

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Eduarda Ferrari Soletti

A trajetória de um pintor indígena na Escola Cusquenha: Diego Quispe Tito (Vice-Reino do Peru, século XVII)

Porto Alegre

2019

Eduarda Ferrari Soletti

A trajetória de um pintor indígena na Escola Cusquenha: Diego Quispe Tito (Vice-Reino do Peru, século XVII)

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em História.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Santos Neumann

Porto Alegre

2019

Eduarda Ferrari Soletti

A trajetória de um pintor indígena na Escola Cusquenha: Diego Quispe Tito (Vice-Reino do Peru, século XVII)VII)

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em História.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Santos Neumann

Aprovada em: ____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo Santos Neumann – Departamento de História (UFRGS)

Prof. Dr. Alessandro Mário Kerber – Departamento de História (UFRGS)

Prof. Dr. Ricardo Cavalcanti-Schiel – Departamento de Antropologia (UFRGS)

Porto Alegre

2019

Agradecimentos

Ao meu orientador, Eduardo Santos Neumann, pela dedicação com a qual me orientou e leu o meu trabalho. Por acreditar no meu potencial e por me incentivar a continuar construindo caminhos dentro da universidade.

Ao professor Ricardo Cavalcanti-Schiel, por todo o suporte dado através dos livros que me emprestou e me presenteou. Além disso, por me convidar a participar como ouvinte de uma disciplina que ministrava, permitindo assim um aprofundamento na temática com a qual eu desejava trabalhar.

Ao professor Pablo Quintero, pelas conversas sobre o tema, pelo empréstimo de livros e por me proporcionar uma prazerosa aproximação com a Antropologia.

À Carmem, ao Salomão e ao Pedro. Que bonito ter me aproximado desse trio justo nesse ano em que ciclos se encerram. Obrigada pelos momentos de parceria, seja no futebol ou nas cervejas, e pelas demonstrações de afeto, cada um à sua forma.

À Camila, à Mari, à Vic, à Gilse, à Eliza e à Carol. Pela amizade, pelas conversas profundas ou corriqueiras e por sempre proferirem a pergunta “como tá o TCC, miga?”, seguida da frase “tenho certeza que tá ótimo!”.

À Isabel, minha sogra y professora de espanhol. Por todo o carinho de sempre e por ter me auxiliado na construção do *resumen* deste trabalho.

À Guapa, por ter sido a minha companheira durante a escrita deste trabalho. Te dando carinhos, proporcionava a mim mesma alguns minutos de descanso. É provável que um ou outro erro ortográfico presente nessa escrita tenha sido causado pelas nada leves caminhadas dela em cima do teclado do meu notebook. Obrigada, Carol, por ter proporcionado a experiência de viver com essa gata comilona e preguiçosa.

Ao Lenine, ao Cacau, à Lady, ao Duque e à Gaia, por, assim como a Guapa, sentarem do meu lado e me acompanharem em muitas das vezes que estive desenvolvendo essa pesquisa.

À Celli, minha escritora preferida, por ter me mostrado, mesmo sem saber, que o processo de construção de um trabalho de conclusão não é tão difícil assim. Pela disposição em me auxiliar em qualquer questão e por sempre colocar fé nas minhas ideias. Por me proporcionar

momentos de descontração e carinho durante o nosso cotidiano, me tirando da rotina mesmo sem sairmos da nossa própria casa.

À Laura, por ter sido lindo o processo de, juntas, conhecermos a nós mesmas em relação à diversas experiências e, dentre essas, o processo de escrita do TCC. Foi precioso dividir a casa e os anos mais marcantes da minha graduação e da minha vida contigo. Obrigada, também, por repetir que adora o meu tema de pesquisa e que quer ler meu trabalho quando estiver finalizado.

Ao Vicente e ao João, minhas crianças. Por recarregarem meu corpo com boa energias e o meu coração com muito amor durante os finais de semana em que encontrava-os.

À Maíra, que esteve presente em todos os processos. Todos mesmo: estava comigo quando, em uma viagem à Cusco realizada no ano de 2017, visitamos igrejas e observamos as obras de arte presentes nelas. Nesse momento percebi que esse seria o objeto de estudo da minha monografia. Ela sempre esteve muito interessada em ouvir novas coisas que descobria sobre o tema e, na reta final, não cansava de repetir que esse iria ser o melhor TCC do mundo. Eu sei que não, mas para ela eu sei que sim, então isso me basta. Também agradeço pelas demonstrações diárias de afeto, cuidado e respeito dentro dessa relação linda que cultivamos.

À toda família e, em especial, ao meu pai e à minha mãe. A ele, pelos cuidados e por me proporcionar a moradia em Porto Alegre. À ela, que me faz acreditar todos os dias que eu sou capaz de conquistar tudo o que eu quiser. Que sorte a que eu tive de nascer do ventre da mulher que eu mais admiro no mundo! Obrigada por me transmitir sentimento de constante amparo, mesmo que estivéssemos a 118 km de distância. Por conta disso, nunca, nesses quatro anos de curso, me senti sozinha. É brega, mas eu gosto sempre de lembrar que de todo amor que eu tenho, metade foi ela que me deu.

Resumo

Ao final do século XVI, o Vice-Reino do Peru começa a ser alvo de políticas visuais implementadas pela Coroa espanhola, a partir da união desta com a Igreja Católica. A iniciativa foi fruto de diretrizes construídas no Concílio de Trento, reunião em que as formas eficazes de conversão dos indígenas da região foram discutidas. Funda-se, então, a Escola Cusquenha da Arte, localizada no centro do Vice-Reino. Neste local, indígenas provenientes da elite andina são instruídos a reproduzirem, em telas, figuras religiosas ou cenas sacralizadas para transmitir ensinamentos do catolicismo à população nativa. O objetivo central da presente pesquisa é dar ênfase à trajetória de um desses artistas, Diego Quispe Tito, a partir de análises produzidas acerca de suas telas. Para abordar a atuação deste pintor indígena dentro de um espaço criado pelos espanhóis, foi aplicado o conceito de “homem ordinário” desenvolvido por Michel de Certeau (1994). Partindo desta categoria, é possível pensar na obtenção de pequenas liberdades e na reelaboração de códigos ocidentais exercidas por Quispe Tito dentro do ambiente em que circulava.

Palavras-chave: Vice-Reino do Peru; Escola Cusquenha; Diego Quispe Tito; “homem ordinário”; indígenas; Ocidente.

Resumen

A partir del final del siglo XVI el Virreinato del Peru empieza a ser objetivo de políticas visuales implantadas por la Corona española juntamente con la Iglesia Católica. La iniciativa fue fruto de las directrices construydas en el Consejo de Trento, reunión en la cual fueron discutidas las formas eficazes de la conversión de los indígenas de la región. Surge, entonces, la Escuela Cusqueña de Arte, ubicada en el centro del Virreinato. En esta escuela, indígenas provenientes de la elite andina son instruidos a reproduciren en lienzos, figuras religiosas o ensenas sagradas con el propósito de transmitir las enseñanzas del catolicismo a la población nativa. El objetivo central de la presente pesquisa es enfatizar la trayectoria de uno de esos artistas, Diego Quispe Tito, a partir de análisis desarrollados de su obra. Para abordar la actuación de este pintor indígena dentro de un espacio creado por los españoles, fue utilizado el concepto de “hombre ordinario” desarrollado por Michel de Certeau (1994). Partiendo de esta categoría, es posible pensar en la obtención de pequeñas libertades y en la reelaboración de códigos occidentales ejercidos por Quispe Tito en el ambiente que circulaba.

Palabras-clave: Virreinato del Peru; Escuela Cusqueña; Diego Quispe Tito; “hombre ordinario”; indígenas; Occidente.

Sumário

1. Introdução	8
2. A Escola, seus pintores e suas artes	13
2.1. Atributos da arte andina	15
2.2. O “barroco” mestiço	19
2.3. Arte, colonialidade e eurocentrismo	21
3. Diego Quispe Tito: artista dissidente	24
3.1. Desdobramento da carreira	25
3.2. Intermediando culturas	31
3.3. A utilização dos pigmentos	33
4. O Juízo Final	37
4.1. Combate às práticas idolátricas	39
4.2. A Pintura de Quispe Tito	41
4.3. Inserções e reinterpretação de códigos iconográficos	45
5. Considerações Finais	49
6. Anexos	52
7. Referências Bibliográficas	58

1. Introdução

Considerar a chegada dos ocidentais na América como primeiro contato que povos indígenas estabeleceram com pessoas alheias às suas comunidades é uma interpretação equivocada. Tanto no *Tawantinsuyu*¹ como em outras localidades, o contato entre europeus e ameríndios, na maioria dos casos, se configurou como *mais um* encontro para os nativos; mais uma possibilidade de relação (FELIPPE; SANTOS, 2018). É verdade que os choques ocorridos entre ocidentais e indígenas causaram profundas marcas, mas esses não foram os únicos nem os primeiros nexos relacionais estabelecidos no continente americano. Para os *quéchuas*² de Cusco, contatar-se com outras etnias fazia parte do seu processo de expansão territorial. Com a finalidade de expansão das regiões pertencentes ao *Tawantinsuyu*, foram estabelecidas relações e foram incorporadas crenças e costumes das comunidades dominadas.

Esse comentário inicial tem o propósito de apresentar a abordagem que permeia a escrita desta pesquisa. Através desse trabalho, intenta-se contribuir para uma série de produções que não corroboram a ideia da conquista e ocidentalização da América como um evento exclusivamente europeu e que tratam dos/das indígenas enquanto sujeitos da sua própria história. Ao invés disso - de acordo com Nathan Wachtel (1974) -, foi um complexo processo de comunicação cultural ocorrido em uma via de mão dupla, com ritmos e intensidades distintos (FELIPPE; SANTOS, 2018, p. 26). Ainda, inserindo-se nos estudos que evidenciam a agentividade ameríndia, não se pretende reforçar a dicotomia criada - e já solidamente contestada - de “resistência *versus* colaboração” em relação às ações da população nativa frente ao curso dos acontecimentos que atravessaram o continente a partir do ano de 1492. Será aqui desenvolvida a perspectiva de estudo dos “espaços intermediários” por onde possa ter passado os caminhos sinuosos de reações à colonização (MONTEIRO, 1999, p. 79) - e não dimensionar as atitudes tomadas pelos nativos

¹ Organização Inca que unia social, política, econômica e espiritualmente quatro territórios andinos e tinha a cidade de Cusco como capital. “*Tawa*” significa “quatro”, “*ntin*” é um sufixo nominal derivacional denominativo inclusivo e “*suyu*” diz respeito a uma “região dentro de uma unidade maior”. *Chinchaysuyu*, *Antisuyu*, *Kuntisuyu* e *Quillasuyu* eram as quatro partes que, unidas, formavam o *Tawantinsuyu*, a localidade formada por quatro partes e que possuía a cidade de Cusco como o centro.

² Designação aplicada aos povos andinos da América do Sul falantes das sete línguas que constituem a família linguística *quéchua*.

apenas como uma resposta às iniciativas europeias, pois não foram somente os ocidentais que deliberavam sobre os rumos dos processos de contato.

Foram empreendidas inúmeras tentativas, por parte do Reino da Espanha e da Igreja Católica, de fazer do processo colonizatório um caminho em que apenas os espanhóis ditassem as direções, e de disseminar a cultura ocidental num sentido unidirecional, sem haver contaminações ou adoção de práticas provenientes dos costumes dos povos “não civilizados”. Sob essa ótica - e na esteira de acontecimentos das tentativas de dominação do território americano e da Contra-Reforma -, é realizado o Concílio de Trento (Vaticano, 1545 - 1563). Nessas reuniões foram definidas as práticas de evangelização dos povos originários da América e essa tarefa, por ser um instrumento de legitimação do domínio Espanhol, foi considerada uma importante política estatal. Política e religião eram, então, temas correlatos. Como afirma Constanza López Lamerain, “estas circunstâncias incitaram a realização de uma política evangelizadora definitiva para a América do Sul, que se instaurou definitivamente no III Concílio de Lima” (LAMERAIN, 2011, p. 51. Tradução livre). Em tal convenção, ocorrida em Lima entre os anos de 1582 e 1583,

[...] foram promovidas pautas específicas para alcançar a efetiva evangelização dos povos indígenas do grande território que abarcava a arquidiocese de Lima, questão que preocupava as autoridades tanto eclesiásticas como civis. Além disso, junto da evangelização se encontrava a tarefa de civilizar o mundo aborígene, que não somente deveria receber a verdadeira fé para alcançar a salvação, como também aprender e incorporar a forma de vida europeia, considerada a única viável e correta. Por isso, idealizou-se um procedimento de catequização que se adequava às características próprias da realidade americana e dos povos nativos [...]” (LAMERAIN, 2011, p. 53. Tradução livre)

De acordo com a concepção forjada de que a Europa seria o centro do mundo e a América, periferia - portanto longe do conhecimento e da verdadeira fé -, iniciativas colonizadoras como essa seriam justificáveis (FELIPPE; SANTOS, 2018, p. 30). Para que fosse consolidado esse empreendimento etnocêntrico, a comunicação entre espanhóis e ameríndios deveria acontecer. Contudo, sabe-se que inicialmente houve obstáculos linguísticos. Como solução para esse empecilho, o ocidente cristão recorreu ao uso da imagem - produto histórico já largamente utilizado na Europa em relação à população analfabeta por conta da sua função

pedagógica e mnemotécnica (GRUZINSKI, 2006). As atas do Concílio de Trento instruem e as do III Concílio de Lima reforçam que os evangelizadores na América utilizem essa política visual para a transmissão da fé católica e o combate às denominadas idolatrias indígenas. É nesse contexto que a arte torna-se instrumento de conversão no Vice-Reino do Peru - mas não somente nessa localidade. A imagem serviu de instrumento e de suporte da racionalidade europeia que entrava em conflito com toda a manifestação pagã existente. A violência colonial não expressou-se apenas no âmbito psicológico e do imaginário, como também na destruição física de espaços importantes para os cultos indígenas para que fosse construído, no mesmo local, igrejas e santuários católicos.

