

Entre artes e cultura: Josefina Plá e o ensaio *El barroco Hispano Guaraní*

Entre artes y cultura: Josefina Plá y el ensayo *El Barroco Hispano Guaraní*

André Benatti

Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8909-8347>

RESUMO: Este estudo é, originalmente, parte da tese de Doutorado defendida em 2018, no Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas, na UFRJ. Tem como objetivo uma análise do ensaio *El barroco hispano guarani*, de autoria de Josefina Plá. Pensa-se, dessa forma, o universo artístico de Josefina Plá como uma síntese complexa da cultura paraguaia, que, devido a isso, representa, também, a cultura latino-americana. Buscamos aspectos críticos acerca da formação sócio-cultural local, desenvolvidos em suas obras ensaísticas que são encontradas em todo o seu projeto intelectual. Assim, demonstramos o convergir entre as culturas guarani e espanhola na formação cultural paraguaia, explorando seu caráter híbrido. Também exploramos uma modernidade autônoma por parte da América Latina, modernidade essa que passaria pelo reconhecimento daquilo que é próprio dessa região, sem medir, enquanto superior ou inferior, qualquer fio que possa compor a trama cultural local. Pensamos, igualmente, no projeto intelectual de Josefina Plá a respeito da valorização do percentual guarani da cultura paraguaia. Para tanto, nos valem de conceitos dos estudos de Severo Sarduy (1972), Bella Jozef (2005), Stuar Hall (2016), Coser (2006), Chiampi (2010) e Ticio Escobar (2014).

Palavras-chave: Barroco Hispano Guaraní; Cultura; Ensaio; Josefina Plá.

RESUMEN: Este trabajo es originalmente parte de la tesis de Doctorado defendida en 2018, en el Programa de Posgrado en Letras Neolatinas, de la UFRJ. Y tiene como objetivo un análisis del ensayo *El Barroco Hispano Guaraní*, de Josefina Plá. De esta forma, pensamos el universo artístico de Josefina Plá como una síntesis compleja de la cultura paraguaya, que, sin embargo, por ello, también representa la cultura latinoamericana. Buscamos aspectos críticos sobre la formación sociocultural local, desarrollados en sus obras ensayísticas que se encuentran a lo largo de su proyecto intelectual. Así, demostramos la convergencia entre las culturas guaraní y española en la formación cultural paraguaya, explorando su carácter híbrido. Con ello exploramos una modernidad autónoma por parte de América Latina, una modernidad que pasaría por el reconocimiento de lo propio de esta región, sin medir como superior o inferior ningún hilo que pueda componer el tejido cultural local. Pensamos también en el proyecto intelectual de Josefina Plá en cuanto a la valoración del porcentaje guaraní de la cultura paraguaya. Para ello, utilizaremos conceptos de los estudios de Severo Sarduy (1972) Bella Jozef (2005), Stuar Hall (2016), Coser (2006), Chiampi (2010) y Ticio Escobar (2014). **Palabras clave:** barroco guaraní hispano; Cultura; ensayo; Josefina Plá.

Uma criação barroca

No texto "O Barroco e o Neobarroco", publicado em *América Latina em sua Literatura*, livro organizado por César Fernández Moreno, Severo Sarduy (1972) afirma que o Barroco, desde sua origem, carrega em si a marca da ambiguidade. Perdura, da palavra barroco, a imagem de uma pérola irregular, de gosto até certo ponto duvidoso, de lugar áspero e rochoso. Sarduy (1972) acrescenta que, com o passar do tempo, em uma espécie de esclarecimento e inversão de sua primeira acepção, a palavra passa a designar não mais o natural, o bruto, e sim o rebuscado, o elaborado, o minucioso.

O Barroco substitui uma coisa por outra, um elemento por outro para modificar seu significado, reforçando o significado primeiro, intencionalmente. Sarduy (1972) ainda sinaliza que o barroco é uma sucessão de ideias e conceitos que não se conectam necessariamente ou atingem sentido completo, visto que ele é sempre inacabado. O Barroco é, na verdade, o lugar onde a ordem origina uma desordem; a retórica sobrepõe-se para dar lugar a uma liberdade de máscaras em que as palavras criam mais volume, mais intensidade. No Barroco, assim como no conceito sobre o barroco de Severo Sarduy, não há lugar para uma verdade absoluta e irrefutável, tudo é dúvida, são perguntas sem respostas, respostas sem perguntas. Estética cultural híbrida por natureza, o Barroco se adequa ao continente americano de forma única, insere-se na cultura do novo mundo, adquirindo novos temas e formas, ampliando sua própria estética.

Por Barroco, de acordo com Bella Jozef (2005), se reconhece uma forma de cultura que se manifestou em toda a Europa entre os séculos XVII e XVIII e que, posteriormente, foi levada também à América pelas mãos do colonizador europeu.

Jozef (2005) afirma que o Barroco se desenvolveu em terras hispânicas como um Renascimento hispanizado. A principal norma que dá forma ao Barroco é a imitação, logo, o Barroco não se opõe ao Renascimento e, portanto, é um desenvolvimento desse, mas diferente, não com o sentido de universalidade do primeiro e, sim, com um sentido de solidão.

O universalismo do Renascimento se alia a um otimismo que

vitaliza suas criações, o que não acontece ao Barroco, que se choca, na América, com o pessimismo criado por meio das lendas do mundo indígena local e que é reforçado pela derrota das antigas civilizações locais pelos europeus, nas batalhas da conquista.

As estruturas barrocas têm como característica a contradição estética e ideológica. No entanto, Bella Jozef (2005) assegura que tal condição barroca é resolvida quando ocorre a fusão dos elementos, nas criações barrocas, partindo da lei da fusão dos elementos de Aristóteles. Assim, o Barroco “concilia” a razão e a fé em suas criações artísticas.

O Barroco nasce, assim, do confronto de ideias contraditórias, em tensão estrutural, submetidas a uma síntese dinâmica. Tensa realizar a utopia da conciliação na linguagem. A ambivalência existencial do homem barroco faz dele um ser dilacerado entre a idealidade espiritualista e transcendental e a materialidade profana, o medievalismo e o paganismo. O conflito entre o eu e o mundo provoca a acumulação dos elementos, “com a intensificação do pormenor e a densificação no conjunto”. (JOZEF, 2005, p. 26).

Lendo o barroco enquanto dual e ambíguo e também enquanto parte da modernidade, voltamos nossos olhos para o ensaio intitulado “El Barroco hispano-guaraní”, de Josefina Plá. Publicado pela primeira vez em 1975, o texto se firma como um dos grandes marcos da obra dessa autora. No ensaio, Plá faz umareleitura de um espaço perdido no tempo, que é a própria arte hispano-guaraní. Entre outras questões, o texto nos impele a pensar o que é a arte hispano-guaraní e os processos históricos e culturais que permitiram sua criação.

Para a composição do ensaio, Josefina Plá se utiliza de três metodologias que convergem entre si. Primeiramente, usa um aparato documental de fontes escritas para poder explicar a construção do processo cultural que deu origem à arte barroca-guarani. Depois, passa para um trabalho de campo, observando, à época da escrita do ensaio, as peças de arte barrocas-guarani. E o que se pode chamar de terceiro método é a visão imposta ao texto de uma também artista plástica e literária sobre a arte barroca-guaraní. A arte criada por Josefina Plá é, de algum modo, uma consequência das heranças coloniais que originaram o próprio barroco hispano-guarani.

DAS CONJUNTURAS

Logo no início de seu ensaio, Josefina Plá garante que, desde o começo da colonização, o Paraguai foi mestiço, apesar de deixar a ressalva de que essa afirmação precisa ser confirmada no decorrer de seu texto. Tal afirmativa é corroborada por Dionisio González Torres, no livro *Cultura guaraní* (2010). Apesar de não mencionar diretamente a obra de Josefina Plá, Torres afirma que:

Desde temprano en la Conquista se fue plasmado la nacionalidad paraguaya, iniciándose con el cruce del español y la indígena guaraní y de los pocos españoles entre sí, prácticamente el origen de nuestro pueblo está en el mestizaje. (GONZÁLEZ TORRES, 2010 p. 225)

Por não haver na região qualquer indício de ouro e de prata que pudesse ser explorado, pouco interesse despertou, na nobreza, a colonização e o povoamento do local “y éste no tardó en ser la cenicienta del Virreinato” (PLÁ, 2006, p. 14). Dos que chegaram à região paraguaia, homens eram a maioria por estarem mais acostumados a lidar com os ambientes hostis e pouco confortáveis da região; as mulheres espanholas eram pouquíssimas.

