sua natureza aristocrática foi definida por seus trajes opulentos, que os relacionavam diretamente à aristocracia vice-reinal dominante. Os elementos desses trajes se assemelhavam ao que era usado pelos cavalheiros coloniais.

⁸⁸ HERZBERG, op.cit, p. 71.

O anjo arcabuzeiro se vestia como um aristocrata espanhol, com vestimenta militar do último terço do século XVII ou com o afrancesado traje de corte, imposto na Espanha pelos Bourbons⁸⁹. Nas séries dos anjos arcabuzeiros todos estão cobertos por tecidos com corte e elementos que remetem à indumentária dos cavalheiros coloniais. Eles seguiam as diretrizes da moda europeia, uma vez que tinham acesso a gravuras que ilustravam os estilos do momento.

A partir do início do século XVII, a França começou a ser o polo de desenvolvimento e divulgação de novos estilos. O reinado de Luís XIV, o Rei Sol (Fig. 34), teve como consequências algumas mudanças nas peças masculinas, propagando as novas tendências para outros países⁹⁰. Entre as mudanças está o uso de um novo traje, *justaucorps*, um largo casaco, derivado da *casaque*, com vasto uso de ornamentos.

Com influências na corte francesa de Luís XIV, o modo dos Bourbons se expandiu entre as monarquias europeias, assim como na corte hispânica de Felipe V (1683-1746). A ostentação e o exagero estavam presentes em sua essência estética, principalmente na suntuosa indumentária. Segundo Arianna Giorgi,

Nessa projeção moderna, o prestígio pessoal e social foi potencializado sobretudo por meio do vestuário, que desempenhou um papel importante na formulação da honra do soberano. Particularmente, a aparência do traje era uma morfologia e um sinal da monarquia Bourbon que se manifestava por meio de sua etiqueta suntuosa. De derivação francesa, essas vestimentas exibiam a dignidade de Versalhes e legitimavam-se para provocar admiração nos espectadores, oferecendo uma imagem maravilhosa e magnífica da majestade real⁹¹.

Quando Felipe V, rei da Espanha e neto de Luís XIV, ascendeu ao trono o mesmo promoveu algumas reformas nos hábitos e comportamentos cortesões a partir da introdução da moda do Rei Sol. As diretrizes suntuosas refletiam não somente a grandiosidade dos Bourbons, mas principalmente o sistema de relações sociais e políticas de dominação⁹².

A primeira introdução da influência dos Bourbons no Peru foi feita pelo vice-rei Manuel de Oms de Santa Pau, marquês de Castell dos Rius (1707-1710). O mesmo é representado na Galeria de Retratos de Governadores e Vice-reis do Peru utilizando uma peruca ondulada.

⁸⁹ PINILLA, op.cit, p. 257.

⁹⁰ KOHLER, Carl. *História do vestuário*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. Martins Fontes: São Paulo, 2005, p. 373.

⁹¹ GIORGI, Arianna. Apariencia e imagen de la Casa de Borbón en el siglo XVIII. Los criados de su Majestad. De la tierra al cielo: Líneas recientes de investigación en historia moderna, I Encontro de Jovens Investigadores, v.2, 2012, p. 370.

⁹² GIORGI, op.cit, p. 370.

As reformas dos Bourbon tiveram seu início com a sua tomada ao poder na Coroa Espanhola. As modificações impostas chegaram nos vice-reinados americanos, abrangendo aspectos sociais, políticos, econômicos, culturais e religiosos⁹³. Nos Andes essas medidas ganharam maior peso a partir de 1700.

No final do século XVII a influência de Luís XIV já havia se expandido por vastos territórios. Dentro de seu protocolo real a indumentária ocupava função primordial, pois era uma das formas de identificar a hierarquia real, ela se tornou um símbolo do poder absoluto do Rei Sol. As peças presentes em seu vestuário são semelhantes a encontradas nas representações dos anjos arcabuzeiros das séries andinas, como o *justaucorps*.

