

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
LINHA DE PESQUISA: CULTURA E REPRESENTAÇÕES

EDUARDA FERRARI SOLETTI

**A ATUAÇÃO DOS ARTISTAS DIEGO QUISPE TITO E TADEO ESCALANTE EM
PERSPECTIVA COMPARADA (VICE-REINO DO PERU, SÉCULOS XVII E XIX)**

Porto Alegre

2023

EDUARDA FERRARI SOLETTI

**A ATUAÇÃO DOS ARTISTAS DIEGO QUISPE TITO E TADEO ESCALANTE EM
PERSPECTIVA COMPARADA (VICE-REINO DO PERU, SÉCULOS XVII E XIX)**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: Cultura e Representações

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Santos Neumann (orientador)

Prof. Dr. Carlos Daniel Paz (UNICEN)

Prof^a. Dr^a. Flávia Galli Tatsch (UNIFESP)

Prof^a. Dr^a. Katia Maria Paim Pozzer (UFRGS)

Porto Alegre

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Ferrari Soletti, Eduarda
A ATUAÇÃO DOS ARTISTAS DIEGO QUISPE TITO E TADEO
ESCALANTE EM PERSPECTIVA COMPARADA (VICE-REINO DO
PERU, SÉCULOS XVII E XIX) / Eduarda Ferrari Soletti.
-- 2023.
123 f.
Orientador: Eduardo Santos Neumann.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto
Alegre, BR-RS, 2023.

1. História da América. 2. História Indígena. 3.
História da Arte. I. Santos Neumann, Eduardo, orient.
II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Eduarda Ferrari Soletti

A ATUAÇÃO DOS ARTISTAS DIEGO QUISPE TITO E TADEO ESCALANTE EM
PERSPECTIVA COMPARADA (VICE-REINO DO PERU, SÉCULOS XVII E XIX)

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em História da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
como requisito para a obtenção do título de
Mestre em História.

Porto Alegre, 21 de agosto de 2023.

Resultado: Aprovada.

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Eduardo Santos Neumann

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)



Prof. Dr. Carlos Daniel Paz

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN)

Documento assinado digitalmente
gov.br FLAVIA GALLI TATSCH
Data: 22/12/2023 08:50:43-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof^a. Dr^a. Flávia Galli Tatsch

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Documento assinado digitalmente
gov.br KATIA MARIA PAIM POZZER
Data: 22/12/2023 17:34:07-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof^a. Dr^a. Katia Maria Paim Pozzer

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo

Este trabalho tem como objetivo principal a comparação entre dois períodos distintos da colonização do Vice-Reino do Peru a partir das pinturas produzidas pelo artista indígena Diego Quispe Tito (1611-1684) e pelo artista mestiço Tadeo Escalante (1770-1840). Com a intersecção de estudos provenientes dos campos da História Indígena e da História da Arte, as imagens foram utilizadas como fonte histórica e lidas através de três focos: contexto, recepção e estética. Assim, essa pesquisa analisa o repertório iconográfico de Quispe Tito e Escalante, entendendo elementos presentes nas obras como representações ligadas ao momento histórico da região em que viveram. Ainda, o trabalho aborda a importância da atuação dos pintores enquanto mediadores culturais e, por isso, figuras fundamentais para o processo de evangelização dos povos andinos.

Palavras-chave: Diego Quispe Tito; Tadeo Escalante; Vice-Reino do Peru; História Indígena; Catolicismo; Arte.

Resumen

El objetivo principal de este trabajo es la comparación entre dos períodos distintos de la colonización en el Virreinato del Perú, a partir de las pinturas realizadas por el artista indígena Diego Quispe Tito (1611-1684) y por el artista mestizo Tadeo Escalante (1770-1840). Con la intersección de estudios de dos campos de Historia Indígena e Historia del Arte, las imágenes fueron utilizadas como fuente histórica y leídas a través de tres focos: contexto, recepción y estética. De esta manera, esta investigación analiza el repertorio iconográfico de Quispe Tito y Escalante, integrado por elementos presentes en las obras como representaciones vinculadas al momento histórico de la región en la que vivieron. Además, el trabajo aborda la importancia de la actuación de dos pintores como mediadores culturales y, por tanto, figuras fundamentales para el proceso de evangelización de los pueblos andinos.

Palabras clave: Diego Quispe Tito; Tadeo Escalante; Virreinato del Perú; Historia Indígena; Catolicismo; Arte.

Lista de figuras

Figura 1 - “A Última Ceia”.....	10
Figura 2 - “O Juízo Final” (1675).....	33
Figura 3 - “Detalhe de ‘O Juízo Final’” (1675).....	35
Figura 4 - “Detalhe de ‘O Juízo Final’” (1675).....	35
Figura 5 - “Detalhe de ‘O Juízo Final’” (1675).....	36
Figura 6 - “Detalhe de ‘O Juízo Final’” (1675).....	38
Figura 7 - “Detalhe de ‘O Juízo Final’” (1675).....	39
Figura 8 - “Detalhe de ‘O Juízo Final’” (1675).....	40
Figura 9 - “Detalhe de ‘O Juízo Final’” (1675).....	41
Figura 10 - “Detalhe de ‘O Juízo Final’” (1675).....	42
Figura 11 - “O Juízo Final” (1802).....	44
Figura 12 - “Detalhe de ‘O Juízo Final’” (1802).....	45
Figura 13 - “Detalhe de ‘O Juízo Final’” (1802).....	46
Figura 14 - “Detalhe de ‘O Juízo Final’” (1802).....	47
Figura 15 - “Detalhe de ‘O Juízo Final’” (1802).....	48
Figura 16 - “Detalhe de ‘O Juízo Final’” (1802).....	49
Figura 17 - “Detalhe de ‘O Juízo Final’” (1802).....	50
Figura 18 - “Detalhe de ‘O Juízo Final’” (1802).....	51
Figura 19 - “Detalhe de ‘O Juízo Final’” (1802).....	52
Figura 20 - “Detalhe de ‘O Juízo Final’” (1802).....	52
Figura 21 - “Detalhe de ‘O Juízo Final’” (1802).....	54
Figura 22 - “Detalhe de ‘O Juízo Final’” (1802).....	55
Figura 23 - “Detalhe de ‘O Juízo Final’” (1802).....	56
Figura 24 - “O Juízo Final” (1684).....	65
Figura 25 - “Morte e Inferno” (1684).....	66
Figura 26 - “O Juízo Final” (1708).....	67
Figura 27 - “O Juízo Final” (1699).....	68
Figura 28 - “En el infierno” (1684).....	69
Figura 29 - “O Juízo Final” (1790).....	70

Figura 30 - “O Juízo Final” (1625).....71

Sumário

1. Introdução.....	10
2. A formação do Vice-Reino do Peru em termos iconográficos.....	15
2.1. A imagem como instrumento evangelizador.....	16
2.2. Diego Quispe Tito.....	19
2.3. Tadeo Escalante.....	21
2.4. Circulação de gravuras.....	23
2.5. <i>Postrimerías</i>	25
3. Análise das fontes	28
3.1. Sobre a leitura das imagens.....	28
3.1.1. “O Juízo Final”, de Diego Quispe Tito.....	34
3.1.2. “O Juízo Final”, de Tadeo Escalante.....	43
3.1.3. “Inferno”, de Tadeo Escalante.....	52
3.1.4. Repertórios e estratégias.....	58
3.2. Espaços em que as obras estão inseridas.....	63
3.3. Comparação com outras obras de “O Juízo Final” e “Inferno”.....	65
4. Impactos e transformações na produção pictográfica.....	73
4.1. Reformas Bourbônicas.....	74
4.2. A Rebelião de Túpac Amaru II.....	77
4.3. Agência política da arte.....	85
4.4. O trabalho com a trajetória dos artistas.....	90
5. Considerações finais.....	93
6. Anexos.....	97
7. Bibliografia	116

1. Introdução

A gênese desta pesquisa nasceu de uma excursão para o Peru, quando visitei uma série de igrejas e capelas construídas e adornadas durante o período colonial. A Catedral de Cusco foi a primeira Igreja visitada, e a guia que conduzia o percurso citou o fato da maioria das pinturas religiosas católicas terem sido produzidas por artistas indígenas. Além disso, comentou que se sabia pouco sobre as autorias, que muitas vezes eram anônimas, mas mostrou algumas obras em que era possível notar a presença andina por meio de inserções regionais em imagens tradicionais difundidas pela Igreja Católica. A tela que mais despertou o meu interesse foi “A Última Ceia”, de Marcos Zapata, um dos últimos mestres da Escola Cusquenha de Pintura. As diversas modificações realizadas na imagem que eu possuía como referência de “A Última Ceia”, o afresco produzido por Da Vinci, geraram em mim uma enorme curiosidade. Na pintura presente na catedral, pude perceber que Zapata inseriu um *cuy*¹ como prato principal, no lugar do peixe, e a substituição do vinho por garrafas de *chicha*². Além disso, outros elementos como frutas e vegetais da região peruana foram retratados na mesa.

¹ O *cuy* é um prato típico da região andina. Trata-se de um roedor, o porquinho-da-índia, preparado para ser consumido frito ou assado.

² A *chicha*, também típica, é uma bebida fermentada à base de milho e outros cereais.



Figura 1³: Marcos ZAPATA (1710 - 1773)

A Última Ceia, 1753

Óleo sobre tela, 6,35m x 5,67m

Catedral de Cusco, Cusco, Peru

Ao final da excursão, dediquei-me à pesquisa sobre algumas das obras que havia visto. Tive, com isso, a intenção de colher informações sobre as autorias, sobre como ocorria a transferência de modelos iconográficos europeus à América, sobre a instrução dos pintores indígenas e, principalmente, sobre os limites de aceitação, por parte da

³ Fonte da imagem: "Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art" (PESSCA). Disponível em: <<https://colonialart.org/artworks/1884B>>. Acesso em: 10/02/2023.

Igreja Católica, das alterações realizadas por estes artistas. Neste movimento, delimitando meu recorte geográfico para o Vice-Reino do Peru, notei algumas lacunas em relação aos temas de meu interesse. Inicialmente, o baixo volume de trabalhos produzidos no Brasil sobre essa temática me deixou alerta, pois aqueles que encontrei eram majoritariamente produzidos em língua espanhola, por países americanos e pela Espanha, ou inglesa, pelos Estados Unidos.

Estudos sobre as pinturas, as técnicas utilizadas para suas produções e os estilos artísticos presentes eram consideravelmente vastos, contudo, foram reduzidos os trabalhos que encontrei sobre a atuação dos artistas que as criaram. O número de pesquisas que uniam análise de obras e de suas autorias, aplicando uma abordagem proveniente da história indígena, foi baixo e de produção quase que exclusivamente estadunidense - e o cenário segue semelhante. O intuito de discutir com uma bibliografia atualizada, produzida no exterior, unindo história da arte e história indígena, e defendendo o uso de imagens produzidas para o estudo do período colonial na América fez com que fossem traçados os objetivos deste trabalho. Junto do problema de pesquisa, foram esses os fios condutores e as bases para a presente escrita.

Essa consiste em uma análise comparativa entre os contextos de atuação de dois pintores nativos, Diego Quispe Tito (1611-1684) e Tadeo Escalante (1770 - 1840), do Vice-Reino do Peru. Através da união de pesquisas provenientes da história Indígena, história da América e da história da arte, o enfoque do estudo está na leitura de obras produzidas pelos artistas e no cruzamento desta análise com as produções sobre suas trajetórias profissionais⁴. O que separa os contextos de Quispe Tito e Escalante, além de aproximadamente um século entre seus períodos de atividade, são distinções geográficas, de público consumidor e de contexto sócio-político em que viveram dentro do Vice-Reino. Além disso, algumas permanências entre os artistas podem, de antemão, ser destacadas, como características artísticas, a autenticidade e a importância das suas obras para a evangelização dos nativos da região andina.

Como objetivo geral desta dissertação, então, está a utilização das obras produzidas para, a partir delas, comparar dois momentos distintos da história do Vice-Reino do Peru e as margens de ação para atores como Diego Quispe Tito e Tadeo

⁴ Essas informações foram encontradas, principalmente, nos trabalhos de Teresa Gisbert, José de Mesa, Ananda Cohen-Aponte, Pablo Macera e Abigail Paredes.

Escalante inscritas em seus trabalhos. Assim, será possível analisar a atuação, tanto como mediadores culturais, quanto como artistas que utilizaram estrategicamente códigos iconográficos para imprimir suas características e seus pontos de vista às pinturas - e dessas ações colherem benefícios. Tenho também o intuito de reforçar que as artes visuais foram agentes ativos do processo de colonização, utilizadas como instrumento político dentro das ações organizadas pela Coroa espanhola (APONTE, 2017). Por fim, os movimentos de pesquisa são orientados no sentido da união dos estudos de história da arte americana com conceitos da história indígena da América espanhola, utilizando imagens como recurso para o estudo do período colonial.

Para que essa pesquisa possa contribuir também para o movimento de virada da história da arte global, que visa o estudo das conectividades, diferenças culturais negociadas e processos históricos dinâmicos (TATSCH, 2021), destaquei a união destes dois diferentes campos de estudo. Cruzar a história da arte com disciplinas como antropologia, sociologia e história pode promover a construção de análises mais amplas e aprofundadas sobre as complexidades da interação cultural sem a imposição de categorias etnocêntricas como as que historicamente definiram esse campo de estudo (Ibid., p. 101).

Acredito que, além dessas, é importante que outra consideração esteja presente nesta introdução. Pretendi, com este trabalho, destacar e valorizar o que as pinturas de Diego Quispe Tito e Tadeo Escalante, principalmente, explicitam sobre o que foi produzido a partir do contato entre estilos artísticos e sistemas de significação distintos. Este movimento nitidamente deve ser realizado sem que as problemáticas envolvidas sejam esquecidas ou minimizadas. Entre elas, a utilização - presente em algumas bibliografias tradicionais - de eufemismos como “encontro” para tratar deste cruzamento de repertórios iconográficos realizado de maneira forçada.

Modelos europeus foram impostos aos artistas nativos para que fossem produzidas as pinturas utilizadas na catequização da população andina. Ainda, objetos e elementos que fizessem referência às religiões nativas foram destruídos, em uma tentativa de extirpação das denominadas idolatrias indígenas⁵ para que o catolicismo

⁵ Foram consideradas idolatrias indígenas objetos, imagens, rituais, cerimônias, danças e cantos ligados ao universo cultural nativo como um todo, como definiu o historiador Serge Gruzinski. Assim, para o autor, os confrontos entre “cristãos e idólatras” e a “caça às idolatrias” significaram mais do que um

fosse implantado. Por fim, destaco também que dissertar sobre as margens de atuação e os benefícios colhidos a partir das posições sociais ocupadas pelos pintores não significa ignorar que esses viveram em um contexto colonial que atingia a vivência deles e do restante da população nativa.

Esse trabalho está estruturado em seis partes, sendo a primeira esta introdução. Na segunda, de nome “A formação do Vice-Reino do Peru em termos iconográficos”, localizei-o historicamente nas ações realizadas pela Coroa espanhola para a catequização dos povos nativos do Vice-Reino peruano e na atuação dos dois artistas selecionados para análise, Diego Quispe Tito e Tadeo Escalante. Ainda, compartilhei a escrita sobre a eliminação de idolatrias, a circulação de gravuras flamengas na região e a produção andina como algo que foge totalmente de uma mera réplica aos moldes artísticos europeus.

Na terceira, “Análise das fontes”, apresento a leitura das imagens produzidas pelos pintores, dois de título “O Juízo Final” e um de título “Inferno”, por Tadeo Escalante. A partir da bibliografia explorada, com ênfase na parte que se assemelha à abordagem presente pesquisa, as fontes foram analisadas através de três focos: o contexto em que elas se inserem é um deles, abrangendo fatores históricos, culturais, sócio-econômicos e políticos do momento de produção das pinturas; a recepção, no sentido de pensar o local em que as obras foram inseridas, qual sua finalidade e para qual público elas foram voltadas; a estética, pensando nos traços, elementos, símbolos e significados presentes em cada uma das produções. Após, trago também reflexões sobre repertórios dos artistas, local das obras de Diego e Tadeo e ainda as comparo com outras telas produzidas em espaços de tempo e geografia similares.

Na quarta parte, “Impactos e transformações na produção pictográfica”, com o auxílio de uma bibliografia bastante robusta, disserto sobre as Reformas Bourbonicas e a Rebelião de Túpac Amaru II como acontecimentos-chave para a mudança contextual do Vice-Reino do Peru. Trato, por fim, da agência política das artes visuais e situo este trabalho na esteira daqueles que vem sendo produzido nos últimos anos, que visam o enfoque no protagonismo de personalidades ou de segmentos sociais nativos no

embate entre duas religiões: foram conflitos culturais ocorridos em suas formas mais amplas. Para mais detalhes sobre o assunto: BERNAND, Carmen; GRUZINSKI, Serge. *De la idolatría: una arqueología de las ciencias religiosas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

período colonial. Na quinta, compartilho as considerações finais para o fechamento da escrita construída e, na sexta parte, inseri as figuras anexas selecionadas para que este trabalho possa ser o mais completo possível dentro de sua proposta.

2. A formação do Vice-Reino do Peru em termos iconográficos

Para pensar o contexto em que Diego Quispe e Tadeo Escalante atuaram, apresentarei parte da história do Vice-Reino do Peru e de cada um dos artistas. O início da escrita se dá pela invasão espanhola no continente americano e as investidas realizadas pela Coroa para a dominação do território, visto que menciono a região já indicando seu nome como unidade administrativa. Contudo, entendo que seja importante ressaltar que a história de nenhuma terra que sofreu um processo de colonização iniciou com a chegada dos colonizadores. Cada local e cada população, como os Andes - região conhecida pelos Incas como *Tawantinsuyu*⁶ -, por exemplo, já possuíam suas organizações sociais e seus modos de vida. Também fazem parte deste capítulo sessões sobre a utilização das imagens como instrumento de evangelização, as tentativas de extirpação das idolatrias implementadas pela Igreja católica e a circulação de gravuras flamengas pela região.

Como uma forma de guia para a leitura do capítulo, destaco aqui três questões. A primeira, sobre marcadores sociais dos artistas selecionados para a pesquisa: Quispe Tito foi um homem indígena que pertenceu à nobreza e que atuou em um momento de crescimento do prestígio da Escola Cusquenha, da qual tornou-se mestre. Foi conhecido por produzir telas para importantes conventos e paróquias do Vice-Reino. Tadeo Escalante, homem mestiço, também foi nobre e mestre da mesma Escola, sendo um dos últimos a ocupar essa posição na corrente artística. Foi um exímio muralista e sua produção seguiu por áreas menos centrais, como a cidade em que nasceu - Acomayo. É importante que estas diferenças e similaridades, além daquelas que ainda serão explicitadas a seguir, acompanhem o restante da interpretação do trabalho.

⁶ “Tawa” significa “quatro”, “ntin” é um sufixo nominal derivacional denominativo inclusivo e “suyu” diz respeito a uma “região dentro de uma unidade maior”. *Chinchaysuyu*, *Antisuyu*, *Kuntisuyu* e *Quillasuyu* eram as quatro partes que, unidas, formavam o *Tawantinsuyu*, a localidade que possuía a cidade de Cusco como centro.

A segunda questão trata dos movimentos partidos da Coroa espanhola para a eliminação de idolatrias indígenas. De antemão, cabe colocar que a destruição de símbolos e objetos idolátricos, e por conseguinte o fim do culto às religiões andinas, foi um projeto aplicado que não teve eficácia completa. Por conta disso, sempre deve ser entendido como tentativas aplicadas com essa finalidade, visto que em várias situações e localidades muitos nativos conseguiram driblar a censura imposta pela Igreja católica. Seja simulando um culto ao catolicismo em âmbito público e praticando suas religiões no espaço privado, ou gerando sincretismos, a população nativa encontrou brechas dentro desta política de destruição.

Por fim, a terceira consideração se baseia nas reflexões propostas pela historiadora da arte Carolyn Dean, em *The Renewal of Old World Images and the Creation of Colonial Peruvian Visual Culture* (1996). A autora versa sobre a conquista, dominação e colonização - e dentro disso a evangelização, que tem destaque neste trabalho - ser vista como um empreendimento espanhol, mas que só pôde ocorrer por conta da presença indígena em muitos estágios, atuando fortemente como mediadores e como força criativa dos processos. Mesmo que o aparato colonial lutasse contra as representações idolátricas, por exemplo, em algumas circunstâncias via-se inclinado a permitir que algumas fossem realizadas para que a conversão religiosa fosse facilitada⁷. Para que a população nativa pudesse se sentir mais próxima das representações, foi necessária a atuação de pintores como Diego, Tadeo e muitos outros.

2.1. A imagem como instrumento evangelizador

A importância da utilização das imagens e da transferência de gravuras para a América se dá a partir do advento da Reforma protestante. Diante da urgência de fazer com que pessoas fossem convertidas para o catolicismo, foi realizado o Concílio de Trento entre 1545 a 1563. Visando assegurar a unidade da fé e a disciplina eclesiástica, foi organizada uma reforma na Igreja Católica como uma reação à divisão religiosa que estava ocorrendo na Europa. Para que os esforços fossem voltados às terras

⁷ Como podemos ver na figura 2 anexa, que retrata a Virgen del Cerro, em que apenas a cabeça e as mãos da santa possuem caráter humano: o restante do seu corpo faz referência direta ao Cerro de Potosí, com explícita ligação com *Pachamama* ou *Madre Tierra*.

conquistadas no continente americano, entre 1582 e 1583, foi realizado o III Concílio de Lima⁸. Nesta assembleia, uma nova proposta de evangelização foi formulada. Entre outras diretrizes, foi incentivado o uso de uma política visual, pelos evangelizadores, para a transmissão da fé católica e o combate às idolatrias indígenas.

Além disso, decidiu-se pela redação de textos em espanhol, *quéchua* e *aymara*, que também, em partes, foram inseridos nas imagens produzidas. Espanhóis convenciam-se de que os andinos viviam imersos num universo de representações idolátricas e utilizavam esta como uma das justificativas para sua presença na América. Com isso, foi iniciada uma produção massiva de pinturas cristãs para combater os ídolos nativos, sendo essas as “imagens verdadeiras” em combate com as “imagens falsas” de deuses falsos (GRUZINSKI, 2006, p. 74)⁹. É nesse contexto que as artes visuais serviram como instrumento e suporte da racionalidade europeia que entrava em conflito com toda a manifestação pagã existente no território americano.

No século XVII são produzidas as primeiras obras da Escola Cusquenha de Pintura - que abrangia partes dos atuais territórios de Argentina, Bolívia, Chile, Equador, além de abranger todo o atual Peru (GISBERT, 1994, p. 204). No Vice-Reino como um todo, mas especialmente na região de Cusco, a construção e decoração de templos foi intensa. De acordo com o antropólogo Luis Enrique Tord e o historiador Celso Pastor de la Torre (1999), o primeiro convento Dominicano foi construído na região em 1536, seguido pelos Agostinianos em 1559 e os Jesuítas no ano de 1571, e essa concentração de ordens religiosas provocou uma efervescência artística na antiga capital do *Tawantinsuyu*.

Sendo assim, pintores espanhóis, italianos e flamengos¹⁰, principalmente, se deslocam para a América em uma empreitada de imposição de iconografia e de técnicas artísticas europeias a partir do compartilhamento com artistas indígenas e da

⁸ Para a compreensão das diretrizes propostas pelo III Concílio Limense com maior profundidade, ler: SILVA, Wilson Carlos da. *Uma nova maneira de evangelizar: O III Concílio Provincial de Lima e o combate à crença indígena*. Dissertação de mestrado em História, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2021.

⁹ Em *História Natural y Moral de las Índias*, escrito em 1589 pelo jesuíta José de Acosta, o evangelizador procura catalogar e explicar as formas de idolatrias praticadas pelos indígenas - que são a causa, o início e o fim de todos os males, de acordo com o mesmo. Constata ainda que existem dois grandes grupos nos quais podem ser separadas tais práticas: um deles é o culto de elementos naturais e, o outro, é a devoção pela imaginação ou por objetos fabricados por humanos.

¹⁰ Teresa Gisbert e José de Mesa (1962, p. 32), em relação à vinda desses mestres para as oficinas de arte desenvolvidas no continente, constroem uma tabela apontando que houve intercâmbios de influências, nos séculos XVI e XVII, entre a Escola de Cusco, de Lima, de Quito e do Alto Peru.

distribuição de gravuras como “A santa ceia” e “O Juízo Final” - e tantas outras. Lembrando que a produção andina nunca pode ser reduzida à ideia de réplica das imagens ocidentais, Carolyn Dean coloca que a arte que passou a ser produzida neste continente pode ser considerada naturalmente contraditória, visto que se tratava da fusão de dois mundos (DEAN, 1996, p. 181). Sobre esta afirmação, acredito que caiba a ressalva de que mais mundos estão envolvidos nesta fusão artística: a arte produzida na Europa tem como parte do seu repertório produções de outras regiões, como, por exemplo, da cultura árabe.

Para a efetiva evangelização da população nos templos e igrejas, uma prática comum aos sacerdotes era a leitura de sermões às pessoas que, ao mesmo tempo em que os ouviam, eram invadidas por um inúmeras representações sobre os castigos do Inferno àqueles que pecaram, a paz e a tranquilidade presentes no céu, a história da vida de Jesus Cristo, da Virgem Maria, e de uma infinidade de santos e santas. De acordo com o antropólogo Ramón Mujica Pinilla (2002), estas artes nutriam didaticamente os sermões entoados e as imagens mentais criadas em cada indivíduo. A historiadora Gabriela Siracusano, em *No escuchas? No ves?: interacciones entre la palabra y la imagen en la iconografía de las postrimerías* (2010), constrói reflexões fundamentais para a análise da dinâmica da visão e da audição dentro da prática evangelizadora:

Em busca de uma abordagem histórico-cultural, pode ser interessante abordar as práticas postas em jogo nesses deslizamentos e transposições do espaço da escrita para o espaço pictórico, ou seja, quais práticas de leitura estão implícitas nessas redes iconográficas e textuais, como analisar a passagem desses signos do objeto livro para o objeto pintura, como essa ordem interveio na recepção do todo pelos diferentes atores sociais e, por fim, como essas palavras contribuíram para o trabalho de uma pregação que foi baseado na necessidade de ver e ouvir? De fato, e além do reconhecimento que podemos fazer do uso de gravuras que possam ter intervindo nessas produções - fontes elusivas para o momento -, parece-me oportuno pensar essas imagens imersas em um universo de leituras, na recepção de um imaginário que se

enriqueceu com o que foi visto, foi ouvido, representado ou lido (SIRACUSANO, 2010, p. 80)¹¹.

A produção artística da Escola Cusquenha foi voltada, então, para a ação colonial de evangelização - e sobretudo controle - da população nativa. Muitos ateliês foram construídos durante o período de existência da Escola, dentro dos quais pintores andinos obtiveram destaque e se tornaram mestres, a exemplo de Diego Quispe Tito e Tadeo Escalante. Como destaquei no início do capítulo, estes mestres foram os principais personagens para que o empreendimento católico pudesse funcionar. Sem a presença dos artistas como mediadores entre duas formas distintas de representações artísticas e religiosidades, os processos e ações de evangelização não seriam possíveis. Por conta disso, por terem suas importâncias reconhecidas pela Coroa espanhola, estes mestres poderiam aproveitar de certo prestígio e tolerância para criarem suas margens de ação artísticas e de cotidiano como um todo, cada qual dentro das especificidades dos seus períodos.

