



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

MARCELA PARDO

**SINCRETISMO E SUBVERSÃO:**

**ensaios e visibilidades da iconografia e cosmologia andina na sua relação com  
o catolicismo**

Porto Alegre

2023

MARCELA PARDO

**SINCRETISMO E SUBVERSÃO:**

**ensaios e visibilidades da iconografia e cosmologia andina na sua relação com o catolicismo**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lilian Maus

---

Prof. Dr<sup>a</sup> Daniela Pinheiro Machado Kern

---

Prof. Dr<sup>a</sup> Joana Bosak

Porto Alegre

2023

### CIP - Catalogação na Publicação

Pardo, Marcela  
SINCRETISMO E SUBVERSÃO: ensaios e visibilidades da  
iconografia e cosmologia andina na sua relação com o  
catolicismo / Marcela Pardo. -- 2023.  
79 f.  
Orientadora: Lilian Maus.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Curso de Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,  
2023.

1. Sincretismo. 2. Arte Andina. 3. Cosmovisão  
Andina. 4. Arte Indígena. 5. História da Arte  
Indígena. I. Maus, Lilian, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Antes de qualquer pessoa, agradeço minha mãe, Milagros como o *Señor*, a primeira montanha cheia de flores que amei, que me nutriu, que me educou e me inspirou, nunca deixando as raízes, as flores e frutos da nossa cultura secarem dentro desta casa.

À minha orientadora, não apenas por sua paciência, mas pela falta dela quando se fazia absolutamente necessário. A assertividade com que antecipava meus “anti-projetos” estancou diversos processos de auto destruição. Não só isso, houve uma compreensão tão profunda e imediata do que eu estava tentando dizer que fico com a certeza de que foi um encontro cósmico.

De todos os nomes citados aqui, a pessoa por quem eu tive menos oportunidade de expressar gratidão foi para minha amiga e conselheira Angela Marx, descendente direta do comunista Karl Marx. Não existem palavras o suficiente para expressar tudo o que sinto que lhe devo e, portanto, que sinto que devo ao mundo — são pessoas como ela que tornam nossa existência neste plano algo agradável.

También agradezco a mi familia por siempre haberme apoyado en todas mis decisiones y por haber tenido paciencia con mis dificultades. A mi abuelito, que siempre escucha mis prolongadas explicaciones sobre arte y sus conceptos. A Carlo, que mismo cuando se porta mal está siempre por ahí. A Nando, por ser mi mecenas, aunque no lo asuma. Y a mi tía Claudia y a mi abuela, que se nota que no entienden muy bien qué es lo hago pero siempre me escuchan hablar con mucha atención.

E ao clichê *por último, mas não menos importante*, agradeço meus amigos, que sempre estiveram ao meu lado — mesmo com minha ausência durante meu isolamento acadêmico —, mas em particular à Luisa, que tantas vezes colocou o pincel na minha mão enquanto segurava a outra para que eu não entrasse em pânico. Eu não teria conseguido sem todos vocês, obrigada.

Escucha hermano  
no es tiempo de llorar  
la tierra volverá a ser nuestra  
porque la tormenta de lluvia ya viene,  
viene la tormenta de lluvia  
a nuestro pueblo  
trayendo peces dorados, celestes  
como el cielo donde bailan nuestros abuelos.

*Wauqey uyariy  
mananas waqay punchaufiachu  
allpan fioqanchikpa uqtawan kanqa  
paranchiksi qamuchkanfia,  
chaynas llakinchikpas qamuchkan  
qori kausay challwata apamuspa  
machu taytanchikuna  
qaway pachapi uqtawan tusunampaq.*

*Eduardo Ninamango Mallqui*

## RESUMO

Nas primeiras décadas de colonização, muito da produção cultural histórica e nativa dos Andes foi não apenas destruída, como impedida de se restabelecer. O processo de introdução desse novo universo mitológico, profundamente dogmático e impositivo, fez com que o sincretismo religioso fosse inevitável após o contato. Este projeto, trazendo à tona uma série de símbolos comuns ao mundo religioso pós-colonial, usa a produção artística como ferramenta para questionar o que teria sido um mundo sem essa imposição.

**Palavras-chave:** Sincretismo. Arte colonial. Arte andina. Mitologia. Cosmovisão andina.

## RESUMEN

En las primeras décadas de la colonización, gran parte de la producción cultural histórica y autóctona de los Andes no sólo fue destruida, sino impedida de restablecerse. El proceso de introducción de este nuevo universo mitológico, profundamente dogmático e imponente, hizo inevitable el sincretismo religioso después del contacto. Este proyecto, que saca a la luz una serie de símbolos comunes al mundo religioso poscolonial, utiliza la producción artística como herramienta para cuestionar cómo hubiera sido un mundo sin esta imposición.

**Palabras Clave:** Sincretismo. Arte colonial. Arte andina. Mitología. Cosmovisión andina.

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	9
2	TERESA DE JESUS .....	14
3	SAN MARTÍN DE TOURS .....	29
4	SARITA COLONIA .....	38
5	VÍRGEN DEL CERRO .....	46
6	SEÑOR DE LOS MILAGROS.....	55
7	SAN SEBASTIÁN .....	59
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	63
	REFERÊNCIAS.....	64
	APÊNDICE A.....	68
	APÊNDICE B.....	69
	APÊNDICE C.....	70
	APÊNDICE D.....	71
	APÊNDICE E .....	72
	APÊNDICE F .....	73
	APÊNDICE G.....	74
	APÊNDICE H.....	75
	APÊNDICE I.....	76
	APÊNDICE J.....	77
	APÊNDICE K.....	78
	APÊNDICE L .....	79
	APÊNDICE M.....	80
	APÊNDICE N.....	81



## 1 INTRODUÇÃO

A disputa entre o que significa ser indígena no coração do próprio lar em oposição ao que o ocidente entende como um “índio” é secular. O primeiro impulso da criança que nasce entre esses dois mundos acaba sendo, lamentavelmente, tentar suprimir ao máximo o que a define como “outro”. Contudo, essa é uma tarefa hercúlea, já que o que quer que seja que nos faz indígenas é algo tão primordial, tão essencial, que tentar rejeitá-lo traz apenas angústia. A outra alternativa seria isolar-se do “mundo de fora”, mas, para crianças que crescem entre os dois universos, isso também é impossível. Fugir do mundo é vão, pois ele está em todo lugar. Foi muito cedo, portanto, que percebi que crescer como indígena longe de minha *panaka*, lugar de origem ancestral, era por si só um ato sincrético.

Os primeiros experimentos com releituras de estética tradicional andina nasceram de um desejo ingênuo de reconhecimento (ver trabalhos precursores nos Apêndices). Na infância, fui exposta a inúmeros nichos da produção cultural nos quais não era bem-vinda. A mídia nos consumia, mas não desejava nossa participação. Buscar entender as raízes desse fenômeno foi apenas natural ao processo de compreender os problemas que eu testemunhava em forma de ecos perversos que a colonização havia deixado para os povos indígenas, paridos e despejados sobre a terra logo no primeiro contato.

Minha primeira peça relevante pensada na estética colonial andina foi a pintura digital "*Santa Lucía, la que lleva luz, patrona de los pobres y de los ciegos*" (APÊNDICE A). De origem mediterrânea, a lenda de Lúcia de Siracusa ganhou bastante força dentro do catolicismo escandinavo. Seu martírio é repleto de cenas fantásticas que misturam simbolismo romano com elementos nativos do norte europeu, naquele ponto, considerados pagãos. A festa de Lucia ocorre na mesma data que o Solstício de Inverno e, entre missas e peregrinações, intercala com o culto de outra divindade, mais antiga que a própria presença cristã na região, chamada Lussi (RIDENOUR, 2016). É uma noite onde crianças se vestem de espíritos, mulheres andam com coroas de ramos de pinheiro e os fiéis esperam por mensagens ocultas nas cinzas das lareiras. Foi só quando olhei para Santa Luzia e a complexidade da mitologia que a envolve que pude perceber, pela primeira vez, o sincretismo como método de sobrevivência.

A partir disso, meu curso natural foi injetar todas essas novas percepções dentro daquilo que eu já criava. Temas como **contraste**, **incompatibilidade** e **sincretismo** passam a marcar o nascimento de minhas primeiras interpolações de elementos da cultura pop contemporânea com os visuais do barroco andino. A produção que melhor exemplifica esse período é *“No existen ángeles heterosexuales, tampoco diablos”* (APÊNDICE B), inspirada pela abordagem sarcástica da cosmologia abraâmica no livro *Good Omens* (GAIMAN; PRATCHETT, 2019). Até aquele momento, meu contato com o cristianismo sempre havia sido distante e indiferente, quando não ressentido. Não tendo crescido sob o catolicismo, meus conhecimentos sobre seus dogmas eram puramente históricos, um ponto de vista que não ajudava em nada a melhorar meus sentimentos em relação a Igreja. Diante da possibilidade de banalizar e, em algum nível, profanar essas figuras, foram nessas produções que eu vi uma oportunidade de devolver uma pequena fração do que havia sido cometido contra minha própria cultura. Ao mesmo tempo, eu não queria representar minha religiosidade apenas sob um ponto de vista comparativo, mas como algo que havia resistido de forma independente e que ainda se manifestava da mesma forma fantástica com a qual sempre existiu. Trabalhos como *“Ofrenda a Pachamama en el día del Año Nuevo”* (APÊNDICE C), *“Hanan Pacha”* (APÊNDICE D) e *“Ofrenda para la revelación de todas las enfermedades”* (APÊNDICE E), demonstram em pinturas uma interpretação quase literal daquilo que fui ensinada a perceber. Ali, eu queria sintetizar em uma única cena tudo aquilo que eu sentia quando praticava minha fé, não como narrativa, mas como essência, como recorte de espaço e tempo.

A aura religiosa não deixou mais de envolver o meu trabalho. Com um forte aspecto devocional, essas produções funcionavam como períodos de introspecção meditativa, equivalentes a recitais de preces silenciosas. Pintar era minha própria oferenda e, pertencendo a um culto onde os sonhos têm uma força muito grande, a representação do onírico foi apenas o passo seguinte. Desse período nasceram peças como *“Soñe con una sirena y el agua era del tamaño del Cosmos”* (APÊNDICE F) e *“Montaña en qué pasa el tiempo”* (APÊNDICE G), em que abandono qualquer tentativa de direção ou clareza e represento meus próprios sonhos mesclados a elementos mitológicos dos Andes e coisas do meu mundo cotidiano. *Pacha* em quechua significa espaço e tempo, são duas faces da mesma coisa – enquanto no ocidente são, obviamente, vistas como coisas distintas. Nos

sonhos, o tempo e o espaço não seguem linearidade alguma e sob essa premissa surge também “Titã” (Apêndice H), um encontro entre arquétipos visuais renascentistas com o que um dia foi uma poderosa cultura nos Andes. A imagem do homem é inspirada por uma escultura inacabada de Michelangelo, erguendo em suas costas uma cidade-forte que pertenceu ao povo *Chachapoya*<sup>1</sup>. Quando o artista italiano nasceu, esse forte já estava abandonado há muito tempo. São dois mundos que só poderiam se encontrar dessa forma, fora da linearidade, fora do material. Foram produções que ainda eram sobre sincretismo, mas o limite não era mais a fé e, sim, a realidade.

Contudo, foi só durante a pandemia que consegui definir exatamente que tipo de produção eu pretendia ter graças a oportunidade de olhar para meu processo como um todo e notar os padrões, em como os temas de sincretismo, contrapesos, incompatibilidade, etc, formavam um cânone que ressoava através de tudo o que eu fazia. E também pude finalmente assumir que eu mesma era reflexo disso, crescendo longe da minha terra ancestral e eternamente ansiando por ela. Peças como *“El mundo solo se acordará de tu existencia por despreciar quien fuiste en vida. Nadie se lamentará tu muerte. Tu legado será más condenado que el de un borracho violento”* (APÊNDICE I), *“Un cuarto lleno de oro, un cuarto lleno de plata”* (APÊNDICE J) e *“Por primera vez toque algo que no era mio”* (APÊNDICE K) são uma síntese dos sentimentos desse período, falando sobre rancor geracional, sobre desejos de uma vingança impossível e sobre a ansiedade de não entender a própria fé. As figuras ainda assim existem na metade do caminho simbólico, remetendo a Jesus, à alquimia, a fogueiras da inquisição e a *retablos*<sup>2</sup> religiosos. Foram essas peças que definiram o que seria meu trabalho em pintura dali em diante.

Paralelamente a essas produções, houve experimentos com outros tipos de mídia. Na peça *“Apu Wayra”* (APÊNDICE L), a intenção era produzir um bordado que seguisse as

---

<sup>1</sup> Cultura arqueológica que existiu c. 800-1470 E.C. e se destaca pela arquitetura peculiar de edifícios circulares, por suas práticas funerárias complexas e, principalmente, pelo forte *Kuélap*, no que é atualmente a província peruana de Luya. In: KOSCHMIEDER, K. La organización sociopolítica de los chachapoya: implicancias de la evidencia arqueológica de la provincia de Luya (departamento de Amazonas). **Boletín de arqueología PUCP**, n. 23, p. 95–125, 2017.

<sup>2</sup> Aqui se refere ao estilo de pintura *naïf*, geralmente de autoria de *retablistas* anônimos, seguindo uma tradição católica de pinturas devocionais que datam sua origem desde o século XVI. In: VARGAS CERVANTES, Susana. Retablos: emociones, afectos y cuerpos en subversión. **Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad**, v. 2, n. 4, p. 18–28, 2010.

premissas da pintura, com as linhas formando camadas sem esconder as cores que estivessem por baixo. A ideia não funcionou muito bem e, referente ao aspecto técnico, o resultado acabou sendo um bordado genérico. Contudo, em relação à temática, uma representação a divindade andina do vento. Não existem muitos registros de uma representação dessa entidade, então decidi usar de referência tecelagens e cerâmicas Nazca. Essas eram ricamente coloridas, mas o tempo impactou bastante na sobrevivência dos pigmentos. Tem um peso muito grande dentro de como eu viria a abordar os grafismos dos povos andinos. Essas figuras eram originalmente ricamente coloridas, mas com pigmentos que, em sua maioria, não sobreviveram ao tempo. *Apu Wayra*, sendo a divindade do vento, não é frequentemente representado, mas eu era bastante familiarizada com a cosmologia em torno da figura, o suficiente para criar minha própria versão de uma representação.

A intenção desta série de pinturas não é extirpar a sacralidade do catolicismo, mas usar a sua iconografia como ferramenta de elevação para a cosmovisão andina. O encontro entre esses dois universos não precisaria resultar na supressão violenta de um dos lados e, principalmente, não teria acontecido. Não fosse os invasores europeus usarem de dogmas distorcidos para justificar a própria selvageria, o cristianismo e as tradições religiosas dos Andes teriam bebido um do outro, teriam se tornado algo maior e mais complexo. Estas imagens, portanto, pretendem mostrar um universo que nunca foi, mas que se materializa no imaginário popular, onde a violência e a desatenção não conseguiram impedir o entrelaçar de cosmologias tão distintas e capazes de se alinhar tão bem.

Este projeto é a catalisação de toda uma pesquisa teórica e prática em torno da iconografia andina colonial e pré-colombiana, mas, também, de realizar um mergulho ancestral, imaginando outros mundos possíveis e me aprofundando mais na minha própria cultura. O objetivo final é poder traduzir obras que sintetizem todo esse conhecimento, tão escasso ao leste da cordilheira, para que mais pessoas possam apreciar a cosmologia das montanhas como algo além de apenas “exótico”.

A pesquisa está dividida em cinco capítulos, cada qual nomeado com um Santo. O capítulo 2 trata de Teresa de Jesus e a obra “ ***La transverberación de Santa Teresa de Jesús en los Andes***” (FIGURA 1) que criei relacionada a esta iconografia. O capítulo 3 apresenta San Martín de Tours e a obra “ ***San Martín de Tours, hijo del Apu Tata Sabaya***” (FIGURA 13) que

criei relacionada a esta iconografia. No capítulo 4 comento a iconografia de Sarita de Colonia e apresento a obra “ ***Santa Sarita Colonia, Patrona de Los Pobres, Migrantes, Viajeros, Taxistas, Conductores de Microbús, Criminales, Amas de Casa, Madres Solteras, Prostitutas, Travestis, Homosexuales y Adivinos***” (FIGURA 18). O capítulo 5 é dedicado a *Virgen del Cerro* e a obra “***El Cerro Madre de La Piedra Sin Manos***” (FIGURA 25). No capítulo 6, trato de *El Señor dos Milagros* e a obra de minha autoria “***La crucifixión de Pachacamac***” (FIGURA 31). Por fim, no capítulo 7, apresento a pesquisa realizada sobre San Sebastián.

