



UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL - UFFS
CAMPUS ERECHIM
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM
CIÊNCIAS HUMANAS

MICHELE ZANIN ZONIN

PALCOS EM RUÍNAS:
O QUE O TEATRO PODE NOS CONTAR SOBRE OS TERRITÓRIOS DOS SÍTIOS
ARQUEOLÓGICOS MISSIONEIROS NO BRASIL, ARGENTINA E PARAGUAI?

Erechim
2026

MICHELE ZANIN ZONIN

PALCOS EM RUÍNAS:

O QUE O TEATRO PODE NOS CONTAR SOBRE OS TERRITÓRIOS DOS SÍTIOS
ARQUEOLÓGICOS MISSIONEIROS NO BRASIL, ARGENTINA E PARAGUAI?

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação Interdisciplinar em
Ciências Humanas da Universidade
Federal da Fronteira Sul – Campus
Erechim como requisito para a obtenção
do título de Mestre em Ciências
Humanas.

Orientador: Prof. Dr. Reginaldo José de
Souza

Linha de Pesquisa: Sujeito e Linguagem

Erechim
2026

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Zonin, Michele Zanin

PALCOS EM RUÍNAS: O QUE O TEATRO PODE NOS CONTAR
SOBRE OS TERRITÓRIOS DOS SÍTIOS ARQUEOLÓGICOS
MISSIONEIRAS NO BRASIL, ARGENTINA E PARAGUAI? / Michele
Zonin Zanin. -- 2026.
96 f.:il.

Orientador: Doutor Reginaldo José de Souza

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da
Fronteira Sul, Programa de Pós-Graduação
Interdisciplinar em Ciências Humanas, Erechim, RS, 2026.

1. Missões Jesuítico-Guaranis. Teatro.
Interdisciplinaridade. Emancipação.. I. Souza, Reginaldo
José de, orient. II. Universidade Federal da Fronteira
Sul. III. Título.

MICHELE ZANIN ZONIN

PALCOS EM RUÍNAS:
O QUE O TEATRO PODE NOS CONTAR SOBRE OS TERRITÓRIOS DOS SÍTIOS
ARQUEOLÓGICOS MISSIONEIRO NO BRASIL, ARGENTINA E PARAGUAI?

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal da Fronteira Sul – Campus Erechim como requisito para a obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas.

ESTE TRABALHO FOI DEFENDIDO E APROVADO PELA BANCA EM
31/07/2026.

BANCA EXAMINADORA



Documento assinado digitalmente
REGINALDO JOSE DE SOUZA
Data: 07/08/2026 15:06:24-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

PROF. DR. REGINALDO JOSÉ DE SOUZA
ORIENTADOR

Assinado por: **Maria de Fátima Grilo Velez de Castro**
Num. de Identificação: 11527585
Data: 2026.08.07 20:40:59+01'00'

PROF^a. DR^a. FÁTIMA VELEZ DE CASTRO – UC
AVALIADORA



Documento assinado digitalmente
MARCELA ALVARES MACIEL
Data: 10/08/2026 09:15:54-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

PROF^a. DR^a. MARCELA ALVARES MACIEL – UFFS
AVALIADORA

AGRADECIMENTOS

A minha mãe Claudete Santina Zanin Zonin, irmão Michel Zanin Zonin que estiveram ao meu lado em todos os momentos e meu pai Laurindo Zonin (Em memória) que me incentivou a estudar desde criança, me ensinando que o conhecimento era o melhor caminho para seguir.

Ao meu companheiro Saul da Silva Nunes, que com paciência e amorosidade entrou na minha vida no meio desse percurso e seguiu comigo, contribuindo para eu ser ainda melhor.

Ao Prof. Dr. Reginaldo José de Souza, por ser quem é, por me acolher na graduação e agora no mestrado, por me ensinar a pesquisar, a realizar trabalhos de campo, tendo paciência e generosidade nesse processo, sua orientação e amizade são muito importantes para mim.

Aos meus amigos Yuri Potrich Zanatta e Raquel Agnes Santos Fonseca que não fugiram da raia, contribuindo para construir reflexões e afeto por essa pesquisa.

Aos professores(as) do PPGICH que compartilharam os seus conhecimentos e sugestões sobre esse trabalho, assim como os meus colegas queridos(as), foram manhãs e tardes felizes juntos(as).

As professoras da banca de qualificação e defesa, Dra. Maria de Fátima Velez de Castro e Marcela Alvares Maciel que foram fantásticas em suas indicações e sugestões, fundamentais para o aprimoramento desse trabalho.

Aos profissionais dos sítios, hotéis, pousadas e restaurantes, bem como aos turistas e a todas as pessoas que, de alguma forma, contribuíram para esta pesquisa. Cada encontro foi singular e fundamental para a construção das reflexões e percepções desenvolvidas sobre os diferentes territórios.

A Universidade Federal da Fronteira Sul, *Campus* Erechim, pela possibilidade de receber a bolsa de estudo, por abrir um mundo de possibilidades desde que ingressei na graduação, e por seguir sendo indispensável para o desenvolvimento da pesquisa e das pessoas que são contempladas pelas suas ações. E pela arte que me inspira a viver!

*“O maior erro que a Geografia cometeu foi o
de querer ser ciências em vez de ciência e arte”.
(Milton Santos)*

RESUMO

Nosso tema de pesquisa é o teatro como possível ferramenta educacional e didática na formação da memória coletiva nos territórios dos sítios arqueológicos das Missões Jesuítico-Guaranis no Brasil, na Argentina e no Paraguai, buscando compreender as relações de poder assimétricas expressas nesses territórios e paisagens missioneiras. O objetivo geral consiste em analisar as relações de poder, no passado e no presente, em nossos recortes de pesquisa, por meio de uma abordagem interdisciplinar que articula Arte, História e Geografia. Para isso, problematizamos as assimetrias de poder estabelecidas entre as coroas portuguesa e espanhola, os jesuítas e o povo Guarani, a partir da análise crítica de textos teatrais produzidos pelos padres jesuítas, dialogando com autores e pesquisas das áreas mencionadas. Como objetivos específicos, buscamos analisar os espetáculos missioneiros contemporâneos, verificando em que medida contribuem para a compreensão do processo de colonização e para a reflexão sobre suas consequências na atualidade. Além disso, propomos uma crítica acerca da arte que oculta ou revela discursos de poder presentes nos territórios e nas paisagens missioneiras contemporâneas. O percurso metodológico fundamentou-se no levantamento de referenciais teóricos, no trabalho de campo (Neto, 2002) e na Análise de Conteúdo (Moraes, 1999). Os resultados apontam que as representações de poder nos sítios arqueológicos ainda reproduzem perspectivas coloniais, evidenciadas pela centralidade dos símbolos religiosos, pela predominância de espetáculos com reduzida crítica do processo colonizador e pela ausência dos povos indígenas remanescentes como agentes ativos desses espaços de memória.

Palavras-chave: Missões Jesuítico-Guaranis. Teatro. Interdisciplinaridade. Emancipação.

ABSTRACT

Our research topic is theater as a possible educational and didactic tool in the formation of collective memory in the territories of the archaeological sites of the Jesuit-Guarani Missions in Brazil, Argentina and Paraguay, seeking to understand the asymmetrical power relations expressed in these missionary territories and landscapes. The general objective is to analyze power relations, past and present, in our research areas, through an interdisciplinary approach that articulates Art, History and Geography. To this end, we problematize the power asymmetries established between the Portuguese and Spanish crowns, the Jesuits and the Guarani people, based on a critical analysis of theatrical texts produced by Jesuit priests, engaging in dialogue with authors and research in the aforementioned areas. As specific objectives, we seek to analyze contemporary missionary performances, verifying to what extent they contribute to the understanding of the colonization process and to reflection on its consequences today. Furthermore, we propose a critique of art that conceals or reveals power discourses present in contemporary missionary territories and landscapes. The methodological approach was based on a survey of theoretical references, fieldwork (Neto, 2002) and content analysis (Moraes, 1999). The results indicate that the representations of power in archaeological sites still reproduce colonial perspectives, evidenced by the centrality of religious symbols, the predominance of performances with reduced criticism of the colonizing process, and the absence of the remaining indigenous peoples as active agents in these spaces of memory.

Keywords: Jesuit-Guarani Missions. Theater. Interdisciplinarity. Emancipation.

RESUMEN

Nuestro tema de investigación es el teatro como posible herramienta educativa y didáctica en la formación de la memoria colectiva en los territorios de los sitios arqueológicos de las misiones jesuitas-guaraníes en Brasil, Argentina y Paraguay, buscando comprender las relaciones de poder asimétricas expresadas en estos territorios y paisajes misioneros. El objetivo general es analizar las relaciones de poder, pasadas y presentes, en nuestras áreas de estudio, a través de un enfoque interdisciplinario que articula Arte, Historia y Geografía. Para ello, problematizamos las asimetrías de poder establecidas entre las coronas portuguesa y española, los jesuitas y el pueblo guaraní, a partir de un análisis crítico de textos teatrales producidos por sacerdotes jesuitas, entablando un diálogo con autores e investigaciones en las áreas mencionadas. Como objetivos específicos, buscamos analizar las representaciones misioneras contemporáneas, verificando en qué medida contribuyen a la comprensión del proceso de colonización y a la reflexión sobre sus consecuencias en la actualidad. Además, proponemos una crítica del arte que oculta o revela discursos de poder presentes en los territorios y paisajes misioneros contemporáneos. El enfoque metodológico se basó en una revisión de referencias teóricas, trabajo de campo (Neto, 2002) y análisis de contenido (Moraes, 1999). Los resultados indican que las representaciones de poder en los sitios arqueológicos aún reproducen perspectivas coloniales, evidenciadas por la centralidad de los símbolos religiosos, el predominio de representaciones con escasa crítica al proceso colonizador y la ausencia de los pueblos indígenas supervivientes como agentes activos en estos espacios de memoria.

Palabras llave: Misiones Jesuitas-Guaraníes. Teatro. Interdisciplinariedad. Emancipación.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 01: Localização das Reduções dos Sítios Arqueológicos de São Miguel Arcanjo (BR), <i>San Ignacio Miní (AR)</i> e <i>Santísima Trinidad del Paraná (PY)</i>	21
Imagem 02: Localização da Aldeia Teko'a Koenjú	50
Imagem 03: Localização do Sítio <i>San Igancio Miní (AR)</i>	66
Imagem 04: Localização do Sítio de <i>La Santísima Trinidad del Paraná</i>	73
Imagem 05: Localização do Monumento Anti-Bandeirante	84

LISTA DE TABELAS E QUADROS

Quadro 01: Pórtico de entrada de São Miguel das Missões	41
Quadro 02: Placa explicativa ao lado do pórtico de entrada	41
Quadro 03: Sala de esculturas	43
Quadro 04: Perfil oficial do Instagram do Museu das Missões	43
Quadro 05: Sala de vídeos	44
Quadro 06: Escultura não identificada a esquerda e escultura “Santana Mestra” a direita	45
Quadro 07: Placa de identificação da localização do Cotiguaçu	46
Quadro 08: Ruínas do Cotiguaçu	46
Quadro 09: Mulheres indígenas levando seus produtos para comercialização no entorno do museu	49
Quadro 10: Venda do artesanato no entorno do museu	50
Quadro 11: Casa de passagem	51
Quadro 12: Loja do Artesanato Associação Amigos das Missões	52
Quadro 13: Ruína da igreja do Sítio de São Miguel das Missões	53
Quadro 14: Igreja iluminada durante o Espetáculo de Som e Luz	56
Quadro 15: Placa de indicação do Cotiguaçu	64
Quadro 16: Foto no modo panorâmico a fim de captar a extensão do Cotiguaçu na Redução <i>de San Ignacio Miní</i>	64
Quadro 17: Placa indicando a localização das Oficinas	65
Quadro 18: Cerâmica indígena	66
Quadro 19: Ruínas das moradias indígenas no Sítio de <i>San Igancio Miní</i>	67
Quadro 20: Holograma de cenas durante o espetáculo	67
Quadro 21: Ruína de <i>Jesús de Tavarangue</i>	71
Quadro 22: Ruína de <i>La Santísima Trinidad del Paraná</i>	72
Quadro 23: Estantes com pedras, telhas e outros materiais da época e o busto do Padre Inácio de Loyola	72

Quadro 24: Ruínas das moradias dos indígenas	73
Quadro 25: Ruínas iluminadas durante o Espetáculo de Som e Luz	74
Quadro 26: Estátua sem a cabeça na estrutura da igreja principal	75
Quadro 27: Cripta presente na estrutura da igreja principal	76
Quadro 28: Monumento Anti-Bandeirante	85
Quadro 29: Site da prefeitura municipal de São Miguel das Missões	86

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AR	Argentina/República Argentina
BR	Brasil/República Federativa do Brasil
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico
Nacional PY	Paraguai/República do Paraguai
RS	Estado do Rio Grande do Sul/Brasil
TO	Teatro do Oprimido
UFFS	Universidade Federal da Fronteira Sul
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

PRÓLOGO	15
INTRODUÇÃO	19
Capítulo 1 – O teatro jesuítico e as representações das assimetrias de poder no decorrer da história	25
Capítulo 2 – Narrativas iluminadas: Sentidos e funções dos Espetáculos de Som e Luz nas Missões Jesuítico-Guaranis	35
2.1. São Miguel Arcanjo (BR)	37
2.1.1. Análise de conteúdo do Espetáculo de Som e Luz do Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo (BR)	54
2.2. <i>San Ignacio Mini (AR)</i>	62
2.2.1. Análise de conteúdo do Espetáculo de Som e Luz das Ruínas de <i>San Ignacio Mini (AR)</i>	68
2.3. <i>Santisima Trinidad del Paraná (PY)</i>	70
2.3.1. Análise de conteúdo do Espetáculo de Som e Luz das Ruínas de <i>La Santísima Trinidad del Paraná (PY)</i>	74
Capítulo 3 – A arte que oculta e a arte que revela discursos de poder: o teatro como ato de reflexão e ação para outras narrativas missioneiras	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
Referências	92

PRÓLOGO

Para explicar brevemente a minha relação com a geografia e a arte, é preciso remeter a quem eu era antes da geografia, um exercício bonito e interessante provocado pela banca e transformado em texto para iniciar as reflexões deste trabalho. A trajetória dentro das artes, veio antes da vida adulta, ainda quando a sensibilidade me tocava e eu chorava ou sorria ao senti-las, sem vergonha de me expressar, quando reunimos amigos na casa de um, outra vez do outro, para de forma autodidata praticarmos o teatro, porém, profissionalmente iniciou em 2016, quando conclui o Curso Normal (Magistério) e passei a atuar como professora em um projeto de oficinas de Teatro na Educação Infantil e Ensino Fundamental I nas escolas do município de Erechim. Posteriormente, passei a atuar na coordenação de projetos além da docência, realizar cursos livres, participar de editais culturais e iniciar parcerias com outros artistas da cidade e região, algumas dessas sem sucesso e outras que contribuíram na construção do meu currículo e experiências profissionais.

Em 2018, ingressei no curso de Licenciatura em Geografia da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), Campus Erechim, com o objetivo de dar continuidade à minha formação e à atuação na docência. Naquele momento, a carreira docente se apresentava como um caminho em construção, o que motivou a escolha por uma licenciatura. Além disso, a Geografia revelou-se um campo de conhecimento interdisciplinar, possibilitando o diálogo com as artes e ampliando as possibilidades de articulação entre diferentes saberes.

Logo no primeiro ano da graduação, iniciei um estudo colaborativo de forma voluntária sob a orientação do professor Dr. Reginaldo José de Souza, que permaneceu como meu orientador ao longo de toda a graduação e também no mestrado. Sua orientação foi fundamental para despertar e consolidar meu interesse pela pesquisa acadêmica. O estudo, intitulado “O Ensino da Geografia pelo Teatro e o Ensino de Teatro pela Geografia: inserções através da atuação em comunidades da cidade de Erechim-RS”, foi desenvolvido entre agosto de 2018 e março de 2020, gerando debates, e a inserção em um bairro periférico da cidade com atividades práticas e registros escritos da realidade da comunidade.

Nesse período passei a atuar profissionalmente apenas com projetos específicos por editais culturais, pois iniciei como bolsista do PIBID (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência), após a finalização do período do programa, ingressei em outro, denominado Residência Pedagógica, sendo programas de extrema importância na minha formação acadêmica, além do Residência ter ocorrido na Pandemia de COVID-19 em 2020/2021 e ter sido base e apoio mútuo entre o grupo de bolsistas que permitiu refletir a realidade, a docência e o coletivo de forma afetiva e acolhedora.

Entre os anos de 2019 e 2021, fiz parte do Grupo de Teatro Devassos UFFS, em que tínhamos encontros para pensar a arte e ações culturais dentro e fora da Universidade, mantendo encontros virtuais mesmo durante a pandemia. Além do grupo, participei de eventos culturais da Instituição e de outras como ministrante da Mostra de teatro de bonecos (UFFS/UERGS), do II Festival Cultura da Fronteira - Etapa Campus Erechim (2019), “Intervalo Cultural”, campus Chapecó (2021), "Música, arte e literatura - janelas para a alma: UFFS na Feira do Livro de Erechim (2021), Ciclo de palestras arte riscada no mapa: cartografias de arte urbana ocupando espaços em disputa, vinculado ao Grupo de Pesquisa Processos Criativos em Artes Cênicas/Unespar (2021), ministrante na IV Semana Acadêmica do Curso de Pedagogia da UFFS Erechim: "O diálogo e a criticidade como práxis na Educação", entre outros.

Participei como organizadora das Semanas Acadêmicas da Geografia até o último ano em que estive na instituição, fui membra do Centro Acadêmico, Representante Discente no Colegiado do curso de Geografia e de turma nos dois primeiros anos de graduação. Além de ter integrado grupos de estudos como "Grupo de Estudos de Educação de Pessoas Jovens, Adultas e Idosas do município de Erechim - GEPEJAME" (2020), "Grupo de Estudos Michel Foucault: História da Sexualidade" (2021) e ainda integrar o Grupo de Pesquisa GENVI (Geografia e Gênero, Natureza e Vida Cotidiana – UFFS).

No último ano de graduação fui bolsista de Iniciação Científica do projeto “Dinâmicas ambientais e culturais e integração bilateral na Raia Transfronteiriça Rio Grande do Sul-Argentina”, gerando trabalhos em simpósios como do Simpósio de Pós-Graduação do Sul do Brasil intitulado “Relato de experiência de dois trabalhos de campo na Raia Transfronteiriça das Missões Jesuítico-Guaranis” (2022) e o trabalho “Raia: possibilidades de pesquisa no contexto sul-americano” (2022), submetido no *Seminário Internacional de Los Espacios de Frontera (Geofronteras) – Encarnación (PY)*.

Como último produto, usei um recorte dessa pesquisa para realizar o meu Trabalho de Conclusão de Curso, nomeado “Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo: discussão das percepções sobre o Espetáculo de Som e Luz a partir das relações de poder, território e paisagem”, defendido no ano de 2022, o qual veio como ideia de estudo, a partir da relação geográfica da Iniciação Científica aliada à minha formação e experiência profissional dentro do Teatro.

Após a diplomação, voltei a atuar de forma mais direta nos projetos culturais como professora de Teatro no ano de 2022. No ano seguinte, ampliei a minha atuação dentro do setor cultural, sendo coordenadora de projetos em uma empresa privada da região, professora e coordenadora de um estúdio de artes da cidade, passei a integrar uma Companhia teatral de Porto Alegre como atriz e produtora, além de projetos com outros parceiros de modo mais pontual, projetos de cunho social ou em comunidades periféricas, representante da Setorial de Teatro e Secretária na gestão 23/25 e parte da 25/27 do Conselho Municipal de Políticas Culturais do município de Erechim-RS.

Ingressei no programa de Pós-graduação Lato Sensu de Teatro, Expressividade e Dinamismo no Ambiente Escolar, pela Universidade UniCesumar (PR), em que busquei também o conhecimento formal dentro da área artística. Além de ter realizado uma grande conquista ao obter o meu registro como atriz profissional pelo estado do Rio Grande do Sul.

Após esse um ano da formação até o edital de abertura do PPGICH 2024.2 UFFS, retorno com a necessidade de continuidade da minha formação, visando uma maior qualificação profissional, e a possibilidade da ampliação da pesquisa que deixei ‘pausada’ na graduação e que dialoga plenamente com a interdisciplinaridade que são os meus estudos e experiências profissionais geográficas-artísticas.

Durante o percurso desenvolvido no programa, conforme amadureciam a escrita e as reflexões, fui construindo conexões entre os conhecimentos estabelecidos na graduação e os adquiridos nas disciplinas do mestrado, das orientações e das trocas com colegas. Esse processo me permitiu compreender que, embora a pesquisa possa ser solitária em muitos momentos, é no encontro com o outro, no diálogo e na construção coletiva que as ideias ganham forma e encontram novos sentidos. Somam-se a isso as leituras e os trabalhos de campo, experiências que me atravessam e me constituem, contribuindo para novos olhares sobre o mundo. Nesse percurso, meu desejo pela

docência encontrou no teatro emancipador um horizonte de atuação compreendendo, assim como propõe Augusto Boal, que toda pessoa pode fazer teatro e que a arte é um direito de todos.

Antes de mais nada, não sirvo para fazer a guerra, prefiro fazer arte, compartilhar arte, geografia e as palavras. Algumas delas chegam até mim e me transformam, outras me transbordam. E, ao transbordar, sigo fluindo, por vezes à margem, por vezes no curso principal, mas sempre em movimento. Pois é no caminhar que continuo me fazendo pesquisadora, geógrafa, artista e professora. Continuar é o caminho.

INTRODUÇÃO

Esse trabalho é a continuação de uma Iniciação Científica¹ e de um Trabalho de Conclusão² de Curso na Graduação de Licenciatura em Geografia, nos quais trabalhamos os conceitos de território, paisagem e poder para pensar o contexto histórico do Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo no Brasil. Para isso utilizamos trechos do roteiro do Espetáculo de Som e Luz exibido no local, com o intuito de ilustrar e refletir melhor sobre essas lentes geográficas abordadas.

Durante a pesquisa observou-se que havia divergências na história contada e apreendida por turistas e moradores da região, já que na ocasião realizamos entrevistas³ visando compreender qual a noção desse público a respeito das Missões, do contato com a comunidade indígena remanescente nesse território e dessa comunidade com o Sítio.

