

Nº 03 | 2023 | ISSN 2965-3312

**ANAIS** SEPHA UERJ

# TRAJETÓRIAS PLURAIS

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/

s471 Seminário de Pesquisadores de História da Arte

(3. : 2023 : Rio de Janeiro)

Anais SEPHA UERJ: trajetórias plurais. – Rio de Janeiro: UERJ,  
PPGHA, 2023.

350 p.

Informações retiradas da capa: v.1, n.3.

Periodicidade anual.

ISSN 2965-3312.

1. Arte – História – Congressos. I. Universidade do Estado do  
Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em História da  
Arte. II. Título.

CDU 7(091)

Bibliotecária: Cristina da Cruz de Oliveira – CRB-7 4342

GT 4

**Trajetoórias  
Plurais:  
Primeira  
Época  
Moderna**

# As presenças da Virgem no purgatório de Carabuco

Letícia Roberto dos Santos<sup>1</sup>

**Resumo:** A Mariologia é fundamental para a religião Católica. Durante a Primeira Época Moderna, a Mariologia foi ainda mais debatida e desenvolvida ao redor do mundo, especialmente na esteira da Reforma e do Concílio de Trento. Nesse período, a imagem da Virgem Maria desempenhou um papel importante nos empreendimentos coloniais ibero-americanos, não apenas pelo seu valor de face, mas também pelos ideais que ela representa, como uma rainha, mãe amorosa e carinhosa, e mulher piedosa, que foram amplamente disseminados nas colônias por meio de tratados teológicos, histórias, catecismos, novenas e outras formas de transmissão oral, como sermões,

---

<sup>1</sup> Pesquisadora visitante pelo Departamento de História da Arte da Cornell University. Doutoranda pelo Programa de Pós Graduação em História da Arte pela UERJ. Mestra pelo Programa de Pós Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas da UFOP. Graduada em bacharelado e licenciatura em História pelo Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Membro do grupo de pesquisa Studiolo - Estudos em História da Arte da Antiguidade à Primeira Época Moderna, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Email: leticiasantos@gmail.com

orações e canções. A igreja de Carabuco, localizada no atual território boliviano, foi erguida no povoado indígena de Carabuco. A decoração desta igreja conta com quatro grandes retábulos que compõem uma série de Novísimos: Glória, Inferno, Juízo e Purgatório. O tema do Purgatório costuma ser associado à Virgem Maria, que desempenha um papel importante na salvação das almas. No entanto, no Purgatório do Novísimos de Carabuco, encontramos duas advocações da Nossa Senhora na mesma pintura, algo que não é comum.

**Palavras-chave:** Carabuco; Nossa Senhora do Rosário; Nossa Senhora de Copacabana; Nossa senhora da Candelária; Arte Cristã Colonial Andina.

A igreja de Carabuco, dedicada a São Bartolomeu, foi erguida no povoado indígena de Carabuco no final do século XVI, atual Bolívia, em que os espanhóis descobriram uma enorme cruz enterrada. Os missionários relataram que os indígenas atribuíam o surgimento desta cruz a Tunupa (Arispe e Bandelier, 2011, p. 171), uma deidade Aymara. No entanto, os missionários aventaram a hipótese de que o deus Tunupa, de quem os povos originários falavam, poderia ser o apóstolo São Tomé em uma jornada pelas terras andinas. A decoração desta igreja conta com quatro grandes retábulos que compõem uma série de *Novísimos*, a saber: Glória, Inferno, Juízo e o Purgatório.

No início de 1683, o padre de Carabuco, o cura José de Arellano, solicitou ao pintor José López de los Ríos que produzisse uma série de quatro pinturas sobre os *Novísimos* para serem colocadas nas paredes da nave de sua igreja. Vale ressaltar que José de Arellano, comitente das pinturas, estava sendo investigado por maus-tratos aos povos indígenas e por não conseguir reprimir a idolatria na localidade. Portanto, a série de pinturas dos *Novísimos* pode ter sido parte de sua defesa pública, enfatizando as dificuldades de combater a idolatria (Pinilla, 2011, p. 194). Dentre estas pinturas está a do Purgatório, nosso objeto de análise hoje.