Nesta investigação, o objetivo não é só apontar divergências entre as mitologias católica e nativa, mas ressaltar os pontos encontros entre elas, buscando paralelos cosmológicos e também, talvez principalmente, as contradições em comum – trazer para a luz partes dessas percepções que, diante da atual realidade, tentaram se manifestar, mesmo que discretamente, sob os dogmas europeus. Poderia o sincretismo ser usado como ferramenta na preservação da cosmologia indígena? Como mostrar essa iconografia subversiva sob uma perspectiva contemporânea?

Sobre os materiais utilizados na pintura, são sempre a base de água - guache ou aquarela sobre papel - tentando ao máximo reproduzir as características visuais do barroco andino, mas com um toque de identidade pessoal. Este material traz em seu bojo a história das iluminuras medievais e, com isso, reforça o caráter ilustrativo das obras

## 2 TERESA DE JESUS



FIGURA 1. La transverberación de Santa Teresa de Jesús en los Andes, 2022 por Marcela Pardo. Guache sobre papel, 42 cm x 29,6 cm. Fonte: Acervo pessoal.

Num primeiro momento, *“La transverberación de Santa Teresa de Jesús en los Andes”* é uma tentativa de captar a expressividade e gestualidade de trabalhos como a famosa escultura de Bernini, *“Estasi di santa Teresa d’Ávila”*, e a pintura homônima de Bazzani. Peças como as instalações de Bill Viola, por outro lado, fizeram o papel de apontar, já nas primeiras etapas de pesquisa, um rumo no campo conceitual – assim como *“Le phénomène de l’extase”*, de Salvador Dalí, e *“Green Ecstasy”*, de Peter Chan, mostraram como o êxtase religioso tem sido debatido na contemporaneidade. Todos são trabalhos que analisam as implicações da mania devocional dentro da carnalidade, representando uma fé que encontra recompensas apenas diante de imensos sacrifícios – abraçar a dor e a privação em nome de um alívio e me serviram como inspiração. Isso bastou para que eu começasse a cultivar o que seria um prolongado processo de fascinação. Sempre inicio meus projetos com uma colagem digital para organizar melhor o que busco visualmente, e o painel elaborado para este trabalho está apresentado na Figura 2.



FIGURA 2. Painel semântico criado para conceituação da obra *“La transverberación de Santa Teresa de Jesús en los Andes”*. Fonte: produzido pela autora

O mito de Santa Teresa de Jesus, conhecida em vida como Teresa D’Ávila, chega aos Andes graças à forte presença da Ordem das Carmelitas Descalças, fundada por ela na Espa-

nha e levada postumamente ao Novo Mundo. Primeira mulher a receber o título de Doutora da Igreja, Teresa foi fundamental em seu papel de produtora intelectual e reformista. Foi também um grande pilar do Cristianismo Místico na Era Moderna e em seus textos relatava de forma minuciosa as experiências com **êxtases** oratórios e arrebatamentos de fé diante de imagens, materiais ou imaginárias, de Cristo. Esses episódios, os quais denominava **derrelições** (D'ÁVILA, 2014), eram seguidos por perda da capacidade sensorial, intensa sensação de leveza – que, segundo relatos, poderiam levar o fiel a literalmente flutuar –, sensação de desmaio e, ao final de tudo, crise de choro e um transe que podia durar horas.

Desde muito jovem Teresa concluiu que seria necessária uma reforma dentro da Ordem Carmelita. Acreditava que o excesso de contato com o mundo exterior estava afetando suas colegas de vocação, expondo-as a uma realidade mundana demais e comprometendo seus votos a Cristo (PÉREZ, 2007). Com pouco apoio, decidiu que estabeleceria uma nova ordem, mais estrita, isolada e voltada para uma fé introspectiva. Quando não estava envolvida com afazeres burocráticos para uma fundação desse porte, dedicava-se à escrita, à meditação e à oração, passando a maior parte de seu tempo em isolamento. Com a instituição das Carmelitas Descalças, fundou conventos pequenos e de cotidiano rígido, dedicados a uma prática religiosa rigorosa e isolados do mundo exterior (DE RIBERA, 2004). Teresa estabeleceu para si e para as demais freiras uma vida extremamente regrada e reprimida e era na escrita e na meditação que a santa conseguia extravasar suas paixões – em particular sua devoção por Cristo – em momentos de tamanha entrega espiritual que, por vezes, a levavam a atingir seus êxtases e a ter visões.

A cena escolhida para ser retratada foi baseada num relato da própria Teresa, possivelmente seu primeiro **êxtase religioso** – o qual ela alcunhou posteriormente como **transverberação** –, onde narra a visão de um pequeno anjo sorridente que a atravessava em seu peito com uma longa flecha dourada. O ir e vir da ponta da lança, nas palavras dela, fazia com que sentisse uma dor suave a qual desejava que não tivesse fim (D'ÁVILA, 2014). Não é difícil inferir uma carga erótica em suas palavras, fato que é demonstrado, por exemplo, por Gian Lorenzo Bernini com sua escultura “*Estasi di santa Teresa d'Avila*”, talvez a versão mais popular de uma execução sensual dessa narrativa. Ali, vemos uma jovem freira rendida aos pés de um anjo púbere, a expressão de arrebatamento no rosto dela facilmente lida como



prazer (Figura 3). Um retrato tão explícito do êxtase religioso – não apenas como clímax espiritual, mas como uma carnalidade que também sucumbe sob o poder da divindade – acabou, sutilmente, permitindo que outras produções tocassem nesses eventos, importantíssimos na vida de um católico fanático, liberando os artistas a vislumbrarem sem tanta culpa pela pequena janela do prazer corporal divino.

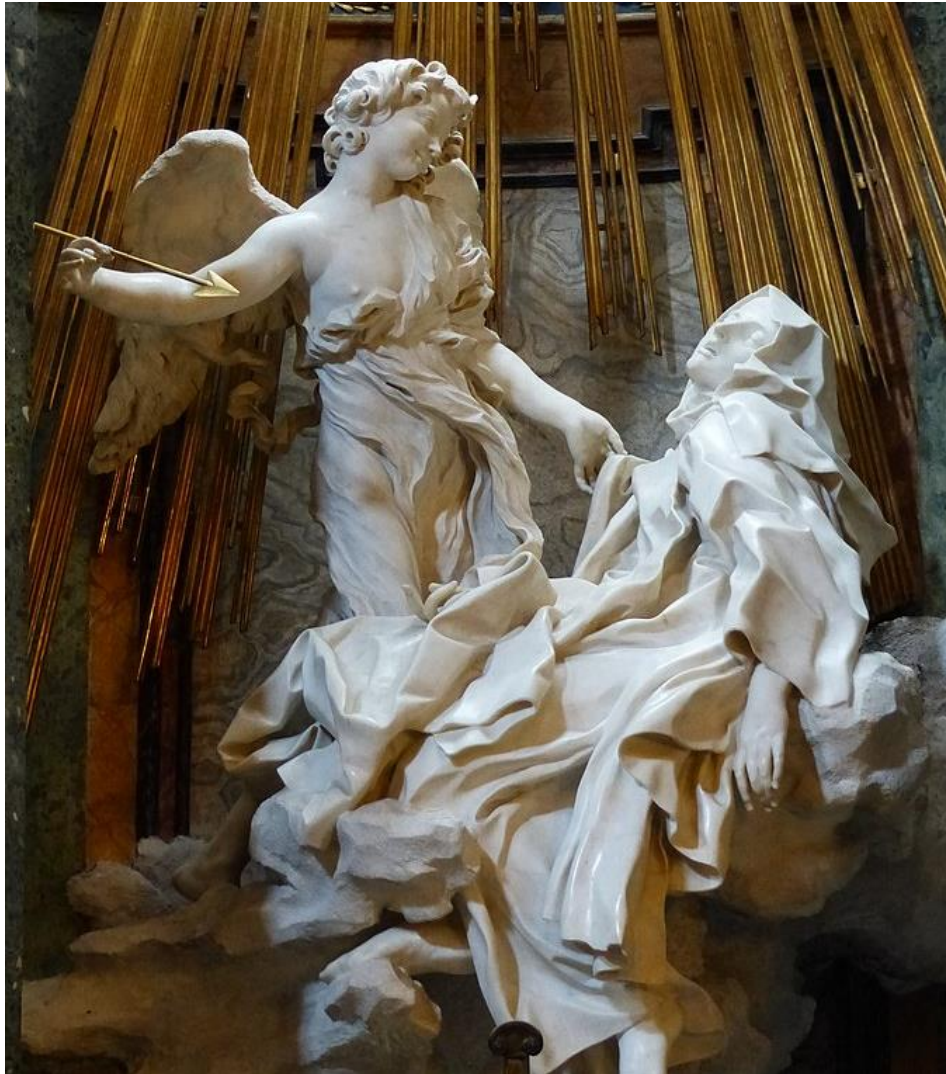


FIGURA 3. *L'Estasi di Santa Teresa*, c. 1647–1652 por Gian Lorenzo Bernini. Mármore branco, 350 cm de altura.  
Fonte: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89xtasis\\_de\\_Santa\\_Teresa,\\_Gian\\_Lorenzo\\_Bernini,\\_Roma,\\_Italia,\\_2019\\_06.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89xtasis_de_Santa_Teresa,_Gian_Lorenzo_Bernini,_Roma,_Italia,_2019_06.jpg)>

Quis o Senhor que eu tivesse algumas vezes esta visão: eu via um anjo perto de mim, do lado esquerdo, em forma corporal, o que só acontece raramente. Muitas vezes me aparecem anjos, mas só os vejo na visão passada de que falei. O Senhor quis que eu o visse assim: não era grande, mas pequeno, e muito formoso, com um rosto tão resplandecente que parecia um dos anjos muito elevados que se abraçam. Deve ser dos que chamam querubins, já que não me dizem os nomes, mas bem vejo que no céu há tanta diferença entre os anjos que eu não os saberia

distinguir. Vi que trazia nas mãos um comprido dardo de ouro, em cuja ponta de ferro julguei que havia um pouco de fogo. Eu tinha a impressão de que ele me perfurava o coração com o dardo algumas vezes, atingindo-me as entranhas. Quando o tirava, parecia-me que as entranhas eram retiradas, e eu ficava toda abrasada num imenso amor de Deus. A dor era tão grande que eu soltava gemidos, e era tão excessiva a suavidade produzida por essa dor imensa que a alma não desejava que tivesse fim nem se contentava senão com a presença de Deus. Não se trata de dor corporal; é espiritual, se bem que o corpo também participe, às vezes muito. É um contato tão suave entre a alma e Deus que suplico à Sua bondade que dê essa experiência a quem pensar que mintro. (D'ÁVILA, 2014, p. 218)

Usando da janela de possibilidades deixada entreaberta por um mestre do passado, Giuseppe Bazzani transpõe para tela uma visão ainda mais provocante do êxtase religioso no quadro “*Estasi di santa Teresa*” (FIGURA 4).

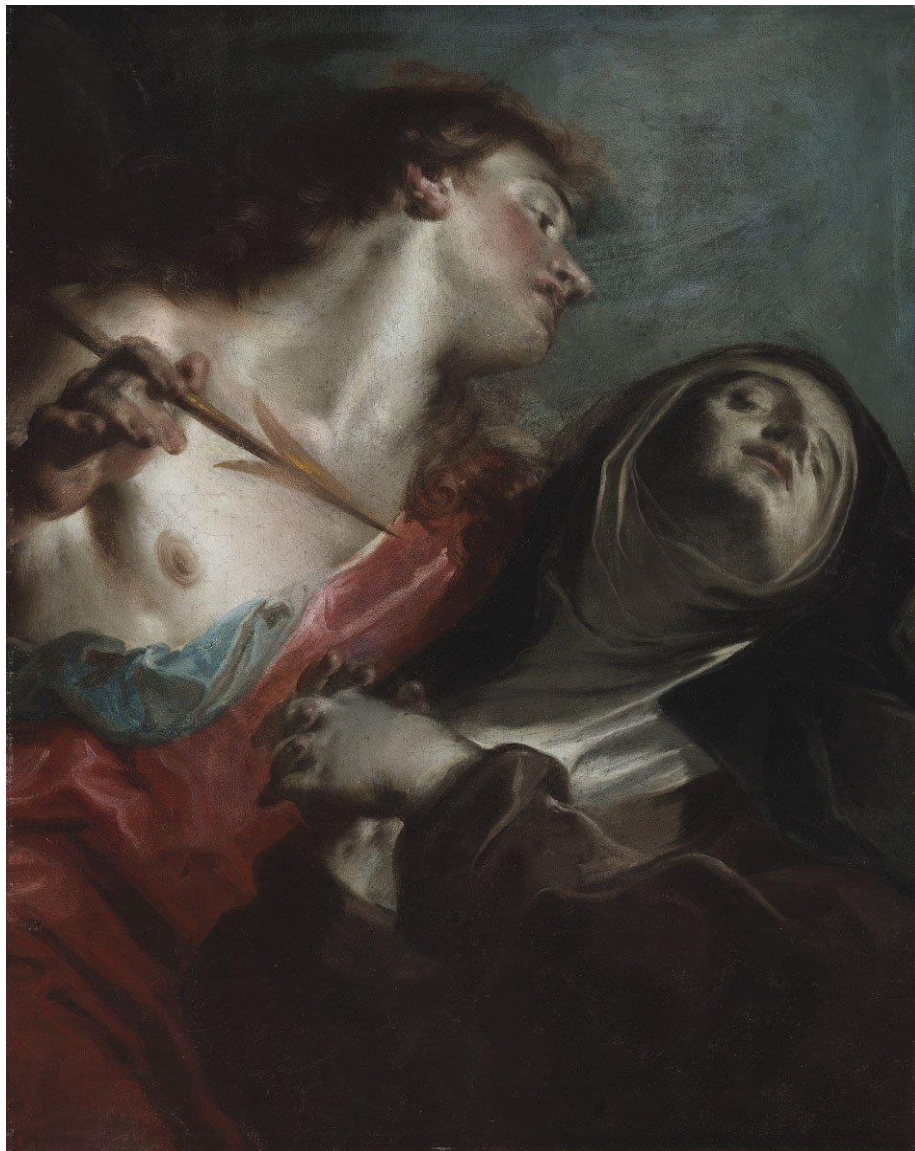


FIGURA 4. *Estasi di santa Teresa*, c. 1745 - 1750 por Giuseppe Bazzani. Óleo sobre tela, 76 x 60 cm cm.  
Fonte: <<https://www.mfab.hu/artworks/the-ecstasy-of-saint-theresa-2/>>

A pintura de Bazzani chama atenção, especialmente em relação à peça de Bernini, pela forma sugestiva com a qual aborda a interação entre a freira, desta vez, não tão jovem, e o anjo, não tão púbere. Bastante próximos um do outro, o casal divide o mesmo plano na imagem. Teresa é novamente retratada entregue ao seu clímax espiritual, seu rosto com uma expressão pacífica e seu corpo dobrando-se – como se cedesse à força da gravidade –, aparentemente apoiando seu peso no braço do jovem que está invisível ao observador. Nesta versão, o anjo não passa mais a impressão de ser apenas um menino travesso, mas de alguém que está sendo envolvido por suas ações. Parte de seu peito está nu, a túnica caindo descuidadamente pelo torso, e suas bochechas estão ruborizadas, seja pelo esforço de usar o dardo contra o corpo de Teresa repetidas vezes ou por pura fascinação, visível em seu rosto em forma de algo que, curiosamente, lembra muito o olhar de um devoto diante de uma deidade. Não apenas o seu espírito, mais antigo que a criação do primeiro homem, está participando desse momento, mas também o corpo que recebeu para andar entre os mortais. Este êxtase está sendo vivido em mais de um plano de divindade, dessa forma indicando que é possível compartilhar uma euforia religiosa não apenas isolado na própria existência carnal, mas compartilhada com a materialidade dos demais amantes de Deus.

Nos Andes, graças à presença formativa dos Carmelitas Descalços durante a colonização das Américas, Teresa D'Ávila também aparece com certa frequência sob a forma de inúmeros tótems e imagens devocionais. Logo nos primeiros anos de invasão espanhola, mestres italianos são trazidos ao Vice Reino, encarregados pelo traslado da estética barroca europeia ao Novo Mundo. É nesse contexto que nasce o quadro *“Santa Teresa de Jesús”* (FIGURA 5), de autoria de um cusquenho anônimo. A pintura é particularmente extraordinária não só pela forma como foi estilizada, mas pela ausência da austeridade<sup>3</sup> normalmente encontrada na arte teresina – contudo, num tom distinto da sensualidade que já aparecia nas contrapartes artísticas europeias.

---

<sup>3</sup> A maior parte dos trabalhos produzidos em nome da Ordem dos Carmelitas Descalços são, no geral, caracterizados por seu alinhamento com a filosofia rígida desse grupo, transmitindo em imagens toda reserva, recato e formalidade que eram pregados dentro dessa ordem.