Não era de estranhar, portanto, o relacionamento matrimonial entre um homem espanhol e uma mulher indígena. De acordo com Josefina Plá, tal prática fez com que se criasse um núcleo cada vez maior de uma população mestiça. Tal mestiçagem, conforme a ensaísta, estava completa já no século XVIII, e ela ainda afirma que:

Razonamientos basados en datos históricos y estadísticos permitirían afirmar en general, que el mestizaje consumó su proceso a mediados del XIX, cuando se extinguen prácticamente los últimos indígenas puros de las Misiones (guerra de 1865). No cabe duda de que ésta es una afirmación que debe ser revisada a fondo. (PLÁ, 2006, p. 12 – 13).

Todavía, em razão desse fator histórico, Josefina defende que é impossível estabelecer qualquer referência a aspectos sociais, políticos e culturais da região paraguaia e de sua formação, sem avaliar a mestiçagem ocorrida. Devido também à ausência de interesse da metrópole pela colônia, a relação desenvolvida entre espanhóis e nativos na região foi, de certa forma, amigável. Houve uma integração desses a ponto de os locais contribuírem com a manutenção da colônia que, de acordo

com Plá (2006), fora deixada à própria sorte.

Josefina Plá (2006) acentua que os guaranis, distintamente das mais conhecidas civilizações latino-americanas, não deixaram uma arquitetura permanente, com grandes monumentos para serem admirados na contemporaneidade. Por serem seminômades, talvez tenham sido menosprezados pela maioria das pessoas. É interessante notar, contudo, de acordo com a ensaísta, que “Los guaraníes poseían conocimientos botánicos notables, y se ha dicho que el guaraní es el idioma que más nombres ha dado a la farmacopea, después del griego y el latín.” (PLÁ, 2006, p. 15).

O que sobressai na cultura local guarani é o que nos permite apontar seu legado cultural, não um legado arquitetônico e histórico, mas o fato de ela ter, de alguma maneira, sobrevivido, mesmo que passando por adaptações ao longo do tempo. Uma cultura não moldada em objetos palpáveis, porém burilada com a força de resistência, por assim dizer, ideológica, de seu povo. Sobressaem, nesse sentido, alguns objetos artísticos de uso doméstico, artesanatos e utensílios que, antes mesmo da chegada dos espanhóis à região, eram feitos em algodão e barro.

Com efeito, se os artesanatos, nomeados na Europa como belas artes, tinham terreno fértil desde antes da colonização, a colônia sofreu com enorme atraso.

Esto en cuanto a las artesanías, terreno cotidiano y primario en que se manifiesta el espíritu de una cultura. Las bellas artes siguen mostrándose leídas en aparecer, como se ha expresado, porque la sociedad que va surgiendo y consolidándose en el gobierno, en la administración y en las armas, es una sociedad pobre, aunque hidalga; de vida patriarcal y exigencias escasas, relativamente lenta en su crecimiento, ya que la inmigración es prácticamente nula y precarios los contactos culturales. (PLÁ, 2006, p. 19).

Em uma forma de governo, o mercantilismo, que extrai o máximo de suas colônias, demonstra que aquelas que não têm riqueza mineral são depreciadas pela metrópole. O atraso social do período colonial paraguaio deve-se à falta de riquezas minerais próprias, o que desestimulou a ocupação espanhola

da região. Esse desestímulo por parte dos espanhóis emperrou o desenvolvimento da colônia, formando uma sociedade de fidalgos pobres, de crescimento lento, sem possibilidades de expansão das belas artes.

A colônia, todavia, ante a necessidade de sobrevivência e a partir do momento em que cria riquezas agrícolas, começa a sustentar-se por si própria, o que lhe permitiu desenvolver algo em relação às belas artes. No entanto, é possível que esse mesmo atraso tenha contribuído para a grande hibridação cultural ocorrida na região, por meio da mestiçagem cultural entre espanhóis e guaranis.

Mientras en otras ciudades coloniales se pavimentan de plata las calles al paso de virreyes y se llenan de palacios las rúas y de obras de arte los salones, en Asunción las casas son de adobe, cuando no de tapial: de paja los más de los techos. Todavía en 1749 dirá Fray Antonio José de Parras: "Sus edificios son pobres: algunas casas hay muy buenas". Y en 1761 Latorre: "Las casas son de fábrica liviana, muchas o las más techadas de paja". Con tales materiales, es lógico que las edificaciones duraran poco; y así no es de extrañar que Aguirre, unos años más tarde, dijera en su Diario: "las más de las casas son de los días de los corrientes". También alude Aguirre a la modestia, rayana en pobreza, de los interiores. Todo el lujo se acumulará, ya finalizando el XVIII, en las puertas, rejas, vigas y zapatas, esmeradamente labradas, y de las cuales hoy no resta ninguna, pero de las que algunos bellos ejemplares pueden verse en las ilustraciones del libro de Lafuente Machaín. (PLÁ, 2006, p. 21).

Soma-se a isso que no Paraguai não se formaram artistas com obras expostas nos grandes salões da América Latina, visto que, até o século XVII, de acordo com Josefina Plá (2006), não há sequer uma referência a nomes de uma chamada arte paraguaia, assim como, também, uma literatura local era inexistente. A ensaísta alerta que, talvez, tal fato se deu pela precária condição socioeconômica na qual a colônia se encontrava. O fato é que as artes locais, produzidas por indígenas, não encontraram muito espaço na colônia. As poucas peças artísticas do Paraguai colonial foram de intenção religiosa católica, ou seja, de imagens sacras e retratos importados da metrópole.

Para Stuart Hall (2016, p. 21),

[...] nós concedemos sentido às coisas pela maneira como as *representamos* – as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas

criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nelas embutimos.

Não poderia haver, portanto, qualquer representação genuinamente local na região, pois todos os valores embutidos nesse espaço eram oriundos da metrópole espanhola.

Josefina Plá esclarece que, no começo do século XVII, quando se acreditava que o Paraguai não era um lugar propício para o desenvolvimento das belas artes, entra em cena a Companhia de Jesus que, com a força da igreja católica sobre a metrópole, ajuda a desenvolver determinadas regiões do país. A autora acrescenta, ainda, que as condições precárias da região fizeram com que a Companhia de Jesus dominasse com mais facilidade a sociedade local.

La erección en provincia de un territorio aparentemente tan desamparado, tan alejado de los centros existentes de la colonización, desorientó al principio a muchos. [...] En efecto, el empeño no fue arbitrario ni obra del azar; no cabría pensar tal cosa de la visión siempre tensa y lúcida de los dirigentes de la Compañía. Era la intención de los jesuitas “hambrientos de almas” desarrollar aquí a plenitud el sistema que ellos concebían como el mejor para la conversión y subsiguiente conservación de los cuerpos y almas de la gente nueva. En ninguna de las otras áreas habría sido ello posible, ya por la competencia civil, ya por la de otras órdenes religiosas. (PLÁ, 2006, p.32-33).

Entende-se, então, a extrema influência que a igreja católica exerceu no Paraguai mesmo depois da retirada da Companhia de Jesus de cena. Além disso, muito da arte barroca hispano-guarani se deve às influências dos jesuítas na região. De acordo com a ensaísta, o objetivo da Companhia de Jesus na região era criar uma verdadeira “República de Dios”, dadas às condições socioeconômicas locais.

Corroborando o pensamento de Josefina Plá, Irleamar Chiampi, em *Barroco e modernidade* (2010), destaca que o que motivou o projeto de colonização missionária foi a possibilidade de criação e/ou restauração da Igreja de Roma. Daí surgiu uma série de experimentos que “encontrava na simplicidade e naturalidade da vida indígena um estímulo para restituir o cristianismo primitivo” (CHIAMPI, 2010, p. 138).