Meu interesse é abordar a questão da presença de duas advocações da Virgem na pintura do Purgatório, por ser incomum essa presença dupla nas mesmas pinturas. Na pintura há uma representação da advocação de uma Virgem do Rosário e de uma Nossa Senhora da Candelária, não por coincidência as duas advocações da Virgem presentes nas margens do Titicaca, nas cercanias de Carabuco. Durante a Primeira Época Moderna, a Virgem Maria tornou-se uma “figura global” (Rubin, 2009. Apud: Dyck e Granados, 2019, p. 296), o que desenvolveu a mariologia entre clérigos

e leigos, na esteira da Reforma do Concílio de Trento, de acordo com Dyck e Granado. Ao observar o fenômeno da hiperdulia (veneração à Virgem Maria) em uma grande escala, Dyck e Granado percebem o caráter multi-étnico deste fenômeno no Império espanhol além-mar. As manifestações do sagrado católico tiveram um sabor local, embora evidentemente introduzidas com os padrões imperiais e universais que o Catolicismo adentrou na região andina. Começamos com a Virgem do Rosário.

O rosário é um objeto que carrega consigo um forte simbolismo da religião Católica, principalmente na baixa Idade Média, na aurora da Contrarreforma (Dransart, 2009, p. 2). De acordo com Maya Stanfield-Mazzi, dentre os simbolismos invocados pelo rosário estava o seu caráter bélico, pois era utilizado como arma contra o demônio, e no Novo Mundo se tornou uma arma contra a idolatria (Stanfield-Mazzi, 2013, p. 63).

Pensando no forte poder simbólico do Catolicismo que o rosário carregava e a necessidade de difundir essa fé no contexto de Contrarreforma, não é muito difícil inferir a associação deste objeto nesta época com um de seus maiores expoentes, justamente aquele que gerava tantas disputas entre Católicos e Protestantes, a Virgem Maria.

Quanto a Virgem do Rosário, os autores Albornoz e Adana comentam que a importância da advocação Mariana da Virgem do Rosário em relação às almas do Purgatório figura na promessa de salvação do fogo eterno para todos aqueles que rezem o rosário, sendo recompensados com a intervenção da Virgem no momento da morte.

Stanfield-Mazzi observa que a crescente popularidade da advocação da Virgem do Rosário na Europa na Primeira Época Moderna refletiu na popularidade da advocação da Virgem de Pomata (Stanfield-Mazzi, 2013, p. 63). Pelo final do século XVI, uma “reconsagração” da paisagem andina estava

em andamento, onde surgiram santuários milagrosos perto de santuários pré-hispânicos e tornaram-se focos de peregrinação (Sallnow, 1987. Apud: Stanfield-Mazzi, 2013, p. 33). Mesmo com obras bidimensionais retratando Maria e Cristo presentes nos Andes neste primeiro momento de colonização, os centros desses cultos eram grandes estátuas tridimensionais policromadas. As igrejas que continham as imagens muitas vezes localizavam-se em cidades ao longo de novas rotas comerciais, onde os mercados aconteciam em dias de festa. Tanto a Virgem de Copacabana, uma advocação derivada da Virgem da Candelária de que falaremos melhor mais à frente no texto, quanto a Virgem de Pomata surgiram como centros de cultos de peregrinação no planalto ao redor do Lago Titicaca, conhecido como Altiplano (Stanfield-Mazzi, 2013, p. 33).

A Virgem de Pomata é uma escultura da Virgem Maria e do Menino Jesus consagrada na localidade do mesmo nome, uma advocação derivada da Nossa Senhora do Rosário muito importante na região Andina. Sobre o surgimento desta estátua na região, Stanfield-Mazzi analisa documentos da Audiência de Lima referentes aos processos de investigação, expulsão e retorno da Ordem dos Dominicanos da região de Chucuito. Suas pesquisas sugerem que quando os dominicanos foram finalmente autorizados a retornar a Pomata, em 1600, eles se tornaram altamente desconfiados das autoridades e estavam determinados a presença da Ordem permanente.