FIGURA 5. Santa Teresa de Jesús, c. 1700-1730 por Anônimo. Óleo sobre tela, 116 x 107 cm.  
 Fonte: <<https://coleccion.mali.pe/objects/12993/santa-teresa-de-jesus>>.

Retratada escrevendo em sua cela no convento, como fizera incontáveis vezes durante a vida, Teresa está sendo tocada pelo Espírito Santo. A peça é claramente inspirada por uma gravura de Adriaen Collaert (FIGURA 6) que ilustra a iluminação da santa e toda a influência divina lendária que a teria guiado. Contudo, a composição é diferente, com os ícones reorganizados de forma que a cena tivesse certa qualidade doméstica, intimista. As flores formando uma guirlanda em volta da composição foram um dos aspectos particularmente mais bem incorporados nas produções religiosas de nativos – mesmo aparecendo primeiro nas referências europeias usadas por indígenas, é na produção das colônias que elas ganham um caráter espiritual e de outra natureza, enfatizando o cânone da Terra (*Pacha*) como elemento fundamental do sagrado. Nas cores, vibrantes e cheias de contrastes, podemos perceber a provável função ornamental do quadro, mas ainda assim sem abandonar totalmente o caráter religioso, acentuado pelos detalhes em ouro que denotavam, naquele contexto, a sacralidade da figura.



FIGURA 6. "Divinae lucis radijs repente obumbrata, a Spiritu Sancto, infusa caelitus scientia mentem imbuatur: libros quinqz caelesti eruditione faecundos conscribit, qui vario idiomate, Hispano, Gallo, Polono, et alijs circumferuntur", 1613 por Adriaen Collaert. Gravura em metal, 25 cm x 31 cm.

Fonte: <[https://archive.org/details/wotb\\_8862177/page/n49/mode/2up?view=theater](https://archive.org/details/wotb_8862177/page/n49/mode/2up?view=theater)>

Atualmente, nenhuma das ordens católicas exerce o impacto que outrora tiveram nas Américas – ao menos, não diretamente. Ainda sobrevivem pelas entranhas das nossas sociedades, seus mitos perpetuando-se num eco, recusando-se ao silêncio tal qual muitas vozes que vieram antes deles. Sendo assim, não fica difícil entender a forte presença da iconografia católica na cultura pop e seu vocabulário religioso, que antes tinha uma função exclusivamente sacramental, sendo usado em contextos que não são necessariamente sagrados.

Expressando essa tendência, Salvador Dalí, provavelmente também movido por seu fanatismo pela **psicanálise**, criou a colagem "Le phénomène de l'extase" (FIGURA 7). Uma série de rostos, em especial femininos, postos numa sequência espiralada. As expressões estão escaladas em vários graus diferentes de êxtase, segundo ao que o título sugere e que é

reforçado pela figura central – um recorte de uma fotografia de Brassai, “*Phénomène de l'extase*” (1932). Entre os poucos objetos aleatórios distribuídos está um recorte do que parece ser a estátua de uma santa, mas, apesar da presença de um símbolo religioso, o trabalho não emana a delicadeza contemplativa das peças anteriormente discutidas.



FIGURA 7. *Le phénomène de l'extase*, 1933 por Salvador Dalí. Fotomontagem publicada na revista *Minotaure*, nº 3-4, dezembro de 1933. Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/surrealistes/8504212831>>.

As reflexões em torno do êxtase passam agora para o outro lado, abandonando totalmente qualquer inspiração silenciosa ou conexão mística e se tornam puramente um sintoma de histeria feminina ou, como Freud (2010) considerava, um reflexo residual de um impulso infantil. Isso é corroborado em peças ainda mais recentes, como a pintura de Peter Chan intitulada “*Green Ecstasy*” (FIGURA 8). Aqui temos novamente a escultura que Bernini, mas, assim como na colagem de Dali, o foco está na expressão do rosto. A iluminação neon e o fundo escuro nos fazem imaginar em que situação se encontra Teresa, se estaria estirada no canto de algum **inferninho**, ignorando totalmente seu entorno em nome da própria ponderação espiritual. Contudo, seu batom vermelho está intacto, sugerindo que o que quer que esteja acontecendo em sua volta, ela não é participante. Ainda que a peça ofereça tantas insinuações, não vemos ninguém além daquele rosto. Não temos anjo ou a multidão de uma festa noturna. Teresa está sozinha e seu recolhimento não é compartilhado. Não há mais ninguém ouvindo, nem mesmo Deus.



FIGURA 8. *Green Ecstasy*, 1983 por Peter Chan. Óleo sobre painel, 15.2 x 20.3 cm.  
Fonte: <<http://peterchanart.com/2015>>.

Na pintura, Teresa foi uma busca da imagem de uma fragilidade perigosamente sedutora. Em vida, ela foi uma mulher de saúde frágil (DE RIBERA, 2004), talvez um dos motivadores para seus longos períodos de reclusão, mas aqui, neste contexto, a parte que mais importava dela era sua capacidade de estar viva. Coincidência ou não, foi justamente em modelos de fotografia erótica da década de 1920 que encontrei a languidão sensual que almejava para ela, apesar de jamais tê-la pretendido nua. Está vestida como uma *Aclla* – **mulher escolhida**, nome dado àquelas que viviam em dedicação ao deus Sol. As roupas são baseadas nas ilustrações do manuscrito “*Primer nueva corónica y buen gobierno*”, de Felipe Huamán Poma de Ayala, finalizado em 1615. Na sessão dedicada às *acllas* (FIGURA 9), são retratadas com roupas comuns às mulheres nobres do período, como o vestido, chamado de *acsu*, e uma espécie de cinturão chamado *tocapo*.



FIGURA 9. *Acllasconas*, c.1615 por Felipe Huamán Poma de Ayala. Manuscrito.  
 Fonte: <<http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/300/es/text/?open=idm280>>



Na Figura 9 é possível identificar que, cobrindo os ombros, usavam a *lliclla*, uma manta, presa por um prendedor em forma de agulha de uso exclusivo pela nobreza, chamado *tupayari* (ROSTWOROWSKI, 2008). Tinham diversas funções e algumas delas poderiam ser enviadas a viver em reclusão religiosa em lugares chamados *Acllahuasi* (SILVERBLATT, 1978). Relacionar isso com a realidade de uma carmelita do século XVI não foi difícil, mas, mais importante, ambos os contextos poderiam ter levado Teresa para o mesmo ponto espiritual: o êxtase.

Nos primeiros estudos de composição para a obra (FIGURA 10), minha principal preocupação era definir a posição do anjo. Envolvendo-a nos braços está uma figura claramente masculina.



FIGURA 10. Primeiros estudos de composição, anatomia e caimentos de tecido.  
Fonte: arquivo pessoal

Não tão parecido com o anjo de Bernini, representado como uma criança, lembra mais a versão de Bazzani. Está com a indumentária de um soldado incaico – a túnica *uncu* e

as franjas nos joelhos, chamadas de *sacsa* –, já que guerras em nome de Deus são uma das principais funções dessas criaturas na cronologia bíblica. Suas asas coloridas são inspiradas por representações angelicais da arte barroca (PINILLA, 1996), com plumagem chamativa e envernizada pelo dourado símbolo da divindade a qual serve: *Inti*, o deus Sol (ROSTWOROWSKI, 2008). A Figura 11 apresenta a aplicação da primeira camada dos tons de pele.



FIGURA 11. Primeiro esboço de “La transverberación de Santa Teresa de Jesús en los Andes” sobre o papel e aplicação da primeira camada dos tons de pele. Lápis de cor e guache sobre papel, 40 cm x 30 cm.

Fonte: arquivo pessoal

Sua fisionomia foi montada a partir de uma série de estudos de esculturas renascentistas e neoclássicas, pois era importante que não houvesse dúvida quanto a função do rapaz aqui: ser desejado. A lança dourada que ele sustenta atravessa o peito da moça e as mãos dela transbordam com o sagrado emanando de si, feito da mesma luz que os ilumina. O olhar do anjo demonstra que não está entregue a seus atos como o do quadro de Bazzani, mas seu rosto tampouco carrega a indiferença zombeteira do menino de Bernini. Teresa o descreve como alguém que tinha controle da situação, mesmo que estivesse participando dela.

A descrição de Teresa, aliás, está transcrita na própria pintura, as palavras acompanhando a cadeia de montanhas ao fundo. É uma referência aos *retablos* (FIGURA 12) de igrejas, comuns na hispanoamérica (DORANTES; BECERRIL, 2018), e suas longas narrativas de milagres, como se esta pintura tivesse sido encomendada pela própria freira para ser posta na parede de sua igreja como agradecimento.



FIGURA 12. Sor María Felipa y Sor Marcela fueron atacadas por unos drogadictos en un callejón. Le dan infinitas gracias con mucho fervor a Santa Teresa en el presente retablo de que de pronto aparecieron unos perros y las salvaron, c.1930 por Gonzalo Hernández. Acrílica sobre placa de madeira. Dimensões desconhecidas.

Fonte: <<http://retablos.ru/en/saints/santa-teresa>>

Em “*La transverberación de Santa Teresa de Jesús en los Andes*” (FIGURA 1), a ideia inicial era não abordar o mito sob um prisma religioso. Por mais que ainda existam muitos conventos das Carmelitas Descalças pelos países da cordilheira, Santa Teresa não tem uma presença forte no que poderíamos chamar de “panteão principal” do catolicismo andino e, portanto, senti que poderia moldá-la mais facilmente aos meus ímpetos de vingança teológica. Encarei as inúmeras peças retratando sua **transverberação** com certo ceticismo e frieza com a qual, tenho certeza, muitos psicanalistas devem ter sentido antes de mim. Contudo, isso muda drasticamente quando, durante a preparação para a produção da peça, decidi ler alguns dos escritos de Teresa, em particular o “Livro da Vida”. Apesar de ainda carregados de dogmas católicos, seus textos são sensíveis e vulneráveis, o que finalmente me permitiu vê-la apenas como uma moça qualquer, isolada numa crença qualquer e com angústias comuns a todos os fanáticos.

Aceitar o que a produção desta peça estava me indicando foi um processo que perdurou até depois de sua conclusão. Assim como Teresa, vivo num estado (semi) monástico de introspecção criativa; da mesma forma que ela, essas criações estão profundamente atreladas à minha religiosidade, a ponto de muitas vezes meu processo de produção seguir as mesmas premissas de uma oferenda; assim como ela, muitas vezes fui afetada por visões difíceis de diferenciar da realidade e, embora não tenham sido minimamente prazerosas tal qual as que ela experienciou, entendo que seja desconcertante acordar no dia seguinte tentando achar sentido no que viu. Contudo, o mais fundamental desta peça foi retratar o que não tínhamos em comum. Seus êxtases não eram vazios de sentido ou de fé, apenas reações psicóticas de uma mulher reprimida, eram expressões de trocas – com o próprio corpo, com a divindade, com as figuras que se comunicavam e interagem com ela. Existe uma expressão em quechua chamada *ayni* que significa, de forma simplificada, **dar e receber**. Minha pintura é uma aposta que, sob condições melhores, em uma realidade um pouco menos parecida com a nossa, Teresa D’Ávila teria sido capaz de expressar o que estava já quase entendendo: Se Deus está em todas as coisas, o corpo não é impuro e também não está sozinho.

### 3 SAN MARTÍN DE TOURS



FIGURA 13. *San Martín de Tours*, hijo del Apu Tata Sabaya, 2022 por Marcela Pardo. Guache sobre papel, 25,1 cm x 18 cm. Fonte: Acervo pessoal.

*"San Martín de Tours, hijo del Apu Tata Sabaya"* (FIGURA 13) é a menor peça desta série e a mais simples em relação às demais. Apresenta personagens impossíveis para o período pré-colonial, como um cavalo, que não existiam nas Américas, e uma dançarina de *marinera*<sup>4</sup>, escolhas feitas não por despreocupação histórica, mas pela busca de uma narrativa mitológica que faça sentido. Aqui, os *retablos* são mais uma vez fonte de inspiração estética, junto com quadros coloniais de São Martinho de Tours e imagens de soldados incaicos – que vestem grafismos do povo extinto *Chuquibamba*, habitantes de Sabaya antes da colonização.

O estilo plasmado do barroco andino, que se negava às propostas trazidas pelo Renascimento (GISBERT, 1994), e o padrão geral das paletas de cores com tonalidades vibrantes associadas ao dourado tornaram impossível não relacionar essas produções do período com iluminuras medievais. A Figura 14 apresenta o painel visual contendo as referências citadas para auxiliar a conceituação da obra.



FIGURA 14. Painel semântico criado para conceituação da obra *"San Martín de Tours, hijo del Apu Tata Sabaya"*. Fonte: produzido pela autora.

<sup>4</sup> Dança típica costeira em que os dançarinos usam lenços nas mãos durante a coreografia. Tem uma forte associação com o nacionalismo peruano. MENDOZA, R.R., **La banda de músicos: las bellas artes musicales en el sur de Ancash**, [s.l.]: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Sociales, Instituto de Investigaciones Histórico Sociales, 2000.

Nascido no início do século IV na atual Hungria, Martinho de Tours se converteu ao catolicismo ainda criança, alistando-se aos 15 anos de idade no exército romano e usando das inúmeras viagens como soldado para a prática missionária. Costuma ser retratado montado num cavalo branco, cortando sua capa para entregar o retalho a um mendigo (FIGURA 15). Na lenda, na noite após sua boa ação sonha com Jesus Cristo, que contava sobre sua caridade a um grupo de anjos. Hoje em dia é lembrado como o maior recrutador de fiéis na Gália, seu legado marcado pelo anti-paganismo e missionarismo (VANZINI, 2018).



FIGURA 15. Sint Maarten verdeelt zijn mantel, 1469 por Lieven van Lathem. Têmpera sobre pergaminho, 12.4 cm × 9.2 cm. Fonte: <<https://www.getty.edu/art/collection/object/105T0D>>.

Nos Andes, San Martín é eleito como patrono de inúmeras cidades, seus trabalhos missionários lendários servindo como nutritiva fonte de inspiração aos invasores espanhóis. Não era raro que as entidades propagandeadas pelos colonizadores não fossem recebidas com particular admiração e provavelmente teria sido o caso, não fosse a confusão que os nativos fizeram entre as imagens de São Martinho e de São Tiago, ambos sempre retratados em cima de cavalos brancos e de aparência, de modo geral, semelhante. Contudo, é na região de Sabaya<sup>5</sup> que o mito de San Martín começa a passar por mutações particularmente interessantes, sua figura passando a ser associada a um herói local com ares de entidade mística (FIGURA 16).



FIGURA 16. Pintura de Mallku Tata Sabaya, data desconhecida, autor desconhecido. Foto por Gilles Rivière, 1978. Mural sobre pedra, dimensões desconhecidas. Fonte: <<https://culanth.org/fieldsights/ritual-images>>.

---

<sup>5</sup> Região relativamente fronteira entre Bolívia e Chile.



A versão mais antiga do mito fala sobre o vulcão Sabaya, um *Apu*<sup>6</sup>, e sua disputa com seu irmão mais velho, Sajama, para obter as atenções da jovem Caricuma. Normalmente, a função desse tipo de narrativa é explicar a origem do espaço geográfico (GISBERT, 1994), mas a objetividade é perdida diante das alterações que forçavam a história a acomodar-se cada vez mais sob uma perspectiva católica. Na nova versão, mais popular hoje dia, *Tata*<sup>7</sup> Sabaya passa de protagonista a antepassado, aparecendo como um jovem bonito nos sonhos da pastora Asunta. Após adormecer na pastagem aos pés do vulcão, a moça desperta do sonho intenso com a certeza de estar grávida. Sem engano, nove meses depois dá a luz a uma criança loira e de olhos azuis, algo que, naquele contexto, seria impossível sem uma presença, no mínimo, exterior. A criança é batizada simplesmente de **Pedro Martín Capurata Condor Villca** (ROJAS, 1973).

Filho de um *Apu* com uma virgem, Martín Capurata já nasce predestinado a seus atos heróicos e revolucionários, lutando passionadamente contra as injustiças da invasão espanhola e, eventualmente, unificando os *ayllus*<sup>8</sup> de Carancas, região entre os atuais Peru e Bolívia. Diante da eficiência de seu comando, a Igreja católica decide interceder na região, notando a falta de evangelização. Um padre é enviado sob o comando catequizar os nativos e é bem recebido pelo importante *curaca*<sup>9</sup>, que se mostra receptivo aos rituais exóticos. Sua única exigência é que a missa comece apenas quando ele estiver presente, o que, naturalmente, é desobedecido eventualmente e, num rompante de fúria, o herói vinga-se de todos os presentes, usando de poderes mitológicos para fazer cair dos céus terríveis bolas de fogo e condenando toda a cidade a ser queimada viva. Em meio a destruição, dentro da igreja, surgem três irmãs, entre elas Maria Rosa Candelária, que no futuro se **torna** a Virgem da Candelária. Juntas elas trazem a população de volta à vida. Pedro Martín Capurata Condor Villca tem,

---

<sup>6</sup> APU: espírito tutelar de um povo que habita nas partes altas dos morros, nevados, barrancos ou em lugares sagrados. *In*: ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA. **DICCIONARIO quechua - español - quechua**. 2. ed. Cusco: Gobierno Regional Cusco, 2005. p. 21.