Os missionários jesuítas aprenderam o guarani, foram, contudo, acusados de não ensinar a língua espanhola aos indígenas

locais, para, assim, terem maior domínio sobre as populações da região. Entretanto, tais artifícios tinham como base o entendimento da mensagem cristã.

Hoy reconocemos lo que en aquellos tiempos no se había comprendido aún: que el aprendizaje del castellano por la simple presión del ambiente resultaba imposible: el nuevo idioma no podían imponerlo unos cuantos hispanoparlantes en una población de miles de almas, aunque esos pocos poseyesen plena autoridad. Los jesuitas cumplían las órdenes metropolitanas: en todas las Misiones había escuelas donde los indígenas que lo deseaban aprendían a leer y escribir, no sólo en su idioma sino también en castellano y latín. Pero es también un hecho lógico el poco o nulo resultado práctico de dicha enseñanza. Los indios no entendían el latín, aunque aprendían a leerlo y recitar en él oraciones. En cuanto al castellano no eran pocos los que lo entendían, pero se rehusaban a hablarlo. Los cronistas han señalado la afición del indio por la lectura; pero los únicos libros que en su mano se ponían eran los religiosos, y éstos cuando no estuvieron escritos en latín, lo estuvieron, en los últimos tiempos, en guaraní. (Cuando se editaron libros en Misiones, fue en este idioma, y no en español). (PLÁ, 2006, p. 48).

Não podemos supor, contudo, que os indígenas locais aceitavam as condições a eles impostas. Josefina Plá alerta para que se reconheça que os habitantes locais tinham total clareza sobre o que era bom e mau para eles, tinham sua moral própria, criada em suas tribos, que se distinguia das condições europeias, e grande lucidez sobre isso.

Os testemunhos na contestação da “pureza” do habitante local, de acordo com Plá, são evidentes, mas também indicam uma inaptidão em assimilar certas formas de conhecimento. Por conta disso, conforme Chiampi (2010), cria-se um processo de evangelização utópico dos indígenas da região. No entanto, como assevera Plá, críticos e estudiosos concordam que a habilidade manual dos indígenas era acima da média, assim como sua excelente memória com relação às formas e sua fixação com a música, o que, com o direcionamento jesuíta, os fez produzir peças únicas no campo das artes.

O direcionamento jesuíta, na vida do indígena local, resguardou alguns dos elementos culturais que ele possuía, mesmo que, em certos casos, como observado por Josefina Plá, o objetivo fosse a estabilidade da Missão e não a preservação da cultura propriamente dita.

- a) *El régimen de propiedad*; en él introdujeron la administración a su cargo y la organización del comercio, que perfeccionó la autosuficiencia de las Misiones;
- b) *El sistema comunal de trabajo*; sometiéndolo a régimen fijo y ampliándolo a empresas como la erección de iglesias y demás edificios comunales;
- c) *El régimen de parcialidades y cacicazgos*; que ayudó a mantener el orden y la disciplina de los núcleos indígenas;
- d) *Ciertos conocimientos indígenas*; (simples medicinales, plantas tintóreas).⁴² (PLÁ, 2006, p.50 – grifo da autora)

É interessante notar algumas concessões feitas por ambas as partes para um convívio melhor. Assim, de um lado, os indígenas aceitam seguir determinadas normas europeias, e os jesuítas, por sua vez, adotam modos de vida e conservação da sociedade provindos do mundo indígena. Apesar de a ensaísta marcar que nem todas as relações entre ambos foram pacíficas, também alerta para essas concessões.

Josefina Plá declara que os indígenas adotaram a religião apresentada a eles pela Companhia de Jesus e isso os obrigou a mudar, ao menos em parte, sua vida social, todavia, ela questiona até que ponto eles assimilaram as essências de tal crença. A ensaísta ainda indica que registros testemunhais da época assinalam que tal adoção teve um caráter mais emocional que racional: “‘No entienden sino lo que cae bajo los sentidos’, dijo Charlevoix. [...] El índio asimiló el ritual, pero no los dogmas; fue la suya una fe infantil hecha de imágenes concretas, limitadas, bidimensionales” (PLÁ, 2006, p. 51).

Anos depois da expulsão dos Jesuítas da colônia, os indígenas continuavam a praticar os hábitos corriqueiros da religião católica, mas, ainda, sem a compreensão do significado total de tais costumes. O próprio índio afirmava reconhecer condutas que se assemelhavam às tradicionais já exercidas por eles antes do contato com a Companhia de Jesus.

Quase toda obra artística produzida nas missões durante os anos de ocupação pela Companhia de Jesus é anônima, assim como, tanto mestres quanto aprendizes eram desconhecidos. As poucas criações das quais se sabe o autor se reconhece por meio de algum tipo de documento escrito (carta ou crônica) que revela a autoria de determinada obra, não pela assinatura deste ou daquele artista, como costumamos encontrar em obras de outros tempos e lugares, não em sua

grande maioria ao menos.

Segundo Josefina Plá (2006), o anonimato ocorria porque os Jesuítas presumiam que toda escultura, pintura etc., criada nas missões, tinha o objetivo chave de “Capitar almas” para a fé. De alguma maneira, a arte não era arte e sim um instrumento didático. Sendo assim, a arte das missões se assemelha, para Plá, à arte medieval, na qual a personalidade do artista se esfumaça.

É interessante notar, todavia, que existem algumas poucas obras de arte missioneiras que levam assinaturas de seus criadores. Tais obras, porém, são assinadas por indígenas e não por jesuítas. Sobre isso, podemos pensar que seja algo sintomático em relação à “imposição” de uma nova cultura aos povos que já habitavam a região. De alguma maneira, há uma resistência por parte do indígena.

Pese al dinamismo prodigioso del maestro jesuita, la obra misionera no es sin embargo concebible en sus características, y menos aún en su volumen, sin la intervención del indígena. Intervención que sin exageración puede calificarse de decisiva en el plano de lo cuantitativo; que resulta también definitivo en el momento de calificar el volumen artístico, ya que es ella la que imprime a éste acento diferencial. (PLÁ, 2006, p. 63).

É evidente, contudo, o uso da mão indígena, mesmo que de certo modo “orientada” pela Companhia de Jesus na criação do que Josefina Plá chamou de Barroco Hispano-guarani. É interessante lembrar a utilização de materiais locais na criação de tais peças de arte. Assim, sob a aprovação, de início, jesuíta, os indígenas locais, com sua cultura, mesmo que modificada, integraram-se à colônia e imprimiram seu diferencial.

DAS CRIAÇÕES ARTÍSTICAS

Quando se fala da criação de uma Arte Barroca Hispano-Guarani ligada às Missões Jesuíticas, convém considerar que essa mesma arte independe de território. É permitido falar em Missões paraguaias, argentinas ou brasileiras, entretanto, em se tratando de arte produzida nessas Missões, não há uma distinção. “En su actividad espiritual y en su proceso sociocultural, reflejados por fuerza en su labor, las Misiones conservan hasta el fin su unidad.” (PLÁ, 2006, p. 93).

Há de se perceber, no entanto, que não somente os fatores espirituais unem a arte barroca hispano-guarani. Não se deve esquecer, porém, o fato de que, apesar de serem desenvolvidas em regiões distintas, essas artes são criadas em Missões que seguem a mesma doutrina de vida, para além do estilo predominantemente peninsular, que, de alguma maneira, se apresenta nas criações, em virtude de todo um processo colonizador. Também não podemos ignorar o material humano que criou tal arte. Trata-se de uma população local ou vinda da Europa que estava doutrinada pelas Missões e pelas coroas peninsulares. Dessa forma, essas obras tratavam, de alguma maneira, de reconstruir sua fisionomia.