Por exemplo, ao questionarmos se a vinda do jesuítas teria sido boa ou ruim para os indígenas, tivemos menos respostas negativas, algumas que apresentavam certa dúvida e outras positivas, trazendo em sua resposta o termo “civilizar”, indicando que a função da colonização foi civilizar, organizar aquele povo nos moldes europeus, como a forma possível apresentada e entendida de se viver, enquanto em contraponto, ao realizarmos a mesma pergunta para uma mulher indígena que na ocasião estava vendendo o seu artesanato no sítio, a resposta foi um rápido e único “não”.

Ainda sobre as entrevistas, ao questionarmos sobre a opinião pessoal a respeito do espetáculo, a maioria das respostas fala mais sobre o impacto visual ou a melhoria técnica do que a história narrada, não indagando sobre a participação indígena ou o enaltecimento dos jesuítas durante o texto, e mesmo sem esses questionamentos, a apresentação fará parte da memória coletiva daqueles espectadores, bem como a memória daquele território.

¹ Subprojeto “Dinâmicas ambientais e culturais e integração bilateral na Raia Transfronteiriça Rio Grande do Sul – Argentina” com financiamento pelo EDITAL No 121/GR/UFS/2021. Período de execução (mês/ano): agosto/2021 a agosto/2022.

² Trabalho de Conclusão de Curso apresentado no Curso de Licenciatura em Geografia pela Universidade Federal da Fronteira Sul, Campus Erechim, no ano de 2022, intitulado Sítio arqueológico de São Miguel Arcanjo: discussão das percepções sobre o espetáculo de som e luz a partir das relações de poder, território e paisagem.

³ Os entrevistados foram escolhidos aleatoriamente e com número divergente entre os dois grupos alvo (turistas e indígenas) em virtude da disponibilidade e da abertura cedida.

As inquietações em relação às respostas dessas entrevistas, aliadas ao Espetáculo que mostra um contexto mais romantizado de um pretérito massacre e eu como uma geógrafa-artista ou artista-geógrafa, encontro então as motivações para pensar uma continuidade de pesquisa em outros territórios.

No atual trabalho, abordaremos como tema: o Teatro como possível ferramenta educacional e didática na formação da memória coletiva nos territórios dos sítios arqueológicos das Missões Jesuíticas no Brasil, Argentina e Paraguai, buscando compreender as relações de poder assimétricas expressas nesses territórios e paisagens missioneiras, que colocam o colonizador como protagonista de uma história que não foi harmoniosa e nem única.

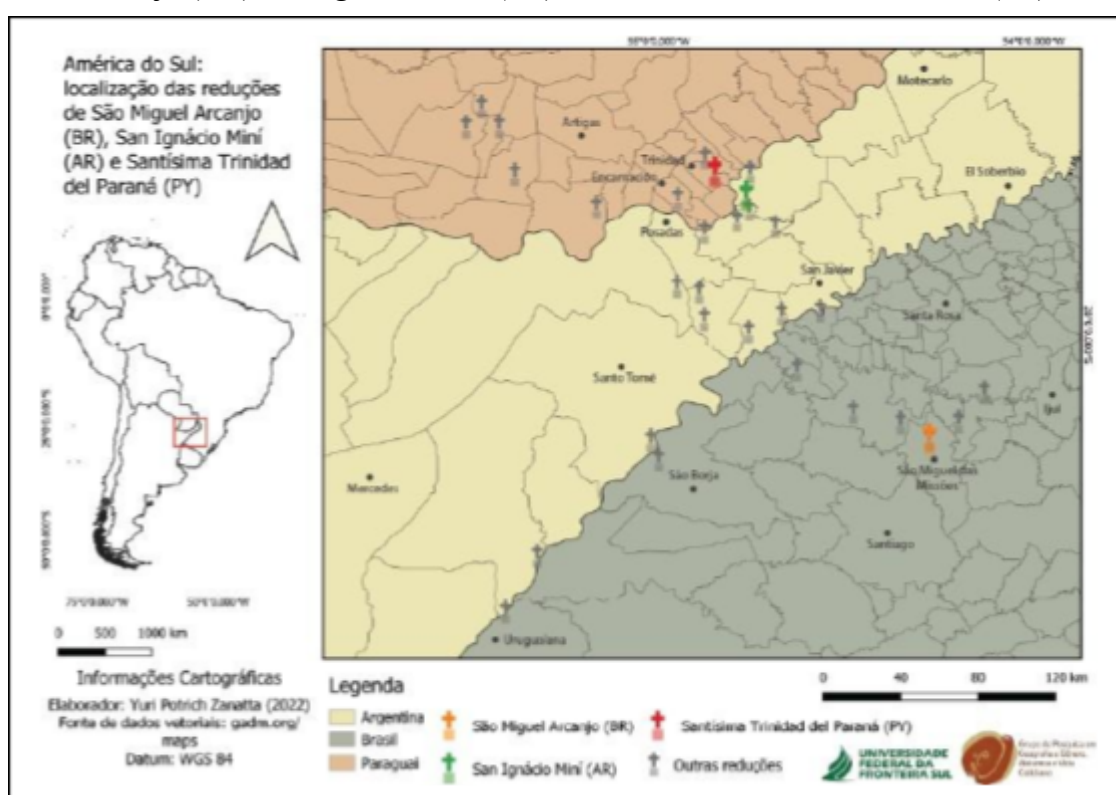
Relações que observamos ao ir ao campo, tanto os realizados na graduação, quanto o realizado para essa dissertação. Observamos quais os espaços de representação indígena e os de representação jesuítica nesses sítios, mesmo que as mãos dos povos originários estiveram presentes na construção de cada redução, pouco vemos os rostos ou o nome desses, que ainda vivem à margem de seus territórios ancestrais, do contato com o turista e de um lugar na história. Vivem uma espécie de “não-lugar”.

Os Guaranis (...) vivem o grande paradoxo de sofrerem pressões para adotarem padrões da sociedade nacional, no que se refere à educação, saúde, trabalho, moradia etc., ao mesmo tempo em que, para terem seus direitos assegurados, devem manter-se étnica e culturalmente diferenciados, vivendo “conforme seus costumes, línguas, crenças e tradições”. São criticados ou discriminados quando, aparentemente adotando modelos vigentes na sociedade envolvente, assemelham-se à população carente da nossa sociedade, da mesma forma que o são quando não adotam novas práticas de higiene e saúde, de educação, de técnicas construtivas e agrícolas etc. (Verbetes Guaraní, op. cit. apud Marcon, 2006, p.70-71).

A arte comunica e ensina de diversas formas. Diante disso, para a nossa pesquisa, escolhemos o Teatro por ser a expressão artística que temos maior contato pessoal e profissional, além de ser um dos métodos de ensino mais utilizados pelos jesuítas, como aponta Hessel e Raeders, (1972, p.18-19): “[...] foram os jesuítas os que escreveram no Brasil as primeiras peças conhecidas e deram à arte dramática na colônia o primeiro desenvolvimento e arranco”, aliado à disposição artística que os guaranis já apresentavam, tivemos então as primeiras apresentações cênicas e as primeiras tentativas de catequização desses povos.

Com o passar do tempo, a arte de contar a história missioneira continuou por meio do turismo com os Espetáculos de Som e Luz, principalmente nos Sítios Arqueológicos de São Miguel Arcanjo (Brasil), *San Ignacio Mini* (Argentina) e *Santísima Trinidad del Paraná* (Paraguai) (Imagem 01), espaços selecionados por apresentarem melhor conservação do patrimônio, e “considerados, atualmente, monumentos históricos com finalidade cultural e turística expressiva, e altamente significativos para o desenvolvimento local das comunidades envolvidas.” (IPHAN, [s.d.]

Imagem 01- Localização das Reduções dos Sítios Arqueológicos de São Miguel Arcanjo (BR), *San Ignacio Mini* (AR) e *Santísima Trinidad del Paraná* (PY)



Fonte: Yuri Potrich Zanatta (2022), a partir de Soster, 2014.

Se no recorte missioneiro no período da colonização no século XVI, a arte dramática era utilizada como investida para catequizar os povos nativos do que hoje conhecemos como América do Sul, atualmente nos territórios dos Sítios Arqueológicos citados, ela serve para quê? Entendemos que a arte “(...) é uma representação da realidade, não é realidade. Se é uma representação, tem de ter um ponto de vista. E se apresentar um ponto de vista, é político. Mais político ainda é o teatro que diz não ser político” (Boal, 2004).

Dessa maneira, o objetivo geral desta pesquisa é compreender as relações de poder, no passado e no presente, nos territórios dos Sítios Arqueológicos das Missões Jesuítico-Guaranis, por meio de uma abordagem interdisciplinar entre Arte, História e Geografia. Conforme afirma Hilton Japiassu (1976, p.74), “a interdisciplinaridade caracteriza-se pela intensidade das trocas entre os especialistas e pelo grau de interação real das disciplinas no interior de um mesmo projeto de pesquisa”. Nessa perspectiva, o diálogo entre diferentes campos do conhecimento possibilita uma compreensão mais ampla e complexa do objeto investigado, ampliando as possibilidades de leitura crítica e sistêmica das dinâmicas de poder que atravessam os territórios e as paisagens missioneiras.

Para isso, problematizam-se as assimetrias de poder estabelecidas entre as coroas portuguesa e espanhola, os jesuítas e o povo Guarani, a partir da análise crítica de registros de textos teatrais antigos escritos pelos padres jesuítas, através de autores e pesquisas dos campos citados. Observando a hierarquia de poder no desejo da conquista por território pelas coroas e poder pela igreja, utilizando como ferramenta a violência física nos primeiros contatos em terras ameríndias e após o etnocídio, em que a conversão parecia ser uma saída razoável para a sobrevivência dos guaranis diante do novo mundo que se apresentava.

Como objetivos específicos, buscamos analisar os espetáculos missioneiros contemporâneos para verificar se contribuem ao entendimento do que foi o processo de colonização e ao dimensionamento de suas consequências até os dias atuais e desenvolver a crítica sobre a arte que oculta e a arte que revela discursos de poder nos territórios e nas paisagens missioneiras no período contemporâneo.

O percurso metodológico deste trabalho baseia-se no levantamento de referenciais teóricos relacionados às temáticas abordadas, com o objetivo de apresentar um panorama histórico do processo de construção e organização das Missões Jesuíticas. Busca-se, ainda, compreender as relações de poder estabelecidas em cada território, a partir de autores como Lugon (1976) e Raffestin (1993).

Além disso, analisamos de que forma o teatro pode ter atuado como ferramenta pedagógica no processo de colonização e catequese entre jesuítas e indígenas, conforme apontam Hessel e Raeders (1972) e Duarte (2012). Ainda no campo teatral, propomos

uma outra perspectiva, compreendendo o teatro como instrumento de emancipação do indivíduo, a partir das concepções de Augusto Boal (1977; 2009) sobre o Teatro e a Estética do Oprimido.

Complementarmente, utilizamos materiais fotográficos e audiovisuais que contribuem para a pesquisa, servindo tanto para ilustrar os Sítios quanto para analisar os Espetáculos de Som e Luz, considerando que esses espetáculos também fazem uso desses recursos estéticos e narrativos.

Realizamos um trabalho de campo, pois este “se apresenta como uma possibilidade de conseguirmos não só uma aproximação com aquilo que desejamos conhecer e estudar, mas também de criar um conhecimento, partindo da realidade presente no campo” (Neto, 2002, apud Minayo, p. 51). Essa etapa, que inclui a observação dos espetáculos e a visita aos sítios, é fundamental para a pesquisa, como já mencionado.

Nesse processo, faz-se necessário manter-se aberta à experiência e deixar-se afetar pelo campo, exercitando um olhar atento ao que comunica para além do primeiro plano, um convite a quebrar a quarta parede e aproximar-se do público que visita ou vive nesses territórios.

Para a análise dos espetáculos, aplicamos a Análise de Conteúdo na perspectiva de Moraes (1999) para compreender melhor as dinâmicas presentes nos espetáculos dialogando com os objetivos da pesquisa, pois,

Essa análise, conduzindo a descrições sistemáticas, qualitativas ou quantitativas, ajuda a reinterpretar as mensagens e a atingir uma compreensão de seus significados num nível que vai além de uma leitura comum. Esse é um instrumento que apresenta uma grande variedade de formas e adaptável a um campo de aplicação muito vasto, qual seja a comunicação. (Moraes, 1999, p.02)

O trabalho foi organizado em três capítulos como alusão às ideias de “passado”, “presente” e “futuro” do Teatro como possível ferramenta didática na construção da história missioneira e de outras perspectivas a serem pensadas para os nossos recortes geográficos, organizando-se da seguinte maneira: 1. O teatro jesuítico e as representações das assimetrias de poder no decorrer da história; 2. Narrativas Iluminadas: sentidos e funções dos Espetáculos de Som e Luz nas Missões Jesuítico-Guaranis; 3. A arte que

oculta e a que revela discursos de poder: o teatro como ato de reflexão e ação para outras narrativas missionárias.

No primeiro capítulo fizemos uma retomada histórica do Teatro nas Missões e na inclusão dessa arte na formação educacional dos jesuítas, resgatando textos “[...] escritos atribuídos ao P. Anchieta, que aliás constituem uma das duas mais importantes fontes de informação sobre o teatro brasileiro no século XVI” (Hessel; Raeders, 1972, p.21).

Materiais que evidenciam a cultura europeia como referência de civilização e padrão a ser seguido, reforçando a associação de “bons costumes” à organização ocidental e de “maus costumes” às formas de vida dos povos nativos, instaurando, assim, uma hierarquia cultural entre esses grupos. Com esse olhar, os jesuítas principalmente criaram “desta forma um teatro evidentemente pedagógico, no sentido em que também eram os autos religiosos e de moralidades.” (Barros, 2008)

O segundo capítulo foi dividido em três partes, aprofundando a compreensão da formação de cada Sítio Arqueológico, São Miguel Arcanjo (BR), *San Ignacio Mini (AR)* e *Santisima Trinidad del Paraná (PY)*, a preservação do patrimônio e a análise de conteúdo de cada um dos Espetáculos de Som e Luz.

Ao fim, no terceiro capítulo, realizamos um diálogo maior com os capítulos anteriores, propondo a construção de outras formas de uso do teatro, como um caminho para a emancipação dos sujeitos fazedores e espectadores dessa arte nas missões jesuítico-guaranis, compreendendo que o “teatro é transformação, movimento, e não simples apresentação do que existe” (Boal, 1977, p.31), por isso a importância de perceber que o teatro é uma ferramenta didática e de disputa narrativa, o qual pode contribuir para a construção de leituras mais plurais sobre os territórios missionários.

1. O TEATRO JESUÍTICO E AS REPRESENTAÇÕES DAS ASSIMETRIAS DE PODER NO DECORRER DA HISTÓRIA

A Companhia de Jesus criada por Inácio de Loyola (1491-1556) surge como forma de combater a Reforma Protestante (1517) pela Igreja Católica. Os padres saíam em missões evangelizadoras pelo mundo, “era um projeto de transformação das bases sociais, políticas, ideológicas e simbólicas, que com diversos graus de sucesso, tentou-se aplicar em diferentes partes do globo” (Paz, 2018, p.12), porém tiveram maior êxito na América do Sul.

Em alguns casos, os jesuítas chegaram às cortes de sociedades sofisticadas, como na China e no Japão, não apenas como missionários, mas como embaixadores de suas respectivas nações – Portugal, Espanha – com o objetivo de evangelizá-los “de cima”. (...) China e Japão eram sociedades tão sofisticadas quanto as europeias, exceto que não eram cristãs. (Rosa, 2018, p.21)

Nos primeiros contatos, as “ações missionárias eram as missões ambulantes, que consistiam em incursões periódicas dos padres para catequizar e batizar os indígenas, em seu próprio habitat, apoiados nos colégios ou nas residências jesuíticas” (Custódio, 2002, p.41). “A língua, a religião e a etnia são percebidas de maneiras muito diferentes: ora como recursos, ora como entrave” (Raffestin, 1993, p.71).

Os padres eram incentivados pelas próprias Companhia e Coroas que aprendessem como parte de sua missão o idioma do lugar ao qual iriam, ação importante para estabelecer o contato entre povos e culturas tão distintas. “No contexto do século XVI, a expectativa positiva que o projeto jesuítico suscitava, empolgava não apenas os missionários como também a Coroa e até os colonos” (Monteiro, 1994, p.43).

Os padres encontraram diversas comunidades que eram naturalmente nômades, esforçando-se “para fixá-los ao solo, sem o que a catequese estaria à beira de um total fracasso [...] Assim seria mais fácil defender seus novos discípulos contra o abuso dos colonos [...] e reuni-los para os exercícios religiosos e as representações teatrais” (Hessel e Raeders, 1972, p.17).

O sucesso da catequese deveu-se em grande parte à estratégia dos aldeamentos que já estava esboçada pelo provincial inaciano Manuel da Nóbrega em 1549. Com a implementação e a organização dos aldeamentos, esses novos espaços de catequese tornaram-se, essencialmente, um lugar de aprendizagem e disciplina, onde o ensino era marcado por um teor catequético e um adestramento civilizatório intensos, tendo em vista o seu caráter de isolamento. Observamos também que nos aldeamentos foram utilizadas diversas

estratégias para facilitar a adequação dos índios aos padrões cristãos, dentre as quais, estava o teatro. Quanto ao teatro anchietano e seu papel na conformação dos povos indígenas à cultura e à religião euro-cristã, verificamos sua consonância ao objetivo do projeto missionário jesuítico que era não apenas demonizar as entidades anímicas indígenas, mas também desconstruir toda a estrutura dos elementos constitutivos da alma e, em seu lugar, erigir uma nova dimensão cultural e religiosa a partir da qual os índios pudessem se ver como seres que possuísem uma alma una e indivisível, tais como os cristãos. (Duarte, 2012, p.169)

O teatro foi amplamente utilizado pelos padres que em diversos momentos observaram manifestações ritualísticas dos indígenas, utilizando essas expressões corporais e musicais nas apresentações criadas pelos jesuítas. A utilização dessa arte, se deu ainda nos Colégios jesuíticos da Europa como forma de conservar os bons costumes da época e trabalhar a boa expressão e oralidade dos estudantes, tendo destaque José de Anchieta (1534-1597) “que cedo mostrou ser dos primeiros da classe, com a sua prodigiosa memória e perfeição ao falar” (Miranda, p.957).

Conforme indicam Hessel e Raeders (1972, p.11), as “origens do teatro brasileiro são religiosas”, e Anchieta teria sido um dos maiores responsáveis pela introdução e desenvolvimento do teatro nas colônias através dos seus textos dramáticos, principalmente inspirado nos autos de Gil Vicente (1465-1537).

Os autos são composições religiosas-pastoris, que se aproximam do mundo medieval uma vez que o tema central reflete valores da época, como por exemplo a utilização de alegorias. Outra característica do teatro medieval que aparece no teatro anchietano é a temática do bem versus o mal. (Toledo et al., 2007, p.40)

A igreja não aceitou inicialmente essa ação, porém a prática mostrou ter um efeito didático em muitos dos grupos indígenas, pois Anchieta escrevia a maioria dos textos em português, espanhol, tupi e latim, mesclando os idiomas e o elenco, contendo nativos do território e colonizadores.

Conforme Raffestin (1980, p.97) salienta, a (...) língua é, sem nenhuma dúvida, um dos mais poderosos meios de identidade de que dispõe uma população. Por essa razão ela ocupa um lugar tão fundamental na cultura e é, por si mesma, um recurso que pode dar origem a múltiplos conflitos.

Compreendendo a importância da língua no processo de catequização e construção das representações teatrais didáticas, gradativamente, os jesuítas foram assumindo a língua tupi, a partir de um escrito elaborado pelo Padre José de Anchieta

intitulado “A arte de gramática da língua mais usada na Costa”, a qual possibilitou o surgimento da “língua geral” que por intermédio dela, além de realizarem as confissões de pecados, serviam para compor os autos” (Duarte, 2012, p.86) que mesclavam além da língua alguns símbolos indígenas e cristãos, aspectos que veremos adiante. Outros registros trazidos por Lugon (1976, p.25-26) mostram:

Um catecismo, uma gramática e um dicionário guaranis tinham sido compostos, antes da chegada dos jesuítas, pelo Padre Luis Bolanos, franciscano, com a assistência de seu confrade, S. Francisco Solano. A tarefa dos jesuítas, no princípio, foi grandemente facilitada por essas publicações. Eles editaram, subsequentemente, obras de valor em guarani ou sobre a língua guarani. Escreveu o sacerdote francês, Padre Chomé: “Asseguro-vos que após ter penetrado um pouco no caráter dessa língua, fiquei surpreso por nela descobrir tal majestade e tal força...Jamais teria pensado que se falava, no meio da floresta virgem, uma língua que, em meu entender, não é suplantada por nenhuma língua europeia em finura e em harmonia”.

O principal foco da catequização, bem como das apresentações teatrais, eram as crianças pois essas cresceriam dentro da lógica cristã, propagando as ideias da igreja, enquanto os adultos mestiços da fé, envelheceriam e morreriam, havendo gradativamente uma extinção da cultura e religião indígena.

Os missionários consideravam os índios como crianças, sem responsabilidade e sem criatividade. Para torna-los homens, isto é, civilizá-los, era necessário retirá-los de suas estruturas tribais, desfazer suas ligações de parentescos, arrasar com suas concepções mágicas, destruir a autoridade do pajé até que o índio se transformasse num missionário, num homem com a civilização cristã. Obrigado a abandonar sua estrutura tribal, o índio também perdeu a maior parte de seus valores culturais e também a sua arte, que era simbólica, mas não servia para o simbolismo cristão (Flores, 1996, p.227).

Desse modo, a cultura que seria passada adiante, não seria a ancestral dos povos originários, e sim, aquela implementada através do processo de colonização, mas com o passar dos acontecimentos históricos, a cultura dos indígenas guaranis segue resistindo e existindo inclusive nos territórios missionários.

Esse processo se dava a partir da lógica de que “se os índios estão na infância da humanidade, as crianças são a infância na infância, de forma que se difundia que as crianças não eram vulneráveis aos ataques do Demônio” (Duarte, 2012, p.86). Ideia que pode justificar a crença dos padres em cuidar, proteger e como sugerido em outras leituras do período, “salvar” os indígenas, concepção que viria a ser modificada após observarem costumes de alguns povos nativos como a poligamia e antropofagia, práticas que contrariavam as crenças cristãs.