Concluída a etapa de conquista - aceitando a data de 1572 como o fim desse período -, a Espanha envia ao continente americano um grupo de religiosos franciscanos, dominicanos, agostinianos, mercenários e jesuítas com intenção de criar obras doutrinárias. Essas seriam internalizadas, principalmente, através do ensino da arte do desenho e do óleo aos membros da elites indígenas. No século XVI organiza-se aquele que é considerado primeiro centro pictórico na América: a Escola Cusquenha de Pintura - que, apesar de indicar a localidade de Cusco na nomenclatura, não se limitava a essa região; alcançava partes dos atuais territórios de Argentina, Bolívia, Chile, Equador, além de abranger todo o atual Peru (GISBERT, 1994, p. 204). A intenção da Coroa espanhola, ao promover a criação desse centro, era a de enviar gravuras europeias para que fossem replicadas nas telas das oficinas. Até o início do século XVII, esse foi o funcionamento das atividades dentro da escola; após, porém, há uma liberação na censura pictórica e os pintores nativos³ iniciam o processo de impressão de características próprias às suas realidades nas pinturas. As imagens já não poderiam mais ser consideradas cópias dos modelos ocidentais: o que ocorreu no processo de produção das obras de arte - devido, em primeiro lugar, às diferenças abissais entre o território andino e sua gente e os locais onde foram produzidas as gravuras - foi a reformulação de elementos presentes nas imagens e a adoção de elementos típicos da cultura e ambiente do *Tawantinsuyu*.

No presente trabalho toma-se como pretexto para estudo de caso, no contexto desse fenômeno histórico e artístico, a trajetória de um pintor pertencente ao grupo da elite indígena

³ Durante toda a escrita da pesquisa será utilizado o gênero masculino para tratar dos artistas atuantes no Vice-Reino peruano, visto que não foram encontrados fontes e produções que explicitem a ação de pintoras nesse período.

que recebeu ensinamentos sobre a arte da pintura ocidental. Diego Quispe Tito, nascido em San Sebastián del Cuzco no ano de 1611, é tido como um dos principais e mais influentes artistas dessa Escola, considerado o responsável pelo desenvolvimento do caráter de arte mestiça para as produções da Escola Cusquenha. De acordo com Teresa Gisbert, Quispe Tito

é um pintor que se pode estudar bem através de sua obra, pois tem mais de trinta quadros assinados, entendendo por assinados não somente os que levam o seu nome, como também aquelas séries de várias telas que têm um quadro assinado e apresentam [suas] características [...]. (GISBERT, 1982, p. 63)

A afirmação dessa renomada historiadora da arte andina e a constatação da existência de diversos estudos acerca das obras do pintor, - além de alguns sobre sua vida - fizeram com que fosse possível uma análise mais aprofundada de sua trajetória⁴.

No contexto do Vice-Reino do Peru durante o século XVII e nos processos ocorridos nesse espaço e durante esse período, não é difícil perceber que havia zonas marcadas pela presença do sujeito colonizador e de instituições colonizadoras e de ambientes de sociabilidade e agentividade dos sujeitos subalternizados. Exige um pouco mais de análise, entretanto, perceber que algumas das fronteiras, entre essas duas atmosferas distintas, eram elásticas e permitiam uma margem de atuação de indivíduos estrangeiros. Para exemplificar essa colocação podem ser utilizadas as figuras dos sacerdotes que receberam a incumbência de transitar pelo interior de territórios indígenas a fim de evangelizá-las e de membros da nobreza nativa que, por conta de acordos estabelecidos com os espanhóis, circulavam por espaços de poder colonial e muitas vezes beneficiavam-se dessas situações. Tratam-se de intermediários; indivíduos que aproximavam universos distintos.

A partir dessa chave de leitura - voltando-a para a investigação das ações indígenas - é possível analisar a capacidade que essa elite teve de agir dentro das dissonâncias da ordem da colônia (CERTEAU, 1994). Em *A invenção do cotidiano - Artes de fazer*, Michel de Certeau desenvolve o conceito de “homem ordinário” (CERTEAU, 1994). Esse, que pode ser enquadrado tanto como um indivíduo quanto como parte de um grupo, versa sobre ações de burlar ou - de usar em seu proveito - um enquadramento, uma estratégia, sem entrar em conflito direto com “o poder”. Trata-se de jogar no campo do adversário e, nele, aproveitar-se dos descuidos da sua

⁴ Para mais detalhes: GISBERT, Teresa; MESA, José de. *Historia de la pintura cuzqueña*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1962.

defesa para (re)inventar olhares e inventar outros espaços de movimentação e visibilidade para beneficiar outros interesses (SANTOS, 2013). Alicerçado nessa perspectiva, o fio condutor da escrita será a seguinte questão: pode-se aplicar o conceito de “homem ordinário” (CERTEAU, 1994) a Diego Quispe Tito em relação a sua atuação dentro da Escola Cusquenha?

Para responder a essa pergunta, serão analisadas interpretações já realizadas acerca de algumas obras do pintor - para que se possa conhecer melhor seus estilos, influências e o desenvolvimento de sua arte. A ênfase será dada na pintura de nome “O Juízo Final” (1675), produção que gerou interpretações distintas a respeito dos significados dos elementos impressos nela, mas que não deixam de destacar sua importância para estudos históricos e artísticos. Ainda, serão examinados os espaços em que Quispe Tito circulou e observadas as margens de manobra que teve dentro das instituições artísticas e religiosas em que era prestigiado. Partindo desse trabalho, será possível despersonalizar a análise e direcioná-la ao grupo de artistas do qual Diego fazia parte a fim de ser realizado um estudo ampliado que tenha a sua ênfase voltada às formas de adaptação e às capacidades “de criação das sociedades indígenas [que] começaram a considerar a possibilidade de que novas configurações sociais se desenharam não apenas através dos processos de fissão e fusão, como também via incorporação de elementos alógenos” (BOCCARA, 2003, p. 16. Tradução livre).

2. A Escola, seus pintores e suas artes

A chegada do Vice-Rei Francisco de Toledo nos Andes, em 1569, significou, desde um ponto de vista pictórico, a chegada de distintas técnicas, convenções e significantes visuais procedentes das principais artes plásticas europeias da época - especialmente do Renascimento e do Maneirismo espanhol (IBÁÑEZ, 2010, p. 4). Conforme Teresa Gisbert,

O Vice-Reino do Peru, com seus limites vivos e cambiantes, desde o ano de 1545, da sua fundação, até o ano de 1825, em que foi abolido, foi um dos focos culturais mais importantes da América, sendo a arte uma de suas manifestações mais genuínas, originais e surpreendentes (GISBERT; MESA, 1982, p. 11. Tradução livre).

Em Cusco, principalmente, a construção e decoração de templos foi intensa, o que fez florescer a arte na cidade, de acordo com Luis Enrique Tord e Celso Pastor de la Torre (1999). Esses estudiosos apontam que o primeiro convento Dominicano foi construído na região em 1536, seguido pelos Agostinianos em 1559 e os Jesuítas no ano de 1571 e que essa concentração de ordens religiosas provocou uma efervescência artística na antiga capital do *Tawantinsuyu*. Sendo assim, pintores espanhóis, italianos e flamencos deslocam-se para a América, a fim de ensinar diversas técnicas europeias aos indígenas. Teresa Gisbert e José de Mesa (1962, p. 32), em relação à vinda desses mestres para as oficinas de arte desenvolvidas no continente, constroem uma tabela apontando que houve intercâmbios de influências, nos séculos XVI e XVII, entre a Escola de Cusco, de Lima, de Quito e do Alto Peru⁵. Os contatos se davam a partir da circularidade dos pintores europeus - e posteriormente indígenas, como Diego Quispe Tito - e suas técnicas entre as escolas.

A Escola Cusquenha “se aparta das fórmulas e princípios da ortodoxia acadêmica [europeia]. Nela, mesclam-se [...] notas do barroco e de platerismo, do maneirismo e do gótico, do rococó e do romanesco” (TORD; TORRE, 1999, p. 35. Tradução livre). É válido lembrar que esses são termos europeus e que, se na Europa tais estilos artísticos seguem uma cronologia de progressão de técnicas e tendências, em Cusco esse desenvolvimento classificatório é inapropriado e incoerente.

Sem se ajustar [...] à ortodoxia acadêmica, sua espontaneidade reflete, em vez disso, uma rica criação pessoal. Exuberante em fantasia, é ao mesmo tempo de uma delicadeza quase poética. As pinturas desta Escola mostram [...]

⁵ Atual Bolívia.

peculiaridades que a perfilam dentro de uma categoria singular. Com um sentido da cor profunda e atávica, é, ao mesmo tempo, religiosa e pagã, ingênua e picaresca, pura e sensual. (TORD; TORRE, 1999, p. 36. Tradução livre)

A esse respeito, Gisbert (1994, p. 104) atribui algumas características consideradas gerais da pintura andina: o decorativismo a partir do largo uso da cor dourada, o arcaísmo, as formas repetitivas, ausência de perspectiva, ausência de jogos entre luz e sombra e persistência da estética maneirista. Defende, ainda, que as gravuras europeias - principalmente flamencas - tiveram forte influência, mas que as produções foram capazes de ir além e criar uma iconografia própria, americana. Especificamente sobre a Escola Cusquenha, a autora adiciona as características de que a instituição era formada majoritariamente por indígenas - mais de 70% dos participantes - e possuía uma aceitação e influência em todo o continente.

Flavia Tatsch, em artigo direcionado ao estudo da apropriação e da circularidade das gravuras flamengas - a principal fonte de inspiração para a temática dos pintores americanos -, defende que essas chegavam no Vice-Reino do Peru por meio de livros religiosos.

Grande parte da circulação dos livros religiosos flamengos no Vice-Reino do Peru se deu a partir de Lima, centro administrativo, político e cultural. A *Ciudad de los Reyes*, como era chamada, foi dotada com uma universidade (1551), vários colégios de distintas ordens religiosas e bibliotecas. [...]

A difusão e a venda dos livros flamengos no vice-reino podiam se dar através da comercialização empreendida pelos livreiros, das encomendas às pessoas que viajavam à Europa ou da circulação promovida dentre as bibliotecas de uma mesma ordem religiosa. (TATSCH, 2015, p. 9)

A autora, ao tratar do processo de leitura dessas imagens e produção de novas telas a partir delas, propõe pensar que

mesmo tendo como fonte um modelo que lhe era exterior, tanto o comitente, como o artista, quanto o público eram diferentes do europeu. Daí a impossibilidade de afirmar que os artistas nativos ou mestiços simplesmente imitavam. Há que se levar em conta sua criatividade e capacidade de inserir novos elementos e significados. Estamos falando da inventividade, pois a aplicação de uma gravura como modelo podia resultar em diversas obras, cada qual com um resultado distinto. (TATSCH, 2015, p. 12)

O que devemos ter em mente é que geravam respostas aos modelos nas quais expressavam sua própria maneira de entender o mundo. Havia muito mais do que uma cópia, mais do que o olho poderia ver. (TATSCH, 2015, P. 17)

Tord e Torre (1999) desenvolvem uma cronologia de formação e funcionamento da Escola que parece interessante para que se possa produzir uma análise mais ampla - e ao mesmo tempo mais aprofundada - sobre seus pintores e suas respectivas obras. É desenvolvida a tese de

que três épocas distintas se conformaram. A primeira faz referência aos momentos imediatamente posteriores à conquista, em que são escassas as obras. Se inicia a segunda fase ao fim do século XVI e essa dura mais de cem anos. “Neste período de notável auge, a pintura cusquenha alcança dimensão universal. Seus pintores são professores que nos deixam telas de uma qualidade pictórica superior” (TORD; TORRE, 1999, p. 37. Tradução livre). Na terceira e última, que abarca o final do século XVII e todo o XVIII, uma concepção madura de mestiçagem das artes andina e ocidental é, segundo os autores, expressada.

No início da segunda fase da divisão criada por Tord e Torre - mais precisamente no ano de 1583 - chega a Cusco Bernardo Bitti, considerado um dos maiores mestres da Escola Cusquenha. Esse jesuíta foi o responsável por introduzir na região uma das correntes em voga na Europa de então: o maneirismo, cujas principais características eram o tratamento das figuras de maneira um tanto alargada, com a luz focada nelas. Esse estilo, como já citado aqui, foi um dos mais duradouros dentro da estética das obras produzidas na Escola. Diego Quispe Tito, de acordo com o que será trabalhado no capítulo seguinte, foi influenciado por Gregório Gamarra, um dos discípulos de Bitti, por mais que ao passar dos anos o estilo de Tito tenha se inclinado para o “barroco”⁶. Ainda em relação à segunda fase, Teresa Gisbert apresenta, em uma das suas produções mais renomadas, a declaração feita pelo bispo Ramírez del Aguila no primeiro terço do século XVII:

“Ter acomodado tanto e *adelantado*⁷ os índios nos tratos e ofícios mecânicos, empobreceu muito os oficiais espanhóis... e todos os índios exercem os ofícios com tanta destreza, que não fazem falta os nossos grandes mestres; [...]. *Son muy buenos*... pintores, que há alguns que retratam e pintam lâminas tão perfeitas como em Roma, ourives, ferreiros, pedreiros, carpinteiros, seleiros e todos os gêneros de ofícios são muito aptos e curiosos” (GISBERT, 1994, p. 105).

2.1. Atributos da arte andina

Estudiosos dessa arte apontam que as suas especificidades não se dão somente pela fusão de traços ocidentais com indígenas que eram contemporâneos às produções - como fauna e flora

⁶ Será, nesta escrita, utilizado o termo barroco entre aspas visto que esse foi criado em momento posterior ao período artístico e, acima de tudo, desenvolvido para ser utilizado de maneira pejorativa. A opção pelo seu uso é puramente didática.

⁷ Pode ser entendido como *adelantado* um sujeito que exerceu serviços em favor da Coroa espanhola nos territórios americanos.

da região -, mas pela vasta utilização de marcas referentes às crenças e práticas anteriores à chegada dos europeus. Há o perceptível uso de cores mais vivas e distintas entre si em relação às pinturas europeias; a cor é considerada por especialistas o elemento organizador das formas de sociabilidade e representação para os pintores nativos por ter sido, no império do *Tawantinsuyu*, um item de categorização social (KUON; MAIER; SIRACUSANO, 2005)⁸.

“É provável que se intentou, por meio do uso da cor, reproduzir as manifestações da luz dos astros: o ouro, o sol em um céu calmo; o prata, a lua; as plumas de cor, a luz solar transformada em arcoíris, provavelmente a expressão mais completa e assombrosa do poder criador do sol. Buscar reconstruir os processos semânticos e simbólicos de percepção do cromatismo na pintura andina [...] supõe levar em conta a hipótese da existência de uma memória visual que recorre e se instala em diferentes elementos que participaram, e alguns ainda participam, das culturas andinas. (SIRACUSANO, 1999, p. 5. Tradução livre.)