2.2. Diego Quispe Tito

Considerado por muitos autores¹² como um dos grandes mestres da Escola Cusquenha, Diego Quispe Tito nasceu em 1611 na localidade de San Sebastián, em Cusco. Teve sua atividade artística iniciada em 1627, quando produz sua primeira tela (GISBERT; MESA, 1962), e encerrada em 1681, ano em que faleceu na cidade de Cusco. Proveniente da nobreza indígena do Vice-Reino do Peru, Quispe Tito assinou algumas obras produzidas indicando sua posição social, como em “A Ascensão do

¹¹ En pos de un abordaje histórico cultural, puede resultar interesante realizar un acercamiento a las prácticas puestas en juego en estos deslizamientos y trasposiciones desde el espacio de la escritura al espacio de pictórico, es decir, qué prácticas de lectura se hallan implícitas en estas redes iconográficas y textuales, cómo podemos analizar el pasaje de estos signos del objeto libro al objeto pintura, de qué forma este orden intervino en la recepción del conjunto por los distintos actores sociales, y, por último, cómo contribuyeron estas palabras en la labor de una prédica que se asentaba sobre la necesidad de ver y escuchar? En efecto, y más allá del reconocimiento que podamos hacer del uso de grabados que puedan haber intervenido en estas producciones -fuentes éstas que por el momento nos son esquivas-, me parece adecuado pensar estas imágenes inmersas en un universo de lecturas, en la recepción de un imaginario que se enriquecía con lo que se miraba, se escuchaba, se representaba o se leía.

¹² Como Teresa Gisbert, José de Mesa (1962) e Ananda Cohen-Aponte (2016), por exemplo.

Senhor” (1634)¹³, quando inseriu em uma faixa “D. Diego Quispe Tito de su mano y a su costa F. A. 1634”. Segundo a bibliografia consultada, Diego foi

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

Essa disposição de informações realizada pelo pintor – e não só por ele, visto que era uma prática comum aos artistas andinos – foi um dos fatores mais importantes para que fosse possível acessarmos mais informações acerca de sua identidade, suas produções e sua forma como se colocavam na dentro da sociedade colonial. A partir da década de 1660, Diego foi adquirindo mais importância dentro da Escola Cusquenha¹⁴, o que fez com que seus trabalhos se tornassem cada vez mais autênticos - no sentido da inserção de novos símbolos e mudanças de paisagem em relação às gravuras europeias. A carreira de Tito é vista como um período dividido em duas etapas: quando predominavam traços de maneirismo e, após, quando as gravuras flamengas passaram a fazer parte do seu repertório.

Entretanto, o que mais se destaca sobre sua trajetória artística é o fato de ter sido considerado o pintor responsável pelo desenvolvimento do caráter de arte híbrida nas obras que produziu e orientou. O artista introduziu o uso de grandes paisagens cheias de flores e animais que mais tarde se tornaram características da pintura de Cusco. Sua produção, majoritariamente em telas, era considerada uma “arte culta”, e estava voltada para os grandes templos e importantes paróquias da cidade de Cusco (BOZA, 2003). As obras que produzia eram enviadas para muitas regiões do Vice-Reino, e, por isso, inserir títulos de nobreza em sua assinatura foi um artifício utilizado para que uma grande quantidade de pessoas soubesse da sua importância.

¹³ Figura 1, anexa.

¹⁴ Para mais detalhes sobre a carreira e outras obras de Quispe Tito: SOLETTI, Eduarda Ferrari. Reelaborando códigos e intermediando culturas: análise da atuação do artista indígena Diego Quispe Tito dentro da Escola Cusquenha de Arte. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 15, n. 1, p. 49-77, jan./abr. 2021.

Em 1667, em uma pintura enviada à Potosí, Tito insere a seguinte assinatura, denominando-se Inca e informando sua idade: “Quispi Tito inga inbentó del año D-1667, edad 56” (GISBERT; MESA, 1962).

2.3. Tadeo Escalante (1770-1840)¹⁵

Nascido por volta de 1770 em Acomayo, Peru, Escalante foi um artista que teve seu tempo de produção entre os anos de 1802 e 1840 e, ao que indicam os estudos, pertenceu a uma notável família da região. Sua origem étnica ainda é discutida, visto que alguns trabalhos o colocam enquanto um homem indígena¹⁶, e outros o situam como mestiço¹⁷. Por afinidades teóricas e maior material de pesquisa, acredito que seja mais provável que Tadeo tenha tido origem mestiça. O historiador Pablo Macera, além de colocá-lo como um pequeno aristocrata provinciano, pontua que foi um “grande muralista [...] com quem o maneirismo se transformou, implicado com o ‘mestiço’ e popular em um estilo criador e diferente” (MACERA, 1975, p. 76)¹⁸. Por ter desenvolvido um estilo próprio, abandonando formalismos acadêmicos, Escalante é interpretado como o último mestre da pintura colonial. Segundo a antropóloga Lígia Abigail Paredes, Escalante promoveu o ajuste estético da arte aristocrática para uma arte que era voltada para as necessidades das classes populares andinas e das pequenas elites das províncias - o Neo Maneirismo.

Cohen-Aponte, analisando documentações arquivísticas de inventários de igrejas, encontrou um arquivo no Templo de San Juan Bautista de Huaro que atestava o pagamento realizado ao “mestre pintor Tadeo Escalante”¹⁹ pelos murais produzidos. Esta é, então, uma documentação histórica que evidencia a posição ocupada pelo artista. Para Paredes, isso significa que esse,

¹⁵ Datas aproximadas, pois, de acordo com estudos, não se sabe ao certo os anos de nascimento e de morte do artista.

¹⁶ Como, por exemplo, as pesquisas do historiador Teófilo Benavente.

¹⁷ A exemplo dos trabalhos da historiadora da arte Teresa Gisbert.

¹⁸ “Gran muralista [...] con quien el Manierismo se transformó, implicado con lo ‘mestizo’ y ‘popular’ en un estilo creador y diferente.”

¹⁹ “Maestro pintor Tadeo Escalante”.

Por sua vez, teve sob sua supervisão um grupo de aprendizes, jornaleiros e pedreiros que o ajudavam com quem dividia o trabalho, [pois] as encomendas de murais significavam um trabalho árduo que só poderia ser atendido por uma grande equipe. O mestre muralista dedicou-se à projeção de imagens e cenas na parede, bem como a fabricação das peças que exigia mais habilidade, enquanto os pintores auxiliares se dedicavam aos detalhes menores. Por isso, apesar de ser uma obra coletiva, o mural sempre preserva a marca registrada [de Escalante] (PAREDES, 2015, p. 103)²⁰.

Tal qual Quispe Tito, Escalante usou de suas pinturas para destacar sua posição no período e no local em que vivia. Ainda de acordo com a antropóloga, o artista produziu dois autorretratos - um em Acomayo e outro em Huaró, duas regiões marcantes para sua vida e trajetória profissional -, em que utilizava roupas da elite cusquenha com traços europeizados e em posição de devoção. Para a autora, foi um artista que viveu em um contexto bastante específico e isso se mostra em seus trabalhos.

Definitivamente [...] foi um visionário de seu tempo, [...]. Tadeo Escalante experimentou a quebra da ordem social no território, recordemos que viveu a conjuntura entre a Colônia e a República, e na metade presenciou a rebelião dos Tupamaristas, a incursão das correntes partidárias pró-independência e esforços monarquistas para manter um regime cujo controle já haviam perdido. Portanto, devemos ver na figura de Escalante o homem que dá testemunho da ruptura, da experiência de duas épocas, é o cronista visual dos sonhos e desejos sociais colocados na nova ordem e no espírito dos homens que apostam no ideal libertário. (PAREDES, 2015, p. 105)²¹

²⁰ "A su vez, tenía bajo su supervisión a un colectivo de aprendices, oficiales y albañiles que lo auxiliaban con los que compartía el trabajo, [...], los encargos de murales significaban una ardua labor que sólo podía ser atendida por un numeroso equipo. El maestro muralista se dedicaba a la proyección de las imágenes y escenas en la pared, así como a la manufactura de aquellas partes que requerían mayor destreza, mientras que los pintores auxiliares se dedicaban los detalles menores. Por ello, a pesar de tratarse de una obra colectiva, el mural siempre conserva el sello distintivo del maestro."

²¹ "Definitivamente [...] fue un visionario de su época, a fin al movimiento libertario que se iba gestando en el territorio. Tadeo Escalante experimentó el quiebre del orden social en el territorio, recordemos que él

Mesmo tendo circulado e produzido em Cusco por muitos anos, Tadeo tem suas maiores marcas em áreas menos centrais, com mais características rurais e populares, o que pode ser observado a partir dos movimentos realizados em suas produções. Sua atuação artística se dava em murais e, segundo Cohen-Aponte, esta modalidade de pintura foi um trabalho mais “íngrato”, dado que muralistas recebiam uma remuneração menor do que pintores que utilizavam telas para seus trabalhos, mesmo que alcançassem cargos de prestígio nas oficinas, como foi o caso de Escalante (APONTE, 2017).

2.4. Circulação de gravuras

A historiadora da arte Flavia Galli Tatsch, em *A circulação de gravuras flamengas no Vice-Reino do Peru: transferência de modelos e inventividade* (2015), disserta sobre o impacto dessas gravuras e da circulação dos elementos entre elas e as pinturas produzidas na região. Destacando a importância de estudos que analisam a procedência da formação do repertório dos artistas andinos, a autora pontua a Antuérpia como o principal polo de produção das gravuras que chegavam ao Vice-Reino do Peru. Ainda, coloca que essas possuíam a dupla função de transferir para a América os estilos artísticos em voga na Europa e a criação de uma espécie de acervo iconográfico. Sobre a circulação após a chegada dos materiais na região, Tatsch coloca que

Grande parte da circulação dos livros religiosos flamengos no Vice-Reino do Peru se deu a partir de Lima, centro administrativo, político e cultural. A Ciudad de los Reyes, como era chamada, foi dotada com uma universidade (1551), vários colégios de distintas ordens religiosas e bibliotecas. A alimentar a necessidade de saber que vinha dessas instituições estavam livreiros (já desde a metade do século XVI), tipógrafos (a primeira

vivió la coyuntura entre la Colonia y la República, y en medio presenció la rebelión de los tupamaristas, la incursión de las corrientes independentistas y los esfuerzos realistas por mantener un régimen cuyo control ya habían perdido. Por lo tanto, debemos ver en la figura de Escalante al hombre que da testimonio de la ruptura, de la vivencia de dos épocas, es el cronista visual de los sueños y anhelos sociales puestos sobre el nuevo orden y del espíritu de los hombres que apostaron por el ideal libertario.”

imprensa limenha foi fundada em 1584 pelos jesuítas para dar suporte ao processo de evangelização) e encadernadores. Outras cidades também se tornaram importantes centros irradiadores da vida cultural peruana, como Cuzco, Potosí, La Plata e Santiago do Chile. (TATSCH, 2015, p. 9)

Outra fundamental contribuição da autora com este trabalho versa sobre as condições da apropriação das gravuras, visto que este movimento dependia do “comitente da obra, do espaço em que ela deveria ser exposta e à qual público se destinava” (Ibid., p. 24). Estes são pontos centrais para a presente pesquisa que, no decorrer dos capítulos, foram aprofundados. Ainda, Flavia Galli Tatsch coloca que é impossível afirmar que a produção artística do Vice-Reino se resumia em cópias dos padrões culturais europeus, mesmo que as gravuras vindas do continente fizessem parte do seu repertório. O que é necessário, para este estudo, é o reforço da ideia de que os artistas geraram respostas aos modelos e, nelas, expressaram suas maneiras de entender o mundo (Ibid.).

Em consonância com a autora, a antropóloga Joanne Rappaport e o historiador da arte Tom Cummins, em *Beyond the Lettered City: Indigenous Literacy in the Andes* (2012), afirmam que, a produção da “cópia” no contexto colonial não significa uma simples replicação da cultura da metrópole. Isso porque, como coloca o historiador Michel Espagne ao tratar de transferências culturais, “toda passagem de um objeto cultural de um contexto a outro tem por consequência uma transformação de seu sentido, uma dinâmica de ressemantização” (ESPAGNE, 2012, p. 17). Os pintores andinos, então, partindo das suas vivências, dos seus contextos de produção, dos repertórios iconográficos anteriores à chegada das gravuras europeias, não produziram réplicas das estampas, e sim as ressemantizaram.

Retornando à Tatsch, a autora contrapõe colocações de historiadores da arte tradicionais como Gisbert e Mesa (1962) ao tratarem da produção artística andina como perfeitas cópias, visto que os pintores nativos se apropriaram tão bem dos códigos iconográficos. Afirmar isto implica na negação da capacidade de inserção, subtração ou transformação de elementos por parte dos artistas. Seria negar, como coloca Tatsch, a

sua inventividade, pois a aplicação de uma gravura como modelo poderia resultar em diversas obras, cada qual com um resultado distinto (TATSCH, 2015, p. 12).

Por fim, destaco novamente a produção de Gabriela Siracusano, em *Colores en los Andes: sacralidades prehispánicas y cristianas* (1999) e em *Polvos y colores en la pintura barroca andina: nuevas aproximaciones* (2001). Nestes trabalhos, a autora versa sobre os pigmentos utilizados pelos artistas, com um dos destaques para o fato de que as gravuras chegavam à América nas cores preto, branco e escalas de cinza. Coloca que o uso de cores mais vivas e distintas entre si, na comparação da arte andina em relação às pinturas europeias. A cor, para Siracusano, é considerada como o elemento organizador das formas de sociabilidade e representação para os pintores nativos por ter sido, no império do *Tawantinsuyu*, um item de categorização social. Dito isso, esta se apresenta como mais uma questão que torna impossível a negação da inventividade artística dos pintores americanos, assim como da distinção entre essas produções e as figuras europeias.

2.5. Postrimerías

As pinturas que apresentam a cena de “O Juízo Final” e de “Inferno”, fontes da pesquisa, estão situados dentro das séries denominadas *Postrimerías*²². Foi catalogada, por estudiosos, a existência de dezenove obras com esse tema produzidas na região andina. Todas elas, com exceção da situada em São Francisco de Cusco, produzida por Diego Quispe Tito, são encontradas em espaços majoritariamente ocupados por indígenas ou nas paróquias das cidades de Potosí, Huaro e Cusco. Esta informação possibilita o entendimento de que foram produções com um público alvo bastante específico: nativos e mestiços a serem catequizados. Essas pinturas foram largamente utilizadas no continente americano como instrumento de catequização e combate às idolatrias indígenas nos séculos XVII, XVIII e XIX.

As telas das *Postrimerías* apresentam dois horizontes opostos, a partir da perspectiva de que os pecados cometidos no plano terrestre serão julgados no Juízo Final: para quem segue os ensinamentos do catolicismo, o Céu, a salvação da alma;

²² O termo *Postrimería*, do espanhol, pode ser definido como o último período ou a última etapa da vida de uma pessoa.

aos idólatras e às pessoas que cometem demais pecados, o Inferno, o castigo²³. Siracusano defende que, para que fosse efetiva a mensagem transmitida por essas séries, contava-se com o abalo que essas pudessem provocar. A autora sugere que havia “uma maior confiança no impacto de certas imagens mentais do que nas imagens mesmas” (SIRACUSANO, 2010, p. 81)²⁴. O tema que alcançava com maior eficácia essa finalidade era o “Inferno”, afinal retratava um mundo em sofrimento, um fogo feroz e pessoas aterrorizadas pela situação.

A antropóloga Lígia Abigail Paredes afirma que a prédica das *Postrimerías*

Foi fundamental na construção do modelo de bom cristão, tanto na Europa como nas regiões do mundo que ficaram sob o domínio de alguma potência europeia, neste caso a América. A eficácia da temática para alcançar a “conversão espiritual” ou a “mudança de vida” da população, foi reconhecida e elogiada pelo clero medieval a ponto de considerar que se tratava de um gênero digno de ter regras próprias de oratória. E investigaram como maximizar os efeitos desse discurso, para instalar um terror indelével no espírito dos paroquianos, testando diversos recursos a que o engenho humano se prestava, como a curiosa dramatização de um grupo de artistas que simulavam as vozes de os condenados durante o sermão do padre e que contaram as terríveis penas do inferno; assim, havia muitos outros recursos que em nosso tempo poderiam ser triviais para nós; no entanto, o complemento ideal para a pregação do fim dos tempos foi encontrado no corpus de imagens barrocas (PAREDES, 2015, p. 111)²⁵.

²³ Para saber mais: a historiadora da arte Tamara Quírico, em *As funções do Juízo final como imagem religiosa* (2010), analisa e discute os modos de compreensão de pinturas sobre o Juízo final no período medieval e as funções esperadas para esse tipo de imagem. Neste artigo, apresenta as mudanças ocorridas desde as primeiras representações de O Juízo Final, até aquelas produzidas entre os séculos XII e XIV, na Itália.

²⁴ “A bigger confidence in the impact of certain mental images than in the images themselves”.

²⁵ Fue fundamental en la construcción del modelo de buen cristiano, tanto en Europa como en las regiones del mundo que permanecían bajo el dominio de alguna potencia europea, en este caso América. La efectividad de las postrimerías para lograr la "conversión espiritual" o el "cambio de vida" de la población, era reconocida y elogiada por el clero medieval al punto de considerar que era un género digno de poseer sus propias reglas de oratoria. Y se profundizó en el cómo hacer para maximizar los efectos de este discurso, para instalar un terror indecible en el espíritu de los feligreses probando distintos recursos para los que se prestó el ingenio humano, como la curiosa dramatización de un grupo de artistas que simulaban las voces de condenados durante el sermón del cura y que contaban las

Jérôme Baschet, historiador, ao citar pontos presentes nas pinturas que representam cenas do “Juízo Final”, destaca alguns aspectos formais que têm um papel muito importante no significado das obras desta temática:

É o caso da cor que, além de seu valor estético, se presta tanto a significados simbólicos quanto a tipos de funcionamento sintático (diferenciações, aproximações, oposições entre personagens). Pensamos também no figurino, domínio privilegiado de um estudo estilístico muito apreciado pelos historiadores da arte. Em suma, aqui é preciso destacar mais uma vez o entrelaçamento entre as formas e o sentido que opera na imagem. Sem falar do aspecto propriamente declarativo da vestimenta (trajes reais, nobres, clericais, camponesas...), sua aplicação formal introduz elementos significativos - regularidade/desordem, estabilidade/dinamismo (positivo)/agitação (negativo) - e também pode marcar uma hierarquia entre as figuras cujas roupas são mais ou menos elaboradas, mais ou menos adornadas” (BASCHET, 1999, p 60)²⁶

Todos estes pontos destacados pelo autor, como paleta cromática, movimento, distribuição espacial e ordenação dos personagens retratados, foram levados em consideração quando analisei a parte estética de cada uma das três fontes da pesquisa.

terribles penas del infierno; como éste hubieron muchos otros recursos que en nuestro tiempo nos podrían resultar triviales; sin embargo, se halló en el corpus de imágenes barrocas el complemento ideal para la prédica de las postrimerías.

²⁶ “Es este el caso del color que, además de su valor estético, se presta a significados simbólicos así como a tipos de funcionamiento propiamente sintácticos (diferenciaciones, acercamientos, oposiciones entre los personajes). Se piensa asimismo en el vestuario, dominio privilegiado de un estudio estilístico sumamente apreciado por los historiadores del arte. Con todo, hay aquí que destacar una vez más la imbricación entre las formas y el significado que se opera en la imagen. Sin hablar del aspecto propiamente declarativo del vestuario (atuendo real, noble, clerical, campesino...), su aplicación formal introduce elementos significativos - regularidad/desorden, estabilidad/dinamismo (positivo)/agitación (negativa) - y puede también marcar una jerarquía entre las figuras cuyos ropajes se hallan más o menos elaborados, más o menos adornados.”

3. Análise das fontes

Neste capítulo, as fontes que selecionei para a pesquisa foram analisadas a partir de um movimento que uniu informações sobre suas localizações, autorias, anos de produção, dimensões e paletas cromáticas, análises dos elementos inseridos nas pinturas, bem como interpretações possíveis sobre estes pontos. Além disso, os locais onde estão expostas as obras foram levados em consideração, o que possibilitou uma leitura também sobre o público principal consumidor dos trabalhos. Por ordem de produção, iniciarei com o trabalho de Diego Quispe Tito (1675), seguido pelas duas obras de Tadeo Escalante, que foram produzidas tanto no mesmo ano, como no mesmo espaço (1802, no Templo de San Juan Bautista de Huaró). Discussões sobre a metodologia de análise e sobre conceitos fundamentais também fazem parte desta seção, onde explico pontos de maior destaque na construção da pesquisa.

Além das imagens que serviram de fontes, gravuras que possivelmente serviram como repertório para a criação das pinturas também estão presentes, junto de uma discussão sobre as ações dos artistas ao trabalharem com estas imagens. Para que seja possível uma compreensão mais abrangente sobre as produções artísticas contemporâneas às obras de Diego e Tadeo, selecionei algumas pinturas com a mesma temática para um exercício de comparação. Por conta da limitação do trabalho, não foi possível uma leitura aprofundada destas imagens, contudo, acredito que mesmo desta forma sejam informações que dão qualidade para a pesquisa. Quispe Tito e Escalante construíram suas carreiras e agiram de forma individual - no sentido de que suas ações não representam todos os pintores indígenas e mestiços do período em que viveram. Contudo, é importante que levemos em consideração que os artistas, em suas épocas, podem ter tido experiências similares por conta dos contextos em que viveram.

3.1. Sobre a leitura das imagens

A metodologia de análise das imagens foi organizada com base em uma bibliografia ampla, pois, como já mencionado, um dos grandes objetivos do trabalho é cruzar análises da história, história indígena e história da arte latino-americana. Para

isso, as pinturas foram analisadas a partir de três elementos principais: O contexto, a recepção e a estética. O contexto diz respeito ao local em que as obras foram inseridas, abrangendo fatores históricos, culturais, sócio-econômicos e políticos do momento de produção; recepção, indica a união da análise contextual com o estudo sobre a finalidade e o público para qual a imagem foi produzida; e estética, que envolve a pesquisa sobre os traços, elementos, símbolos e significados presentes em cada uma das produções.

Baschet, em *Inventiva y serialidad de las imágenes medievales: por una aproximación iconográfica aislada* (1999), mesmo escrevendo sobre análise de imagem no período medieval, traz importantes contribuições sobre os enfoques citados acima, visto que trabalha, também, com um contexto religioso. Uma prova de que as considerações realizadas pelo autor podem ser aplicadas em pesquisas de outros períodos é o trabalho da historiadora Aldilene Diniz. A autora, como já mencionado, aplica as ideias de Baschet à análise de azulejaria portuguesa produzida no Brasil colonial. O autor, quando disserta sobre a inscrição social de cada obra produzida, coloca que

O estudo das imagens pode fazer uma contribuição ao estudo histórico das sociedades do passado na condição, contudo, de reconhecer a especificidade do domínio da expressão visual e o caráter sempre problemático da relação entre a obra e o seu ambiente (BASCHET, 1999, p. 52)²⁷.

É tratada, por Baschet, como complexa e infinita a análise que pode ser feita entre as imagens e seus entornos, visto que estas representam mais do que meios de transmissão de um discurso: as imagens inscrevem-se em práticas rituais ou devocionais e assumem funções multiformes, sociais, políticas e jurídicas. A partir destas colocações, é possível compreender que a arte é escrita na história e participa ao mesmo tempo na produção da história; exerce um papel ativo no complexo jogo das

²⁷ “El estudio de las imágenes puede brindar una contribución al estudio histórico de las sociedades del pasado a condición, no obstante, de reconocer la especificidad del dominio de la expresión visual y el carácter siempre problemático de la relación entre la obra y su entorno.”

relações sociais (Ibid.). Sobre este argumento, Tamara Quírico (2010) defende o uso de imagens para pesquisas como esta:

As fontes visuais devem ser incluídas, portanto, entre as fontes historiográficas essenciais; por possuírem origem diversa das fontes escritas, elas permitem perceber outras formas de manifestação da vida social, assim como novos atores sociais. Isto revela a diversidade das experiências possíveis; é o que permite reconhecer que as sociedades são caracterizadas por diferentes tipos de expressão, que indicam, por sua vez, a multiplicidade desses mesmos atores sociais. O uso de outras fontes permite, enfim, que se reconheça a mudança do caráter do discurso em função do meio pelo qual é expresso; possibilita que se tenha não uma visão completa, mas uma noção menos fragmentada de uma determinada sociedade. (QUÍRICO, 2010, p. 121)

Retornando a Baschet, o historiador versa sobre uma obra não possuir apenas um significado, mas também um efeito. Esta dimensão, para Baschet, deve ser integrada ao enfoque iconográfico, visto que o significado se dá mediante o efeito produzido por ela. A partir destas considerações, coloca um importante ponto sobre a função decorativa de uma obra: “O efeito estético diz respeito tanto a obras ornamentais, quanto a obras figurativas, embora percebidas em sua função decorativa [...] ou mesmo aspectos temáticos [...]. O efeito estético é muitas vezes um efeito de poder” (Ibid., p. 69)²⁸.

Nesta produção, ainda, são desenvolvidos importantes conceitos para a presente pesquisa. Um desses, “imagem-objeto”, contempla o que Baschet sente falta quando é utilizado somente o termo “imagem” - que, para o autor, sugere uma dissociação entre o suporte e a representação, gerando um afastamento que prejudica o reconhecimento da dimensão funcional da obra (Ibid.). “Objeto”, então, traz ao significado de “imagem”, a participação em uma dinâmica de intercâmbios sociais e a contribuição na definição das relações das pessoas entre si e das pessoas com o mundo sobrenatural, como

²⁸ “El efecto estético concierne a la vez las obras ornamentales, las obras figurativas, aunque percibidas en su función decorativa [...] o hasta aspectos temáticos [...]. El efecto estético es muy a menudo un efecto de poder”

defende o historiador. Ainda, a relação da imagem com a materialidade pode se estabelecer segundo diferentes modalidades, o que gera a existência de diferentes tipos de “imagens-objeto”. Este termo, por tratar da imagem enquanto participante das dinâmicas sociais, é um bom ponto de abertura para o conceito de “recepção”, um dos elementos principais da análise.

Muitas vezes, a análise da localização original da imagem - que permitiria reconstruir idealmente o seu fim previsto - é o único elemento [...] para fazer uma reflexão sobre a recepção da obra (Ibid., p. 58)²⁹.

O sociólogo Stuart Hall, um dos proponentes do conceito, em seu trabalho *Codificação/Decodificação* (2003), constrói colocações que, mesmo que seu objeto seja o discurso televisivo, podem ser aplicadas na presente pesquisa. Pensando na prática que envolve o processo comunicativo, o autor defende que são três os pontos centrais: a produção, a circulação e o consumo. No primeiro, estão inseridos os símbolos e signos que fazem parte das regras de linguagem³⁰; o segundo ponto trata do discurso produzido no processo de codificação do conteúdo; por fim, do terceiro faz parte a tradução do discurso, que envolve chances de ser entendido ou não pelo público receptor.