No se yerra pues al englobar desde el punto de vista crítico – el único que acá interesa – toda la producción de las Misiones guaraníes (se hallen éstas o no en territorio paraguayo actual) bajo el título de *barroco hispano-guaraní*. No abarca esta denominación por tanto exclusivamente el arte asentado en los pueblos de fundación jesuítica y hoy paraguayos por razón de límites (ocho); ella debe extenderse a la totalidad de un arte que tuvo como elemento básico, objetivo y razón última una masa indígena identificada en el idioma, unificada por el ideal religioso bajo el signo de un pensamiento totalizador. Un arte que en ese ideal religioso, cernido por la sensibilidad autóctona, encontró las razones más profundas de su acento peculiar. (PLÁ. 2006, p. 94 – grifo da autora).

Josefina Plá alerta que se, por um lado, houve uma criação barroca marcada pela relação entre povos guaranis e a religiosidade das Missões, por outro, houve também uma criação barroca independente de tal relação. A ensaísta pondera que toda a arte barroca produzida na região dominada por povos guaranis, produzida ou não sob a influência das Missões, deve ser considerada como arte Barroca Hispano-Guaraní.

No entanto, dada a importância que as Missões tiveram para tal tipo de arte, convém, segundo a autora, notar como a melhor e mais completa parte da arte barroca hispano-guarani se encontra em igrejas não jesuítas. Todavia, tal fato talvez se explique pela própria expulsão dos jesuítas da região e o abandono das missões.

[...] el ámbito del barroco hispano-guaraní, que no sólo abarca el producido en los pueblos del mapa espiritual jesuítico de las Misiones guaraníes, sino también, con las reservas que estudios más detenidos y documentados establecerán sin duda, el perteneciente a las

distintas parroquias paraguayas, antiguamente iglesias de pueblos a cargo de misioneros no jesuitas o del clero secular, en cuyas obras intervino no solamente el elemento indígenas puro, sino también el mestizo, e inclusive, eventualmente, el criollo, y hasta el europeo; y también indios misioneros. (PLÁ, 2006, p. 96).

Nesse sentido, é impossível pensar nas artes locais enquanto pertencentes a outra coisa que não a uma hibridização cultural ocorrida na região desde seu começo, como ressalta Josefina Plá em vários de seus escritos.

Voltando à questão mais específica da obra de arte, Plá adverte para que sejam considerados alguns fatores fundamentais relativos à própria sociedade local quando se pensa na criação artística. Fazendo um paralelo com os conceitos de criação literária de Käte Hamburger (1986), para que possamos pensar a obra de arte Barroca Hispano-Guarani, a crítica afirma que criação literária e realidade sempre estão em choque. A partir dessa “tensão contextual” (realidade vs. criação literária) marcada pelo confronto, conforme pontua Käte Hamburger (1986), é necessário compreender que

[...] a criação literária é coisa diferente da realidade, mas também significa aparentemente contrário, ou seja, que a realidade é o material da criação literária. Pois é apenas aparente esta contradição, já que a ficção só é de espécie diversa da realidade porque esta é o material daquela. (HAMBURGER, 1986, p. 02).

Se pensarmos a mesma relação em analogia à obra de arte vs. realidade, mais claramente entenderemos a afirmação de Josefina Plá de que, na criação do Barroco Hispano-Guarani, o fator local é extremamente importante. Esse fator é entendido pela ensaísta, como: “[...] el pensamiento religioso hispánico, la mano de obra y el fervor indígena [...]” (PLÁ, 2006, p. 94), em proporções diferentes dentro e fora das missões, no entanto, com a mesma essência. Cabe ressaltar que a denominação Barroco Hispano-Guarani não abarca qualquer arte produzida fora dos domínios dos povos guaranis.

Josefina alerta também para a intensa atividade artística, mesmo que não reconhecida enquanto arte no momento de sua criação, que ocorreu no período de mais de cento e cinquenta anos de ocupação Jesuíta, na região. Apesar dos rearranjos das Missões, as artes sacras não são interrompidas, mas ganham, em contrapartida, novas nuances e alcance com cada experiência da Missão. É importante comentar que os

trabalhos artísticos, criados pelas mãos indígenas sob supervisão Jesuíta, eram utilizados para adornar as inúmeras igrejas e os locais de convivência de toda a comunidade.

Los templos de la época funcional, si no insumieron trabajo artístico en su arquitectura, lo acumularon en su ornato. Al hacerse más duraderos los edificios, la ornamentación se extendió, cubrió muros y techo. Las estructuras visibles de madera estaban todas decoradas. Todas las iglesias poseían altares, generalmente cuatro, además del altar mayor [...] todos tallados, pintados y dorados. Las imágenes adornaban no solamente los altares y retablos, a menudo en gran número [...] sino también las cúpulas, coros e intercolumnios, como en Santa Rosa; los coronamientos y frontones exteriores, como en San Miguel; las hornacinas de fachadas y muros laterales; las torres, como en Jesús, Concepción y Apóstoles. Furlong calcula en dos mil el número de imágenes realizadas en Misiones: seguramente fueron el doble. Al número de imágenes de bulto para los altares y la ornamentación interna hay que añadir los altares mismos, algunos hasta de catorce metros de altura; los techos artesonados, los falsos arcos, los púlpitos, columnas (estas se decoraban casi siempre con planchas talladas superpuestas), los doseles, balaustres, ménsulas, frisos, pilastras; los confesonarios, que eran "preciosos, grandes, dorados y pintados que parecen retablos"; los coros, puertas y ventanas, rejas, comulgatorios ("las barandillas de comunión son tan grandes que en algunas caben hasta ochenta personas; y en algunas partes están con mucho adorno de dorado y pintado, y muy costosos paños y lienzos"); los baptisterios (el de Santa Rosa era un verdadero retablo), los retablos y armarios de sacristía (el de Yaguarón es un monumental ejemplo), los altares portátiles, andas (en Santa María hay una muy bella), catafalcos, mesas, cofres, escaños, sillones, candelabros, algunos de ellos grandes como columnas. Las cúpulas de los templos de la última época fueron en su gran mayoría de madera (Santa Rosa, San Luis, San Miguel, San Ignacio Guazú, Borja); de madera fue, por supuesto, la trabajada para Córdoba. (PLÁ, 2006, p. 97).

No fragmento acima, Josefina Plá observa a intensidade da produção artística sacra da época e, como já exposto, que a produção estava sob a tutela dos Jesuítas. Todavia, dada a intensidade e a quantidade de produção, podemos levantar a hipótese de que, em algum momento, tal criação artística tenha escapado às influências religiosas das Missões e sofrido a influência de seus "criadores", pois, como já afirmamos, as peças artísticas criadas nas Missões eram produzidas por indígenas, que, de alguma maneira, reproduziam imagens trazidas pelos Jesuítas, contudo, "adicionando" algo de local nesse fazer.

No verbete "Híbrido, hibridismo e hibridação", presente na

obra *Conceitos de literatura e cultura*, de Eurídice Figueiredo, segundo Stelamaris Coser (2005), a hibridação presente na cultura latino-americana remete historicamente à mestiçagem e ao sincretismo, características de boa parte dos mitos referentes à América Latina. Talvez por sua grande quantidade, os trabalhos artísticos não tenham se limitado apenas à ornamentação de igrejas, fazendo-se presentes, também, em outros locais das Missões.

Não se pode negar, entretanto, às Missões, um papel primordial na construção de toda uma parcela do “Novo Mundo” que esteve ligada diretamente ao seu poder. Sobre isso, Jacques Lafaye (2004, p.597) pondera que foram “os missionários os principais responsáveis pelo fato de terem os primeiros estudos sérios da América e dos americanos ultrapassado às descrições impressionistas iniciais”. Fato que não é de se estranhar, devido à própria necessidade de manutenção da vida local.

Fueron, pues, las Misiones, a pesar de las vicisitudes que nunca, en una u otra forma, dejaron de afligirlas [...] foco de actividad incesante, que creó en el seno de la comarca, hasta entonces enteramente virgen, una riqueza artística enorme, cuyo aspecto y valor sólo la fantasía puede hoy reconstituir.