Há de ser feita a ressalva - e de certa forma uma pausa na explanação construída - de que não se pode olhar para as obras produzidas nesse contexto e considerar que todas as marcas andinas colocadas nelas foram fruto da escolha dos artistas ou, ainda, que todas essas possuíam um forte significado de contestação e reação à dominação colonial. Duas colocações são capazes de elucidar a necessidade dessa observação ter sido feita: a primeira é a de que os membros da Igreja Católica, ao perceberem que a adoção de determinadas peças do cotidiano do *Tawantinsuyu* e elementos ligados às crenças antigas às imagens dos santos e santas⁹ facilitava a conversão dos nativos, passaram a ordenar que algumas analogias fossem realizadas. É, então, gerado um paradoxo, afinal a instituição religiosa insere marcas de religiões pagãs que tanto combateram para que seu domínio fosse exercido com mais eficiência. Em relação a essa questão é importante lembrar que “o conhecimento colonial não-ocidental só é reconhecido e apropriado na medida em que é útil à dominação ocidentocêntrica [...]” (SANTOS; MENDES, 2018, p. 19). A segunda colocação diz respeito ao cuidado que se deve ter ao propor uma análise sobre imagens produzidas em um tempo distante por indivíduos que não compartilham da mesma cosmovisão do pesquisador ou da pesquisadora. A preocupação em questão refere-se ao fato de que quem produz a presente escrita é uma mulher branca, educada sob moldes ocidentais, que

⁸ Essa análise cruzada interdisciplinar entre conservação de pinturas, história da arte e processos químicos possibilitou a identificação de cores, materiais e embasou a construção de hipóteses.

⁹ Para exemplificar essa prática, pode ser utilizada uma das telas produzidas sobre a Virgem do Cerro (1730), em que o corpo da santa católica é retratado como o Cerro de Potosí, por remeter à terra e especificamente à *Pachamama*. Essa nomenclatura pode ser explicada como “Mãe Terra” (*Pacha*: mundo; *mama*: mãe), a deidade máxima dos povos indígenas dos Andes centrais. Figura 1, em anexo.

não está apta a atribuir significados às criações indígenas nas pinturas a serem analisadas. Advém dessas considerações a escolha de trabalhar a partir de estudos realizados por especialistas para que sejam evitados possíveis equívocos de interpretação.

Finalizada a ponderação, apresenta-se outra característica das obras produzidas na Escola Cusquenha que, da mesma forma, é analisada enquanto uma permanência das práticas comuns do *Tawantinsuyo*: diversas pinturas não possuem assinatura de autoria e estudos apontam que esse fato se deve ao caráter comunitário da arte indígena produzida na região antes das colonizações. Por meio dessas colocações busca-se explicitar que a proposição deste trabalho é, também, reforçar a perspectiva de que o encontro entre o aparato colonizador e as sociedades andinas resultou em um choque de técnicas pictóricas, cores e imaginários (IBÁÑEZ, 2010, p. 21). É importante partir dessa interpretação para não entender esse cenário como uma relação em que europeus transmitiram seus conhecimentos artísticos para os indígenas, que não os possuíam, e que, por um impulso inconsciente, imprimiram traços referentes à sua cultura e vivência às pinturas que executavam. Assim, se pretende pensar nessa adoção de símbolos andinos exercida pelos pintores nativos, nos processos de captura e apropriação formal de significantes derivados do imaginário europeu (IBÁÑEZ, 2010, p. 4) como escolhas que traziam consigo uma razão para a sua utilização, seja ela qual for. Em relação a Diego Quispe, esses usos e significados serão explorados posteriormente por se tratar de uma questão-chave para o desenvolvimento da pesquisa.

Para além dessas questões práticas, a ênfase da análise se coloca na reflexão acerca dos artistas que, deslocados de seus ambientes simbólicos de origem, passam a habitar esse espaço que o Ocidente criou (JÚNIOR, 2013, p. 71) e dele são capazes de tirar proveitos. Essas vantagens podem se dar de variadas formas, sendo algumas delas: acesso a alguma participação no poder decisório dentro da Escola, possíveis ações que cooperaram para a permanência da memória visual relacionada à identidade e etnia nas telas ou a vantagem de não ser utilizado forçadamente nos trabalhos braçais mais duros. Mais do que contribuir - conscientemente ou não - para que elementos referentes às identidades indígenas fizessem parte das obras de arte executadas, houve, nesse novo ambiente em que os pintores circulavam, uma rearticulação das

suas relações. A função que os artistas nativos desenvolveram dentro das oficinas passou a existir com a chegada de ocidentais em seu território. Para se pensar nessas questões,

faz-se necessária uma reinterpretação abrangente dos processos históricos que envolviam essas populações. Mais do que isso, é preciso também reavaliar como os diferentes atores nativos criaram e construíram um espaço político pautado na rearticulação de identidades, contemplando evidentemente não apenas as formas pré-coloniais de viver de de proceder, como também e especialmente a sua inserção - ou não - nas estruturas envolventes que passaram a cercear cada vez mais as suas margens de manobra. (MONTEIRO, 1999, p. 242)

Monteiro afirma que “é necessário considerar que as escolhas pós-contato [com ocidentais] sempre foram condicionadas por uma série de fatores postos em marcha com a chegada e expansão dos europeus em terras americanas”. Por conta disso, e “diante das condições crescentemente desfavoráveis, as lideranças nativas esboçavam respostas das mais variadas, frequentemente lançando mão de de instrumentos introduzidos pelos colonizadores”. O estudo desse tipo de agência indígena auxilia no questionamento da dicotomia “resistência *versus* dominação” como as únicas duas formas possíveis de atuação no cenário da América colonial. A atuação dos pintores encontraria, por exemplo, eco nas duas classificações, pois “a resistência, nesse sentido, não se limitava ao apego ferrenho às tradições pré-coloniais mas, antes, ganhava força e sentido com a abertura para a inovação” (MONTEIRO, 2001, p. 76) e essa abertura poderia ser considerada uma atitude colaboracionista em relação à evangelização dos nativos da região. É necessário, então, perceber que tal oposição é insuficiente e limitante para se analisar essa e a maioria das dinamicidades das trajetórias dos indígenas dentro do período colonial. Desde o final do século XX e ao longo da primeira década do XXI, conforme Felipe e Santos (2018, p. 35), personagens indígenas “com nome e sobrenome” passaram a receber atenção nas análises historiográficas por atuarem como (inter)mediadores culturais. Por conta disso, de acordo com Maria Celestino de Almeida, os diferentes espaços onde transitavam passaram a ser entendidos como locais de reconfiguração das identidades étnicas (ALMEIDA, 2003).

Em estudo realizado sobre a produção de imagens na Nova Espanha, processos de mestiçagens provenientes das inserções de marcas andinas e reelaborações de técnicas, Serge Gruzinski propõe uma hipótese para explicar o fato de a arte mestiça ter sido aceita e difundida. O autor aponta que “os obstáculos linguísticos, a falta de pessoal e de tempo, o desconhecimento do terreno, a resistência dos índios explicam também que tão poucos eclesiásticos tenham se

dedicado a descobrir, por trás da fachada cristã, desvios de comportamento [...]” (GRUZINSKI, 2001, p. 280). Por mais que essa análise tenha sido realizada acerca de outra localidade, ela se insere na mesma temporalidade e situação colonial que o Vice-Reino do Peru. Decorre disso a crença de que seja adequada para se pensar o motivo pelo qual os artistas da Escola Cusquenha obtiveram, ao passar do tempo, liberdade de ação e expressão na produção de suas obras¹⁰.

2.2. O “barroco” mestiço

Outra abordagem - que não exclui a supracitada, mas, sobretudo, pode complementá-la - sobre o crescente aumento de elementos indígenas nas telas produzidas é a de que o contexto do Vice-Reino do Peru influenciou nesse movimento. Fernando Gajías de la Vega (2004), ao questionar-se sobre os motivos da Igreja ter permitido essa introdução de conceitos andinos, afirma que essa nova estética foi reflexo das convulsões sociais e políticas do século XVIII. É importante lembrar que essa temporalidade se insere, coerentemente, na delimitação das três fases construída por Tord e Torre (1999), que tratam da última enquanto um momento de amadurecimento da arte mestiça. O Maneirismo, considerado pelo autor um estilo bastante próximo e, de certa forma, fiel aos moldes europeus, havia perdido a superioridade da sua influência nas décadas finais do século XVII, abrindo espaço para que a arte barroca se desenvolvesse - essa, possuidora de maiores traços de autonomia.

Gajías de la Vega aponta que as comunidades *quéchuas* e *aymaras*¹¹ lideraram os movimentos de contestação às práticas do regime colonial, como a *mita*¹².

Estes movimentos mantiveram seu localismo até que na década dos anos 70 se aglutinaram até a explosão da sublevação geral de indígenas de 1780 a 1782.

Esse aglutinamento se deve a uma má política da administração espanhola que no lugar de atender os problemas apontados pelos indígenas, os

¹⁰ Na construção desse paralelo entre os Vice-Reinos há de se ter a atenção com as particularidades de cada local e de suas gentes. Na presente pesquisa não será possível a realização de um estudo mais aprofundado e comparativo, então, de maneira mais ampla, resulta adequada a utilização dos escritos de Gruzinski para esse caso.

¹¹ Os *aymara* são uma população que manteve nexos relacionais com a população do *Tawantinsuyu*, onde, na maioria das vezes, a relação que se dava era uma luta em que os primeiros não sucumbissem aos domínios dos segundos. Esse povo se estabeleceu nas áreas do sul do atual Peru, bem como em partes dos atuais Chile, Bolívia e Argentina.

¹² A *mita* foi uma forma de trabalho existente no *Tawantinsuyu*, cujos moldes foram apropriados pelos espanhóis para explorar a mão de obra indígena e extrair riquezas do território.

tornou mais agudos com as reformas burbônicas; porém, sobretudo pela aparição de lideranças com a capacidade suficiente de convocatória. (VEGA, 2004, p. 151)¹³

A construção dessas lideranças, bem como das sublevações, não foram espontâneas: resultaram de longos processos de organização e reflexão. De acordo com Vega, alguns dos líderes participavam ativamente da vida política da colônia. Eram membros da nobreza Inca que, através de alianças, gozaram da possibilidade de “conservar privilégios, não pagar tributos, acumular dinheiro pela cobrança dos mesmos, ter acesso à educação e manter seu poder político local” (VEGA, 2004, p. 150. Tradução livre.). Parte desses nobres se mantiveram fiéis à Coroa durante a sublevação geral, enquanto outras lideranças tornaram-se porta-vozes dessa luta que visava acabar com o domínio espanhol e com todos os abusos cometidos contra os indígenas. Esse episódio e a ideologia por trás do movimento denotam uma persistência da tradição política e cultural do *Tawantinsuyu* e dos aymara, mesmo sob o jugo de um regime colonial. O autor coloca, então, que

A arte barroca mestiça pôde ser levada a cabo pela existência dessa tradição cultural andina, por caciques cultos e com a capacidade econômica para ser patrocinadores dessas obras, pela existência de artistas indígenas e mestiços de uma nova e mais autônoma sensibilidade e por um clero tolerante. (VEGA, 2004, p. 152. Tradução livre)

Sobre a persistência tradicional nativa no âmbito político, é válido ressaltar que os espanhóis estabeleceram-se na região andina por meio da apropriação de estruturas já construídas durante o domínio Inca sob os outros povos ali existentes. Esse é um dos motivos pelos quais essa herança perdurou, somado às alianças já citadas entre caciques e administradores espanhóis e outros elementos. Vega, finalizando a arguição sobre continuidades do *Tawantinsuyu*, coloca que a arte barroca mestiça não distanciou-se dos costumes europeus e católicos, e sim incorporou a tradição cultural indígena a partir de um vocabulário formal e conceitual. Afirma o autor que esse estilo foi valioso para a afirmação da presença arraigada de indígenas na vida da colônia e destaca que a “incorporação é parte do objetivo de envolver o indígena [...] na sociedade colonial, mas também foi uma forma de transgressão e de resistência pacífica, ainda que profunda à ordem estabelecida” (VEGA, 2004, p. 152. Tradução livre). Vale esmiuçar os aspectos formais e conceituais do vocabulário artístico, visto que essa classificação realizada por Gajías de la Vega

¹³ As grandes rebeliões da década de 80 do século XVIII são objeto de uma grande literatura analítica e o citado se classifica enquanto um breve resumo. Esses episódios merecem, certamente, um olhar e uma descrição mais apurada.

pode auxiliar na percepção de diferentes obras dentro do mesmo “barroco” mestiço. Nas produções consideradas formais, não há um afastamento em relação aos atributos da teologia, porém as representações são distintas das ocidentais¹⁴. As obras com aspectos conceituais possuem esse nome por apresentarem, além das diferenças nas formas, distinção nos conceitos em relação do “barroco” europeu. Exigem, tal qual defende o autor, uma dupla leitura. A obra central da presente pesquisa, *O Juízo Final* de Quispe Tito, que no terceiro capítulo será esmiuçada, encaixa-se na segunda parte da divisão criada.

2.3. Arte, colonialidade e eurocentrismo

As imagens chegadas à América vieram de distintas regiões, tanto da África, quanto da Europa e Ásia. Dentro das artes europeias, muitos foram os estilos que adentraram o continente. Isto posto, é possível afirmar que a arte colonial americana não pode ser concebida como resultado de apenas uma corrente artística metropolitana -, mas como um movimento que conheceu e se apropriou de diferentes convenções e técnicas para adaptá-las de acordo com os seus respectivos imaginários locais. Ainda, - em relação ao Vice-Reino do Peru, principalmente, mas também a todas as outras localidades americanas - é importante salientar que não houve uma transferência unilateral das práticas pictóricas e significados visuais, houve um caminho de mão dupla, em que andinos e espanhóis realizaram apropriações. (IBAÑEZ, 2010). Partindo dessa chave de leitura da história que não privilegia os feitos europeus como os únicos alcançados no mundo - como a produção e o consumo de arte, por exemplo - é importante que duas questões sejam salientadas à respeito das experiências americanas: já havia, aqui, manifestações culturais e religiosas antes mesmo da chegada dos ocidentais. A pintura era uma prática recorrente no território andino, seja em cerâmica, seja nos *keros*¹⁵; decorre desse fato a constatação de que foi facilitada a formação das escolas e das agremiações de pintores nos Andes.

A estrutura de grêmios e confrarias que, rapidamente, se instalou em cidades como Cusco, Lima ou Potosí, evidencia a presença indígena não só como mão de obra, mas também como mestres. O cenário prévio à chegada dos espanhóis às

¹⁴ Para exemplo, ver figura 2 em anexo.

¹⁵ Os *keros* são objetos utilizados como recipientes em rituais nativos. Adornados com pinturas e talhamentos que contam histórias sobre os povos e suas vivências, foram considerados instrumentos idólatricos e, por conta disso, largamente destruídos por agentes da Coroa espanhola.

terras Incas revela que o ofício de pintor - de muros, cerâmicas ou outros suportes - estava inserido em uma larga tradição que envolvia seleções iconográficas, estilos e técnicas para a produção de imagens, práticas que também eram regulamentadas de acordo com pautas político-religiosas. (SIRACUSANO, 2005, p. 143. Tradução livre).