Quanto ao surgimento da estátua da Virgem do Rosário em uma das igrejas dominicanas andinas, a do apóstolo São Tiago de Pomata, a historiadora da arte Maya Stanfield-Mazzi relata que não há nenhum registro ou documento do século XVI mencionando diretamente o surgimento dessa estátua. Sua proposta é que a estátua foi adquirida entre 1560 e 1567, a data do relatório do *corregidor* Garci Diez de San Miguel (1520?-1576?)<sup>2</sup>, em que

---

<sup>2</sup> Data encontrada em “Richard P. Schaedel; Visita hecha a la provincia de Chucuito por Garci Díez de San Miguel en el año 1567. *Hispanic American Historical Review* 1 May 1968; 48 (2): 290–292. doi: <https://doi.org/10.1215/00182168-48.2.290>. Acessado em 03/06/2023.

ele aponta que 32.000 pesos foram gastos na igreja de São Tiago Apóstolo de Pomata, e que comparações estilísticas com estátuas de período próximo corroboram a hipótese (Stanfield-Mazzi, 2013, p. 60). Esta estátua e sua contraparte ao sul, a Virgem de Copacabana, a qual também está presente na pintura do Purgatório de Carabuco, iniciaram uma forma mais duradoura de cristianismo na região, que atrai devotos de toda a Cordilheira dos Andes até os dias de hoje. Rituais envolvendo cada estátua conferiram a elas qualidades mágicas, permitindo-lhes superar seus status de objetos inanimados e tornarem-se imagens convincentes do divino (Stanfield-Mazzi, 2013, p. 9).

Stanfield-Mazzi descreve que, na época que provavelmente a estátua foi instalada em Pomata, dominicanos na Europa argumentavam que apenas sua ordem tinha o direito de compartilhar o poder do rosário com os fiéis e estabelecer cultos em torno de imagens da Virgem com a invocação do rosário. Stanfield-Mazzi alerta que tanto o culto a esta advocação, como o ciclo de orações da execução do rosário foram vitais para a missão Dominicana na região do Vice-reinado do Peru neste momento da colonização (Stanfield-Mazzi, 2013, p. 60). Rezar o rosário era entendido como uma forma de adornar e assim honrar a Virgem. Em troca desta homenagem, os devotos poderiam esperar favores na Terra e garantir seu lugar no Paraíso após a Morte.

As imagens da Virgem de Pomata, e de outras estátuas foram adaptadas para duas dimensões, em pinturas anunciando seus milagres e em pinturas que reproduziam as próprias estátuas, promovendo seus cultos durante o período colonial, como as da Virgem de Pomata e da Virgem de Cocharcas (Stanfield-Mazzi, 2013, p. 177). O suporte material mudou,

evidentemente, mas essas reproduções bidimensionais carregaram em si o mesmo poder miraculoso das estátuas<sup>3</sup>.

Estas representações da Virgem em estátuas foram bastante populares nos séculos XVII e XVIII, mas não foram os únicos modelos de representação da Virgem. Temos, por exemplo, a “Imposição à casula de São Idelfonso”, em que a Virgem aparece em plano médio, sendo difícil afirmar se está em pé ou sentada; as pinturas de Melchor Perez de Holguin “São Lucas” e “Nossa senhora do rosário”, em que em ambas as figuras a Mãe de Jesus segura o seu rebento e o rosário estando sentada; e a pintura de Manuel Sepúlveda, de 1781 “Virgem do Rosário e Purgatório”, em que a Virgem aparece também sentada. Em nenhum desses exemplos mencionados a Virgem se assemelha a uma estátua, como são os casos das Virgens de Pomata e de Cocharca. Tão pouco executam o humilde ato de ajoelhar, como a Virgem do Rosário presente no Purgatório de Carabuco.

A relação da Virgem com o Purgatório é bem estabelecida, sobretudo da Virgem do Rosário, que é representada usualmente oferecendo o seu principal atributo como instrumento de Salvação das almas do Purgatório. Na sua versão no Purgatório de Carabuco, essa advocação da Virgem possui diversos elementos atribuídos a ela, como o próprio rosário e o menino Jesus segurando um orbe, porém seus trajes são mais comuns, sendo até a sua coroa em um formato discreto, quase camuflada com o fundo da pintura, contrastando com o fausto e a altivez com que ela é comumente representada.