<sup>7</sup> TATA: pai, papai, progenitor. *In*: *Ibid.* item 5. p. 616.

<sup>8</sup> AYLLU: Conjunto de descendentes de um antepassado em comum. Na atualidade, e nesse contexto, corresponde a organização social básica de comunidades camponesas andinas. *In*: *Ibid.* item 6. p. 36.

<sup>9</sup> Chefe, cacique. *In*: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: **Diccionario histórico de la lengua española**. Madrid: RAE, 2013. [online, acesso em 7 de abril de 2023.]

então, seu corpo repartido em inúmeros pedaços<sup>10</sup>, e distribuído entre *ayllus* diferentes. (GISBERT, 1994).

Não é possível determinar em que ponto exato o *Apu Tata Sabaya* assumiu a imagem de San Martín de Tours. Partes da lenda se referem a alguém que possivelmente existiu – Pedro Martín Capurata Condor Villa é considerado o fundador oficial da cidade de Sabaya (LLANQUE, 2011) –, mas mesclando mecanismos literários comuns na mitologia andina a narrativas tipicamente católicas. Vale também observar a descrição física do herói, alinhada a como Martinho de Tours e São Tiago eram retratados nas pinturas do período: homens loiros, de olhos azuis e levando consigo um cavalo branco. Ao mesmo tempo, para além da aparência, Martín Capurata pouco se assemelha ao santo que o nomeia, tendo sido descrito como uma figura caótica e explosiva em todas as versões registradas da história (GISBERT, 1994), algo possivelmente relacionado à funcionalidade do mito. Alegorias sobre missionarismo e caridade não faziam sentido para uma população Aymara aprendendo a administrar a nova realidade colonial. Era uma imagem negavelmente forçada, mas que foi curvada aos pensamentos coletivos da população nativa, ecoando o que eles consideravam conveniente. Nesse caso em especial: a preservação do *status quo* das elites que estavam por lá muitos antes dos espanhóis (LLANQUE, 2011).

Parecia óbvio retratar São Martinho como um soldado incaico, considerando sua marcante função como soldado romano. No contexto colonial andino, a montaria era um símbolo reconhecido de poder – indígenas eram proibidos pela lei a usarem cavalos e, somado a isso, a pelagem branca do animal servia para denotar certo tipo de pureza moral (LLANQUE, 2011). A ideia do projeto sempre foi retratar essas imagens num contexto pré-colonial, porém cavalos não existiam nas Américas e parecia fundamental a presença desse animal em específico na composição. Diante da relevância iconográfica, San Martín é retratado num cavalo branco, mas isso levava a outros dilemas. Durante o *Tawantinsuyu*<sup>11</sup> não existiam pedintes (ROSTWOROWSKI, 2008), a própria estrutura social impedia que isso fosse possível, mas não podemos dizer que era um governo de santos, e não foi tão difícil encon-

---

<sup>10</sup> Seguindo uma lógica narrativa própria, não é incomum em mitos andinos que seus heróis morram repentinamente (para os padrões ocidentais).

<sup>11</sup> TAWANTINSUYU: Nome nativo do Império Incaico, traduzido como “Reino dos Quatro Lados”. In: Ibid. item 8. p. 617.

trar um equivalente próximo o bastante para retratar. A Figura 17 apresenta o esboço da obra, incorporando esses elementos.



*FIGURA 17. Primeiro esboço de San Martín de Tours, hijo del Apu Tata Sabaya". Costumo fazer os primeiros rascunhos digitalmente para, só depois da composição definida, passá-los ao papel.*

Pouquíssimo estudadas, as *pampayrunas*<sup>12</sup> viviam nas margens das cidades incaicas, excluídas da participação social. Meros espólios de guerra, alegadamente as prisioneiras existiam sob a função de conter impulsos carnavais de rapazes mais jovens, evitando que os descontassem em moças direitas (ESPINOZA, 1997). É uma afirmação que precisa ser tomada com certo ceticismo, considerando o que é conhecido sobre o tipo de vida sexual que os antigos andinos costumavam levar (SIFUENTES, 2019), mas, ao mesmo tempo, podemos assumir as frações de verdades prováveis. Segundo o tipo de postura geral que os Incas costumavam ter com prisioneiros de guerra, não é absurdo imaginar que mulheres seriam aprisionadas sob condições extremas (HURTADO, 2010). É possível que as *pampayrunas* – também chamadas de *mitahuarmis*<sup>13</sup> – fossem párias sociais e que cidadãos comuns fossem proibidos de se aproximar (ESPINOZA, 1997). Sendo assim, nesse caso o ato do herói santificado faria muitíssimo mais sentido. San Martín estaria assumindo um risco severo em não apenas contactar uma mulher que é vista como sub-humana, mas tratando-a com dignidade e oferecendo-lhe um alento.

Como resultado final, esta peça foi, e ainda é, fonte de imensa frustração. Houveram muitas decisões que percebo que não deveria ter tomado, resoluções que deveriam ter sido diferentes. As cores são vivas demais, mas de uma forma artificial, que faz o pigmento ter uma aparência sintética, totalmente diferente da aura frágil do pigmento nas referências medievais ou das cores profundamente terrosas e obscuras do barroco cusqueño. Eu gostaria de ter escrito algo na peça, tendo em vista que é inspirado, afinal de contas, em *retablos*, mas não consegui pensar em absolutamente nada que fizesse sentido, nada que fosse cativante. As proporções dos personagens não ficaram bem feitas, tive muita dificuldade em trabalhar com uma tinta tão opaca num espaço tão pequeno, o que acabou atrapalhando minha percepção das formas. O tamanho, aliás, foi decidido previamente especificamente para que pudesse causar uma sensação de intimismo ao observador, mas que agora, ao meu ver, só serve para forçar desconforto por uma peça com ares, assim como nas pinturas dos fiéis católicos, amadores. É assim que eu percebo que o assunto dessa peça deveria ter sido,

---

<sup>12</sup> Em tradução livre, “gente do campo”, numa possível referência à onde essas mulheres eram normalmente encontradas, perambulando pelos campos. In: HURTADO, Liliana Regalado de. Sobre mamaconas y pampayrunas: Las mujeres en los Comentarios reales. *Allpanchis*, v. 41, n. 75, p. 59–92, 2010.

<sup>13</sup> Em tradução livre, “mulher de turno”.

justamente, desconforto. De certa forma, a história em torno de São Martinho nos Andes foi sobre isso. Até mesmo na versão antiga, de um menino viajando por meio mundo tentando pregar a palavra de um deus proibido, até a ironia de se tornar objeto de pregação de uma entidade indígena, foi um santo que viveu perpetuamente fora do lugar onde deveria estar. Portanto, existe algo de cíclico no fato dessa peça me causar, precisamente, desconforto.

## 4 SARITA COLONIA



FIGURA 18. PARDO, Marcela, 2022. "Santa Sarita Colonia, Patrona de Los Pobres, Migrantes, Viajeros, Taxistas, Conductores de Microbús, Criminales, Amas de Casa, Madres Solteras, Prostitutas, Travestis, Homosexuales y Adivinos". Guache sobre papel, 45 cm x 38 cm. Fonte: Acervo pessoal.

Sara Colonia Zambrano nasceu em Huaraz, no departamento costeiro de Ancash, em 1914. Ainda jovem, seguindo as tendências de êxodo rural que afetavam o país na época (SCURRAH; MONTALVO V., 1975), toda sua família parte para o Callao, uma província minúscula cercada pela capital, Lima. Sarita se vê obrigada a abandonar os estudos – e com eles o sonho de seguir uma carreira religiosa –, envolvendo-se numa série de atividades aleatórias e fazendo o possível para ajudar a família economicamente (ZAMBRANO, 1999). Eram sempre trabalhos informais e sub remunerados, normalmente nas funções de babá ou empregada doméstica nas casas de famílias mais abastadas. No seu próprio lar, cuidava dos muitos irmãos mais novos (MARTÍNEZ, 2014), herança deixada por sua madrasta – segunda esposa de seu pai a falecer, a anterior havia sido sua própria mãe. Era vista como uma moça simples e universalmente lembrada como bondosa, uma narrativa que recebe proporções mitológicas com o passar dos anos. Viveu pobre e cercada de privações, aparentemente sem ter feito algo de especial ou marcante. Seu falecimento prematuro, aos 26 anos, teria sido o fim de seu legado, não fosse sua tumba despertar um grau tão intenso e inesperado de veneração.

Sua morte acaba também sendo envolvida em fábulas. Na narrativa popular, três homens abordam Sarita violentamente, deixando suas intenções claras ao erguerem a saia do seu vestido. Não esperavam, contudo, deparar-se com a ausência de uma vulva, o que os deixa terrivelmente desconcertados. Sarita é abandonada ali, sentindo-se violada e humilhada, e conclui que a única forma de lidar com tal realidade seria atirar-se de um penhasco. Em outra versão, ela se joga para a morte enquanto tenta escapar dos pervertidos, movida pela determinação de se manter casta.

Se buscarmos por uma versão menos folclórica sobre seu falecimento, ainda assim nos deparamos com mais de uma alternativa. A família diz que Sarita morreu pelas consequências de uma intoxicação por óleo de rícino (ZAMBRANO, 1999), na época um remédio popular para tratamento de constipação, ignorando sua altíssima toxicidade. O hospital, por outro lado, tem em seus registros que a jovem faleceu de uma crise de malária – o que também deve ser tomado com certo ceticismo, pois, tratando-se de uma mulher mestiça e pobre, não seria impossível que informações desse tipo fossem preenchidas erroneamente. Os familiares alegam que não foram comunicados do falecimento da moça e, sem uma reivindicação, o corpo acabou enviado para uma vala comum (CASTILLO, 2014). Sepultada como anônima, o pai de Sarita faz o possível para marcar o lugar de descanso da filha, pregando uma cruz simples de madeira, decorada apenas com o nome dela (RESCANIERE, 1990).

É graças a isso que a notícia de sua morte se alastra pelo bairro, com inúmeras pessoas passando a frequentar o local para prestar suas homenagens. Não se sabe exatamente quanto tempo durou o processo de consagração popular da moça. Venerar os mortos dentro da cosmologia andina não é uma novidade – tumbas eram lugares de adoração e pessoas importantes eram mumificadas especificamente para isso (ROSTWOROWSKI, 2008). Mesmo nos dias atuais, sob uma influência forte do catolicismo, é possível encontrar cultos aos mortos dentro das tradições nativas. Ante a isso, Sarita ser venerada como uma *huac'a*<sup>14</sup> não é tão surpreendente, tampouco que a família, usando da comoção coletiva para arrecadar fundos, tenha construído um mausoléu gigantesco em nome da moça, proporcionando assim um local oficial para sua veneração (ZAMBRANO, 1999).

A Igreja Católica até a presente data se **negou** a reconhecer Sarita como santa, sua canonização sendo apenas popular. Uma resistência institucional que não é movida apenas por ortodoxias teológicas, mas por questões sociopolíticas, especialmente quando levado em conta o tipo de devoto que inspirado por ela (ROJAS, 1993). As negativas de oficialização por parte da Igreja Católica não causaram o menor impacto em sua adoração – ao contrário, compeliram para que se tornasse mais potente (Figura 19). Sua imagem de transgressão divina (RESCANIERE, 1990), invertendo papéis ao submeter o catolicismo à vontade das crenças populares e abraçando todos aqueles que foram criados católicos, mas barrados de cultivar os deuses impostos nos quais acreditam. Sarita Colonia possibilita aos marginalizados, aos verdadeiros excluídos que possam se sentir novamente protegidos (FRANCO, 1991).

Sara viveu seus últimos dias em um dos muitos bairros tomados pela criminalidade que floresce da extrema pobreza e talvez nisso tenha nascido também o ímpeto dos auto-proclamados criminosos em reivindicá-la como padroeira – ou, mesmo que não existam indícios, um envolvimento desconhecido da jovem com o submundo criminal. Seja como for, seus fiéis jamais indicaram esperar por representatividade profissional e, seguindo uma linha de associação livre bastante lógica, trabalhadoras sexuais passam a pedir para que Sarita Colonia as proteja. Entre elas, dois grupos são especialmente tocados por seu mito, estando entre os mais vulneráveis aos enlaces da pobreza e da prostituição, homossexuais e travestis do Callao adotam santa como protetora (MARTÍNEZ, 2014).

---

<sup>14</sup> WAKA: Na cosmologia andina, representam conexões entre os três planos sagrados (Hanan Pacha, Kay Pacha e Uku Pacha) na forma de objetos ou pessoas. *In*: Ibid. item 7. p. 706.





FIGURA 19. Santinho de Sarita Colônia [modificado] por Carlos Jaramillo, 2022. Fotografia digital, dimensões desconhecidas. Fonte: <<https://twin.studio/collection/beyond-bars/>>.

Existem muitos outros grupos de trabalhadores que se identificam e prezam pela devoção e é virtualmente impossível conseguir encontrar o ponto exato em que cada culto começa a se formar. Sarita Colonia é considerada padroeira de muitas profissões tipicamente femininas, provavelmente em nome da vida levou, cuidando dos filhos dos outros e limpando a casa de desconhecidos. Também tem certa presença em cultos de migração e transporte, sendo muito venerada por motoristas de micro-ônibus e taxistas. Músicas no ritmo *chicha*<sup>15</sup> (MARTÍNEZ, 2014) foram compostas em seu nome e sua imagem foi reproduzida sob a estética homônima, um tipo de design que referencia uma diversidade de encon-

<sup>15</sup> Gênero musical que funde *huayno mestizo*, cumbia colombiana e diversos ritmos cubanos. In: BAILÓN, J. Vida, historia y milagros de la cumbia peruana: la chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma. *Íconos - Revista de Ciencias Sociales*, [S. l.], n. 18, p. 53–62, 2013.

tros culturais em Lima. Sarita se converte num ícone dos mais pobres não apenas num nível etéreo, mas também material, servindo como símbolo político e social (FRANCO, 1991).

Durante todas as peças deste projeto, insisti em manter sempre uma paleta quente e terrosa, inspirada pelos tons das pinturas coloniais nos dias atuais. Contudo, diante dos planos de trabalhar com uma estética de serigrafia popular, a maior barreira acabou sendo minha grave repulsa por cores neon. A melhor opção, nesse caso, foram tons frios e vibrantes, seguindo a cartela de cores dos santinhos ‘oficiais’ de Sarita, que podem ser observados no painel de referências criado para a conceituação da obra. (FIGURA 20) e nos estudos produzidos durante a elaboração da obra (FIGURA 21).