O tom majestoso da indumentária, entre brilhos e rendas foi muito além da volumetria para os olhos e encantamento para fins de evangelização. Ramón Mujica Pinilla acrescentou,

Diante dessas circunstâncias, o culto do século dezoito dos anjos guerreiros, representados como os guardas do vice-rei, como os anjos da guarda do imperador hispânico ou como as virtudes guerreiras da Monarquia Divina, assume um significado inusitado. Suas roupas Bourbon denunciam a atmosfera francesa da época, mas os anjos arcabuzes parecem representar a resistência eclesiástica ortodoxa ao novo despotismo esclarecido. Desde a época de Carlos V, o culto dos anjos guerreiros esteve associado a uma monarquia hispânica e a uma filosofia escolástica de natureza neoplatônica. Quando Carlos III expulsou os jesuítas do Novo Mundo e promoveu seu despotismo esclarecido na América espanhola, os modelos políticos da velha ordem foram suprimidos e com eles todo discurso angelical. O novo racionalismo e empirismo francês era pouco acessível às realidades ontológicas do Espírito. Apesar disso, não deixa de ser significativo que o culto dos anjos arcabuzeiros tenha implicado um florescimento da filosofia escolástica que, segundo Stoetzer, serviu de enquadramento ideológico à Independência⁹⁴.

⁹³ ANTAYHUA, Pedro Rafael Castillo. *El impacto de las reformas borbónicas en el norte del Perú del siglo XVIII: (1780-1792)*. Pontificia Universidad Católica del Perú. 2020, p. 2.

⁹⁴ PINILLA, op.cit, p. 303.

Figura 34- Anônimo (Escola Francesa), Madame de Ventadour com Luís XIV e seus herdeiros, 1715-1720, óleo sobre tela, 127.6 x161 cm, Wallace Collection, Londres.



Fonte: Disponível em:

<https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65056&viewType=detailView>

Acesso em: 10 jun. 2022.

Figura 35- Detalhes das obras Madame de Ventadour com Luís XIV e seus herdeiros; Letiel Dei.



Fonte: Disponível em: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/9241>
Acesso em: 21 jun. 2023.

No âmbito plástico, na série de Calamarca, Letiel Dei (Fig. 36) é representado de forma esquematizada, sua composição é definida pelo triângulo formado pela casaca larga e a repetição de linhas verticais. O tom majestoso é reforçado pelo volume das mangas, brilhos e rendas.

O mesmo ocorre com a pintura da escola de pintura cusquenha que representa Esriel (Fig. 37) na qual a postura do anjo também se assemelha a uma das gravuras da obra de Jacob de Gheyn (Fig. 38). De cabeça e olhar direcionados para baixo o anjo segura o arcabuz com uma das mãos e com a outra manuseia a arma engatilhando a mesma. As cores da indumentária, das plumas e das flores que emolduram a pintura se complementam criando uma harmonia visual.

A postura de Laeiel Dei (Fig. 39), muito se assemelha a uma das gravuras de referência de *Ejercicio para las Armas* (Fig. 40). Ela denota a elegância retratada pelo mestre de Calamarca. O jovem está atento ao manuseio do arcabuz apoiado no chão, ele empurra a pólvora por meio de uma baqueta, formando uma diagonal harmônica na composição. Logo, as gravuras são as figuras de referência para os artistas andinos das posturas militares para ações como recarregar, apontar, repousar, disparar, o modo em que deveriam portar o arcabuz.

A indumentária, junto à sua postura, dá ao espectador uma sensação de grandiosidade, reforçada pela paleta de cores vibrantes. Laeiel é o nome de um dos anjos apócrifos do livro de Enoque, sendo ele o Príncipe da Noite. Ele não aparece entre os setes principais anjos reconhecidos pela Igreja Católica encontrados nos afrescos de Palermo e que se difundiram através de gravuras por todo o Ocidente⁹⁵.

⁹⁵ BEJARANO, Beatriz Loaiza. “Notas sobre as pinturas”. In: *Os anjos estão de volta. Barroco dos topos da Bolívia*. União Latina, 1998, p. 242.

Figura 36- Anônimo (atribuído ao Mestre de Calamarca), Letiel Dei, século XVII, óleo sobre tela, 160,5 x 110 cm, Igreja de Calamarca, La Paz, Bolívia.



Fonte: Disponível em: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/9241>
Acesso em: 21 jun.2023.

Figura 37- Anônimo, Esriel Dei, século XVII, óleo sobre tela, Coleção particular, Cusco, Peru.