---

<sup>3</sup> Um caso notável de culto à pintura de uma estátua da Virgem do Rosário é a reprodução desta advocação no mesmo período ao norte do vice-reino, em uma região que hoje corresponde à Colômbia, a Nossa Senhora de Chiquinquirá [FIG 23]. A Virgem de Chiquinquirá, é a mais importante imagem religiosa da Colômbia, é uma pintura da Virgem do Rosário ladeada por Santo Antônio e Santo André. Ela foi pintada por um espanhol na cidade de Tunja, em meados do séc XVI. Apenas alguns anos após sua execução, a imagem tornou-se o foco de um culto dedicado. Desde então, a Virgem de Chiquinquirá desempenhou um papel no imaginário colombiano semelhante ao de outras imagens marianas em todo o continente, o que lhe garantiu o papel de Padroeira da Colômbia após sua independência. Ver: FRASSANI, Alessia. Muisca cloth and image in early New Granada. Res: Anthropology and Aesthetics, v. 71, n. 1, p. 113-130, 2019. Assim como a Virgem de Chiquinquirá, outras reproduções bidimensionais de estátuas da Virgem foram alvo de devoção na América Espanhola, como a já referida Virgem de Pomata e a Nossa senhora de Cocharcas, uma advocação derivada da Nossa Senhora de Copacabana.

Essa humildade no seu vestuário, talvez um indício do que Mitchell apresenta como uma aproximação da Virgem com o cotidiano dos fiéis (Mitchell, 2009, p.296), também é evidenciada pela sua pose, não em pé ativa e nem entronada, mas ajoelhada para se aproximar das almas do Purgatório. A Virgem, mesmo coroada e com o rei do mundo em seu colo, é colocada em igualdade com o espectador, que ajoelha e reza o rosário na intenção de salvar almas do Purgatório.

Já a Nossa Senhora da Candelária aparece na pintura do Purgatório de Carabuco com a forma triangular recorrente das representações Andinas e da Nossa Senhora de Aparecida. Aclamada como padroeira da Bolívia por volta de 1925, a Virgem de Copacabana atrai milhares de devotos à sua basílica até hoje, costume que resiste desde o período colonial.

Therese Bouysse-Cassagne menciona os relatos dos freis agostinianos Alonso Ramos Gavilán e Antônio de Calancha acerca de um ídolo pisciforme de Copacabana, descrito como uma pedra verde-azulada, que pecou com mulheres peixes (Bouysse-Cassagne, 1997, p.33). Ela advoga que apesar de não haver relação explícita em textos do século XVI e XVII entre o deus Copacabana e Tunupa, suas trajetórias se cruzam e se confundem por habitarem a região do Desaguadero e por suas práticas sexuais com mulheres peixes (Bouysse-Cassagne, 1997, p.33).

A historiadora da arte francesa alerta que Copacabana era uma *wak'a*, um centro de culto indígena, assim como o era Carabuco, as duas presentes nas margens do Lago Titicaca, e com pegadas do apóstolo, segundo Gavilán, entre elas, o que propiciou o aparecimento de dois marcos para a Cristandade na região: a estátua da Virgem da Candelária, em Copacabana e a Santa Cruz, em Carabuco (Bouysse-Cassagne, 1997, p.25). Inclusive, Gavilán profere na sua obra *Historia del celebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana* sobre o milagre da Virgem de Copacabana que o culto a esta advocação era o antídoto definitivo contra a idolatria indígena pré-hispânica (Mujica Pinilla, 2020, p.225).

Uma região com vocação tão grande para a idolatria requereu uma grande atuação para o combate a ela. De acordo com Mirko Solari Pita, uma das primeiras ações da empresa colonial na região foi a de evangelizar os índios. A construção do santuário da Virgem de Copacabana, desde a década de 1550, é produto desse processo realizado inicialmente pela ordem dominicana, com a estátua da Virgem esculpida por Francisco Tito Yupanqui (1560-1616). Em 1591, os Agostinianos assumiram o controle da igreja, já convertida em local de peregrinação para os indígenas (Pita, 2002, p. 43).