Aplicando estes elementos aos processos criativos de Diego e Tadeo - que envolvem desde as organizações mentais para a produção das pinturas até os consumos de quem adentra os espaços em que estão inseridas -, esses processos podem ser separados em etapas. Desta forma, a aplicação da ideia de recepção, um dos três elementos da análise das fontes “Juízo Final” e “Inferno”, pode se tornar mais fundamentada. Hall destaca ainda um ponto importante sobre a recepção: que esta é “ordenada por estruturas de compreensão [...], produzida por relações econômicas e sociais, que moldam sua concretização” (HALL, 2003, p. 368). Pensando na importância do público, acredito que caiba destacar também o que o historiador da arte

²⁹ Muy a menudo, el análisis de la localización original de la imagen - que permitiría reconstituir idealmente su fin previsto - es el único elemento [...] para comprometer una reflexión tocante a la recepción de la obra.

³⁰ Com destaque para a informação de que, segundo Hall, os signos não possuem significados fixos, ou seja, dependem da experiência e da interpretação de quem os consumir.

Erwin Panofsky traz sobre o contexto cultural da arte. O autor defende que esta é a fonte essencial da significação de uma obra, posto que o sentido dela é dado pelo fator humano, das pessoas às quais ela estará voltada.

Ainda sobre a recepção e sobre as pessoas consumidoras das obras, cabe pontuar, para esta seção, algumas questões levantadas a partir das ideias do artista Marcel Duchamp, em *O ato criador* (1975). O autor indica que é o público quem conecta a obra de arte com o mundo exterior (DUCHAMP, 1975, p. 74) e, para este trabalho, penso que cabe reforçar que as pinturas foram produzidas, prioritariamente, para ocuparem um lugar de instrumento didático - mesmo que utilizadas também como adorno para igrejas e catedrais. Por conta disso, também, é tão importante para essa produção artística que as pessoas entendam nitidamente a mensagem que está sendo passada. Para garantir este efeito, muitas obras possuem trechos escritos e suas apresentações foram acompanhadas pela leitura de sermões por parte dos padres.

Duchamp cita questões que envolvem a intenção dos artistas, indicando que as obras nunca serão produzidas da exata forma que desejam.

O criador se encontra enredado numa sequência de “esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões”, das quais ele sequer é plenamente consciente. Isso significa que a própria noção de “intenção artística” é problemática, uma vez que permanentemente relativizada pela “inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção” (Ibid., p. 73).

Em relação ao contexto de produção de Diego Quispe Tito e Tadeo Escalante, é fundamentalmente necessário que sejam adicionados à equação outros sofrimentos e outras recusas, além daquelas da ordem do inconsciente, como coloca o autor³¹. Desta forma, Duchamp lembra que além dos desafios impostos pela censura colonial, pode ter existido esta forma dupla de impossibilidade de expressão integral das intenções dos dois pintores.

Voltando à produção de Baschet, vale destacar também que o autor contesta o termo “iconografia”, preferindo nomear o procedimento como “abordagem iconográfica”

³¹ Que, em sua produção, não trabalha com a ideia de artistas atuando em um sistema colonial, e sim contemporâneo.

pois, deste modo, gera uma análise mais complexa. A mudança implica na ampliação do conceito, afinal ele se torna mais amplo, pois trata da imagem como um objeto em sua totalidade; “que integra o estudo das práticas, das funções, das condições de produção, dos diferentes níveis de recepção, assim como da análise formal das obras” (Ibid., p. 54)³². Ainda, o historiador trabalha com o conceito de “hibridização iconográfica”. Desenvolvido por ele, foi aplicado em uma gama de estudos produzidos por historiadores da arte, o que atesta a validação da ideia criada pelo autor. Para o Baschet, este processo ocorre quando uma imagem, quase sempre inédita, cria-se a partir da utilização de outras diferentes imagens. A partir disso, é gerada uma operação de síntese figurativa a partir da união de elementos provenientes destes diversos trabalhos para a produção de uma nova obra.

O texto de Aldilene Diniz, *Apropriação de imagens gravadas e hibridização iconográfica: a construção de um modelo de santidade franciscano a partir da azulejaria da América Portuguesa* (2018), aplica o conceito de Baschet em um estudo sobre produção de imagens em um contexto colonial. Aldilene coloca a utilização da “hibridização iconográfica” como um recurso utilizado pelos artistas dos quais analisa o trabalho (DINIZ, 2018, p. 528), defendendo que a tomada de modelos europeus não foi uma prática passiva. Com isso, desenvolve a ideia de “inventividade artística” ao explicitar as apropriações dos artistas para com os modelos gravados³³.

A historiadora trata da composição de novas imagens a partir de outras representações, da supressão de cenas e do acréscimo de novos elementos figurativos que modificam em maior ou menor grau a composição modular das cenas. Denomina uma “engenhosidade” dos artistas o ato de manter parte da figuração de forma fidedigna aos modelos gravados (Ibid. 525), o que garante a permanência dos sentidos pretendidos por essas gravuras, mesmo que tenha sido criada uma nova e alterada imagem. Com esta articulação, as obras são aceitas e tem sua circulação permitida dentro do cenário em que estão inseridas. Todos os conceitos e formulações

³² “Que integra el estudio de las prácticas, de las funciones, de las condiciones de producción, de los diferentes niveles de recepción, así como de la análisis formal de las obras”.

³³ Conceito este que se relaciona com as ideias desenvolvidas pelo historiador Michel de Certeau, em *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer* (1994), em que disserta sobre as margens de atuação do “homem ordinário”.

apresentados nesta seção serão fundamentais para as análises a seguir, e poderão ser identificados de forma diluída nas construções realizadas para a escrita do trabalho.

3.1.1. “O Juízo Final”, de Diego Quispe Tito



Figura 2³⁴: Diego Quispe TITO (1611-1684)

O Juízo Final, 1675

Óleo sobre tela, 280cm x 582cm

Convento de San Francisco de Cusco, Cusco, Peru

A obra “O Juízo Final” segue no mesmo local em que foi produzida, o Convento de São Francisco de Cusco, na entrada do espaço. Configura-se como uma composição ritmada e bastante elaborada, com um bom uso da perspectiva e de uma paleta cromática variada. Nela, é possível perceber que o autor tem um vasto domínio de técnicas barrocas ao transmitir o tema da imagem: a religião, o mito, a partir de um viés evangelizador. Uma nítida divisão em três camadas da figura representa o momento do Juízo Final: a morte, que leva as pessoas ao julgamento do Purgatório, e o Céu ou o Inferno, destinos das pessoas puras ou daquelas pecadoras, respectivamente. Por ser uma pintura com óleo em uma tela, possui formas e figuras detalhadas, o que facilita, também, a leitura dos trechos escritos em letra romana e letra

³⁴ Fonte da imagem: GISBERT; MESA (2010).

cursiva. Gabriela Siracusano, quando analisa a pintura, coloca que Diego Quispe Tito utiliza estas duas formas para produzir uma mescla entre uma ideia de tradição e autoridade, proveniente da forma escrita romana clássica, com os traços de produção local, sendo atrelados à cursiva.

Na frase de destaque da obra, em letra romana, há: “Ai de nós! Para que pecamos? Já não há remédio algum no Inferno, onde não vemos nenhuma ordem, mas apenas uma eterna confusão”³⁵. Além desta, na área central da obra, reservada à representação do Purgatório, algumas frases podem ser identificadas, tais como: “Os Anjos apartam os maus do meio dos justos”³⁶; “Ressurreição dos mortos”³⁷; “Afastados de mim malditos e do fogo interno, que está preparado para o Diabo e seus aliados”³⁸. Na torre em que entram as pessoas que estão permitidas a entrarem no Céu está escrito “Quem são eles e de onde vêm”³⁹.

Conforme trouxe no capítulo anterior, a inserção de trechos escritos foi um recurso utilizado para que as mensagens evangelizadoras das pinturas pudessem ser transmitidas da melhor maneira possível. A partir da leitura desta e das duas fontes que serão analisadas adiante, compreendo que, mesmo quando a barreira de diálogo entre andinos e espanhóis já havia sido consideravelmente superada, a presença de escritos nas pinturas seguiu sendo aplicada como uma tática - o que indica, de fato, um êxito no movimento evangelizador. Sobre os escritos, ainda, em “O Juízo Final” de Tito, é possível depreender que, em obras como esta, está pressuposta a presença de um indivíduo alfabetizado em espanhol para a leitura das frases para si, ou em voz alta para um grupo de pessoas.

³⁵ “Ay de nosotros, para qué pecamos, ya no hay remedio en el infierno adonde no hay que ver algún orden sino eterna confusión.”

³⁶ “Los Angeles apartan a los malos de el medio de los justos”. Figura 3.

³⁷ “Resurrección de los muertos”.

³⁸ “Apartados de mi malditos y dal fuego interno que esta aparejado para el Diablo y sus aliados”.

³⁹ “Quienes son ellos y de dónde vienen”. Figura 4.



Figura 3: Diego Quispe TITO (1611-1684)

Detalhe de "O Juízo Final", 1675

Óleo sobre tela, 280cm x 582cm

Convento de San Francisco de Cusco, Cusco, Peru



Figura 4: Diego Quispe TITO (1611-1684)

Detalhe de “O Juízo Final”, 1675
Óleo sobre tela, 280cm x 582cm
Convento de San Francisco de Cusco, Cusco, Peru

Os anjos, todos brancos, parecem ter uma função fundamental em trabalhos específicos na cena, como é possível observarmos na figura 3. Nesta, há um personagem central, com importante papel designado para a cena do Juízo: portando uma espada, uma balança e utilizando um capacete de proteção, o anjo confronta uma figura diabólica que parece querer adentrar o Paraíso. De um lado, um demônio, e do outro, um anjo, em uma representação da dualidade bem *versus* mal. Em relação às funções dos seres angelicais, são eles que orientam a entrada das pessoas à torre que as encaminha para o Paraíso, assim como enviam mensagens através dos seus instrumentos musicais⁴⁰. Além disso, os anjos são, além da corte celestial, os únicos personagens a utilizarem uma vestimenta, mesmo que outras figuras utilizem alguns adornos, como destacarei adiante.



Figura 5: Diego Quispe TITO (1611-1684)
Detalhe de “O Juízo Final”, 1675
Óleo sobre tela, 280cm x 582cm
Convento de San Francisco de Cusco, Cusco, Peru

⁴⁰ “Julgamento”. Figura 5.

Ainda no Purgatório, um dos pontos mais intrigantes da pintura de Quispe Tito está próximo à entrada da torre, onde um anjo, com o dedo indicador apontado para cima, indica que os personagens que estão aguardando sua aprovação podem subir. As três figuras de destaque são homens nus, portando acessórios em suas cabeças que indicam suas distinções sociais em relação às outras pessoas presentes na cena. De acordo com Gisbert e Mesa (2010), são representadas as figuras de um Papa, um cardeal e um Inca⁴¹. O primeiro, utilizando uma mitra, adorno que representa a autoridade máxima clerical (1). O segundo, vestindo um chapéu vermelho, com abas largas e um cordel, símbolo do poder cardinalício (2). Já o terceiro, portando *llautu* e *mascaipacha*⁴², objetos que fazem parte da configuração de uma espécie de coroa que o chefe político e religioso Inca utilizava como símbolo de seu poder (3).

⁴¹ Em SOLETTI (2021), artigo produzido sobre a carreira de Diego Quispe Tito, recupero a discussão colocada principalmente por Teresa Gisbert e José de Mesa acerca de uma possível auto representação do artista na figura do Inca.

⁴² O primeiro item pode ser associado a uma bandana que porta as cores do Tawantinsuyu e o segundo, como um broche metálico que pode sustentar plumas.



Figura 6: Diego Quispe TITO (1611-1684)

Detalhe de “O Juízo Final”, 1675

Óleo sobre tela, 280cm x 582cm

Convento de San Francisco de Cusco, Cusco, Peru

É interessante notarmos a disposição dos corpos e os complexos gestuais presentes no recorte acima. O Papa, o cardeal e o Inca foram colocados lado a lado, em posições similares que podem indicar pedidos por piedade. O horizonte de igualdade criado por Quispe Tito denota que os três personagens têm a mesma importância na cena, podendo ser reflexo de como o artista indicava ser o ideal no contexto social em que vivia. Ainda, inserir uma representação da autoridade papal passando por um julgamento não é comum nas imagens produzidas sobre “O Juízo

Final”. Já na parte inferior da pintura, onde está localizado o Inferno, um espaço marcado por sofrimentos e duras penas, novamente os personagens foram inseridos na cena, com a adição de uma figura masculina que porta uma coroa, podendo ser uma alusão ao Rei da Espanha (4). O Papa, ao tentar fugir da pena do Inferno, é fortemente segurado por um personagem diabólico.



Figura 7: Diego Quispe TITO (1611-1684)

Detalhe de “O Juízo Final”, 1675

Óleo sobre tela, 280 x 582 cm

Convento de San Francisco de Cusco, Cusco, Peru

Fazem parte da cena geral de “O Juízo Final” diversos símbolos que também estão presentes nas fontes produzidas por Tadeo Escalante, principalmente na obra “Inferno”, que apresentarei a seguir. É possível dividir a obra de Quispe Tito em três partes - o Céu, o Inferno e o Purgatório - para a identificação destes pontos. No plano superior há uma corte celestial dividida hierarquicamente, onde todas as pessoas possuem um semblante de tranquilidade e utilizam roupas, com exceção de alguns anjos que possuem traços infantis. Neste espaço, há símbolos como arcoíris, uma cruz junto de uma coroa de espinhos, uma bandeira branca, instrumentos musicais, um anjo

segurando um retrato de Jesus Cristo, uma esfera que representa o mundo e pessoas em posição de devoção a Deus.



Figura 8: Diego Quispe TITO (1611-1684)

Detalhe de "O Juízo Final", 1675

Óleo sobre tela, 280 x 582 cm

Convento de San Francisco de Cusco, Cusco, Peru

No canto superior esquerdo da tela, estão subindo ao Céus as pessoas a quem sua entrada no espaço foi permitida. Novamente, representações de um Papa e um cardeal aparecem, desta vez utilizando roupas. Entretanto, a figura que representa o Inca parece ser a única a não ter sido inserida nesta parte da cena, o que pode indicar que o personagem não foi direcionado ao Paraíso como as outras duas autoridades.



Figura 9: Diego Quispe TITO (1611-1684)

Detalhe de “O Juízo Final”, 1675

Óleo sobre tela, 280 x 582 cm

Convento de San Francisco de Cusco, Cusco, Peru

Na faixa central da pintura, além dos pontos que já destaquei sobre o Purgatório, inúmeros são os corpos nus suplicando aos anjos por piedade e pela subida ao Céu. Elementos como uma bandeira branca, rosas jogadas ao chão, instrumentos musicais, pessoas afundando na lama e em confronto físico com demônios também são inseridos. Fazem parte do Inferno, além dos elementos já destacados como o caldeirão em chamas, representações diabólicas, monstros, fogo, outros animais e instrumentos de tortura. Dentre eles, uma roda de Santa Catarina⁴³, barras de ferro para pendurar pessoas pelos seus pés, objetos para esmagar corpos e mesas utilizadas para que a pessoa deitada dela beba líquidos através de um funil.

⁴³ Também conhecida como roda de Catarina, este foi um instrumento de tortura largamente utilizado durante o período medieval.



Figura 10: Diego Quispe TITO (1611-1684)
Detalhe de “O Juízo Final”, 1675
Óleo sobre tela, 280 x 582 cm
Convento de San Francisco de Cusco, Cusco, Peru

3.1.2. “O Juízo Final”, de Tadeo Escalante

Antes de direcionar a análise para a obra diretamente, cabe destacar alguns apontamentos sobre o programa mural de Escalante como um todo. Ananda Cohen-Suarez (2016) defende que este se concentra precisamente em quem teria menos probabilidade de assistir a uma missa em uma paróquia indígena lotada de pessoas, como o Templo de San Juan Bautista de Huaró.

As vidas e costumes de um povo muito descontextualizado das realidades sociais dos *pueblos de índios* do Peru recebem o melhor estágio nas composições de Escalante, que passam sem esforço de imagens de festa e vício para julgamento e [...] para o inferno. Sua crítica incisiva dos grupos mais elitistas da sociedade parece especialmente chocante para a escassez de paroquianos reais que reconheceriam seus *eus* pecaminosos refletidos de volta para eles. (COHEN-SUAREZ, 2016, p. 147. Grifo meu)⁴⁴.

Por conta dessas questões, Suarez afirma que os murais de Escalante trabalham juntos para produzir uma crítica intransigente da ganância e da avareza, um princípio central do catolicismo, mas que, por conta do afastamento da realidade, suscitaram pouca empatia por parte da população de Huaró. Além disso, a autora coloca que, mesmo trabalhando em um período crítico de reconstrução e evangelização, os elementos inseridos por Tadeo em seus trabalhos podem ser interpretadas de diferentes maneiras, “capitalizando uma ambiguidade deliberada que facilitou leituras múltiplas das mesmas imagens” (Ibid., p. 151)⁴⁵.

⁴⁴ “The lives, mannerisms, and fashions of a people far decontextualized from the social realities of Peru's *pueblos de índios* receive center stage in Escalante's compositions, which shift effortlessly from images of feasting and vice to judgment and [...] to hell. His trenchant critique of society's most elite groups seems especially jarring for the dearth of actual parishioners who would recognize their sinning, gluttonous selves reflected back at them. The trappings of the elite lifestyle of the landed gentry, which receives ample visual elaboration in Escalante's entrance wall paintings, would have been wholly alien to most Huareños.”

⁴⁵ “Capitalizing on a deliberate ambiguity that facilitated multiple readings of the same images.”



Figura 11⁴⁶: Tadeo ESCALANTE (1770 - 1840)

“O Juízo Final”, 1802

Pintura mural em parede de adobe

Templo de San Juan Bautista de Huaró, Cusco, Peru

A obra, situada no Templo de San Juan Bautista de Huaró, possui semelhanças ao “Juízo Final” de Quispe Tito em relação a seus elementos e às disposições das cenas. Pode ser considerada uma composição ritmada e uma paleta cromática variada, ainda que utilize tonalidades mais claras. A religião e o mito são o tema e a intenção evangelizadora da imagem. Por ser uma pintura mural, a leitura detalhada de pontos específicos da imagem se torna árdua, bem como a identificação dos trechos escritos. Todas em letras cursivas, algumas frases podem ser lidas e se assemelham com aquelas presentes na obra de Quispe Tito. “Ressurreição dos mortos”⁴⁷ é um trecho que pode ser identificado na imagem, em uma disposição próxima a um anjo que, da mesma forma que na fonte anterior, está lutando contra uma figura, dessa vez retratada

⁴⁶ Fonte da imagem: RODRÍGUEZ ROMERO; SIRACUSANO (2010).

⁴⁷ “Resurrección de los muertos”.

com mais detalhes que indicam ser uma representação diabólica, enquanto porta uma balança e uma espada. Também é possível identificar a presença de outro anjo e de um demônio que seguram objetos similares a livros e estão dispostos ao lado do personagem angelical principal.



Figura 12: Tadeo ESCALANTE (1770 - 1840)

Detalhe de “O Juízo Final”, 1802

Pintura mural em parede de adobe

Templo de San Juan Bautista de Huaru, Cusco, Peru

Ainda sobre os trechos escritos na obra, e a comparação com a obra de Quispe Tito, Escalante acrescenta dizeres que não estão presentes na primeira fonte deste trabalho: “Os poderosos sofrerão tormentos poderosos”. Esta frase está impressa em latim ao longo da borda inferior da gravura de Thomassin⁴⁸: “Potentes Potenter Tormenta Patientur”. A inscrição em latim visa um público específico, afinal nem toda a plateia dominava este idioma. Ou seja, há uma recepção presumida nessa estratégia.

⁴⁸ Que será apresentada no subcapítulo adiante, pela importância que possui como referência para as fontes escolhidas nesta pesquisa.

A decisão de Escalante de combinar as frases bíblicas em um local tão importante na composição fortalece ainda mais sua mensagem de justiça divina. As bocas do inferno são sugadas contra sua vontade por um vento poderoso. Escalante visualmente torna sua punição como inevitabilidade. A cena oferece um contraponto marcante à representação de almas admitidas no céu, que esperam pacientemente na fila enquanto desfilam pelos portões. (COHEN-SUAREZ, 2016, p 153)⁴⁹



Figura 13: Tadeo ESCALANTE (1770 - 1840)

Detalhe de “O Juízo Final”, 1802

Pintura mural em parede de adobe

Templo de San Juan Bautista de Huaro, Cusco, Peru

No trecho superior da imagem, o Céu, a disposição segue similar àquela construída na fonte anterior. Há a inserção de uma corte celestial, cruz, coroa de espinhos, retrato de Jesus Cristo, uma esfera representando o mundo e pessoas em

⁴⁹ “Escalante tacks on a final additional sentence that does not appear in Diego Quispe Tito's composition: 'The powerful will suffer powerful torments.' This phrase is printed in Latin along the lower edge of Thomassin's engraving: 'Potentes Potenter Tormenta Patientur'. Escalante's decision to combine the biblical phrases at such a key location in the composition further strengthens his message of divine justice. The once mighty bodies falling into the maws of the hellmouth are sucked in against their will by a powerful wind. Escalante visually renders their punishment as an inevitability. The scene offers a striking counterpoint to the depiction of souls admitted to heaven, who patiently wait in line as they file through the gates.”

posição de devoção a Deus. Contudo, na obra de Tadeo nenhum personagem está nu na área celeste e, ainda, é possível notar a presença da representação de um sol em uma das extremidades da pintura - Inti, o Deus Sol. Na cultura incaica, essa divindade foi muito respeitada e adorada e exercia a soberania do plano superior. Desta forma, estar situado, na obra de Escalante, na mesma altura da maior representação divina do cristianismo tem uma significação expressiva de igualdade.



Figura 14: Tadeo ESCALANTE (1770 - 1840)

Detalhe de "O Juízo Final", 1802

Pintura mural em parede de adobe

Templo de San Juan Bautista de Huaru, Cusco, Peru

A área designada ao Purgatório na pintura é mais povoada em relação à tela de Quispe Tito e não é possível identificar diferenças entre os corpos que estão passando pelo momento do Juízo. Todas as pessoas estão nuas, em posição de súplica aos anjos, que possuem a tarefa de ordenar os grupos e indicar quem poderá subir ao Paraíso e quem deve descer ao Inferno. Não existe, na composição de Tadeo Escalante, uma continuidade em relação às pessoas que adentram a torre, mas ainda sim é possível compreender que é esta a passagem que dá acesso ao céu. Há indícios de trechos escritos próximos à torre, entretanto, não é possível compreendê-los.



Figura 15: Tadeo ESCALANTE (1770 - 1840)

Detalhe de “O Juízo Final”, 1802

Pintura mural em parede de adobe

Templo de San Juan Bautista de Huaru, Cusco, Peru

Em uma comparação entre a zona celeste e a zona do Inferno construídas por Escalante, além da harmonia presente no primeiro plano e do caos do segundo, é possível percebermos a disposição dos corpos retratados. O mural inteiro é composto de complexos gestuais simples, contudo, no Céu há um maior distanciamento entre as pessoas, que gozam de um maior conforto, enquanto no Inferno há até mesmo uma sobreposição de figuras em algumas partes, indicando um ambiente em completa agonia. Ainda sobre o Inferno, mesmo que haja um monstro sugando corpos, como destacou Ananda Cohen-Suarez, chamas e representações de confrontos físicos e violência, não há tanto sofrimento retratado quanto na pintura de Quispe Tito. Isso pode se dar pela utilização de tons mais claros pelo artista, mas também, e principalmente,

pois há um mural próximo destinado apenas a retratar esta parte da série *Postrimerías*.



Figura 16: Tadeo ESCALANTE (1770 - 1840)

Detalhe de “O Juízo Final”, 1802

Pintura mural em parede de adobe

Templo de San Juan Bautista de Huaró, Cusco, Peru

Sobre os corpos que estão ardendo em chamas na pintura cabe um destaque, assim como na obra de Quispe Tito. Se, no Purgatório, não é possível identificarmos diferenças entre os indivíduos que estão nus passando pelo Juízo, no Inferno há a inserção de acessórios em três figuras que estão sendo auxiliadas pelos anjos para, assim, saírem de um espaço tomado pelo fogo. Por conta de um menor detalhamento na imagem devido a superfície em que foi produzida, não existe a mesma possibilidade de identificação de itens inseridos na obra como quando em uma tela. Entretanto, a similaridade geral entre “O Juízo Final” de 1675 e de 1802, fazem com que traços presentes na pintura de Tadeo sejam relacionados com aqueles construídos por Diego. É possível observar que Escalante inseriu também a mitra (1), o chapéu cardinalício (2) e o *llautu* e *mascaipacha* (3) sobre as cabeças de três das figuras que compõem a cena.



Figura 17: Tadeo ESCALANTE (1770 - 1840)
Detalhe de "O Juízo Final", 1802
Pintura mural em parede de adobe
Templo de San Juan Bautista de Huaró, Cusco, Peru

3.1.3. “Inferno”, de Tadeo Escalante



Figura 18⁵⁰: Tadeo ESCALANTE (1770 - 1840)

Inferno, 1802

Pintura mural em parede de adobe

Templo de San Juan Bautista de Huaru, Cuzco, Peru

Essa, assim como a obra anterior de Tadeo Escalante, situa-se no Templo de San Juan Bautista de Huaru e foi produzida em 1802. Na composição, que possui ritmo e paleta cromática em tons terrosos, não há tanto uso da perspectiva. Assim como as duas fontes anteriores, o tema da imagem também envolve a religião, o mito e a evangelização. Por encomenda da Igreja Católica, Escalante produz um mural exclusivamente voltado para o Inferno mesmo que, em uma parede próxima, haja uma versão da cena de “O Juízo Final”. Se levados em consideração o período e o local em

⁵⁰ Fonte da imagem: “Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art” (PESSCA): Disponível em: <<https://colonialart.org/artworks/5507c/artwork>>. Acesso em: 02/02/2023.

que as obras foram produzidas⁵¹, além dos traços de trabalho do artista já apresentados no início da leitura de imagem anterior, essas questões se tornam compreensíveis. Um mural inteiramente dedicado à representação dos castigos sofridos por quem, em vida, cometeu pecados que não podem ser perdoados pelo catolicismo. Nesta parte, é possível identificar o uso de cores mais fortes e violência explícita, algo que se assemelha ao Inferno de Diego e que não é tão presente em “O Juízo Final” de Tadeo.