O processo ocorrido foi, então, algo mais próximo de uma apropriação de outras técnicas pelos pintores nativos, do que uma transferência total de padrões artísticos europeus para serem reproduzidos no *Tawantinsuyu*. A novidade, nesse quesito, se deve ao fato de que, após a conquista, as produções artísticas passaram a atender às forjadas necessidades evangelizadoras. É dessa forma que a colonialidade se arquiteta: por trás de um discurso salvacionista, que promete trazer a verdadeira fé aos povos indígenas enquanto criam lógicas encobertas que impõem o controle, a dominação e a exploração dos territórios e das gentes (MIGNOLO, 2005). Essas tentativas de controle não somente dizem respeito aos corpos, mas também às subjetividades, às culturas e, em especial, aos conhecimentos aqui produzidos (QUIJANO, 2005). Assim, as produções europeias são consideradas arte refinada - afinal, são supostamente símbolos de uma religião digna e de uma racionalidade única, com fases definidas e nomeadas à respeito das técnicas utilizadas - e o que é produzido pelos ameríndios, especialmente em relação aos cultos às suas divindades, considera-se demoníaco. É relevante observar que séculos separam a presente escrita dos eventos analisados; contudo, ainda pode ser percebida a existência de um padrão europeu de classificação e hierarquização das produções artísticas elaboradas em todos os continentes. A conclusão de Walter Mignolo é oportuna para o fechamento deste tópico de explanação: “a estética e a arte foram e continuam sendo instrumento institucional de colonialidade” (MIGNOLO in: PALERMO, 2009, p. 12).

As representações indígenas presentes nas obras que aqui serão apresentadas se limitam a traços, elementos e minúcias. Diego Quispe Tito alcançou patamares que permitiam a ele certo grau de ousadia e originalidade, entretanto, teve de agir dentro de moldes cristãos e ocidentais - tendo em vista a temática de suas obras e os instrumentos e superfícies com os quais e nas quais essas foram produzidas. Dentro do sistema colonial, quando alguma espécie de manifestação cultural nativa era reconhecida, sua aceitação se dava apenas na forma de pequenas contribuições, afinal as formas predominantes deveriam ser europeias. Caso algum artista indígena pintasse uma tela (produto ocidental) com alguma temática referente à sua ancestralidade, essa provavelmente

seria destruída e o indivíduo poderia sofrer sanções. É possível, então, inferir que as inserções e pequenas modificações realizadas pelos pintores em obras produzidas na Escola Cusquenha eram permitidas, mas não havia a mesma abertura em relação às criações em cerâmicas e em manifestações imateriais, como danças, ritos e procissões. Boaventura de Sousa Santos escreve sobre os abismos existentes entre as colônias e as metrópoles - e que isso perpassa a temporalidade dos séculos XVI ao XIX. Desenvolvendo o conceito de linhas abissais, escreve que “estar do outro lado da linha abissal, do lado colonial, significa estar impedido pelo conhecimento dominante de representar o mundo como seu e nos seus próprios termos” (SANTOS, 2018, p. 18). Ainda assim, é fundamental considerar que, mesmo que esse conhecimento dominante crie empecilhos, os sujeitos seguem encontrando formas de representar o mundo a seu modo.

3. Diego Quispe Tito: artista dissidente

Don Phelipe Guamán Poma de Ayala foi um cronista indígena de ascendência Inca que dedicou-se a escrever um documento destinado ao rei da Espanha, Felipe II. Nessa obra, nomeada *Primer nueva crónica y buen gobierno*, o autor apropria-se “de conceitos da história/religião cristã e fundamenta uma série de argumentos para estabelecer o bom governo no Peru” (CASSIANO; VARELLA, 2013, p. 1). Alega que, para que isso seja possível, é necessária a existência de “uma ordem política e social restaurada – e sincrética –, onde elementos nativos irão fundir-se com caracteres do mundo europeu-cristão do século XVI” (Ibid.). Isso se reflete no seu próprio nome, que tem a titulação de Don ao mesmo tempo em que é Guaman Poma. Teresa Gisbert, ao citar essa obra, destaca a seguinte colocação do autor: “que ‘a arte aprenda imperadores, reis, príncipes, duques, condes, marqueses, cavaleiros [...]’” (AYALA in GISBERT, 1994, p. 107. Tradução livre). Gisbert considera que esse excerto transmite a ideia de que são os príncipes os que devem tornar-se artistas; que a arte, para Guamán, não seria apenas uma atividade nobre, mas uma atividade executada por nobres. A partir dessa observação, esboça o fato de que muitos membros da nobreza indígena tornaram-se artistas, a exemplo de Poma de Ayala, através da escrita¹⁶.

Diego Quispe Tito também se intitulava nobre e essa informação se sabe através da sua assinatura em algumas obras que produzia. Em “‘Cristo entre os Doutores’, existente no Museu da Casa da Moeda de Potosí, junto da assinatura imprime sua idade e sua qualidade de Inca, quer dizer que põe ao alcance do espectador seus dados biográficos” (GISBERT, 1994, p. 108. Tradução livre). Essa disposição de informações realizada pelo pintor - e não só por ele, visto que era uma prática comum a alguns artistas andinos - foi um dos fatores mais importantes para que se soubesse mais acerca de sua identidade, suas produções e sua forma de se colocar na dentro da sociedade colonial. Esses três tópicos serão, à medida em que for coerente, esmiuçados na presente escrita. Sabe-se que Quispe Tito nasceu no ano de 1611 e que, durante a maior parte de sua carreira artística, atuou em uma oficina na diocese de San Sebastián, em Cusco. Circulou por

¹⁶ “A obra [foi] concluída em 1615 e oculta [...] por mais de três séculos, uma vez que o manuscrito só foi encontrado em 1907, na Biblioteca Real da Dinamarca – é um relato testemunhal e autobiográfico [...]”. (CASSIANO; VARELLA, 2013, p. 2).

outros locais dentro do Vice-Reino do Peru, espalhando sua influência técnica, sendo sua atividade artística realizada entre 1627 e 1681, ano de sua morte. Dentro da Escola Cusquenha, é considerado “o grande mestre que se caracterizava pela originalidade oriunda da mescla entre a tradição artística europeia e o afã dos pintores nativos em expressar sua realidade e visão de mundo” (TATSCH, 2015, p. 15)¹⁷. Em uma classificação criada sobre as obras produzidas na Escola, entre pinturas de caráter culto, popular ou campesino, Mariano Boza coloca as de Quispe Tito na seção de arte culta. Essa escolha se deve ao fato do autor considerar que “sua produção estava dedicada aos grandes templos da cidade de Cusco e paróquias importantes” (BOZA, 2003, p. 232).

3.1. Desdobramento da carreira

Diego foi influenciado por Gregorio Gamarra, artista que era discípulo de Bernardo Bitti, um dos maiores promotores da escola de Cusco, como já apresentado. Em suas pinturas originais, Quispe revela o estilo maneirista como uma proposta de valor; mais tarde, em um estágio posterior, aprende arte flamenco através de gravuras da Europa; por fim, começa a adquirir arte barroca, de particularidade própria. Promovendo a fusão da arte flamenca com a arte indígena, o pintor coloca árvores, paisagens e, sobretudo, pássaros de cores brilhantes e exuberantes em suas pinturas. Apontam Teresa Gisbert e José de Mesa (1962) que o artista não somente pintava para a cidade incaica; seus quadros eram enviados para além dos limites da Audiência¹⁸ de Cusco. A maioria de suas produções foi realizada e mantida no Templo de San Sebastián¹⁹, Cusco. A respeito dessa informação é relevante que seja apresentado o fato de que “nos manejos sobre a construção e decoração da igreja, intervêm preferencialmente indígenas. Era natural, já que em

¹⁷ Dentro da bibliografia consultada a afirmação de que Quispe Tito foi o grande mestre da Escola Cusquenha é, de fato, consenso. Sobre essa discussão, Gisbert e Mesa (1962, p. 13) acrescentam o ponto de vista de que o pintor Basilio de Santa Cruz Puma Callao (1635-1710) tenha sido o mais importante da escola por ter se portado e produzido obras de forma europeizada, enquanto Tito triunfou por conta de sua rebeldia e seu estilo altamente original.

¹⁸ Órgão que possuía função judiciária.

¹⁹ Para conferir outras obras de Diego Quispe Tito em San Sebastián: página “PESSCA” - *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art.* (Disponível em: <<https://colonialart.org/archives/locations/peru/departamento-de-cusco/ciudad-de-cusco/iglesia-de-san-sebastian#c1846a-1846b>>. Acessado em: 20/11/2019)

San Sebastián era um núcleo povoado somente por eles.” (GISBERT; MESA, 1962, p. 75. Tradução livre). Os caciques nativos, responsáveis pela coordenação do local, “procuravam ajudar em tudo o que fosse possível aos seus conaturais para que fossem deixadas à mostra as suas artes na igreja que tradicionalmente foi de seus antecessores” (Ibid.).

Para que seja mais palpável a discussão sobre os estilos e traços seguidos pelo pintor, mostra-se necessária a apresentação de algumas obras em que se pode notar como se configurou a carreira de Diego Quispe Tito. A pintura “A Ascensão do Senhor”, produzida em 1684, pode servir bem à esse propósito, visto que marca o início das atividades do artista, quando ele usa elementos da sua primeira fase e começa a introduzir elementos que refletem a entrada na segunda etapa da sua atividade - de acordo com a periodização já citada e utilizada neste trabalho.



Diego Quispe Tito. “A Ascensão do Senhor” (1634). (Fonte: “Colonial Art”. Disponível em: <<https://colonialart.org/archives/subjects/jesus-christ/life-of-christ/glorification-of-christ/the-ascension>>. Acessado em: 14/11/2019.)

Sobre esta obra, que se encontra no templo de San Sebastián, Teresa Gisbert e José de Mesa (1962) destacam que estão presentes traços maneiristas, fazendo com que seu desenho seja “duro e pouco convincente” (p. 68). Os especialistas em análise de produções andinas do período, colocam que não existem grandes modificações ou inserções de elementos indígenas na imagem - efeito da fase inicial das produções de Quispe Tito. Contudo, há de se ressaltar uma adição realizada pelo pintor em relação às outras imagens produzidas acerca da temática da *Ascensão do Senhor*: o pássaro, no centro, trazendo uma espécie de faixa escrita em letra romana “D. DIEGO

QUISPE TITO DE SU MANO Y A SU COSTA F. A. 1634” (GISBERT; MESA, 1962, p. 68). Convém pontuar, ainda, que os autores acreditam ser, a ave, um símbolo adicionado por Diego para representar a si mesmo na pintura.

Antes da apresentação da próxima pintura, é importante colocar o fato, ressaltado por Teresa Gisbert e José de Mesa, de que a reprodução de uma gravura de poucos centímetros em uma grande tela, pelos pintores, beira o impossível. Os estudiosos apontam que “é necessário fazer cada figura novamente, ampliar as paisagens, acrescentar elementos, de modo que torna-se uma obra de interpretação pessoal que segue no formal a colocação que as figuras existentes na gravura” (Ibid., p. 74. Tradução livre). Dessa forma, a desproporção entre os tamanhos e a liberdade do artista para imprimir a cor, “permite que cada pintor conserve sua personalidade e estilo próprio dentro da fidelidade com que reproduz os modelos” (Ibid.). Na obra a seguir, é perceptível a maior ênfase dada aos elementos andinos, tanto em relação à flora e fauna, como à peças de vestuário que eram utilizadas pelos próprios pintores. Em *Ecce Agnus Dei* - do latim, Eis o Cordeiro de Deus - produzida em 1663, o artista “introduz um anjo [...] com vestimenta típica das escolas andinas nesse caso. Mangas recolhidas com ricos broches e laços de renda fina cobrindo o antebraço. Saia dupla e calçado *à la romana*.” (Ibid., p. 73. Tradução livre). Gisbert considera essa atribuição de vestimenta a um personagem de traços europeus nas pinturas como uma “americanização” do personagem. Esse traço encontra-se presente em diversas telas de temáticas religiosas. A autora aponta, ainda, que dois são os elementos utilizados com maior recorrência para insinuar que um determinado personagem da obra representa um americano nativo à nobreza: o *uncu* (uma túnica com grafismos tradicionais - *tukapus* - pertencentes ao Inca) e uma espécie de bandana rodeada de plumas - *maskaypacha* -, de maneira que forme uma coroa (GISBERT, 1994).



“*Ecce Agnus Dei*” (1663). Fonte: “Colonial Art”. (Disponível em: <<https://colonialart.org/artworks/1846B>>. Acessado em: 25/11/2019).

A terceira e última tela do presente capítulo demonstra a atuação de Quispe Tito em sua fase final, visto que foi pintado um ano antes de sua morte:



“Retorno do Egito” (1680). Fonte: “Cosas”. (Disponível em: <https://cosas.pe/cultura/32625/pintura-cuzquena-un-recorrido-historico-en-el-mali/>). Acessado em: 15/11/2019).

Esse quadro, de nome *Retorno do Egito*, não se pode averiguar através da imagem acima, mas Gisbert e Mesa apontam que, em uma rama de árvore próxima do personagem masculino está presente a seguinte assinatura em letra inicial de estilo gótico: D. Diego Quispe Tito, año 1680” (GISBERT; MESA, 1962, p. 84. Tradução livre). Essa obra foi escolhida por explicitar traços específicos do trabalho do artista: afirmam os especialistas que “nenhum pintor de Cusco empequenece tanto seus personagens em relação à paisagem, como se atreve a fazer Quispe em seus últimos anos” (Ibid., p. 84. Tradução livre) . Os autores ainda comentam que o personagem principal da obra é a paisagem composta por elementos andinos; a “Sagrada Família”, no centro, de traços fenotipicamente brancos, é concebida como secundária por Diego. Essa inversão de perspectiva e autonomia do artista em relação às gravuras e telas já existentes sobre a temática

são notáveis. É possível inferir a leitura de que o pintor, já idoso, com carreira consolidada e posição de prestígio social alcançada, tenha expressado seu modo de pensar e ver a sociedade nesta pintura. A constatação foi realizada com base nas conclusões de que

Todo esse complexo [de igrejas, capelas e escolas de pintura] aponta a existência de uma sociedade que mantém suas estruturas mentais dentro de um esquema ocidental de renascimento-maneirismo-barroco-neoclássico, sendo o maneirismo e o barroco os momentos que permitem uma maior oportunidade ao desenvolvimento do esquema indígena subsistente. (GISBERT, 1994, p. 12. Tradução livre)

Em relação ao escrito a autora acrescenta que, desde as produções de Guamán Poma de Ayala, as pinturas, desenhos e redações expressaram em determinadas ocasiões espécies de protesto ante à realidade social do período. Se trata, então, da arte comprometida com certos ideais (Ibd., p. 12. Tradução livre).