Intentemos imaginarnos lo que fueron aquellos templos edificados por una multitud apenas emancipada de la vida silvícola (por gentes que hasta entonces no habían sabido trabajar el metal ni la madera) bajo la dirección de unos pocos sacerdotes blancos en el seno de esa misma selva, lejos de los centros donde el europeo elaboraba en sangre y en espíritu la cultura colonial; en un ámbito en que ésta no tenía entrada en sus formas laicas, del mismo modo que sus habitantes no podían traspasar los límites de la Reducción, sino en caso de necesidad. En esas selvosas soledades donde amagaba incesante el malón y acechaba el cazador de esclavos; donde al atardecer se escuchaba el rugido de los grandes felinos, y reptaban los monstruosos ofidios, se levantaba el templo como celoso pastor guardando el ordenado rebaño de las viviendas indígenas, y ofrecía a la mirada, aún antes de traspasar el umbral, la visión resplandeciente de sus oros y sus colores múltiples, de sus formas extrañas, reflejándose sus destellos, de detalle en detalle, bajo la magia cegadora de las luces, con los enormes cirios de pura cera colocados en candelabros de plata, de bronce o de madera, altos como columnas, tallados y dorados; las imágenes en actitudes tanto más fascinantes cuanto menos comprendidas. El templo era el trasunto de un mundo que el indio apenas conseguía entrever a través de sermones y ceremonias; el umbral de una felicidad abstracta de la cual sólo podía alcanzar el deslumbramiento, la reverberación, del

encantamiento, como en los sueños. Podemos comprender el encandilamiento del indígena, y también intuir cuánto debió contribuir a la formación de ambiente, para el desarrollo de las Misiones, la idea, acariciada por el indio, en su humildad, como un milagro, de que en aquel fausto tenía él una parte; de que, en aquel fantástico mundo de esplendores, del cual los Padres poseían la clave, mucho era obra suya, resultado de su esfuerzo y de su fe. A través de esos fulgores creería entrever un anticipo del brillante premio que en el paraíso esperaba a los humildes de corazón. Si en alguna parte del barroco mereció llamarse arte religioso por excelencia, fue aquí, en este remoto y aislado ámbito de las Misiones guaraníes. Aquí alcanzó plenitud la virtualidad estético-religiosa, rudimentaria en su nivel, poderosa en su alcance, porque operó en el plano por excelencia de lo imaginativo y emocional. (PLÀ. 2006, p. 100-101).

Dessa forma, reconhece-se a relação que a arte barroca hispano-guarani tem com as Missões Jesuítas no Paraguai. Arte essa que Irlemar Chiampi (2010) refere ser um dos pilares da construção da modernidade na América Latina, devido à sua própria multiplicidade, na qual se cruzam estéticas e culturas. Por meio da forte ligação que a Companhia de Jesus tinha tanto com o “cânon” barroco metropolitano, tido por críticos como fenômeno cultural espanhol, quanto com a cultura popular local, a própria estética barroca é modificada. Dessa forma, o barroco na América Latina se reinventa com as concepções do local, da cultura popular.

Levando em consideração que o barroco é uma estética nascida na Europa da primeira metade do século XVII, o ensaio de Josefina Plá reflete um contrassenso em relação a ele, pois se trata de um ensaio sobre a própria América Latina, já que devido a fatores históricos, a estética Barroca Hispano-Guarani e a América Latina se faz enquanto híbridos. García Canclini (1981, p. 08) afirma ser isso uma “imposição dos padrões estéticos europeus”, que se desdobram para a cultura como um todo e também a aspectos da vida social, impulsionados por questões econômicas.

Quando se trata do ensaio de Josefina Plá, um dos grandes méritos está no fato de esse ser também um pensamento que visa estabelecer as relações entre as concepções estéticas, como veremos, e a questões relativas aos contextos de produção. Ao longo da formação da América Latina, e talvez possamos falar de maneira geral não nos restringindo a uma

região específica do globo, quando se trata de arte, houve uma separação entre os marcos sociais que possibilitaram as criações artísticas e as estéticas assumidas individualmente em seu momento de criação.

Como já comentado, Josefina Plá pensa o Barroco hispano-guarani por meio da própria formação histórica da região na qual a arte foi desenvolvida, não havendo, assim, uma separação e/ou um modo de leitura no qual um possa ser pensado sem o outro. García Canclini(1981) adverte que se trata de um posicionamento que começa a ser desenvolvido apenas na segunda metade do século XX. Vale ressaltar que a publicação original da obra *El barroco hispano-guaraní*, de Josefina Plá, deu-se em 1975, quando a ensaísta pensa sua própria época, mesmo refletindo sobre o passado.

Pensamos, até o momento, por intermédio do texto de Josefina Plá, o modo como a sociedade se organizou para a possibilidade de criação de uma estética artística diversa. De acordo com García Canclini (1981, p. 23),

[...] o fundamental para o surgimento da arte burguesa foi o fato de o sistema capitalista modificar o **modo de produzir arte**, e não o de terem os artistas, pintado ou escrito, temas burgueses, ou transmitido ideias burguesas. (Grifo do autor).

Se aplicarmos tal pensamento ao surgimento de uma arte hispano-guarani, perceberemos, pelo contexto histórico, que a inserção indígena em grande escala para a produção das peças de arte feitas nas Missões modifica a própria criação artística.

Dessa forte relação que a criação artística barroca hispano-guarani tem com as Missões, Josefina Plá destaca, como já mencionado, a finalidade didática que a arte tem nesse lugar. Também é interessante quando a ensaísta frisa que toda a criação passou, necessariamente, pela supervisão de um jesuíta. Todavia, Plá menciona que os missionários que chegaram ao Paraguai eram oriundos de diversas partes da Europa. Logo, afirma a ensaísta, cada um deles tinha determinada referência quando se tratava de artes plásticas.

El jesuita maestro, el importador de aquellas formas de pensamiento y de técnica que el indio debía hacer suyas, era el heredero nato de una cultura diferenciada en estilos y épocas numerosos. [...] La Europa que esos hombres abandonaban – ha observado un autor - no era por cierto un panorama de estilo único, sino un mosaico de monumentos,

estatuas y pinturas, en la cual convivían – en una unidad de ambiente elaborada por el tiempo – romántico y renacimiento, bizantino y mudéjar, barroco y gótico; de tal manera que en las subyacencias de sus espíritus esos estilos no habían cesado de tener vigencia. (PLÁ, 2006, p. 110).

De que maneira poderiam, então, “ensinar” um modelo único para seus “aprendizes”? Desde o começo, a arte Barroca Hispano-guarani foi múltiple e, por isso, única. A concepção de Josefina Plá dialoga com Lezama Lima na medida em que aprecia o barroco hispano-guarani enquanto criação única na América Latina.

A hibridação ocorrida no processo histórico de colonização fez com que a arte barroca hispano-guarani se consolidasse, trazendo consigo a constituição dos modos de vida locais. Todo um aparato cultural novo é agregado à estética barroca. A América Latina recebe, assim, um barroco, agrega-o a si, integra-o ao seu modo de vida e a sua sociedade e devolve outro, acrescido de tudo o que há nesse lugar.

Dessa forma, Lezama Lima acentua que, da “fusão” entre a cultura latino- americana e o Barroco, nascem novos desdobramentos e novos excessos criativos. Ao relacionar com o pensamento de Josefina Plá, percebemos Barroco Hispano-guarani como genuinamente parte da formação dessa América Latina. No ensaio de Josefina Plá, fica evidente que a contribuição para tal surgimento genuíno foi a ausência de unidade desde o começo da intervenção Jesuíta.

A “consequência” para a falta de unidade entre as referências dos professores jesuítas é primordial para, no contato com a cultura local, gerar a maior riqueza cultural da época: a própria estética barroca local. Não houve, entretanto, nas Missões, um único referencial central para ensinar o trabalho para os indígenas, e, sim, diversos centros de referências trazidos pelos variados professores.

A esta circunstancia primordial, se unieron otras menos raigales pero más concretas: el sistema de trabajo en los talleres, el aislamiento local, especialmente en lo que se refiere a la adaptación de formas a las especiales características del elemento catequizable. Y sobre todas ellas, actuando como factor aglutinante, la intervención masiva del indígena en el trabajo. [...]