Figura 19: Tadeo ESCALANTE (1770 - 1840)

Detalhe de “Inferno”, 1802

Pintura mural em parede de adobe

Templo de San Juan Bautista de Huaró, Cuzco, Peru



Figura 20: Tadeo ESCALANTE (1770 - 1840)

Detalhe de “Inferno”, 1802

Pintura mural em parede de adobe

Templo de San Juan Bautista de Huaró, Cuzco, Peru

Na parte superior e central, duas faixas com trechos escritos em uma letra romana são pontos de atenção da obra. A primeira, com a frase “Ai de nós, por que pecamos, já não há remédio no Inferno onde não há ordem para ver, mas confusão

⁵¹ No próximo capítulo aprofundar discussões que complementam este argumento, tais como a Rebelião de Túpac Amaru II, censura e agência política da arte.

eterna”⁵² e a segunda com “Ai de mim que estou queimando, Oh que eu não poderia mais, Oh que eu vou queimar para sempre, Oh que eu nunca verei Deus”⁵³. A temática das frases possui alta similaridade com o trecho inserido por Quispe Tito, com a diferença de que a segunda foi uma nova faixa textual inserida por Tadeo⁵⁴. Na parte inferior direita da pintura, há um espaço dedicado para a presença de quatro sermões escritos em letra cursiva⁵⁵.

Quando articulado com as ideias presentes no primeiro capítulo sobre a união entre leitura, escuta e criação de um imaginário de temor para a conversão de fiéis, este mural parece ser, entre as três fontes, o mais didático por conta dos recursos utilizados. Para além de manter a prática da inserção de escrita, Escalante faz o uso de diversos textos em sua obra e pressupõe que haverá um leitor habilitado entre o público presente e que fará uma leitura em voz alta para uma plateia mais ampla, assim como Tito. Ter articulado um alto número de frases e sermões e representado com tanta nitidez um cenário infernal de dores e sofrimento pode ter garantido a alta eficácia de seu trabalho e, com isso, a aceitação do mural, da forma como foi construído, pela Igreja Católica.



Figura 21: Tadeo ESCALANTE (1770 - 1840)

Detalhe de “Inferno”, 1802

⁵² "Ay de nosotros, para qué pecamos, ya no hay remedio en el infierno adonde no hay que ver algún orden sino eterna confusión"

⁵³ "Ay de mí que ardiendo quedo, Ay que pude ya no puedo, Ay que por siempre he de arder, Ay que a Dios nunca he de ver".

⁵⁴ Proveniente do sermão "Suspiros de uma alma de purgatório" produzido pelo sacerdote José Boneta y Laplana em 1702.

⁵⁵ Produzidas pelo sacerdote Francisco Miguel Echeverz, em 1728, que versam sobre pecados como a gula, inveja e luxúria. Nas figuras de 1 a 8 anexas, é possível ler os trechos escritos com mais detalhes, bem como os sermões em quais esses foram baseados.

Pintura mural em parede de adobe
Templo de San Juan Bautista de Huaró, Cuzco, Peru

O cenário geral é de torturas e castigos, com alguns destaques mais explícitos de violência, como canto inferior esquerdo da imagem. Deste ponto, podem ser extraídas importantes colocações sobre a criação de Tadeo. Próximo à Roda de Catarina - instrumento inserido na obra junto de outros objetos de tortura, como a mesa e o funil, presentes também em “O Juízo Final” de Diego - uma figura masculina arranca o coração do próprio peito enquanto uma figura diabólica direciona-se para morder sua cabeça (1).

Há, como nas outras duas fontes, um monstro - representação de Lúcifer - com uma grande boca que suga as pessoas para dentro de si, junto de uma sobreposição de corpos que indica o caos. Em uma espécie de caldeirão rodeado por demônios e pequenos dragões, é possível notar adereços e um corte de cabelo que conferem a três indivíduos uma distinção entre os outros presentes no espaço: a mitra (2), o chapéu vermelho (3) e a tonsura⁵⁶ (4). Não foi representada, nesse mural, a figura incaica portando *llautu* e *mascaipacha*, e este é um ponto bastante significativo da produção, afinal denota apenas como pecadores as figuras ligadas diretamente ao catolicismo.



⁵⁶ Tonsura é uma cerimônia religiosa em que o bispo dá um corte no cabelo do ordenando ao conferir-lhe o primeiro grau de Ordem no clero. Por extensão, o termo também designa o penteado que resulta dessa cerimônia.

Figura 22: Tadeo ESCALANTE (1770 - 1840)
Detalhe de “Inferno”, 1802
Pintura mural em parede de adobe
Templo de San Juan Bautista de Huaru, Cuzco, Peru

Ananda Cohen-Suarez, em *Heaven, Hell and Everything Between* (2016), demonstra a relevância social, política e histórica da pintura mural andina em um estudo que abrange aproximadamente 200 anos. Para isso, baseia-se na perspectiva que alternou entre a microanálise e a macroanálise de programas murais específicos, bem como suas interpretações e mudanças em larga escala durante o recorte temporal escolhido. A autora coloca que estudos sobre as cenas gráficas desta obra de Escalante defendem que essas podem derivar, em parte, de

Alguns dos aspectos horríveis da execução violenta de Tupac Amaru e seus apoiadores que Escalante pode ter testemunhado quando criança. Por exemplo, uma imagem da língua de uma pessoa sendo extraída por um demônio foi interpretada como uma referência à execução de Tupac Amaru (sua língua foi cortada antes de sua decapitação), enquanto o homem segurava uma pilha de papéis no canto inferior direito com uma corda em volta seu pescoço foi identificado como Arriaga ou Benito de la Mata Linares (COHEN-SUAREZ, 2016, p 157)⁵⁷.

⁵⁷“Some of the gruesome aspects of the violent execution of Tupac Amaru and his supporters that Escalante may have witnessed as a child. For instance, an image of a person's tongue being extracted by a demon has been interpreted as a reference to Tupac Amaru's execution (his tongue was cut before his beheading), while the man clutching a stack of papers in the lower right with a rope around his neck has been identified as either Arriaga or Benito de la Mata Linares”.



Figura 23: Tadeo ESCALANTE (1770 - 1840)

Detalhe de “Inferno”, 1802

Pintura mural em parede de adobe

Templo de San Juan Bautista de Huaró, Cuzco, Peru

Cohen-Suarez destaca que todas as figuras diabólicas na pintura possuem pele em tons de marrom ou verde, e que este é um ponto em comum para a produção visual e literal do período na Espanha, em Portugal e na América Latina. Por outro lado, as pessoas que, na imagem, estão sofrendo por terem cometido pecados têm pele branca e cabelos vermelhos. Estes corpos e a forma como estão retratados, coloca a autora, lembram o termo quechua *pukakunka*⁵⁸ que fazia referência, durante o período da Grande Rebelião, aos espanhóis. Relacionando diretamente o mural de Escalante com os tempos das insurgências ocorridas no final do século XVIII, Ananda Cohen-Suarez aponta que a cena de terror e de sofrimento construída pelo artista para fazer parte das paredes do Templo de San Juan Bautista de Huaró, um dos palcos da violenta Batalha de Sangarará⁵⁹.

O conteúdo religioso exposto sem qualquer ambiguidade permitiu, segundo a autora, que Tadeo recuperasse memórias da rebelião, sem correr o risco de ter sua

⁵⁸ Interpretado como depreciativo por significar “caipira”.

⁵⁹ Confronto violento e decisivo ocorrido durante a Rebelião de Túpac Amaru II, que será melhor detalhado ao final do capítulo.

produção barrada pela forte censura instaurada após a vitória das tropas realistas. Produzindo uma espécie de inversão de discurso, como Cohen-Suarez destaca em outra publicação sobre o tema, *Making Race Visible in the Colonial Andes* (2016), Escalante coloca as pessoas brancas como “outras”, como as pecadoras. Desde o início da colonização do Vice-Reino peruano, com o combate às idolatrias e todos os movimentos realizados em favor da evangelização da população nativa, as representações majoritariamente colocavam indígenas como pecadores caso não aceitassem a salvação que o catolicismo poderia oferecer.

Nos séculos XVI e XVII, o projeto de tornar a raça visível nos Andes coloniais implicava a normalização da branquitude como uma categoria estável e impermeável, que assim situava o pardo ou indígena no domínio da instabilidade e do perigo. No final do século XVIII, no entanto, os espaços visuais e retóricos de condenação normalmente reservados aos Incas e seus descendentes coloniais foram frequentemente substituídos por espanhóis pecadores. O binário indígena/branco, portanto, não se torna fundamentalmente desafiado ou desmantelado pelo período colonial tardio, mas simplesmente revertido (COHEN-SUAREZ, 2016, p. 195)⁶⁰

Por isso, Cohen-Suarez coloca como argumento principal de seu trabalho o fato de que o uso de terminologias raciais coincidem com os conflitos étnicos que culminaram, então, na Rebelião de Túpac Amaru II.

3.1.4. Repertórios e estratégias

No primeiro capítulo, procurei apresentar como a circulação de gravuras, principalmente flamengas, se deu dentro do Vice-Reino. Destacar esta questão é algo

⁶⁰ “In the sixteenth and seventeenth centuries, the project of making race visible in the colonial Andes entailed the normalization of whiteness as a stable, impermeable category, which thereby located brownness or indianess within the domain of instability and danger. By the late eighteenth century, however, the visual and rhetorical spaces of damnation normally reserved for the incas and their colonial descendants were often replaced by sinning Spaniards. The indianness/whiteness binary thus does not become fundamentally challenged or dismantled by the late colonial period, but simply reversed.”

bastante importante para que seja compreendida a dimensão de que os processos que geraram a produção das fontes da pesquisa estão inseridos em um sistema muito mais amplo, que envolve mais locais do que somente a Espanha e parte da América. Por isso, para o estudo sobre as pinturas, o reforço dos argumentos sobre a autenticidade das produções de Diego e Tadeo, seus métodos e, ainda, a relação com os seus contextos de criação, se faz necessária uma análise abrangente.

A historiadora da arte Agustina Rodríguez Romero, em artigo *Fama, estampas y pinceles: citas visuales del juicio final de Miguel Ángel entre Europa y los Andes (Siglos XVI-XVIII)* (2021), promove a intersecção dos estudos sobre gravuras e seus usos como modelos de pinturas na modernidade com uma análise sobre o fluxo global de imagens. Tem como foco a circulação dos motivos das cenas de “O Juízo Final”, de Michelângelo, destacando os usos de citações visuais desta obra como estratégia dos artistas - sobretudo americanos - para gerar conexões entre sua própria produção e os trabalhos de pintores renomados.

Romero trata da temática que está presente nas fontes da presente pesquisa e traz atualizações teóricas sobre influências que podem ter sido aproveitadas por Diego Quispe Tito e Tadeo Escalante. A autora, assim como Diniz, aplica estudos de Baschet em suas pesquisas. Ao trabalhar com imagens produzidas em séries, como as *Postrimerías*, Romero recupera as produções do historiador, que propõe o estudo iconográfico relacional, com foco tanto nos significados de cada imagem, como nos sentidos gerados no vínculo com outras representações, podendo ser essas de lugares e períodos distintos (BASCHET apud ROMERO, 2021, p. 134).

Diversas são as pesquisas que apontam a obra de Philippe Thomassin (1606)⁶¹ como a gravura que mais inspirou Quispe Tito para a produção de “O Juízo Final”. Contudo, Agustina Romero (2021), apresenta um estudo que analisa a circulação de gravuras e pinturas de maneira mais ampla e que afirma que as produções acerca dessa temática foram construídas pois os pintores tiveram acesso e utilizaram, como parte dos seus repertórios, mais de uma imagem. Defende a autora que

Estamos diante de imagens criadas a partir de múltiplas fontes,

⁶¹ Figura 9 anexa.

ação que não surpreende quando se considera a prática artística dos pintores da primeira modernidade. Distinguir as diferentes apropriações permite-nos reconstruir a circulação e abrangência de determinados motivos, bem como as preferências dos artistas na escolha. (ROMERO, 2021, p. 155)⁶²

Voltando para a pintura de Thomassin, Romero, em estudo realizado com Gabriela Siracusano, a compara com a produção de Michelângelo⁶³.

A comparação do Juízo Final de Thomassin com o motivo de Michelângelo permite observar que os franceses retomam alguns aspectos-chave do afresco, como a expressão dramática e o interesse pela representação da anatomia que se articula com o uso do contraposto em várias das pinturas. Por outro lado, Thomassin ordena sua composição com mais clareza: a estrutura da glória em quatro níveis permite distinguir os vários personagens, um registro intermediário que diferencia purgatório, ressurreição e separação de almas e, finalmente, um inferno cheio de condenados cujas torturas, exercidas por demônios de todos os tipos, são representadas em detalhes. Assim, “poderíamos supor que, dada a nova dinâmica formal, simbólica e espacial imposta por Michelângelo, Thomassin fez uso desse legado, ao qual acrescentou um caráter eminentemente didático, dando à imagem e às Sagradas Escrituras o lugar que a Contra- Reforma ansiava. (ROMERO; SIRACUSANO, 2010, p. 28)⁶⁴.

⁶² “Estamos ante imágenes creadas a partir de múltiples fuentes, accionar que no sorprende al considerar la práctica artística de los pintores de la temprana modernidad. Distinguir las diferentes apropiaciones nos permite reconstruir la circulación y alcance de determinados motivos, así como las preferencias de los artistas a la hora de elegir.”

⁶³ Figuras 10 e 11 anexas. Na primeira, a pintura do artista; na segunda, a gravura enviada para a América.

⁶⁴ “La comparación del Juicio Final de Thomassin con el motivo de Miguel Ángel permite observar que el francés retoma algunos aspectos clave del fresco, como la expresión dramática y el interés por la representación de la anatomía que se articula con el recurso al contrapposto en varios de los personajes. Por otra parte, Thomassin ordena su composición de manera más clara: la estructura de la gloria en cuatro niveles permite distinguir a los diversos personajes, un registro intermedio que diferencia el purgatorio, la resurrección y la separación de las almas, y, por último, un infierno atestado de condenados cuyas torturas, ejercidas por demonios de todo tipo, son representadas con todo detalle. Así, “podríamos suponer que, ante la nueva dinámica formal, simbólica y espacial impuesta por Miguel Ángel, Thomassin se valió de este legado, al que le sumó un carácter eminentemente didáctico, otorgando a la imagen y a las Sagradas Escrituras el lugar que la Contrarreforma anhelaba”

Agustina Romero, em sua produção, pontua algumas semelhanças diretas entre a obra de Michelângelo, da qual temos acima a gravura enviada para a América, e a obra de Diego Quispe Tito⁶⁵. No barco de Quispe Tito, são repetidos os gestos e as posturas do afresco de Michelângelo, como o cardeal que empurra o rei que lhe agarra a cabeça e o demônio carregando um condenado em uma maca e mordendo sua perna. Acima, e abaixo do anjo segurando o escudo franciscano das cinco chagas, um grupo de quatro personagens – o indivíduo de braços que tem as pernas sobre os ombros de outro, enquanto um demônio os segura por cima e outro puxa seus cabelos para o primeiro – corresponde àqueles acima das pessoas que são ressuscitadas na Capela Sistina (ROMERO, 2021). Sobre as relações da obra de Michelângelo e de Diego Quispe Tito com a pintura de “O Juízo Final” de Tadeo Escalante, a autora coloca que o caldeirão no qual um dos demônios de Escalante incitam as almas a caírem na boca de Leviatã pode ser o barco representado no afresco da Capela Sistina.

Aldilene Diniz, conforme comentado anteriormente, trabalha com a ideia de “engenhosidade” dos artistas quando se mantém uma parte dos elementos do modelo gravado para que os sentidos originais sigam presentes na obra. A partir, principalmente, das análises realizadas por Romero e Siracusano, é possível inferir que o conceito aplica-se também às produções de Diego e Tadeo. Figurações presentes nas obras de Michelângelo e Thomassin, que aqui apresentei, seguem sendo inseridas nas pinturas produzidas pelos pintores. Além disso, as autoras destacam uma segunda e importante estratégia desenvolvida: o uso intencional de traços e modelos de pintores renomados para a atribuição de destaque aos seus trabalhos.

A estratégia de referenciar o artista criador dos motivos somada ao reconhecimento de suas trajetórias e criações por meio de tratados artísticos e outros escritos, permite propor que houve um interesse particular em citar esses pintores. Nesse sentido, a pesquisa de Amy Powell (2006) postula que certas imagens foram usadas como modelo, não apenas por suas qualidades estéticas, didáticas ou evangelizadoras, mas também porque se tornaram famosas logo

⁶⁵ Figura 2.

após serem criadas. Em sua pesquisa sobre o sucesso de *Descent* de Van der Weyden, a autora propõe que, embora o motivo não parecesse propício à circulação em massa por suas qualidades técnicas, a imagem era reconhecida na época como uma obra-prima e foi reproduzida em madeira, tela e papel. Assim, a reconstrução da circulação de imagens e textos é essencial para compreender o impacto destes artistas, mas também para evidenciar as estratégias por detrás destes apontamentos visuais através dos quais outros artistas procuraram se inscrever numa história da arte à qual liga as suas próprias criações. referências renomadas gerando uma intervisualidade que as conecta,- apesar da distância geográfica e temporal. (ROMERO, 2021, p. 158-159)⁶⁶

Diante disso, acredito que seja fundamental enfatizar uma consideração que perpassa toda a escrita deste trabalho. Não é exclusividade das produções da América espanhola colonial, nem do período em si em qualquer outro local do mundo, o uso de imagens já existentes como repertório para a criação de uma nova pintura. Esta prática não nasceu por qualquer incapacidade criativa dos artistas americanos, mas sim por um movimento etnocêntrico que impôs a utilização de moldes visuais distintos dos quais estes estavam habituados a utilizar⁶⁷. A partir de um olhar transcultural, é possível compreender que a atuação artística se deu a partir de um viés relacional, com a união de diferentes práticas, como ocorreu e segue ocorrendo em inúmeros contextos.

⁶⁶ “La estrategia de dar referencia al artista creador de los motivos de modo destacado, sumada al reconocimiento de sus trayectorias y creaciones por medio de los tratados artísticos y otros escritos nos permite proponer que existió un interés particular por citar a estos pintores. En este sentido, la pesquisa de Amy Powell (2006) postula que ciertas imágenes fueron utilizadas como modelo, no sólo por sus cualidades estéticas, didácticas o evangelizadoras sino por el hecho de que se hicieron famosas al poco tiempo de ser creadas. En su investigación sobre el éxito del Descendimiento de Van der Weyden la autora propone que, si bien el motivo parecía poco propicio para una circulación masiva dadas sus cualidades técnicas, la imagen fue reconocida en la época como una obra maestra y fue reproducida en tabla, lienzo y papel. Así, la reconstrucción de la circulación de imágenes y textos resulta esencial para comprender la repercusión de estos artistas pero, también, para poner de relieve las estrategias detrás de estas citas visuales a través de las cuales otros artistas buscaron inscribirse en una historia del arte que vincula sus propias creaciones con referentes de renombre al generar una intervisualidad que los conecta, a pesar de la distancia geográfica y temporal.”

⁶⁷ Sobre este movimento e as produções geradas a partir dele, ver GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

3.2. Espaços em que as obras estão inseridas

Para que este seja um estudo amplo e aprofundado, é importante que, como coloca Baschet, seja analisada também a relação das obras com o seu entorno e com o ambiente em que estão inseridas. Por isso, esta seção trata da disposição das fontes dentro do Templo de San Juan Bautista de Huaru e do Convento de San Francisco de Cusco e dos discursos que podem ter sido construídos a partir da conversa dessas com outras obras presentes nos espaços. As pinturas que representam a série *Postrimerías*, por si só, já apresentavam um forte caráter didático, como já vimos. Adicionado a este fato, há a consideração de que a leitura das imagens pelas pessoas que adentravam os espaços era geralmente acompanhada por sermões proferidos pelos sacerdotes. São estes pontos fundamentais a serem levados em conta para a análise da recepção das obras pelo público.

Em Huaru, além de “O Juízo Final” e “Inferno”, residem outros dois murais de Escalante: “A Morte na Casa do Rico e do Pobre” e “Árvore da Vida”⁶⁸. Ananda Cohen-Suarez, em sua análise sobre a relevância da pintura mural andina, coloca que os murais de Huaru “demonstraram a importância do corpo humano como um eixo a partir do qual os espectadores interpretavam o espaço pictórico” (COHEN-SUAREZ, 2016, p. 326)⁶⁹. Ambas as pinturas estão localizadas nas paredes da entrada interior do templo, operando similarmente como linhas que se cruzam perante o corpo de quem está entrando no espaço. De acordo com a autora, a contemporaneidade destes murais produzidos na era pós-rebelião aumentou os seus significados para uma população que testemunhou a campanha ideológica de Túpac Amaru II dentro das próprias paredes de San Juan Bautista (Ibid., p. 327).

De acordo com arquivos e pesquisas sobre o templo⁷⁰, o restante das obras presentes são de autoria desconhecida, mas podem ter sido produzidas sob a supervisão de Escalante. Além disso, a antropóloga Ligia Abigail Paredes, em *La*

⁶⁸ Figura 1 anexa.

⁶⁹ “Demonstrated the importance of the human body as an axis from which viewers interpreted pictorial space”.

⁷⁰ Como, por exemplo, o repositório de imagens PESSCA (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art). Disponível em: <<https://colonialart.org/archives/locations/peru/departamento-de-cusco/ciudad-de-huaru/iglesia-de-san-juan-bautista#5505a-5507b>>. Acesso em: 18/02/2023.

colonización del imaginario indígena: una interpretación del arte mural de la iglesia de San Juan de Huaro (2015), os murais do espaço podem ser separados por quatro temáticas: a dos costumes, que trata da vida cotidiana do povoado e da geografia da região; a religiosa ou hagiográfica, que relaciona episódios bíblicos com a vida dos santos e uma hierarquia eclesiástica; a decorativa, contendo elementos como animais e plantas; e, por fim, a temática das *Postrimerías*. Apenas a última das temáticas retrata cenas de violência, dor, sofrimento e morte, enquanto o restante das obras possui um predominante ar de tranquilidade, ou pelo menos ausência de caos.

O Convento de San Francisco de Cusco, por sua vez, possui, além da tela produzida por Quispe Tito, um ciclo de imagens de autoria de Marcos Zapata (1710-1773), artista também renomado de Cusco, que viveu e atuou praticamente um século após Diego. O espaço conta, também, com obras em que não é possível identificar a autoria. A partir das imagens derivadas de arquivos sobre o convento⁷¹, é possível concluir que as imagens de autoria de Tito, Zapata e anônimas são de temáticas religiosas ou hagiográficas e das *Postrimerías*, não possuindo produções com temas mais voltados à decoração ou representações do cotidiano regional. Além das obras de caráter didático para a evangelização, também foi adornado com a preocupação de que a história da ordem franciscana fosse contada e preservada - tanto que a obra de maior destaque é a “Genealogia da ordem Franciscana”, do artista João Espinoza de los Monteros. Diferentemente de Huaro, a construção e ornamentação possui um caráter mais glamuroso, contendo pinturas produzidas em telas e uma estrutura que possui jardins, escadas e catacumbas.

O recorte geográfico parece ser um ponto chave em relação aos discursos produzidos a partir das escolhas das obras presentes nos espaços. Em Huaro, o apelo local é aparente, visto que alguns murais foram produzidos especialmente para a representação da vida comum, das pessoas e dos relevos da região. Por estar localizada em uma parte rural do Vice-Reino, se comparada à centralidade de Cusco, o público que acessava o templo era menos numeroso e de origem humilde. Parece que,

⁷¹ Também presentes no repositório PESSCA (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art). Disponível em: <<https://colonialart.org/archives/locations/peru/departamento-de-cusco/ciudad-de-cusco/convento-de-san-francisco#c939a-939b>>. Acesso em: 18/02/2023.

para uma efetiva evangelização, era necessário que as pessoas se sentissem identificadas com o local e com as pinturas, mesmo que isso também implicasse na existência de pinturas como o “Inferno” de Tadeo, que relata um período bastante doloroso da memória da população huarenha. Já o convento situado em Cusco, o centro administrativo e cultural do Vice-Reino peruano, com uma expressiva circulação de pessoas de prestígio local e da metrópole, possuía a função de contar uma história que destacasse, por exemplo, a importância da vinda da ordem franciscana para a América. A construção de um discurso glorioso sobre a presença do catolicismo, que também assumia um caráter didático, parece ter sido uma prioridade no momento da construção e ornamentação do Convento de San Francisco.

3.3. Comparação com outras obras de “O Juízo Final” e “Inferno”

Para o fechamento do capítulo de análise das fontes, selecionei algumas produções para traçar comparações e contribuir para um diálogo entre as obras de Diego Quispe Tito e Tadeo Escalante e artistas que atuaram em períodos próximos a eles também com a temática das *Postrimerías*. Pretendo, conforme coloquei já na introdução deste trabalho, que esta seja uma contribuição para os estudos que recentemente vêm sendo produzidos a partir da aproximação da história indígena com a história da arte. Por isso, e para incentivar que novas produções comparativas sejam construídas, apresento um compilado de leituras breves sobre as pinturas de José López de los Ríos, Melchor Pérez de Holguín, Leonardo Flores, Francisco Albán, José Joaquín Esquivel e Vicente Carducho. As obras foram produzidas no Vice-Reino do Peru e da Nova Espanha e no Reino espanhol.

Em 1684, nove anos após a produção de Diego, José López de los Ríos pintou, na Igreja San Bartolomé de Carabuco, território que atualmente pertence à Bolívia, telas de “O Juízo Final” e “Inferno”. Na primeira, similaridades com a obra de Diego podem ser identificadas, como os elementos componentes da parte central da imagem, trechos escritos em letras romanas e uma forte diferenciação entre corpos nus das pessoas pecadoras e personagens celestes, ou que poderão ascender ao Paraíso, que utilizam vestes bastante vistosas e detalhadas.



Figura 24⁷²: José López DE LOS RÍOS (? - ?)

O Juízo Final, 1684

Óleo sobre tela

Igreja San Bartolomé, Carabuco, Bolívia

Em “Inferno”, caos e forte violência são representados em um cenário que possui elementos como monstros, instrumentos de tortura e fogo. Assim como Quispe Tito, o artista utiliza acessórios e objetos para conferir a algumas figuras um destaque na representação. Conforme destaca Ananda Cohen-Suarez em *Making Race Visible in the Colonial Andes* (2016), objetos como *urpus*⁷³ e *keros*⁷⁴ aparecem nas mãos de dois homens situados na faixa superior da tela.

⁷² Fonte da imagem: “Proyecto ARCA: Cultura visual de las américas”. <Disponível em: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/5687>>. Acesso em: 04/02/2023.

⁷³ *Urpu* é um vaso com um formato específico por fazer parte dos objetos possuídos por Incas, caracterizado por uma base pontiaguda, corpo bulboso, alças baixas, pescoço longo e fino e borda larga.

⁷⁴ Os *keros*, por sua vez, são vasos de madeira utilizados ritualmente para o consumo de *chicha*, clássica bebida andina fermentada à base de milho.



Figura 25⁷⁵: José López DE LOS RÍOS (? - ?)

Morte e Inferno, 1684

Óleo sobre tela

Igreja San Bartolomé, Carabuco, Bolívia

“O Juízo Final” de Melchor Pérez de Holguín, finalizado em 1708, seguiu uma linha similar de elementos utilizados, distinção entre cenas e corpos nus e vestidos, com a diferença de que as três fases - Céu, Juízo e Inferno - são mais populosas se comparadas com as obras de Quispe Tito e López de Los Ríos. A zona infernal foi construída com atos violentos mais explícitos, tal qual produziu Diego, assim como a mescla do uso de trechos escritos na forma romana e forma cursiva, unindo frases em latim e espanhol. Como destaque, considero a fila de pessoas que são encaminhadas ordenadamente para a torre que dá acesso ao céu. Todos os personagens parecem, por conta das vestes e de algumas *tonsuras* identificadas, serem membros do clero.