3.2. Intermediando culturas

Pensar na atuação de Diego Quispe dentro da Escola Cusquenha é pensar neste enquanto um indivíduo que promove mediações culturais - sendo essa uma “identidade particularmente complexa e de contornos imprecisos” (QUEIJA, 1997, p. 38. Tradução livre). É, ainda, levar em conta que o pintor desenvolvia sua carreira artística em âmbitos distintos e com relativa fluidez. Parece adequada a apropriação dos escritos de Berta Ares Queija sobre mestiços peruanos para a elucidação da agência dinâmica de Quispe Tito. A autora aponta a posição intersticial ocupada por esses personagens, que manejam-se habitualmente em duas línguas, que “traduzem” um universo simbólico para o outro e que, por conta disso, transpassam determinadas fronteiras mentais. Todos esses fatores capacitam, de acordo com Berta Ares, a elaboração de mediações culturais e a criação de dinâmicos espaços intermediários (QUEIJA, 1997, p. 38). Tais ambientes são, evidentemente, espaços de destaques entre as comunidades indígenas como um todo. Os mediadores alcançam essa notoriedade - que concede privilégios dentro do ambiente colonial no qual estão inseridos - através da utilização de códigos dos colonizadores. É o que se pode atribuir à figura de Diego Quispe: o artista aprende e apropria-se das técnicas ocidentais de pintura mural e de cavalete; integra-se ao projeto colonizador ao decorar templos católicos e produzir obras que são peças fundamentais para o processo de combate às idolatrias e

evangelização; em suas produções, transforma - assim como outros pintores nativos - a arte ocidental em uma arte mestiça, inserindo atributos significativos para os indígenas da região - sejam eles traços paisagísticos ou peças do vestuário da nobreza Inca; por fim, aproveita-se dessa posição de certo privilégio dentro do sistema colonial para, em algumas ocasiões, expor seu modo de enxergar o contexto em que está inserido.

Almir Diniz de Carvalho Júnior escreve à respeito do conceito de “índios cristãos” na América Portuguesa e traz à tona perspectivas importantes que podem se encaixar na presente pesquisa. O autor contribui para que a ação de personagens como Quispe Tito não seja mais vista através de um viés eurocentrado que o coloca simplesmente como um indivíduo submisso e incapaz de racionalizar suas atitudes:

Antes de terem sucumbido física e simbolicamente, mesmo violentamente deslocados de seus complexos universos cosmológicos, esses personagens conseguiram criar espaços alternativos em que o campo da luta era mais refinado e encoberto. A identidade de índios cristãos por eles apropriada significou a resposta inovadora que deram ao projeto colonizador. Era uma forma de se apropriarem de seu destino. Ser cristão era uma decisão, ainda que por vezes forçada. No interior das suas práticas cotidianas, é possível encontrar uma série de ações que visavam à manutenção de seus espaços de “liberdade”. (JÚNIOR, 2013, p. 76-77)

Complementa essa discussão a categoria de “índio colonial”, cunhado por Karen Spalding (1972), que descreve o modo pelo qual os grupos indígenas se situavam diante da realidade colonial e a “agenciavam, afastando-se das suas origens pré-coloniais, ao mesmo tempo em que buscavam se diferenciar dos grupos sociais que emergiam diretamente do processo colonial, por meio da migração voluntária ou forçada.” (ARRUTI, 2013, p. 9).

É válido, por fim, reforçar o fato de Diego Quispe Tito era um expoente - e não uma exceção - de um grupo de artistas de origem indígena que realizavam essa função no Vice-Reino do Peru²⁰. Teresa Gisbert, ao refletir sobre a importância de se conhecer e trabalhar sobre a carreira artística de um pintor, ressalta que

destacar suas personalidades com a justiça que merecem, não indica que esquecemos que eles não são mais que expoente de seu meio e de seu tempo, e

²⁰ Tal afirmação pode, ainda, ser expandida para outros territórios da América de colonização espanhola; contudo, não é a proposta da presente escrita reforçar generalizações ou observações superficiais. Por isso, há a preocupação de se produzir uma análise localizada e com o aprofundamento possível para que não sejam estudadas trajetórias de diferentes indivíduos de maneira simplista. Sabe-se que as respostas e os posicionamentos adotados por indígenas em relação à colonização europeia sempre foram surpreendentemente diversas (GRUZINSKI, 2001, p. 283-284).

também de sua raça e sua classe. Importam porque expressam adequadamente a resposta da sociedade andina, aos desafios técnicos, ideológicos, sociais e formais da cultura ocidental, em uma resposta que implica um aporte nativo inconfundível (GISBERT, 1991, p. 109).

Através de breves biografias já produzidas sobre outros personagens provenientes da mesma localidade, bem como de suas obras, torna-se possibilitada a ampliação dos estudos sobre a trajetória de outros pintores, guardadas as suas devidas particularidades. No último capítulo, em que será explorada a obra de Tito, *O Juízo Final*, e as interpretações acerca da mesma, outras telas referentes à temática serão apresentadas para que se perceba as especificidades da obra do renomado pintor. Essa comparação será relevante, também, para que seja reconhecida a atuação de outros personagens da Escola Cusquenha de Arte.

3.3. A utilização dos pigmentos

A historiadora da arte Gabriela Siracusano escreve a partir de reflexões que construiu acerca dos aportes e relevâncias do estudo da produção artística no mundo colonial - mais especificamente sobre o uso de determinadas cores e pigmentos que os restauradores dos quadros destacavam. A autora centra sua obra entre os anos de 1650 e 1780 e analisa pinturas oriundas de três localidades, sendo essas o Altiplano de Jujuy, a Escola de Potosí e a Escola Cusquenha. No início de seu artigo, coloca a seguinte frase: “as cores são ‘aventuras ideológicas na história material e cultural do ocidente’” (MARIN in SIRACUSANO, 2001, p. 425. Tradução livre) e essa afirmação pode denotar o forte uso das políticas de imagem no quesito da doutrinação religiosa na América. Foi introduzido o assunto sobre as cores na introdução do presente trabalho, então a intenção, neste subcapítulo, é aprofundá-lo a partir da análise de uma bibliografia interdisciplinar. Astutamente, Siracusano aponta que, durante anos, apenas era dado ênfase à questão da originalidade dos desenhos dentro da produção artística latinoamericana em relação às gravuras europeias. Não deixando de destacar a importância desses estudos, reconhece que são fundamentais para que seja possível reconhecer práticas de evangelização e fenômenos de mestiçagem, resistência e negociação entre indígenas e espanhóis na confecção das pinturas. Contudo, a autora lembra que as gravuras que chegavam ao continente americano apenas possuíam as cores preta e branca. A partir desse fato, indaga:

Onde, pois, poderíamos encontrar uma fissura que permitiria liberar a imaginação e recuperar a experiência de práticas culturais nativas tão ricas como aquelas originadas no Velho Mundo, se não no fazer ligado durante anos ao manual e mecânico da arte de fazer as cores? (SIRACUSANO, 2001, p. 429. Tradução livre)

Assim, é feito um alerta para o quão valioso é, também, pensar na escolha das cores utilizadas como uma subversão da ordem e esforço para a preservação de uma memória visual das tradições andinas nas pinturas elaboradas pelos artistas nativos - se este for considerado um movimento de linguagem consciente.

À respeito das cores que faziam parte do repertório dos pintores do Vice-Reino do Peru, Gabriela destaca: a partir da análise algumas obras produzidas em regiões afastadas dos maiores centros artísticos, por exemplo, a cor azul esverdeada presente nas folhagens pintadas era fruto de uma mescla da cor azul índigo com resina. Essa informação específica permite que seja sustentada, por profissionais da química e da história da arte que trabalharam com a autora, a hipótese de que

Os pintores da área andina tiveram que se apossar em numerosas oportunidades da engenhosidade e da experimentação para suprir a dificultosa obtenção de pigmentos caros ou o acesso a uma leitura de tratados ou manuais, em casos de afastamento dos centros importantes de produção artística. (SIRACUSANO, 2001, p. 430. Tradução livre)

Nesse “fazer” as cores a partir de uma mistura, pode ser pensada a permanência da prática cultural indígena apontada pela autora. Essa não era, entretanto, a realidade que vivia Diego Quispe Tito. O personagem principal da presente pesquisa produziu seus trabalhos em localidades centrais, onde era provido de materiais e estrutura. Ao encontrar-se munido dos subsídios necessários para elaboração das pinturas²¹, a tarefa dos artistas era, então, avançar do estado do material químico-histórico (as tintas) à esfera da significação simbólica dessas práticas, depois de “rastrear o universo de saberes que esses usos implicavam dentro do contexto iberoamericano” (Ibid.).

A autora expõe uma série de estudos produzidos acerca da obtenção de pigmentos para quadros produzidos na Europa a partir de relatos escritos por químicos, artistas e boticários que utilizavam-se de fármacos, minerais e uma série de outros elementos para a produção de cores para obras de arte. Em relação ao âmbito artístico do Vice-Reino do Peru durante os séculos

²¹ Gabriela Siracusano aponta que esses subsídios se configuram em uma “grande rede que envolvia procedência, tecnologias e usos dos materiais” (SIRACUSANO, 2001, p. 430. Tradução livre).

XVII e XVIII, Siracusano conclui em seus escritos que a presença de determinadas cores nas imagens produzidas não foi somente uma operação estética. Envolve, desde a busca por matérias primas para criá-las até o seu uso em relação aos significados que a elas eram atribuídos desde a formação do *Tawantinsuyu*. Obtidas do reino mineral, animal ou vegetal, o lugar dos pigmentos nos diferentes sistemas de crenças e ritualidades foi destacado (ROMERO; SICACUSANO, 2011, p. 125). A extração de materiais e manipulação das tinturas era geralmente feita por indígenas, afinal eram designadas para essas as tarefas mais servis e mecânicas em todo o sistema colonial, não apenas nesse ofício. As autoras apontam que as cores chegavam às escolas e oficinas de pinturas em formatos de pó, pasta ou pedras, proporcionadas por agentes da Coroa ou pela própria aquisição dos artistas através das farmácias ou de algumas especiarias. Ainda relata que alguns pintores preparavam e criavam seus próprios pigmentos por conta da proximidade áreas de mineração (Ibid.). Sobre os materiais utilizados com mais frequência, Siracusano (2005) destaca os pós azuis, um carbonato básico que origina a cor branca, sulfeto de mercúrio que proporciona a tinta vermelha, acetato de cobre que produz a cor verde, insetos como a *cochinilla* que produzem a cor carmim, entre outros. A esses eram acrescentados bálsamos, azeites e cera, substâncias fundamentais para a produção das tintas²².

É de suma importância tratar, ainda, da utilização de pigmentos pensando na rede de significados ligados ao poder simbólico das imagens produzidas na América como parte do processo de evangelização (SARACUSANO, 2001, p. 438). Como já introduzido no primeiro capítulo, as cores eram utilizadas nos diversos âmbitos da sociedade andina - pré e pós chegada dos invasores ocidentais - como símbolo de distinção social, entre outras funções. Siracusano as coloca como agentes ativos e significantes, pois possibilitam o reconhecimento das formas de organizações sociais, políticas, econômicas e rituais. Relatos como os de Guamán Poma de Ayala auxiliam na compreensão do significado de determinadas tonalidades no mundo andino, quando apontam com nitidez as cores voltadas para as deidades, a nobreza e às classes subjugadas no *Tawantinsuyo* e em outras localidades americanas. Romero e Saracusano, em estudo que trata especificamente das cores utilizadas nos Andes, informam que cores provenientes de fenômenos

²² Para saber mais, ver: SIRACUSANO, Gabriela. *Colores en los Andes. Hacer, Saber y Poder*. Revista Nuevo Mundo Mundos Nuevos, 2005. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/nuevomundo/1079>>. Acessado em: 14/11/2019.

da natureza como o arco-íris, da luz do sol (amarelo) e que sejam oriundas dos movimentos das águas (azul) são relacionadas com a nobreza incaica e os deuses Incas. Em contrapartida, o restante das cores consideradas “normais” por Poma de Ayala, eram atribuídas ao restante da população. Nas obras de Quispe Tito trazidas à tona nesta pesquisa há a presença chamativa da tonalidade vermelha e também da cor verde, tanto na flora ilustrada, quanto nas vestes dos personagens pintados. Nas telas *Ascensão do Senhor* e *Ecce Agnus Dei* é possível perceber que os seres celestiais retratados utilizam vestimentas nas cores relacionadas com a natureza, ou seja, que a eles é atribuído certo valor social e religioso. Em *O Retorno do Egito*, a família é retratada com tinturas “naturais”, fator que pode ser atribuído à intenção de retratar os seus membros enquanto indivíduos comuns.

4. O Juízo Final

Os quadros que apresentam a cena do Juízo Final estão situados dentro das séries denominadas *Postrimerías*²³. Foi catalogada por estudiosos a existência de dezenove obras produzidas na região andina. Dessas, apenas uma - a pintura produzida por Quispe Tito - não se encontra em “*pueblos* de índios ou nas paróquias de índios das cidades de Potosí e Cusco, o que mostra claramente a quem estavam dirigidas” (GISBERT; MESA, 2010, p. 24). Essas pinturas foram largamente utilizadas no continente americano como instrumento de catequização e combate às idolatrias indígenas nos séculos XVII, XVIII e XIX. As cenas retratadas nessas séries são: a morte, o juízo, o inferno e a glória - e assim explica-se o valor didático atribuído à elas, posto que apresentava as consequências que enfrentariam aqueles e aquelas que descumprissem as ordens impostas pela Igreja Católica. José López de los Ríos, artista nativo atuante no território do Vice-Reino do Peru que atualmente pertence ao Estado Plurinacional da Bolívia, assinou uma série de pinturas sobre essa temáticas²⁴ durante a segunda metade do século XVII e escreveu em um documento:

[...] e houve notáveis mudanças e conversões de índios com a consideração de juízo e glória e penas dos condenados, que está tudo pintado pelas paredes desta igreja [de Carabuco, onde atuava] e capela e particularmente com as penas e castigos que no inferno tem os vícios e pecados dos índios (VEGA, 1948, p. 42-43. Tradução livre).

Don Guamán Poma de Ayala, ao discorrer sobre os índios pintores, se refere também à temática das *Postrimerías* dizendo: “e em cada igreja existe um juízo pintado [e] é mostrada a vinda do Senhor ao juízo, o céu e o mundo e as penas do inferno” (AYALA in GISBERT, 2004, p. 37. Tradução livre). O próprio Poma de Ayala foi autor de um dos primeiros desenhos produzidos na América sobre o tema, onde apresenta apenas o inferno representado na boca de *Leviathan*²⁵.