Fonte: Disponível em:
<https://arca.uniandes.edu.co/obras/1528>

Acesso em: 21 jun. 2022.

Figura 38- Jacob de Gheyn, Um soldado sacudindo a pólvora, da série Musketeers, gravura 19, em Exercício para Armas, 1608, gravura, The Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos.



Fonte: Disponível em:
<https://www.metmuseum.org/art/collecti on/search/397378>

Acesso em: 10 jun. 2022.

Figura 39- Anônimo (atribuído ao Mestre de Calamarca), Laeiel Dei, século XVII, óleo sobre tela, 160,5 x 110 cm, Igreja de Calamarca, La Paz, Bolívia.



Fonte: Disponível em:
<https://arca.uniandes.edu.co/obras/9243>
 Acesso em: 21 jun. 2022.

Figura 40- Jacob de Gheyn, Um soldado de guarda moldando o fósforo entre o polegar e o indicador, da série Marksmen, gravura 41, em Exercício para Armas, 1608, gravura, The Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos.



Fonte: Disponível em:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/397372>
 Acesso em: 10 jun. 2022.

Ao observar os anjos arcabuzeiros das séries de Cusco e Calamarca, as principais e mais pesquisadas, a similaridade da iconografia reforça a sua influência dentro da cadeia de produção da mesma temática em demais locais nos Andes. Apenas alguns elementos se diferenciam, como é possível ver na representação da escola de pintura cusquenha e a da Igreja de Calamarca, conforme apresentaremos a seguir.

Na série de Cusco, San Uriel (Fig. 41), mantém o olhar conectado ao espectador, enquanto o de Calamarca, Uriel Dei (Fig. 42), está direcionado ao manuseio do arcabuz, mas há uma modificação na postura. Na obra boliviana a forma como o anjo foi representado mais se parece com um espelhamento em relação ao de Cusco. Somente o arcabuz é representado no mesmo sentido, com o cano apontado para o lado direito da tela. A indumentária e a volumetria da mesma são semelhantes em ambos, as pequenas mudanças ficam na paleta de cor e nas flores ao redor da extremidade da obra, sendo essa espécie de moldura florida comum em algumas obras do conjunto da escola de pintura cusquenha e da série da Igreja de São Francisco de Paula, Uquía, Argentina.

Gabriel também está representado em ambas as séries, cusquenha (Fig. 43) e de Calamarca (Fig. 44) e, diferente da representação de San Uriel e Uriel Dei, ambos têm postura semelhante. O arcanjo do Anúncio de Maria se destaca em ambas por ser um dos poucos que não segura um arcabuz. Nas duas pinturas a indumentária se assemelha em alguns elementos, como no chapéu similar e na paleta de cores, e se difere em outros, como na modelagem diferente de *justaucorps* e da gola. Elas estão em harmonia com os pigmentos presentes na bandeira que Gabriel apoia em seu ombro. Em ambos os painéis enrolam em sua manga bufante. A postura dos anjos é delimitada pelo uso da bandeira e parecida em ambas as obras.

Ao observar essas obras fica evidente a influência da série de Cusco em relação à de Calamarca. Em ambas as séries os anjos foram representados em um fundo de cor escura e sem perspectiva, deixando o foco somente na figura central. A volumetria da indumentária de cada anjo, aliada a esse fundo, proporcionou um equilíbrio na composição.

A cultura andina abrigou seus próprios conceitos e ritos, e sua linguagem visual também esteve atrelada à sua própria geometria simbólica. Isso fez com que os artistas andinos já tivessem habilidade suficiente para desenvolver os motivos gráficos europeus entre florais, rosetas e arabescos presentes nas vestimentas dos anjos arcabuzeiros. As técnicas executadas por eles na produção local até poderiam ser diferentes dos pintores europeus, mas sua execução foi o que as tornou singulares.

Figura 41- Anônimo, Arcángel San Uriel. Óleo sobre tela, Asociación Cultural Enrico Polí B, Lima, Peru.



Fonte: PINILLA, 1996, p.332.

Figura 42- Anônimo (atribuído ao Mestre de Calamarca), Uriel Dei, século XVII, óleo sobre tela, 160,5 x 110 cm, Igreja de Calamarca, La Paz, Bolívia.