⁷⁵ Fonte da imagem: “Proyecto ARCA: Cultural visual de las américas”. <Disponível em: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/1051>>. Acesso em: 04/02/2023.

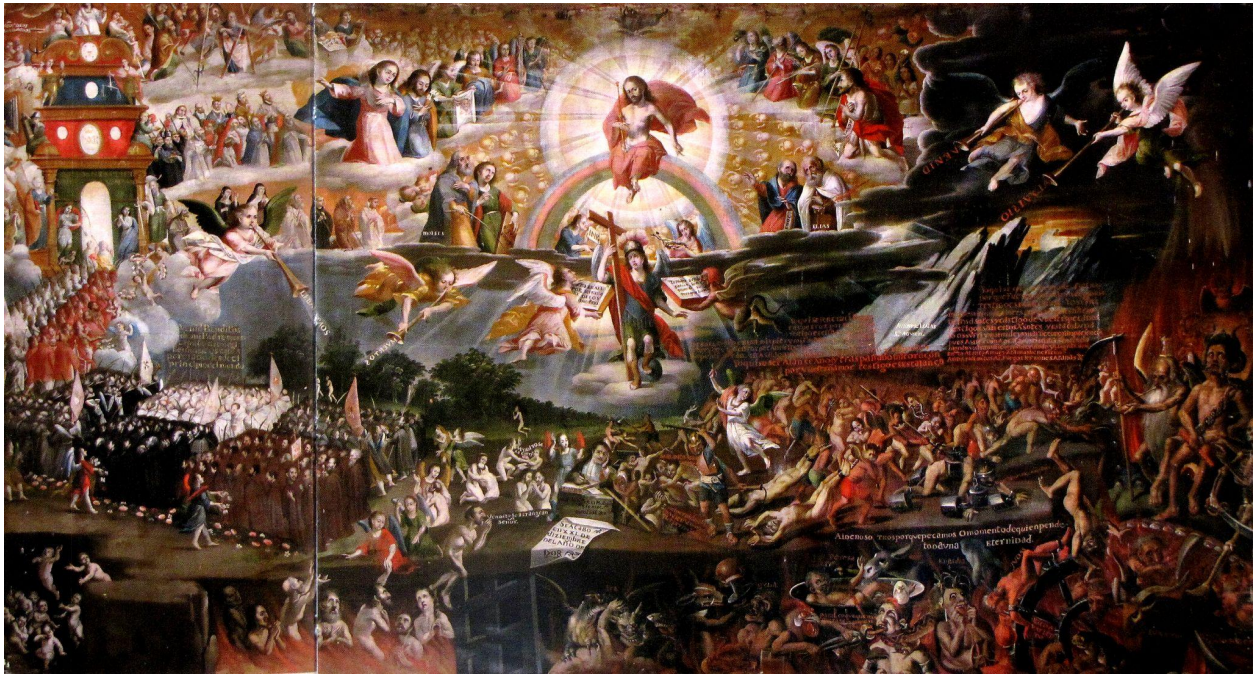


Figura 26⁷⁶: Melchor Pérez DE HOLGUÍN (1660 - 1732)

O Juízo Final, 1708

Óleo sobre tela

Igreja de San Lorenzo Carangas, Potosí, Bolívia

Pérez de Holguín produziu sua tela com a temática das *Postrimerías* temporal e geograficamente próximo a Leonardo Flores. Segundo Teresa Gisbert e José de Mesa, em *Los grabados, el “Juicio Final” y la idolatría indígena en el mundo andino* (2010), o pintor constrói os personagens com uma profusão de adornos nos trajes, broches, pedras preciosas e turbantes. Em sua obra, há uma divisão menos perceptível entre as faixas que representam o Céu, o Purgatório e o Inferno e menos representação de atos violentos, ainda que o pintor consiga transmitir o sentimento de caos. A representação de Leviatã com a boca aberta no canto inferior direito da imagem aparece em uma forma menos monstruosa e mais animalésca.

⁷⁶ Fonte da imagem: MUJICA PINILLA, Ramón et al. *El Barroco peruano*. Lima: Banco de Crédito, 2002.



Figura 27⁷⁷: Leonardo FLORES (1650 - 1710)
O Juízo Final, produzida entre 1683 e 1699
Óleo sobre tela
Igreja de Cohoni, La Paz, Bolívia

Francisco Albán retratou, na década de 1760, o Inferno como parte de uma série sobre “Os exercícios espirituais de Santo Ignácio de Loyola”. Mesmo produzindo em um período mais próximo a Escalante, sua pintura parece conter traços que mesclam traços presentes na pintura de Diego e Tadeo. Acredito que isso ocorra pelo artista ter vivido e produzido em um recorte temporal em que as maiores agitações sociais e mudanças administrativas no Vice-Reino peruano ainda estavam em estágio de fermentação gradual. A tela apresenta trechos escritos tanto em letra romana, quanto em letra cursiva e, mesmo sendo sobre a temática do Inferno, conta com uma parte

⁷⁷ Fonte da imagem: “Proyecto ARCA: Cultural visual de las américas”. <Disponível em: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/7374>>. Acesso em: 04/02/2023.

destinada aos céus, com representações de Deus, Maria, Jesus e figuras angelicais enxergando com piedade o castigo aplicados às pessoas abaixo. Um santo aparece, à esquerda, como alguém que pode estar em um espaço reservado ao Juízo, orando por quem está sofrendo no Inferno. Um ponto de destaque sobre a pintura, tendo como referência os *pukakunkas* inseridos por Tadeo em “Inferno”, é que as pessoas retratadas neste espaço possuem, todas, cabelos pretos.



Figura 28⁷⁸: Francisco ALBÁN (? - 1764)

En el infierno, produzida entre 1760 e 1764

Óleo sobre tela

Palacio Arzobispal, Quito, Ecuador

A tela a seguir, de José Joaquín Esquivel, foi selecionada por ter sido criada em um período próximo a “O Juízo Final” e “Inferno” de Tadeo e, além disso, para uma

⁷⁸ Fonte da imagem: “Proyecto ARCA: Cultural visual de las américas”. <Disponível em: <http://52.183.37.55/artworks/10608>>. Acesso em: 06/02/2023.

visão um pouco mais panorâmica, dado que foi produzida no Vice-Reino da Nova Espanha. Atualmente faz parte da Missão San Luís Rey de Francia, situada na Califórnia e fundada em 1728, quando este território ainda fazia parte do vice-reinado. Esquível insere, assim como Escalante em “Inferno”, uma grande porção de texto em letra cursiva na parte inferior da obra. Há uma menor representação de violência na faixa inferior e o Purgatório é construído como um local extenso, com muitas pessoas, e que transmite um sentimento de caos. Não há uma figura angelical central, como na maioria das imagens anteriores, entretanto, a organização da hierarquia celeste é similar.



Figura 29⁷⁹: José Joaquín ESQUIVEL (1751 - 1800)

⁷⁹ Fonte da imagem: KATZEW, Ilona. *Contested Visions in the spanish colonial world*. Los Angeles: Editora da Universidade de Yale, 2011.

O Juízo Final, 1790

Óleo sobre tela

Misión San Luis Rey de Francia, Oceanside, Estados Unidos

Por fim, seguindo a intenção de contribuir para uma visão mais panorâmica e, sobretudo, para o desenvolvimento de mais pesquisas sobre a temática, escolhi uma tela de “O Juízo Final” produzida por Vicente Carducho em 1625. Pintor italiano que desenvolveu sua atividade artística na Espanha, Carducho produziu uma obra com muito mais diferenças do que similaridades se comparada às demais. É possível que alguns elementos da pintura de Michelangelo sejam identificados, como a figura de deus em destaque e, praticamente, uma ausência de representação do Purgatório. Entretanto, a imagem ainda se diferencia em alto grau, assim como em relação à obra de Thomassim.



Figura 30⁸⁰: Vicente CARDUCHO (1576 - 1638)

⁸⁰ Fonte da imagem: “Proyecto ARCA: Cultural visual de las américas”. <Disponível em: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/4139>>. Acesso em: 04/02/2023.

O Juízo Final, 1625
Óleo sobre tela
Catedral Juan Evangelista, Lima, Peru

Vicente pode ter tido outras obras em seu repertório e, devido à limitação da presente pesquisa, não dissertarei com profundidade sobre essas possibilidades. Contudo, a produção deste artista em um período relativamente próximo a Diego Quispe Tito e uma maior dificuldade que encontrei para identificar alguma obra anterior que pudesse nitidamente ter sido utilizada para a incorporação de elementos evidencia uma liberdade artística da qual pintores europeus, é claro, gozavam. Esta seção foi construída para servir como um reforço ao argumento de que o contexto de nascimento do artista e de produção da obra influenciou na forma em que ela foi criada. Os nomes selecionados compartilharam, em maior ou menor grau, de recursos iconográficos similares de acordo com o período em que viveram. Enfim, todas as obras são frutos de uma época - nelas há sempre um contexto de produção que reflete os valores e recursos artísticos em voga.

4. Impactos e transformações na produção pictográfica

Neste capítulo dialogarei com uma bibliografia ampla e especializada sobre assuntos que perpassam esta dissertação. As temáticas presentes nas próximas seções estão envolvidas, de alguma forma, com o problema e os objetivos escolhidos como fios condutores da pesquisa. Além disso, são essenciais para que, ao fim, as considerações finais possam ser apresentadas de maneira mais completa e robusta. A começar por episódios que mudaram significativamente a organização do Vice-Reino do Peru, como as Reformas Bourbonicas e a Grande Rebelião, é importante destacar que não foram apenas transformações na geografia, política e economia da região, mas também no âmbito da cultura e do imaginário coletivo.

Seguindo esta linha, escolhi aprofundar questões sobre como as artes visuais acompanharam ativamente momentos de mudanças sócio-políticas e como, desde o início da colonização, foi agente de poder. Dado que este é um trabalho que busca estudar o período a partir das obras produzidas por Diego Quispe Tito e Tadeo

Escalante, procurei trazer debates presentes no estudo de trajetórias e de biografias, explicitando uma preocupação com a fuga da projeção de essencialismos sobre a atuação dos artistas. Por fim, busquei evidenciar parte de uma bibliografia recente que destaca a necessidade de prestarmos atenção às agências e estratégias múltiplas encontradas por personagens como Diego e Tadeo para viverem dentro do sistema colonial.

4.1. Reformas Bourbonicas

A partir de 1770, as medidas fiscais incluídas no programa borbônico foram introduzidas gradualmente nas colônias, a fim de que a Coroa Espanhola pudesse retomar o controle territorial. Seus efeitos, grosso modo, foram drenar o Vice-Reino da maior parte dos seus excedentes através de impostos e dos monopólios estatais (LARSON, 1978, p. 275). Como destaca o historiador John H. Elliott (2017), o cenário de guerras e de depressão econômica em que viviam as monarquias europeias entre os séculos XVII e XVIII pareciam reforçar os argumentos a favor da concentração do poder. As medidas em direção a uma estrutura estatal mais unitária contariam primordialmente com a união concebida em termos de uniformidade de religião, leis e impostos (ELLIOTT, 2017, p. 44). Na monarquia espanhola, após a clara debilidade espanhola revelada na Guerra dos Sete Anos, a dinastia Bourbon, que acabava de subir ao trono, buscava recuperar o poderio perdido pelo reino. Na metrópole, políticas modernizantes em diversos âmbitos foram aplicadas e, em relação às colônias, o foco estava no recolhimento de excedentes e na diminuição do poder das elites locais, os *criollos*⁸¹.

O território do vice-reinado, para fins administrativos, estava dividido entre Alto Peru (atual Bolívia) e Baixo Peru (que englobava o restante da área), entretanto, historiadores como Scarlett O'Phelan Godoy e Alberto Flores Galindo defendem que o espaço não seja interpretado de maneira dividida, afinal formava uma unidade regional articulada, tanto em termos comerciais, quando culturais (O'PHELAN GODOY, 1988, p. 19). As considerações da autora sobre esta questão serão, também, importantes para

⁸¹ O termo *criollo*, na América Espanhola, referia-se a alguém que tem pais europeus, mas nasceu na América.

que sejam abordados posteriormente os efeitos das políticas borbônicas no Vice-Reino.

O reforço do *reparto de mercancías*⁸², da *alcabala* e a implementação de aduanas foram algumas das medidas fiscais mais fortes, e que conseqüentemente geraram um maior descontentamento na região. O'Phelan coloca que

O *reparto* foi desenhado para envolver o corregedor dentro da estrutura econômica colonial, dando a ele um papel chave na produção local e na distribuição regional de bens nativos e importados. Por outro lado, através do *reparto* e do sistema de dívidas que ele criava, assegurava-se uma força de trabalho permanente e, portanto, garantia-se o funcionamento dos centros produtivos coloniais, estimulando-se assim o crescimento das atividades comerciais internas. (O'PHELAN GODOY, 1988, p. 84)⁸³

A força de trabalho permanente em questão vinha da população indígena. O mecanismo do *reparto*, ainda segundo O'Phelan Godoy, foi considerado uma alternativa à *mita*⁸⁴, abolida em 1720, por ser também um sistema de controle por endividamento. Indígenas eram forçados a adquirir bens europeus e até nativos a preços inflados, o que os obrigava a trabalharem nas fazendas e obras, ou a entregarem o excedente de sua produção para conseguirem quitar suas dívidas. Este trabalho compulsório, realizado de forma gratuita, atuou então como um mecanismo de acumulação. Com os corregedores controlando a produção local, a distribuição regional de mercadorias e a força de trabalho nativa, findaram por gerar fricções entre esses e o clero foram intensificadas: padres protestaram alegando que impostos eclesiásticos não estavam

⁸² Mecanismo já existente na região, que foi legalizado em 1751, a partir do programa borbônico. Era aplicado pelos corregedores, autoridades fiscais da administração colonial.

⁸³ "El reparto fue diseñado para involucrar al corregidor dentro de la estructura económica colonial, asignándole un papel clave en la producción local y en la distribución regional de bienes nativos e importados. Por el otro, a través del reparto y del sistema de deudas que este creaba, se aseguraba una fuerza de trabajo permanente y, por tanto, se garantizaba el funcionamiento de los centros productivos coloniales, estimulándose así el crecimiento de las actividades comerciales internas."

⁸⁴ Regime laboral obrigatório apropriado do Império Inca pelos espanhóis. Enquanto fazia parte da administração Inca, a população era organizada em comunidades que trabalhavam para a melhora da infraestrutura da região. Após a apropriação espanhola, tornou-se um instrumento de exploração da mão de obra nativa, no qual grupos eram selecionados para um período de até quatro meses de trabalho nas minas.

mais sendo pagos pelos indígenas, visto que os débitos gerados pelo *reparto* estavam tomando suas produções e seus tempos laborais. Esta competição

poderia explicar o porquê das revoltas que ocorreram depois da legalização do *reparto* não estiveram dirigidas exclusivamente contra o corregedor, mas também contra os padres doutrinários, quem eram acusados de lhes exigirem serviços pessoais não remunerados, e de cobrarem honorários [...] por serviços religiosos que deveriam ter sido gratuitos. (O'PHELAN GODOY, 1988, p. 90)⁸⁵

A *alcabala*, imposto cobrado sobre produtos espanhóis que eram produzidos ou comercializados na América, sofreu ainda algumas alterações. Inicialmente, quando aplicada, eximia indígenas a pagarem por produtos da terra que cultivavam em suas fazendas ou que fabricavam por conta própria. Entretanto, com o passar dos anos, esta política foi alterada e os povos nativos foram obrigados a pagarem também o imposto sobre esses itens, o que gerou um descontentamento social ainda maior. O estabelecimento das aduanas em pontos estratégicos das rotas comerciais mais movimentadas, por sua vez, teve a finalidade de frear a corrupção, assegurando o funcionamento eficiente do novo esquema fiscal.

O ano de 1776 foi, por muitas razões, crucial no crescimento do descontentamento geral que atingiu seu clímax em 1780. Primeiro, durante esse ano o Alto Peru foi formalmente colocado sob o controle do Vice-Reino do Rio da Prata, o que alterou gravemente as rotas comerciais já bem definidas que se desenvolveram entre o Baixo e o Alto Peru nos dois séculos anteriores (LARSON, 1978, p. 284). Ao mesmo tempo, em 6 de julho, um decreto real estabeleceu um novo aumento do imposto *alcabala* de 4% para 6% e, ainda mais, outro decreto, emitido em 26 de julho, ordenou o estabelecimento da alfândega de La Paz (Alto Peru). Foi também em 1776 que o visitante Antonio de Areche embarcou para as colônias com o propósito de fiscalizar pessoalmente a implementação das medidas econômicas ditadas pela Coroa. Nestas

⁸⁵ "Podría explicar el por qué las revueltas que tuvieron lugar después de la legalización del reparto no estuvieron dirigidas exclusivamente contra el corregidor, sino también contra los curas doctrineros, quienes eran acusados por los indios de exigirles servicios personales no remunerados, y de cobrar honorarios [...] por servicios religiosos que debieron haber sido gratuitos."

visitas, “estava em conflito direto não só com os interesses econômicos dos camponeses indígenas afetados pelo *reparto*, mas também com os dos latifundiários e comerciantes mestiços e *criollos*, afetados pela arrecadação mais severa da *alcabala*” (O’PHELAN GODOY, 1988, p. 61).

Uma onda de agitação social varreu o vice-reinado de ponta a ponta, movimento incubado através de um processo acumulativo de expectativas frustradas e pressões econômicas, sobretudo de ordem fiscal. Scarlett O’Phelan Godoy trabalha com o conceito de “Grande Rebelião” para tratar da Rebelião de Túpac Amaru II como a culminação dos movimentos insurgentes ocorridos nas regiões do Alto e Baixo Peru entre os anos 1770 e 1782, muitos deles gerados a partir de medidas impostas pelas Reformas Bourbonicas. Para utilizar o termo “Grande Rebelião”, a autora defende que, conforme discussão trazida anteriormente, o território do vice-reinado seja interpretado como uma unidade. Em seu estudo, baseou-se em uma mostra de 140 revoltas e rebeliões ocorridas no vice-reinado, com motivações, contextos e públicos similares.

4.2. A Rebelião de Túpac Amaru II

Diversas pesquisas históricas tratam deste movimento como o ponto mais alto do descontentamento social do Baixo e Alto Peru⁸⁶, em que seu principal líder, o cacique José Gabriel Túpac Amaru II foi capaz de canalizar as prevaletentes insurgências da região (O’PHELAN GODOY, 1988, p. 161). A Rebelião de Túpac Amaru II foi vista como uma alternativa viável para que fossem alcançados os objetivos pelos quais os rebeldes já estavam pressionando insistentemente desde 1777, segundo o historiador Boleslao Lewin (1967) e a já citada autora Scarlett O’phelan Godoy (1976). A rebelião contou, de acordo com Ananda Cohen-Aponte, com a presença de uma coalizão multirracial de nativos andinos, mestiços, afro peruanos e *criollos*, e seu número exato de mortes segue desconhecido, mas se aproxima de 10 mil realistas e 100 mil rebeldes. Foi, para a autora, um dos mais violentos e mais transformadores momentos da história andina colonial (COHEN-APONTE, 2022, p. 205). O movimento foi iniciado no Baixo Peru e,

⁸⁶ Como CORNBLIT, Oscar. “Levantamientos de masas en Perú y Bolivia durante el siglo XVIII”. In: *Túpac Amaru II- Antología*. Lima: Alberto Flores Galindo Ed, 1976 e LEWIN, Boleslao. *La rebelión de Túpac Amaru y los orígenes de la independencia hispanoamericana*. Buenos Aires: Hachette, 1967.

propagando-se pelas províncias *aymaras*, foi adentrando o território do Alto Peru, que já se encontrava em estado de agitação social.

As ideias revolucionárias não chegavam aos territórios andinos apenas por meio da transmissão oral ou pela aproximação das tropas rebeldes: folhetos e pasquins também foram produzidos por parte do grupo de Túpac Amaru e enviados para diversas regiões. Nestes materiais, os insurgentes propunham

a devolução das terras que lhes tinham sido tiradas pelos conquistadores no século XVI, além da restauração do regime incaico do Tawantinsuyo, da liberação da gleba da servidão obrigatória da *mita*, do *reparto* forçado e das diversas formas de exploração. Mas, não se tratava só das evidentes contradições do sistema, com uma representatividade das subjetividades étnicas dos próprios *ayllus*⁸⁷ rebeldes, nas comunidades e povoados, entre a elite indígena e forasteiros que aprofundaram suas diferenças ideológicas e a questionada legitimidade política da autoridade nativa. A isto se agregavam contradições nos propósitos, quer dizer, na dicotomia do local com o geral que se desenvolveu durante aqueles levantes, mostrando a complexidade do horizonte insurgente, como explicam os mais recentes estudos, a partir de uma visão integral e sistêmica (CALVIMONTES, p. 120, 2017. Grifos e notas meus).

Em seu livro *Un siglo de rebeliones anticoloniales: Perú y Bolivia 1700-1783*, O'phelan Godoy (1988) dedica um capítulo para os resultados de seus estudos sobre este tema. A historiadora analisou e comparou processos judiciais que se seguiram após o final da rebelião e, assim, produziu uma pesquisa robusta e detalhada a partir dos dados coletados. Em sua produção, divide o evento em dois fenômenos e duas fases diferentes. Em relação aos fenômenos, indica que temos como o primeiro a rebelião encabeçada pelo cacique Túpac Amaru II e seus familiares e, como segundo,

⁸⁷ Aos *ayllus* podem ser atribuídas duas interpretações históricas e antropológicas, segundo a historiadora Ana Raquel Portugal. Uma interpretação pré-hispânica, que designa ao termo um sentido de sistema de parentesco, família extensa, linhagem, etc, e outra relacionada ao início do século XVI, com a chegada dos espanhóis à América. Nesta, o *ayllu* teria uma conotação territorial, pois se refere ao tempo em que cronistas espanhóis propagaram o termo com uma acepção de agrupamento de índios ou *pueblo* (PORTUGAL, 2009, p. 101).

os numerosos levantamentos paralelos que se apoiaram no nome do líder e coexistiram na mesma conjuntura rebelde. Isto, destaca O'phelan Godoy, não significa que necessariamente havia uma conexão entre eles. Sobre as duas fases, que eram razoavelmente bem definidas, a autora coloca que a primeira foi levada adiante por José Gabriel Túpac Amaru II e que a segunda foi iniciada com a sua captura e morte em 1781, quando o movimento passou a ser liderado por membros da sua família, com destaque para Túpac Catari, que se articulou com rebeldes do Alto Peru.

Através da análise das declarações das pessoas acusadas por participação no movimento, foi possível que O'phelan concluísse que Túpac Amaru II recebeu expressivo apoio local para iniciar a rebelião. Além disso, as fontes mostraram que foram três os fatores mais importantes para a organização da mesma: a *mita*, a solidariedade entre caciques e as redes de parentesco. O primeiro, um regime de trabalho forçado que foi, em partes, substituído pelo *reparto* após sua abolição, paradoxalmente serviu como um elemento que facilitou a mobilização dos rebeldes. Por ter sido uma forma laboral presente antes da invasão espanhola, que posteriormente foi apropriada e alterada pelos colonizadores, a existência da *mita* fez com que laços comunais entre as províncias do sul andino fossem mantidos, mesmo que o sistema propriamente dito não existisse mais. Assim, os caciques destes locais possuíam mais recursos para mobilizar a população, que se encontrava mais disposta a formar mobilizações massivas para a rebelião.

O trabalho conjunto destas lideranças, tanto para a concentração de grupos, quanto para a divulgação dos ideais rebeldes, foi essencial para que a agitação social se convertesse em um movimento unidirecional em um primeiro momento, mesmo que heterogêneo em sua composição. Sobre as pessoas que dele fizeram parte em suas fases, mais adiante me debruçarei sobre este ponto. Com a população organizada, foi importante que as chamadas insurgentes não fossem rapidamente apagadas, seja por falta de apoio local ou pelos revides das tropas realistas. As redes de parentesco foram responsáveis pelo sustento da rebelião, sendo fundamentais para que o movimento pudesse seguir. Segundo O'phelan Godoy, “é possível estabelecer que devido à presença de muitos membros da família Túpac Amaru comprometidos desde cedo com

a rebelião, foi garantida a estabilidade da direção do movimento” (O’PHELAN GODOY, 1988, p. 183)⁸⁸.

Estes foram os três principais fatores, de acordo com a historiadora peruana, para que a Rebelião de Túpac Amaru II obtivesse a dimensão e a força que alcançou. Foram padrões sociais andinos desenvolvidos antes do início da colonização da América - e relacioná-los e analisá-los, então, facilita a identificação das raízes profundas tanto da formação do movimento quanto da sua dissolução. A autora coloca que muitos dos caciques que anteriormente trabalhavam lado a lado para captar pessoas e recursos para a rebelião dividiram-se entre “caciques rebeldes” e “caciques leais”, pois entre 1780 e 1783, os antigos conflitos étnicos foram recrudescidos pelas movimentações geradas. Assim, os líderes que representavam estas rivalidades foram, conseqüentemente, os porta-vozes nesta luta. A partir destes conflitos, as tropas realistas obtiveram algumas aberturas para exercerem suas repressões.

O historiador David Garrett, em *Sombras del Imperio: La nobleza indígena del Cuzco, 1750-1825* (2009), destaca pontos fundamentais para entendermos as ações da elite indígena de maior *status* durante esse período. Ainda que Túpac Amaru II seja colocado como membro da elite, é necessária a diferenciação entre estes dois grupos, visto que um deles, o de maior influência e maior prestígio, seguiu majoritariamente sendo leal ao Rei. Garrett, quando em seu trabalho disserta sobre as razões para essa lealdade, forma dois principais argumentos. O primeiro diz respeito ao fato de que essa elite possuía mecanismos legais para manifestar suas objeções em relação à legislação borbônica, que geralmente eram atendidos, então não viam o confronto como uma saída inteligente para o momento de agitação social, pois poderiam perder muitos de seus privilégios.

Como segundo ponto, o autor destaca que Túpac Amaru II se colocou, desde o início da Grande Rebelião, como cacique descendente legítimo do Inca Huayna Capac. Entretanto, a elite de maior status rejeitava essa nomeação, pois Túpac recebeu o cargo de cacique de forma interina, e não de sangue. Desta forma, então, não

⁸⁸ “Es posible establecer que debido a que muchos miembros de la familia Túpac Amaru estuvieron tempranamente comprometidos en la rebelión, se garantizó la estabilidad de la dirigencia del movimiento.”

pertenceria ao grupo daqueles que, por linhagem familiar, ocupavam a posição mais alta entre os nativos. Este foi mais um dos motivos pelos quais a elite de maior status decidiu, no momento da rebelião, seguir ao lado da Coroa. Os trabalhos de Garrett tem uma grande relevância para compreendermos que, assim como os outros segmentos sociais, o que chamamos de elite indígena não foi um grupo homogêneo e seus participantes seguiram caminhos que, no momento de rebelião, foram ao encontro das suas maiores necessidades e prioridades.