Gabriela Siracusano (2010), em estudo realizado sobre as *Postrimerías*, escreve acerca da utilização dessas para a evangelização adicionando o fato de que esse uso era combinado com sermões escritos, pois assim havia uma maior garantia de que as mensagens da Igreja seriam compreendidas de forma nítida. Esse era o maior temor dos evangelizadores, afinal, caso algum

²³ O termo *Postrimería*, do espanhol, pode ser definido como o último período ou a última etapa da vida de uma pessoa.

²⁴ Figura 3, em anexo.

²⁵ Figura 4, em anexo.

ensinamento da religiosidade católica fosse assimilado de maneira errônea pelos indígenas, poderia originar alguma forma de idolatria - ou seja, uma veneração pagã de um objeto ou imagem cristãos. Essa era apenas uma das maneiras de se praticar o suposto pecado da idolatria, visto que tudo o que não fosse estritamente seguido conforme os ensinamentos vindos do deus dos invasores, era considerado uma heresia. Siracusano expõe, então, a relação de necessidade mútua entre a imagem e a palavra, nesse caso. As obras da série, em si, geralmente possuem frases ou pequenos textos, mas aparentemente os agentes eclesiásticos sentiram a necessidade de escreverem os sermões como uma espécie de material de apoio educativo. A autora, após analisar uma série de produções que apresentavam a temática, percebe uma distinção entre os textos produzidos em letra romana e em escrita cursiva que acompanhavam as imagens. Conclui, ao dividi-las em dois grandes grupos, que as iconografias compostas pela primeira das formas citadas, “invocam as Sagradas Escrituras e as autoridades, eleição não casual se for levado em conta que essa tipografia remete às ideias de tradição e autoridade devido à sua origem monumental da Roma clássica” (SIRACUSANO, 2010, p. 78. Tradução livre) . Em relação ao formato cursivo, Gabriela coloca que os conteúdos da frase elaborada “ligavam toda a composição com o seu contexto de produção local [...], sua autoria, sua procedência e basicamente, sua função específica a respeito de seus espectadores” (Ibid.).

Dando ênfase às cenas do Juízo Final, observa-se que uma das estratégias visuais mais utilizadas pela Igreja nas práticas evangelizadoras se faz presente nessas telas: o fortalecimento da imagem da dualidade. “A luta entre o bem e o mal, entre o verdadeiro e o falso, e uma mensagem ancorada na relação pecado-castigo, se manifestaram [...] para levar a cabo o que Serge Gruzinski denominou ‘a colonização do imaginário’” (ROMERO; SIRACUSANO, 2011, p. 115). É de suma importância que sejam evidenciados todos os âmbitos em que a colonialidade agiu sob a população nativa, sendo um desses as suas mentes. Desse modo, para que essa domínio psíquico obtivesse êxito, era atribuída uma figura demoníaca a toda e qualquer prática ritual e objeto de culto indígena - discussão que será aprofundada no subcapítulo a seguir. Em obras produzidas à respeito da temática, era comum que, na sessão em que está retratado o Inferno, indígenas fossem ilustrados realizando algum tipo de dança ancestral ou qualquer outro tipo de prática idolátrica dentro da boca de *Leviathan*. Romero e Siracusano (2011) dissertam

sobre o duplo caráter das imagens das *Postrimerías* no geral, dando ênfase àquelas que abordam o Juízo Final. Apontam, então, que a primeira das faces é a da função representativa - que remete à mensagem que se deseja transmitir - e a segunda é de caráter reflexivo - efeito que parece ser mais duradouro que o impacto instantâneo de olhar para a obra por alguns minutos. Provocar reflexão diz respeito a um movimento para que determinada ideia perdure nos pensamentos de cada consumidor dessa iconografia.

4.1. Combate às práticas idolátricas

É possível concluir, através de consultas à diversas produções que tratam das experiências americanas, que houve, nos territórios dominados pela Coroa Espanhola, a utilização de políticas visuais tanto para a catequização, quanto para a extirpação das denominadas idolatrias indígenas. Examinando as diretrizes do Concílio de Trento – voltado para toda a América - e do III Concílio de Lima – direcionado ao Vice-Reino do Peru -, junto das análises de Serge Gruzinski, pode-se inferir que a Igreja entrou em uma verdadeira guerra²⁶ ao iniciar uma produção em massa de imagens que cultuassem o catolicismo com a intenção de suprimir as representações sagradas produzidas e cultuadas pelos povos nativos da América. Conforme aponta o autor, os ocidentais convenciam-se de que os indígenas vivem imersos num universo de representações idolátricas e, por conta disso, produzia-se uma quantidade massiva de pinturas cristãs para combater os seus ídolos, sendo essas as “imagens verdadeiras” em combate com as “imagens falsas” (GRUZINSKI, 2006, p. 74) criadas por eles.

As telas das *Postrimerías* apresentam, a partir da perspectiva de que os pecados cometidos no plano terrestre serão julgados no Juízo Final, dois horizontes opostos: para quem segue os ensinamentos do catolicismo, o céu, a salvação da alma; aos idólatras e às pessoas que cometem demais pecados, o inferno, o castigo. Siracusano defende que, para que fosse efetiva a mensagem transmitida por essas séries, contava-se com o abalo que essas pudessem provocar. A autora sugere que havia “uma maior confiança no impacto de certas imagens mentais do que nas imagens mesmas” (SIRACUSANO, 2010, p. 81. Tradução livre). O tema que alcançava com

²⁶ Sobre a temática, ver: GRUZINSKI, Serge. A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019). Tradução de Rosa Freire D’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

maior eficácia essa finalidade era o Inferno, afinal retratava um mundo em chamas, um fogo feroz e pessoas aterrorizadas pela situação. Dessa maneira, é possível depreender que a arte - complementada por sermões, no caso das *Postrimerías* - foi um importante instrumento para a criação de tais imagens mentais na população nativa, cujos imaginários e comportamentos eram alvo dessas produções iconográficas. Em *História Natural y Moral de las Índias*, escrito em 1589 pelo jesuíta José de Acosta, o evangelizador procura catalogar e explicar as formas de idolatrias praticadas pelos indígenas - que são a causa, o início e o fim de todos os males, de acordo com o mesmo. Constata que existem dois grandes grupos nos quais podem ser separadas tais práticas: um deles é o culto de elementos naturais e, o outro, é a devoção pela imaginação ou por objetos fabricados por humanos.

A primeira dessas se parte em dois: porque ou a coisa que se adora é geral como sol, lua, terra, elementos; ou é particular como tal rio, fonte ou árvore ou monte, e quando não por sua espécie mas em particular são adoradas essas coisas: esse gênero de idolatria foi utilizado no Peru em grande excesso e se chama propriamente *huaca*. O segundo gênero de idolatria, que pertence a invenção ou ficção humana, tem também outras duas diferenças: uma, do que consiste em pura arte e invenção humana como é adorar ídolos ou estátuas de pau, ou de pedra ou de ouro [...]. Outra diferença é do que realmente foi e é algo, mas não finge o idólatra que o adora: como os mortos ou coisas suas que, por vaidade e bajulação, adoram os homens. (ACOSTA, 2008, p. 153)

Por mais que tenha sido empreendido um esforço sem medidas para que os cultos e práticas ancestrais indígenas fossem abolidos, sabe-se que a conquista plena desse objetivo era impossível. Siracusano apresenta relatos redigidos por membros da Coroa atuantes no Vice-Reino do Peru que denunciavam os nativos que veneravam as imagens cristãs em capelas e igrejas, mas em ambiente privado, seguiam cultuando seus próprios deuses e deusas. Esse culto às divindades andinas também estava presente na ação, realizada exclusivamente por indígenas, de extração de minerais e pós provenientes de montanhas para a produção de tintas a serem utilizadas nas escolas de arte da região. Cada um dos procedimentos de criação de pigmentos se ligava à “práticas nativas de curaço do corpo e da alma” (SIRACUSANO, 2005, p. 308), visto que a utilização das cores era um elemento fundamental no mundo dos Andes. A autora coloca que, em ocasiões paradoxais como essas, em que espanhóis intentavam extirpar práticas idolátricas ao mesmo tempo que necessitavam do trabalho desses indivíduos na produção de

pinturas para evangelização, era estabelecida uma negociação. Acredita-se que era realizada uma “vista grossa” sobre as heresias domésticas praticadas por eles.

4.2. A pintura de Quispe Tito

A tela do Juízo Final foi escolhida como obra principal da presente pesquisa pois, em relação às outras três imagens apresentadas no capítulo anterior, essa personifica a presença fundamental dos indígenas para o funcionamento da sociedade colonial como um todo. Nas outras pinturas, estão presentes elementos andinos como flora, fauna e vestimenta, mas são personagens de traços europeus que as utilizam²⁷. Esta, em relação às outras obras da carreira de Quispe, parece ser fortemente voltada para a representação da situação social dos Andes. É possível que isso se deva à longa trajetória que o artista já havia construído e pela consolidação da sua posição dentro dos espaços religiosos e de administração do Vice-Reino; adiciona-se isso ao maior tempo de experiência e vivência dentro do sistema de colônia. A obra foi produzida no Convento de São Francisco de Cusco e atualmente encontra-se no mesmo local. É interessante notar que, considerando a categorização criada por Gabriela Saracusanu sobre as formas de escrita presentes na obra, o artista imprime as frases na imagem em letra romana e cursiva. Sendo assim, pode-se inferir que Diego, ao mesmo tempo que utiliza-se das ideias de tradição e autoridade da Roma clássica, conecta-se com o contexto de produção local. O caráter didático e doutrinário da pintura é bastante nítido, visto que as três partes que a compõem - a zona superior, celestial, a central, que remete à morte e ao juízo, e a inferior, que apresenta o inferno - são minuciosamente ilustradas:

²⁷ O pintor não foi o primeiro artista a inserir nativos nas representações sobre as *Postrimerías*: essa ação já havia sido feita por outros indivíduos como Poma de Ayala, por exemplo.



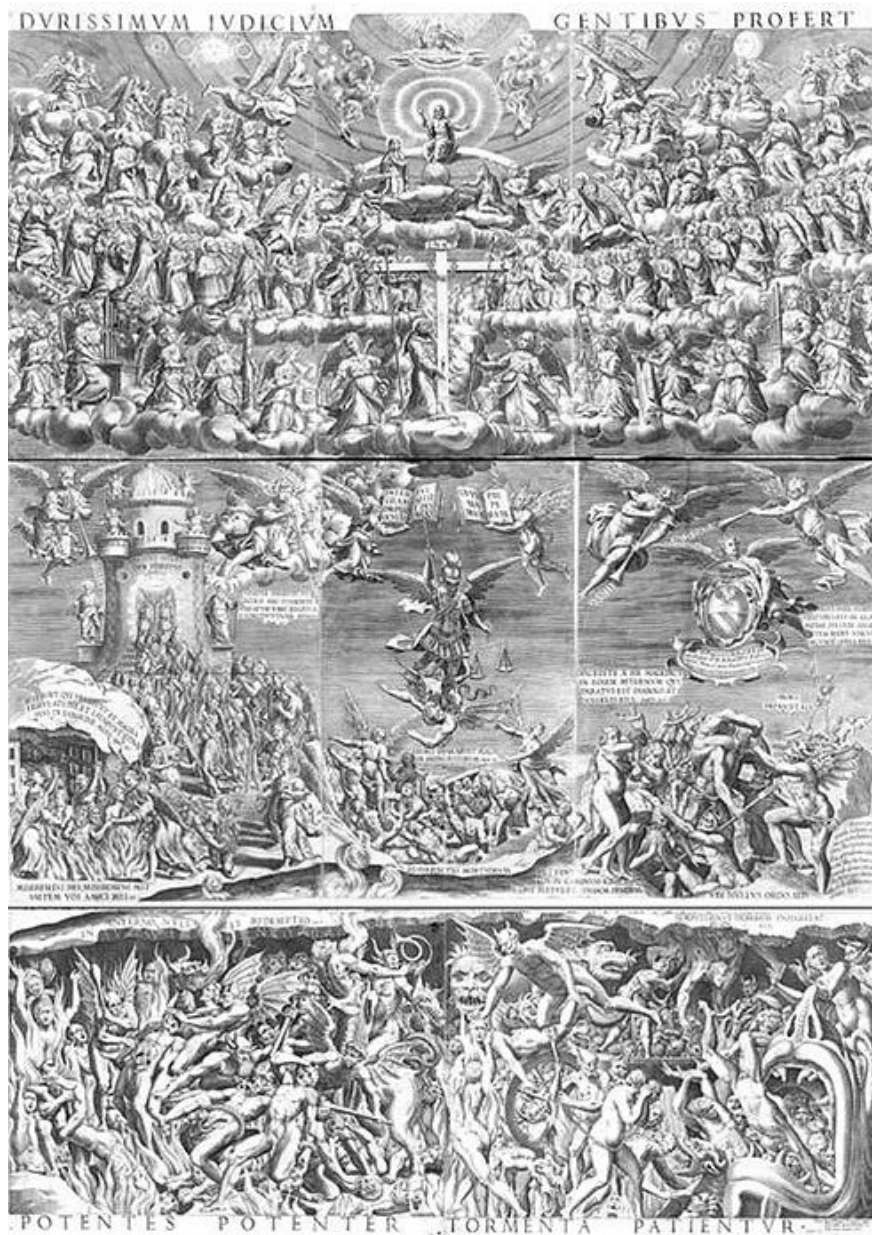
O Juízo Final (1675). Fonte: “HACER” (Disponível em: <<https://www.hacer.com.br/julgamento->>. Acessado em: 29/11/2019)

Na parte de baixo, um ambiente de dores e sofrimentos é figurado. Pode ser percebido um forte apelo à torturas e ao fogo presentes em toda a extensão do Inferno. Entre esse e a zona intermediária, onde os indivíduos passam por um julgamento, há uma faixa que, em letras romanas, expõe uma lamúria: “Ai de nós! Para que pecamos? Já não há remédio algum no inferno, onde não vemos nenhuma ordem, mas apenas uma eterna confusão.” (Tradução livre). No purgatório ou juízo é, então, retratada uma disputa entre o bem e o mal. Uma oposição espacial entre anjos e demônios que seguram livros no centro da imagem é representada; esses indicam os caminhos para as pessoas que merecem alcançar o céu através da subida pela torre à esquerda e para quem deve pagar pelos pecados cometidos durante a vida, à direita. Na zona celestial é apresentada uma hierarquização dos indivíduos que conseguem alcançá-la, que organiza-se de acordo com o grau de importância religiosa e social dos seres. Anjos são pintados no primeiro nível, seguidos pelos santos e santas no segundo e pela corte celestial no terceiro grau.