Outra forma de aceite pela igreja para o uso do teatro, foi a percepção que o padre Anchieta teve em relação a símbolos e palavras que não existiam na língua tupi ou mesmo figuras religiosas, as quais foram introduzidas nessa cultura. Conforme Hall (2016, p.37) destaca, “signos são organizados em linguagens. A existência de linguagens comuns nos possibilita traduzir nossos pensamentos (conceitos) em palavras, sons ou imagens, e depois usá-los, enquanto linguagem, para expressar sentidos e comunicar pensamentos a outras pessoas”, dessa maneira o teatro jesuítico ao compreender em partes o modo de vida da cultura indígena, passou a converter essas crenças e a criar outras a favor do catolicismo.

Geertz (2008, p.67) compreende que os “símbolos religiosos formulam uma congruência básica entre um estilo de vida particular e uma metafísica específica (implícita, no mais das vezes) e, ao fazê-lo, sustentam cada uma delas com a autoridade emprestada do outro”, o que veremos em alguns trechos destacados é que “a maneira boa de viver” (modo português de se viver) e o que é “mau” (os rituais e costumes indígenas): criando desta forma um teatro evidentemente pedagógico, no sentido em que também eram os autos religiosos e de moralidades (Barros, 2008, p.06).

O teatro foi largamente utilizado pela Companhia de Jesus como instrumento pedagógico, na Europa e no Brasil, servindo tanto para a instrução de seus alunos, como para o ensinamento dos dogmas católicos. Nas possessões ultramarinas, no entanto, era a catequese dos ameríndios que estava no horizonte dos padres jesuítas ao utilizarem o teatro como recurso didático no século XVI. (Duarte, 2012, p.86)

As apresentações normalmente aconteciam na recepção de alguma autoridade da igreja ou coroa, encerramento do ano escolar, entre outras motivações relacionadas à Ordem jesuítica, mas nunca acontecia com o fim em si mesmo, ou seja, como ato de contemplação ou entretenimento.

Passemos a nos atentar aos elementos que os jesuítas, com evidência ao Padre José de Anchieta, observaram e utilizaram na construção dos seus autos. Um dos fatores pensados foi o sentimento de medo que os povos nativos tinham em relação a espíritos, “três merecem menção: os espíritos dos mortos, os sonhos maléficos e a aparição dos “meninos negros” (Duarte, 2012, p.89).

Por conta da diversidade de crenças, os padres enfrentaram dificuldades em introduzir a ideia de um único Deus. Para facilitar essa assimilação, recorreram a

comparações, como a associação dos espíritos aos santos. Duarte (2012, p.93) ainda complementa:

Não tardou muito para que essas entidades espirituais, pertencentes ao universo religioso do ameríndio, fossem reelaboradas pela lente demonológica das lideranças cristãs, em especial pelos jesuítas aqui na América Portuguesa, já no século XVI. Experimentados na arte de aproximar os universos religiosos tupi com o católico, os padres inacianos, categorizaram esses espíritos como demoníacos.

O trabalho catequético-artístico desenvolvido pelos padres tinha como objetivo substituir as crenças indígenas pela fé cristã, manipulando não só “a vida mas também a morte para assegurar o seu domínio sobre a população” (Raffestin, 1993, p.79). Nesse processo, buscava-se consolidar a noção da existência de uma única alma, ao mesmo tempo em que se promovia o distanciamento em relação aos espíritos da Natureza. Assim, instaurava-se gradualmente um afastamento entre o ser humano e a natureza, criando, ainda que de forma embrionária, um hiato entre aquelas sociedades e a ideia de natureza, que passa a ter mais valor comercial do que uma relação de respeito e pertencimento ou identificação.

No que diz respeito às apresentações teatrais, tanto os locais quanto o público variavam. Podiam ocorrer nas reduções, voltadas aos indígenas já catequizados ou em processo de catequese, ou ainda ao ar livre, tendo a floresta como cenário. No entanto, como já mencionado, todas as encenações possuíam sempre um caráter moralista. “Ao atribuir um valor negativo à promiscuidade sexual, como uma prática diabólica, o objetivo era dar um recado para aqueles que insistissem em tal prática, pois estariam irremediavelmente presos ao inferno” (Mindlin, 1997, p.120 *apud* Duarte, 2012, p.100).

O teatro anchietiano não era dedicado apenas aos indígenas, apesar de eles receberem o foco principal, mas destinava-se também aos colonos, com o mesmo fim pedagógico. “Quem conquista destrói para construir novamente e, em nome da Providência Divina, os inacianos aniquilaram certos aspectos culturais indígenas ao implantarem a cosmovisão europeia nas reduções” (Flores, 1996, p.236). Apesar da grande condenação dos hábitos dos povos nativos pelos jesuítas, alguns eram vistos como positivos, como a desenvoltura para as artes, desde que não relacionados a práticas pecaminosas.

Observamos o auto intitulado “Na Festa de São Lourenço”, o qual foi escrito em cinco atos, porém traremos trechos do segundo ato que se passa em uma aldeia. Esse auto, “em sua dimensão imagística, é certamente uma das peças teatrais anchietianas que mais caracteriza essa pedagogia do medo. Seu didatismo cênico a todo momento reforça o embate entre o Bem e Mal” (Duarte, 2012, p.108).

Salienta-se ainda a rubrica em português “entram três diabos que querem destruir a aldeia com, pecados, aos quais resistem São Lourenço e o Anjo da Guarda, livrando a aldeia e prendendo os diabos, cujos nomes são Guaixará, que é o rei; Aimbiré e Saravaia, seus criados.”

Boa coisa é beber
até vomitar o cauim.
Isso é apreciadíssimo,
isso se recomenda,
isso é admirável, (...)

dançar (...)
tingir-se de vermelho,
empenar o corpo,
pintar as pernas
(...) fumar (...)
curandeirar (...)
enfurecer (...)
Comer um ao outro
(...) amancebar-se (...)

Para isso
convivo com os índios,
induzindo-os a acreditar em mim.
Vêm inutilmente a afastar-me
os tais “padres”, agora, apregoando a lei de Deus...

Aqui está
meu ajudante-mor,
meu colaborador,
queimado como eu:
o grande chefe Aimbiré,
pervertedor dos homens. (Hessel e Raeders, 1972, p.40-41)

Percebemos nessa rubrica e nas falas as características da escrita anchetiana já mencionadas, como a ideia do bem e do mal e da evidência da cultura indígena relacionada a figuras construídas como negativas e as figuras católicas como boas, havendo normalmente críticas em relação a antropofagia, poligamia e demais costumes considerados pagãos pela igreja. Apesar dos textos serem extensos e algumas das apresentações durarem horas, os recursos utilizados para o desenvolvimento desses autos, normalmente eram baixos como menciona Corrêa:

(...) para imitar o vento havia um índio⁴ que enchia a bochecha e soprava fragorosamente, com a cabeça para fora dos bastidores, enquanto outros, que imitavam diabos, rolavam no tablado. Aliás, também construíam alçapões para os demônios (interpretados pelos índios) aparecerem ou sumirem. (Côrrea, 1994, p. 30)

Esse auto foi representado no ano de 1587 no Rio de Janeiro em homenagem a São Lourenço, padroeiro da capela de Iperoig, atual cidade de Niterói, tendo certa adaptação por parte de Anchieta para o cenário do Rio de Janeiro, além de acrescentar outros elementos.

O ato principal de "Pregação Universal", escrito em tupi, teria sido aproveitado por Anchieta em "Na festa de São Lourenço" que foi representado em Niterói a 10 de agosto de 1587. Nesta representação o ato principal aparece adaptado ao cenário do Rio de Janeiro, tendo adicionado algumas cenas novas e muito mais ricas em personagens. Assim, em "Pregação Universal", a ação se desenvolve entre dois diabos: Guaixará, o principal, e Aimbirê (...). Há ainda um terceiro personagem, o Anjo, que vence os diabos no desfecho do ato. Já em Na festa de São Lourenço aparecem três diabos: Guaixará, Aimbirê e Saravaia. (Hoornaert, apud Duarte, 2012, p.108)

Como já vimos anteriormente a língua tem grande importância para os povos nativos, bem como para a construção de símbolos.

⁴ A compreensão de que os europeus chegaram às Américas acreditando ter alcançado as Índias levou, ao longo do tempo, à revisão do uso do termo "índio". Por seu caráter generalista e por estar associado a estereótipos como selvagens ou atrasados, o termo passou a ser questionado. No Brasil, essa mudança foi institucionalizada pela Lei nº 14.402/2022. "Muitas vezes achamos e dizemos sem constrangimento que "nós" temos ciência, e "eles" têm crenças; que "nós" temos arte, e "eles" artesanato; que "nós" temos filosofias, e "eles" mitos. Essas formas de classificação escondem da realidade que pretendem elucidar, um mundo de preconceitos vistos sempre a partir de uma perspectiva europeia e ocidental. É por isso que pensamos que nossa história começa com os gregos e não com as nações africanas e indígenas; estudamos a revolução francesa e não a haitiana; chamamos de descobrimento do Brasil o que foi, com efeito, uma grande invasão. (...) Indígena significa "natural do lugar que se habita" ou "aquele que está ali antes dos outros". (...) Por fim, indígena é o termo sancionado pelo ativismo e pela intelectualidade indígena, e exprime, pois, uma reação aos traumas do passado que se inscrevem no presente." (Schwarcz, 2022).

Anchieta, no teatro, se utilizou muito da fala, por saber o sagrado significado que ela representaria para o espectador indígena. Porque a fala para os indígenas era de extrema importância a partir do fato deles não escreverem e assim toda a sua história ser transmitida, até os dias de hoje, sob forma oral (Barros, 2008, p.06).

As ferramentas utilizadas para a catequização promoveram uma colonização que ultrapassou o território físico, atingindo também o campo das ideias dos povos nativos. “Bem mais do que a língua, a religião é marcada por relações de poder cujos trunfos são exatamente o controle da energia e da informação, sob forma de homens, de recursos e de espaços” (Raffestin, 1993, p.127).

Abrindo um parêntese, percebe-se que essa colonização ideológica se estendeu pelos séculos seguintes. No entanto, aos poucos, vivenciamos um processo de descolonização, que busca devolver voz e espaço às culturas historicamente apagadas e marginalizadas.

O período colonial trouxe consigo a violência das dominações europeias e, com ela, o surgimento de uma nova cultura, híbrida, tensionada e marcada por imposições. Tal contexto pode, em certa medida, justificar os questionamentos que emergiram durante o trabalho de campo: *“Como os povos indígenas aceitaram construir tudo isso, considerando um modo de vida tão distante do seu?”*

A mestiçagem das culturas, sobretudo entre os que já nasceram imersos na realidade das reduções, talvez explique parte dessa aceitação. No entanto, a própria história nos revela outros caminhos e explicações possíveis para compreender esse processo.

A escravidão, para os índios, era a morte a curto prazo pelos maus tratos. Hernandez relata que em duzentos e cinquenta anos, ou seja, até 1797, a população indígena do Paraguai desceu de um milhão a oito mil e duzentos, pondo de parte os guaranis da República dos Jesuítas. (Lugon, 1976, p.22)

O mesmo autor, traz ainda outro aspecto a respeito da entrada e permanência dos indígenas nas reduções do Paraguai.

Do ponto de vista religioso, eis o estado em que êle (Padre Montoya) encontrou as quatro primeiras reduções do Guaíra: “Elas não estavam ainda muito povoadas de cristãos, porque os padres tinham observado que a maioria dos prosélitos só era atraída para aí pela esperança de não ser mais inquietada pelos espanhóis e pelos portugueses do Brasil, e de ficar em melhor situação para se defenderem de seus inimigos”. (Lugon, 1976, p.35-36)

O teatro foi então introduzido formalmente e utilizado como ferramenta didática de catequização dos povos ameríndios durante o século XVI pelos jesuítas, assim, “estrategicamente, os nativos iam sendo educados a ridicularizar os próprios costumes, ou seja, a sua própria cultura” (Motta et al., 2023, p.55). Muitos povos ameríndios eram considerados belicosos e que encontraram aliados para seus combates nos colonizadores, apesar da violência imposta, tentaram construir a sua participação no novo mundo que os abraçava (ou sufocava?).

Depois de efetivada a conquista, a implantação da ordem colonial em todo o território tornou-se prioridade. Os Principais (lideranças indígenas) passaram então a ser peças fundamentais nesta tarefa, devido à influência que tinham sobre os índios de suas aldeias (Duarte, 2012, p.127). No interior das novas aldeias estabelecidas na colônia, autoridades civis e eclesiásticas procuravam manter os chefes indígenas tradicionais, dando-lhes novas regalias e funções. A qualidade da oratória, por exemplo, tão valorizada entre os índios, mantinha-se para pregar novos valores: o trabalho cotidiano nas roças e as virtudes cristãs. (Almeida, apud Duarte, 2012, p.127)

O cargo de Principal, muitas vezes era concedido diretamente pela Coroa àqueles que defendiam e propagavam a ordem religiosa, cultural e política vigente. Também havia a possibilidade de solicitação do cargo, uma vez que essa função conferia diversos privilégios, como poder sobre os demais, foro privilegiado e o direito de utilizar símbolos coloniais que representavam status e autoridade, como determinadas vestimentas ou objetos.

Raffestin (1993, p.54-55) menciona os tipos de poder e sua empregabilidade. Trazemos esses conceitos para reforçarmos a compreensão das ações desenvolvidas nas reduções pelos seus agentes. “O poder coercitivo está baseado na aplicação de sanções físicas, o poder “remunerador” (*rémunérative*) está fundado sobre o controle dos recursos materiais, sobre a destinação de salários ou de gratificações, enquanto o poder normativo se funda sobre a manipulação de recursos simbólico”.

Vemos a prática desses conceitos durante todo o período de contato entre colonizadores e indígenas, sendo que dentro das reduções, observou-se as duas últimas ideias de poder através de benesses por bom comportamento e obediência a igreja e coroa e a catequização por meio da conversão de símbolos religiosos e possíveis punições espirituais.

O contato da cultura guaranítica com a ocidental-cristã, que dominava uma tecnologia mais avançada, provocou o esfacelamento dos mitos e crenças, a destruição do consenso social e da moral indígenas, resultando uma sociedade

missioneira com padrões europeus, principalmente na religião, pois na época a evangelização era universal e não conhecia fronteiras (Flores, 1996, p.242).

Assim, partimos da imposição colonial à construção de uma nova forma de vida e de novos espaços de vida. Da observação dos guaranis que “mostraram-se desde o princípio muito sensíveis e acessíveis a todas as espécies de artes” (Lugon, 1976, p.143), passando por um processo de catequização cênica e a mesclagem de culturas e de poderes assimétricos, expulsão dos jesuítas ⁵e fim do projeto evangelizador nas américas.

Partimos do século XVI aos tempos contemporâneos em que o lugar de vida tornou-se Patrimônio Cultural e objeto de estudo, faremos um salto histórico para compreender como a arte ainda existe nos territórios de três reduções consideradas pela UNESCO como as mais preservadas dos Povos Jesuítico-Guaranis e que são o nosso recorte de pesquisa: Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo, localizado no Brasil, Sítio Arqueológico de *San Ignacio Mini*, no lado argentino e o Sítio Arqueológico de *La Santísima Trinidad del Paraná*, no Paraguai.

⁵ Deixaram a América 2.617 jesuítas. Suas casas, colégios, missões, universidades, feitorias e fazendas foram ocupadas por sacerdotes de outras ordens e por funcionários espanhóis. Os novos padres, desconhecendo a psicologia indígenas, e a ganância desenfreada de funcionários civis e militares arruinaram as 30 reduções dos guaranis. Muitos colégios permaneceram fechados no Brasil e na América Espanhola por falta de professores. Segundo o historiador Dozer, a expulsão dos jesuítas por Carlos III afastou os principais expoentes do escolasticismo na educação que contribuiu para desenvolver o ensino humanista. As reduções ficaram assim à mercê dos escravistas (Dozer, 1974, *apud* Flores, 1996). (...) A expulsão dos jesuítas da América não foi um fato isolado, determinado unicamente pela conjuntura americana, mas se insere em um contexto histórico europeu, no qual os seguidores do iluminismo e os absolutistas consideraram a Igreja como um obstáculo às suas reformas, porque ela representava a estrutura antiga. No momento em que os jesuítas defenderam a Igreja, tornou-se necessária a expulsão, para que a religião fosse destruída ou subjugada pelo Estado. É evidente que essa expulsão foi ao encontro de reivindicações dos escravistas e *encomenderos*, pois o missionário jesuíta “civilizava” ou amansava os índios, mas não os entregava como escravos (Flores, 1996, p.160-161).

2. NARRATIVAS ILUMINADAS: SENTIDOS E FUNÇÕES DOS ESPETÁCULOS DE SOM E LUZ NAS MISSÕES JESUÍTICO-GUARANIS

Da dominação à emancipação, do século XVI ao XX, do teatro jesuítico ao Teatro do Oprimido, é feito um salto temporal e de perspectiva, reforçando que o objetivo desse texto não é fazer um apanhado histórico do teatro no Brasil, mas refletir sobre o seu começo em nosso território, os contornos possíveis e de transformação que esse pode tomar até o período contemporâneo.

Podemos observar que o teatro jesuítico, ao representar os povos originários, acabava por reforçar a condição de opressão desses sujeitos. Em contrapartida, o Teatro do Oprimido surge como uma prática que não apenas denuncia a opressão, mas também convida o indivíduo a se posicionar, a refletir criticamente sobre o tema abordado e a exercer sua autonomia. Dessa forma, promove a possibilidade de transformação social por meio da arte teatral.

O Teatro do Oprimido (TO) foi idealizado pelo diretor de teatro brasileiro Augusto Boal (1931-2009) no início da década de 1970 após algumas experiências dentro e fora do país, mas principalmente motivado a denunciar os abusos, violências entre outras opressões contra os trabalhadores durante o regime ditatorial. Essa metodologia engloba algumas técnicas desenvolvidas por Boal conforme suas necessidades pedagógicas.

O TO é uma metodologia de intervenção política e social comprometida com a análise e a transformação do mundo. Marxista, brechtiano, freiriano, este teatro busca investigar e desmontar as estruturas de poder que estão na base da opressão – em suas múltiplas formas – visando à emancipação individual e coletiva através do exercício dialético. (Barbosa et al, 2017, p.444)

É importante destacar ainda que “Boal refuta as hierarquias estabelecidas entre aqueles que podem produzir cultura e aqueles a quem é dada a “oportunidade” de a consumir” (Barbosa Et. al., 2017, p.444). Dialogando com essa ideia e o conceito de oprimido, é trazido o termo “subalterno”, em que a autora indiana Gayatri Spivak (1942), descreve “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (2010, p.12), Spivak ainda alerta para “o perigo de se constituir o outro e o subalterno apenas como objetos de conhecimento por parte de intelectuais que almejam meramente falar pelo outro” (2010, p.12-13).

Trazer a perspectiva de Spivak é importante para olharmos o modo como o Teatro foi usado para negar e modificar uma cultura considerada subalterna, a indígena, em detrimento da europeia-cristã, considerada superior. Além de nos fazer refletir como cientistas o nosso posicionamento, olhar e referenciais a respeito da nossa pesquisa e prática.

No desenvolvimento do seu teatro pedagógico, Boal busca olhar para esse sujeito oprimido, subalterno e tenta dar voz a ele, com o intuito de popularizar o fazer teatral mostrando que qualquer pessoa poderia fazer a partir de qualquer tema, e que além disso, o TO seria uma ferramenta de experimento cênico para os atores, mas também para o público que dentro dessa metodologia não é apenas um espectador passivo, mas o que foi intitulado de “espect-ator”, ou seja, é mostrada a possibilidade de atuar e propor uma intervenção da situação interpretada.

Entre as técnicas do TO, são apresentados dois exemplos principais, o Teatro-imagem que surgiu a partir da sua saída da Argentina quando os militares chegaram ao poder, fazendo-o migrar para o Chile. Nesse novo país, ele tem a experiência de trabalhar com povos originários que se comunicavam através de outros idiomas, e justamente pela dificuldade na comunicação oral que essa técnica ajuda “os participantes a pensar com imagens, a debater um problema sem o uso da palavra, utilizando apenas os seus próprios corpos (posições corporais, expressões fisionômicas, distâncias e proximidades etc.), e objetos” (BOAL, 2005a, p. 5).

Entende-se que esse formato tenta “refletir sobre as imagens repressoras do cotidiano e apreendidas no corpo e buscar a reversão destas, buscando criar novas imagens de um corpo liberto das opressões” (Silva, 2014, p.29). A outra técnica que compõe o Teatro do Oprimido, é o Teatro Fórum, talvez o mais conhecido, pois é ele que conduz o público ao protagonismo na cena.

Consistia basicamente nisto: apresentávamos uma peça contendo um problema ao qual queríamos encontrar uma solução. O espetáculo se desenvolvia até o momento da crise, até o momento em que o Protagonista devia tomar uma decisão. Aí parávamos e perguntávamos aos espectadores o que deveria ele fazer. Cada um dava a sua sugestão. E os atores, no palco, improvisavam uma por uma, até que todas as sugestões se esgotassem (Boal, 1992, p 19).

É através dessa abertura do público para intervir na construção do desfecho da cena, que o autor via as possibilidades de pensar o cotidiano e as transformações sociais

daquela camada da população (oprimidos/subalternos) almejada, porém, é importante pensar que mesmo que haja essa reflexão inicial, a prática daqueles sujeitos, ainda poderia caminhar distante da dramaturgia, pois muitas são as raízes profundas do sistema desigual ao qual vivemos.

O TO foi aplicado em espaços formais, na rua e ainda é aplicado com algumas variações pois este apresenta algumas especificações na designação de funções conforme cada técnica, porém, ainda é uma ferramenta significativa na tentativa de emancipação dos sujeitos, pois fazer o Teatro do Oprimido nas palavras de Boal (2010), é “uma escolha ética, já significa tomar partido dos oprimidos.”

Quando Spivak conclui em seu texto que “o subalterno não pode falar” por ser silenciado debaixo de inúmeras violências históricas, talvez, Boal em sua tentativa de converter o teatro em algo ordinário e revolucionário, tenha transformado o teatro em uma ferramenta pedagógica de emancipação e de voz ao subalterno.