Voltando aos antecedentes históricos, é importante pensarmos também naqueles relativamente mais recentes em relação ao momento da rebelião, ou seja, o que surgiu ou foi reforçado com a chegada dos espanhóis. O território compreendido pelo circuito comercial de Potosí, por exemplo, zona que em 1780 já era explorada há mais de dois séculos, foi um ponto de conexão que auxiliou na propagação geográfica do movimento, visto que se situava entre o Alto e o Baixo Peru. O trânsito de mercadorias e minerais, além dos contatos que todo o círculo comercial gerado pela extração de prata provocou, fez com que as ideias rebeldes transitassem com rapidez e efervescência, afinal condições de trabalho nas minas, organizado sob o formato da *mita*, eram extenuantes. Outro antecedente histórico ocorrido após a invasão espanhola auxiliou na propagação do contingente de Túpac Amaru: a experiência prévia que caciques possuíam para angariar rebeldes por conta das insurreições anteriores já ocorridas em suas regiões.

O marco inicial [da rebelião] é dado pela prisão e morte de Antônio de Arriaga, corregedor de Tinta, região em que estava localizado o cacicado de Túpac Amaru. O dia 4 de novembro de 1780, mais do que uma data que cumpra a função de início, é também, ponto de realinhamento e definições fundamentais para o que se daria na sequência: após tentativa de articulações com Lima e cartas direcionadas às autoridades, como em dezembro de 1777, a luta armada é definida como saída. Com a morte de Arriaga, as primeiras definições postas pelo programa rebelde são o fim do recrutamento de *mitayos* para trabalho nas minas de Potosí, fim das aduanas - permissões e taxas de comércio de

mercadorias entre as regiões - e imposto da alcabala (CALVIMONTES, 2017, p. 128. Grifo meu).

Tanto as motivações como a composição social das fases da rebelião foram, com o passar do tempo, sendo transformadas. Entre a primeira e a segunda ocorrem mudanças na sua direção - e o termo “direção” pode, aqui, ser utilizado para referir-se ao sentido do programa rebelde e também à liderança das tropas. No “sentido” porque, se há uma mudança representativa dos personagens mais ativos na luta, as prioridades pelas quais se estão lutando também se transformam, ou são alteradas. Quando utilizei anteriormente a ideia de unidirecionalidade para caracterizar os primeiros passos da rebelião, não foi para indicar que todos os indivíduos lutaram exatamente pelas mesmas causas, mas sim que a principal motivação - a derrubada do mau governo vigente e de suas formas de exploração - uniu diversas pessoas que viram, no momento, a ação rebelde como a alternativa viável de contestação e transformação da realidade.

O'phelan Godoy coloca que a composição social dos dois momentos da rebelião diferiu substancialmente. No primeiro, quando dirigida por Túpac Amaru II, havia a preponderância de elementos elitistas entre seus dirigentes e assessores. Nesta primeira fase, chamada de “cusquenha”, os registros analisados pela autora mostram que alguns *criollos* possuíam o controle de posições estratégicas dentro do movimento, como escrivães e assessores. Isso se deve, provavelmente, à posição ocupada por Túpac Amaru II como membro da elite indígena, o que facilitava o angariamento de apoios econômicos e políticos para o cacique. No segundo, momento ocorrido após a sua captura e morte em maio de 1781, Túpac Catari assume a liderança das tropas e a presença do setor *criollo* diminui consideravelmente, tanto em número como em importância (O'PHELAN GODOY, 1988, p. 158) - não apenas por Catari ter assumido, mas também por episódios ocorridos que trarei mais adiante. Assim, como defende a pesquisadora, a rebelião torna-se majoritariamente baseada em representantes da comunidade indígena, visto que vinha de uma posição menos privilegiada dentro do cenário local.

Scarlett O'phelan Godoy, junto de Alberto Flores Galindo, integra uma construção historiográfica chamada Nova História Peruana, que teve suas publicações iniciadas a partir de 1968. Nesta, historiadores se uniram a profissionais da antropologia, economia, psicologia e da sociologia, para analisarem os movimentos insurgentes da região e suas diversas camadas e características. Assim, a partir desses estudos aprofundados e minuciosos, puderam ser lançados novos olhares para as rebeliões, que desmantelam ideias de homogeneidade em sua organização e reivindicações. Além disso, quebram com a especulação de que as concepções de nacionalismos já estavam bem definidas entre os grupos rebeldes, ainda que Galindo (1986) insira as insurgências do período final do século XVIII como antecipação dos processos de independência da América Espanhola. Conforme destacou Calvimontes (2017) anteriormente, estudos integrais e sistêmicos puderam ser realizados a partir do esforço de análise de autores como eles.

O objetivo [da Nova História Peruana] não era lamentar a ausência de uma nação coerente, mas reconhecer que a diversidade cultural havia sido uma característica peruana. [...] De uma maneira mais ampla, os historiadores incorporaram as abordagens metodológicas originárias da Antropologia e da Psicologia, deslocando a atenção dada à objetividade, às estruturas e aos processos econômicos para a subjetividade, a cultura e a identidade. (DRINOT, 2003, p. 92)

Voltando à Rebelião de Túpac Amaru II, um dos seus episódios de maior destaque ocorreu enquanto Amaru ainda coordenava o movimento: a Batalha de Sangarará. Foi, em resultados, uma importante vitória para as tropas rebeldes - ocorrido em 18 de novembro de 1780 na cidade de Sangarará um confronto em que as tropas espanholas foram dizimadas. Entretanto, a brutalidade exercida pelos insurgentes e a queimada de uma igreja fizeram com que os apoios que Túpac Amaru II recebia de *criollos* e do clero fossem perdidos - o líder, inclusive, foi excomungado da religião católica. Este pode ser considerado o momento em que as mudanças na coordenação e nas prioridades do movimento começaram a ocorrer, como uma transição entre a

primeira e a segunda fase. Após esta vitória, seguiram-se diversas derrotas para os rebeldes.

Ao analisar os documentos gerados pelo julgamento das pessoas que participaram da rebelião, O'phelan Godoy constatou diferenças de opiniões entre indígenas e mestiços em relação à retirada de apoio por parte dos *criollos*. Segundo ela,

Após a vitória em Sangarará, no início da rebelião de Cusco, o aumento da intensidade da violência os desencorajou de uma maior participação. Além disso, a confusão que surgiu entre as forças rebeldes após a derrota na Batalha de *Piccho* parece ter induzido os *criollos* a abandonar as fileiras rebeldes em favor dos espanhóis. Na segunda fase do movimento, o sentimento anti-espanhol e às vezes anti-*criollo* surgiu no exército *aymara*⁸⁹. Em sua confissão, o indígena Diego Estaca destacou que “o principal objetivo do levante era se livrar de todos os brancos, porque os nativos espanhóis (*criollos*) haviam se aliado aos europeus, que o rei havia ordenado que fossem expulsos”. Enquanto isso, Basílio Angulo Miranda, um mestiço mais “cauteloso”, declarou que “é verdade que eles odiavam os europeus porque eram eles que trabalhavam não só como corredeiros e funcionários da alfândega, mas também porque vinham governá-los e desprezavam os *criollos*. (O'PHELAN GODOY, 1988, p.187. Notas e grifos meus).⁹⁰

A autora, ao final da leitura dos julgamentos, coloca que no Juízo ocorrido em Cusco, as autoridades reais exerceram deliberadamente uma discriminação entre os diferentes grupos étnicos que participaram do movimento. As sentenças, segundo ela, deram a entender que fizeram parte da reunião indígenas e algumas pessoas mestiças.

⁸⁹ Túpac Catari, antes de assumir a liderança da rebelião por completo, era um cacique *aymara*.

⁹⁰ “Luego de la victoria de Sangarará, en los inicios de la rebelión cuzqueña, el incremento en la intensidad de la violencia los desalentó de una mayor participación. Más aún, la confusión que surgió entre las fuerzas rebeldes luego de la derrota de la batalla de Piccho, parece haber inducido a los criollos a desertar de las filas rebeldes a favor de los españoles. En la segunda fase del movimiento surgió en el ejército aymara un sentimiento anti español y a veces anti criollo. En su confesión, el indio Diego Estaca señaló que ‘el objetivo principal del levantamiento era librarse de todos los blancos, porque los españoles nativos (criollos) se habían aliado con los europeos, que el Rey había ordenado que debían ser expulsados’. Mientras tanto, Basilio Angulo Miranda, un mestizo más ‘cauto’, declaró que ‘era verdad que ellos odiaban a los europeos porque ellos eran los que se empleaban no sólo como corredeiros y oficiales de aduana, sino también porque venían a gobernarlos y despreciaban a los criollos’.”

A presença *criolla*, que fora decisiva, foi ocultada em sua dimensão original e isso, segundo O'phelan Godoy, pode dever-se à necessidade da Coroa restabelecer as boas relações com esse grupo após as fortes desavenças causadas com as Reformas Bourbônicas (Ibid., p. 203). Além de indígenas terem sido julgados, condenados e mortos em maior número, locais onde tomados como espaços de organização e resistência rebelde tornaram-se ambientes marcados pela derrota, pelo sangue derramado e pelo trauma da violência ocorrida durante os confrontos. Na próxima seção, tratarei das representações imagéticas da rebelião produzidas durante e após o período que compreende os anos de 1780 e 1783.

O número elevado de mortes tornaram este um dos momentos mais violentos da história da América. Para além da Batalha de Sangará, a forma como o líder Túpac Amaru II foi morto em maio de 1781 foi algo traumático inevitavelmente permeou o imaginário das pessoas que as presenciaram. De acordo com Ananda Cohen-Aponte (2016), Tadeo Escalante foi uma delas e é possível notar como isso aparece em seus trabalhos, principalmente na obra “Inferno”, conforme já a apresentei. Túpac Amaru II, após ter assistido a morte de sua esposa, Manuela Tupa Amaro, foi amarrado em quatro cavalos e puxado em diferentes direções, o que acabou por decepar seus membros. Em seguida, sua cabeça foi cortada e exposta em praça pública, em Cusco, como um aviso aos outros rebeldes.

O movimento, que passou a ser liderado por Túpac Catari, seguiu por mais dois anos e, nestes, o exército rebelde passou por outras violentas derrotas, até sofrer enfraquecimento tanto de participação geral, quanto de apoios estratégicos. Assim, o movimento que foi capaz de mostrar à população a alta capacidade de união e luta contra um sistema que a explorava, também se tornou um símbolo de grandes perdas físicas e simbólicas para, principalmente, a população indígena envolvida.

4.3. Agência política da arte

Acredito que não exista arte que não seja política e que, ainda, não exista arte que não seja conectada com o território em que foi produzida. Mesmo trabalhos que não possuam traços que nitidamente façam alguma referência ao contexto

sócio-político e geográfico em que foram criados, tem, neste ocultamento, um viés político. A conexão com o espaço pode não ser retratada em uma obra, mas certamente o local, as condições de trabalho e os acontecimentos do entorno balizam a sua produção. Dito isso, baseio-me em uma bibliografia de corte recente para apontar o local político ocupado pelas artes visuais nos séculos XVII e XIX, recorte temporal do presente trabalho. Como já pôde ser notado, a produção de Ananda Cohen-Aponte é uma constante referência neste trabalho. Para tratar da temática da seção, debruço-me principalmente no artigo *Imagining Insurgency in Late Colonial Peru* (2022), junto das contribuições da historiadora da arte Carolyn Dean em *The Renewal of Old World Images and the Creation of Colonial Peruvian Visual Culture* (1996) para tratar da produção artística enquanto algo que acompanhou estrategicamente as mudanças do cenário da região.

Cohen-Aponte traz o seu estudo como uma parte de um projeto maior sobre as insurgências no sul andino, oferecendo novos exemplos que mostram como o mundo visual foi utilizado por atores históricos como um agente de transformação política. Defende a autora que a relação entre as artes visuais e as insurgências ocorridas é pouco explorada pela literatura - mesmo que estudiosos da história, antropologia e história da arte tenham instrumentalmente identificado obras e referências de arquivos sobre arte produzida em contextos de rebelião, como a de Túpac Amaru II. Conforme já vimos no capítulo anterior, as mudanças nas representações das terminologias raciais têm, para Cohen-Aponte (2016), uma forte relação com os conflitos étnicos ocorridos neste período.

Também Carolyn Dean coloca a arte colonial como um campo permeado por tensões sociais e étnicas, sendo “capaz de transmitir, solidificar ou avançar posições partidárias em uma sociedade envolvente” (DEAN, 1996, p. 171)⁹¹. A autora afirma que, estudando as produções do Vice-Reino do Peru, é possível compreender dinâmicas da sociedade colonial e que, nesse território, a tradicional cultura visual europeia foi transformada para e por novos padrões do espaço andino. Por conta disso, por ter sido criada uma nova identidade, coloca que “[...] a história da arte espanhola colonial é mais complicada do que a história da arte espanhola em suas colônias” (Ibid.)⁹². Mesmo

⁹¹ “Capable of transmitting, solidifying or advancing partisan positions in an enveloping society.”

⁹² “The history of colonial Spanish art is more complicated than the history of Spanish art in its colonies.”

que, com essa frase, a autora utilize o termo “arte espanhola colonial” para fins didáticos, defende que o que foi desenvolvido no território a partir das produções coloniais foi uma renovação da cultura visual europeia, o que gerou uma cultura visual do Peru colonial, conforme o título escolhido para seu trabalho.

Nesta dissertação, apresentei alguns usos políticos da cultura visual: a utilização das fontes escolhidas para a pesquisa como material didático evangelizador - e, assim, como parte do aparato colonizador espanhol - e estas mesmas fontes como um material utilizado por Diego Quispe Tito e Tadeo Escalante para colherem benefícios sociais e para se expressarem. Ananda Cohen-Aponte, em seu trabalho, apresenta mais um exemplo de uso político a partir da seguinte interrogação: “como a intervenção dos rebeldes na materialidade do objeto através da desfiguração ou modificação desestabiliza seu poder ou significado?” (COHEN-APONTE, 2022, p. 190)⁹³. Durante a Rebelião de Túpac Amaru II, a autora coloca que insurgentes entraram em igrejas de Cusco e amarraram as mãos de estátuas de Santiago, santo protetor da Espanha que recebeu o crédito pela derrota dos mouros na Batalha de Clavijo⁹⁴. A partir deste episódio, passou a ser conhecido como Santiago Matamoros⁹⁵.

Com a invasão da América e os inúmeros confrontos travados com a população originária do continente, o santo protetor recebeu um novo apelido: Santiago Mataíndios⁹⁶. Acreditava-se que ele havia feito com que espanhóis saíssem vitoriosos na batalha ocorrida no ano de 1536, em Cusco.

Durante a batalha final entre espanhóis e incas na fortaleza de Sacsayhuaman, Santiago desceu dos céus como um raio para garantir uma derrota inca, levando à sua fusão com Illapa, a divindade do raio e do trovão. [...] Como aponta Irene Silverblatt

⁹³ “How did rebels' intervention into an object's materiality through defacement or modification destabilize its power or meaning?”

⁹⁴ Um dos mais importantes e vitoriosos confrontos da reconquista da Península Ibérica pelas tropas espanholas.

⁹⁵ Anexadas, estão as figuras 13, 14 e 15, que são representações de Santiago Matamoros produzidas no Vice-Reino do Peru. A primeira delas, figura 2, está localizada no Templo de San Bautista de Huaru, junto das obras de Tadeo Escalante.

⁹⁶ Nas figuras anexas 16 e 17, selecionei duas obras de autoria desconhecida, produzidas no Vice-Reino do Peru, para exemplificar a forma como foi representada a imagem de Santiago Mataíndios. Nas pinturas, a maior diferença entre Matamoros e Mataíndios reside nos traços e indumentárias das pessoas que estão sendo mortas e pisoteadas por Santiago e seu cavalo. Antes, nas figuras 2, 3 e 4, eram árabes e, em 5 e 6, indígenas, como o complemento do nome do santo indica.

(1988), Santiago ocupava uma posição ambivalente na sociedade colonial andina: as comunidades indígenas paradoxalmente celebravam o próprio santo associado à derrota militar de seus ancestrais. No entanto, citando uma variedade de relatos do século XVII, tanto da região de Cusco quanto do planalto de Lima, de andinos nativos invocando os poderes de Santiago durante rituais em homenagem aos espíritos da montanha, ela demonstra que muitos viam a proeza militar e o poder de Santiago como qualidades que poderiam ser redirecionadas para fazer batalha por aqueles a quem ele foi destinado a vencer (Ibid., p. 191)⁹⁷.

Dado que Santiago ocupou então essa posição ambivalente dentro da visão e do imaginário andino, também foi aceita, por parte da população, a imagem do santo apropriada e associada a algo positivo. Foi assim que, segundo Cohen-Aponte, Túpac Amaru II encomendou um retrato de si mesmo montado em um cavalo branco e utilizando roupas com insígnias reais para enviar ao Alto Peru e espalhar a notícia de sua rebelião⁹⁸. Ao comissionar um artista para a produção desta obra, Túpac Amaru buscou, nesta intervenção, produzir uma nova narrativa sobre um objeto, assim como Diego Quispe Tito e Tadeo Escalante em suas produções. Houve, a partir deste feito de Túpac Amaru II, uma disputa imagética⁹⁹ em relação ao significado e à figura de Santiago: em 1781, após a execução pública da liderança rebelde, o pároco da Igreja de São Jerônimo, em Cusco, encomendou a construção de uma escultura de Santiago pisoteando Túpac Amaru II e seu primo, Diego Tupa Amaru (Ibid., p. 196). Desta forma, indicava que as tropas realistas haviam dado um passo fundamental, em 1781, para sua vitória contra o movimento rebelde que ocorreria em 1783.

⁹⁷ "During the final battle between the Spaniards and Incas at the fortress of Sacsayhuaman, Santiago descended from the heavens like a bolt of lightning in order to ensure an Inca defeat, leading to his conflation with Illapa, the deity of lightning and thunder. [...] As Irene Silverblatt (1988) points out, Santiago held an ambivalent position in colonial Andean society: indigenous communities paradoxically celebrated the very saint associated with the military defeat of their ancestors. However, citing a variety of seventeenth-century accounts from both the Cuzco region and the Lima highlands of native Andeans invoking Santiago's powers during rituals honoring the mountain spirits, she demonstrates that many saw Santiago's military prowess and power as qualities that could be rerouted to do battle for those whom he was commissioned to vanquish."

⁹⁸ Cohen-Aponte destaca que esta obra está, infelizmente, desaparecida.

⁹⁹ Termo que utilizei para fazer referência à expressão "guerra das imagens", presente em GRUZINSKI (2006).

Santiago, na forma de Mataíndios ou Matamoros, ou até mesmo “emprestando” suas roupas e seu cavalo para Túpac Amaru II, carregava conquistas na forma como foi retratado e aos eventos a que foi associado. Sua simbologia foi apropriada e transformada, como vimos, para indicar momentos em que sua força foi invocada para angariar tropas para importantes batalhas ou para comunicar vitórias e demarcar poder. Assim foi a utilização da arte desde a invasão da América, passando pelos tempos de rebelião, até a independência dos territórios compreendidos pelo Vice-Reino do Peru¹⁰⁰. As disputas ocorridas nunca foram apenas militares - os movimentos em direção à colonização da região foram inúmeros, passando fundamentalmente pela cultura e pelo imaginário. Da mesma forma foram organizadas as ações que envolveram respostas ao sistema colonial, dentre elas transformações e adaptações. As artes visuais foram recurso e estratégia de guerra, de dominação, mas também de vida, de poder, de luta e de cotidiano.

Uma prova desta agência política está nos movimentos de censura, promovidos pela igreja católica e pela Coroa, às produções andinas ocorridas desde a criação das escolas de arte na região. Ao passar dos anos, algumas regras foram sendo alteradas ou flexibilizadas, como a inserção de elementos regionais às pinturas - o que é possível notar, por exemplo, se acompanharmos a carreira de Quispe Tito e a produção de suas obras no século XVII. Outro momento de mudança nos padrões de censura em relação à produção artística no Vice-Reino foi no período que se seguiu após a Rebelião de Túpac Amaru II, com a vitória das tropas realistas. Como uma das motivações dos rebeldes era a queda da Coroa para a restituição do poder incaico, durante a rebelião, houve grande recuperação de elementos que remontavam ao período anterior à invasão espanhola.

Ananda Cohen-Aponte coloca que

Ao mesmo tempo em que os rebeldes reconfiguraram a paisagem visual em busca de libertação, as autoridades coloniais espanholas se engajaram em um contra-ataque que envolvia não apenas a

¹⁰⁰ Utilizo estas demarcações geográficas e temporais por conta dos recortes da presente pesquisa, embora os usos políticos da cultura visual não tenham iniciado apenas com a chegada dos ocidentais ao continente, e não tenha tido fim.

mobilização militar, mas também a apropriação estratégica de imagens (COHEN-APONTE, 2022, p. 198)¹⁰¹.

Assim, porta-retratos de membros da elite indígena, segundo a autora, foram os primeiros a serem destruídos pela censura, ainda em 1781, e substituídos por imagens do rei da Espanha ou figuras católicas. Entre as obras destruídas estava um retrato de Manuela Tupa Amaro, esposa de Túpac Amaru II que lutou ao seu lado durante a rebelião e que foi morta no mesmo momento em que o cacique foi capturado. Após o fim dos confrontos, o controle do que estava sendo produzido se tornou ainda mais rigoroso, afinal as pinturas também contariam a história recente. De vitória, para os locais marcados pela ocupação das tropas reais, de dor e de tristeza para os espaços utilizados por rebeldes para organização e refúgio, como Huaró, cidade em que Tadeo produziu as pinturas analisadas no capítulo anterior.

Ananda ainda afirma que Escalante certamente produziu seu trabalho durante uma das mais repressivas campanhas de censura da história do Peru. Contudo, mesmo perante um sistema muito burocrático e restrito, o artista utilizou estrategicamente imagens cristãs durante um período de iconoclastia sem precedentes desde a campanha de extirpação de idolatrias ocorrida no início do século XVII. Essas ações nos oferecem, segundo a historiadora da arte, um exemplo de como artistas conseguiram recuperar um senso de autonomia criativa neste período (COHEN-SUAREZ, 2016, p. 165).

4.4. O trabalho com a trajetória dos artistas

No capítulo anterior, analisei as obras produzidas por Diego Quispe e Tadeo Escalante, escolhidas como fontes para o desenvolvimento da pesquisa. As modificações em relação às gravuras que serviram de molde foram destacadas, bem como as inserções de novos símbolos e o ocultamento de outros. Todas as partes analisadas fizeram parte da leitura de imagem possível para as pinturas, pois há como

¹⁰¹ “At the same time that rebels reconfigured the visual landscape in their quest for liberation, Spanish colonial officials engaged in a counterattack that involved not only military mobilization but also the strategic appropriation of images.”

lê-las, mas não há como discutir sobre as reais intenções dos dois artistas ao produzirem-nas. Caso seguisse por este caminho, este trabalho correria o risco de reproduzir essencialismos sobre as trajetórias de Diego e Tadeo. Para evitá-los, uma consistente bibliografia sobre vertentes biográficas que levam em conta o indivíduo comum e múltiplo foi de crucial importância. Também as contribuições vindas da etnobiografia foram partes fundamentais para a construção da pesquisa:

O conceito de etnobiografia propõe, necessariamente, uma problematização dos conceitos-chave do pensamento sociológico clássico - como o individual e o coletivo, o sujeito e a cultura - ao abrir espaço para a individualidade ou a imaginação pessoal criativa. O indivíduo passa a ser pensado a partir de sua potência de individuação enquanto manifestação criativa, pois é justamente através dessa interpretação pessoal que as ideias culturais se precipitam e tem-se acesso à cultura. (GONÇALVES; MARQUES; CARDOSO, 2012, p. 9)

O indivíduo, então, não seria a representação da coletividade, mas sim um personagem autônomo cujas ações criativas não estão submetidas diretamente à força imanente da sociedade. “Pelo contrário, o improvisado, a parole, a narração, em vez de tomados como discursividade neutra, assumem o papel de pura agência, na medida em que criam e agregam novos significados ao mundo [...]” (Ibid., p. 10)

Para pensar na margem de atuação que tiveram os dois artistas estudados, é interessante levar em conta o que o historiador Giovanni Levi nos traz sobre o gênero biográfico. Para o autor, a biografia seria o “campo ideal para verificar o caráter intersticial da liberdade de que dispõem os agentes e para observar como funcionam concretamente os sistemas normativos, que jamais estão isentos de contradições” (LEVI, 1996, p. 176). De fato, para analisar as brechas existentes dentro do sistema colonial como um todo, e especificamente do controle da Igreja Católica na região do Vice-Reino do Peru, o estudo da atuação de pintores como Diego e Tadeo é bastante promissor. Há de ser reforçada a ressalva de que suas trajetórias não ilustram as condições e o comportamento de toda a geração de artistas nativos de suas épocas e, ainda, é preciso levar em conta a amplitude das liberdades de escolha que possuíram.

A historiadora Sabina Loriga (2011), ainda dentro dos estudos biográficos, defende que perdemos muito quando não estudamos a história a partir dos sujeitos. Assim, estudando os processos históricos com um olhar voltado para estes personagens, um homem indígena e um homem mestiço do período colonial, e para as fontes que produziram, é possível que seja construída uma análise que leve em conta suas particularidades e que, ainda, sejam reinterpretados processos que envolvam estas sociedade, como o historiador John Monteiro sugere que seja feito.

É preciso reavaliar como diferentes atores construíram um espaço político pautado na rearticulação de identidades, contemplando evidentemente não apenas as formas pré-coloniais de viver e proceder, como também e especialmente a sua inserção - ou não - nas estruturas envolventes que passaram a cercear cada vez mais as suas margens de manobra. (MONTEIRO, 1999, p. 242)

Monteiro afirma que é necessário considerar que as escolhas após o contato com ocidentais sempre foram condicionadas por uma série de fatores postos em marcha com a chegada e expansão dos europeus em terras americanas. Por conta disso, e “[...] diante das condições crescentemente desfavoráveis, as lideranças nativas esboçaram respostas das mais variadas, frequentemente lançando mão de instrumentos introduzidos pelos colonizadores” (Ibid., 2001, p. 76).

Além do historiador, outros autores e autoras, em estudos recentes, reforçam a importância de pesquisas neste campo. A historiadora Alcira Dueñas, em *Indians and Mestizos in the "Lettered City": Reshaping Justice, Social Hierarchy, and Political Culture in Colonial Peru* (2010) traz um vasto estudo do Vice-Reino do Peru entre os séculos XVII e XVIII, em que indígenas e mestiços letrados utilizaram as estratégias discursivas e os saberes teológicos disponíveis para questionar os fundamentos jurídicos e religiosos do poder colonial¹⁰². Dueñas defende que, mesmo confessando lealdade à monarquia e devoção ao cristianismo, estes personagens desafiavam o significado das instituições coloniais, particularmente em sua crítica aos representantes

¹⁰² Temos, como exemplo, a atuação e a grande obra de Felipe Guamán Poma de Ayala, *Primer nueva corónica y buen gobierno* (1615). Endereçada ao Rei Felipe III, a narrativa que mescla linguagem escrita e iconográfica perfaz um trajeto fundamental para a compreensão do processo de colonização pelo olhar e pela experiência de um nativo.

reais abusivos, os corregedores, à *mita*, um regime de trabalho forçado, e à Igreja Católica.