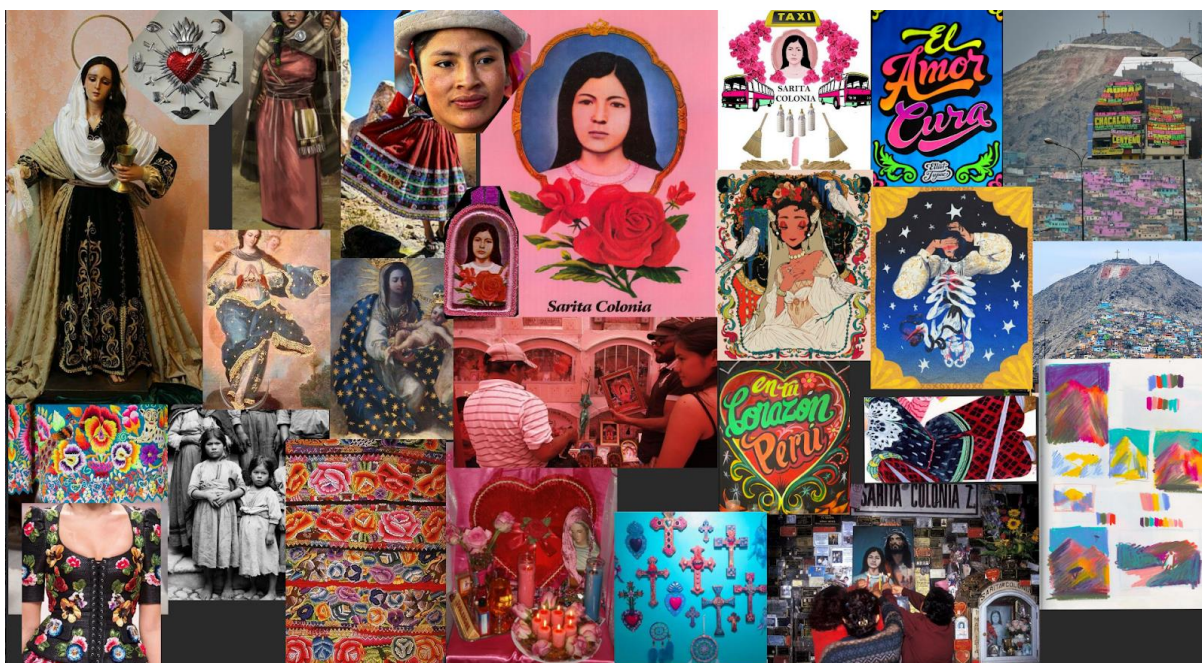


FIGURA 20. Painel semântico criado para conceituação da obra. "Santa Sarita Colonia, Patrona de Los Pobres, Migrantes, Viajeros, Taxistas, Conductores de Microbús, Criminales, Amas de Casa, Madres Solteras, Prostitutas, Travestis, Homosexuales y Adivinos". Fonte: produzido pela autora

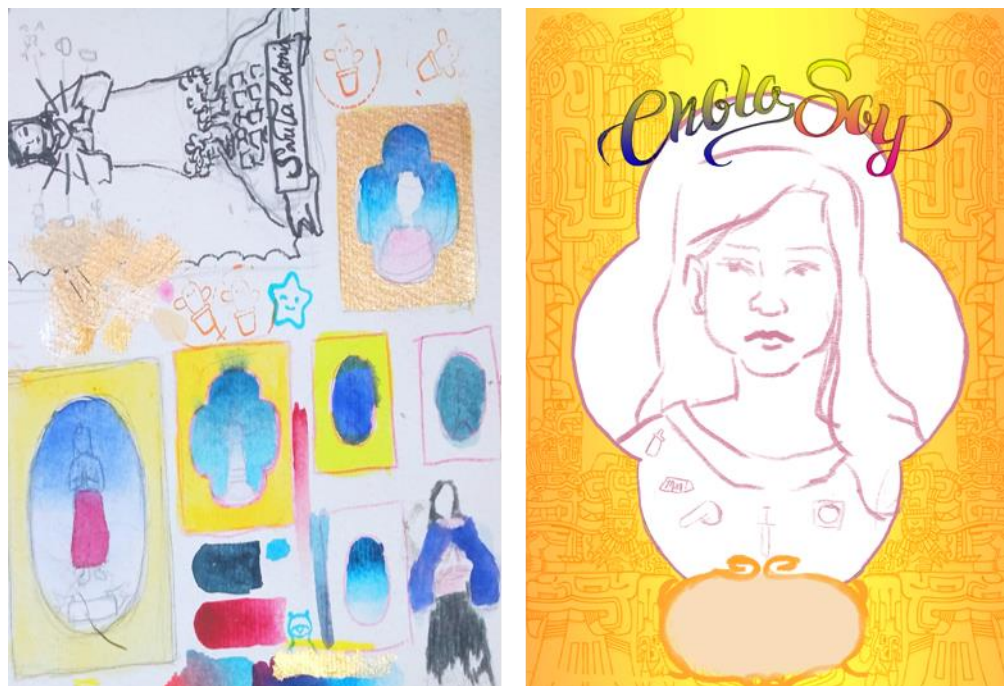


FIGURA 21. Estudos de forma e cor para a elaboração da obra.  
Fonte: produzido pela autora.

Ao redor dela, uma moldura que mistura os excessos do barroco colonial e o ornamento que a circunda no impresso. Sendo um mito parido pelo sincretismo religioso, era importante demonstrar o quanto a persistência dessa história serve de indício contemporâneo sobre como esses eventos se dão. Ao invés dos floreios importados da europa, a moldura (FIGURA 22) é decorada com grafismos da cultura *Chavin*, povo que habitou o território onde Sara nasceu mil anos antes da invasão espanhola, representando Dragões-Fêmea espelhados.



Figura 22. Detalhe da obra, destacando a moldura com os grafismos da cultura *Chavin*.  
Fonte: Acervo pessoal.

Esta peça foi também um trabalho de reconstituição, não apenas sentido mais extraordinário, mas uma busca sobre qual seria a identidade de Sarita. Só existe uma foto onde ela aparece, na qual tinha doze anos de idade, mas nas imagens é sempre retratada como uma mulher adulta. Um trabalho cuidadoso de releituras e projeções coletivas em cima da figura de uma desconhecida que já perduram gerações (ROJAS, 1993). Vladmir Ramos Calderón se une a busca de resolução para o mistério na peça "*IDENTIKIT, Buscando a Sarita*" (FIGURA 23), onde usa a ferramenta policial para a criação de retratos-falados, e tenta adivinhar como estaria o rosto da moça aos 26 anos de idade. Uma ideia interessantíssima, mas que parece sofrer do fenômeno de embranquecimento de Sarita (FRANCO, 1991), que tem sido gradativamente extirpada de seus traços indígenas e convertida numa mulher branca. Para mim, era importante, assim como em toda a simbologia da peça, reforçar a racialidade mestiça da santa, que aqui servia como mais um grau para essa narrativa mítica de sincretismo e fé.

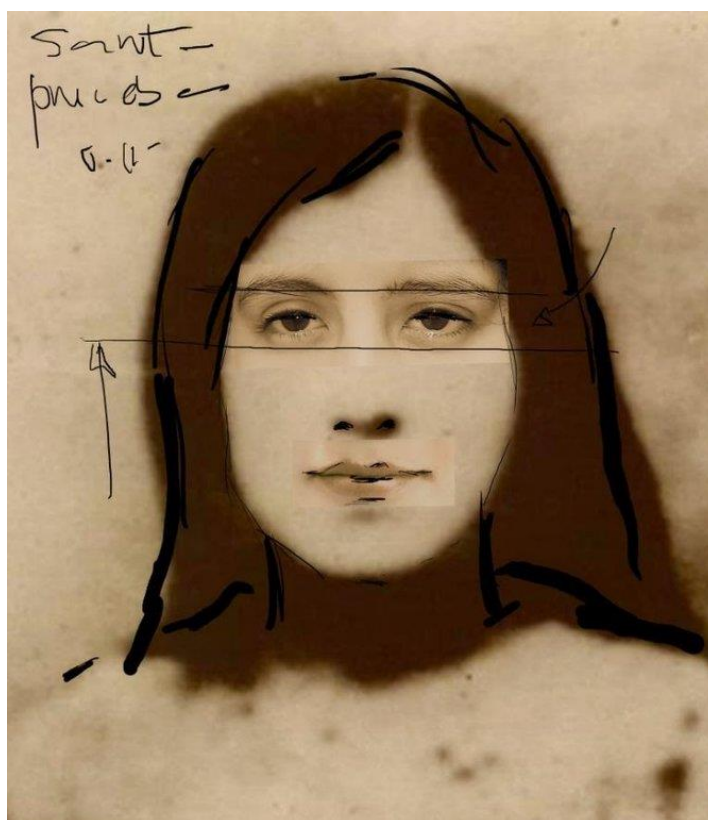


FIGURA 23. "*IDENTIKIT, Buscando a Sarita*" por Vladmir Ramos Calderón, 2014. Impressão digital, 50 x 40 cm.  
Fonte: <<http://vladimir-ramos.blogspot.com/2014/09/identikit-buscando-sarita.html>>.

Sarita passou exatamente pelo mesmo processo que os heróis lendários ao ser transformada numa santa. Por causa disso, eu não queria convertê-la em mais nada além do que ela já havia sido, pretendendo olhar para o mito com a admiração comum entre os amantes da antropologia, mas sem realmente intervir. Uma tarefa que logo percebi impossível, estando diante da tarefa de recriar **minha própria** Sarita, tendo a minha vez para projetar no rosto de uma desconhecida aflições sociopolíticas e geracionais. Foi por aceitar esse impasse que a produção deste quadro acabou se tornando um processo de oferenda, mas não dedicado a Sarita Colonia e sim às muitas almas que a procuram por ajuda. Diversos grupos que o catolicismo nunca teve, nem nunca terá, coragem de nomear, mas que, em sua maioria, existem como sintomas da pobreza. Sara Colonia, a esta altura, é apenas uma fração da mulher que realmente existiu, mas serve para nomear a diversidade de ausências que são deixadas abandonadas por um mundo que se recusa a olhá-las sem estarem embranquecidas. A Figura 24 apresenta algumas das etapas intermediárias na elaboração da obra, ressaltando as características étnicas e culturais incorporadas à obra.

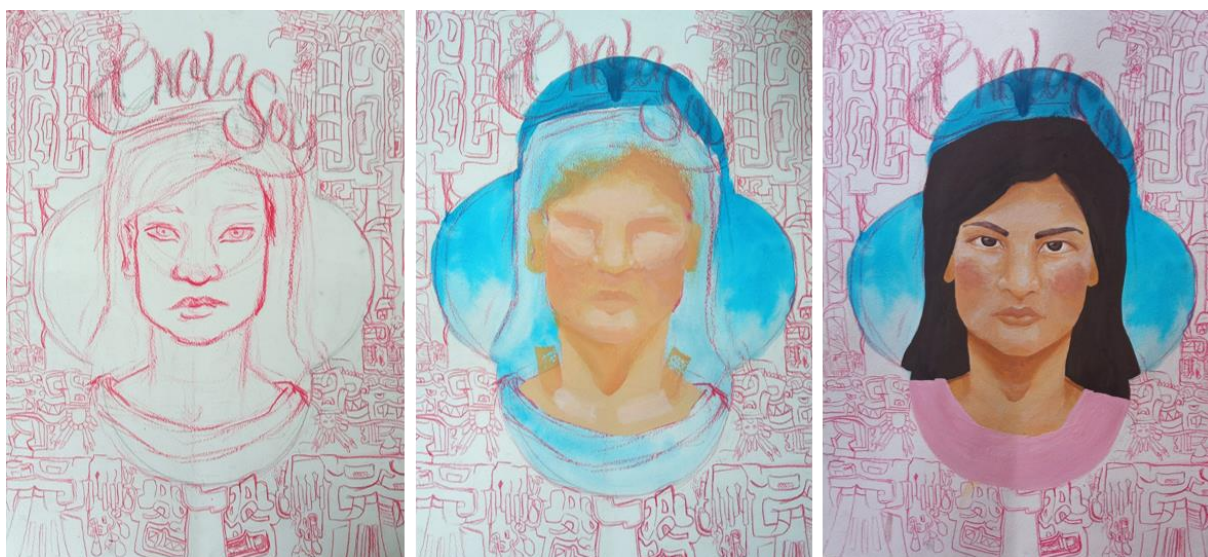


FIGURA 24. Etapas intermediárias na produção da obra "Santa Sarita Colonia, Patrona de Los Pobres, Migrantes, Viajeros, Taxistas, Conductores de Microbús, Criminales, Amas de Casa, Madres Solteras, Prostitutas, Travestis, Homosexuales y Adivinos". Fonte: acervo pessoal

## 5 VIRGEN DEL CERRO



FIGURA 25. PARDO, Marcela, 2023. "El Cerro Madre de La Piedra Sin Manos".  
Guache sobre papel, 45 cm x 38 cm. Fonte: Acervo pessoal.

É impossível falar do que considero o trabalho mais importante da série, “*El Cerro Madre de La Piedra Sin Manos*”, sem lembrar de sua grande fonte de inspiração, a pintura “*La Virgen-Cerro*” (FIGURA 26), feita por um autor potosino desconhecido. Ler sobre essa peça foi o estopim para que eu decidisse me aprofundar nos estudos sobre iconografia andina, já que é possível encontrar ali todos os traços de como a cosmologia indígena se infiltrou sob o olhar do catolicismo (CABALLERO, 2020). Podemos ver santos, padres e mitos indígenas lado a lado, todos parte do mesmo universo. O quadro por si só é um objeto cercado de mistérios, tendo sido encontrado nos anos 1980, esquecido no depósito de uma igreja em Potosí junto a outras três peças de composição semelhante.



FIGURA 26. “*La Virgen-Cerro*” por Anônimo, c.1720. Óleo sobre tela. 181,5 cm x 145,5 cm.  
Fonte: Mujica Pinilla (2020)

Num primeiro momento, a visão da Virgem-Montanha ao centro da composição pode remeter à tradição das *vírgenes triangulares*, herança da colonização ibérica que trata de ‘vestir’ as esculturas de santas com um manto, sempre ricamente adornado com bordados complexos e pedras preciosas (PÉREZ, 2012). Pela própria consistência pesada obrigatória ao tecido, seu caimento rígido dá à imagem envolta uma forma triangular, o que justifica a nomenclatura da tradição. Contudo, também é inevitável perceber o quanto uma representação de Maria, uma entidade feminina intrinsecamente ligada ao seu aspecto maternal, está sendo apresentada aqui com o seu corpo humano entranhado à terra, feito de terra, indissociável do espaço geográfico. Mais chocante ainda, essa sequer era a primeira vez em que a associação **Maria-Terra** é feita, inclusive surgindo em um desenho feito séculos antes por Francisco Tito Yupanqui (FIGURA 27). Retratando uma suposta visão religiosa, ele cria uma composição com a Virgem que é facilmente comparável ao quadro posterior, mas com uma diferença fundamental: a santa aqui aparece **sobre** o morro ao invés de ser **parte** dele.



FIGURA 27. “Terceravision de Yupanqui: rerspecto de su imagen y de la villa de Potosi” por Francisco Tito Yupanqui, c.1584. Manuscrito. 978-9972-837-36-4



Os agostinianos<sup>16</sup>, com sua obsessão por alegorias literárias, acabam colaborando com os encontros de figuras maternas mitológicas durante o processo colonizatório, sendo o melhor exemplo disso as declarações de Alonso Ramos Gavilán: **“Maria é o monte de onde saiu aquela pedra sem pés nem mãos que é Cristo [...] pedras sem pés cortada daquele divino monte que é Maria”** (GISBERT, 1994, tradução própria). A virgem é descrita como uma montanha de pedras preciosas e Cristo como uma criatura indefesa, vítima incapaz de fugir ou se defender. Ramos continua: **“Deus (é) o pai que produz a vida, (e) porque nenhum bem chega à terra sem que se deva a Virgem, deposita nela os raios de seu poder, para que depois ela, como Mãe, os comunique à terra”** (Ibid.). Temos um Deus-Sol que fertiliza com os ‘raios de seu poder’ a Virgem-Montanha, que de suas entranhas dá a luz a um Cristo-Pedra, tornando-se assim Mãe-Montanha.

No topo da composição de *"La virgen-cerro"* (FIGURA 26), vemos a Divina Trindade – à esquerda Jesus Cristo, Deus-filho, acompanhado por São Miguel, e, à direita, Deus-pai acompanhado por São Gabriel. A parte de cima na cosmologia e na iconografia andina é representada pelo *Hanan*, que pode ser traduzido como **cima**, e coincide vagamente com a própria visão cristã do mundo celestial. A zona intermediária está associada com a prata e é chamada de *Chaupi*, que neste contexto significa **metade** ou **meio**. A última região – confundida pelos colonizadores com o inferno, mas que representa aspectos muito mais complexos ligados ao interior das cavernas, às tumbas e ao fundo do mar – chama-se *Húrin*, traduzido como **baixo**, e é simbolizada pelo cobre. Além disso, existe a divisão entre o lado esquerdo, que é masculino, e o direito, que é feminino (VILLENNA, 1983). Isso é refletido na representação de outras duas divindades importantes na peça: *Inti* e *Killa*, o deus Sol e a deusa Lua, com posicionamentos alinhados a seus gêneros correspondentes. No nível terrestre, estão ajoelhadas diversas autoridades – algumas indicadas no texto abaixo do quadro, como Papa Paulo III, seguido de um cardeal e um bispo, e Carlos V acompanhado por um indígena com o manto da Cruz de Alcântara e um *curaca*, possivelmente o responsável pela comissão da peça. No corpo da montanha, temos a imagem de Huayna Cápac. Segundo conta a versão de Bartolomé de Arzáns de Orsúa y Vela (HANKE, 1966), ao chegar com uma

---

<sup>16</sup> Os frades da ordem de santo Agostinho recebem a nomenclatura *agustinos* em espanhol e agostinianos em português.

equipe de expedição ao topo do morro, o Inca foi confrontado por uma voz retumbante que lhe anunciava: “*No saques la plata de este cerro porque es para otros dueños.*” A voz lembraria o som de um raio e essa teria sido a origem do nome Potosí, uma variação da palavra *potocsi*, **explosão** em quechua. De qualquer forma, a montanha muito provavelmente era reservada como lugar de devoção por parte dos nativos (GISBERT, 2010), que sempre separavam frações daquilo que era mais bonito apenas para os deuses. A descoberta ‘oficial’ só acontece em 1545, e também é representada na pintura, no corpo da montanha. Usando de um formato fantástico, conta sobre a noite em que o pastor Diego Huallpa passa ao relento, buscando por suas lhamas que, num ímpeto aventureiro, espalharam-se montanha acima. No dia seguinte, ao desfazer seu acampamento improvisado, notou pequenos filetes prateados entre as cinzas da fogueira e não demorou para que a notícia sobre a presença de prata no morro se espalhasse. As lhamas também aparecem retratadas.