Olharemos com mais atenção aos nossos três recortes de pesquisa fazendo um breve histórico de fundação e existência da arte em cada, seguida de relatos de campo e análise dos espetáculos apresentados atualmente nos Sítios, buscando compreender quais as representações sociais que essas apresentações trazem e se conduzem o público a uma reflexão emancipadora ou apenas a reprodução da história colonial. No terceiro capítulo, retomaremos o debate sobre o Teatro do Oprimido e suas possíveis contribuições para um teatro missioneiro e crítico.

2.1. São Miguel Arcanjo (BR)

São Miguel das Missões é um município localizado no noroeste do estado do Rio Grande do Sul, com uma população de 7.056 habitantes conforme Censo de 2022 (IBGE) e abriga um dos sítios arqueológicos mais bem preservados do período missioneiro em território brasileiro, São Miguel Arcanjo.

A Redução de São Miguel Arcanjo foi fundada em 1632, pelo Padre Cristóvão de Mendonça, na região do Tape. Devido aos ataques dos bandeirantes paulistas, em busca de escravos, a população mudou-se, em 1638, para a margem ocidental do Rio Uruguai. Em 1687, os padres jesuítas fundaram novamente São Miguel Arcanjo, desta vez no local do atual sítio. (Cassol, 2014, p.1-2)

Assim como em outras reduções, em São Miguel observou-se um desenvolvimento social e econômico expressivo, impulsionado pela agricultura, pelos

ofícios e pelas artes manuais, avanços que, por vezes, se mostravam ainda mais marcantes do que o próprio progresso religioso.

Segundo listas publicadas em 1729, essa redução era considerada uma das mais povoadas, contando com 4.710 habitantes. Em 1753, esse número já havia aumentado para 6.838 habitantes. “Por toda parte o desenvolvimento das reduções manifestava uma força e uma vitalidade que surpreendiam os próprios jesuítas e que inquietavam os coloniais” (Lugon, 1976, p.43).

Com os conflitos e disputa de territórios, estourou a Guerra Guaranítica (1754-1756), confrontos entre guaranis e exércitos de Portugal e Espanha, deixaram centenas de nativos mortos, além da expulsão dos próprios jesuítas, culminando no fim do projeto evangelizador, mas não do seu apagamento.

No ano de 1926, surge a vila de São Miguel, em que foi criado um loteamento urbano ao redor dos remanescentes do antigo povoado jesuítico-guarani, porém, apenas em 1988 que a vila se emancipou de Santo Ângelo, tornando-se município e estando responsável das condições administrativas e fiscais para seu desenvolvimento urbano e rural.

O Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo, conta com visitas de turistas durante todo o ano, havendo um compartilhamento de espaço entre esses e a comunidade local indígena e não-indígena, por meio do comércio, hotelaria e restaurantes e da venda do artesanato pelos Guaranis no entorno do Museu das Missões.

Para compreender melhor as dinâmicas atuais dos sítios e assistir os espetáculos estudados, realizamos um trabalho de campo, o qual apresenta algumas vantagens principalmente em relação aos levantamentos. Conforme Gil (2002) salienta, torna-se maior a probabilidade de os sujeitos oferecerem respostas mais confiáveis, pelo fato de o pesquisador apresentar um nível maior de participação ou estar ainda representando uma instituição de ensino, disposto e atento a ouvir as histórias e demandas das pessoas contatadas.

A metodologia do trabalho de campo, não se constitui como uma atividade lúdica ou de lazer, e sim uma ação necessária, especialmente em um momento que “reconhecer a realidade torna-se fundamental, frente à intensificação de embates acerca das

representações, por vezes visões ingênuas, evocadas do espaço e da aceleração das inter-relações da socionatureza” (Kozenieski, Lindo, Souza, 2021).

O desenvolvimento de um trabalho de campo envolve uma série de etapas fundamentais para que ele cumpra seu caráter exploratório e produza conhecimentos consistentes. Entre elas, destaca-se a necessidade de definir com clareza os objetivos da pesquisa e realizar uma preparação teórica e metodológica prévia. Além dessa organização conceitual, o trabalho de campo demanda planejamento logístico relacionado ao transporte, alimentação e hospedagem, aspectos que geram custos significativos para os(as) pesquisadores(as). Nesse contexto, torna-se evidente a importância dos investimentos públicos em educação, pois tais recursos possibilitam a realização de atividades essenciais para a produção do conhecimento. Cabe destacar que a realização deste campo foi viabilizada, em parte, pelo fato de eu ser bolsista do programa⁶ no período, o que contribuiu para custear parte das despesas envolvidas.

Em nossa leitura, o trabalho de campo constitui-se como uma atividade individual ou em grupo que (1) visa à construção de um determinado conhecimento ou experiência, fazendo parte de (2) uma etapa em um processo mais abrangente de pesquisa, ensino e/ou extensão. Trata-se de uma práxis (3) orientada por referenciais filosóficos/epistemológicos que necessita da delimitação de um (4) objeto de conhecimento. Tem como (5) *locus* de realização o mundo, promovendo a (6) interação com sujeitos e fenômenos espaciais. Os trabalhos de campo efetivam-se por meio de (7) estratégias de mediação e métodos e demandam (8) sistematização, reflexão e avaliação (Kozenieski, Lindo, Souza, 2021).

Durante o trabalho são aplicados esses oito princípios metodológicos a fim de construir uma experiência significativa e que cumprisse com a sua contribuição ao trabalho final. Assim, “Quivy e Campenhoudt (2005) sugerem, pelo menos, três atos que se constituem mutuamente para o fazer investigativo” (Kozenieski, Lindo, Souza, 2021): a ruptura, a construção e a verificação.

A *ruptura* consiste no rompimento de ilusões ou percepções iniciais de se conhecer algo; a *construção*, consiste na criação de estratégias para explicar aquilo que se quer conhecer, bem como as teorias escolhidas para contribuir a essas estratégias; e por fim, a *verificação*, que consiste na formulação de argumentações e na ressignificação do conhecimento adquirido.

⁶ Bolsistas CAPES 2024/2025 pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal da Fronteira Sul, Campus Erechim.

O trabalho de campo teve importância fundamental para os questionamentos iniciais dessa pesquisa, bem como para o seu desenvolvimento. A experiência em campo permitiu identificar desigualdades espaciais, sociais e artísticas que se constituem como importantes objetos de reflexão, capazes de suscitar inquietações e promover análises mais críticas sobre os nossos recortes geográficos. Dessa forma, a realização do campo representou uma etapa essencial do percurso investigativo.

Além do campo ser um exercício fundamental para assimilar e ao mesmo tempo de questionar ideias, se deixar afetar pelo campo, para que o movimento de pensar na pesquisa não cesse. Movimento que ocorreu diversas vezes durante as visitas e que tornam os nossos estudos ainda mais interessantes e engajados com a realidade, pois passamos por processos de amadurecimento intelectual.

Trouxemos para a reflexão alguns relatos do diário de campo, com impressões e coletas que consideramos pertinente manter, dialogando com outras referências do trabalho. Abaixo, vemos o pórtico de entrada (Quadro 01) com a escrita em guarani “*Co Yvy Oguereco Yara*”, que significa conforme tradução no site “Portal das Missões”⁷, “Essa terra tem dono”, frase carregada de simbologia pois teria sido atribuída ao líder indígena Sepé Tiaraju, a qual também aparecerá no texto do Espetáculo de Som e Luz⁸. Podemos observar ainda a estátua de Sepé de um lado e do padre Cristóvão de Mendonza, que foi um dos líderes da organização missionária, além de imagens de pessoas e indígenas talhados simbolizando essa mescla cultural.

Ao lado, ainda há uma placa explicativa (Quadro 02) da construção, na qual chama a atenção a frase inicial “Caminho novo” e ao final “Brasil 500 anos”, frases que parecem referenciar e homenagear à colonização. No entanto, também abrem espaço para outra interpretação, seria o “caminho novo” a possibilidade de revisitar criticamente esse passado colonial, refletindo sobre seus impactos e permanências? A partir desses questionamentos, torna-se possível repensar o patrimônio, o turismo e a própria arte missioneira.

⁷ <https://www.portaldasmissoes.com.br/>.

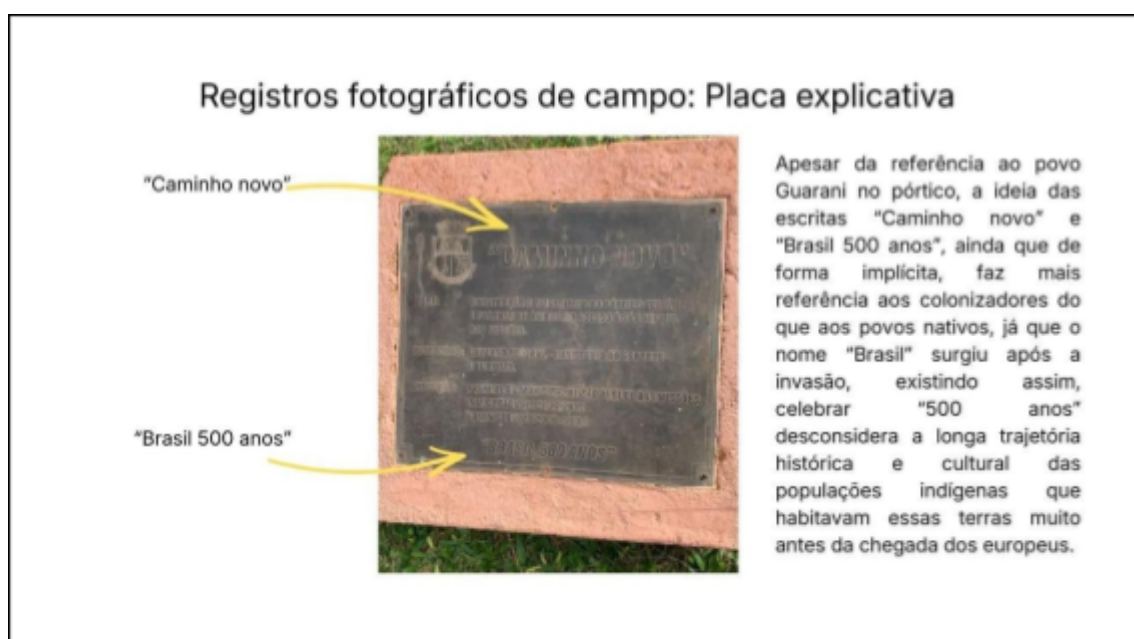
⁸ Tipo de entretenimento parateatral que consiste na narração de uma história através de recursos eletrônicos audiovisuais com ênfase especial nos efeitos de iluminação. Esse tipo de espetáculo é realizado geralmente ao ar livre em locais históricos ou de alguma importância arquitetônica, sendo o ambiente natural o objetivo da própria narrativa (Vasconcelos, 2010, p.214).

Quadro 01 - Pórtico de entrada de São Miguel das Missões



Fonte: Trabalho de campo, 2025.

Quadro 02 - Placa explicativa ao lado do pórtico de entrada



Fonte: Trabalho de campo, 2025.

Ao chegarmos ao pórtico de entrada no dia 28/07/25, encontramos um responsável por uma empresa que realiza passeios turísticos pela chamada "*Rota das Missões*"⁹, acompanhado de uma turista de São Paulo. O homem, natural de Santo Ângelo, cidade onde a empresa tem sua sede, relatou que o proprietário de uma das hospedagens da

⁹ <https://rotamissoes.com.br/>.

cidade é também pesquisador da região missioneira, o que pode justificar a decoração temática do local. Ainda assim, fica a dúvida: trata-se de uma referência cultural autêntica ou de uma estratégia voltada ao turismo? Pois praticamente todas as hospedagens, restaurantes ou espaços de comércio referenciam os jesuítas e os indígenas, apesar desses últimos não aparecerem em outros espaços para além do próprio sítio.

Obtive, por meio da recepcionista do local que nos hospedamos, o número da “Associação Consciência Guarani” a qual não encontrei página em redes sociais, porém, ao verificar o contato, está vinculado a uma Escola Estadual Indígena do município. Ela ainda nos informou que as crianças e adolescentes indígenas frequentam essa escola onde aprendem Guarani e Português. No ensino médio, os jovens são transferidos para uma escola estadual convencional, embora exista a intenção de abrir o ensino médio dentro da própria escola indígena. Já as crianças não indígenas estudam em escolas estaduais ou municipais regulares.

Na segunda-feira em que estivemos no local, a entrada ao Sítio Arqueológico foi gratuita. O Museu encontrava-se parcialmente aberto, com apenas uma sala de esculturas (Quadro 03) em exposição. Algumas das esculturas resgatadas não apresentam identificação apenas o material e ano que comumente referenciam da seguinte forma: “Escultura missioneira em madeira policromada. Sécs. XVII - XVIII”. A reabertura completa está prevista para agosto de 2025, após o fechamento ocorrido durante a pandemia de 2020. Atualmente, uma empresa terceirizada é responsável pela manutenção do espaço, que agora conta também com um perfil oficial no Instagram (Quadro 04), há ainda registro das visitas em São Miguel em um documento *online* da Secretaria de Turismo do Estado do RS.

Atrás da igreja central, há um espaço com cadeiras destinado à exibição de vídeos sobre as Ruínas de São Miguel, assistimos apenas o vídeo introdutório em que mostrava como foi a construção da Igreja no período jesuítico-guarani, havendo ainda outros vídeos disponibilizados conforme o quadro 05.

Quadro 03 - Sala de esculturas



Fonte: Trabalho de campo, 2025.

Quadro 04 - Perfil oficial do Instagram do Museu das Missões



Fonte: @museudasmissoes. Link de acesso: <<https://www.instagram.com/museudasmissoes/>>. Acesso em: 04 nov. 2025.

Quadro 05 – Sala de vídeos



Fonte: Trabalho de campo, 2022.

Na segunda-feira da visita, não havia presença indígena no sítio, segundo as funcionárias do museu, eles retornam à comunidade nos dias de menor movimento, especialmente em períodos de chuva, o que reduz também as vendas de artesanato. Esse fato chama a atenção, pois talvez o único contato direto possível entre turistas e indígenas não tenha ocorrido.

Pelo percurso do sítio, há placas informativas com relatos do diário do Capitão Jacinto Rodrigues da Cunha que fez um inventário dos remanescentes da Redução de São Miguel, datado de 1756, ano do fim da Guerra Guaranítica.

(...) placas de identificação distribuídas pelos espaços classificam o cenário a partir de recortes de documentos gerados ao término da experiência missional - os autores eram administradores de impérios europeus dotados de uma visão econômica/ utilitarista, que nutriam uma profunda aversão aos indígenas e jesuítas, contra quem travavam a chamada Guerra Guaranítica. A memória escolhida para representar os espaços missionais, como se percebe, foi aquela que estava diretamente vinculada aos agentes ocidentais. (Baptista; Boita, p.266)

No museu, destacam-se imagens femininas de santas e uma imagem não identificada (Quadro 06). Essas “esculturas (entendidas por sacras) são apresentadas aos visitantes por meio de etiquetas onde se leem nomes de entidades da cristandade e pequenos painéis narrativos que abarcam apenas a história da Igreja” (Baptista; Boita, p.266).

Outro espaço na lateral da igreja principal é o Cotiguaçu (Quadros 07 e 08), destinado à moradia de viúvas e mulheres que necessitavam de abrigo. A placa identificadora deste espaço, atualmente, encontra-se deteriorada, diferentemente das demais.

Os jesuítas, defendendo a indissolubilidade do matrimônio, não admitiam a poligamia e queriam que o índio ficasse apenas com uma mulher, a mais velha por ter sido a primeira. O índio, ao concordar com a monogamia, escolhia a mais nova e bonita, que teria mais vitalidade para o trabalho. Objetivando eliminar a poligamia, os inacianos criaram na aldeia o *cotiguaçu*, destinado a abrigar as mulheres viúvas e solteiras (Flores, 1996, p.238).

Aproveitamos para fazer um recorte sobre a presença ou a ausência da mulher na história contada das reduções. Entendemos que algumas narrativas refletem o seu período, mas com o passar do tempo, mantermos ou questionarmos essas falas e posturas passam a ser uma escolha e um posicionamento, seja pelo lado dos oprimidos ou dos opressores.

Quadro 06 - Escultura não identificada a esquerda e escultura “Santana Mestra” a direita



Fonte: Trabalho de campo, 2025.

A história que costumamos ler, mesmo que busque evidenciar os povos nativos, em uma tentativa de leitura decolonial em que [essa] opção põe em xeque as ideologias totalitárias da modernidade, por meio de uma lógica anti-universalista e anti-homogeneizadora, que afirma outro-modo ou modo-outro de vida, sempre em processo

de fazer-se e refazer-se (Icle e Hass, 2019, p. 98), tende a não descrever a posição que as mulheres indígenas ocupavam na organização social e política das Reduções.

Quadro 07 - Placa de identificação da localização do Cotiguaçu



Fonte: Trabalho de campo, 2025.

Quadro 08 - Ruínas do Cotiguaçu



Fonte: Trabalho de campo, 2025.

Uma das construções que no decorrer do desenvolvimento dessas comunidades se tornou necessária para controle da sexualidade e monogamia dos indígenas na segunda

fase de colonização, conhecida como Cotiguaçu ou Casa das Recolhidas, um espaço onde moravam mulheres que não haviam sido escolhidas pelos parceiros, ou viúvas, a fim de desenvolver serviços domésticos como o cuidado de crianças órfãs, a costura e o bordado, tendo ainda a limitação de circulação nas Reduções pelos padres. Nessa desigualdade espacial e social, as “moças e meninas assistiam à missa do cemitério, onde um alcaide, postado à porta, repetia-lhes o sermão do padre” (Flores, 1996, p.28).

Como aponta Baptista (2019, p.5), no Sítio Arqueológico São Miguel Arcanjo, no Rio Grande do Sul, esta espacialidade é tratada por meio de uma placa que a identifica como uma espécie de presídio feminino interessado em punir e guardar a castidade das mulheres jovens e viúvas.

No decorrer do período colonial, as mulheres que habitavam o Cotiguaçu passaram a ser vistas de forma mais favorável pelos padres jesuítas, que anteriormente buscavam afastá-las por receio do pecado carnal e pelo controle de seus corpos. Ainda assim, essas mulheres desempenharam funções fundamentais no cotidiano das reduções, contribuindo para sua economia por meio da produção de tecidos e da manutenção dos espaços destinados a diferentes atividades produtivas.

Salienta-se ainda que:

O controle das mulheres e de sua sexualidade era um dos mais sólidos pilares daquele projeto, a mola mestra de um sistema político fundamentado no patriarcado, ponto que certamente alcança a contemporaneidade em diversas formas, tal qual o esquecimento dos vínculos das mulheres indígenas com seus próprios patrimônios. Como aponta Barbara Voss (2012), o controle da sexualidade, em especial, a feminina, é uma das bases onde se assenta o colonialismo, um projeto que classifica corpos e produz o ‘Outro’ abjeto, contrapondo civilização/primitivo e normalidade/perversão. Contudo, vale lembrar que no interior dos povos indígenas o controle do corpo e da sexualidade também se fazia presente, o que talvez tenha facilitado a penetração de determinadas representações ocidentais (Baptista et al, 2019, p.3).

Sabe-se que as comunidades indígenas possuíam suas próprias formas de organização social e divisão do trabalho. Contudo, conceitos como gênero e território, tal como são compreendidos atualmente, foram introduzidos após a colonização. Até o momento, os registros consultados para esta pesquisa não indicam a existência de termos equivalentes correspondentes a esses conceitos nas organizações indígenas analisadas.

Segundo Joan Scott, temos então que perguntar não só o que está em jogo nas proclamações ou nos debates que invocam o gênero para justificar ou explicar suas

posições, mas também como percepções implícitas de gênero são invocadas ou reativadas. [...] Por que (e desde quando) as mulheres são invisíveis como sujeitos históricos, quando sabemos que elas participaram dos grandes e pequenos eventos da história humana (Holanda, 2019, p.77)?

A visão geral dos diferentes tipos de opressões que sofrem as mulheres indígenas se deve em parte a sua condição social de serem mulheres, de etnias minoritárias e estarem numa condição pelo geral de pobreza, mas esta situação se deveu, sobretudo no encontro que tiveram com a sociedade ocidental, isto faz refletir sobre a sua situação na história universal pois como já foi em parte indicado as sociedades indígenas já constituem sistemas com suas tradições, costumes e cosmovisões, mas que foram impactadas pelo colonialismo e racismo que modificou radicalmente aqueles valores que poderiam ter valorizado à estas mulheres, impondo novas pautas ou cânones de organização (Aguilar Pinto, p.3).

As relações de poder foram constituídas no território missioneiro, evidenciando a relação geral entre padres e indígenas que foram postos como protagonistas através do tempo e narrativas, por meio de ferramentas que atualmente são utilizadas como atrações turísticas das remanescentes Reduções Jesuítico-Guaranis, as quais abordaremos melhor.

O mais amplo exercício de poder dos últimos quinhentos anos [...] trata-se da criação de impérios globais, da invasão de terras nativas por poderes imperiais [...] Sociedades tradicionais foram pulverizadas ou exploradas para trabalho e as ordens de gênero nativas foram transformadas por economias de fazendas, missões religiosas, deslocamento populacional, entre outros processos. Forças colonizadoras, sobretudo formadas por homens da metrópole, tomavam os corpos das mulheres da mesma forma que a terra. Uma hierarquia da fusão entre gênero e raça se tornou característica central da sociedade colonial. Ela persiste no mundo contemporâneo (Connell e Pearse, 2015, p.162-163).

A socióloga Patricia Hill Collins (1991) desenvolveu a ideia de que o gênero está sempre inter-relacionado a outros padrões de opressão cultural (Connell e Pearse, 2015, p. 176). A partir dessa perspectiva, observaremos como as representações femininas se manifestam na contemporaneidade desses territórios, marcados por conflitos, disputas territoriais e tensões ideológicas herdadas do passado.

A organização espacial do Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo atualmente se dá logo na entrada com a bilheteria, na sequência o Museu das Missões, onde normalmente podemos ver as mulheres indígenas (Quadro 09) com algumas crianças no entorno vendendo artesanato (Quadro 10), o qual se tornou uma das fontes econômicas da comunidade que ainda vive no município, tendo um sistema de revezamento, em virtude de a comunidade estar afastada a 30km (Imagem 02) do sítio e a prefeitura disponibilizar um transporte apenas no início e fim da semana. Temos a imagem de um

povo que parece empobrecido, pouco visto e que diante de tanta desigualdade, a de gênero parece ser apenas mais uma.