Teresa Gisbert e José de Mesa discorrem acerca da composição de Diego Quispe e apontam a habilidade do artista na apresentação de uma continuidade espacial entre as três seções da pintura. Elogiam, também, as transições realizadas entre as cores de fundo e o rigoroso domínio da perspectiva em todos os seus personagens, proporcionando uma fácil percepção do

que se passa em cada uma das complexas cenas da tela do Juízo Final. Ao mesmo tempo que os trechos mantêm a sua independência narrativa, todos eles “se percebem dentro de um só conjunto e como de parte uma mesma ideia, demonstrando um verdadeiro domínio da composição barroca” (GISBERT; MESA, 2010, p. 28. Tradução livre). Por fim, os autores observam que o artista cusquenho, ao servir-se de uma paleta cromática excepcional, tanto nos claros como nos escuros, faz o uso das técnicas flamengas que foram habituais em suas obras anteriores (Ibid.).

Ramón Mujica Pinilla, ao valer-se dos estudos pioneiros como o de Gisbert, aprofunda suas pesquisas na busca pela gravura que pode ter servido de molde para Diego Quispe Tito e outros artistas andinos produzirem as suas leituras sobre o Juízo Final. O professor elabora a hipótese de que a seguinte fonte gráfica pode ter baseado os trabalhos desenvolvidos no continente americano.



Juízo Final de Philippe Thomassin (1606). Fonte: "HACER" (Disponível em: <<https://www.hacer.com.br/julgamento->>. Acessado em: 02/12/2019).

Embora Diego faça o uso da mesma perspectiva vertical que a figura apresenta, não resulta dificultosa a percepção de que o pintor modificou-a para inserir seus traços. A cena retratada por ele se mostra mais viva e aberta - devido também ao habilidoso manejo das cores e luzes pelo artista - e coloca as figuras principais de maneira mais destacada. Ainda, adiciona outros elementos, aos quais será dada ênfase no subcapítulo a seguir. Gisbert e Mesa concluem que,

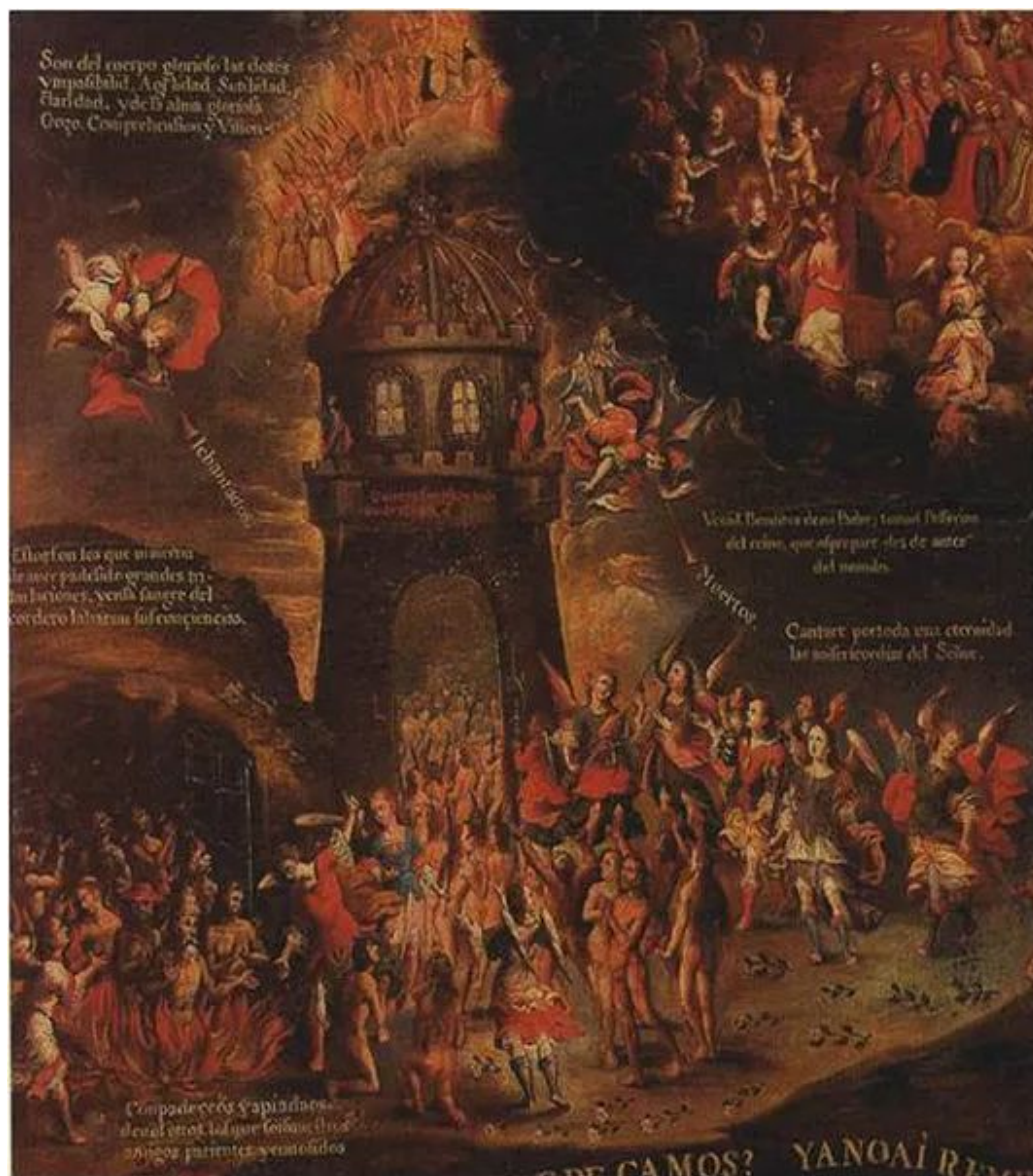
devido às características tão singulares e sobressalentes da obra de Quispe, essa provavelmente seja a melhor das pinturas sobre o Juízo Final produzidas na América.

4.3. Inserções e reinterpretação de códigos iconográficos

Para iniciar a discussão de um dos tópicos mais importantes da presente pesquisa - visto que explicita os elementos criados e adicionados por Quispe Tito na fonte principal dessa investigação - será apontada a incorporação da assinatura do autor na obra. A tela possui o comprimento de 582cm e a altura de 280cm, sendo assim, foi possível que pesquisadoras e pesquisadores tivessem a possibilidade de visualizá-la e encontrar detalhes que são de grande relevância não só para o estudo da história da arte, mas também da história indígena. O artista fez questão de colocar o título de “Don” antes do nome e, ao final, a denominação “Inga” (Inca), para destacar a sua origem nobre. Ao realizar a pintura, aproveita o espaço para reforçar o fato de possuir essa ascendência, afinal, não era um “indígena comum” dentro da sociedade colonial, exercia atividades para a Coroa e a Igreja e reivindicava um reconhecimento por conta disso. Centímetros abaixo de sua assinatura, há um indígena retratado na obra. Situado na zona central, passando pelo processo de juízo junto de um Papa e um cardeal (GISBERT; MESA, 2010, p. 27), é possível perceber a existência de um personagem com traços americanos portando atributos que atestam sua distinção social - *llautu* e *mascaipacha*²⁸. O primeiro item pode ser associado a uma bandana que porta as cores do *Tawantinsuyu* e o segundo, como um broche metálico que pode sustentar plumas. Os dois objetos fazem parte da configuração de uma espécie de coroa que o chefe político e religioso Inca utilizava como símbolo de seu poder. O nativo, dentro da imagem produzida por Diego Quispe encontra-se ajoelhado, orando. Dadas as dimensões do quadro em relação ao tamanho que ele pode ser aqui apresentado, torna-se dificultada a percepção dos aspectos citados. Sendo assim, é relevante atentar para o que os especialistas na temática apontam: “é um índio de meia idade, tem o cabelo escuro, [...], nariz reto, olhos grandes e boca

²⁸ O Museu da América, situado em Madri, tem em seu acervo uma peça em que é identificada a figura do *Inca Viracocha*, oitavo imperador que, ao subir ao trono adotou o nome do mais destacado deus andino, portando *llautu* e *mascaipacha*. Em anexo, figura 6 para ilustrar a forma de utilização dos atributos.

final. O acessório na cabeça confirma a ascendência incaica do retratado.” (GISBERT; MESA, 1962, p. 81. Tradução livre).



Parte recortada de *O Juízo Final* (1675). Fonte: “HACER” (Disponível em: <<https://www.hacer.com.br/julgamento->>. Acessado em: 29/11/2019)

Há, ainda, um amplo debate sobre Diego Quispe ter retratado a si mesmo na obra ou aquele ser apenas a imagem de um indígena sem identidade específica atribuída. Gisbert e Mesa são partidários de o artista tenha se colocado na pintura, ainda que ressaltem não saber

se a intenção de Diego Quispe Tito era simplesmente introduzir o mundo indígena dentro da temática do “Juízo Final”, ou colocar seu autorretrato como descendente da dinastia incaica. A introdução de um Inca de forma isolada na obra é muito estranha, visto que não existe nenhuma outra referência a essa temática no resto da tela (GISBERT; MESA, 2010, p. 41, nota 21. Tradução livre).

Se Diego inseriu ou não um retrato de si, deve ser levado em conta o fato de que o autor aproveitou-se do espaço que ocupava para manifestar-se. Sob qualquer hipótese, é relevante esmiuçar cada uma delas. Trabalhando com a ideia de que Quispe Tito tenha estampado um indivíduo qualquer no purgatório, é importante recordar que o pintor inseriu títulos e nomenclaturas à sua assinatura, o que denota a utilização deste quadro de amplo uso para reforçar sua posição social dentro do Vice-Reino. Ademais, essa tela, junto de outras que tratam da mesma temática e inserem nativos na cena, parece decididamente querer

refletir a situação social que se vive nos Andes, o indígena era uma parte absolutamente indispensável dentro da sociedade do Vice-Reino, razão pela qual não se podia excluí-lo de uma temática de divulgação massiva tão importante como o “Juízo Final”, e que segundo os preceitos cristãos abarca toda a humanidade (GISBERT; MESA, 2010, p. 27).

Caso o artista tenha colocado uma figura para fazer referência à si, reforça a argumentação de que tenha tirado proveito da situação de intermediário cultural que exercia e que permitia uma espécie de liberdade. Ilustrar-se junto de cardeais ou do Papa denota a intenção de atribuir certa notoriedade a si dentro da sociedade em que vivia. Como também denotaria a importância dos indígenas dentro do processo de ocidentalização que atravessava a região mesmo se não impusesse à figura uma identidade. Somados os argumentos provenientes de especialistas e subtraídas controvérsias, é fato que dessa imagem é possível depreender que Quispe Tito retratou um indígena que estava passando pelo processo de julgamento após ter falecido. O personagem estava em uma posição que poderia ter sido ocupada por outro de ascendência europeia. Nesta pintura não foram colocados nativos dentro da boca de *Leviathan* praticando ritos idolátricos ou sofrendo torturas e ardendo em chamas para pagar pelos pecados cometidos. Ao contrário, o indivíduo - seja o próprio Diego Quispe ou não - está ladeado por figuras de relevância, aguardando seu Juízo, como um sujeito espanhol poderia estar. Acrescenta-se o questionamento: essa cena, além dos atributos já expostos, pode ainda transmitir um breve horizonte de anseio por igualdade? Diego desenvolve progressivamente a sua inserção nas obras

e isso é perceptível se as pinturas aqui expostas forem revistas. Colocando um simples pássaro portando uma faixa com seu nome, inserindo a flora e fauna com as quais está habituado a conviver, imprimindo a sua cosmovisão ao diminuir os personagens em relação à paisagem e podendo ter retratado a si próprio na série das *Postrimerías*, transparece que, no processo de ir adquirindo prestígio e segurança dentro do espaço social que ocupava, foi ousando e se manifestando com as táticas e técnicas das quais poderia servir-se.

Por conta da sua originalidade e capacidade de reelaborar práticas, Diego Quispe Tito contribuiu para a formação de um novo movimento artístico a partir da fusão de algumas técnicas e significados andinos e europeus. Foi um pintor dissidente se visto através da perspectiva de que não era a intenção da Coroa espanhola possibilitar a criação de novas formas de arte na América, mas sim reproduzir fielmente as obras religiosas ocidentais. O que ocorreu, no continente americano, não foi a destruição de algumas culturas em prol do estabelecimento de outras; foram adaptações exercidas por nativos e ocidentais que entraram em contato e conformaram essas novas formas de se relacionar. Diego representa a ação de um grupo que apropriou-se “dos símbolos e dos discursos dos brancos para buscar um espaço próprio no Novo Mundo que pouco a pouco se esboçava” (MONTEIRO, 2001, p. 76). Guillaume Boccara trabalha o conceito de *middle ground* cunhado por Richard White (1991) e seus escritos vão ao encontro com a explanação que está sendo aqui construída. Pensando as situações intermediárias dentro da complexa trama da sociedade colonial e na criação de culturas comuns, o autor defende que é necessário “sair do enfoque tradicional e sem dúvidas redutor do encontro [...] em termos de uma simples confrontação entre dois blocos monolíticos, os índios por um lado e os colonizadores por outro” (BOCCARA, 2003, p. 16. Tradução livre). Dessa forma, torna-se possível o estudo das interações que possibilitaram a formação de novos espaços e de novas instituições de comunicação, assim como a definição de novas pautas comportamentais, conforme disserta Boccara.

5. Considerações finais

Michel de Certeau, em *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*, oferece explicações acerca de algumas maneiras de pensar a vida corriqueira, seus atores e suas ações. Essa é uma obra fecunda, uma vez que os conceitos e as considerações presentes nela podem ser aplicados em diversas análises, inclusive em estudos combinados entre história indígena e história cultural. As perspectivas propostas na obra possibilitam a percepção de processos que podem parecer triviais se observados de forma isolada, mas que se pretendem movimentos astutos - as “artes de fazer” - em busca de pequenas liberdades e de deslocamentos das fronteiras de dominação. A partir dessa tática, objetos e códigos vão sendo alterados sem que o órgão ou os agentes controladores percebam a magnitude destes feitos à longo prazo. Dessa forma, o “homem ordinário”, vai estabelecendo novas apropriações e novas formas de atuar do espaço em que transita. Certeau acredita nas “possibilidades de a multidão anônima abrir o próprio caminho no uso dos produtos impostos pelas políticas culturais, numa liberdade em que, cada um, procura viver, do melhor modo possível, a ordem social e a violência das coisas” (DURAN, 2017, p. 124). As ações do sujeito comum, suas formas de se estabelecer nos interstícios de uma nova ordem demonstram que ele foi sujeito de seu próprio destino (JÚNIOR, 2013) ao reinventar-se a partir do enquadramento em uma lógica distinta da qual estava habituado a vivenciar.