Fonte: Disponível em:
<https://arca.uniandes.edu.co/obras/2112>
 Acesso em: 21 jun. 2022.

Figura 43- Anônimo, Arcángel San Gabriel. Óleo sobre tela, Colección Fierro, Espanha.



Fonte: PINILLA, 1996, p.334.

Figura 44- Anônimo (atribuído ao Mestre de Calamarca), Gabriel Dei, século XVII, óleo sobre tela, 160,5 x 110 cm, Igreja de Calamarca, La Paz, Bolívia.



Fonte: Disponível em:
<https://arca.uniandes.edu.co/obras/9242>
 Acesso em: 21 jun. 2022.

Os anjos arcabuzeiros andinos foram representados como seres celestiais andróginos com vestimenta rica em detalhes. Sua existência faz parte de uma vasta produção de arte tendo o sincretismo como um dos seus pilares. A produção artística andina foi conduzida pela capacidade dos seus artistas em seguir suas próprias interpretações. Os anjos arcabuzeiros foram um reflexo desse movimento.

A temática englobou três aspectos: o celestial, o militar e o aristocrático, a partir da imagem do anjo segurando uma arma enfatizando assim a ideia de que a Igreja e o regime colonial espanhol estavam unidos em seu objetivo de cristianizar os povos originários andinos. Nas igrejas de pedra e adobe os artistas andinos desenvolveram obras do anjo protetor do templo, que era ao mesmo tempo poderoso e gentil delimitado por seus traços⁹⁶.

Analisar as séries dos anjos arcabuzeiros é valorizar a capacidade dos artistas locais de traçar caminhos próprios sob uma realidade de perdas e silenciamento de suas culturas. A criação de um estilo tipicamente andino se deve aos artistas do altiplano.

⁹⁶ HERZBERG, op.cit, p. 75.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os anjos arcabuzeiros fizeram parte do conjunto de estratégias que colocaram as obras como instrumentos do processo de conquista e evangelização. Através da capacidade de inventividade e habilidade, os artistas andinos recriaram uma imagem conhecida, a do anjo, em uma iconografia com novos elementos.

O contato com as séries de Challapampa (Peru) e Calamarca (Bolívia) significa ter acesso a um dos conjuntos mais significativos da produção artística andina. Os anjos arcabuzeiros dessas séries, entre similaridades e diferenças, fazem parte do conjunto de conceitos e obras difundidos por todos os territórios do altiplano. Seu desenvolvimento esteve atrelado aos desafios criativos dentro de um meio que, ao mesmo tempo em que abrigava uma diversidade de culturas, estava sob o olhar do cristianismo.

É cada vez mais necessário o desenvolvimento de pesquisas que tragam luz para a valorização da produção artística andina e seus artistas. A visão indígena dentro da produção artística local fez com que fossem criadas temáticas que influenciaram produções em vastos locais dentro dos Andes e Europa.

De tamanha importância, os anjos arcabuzeiros andinos influenciaram outras séries, como a de Ezcaray e Chera, ambas em igrejas localizadas na Espanha. Interessante notar como uma iconografia que surgiu nos Andes em meados do século XVII influenciou a produção artística europeia, reforçando a afirmativa de que a circulação dos modelos e temáticas, assim como a transculturação, ocorreu conjuntamente, em uma troca mútua.

A pesquisa dos anjos arcabuzeiros não só permite conhecer as obras desenvolvidas como também possibilita o contato com as diferentes temáticas que fazem parte da produção artística andina, incentivando possibilidades de estudos no futuro. Muitas dessas obras de arte proporcionaram a ressignificação de símbolos, justamente por intermédio dos artistas andinos. É possível notar essa questão no desenvolvimento da temática dos anjos arcabuzeiros.

A presente pesquisa busca fazer parte do crescente grupo de trabalhos que direcionam o olhar sobre as produções artísticas andinas e sua diversidade de temáticas e possibilidades de estudo, reforçando sua qualidade e importância. Pensando no território brasileiro se torna ainda mais importante ter pesquisas que se aprofundem sobre a produção artística andina a

fim de intensificar ainda mais as conexões e diálogos entre os campos de estudo sobre as culturas dos países que compõem as Américas.