Um caminho possível para se reconhecer as dimensões do gênero presente nas Missões pode ser encontrado hoje nos museus dedicados ao tema. Centenas de esculturas em madeira policromada ali produzidas, de séculos distintos, retratam mulheres indígenas elevadas a deidades. Indica-se, com isso, a possibilidade de os museus, na qualidade de mediadores entre objeto e público, considerarem questões de gênero, etnia e raça, “de forma a ampliar a gama de possibilidades de interpretação e de leitura acerca dos sujeitos envolvidos no processo de decodificação do objeto musealizado” (Flores *apud* Baptista, 2019, p.7).

Em outros campos realizados anteriormente podemos presenciar a cena narrada anteriormente, bem como observar as condições da casa de passagem (Quadro 11), destinada ao acolhimento dessas mulheres e de seus familiares durante sua permanência no sítio. O espaço demonstra falta de responsabilidade e de cuidado do poder público, o qual se encontra cada vez mais em estado precário, comprometendo a sua função de acolhimento e permanência.

Quadro 09: Mulheres indígenas levando seus produtos para comercialização no entorno do Museu.



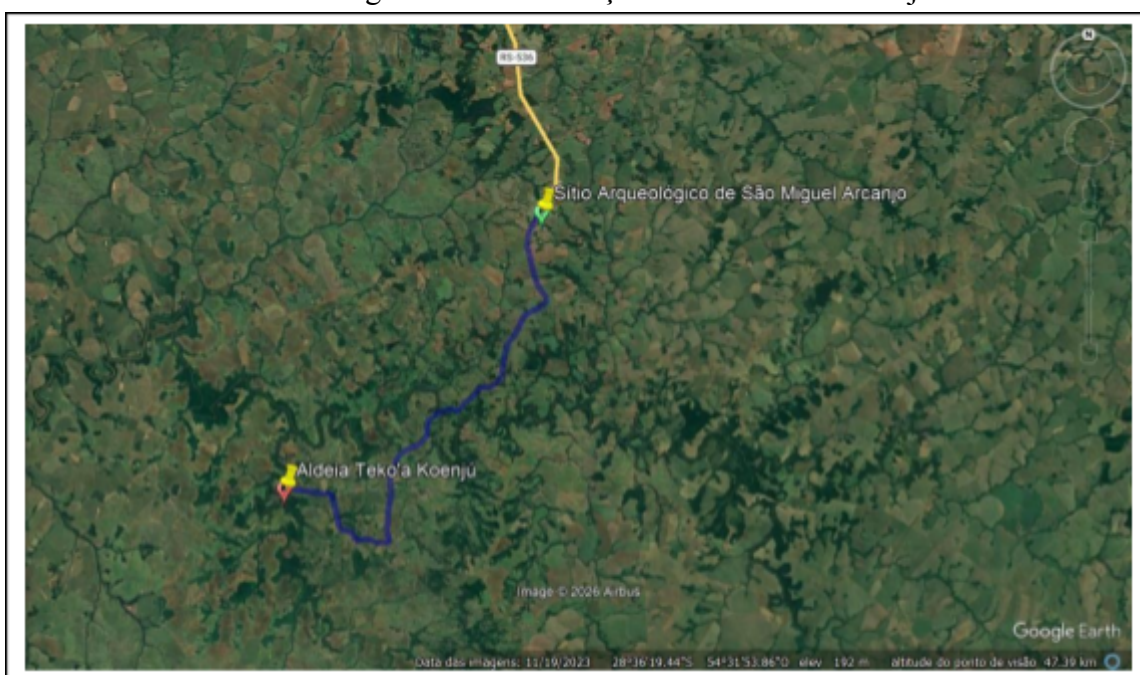
Fonte: Trabalho de campo, 2022.

Quadro 10: Venda do artesanato no entorno do Museu.



Fonte: Trabalho de campo, 2022.

Imagem 02 – Localização Aldeia Teko'a Koenjû



Fonte: Elaborado pela autora; imagem aérea obtida em Google Earth Pro 2026 Airbus.

Outro espaço que nos chamou atenção, é a “Loja de Artesanato Associação dos Amigos das Missões” (Quadro 12) um espaço que está localizado próximo a recepção do

sítio em que são comercializados artesanatos em geral, mas não observamos a presença de pessoas indígenas comercializando seus produtos nesse espaço¹⁰.

Tais imagens são capazes de gerar desconforto. Isto porque ao se perceber referências constantes aos símbolos do colonizador, como a cruz missioneira ou mesmo a ruína da igreja, se nota que esse tipo de atitude é um reforço tanto da colonização territorial quanto da ideológica. O incômodo é permanente ao comparar as estruturas disponibilizadas para cada grupo e perceber a diferença de estrutura e de visibilidade.

Saliento, que não comparo o mérito de trabalho e de conquista pelo espaço que a associação tem, pois compreendo por também trabalhar com diversos grupos do setor cultural, a dificuldade desses em se manter ativos economicamente, porém, o ponto é o que essa paisagem comunica àqueles que a veem?

Quadro 11: Casa de passagem



Fonte: Trabalho de campo, 2025.

¹⁰ Foram realizadas pesquisas em redes sociais e em sites de busca, porém, não foram encontradas formas de integração entre o artesanato indígena e o comercializado nesse espaço por artesãos não indígenas.

Quadro 12: Loja do Artesanato Associação Amigos das Missões.



Fonte: Trabalho de campo, 2025.

Enquanto um grupo de artesãos tem uma infraestrutura mínima para a comercialização bem localizado naquela paisagem, os indígenas remanescentes, estão dentro do sítio no entorno de um museu com figuras religiosas do período colonial atribuídas diretamente aos colonizadores, com pouca visibilidade, expondo no chão, uma imagem que reforça um lugar do indígena no imaginário branco, aquele que está abaixo, fora do campo de visão, deslocado da paisagem missioneira. “Em geral, tanto a pesquisadores quanto aos visitantes que passam pelo sítio, a presença indígena vendendo artesanato no alpendre do museu soa como um eco empobrecido, aculturado ou perdido do passado” (Baptista; Boita, 2011, p.274).

Seguindo o desenho do Sítio, temos uma imponente “Catedral de vento” (Quadro 13), como é representada pelo Espetáculo de Som e Luz¹¹, com narração feminina, assim como a Terra, figura materna e palco da história jesuítica-guarani. Durante o espetáculo, as narrações indicam as relações entre coroas, povos originários, padres e as trocas de interesse por aquele território e o povo que nele habitava também, utilizando-se de um tom romantizado, enobrece as ações dos jesuítas como se de fato fossem uma espécie de salvadores, e as construções de heróis indígenas, porém, a representação feminina, se

¹¹ <https://www.portaldasmissoes.com.br/>.

encerra ali, Catedral e Terra, patrimônio e território e o apagamento das mulheres indígenas.

Quadro 13: Ruína da igreja do Sítio de São Miguel das Missões.



Fonte: Trabalho de campo, 2025.

Durante a noite (28/07/25), assistimos ao Espetáculo de Som e Luz, cuja qualidade de áudio e iluminação mostrou-se satisfatória. Os recursos técnicos empregados, especialmente a movimentação das luzes articulada às narrações e aos efeitos sonoros, contribuem para a construção de uma experiência imersiva. As arquibancadas, ainda de pedra, permanecem as mesmas em relação ao campo realizado em 2022. O texto poético apresentado continua inalterado desde a sua criação em 1978. Porém, as observações puderam passar por um refinamento após o meu trabalho de conclusão de curso e outras leituras posteriores.

No primeiro capítulo, apresentamos um panorama de como a arte dramática foi utilizada no processo de catequização dos povos indígenas. Agora, seguiremos refletindo sobre o papel da arte, mas com o objetivo de compreender como ela contribui para a formação do imaginário coletivo acerca das missões jesuítico-guaranis.

Nos propomos a assistir os Espetáculos de Som e Luz dos três sítios que são os nossos recortes de pesquisa. Ao fazermos esse movimento, previamente acreditamos que encontraríamos registros escritos das apresentações como foi o caso do roteiro em São Miguel, o que facilitaria a nossa análise, porém, o campo nos mostrou que precisaríamos

construir outra compreensão, devido a não haver esse material disponível na Argentina e no Paraguai.

A metodologia escolhida para esse caso, foi a análise de conteúdo (Moraes, 1999), a qual é usada para descrever e interpretar conteúdos através de descrições sistemáticas que auxiliam a ir além de uma leitura comum. “De certo modo a análise de conteúdo, é uma interpretação pessoal por parte do pesquisador com relação à percepção que tem dos dados. Não é possível uma leitura neutra. Toda leitura se constitui numa interpretação” (Moraes, 1999, p.3).

O autor ainda salienta que a mensagem da comunicação é simbólica, portanto é preciso considerar alguns fatores além do próprio conteúdo, como o autor, o público e as formas de transmissão daquela ideia. Diferentes referências propõem descrições variadas, porém, para essa metodologia são seguidos cinco passos: 1- Preparação das informações; 2- Unitarização ou transformação do conteúdo em unidades; 3- Categorização ou classificação das unidades em categorias; 4- Descrição e 5- Interpretação.

Como já indicado, os espetáculos não são iguais nos três países, porém apresentam similaridades em formato e perspectiva. No espetáculo de São Miguel Arcanjo (BR), temos a disponibilidade do roteiro escrito e da apresentação assistida através das narrações e luzes projetadas nas ruínas, no caso de *San Ignacio Miní (AR)*¹², temos o áudio gravado da apresentação, a qual é feita com hologramas seguindo uma trilha dentro do sítio e em *La Santísima Trinidad del Paraná (PY)*¹³, também temos o áudio da apresentação e a apresentação assistida que consiste em uma visita guiada com explicações sobre o histórico do local, sons que remetem a corais e instrumentos da época, além da iluminação noturna nas ruínas. Usaremos a mesma metodologia em todos, mas adentraremos mais especificamente em cada subitem que se reserva a compreensão de cada sítio.

2.1.1. Análise de conteúdo do Espetáculo de Som e Luz do Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo (BR):

¹² Gravação em áudio do espetáculo de *San Ignacio Miní*: <https://drive.google.com/file/d/1Dnvgqov6w44HYDgo2RJQCZ1XXdBzXbXR/view?usp=sharing>

¹³ Gravação em áudio do espetáculo de *La Santísima Trinidad del Paraná*: <https://drive.google.com/file/d/1seSLImpOZR3Ax9PckYJ13JaLYNeIJWsE/view?usp=sharing>

Após selecionarmos os materiais analisados, os Espetáculos de Som e Luz de cada sítio, organizamos em quatro categorias as quais todos serão submetidos, seguindo para a descrição e, por fim, a interpretação do conteúdo. Foram definidas quatro categorias: Categoria 1: O espetáculo apresentado; Categoria 2: As representações sociais; Categoria 3: O espetáculo como didática histórica-geográfica; Categoria 4: O espetáculo como potencialidade de emancipação do pensamento.

O Espetáculo de Som e Luz de São Miguel Arcanjo (Quadro 14) foi criado pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul no ano de 1978, com texto de Henrique Grazziotin Gazzana ¹⁴. Utiliza a voz de diversos atores para dar vida aos personagens da trama que busca demonstrar em tom poético a construção e o fim da redução com a expulsão dos jesuítas e a Guerra Guaranítica. O mesmo é apresentado todos os dias em português, três vezes na semana em espanhol e inglês e tem uma duração de 48 minutos.

Os personagens da história que recebem falas são, a Terra, a Catedral/Ruína, Fundador Padre Jesuíta Antônio Sepp, Construtor/Arquiteto Gian Battista Primoli, Escultor Giuseppe Brasanelli, Emissário, Marquês de Valdelirios, General Gomes Freire de Andrade, Governador de Montevideu José Joaquim Viana e o Líder Guarani Sepé Tiaraju.

Chamo atenção para a representação indígena na apresentação. Embora o texto destaque em alguns momentos as qualidades do povo Guarani, o protagonismo não lhes é concedido. A única figura indígena a quem é atribuída maiores falas é a de Sepé Tiaraju, lembrado tanto pela narrativa jesuítica quanto pela memória dos povos da região como líder espiritual e de resistência e algumas falas com esse líder representando os nativos no momento das batalhas contra as coroas.

Esse tipo de situação reforça basicamente um risco: “a exclusão do pensamento, da autoria e da interpretação indígena sobre o seu próprio patrimônio” (Baptista; Boita, 2011, p.266) material e imaterial. Além disso, Flores (1996, p.09), indica que esse líder, foi incorporado ao folclore brasileiro, margeando as ideias de mito e lenda, “ocasionando polêmicas entre historiadores e tradicionalistas que se esquecem de estabelecer as dimensões entre o fato histórico e o folclórico”.

¹⁴ Nascido no ano de 1955 em Caxias do Sul, graduou-se em medicina (UFRGS) e Letras (UFRGS), realizando um mestrado em Letras no ano de 1989.

Quadro 14: Igreja iluminada durante o Espetáculo de Som e Luz.



Fonte: Trabalho de campo, 2025.

As luzes se movimentam pelo sítio conforme a história é narrada, tendo a Ruína um grande protagonismo por essa ser personagem e cenário, além de dialogar constantemente com a Terra. Ao longo da apresentação, as figuras históricas são evocadas, começando pelo padre Antônio Sepp, reconhecido como fundador daquela redução. Em sua fala, ele descreve a organização e a beleza da comunidade, destacando o sucesso de São Miguel, que impulsionou a criação de uma nova redução, São João Batista, deslocando cerca de oitocentas famílias Guarani para sua fundação e redesenhando a geografia da região.

O próximo personagem a aparecer é o arquiteto jesuíta Gian Battista Primoli, que assina como responsável pela Igreja de São Miguel. Durante o diálogo as duas narradoras, Terra e Igreja, se referem a Primoli com voz amorosa, e esse enaltece a sua construção, atribuindo a cooperação dos indígenas para a realização da obra que naquele momento estava “toda destruída”¹⁵.

Posteriormente, ele, Primoli, dialoga com Giusepe Brasanelli, que teria também contribuído na construção da redução, e seu discurso é similar pois valoriza a sua obra e

¹⁵ Trecho presente no texto do espetáculo.

pede que os visitantes que acompanham aquele espetáculo observem as “formas talhadas pelos índios”¹⁶.

Embora os congregantes encabeçam as obras, elas foram erguidas a partir de esforços coletivos, recorrente organização de trabalho dos povos indígenas, seguidos de festas onde o cauim, a dança e o canto estiveram sempre presentes. A igreja de São Miguel não foi construída por Primoli, o arquiteto, mas por mais de dez mil indígenas ao longo de dez anos, muitos dos quais morreram em acidentes durante o empreendimento. Cada área era nomeada no idioma nativo, sendo a igreja denominada Tupã Oga (casa de Tupã) o que talvez mude um pouco seu sentido. A área que hoje está no sítio era apenas uma parte do complexo onde a população não permanecia por mais de seis meses, estando o restante do tempo em suas casas de campo, onde possuíam suas hortas, casas de reza e uma vivência distante dos olhos dos padres (Baptista; Boita, 2011, p. 270).

Durante o espetáculo e nos registros históricos, os padres reconhecem as habilidades manuais e artísticas dos guaranis. Contudo, o Padre Sepp afirmava que, sem os modelos fornecidos nas oficinas, os indígenas não seriam capazes de reproduzir as técnicas ensinadas, atribuindo-lhes ainda uma suposta ausência de criatividade própria.

Os missioneiros não tiveram tempo para elaborar uma arte original, trabalharam sempre com os cânones impostos pelos artífices europeus. Suas imagens e pinturas apresentam apenas transformações do tipo humano, ou seja, anjos, santos, Cristo e a Virgem com feições indiáticas. Essas semelhanças eram realizadas pelos próprios artífices jesuítas, pois uma imagem de Cristo com traços guaranis facilitava a catequese (Flores, 1996, p.228).

Após a introdução poética e que tende a construir uma ideia de harmonia entre as duas culturas, a história traz os conflitos entre as coroas, igreja e jesuítas mostrando as disputas pelos territórios, apresentando os outros personagens representantes dessas instituições.

No diálogo entre o Padre Sepp e o Marquês de Valdelirios constrói-se uma defesa do indígena e do desejo, por parte do jesuíta, de garantir sua permanência na redução, enquanto o representante espanhol aborda a questão exclusivamente sob a ótica dos interesses econômicos. Essa oposição aproxima o espectador da ideia de uma suposta benevolência dos padres, quase dissociando sua atuação da própria missão evangelizadora que vieram cumprir em terras ameríndias.

Nesse sentido, Soster (2014) observa que, embora as duas culturas não tenham chegado a acordos sobre todos os aspectos da vida comunal, ambas precisaram flexibilizar

¹⁶ Trecho presente no texto do espetáculo.

e negociar suas demandas. A autora ressalta ainda que a própria cultura missioneira também foi atravessada por agentes externos ao longo de sua formação.

(...) nas Missões ocorreu um processo único de "recolocações de crenças e práticas dos envolvidos". Afinal, tanto para padres quanto para nativos, o contexto que enfrentavam só podia levar a uma única certeza: o mundo anterior já não existia, e o novo que se construía, exigia profundas transformações (Baptista, apud Soster, 2014, p. 61).

O espetáculo segue com os diálogos entre os personagens que representam as coroas ibéricas e as narrações da Terra e Ruína, evidenciando os conflitos e as relações de poder pela conquista dos territórios e a resistência dos indígenas conforme o trecho 01.

Trecho 01: Emissário - “No dia 13 de janeiro de 1750, os reinos de Espanha e Portugal executaram o seguinte tratado: a colônia de Sacramento, situada ao sul da colônia de São Pedro do Rio Grande, será entregue aos espanhóis, em troca dos Sete Povos das Missões, localizados a leste do Rio Uruguai. Os habitantes destes povos, índios e missionários, deverão tomar apenas os seus bens móveis e semoventes, e emigrar para o outro lado do rio, na direção do ocidente.

Catedral - O Tratado de Madrid varreu a nação dos Guaranis como um vento gelado. Os índios não acreditavam que o mesmo rei da Espanha, que sete anos antes lhes havia reconhecido o papel de servidores fiéis, e lhes entregara diplomas e condecorações, tornando-se amigo, estivesse agora manipulando suas terras e suas vidas sem a menos consideração pelo que haviam construído. Os Jesuítas, por sua vez, tentaram evitar a guerra pressentida. Com palavras, tentaram inutilmente abrandar a revolta dos oprimidos e atenuar a pressa dos colonialistas.

Alguns trechos (Trecho 02) demonstram o desprezo que os representantes europeus tinham em relação aos povos originários e sua cultura, em contraponto, mostra a resistência e os valores que seriam importantes para os nativos, como o respeito pela Terra e a valorização da comunidade construída na redução (Trecho 03 e 04).

Trecho 02: Marquês de Valdelirios - Logo vejo que há exagero no elogio aos vossos índios. Os Jesuítas confundem ruídos e gritos, com música e poesia. Para exercer o poder, é preciso picardia. Então não sabeis que os portugueses tem feito do roubo a indústria que

lhes dá mais rendimentos, contrabandeando riquezas pela colônia de Sacramento?

Trecho 03: José Joaquim Viana - O senhor está subestimando o poder de nosso adversário. Esquece que nossos soldados lutam mais pelo salário, ao passo que os Guaranis, defendem seus territórios. Conhecem bem o terreno, sabem onde atocaiar-se, preparam boas armadilhas. Além de tudo são mestres na técnica das guerrilhas.

Gomes Freire de Andrade - São bárbaros, no pior sentido. Queimam os seus povoados quando os creem perdidos. Lutam como feras feridas, cavalgando sempre aos berros, sem pudor, quase despidos...

José Joaquim Viana - Ora, general Gomes Freire de Andrade, estamos em plena guerra, ensopados de sangue até os olhos, e o senhor fala em pudor com tanta dignidade!

Trecho 04: Sepé Tiarajú - Então, avancemos nessa trilha! Viva a Nação dos Guaranis!

Índios - Viva! E viva Sepé Tiarajú!

Sepé Tiarajú - Há um bem maior a ser louvado! Algo que vencerá mesmo que percamos a batalha: Terra que circula em nossos corpos, é teu o nosso trabalho. Ventos claros, rios prateados, independência natural, esposa comum, Liberdade, é por ti a nossa luta, e toda nossa lealdade!

Índios - Em nome desta Terra, fora com a tirania dos colonizadores!

O texto adota um tom poético e profundo em sua condução, o que, como em toda obra artística, pode dificultar captar toda a sua essência em uma única apresentação. Ainda assim, a mensagem transmitida sugere que as coroas foram as verdadeiras responsáveis pelo fim do projeto evangelizador e que os jesuítas teriam se colocado ao lado dos Guarani, atribuindo-se a eles a construção de uma suposta civilidade entre os indígenas (Trecho 05).

Trecho 05: Sepé Tiarajú - Fora daqui, maldade cínica... assassinos...eu quero viver...

José Joaquim Viana - Você não pode viver, Sepé. Não posso deixá-lo vivo. A lança que tem cravada é portuguesa. Aqui vai o tiro da Espanha.

Terra - Três dias depois travou-se a mais cruel batalha daquela guerra. Mil e duzentos Guaranis foram massacrados na batalha de Caiboaté. Nas lutas morreu Nicolau Nhanguiru, líder como fora Sepé.

Catedral - Iniciava-se assim a destruição da Nação dos Guaranis.

Terra - Basta! Basta! Não é preciso mais palavras. Os estranhos que vos olhem, catedral de vento. É eloquente o bastante a imagem de vossa ruína.

O espetáculo não é o único produto responsável por construir uma memória coletiva sobre as missões, mas certamente é um dos mais relevantes. Somado às esculturas, à narrativa construída pelo colonizador e ao próprio espaço onde os remanescentes do território se encontram, muitas vezes limitados à venda de artesanato, talvez uma de suas poucas fontes de renda naquele contexto, o conjunto contribui para que os turistas percebam essa população com estranhamento.