La falta de modelos directos – cuadros para pintura, imágenes para escultura – sin hablar de la total prescindencia del modelo vivo, y

por tanta ignorancia de la anatomía, se reflejó acentuadamente en la producción. (PLÁ, 2006, p. 112 - 113).

Tais fatores foram de extrema importância para que os indígenas que não tinham qualquer tipo de produção plástica, de acordo com a própria ensaísta, inserissem em meio ao que aprendiam modelos próprios e/ou elementos de seu cotidiano. No entanto, é curioso notar que devido ao isolamento que as Missões mantinham do resto da colônia, “el indio de Doctrinas no tuvo jamás idea de otro arte que no fuese ligado a la religión, expresión religiosa o derivado de ella.” (PLÁ, 2006, p. 114). Assim como não tinha uma noção de arte plástica em sua cultura, adotou-se como modelo único o padrão europeu, que vimos não ser *uno*.

A Companhia de Jesus surge na Europa como a maior defensora da Contrarreforma, em uma época de contradições entre defesas e ataques aos dogmas da Igreja. Dessa situação contraditória, surge a estética barroca. Todavia, quando tal estética entra em contato com o que existe no novo continente americano, mesmo que tardiamente, há uma ressignificação da própria contradição, daí a exuberância que o barroco teve na América Latina.

El jesuita, al diseñar la imagen, o al guiar su realización, o simplemente al elegir el modelo, tiene presente siempre “la necesidad de hacerla lo más elocuente posible en términos psicológicos a los ojos del converso”. Pero la elocuencia barroca aquí adquiere acento distinto, porque son también distintas las mentalidades con las cuales ha de enfrentarse el catequizador. [...] en todos los asuntos profanos, y por tanto en materia de arte, procura tener presentes los sentimientos e ideas del pueblo en cuyo medio viven. (PLÁ, 2006, p. 115 - 116).

Percebe-se, pelo fragmento acima, que a preocupação jesuíta com o meio em que vivem, segundo Josefina Plá, mostra um desassossego com a mensagem que os missionários queriam passar. Como posto, os Jesuítas estavam sob ordens da Igreja Católica e, devido a essas ordens que lhes davam certa autonomia na colônia, conseguiram dialogar com os indígenas.

Frente a la cultural del indio, no solo limitada, sino organizada en su sistema distinto a la del europeo, el jesuita simplifica las formulas plásticas – o por lo menos elige, entre las fórmulas dadas, las más simple – siempre y cuando se conserve la integridad de la irradiación artística sobre el entendimiento del creyente. Recurre como instrumento principal a la enseñanza por la vista, adelantándose

empíricamente a los conceptos modernos según las cuales la conciencia primitiva opera sobre imágenes ante que sobre ideas (ya en aquella época los jesuitas habían observado que a sus neófitos “les entraban mejor las cosas por los ojos que por el oído”). El mensaje de fe, para estas mentes sencillas, debe articularse en el principio de la grandeza espiritual de la religión y de sus ministros; en la deslumbrada esperanza de la vida ultraterrena; en la autoridad del espíritu; y estos factores o signos adquieren importancia primordial en el barroco local. Se trata aquí, como ya se ha dicho arriba, y habremos de insistir todavía, de un arte enteramente dedicado a la catequesis; está de sobra en él todo aquello que no sea elemento útil para la captación del indígena. (PLÁ, 2006, p. 116).

Não é de espantar, então, que o Barroco local tenha assimilado parte da cultura indígena, pois havia de se ter algum tipo de paralelo entre ambas as concepções religiosas, quase um sincretismo religioso ocorrido no Brasil durante a escravidão. Dessa forma, a cultura popular local se entrelaça à cultura barroca vinda da Europa, dando origem a uma nova forma da própria arte barroca, calcada na arte popular, que Ticio Escobar (2014) define como proveniente de culturas diversificadas, englobando também a indígena. O barroco foi, nessa ótica, uma das categorias que pôde mais firmemente se adaptar à cultura popular local.

A quase necessidade da contradição vivida pela arte barroca se funde com a contradição da colonização, que tinha como regente a Companhia de Jesus, no Paraguai.

Las misiones jesuíticas desarrollaron en el Paraguay un intenso trabajo de talleres artesanales, pero la idea de considerar artísticas las producciones que allí se realizaban se encontraba al margen de las intenciones de los misioneros. Este desinterés se traducía en dos hechos claros. En primer lugar el sistema de trabajo de los talleres de escultura, pintura, retablo o grabado se basaba en la copia de modelos, celosamente controlada y en lo posible sin margen alguno para la creatividad del indio (filtrada, no obstante, en muchas piezas copiadas que pasaron a impregnarse de un carácter propio). En segundo lugar, esta práctica, aun remedada de lametrópolis, en la medida en que pudiese significar por lo menos destreza artesanal, estaba desvinculada por completo de la experiencia real del indio, de su vida cotidiana y por supuesto, de sus antiguos ritos y creencias. (ESCOBAR, 2014, p.50).

Percebemos que, em princípio, havia um grande distanciamento entre o que o indígena tinha que produzir, ou seja, a cópia dos modelos europeus, e o seu dia a dia. A arte que ele produzia não o representava, e tampouco a nada que

o cercava. Um cotidiano despojado de elementos estéticos, no qual os objetos produzidos necessariamente deveriam ter uma utilidade, destaca as relações que a arte popular tem com o artesanato, que acima de tudo tem uma utilidade, uma função prática. Escobar (2014) reconhece que os indígenas eram considerados bons copistas de arte, apesar dos erros, da imprecisão e da degradação da “verdadeira” arte.

Com uma formação antitética, as culturas que criaram o barroco na América mostram-se uma estática e outra dinâmica, e o choque entre ambas as modificam. Plá assevera que o dinamismo do barroco, quando se choca com o estatismo indígena, provoca uma mudança e readaptação dos conceitos básicos que regiam ambos.

El indio [...] aportó al trabajo, ya que no una tradición o una experiencia, sí una suma dada de capacidades diferenciadas, una imaginación y una sensibilidad organizadas peculiarmente. Aportó también un entusiasmo, un fervor no superado en las grandes épocas del arte cristiano. Cuando el arte comenzada ya “la escisión entre religión y oficio, preparando el advenimiento del polimorfismo artístico”, en los talleres misioneros el arte retrocede en virtud de una fe ingenua y pura hacia sus fuentes rituales y ofrendarias.(PLÁ, 2006, p.116 – 117).

Esses fatores, por certo, terão reflexo quando se trata da criação de uma arte barroca na região. Tudo o que as criações representam extrapola o mero ornamento para adquirir valor simbólico. O artista barroco desintegra a unidade da obra ao introduzir uma temática decorativa ornamental que só adquirirá significado em um conjunto total, relacionado sempre à fé. “La lección *simbólica e imaginativa* de la decoración medieval es sustituida por la lección *descriptiva y sensible*, es decir, por la lección visual directa.” (PLÁ, 2006, p.117 – 118, grifo da autora). Dessa forma, ao multiplicar os detalhes ornamentais, ele faz o mesmo com as representações da fé como um todo, mas sempre sob a visão da fé jesuíta, cujos elementos são mais dramáticos que os locais.

Segundo Josefina Plá, os jesuítas, baseando-se nas condições históricas, perderam a oportunidade de retrair a arte decorativa a uma função unívoca, como no medievo. Não se pensou em produzir um ponto de partida único para as criações. Todavia, apesar dessa falta de centralização na produção, elas guardam um denominador comum: a acumulação de símbolos, pela

finalidade evangelizadora que a criação artística tinha dentro das Missões.

Toda reiteração simbólica que era produzida nas Missões visava a uma assimilação mental e memorialista da doutrina cristã pelos indígenas. Para Tício Escobar (2014), as ações de uma igreja sempre repercutem em toda parcela da vida de uma sociedade, pela articulação com um conjunto de práticas que transcende o da sociedade em que atua. Configuram-se, assim, como problema oriundos da criação de um sistema de doutrinas e ritos, vindos das articulações externas, que diferem das práticas sociais locais. Há, nesse caso, a produção de uma cultura da intolerância, da autoridade e da violência, que impõe suas verdades censurando outras opiniões que, por ventura, venham a divergir.