Esperamos que a pesquisa possa contribuir para os estudos sobre os anjos arcabuzeiros dando continuidade ao histórico existente de investigações sobre essa temática no território brasileiro, mas que necessita ser cada vez mais impulsionado. Um olhar sobre eles proporciona o contato com a diversificada produção artística andina possibilitando a realização de novas pesquisas. De tamanha relevância, o estudo de uma produção desenvolvida por artistas indígenas dialoga com o tempo atual à medida que se torna necessária a valorização e reconhecimento da atuação dos povos originários nos diferentes momentos da história.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Rolena. *Guamán Poma: writing and resistance in Colonial Peru*. 2. ed. Austin: University of Texas Press, 1991.
- ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. 1. ed. Brasil: Zahar, 2005.
- ANTAYHUA, Pedro Rafael Castillo. *El impacto de las reformas borbónicas en el norte del Perú del siglo XVIII: (1780-1792)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 2020.
- AYALA, Guamán Poma de. *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. México: Fundação Biblioteca Ayacucho, 1980.
- BEJARANO, Beatriz Loaiza. Notas sobre as pinturas. *In: Os anjos estão de volta. Barroco dos topos da Bolívia*. União Latina, 1998.
- BROKAW, Galen. Khipu Numeracy and Alphabetic Literacy in the Andes: Felipe Guamán Poma de Ayala's Nueva corónica y buen gobierno. *Colonial Latin American Review*, v. 11, n. 2, p. 275-303, 2002.
- CARNEIRO, Miguel Ângelo Castro. *O cronista indígena Felipe Guamán Poma de Ayala e a questão da violência contra as mulheres nos Andes coloniais*. Brasília. Universidade de Brasília, 2017.
- DÍAZ, Ignacio Sánchez. *Guerreros Celestes: el triunfo de los ángeles en el arte surandino siglos XVII-XVIII*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile. 2017. (Colección Joaquín Gandarillas Infante, Arte colonial americano).
- FAVRE, Henri. A civilização inca. Tradução por: Maria Júlia Goldwasser. Zahar. Rio de Janeiro, Brasil. 2004.
- FRITZ, Sabine. Guamán Poma de Ayala como traductor indígena de textos culturales: la Nueva Crónica y Buen Gobierno (c.1615). *Fronteras de la historia - Instituto Colombiano de Antropología e Historia*, Bogotá, n. 10, p. 83-107, 2005.
- GIORGI, Arianna. Apariencia e imagen de la Casa de Borbón en el siglo XVIII. Los criados de su Majestad. De la tierra al cielo: Líneas recientes de investigación en historia moderna. I Encontro de Jovens Investigadores, v.2, 2012, p. 369- 382.
- GISBERT, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas em el arte*. La Paz, Bolívia: Editorial Gisbert y cia. 2004.
- GUTIÉRREZ, Ramón Arturo. Los circuitos de la obra de arte. Artistas, mecenas, comitentes, usuarios y comerciantes. *In: GUTIÉRREZ, Ramón Arturo. Pintura, escultura y artes útiles em Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1995. p. 51- 82.
- GUTIÉRREZ, Ramón Arturo. Los gremios y academias em la producción del arte colonial. *In: GUTIÉRREZ, Ramón Arturo. Pintura, escultura y artes útiles em Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1995. p.25- 50.

GUTIÉRREZ, Ramón Arturo. Transculturación em el arte americano. *In: GUTIÉRREZ, Ramón Arturo. Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1995. p. 11- 24.

HERZBERG, Julia P. Angels with guns: image & interpretation. *In: DUNCAM, Barbara; GISBERT, Teresa. Gloria in Excelsis: The Virgin, The Angels in Viceregal Painting of Peru and Bolivia*. Nova York: Center for Inter-American Relations, 1986. p. 64-75.

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

LAGORIO, Consuelo Alfaro. Textualidade, imagem e mestiçagem na crônica de Guamán Poma. Relações latino-americanas: língua e literatura. *Gragoatá*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, n. 22, p. 235-252, 2007.

MESA, José de; GISBERT, Teresa. Anjos e arcanjos. *In: MESA, José de; GISBERT, Teresa. Os anjos estão de volta*. Barroco dos topos da Bolívia. [S.l.]: Editorial União Latina, 1998.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra, 2002.