Assim, reforça-se uma visão que os relegam a um passado idealizado e inexistente, em vez de reconhecê-los como sujeitos pertencentes ao presente e agentes do futuro. “Trata-se da necessidade de superar o indígena como objeto de estudo para legitimá-lo como pensador e criador” (Baptista; Boita, 2011, p.279).

Portanto, o espetáculo nos leva a questionar se os jesuítas teriam sido de fato tão prejudiciais aos povos que com eles conviveram e que, em algum momento, optaram por integrar aquela nova organização social (Trecho 06). É justamente nesse ponto que precisamos manter atenção, para não apagarmos as constantes tentativas de catequização e os processos de etnocídio que marcaram mais de um século de reduções. Não por acaso, emprega-se o termo “jesuítico” ao nos referirmos aos objetos e à própria história, mesmo que a maior parte do trabalho e da produção material tenha sido realizada pelos Guaranis.

Trecho 06: Catedral - A redução de São Miguel Batista foi estabelecida em 1700. O tempo prosseguia, acrescentando prosperidade aos povos Guarani, dos quais a Companhia de Jesus se orgulhava de ser apenas pastora, fundindo sua cultura artística e política com a habilidade dos índios que se deslumbravam com os frutos de sua união. Mais índios vinham juntar-se às comunidades dos Sete Povos. Elas cresciam. Em 1706 fora fundada a última das sete reduções, a de Santo Ângelo Custódio, que veio unir-se às

seis outras: São Nicolau, São Borja, São Lourenço, São João Batista, São Luiz Gonzaga e São Miguel, a capital.

Talvez seja justamente pelo fato de o texto permanecer inalterado há quarenta anos que sua revisão se torne ainda mais necessária. As transformações sociais constantes, aliadas aos movimentos de reivindicação histórica protagonizados por grupos Mbya-Guarani¹⁷ e pela própria comunidade ainda residente no município, evidenciam a urgência de atualizar essa narrativa. Pesquisas recentes já demonstraram que o protagonismo indígena foi muito maior do que aquele que ainda é apresentado, tornando imprescindível uma reescrita que reconheça e restitua esse lugar na história.

A apresentação é agradável aos olhos, mesmo que talvez gere uma certa frustração ao turista que tem outra expectativa sobre ela. A experiência missioneira é amplamente visual, pelas esculturas, pela arquitetura, pelo espetáculo, mas pouco crítica, pois como já colocado em outros momentos, tende a reforçar a visão do colonizador.

A arte também é campo de disputa, ela é ferramenta de comunicação de ideologias para a dominação ou para a emancipação. Nesse sentido, o Espetáculo de Som e Luz de São Miguel Arcanjo desempenha uma função didática ao transmitir determinada interpretação da história missioneira. Contudo, sua abordagem apresenta limitações no que se refere à promoção de uma leitura crítica do passado e do presente.

Além disso, o texto do espetáculo utiliza, em alguns momentos, uma linguagem rebuscada, o que pode dificultar a compreensão da mensagem por parte do público. Ainda que sua concepção original tenha buscado problematizar determinados aspectos históricos, as transformações sociais, culturais e acadêmicas ocorridas desde sua criação evidenciam a necessidade de uma revisão e atualização de seu conteúdo, para que o visitante entenda as violências que os povos nativos sofreram, como a perda dos seus territórios, etnocídio e genocídio. Pois sem a atualização necessária, o espetáculo apenas

¹⁷ O Inventário Nacional de Referências Culturais Comunidade Mbyá-Guarani em São Miguel Arcanjo divulgou, entre outros aspectos da sociedade Mbyá, "a profunda relação das comunidades Guarani contemporâneas com o sítio de São Miguel. Por meio de uma análise a favor dos direitos dos povos originários, o Inventário reforçou a necessidade de reconhecimento do patrimônio missional como indígena. Apropriando-se do conceito de patrimônio, os Mbyá passaram a fornecer à equipe de antropólogos informações que levantam a possibilidade de construção de outra história das missões. (Baptista; Boita, 2011, p.273)

está incluído em um circuito turístico e que infelizmente, veremos essas similaridades nos espetáculos das outras duas reduções.

2.2. *San Ignacio Miní (AR)*

San Ignacio é um município da Argentina, localizado na província de *Misiones* com uma população de 6.312 habitantes. A cidade comporta as Ruínas de *San Ignacio Miní*, a qual foi declarada Patrimônio Mundial pela UNESCO em 1984, além do seu nome ser uma homenagem ao Padre Inácio de Loyola (1491-1556). Quanto à fundação dessa redução, temos que:

Os padres José Cataldino e Simon Maseta foram os fundadores de San Ignacio Miní, o mais antigo dos povoados missioneiros instalados em terras argentinas. É preciso esclarecer que em 1632 esta redução foi transferida das margens do rio Paranapanema, um dos maiores afluentes do Paraná, para um local mais seguro, sobre o arroio Yabebirí, na atual Província de Misiones, Argentina, onde permaneceu até 11 de junho de 1696, data em que se assentou definitivamente onde se encontram hoje suas ruínas. (Ormezzano, 2012, p.99)

Essa redução também enfrentou conflitos após a expulsão dos jesuítas das colônias na América em 1767. No entanto, seu encerramento definitivo, com a dispersão de sua população pelo território, ocorreu em 1817, devido à invasão das tropas imperiais espanholas.

Em 1903, o poeta Leopoldo Lugones¹⁸, realizou uma expedição até o local das ruínas, contribuindo para a sua redescoberta, porém, a patrimonialização viria anos mais tarde. “Os primeiros passos na trajetória da patrimonialização, resultaram da emergência de uma ideia de cultura claramente instrumentalizada pela invenção do conceito de patrimônio do Estado-nação”(Mumbach, 2022, p.8).

Portanto, as edificações dos antigos povoados jesuítico-indígenas de Misiones inseriam-se na narrativa católica, jesuíta e hispânica que se pretendia valorar. Os sítios de Misiones inseriam-se como elementos formadores da nação argentina que se pretendia narrar. Ainda que sob dificuldades de atuação, a CNMMyLH¹⁹ deslocou à Misiones seus técnicos e profissionais para efetuar a salvaguarda do sítio de San Ignacio. A instituição levou ao território periférico seus técnicos e profissionais e foi decisiva na preservação do sítio de San Ignacio Miní. Ainda que, como destacamos, sua atuação não logrou levar aos

¹⁸ Leopoldo Lugones (1874–1938) foi um escritor e intelectual argentino, tendo destaque em seus textos de ficção científica e literatura fantástica, assim como com os seus estudos sobre o passado colonial e os povos nativos. Sua expedição se deu justamente pelo seu fascínio pela história dos guaranis e dos jesuítas. ¹⁹ *Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos* - CNMMyLH (Criada em abril de 1938).

demais sítios históricos de Misiones seu aporte de preservação, alcançando estes apenas décadas mais tarde. (Mumbach, 2022, p.11)

A temática sobre patrimonialização, alcançou cada redução de formas e em períodos diferentes. Pensar o patrimônio é compreender que ele faz parte de uma construção social e discursiva, seja na criação de uma identidade nacional ou como forma de ganho econômico através do turismo, por exemplo.

As narrativas nacionais naquele momento não incluíam as inúmeras influências culturais que os diversos grupos indígenas exerceram na formação de ambas nações. Tampouco valoraram dos grupos indígenas envolvidos no projeto missional. Aliás, estes esforços ocorreriam apenas no final do século XX (...) A possibilidade de trocas, interações e colaborações entre as instituições, e a possibilidade de ações integradas sobre os patrimônios missioneiros, foi uma possibilidade concretizada apenas décadas mais tarde, sobretudo na década de 1980, com a presença de profissionais da UNESCO e a inclusão dos respectivos sítios na lista dos Patrimônios da Humanidade. Como também, a partir da intensificação das práticas turísticas efetivadas nesse período e a possibilidade de ações integradas beneficiarem ambas as regiões. (Mumbach, 2022, p.15)

Apontamos em outro momento a ausência de povos originários nos sítios, porém, em *San Ignacio*, podemos observar apenas através de cerâmicas e outros materiais expostos em um dos museus que veremos adiante. Essa ausência causa estranhamento, tendo em vista a importância dos guaranis na formação daquele patrimônio. Porém, o cenário atual do sítio é mesmo composto desse esvaziamento da presença indígena. De modo muito rarefeito, podemos ver algumas pessoas vendendo seu artesanato. E é praticamente impossível verificar indígenas ocupando um posto de trabalho institucional no sítio.

Seria uma recusa do próprio Guaraní em aceitar outras posições, ou sequer lhe é concedida a possibilidade de ocupar esses outros lugares? Pode-se dizer que foi forjado um contexto em que restou ao guarani ocupar um “não-lugar” na relação com aquele patrimônio, talvez apenas um espaço no imaginário dos não indígenas, dos visitantes, dos turistas.

Chegamos ao local no período da tarde no dia 29/07/2025, com custo de entrada de 30.000 pesos argentinos²⁰, valor que incluía a visita guiada, realizada em horários previamente definidos pelo próprio sítio. Durante o percurso, visitamos todas as ruínas, observando que, nesta redução, o Cotiguaçu (Quadros 15 e 16) está mais bem preservado,

²⁰ Valor equivalente a R\$100,00 para duas pessoas.

o que permite identificar com maior precisão a disposição dos dormitórios e os possíveis espaços destinados a oficinas, organizados em torno de um pátio quadrangular (Quadro 17).

Quadro 15: Placa de indicação do Cotiguaçu



Fonte: Trabalho de campo, 2025.

Quadro 16: Foto no modo panorâmico a fim de captar a extensão do Cotiguaçu na Redução de *San Ignacio Mini*



Fonte: Trabalho de campo, 2025.

Quadro 17: Placa indicando a localização das Oficinas.



Fonte: Trabalho de campo, 2025.

O museu localizado na entrada abriga objetos originais do período missioneiro mais voltado aos colonizadores, como placas de pedra com o desenho da Companhia de Jesus, enquanto um segundo museu, situado próximo à saída do sítio, apresenta maior número de referências à cultura indígena, incluindo peças artesanais de cerâmica e vídeos explicativos sobre o processo de produção do barro e da cerâmica tradicional (Quadro 18). Entretanto, não observamos a presença de indígenas, nem no interior do sítio nem em seu entorno (Imagem 03).

Na redução de São Miguel, pouco se preservou das moradias indígenas em comparação à estrutura da igreja, algo que também ocorreu nas demais reduções. No entanto, na Argentina (Quadro 19) e no Paraguai ainda é possível visualizar essas ruínas de forma mais completa, permitindo compreender melhor a organização dos espaços devido ao bom estado de preservação. À noite, retornamos para assistir ao Espetáculo de Som e Luz, cujo ingresso teve o mesmo valor da entrada diurna. A apresentação inicia-se com a imagem de um indígena (Quadro 20).

A narração é pontual, sendo o mesmo personagem quem a conduz durante a história. O espetáculo, no entanto, se concentra mais nas imagens e sons do que no texto falado. Em determinado momento, o narrador menciona que ali ocorreu o encontro de

duas culturas diferentes em busca de um mesmo ideal: “a terra sem males”, expressão característica dos povos nativos guaranis.

Quadro 18: Cerâmica indígena (não há identificação em qual comunidade foi gravado o material).



Fonte: Trabalho de campo, 2025.

Imagem 03: Localização do Sítio de *San Ignacio Mini* (AR).



Fonte: Elaborado pela autora; imagem aérea obtida em Google Earth Pro 2026 Airbus.

Quadro 19: Ruínas das moradias indígenas no Sítio de *San Ignacio Mini*.



Fonte: Trabalho de campo, 2025.

Quadro 20: Holograma de cenas durante o espetáculo.



Fonte: Trabalho de campo, 2025.

Os turistas são conduzidos por guias ao longo de todo o sítio, acompanhando hologramas que narram a história daquela redução. Lembro-me de ter ficado impressionada na primeira vez em que assisti à apresentação e, ao retornar, senti o mesmo impacto. No entanto, o que mais me marcou foi o incômodo ao perceber novamente uma narrativa romantizada, que atribui aos indígenas, mesmo adultos, gestos associados à

inocência infantil. Ainda assim, ao final da trama, eles se transformam em bravos guerreiros prontos para defender a redução.

2.2.1. Análise de conteúdo do Espetáculo de Som e Luz das *Ruínas de San Ignacio Mini (AR)*:

O Espetáculo de *Luz y Sonido* é exibido desde a década de 1980, embora não haja registros precisos sobre sua data inaugural. Com duração aproximada de 45 minutos, suas imagens são projetadas em cortinas de água, seguindo as características já mencionadas anteriormente.

O espetáculo apresenta alguns personagens, como o indígena ancião que narra a história, padres jesuítas, comunidade indígena, soldados e representantes das coroas ibéricas. Logo no início da apresentação, o narrador afirma que sua língua nativa, além de estar cada vez menos falada, encontra-se em transformação. Contudo, o que permanece imutável são as histórias vividas naquela floresta que hoje abriga o Sítio. Ele lembra que ali se tentou construir uma sociedade utópica, que não pôde prosperar, e em seguida passa a relatar os primeiros contatos entre padres e indígenas.

Evidencia-se a ideia de que os padres não chegaram com armas, mas com sua música e a proteção de sua fé, capazes de encantar os nativos, ainda que estes já possuíam suas próprias práticas musicais. “O Padre Sepp conta (...) que não havia instrumento que os alunos guaranis não aprendessem a tocar “em muito pouco tempo e com uma perfeição, uma delicadeza, que se admirava nos maiores mestres”. (Lugon, 1976, p.145)

Logo no início do espetáculo é mencionado que nem todos aceitavam o contato, e os maiores opositores dos jesuítas eram os pajés, líderes espirituais das aldeias, que acabariam sendo gradualmente deslocados diante da religião imposta pelos missionários. Entre um ato e outro, os turistas eram conduzidos pelo sítio, ao som de músicas de esperança e imagens projetadas de indígenas e padres vivendo de forma harmoniosa.

Em um dos trechos, são mostrados guaranis construindo a redução e cantando felizes invocando um Deus cristão, cantam “*La fuerza que nos da la fe (...) el sacrificio trae salvación, construyendo la gloria de Dios*”, mostrando uma população já catequizada. Entre o som de flautas com melodias animadas e os passos dos visitantes, é construída uma atmosfera de encantamento e curiosidade para saber de onde virá a

próxima projeção. São minutos que o público fica contemplando a ruína iluminada e imagens do que seria o cotidiano da vida comunal do período, com algumas falas no idioma que entende-se como o nativo mescladas com o espanhol.

Há a cena de um casamento entre dois indígenas, que necessitava a autorização dos jesuítas para acontecer. Segue explicando que as mulheres tinham obrigações para com a comunidade e que no caso do falecimento do seu marido, seria recolhida na casa onde mulheres viúvas e solteiras viviam, o Cotiguaçu. É narrado também que as crianças eram batizadas com nomes em Guaraní e que após os seis anos de idade eram divididos por gênero para as tarefas na redução.

É importante ressaltar que uma das divergências culturais, estava na organização social que essa população estava baseada, tendo como líder a figura do Cacique que dentro das comunidades missionárias recebe outra nomenclatura e que também é citado no espetáculo, cantando a importância da sua função.

Essa autoridade social dos caciques foi mantida nas missões jesuíticas com a criação dos cabildos. Segundo Weimer (1999, p. 24), essa questão é polêmica, pois estudiosos possuem opiniões divergentes. Enquanto alguns acreditam que eles realmente exerciam a administração da vida civil da redução em que viviam, outros afirmam que esta foi uma designação mais filosófica do que prática, para que o respeito dedicado à figura do cacique não se esvaísse, mas o poder de decisão permanecia nas mãos dos dois padres que coordenavam a missão, pois eles sempre deveriam ser consultados e suas opiniões eram decisivas. (Soster, 2014, p.64)

Os conflitos pelos territórios começam a aparecer na narrativa, indicando a presença de mamelucos²¹ como grandes inimigos dos guaranis. As imagens da batalha entre soldados armados contra indígenas com arcos e flechas, mostram a disparidade da situação, a melodia se torna mais melancólica, chegamos na fachada principal da igreja, que está em chamas pelas projeções do espetáculo.

Houve tentativas de repovoar a redução mesmo após a expulsão dos jesuítas, porém, a partir de 1821 com os ataques de bandeirantes e de tropas paraguaias, é impossibilitada a vida na região. Conforme indica a apresentação, por uma sequência de gestões malsucedidas de *San Ignacio*, aos poucos a selva tomou conta do que transformou-se em ruína. Encerra-se o espetáculo com uma mensagem e a mesma

²¹ No Brasil colonial, o termo se refere a um tipo de mestiço de europeu (português) e indígena, frequentemente associado aos bandeirantes.

melodia de esperança sobre a sociedade utópica que segue atraindo visitantes para conhecer a sua história e de suas “irmãs” (as demais ruínas).

O espetáculo é certamente também uma ferramenta didática histórica-geográfica, aliada aos outros elementos do sítio, mas apesar de citar mais elementos e representações sociais da época, não se constitui com uma apresentação emancipadora, pois também não coloca o Guarani em evidência ou com o espaço que de fato ocupava naquela sociedade.

A sensação que permanece após a apresentação é a de uma história inconclusa, de algo cuja continuidade jamais conheceremos. Fica a pergunta sobre o que teria se tornado aquela sociedade, se poderia ter se constituído como um novo país, distinto dos três que hoje dividem o território e compartilham, ao mesmo tempo, uma história comum e múltiplos apagamentos.

O espetáculo do Brasil, se construiu muito mais sonoro, enquanto o da Argentina, mesmo que haja uma construção melódica grande, o que nos capta, são as imagens projetadas que comunicam a história em tom mais romantizado daquela redução. O espetáculo no Paraguai não apresenta um tom de maior criticidade, mas se difere no formato.

2.3. *Santísima Trinidad del Paraná (PY)*

A redução está localizada na cidade de *Trinidad* no Paraguai, próxima a Encarnación, capital do *Departamento de Itapúa* com uma população média de 9.489 habitantes. No Paraguai, o sítio arqueológico considerado como mais expressivo é o de *La Santísima Trinidad del Paraná*.

Trinidad foi fundada como colônia de San Carlos, situando-se entre San José e Mártires, mas foi transferida e reconsagrada em 1712, para sua localização definitiva com a denominação Santísima Trinidad del Paraná. A respeito, é preciso esclarecer que foi transferida para um local mais seguro em razão dos contínuos ataques dos bandeirantes paulistas. A população de Trinidad, pelo censo de 1767, apontava 2.866 habitantes, mas, atingiu o máximo de aproximadamente quatro mil pessoas nos períodos de maior índice demográfico. (Ormezzano, 2012, p.1-2)

Assim como ocorreu com outras reduções, a *Santísima Trinidad* foi refundada em novo local por questão de segurança em relação aos ataques dos bandeirantes. Ela teve um tempo curto de duração, funcionando até 1768 quando a Coroa Espanhola também ordenou a expulsão dos jesuítas do território americano.

Realizamos a visita ao sítio durante o dia 31/07/2025. Com o valor do ingresso²², era possível acessar os dois sítios, *Trinidad* e *Jesús*²³ (Quadro 21) e assistir aos espetáculos noturnos de ambos. As ruínas de *Trinidad* (Quadros 22, 23 e 24) impressionam pela preservação e pela grandiosidade, sendo considerada a maior entre as três reduções analisadas (Imagem 04).

Quadro 21: Ruína de *Jesús de Tavarangue*



Fonte: Trabalho de campo, 2025.

À noite, assistimos ao Espetáculo de Som e Luz, conduzido por um guia de origem guarani. Durante a caminhada entre as ruínas, ouvíamos sons e músicas que remetiam ao período missioneiro, enquanto as estruturas eram iluminadas, criando uma atmosfera imersiva.

²² O valor de 25.000 guaranis paraguaios equivale a cerca de R\$14,00.

²³ O Sítio Arqueológico de *Jesús de Tavarangue*, no Paraguai, é uma das mais importantes ruínas das missões jesuíticas e integra a lista de Patrimônios Mundiais da UNESCO. A construção nunca foi concluída, pois a expulsão dos jesuítas ocorreu antes do término das obras, mas ainda assim o local apresenta um estado de preservação notavelmente impressionante. Trouxemos essa redução em caráter complementar pois ela não entra como análise em nosso trabalho.

Quadro 22: Ruína de La Santísima Trinidad del Paraná



Fonte: Trabalho de campo, 2025.

Quadro 23: Estantes com pedras, telhas e outros materiais da época e o busto do Padre Inácio de Loyola.



Fonte: Trabalho de campo, 2025.

Quadro 24: Ruínas das moradias dos indígenas



Fonte: Trabalho de campo, 2025.

Imagem 04: Localização do Sítio de *La Santísima Trinidad del Paraná* (PY).

Fonte: Elaborado pela autora; imagem aérea obtida em Google Earth Pro 2026 Airbus.

Segundo a guia diurna, quando questionada se havia um roteiro formal da apresentação, essa nos disse que trata-se de um “espetáculo contemplativo”, voltado mais à experiência sensorial do que à narrativa. Não conseguimos assistir ao espetáculo de *Jesús*, que, conforme as informações na entrada, é semelhante ao de *San Ignacio*, com projeções sobre as ruínas.

2.3.1. Análise de conteúdo do Espetáculo de Som e Luz das *Ruínas de La Santísima Trinidad del Paraná (PY)*:

Não há registros de quando iniciou o espetáculo nessa redução, mas certamente se difere dos demais, pois não há uma apresentação roteirizada com efeitos de luz ou mesmo som. E sim, uma visita guiada com as ruínas iluminadas com toda a sua beleza (Quadro 25) e melodias que acompanham o turista pelos próximos trinta minutos. Os quais também serão analisados a seguir.

Quadro 25: Ruínas iluminadas durante o Espetáculo Luz e Som.



Fonte: Trabalho de campo, 2025.

Os turistas aguardam o horário do espetáculo no portão de entrada da ruína, enquanto o guia se aproxima para realizar a recepção e posteriormente a condução da atração. Inicialmente, tive uma boa impressão, pois o guia do Sítio de *Trinidad* é indígena de origem Guaraní e que vive na comunidade, se apresentando com o seu nome na sua língua materna e no espanhol.

Até chegarmos às ruínas, estabelecem-se diálogos informais, como perguntas sobre a origem dos visitantes. Ele inicia a explicação destacando que aquela é a ruína mais bem preservada do Paraguai, descreve o funcionamento do Sítio e explica que o espetáculo, diferentemente da visita diurna, mais longa por explorar um número maior de espaços, é mais curto e se baseia principalmente nos efeitos de luz e som.