Com a minha releitura, a intenção não era apenas espelhar as imagens, mas submergi-las ainda mais no sincretismo discreto da versão original. A primeira divergência marcante foram as cores, radicalmente mais quentes, a fim de evitar qualquer menção à visão cristã do celestial. Nesta versão, o céu é totalmente amarelo, aludindo às cores dos raios do sol e ao metal que o representa, o ouro. Os tons metálicos, aliás, estão bastante presentes – um aceno ao uso de pão de ouro nas pinturas do barroco andino, influência da pintura sevilha-na. Em termos de composição, ambas seguem a regra dos terços, mas com o significado dos personagens alterados, onde a perspectiva católica na divisão cosmológica de **terra, montanha** e **céu** é substituída pelos planos da perspectiva de mundo nativa, *Uku Pacha* (mundo interior), *Kay Pacha* (mundo real), e *Hanan Pacha* (mundo de cima).

No nível *Húrin*, correspondente ao *Uku Pacha*, estão as duas figuras mais conhecidas do submundo andino na atualidade. O primeiro é Supay, a divindade que rege o submundo e que é, provavelmente, uma evolução do deus pré-Inca Wari (ROSTWOROWSKI, 2022). Em público, atualmente é mais visto como antagonista no grande teatro que é o Carnaval andino (FIGURA 28), especialmente na região boliviana de Oruro (COSTA; KARASIK, 1996). Tentando fugir da forma de caricatura carnavalesca com inspiração europeia (LECOUNT, 1999), preferi usar de referência representações pré-coloniais dessa entidade, que aparece numa série de culturas andinas, inclusive mais antigas que os próprios Incas, sob diversos nomes e

formas. Entre elas, está a face de *Aipaec* (RULLIER, 2014), que decora murais na Huac'a da Lua e do Sol, legado do povo costeiro Moche (FIGURA 29). Supay está sentado, numa posição acomodada de alguém que não se surpreende com a situação, mas não deixa de ser participante do evento cósmico que ocorre. Sendo representante do submundo, é uma parte fundamental do equilíbrio e não deve ser rejeitado.



Figura 28. Máscara de carnaval representando Tío Supay.  
Fonte: <<https://www.maskmuseum.org/mask/tio-supay/>>

Do outro lado, vemos um homem comum. Antes da colonização, a tecnologia Inca para a coleta de minérios era, surpreendentemente, não muito avançada (ANGIORAMA, 2011). O mineiro está retratado, portanto, com roupas simples, como se registrado durante uma oração antes de iniciar sua *mita*, seu turno de trabalho. Eu penso nele como um participante consciente do evento cósmico que se dá diante de si, mas que, apesar da admiração e devoção por ter sido escolhido a testemunhar tal magnitude, ainda assim não carrega o ceticismo e a profunda perturbação que alguém do mundo ocidental contemporâneo sentiria. É bastante possível que esse homem tenha sido escolhido como oferenda, talvez daí advém o privilégio de tal visão. Supay costumava ser, assim como Wari e Pachacamac (ROSTWOROWSKI, 2002), uma criatura com sede de sangue.

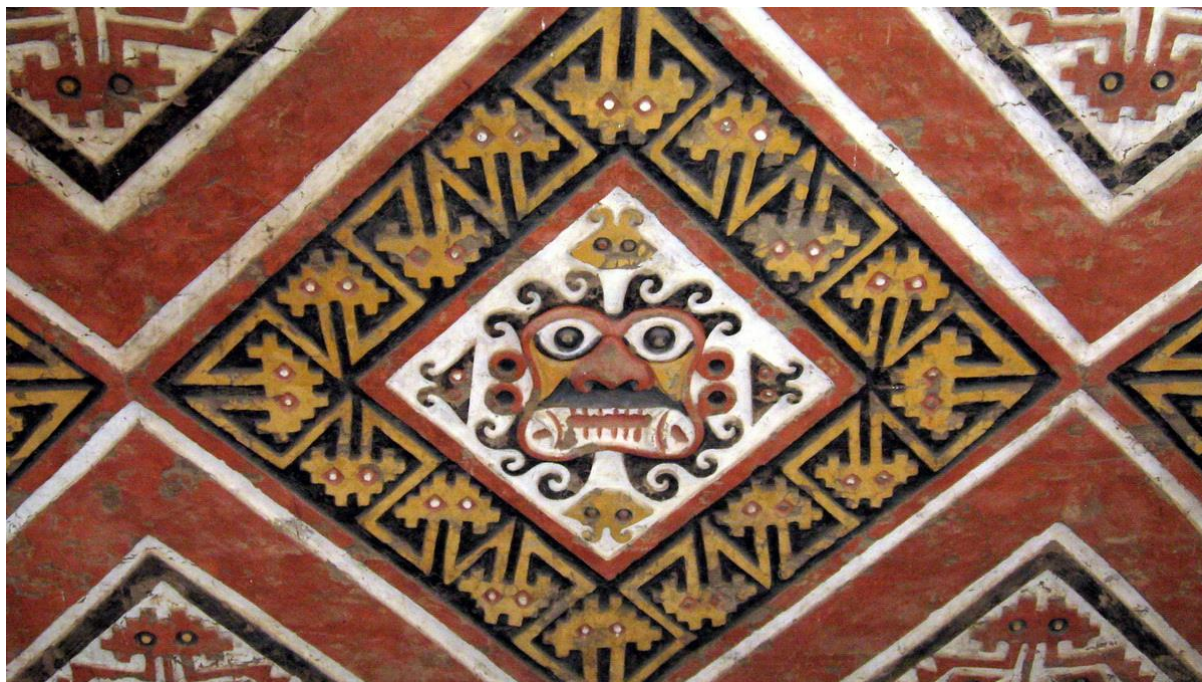


FIGURA 29. *Aiapaec*, uma das faces da divindade Wari.  
 Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dios\\_Aiap%C3%A6c.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dios_Aiap%C3%A6c.jpg)

No *Kay Pacha*, é onde estão as divindades que vemos no cotidiano, como o Sol, a Lua e Pachamama, e também onde vivemos nós, os animais. Diferente de na versão original da pintura, aqui as divindades *Inti* e *Killa* são postas em suas formas antropomórficas, com o corpo que usam em suas inúmeras aventuras mitológicas. Na ponta dos dedos de cada um, mostram seu astro correspondente. Suas indumentárias são as da nobreza, mantos da melhor qualidade e cinturões tecidos com grafismos complexos. Eles tocam a ponta dos pés na Montanha-Virgem-Mãe, como se estivessem em pleno ato de flutuar, pisando sobre o que parecem ser raízes de uma árvore, se espalhando por todo o corpo da Mãe. Uma forma de referenciar a peça original e de indicar, nas veias que correm naquela terra, estão metais preciosos.

No plano mais alto, *Hanan Pacha*, uma figura que se destaca quase tanto quanto a Virgem. Esse é Wiracocha, a mais alta divindade do panteão andino, ocupando o lugar que a Divina Trindade deixou. Nesta leitura, representa uma espécie de espelho de Pachacamac. Depois de criar o mundo e voltar a ser parte do caos do universo, a divindade se torna uma figura praticamente indiferente aos feitos da humanidade. Ao mesmo tempo, ele é todas as coisas que foram, todas as que são e todas as que não de ser – tudo o que existe, ele está vendo e, mais importante, jorrando sua luz sobre. Com tamanha complexidade cosmológica,

foi só quando me deparei com o trabalho da pintora Rae Klein que, finalmente, encontrei ali a solução para o dilema de como representar uma criatura tão grandiosa (FIGURA 30), usando apenas de um olhar expressivo e uma forma que se dissolve na luz, no reflexo e na própria sombra. Cercando Wiracocha, estão figuras femininas inspiradas por ninfas e por uma memória de infância distorcida pelo tempo. Uma história sobre virgens, neste contexto *acllas*, que viviam no céu, no Hanan Pacha, e durante a noite faziam o papel de brilhar. Estrelas, filhas do Sol e da Lua. Nunca mais fui capaz de reencontrar a história, nem mesmo consigo definir se lembro dela corretamente, mas a imagem me marcou o suficiente para ter sido uma das primeiras decisões que comecei a definir este trabalho.



FIGURA 30. Sem título por Rae Klein. 2020.

Fonte: <<https://www.raeklein.com/paintings?pgid=jeiyknkj4-7ab89ce1-deb0-4120-b219-161443470e5a>>

Por último, sob o mesmo alinhamento que Wiracocha e a Virgem, temos a forma que sintetiza toda a cosmologia andina dentro de si: a *Chakana*. Chamada popularmente de Cruz Andina, figura é encontrada em diversas culturas ancestrais dos Andes, mas não se repete só pela cordilheira, como também entre inúmeros povos indígenas pelo mundo. Nesta versão, escolhi colocá-la no espaço que estava ocupado pelo mundo na peça original, uma decisão

que acaba tirando um pouco de seu sentido iconográfico, pois, sendo uma representação da constelação do Cruzeiro do Sul, o correto seria posicioná-la em *Hanan Pacha*, junto a Wira-cocha. Desta forma, tento não canalizar a *Chakana* por seu aspecto celestial, mas como uma peça fundamental nas engrenagens que sustentam os povos andinos. Infelizmente, recentemente o símbolo foi bastante difundido entre cultos *New Age*, algo que sempre acaba resultando num distanciamento dos povos indígenas de sua própria cultura ancestral por não querer associar-se a esse tipo de prática. No fim, a ideia desta pintura passou a ser justamente uma observação indignada contra esse de sequestro cultural, o que, ao meu ver, não é mais que uma face diferente da extirpação de idolatria, especialmente quando o resultado final acaba sendo o mesmo.

Desde o momento em que vi a foto da *Virgen-Cerro* original, minha vida realmente mudou. A peça me causou tamanha fascinação ao me apresentar a possibilidade de que existia um *Chaupi*, um caminho que conectava os dois lados. Um trabalho sobre sincretismo acaba sendo, afinal de contas, sobre encontrar essa linha. Ainda é muito difícil não ter um imenso ressentimento pelo feitos do passado ao ler toda a brutalidade com que os povos originários foram tratados, mas, ao mesmo tempo, ver tão intimamente a forma como eles se adaptaram e sobreviveram tão graciosamente traz, constantemente, a dúvida sobre como as coisas poderiam ter sido diferentes.

## 6 SEÑOR DE LOS MILAGROS



FIGURA 31. PARDO, Marcela, 2023. "La crucifixión de Pachacamac". Guache sobre papel, 45 cm x 38 cm.  
Fonte: Acervo pessoal.

Numa mistura de faces andinas do filho de Deus, *La crucifixión de Pachacamac* engloba dois mitos sobre imagens de crucificação de Jesus Cristo. A primeira é um mural, pintado em 1651 por Pedro Dalcón, uma vítima angolana do sequestro transatlântico massificado, e intitulado de *Señor de los Milagros*. Está aplicada na parede do que era, na época, uma confraria pequena, frequentada apenas por pessoas racializadas e, por isso, indigna de ser lembrada pelo nome (UGARTE, 2018). Além disso, a aura afro-andina se manifesta na peça desde sua localização geográfica. Pachacamilla, um dos primeiros bairros a serem formados em Lima, foi amplamente ocupado por comunidades de vítimas de tráfico humano, fossem de origem africana ou, não surpreendentemente, indígenas, que eram arrancados de suas terras de origem segundo o que os invasores achassem mais conveniente. Em galpões pertencentes aos sequestradores, essas culturas distintas se encontravam, sob as piores condições humanamente possíveis, e se comunicavam. Dessas trocas, os imigrantes reconheciam no outro divindades não tão distintas das suas, uma diferença gritante quando comparada a total incompreensibilidade que o catolicismo representava esses povos, somado a uma total falta de interesse espanhol em efetivamente ensinar sobre a religião. Foi num desses diálogos que a divindade Pachacamac foi apresentada, pelos próprios nativos da região costeira, a um grupo de recém chegados,. Atormentados com a novidade sísmica aterrozante, os nativos africanos passam a acompanhar os indígenas em suas oferendas ao deus. Culminando no evento mais interessante de tudo isso, nessa mesma região, em um galpão que teoricamente pertencia somente a pessoas negras, são encontrados símbolos numa parede que indicavam um local de devoção a Pachacamac (ROSTWOROWSKI, 2002).

A crucificação que captou minha atenção por sua quantidade de paralelos sísmicos também impossíveis de ignorar foi o *Señor de los Temblores*, uma escultura que foi considerada grotesca demais para merecer muita atenção, até sua reveladora restauração em 1985. Segundo a lenda, teria sido feita em Sevilla, intencionalmente horrorosa para que os indígenas pudessem se ver nela e com a pele escura (ESPINOZA, s.d.). Depois da restauração, foi revelado que os materiais de sua composição eram, na verdade, bastante comuns na região dos Andes, o que indicaria que a peça era, muito provavelmente, nativa (CAJA MUNICIPAL DE CUSCO, 2013). Isso muda a relação histórica com a peça, já que, tendo sido criada sob premissas estéticas distintas das europeias, sob uma perspectiva visual indígena, algumas escolhas, como a pele escuríssima da escultura, ganham um novo grau de relevância. Assim



como no *Señor de los Milagros*, esta peça também ganha o status de miraculosa após grandes eventos sísmicos, o que lhe rende o rótulo de *Señor de los Temblores*. A relação com os terremotos, não surpreendentemente, os aproxima cosmologicamente de Pachacamac, o regente dessas forças. Um deus ctônico, cultuado primeiro pelo povo Nazca<sup>17</sup> (ROSTWOROWSKI, 2002), tem pouco em comum com o cristianismo. Não falava sobre amor, não tinha essa função, e sua presença era mais primordial, como uma parte viva por dentro da terra. Na pintura, os dois personagens são conectados através do condor pousado sobre a cruz. Essa ave simbolizava o deus obscuro por sua relação com a morte, sendo um tipo de urubu, e era considerado um de seus mensageiros. Ao mesmo tempo, também era responsável por interligar o mundo de cima com o mundo real, sendo uma das poucas criaturas que poderia fazer essa passagem. Ali, o condor olha para o observador, o lembrando de que todos os mundos estão entrelaçados.

Mesmo assim, Cristo e Pachacamac se encontraram numa face compartilhada de milagres e de oferendas nas práticas religiosas populares. Além dos não tão escassos restos arqueológicos que representam o Deus dos Terremotos e seus símbolos, outras inspirações foram as representações da crucificação de Jesus datadas do início do Renascimento, em particular as feitas por Michelangelo. Era importante criar uma imagem do Filho de Deus que pudesse transmitir a carnalidade dele como criatura, não necessariamente de forma sensual, mas como um pedaço de terra que pode ser violado por minas a qualquer momento. Aos seus pés, estão Maria Mãe e Maria Madalena, ambas representando duas faces diferentes da mulheridade durante a colonização, de mãe tradicional e da amante mestiça.

Acompanhando Cristo-Pachacamac na imagem, ecoando a composição do mural, estão a Virgem Maria e Maria Madalena. A mãe de Cristo está trajada como uma *coya*, uma rainha Inca, mas sob a perspectiva do primeiro contato. Sua pele é mais clara, *mestiza*, para indicar que o filho de Deus nasce a partir de todas as origens. O dedo apontando para cima não é *benedictio latina*, mas uma indicação direta ao observador, exigindo que veja atentamente o que está acontecendo a seu filho. Do outro lado, Madalena está vestida como uma *tapada limeña*, um evento estético de grande potência durante o vice-reino no qual a moça deixava apenas um único olho à mostra. Durante os 300 anos que perdurou, o fenômeno

---

<sup>17</sup> Cultura arqueológica peruana, c. 100 - 800 E.C. localizada no departamento peruano de Ica.

causou grande revolta na Igreja, que alegava grande preocupação com o travestismo, tentou coibir a prática *fashion*. Hoje em dia, é possível ver a persistência dessas mulheres como uma forma de resistência feminina (GRANDÓN VALENZUELA, 2022).