O antropólogo David Tavárez, em seu texto *Indigenous Intellectuals in Colonial Latin America* (2019), também faz o movimento de evidenciar o domínio de modelos culturais e acadêmicos europeus por parte de intelectuais indígenas a partir do século XVI. O autor defende que esses atores históricos eram intelectuais não apenas porque registravam e difundiam o conhecimento histórico, religioso ou político, mas também porque estavam inseridos em redes sociais culturalmente híbridas pelas quais circulava o conhecimento coletivo. Tavárez indica que, embora seja importante destacarmos os nomes de nativos e mestiços já conhecidos na historiografia, como Guamán Poma de Ayala e Garcilaso de la Vega, é necessário que seja ampliada essa amostra.

Esse movimento deve se dar, por exemplo, através do exame de obras produzidas em arranjos de co-autoria com frades e padres, e na abordagem de obras clandestinas compostas exclusivamente para o público nativo por estudiosos indígenas menos conhecidos, ou mesmo anônimos. Mesmo que já existam materiais sobre a produção e atuação de Diego Quispe e sobre pinturas de Tadeo Escalante, estudar sobre os dois artistas de maneira comparada possibilita o desenvolvimento de uma visão ampliada sobre o funcionamento de uma das modalidades do aparato colonizador no Vice-Reino durante o passar dos séculos.

5. Considerações finais

Neste trabalho, busquei utilizar o problema da investigação como um eixo central que possibilitou a ramificação da temática para, assim, tratá-la de forma abrangente e aprofundada. Nitidamente, por conta das dimensões possíveis para uma dissertação, precisei escolher os assuntos que considere mais pertinentes para que os objetivos da pesquisa fossem alcançados. Isso significa que, portanto, acredito que haja muitos caminhos que possam ser ainda abertos ou mais explorados em pesquisas futuras dentro deste campo de estudo. Como dito na introdução, essa análise foi produzida no intuito de torná-la uma contribuição para o movimento, que pode ainda ser considerado

recente, de desenvolvimento de uma maior interlocução entre os estudos históricos, antropológicos e artísticos.

Para encontrar as similaridades, diferenças, rupturas e continuidades entre os contextos de atuação de Quispe Tito e Escalante a partir de suas obras, entendi que seria fundamental passar pela história de formação do principal centro pictórico do Vice-Reino. Desta forma, os caminhos para a compreensão do papel das artes visuais dentro das ações aplicadas pelo aparato colonizador espanhol foram exploradas, para evidenciar como seu domínio na região puderam ser explicitados. Acredito que seja importante destacar que, como foi apresentado durante a escrita, por mais que tenha sido a Coroa quem organizou a construção de ateliês que deram início à Escola Cusquenha de Pintura, não foram os mestres vindos da Europa que geraram os pintores andinos. A maioria daqueles que fizeram parte da Escola já eram artistas, ou pelo menos possuíam aptidão para tal profissão e as desenvolveram. O que houve, aqui no continente, foi a imposição de novas técnicas e estilos artísticos e a criação de uma arte americana colonial.

Como foi possível observar a partir, principalmente, da produção de Diego e Tadeo, artistas locais puderam, de acordo com as especificidades do momento em que viveram, aproveitar uma necessidade manifestada pelos colonizadores - a produção de imagens - para a obtenção de certos prestígios sociais dentro do sistema. A criação de murais, telas ou painéis para paróquias e igrejas foi uma demanda que existiu tal qual a demanda por alimentos e por materiais para construções. Diante disso, a produção das pinturas foi um trabalho como outros desenvolvidos dentro de cada unidade administrativa. Contudo, o labor artístico foi um meio que permitiu que os autores pudessem criar registros sobre seus tempos, manifestar, implícita ou explicitamente, seus modos de enxergar a sociedade e, entre outras coisas, aplicar engenhosidades para uma maior circulação de suas pinturas - tudo isso com a chancela da Igreja Católica, caso os trabalhos fossem aprovados pelas ações de censura.

Diego Quispe Tito, vivendo no século XVII um momento de expansão importância da Escola Cusquenha, produz sua versão de “O Juízo Final” representando traços do período em que atuou. Como exemplo desta afirmação, temos a utilização de vestimentas e acessórios - ou também a falta deles - como os maiores

símbolos de distinção social nas pinturas, o que da mesma forma pode ser observado nas obras produzidas em tempos ou localidades próximas às de Tito. Além disso, o artista representa, com este trabalho, a aceitabilidade que um importante mestre indígena poderia possuir ao representar personagens como papas e cardeais em situações bastante incomuns, como sofrendo penas no Inferno - algo que não fazia parte das gravuras europeias que recebeu.

Diego Quispe Tito e Tadeo Escalante experienciaram épocas bastante distintas do Vice-Reino do Peru. O segundo, de maior agitação social e de um desmantelamento de muitas das partes que estruturam o mundo do primeiro, até mesmo em relação às normas sociais - tendo em vista que o artista vivenciou o fim do sistema colonial em 1821. As obras de Tadeo escolhidas para a análise foram produzidas antes da independência do Peru, por óbvio; entretanto, este processo foi resultado de décadas de contestação social, pelas quais o artista passou. Ainda assim, uma gama de elementos similares poderiam ser identificados na produção dos pintores, como a representação das autoridades religiosas no inferno, cada qual à sua maneira, e a utilização de um repertório iconográfico ou de sermões bastante conceituados para a manutenção do sentido das pinturas e aceitação do por parte da clero.

Estas permanências podem indicar continuidades que atravessaram o período colonial da região, ou pelo menos entre o tempo de vida dos dois artistas, como uma possibilidade de contestação social dentro das produções e um mesmo “inimigo” em comum - o sistema. Considero fundamental a distinção, neste ponto, do Papa, por exemplo, como autoridade máxima da Igreja, que não poderia ser interpretada como algo apartado da Coroa Espanhola. A bibliografia que acessei sobre Quispe Tito e Escalante indica, em sua maioria, que os dois colocavam-se enquanto católicos. Sendo essa uma estratégia de sobrevivência ou uma afirmação sincera quanto às suas crenças, é importante colocar que suas obras parecem se opor ao aparato colonial como um todo, e não necessariamente à religião católica.

Enquanto Diego indicou posições sociais ou diferenças étnicas em suas pinturas através de indumentárias, algo comum nas produções artísticas mundiais do século XVII, Tadeo, como um reflexo regional do momento vivido após o fim da Grande Rebelião e mundial de representação racial, utilizou a cor da pele como seu maior

marcador. Pintando as cenas de “Inferno” e “O Juízo Final” nas paredes de um local que foi palco da resistência rebelde durante a Rebelião de Túpac Amaru II, o artista criou importantes registros sobre como o evento pode ter sido visto e sentido pela população de Huaro. Flávia Galli Tatsch menciona a ideia de “testemunho da catástrofe” como uma nova categoria de investigação para a história da arte (TATSCH, 2015, p. 106) e parece-me que os murais de Escalante, como um movimento para que o violento período não fosse esquecido, podem ser encaixados nessa categorização.

Postas tais considerações, entendo que as imagens escolhidas para o trabalho possam ser largamente utilizadas como fontes históricas para o estudo da América colonial. A partir das leituras realizadas sobre obras como essas, com a complementação fundamental das pesquisas realizadas sobre quem as produziu, bem como a cronologia e a localização, é possível a construção de investigações interdisciplinares robustas. Quanto mais próximas áreas como história cultural, história indígena e história da América estiverem da história da arte americana e global, sempre maior poderá ser a qualidade e abrangência de um estudo. Nestes moldes, o trabalho poderá estar comprometido com a fuga de bases etnocêntricas, totalizantes e reducionistas, voltando sua atenção aos processos históricos como algo dinâmico, em que pessoas e grupos diversos atuaram das mais variadas formas nos recortes temporais e geográficos escolhidos.

Enfim, esta pesquisa procurou destacar as condições de produção destes dois artistas cujo resultado são obras fascinantes que até hoje despertam indagações e inquietação no público que entra em contato com estas imagens. Produções artísticas que tem uma definição própria diante da sua riqueza expressiva: *escuela cuzqueña*.

6. Anexos



Figura 1¹⁰³: Diego Quispe TITO (1611-1681)

A Ascensão do Senhor, 1634

Óleo sobre tela

Igreja de San Sebastian, Cusco, Peru

¹⁰³ Fonte da imagem: GISBERT; MESA, 1962, p.106.



Figura 2¹⁰⁴: ANÔNIMO

Virgen y el cerro de Potosí, produzida entre 1700 e 1799

Óleo sobre tela

Museo Casa Nacional de Moneda, Potosí, Bolívia

¹⁰⁴ Fonte da imagem: RISHIEL, Joseph J.; STRATTON-PRUITT, Suzanne. *Revelaciones: Las artes en América Latina, 1492-1820*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

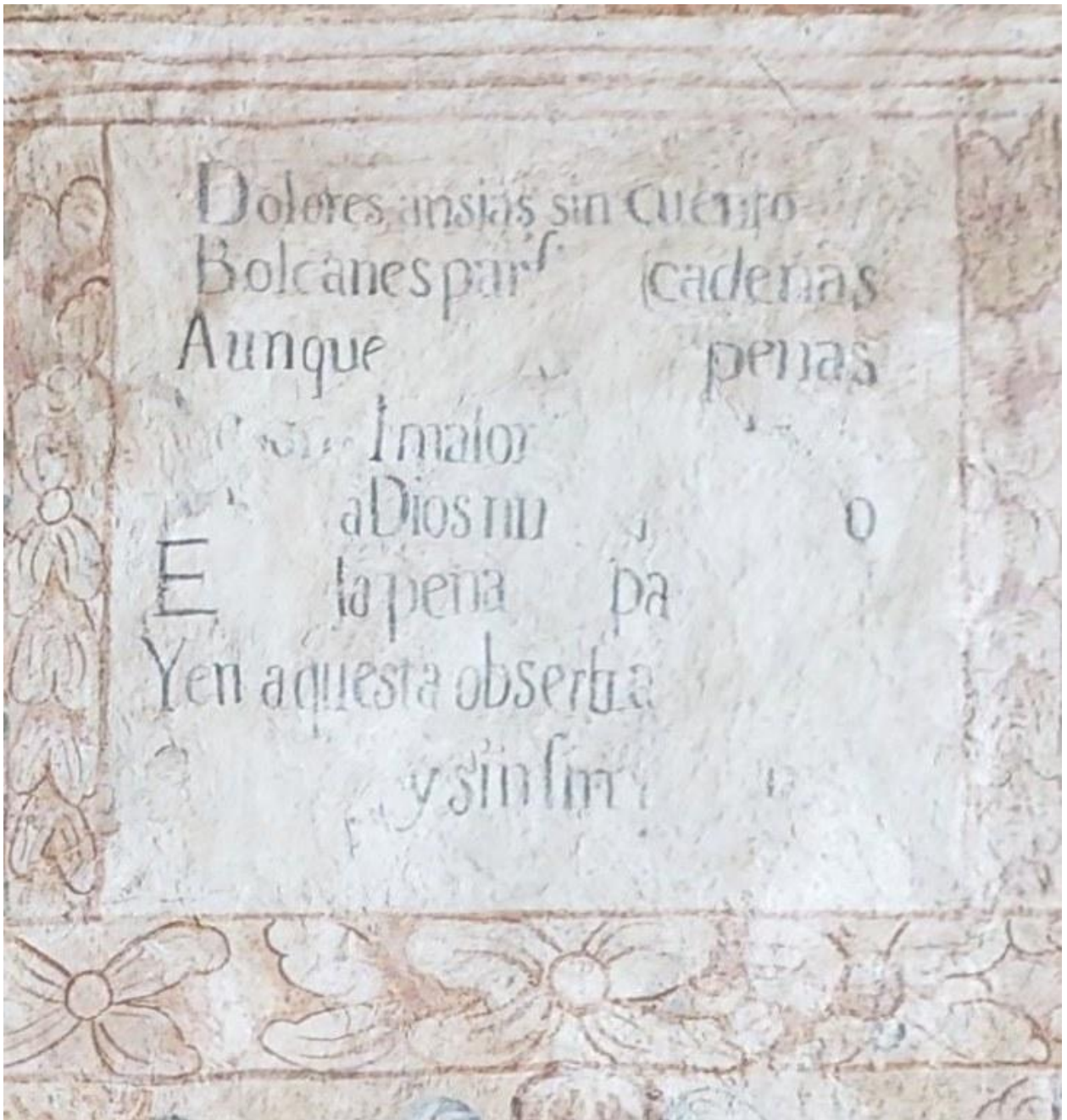


Figura 3: Tadeo ESCALANTE (1770 - 1840)

Detalle de Inferno, 1802

Pintura mural em parede de adobe

Templo de San Juan Bautista de Huaru, Cusco, Peru

no es esta la mayor pena : No es la pena de sentido la mayor, fino la de daño, Aquel estar privado de ver à Dios para siempre : Esse, esse es el mayor tormento. Oyelo con atencion en esta cancion primera.

*Dolores , ansias sin cuento,
Bolcanes , garfios , cadenas,
Aunque son crueles penas,
No son el mayor tormento.
No ver à Dios ni un momento,
Esta es la pena sin par;
Y en aquella obscura Carcel,
Sin Dios , y sin fin penar.*

Esta , esta es la mayor pena ; estar el alma privada de ver à Dios por toda la eternidad ; y la razon la da el Sol de la Theologia Santo Thomàs : *Pœna damni est infinita* (dice) *est enim amissio infiniti boni*. La pena de daño es infinita, porque es perder

Figura 4¹⁰⁵: Frei Francisco Miguel ECHEVERZ (1672-1745)

Canción sobre la pena de daño, 1728

Impressão em papel

Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Espanha

¹⁰⁵ Fonte da imagem: "Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art" (PESSCA). Disponível em: <<https://colonialart.org/archives/locations/peru/departamento-de-cusco/ciudad-de-huaro/iglesia-de-san-juan-bautista#c5501a-5508b>>. Acesso em: 10/03/2023.

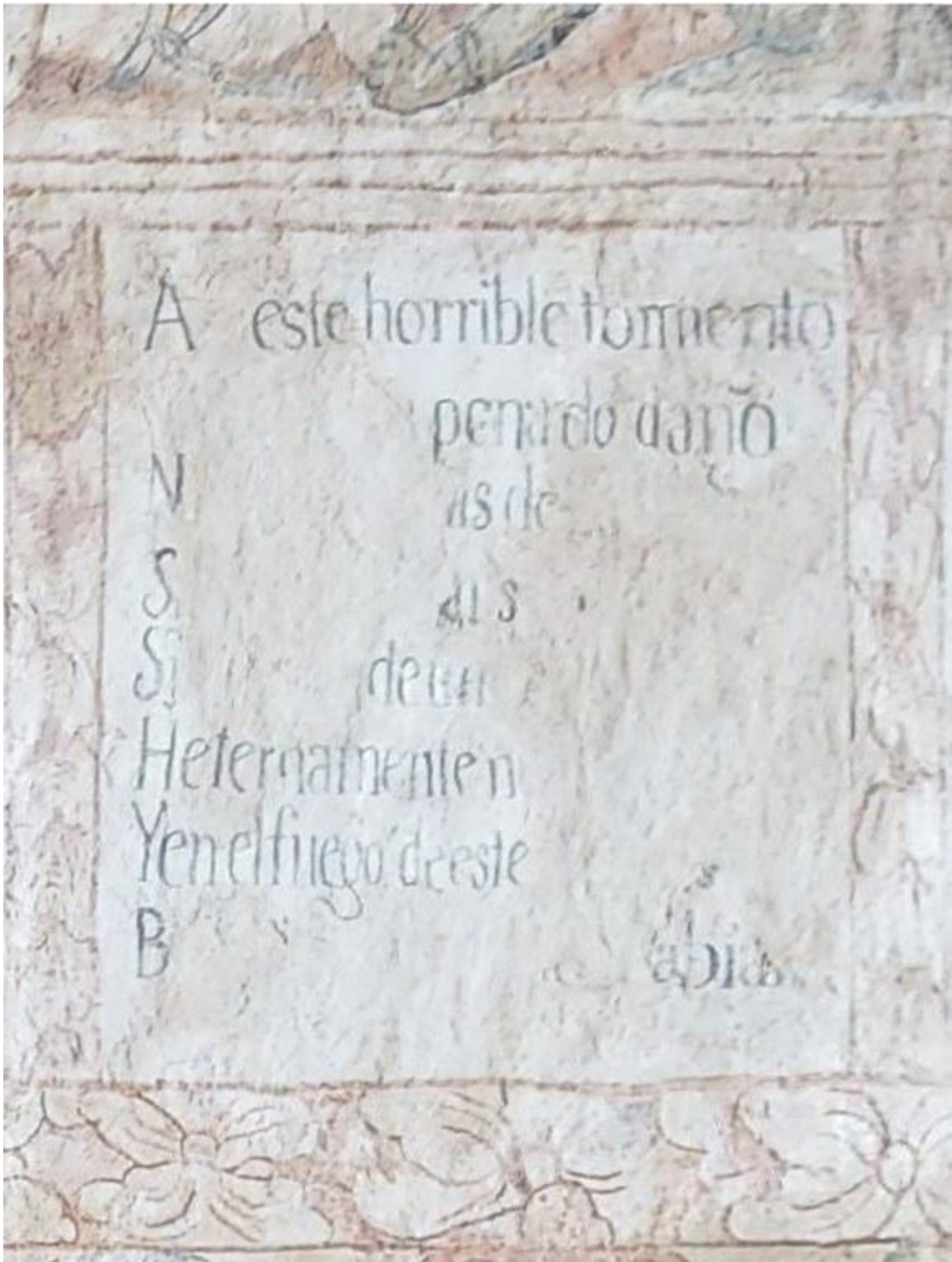


Figura 5: Tadeo ESCALANTE (1770 - 1840)

Detalhe de Inferno, 1802

Pintura mural em parede de adobe

Templo de San Juan Bautista de Huaru, Cusco, Peru

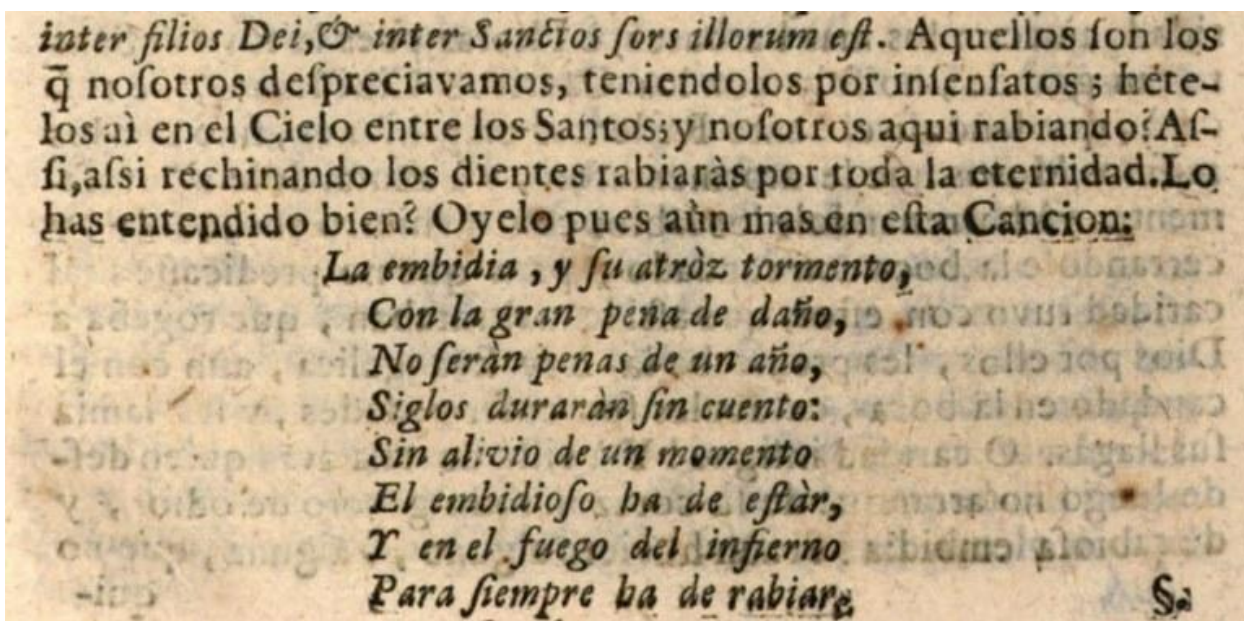


Figura 6¹⁰⁶: Frei Francisco Miguel ECHEVERZ (1672-1745)

Canción sobre la envidia, 1728

Impressão em papel

Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Espanha

¹⁰⁶ Fonte da imagem: "Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art" (PESSCA). Disponível em: <<https://colonialart.org/archives/locations/peru/departamento-de-cusco/ciudad-de-huaro/iglesia-de-san-juan-bautista#c5497a-5509b>>. Acesso em: 10/03/2023.

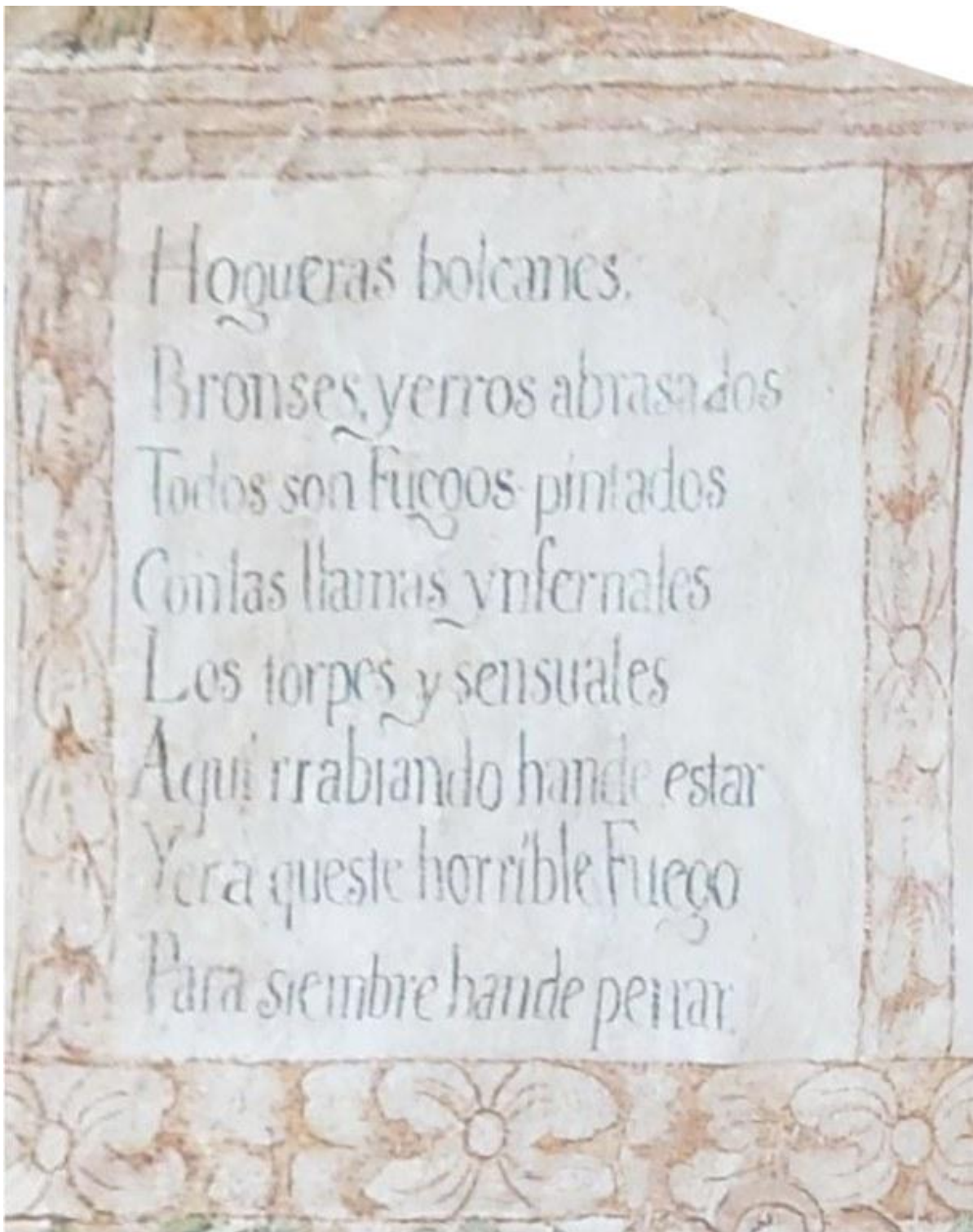


Figura 7: Tadeo ESCALANTE (1770 - 1840)

Detalhe de Inferno, 1802

Pintura mural em parede de adobe

Templo de San Juan Bautista de Huaru, Cusco, Peru

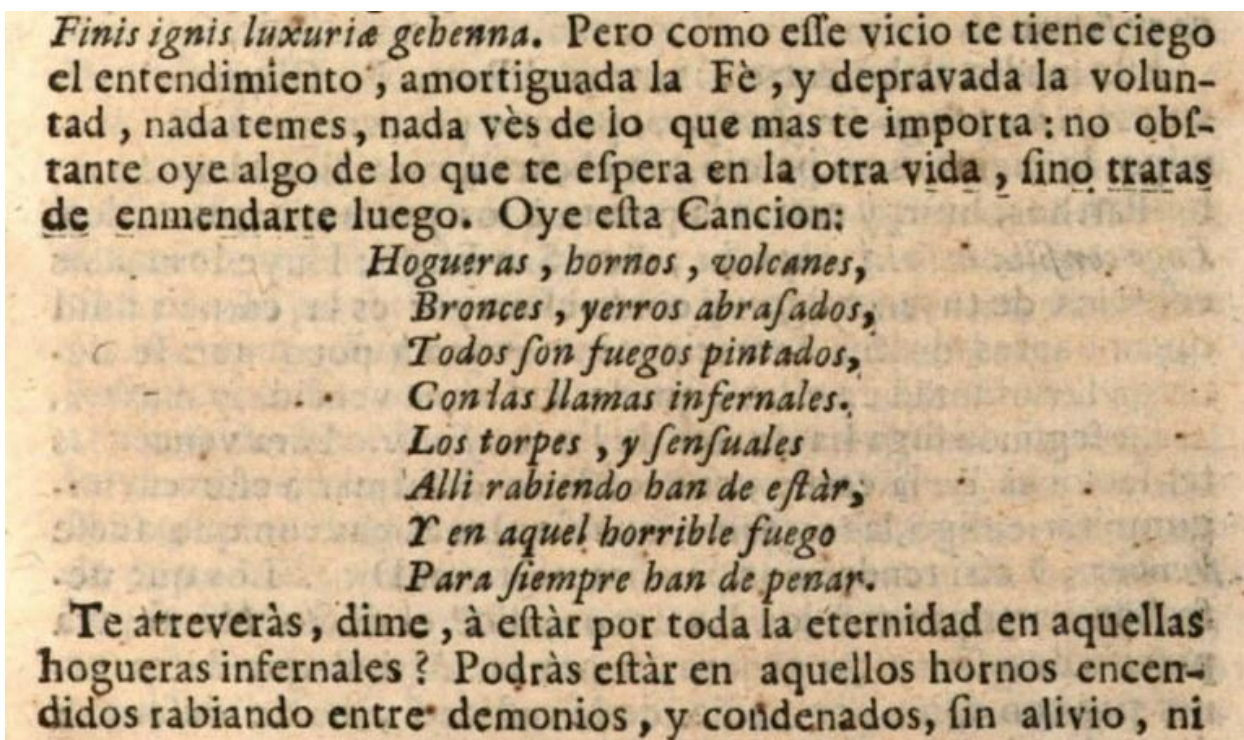


Figura 8¹⁰⁷: Frei Francisco Miguel ECHEVERZ (1672-1745)

Canción sobre la lujuria, 1728

Impressão em papel

Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Espanha

¹⁰⁷ Fonte da imagem: "Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art" (PESSCA). Disponível em: <<https://colonialart.org/archives/locations/peru/departamento-de-cusco/ciudad-de-huaro/iglesia-de-san-juan-bautista#c5494a-5510b>>. Acesso em: 10/03/2023.