Explica que a redução chegou a comportar 4.500 habitantes e funcionou durante 61 anos, sendo a vigésima nona redução a ser construída dos trinta povos das missões. Segue explicando sobre as habitações das famílias guaranis, que viviam em torno de seis a sete pessoas em cada moradia, que eram feitas de pedras o que as fazia durar mais. Exemplifica a diferença das moradias dos jesuítas que possuíam e praças privadas, conforme plantas arquitetônicas da época.

Comenta sobre uma lenda que rondou as ruínas, no período em que essas estavam sendo redescobertas, em que muitos acreditavam que havia ouro dentro das esculturas, o que provocou a decapitação de inúmeras imagens sacras (Quadro 26) que se encontram no sítio atualmente, bem como as imagens em madeira ocas, as quais tinham buracos para evitar rachaduras por mudanças de temperatura ou umidade, além de tornar aquelas esculturas mais leves para transporte, concluindo, portanto, de que não passavam de histórias criadas popularmente.

Quadro 26: Estátua sem a cabeça na estrutura da igreja principal.



Fonte: Trabalho de campo, 2022.

O guia cita o arquiteto jesuíta Primoli como o responsável por também ensinar os indígenas daquela redução os conhecimentos arquitetônicos do período. Menciona ainda que os caciques e os padres ocupavam um espaço diferente, como pudemos observar pela presença de uma cripta (Quadro 27) dentro da igreja, sendo esses últimos embalsamados,

permanecendo um período na cripta e após, eram enviados aos seus países de origem, enquanto os demais nativos eram enterrados em um cemitério comum.

O guia cita mais uma informação que não obtivemos nos outros espetáculos. Aquela construção apresentava uma espécie de prisão que ficava vinculada à igreja e que os prisioneiros eram obrigados a escutar as missas, como uma espécie de punição ou tentativa de melhoramento do comportamento. A igreja principal comportava até 1500 pessoas.

Quadro 27: Cripta presente na estrutura da igreja principal.



Fonte: Trabalho de campo, 2025.

A rocha utilizada na construção era o arenito, material mais poroso e, por isso, mais fácil de trabalhar. Durante as explicações, algumas palavras eram apresentadas em espanhol e em guarani, assim como as placas que identificam os objetos e os espaços da redução, que também trazem essas traduções.

As interações que seguem são interessantes pois o guia compartilha mais palavras em sua língua materna, o que para nós, se tornou o maior contato com um indígena remanescente dentre os três sítios visitados. Apesar das palavras e do guia indígena, em relação aos outros espetáculos, a história contada ainda estava muito pautada no viés jesuítico, na presença da arquitetura e da cultura europeia cristã. Uma visita técnica com pouca leitura decolonial da história.

O espetáculo apesar das diferenças, cumpre uma função didática, que nesse ponto, é similar aos demais, mas como já mencionado, foi interessante observar a presença de um Guarani em posição de maior visibilidade, porém, ao questionarmos sobre a sua percepção sobre o período da colonização, após o espetáculo, tivemos um estranhamento.

Ao questionarmos sobre sua percepção, como guarani, acerca da chegada dos jesuítas, sua resposta nos surpreendeu: ele considera que a presença jesuítica foi positiva, pois, segundo ele, os indígenas aprenderam muito, especialmente no que diz respeito à educação e ao trabalho. Comentou ainda que “gostaria que os jesuítas voltassem, embora saiba que isso não é possível” (tradução nossa). Para Fanon (2021, p.71) para objetificar uma população a ser colonizada:

A primeira necessidade é a escravização ... da população autóctone. Para isto, é preciso destruir os seus sistemas de referência. ... O panorama social é desestruturado, os valores ridicularizados, esmagados, esvaziados. Desmoronadas, as linhas de força já não ordenam. Frente a elas, um novo conjunto, imposto, não proposto, mas afirmado, com todo o seu peso de canhões e sabres.

Assim, ao invisibilizar, exotizar e excluir tudo aquilo que não faz parte da branquitude, gera o mal-estar colonial que “(...) converte sujeitos não brancos em estranhos, aqueles que carregam a possibilidade de trazer à tona o que deveria permanecer oculto” (Freud, 1919/1972 *apud* Faustino, Rosa, 2023), os inviabilizando para que não denunciem ou ocupem espaços com a presença dos seus corpos ou sejam protagonistas das suas próprias narrativas.

Esse conceito contribui para pensarmos sobre as estruturas de opressão construídas no decorrer do período colonial e atualmente capitalista, que não geram apenas vítimas, mas constroem uma sociedade que naturaliza a violência e a desigualdade. A resposta do guia provoca um desconforto por nos colocar diante da nossa própria contradição, pois apesar de sermos contrários a colonização, seguimos vivendo e consumindo nos moldes impostos pelos europeus.

Ele iniciou seu relato afirmando orgulho por ser guarani e orgulho por sua cultura, destacando que seu país valoriza e respeita suas tradições. Diante disso, surge uma reflexão: de que forma o contato com os jesuítas se deu em cada redução? E, ainda, como o perfil e as experiências de cada comunidade moldam a maneira como, hoje, interpretam esse encontro histórico? Essas respostas buscamos responder nos próximos capítulos.

3 A ARTE QUE OCULTA E A QUE REVELA DISCURSOS DE PODER: O TEATRO COMO ATO DE REFLEXÃO E AÇÃO PARA OUTRAS NARRATIVAS MISSIONEIRAS

Os povos indígenas parecem viver em um “não lugar”, tentando preservar suas tradições, culturas e territórios enquanto são constantemente excluídos da lógica do mundo moderno. Encontram-se atravessados dentro da concepção colonial de no tempo e no espaço, pois lhes foi roubado o direito de construir a própria trajetória histórica.

Os jesuítas alteraram profundamente a organização espacial dos povos indígenas, impactando diretamente sua organização cultural, que estava intimamente ligada ao território e às dinâmicas da natureza. Ao impor espaços fixos de habitação e trabalho, também introduziram uma lógica de atividades rigidamente organizadas no tempo, distinta da dinâmica indígena tradicional. Entre os Guarani, pelo que se compreende, as atividades eram realizadas conforme as necessidades da comunidade e os ciclos naturais da vida, plantava-se e colhia-se quando havia necessidade, e não a partir de uma obrigação contínua de produtividade.

A imposição desse modelo colonial representou um processo antinatural para os Guarani, provocando uma ruptura em seu modo de vida. Aos poucos, os indígenas eram levados a se aproximar da lógica colonial, submetido a horários, produção constante e disciplina do trabalho. Nesse processo, introduziu-se uma nova percepção de tempo, um tempo regulado pela produtividade e pelas exigências da sociedade colonial em contraste com a temporalidade indígena, tradicionalmente orientada pelos ritmos da natureza, da coletividade e da necessidade. “O Brasil foi construído ou conformado, em primeiro lugar, a partir da destruição das sociedades indígenas existentes no território que foi paulatinamente conquistado. Estas sociedades indígenas não eram “Outro Brasil”, eram, podemos dizer, o “Não Brasil” (Ricupero, 2020).

Construir a ideia de um “outro” ou de um “selvagem”, fazia com que os europeus não perdessem a sua identidade, evitando uma mescla cultural ou possíveis transtornos diante da diversidade apresentada no novo continente. Ideias que reforçavam a superioridade europeia e a necessidade da catequese para construir ou restituir a humanidade naqueles considerados incivilizados. O selvagem era representado nos mitos já conhecidos pelos colonizadores, os quais separavam a cultura da natureza, portanto, os

selvagens “emergiam dos textos medievais como seres libidinosos, comilões, irracionais, enfim: reunindo comportamentos socialmente proibidos” (Souza, 1996, p.51).

As representações do índio feitas pelos missionários no Paraguai vieram no caudal de experiências anteriores, quando os conquistadores espanhóis já haviam materializado o mito do selvagem identificando-o com o homem americano. A noção de selvagem, entretanto, revelou ter duas faces, uma das quais muito perigosa. Por um lado, mostrava-se extremamente útil, pois centrava o olhar dos espanhóis sobre certos comportamentos, e o impedia de perder-se na imensidão de detalhes do cotidiano indígena. Desse modo, salvaguardava a identidade dos missionários. A outra face expunha os aspectos negativos do mito, quando a inferioridade do ameríndio perante o europeu despontava como estigma natural e, portanto, insolúvel. O homem selvagem não seria um homem, mas, antes de mais nada, uma besta. (Souza, 1996, p.57)

Durante o processo colonial, também foram criadas outras categorizações sobre os modos de vida dos povos nativos, como a distinção entre povos nômades e não nômades, associada ao cultivo da terra e ao sedentarismo. Essa classificação era utilizada como um indicativo de maior facilidade para a catequização, uma vez que o nomadismo era interpretado pelos colonizadores como sinal de ausência de organização social e econômica e, conseqüentemente, de cultura. O “progresso espiritual fazia-se acompanhar do progresso técnico. Enfim, a Coroa e a Cruz caminhavam juntas no processo colonial, levando "ordem e cultura" para quem hipoteticamente as desconhecia” (Souza, 1996, p.77)

A introdução e desenvolvimento do teatro e de outras artes, se deu pela observação e facilidade dos povos indígenas para as artes, ou seja, nitidamente não eram “sem cultura”, portanto julgar ou justificar a colonização ou a imagem de selvagens, foi uma escolha narrativa violenta.

As diferentes formas de violência tendem a estar presentes no cotidiano de muitas pessoas, manifestando-se de diversas maneiras. Por isso, identificar aquilo que não deveria ser considerado normal, em meio a uma rotina marcada por constantes normalizações, torna-se uma tarefa complexa e que, muitas vezes, exige intervenções externas. Nesse contexto, nem sempre é possível perceber a violência contida em uma imagem, em uma palavra ou em determinadas representações direcionadas a um povo ou cultura.

A construção da imagem do “selvagem” e a negação da cultura indígena, por meio da catequese, dos autos de moralidade, das próprias reduções e de diversas outras práticas

coloniais, contribuíram para a consolidação de uma estética associada à pobreza, ao desleixo e à inferiorização, uma estética da opressão. Dessa forma, é possível refletir sobre como o processo colonial também produziu uma injustiça estética, estabelecendo hierarquias sociais e culturais que levaram povos considerados “superiores” a não reconhecerem beleza, valor ou legitimidade nas produções artísticas e culturais dos povos vistos como “inferiores”.

A colonização não foi apenas territorial, mas também ideológica. “Nesse sentido, a mentalidade colonial pode ser usada para denotar a opressão presente em sociedades pós-coloniais, vale dizer, sociedades que do ponto de vista político são formalmente independentes e autônomas” (Dalaqua, 2019, p.104). Dalaqua (2019), ainda traz o termo “alienação cultural”, consequência da aceitação do oprimido pela cultura imposta pelo seu opressor.

A alienação cultural é um processo que ocorre quando membros de um grupo oprimido insistem em se afastar de sua cultura, o que inclui suas tradições, instituições, história, arte, idioma, conhecimento local etc. Enquanto manifestação da mentalidade colonial, a alienação cultural provoca entorpecimento estético e epistêmico. Ou seja, ela faz com que os oprimidos se tornem desinteressados e indiferentes à arte e ao conhecimento produzidos por seus semelhantes, o que por seu turno atravanca o desenvolvimento de suas capacidades cognitivas e estéticas. Daí que, conforme aponta um comentador, Cabral identificasse a mentalidade colonial e a opressão dela resultante com a atrofia “da criatividade da cognição” (Dalaqua, 2019, p.105).

O sujeito oprimido, ao passar por um processo de alienação cultural, tende a buscar, a qualquer custo, assemelhar-se ao seu opressor, tentando apagar todos os traços que o diferenciam. No entanto, ao fazer isso, muitas vezes não percebe que dificilmente ultrapassará a fronteira discriminatória que o marginaliza dentro das estruturas e dos padrões coloniais.

Em síntese, a internalização da mentalidade colonial pelos colonizados os inferioriza e, conforme Cabral mostra, os imbuí de sentimentos de inferioridade intelectual, uma avaliação depreciativa de suas qualidades cognitivas que os levam a superestimar as capacidades epistêmicas e estéticas do opressor e a aceitar acriticamente o discurso dominante (Dalaqua, 2019, p.106).

A injustiça estética afeta tanto o oprimido quanto o opressor, embora de maneiras distintas. Enquanto um tem sua autoestima constantemente diminuída e deslegitimada, o outro desenvolve uma percepção exacerbada de superioridade cultural. Contudo, como já mencionado, os danos sociais e culturais também atingem aqueles que se veem como superiores. Quanto mais intensa é a ideia de superioridade, como ocorreu historicamente

com a cultura europeia em relação às demais culturas, menor tende a ser a capacidade do indivíduo de desenvolver sensibilidade para reconhecer a beleza, a complexidade e o valor presentes nas diversas manifestações culturais ao seu redor. Por isso, é importante refletirmos atentamente a temática, pois a estética também importa.

Como são muitas as culturas e as verdades que delas emanam; como são tantas as divisões no seio das sociedades, e tantos e tão díspares seus valores, a Estética e o Belo não possuem valores universais e eternos. Já não se pode falar de uma só Estética, única, que seria a do pensamento único, arma de exploração dos oprimidos e da opulência dos opressores (Boal, 2009, p.35).

Augusto Boal, em seu livro *A Estética do Oprimido*, propõe a reflexão de que existe uma espécie de castração estética que torna a sociedade mais vulnerável e suscetível ao consumo de mensagens e conteúdos que incentivam a submissão e a ausência de pensamento crítico. O autor argumenta que as ideias dominantes de uma sociedade tendem a ser as ideias das classes dominantes, fenômeno que se torna ainda mais evidente com o avanço das redes sociais. Esses espaços, muitas vezes, acabam sendo utilizados como instrumentos para a reprodução e consolidação de diferentes formas de opressão.

São nos “soberanos canais estéticos da Palavra, Imagem e do Som, latifúndios dos opressores! É também nestes domínios que devemos travar as lutas sociais e políticas em busca de sociedades sem opressores e sem oprimidos” (Boal, 2009, p.15). Fazemos ainda um parêntese, em que no ano da publicação do livro “*A Estética do Oprimido*”, as redes sociais não estavam ainda tão hegemônicas e imperiais na comunicação, sendo usado de exemplo na sua escrita, as mídias físicas e a TV.

Com as resistências organizadas dos povos originários somadas as pesquisas acadêmicas que apontam novos entendimentos sobre o período colonial, manter uma leitura romantizada do genocídio, se torna uma certa preguiça epistêmica das gestões públicas ou de um contínuo reforço da estética opressora colonial? Por que os povos Guarani ainda não são amplamente convidados a narrar a própria história da qual foram protagonistas, permanecendo, muitas vezes, à margem tanto da historiografia quanto das ações do poder público? Por que ainda existem inúmeras terras ²⁴pertencentes ao povo

²⁴ AGUIAR, Clara. Diagnóstico sobre as 62 aldeias Mbyá Guarani no RS é apresentada na Assembleia Legislativa. **Brasil de Fato**, 2025. Disponível em: <<https://www.brasilefato.com.br/2025/08/05/diagnostico-sobre-as-62-aldeias-mbya-guarani-no-rs-e-apresentado-na-assembly-legislativa/>>.

Guarani que seguem sem demarcação no Rio Grande do Sul? Por que, em outros sítios históricos, essas ausências também persistem e são tão pouco questionadas? Por que no ano que essa dissertação está sendo escrita, se comemoram os 400 anos das Missões Jesuíticas e pouco da contribuição Guarani?

Por questionar essas e tantas outras opressões, me aproximei de Boal, como leitura e metodologia de trabalho. O autor entende que o teatro é para todos, qualquer pessoa pode fazer arte, a partir disso, alguns se tornarão profissionais em suas áreas e outros continuarão a fazer a *sua* arte. Reforça também, que não basta consumir cultura ou apreciar a arte, é necessário produzir cultura, é necessário ser artista. “Não basta produzir ideias: necessário é transformá-las em atos sociais, concretos e continuados (...) Arte e Estética são instrumentos de libertação” (Boal, 2009, p.19)

Dessa forma, quando o autor cria o Teatro do Oprimido, em 1971, reunindo diversas técnicas, como já explanado no capítulo anterior, ele propõe um modelo em que o público deixa de ocupar uma posição passiva para intervir diretamente na narrativa. Posteriormente, essa perspectiva dialoga com a ideia da Estética do Oprimido, entendida como um desdobramento dessa mesma provocação crítica: incentivar as pessoas a deixarem de ser apenas consumidoras passivas da cultura dominante e midiática para se tornarem produtoras de cultura e de arte. Nesse contexto, o teatro surge como uma importante ferramenta de expressão, criação e transformação social.

O som e as imagens possuem um forte poder de convencimento. O pensamento sensível, nesse contexto, torna-se um instrumento de poder, o que ajuda a compreender a utilização do teatro missioneiro como ferramenta de dominação e catequização. Por isso, “os opressores lutam pela posse dos espetáculos e dos meios de comunicação de massas, que é por onde circula e se impõe o pensamento único autoritário” (Boal, 2009, p.18).

A Estética do Oprimido, parte de uma Arte Pedagógica que está inserida na realidade política e social, é importante ressaltar que Boal, também teve influência das reflexões de autonomia freirianas. A Pedagogia e o Teatro do Oprimido, visam um fazer pedagógico entre os oprimidos que os torne capazes de perceber, refletir e se expressar no mundo.

Há um analfabetismo estético, mesmo entre aqueles que são alfabetizados, letrados e formados em suas diversas graduações. Quem assiste os espetáculos contemporâneos nos Sítios arqueológicos vê a imagem e escuta o som, encarando-os como mais uma atração a ser usufruída no passeio turístico. Paga para ver um reforço de discurso opressor, disfarçado de poesia com palavras rebuscadas no caso brasileiro, ou divertido e sonoro no caso argentino. Sai daqueles espaços sem uma provocação crítica efetiva, se questionando em qual bar ou restaurante irão jantar antes de irem para o hotel ou pousada.

Nessa disputa ideológica, o opressor venceu mais uma vez. Mas, como Boal salienta em seus trabalhos, é necessário tomar um lado político e se formos éticos, escolheremos o lado dos oprimidos e nos juntaremos “aos que lutam contra todas as formas de opressão, em todo o mundo” (Boal, 2009, p.36).

Seguindo a linha de que as imagens comunicam, no período da colonização, além do teatro e o enredo de superioridade europeia, os símbolos da fé cristã, além de serem trazidos nas missões, foram recriados pelos próprios guaranis nas oficinas, porém, todo “objeto religioso traz em si a ideologia, as estratégias, táticas e objetivos da agrupação que o adota e que nem sempre são religiosos, mas econômicos e territoriais” (Boal, 2009, p.45).

Jesus e Silva (2021), reforçam que a motivação central dos europeus cruzarem o oceano, não foi necessariamente a propagação de costumes e de sua cultura, porém, as “influências culturais deixadas por esses povos em suas colônias é a consequência do processo de colonização que automaticamente fez com que os colonizadores buscassem outros povos vistos como um ser socialmente inferior para trabalharem nas suas terras”.

A espada e a cruz, unidas para criarem um dos períodos mais violentos e destrutivos de povos de um continente, para utilizarmos apenas o recorte histórico o qual estamos estudando. Porém, muitos desses símbolos, seguem nos sítios, sem questionamentos ou intervenções críticas sobre essa violência. Entendemos que qualquer alteração gera custos, e muitas das vezes o poder público não disponibiliza verbas adequadas para esses espaços, que por escolha dos gestores, como no caso de São Miguel, optam pela melhoria dos aparelhos que geram o som e a luz, ao invés de um texto decolonial e participativo com o povo indígena remanescente do território.

Como mencionado no capítulo anterior, as referências aos povos originários e as críticas ao modelo colonial de exploração ainda aparecem de forma pouco significativa. No entanto, em São Miguel das Missões, fora do Sítio Arqueológico, mas já incorporado ao circuito turístico da cidade, encontra-se o conhecido Monumento Anti-Bandeirante (Imagem 05), do paulista João Loureiro. Essa obra surge como um contraponto simbólico as narrativas e relações violentas que os indígenas sofreram pelos bandeirantes (Quadro 28).

Imagem 05: Localização do monumento Anti-Bandeirante



Fonte: Elaborado pela autora; imagem aérea obtida em Google Earth Pro 2026 Airbus.

O monumento, que recebeu o nome de JAZ, é uma instalação artística permanente inaugurada em 2007, financiada pelo edital comemorativo dos 70 anos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Trata-se de uma intervenção que provoca estranhamento e incômodo, tanto por sua localização quanto pela ausência de cores e pela mensagem crítica que comunica, em contraste com as narrativas tradicionalmente apresentadas pelo Sítio.

(...) o trabalho de João Loureiro propõe “interrogar, de maneira crítica, os modos como são construídos e veiculados os discursos sobre a história”. Com a estrutura semelhante a um jazigo subterrâneo — e, por isso, o nome JAZ — sua localização adjacente ao cemitério não é por coincidência. Ao se aproximar da obra, uma escada cimentada direciona até uma pequena sala onde um busto não muito desconhecido é avistado atrás do vidro. Repousando sobre a cabeça um chapéu de abas largas, parte das típicas vestes sertanistas, os contornos faciais dessa figura histórica do século XVII são marcados pelas grossas

sobrancelhas, barba e bigode cerrados. Já na altura dos ombros, a camisa com colete transpassada por uma alça com fivela caracteriza ainda mais a obra. Com dimensões em grande escala, sua complexidade encontra espaço na sensação de que a obra possui uma continuidade, mesmo que imaginada, dentro do solo. (Lopes, 2025, p.13)

Quadro 28: Monumento Anti-Bandeirante.



Fonte: Trabalho de campo, 2025.