A compreensão dos dogmas, pelo acolhimento das imagens, significava aceitação de toda doutrina, com suas regras. “Todo este explica a su vez por qué los jesuitas no incluyeron en su decorativa motivos profanos de origen o contenido pagano (sirenas, tritones) que se encuentran en otras partes” (PLÁ, 2006, p. 121), pois se abrissem margem à arte decorativa com temáticas pagãs vindas de Europa, teriam que abrir às indígenas locais.

De acordo com Josefina Plá, um dos símbolos usados na arte missioneira é uma das grandes provas da arte mestiça que ali se produzia: o *sol humanizado*. Encontrado em algumas igrejas do Paraguai, assim como em outras partes da América Latina, como no Equador, Colômbia e Nicarágua, é a grande prova de um “trasiego interregional de material iconográfico durante la colonia.” (PLÁ, 2006, p.122). Um símbolo é algo cujo grande significado é atribuído por um povo ou comunidade. Assim, o valor simbólico de algo nunca recai sobre o objeto em si, mas as propriedades que esses possuem são intrínsecas ao seu significado prático e se trona algo novo e maior.

[...] Numerosos grabados de fecha anterior a la conquista del Perú, inclusive de fines del XV, ostentan esos mismos signos - sol, lunas, estrellas.

- humanizados y radiantes, acompañando personajes o escenas religiosas. Es posible hallarlas inclusive en pinturas: basta ver la Inmaculada de Juan de Juanes en la sacristía de la iglesia de Sot del Ferrer, en Castellón de la Plana, datada de 1519. Así pues, no creo

sea posible seguir sosteniendo la autoctonía de esas representaciones. Aunque caídos en desuso en el Viejo Mundo, esos símbolos como otros muchos siguieron vigentes en la América colonial, al amparo de la distancia y la difícil censura. (PLÁ, 2006, p. 122).

Josefina Plá alerta que tal fato não significa que os indígenas locais não vissem nesses símbolos uma maneira de cultivar seus próprios signos, aproveitando a analogia simbólica que se fazia. A ensaísta acrescenta que se o símbolo fosse efetivamente autóctone e local, ou seja, guarani, a presença dele na cultura popular teria uma explicação. Os guaranis nunca tiveram qualquer simbologia que justificasse o uso do “sol radiante” em suas criações conjuntamente com os jesuítas. Contudo, ao conhecer esses símbolos enquanto pertencentes à fé cristã, justifica-se o seu uso.

Dentre esses elementos simbólicos decorativos, Plá seleciona alguns que, nessas produções, foram condicionados às mais variadas peças que influem em seu significado e conteúdo, no que diz respeito ao seu estilo. Como primeiros fatores, Josefina Plá elenca os propósitos da Companhia de Jesus e as suas exigências catequéticas, que determinaram tanto os modelos quanto o que seria produzido na região, assim como o propósito dessas produções, que seria o de colocar o indígena local em contato com uma série de doutrinas cristãs.

Em segundo lugar, fatores históricos e estéticos das criações artísticas que permitiram o aparecimento do barroco também influíram na arte produzida na América. O conservadorismo da época, a efemeridade temática, a facilidade para a produção oferecida pelos modelos vindos da Europa, a inclinação dos jovens professores jesuítas por determinados modelos, redundaram em uma série de fatores que influíram na própria produção da arte barroca hispano-guarani.

Como es lógico, sin embargo, no puede este arte evitar que en diversos momentos y eventualmente concurren a aumentar y diferenciar su acervo elementos barrocos sincrónicos, configurando una *actualización parcial* del estilo; esto sucede sobre todo hacia el final, con la intervención de maestros específicamente formados a fines del XVII o principios del XVIII, como Grimau o Brassanelli.

Hacia el final también, comienzan a incorporarse a la temática motivos locales, tomados a la fauna y a la flora terrígenas, en los cuales se

refleje el viraje y fijación de la sensibilidad indígena en la realidad circundante. (PLÁ, 2006, p. 124).

A citação acima ressalta que não havia meios dos quais os jesuítas pudessem se valer para que a hibridação cultural que vivemos atualmente começasse a se realizar. No entanto, Josefina Plá declara que tudo o que era parte da cultura local introduzida na arte barroca teve autorização dos padres jesuítas. Motivos representacionais, como flores, frutas, plantas em geral, animais da fauna local, foram inseridos, primeiramente como decorativos, por haver certa resistência na incorporação às figuras religiosas.

Em seu ensaio, Plá esclarece que, ainda que de maneira lenta, o meio local passa a modificar a própria concepção de arte barroca. A ensaísta ainda afirma que essas aproximações dos pontos de contato entre as culturas indígena e barroca são significativas para a concepção de arte barroca-guarani, essa arte que é fruto de uma hibridação cultural historicamente desenvolvida desde o início da colonização paraguaia.

Como exemplo, Josefina Plá escreve sobre a obra “El Cristo de la Humildad y la Paciencia”, que usa como cajado de apoio um talo de milho, cultivado tipicamente na região, sobretudo, pelos indígenas. Percebe-se uma forte presença da mistura de culturas que possibilita falar sobre uma representação barroca que já não é mais a europeia, mas uma assimilação de ambas as culturas. Duas imagens simbólicas, tanto da cultura indígena, no caso, o milho, quanto da cultura cristã, representada por Cristo, funcionam juntas para representar um lugar que já não é uma extensão da Europa, tampouco uma permanência do mundo anterior à chegada dos europeus.

Enquanto símbolo que marca o começo do entrelaçamento das culturas, Plá sinaliza os crucifixos da Triple Faz,

[...] en los cuales, junto con los instrumentos de la Pasión y los de ritual de la Misa, pintados en los brazos de la Cruz, aparece en vez de la figura del Crucificado y ocupando la intersección de los maderos una faz triple diseñada con un simultaneísmo que anticipa notablemente a Picasso y a ciertos retratos de Dalí: una faz se funde en la siguiente de modo que las facciones les son comunes dos a dos; emblemas de la Santísima Trinidad que el Concilio de Trento declaró no litúrgicos, y que sin embargo se encuentran en América en gran número después de dicho Concilio.[...] (PLÁ, 2006, p. 126).

No final, motivos locais, tomados à fauna e à flora vindas dessa terra, nas quais se refletem a alteração e a fixação da sensibilidade indígena na realidade circundante, também começam a incorporar-se à temática.

Desse modo, Josefina Plá nos adverte do empenho tido pelos habitantes locais para, de alguma maneira, adentrar o meio da vida colonial. Não havia, como já dissemos, meios para que isso fosse impedido, mas, de alguma maneira, baseados no exposto pela ensaísta, acreditamos, que, com o passar do tempo, os próprios jesuítas que habitavam a região começaram a “permitir” a inserção e a mescla das culturas. Todavia, não devemos esquecer que o indígena nunca teve uma participação direta, ativa e decisiva em qualquer atividade relativa à ornamentação e/ou produção de peças artísticas, tudo funcionava sob o olhar dos padres jesuítas.

Segundo Tício Escobar, os conhecimentos artísticos foram impostos aos indígenas pela Companhia de Jesus, a fim de conseguirem uma destruição sistemática de todos os fundamentos das culturas originais, que seriam substituídos pelos valores do cristianismo. Daí a inserção tímida e lenta da cultura local nas obras criadas na região.

Todo o ritmo, as escolhas estilísticas, a interdependência estrutural da obra de arte, as superfícies desenvolvidas, ou seja, a criação da obra como um todo era pensada pelo professor jesuíta. “Pero ningún proyecto de dominación puede ser completamente cumplido porque sus fuerzas son relativas y porque los dominados cuentan con las propias, con las que resisten o, por lo menos, negocian.” (ESCOBAR, 2014, p. 98).