A estátua de Maria criada para Copacabana foi uma Virgem da Purificação, invocação que se refere ao ritual de purificação de Maria quarenta dias após o nascimento de Jesus. Também conhecida como a Virgem da Candelária, tais imagens mostram Maria segurando uma vela, uma cesta de pombas para oferecer ao templo, e o Menino Jesus. Favorita da ordem agostiniana, a advocação não se refere às orações verbais como o rosário, mas a uma manifestação visual de Cristandade. Mais especificamente, refere-se ao objetivo agostiniano de “iluminar” com a fé cristã (Religiosos Augustinos, 1997. Apud: Stanfield-Mazzi, 2013, p. 72). A vela segurada por Maria serve para iluminar tanto ela quanto o Menino Jesus, muitas vezes descrito como “a luz do mundo” (Stanfield-Mazzi, 2013, p. 72).

Em 1621, o cronista agostiniano Alonso Ramos Gavilán foi o primeiro a registrar toda a narrativa de Copacabana. Sua *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* estabeleceu o simbolismo da estátua como um farol da fé cristã, seus poderes milagrosos e a autoridade histórica Francisco Tito Yupanqui, criador da estátua e descendente de colonos incas da cidade.

A atenção do autor mostra um fascínio autêntico com a cultura Inca, mas também é motivada pelo desejo de apresentar Copacabana como um centro obscuro de idolatria, que mais tarde seria iluminado pela estátua

santa. Ramos Gavilán utiliza metáforas visuais em várias ocasiões para descrever a mudança em Copacabana, caracterizando os habitantes da cidade como “cegos” e os Andes como um lugar onde o Sol da Justiça foi obscurecido pela escuridão (Stanfield-Mazzi, 2013, p. 72).

O historiador Juan Carlos Estenssoro-Fuchs (Estenssoro Fuchs, 2003) salienta que tanto os Dominicanos quanto os Agostinianos buscam tomar o controle das narrativas indígenas cristianizando-as, apesar das divergências entre as Ordens. De acordo com o Estenssoro-Fuchs, a estratégia dos Agostinianos para doutrinar os povos indígenas partia do apagamento das identidades desses povos para que se pudesse construir uma cristã, o que pode ser verificado na fundação de uma indianidade católica no caso da Virgem de Copacabana (Estenssoro Fuchs, 2003), ou até mesmo na transformação do mito de Tunupa em um mito cristianizado. Uma das características da doutrinação dos autóctones andinos pela Ordem de Santo Agostinho nesta região é a integração de convertidos na Igreja, participando da liturgia, o que não significava necessariamente em autonomia para os convertidos.

Por outro lado, os Dominicanos investiam na preservação de antigos rituais e na transmissão de narrativas indígenas, mas com um reconhecimento menos formal destes nas celebrações da Igreja Católica, relegando a eles apenas o âmbito paralitúrgico (Estenssoro Fuchs, 2003).

Com essas considerações, conseguimos entender melhor o mito de origem da devoção a Nossa Senhora de Copacabana. Francisco Tito Yupanqui, como referido antes, foi um indígena que esculpiu a estátua da Virgem de Copacabana. Sob a influência dos dominicanos, Yupanqui estudou a religião católica e começou a admirar as obras de arte religiosas europeias. Reza a lenda que certa noite, uma bela mulher carregando nos braços uma criança apareceu no

quarto de Yupanqui e o incumbiu da tarefa de fazer a imagem. Esta imagem mais tarde ficou conhecida como Nossa Senhora da Virgem da Candelária. O pároco local desejava que a imagem da Virgem apresentasse traços europeus, mas o escultor insistiu que o rosto da estátua tivesse os traços nativos da região do Vice-reinado do Peru correspondente à atual Bolívia<sup>4</sup>. Muito rapidamente, com o nome de Virgem de Copacabana, a estátua começou a fazer milagres (Bouysse Cassagne, 1997, p.24).