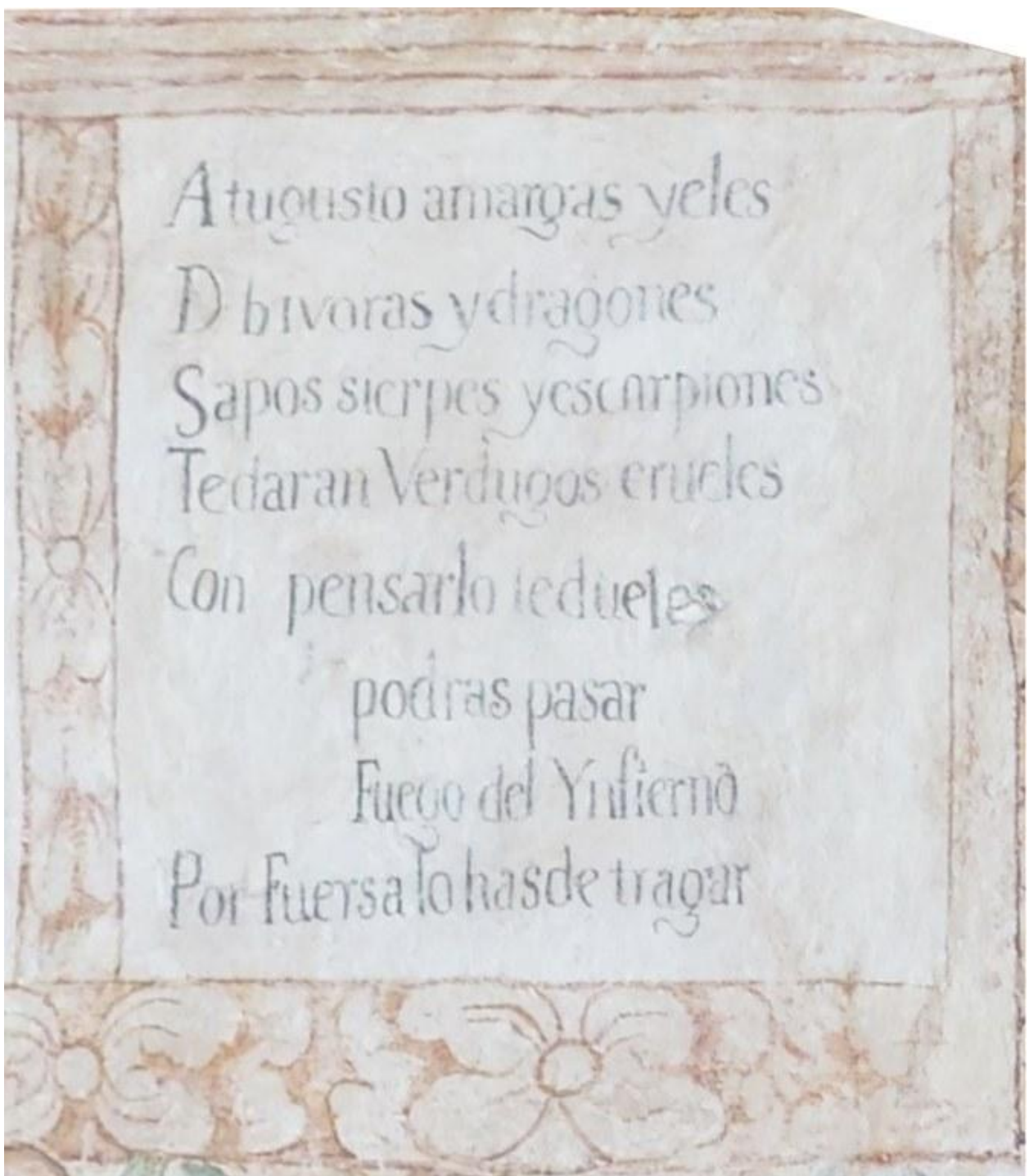


Figura 9: Tadeo ESCALANTE (1770 - 1840)

Detalle de Inferno, 1802

Pintura mural em parede de adobe

Templo de San Juan Bautista de Huaru, Cusco, Peru

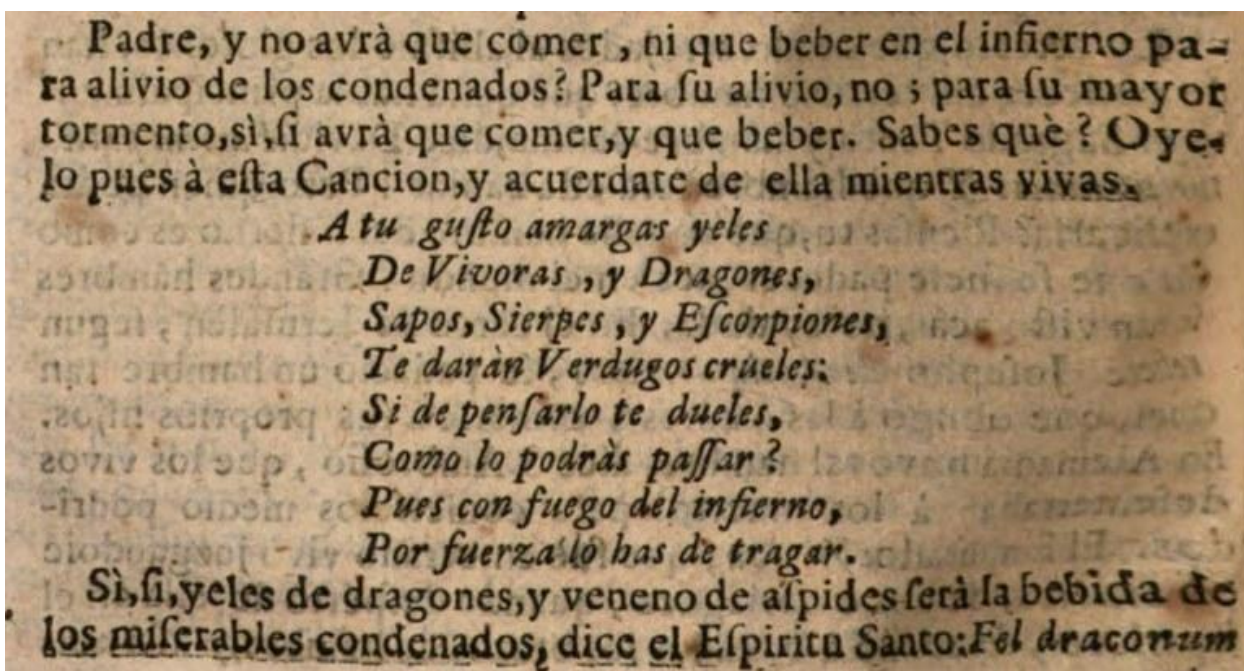


Figura 10¹⁰⁸: Frei Francisco Miguel ECHEVERZ (1672-1745)

Canción sobre la gula, 1728

Impressão em papel

Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Espanha

¹⁰⁸ Fonte da imagem: "Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art" (PESSCA). Disponível em: <<https://colonialart.org/archives/locations/peru/departamento-de-cusco/ciudad-de-huaro/iglesia-de-san-juan-bautista#c5496a-5511b>>. Acesso em: 10/03/2023.

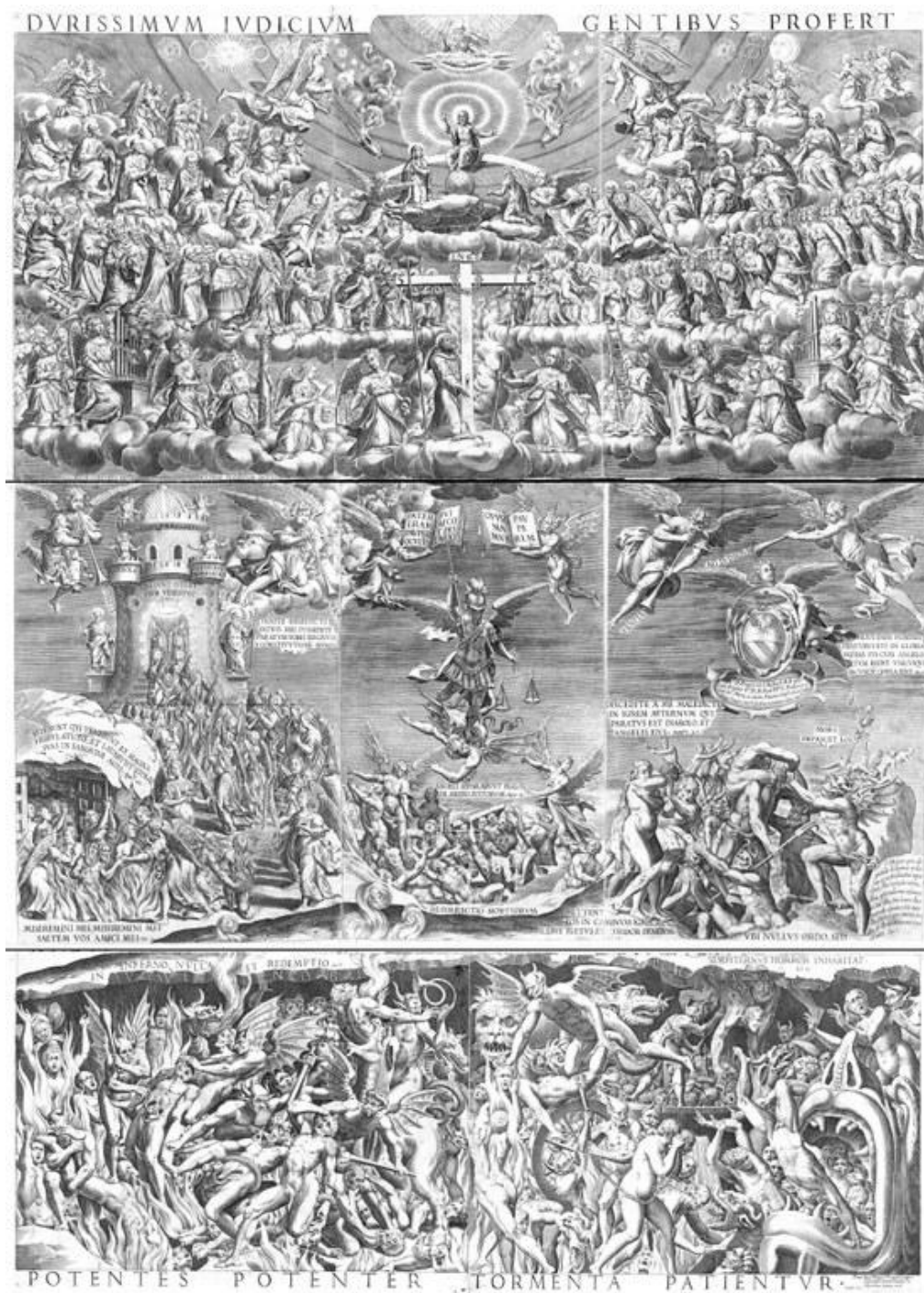


Figura 11¹⁰⁹: Philippe THOMASSIN (1562 - 1622)

Gravura de Juízo Final, 1606

Gravura em buril

Biblioteca Nacional da França, Paris

¹⁰⁹ Fonte da imagem: RODRÍGUEZ ROMERO; SIRACUSANO (2010).



Figura 12¹¹⁰: Michelangelo BUONARROTI (1475 - 1564)

Juízo Final, 1541

Afresco em argamassa de cal, 13,7m x 12,2m

Capela Sistina, Vaticano

¹¹⁰ Fonte da imagem: RODRÍGUEZ ROMERO; SIRACUSANO (2010).



Figura 13¹¹¹: Michelangelo BUONARROTI (1475 - 1564)
Gravura de Juízo Final, 1541
Gravura em buril
Museu Britânico, Londres

¹¹¹ Fonte da imagem: RODRÍGUEZ ROMERO; SIRACUSANO (2010).



Figura 14¹¹²: Tadeo ESCALANTE (1770 - 1840)

Árvore da vida

Pintura mural em parede de adobe

Templo de San Juan Bautista de Huaró, Cusco, Peru

¹¹² Fonte da imagem: Banco de Crédito del Perú 1993, p. 149.



Figura 15¹¹³: ANÔNIMO

Santiago en la Batalla de Clavijo, produzida entre 1700-1799

Pintura mural em parede de adobe

Templo de San Juan Bautista de Huaró, Cusco, Peru

¹¹³ Fonte da imagem: Banco de Crédito del Perú 1993, p. 193.



Figura 16¹¹⁴: ANÔNIMO

Aparición Santiago Matamoros, produzida entre 1700-1799

Óleo sobre tela

Lima, Peru

¹¹⁴ Fonte da imagem: STRATTON-PRUITT, Suzanne (ed.). *The Virgin, Saints and Angels: South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*. Stanford: Skira, 2006.



Figura 17¹¹⁵: ANÔNIMO

Aparición de Santiago matamoros en asedio de Cuzco, produzida entre 1700-1799

Óleo sobre tela

Coleção particular, Peru

¹¹⁵ Fonte da imagem: CUMMINS, Thomas et al. *Los incas, reyes del Perú*. Lima: Banco de Crédito, 2005.



Figura 18¹¹⁶: ANÔNIMO

Santiago mataíndios, produzida entre 1700-1799

Óleo sobre madeira

Catedral de Cusco, Peru

¹¹⁶ Fonte da imagem: CUMMINS, Thomas et al. *Los incas, reyes del Perú*. Lima: Banco de Crédito, 2005.



Figura 19¹¹⁷: ANÔNIMO

Aparición de Santiago Mataindios, produzida entre 1700-1799

Óleo sobre tela

Basílica Catedral de Piura, Peru

¹¹⁷ Fonte da imagem: ALCALÁ, Luisa Elena, & BROWN, Jonathan (2014). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid: Edições El Viso, Banamex.

7. Bibliografia

ACOSTA, José de. *Historia Natural y Moral de las Índias*. Madri: Conselho Superior de Investigações Científicas, 2008 [1589]. Edição crítica de Fermín del Pino-Díaz.

ARES QUEIJA, Berta. "Introdução". GRUZINSKI, Serge; QUEIJA, Berta Artes (Coords.). *Entre dos Mundos: Fronteras Culturales y Agentes Mediadores*. Sevilla, 1997, pp. 37-59.

AYALA, Don Felipe Guamán Poma de. *La primera Crónica y Buen Gobierno*. 1615.

BASCHET, Jérôme. *Inventiva y serialidad de las imágenes medievales: Por una aproximación iconográfica aislada*. Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad, v. XX, n. 77, p. 51-103, 1999.

BERNAND, Carmen; GRUZINSKI, Serge. *De la idolatría: una arqueología de las ciencias religiosas*. México: Fundo de Cultura Econômica, 1992.

BOURDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica". In.: FERREIRA, Marieta M.; AMADO, Janaina; (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2006.

BOZA, Mariano Felipe Paz Soldán. "Panorama de la pintura virreinal peruana: Escuela Limeña". In: In: VERA, Norma Campos (Org.). *Barroco Andino: Memoria del I Encuentro Internacional*. La Paz: Artes Gráficas Sagitário, 2003.

CALVIMONTES, César Augusto Coaguila. *Rebeliões heterônomas: Cochabamba na era do Túpac Amaru, 1780-1782*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano - artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

COHEN-APONTE, Ananda Cohen. "Decolonizing the Global Renaissance: A View from the Andes" in: *The Globalization of Renaissance Art: A Critical Review*. Leiden: Editora Brill, 2017.

COHEN-APONTE, Ananda Cohen. "Imagining Insurgency in Late Colonial Peru" In: *Visual Culture and Indigenous Agency in the Early Americas*. Leiden: Editora Brill, 2022.

COHEN-SUAREZ, Ananda Cohen. *Heaven, Hell, and Everything in Between: Murals of the Colonial Andes*. Austin: Editora da Universidade do Texas, 2016.

COHEN-SUAREZ, Ananda. "Making Race Visible in the Colonial Andes." In: PATTON, Pamela A. (ed.). *Envisioning Others: Race, Color, and the Visual in Iberia and Latin America*. Leiden/EUA: Editora Brill, 2016, p. 187-212.

CUMMINS, Thomas et al. *Los incas, reyes del Perú*. Lima: Banco de Crédito, 2005.

DEAN, Carolyn. "The Renewal of Old World Images and the Creation of Colonial Peruvian Visual Culture". In: *Converging Cultures: Art & Identity in Spanish America*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1996.

DINIZ, Aldilene Marinho César Almeida. "Apropriação de imagens gravadas e hibridização iconográfica: a construção de um modelo de santidade franciscano a partir da azulejaria da América Portuguesa" In: *Anais do VII Encontro Internacional de História Colonial*, Carmen Alveal (org.). Mossoró/RN: EDUERN, 2018, 517-531.

DOSSE, François. "A biografia modal". In: _____. *O desafio biográfico: Escrever uma vida*. São Paulo: EdUSP, 2009. P. 195-228.

DRINOT, Paulo. "Historiografia Peruana: onde estamos, como chegamos e para onde vamos?". In: WASSERMAN, Claudia. *Anos 90: revista do programa de pós-graduação em história*. Porto Alegre, n. 18, 2003.

DUEÑAS, Alcira. *Indians and Mestizos in the "Lettered City": Reshaping Justice, Social Hierarchy, and Political Culture in Colonial Peru*. Colorado/EUA: Editora Universitária do Colorado, 2010.

DUCHAMP, Marcel. "O ato criador". In: BATTCKOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975. pp. 71-74.

ELLIOTT, John H. *España, Europa y el mundo de ultramar*. Taurus: 2017.

ESPAGNE, Michel. *Transferências Culturais e História do Livro*. Cotia: Ateliê Editorial - Revista Livro, v.2, NELE, 2012. Disponível em: <https://www.atelie.com.br/livro/livro-2/>. Acessado em: 24/03/2023).

FARAGO, C. "Whose History? Why? When? Who Benefits, and Who doesn't?". In: AVOLESE, C. M.; CONDURU, R. (eds.). *New Worlds: Frontiers, Inclusion, Utopias*. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA); Comité International de l'Histoire de l'Art and Vasto, 2017, pp. 284-303.

FLORES GALINDO, Alberto. *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*. Lima: Casa de las Américas, 1986.

GARRETT, David. *Sombras del imperio: La nobleza indígena del Cuzco, 1750-1825*. Lima: IEP, 2009.

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

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

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

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

GONÇALVES, Marco Antônio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia Z. "Etnobiografia: esboços de um conceito". In: _____. _____. _____. *Etnobiografia, Subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. P. 9-17. [original de 2012]

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

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

HALL, Stuart. "Codificação/Decodificação". In: SOVIK, Livia (Org.). *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, P. 365-380. (1980).

JUNEJA, M. "Global Art History and the 'Burden of Representation'". In: BELTING, H.; BIRKEN, J.; BUDDENSIEG, A. et al. (eds.). *Global Studies: Mapping*

contemporary art and culture. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011, pp. 274-297. Disponível em: <<http://archive.summeracademy.at/media/pdf/pdf789.pdf>>. Acesso em 16/01/2023.

KATZEW, Ilona. *Contested Visions in the spanish colonial world*. Los Angeles: Editora da Universidade de Yale, 2011.

LARSON, Broke. *Economic Decline and Social Change in an Agrarian Hinterland: Cochabamba in the Late Colonial Period*. Universidade da Colúmbia: Tese de Ph. D., 1978.

LEVI, Giovanni. “Usos da biografia”. In.: FERREIRA, Marieta M.; AMADO, Janaina; (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: ed. Fundação Getúlio Vargas, 2006.

LEWIN, Boleslao. *La rebelión de Túpac Amaru y los orígenes de la independencia hispanoamericana*. Buenos Aires: Hachette, 1967.

LORIGA, Sabina. “A biografia como problema”. In: REVEL, Jacques. *Jogos de escala: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998, p. 225-247.

_____. *O pequeno x: da biografia à história*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2011.

MACERA, Pablo. *El Arte Mural Cusqueño: siglos XVI - XX*. Revista Apuntes, 1975.

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

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

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

OLIVEIRA, João Pacheco de. “A problemática dos ‘índios misturados’ e os limites dos estudos americanistas: um encontro entre Antropologia e História”. In: _____. *Ensaio em Antropologia histórica*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1999. P. 99-123.

O'PHELAN GODOY, Scarlett. *Un siglo de rebeliones anticoloniales. Perú y Bolivia 1700-1783*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos “Bartolomé de las Casas”, 1988.

_____. "Túpac Amaru y las sublevaciones del siglo XVIII". In: *Tupac Amaru – 1780. Antología* (Alberto Flores Galindo, Ed). Lima: Retablo de Papeles Editores, 1976, pp. 67-82.

PANOFSKY, Erwin. *El Significado en las Artes Visuales*. New York: Alianza, 1983.

PAREDES, Ligia Abigail Bravo. La colonización del imaginario indígena: una interpretación del arte mural de la iglesia de San Juan de Huaro. Tese de Livre Docência. Universidade Nacional de Santo Antonio Abad de Cusco, 2015.

POMPA, Cristina. *Religião como Tradução: missionários, Tupi e Tapuia no Brasil Colonial*. Bauru: Edusc, 2003, pp. 339-419.

PORTUGAL, Ana Raquel. *O ayllu andino nas crônicas quinhentistas*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 208 p.

QUÍRICO, Tamara. *As funções do Juízo final como imagem religiosa*. Revista História (São Paulo) [online]. 2010, v. 29, n. 1 [Acessado em 2 julho de 2023], pp. 120-148. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-90742010000100009>>.

RAMÔA, Joana. *l'iconographie médiévale: recensão crítica*. Revista de história da arte, n.º 7 - 2009.

RAMOS, Alcida Rita. *O índio hiper-real*. Disponível em: <http://www.anpocs.com/images/stories/RBCS/28/rbcs28_01.pdf>. Acessado em: 09/06/2022).

RAPPAPORT, Joanne; CUMMINS, Tom. *Beyond the Lettered City. Indigenous Literacy in the Andes*. Durham: Editora da Duke University, 2012.

RODRÍGUEZ ROMERO, Agustina. *Fama, estampas y pinceles: citas visuales del juicio final de Miguel Ángel entre Europa y los Andes (Siglos XVI-XVIII)*. Revista ARS (São Paulo) [online]. 2021, v. 19, n. 42 [Acessado em 3 julho de 2022], pp. 122-170. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.188117>>.

RODRÍGUEZ ROMERO, Agustina; SIRACUSANO, Gabriela (2010). *El pintor, el cura, el grabador, el cardenal, el rey, y la muerte. Los rumbos de una imagen del Juicio Final en el siglo XVII*. Buenos Aires: Eadem Utraque Europa, 2010. 6(10-11): 9-29.

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

RODRÍGUEZ ROMERO, Agustina; SIRACUSANO, Gabriela. *Materiality between Art, Science, and Culture in the Viceroyalties (16th–17th Centuries): An Interdisciplinary Vision toward the Writing of a New Colonial Art History*. Revista Art in Translation [online]. 2017, v. 9, n. 1 [Acessado em 2 de agosto de 2022], pp. 69-91. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17561310.2015.1058000>>.

SANTAELLA, Lucia. *Leitura de imagens*. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SANTOS, Letícia Roberto dos. *Jeroglíficos de Nuestras Postrimerías e Las Postrimerías de Carabuco: a circulação das ideias sobre os Novísimos entre a Espanha e o Vice-reinado do Peru no século XVII*. 2020, 151 f. Dissertação de Mestrado em História, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2020.

SILVA, Diogo de Moraes. *Recepção como elo da obra de arte com o mundo e com a história*. ARS (São Paulo), 18(40), 2020, pp. 196-236. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.166510>>. Acesso em: 25/04/2023.

SILVA, Wilson Carlos da. *Uma nova maneira de evangelizar: O III Concílio Provincial de Lima e o combate à crença indígena*. Dissertação de Mestrado em História, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2021.

SIRACUSANO, Gabriela. *Colores en los Andes: sacralidades prehispánicas y cristianas*. Academia.edu, 1999. Disponível em: <https://www.academia.edu/845730/Colores_en_los_Andes_sacralidades_prehisp%C3%A1nicas_y_cristianas>. Acesso em: 25/04/2023.

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

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

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

SOLETTI, Eduarda Ferrari. *Reelaborando códigos e intermediando culturas: análise da atuação do artista indígena Diego Quispe Tito dentro da Escola Cusquenha de Arte*. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 15, n. 1, p. 49-77, jan./abr. 2021.

TATSCH, F. G.; FARAGO, C. A "virada global" como um futuro disciplinar para a História da Arte. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 3, p.97-108, 2021.

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

TAVÁREZ, David. *Indigenous Intellectuals in Colonial Latin America*. Oxford Research Encyclopedia of Latin American History. 25 Jan. 2019. (Acessado em 09/07/2022. Disponível em: <<https://oxfordre.com/latinamericanhistory/view/10.1093/acrefore/9780199366439.001.001/acrefore-9780199366439-e-531>>).

Tercero catecismo, y exposición de la doctrina christiana por Sermones. Para que los curas y otros ministros prediquen y enseñen a los Yndios y a las demas personas. Conforme a lo que en el Sancto Concilio Provincial de Lima se proveyo. Lima: 1585.

WACHTEL, Nathan. "Os índios e a conquista espanhola" In: _____ *História da América Latina*. vol. 1, 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2004.

WILDE, Guillermo. *La invención de la religión indígena: adaptación, apropiación y mimesis en las fronteras misioneras de Sudamérica colonial*. *Anais de História de Além-Mar XVII* (2016): 21-58.

VALCARCEL, Carlos Daniel. *La Rebelión de Tupac Amaru*. Buenos Aires: Fondo da Cultura Econômica, 1947.

ZAGALSKY, Paula Cecilia. *Trabalhadores indígenas mineiros no Cerro Rico de Potosí: perseguindo os rastros de suas práticas laborais (séculos XVI e XVII)*. *Revista Mundos do Trabalho*, Florianópolis, v. 6, n. 12, p. 55–82, 2014. DOI:

10.5007/1984-9222.2014v6n12p55.

Disponível

em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/mundosdotrabalho/article/view/1984-9222.2014v6n12p55>>. Acessado em: 4 abr. 2023.