Assim como na peça de Santa Teresa, meu principal foco ao iniciar esta pintura foi estético. A principal referência usada foi um desenho de Michelangelo da crucificação e, mesmo nas modificações, não havia uma proposta de desafio. Contudo, diferente da peça de Santa Teresa, meus sentimentos não mudaram durante o processo, tendo sido a última das peças e nascido de mãos já exauridas de cabelos esvoaçantes de rapazes bonitos. A parte mais frustrante talvez tenha sido a tentativa desesperada de simular uma geografia montanhosa. Jesus foi morto no meio de um deserto, então era importante para mim que ele fosse representado num cenário desértico montanhoso, algo nada difícil de encontrar na cordilheira dos Andes.

## 7 SAN SEBASTIÁN

São Sebastião, assim como São Martinho de Tours, usava de sua posição como soldado do Império Romano para promover sua fé. Chegou a ter um *ranking* alto dentro no exército e era parte da guarda pessoal do imperador, Diocleciano. Teve sua devoção descoberta após inspirar dois prisioneiros cristãos a não negarem sua fé (VORAGINE, 2016). Ao saber disso, o imperador ficou pessoalmente ofendido pela traição e ordenou que fosse amarrado numa árvore e alvejado de flechas apenas em partes não vitais do corpo, para que assim morresse em agonia. Parte disso foi cumprido, com Sebastião tendo seu corpo despido e perfurado incontáveis vezes, porém jogado no rio antes de realmente sucumbir (MIMBRERA, 2022). Foi resgatado e levado aos cuidados de uma nobre, Santa Irene de Roma, que tratou seus ferimentos até que estivesse recuperado. Quando acorda, o soldado confronta novamente o imperador, que o condena uma segunda vez, agora sob a pena de espancamento até a morte. Para garantir que não voltasse, ordena que o corpo de Sebastião seja jogado nos esgotos de Roma, e dessa forma também garantiria que seus amigos não poderiam encontrá-lo para dar-lhe um funeral cristão. Contudo, Santa Lúcia tem uma visão com o homem em seus sonhos e, depois de ouvir a localização do corpo, corre para resgatá-lo e lhe dar um rito digno. (VORAGINE, 2016).

O culto a São Sebastião, contudo, só ganha força séculos depois de sua morte. Deixando gradativamente de ser retratado como um homem grisalho, passa a receber uma nova iconografia - talvez uma tentativa de dissociá-lo do cenário escatológico de sua morte (DARWENT, 2008). No final do século XIV, tornam-se mais frequentes imagens em que é visto como soldado - em nome de seu alto escalão no exército - ou como nobre - referente ao grande respeito que inspirava do imperador - (DARRIULAT, 1999), mas foi popularização da prensa e, com isso, a produção de gravuras, que a cena do santo no momento do primeiro martírio se difundiu pela Europa. Não é difícil supor que a drástica mudança na representação também tenha alguma relação com cultos mais antigos, neste caso com o de Apolo Lício, tendo em vista as semelhanças entre seus corpos efêbos e idealizados (MIMBRERA, 2022). Trabalhos como os de Guido Reni (FIGURA 32), criador de sete cópias da imagem de São Sebastião no martírio, passam a ser percebidos como retratos homoeróticos (DARWENT,

2008), e o personagem mitológico chega a receber o título de “Apolo Cristão” (CONDOR, 2018).



FIGURA 32. *San Sebastiano*, c. 1615-1616 por Guido Reni. Óleo sobre tela, 1270 x 920 cm  
Fonte: <<https://juliocesarabadvidal.files.wordpress.com/2017/04/514cba96e70c4558bd3e1ec4f086a992.jpg>>

Não é difícil associar a aura erótica em torno de Sebastian de Milão com a de Teresa D’Ávila. Ela, mesmo que não tenha sido martirizada, viveu a vida desejando ser (MEDWICK, 1999). Ele, dentro da própria lenda, acreditava que o martírio devia ser fomentado nas almas cristãs (VORAGINE, 2014). Ambos passaram a ser representados inúmeras vezes como ícones que representavam algo além da pura fé divina, mas da carne. Enquanto Teresa de Jesus representa a ligação ao divino através da entrega do corpo à meditação, Sebastião representa a ascensão da divindade através da entrega do corpo à dor.

Ambos não são lembrados apenas como elemento erótico, porém como argumento de que mesmo dentro do cristianismo mais intenso o corpo terreno ainda é parte fundamental da fé. Isso é expresso de forma primorosa na série de fotos de Yukio Mishima, que nascem a partir de sua novela semi-autobiográfica “Confissões de uma Máscara”, na qual o protagonista encontra uma pintura de São Sebastião feita por Guido Reni e se sente atraído pela figura. Nessas peças, Mishima consegue captar a agonia perfurando o próprio corpo metafórica e materialmente, vislumbrando a possibilidade de atingir um estado mais divino de si mesmo (Figura 6). O corpo não pode ser dispensado, sentir a própria carne não é profano, mas um caminho para a divindade.

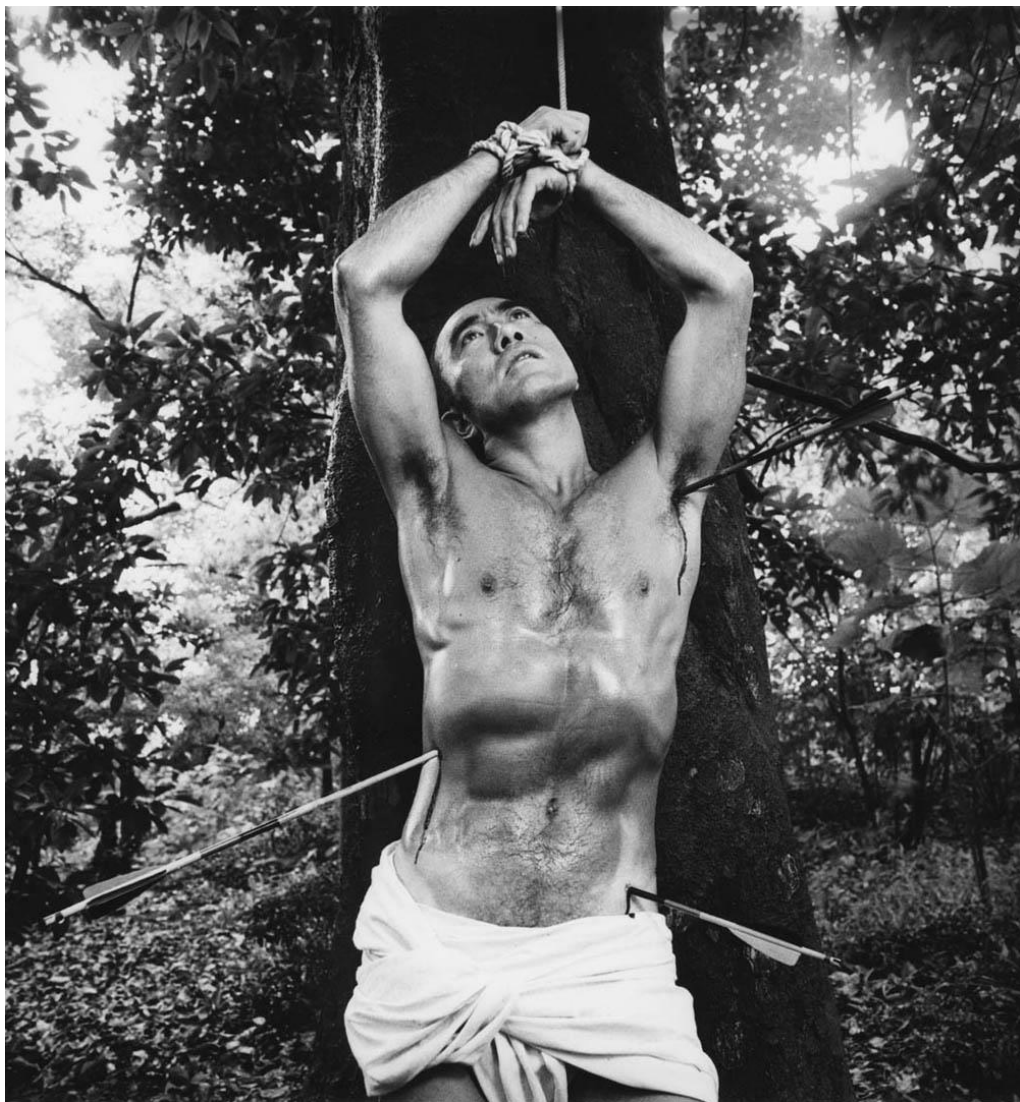


FIGURA 33. Mishima Yukio como San Sebastião, 1968 fotografado por Shinoyama Kishin.

Fonte: <<https://juliocesarabadvidal.wordpress.com/2017/05/01/mishima-yukio-y-el-martirio-de-sansebastian>>

Em termos de sexualidade e gênero, existem muitas confusões em torno de como eram realmente essas questões entre povos indígenas antes do contato. A ideia de que todas aquelas culturas lidavam da exata mesma forma com essas pautas e que estavam alinhadas a visões contemporâneas dessas mesmas questões é muito forte. No Brasil, por exemplo, existe um movimento que reivindica que “Tibira do Maranhão” seja canonizado como mártir por ter, alegadamente, sido a primeira vítima de homofobia no país (MOTT, 1994), morto por condenação de sodomia por um frade (ÉVREUX, 1874). Contudo, os povos incaicos, até onde se sabe, não eram receptivos a práticas homossexuais entre homens, exceto quando praticadas pela mais alta cúpula da nobreza que habitavam as regiões “*hanan*” (altas, norte) do Império (CIEZA DE LEÓN, 2005).

No lado “*urin*” (baixo, sul), a realidade era diferente, ao menos segundo os cronistas. “Sodomia” era duramente punida, podendo levar até condenação a morte por fogueira (VEGA, 2009) - a pior possível dentro da cosmologia andina, pois o “*camaqen*”, força vital, não desaparece após a morte, apenas depois de ter o corpo queimado (DUVIOLS, 1977). Se as crônicas do século XVI estiverem corretas, a vida para o homossexual durante essa época não teria sido melhor do que a de hoje e, da mesma forma que o mito de Tibira do Maranhão pode ser enquadrado na imagem de São Sebastião, o trato dos antigos andinos a esses grupos talvez também ressoasse com essas imagens.

## 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas primeiras décadas de colonização, muito da produção cultural histórica e nativa dos Andes foi não apenas destruída, como impedida de se restabelecer. O processo de introdução desse novo universo mitológico, profundamente dogmático e impositivo, fez com que o sincretismo religioso fosse inevitável após o contato. Apesar da resistência política ter estado presente entre diversos grupos indígenas, alguns nativos encontraram certo tipo de identificação simbólica dentro dos ícones que a Igreja Católica impôs, relacionando essas representações e metáforas às próprias crenças ancestrais. Essas conexões, quase que imperceptíveis para olhares não treinados, eram incorporadas em diversos tipos de produções artísticas, pincelando sincretismos não apenas em seus símbolos, como também nas formas e nas cores. Este projeto é uma reflexão sobre como o mundo, como um todo, poderia ter sido enriquecido diante da possibilidade de encontros.

As peças *“La transverberación de Santa Teresa de Jesús en los Andes”* e *“Santa Sarita Colonia...”* foram, cada uma, uma jornada de autoconhecimento sob elevados níveis de estresse. Ambas as peças tocaram profundamente nas minhas próprias percepções sobre fé de formas completamente distintas, talvez até opostas, e me deixaram impregnada com a força da imagem de cada uma. Não sei o quanto o grau de fascinação e a possibilidade de um ritmo mais vagaroso na produção tiveram nos resultados finais, mas cada um expressa tão literalmente o que o processo significou para mim que torna impossível ser mais precisa com palavras.

Mesmo sofrendo de exigência extrema crônica, cada uma das peças deste projeto me inspiram algum grau de orgulho simplesmente por ter sido capaz de concluí-las – ao menos por hora. Numa visão mais geral, sinto que consegui passar consistência no meu estilo, assim como no tipo de abordagem que assumi na pesquisa e a qual ainda eu pretendo refinar. Talvez a maior promessa para o futuro próximo é que certamente voltarei a trabalhar em algumas peças da série, assim como concluir as que não puderam ser terminadas, e que todo este processo significou um pacto no qual eu vendi minha alma ao amor pela arte andina.

## REFERÊNCIAS

- ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA. **DICCIONARIO quechua - español - quechua**. 2. ed. Cusco: Gobierno Regional Cusco, 2005. Disponível em: <<https://indigenasdelperu.files.wordpress.com/2015/09/diccionario-qeswa-academia-mayor-cuzco.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2023
- ARRIAGA, P. J. DE; URTEAGA, H. H.; ROMERO, C. A. **La extirpación de la idolatría en el Perú por el padre Pablo Joseph de Arriaga; Anotaciones y concordancias con las crónicas de Indias por Horacio H. Urteaga; Biografía del padre Arriaga por Carlos A. Romero**. Lima: Librería Sanmarti, 1920. v. 1
- ÁVILA, F. (COMP.). **Dioses y hombres de Huarochirí**. Tradução: José Maria Arguedas. 2. ed. México: Siglo Veintiuno, 1975.
- BRACKE, C.; ALANES ORELLANA, V. (EDS.). **Cuentos andinos de montaña: concurso cuentos de montaña**. 1. ed. Bolivia: Latinas Editores, 2003.
- CAJA MUNICIPAL DE CUSCO (ED.). **Por la Ruta del Barroco Cusqueño**. 1. ed. Cusco: Caja Municipal del Cusco, 2013.
- CAMPBELL, J. **O poder do mito**. 20. ed. Brasil: Palas Athena, 2002.
- CARDENAS, R. E. **Arte en el Antiguo Perú**. Peru: Instituto Nacional de Cultura, 1998.
- CASTILLO, G. M. Sarita Colonia: 100 años de devoción popular. **El Comercio**, 22 fev. 2014.
- COLLAERT, A.; GALLE, C. **Vita B. Virginis Teresiæ a Iesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum Piae Restauratricis. Illustrissimo Domino D. Roderico Lasso Niño. Comiti de Añover. Serenissimi Archiducis Alberti Œconomio supremo &c. dicata**. Antwerp: Apud Adrianum Collardum et Cornelium Galleum, 1613.
- CONDOR, M. **Conferencia: San Sebastián, el Apolo cristiano**. YouTube, 13 de Janeiro de 2018. Disponível em: <<https://youtu.be/1-jAVBx1fyY>> Acesso em: 5 de Outubro de 2022.
- COSSÍO DEL POMAR, F. **História crítica de la pintura en el Cuzco**. Peru: Universidade del Cuzco, 1922.
- CUMMINS, T. Imitación e invención en el barroco peruano. Em: **El Barroco Peruano**. 1. ed. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002. v. 2p. 27–58.
- D'ÁVILA, Teresa, **Santa Teresa De Jesús: Libro de la Vida. Camino de Perfección. Moradas del Castillo Interior. Libro de las Fundaciones. Poesias.**, 1. ed. [s.l.]: Fundación José Antonio de Castro, 2009.
- D'EVREUX, Y. **Viagem ao norte do Brasil feita nos annos de 1613 a 1614, pelo padre Ivo d'Evreux, religioso capuchinho, publicada conforme o exemplar, unico, conservado na Bibliotheca imperial de Pariz**. Tradução: Cezar Augusto Marques. Brasil: Typ. do Frias, 1874.



DARWENT, C. **Arrows of desire: How did St Sebastian become an enduring, homo-erotic icon?** The Independent, 2008. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/arrows-of-desire-how-did-st-sebastian-become-an-enduring-homoerotic-icon-779388.html>>. Acesso em: 5 de Outubro de 2022.

DESCOLA, J.; BANDEIRA, M. E. S. DA. **A vida quotidiana no Peru no tempo dos espanhóis: 1710 - 1890**. Lisboa: Livros do Brasil, [s.d.].

DORANTES, R. A. G. A.; BECERRIL, A. M. J. **Hierofanías de lo cotidiano: irrupciones de lo sagrado en la ordinariedad**. 1. ed. Ciudad de México: Senda Libre, 2018.

DUVIOLS, P. **La destrucción de las religiones andinas: Conquista y Colonia**. Tradução: Albor Maruenda. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.

E. ELORRIETA SALAZAR, F.; ELORRIETA SALAZAR, E. **El Valle Sagrado de Los Incas: Mitos y Símbolos**. 2. ed. [s.l.] Sociedad Pacaritampu Hatha, Cusco - Perú, 1996.

ESPINOZA, W. **Los Incas. Economía, sociedad y Estado en la era del Tawantinsuyo**. Lima: Amaru Editores, 1997.

FRANCO, C. Sarita Colonia, o, Los “cholos” invaden el cielo. Em: **Imágenes de la sociedad peruana: la “otra” modernidad**. Realidad nacional. 1. ed. Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación, 1991. p. 111–127.

FREUD, Sigmund. O Mal-Estar Na Civilização. In: **Sigmund Freud: O Mal-Estar Na Civilização, Novas Conferências Introdutórias À Psicanálise E Outros Textos (1930-1936)**. Trad. Paulo César Lima de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, v. 18, p. 10–11. 20v. (Obras Completas).