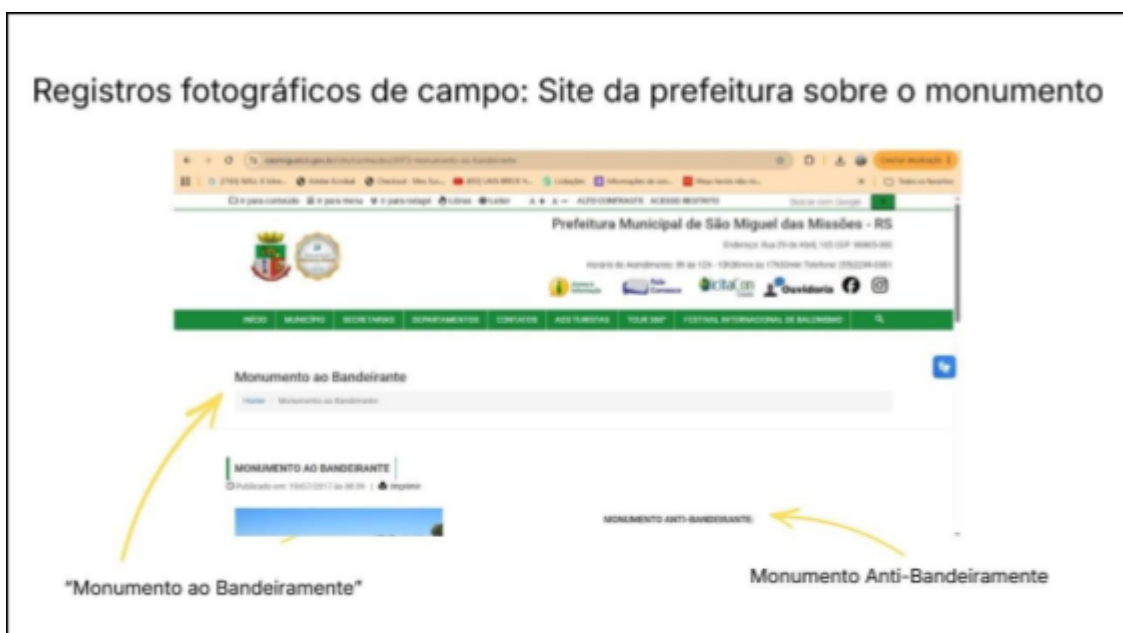
Cabe reforçar que a preservação do patrimônio é necessária e essencial para manter viva a memória histórica e compreender os caminhos que conduziram a sociedade até a atualidade. No entanto, a permanência de discursos que hoje reconhecemos como perversos não é algo neutro ou inevitável, mas sim uma escolha e, nesse contexto, uma escolha antiética.

Ao pesquisarmos na plataforma de busca Google, o termo “Monumento Anti-Bandeirante”, o primeiro site a aparecer na página de buscas, é da prefeitura municipal de São Miguel das Missões, ao abrirmos a nova aba, temos uma pequena matéria publicada em 2017, com o título “MONUMENTO AO BANDEIRANTE” (Quadro 29) e antes do texto, aparece outro título “Monumento Anti-Bandeirante”. Uma contradição que nos faz refletir se foi um erro de digitação ou um indício de uma população que ainda não compreendeu a própria história, pois esse não é um monumento ao bandeirante e sim contra o que essa figura representou quando São Miguel era ainda uma redução jesuítica.

Após os títulos, aparece uma citação de uma benzedora da cidade, e uma das frases mais problemáticas do pequeno texto: “Não é do costume dos gaúchos enterrarem seus heróis ou monumentos, ou comparar assim sua arte, mas esse monumento ou antimonumento, ou anti-homenagem, tem várias características interessantes, que se somam as lendas e comportamento dos miguelinos²⁵.”

O texto indica determinados comportamentos presentes no imaginário gaúcho e miguelino, o que, ao seguir essa lógica, ajuda a compreender por que o discurso colonial ainda permanece tão presente nas práticas culturais, turísticas e sociais da cidade e da região. Os bandeirantes não podem ser compreendidos como heróis. Embora também estivessem inseridos em uma estrutura de poder articulada pelas coroas europeias e pela igreja, foram responsáveis pela perseguição, captura e extermínio de inúmeras populações indígenas, atuando como verdadeiros caçadores de indígenas.

Quadro 29: Site da prefeitura municipal de São Miguel das Missões.



Fonte: Prefeitura Municipal de São Miguel das Missões – RS (Disponível em: <https://www.saomiguel.rs.gov.br/site/conteudos/2073-monumento-ao-bandeirante>).

Enquanto isso, os verdadeiros protagonistas dessa história raramente recebem homenagens, estátuas ou reconhecimento histórico, sofrendo constantes processos de apagamento. Quando alguém que participou da violência contra os povos originários é

²⁵ Monumento ao bandeirante. Prefeitura Municipal de São Miguel das Missões, 2017. Disponível em: <<https://www.saomiguel.rs.gov.br/site/conteudos/2073-monumento-ao-bandeirante>>.

exaltado como herói, evidencia-se uma escolha pelo lado do opressor. Trata-se de uma escolha discursiva infeliz e reveladora de uma profunda ausência de consciência crítica sobre um período histórico que hoje, movimenta parte significativa da economia e da identidade cultural do município. Mais do que isso, revela uma grande falta de sensibilidade estética e histórica. Falta arte!

Conforme Nívia Lopes (2025) aponta, sua pesquisa passou por ausências de materiais de fácil acesso na internet sobre o seu tema de pesquisa²⁶, o qual trabalha sobre o monumento como algo incômodo à cidade e em relação ao patrimônio das missões. Faltas que também senti ao buscar materiais principalmente nos países vizinhos sobre a história, o sítio e os espetáculos. Sendo o trabalho de campo, uma metodologia fundamental para ambas as pesquisas serem desenvolvidas nesse contexto.

Ao acessar sua pesquisa, encontrei contribuições bastante relevantes, como a criação do espetáculo de Som e Luz de São Miguel das Missões. Inicialmente concebido para uma exibição temporária de 45 dias, o espetáculo permanece em atividade até os dias atuais, consolidando-se como uma importante atração turística da região. Além disso, para o contexto histórico em que foi criado, o espetáculo representava um caráter libertário vinculado a setores progressistas e intelectuais, ao mesmo tempo em que dialogava com uma tendência historiográfica regionalista e tradicionalista, responsável por promover uma visão idealizada da cultura e da história missioneira.

O espetáculo, que nasceu com caráter temporário, permanece até hoje como atração turística. Ainda que, para o contexto de sua criação, representasse uma proposta considerada mais crítica e progressista, os debates históricos, culturais e sociais se transformaram ao longo do tempo, tornando urgente a atualização não apenas desse espetáculo, mas também, dos sítios de *San Ignacio e Santísima Trinidad*. Porém, como aponta Marchi (2012, p.190), em sua pesquisa, foi lido o passado informalmente que em 2014, houve uma tentativa de atualização por parte do IPHAN, porém, “encontrou

²⁶ LOPES, Nívia Rosa da Silveira. **“Jaz” um bandeirante e nasce um incômodo uma análise sobre as dinâmicas de memórias presentes e ausentes em São Miguel das Missões, RS.** 2025. 43 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Licenciatura em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2025.

resistência por parte dos representantes dos poderes públicos e entidades ligadas ao turismo responsáveis pelas obras de requalificação”.

A Estética do Oprimido, ao propor uma nova forma de se fazer e de se entender a Arte, não pretende anular as anteriores que ainda possam ter valor; não pretende a multiplicação de cópias nem a reprodução da obra, e muito menos a vulgarização do produto artístico. Não queremos oferecer ao povo o acesso à cultura – como se costuma dizer, como se o povo não tivesse sua própria cultura ou não fosse capaz de construí-la. Em diálogo com todas as culturas, queremos estimular a cultura própria dos segmentos oprimidos de cada povo. Queremos promover a multiplicação dos artistas. São os artistas, eles próprios que se multiplicam, não suas obras copiadas. (Boal, 2009, p.46)

Dentro dessa lógica, não queremos que os oprimidos, continuem infinitamente lutando contra a opressão, o objetivo é que possamos viver em uma sociedade livre de oprimidos e opressores, mas entendemos que as camadas da desigualdade são inúmeras e por isso, essa luta ainda precisará de aliados e “espect-atores²⁷” para seguirmos questionando e agindo onde a opressão se apresentar.

A palavra é uma das maiores invenções humanas. Ela integra, ao mesmo tempo, os arsenais da opressão e da revolta, como escreveu Augusto Boal no título de um dos capítulos de seu livro. O que se busca refletir neste capítulo de encerramento da dissertação é que os opressores utilizam múltiplas estratégias para sustentar processos de dominação, entre elas o próprio teatro, justamente por se tratar de uma linguagem complexa, sensível e potente.

Refletir sobre os Sítios Arqueológicos Missioneiros e propor mudanças em suas narrativas e formas de representação constitui um dever ético não apenas dos pesquisadores da temática, mas também de toda a comunidade que usufrui desses espaços como visitante e turista. É fundamental que a arte ali apresentada assuma um caráter emancipador, capaz de promover reflexão crítica e ampliar vozes historicamente silenciadas. Dessa forma, arte e público podem se retroalimentar de maneira consciente e transformadora, criando novas possibilidades de protagonismo para os sujeitos oprimidos e contribuindo para o enfrentamento das injustiças históricas e ancestrais ainda presentes. “Cada dia é um novo dia: estamos condenados à criatividade!” (Boal, 2009, p.74).

²⁷ Nome dado por Boal ao público que não deve ser passivo e sim protagonista, usando o teatro como ferramenta de transformação social e cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As Missões constituíram um dos projetos mais audaciosos da Igreja Católica na expansão da fé cristã, articulado às coroas espanhola e portuguesa no processo de ocupação e domínio territorial da América. Trata-se de uma experiência histórica que desperta inúmeras reflexões e sensações: a curiosidade por um passado interrompido, por um futuro que jamais se concretizou, mas que ainda provoca certa nostalgia diante daquilo que poderia ter sido.

Estudar as missões, é estudar sobre ausências. É olhar a paisagem como um cenário incompleto, como um palco em ruínas, um roteiro que conta tanto, mas não tudo. A utilização do teatro foi uma importante ferramenta de catequização, pois utilizavam da palavra e da imagem para construir uma nova identidade, eliminando obstáculos culturais e sobrepondo ideias e práticas.

Os missionários alteraram modos de vida, fazendo livres interpretações do que entendiam que corresponderia a realidade no período colonial. Posteriormente, os narradores nas novas cenas, geraram apagamentos de personagens que estão sendo resgatados e que precisamos continuar esse movimento, através da pesquisa comprometida, movimentos sociais, culturais e esferas públicas de gestão. Como o próprio povo Guaraní que protagonizou a construção das reduções e dos conflitos, ou mesmo a mulher indígena que contribuiu na economia desses espaços e que ainda realiza o comércio como uma das formas de renda da comunidade.

Aquilo que é escolhido para permanecer e ser valorizado nessa paisagem/cenário revela muito sobre as narrativas que se pretende preservar. Em geral, destacam-se as referências ao colonizador, materializadas nos símbolos religiosos expostos no museu e nas próprias ruínas, que ocupam posição central na construção da memória oficial. Enquanto a imagem do indígena, é representada pelos membros da Aldeia Tekoa Ko'enju com o artesanato aos pés desse museu ou a péssima condição que a casa de passagem se encontra, reforçando o imaginário do empobrecimento desse povo, da necessidade de civilizar ou salvá-los, de uma pobreza material e cultural que os próprios colonizadores causaram e que recebem ainda o protagonismo narrativo.

As Missões Jesuítico-Guaranis apresentam tantas camadas que se tornam uma fonte infinita de pesquisa. Quanto mais busco, mais me surpreendo e encontro outros

questionamentos, além da vontade de retornar e fazer mais trabalhos de campo para captar novas percepções. Penso se o trabalho de campo faz parte da minha pesquisa ou se ele é parte fundamental que me constrói enquanto pesquisadora.

Foi por meio do trabalho de campo que a pesquisa, inicialmente orientada por uma determinada abordagem, passou a incorporar novas hipóteses e questionamentos, transformando-se em um novo percurso investigativo. Essa experiência evidenciou o potencial da interdisciplinaridade ao articular conceitos da Geografia, da História e das Artes para analisar criticamente os territórios estudados. Dessa forma, a pesquisa pôde problematizar os apagamentos, as disputas de memória e as assimetrias de poder presentes nos recortes selecionados, compreendendo-os como construções históricas e culturais em constante transformação.

A pesquisa é uma ferramenta interessante para lidarmos com os nossos desconfortos. A arte é uma ferramenta importante para comunicarmos esses desconfortos e criarmos outros mundos possíveis. Ao aproximarmos o pensamento de Augusto Boal do contexto das Missões, propomo-nos a refletir sobre como as imagens, os sons e a palavra constituem instrumentos de produção cultural e de disputa pelas narrativas, exercendo influência na construção de memórias, identidades e visões de mundo.

Nesse sentido, sugerimos também uma revisão sistemática de elementos nos três sítios que evidenciam o discurso colonial em detrimento do povo violentado nesse processo, uma revisão que objetiva fazer uma reparação e a construção de uma nova cultura para esses lugares e para a sociedade que passa a desenvolver novos valores, como igualdade, justiça e respeito por todos, sem romantização de um passado de dominação.

No sítio de São Miguel, torna-se urgente não apenas a revitalização das placas informativas, mas também a reformulação de seu conteúdo, de modo que contemple uma perspectiva decolonial da história missioneira. É fundamental que essas narrativas reconheçam o protagonismo dos povos Guarani e problematizem as relações de poder que marcaram a constituição desse território. Além disso, a presença indígena nos três sítios deve ser permanente e efetiva, tanto por meio da comercialização digna de sua produção artística quanto pela participação em funções remuneradas e em espaços de tomada de decisão relacionados à gestão, preservação e interpretação do patrimônio.

Ao pensarmos nos espetáculos, podemos propor a técnica do teatro-imagem como estratégia para contar a história missioneira, preservando o uso da luz e podendo ser complementada pela narração de uma perspectiva decolonial desenvolvida neste trabalho, com a participação de povos remanescentes de cada recorte geográfico estudado, sendo as suas vozes escutadas e ecoadas pelos territórios missioneiros.

É fundamental que as gestões públicas vinculadas às secretarias de cultura e turismo não sejam coniventes com narrativas opressoras ainda presentes nesses espaços, mas que assumam o compromisso de revisá-las criticamente. Nesse sentido, torna-se necessário construir novas imagens do indígena, garantindo seu protagonismo histórico e sua presença ativa na interpretação e na gestão de seu próprio patrimônio cultural.

Aliada a participação ativa do indígena, é preciso que o trabalho educativo nesses espaços construa parcerias com outras secretarias também, para que além do turista que terá um entendimento crítico do espetáculo e do patrimônio, estudantes e famílias que vivem no município também possam desenvolver uma compreensão coesa do seu passado, valorizando os monumentos anticoloniais e compreendendo os sítios para além de rotas turísticas.

Conclui-se que “o estudo do teatro jesuítico do Brasil colonial contribui para o entendimento da formação da educação escolar no Brasil.” (Toledo et al, 2007, p.41), bem como para o princípio do teatro e suas representações, porém, a partir desse histórico de opressão, apesar da complexidade das lutas sociais, percebe-se que essa arte dramática, no recorte da metodologia da Estética e do Teatro do Oprimido surge e se mantém como uma ferramenta na tentativa da emancipação dos sujeitos oprimidos/subalternos através da instigação e convite ao protagonismo teatral e social. É essa arte que quero praticar, é essa ciência comprometida que quero fazer. Arte é o caminho! (Boal, 2009, p.248)

REFERÊNCIAS

AGUILAR PINTO, Alejandra. **“Reinventando o feminismo: as mulheres indígenas e suas demandas de gênero”**. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 9, 2010, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina. Anais... Florianópolis: UFSC, 2010, p. 1-10.

BAPTISTA, Jean Tiago; WICHES, Camila Azevedo de Moraes; BOITA, Tony Willian. “Mulheres Indígenas nas Missões: patrimônio silenciado”. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 27, n. 3, e56150, 2019.

BAPTISTA, Jean; Tony Boita. **O desafio nativo: a inclusão do protagonismo indígena no museu das Missões e no sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo**. Museu Histórico Nacional, 2011.

BARBOSA, Inês. FERREIRA, Fernando Ilídio. Teatro do Oprimido e projeto emancipatório: mutações, fragilidades e combates. **Revista Sociedade e Estado** – Volume 32, Número 2, Maio/Agosto 2017.

BARROS, Kauiza Araujo de. TEATRO JESUÍTICO: UM INSTRUMENTO DA PEDAGOGIA JESUÍTICA. **Revista Travessias**, vol. 2, núm. 1, 2008.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1977.

BOAL, Augusto. **O Arco-íris do Desejo: método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1992.

CASSOL, F. M. **Projeto de estudos práticos em história: conhecendo o sítio arqueológico de São Miguel das Missões**. Edição. Santa Maria/RS: FIPED – Fórum Internacional de Pedagogia, 6., 2014.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero: Uma perspectiva global**. Tradução e revisão 3ª ed. Marília Moschkovich, São Paulo, nVersos, 2015.

CORREIA, R.S.P. O teatro colonial brasileiro. In: Nuñez, C.F.P da (Org). **O teatro através da história. Vol II – O teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994 ISBN 0-85688-03-3

CUSTÓDIO, Luiz Antônio Bolcato. **A Redução de São Miguel Arcanjo**: Contribuições ao Estudo da Tipologia Urbana Missioneira. Porto Alegre, 2002. Dissertação de mestrado (Programa de pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

DALAQUA, Gustavo Hessmann. Injustiça estética. **Revista Limiar**, v. 6, n. 12, p.101-129, 2019.

FANON, Frantz Omar. **Por uma revolução africana**: textos políticos. Zahar, 2021.

FAUSTINO, Deivison Mendes. ROSA, Mirian Debieux. O mal-estar colonial: racismo, indivíduo e subjetivação na sociabilidade contemporânea. **Psicologia e sociedade**. Dossiê Psicologia Social e Antirracismo: compromisso social e político por um outro Brasil, 2023.

FELIPPE, Guilherme Galhegos. **“Os outros” que se tocam na experiência de missão**. IHU On-line. Revista do Instituto Humanitas Unisinos, n 530, ano XVIII, 16 out 2018.

FERNANDES, Cláudio. Companhia de Jesus. **História do Mundo**. Disponível em: <
<https://www.historiadomundo.com.br/idade-moderna/companhia-jesus.htm#:~:text=A%20Companhia%20de%20Jesus%20foi,contra%20o%20avan%C3%A7o%20do%20protestantismo.>>.

FLORES, Moacyr. **Colonialismo e Missões Jesuíticas**. Porto Alegre, EST, 1996, 3ª edição.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. – 1 ed, 13 reimp.. – Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Organização e revisão técnica de Arthur Ituassu. Tradução de Daniel Miranda e Willian Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HESSEL, Lothar. RAEDERS, Georges. **O teatro jesuítico no Brasil**. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972.

HOLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Bazar do Tempo, 2019, p.50-83.

IBGE cidade. São Miguel das Missões. Disponível em:<
<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/sao-miguel-das-missoes/panorama>>.

ICLE, Gilberto; HAAS, Marta. Gesto decolonial como pedagogia: práticas teatrais no Brasil e no Peru. *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 3, n. 36, p. 096-115, 2019.

IMOLESI, Maria Elena. “**El sistema misional em Jaque**”. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 18, n. 34, p. 139-158, dez. 2011.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Missões Jesuíticas Guaranis - no Brasil, Ruínas de São Miguel das Missões (RS)**. Disponível em: <
<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/39>>.

JAPIASSU, Hilton. **Interdisciplinaridade e patologia do saber**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

JESUS, Jeová Pereira de. SILVA, Gilberto Rineldi da. Diversidade Cultural Brasileira Advinda do Processo de Colonização. **Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação**. São Paulo, v.7, n.12, 2021.

KOZENIESKI, Éverton de Moraes. LINDO, Paula Vanessa de Faria. SOUZA, Reginaldo José de. O Trabalho de Campo como produção de conhecimento: contribuições metodológicas à práxis geográfica. **Revista Brasileira de Educação em Geografia**. Campinas, v. 11, n. 21, p. 05-22, 2021

LOPES, Nívia Rosa da Silveira. “**Jaz” um bandeirante e nasce um incômodo uma análise sobre as dinâmicas de memórias presentes e ausentes em São Miguel das Missões, RS**. 2025. 43 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Licenciatura em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2025.

MARCHI, Darlan de Mamann. **O patrimônio antes do patrimônio em São Miguel das Missões: dos jesuítas à UNESCO**. 2018. 512 f. Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

MONTEIRO, John Manuel. **Negros da terra**: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MUMBACH, Sandi. **São Miguel Arcanjo e San Ignacio Mini**: As Missões Jesuítico-Indígenas nas políticas de patrimonialização de Brasil e Argentina. ESTUDIOS HISTÓRICOS – CDHRPYB - AÑO XIV. N°27, JULIO 2022, ISSN 1688-5317. URUGUAY

NETO, Otavio Cruz. O trabalho de campo como descoberta e criação. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). **Pesquisa Social**: Teoria, método e criatividade. Petrópolis. Editora Vozes, 2002, p.51-66.

ORMEZZANO, Graciela. **Processos educativos e artísticos na Redução de Santísima Trinidad de Paraná**. IX AMPED SUL – Seminário de Pesquisa em Educação da Região Sul – 2012.

SCHWARCZ, Lilia. Índio não, indígenas: os sistemas classificatórios. **Nexo**, 2022. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/indio-nao-indigena-os-sistemas-classificatorios>>.

SILVA, Flávio José Rocha da. Uma história do teatro do oprimido. **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v.7, n.19, p. 23-38, fev.-mai.2014.

SOSTER, Sandra Schmitt. **Missões jesuíticas como sistema**. 2014. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Área de Concentração em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2014.

SOUZA, Reginaldo José. O sistema GTP (Geossistema-Território-Paisagem) aplicado ao estudo sobre as dinâmicas socioambientais em Mirante do Paranapanema-SP. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em Geografia. UNESP: Presidente Prudente, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TOLEDO, César de Alencar Arnaut de. RUCKSTADTER, Flávio Massami Martins. RUCKSTADTER, Vanessa Campos Mariano. O TEATRO JESUÍTICO NA EUROPA E NO BRASIL NO SÉCULO XVI. **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas, n.25, p. 33–43 ,mar. 2007.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. 6ª ed., Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

ZONIN, Michele Zanin. **Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo: Discussão das percepções sobre o Espetáculo de Som e Luz a partir das relações de poder, território e paisagem**. 2022. 68 f. Graduação em Licenciatura em Geografia. Universidade Federal da Fronteira Sul, Erechim/RS, 2022.