A presença da Virgem da Candelária presente no Purgatório de Carabuco segue o mesmo modelo popular de retratar a Virgem como uma estátua. Isso lhe confere a altivez que a sua outra versão na pintura não apresenta. Nenhuma das duas aparece originalmente com a lua sob os seus pés, uma caracterização comum das Virgens. Uma hipótese é a de que Arellano/José Lopez de los Ríos tentaram desvencilhar a imagem da Virgem com a da deidade Inca representada pela Lua, mas não é possível de ser verificada em documentos.

Em relação à questão de por que pintar duas virgens na mesma pintura, a resposta mais simples é porque eles podiam e porque quiseram. Porque podiam: uma vez que a igreja era secular, José Lopes de los Ríos não precisava pintar a Virgem correspondente à Ordem, então, a princípio, não havia impedimento para representar qualquer advocação. Porque quiseram: esta pintura faz parte da defesa pública de Arellano no processo contra a conduta possivelmente leniente em relação à idolatria na comunidade. Além da associação da Virgem com o tema do Purgatório, principalmente à advocação do rosário, era de bom tom trazer a Virgem presente nos relatos de Tunupa, e cuja história estava entrelaçada com a cruz de Carabuco, de acordo com o cronista agostiniano que inspirou os medalhões. Além de salvar as almas do Purgatório, Maria também ajudava a combater a idolatria na região do Titicaca, ou seja, reforçar a presença da Virgem retratando duas invocações garantia que a mensagem do catolicismo fosse entendida.

---

<sup>4</sup> Wikipedia contributors, "Francisco Tito Yupanqui," *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Francisco\\_Tito\\_Yupanqui&oldid=1075142785](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Francisco_Tito_Yupanqui&oldid=1075142785) (accessed June 6, 2023).

## Referências bibliográficas:

BOUYSSÉ-CASSAGNE, Thérèse et al. De Empédocles a Tunupa: evangelización, hagiografía y mitos. **Saberes y memorias en los Andes**. In **Memoriam Thierry Saignes, Instituto Francés de Estudios Andinos/ Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, Lima**, p. 157-212, 1997. Disponível: <https://shre.ink/rR75>. Acesso: junho de 2023. ISBN: 9782371540040. DOI: 10.4000/books.iheal.812.

DRANSART, Penelope. Concepts of spiritual nourishment in the Andes and Europe: Rosaries in cross-cultural contexts. **Journal of the Royal Anthropological Institute**, v. 8, n. 1, p. 1-21, 2002. P.2.

DYCK, Jason; GRANADOS, Rosario I. Hyperdulia Americana: sacred history and devotional landscapes. **Colonial Latin American Review**, v. 28, n. 3, p. 295-311, 2019. P. 296.

FRASSANI, Alessia. Muisca cloth and image in early New Granada. **Res: Anthropology and Aesthetics**, v. 71, n. 1, p. 113-130, 2019.

MITCHELL, Nathan D. **The Mystery of the Rosary**. New York University Press, 2009.

MUJICA PINILLA, Ramón. El renacimiento inca virreinal: Su arte, emblemas imperiales y teología política. **Arte imperial Inca: Sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia**. Edited by Ramón Mujica Pinilla. Lima: Banco de Crédito del Perú, p. 197-237, 2020.

PITA, Mirko Solari. Mitmas y etnogénesis colonial andina: hacia una interpretación de la diáspora cañaris (siglos xvi-xviii). **Investigaciones Sociales**, n. 46, Fondo Editorial de la UNMSM (2002)p. 31-43. P. 43.

SCHAEDEL, Richard P. Visita hecha a la provincia de Chucuito por Garci Díez de San Miguel en el año 1567. *Hispanic American Historical Review* (1968) 48 (2): 290–292. Disponível em: <https://shre.ink/rR7q>. Acesso: junho de 2023

WIKIPEDIA contributors, “Francisco Tito Yupanqui,” Wikipedia, The Free Encyclopedia. Disponível em: <https://shre.ink/rR7x>. Acesso em junho de 2023.