GAIMAN, Neil; PRATCHETT, Terry. **Good Omens: The Nice and Accurate Prophecies of Agnes Nutter, Witch**. Reprint ed. New York: HarperCollins, 2019.

GARCÍA ESCUDERO, M. DEL C. **Cosmovisión Inca: nuevos enfoques y viejos problemas**. Tesis Doctoral—España: Departamento de sociología y comunicación de Universidad de Salamanca, 16 ago. 2010.

GISBERT, T. Del Cusco a Potosí: La religiosidad del Sur Andino. Em: **El Barroco Peruano**. 1. ed. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002. v. 2p. 61–96.

GISBERT, T. **Iconografía y mitos indígenas en el arte**. [s.l.] Bolívia: Editorial Gisbert y Cia., 1994.

HOUSSE, R. E. **Los Hijos Del Sol: Los Quichuas Del Perú**. 1. ed. Chile: Zig - Zag, 1946.

JESUS, T. DE. **Libro de la Vida**. 1. ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014.

LARA, J. **Cristo-Helios americano: La inculturación del culto al sol en el arte y arquitectura de los virreinos de la Nueva España y del Perú**. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, v. XXI, p. 29–49, 1999.

LEFRANC, H. H. Ni rica ni famosa: Sarita Colonia en la representación pequeño-burguesa ilustrada de Lima, Perú. **Revista Cultura y Religión**, v. 9, n. 1, p. 82–101, 15 mar. 2016.

LEFRANC, H. H. Sarita Colonia: estetización del ícono y uso de imágenes ¿para la autonomía cultural? **Investigaciones Sociales**, v. 11, n. 19, p. 55–68, 2007.

LEÓN, P. DE C. DE. **Crónica del Perú: El Señorío de los Incas**. 1. ed. Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005.

MARTÍNEZ, M. **Sarita Colonia, la “santa” del Perú migrante y marginal**. **La Vanguardia**, 1 mar. 2014. Disponible em: <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20140301/54401890839/sarita-colonia-la-santa-del-peru-migrante-y-marginal.html>>. Acceso em: 27 mar. 2023

MARTINS, F. P. **Deidades em disputa: uma análise acerca das concepções cosmológicas presentes no Manuscrito de Huarochirí**. *Contraponto - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI*, v. 9, n. 1, p. 559-, jun. 2020.

MEDINACELLI, X. La guerra del pacífico y los ayllus: Una lectura de la pintura mural del baptisterio de Sabaya. **Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino**, v. 21, n. 1, p. 79–93, 2016.

MEDWICK, C. **Teresa of Avila: The Progress of a Soul**. U.S.A.: Knopf, 1999.

MESA, J. DE.; GISBERT, T. **Historia de la pintura cuzqueña**. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1962.

MISHIMA, Y. **Confessions of a Mask**. New York: New Directions Publishing Corporation, 1958.

MUJICA PINILLA, R. Identidades alegóricas: lecturas del barroco al neoclásico. Em: **El Barroco Peruano**. 1. ed. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002. v. 2p. 251–320.

MUJICA PINILLA, R. (ED.). **Arte imperial inca: sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia**. Lima, Perú: Banco de Crédito del Perú, 2020.

MUJICA PINILLA, R. **Ángeles apócrifos en la América virreinal**. 2. ed. Lima: Fondo Editorial de Cultura, 1996.

PÉREZ, J. **Teresa de Ávila: Y la España de su tiempo**. [s.l.] Editorial Edaf, S.L., 2007.

PICÓN SALAS, M. **El medievalismo en la pintura colonial**. Sur : revista trimestral. Año I, invierno 1931, 2015.

REGALADO DE HURTADO, L. **Sobre mamaconas y pampayrunas: Las mujeres en los Comentarios reales**. *Allpanchis*, [S. l.], v. 41, n. 75, p. 59–92, 2010.

RIDENOUR, A. A Dark St. Lucy. Em: **The Krampus and the Old, Dark Christmas: Roots and Rebirth of the Folkloric Devil**. 1. ed. Washington: Feral House, 2016. p. 184.

ROJAS, A. M. Q. Cuando Dios dijo que no, Sarita dijo quién sabe. Em: **Los nuevos limeños: Sueños, fervores y caminos en el mundo popular**. Lima: TEMPO, 1993. p. 143–160.

ROJAS, A. M. Leyenda del origen del pueblo de Tata Sabaya. Em: **Leyendas Populares de Sabaya**. Cuadernos de folklore. La Paz: Ediciones ISLA, 1973. p. 2–5.

ROSTWOROWSKI, M. **Aproximación psicoantropológica a los mitos andinos**. 1. ed. Peru: Instituto de Estudios Peruanos, 2017. v. XIII

RESCANIERE, A. O. Expresiones religiosas marginales: el caso de Sarita Colonia. Em: VALCARCEL-CARNERO, M. (Ed.). **Pobreza urbana: Relaciones económicas y marginalidad religiosa**. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1990. p. 169–201.

RIVIÈRE, G. **Ritual Images**. Society for Cultural Anthropology, 2019. Disponível em: <<https://culanth.org/fieldsights/ritual-images>>. Acesso 10 de Outubro de 2022.

**SARITA Colonia: La tregua moral**. Direção: Javier Ponce Gambirazio. Produção: Javier Ponce Gambirazio. Lima: [s. n.], 2016.

SILVERBLATT, I. Andean Women in the Inca Empire. **Feminist Studies**, v. 4, n. 3, p. 37–61, 1978.

SONTAG, S. The Artist as Exemplary Sufferer. Em: **Against Interpretation: And Other Essays**. 1. ed. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966. p. 39–48.

TOLEDO, F. DE. **Disposiciones gubernativas para el Virreinato del Perú (1575-1580)**. [s.l.] Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1989.

VALENZUELA, F. A. La vida de los hechos: historia social de la pintura colonial en los andes centrales y verdad codificada. Em: SAAVEDRA, M. E.; MILLÁN, R. (Eds.). **La Teoría de los sistemas de Niklas Luhmann a Prueba: Horizontes de Aplicación en la Investigación Social en América Latina**. 1. ed. México: Colegio de México, 2012. p. 275–321.

VANZINI, M. G. "**Por Buenos Aires con San Martín de Tours**". Governo da Cidade de Buenos Aires. 2018. pp. 11-16.

VEGA, I. G. DE LA. **Historia general del Perú**. Peru: SCG, 2009. (Reprodução da edição princeps de 1617, Córdoba)

VORÁGINE, S. DE LA. **La Leyenda Dorada, 1**. Tradução: José Manuel Macías. 1. ed. Espanha: Alianza Editorial, 2016. v. 1

VORÁGINE, S. DE LA. **La Leyenda Dorada, 2**. Tradução: José Manuel Macías. 1. ed. Espanha: Alianza Editorial, 2016. v. 2

ZAMBRANO, H. C. **Sarita Colonia Zambrano, una biografía familiar**. [s.l.: s.n.].

## APÊNDICE A



Santa Lucía, la que lleva luz, patrona de los pobres y de los ciegos por *Marcela Pardo*, 2019.  
*Pintura digital.*

## APÊNDICE B



*No existen angeles heterosexuales, tampoco diablos* por Marcela Pardo, 2019.

Aquarela sobre papel, 25,2 cm x 20 cm.

## APÉNDICE C



*Ofrenda a Pachamama en el día del Año Nuevo* por Marcela Pardo, 2020.

Guache e lápiz sobre papel, 12,5 cm x 15,6 cm.

## APÊNDICE D



*Hanan Pacha* por Marcela Pardo, 2020.

Guache sobre papel, 14 cm x 25,9 cm.

## APÉNDICE E



*Ofrenda para la revelación de todas las enfermedades* por Marcela Pardo, 2020.

Guache e lápiz acuarelável sobre papel, 17,4 cm x 12,7 cm



## APÉNDICE F



*Soñe con una sirena y el agua era del tamaño del Cosmos por Marcela Pardo, 2021.*

Aquarela e lápiz sobre papel, 20 cm x 25 cm.

## APÊNDICE G



*Montaña en qué pasa el tempo* por Marcela Pardo, 2021.

Aquarela e lápiz sobre papel, 20 cm x 25 cm

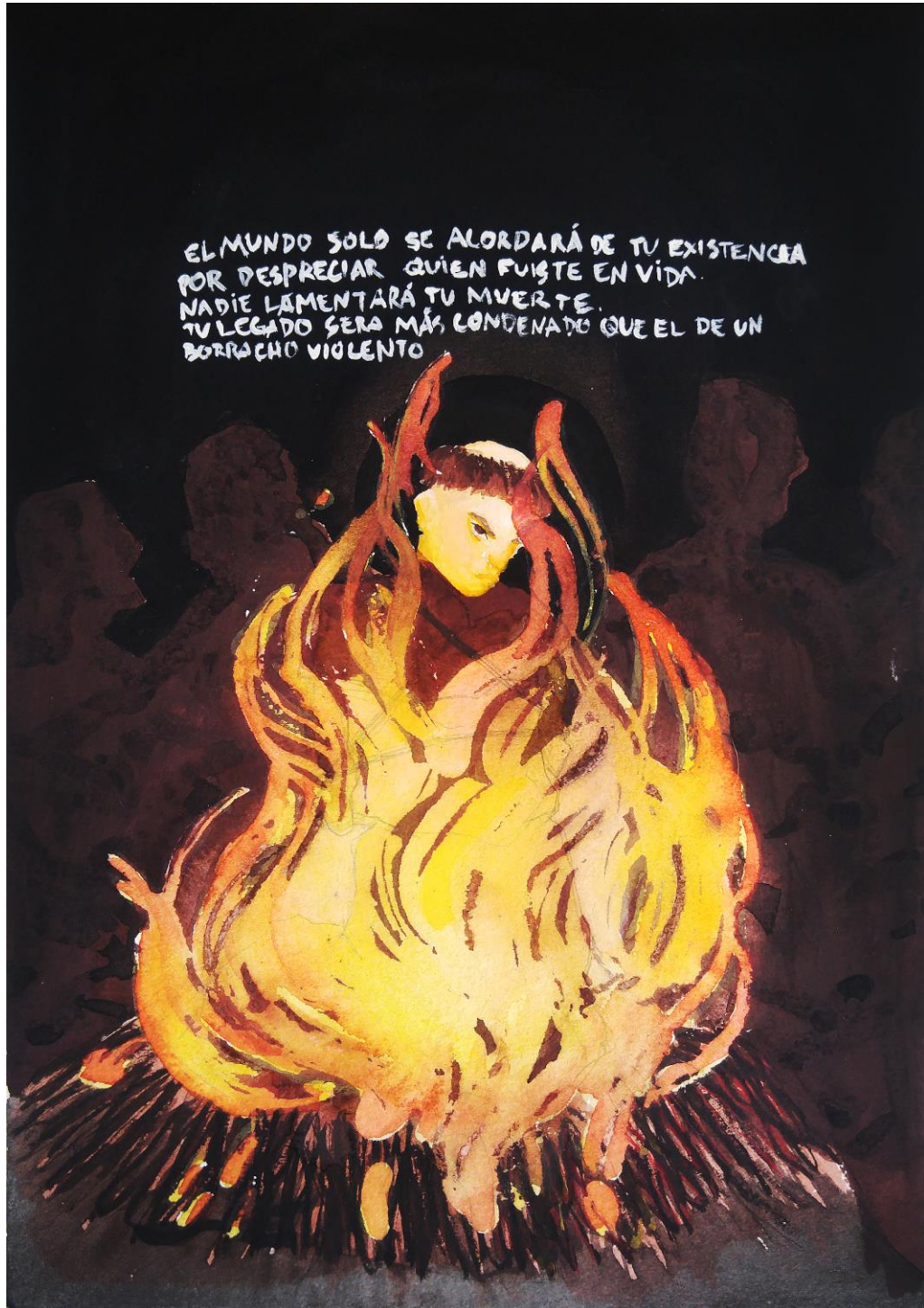
## APÊNDICE H



Titã por Marcela Pardo, 2021.

Lápis de cor sobre papel, 18,2 cm x 13 cm

## APÉNDICE I



*El mundo solo se acordará de tu existencia por despreciar quien fuiste en vida. Nadie se lamentará tu muerte.*

*Tu legado será más condenado que el de un borracho violento por Marcela Pardo, 2021.*

Guache sobre papel, 23 cm x 16 cm.

## APÊNDICE J



*Un cuarto lleno de oro, un cuarto lleno de plata por Marcela Pardo, 2021.*

Guache sobre papel, 23 x 15 cm.

## APÊNDICE K



*Por primera vez toque algo que no era mio* por Marcela Pardo.

Guache sobre papel, 23 cm x 16 cm.

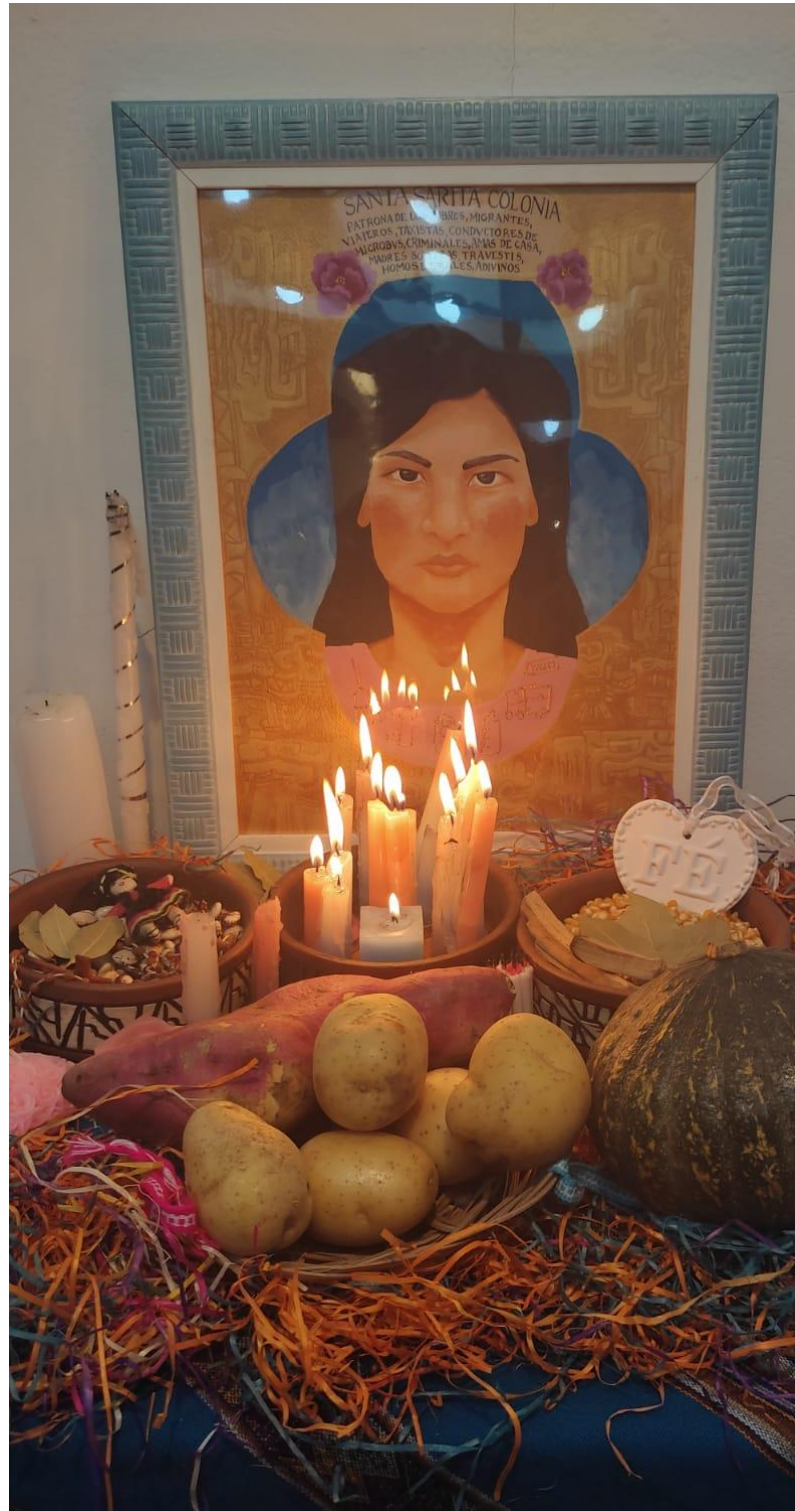
## APÊNDICE L



*Apu Wayra* por Marcela Pardo.

Bordado sobre tecido de algodão, 22 cm x 27 cm.

## APÊNDICE M



Altar para Sarita Colonia por Marcela Pardo.

Instalação.



## APÊNDICE N



Exposição final em 13 de abril 2023.