ORTIZ, Fernando. *El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*. Del fenómeno de la "transculturación" y de su importancia en Cuba. Tradução de Lívia Reis. La Habana: Editorial de ciencias sociales, 1983.

PINILLA, Ramón Mujica Pinilla. *Angeles apócrifos en la América Virreinal*. México, DF: Fondo de Cultura Econômica, 1996.

PINILLA, Ramón Mujica. Ramón Mujica: "Transcendencia de los ángeles y arcángeles en el imaginario virreinal": Parte 1. 1 vídeo (8min.). Publicado por Museu Pedro de Osma, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Qq7_lx5mNJM. Acesso em: 22 dez. 2022.

PINILLA, Ramón Mujica. Ramón Mujica: "Transcendencia de los ángeles y arcángeles en el imaginario virreinal": Parte 2. 1 vídeo (8 min.). Publicado por Museo Pedro de Osma, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=paB1HszMTN8>. Acesso em: 22 dez. 2022.

PIWONKA, C; RODRÍGUEZ, J; RODRÍGUEZ, M. La iconografía Tiwanaku: el caso de la escultura lítica. *Textos antropológicos*, v. 14, n. 2, 2003.

POMMIER, Édouard. Os anjos, da Gênese a Bossuet. *In: MESA, José de; GISBERT. Os anjos estão de volta*: Barroco dos topos da Bolívia. [S.l.]: Editorial União Latina, 1998.

PSEUDO DIONÍSIO, O Areopagita. *Obras Completas*: Los nombres de dios; Jerarquia celeste; Jerarquia. eclesiástica; Teología mística e cartas várias. Teodoro H. Martín (coord.). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007.

QUÍRICO, Tamara. Visual representations of the Last Judgment in Spanish America and their interrelations with Europe. *In: WORLD CONGRESS OF ART HISTORY*, 34., 2019. Proceedings... [S.l.: s.n, 2019].

RODRÍGUEZ, José Berenguer. “Em torno a los motivos biomorfos de la Puerta del Sol em el norte de Chile”. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural, Chile*, v. 38, p.167-182, 1981.

ROMERO, Federico Aguirre. Los ángeles en la tradición judeocristiana. In: AMENÁBAR, Isabel Cruz de; ROMERO, Federico Aguirre. *Guerreros Celestes: el triunfo de los ángeles en el arte surandino siglos XVII-XVIII*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile. 2017. p.4-8. (Colección Joaquín Gandarillas Infante, Arte colonial americano).

SÁIZ, María Concepción. Aproximaciones conceptuales sobre la pintura colonial hispanoamericana. In: GUTIÉRREZ, Ramón Arturo. *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1995.