Assim, de acordo com a hipótese levantada pela ensaísta, da não tomada de decisões por parte dos indígenas, a seleção dos elementos decorativos nos quais se começa a inserção da cultura guaraní ao barroco, contribuiu para a própria formação do barroco hispano-guarani. Nesse contexto, o indígena teria, segundo Plá, uma predileção por preencher os espaços do criar uma obra. Todavia, os desenhos são sempre simples, havendo um preenchimento com formas do cotidiano.

[...] la mente del primitivo no reproduce las cosas tal como las ve, sino como las siente. Del cúmulo de motivos disponibles, el indígena elige aquellos que le resultan más elocuentes por razones de difícil

intuición, pero que quizá podamos concretar diciendo que esa selección artística se realiza en él en el mismo plano en que originalmente se realizó su conversión: en el plano del corazón.

Hay en este arte pues una resistencia esencial al realismo. (Este se insinúa por fin, pero tarde, en vísperas ya de la expulsión). El indígena en presenciadel modelo expresa su contenido tal como le llega a través de su emoción, de ahí el expresionismo inconsciente que a veces aflora en estas manifestaciones.

Así también repite sus asuntos sin variación, porque lo que le interesa es el asunto mismo, y no la personalidad. Esto le lleva a menudo a una verdadera estereotipia de las formas, como sucede con los Cristos. (PLÁ, 2006, p. 132).

Diante disso, perceber o mundo e conceber a criação artística do barroco, na América como um todo, se modifica. Há, no barroco do Novo Mundo, uma substituição da excessiva ornamentação típica do barroco europeu pela experiência vivida no próprio local. Percebe-se uma retórica ingênua e vital para a sobrevivência do local.

Formas e temas mais ingênuos, no entanto, vitais para a manutenção cultural, foram adicionados à rebuscada estilística barroca, em substituição à excessiva ornamentação europeia. Há, diferentemente de outras formas barrocas, uma ingenuidade, talvez, excessiva, no Barroco hispano-guarani, que substitui, segundo Josefina Plá, as concepções técnicas faltantes em seus criadores. Falta, nas palavras da ensaísta, entusiasmo pela forma e sobra fervor sobre o conteúdo. Pelo que percebemos, havia uma necessidade de “falar” seus próprios conteúdos, fazer-se substância, em substituição à técnica artística.

Plá afirma que os elementos decorativos da arte barroca hispano-guaraní se encontram, sem que nada se separe, sem que nada fique solto; eles não se subordinam uns aos outros; não há um elemento que domina o outro ou que estão em maior evidência; e o barroco se realiza por sua profusão de elementos. O barroco hispano-guaraní não é excessivo, seus elementos são necessários para a profusão das emoções locais que não se realiza enquanto movimento, mas, sim, enquanto abundância.

Para substituir al elemento esencial de la emoción, el movimiento, los jesuitas utilizaron los vivos colores - que no son por ciento privativos de esta área, ya que se los encuentra también en otra área virreinales,

y que tampoco fueron una invención suya, ya que son tradición bizantina, y en las basílicas y monasterios de Oriente el color desempeñó tan acentuado papel (recuérdense las iglesias del Sinaí) – pero que también acá revistieron rasgos peculiares en su distribución, contribuyendo a acentuar el sabor bizantinoide, oriental, de este despliegue barroco. El barroco en suma se despoja de crueldad y terror místico, para impregnarse de maravilla elemental. Este barroco no distrae la imaginación con el movimiento. La anega en el esplendor. (PLÁ, 2006, p. 136).

O barroco hispano-guarani fuge dos padrões fixos da estética artística para tornar-se mais emocional, nas palavras de Josefina Plá. O excesso ornamental do barroco europeu, como já dissemos, adquire na América traços de essencial, pela existência de uma necessidade de começar a moldar a arte tal qual a realidade experimentada, uma realidade de “excessos” que não são excessos, mas necessidades para a própria existência do local.

A planificação que o indígena local, enquanto produtor das peças artísticas, promove nas estéticas barrocas, substituindo a sobreposição de imagens, pode ser compreendida se considerarmos, como já mencionado, que os habitantes da região, diferentemente de grandes civilizações, como Maias, Astecas e Incas, não tinham qualquer experiência plástica. As artes plásticas entram em contato com um criador, entendido aqui como aquele que “fabrica” a peça, inexperiente, sem técnica, que dependia da imaginação e da sensibilidade para toda a criação.

El indio no asimila la forma como resultante de las líneas; capta el detalle, pero no el conjunto. En la línea a su vez no capta la función significativa, sino simplemente la delimitativa. Por eso, como se ha dicho ya, las forma no se funden las unas con las otras en la continuidad del movimiento; se asocian o yuxtaponen, simplemente, regresando a un esquema primario, de dominante estética. Así se despoja el barroco de su característica cualidad pictórica, y cuaja en una etapa a medio camino hacia lo medieval. Expresaremos quizá mejor el mecanismo que lleva al indígena a esta expresión diciendo que para él la talla es primordialmente un modo de ponermás en evidencia – y permanencia - un diseño. (PLÁ, 2006, p. 139).

A percepção distinta que o indígena tinha da criação artística se reflete por uma hibridação cultural que ocorreu no processo histórico, nas concepções artísticas e literárias da América Latina, posterior a esse período. Há, na modernidade latino-americana, um emaranhado de cores, de formas e de desenhos

que transpassam a construção da região. Nesse sentido, todas as concepções modernas do que é essa região do globo podem se dar, paralelamente, como uma decorrência de todo o processo histórico que Josefina Plá aponta em seu ensaio.

A ensaísta assegura que podemos compreender as especificidades do Barroco hispano-guarani se fixarmos em nossas mentes que se trata de uma arte criada em uma região isolada e esquecida pela grande metrópole, devido à escassez de recursos minerais. Uma região que só se firma com a interferência da Companhia de Jesus.

Trata-se de uma arte despida de qualquer tipo de crítica ou comparação elementar. Ainda nas palavras de Josefina Plá, trata-se de uma "Arte por e para el indígena" (PLÁ, 2006, p. 141), que estava cercado, por todas as partes nas Missões, de uma cultura religiosa, na qual qualquer ação tinha por objetivo a realização da vontade da Companhia de Jesus.

Como uma arte criada na ausência de artistas propriamente ditos, o barroco hispano-guarani encontrou, como substituto para o indivíduo solitário que cria arte para representar seu povo, o próprio povo que cria arte para se representar. Com uma identificação coletiva local e um sentimento unânime, observa Josefina Plá, os artistas criadores dessa arte barroca tinham quase nenhum conhecimento de estética artística, se comparados a seus contemporâneos europeus.

Transcendem, todavia, as expectativas de seus mestres jesuítas com o ingresso de seu mundo insólito que readapta o destino da arte barroca nessa ilha paraguaia. Mística, mas nunca chorosa, a arte barroca hispano-guarani retrocede até mesmo o símbolo para entrar com uma ingenuidade infantil em um mundo que mistura signos de duas culturas distintas de tempos e espaços opostos que se entrelaçam, criando o novo.

Referências

CHIAMPÌ, Irleamar. *Barroco e Modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

COSER, Stelamaris. Híbrido, hibridismo e hibridização. In.: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e de cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

ESCOBAR, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ariel, 2014.

GONZÁLEZ TORRES, Dionisio. *Cultura Guarani*. Asunción: Litocolor, 2010.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Tradução de Daniel Miranda e William de Oliveira, Rio de Janeiro: Ed. PUC – Rio: Apicuri, 2016.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Francisco Alves Editora, 2005.

LAFAYE, Jacques. A literatura e a vida intelectual na América Espanhola Colonial. In.: BETHELL, Leslie. *História da América Latina: América Latina Colonial*. Vol. II. Tradução Mary Amazonas Leite Barros e Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. Tradução de Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto. São Paulo: Editora Cultrix, 1981.

PLÁ, Josefina. *El barroco hispano-guaraní*. Asunción: Intercontinental Editora, 2006.

SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In.: FERNÁNDEZ MORENO, César (org.) *América latina em sua literatura*. Tradução Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1972.

Recebido em: 18 de dezembro de 2022

Aceito em: 7 de Julho de 2023