Tendo essas ponderações em vista, mostra-se realizável a investigação de Diego Quispe enquanto um personagem que conseguiu criar espaços alternativos para atuar em prol da preservação da sua identidade étnica e da sua forma de expressão em um campo da luta mais refinado e encoberto (JÚNIOR, 2013). A partir da percepção de que se pode aplicar o conceito de “homem ordinário” ao artista em relação à sua atuação dentro da Escola Cusquenha de Arte - e, mais que isso, dentro de espaços dos colonizadores - possibilidades mais amplas de estudo se abrem. Considerando Diego o expoente de um grupo e não um caso excepcional, é possível estender a análise para a coletividade de indígenas que teve acesso a espaços de poder através da pintura e, assim, pode evidenciar com mais ênfase o complexo jogo no qual esses atores estavam

envolvidos. Artistas como Basílio Pacheco, Basílio de Santa Cruz Pumacallao e Marcos Zapata²⁹, por exemplo, podem ser elencados em uma pesquisa que examine as suas trajetórias e as aborde as congruências e as dissonâncias das suas atuações em relação aos seus “esquemas de atuações e manipulações técnicas” (CERTEAU, 1994, p. 109). Através desse estudo seria possível ampliar o que se tentou realizar na presente escrita, sendo ela uma breve contribuição para que a dicotomia entre eventos que denotam resistência ou submissões que são interpretadas como colaboracionismo seja contestada. O período colonial e seus personagens são amplamente mais complexos que essas duas classificações e pesquisadoras e pesquisadores que se dediquem a essa temporalidades devem também estar atentos aos processos de etnogênese e de inovação cultural, sendo esses produtos da agência indígena sobre o curso de suas próprias vidas. Partindo da produção de Karen Spalding, que julgou necessária a criação da categoria de “índio colonial” (1972) para dar conta do contexto no qual seu estudo estava inserido, pode ser articulada a noção de que ao conceito de “homem ordinário” deve-se adicionar, da mesma forma, a adjetivação de “colonial”, para que o estudo seja situado e para possibilitar uma abordagem mais aprofundada do sistema em que Diego Quispe Tito estava envolto.

A escolha de tal problema de pesquisa como fio condutor, que tangencia a escrita construída, foi realizada por conta desse questionamento permitir uma abertura de margens para que fossem tratados alguns dos processos que atravessaram a experiência e ações de Quispe Tito. Deste modo, pôde ser evitado o desenvolvimento de um estudo demasiadamente específico à sua personalidade e seus feitos individuais. Há a intenção de que essa análise sirva como uma breve contribuição às produções historiográficas da temática indígena por ter aplicado conceitos em voga em tais estudos, e, ainda, munir-se de pesquisas provenientes da Antropologia e da História da Arte. Ainda, tal escrita vem de encontro com movimento sólido de renovação das maneiras de interpretação do passado colonial a partir de métodos interdisciplinares. Dessa forma, explicita-se a impossibilidade de estudo da história dos povos indígenas afastadas da história dos espanhóis na América. Pensar as dinâmicas de relações e trocas entre esses dois grandes grupos é interseccionar essas narrativas.

²⁹ Para saber mais sobre os pintores, ver: GISBERT, Teresa; MESA, Jose de. *História de la pintura cuzqueña*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1962.

Por fim, é válido salientar o que a presente pesquisa apresenta e reforça: a imposição da fé cristã fez parte de um projeto de Estado para que a colonização de parte do continente fosse efetivada. Desde o século XVI a Igreja Católica trabalhou como um braço da Coroa espanhola pois, como já exposto, não era suficiente a tentativa de controle dos sistemas e dos corpos nativos, era necessário buscar controlar também as práticas e os imaginários. No século XXI é possível perceber os fortes reflexos desse empreendimento colonial: em estudo sobre as religiões predominantes na América Latina, o antropólogo Ari Pedro Oro aponta³⁰ um senso em que a porcentagem de católicos e católicas no Peru é de 88%. No Estado Plurinacional da Bolívia, região que fazia parte do Vice-Reino peruano, 93% da população considera-se católica. O uso dessa religião se mostrou uma arma poderosa nos períodos coloniais e ainda pode ser assim considerada. No dia 10 de novembro de 2019, o indígena Evo Morales foi forçado pelas Forças Armadas a renunciar ao cargo que ocupava na presidência da Bolívia. Setores radicalizados de oposição à Morales queimaram, nas ruas, bandeiras *whipala* - símbolo da resistência indígena³¹ - enquanto carregavam outras estampando as cores da bandeira do país e imagens cristãs³². Após a saída de Evo Morales, o líder dos comitês cívicos de Santa Cruz, Luis Fernando Camacho, estendeu a bandeira boliviana no chão do palácio do Governo, junto de uma Bíblia. No lado de fora da instituição, um dos seguidores de Camacho exclamava à imprensa: “A Bíblia voltou a entrar no palácio. A *Pachamama* não voltará jamais”.

Esse episódio, tal como outros ocorridos neste continente, explicita a necessidade de que os estudos sobre a história da América latina sejam, além de interdisciplinares, atentos às continuidades e rupturas em relação à dominação colonial exercida pelos países europeus.

³⁰ Para saber mais, ver: ORO, Ari Pedro. *Religião, Coesão Social e Sistema Político na América Latina*. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2008.

³¹ As cores da bandeira “representam, por exemplo, o verde da produção agrícola, o violeta do poder comunitário ou o vermelho da terra — foi consagrada como símbolo oficial da Bolívia durante o primeiro mandato de Evo Morales, entre 2006 e 2009”. Fonte: El País. (Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/12/internacional/1573524533_320421.html>. Acessado em: 16/12/2019).

³² Figura 6 em anexo.

6. Anexos



Figura 1: “Pintura anônima existente no Museu Nacional de Arte de La Paz em que se identifica a Maria com o Cerro de Potosí, ao pé o Rei Felipe V. Na parte baixa do cerro o Inca. Quadro finalizado em 1720.” (GISBERT, 1994, p. 34). (Disponível em:



Figura 2: Pintura que pode ilustrar a série pictórica *Los Angeles de Calamarca*. “Estes anjos andinos refletem uma sensibilidade mais tranquila, mais idílica, distinta do dramatismo do barroco espanhol” (VEGA, 2004, p. 153), embora mantenham o conceito católico das hierarquias religiosas. (Disponível em: <<http://www.jeanmoust.com/categories/eccentricities-travel-and-archaeology/anonymous-19th-century-peruvian-painter-of-the-cuzco-school-second-of-a-pair/item-1246769>>. Acessado em: 11/11/2019)



Figura 3: Inferno pintado por José López de los Ríos (1684). (ROMERO; SIRACUSANO, 2011, p. 117)



Figura 4: Infierno de Guaman Poma de Ayala em *El Primer Nueva Cronica y Buen Gobierno*. (GISBERT; MESA, 2011, p. 19)



Figura 5: Representação de *Viracocha* portando *llautu* e *mascaipacha*. Estima-se que tenha sido produzido entre os anos de 1400 a 1532. Encontra-se atualmente no Museu da América, de Madri. Fonte: Ministério da Cultura e do Esporte do Governo da Espanha. (Disponível em: <<http://www.culturaydeporte.gob.es/museodeamerica/coleccion/seleccion-de-piezas2/arqueolog-a/viracocha.html>>. Acessado em: 02/12/2019).



Figura 6: “Imagem de Jesus Cristo pregada em uma bandeira boliviana em La Paz”. Fonte: El País. (Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/12/internacional/1573524533_320421.html>. Acessado em: 16/12/2019).

7. Referências bibliográficas

- ACOSTA, José de. *História Natural y Moral de las Índias*. Madri: Conselho Superior de Investigações Científicas, 2008 [1589]. Edição crítica de Fermín del Pino-Díaz.
- ALMEIDA, Maria Celestino de. *Metamorfoses indígenas*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.
- ARES QUEIJA, Berta. In: GRUZINSKI, Serge; QUEIJA, Berta Artes (Coords.). *Entre dos Mundos: Fronteras Culturales y Agentes Mediadores*. Sevilla, 1997, pp. 37-59.
- ARRUTI, José Maurício. *John Monteiro e o projeto ampliado de história indígena: Apresentação do Dossiê História e Índios*. História Social, n. 25, julho/dezembro 2013.
- BOCCARA, Guillaume. “Fronteras, mestizajes y etnogénesis en las Américas”. In: MANDRINI, Raul J.; PAZ, Carlos D. (Orgs.). *Las fronteras hispanocriollas del mundo indígena latinoamericano en los siglos XVIII-XIX. Un estudio comparativo*. Tandil/IEHS, 2003. Pp. 63-93.
- BOËCHAT, Melissa G.; CORNELSEN, Elcio. *Guamán Poma e a experiência religiosa de dois universos*. Ipotesi, Juiz de Fora, v.16, n.2, p. 283-290, jul./dez. 2012
- BOZA, Mariano Felipe Paz Soldán. “Panorama de la pintura virreinal peruana: Escuela Limeña”. In: In: VERA, Norma Campos (Org.). *Barroco Andino: Memoria del I Encuentro Internacional*. La Paz: Artes Graficas Sagitario, 2003.
- CORDIVIOLA, Alfredo. *A admonição perpétua: representações do inferno nos tempos coloniais*. Revista Investigações Vol. 27, nº 1, Janeiro/2014.
- CASSIANO, Samuel José; VARELLA, Alexandre Camera. *Guaman Poma de Ayala e a ideia de uma nobreza indígena de linhagem legítima e cristã para o vice-reino do Peru no século XVII*. Natal: XXVII Simpósio Nacional de História (ANPUH), 2013.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano - artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DURAN, *Ensaio sobre a contribuição de Michel de Certeau à pesquisa em formação de professores e o trabalho docente*. Revista Educação & Linguagem, ano 10, nº 15, jan/jun 2017, pp. 117-137.
- FELIPPE, Guilherme Galhegos; SANTOS, Maria Cristina dos. *Debates sobre a questão indígena: histórias, contatos e saberes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2018.

GAJÍAS DE LA VEGA, Fernando. “Barroco y Nacionalismo Inca”. In: VERA, Norma Campos (Org.). *Barroco y fuentes de la diversidad*. La Paz: Artes Graficas Sagitario, 2004.

GISBERT, Teresa. “El cielo y el infierno en el mundo virreinal Sur Andino”. In: VERA, Norma Campos (Org.). *Barroco y fuentes de la diversidad*. La Paz: Artes Graficas Sagitario, 2004.

_____, Teresa; MESA, José de. *Historia de la pintura cuzqueña*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1962.

_____, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Editora Gisbert y Cia., 1994.

_____, Teresa; MESA, Andrés de. *Los grabados, el “Juicio Final” y la idolatría indígena en el mundo andino*. Bolivia: Entre cielos e infiernos, p. 17-42, 2010.

GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)*. Tradução de Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

IBÁÑEZ, Manuel Antonio Lizárraga. *Los queros coloniales y el imaginario clásico y renascentista*. Tese de Doutorado apresentada na Universidade do Chile, 2010.

JÚNIOR, Almir Diniz de Carvalho. *Índios cristãos no cotidiano das colônias do Norte (séculos XVII e XVIII)*. REVISTA DE HISTÓRIA SÃO PAULO, Nº 168, p. 69-99, janeiro/junho 2013.

KUON, Rossana; MAIER, Marta; SIRACUSANO, Gabriela. *Colores para el milagro. Una aproximación interdisciplinaria al estudio de pigmentos en un caso singular de la iconografía colonial andina*. Barcelona, II Congreso del Grupo Español del IIC, 2005.

LAMERAIN, Constanza López. *El III Concílio de Lima y la conformación de una normativa evangelizadora para la provincia eclesiástica del Perú*. Intus-Legere Historia / issn 0718-5456 / Año 2011, Vol. 5, Nº 2; pp. 51-68.

MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Editora Gedisa, 2005.

MONTEIRO, John Manuel. *Tupis, tapuias e historiadores. Estudos de História Indígena e do Indigenismo*. Tese de Livre Docência Unicamp, 2001.

_____, John Manuel. Armas e armadilhas: história e resistência dos índios. In: *A Outra Margem do Ocidente*. Adauto Novaes (Org). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PALERMO, Zulma (Org.). *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Del Signo, 2009.

PINILLA, Ramón Mujica. “El arte y los sermones”. In: *El barroco peruano*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 2002. Pp .222-257.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

ROMERO, Augustina Rodríguez; SIRACUSANO, Gabriela. *La iconografía de Las Postrimerías: una propuesta de investigación interdisciplinaria*. Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 114-128.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENDES, José Manuel (Org). Demodiversidade: imaginar novas possibilidades democráticas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

SANTOS, Wagner Geminiano dos. *MICHEL DE CERTEAU: a História como campo de invenção de novos cotidianos historiográficos*, 2013.

SIRACUSANO, Gabriela. *El Poder de los Colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas (siglos XVI-XVIII)*. Buenos Aires: Fundo de Cultura Econômica Argentina S.A., 2005.

_____, Gabriela. "No escuchas? No ves? : interacciones entre la palabra y la imagen en la iconografía de las postrimerías". In: Norma Campos Vera & Teresa Gisbert. *Entre cielos e infiernos: memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco: 75-84*. La Paz: Fundación Visual Cultural, 2010.

_____, Gabriela. “Polvos y colores en la pintura barroca andina. Nuevas aproximaciones”. In: *III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad (Actas...)*: 425-444. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001.

SPALDING, Karen. *The colonial Indian: Past and future research perspectives*. Latin American Research Review, 7, n. 1, p. 47-76, 1972.

SIRACUSANO, Gabriela. *Colores en los Andes: sacralidades prehispánicas y cristianas*. Academia.edu, 1999. Disponível em:

<https://www.academia.edu/845730/Colores_en_los_Andes_sacralidades_prehisp%C3%A1nicas_y_cristianas>. Acessado em: 25/10/2019.

TATSCH, Flavia Galli. *A circulação de gravuras flamengas no Vice-Reino do Peru: transferência de modelos e inventividade*. Domínios da Imagem, Londrina, v. 9, n. 17, p. 7-25, jan./jun. 2015.

TORD, Luis Enrique; TORRE, Celso Pastor de la. *Perú: Fé y Arte en el Virreynato*. Córdoba: San Pablo, 1999.

VEGA, Antonio de la. *Historia y narración de las cosas sucedidas en este Colegio de Cuzco desde su formación hasta hoy 1 de noviembre , Dia de Todos los Santos, año de 1600*. Lima: Vargas Ugarte, 1948.

WACHTEL, Nathan. A aculturação. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, [1974] 1976, p. 165-187.