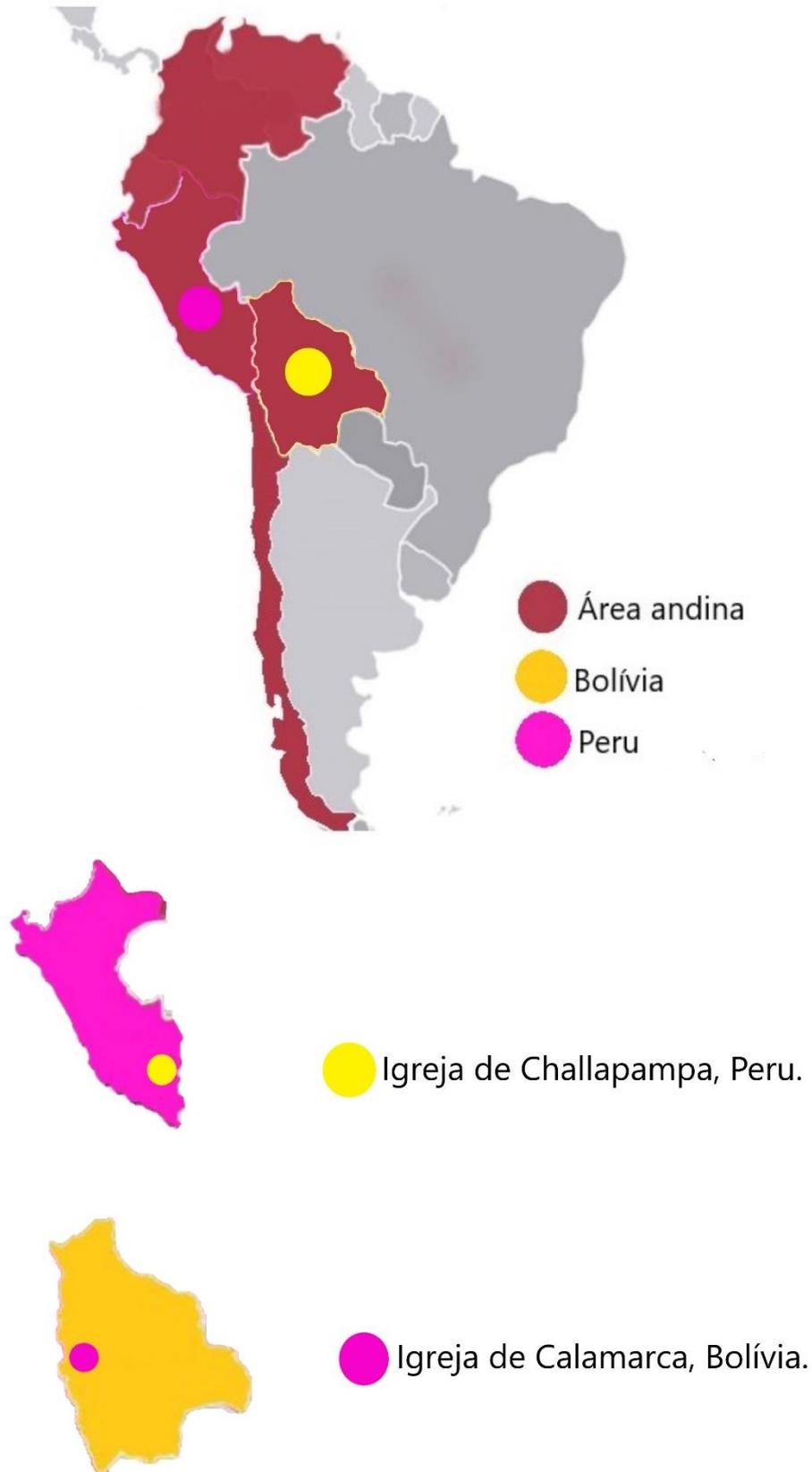
SANTOS, Eduardo Natalino dos. As tradições históricas indígenas diante da conquista e colonização da América: transformações e continuidades entre nahuas e incas. *Revista de História*, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 150, n. 1, 2004.

VALENZUELA, Fernando. La debilidad institucional del gremio de pintores de Cusco en el período colonial. Un estudio Historiográfico. *Colonial Latin America Historical Review*, jan. 2013. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/266734500>. Acesso em: 28 mar. 2023.

VERA, Norma Campos. O barroco na Bolívia. In: PACHÁ, Carlos; PICCHETTI, Vanessa Catharino. *Barroco Sul-Americano*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2015. (Coleção Biblioteca Sul-Americana, v. 1).

VIVAR, Mario Ávila. Angeles arcabuceros españoles. La serie de Chera (Guadalajara). *Cuadernos de arte e iconografía*, Madrid, t. 23, n. 46, 2014.

ANEXO A – Mapa.



ANEXO B – Tabela com nomes dos anjos.

Nome dos anjos	Atribuições
Baradiel	Anjo príncipe do granizo
Barahiel	Anjo príncipe do raio
Galgaiel	Anjo príncipe da roda do Sol
Kokbiel	Anjo príncipe das estrelas
Laylahel	Anjo príncipe da noite
Matariel	Anjo príncipe da chuva
Ofaniel	Anjo príncipe da roda da Lua
Raamiel	Anjo príncipe do trovão
Raasiel	Anjo príncipe dos terremotos
Rhatiel	Anjo príncipe dos planetas
Ruhttel	Anjo príncipe do vento
Salgiel	Anjo príncipe da neve
Samsiel	Anjo príncipe da luz do dia
Zaamael	Anjo príncipe da tempestade
Zaafiel	Anjo príncipe do furacão
Zawael	Anjo príncipe do redemoinho
Ziquiel	Anjo príncipe dos cometas